هنرهای صناعی ایران

دوفصلنامهٔ علمی مطالعات عالی هنر، دانشگاه کاشان

سال هفتم، شماره ۱، پیاپی ۱۲، بهار و تابستان ۱۴۰۳ شاپا: ISSN 2645-7504

صاحب امتیاز: دانشگاه کاشان

مدیر مسئول: دکتر عباس اکبری

مدیر اجرایی: دکتر ابوالفضل عرب‌بیگی

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 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 بهرام احمدی

دکتر بیژن اربابی

دکتر سعید امیرحاجیلو

دکتر الهه ایمانی

مهندس فهیمه باباحجیان

دکتر میلاد باغشیخی

مهندس الهام پورافضل

دکتر محسن جاوری

دکتر جواد حسینی‌زاده ساداتی

دکتر محمدرضا سوداگر

دکتر سید عبدالحمید شریف‌زاده

دکتر علیرضا شیخی

دکتر غلامرضا صالح علوی

دکتر سید محمود طباطبائی

دکتر ناهید عبدی

دکتر فروغ عمومیان

دکتر حمیدرضا فرشچی

دکتر افسانه قانی

دکتر سید عبدالجابر قدرتیان کاشان

مهندس فتحعلی قشقائی‌فر

دکتر مهدی کشاورز افشار

دکتر قباد کیان‌مهر

دکتر آمنه مافی‌تبار

دکتر سید علی مجابی

دکتر اسماعیل مزروعی نصرآبادی

دکتر مهدی مکی‌نژاد

دکتر صدیقه نائفی

مهندس علیرضا نبی‌پور

دکتر محسن نظری

دکتر مهران هوشیار

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 وبایه

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: گردن‌آویز ورشو، دورهٔ قاجار، مجموعهٔ شخصی.

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

انجمن علمی باستان‌شناسی ایران

Society of Iranian Archaeology

فهرست

۵ **مردم‌نگاری زیورآلات یک‌صد سال اخیر شوشتر با رویکرد چندفرهنگی**

منصور کلاه‌کج، معصومه صدیر، زهرا راستی

۲۵ **کاوشی در قالی طرح مستوفی اراک (سلطان‌آباد) و فراهان**

محمد افروغ

۴۹ **هم‌سنجی اساطیر گیاهی در سفالینه‌های سلجوقی با یک قطعه پارچهٔ محفوظ در موزهٔ ویکتوریا و آلبرت**

زهرا تقدس‌نژاد، ابوالفضل داودی رکن‌آبادی، محمدرضا شریف‌زاده

۶۹ **شناسایی و تبیین پیشران‌های مؤثر بر توسعهٔ هنرهای سنتی ایران با رویکرد آینده‌پژوهی**

سامرا سلیم‌پور آبکنار

۹۱ **آسیب‌شناسی فروش فیزیکی فرش دستباف در جامعهٔ معاصر ایران با رویکرد الگوی آسیب‌شناسی سازمانی هاریسون**

ایمان زکریایی کرمانی، زهرا کارگر

۱۱۳ **تحلیل ساختار طرح و نقش قالیچه‌های عشایری استان خراسان جنوبی**

فرنوش رحمانی، علی وندشعاری، عبداله میرزایی، وحیده حسامی

۱۳۳ **تجلی و تحلیل کارکردهای فرهنگی - اجتماعی هنرهای صناعی ایران در قاب دوربین دورهٔ قاجار**

مینا حسینی، علیرضا شیخی

۱۵۷ **تبیین رویکرد و فرایند هم‌آفرینی در صنایع‌دستی بومی**

حسین نوروزی قره‌قشلاق، سمیه صالحی

۱۷۵ **مطالعهٔ نقوش آثار فلزی مملوکی محفوظ در موزهٔ متروپلیتن و بررسی تأثیرپذیری آن‌ها از مناطق هم‌جوار (مطالعهٔ موردی: جعبه و لگن برنجی)**

نیلوفر سیفی، مهدی محمدزاده

۱۹۷ **مطالعه و تحلیل تحولات تاریخی هنر - صنعت دستیِ موتابی در شهرستان میبد**

حسن زارعی محمودآبادی، سارا سلمانی

۲۱۳ **تحلیل نگارهٔ «معراج پیامبر (ص)» از خمسهٔ طهماسبی با نگاهی دینی و سیاسی به شیوهٔ آیکونولوژی**

مرتضی افشاری، سهند اله‌یاری، خشایار قاضی‌زاده

۲۳۳ **«راه کاووسان» بر کاسهٔ عصر آهن لرستان**

نجمه امینی، سید سعید سید احمدی زاویه، ایرج داداشی

مقاله:
علمی‌پژوهشی

10.22052/HSI.2024.255518.1208

مردم‌نگاری زیورآلات یک‌صد سال اخیر شوشتر با رویکرد چندفرهنگی

منصور کلاه‌کج*
معصومه صدیر**
زهرا راستی***

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۲/۱۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۵/۲۴

چکیده

زیورآلات مجموعهٔ عظیمی از اشیاء فرهنگی هستند که کاربرد تزئینی، تجملی و بعضاً کارکرد بلاگردان دارند. فارغ از وجه مادی و سرمایه‌ای، برخی از انواع آن‌ها کارکردی روزمره و آیینی داشته و بازنمای هویت فرهنگی، اندیشه‌ها و باورهای جوامع بوده و مهارت و ادراک زیباشناسانهٔ زیورسازان هر دوره را نشان می‌دهند. در این میان شهر شوشتر که روزگاری مرکز استان خوزستان بوده‌است، یکی از مراکز ساخت زیورآلات بوده که با توجه به تنوع فرهنگی مردم این منطقه، رویکرد چندفرهنگی در زیورآلات آنان دیده می‌شود. بر این اساس مسئله پژوهش حاضر، چگونگی شکل‌گیری رویکرد چندفرهنگی در صنایع‌دستی این شهر و چیستی زیورآلات ساخته‌شده در این بستر است. شناخت تزئینات و معناهای مشترک فرهنگیِ جامعهٔ ایرانیِ نهفته در زیورآلات به‌ویژه آثار منطقهٔ خوزستان و شهر شوشتر و اطراف آن در محدودهٔ یک‌صد سال گذشته هدف این پژوهش است. رویکرد این پژوهش کیفی، مردم‌نگارانه است که در آن به‌طور عمده با بهره‌گرفتن از منابع میدانی و سپس کتابخانه‌ای و شیوهٔ تحلیل نشانه‌شناسانه به بررسی موضوع پرداخته شده‌است. منابع میدانی پژوهش حاضر، افراد آگاه به موضوع و هم‌چنین مردم محلی و مجموعه‌داران شخصی بوده‌اند. بر اساس یافته‌های پژوهش، بافت چندفرهنگی شوشتر و وجود تقاضاهای مختلف، سبب شده تا زیورسازان این شهر اقلام مختلف تزئینی، ملزومات زندگی و نیز اشیاء دوگانهٔ تزئینی و بلاگردان یا دفع شر را بر اساس سلیقه‌های مختلف ساکنانی که جمعیت بیش‌تری در این شهر دارند، به تولید برسانند. وجود تزئین یا نقش‌اندازی بر اشیاء و ارزش‌آفرینی اشیائی نه‌چندان پراهمیت (به‌زعم افکار امروزی) چون سنگ‌پا و قطعه فلز پایین و بالای بادبزن، نشان از تداوم سنت تزئین‌گرایی در هنر ایرانی است که در بطن شهری با ویژگی هم‌گرایی فرهنگی، همواره برای آن تقاضا وجود داشته‌است.

کلیدواژه‌ها:
زیورآلات، شوشتر، مردم‌نگاری، چندفرهنگی، خوزستان.

* دانشیار، گروه گرافیک، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران (نویسنده مسئول)/ mansor.kolahkaj@gmail.com
** کارشناسی‌ارشد، گروه پژوهش هنر، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران/ sodeirmasoumeh@gmail.com
*** کارشناسی‌ارشد، گروه پژوهش هنر، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران/ zahra.rasti1985@gmail.com

۱. مقدمه

زیورآلات ضمن کارکرد تزئینی آن‌ها، نوعی رسانه هستند که برخی مفاهیم از جمله مفاهیم آئینی و باورها از طریق آن‌ها قابل انتقال است. این مفاهیم که با نمادها و نشانه‌ها منتقل میشوند، از طریق معناهای مشترکی صورت می‌گیرند. با نگاهی به موضوع پیوستگی هنر و زندگی در طول حیات انسان و تزئینی‌بودن هنر مردم ایران‌زمین، جواهرات به‌عنوان لوازم جانبی و کاربردی با پرداخت هنری، برای نمایش ثروت و مرتبهٔ اجتماعی نیز کاربرد داشته‌اند. از سوی دیگر، شرایط اجتماعی و فرهنگی و نیز اقلیم، در ساخت زیورآلات نقش موثری داشته‌اند که در نوع ساخت و نیز نقوش و عناصر نمادین آثار، بروز یافته‌است. هدف این پژوهش شناخت عناصر نمادین و معنایی زیورآلات شهر شوشتر با ترکیب چندفرهنگی به‌منظور تکمیل شکاف دانشی اطلاعات زیورآلات و عناصر نمادین ایرانی است. بر همین اساس در این پژوهش با رویکردی مردم‌نگارانه به زیورآلات تولیدی شوشتر با توجه به سلیقه و ذائقه فرهنگ‌های موجود در این شهر در محدودهٔ یک‌صد سال اخیر پرداخته شده و به سوالاتی چون چگونگی شکل‌گیری رویکرد چندفرهنگی در صنایع‌دستی این شهر و چیستی زیورآلات ساخته‌شده در این بستر پاسخ داده می‌شود.

۲. روش پژوهش

پژوهش حاضر از دسته پژوهش‌های کیفی و مردم‌نگارانه است. از ویژگی‌های پژوهش‌های مردم‌نگارانه، توصیف و تحلیل عمیق فرهنگ در معنای وسیع است (قاسمی و اخگری، ۱۴۰۰: ۶۳۲). نوع مردم‌نگاری پژوهش حاضر، تفسیری و مشارکت‌گراست که در خلال آن با شنیدن گفتگوها، طبق الگوی مردم‌نگاری ارتباطات، مطالب به‌صورت میدانی با برداشت از شواهد بصری و مصاحبه (جدول ۱) و نیز از منابع کتابخانه‌ای جمع‌آوری شده‌اند. هم‌چنین برای توضیح و تبیین مبانی نظری از منابع هوش مصنوعی مطابق آخرین نسخه در روش APA بهره گرفته شد و ارجاع درون‌متنی و برون‌متنی آن هم بر همان اساس بوده‌است. در خلال گفتگوها مشخص شد که عوامل مختلفی چون شرایط محیطی، بافت چندفرهنگی و باورهای مردمی که در جغرافیای مورد مطالعه، تجربه‌زیسته داشته‌اند، در شکل‌گیری انواع زیورهای ساخته‌شده در شوشتر موثر بوده‌است. به همین دلیل بر پایهٔ نظریهٔ چندفرهنگی، نتایج این پژوهش به روش توصیفی - تحلیلی و با اتکاء به شواهد بصری با خوانش نشانه‌شناسانهٔ زیورآلات در بافت فرهنگ‌های مورد مطالعه ارائه شده‌اند. انتخاب نمونه آثار به‌صورت هدفمند بوده و تعداد آن‌ها ۵۵ عدد است.

جدول ۱: مشخصات مصاحبه‌شوندگان

کد	نام و نام‌خانوادگی	سن	سابقهٔ کار	میزان تحصیلات	محل و تاریخ مصاحبه	محور گفتگو
۰۱	راد نژادفتحی	۴۰	۱۵	دیپلم	کاروانسرای افضل، گفت‌وگوهای متعدد طی ماه‌های آبان و آذر ۱۴۰۱	انواع نقره‌جات قدیمی و سنگ‌ها
۰۲	محمود حسین‌زاده	۵۰	۲۵	دیپلم	اهواز، گالری طلافروشی محمود ۱۵ آبان ۱۴۰۱	انواع زیورآلات قدیمی ساخت شوشتر
۰۳	عباس زرگرباشی	۶۵	۴۰	دیپلم	پاساژ ونوس، طلاسازی حاج عباس ۱۸ آبان ۱۴۰۱	انواع گوشواره‌های قدیمی شوشتر
۰۴	محمد برگریزان	۴۸	۲۰	لیسانس	طلافروشی برگریزان ۱۰ آذر ۱۴۰۱	تاریخ و قدمت زیورآلات
۰۵	محمد زرگرباشی	۷۵	۵۰	دیپلم	پاساژ کوثر، مغازه نقره‌فروشی ۱۰ آذر ۱۴۰۱	انواع گردنبندهای قدیمی و تزئینات پوشاک

۳. پیشینهٔ پژوهش

عبدالناصر گیو قصاب (۱۳۹۲) در مقالهٔ «زیورآلات؛ زیبایی و تمدن ایرانند» اشاره می‌کند که کاربرد و مصرف زیورآلات با رشد اجتماعی و فرهنگی ارتباط دارد و می‌تواند برحسب شرایط جامعه شامل سه رویکرد زیباشناختی، آیینی، و اقتصادی باشد. حسین میرجعفری و سیدمسعود

سیدبنکدار (۱۳۸۷) در مقالهٔ «زرگری و جواهرسازی در عصر صفوی» به چگونگی جواهرسازی و زرگری در این دورهٔ خاص از تاریخ ایران پرداخته‌اند و به نقش زرگری در سیاست و تمدن این دوره اشاره کرده‌اند. سهیل احمدی واستانی، جبرئیل نوکنده و مصطفی ده پهلوان (۱۴۰۰) در مقاله «بررسی زیورآلات دوره ساسانی شمال ایران، حاصل کاوش‌های علمی باستان‌شناسی» اظهار داشته‌اند که برخی از گورها دارای زیورآلات بی‌ارزش هستند و برخی دیگر زیورآلات باارزش‌تری را دارا هستند. این مسئله بیانگر تضاد طبقاتی بارز بین مردمان این منطقه در دورهٔ ساسانی است. سپیده یاقوتی و ابوالقاسم دادور (۱۳۹۹) در مقالهٔ «مطالعه تطبیقی سیر تحول و تطور زیورآلات ایران در دوره هخامنشی و اشکانی» بیان نموده‌اند اشیای گران‌بهای مکشوفه به‌ویژه آرایه‌ها و زیورآلات برجای مانده از این دو دوره، نقش مهمی در بازنمایی تأثیر اساطیر و باورهای ایرانیان در ادوار مختلف بر یکدیگر و سایر ملل داشته‌است. آرزو آزاد و ابوتراب احمدپناه (۱۴۰۱) در مقالهٔ «بررسی نقوش زیورآلات زنان ترکمن (در ارتباط با آیین ازدواج)» ضمن بیان مختصر تاریخچه و باورهای عامهٔ مردم ترکمن، به معنا و مفهوم نقوش این زیورآلات می‌پردازند و به زیورآلاتی که موجب تمایز زنان مجرد از زنان متأهل و نوعروسان می‌شوند نیز اشاره کرده‌اند. مبینا زواری و امیرحسین چیت‌سازیان (۱۳۹۹) در مقالهٔ «مطالعه تطبیقی نمادگرایی در زیورآلات اقوام ترکمن و بلوچ در ایران» پژوهش خود را بر این فرض استوار ساخته‌اند که باورها و اعتقادات اقوام ترکمن و بلوچ همواره در ساخت زینت‌آلات آن‌ها دخیل بوده‌است. در این پژوهش زیورآلات اقوام مختلف ایران به‌صورت تطبیقی بررسی شده‌اند. اکرم مریدی شوشتری (۱۳۹۲) در کتاب شوشتر یعنی خوبتر، به چند نمونه از زیورآلات این شهر اشاره کرده‌است. هم‌چنین لازم به ذکر است که در خصوص زیورآلات به‌ویژه میناکاری صابئین مندائی ساکن خورستان که دارای اعتبار ویژه‌ای است، مقالات متعددی به رشته تحریر درآمده که از آن جمله تحقیق مریم میثاقی و فرناز مرادمند (۱۳۸۱)، فریبا باقری (۱۳۸۵)، مهران هوشیار و سارا زاهدی‌فر (۱۳۸۶) را می‌توان نام برد که به‌طور عمده بر تکنیک ساخت مینای صابئین متمرکز بوده‌اند و عناصر نمادین آن‌ها چون نخل، کاروان شتر، قایق و دریا را توصیف و تحلیل کرده‌اند. با توجه به این‌که تاکنون پژوهشی صرفاً با عنوان زیورآلات شوشتر صورت نگرفته، نگارندگان پژوهش حاضر، یافته‌های خود را بر اساس جست‌وجو و پرسش‌های میدانی و بازدید از مجموعه‌های شخصی با رویکرد مردم‌نگارانه در بافتی چندفرهنگی به رشتهٔ تحریر درآورده‌اند.

۴. مبانی نظری

مباحث چندفرهنگی تاکنون تحت عنوان‌های مختلفی مطرح شده‌اند که یکی از آن‌ها نظریهٔ چندفرهنگی و عدالت است که پیشگامان آن «کانتینن دیک»[۱] و «جان تیلور»[۲] بوده‌اند. هم‌چنین «توبیاس تیو»[۳] در نظریات خود در زمینهٔ چندفرهنگی به بررسی روابط بین‌فرهنگی و نحوهٔ مدیریت تنوع فرهنگی پرداخته است. «کلود لوی-استراوس»[۴] نیز نظریهٔ تبادل فرهنگی را مطرح کرده‌است. ادوارد سعید به تأثیر تعامل فرهنگ غرب و شرق، «آنتونی گیدنز»[۵] به جهانی‌سازی و «امانوئل والراستین»[۶] در نظریهٔ سیستم جهانی، به تحلیل چگونگی تعاملات جهانی و فرهنگی جوامع مختلف پرداخته‌اند. چندفرهنگی به‌معنای هم‌زیستی گروه‌های فرهنگی مختلف در یک جامعه است. این هم‌زیستی می‌تواند شامل قومیت‌ها، زبان‌ها، دین‌ها و فرهنگ‌های مختلف باشد. چندفرهنگی نه‌تنها به پذیرش و احترام به تنوع فرهنگی اشاره دارد، بلکه بر ترویج و تقویت تبادل فرهنگی نیز تأکید دارد.

هدف نظریهٔ چندفرهنگی، ترویج احترام و فهم متقابل میان فرهنگ‌ها و گروه‌های مختلف و جهت‌گیری اصلی آن، تأکید بر تنوع فرهنگی جوامع مختلف است. واضعان این نظریه بر این باورند که فرهنگ‌های مختلف نه‌تنها باید در کنار هم زندگی کنند، بلکه می‌توانند به همدیگر کمک کرده و از یکدیگر یاد بگیرند. یکی از الگوهای مشهور در نظریهٔ چندفرهنگی، مدل «ادغام فرهنگی»[۷] است که توسط «آناستازیا وارث»[۸] ارائه شده و بر این نکته تأکید دارد که فرهنگ‌های مختلف می‌توانند به‌طور هم‌زمان در یک جامعه وجود داشته باشند و از طریق تبادل فرهنگی، می‌توان به غنی‌تر شدن فرهنگ‌ها کمک کرد (Open AI, 2023). مدل ادغام فرهنگی، به فرایند تعامل و تبادل فرهنگی میان گروه‌های مختلف اجتماعی یا قومی اشاره دارد که در نتیجهٔ آن، عناصر فرهنگی مختلف به یکدیگر نزدیک شده و در نهایت به شکل‌گیری فرهنگی جدید منجر می‌شود. این نظریه بر این اصل استوار است که گروه‌های مختلف می‌توانند از یکدیگر یاد بگیرند و با تعامل سازنده با یک‌دیگر غنی‌تر شوند. یکی از مفاهیم کلیدی در این نظریه، «هم‌گرایی فرهنگی» است که نشان‌دهندهٔ تمایل فرهنگ‌ها به ادغام و ایجاد نقاط مشترک است. به گفتهٔ فاضلی، ادغام زمانی اتفاق می‌افتد که در کل جامعه روابط زنده و سالم دائمی بین فرهنگ مسلط و خرده‌فرهنگ‌ها با یکدیگر وجود داشته باشد (فاضلی، ۱۳۹۱: ۱۲).

۵. مردم‌شناسی زیورسازان شوشتری

شوشتر از شمال به منطقهٔ بختیاری‌نشین و از جنوب به بخش عرب‌نشین می‌رسد. با توجه به این‌که شوشتر مرز بین اقوام بختیاری و عرب خوزستان است، در زیورآلات این خطه شاهد طرح‌ها و نقش‌های رنگارنگ و متنوعی هستیم. تنوع مردم ساکن در این منطقه منجر به خلق آثار و اقلامی متنوع در جواهرات، پوشش لباس و تغذیه مردمان این شهر شده‌است. چندفرهنگی در این شهر هم‌چنین موجب شده بعضی از اشیاء با یک جنس به نام‌های مختلفی شناخته شوند. این تنوع فرهنگی در به‌کارگیری سنگ‌های رنگارنگ و طرح‌های منقش در طلا نیز نمود پیدا کرده و سنگ‌هایی چون یاقوت، فیروزه، مرجان، صدف، مروارید و مهره‌های گبری از جنس شیشه که توسط استادکاران شوشتر ساخته می‌شوند، در تزئینات پوشاک و زیورآلات استفاده شوند.

استفاده از بعضی از این سنگ‌ها نیز ریشه در سنت‌ها و اعتقادات دارند مثلاً سنگ آبی دست‌ساز به نام دوچشم (به زبان محلی دوتیه) و یا صدف (خوت خوتیک) برای محافظت کودک از چشم‌نظر استفاده می‌شده‌است. هم‌چنین از سنگ فیروزه برای افزودن رزق و روزی، از عقیق برای افزایش ثواب نماز، از یاقوت برای تقویت قلب، از سنگ حدید برای محافظت و از پولاد برای مقابله با ترس استفاده می‌کردند. از دیگر زیورآلات مرتبط با اعتقادات افراد، می‌توان به ساخت قاب قرآن و ادعیه، ساخت طلسم و مهره‌هایی که به عقیدهٔ آن‌ها دارای خیر و برکت بوده‌اند، اشاره کرد.

شغل زرگری در شوشتر به جهت تخصصی‌بودن آن نسبت به مشاغل دیگر، موروثی بوده تا آن‌جا که اکثر خانواده‌های زرگر با هم فامیل بوده و با یکدیگر وصلت می‌کردند. این‌گونه صنعت طلا از پدر به پسر و نسل به نسل منتقل می‌گردیده و معمولاً خانواده‌های آن‌ها را با پسوند و پیشوند زرگر خطاب می‌کردند. امیر زرگر، وکیل زرگر، معتمد زرگر، موید زرگر، امین زرگر، زرگریان، زرگرباشی، زرگر شوشتری از خانواده‌های به‌نام زرگر و نقره‌کار شوشتر بوده‌اند. زرگرها معمولاً به صورت خانوادگی کار می‌کردند و تقریباً در همهٔ محله‌های شهر ساکن بودند. صنف زرگر شوشتر به‌مانند اصناف دیگر این شهر، مسجدی به نام «مسجد زرگرها» در «محله دُلدُل» دارد که نشان از توسعهٔ پایدار در شوشتر قدیم دارد. در زمان قدیم، بازار زرگرها به دو راسته ختم می‌شد، یکی از این راسته‌ها از «مسجد حسین» تا «محلهٔ عبداللهبانو» و مخصوص «محلهٔ کهواز» بود و دیگری از پشت «مسجد رسول» تا محله دُلدُل در «منطقهٔ موگهی» واقع شده بود که هنوز مسجد زرگرها در آن محیط پابرجاست. البته در روزگار نه‌چندان دور تعدادی از مندائیان (صابئین) هم در شوشتر ساکن بودند که در صنعت طلا اشتغال داشتند. به دلیل شرایط حاکم بر شوشتر در اواخر دورهٔ قاجار و اوایل دورهٔ پهلوی، تعداد این اقلیت رو به کاهش نهاد و غالباً به اهواز مهاجرت کردند که مرکز خوزستان شده بود. بعضی از صابئین زرگر، در خانه کار می‌کردند و بعضی دیگر مکان ثابتی نداشتند. این زرگرها به علت نبود امکانات حمل‌ونقل، گاهی در یک روستا خانه‌ای را اجاره می‌کردند، سفارشات آن آبادی را انجام می‌دادند و بعد از مدتی به روستای دیگری نقل‌مکان نموده و امورات خود را می‌گذراندند. این زرگرها در کلیهٔ مناطق جنوبی خوزستان مشاهده می‌شدند و بعضی اوقات در مناطق شرقی و جنوبی عراق سکنی داشتند.

۶. مردم‌شناسی زیورآلات مردم بختیاری و عرب

مردم بختیاری و عرب که در گذشته در حاشیه و متن شوشتر ساکن بوده‌اند، به تبعیت از بافت زندگی خود با زیورسازان شهر شوشتر ارتباط داشته و هرکدام زیورآلات مخصوص به خود را داشته‌اند. در این میان زیورآلات مردم بختیاری عمدتاً از جنس نقره و مفرغ و برای نصب بر روی لباس بوده‌است. بندسوزن، گوی دستمال، بن‌نای، خالک و میل‌پا، برخی از زیورآلات مربوط به مردم بختیاری‌اند. زیورآلات مردم عرب خوزستان شامل سه دستهٔ زیورآلات سر و صورت، گردن‌آویزها، و دست‌بندهاست. زیورآلات سر و صورت، شامل چُلاُب (گیرهٔ روسری)، چِف البُادَه (گوشواره)، بِلکَیته (گیرهٔ مو)، دَلاعَه (موبند)، گَبگَاب (تاج عروس) و شعاعه (خالک بینی) است. طَوگ، قَابچی و مَکَسره، زیورآلات گردن و مَگَّدس، مَفَاتَیِل، مَعَضد و خُوصَهَ هم جز انواع دست‌بندها هستند.

۷. بحث و تحلیل یافته‌ها

در این پژوهش، زیورآلات به سه بخش مربوط به پوشاک و مو، زیورآلات قابل نصب بر اعضای بدن و ابزارهای کاربردی و آرایه‌ای تقسیم شده‌اند که در ادامه به ترتیب به آن‌ها پرداخته می‌شود.

۷-۱. زیورآلات پوشاک و مو

زیورآلات سنتی معمولاً با فلزات گران‌بهایی چون طلا و در بعضی موارد نقره ساخته می‌شوند. در برخی از مناطق جغرافیایی ایران، بنا به وضعیت خاص سنتی و فرهنگی ساکنان آن از اشیاء تزئینی برای البسه استفاده می‌کنند و پایبندی به آن به‌منزلهٔ حفظ ارزش‌های معنوی و نمادین است. «پوشاک نمایشگر آداب و عادات مردمان یک جامعه است که از طریق ویژگی‌های موجود آن با انسان‌ها ارتباط برقرار می‌شود» (محمدی سیف، ۱۳۹۸ : ۴۰). وقتی از زیورآلات یا پوشاک قوم یا ملتی سخن به میان می‌آید، بدون تردید فرهنگ و تمدن آن مورد توجه است زیرا که پیام‌ها، نشانه‌ها و سمبل‌هایی از فرهنگ و تمدن و باورهای آن قوم در آن‌ها بازنمایی شده‌است. سکه از وسایل پراستفاده در البسهٔ زنان شوشتر بوده و در زیورآلات و تزئینات لباس آن‌ها به‌وفور از آن استفاده شده‌است. طلسم‌ها و دعاهایی که روی فلز حکاکی شده‌اند نیز در این مجموعه جای دارند. هریک از زیورآلات با ابزار زرگری خاصی ساخته شده‌است که در ادامه به آن‌ها پرداخته می‌شود.

۷-۱-۱. سنجاق قفلی

برای محکم‌کردن عبا، کلاه و ثابت‌کردن «دُوم» (روسری خاص زنان شوشتری) یا سایر لباس‌ها، سنجاق قفلی کاربرد داشته و معمولاً از جنس برنز و آهن ساخته شده و با جواهرات، شیشه، مرجان یا حتی استخوان تزئین می‌شده‌است. بعدها این سنجاق‌ها از طلا، نقره و برنج ساخته شدند. هم‌چنین از سنجاق‌های طلا برای بستن دعا و پارچه‌های متبرک یا مهرهٔ آبی استفاده می‌شود. در تصاویر (۱ و ۲) یکی از این سنجاق‌ها با سکه و دیگری با آویزهای ستاره‌ای و طرح گل تزئین شده‌است. در نمونهٔ دوم از آویز ستاره‌ای و نگین چشم‌زخم استفاده شده که نشان می‌دهد علاوه‌بر کارکرد تزئینی، بلاگردان (برای دفع چشم‌زخم) نیز بوده‌است.

تصویر ۱: سنجاق طلای ۲۲ عیار، قدمت اثر: دورهٔ صفوی، کارکرد تزئینی: ثابت نگه‌داشتن انواع روسری و شال، کارکرد نمادین: زیبایی‌شناختی و مشخص‌کردن طبقهٔ اجتماعی (مجموعه محمد برگریزان)

تصویر ۲: سنجاق طلای ۱۸ عیار، کارکرد تزئینی: برای دفع چشم‌زخم و ثابت نگه‌داشتن انواع روسری و شال (مجموعه محمد برگریزان)

۷-۱-۲. بند سیزن (بند سوزن)

بند سیزن، سینه‌ریزی از سکه بوده که به وسیلهٔ سوزن‌ها از دو طرف به پوشاک سر متصل می‌شده‌است (تصویر ۳). به گفتهٔ نژادفتحی، این شیء توسط زنان بختیاری در جشن‌ها و مراسم عروسی مورد استفاده قرار می‌گرفته و از سکه‌های رایج هر دوره (چون احمدشاهی و رضاشاهی و در دورهٔ اخیر از پنج‌ریالی) که اغلب از جنس نقره، ورشو یا نیکل بوده، جهت تزئین آن استفاده می‌شده‌است (راد نژادفتحی، گفت‌وگو پیرامون زیورآلات بختیاری، مصاحبه آذر ۱۴۰۱).

۷-۱-۳. گوی دستمال

گوی دستمال نوعی زینت به‌کار رفته بر البسهٔ زنان بختیاری است که در هنگام جشن و شادی در انتهای می‌نا (شال زنان بختیاری) نصب می‌شود و برای زیبایی بیش‌تر و ایجاد صدای گوش‌نواز مورد استفاده قرار می‌گیرد (تصویر ۴).

تصویر ۳: بند سوزن، قدمت اثر: دورهٔ پهلوی، کارکرد تزئینی: استفاده در مجالس شادی و جشن عروسی (مجموعه راد نژادفتحی)

تصویر ۴: گوی دستمال، قدمت اثر: دورهٔ پهلوی، کارکرد تزئینی: استفاده در مراسم شادی و جشن عروسی (مجموعه راد نژادفتحی)

۷-۱-۴. زلف

زلف از زیورآلات سنتی شوشتر است که با گیره‌ای بلند آن را به چارقد، روسری، شیله (پوشش‌سر زنان عرب) یا به موهای مجعد می‌بستند. این قطعهٔ تزئینی و منقوش به‌صورت طرح ترمه مزین به فیروزه، یاقوت و منجوق ساخته می‌شده و در میان زنان عرب متقاضی داشته‌است (تصویر ۵).

۷-۱-۵. بُن‌نای (زیرچانه یا زیرگردنی)

«نا» در زبان بختیاری به معنای گردن است و بن‌نای، آویزی تزئینی است که زنان بختیاری آن را به بند گره‌خوردهٔ لچک در زیر گلو وصل می‌کنند و به آن زیرلچکی، بُنّایی، یا زُرنا هم می‌گویند و معمولاً از جنس طلا و همراه سکه و نیز منقوش است. در میان زنان شوشتر، تیتک طلا یا تیتک حلبی نیز مرسوم بوده‌است. به دلیل طلای نازکی که در ساخت تیتک حلبی استفاده می‌شد به این نام معروف شده‌است. بن‌نای در دستهٔ زیورآلات گردن‌آویز جای دارد و به‌شکل لوزی با تعداد زیادی «پرک» است. آویزهای پولک‌مانند و سبکی از جنس طلا که به زیور متصل می‌شوند را پرک می‌نامند. در میان زنان عرب، زیور زیرگردنی به چلاب معروف است (تصاویر ۶ و ۷).

تصویر ۵: نمونه‌ای از زلف (مجموعه محمود حسین‌زاده)

تصویر ۶: بُن‌نای، مورد استفاده زنان بختیاری (مجموعه محمود حسین‌زاده)

تصویر ۷: چلاب، مورد استفاده زنان عرب (مجموعه محمود حسین‌زاده)

۷-۱-۶. گل‌تاج (سنجاق مو یا روسری)

گل‌تاج سنجاقی برای مو یا روسری در دو نوع نگین‌دار و بدون نگین است و نوع نگین‌دار آن مزین به فیروزه و یاقوت است. اصولاً جنس گل‌تاج از طلا است و گاهی سنجاق پشت‌سر از مس ساخته می‌شود. این سنجاق علاوه‌بر کاربردی‌بودن، کارکرد تزئینی و زیبایی نیز داشته‌است (تصاویر ۸ و ۹).

۷-۱-۷. زاگور و خوخه

این زیور برای زینت موهای زنان بختیاری و عرب ساخته می‌شده و زنان در جشن‌ها برای زیبایی آن را به‌صورت یکی در میان بین گیسوان خود جای می‌دادند (تصاویر ۱۰ و ۱۱).

تصویر ۸: گل‌تاج طلای نگین‌دار
(مجموعه محمود حسین‌زاده)

تصویر ۹: گل‌تاج طلا بدون نگین
(مجموعه محمود حسین‌زاده)

تصویر ۱۰: زاگور
(مجموعه محمود حسین‌زاده)

تصویر ۱۱: خوخه
(مجموعه محمود حسین‌زاده)

۷-۱-۸. دکمه سردست (سرآستین)

دکمه سرآستین ویژهٔ لباس داماد است که توسط خانوادهٔ عروس تهیه و در روز عروسی و در مراسم «حمام داماد» طی تشریفاتی استفاده می‌شد. این دکمه در اشکال مختلف سکه‌ای، نگین‌دار، میناکاری و ... از جنس طلا یا نقره ساخته می‌شده و عمدتاً کارکرد تزئینی داشته‌است (تصویر ۱۲).

۷-۱-۹. تَلَه

تَلَّه زیوری است که به‌صورت آویز گردن‌بند، زلف گیسوان یا سربند زنان عرب، ساخته و به‌منظور زیبایی استفاده میشده‌است (تصویر ۱۳).

۷-۱-۱۰. ماشاءالله

زیور ماشاءالله یا «نوم‌خدا» برای زینت‌دادن به سربند زنان یا بستن به یقهٔ لباس استفاده می‌شده و منقوش و از جنس طلا بوده‌است (تصویر ۱۴).

تصویر ۱۲: نمونه‌هایی از دکمه سرآستین
(مجموعه محمد برگریزان)

تصویر ۱۳: تله، قدمت اثر: دورهٔ پهلوی (مجموعه محمد برگریزان)

تصویر ۱۴: آویز ماشاءالله
(مجموعه محمود حسین‌زاده)

۷-۲. زیورآلات قابل نصب بر بدن

زیورآلات زنانه‌ای که بر اعضای بدن جای می‌گرفتند شامل دست‌بند، میل‌پا، میل‌کول، سینه‌ریز، عرون، حجول، تی‌طلا، خت ختیک، خالک، خروسک و مانند آن بوده‌اند که هرکدام بنا بر کاربرد خاص خود کارآیی منحصر به‌فردی داشته‌اند.

۷-۲-۱. خالک یا گَرمَفل

خالک، زیوری است که به پرهٔ سمت چپ بینی متصل می‌شود و در میان زنان عرب به‌صورت بزرگ‌تر و با گرم بالا استفاده می‌شده اما در بین زنان شوشتر به اندازهٔ یک خال بوده و شاید نام‌گذاری خالک هم بدین علت بوده‌است. در بین زنان شوشتری خالک به‌صورت یک گل‌ریز به‌شکل پایهٔ گوشواره درون بینی می‌رفته و بر این اعتقاد بودند که استفاده از خالک با نگین فیروزه و یاقوت و نگاه‌کردن به آن بینایی چشم را تقویت می‌کند. خالک در میان زنان بختیاری هم استفاده می‌شده و اندازهٔ آن بزرگ‌تر بوده است (تصویر ۱۵).

۷-۲-۲. عَرون

این زیور مورد استفادهٔ زنان عرب بوده و از داخل سوراخ بینی رد می‌شده و به وسیلهٔ گیره‌ای متصل به آن بسته می‌شده‌است (تصویر ۱۶).

۷-۲-۳. انواع پابند

میل‌پا پابندی از نقره بود که داماد به‌عنوان مهریه یا هدیه به عروس تقدیم می‌نمود، به این ترتیب عروس تا پایان زندگی پابند همسر خود می‌ماند. میل‌پا را به پایین پا می‌بستند و معمولاً دوسر آن به‌هم نمی‌رسید و با یک‌دیگر فاصله داشت. میل‌پا از زیورآلات محبوب بانوان بوده که از هزاران سال پیش در کشورهای مختلف جهان کاربرد داشته و از فلزاتی مانند طلا، مس، نقره و تیتانیوم ساخته شده و شکل آن در فرهنگ‌های مختلف متفاوت است. در کشور مصر میل‌پا را برای زیبایی به دور پای خود می‌بستند و معمولاً از جواهرات گران‌قیمت ساخته می‌شدند و مختص افراد توانگر جامعه و نمادی از ثروت بودند. نوع دیگر آن چرمی یا بدل بوده که قشر ضعیف جامعه و برده‌ها از آن استفاده می‌کردند. در کشور هند میل‌پا مورد استفادهٔ عموم مردم بوده و نوعی از ملزومات عروسی در این کشور به شمار می‌رفته و نمادی از تأهل است. در سایر کشورها به‌خصوص در کشورهای عربی پابند برای رقصنده‌ها و در رقص استفاده می‌شده است. در کشورهای آمریکایی و اروپایی نیز از دههٔ ۱۹۳۰ پابند برای تزئین و زیبایی پا در میان بانوان رواج پیدا کرد.

در میان مردم شوشتر میل‌پا تحفه‌ای بوده که کاربردی هم‌چون حلقهٔ نامزدی داشته‌است و به نشانهٔ پای‌بندی به دختر موردنظر پیشکش می‌کرده‌اند. بعد از مرگ همسر استفاده از میل‌پا در شوشتر به دو صورت بوده‌است، بعضاً زنان به نشانهٔ وفاداری به همسر و اعلام این‌که دیگر قصد ازدواج ندارند، آن را بر پای خود نگه می‌داشتند و بعضی از زنان نیز به نشان این‌که دیگر همسری ندارند آن را از پای خود برمی‌داشتند. از نام‌های دیگر میل‌پا می‌توان به پابند، حَجُول، و خلخال اشاره نمود. این زیورآلات در سه ضخامت ساخته شده و به شیوهٔ خاص خود مورد استفاده قرار می‌گرفتند. میل‌پا که بیش‌ترین ضخامت را داشت، بالای قوزک قرار می‌گرفت، حجول حجم متوسطی داشت و بالای میل‌پا جای داشت و در قسمت بالاتر از آن ساق‌پا یا خلخال (به زبان محلی خلاخل) قرار می‌گرفت. به‌طور کلی بستن پابند بر پای چپ نشانهٔ متأهل‌بودن و بستن آن بر پای راست نشان مجردبودن فرد است.

میل‌پای نقرهٔ توپر مرسوم‌ترین نوع میل‌پا در بین زنان بومی خوزستان بود و در شهرهای شوشتر، دزفول و هویزه ساخته می‌شد. در شوشتر کسانی مانند مرحوم حاج مهدی وکیل زرگر و مرحوم حاج حسین سرابی، میل‌پا می‌ساختند. وزن این میل‌پاها بین ۴۵ تا ۵۵ مثقال با عیار ۹۰ بوده‌است (تصویر ۱۷). از مزایای میل‌پای نقرهٔ توخالی می‌توان به سبک‌بودن و استفادهٔ دائم از آن اشاره کرد. وزن این میل‌پاها بین ۲۰ تا ۲۵ مثقال با عیار ۹۰ بوده‌است (تصاویر ۱۸ و ۱۹).

میل‌پای طلای توخالی (حجول) در کشور عراق مرسوم بوده‌است (تصویر ۲۰). از استادکاران شوشتری که در کشور عراق به این کار اشتغال داشته‌اند می‌توان به حاج جواد ولی و مرحوم اسد اسدپور اشاره کرد. وزن این میل‌پاها بین ۱۱۰ تا ۱۴۰ گرم با عیار ۲۲ بوده است. افرادی که توان مالی افزون‌تری داشتند میل‌پا و حجول را با هم استفاده می‌کردند و همراه آن‌ها مهره‌های کوچک رنگارنگ بافته‌شده (به زبان شوشتری ماره) و زیر آن‌ها مهره‌ای سیاه و قرمز (به‌زبان شوشتری قِنج) می‌بستند و روی هم به آن‌ها قِنج ماره می‌گفتند (مریدی شوشتری، ۱۳۹۲: ۱۶۷-۱۶۸).

تصویر ۱۵: خالک (مجموعه محمود حسین‌زاده)

تصویر ۱۶: عرون (مجموعه حاج عباس زرگرباشی)

تصویر ۱۷: میل‌پا (مجموعه راد نژادفتحی)

تصویر ۱۸: میل‌پا (مجموعه محمد برگریزان)

تصویر ۱۹: میل‌پا یا خلخال، قدمت اثر: دورهٔ قاجار (مجموعه محمد برگریزان)

تصویر ۲۰: حجول، قدمت اثر: دورهٔ پهلوی (مجموعه محمد برگریزان)

پابند مرجان (تصویر ۲۱) ترکیبی زیبا از مرجان و منجوق‌هایی از قیر طبیعی است که با دکمه‌هایی از جنس صدف به دور پا می‌بستند و مورد استفاده ساکنان شوشتر بوده‌است. زرگران شوشتر در ساخت زیورآلات استفادهٔ بسیاری از مرجان می‌کرده‌اند. مرجان دریایی از ترکیب توتیا و یک گیاه تک‌سلولی ساخته شده، در دریای گرمسیری پراکنده است و در رنگ‌های سفید، صورتی، سرخ و سیاه یافت می‌شود. مرجان سرخ در جواهرسازی استفاده دارد.

زنگولهٔ پای بچه نیز برای کودکان نوپا ساخته می‌شد و کاربرد آن ایجاد صدای خوشایند برای کودک بود که هم‌چنین با افزودن سنگ چشم‌زخم، کودک را از انرژی‌های منفی دور می‌کرد (تصاویر ۲۲ و ۲۳).

تصویر ۲۱: پابند مرجان، قدمت اثر: دورهٔ قاجار (مجموعه راد نژادفتحی)

۷-۲-۴. گوشواره

گوشواره از جمله زیورآلات بسیار قدیمی است که ابتدا در بین مردان مرسوم بوده و بعدها در بین زنان به‌عنوان شیء زینتی استفاده شده‌است. گوشواره‌های طلا در طرح‌های متنوع و با گوهرهای مختلف ساخته می‌شدند. طرح‌هایی نظیر کشکولی (بغدادی)، اشرفی یا تاجدار، خروسکی، دست دلبری، شرابه‌ای، و زرهی در گوشواره‌ها به‌کار می‌رفتند.

تصویر ۲۲: زنگولهٔ پای بچه (مجموعه محمد برگریزان)

تصویر ۲۳: زنگولهٔ پا (مجموعه راد نژادفتحی)

به گفتهٔ عباس زرگرباشی، گوشوارهٔ خروسکی نوعی از گوشواره بوده که مدل آن از عراق آمده و توسط زرگران شوشتری ساخته و تکرار می‌شده (تصاویر ۲۴ و ۲۵) و به دلیل نقش خروس در وسط این زیور، به آن خروسکی می‌گفتند (عباس زرگرباشی، مصاحبه آبان ۱۴۰۱). گوشواره شرابه‌ای، نوع دیگری از گوشواره‌ها با اشکال متنوع است که در میان آن نگین‌هایی جاگذاری شده‌است (تصویر ۲۶).

نام گوشوارهٔ بغدادی برگرفته از نمونه‌های ساخت بغداد است که در شوشتر به سفارش بانوان عرب‌زبان ساخته می‌شده است (تصویر ۲۷). نوع دیگری از گوشواره‌ها با نام دستِ دلبری، به شکل یک دست بوده و به همین علت آن را چنین می‌نامند (تصویر ۲۸). اشرفی تاجدار نوعی دیگر از گوشواره است که با ترکیبی از اشرفی و تزئینات دیگر ساخته می‌شده است (تصویر ۲۹).

تصویر ۲۴: گوشوارهٔ خروسکی
(مجموعه محمود حسین‌زاده)

تصویر ۲۵: گوشوارهٔ خروسکی نقره، قدمت اثر: دورهٔ پهلوی دوم (مجموعه محمد زرگرباشی)

تصویر ۲۶: گوشوارهٔ شرابه‌ای، ملیله خورشیدی، طلای ۱۶ عیار (مجموعه محمد برگریزان)

تصویر ۲۷: گوشوارهٔ بغدادی
(مجموعه محمد برگریزان)

تصویر ۲۸: گوشوارهٔ دست دلبری
(مجموعه محمد برگریزان)

تصویر ۲۹: گوشوارهٔ اشرفی تاجدار
(مجموعه محمد برگریزان)

۷-۲-۵. دست‌بند

دست‌بند جزو زیورآلات تزئینی بوده که از ابتدا با سنگ، چوب و استخوان درست می‌شده و بین مردان و زنان رایج بوده‌است (تصویر ۳۰). «در نیمه اول هزاره دوم ق.م جواهرات تولیدشده در شوش مشتمل بود بر دست‌بندها و گردن‌بندهای آراسته به مهره‌های گرمکی‌شکل و دانه‌های وسطی (فاصله‌انداز) از طلای توخالی که زنان و مردان متساوی از پیکر خود می‌ساختند» (فریه، ۱۳۷۴: ۱۸۷).

فرهنگ استفاده از دست‌بند در جوامع مختلف تفاوت دارد مثلاً در هندوستان برای نشان‌دادن وضعیت اجتماعی خود از تعداد مشخصی النگو و دست‌بند استفاده می‌کردند که برای آن‌ها نماد پاکی و زیبایی بوده‌اند. دست‌بند در بعضی فرهنگ‌ها نقش جادویی داشته، چنان‌چه در آمریکای‌لاتین برای محافظت از چشم بد و در یونان برای محافظت در برابر اشعهٔ سوزان خدا استفاده می‌شده‌است. دست‌بندهایی نیز وجود دارند که سنگ‌هایی با خواص درمانی فراوان را دارا بودند. دسته‌ای از دست‌بندها نیز طبق باورهای یک قوم استفاده می‌شدند مانند دست‌بند سبز متبرک و دست‌بندهای سیاه و سفید که به‌عنوان چله‌بُر در میان بختیاری‌ها مرسوم بودند.

دست‌بند یا حُریه، کاری با اصالت است که در فرهنگ غنی ایرانی ریشه دارد و از جمله نقش‌های به‌کار رفته در تزئین دست‌بند گل‌های نیلوفر است. این دست‌بند بسته به عرض آن بین ۳۰ الی ۵۰ گرم با طلای ۲۲ عیار ساخته می‌شود (تصویر ۳۱). خواص (جمع خوصه) دست‌بند یا مچ‌بندی است که با کلید یا بدون کلید و نگین‌دار یا بدون نگین ساخته می‌شود. در ساخت این دست‌بندها بسته به ذوق سازنده و سفارش مشتری از فنون ناب زرگری استفاده می‌شود. از ملیله، قبه، گورسه، کلاف، اره‌کاری و مخراج‌کاری می‌توان به‌عنوان برخی از فنون به‌کار رفته در ساخت دست‌بندها نام برد (تصویر ۳۲). دست‌بند هیل نوعی دست‌بند است که در ساختار آن مهره‌هایی شبیه دانه‌های هل (در زبان شوشتری هیل)، استفاده می‌شده است که متأسفانه نمونه‌ای از این دست‌بند یافت نشد.

در زمان حکمرانی اعراب (آل‌جلایر، مشعشعیان و آل‌بویه) در خوزستان و هم‌چنین حضور بختیاری‌ها در شمال و اعراب در جنوب خوزستان، شوشتر که در میانهٔ این دو قطب واقع شده‌بود، تحت‌تأثیر این فرهنگ‌ها قرار گرفت و هرچه تولید می‌شد، باید مورد علاقه این سه قوم می‌بود. چون استادکار شوشتری به ناچار تابع سلیقهٔ این اقوام بود، تا حدودی مردم شوشتر هم از همان زیورآلات با تفاوت‌هایی استفاده

مردم‌نگاری زیورآلات یک صد سال اخیر شوشتر با رویکرد چندفرهنگی، منصور کلاه‌کج و همکاران، ص.۲۴

می‌کردند. در کنار دست‌بندهایی که استادکاران شوشتری می‌ساختند، نوعی دست‌بند زیبا با نگین یا بدون‌نگین برای اعراب می‌ساختند که آن را مِفتال (ملوی) می‌نامیدند (تصاویر ۳۳ و ۳٤).

۷-۲-۶. النگو

در گویش شوشتری، النگو «سِنه» (سه‌نه) نامیده می‌شود و در انواع چکشی، سنبه‌ای، بندری کلیددار، پیچ و تراش ساخته می‌شود. النگو به‌دلیل سهولت در پوشیدن و خارج‌کردن از دست، بسیار مورد توجه قرار داشت (تصاویر ۳۵ و ۳۶).

تصویر ۳۰: دست‌بند «حریه»، اثر مرحوم حاج حسین خوش بصیرت (مجموعه محمد برگریزان)

تصویر ۳۱: دست‌بند «حریه» (مجموعه محمود حسین‌زاده)

تصویر ۳۲: دست‌بند خواص (مجموعه محمود حسین‌زاده)

تصویر ۳۳: دست‌بند مفتال، طلای ۲۲ عیار (مجموعه محمد برگریزان)

تصویر ۳٤: دست‌بند مفتال، طلای ۲۲ عیار (مجموعه محمد برگریزان)

تصویر ۳۵: النگو «سه‌نه»، قدمت اثر: اوایل دورهٔ پهلوی، طلای ۱۶ عیار (مجموعه محمود حسین‌زاده)

تصویر ۳۶: النگو «سه‌نه»، قدمت اثر: اوایل دورهٔ پهلوی، طلای ۱۶ عیار (مجموعه محمود حسین‌زاده)

۷-۲-۷. گردن‌بند یا سینه‌ریز

گردن‌بند نیز از جمله زیورآلاتی بوده که از دوران باستان مورد استفاده قرار داشته‌است. گردن‌بند ابتدا به‌وسیلهٔ صدف و چوب و سنگ تهیه و بعدها با طلا و نقره و فلزات گران‌بها ساخته می‌شد و برای زینت‌بخشی به آن از پلاک و سنگ‌های قیمتی و سکه‌ها استفاده می‌کردند. برخی گردن‌بندها کاربرد اعتقادی نیز داشتند، مانند مهرهٔ «شَبه» که از ورود آل یا بختک به داخل خانه جلوگیری می‌کرد، یا گردن‌بندهایی که برای چشم‌زخم استفاده می‌شدند. در شوشتر نیز نوعی گردن‌بند لوله‌ای‌شکل رایج بوده که به آن فولاد یا بلولک می‌گفتند و عبارت از یک تکه لولهٔ طلا یا نقره بود که دو فیروزه در طرفین آن قرار داشت و بیش‌تر مورد استفاده زنان باردار بود و داخل این لوله، برای حفاظت از مادر و نوزاد دعا می‌گذاشتند.

تصویر ۳۷: حرز جواد، بلولک نقره (مجموعه آقای راد نژادفتحی)

نوع دیگری از گردن‌بند، حِرز جواد نام داشت که دارای چند ربع لیره یا اشرفی بود و پایین آن بلولکی که سه تکه طلا (پرک) به آن آویزان شده بود، جای داشت (تصویر ۳۷). به‌طور کلی حرز جواد، نام دعایی از امام جواد (ع) است که در مفاتیح آمده و به نیت دوری از بلا آن را روی پوست آهو می‌نویسند و در انگشتر یا گردن‌بند طلا و نقره جاسازی می‌کنند. گردن‌بند دیگری نیز وجود داشته که به آن قفل طلا می‌گفتند و روی آن نگین و طرفین آن اشرفی بوده‌است (مریدی شوشتری، ۱۳۹۲: ۲۰۷).

گردن‌بند شرابه‌ای، سینه‌ریزی بود که به‌وسیله پولک‌های آویزانی به‌شکل ماه و ستاره ساخته شده و به خاطر آویزان‌بودن پولک‌های آن به این نام مشهور بود (تصویر ۳۸). گردن‌بند سه‌لیره، سینه‌ریزی است که از سکه (لیره) در تزئین آن استفاده شده و به‌صورت سه‌لیره و هفت‌لیره مرسوم است (تصویر ۳۹). گردن‌بند قفل نیز در هردو نوع طلا و نقره ساخته می‌شده که روی آن دعای مهر و محبت می‌نوشتند (تصویر ۴۰). گردن‌بند مرجان هم تلفیقی از مرجان و عقیق و سکه‌های قاجاری و ماقبل آن است. در نمونه تصویر (۴۱) شش عدد مرجان سفید به‌همراه شش عدد عقیق سلیمانی لوله‌مانند، در فواصلی معین بین سنگ‌های عقیق اشکی و سکه‌های طلا و مرجان‌های سرخ چیده شده‌اند.

تصویر ۳۸: گردن‌بند شرابه‌ای، قدمت اثر: دورهٔ پهلوی، سازنده: شادروان حاج ابراهیم زرگرباشی، طلای ۱۷ عیار (مجموعه محمد برگریزان)

تصویر ۳۹: گردن‌بند سه‌لیره (مجموعه حاج عباس زرگرباشی)

تصویر ۴۰: گردن‌بند قفل و کلید (مجموعه محمد زرگرباشی)

تصویر ۴۱: گردن‌بند مرجان (مجموعه محمد برگریزان)

۷-۲-۸. طلسم

استفاده از سحر و جادو از زمان‌های کهن در میان مردمان سرزمین‌های مختلف رواج داشته و با اعتقاد به تأثیر طلسم و جادو در دورکردن دیوان، ارواح زیان‌کار و نیروهای شر، روش‌های متفاوتی را برای استفاده از جادو به‌کار می‌برده‌اند. مردم شوشتر نیز با همین اعتقاد و باور از طلسم‌ها و تعویذها استفاده می‌کردند. طلسم یک شیء متشکل از واژه‌ها، شمارگان، نگاره‌ها و جداول است که یک باور قدیمی را دربر دارد و هدف آن التیام یا آسیب‌رساندن به افرادی است که مورد نظر هستند یا می‌تواند جنبهٔ محافظتی داشته باشد. طلسم‌ها غالباً قابل حمل هستند و به‌عنوان گردن‌آویز استفاده می‌شوند یا این‌که در جای ثابتی گذاشته می‌شوند (تصویر ۴۲).

طلسم قَمُری یکی از طلسم‌هایی بود که برای زوجین سفارش داده می‌شد و نام عروس و داماد بر روی آن به‌همراه حروف دعایی ابجد حک می‌گردید. یکی از انواع گردن‌بندهای قدیمی شوشتری به‌صورت پایه طلای گرد بزرگی دارای نقش و نگار بود که سه تکه طلا به آن آویزان بود. بالای قَمُری آهن‌ربایی با روکش طلا جای داشت که روی آن نگینی فیروزه داشت و بالای آهن‌ربا بلولک طلا قرار داشت که چند طلا (پرک) به آن آویزان بود (تصویر ۴۳).

تصویر ۴۲: طلسم مزین با نقوش انسانی و حیوانی (مجموعه شخصی راد نژادفتحی)

تصویر ۴۳: قمری طلا و طلسم حکاکی‌شدهٔ نقره (مجموعه محمد برگریزان)

باور مردم بر این بود که بعضی از سنگ‌ها علاوه بر جنبهٔ زیبایی می‌توانند خواص درمانی یا کاربردهای ماورائی داشته باشند. در تصویر (۴۴) نمونه‌هایی از این سنگ‌ها که با نام «هب‌هاب» معروف است، مشاهده می‌شوند.

۷-۲-۹. میل‌کول

میل‌کول (بازوبند) عروس و داماد، با آیات قرآنی (الم، الر،کهیعص و ...) و دعاهایی با حروف ابجد مزین شده و نام زوجین در آن قید گردیده‌است. این‌گونه بازوبندها به‌مانند پابندها و قمری‌ها نشانگر تعهدی بوده که زوجین تا آخر عمر به یکدیگر داشته‌اند. نوعی میل‌کول که شکلی مارمانند دارد، زَند خوانده می‌شود (تصاویر ۴۵ و ۴۶).

تصویر ۴۴: سنگ‌های اعتقادی
(مجموعه رادنژاد فتحی)

تصویر ۴۵: میل‌کول (مجموعه محمد برگریزان)

تصویر ۴۶: میل‌کول زند (مجموعه محمد برگریزان)

۷-۲-۱۰. انگشتر

انگشتر از جمله زیورآلاتی است که اکثراً بدون نگین استفاده می‌شد و اگر دارای نگین بود، معمولاً از جنس یاقوت یا فیروزه بود. یکی از نمونه انگشترهای نگین‌دار ساخت شوشتر، سبدی نام داشته‌است. استفاده از یاقوت از دیرباز مورد علاقه بانوان بوده و شاید هم به خاطر سفارش ائمه در استفاده از انگشتر یاقوت بوده‌است (تصویر ۴۷). نوعی از انگشتر به نام انگشتر رجبی در شوشتر مورد استفادهٔ مردم بوده که با نیات مذهبی، در ماه رجب دعای این ماه را روی انگشتر نوشته و به‌دست می‌کردند (تصویر ۴۸).

در خصوص رواج انگشتر فیروزه باید اشاره شود که «سنگ فیروزه به جهت رنگ خاص و متمایزش که از آن به عنوان رنگ ایرانی یاد می‌کنند، همواره از شاخصه‌های هنر ایران به شمار می‌آید» (محمدی‌زاده،۱۳۹۲: ۱۱۲). سنگ فیروزه همیشه در جواهرسازی با طلا و نقره همراه بوده و به‌خاطر خواص آن مورد توجه بوده‌است. فیروزه چشم را تقویت کرده و هم‌چنین طبق باور مردم، گذاشتن آن روی گلو به‌عنوان گردن‌بند برای درمان گلودرد و تقویت تارهای صوتی موثر بوده‌است. رنگ آبی فیروزه، افسردگی روحی را نیز درمان می‌کرده‌است و شاید استفاده از سنگ فیروزه در زیورآلات علاوه بر زیبایی آن به علت باور مردم به خواص درمانی سنگ فیروزه باشد (تصویر ۴۹).

تصویر ۴۷: انگشتر یاقوت
(مجموعه محمد برگریزان)

تصویر ۴۸: انگشتر رجبی
(مجموعه محمد برگریزان)

تصویر ۴۹: انگشتر فیروزه
(مجموعه محمد برگریزان)

۷-۳. ابزارهای کاربردی و آرایه‌ای

۷-۳-۱. تکه‌گذر

تکه‌گذر نقره، از وسایلی است که کاربردی همانند سنجاق امروزی داشته و به گفتهٔ حسین‌زاده برای عبورِ کش از لباس‌های پایین‌تنه (شلوار و دامن و مانند آن) استفاده می‌شده است (تصویر ۵۰). جنس تکه‌گذرها از بهترین چوب‌ها نظیر کهور و آبنوس بود و به‌وسیلهٔ کلاهکی نقش‌دار از نقره یا طلا مزین می‌گردید و همراه عروس به خانهٔ بخت می‌رفت (محمود حسین‌زاده، مصاحبه آبان ۱۴۰۱).

۷-۳-۲. کلّیبِ (بقچه‌بند)

گیره‌ای که برای بستن بقچه لباس عروس استفاده می‌شد، کلیّب نامیده می‌شد. طی تشریفاتی این بقچه را به‌همراه وسایل دیگر بر خوانچه‌ای به خانهٔ بخت می‌بردند (تصویر ۵۱).

۷-۳-۳. جعبهٔ سنگ‌پا

در شوشتر، از کوچک‌ترین تا بزرگ‌ترین وسایل جهیزیهٔ دختران را طبق توان مالی خانواده به بهترین شکل ممکن می‌آراستند. به گفتهٔ محمد برگریزان، سنگ‌پا نیز یکی از وسایلی بود که در جهیزیه عروس قرار می‌دادند و برای آن رویه‌ای از طلا یا نقره می‌ساختند. این رویهٔ سنگ‌پا با نقش و نگارهای مختلف در دو جنس طلا و نقره ساخته می‌شد (تصویر ۵۲). اکنون این رسم به دست فراموشی سپرده شده‌است (محمد برگریزان، مصاحبه آذر ۱۴۰۱).

۷-۳-۴. پایه دستهٔ بادبزن

در مراسم ازدواج سنتی در شوشتر، در روز عروسی، جشنی برای داماد گرفته می‌شد که به «در حمومی» معروف بوده‌است. در این مراسم بادبزن‌هایی تزئین‌شده از طرف خانوادهٔ عروس برای داماد فرستاده می‌شدند و مطابق با توان مالی خانوادهٔ عروس، برای بادبزن داماد پایه‌های نقره یا طلا درنظر گرفته می‌شد (تصویر ۵۳). به گفتهٔ محمد زرگرباشی، بعد از بیرون‌آمدن داماد از حمام او را با شعر و موسیقی و رقصاندن بادبزن همراهی کرده و مراسم پایکوبی را برگزار می‌کردند. این پایه‌های تزئین‌شده به‌صورت دو لوله در بالا و پایین دستهٔ بادبزن ساخته می‌شدند (محمد زرگرباشی، مصاحبه آذر ۱۴۰۱).

تصویر ۵۰: تکه‌گذر (مجموعه محمود حسین‌زاده)

تصویر ۵۱: کلیّب، از جنس طلای ۱۶ عیار (مجموعه محمد برگریزان)

تصویر ۵۲: جعبهٔ سنگ‌پا، از جنس نقره (مجموعه محمد برگریزان)

تصویر ۵۳: پایه دستهٔ بادبزن (مجموعه محمد زرگرباشی)

تصویر ۵۴: سورمه‌دان و میل سورمه خروسکی، و گیره موی طلا، ۱۸ عیار (مجموعه محمد برگریزان)

تصویر ۵۵: سورمه‌دان‌های نقره (مجموعه راد نژادفتحی)

تصویر ۵۶: سورمه‌دان‌های نقره (مجموعه راد نژادفتحی)

۸. سخن آخر

شهر شوشتر که تا دهۀ اول سدۀ چهاردهم خورشیدی مرکز استان خوزستان بود، به جز پیشینۀ شهری، از فرهنگی غنی و پرسابقه برخوردار بود که نمود آن در سیستم آب‌رسانی ساسانی، شهرت انواع پارچه‌های نفیس مانند دیبا و پرند و معماری بااصالت و بافت سنتی آن برجای مانده است. این شهر به‌واسطۀ مرکزیت خود و نیز مراودات درون‌مرزی و برون‌مرزی، در گذشته محل آمد و شد افراد و نیز شکل‌گیری هنر و حرفه‌های مختلف از جمله هنرهای‌صناعی و زیورآلات به‌عنوان زیرمجموعۀ آن بوده‌است. در گفت‌وگو با سالمندان این شهر، تجارت مردمان شوشتر در سده‌های پیشین به‌ویژه با هندوستان همواره یادآوری می‌شود. در این شهر به دلیل تجمع یا تردد اقوام مختلف به‌ویژه دو قوم بزرگ بختیاری و عرب با فرهنگ و باورهای عمیق خود در مرکز و اطراف شوشتر و نیز رفع نیاز این دو قومیت، گونه‌ای از زیورآلات ساخته شده‌اند که سلایق سه‌گانۀ مردم شوشتر، بختیاری و عرب را در فضای چندفرهنگی آن تأمین کرده‌اند. این زیورآلات که بخشی از آن‌ها در این پژوهش معرفی شدند، علاوه بر این‌که تسلط استادکاران این شهر را به رخ می‌کشند، بیان‌گر هم‌گرایی فرهنگی در تولید و مصرف کالای غیرمصرفی و بادوام چون زیورآلات در خلال حفظ ارزش‌های درون‌فرهنگی هرکدام از این فرهنگ‌هاست. این روابط زنده، محصولِ ارتباط زنده و مستمر فرهنگ متن و حاشیه است. رویکردی که با سلوک و منش روادار مردم شوشتر هم‌بستگی داشته و منجر به تعامل فرهنگی و خلق آرایه‌هایی ماندگار شده و مصادیق آن آرایه‌ها، بن‌نای، چلاب و دست‌بند هیل است که به ترتیب مورد کاربرد مردم بختیاری، عرب و شوشتری هستند. زاگور و خوخه زیور مشترک مردم بختیاری و عرب هستند. موارد دیگری نظیر چف الباده (گوشواره)، دلاعه (موبند از جنس طلا یا نقره با مهره‌های رنگی)، گبگاب (تاج عروس)، شعاعه (عرون)، طوُگ، مَکَسره و قابچی را نیز می‌توان نام برد.

۹. نتیجه‌گیری

ساکنین شوشتر ترکیبی از چند فرهنگ مختلف چون شوشتری، بختیاری و عرب هستند که در چند سال اخیر در متن و حاشیۀ این شهر با فراز و فرود در کنار هم زیست اجتماعی داشته‌اند. وجود این شهر به‌عنوان مرکز خوزستان تا حدود یک‌صد سال پیش و سابقۀ درخشان آن در تولید برخی از پارچه‌ها، پوشاک و مبادلۀ آن‌ها، از صنعت‌گران این شهر به‌ویژه زیورسازان، استادکارانی متبحر ساخته‌است. این موضوع سبب شده تا به تأسی از سنت‌های گذشته، زیورسازان آن اقلام مختلف تزئینی، ملزومات زندگی و نیز اشیاء دوگانه تزئینی و اعتقادی، بلاگردان یا دفع شر را بر اساس سلیقه‌های مختلف ساکنانی که جمعیت بیش‌تری در این شهر دارند، به تولید برسانند. ساکنانی که با فرهنگی تلفیقی که بخشی از آن تحت‌تأثیر جغرافیای زیست این مردم بوده و نظریه‌پردازان از آن به نام ادغام فرهنگی یاد می‌کنند، سال‌ها در کنار یکدیگر زیست اجتماعی داشته‌اند. در چنین بافت زیستی‌ای، زیورآلاتی چون بن‌نای، چلاب و دست‌بند هیل که به ترتیب مورد کاربرد مردم بختیاری، عرب و شوشتری بوده‌اند یا زیوری چون زاگور و خوخه که مورد استفاده مشترک مردم بختیاری و عرب بوده، برساختۀ تقاضای چندفرهنگی این شهر بوده‌اند که طی این فرایند، مفهوم کلیدی «هم‌گرایی فرهنگی» آشکار شده‌است. این امر نشان‌دهندۀ تمایل این فرهنگ‌ها به ادغام و ایجاد نقاط مشترک است. برخی از این اشیاء ضمن کارکرد تزئینی، برای دفع شر یا بلاگردان نیز استفاده می‌شدند. زیورآلاتی چون سنجاق‌ها، گوی دستمال، بندسوزن، کلیّب و تکه‌بند با کارکردی تزئینی و بلاگردان در این شمارند. هم‌چنین زیورآلات تن‌آویز چون دست‌بندها، گوشواره‌ها، سینه‌ریزها، میل‌پا، خالک و مانند آن که بعضاً کارکرد دوگانۀ زیور و بلاگردان داشته‌اند، برخی دیگر از این اشیاء هستند.

زیورآلات متصل به پوشاک هم با تنوعی قابل اعتنا از جزئی‌ترین و به نظر بی‌اهمیت‌ترین آن‌ها به‌وسیلهٔ زیورسازان شوشتر ساخته می‌شدند. به نظر می‌رسد این‌گونه زیورآلات، مورد استفادهٔ جمعیت شهری شوشتر بوده‌اند. این زیورآلات اگرچه با توجه به سلیقه و بافت فرهنگی غالب سه‌گانهٔ شوشتری، بختیاری و عرب اطراف یا ساکن شهر ساخته می‌شده‌اند، اما به نظر سبک و سیاق زیورساز در آن‌ها غالب شده‌است. نام‌های بعضاً ناآشنای امروزی برخی از این زیورآلات، نشأت‌گرفته از بافت چندفرهنگی این شهر بوده‌است. هم‌چنین وجود تزئین یا نقش و ارزش‌آفرینی به اشیائی نه‌چندان پراهمیت (به‌زعم افکار امروزی) چون سنگ‌پا و قطعه فلز پایین و بالای بادبزن، نشان از تداوم سنت تزئین‌گرایی در هنر ایرانی است که در بطن شهری چندفرهنگی با هم‌گرایی فرهنگی، همواره برای آن تقاضا وجود داشته‌است.

پی‌نوشت‌ها

1. Cantin Dick
2. John Taylor
3. Tobias Tiyu
4. Claude Lé vi-Strauss
5. Anthony Giddens
6. Wallerstein
7. Cultural Integration
8. Anastasia Varath

منابع

احمدی واستانی، سهیل، نوکنده، جبرئیل، و ده پهلوان، مصطفی. (۱۴۰۰). بررسی زیورآلات دوره ساسانی شمال ایران، حاصل کاوش‌های علمی باستان‌شناسی. جستارهای باستان‌شناسی ایران پیش از اسلام، ۶ (۲)، ۱۵۵-۱۶۸. doi : 10.22034/iaej.2022.11190

آزاد، آرزو، و احمدپناه، ابوتراب. (۱۴۰۱). بررسی نقوش زیورآلات زنان ترکمن (در ارتباط با آیین ازدواج). زن در فرهنگ و هنر، ۱۴ (۱)، ۲۷-۵۵. doi : 10.22059/jwica.2022.333144.1710

باقری، فریبا. (۱۳۸۵). نگاهی به میناکاری اهواز. مجله رشد آموزش هنر، شماره ۸، ۱۲-۱۴.

زواری، مبینا، و چیت‌سازیان، امیرحسین. (۱۳۹۹). مطالعه تطبیقی نمادگرایی در زیورآلات اقوام ترکمن و بلوچ در ایران. هنرهای صناعی ایران، ۳ (۲)، ۱۲۱- ۱۳۰. doi : 10.22052/3.2.121.121-130

طهوری، نیر، و محمدی، عفت. (۱۴۰۰). بررسی و تحلیل نقش نماد در زیورآلات عصر حاضر. ششمین کنفرانس بین‌المللی زبان و ادبیات. تفلیس، گرجستان.

فاضلی، نعمت‌الله، و رسولی، محمد. (۱۳۹۱). بررسی روابط تعامل بین فرهنگی و شهروندی؛ پژوهشی انسان‌شناختی در ارامنه تهران. پژوهش‌های انسان‌شناسی ایران، ۲ (۲)، ۷-۲۷. doi : 10.22059/ijar.2013.50664

فریه، ر. دبلیو. (۱۳۷۴). هنرهای ایران. ترجمه پرویز مرزبان. تهران: فرزان‌پور.

قاسمی، حمید، و اخگری، محمد. (۱۴۰۰) مرجع پژوهش. ویراست نوزدهم. تهران: اندیشه آرا.

کخ، هاید ماری. (۱۳۷۶). از زبان داریوش. ترجمه پرویز رجبی. تهران: کارنگ.

گیو قصاب، عبدالناصر. (۱۳۹۲). زیورآلات؛ زیبایی و تمدن ایرانند. پژوهش هنر، ۱ (۳)، ۱۲-۱۷.

محمدی سیف، معصومه. (۱۳۹۸). جامعه‌شناسی پوشاک سنتی و زیورآلات زنان ایران زمین. تهران: اندیشه احسان.

محمدی‌زاده، اکرم. (۱۳۹۲). کاربرد سنگ فیروزه در زیورآلات ایرانی. پژوهش هنر، ۱ (۳)، ۱۰۷-۱۱۲.

مریدی شوشتری، اکرم. (۱۳۹۲). شوشتر یعنی خوبتر. اهواز: ترآوا.

میثاقی، مریم، و مرادمند، فرناز. (۱۳۸۱). میناکاری صابئین. کتاب ماه هنر، شماره ۵۳ و ۵۴، ۱۲۲-۱۲۷.

میرجعفری، حسین، و سیدبنکدار، سیدمسعود. (۱۳۸۷). زرگری و جواهرسازی در عصر صفوی. مجله علمی - پژوهشی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان، ۲ (۵۳)، ۱-۱۶.

هوشیار، مهران، و زاهدی‌فر، سارا. (۱۳۸۶). مینای صابئین، زیوری از جنس تاریخ. مجله آینه خیال، شماره ۱، ۷۴-۷۹.
یاقوتی، سپیده، و دادور، ابوالقاسم. (۱۳۹۹). مطالعه تطبیقی سیر تحول و تطور زیورآلات ایران در دوره هخامنشی و اشکانی. جلوه هنر، ۱۲ (۴)، ۹۷-۱۰۹. doi: 10.22051/jjh.2017.9873.1106

Open-AI. (2023). Multiculturalism.GPT-4o, Claude 3.5 Sonnet, Gemini 1.5 Pro (Sep 14 Version), https//chat.openai.com/chat

Ethnography of Ornaments in the Last Hundred Years of Shushtar from a Multicultural Perspective

Mansour Kolahkaj
Associate Professor, Graphic Design Department, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran (Corresponding Author)/ mansor.kolahkaj@gmail.com
Masoumeh Sodeir
M.A. in Art Research, Art Research Department, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz Iran/ sodeirmasoumeh@gmail.com
Zahra Rasti
M.A. in Art Research, Art Research Department, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz Iran/ zahra.rasti1985@gmail.com

Received: 05/05/2024
Accepted: 14/08/2024

Introduction

Ornaments constitute a broad category of cultural artifacts that serve decorative, luxurious, and occasionally functional purposes. Beyond their material and financial significance, certain types of ornaments fulfill everyday, ritualistic roles, symbolizing the cultural identity, beliefs, and the ideologies of societies while they reflect the craftsmanship and aesthetic sensibilities of artisans across different historical periods. Among these regions, the city of Shushtar, formerly the capital of Khuzestan province, has historically been a significant center for ornament production. Due to the cultural diversity of its inhabitants, the city's ornaments exhibit a distinctly multicultural character. This research seeks to examine the factors contributing to the development of this multicultural perspective in Shushtar's handicrafts. It also explores the nature of the ornaments produced within this context, aiming to identify the decorative elements and shared cultural meanings embedded in Iranian craftsmanship with a particular focus on Khuzestan region, Shushtar, and its surrounding areas over the past century.

Research Method

The present research is categorized as a qualitative and ethnographic study. One characteristic of ethnographic research is the detailed description and analysis of culture in its broadest sense. Among the various approaches to ethnography, this study adopted an interpretive and participatory approach. Data collection methods included listening to conversations—following the communication ethnography model—alongside field observations, visual documentation, interviews, and library research. Furthermore, artificial intelligence tools were employed in line to explain and enhance the theoretical framework with the latest APA style guidelines. Both in-text and external citations adhered strictly to these standards. Analysis of the conversations revealed that multiple factors—such as environmental conditions, the multicultural nature of the region, and the beliefs of its inhabitants—have significantly influenced the development of various types of ornaments in Shushtar. Consequently, relying on multicultural theory, the findings of this research are presented through descriptive and analytical methods, supported by visual evidences and a semiotic analysis of ornaments within their cultural contexts. The sample was selected purposefully, comprising a total of 55 items to ensure a comprehensive exploration of the subject matter.

Research Findings

The city of Shushtar, which served as the center of Khuzestan province until the early 1300s in the Persian calendar, boasts a rich and enduring cultural history alongside its urban legacy. This heritage is exemplified by landmarks such as the Sasanian water management system, the renowned production of exquisite fabrics like silk and brocade, and the city's authentic architecture

and traditional urban fabric. Due to its central position and extensive internal and external interactions throughout history, Shushtar has been a hub for the movement of people and the flourishing of various arts and crafts, including handicrafts and ornaments. The trade relationships of Shushtar's inhabitants, particularly with India in earlier centuries, remain prominent in the collective memory of the city's ancestors.

The convergence of diverse ethnic groups, especially Bakhtiari and Arab communities, with their distinct and profound cultural roots has played a pivotal role in shaping the city's cultural and artistic identity. This multicultural environment has led to the creation of ornaments that appeal to the tastes of Shushtari, Bakhtiari, and Arab communities. These ornaments, some of which are introduced in this study, highlight not only the exceptional craftsmanship of Shushtar's jewelers but also the cultural convergence evident in the production and consumption of both durable and decorative goods. This cultural synthesis preserves the intrinsic values of each contributing culture while fostering shared artistic expressions.

The ornaments reflect the dynamic and ongoing interactions between the core and peripheral cultures of the region, which resonate deeply with the inclusive and collaborative spirit of Shushtar's people. These interactions have resulted in the creation of enduring adornments that embody cultural exchange and harmony. Examples of these adornments include the Ben-nay**,** Chalaab, and Hand Bracelets specific to the Bakhtiari, Arab, and Shushtari communities, respectively. Additionally, ornaments used jointly by Bakhtiari and Arab communities such as Zagour and Khokhe as well as other unique items like Chaf al-Badeh (Abuloozeh)**,** earrings under Shileh-Dala'eh (crafted in gold or silver with colored beads), Azmam**,** Gatar**,** Gabkab**,** Shaa'eh (Arun)**,** Tawg**,** Maskereh**,** Qabchi, and Zamen, illustrate the rich tapestry of cultural artistry in Shushtar.

Conclusion

The residents of Shushtar are a blend of diverse cultures, including Shushtari, Bakhtiari, and Arab communities, who have coexisted in the city and in its outskirts through various fluctuations in history. As the center of Khuzestan until approximately a century ago, Shushtar's illustrious history in fabric and garment production and trade significantly influenced its artisans, particularly its ornament makers, establishing their reputation as highly skilled craftsmen. These artisans, adhering to traditional practices, created a variety of decorative items, life necessities, and objects imbued with dualistic or religious significance. These included talismans and evil-repelling artifacts, tailored to the diverse tastes of the city's multicultural populace. This population, shaped by a fusion of cultures partially influenced by the region's geography, embodies what theorists describe as cultural integration. Over time, these communities have cohabited and cultivated shared traditions. In this sociocultural milieu, ornaments like the Bannai, Chelab, and Hil bracelets—used respectively by the Bakhtiari, Arab, and Shushtari people—or shared items like Zagur and Jorkheh, exemplify the multicultural demands of Shushtar. The production of these ornaments underscores the concept of 'cultural convergence,' highlighting the blending of distinct cultural practices into unified expressions. Beyond their decorative functions, many of these items served as talismans to ward off evil or misfortune. Examples include pins with both aesthetic and protective purposes, handkerchiefs, clip pins, and tekke bands. Additionally, body ornaments such as bracelets, earrings, chestpieces, anklets, and rings often carried dual roles, combining decoration with symbolic or protective functions. Ornaments affixed to clothing also demonstrated a remarkable variety. Even seemingly minor and insignificant items were crafted with meticulous detail by Shushtar's ornament makers. These types of adornments appear to have been primarily used by the urban population of Shushtar. While reflecting the dominant cultural tastes of the Shushtari, Bakhtiari, and Arab tribes within the city or in its surrounding, the individual artistry and stylistic preferences of the ornament makers often prevailed. Some of these ornaments bear names that are less familiar today, a testament to Shushtar's multicultural roots. Furthermore, the presence of ornamental

designs on seemingly trivial objects such as footstones or the metal components of fans, attests to the enduring tradition of decoration in Iranian art. This tradition, rooted in the cultural convergence of Shushtar, has ensured the continuous demand for and the appreciation of artistic embellishments in this unique multicultural city.

Keywords: Ornaments, Shushtar, Ethnography, Multicultural, Khuzestan.

References

Ahmadi Vastani, S., Nokandeh, J., & Dehpahlavan, M. (2022). Investigation of Sassanid Period Ornaments in Northern Iran, the Result of Scientific Archaeological Excavations. *Journal of Iran's Pre Islamic Archaeological Essays, 6* (2), 155-168. doi: 10.22034/iaej.2022.11190. [in Persian].

Azad, A., & Ahmadpanah, S. A. (2022). A Study of Turkmen Women's Jewelry Designs (in Connection with Marriage Ritual). *Journal of Woman in Culture and Arts, 14* (1), 27-55. doi: 10.22059/jwica.2022.333144.1710. [in Persian].

Bagheri, F. (2006). A look at Ahvaz's enamelwork. *Roshd Art Education*, No. 8, 12-14. [In Persian].

Fazeli, N, & Rasouli, M. (2013). Investigating the Relationships between Intercultural Interaction and Citizenship; An Anthropological Research on Tehran Armenians .*Iranian Journal of Anthropological Research, 2* (2), 7-27. doi: 10.22059/ijar.2013.50664. [in Persian].

Frye, R. W. (1995). Iranian Arts (P. Marzban, Trans.). Tehran: Farzanpour. [in Persian].

Giv Ghasab, A. (2013). Jewelry, beauty, and Iranian civilization. *Art Research, 1* (3), 12-17. [in Persian].

Houshyar, M., & Zahedifar, S. (2007). The enamelwork of the Sabians: A jewelry of history. *Mirror of Imagination Journal*, No. 1, 74-79. [in Persian].

Koch, H. M. (1997). Through Darius' Eyes (P. Rajabi, Trans.). Tehran: Karang. [in Persian].

Mirjafari, H., & Seyed Bankdar, S. M. (2008). Goldsmithing and jewelry-making in the Safavid era. *Scientific-Research Journal of the Faculty of Literature and Humanities, University of Isfahan, 2* (53), 1-16. [in Persian].

Misaghi, M., & Moradmand, F. (2002). Enamelwork of the Sabians. *Art Monthly Book*, 53-54, 122-127. [in Persian].

Mohammadi Saif, M. (2019). *Sociology of traditional clothing and jewelry of Iranian women*. Tehran: Andisheh Ehsan. [in Persian].

Mohammadi Zadeh, A. (2013). The use of turquoise in Iranian jewelry. *Art Research, 1* (3), 107-112. [in Persian].

Moridi Shushtari, A. (2013). *Shushtar Means Better*. Ahvaz: Tarava. [in Persian].

Open AI. (2023). *Multiculturalism*. GPT-4o, Claude 3.5 Sonnet, Gemini 1.5 Pro (Sep 14 Version), https//chat.openai.com/chat

Qasemi, H., & Akhgari, M. (2021). *Research Reference* (19th ed.). Tehran: Andisheh Ara. [in Persian].

Tahouri, N., & Mohammadi, E. (2021). Analysis of symbolic roles in contemporary jewelry. *6th International Conference on Language and Literature*. Tbilisi, Georgia. [in Persian].

Yaghouti, S., & Dadvar, A. (2021). A Comparative Study of Iran during the Achaemenid and Parthian change and evolution jewelry. *Glory of Art (Jelve-y Honar), 12* (4), 97-109. doi: 10.22051/jjh.2017.9873.1106. [in Persian].

Zavvāri, M., & Chitsāziyān, A. H. (2021). A Comparative Study on the Symbolism in Turkmen and Baluch Ornaments in Iran. *Journal of Iranian Handicrafts Studies, 3* (2), 121-130. doi: 10.22052/3.2.121. [in Persian].

مقاله:
علمی‌پژوهشی

10.22052/HSI.2025.255485.1205

کاوشی در قالی طرح مستوفی اراک (سلطان‌آباد) و فراهان

محمد افروغ*

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۲/۰۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۵/۲۸

چکیده

طرح مستوفی، نقشه‌ای غالباً سرتاسری دارد و دارای بُن‌مایه‌ای گیاهی، با ساختار اسلیمی‌های جفتی و اسپیرال‌گون است که به احتمال قوی از اواخر قرن نوزدهم وارد مکتب قالی‌بافی اراک و فراهان شده و رواج یافته‌است. پژوهش حاضر تلاش دارد برای نخستین‌بار به مطالعه، تحلیل و معرفی خاستگاه و ابعاد فرمی و فنی قالی طرح مستوفی اراک و فراهان بپردازد. فقدان منابع مرتبط با این طرح و نیاز به شناخت و آشنایی با ریشه و خاستگاه آن، ضرورت انجام این پژوهش را دو چندان نموده‌است. پژوهش حاضر از نوع توسعه‌ای و دارای ماهیت میدانی بوده و از جنبهٔ نظری کم‌تری برخوردار است. این پژوهش به روش توصیفی - تحلیلی انجام گرفته و شیوهٔ گردآوری داده‌های آن میدانی و کتابخانه‌ای است. پرسش اصلی پژوهش این است که ویژگی‌های فنی و زیباشناختی قالی طرح مستوفی کدام است؟ بر این مبنا، با کنار گذاشتن نمونه‌های مشابه، تعداد ۱۸ طرح متفاوت و قابل مطالعه انتخاب شده و مورد بررسی قرار گرفتند. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد قالی طرح مستوفی در اراک و فراهان از جمله طرح‌های اصیلی است که نسبت به طرح مستوفی در تبریز و بیجار، ساختار فرمی و محتوایی متنوع و شاخصی را داراست. این ساختار شاخص در نمونه‌های بازمانده نیز دیده می‌شود، از آن جمله رنگ سرمه‌ای زمینهٔ قالی، رنگ قرمز و نیز ساختار نقش‌پردازی یکسان در حاشیه می‌باشد. بر مبنای روایت‌های شفاهی و بازاری در اراک، طرح مستوفی به احتمال زیاد از بیجار وارد نظام قالی‌بافی اراک و فراهان شده و احتمالاً پیش از آن هم از حوزهٔ قفقاز به تبریز وارد شده و پس از آن به بیجار راه یافته‌است.

کلیدواژه‌ها:
اراک، فراهان، قالی (فرش)، طرح مستوفی.

* دانشیار، گروه فرش، دانشگاه اراک، اراک، ایران/ m-afrough@araku.ac.ir

۱. مقدمه

مستندنگاری یکی از ضرورت‌ها و فعالیت‌های حیاتی در امر واکاوی و پژوهش در حوزهٔ هنرهای‌سنتی و صنایع‌دستی است. در ارتباط با طرح‌ها و نقشه‌های قالی مناطق مختلف ایران نظیر مکتب قالی‌بافی اراک و فراهان و کانون‌های وابسته به آن‌ها به‌رغم دارابودن مناطق شهره‌ای نظیر ساروق، لیلیان و مهاجران، هم‌چنین در ارتباط با تولیدات آن‌ها تاکنون پژوهش‌های بدیع و نوآورانه‌ای به انجام نرسیده است. نظام قالی‌بافی اراک و فراهان، از اواسط یا ربع آخر قرن نوزدهم میلادی با عرضه و نمایش انواع دست‌بافته‌های فاخر به‌ویژه قالی‌های ساروق، در آمریکا و اروپا روی به شهرت نهاد. طرح مستوفی یکی از نقشه‌های اصیل و قدیمی اراک و فراهان است که از ربع آخر قرن نوزدهم میلادی (سدهٔ سیزدهم ه.ق) تا اواسط قرن بیستم میلادی بافته و عرضه می‌شد و هم‌زمان با آن در مکاتب قالی‌بافی بیجار و تبریز نیز رواج داشت. این طرح، سازه‌ای واگیره‌ای و متشکل از نقوشی برجسته هم‌چون اسلیمی‌های اسپیرال‌گون و گل‌بوته‌های اصلی دایره‌ای یا بیضی‌شکل در زمینه‌ای غالباً سُرمه‌ای یا لاجوردی و حاشیه‌ای قرمز رنگ است. طرح مستوفی، بخشی از هویت نظام بافندگی مکتب یادشده می‌باشد که بافت آن در چند دههٔ گذشته متوقف شده‌است. از این طرح صرفاً نمونه‌هایی هرچند معدود در برخی از پایگاه‌های معتبر فراملی دیده می‌شود. در این پژوهش سعی بر آن است تا ضمن جست‌وجوی تاریخی خاستگاه و تبارشناسی طرح مستوفی، ابعاد فنی و دیداری (بصری) آن مورد مطالعه، تحلیل و معرفی قرار گیرد. منظور از زیبایی‌شناسی، مؤلفه‌های طرح و نقش و رنگ‌بندی است و پرسش اصلی پژوهش این است که ویژگی‌های فنی و زیباشناختی قالی طرح مستوفی کدام است؟ پرسش فرعی این است که اشتراکات و افتراقات طرح مستوفی اراک و فراهان با طرح مستوفی تبریز، کاشمر و بیجار کدام است؟

۲. روش‌شناسی پژوهش

پژوهش حاضر از نوع کیفی و توسعه‌ای است که با استفاده از روش توصیفی - تحلیلی به انجام رسیده‌است. شیوهٔ گردآوری داده‌ها به‌صورت میدانی، و با مراجعه به منابع کتابخانه‌ای و جست‌وجو در پایگاه‌های اینترنتی معتبر است. از آن‌جا که یافتن نمونه‌های اصیل و قدیمی این طرح دشوار است، بنابراین برای یافتن طرح‌ها و نقشه‌های اصیل مستوفی، نخستین جست‌وجو در بازار اراک و سپس تهران به‌عنوان مهم‌ترین مکان‌های تولید و عرضهٔ قالی‌های اراک و فراهان انجام گرفت اما نمونه‌ای قدیمی از طرح مستوفی یافت نشد. پس از آن بر تارنماهای معتبر فراملی تمرکز شد و به‌دنبال آن، نمونه‌هایی هرچند اندک از این طرح یافت شد. بنابراین با بررسی و پالایش نمونه‌ها از جهت شباهت طرح و نقش، از میان ۲۴ نمونهٔ یافت‌شده، تعداد ۱۸ طرح گزینش و مورد مطالعه قرار گرفتند. جغرافیای نمونه‌های یافت‌شده اراک (سلطان‌آباد)، فراهان و ساروق است که کانون‌های قالی‌بافی وابسته به مکتب قالی‌بافی اراک هستند. اگرچه به‌عنوان پیش‌مقدمه و جهت آشنایی با طرح مستوفی در سایر مناطق و مکاتب قالی‌بافی، نخست این طرح در تبریز و بیجار به‌صورت خلاصه و مختصر معرفی می‌شود.

۳. پیشینهٔ پژوهش

از جمله کانون‌های بافندگی قالی ایران که پژوهشی در ارتباط با ابعاد فنی و زیباشناختی آن صورت نگرفته جغرافیای استان مرکزی و خاصه طرح و نقشهٔ اصیل مستوفی است. لیکن جهت آشنایی با برخی از فعالیت‌های صورت‌گرفته در ارتباط با قالی این استان و کانون‌های قالی‌بافی آن، پژوهش‌های نزدیک به این موضوع، معرفی می‌شوند. محمد افروغ و بی‌تا بهرامی‌قصر (۱۴۰۲) در مقالهٔ «پژوهشی در ساختار فرمی و زیباشناختی قالی لیلیان و ریحان»، طرح‌های اصیل و بازمانده از قالی لیلیان را مبنای معرفی و تحلیل قالی‌های این منطقه قرار داده‌اند. محمد افروغ (۱۴۰۲) در مقالهٔ «بازشناسی و تحلیل ابعاد صوری و ساختاری قالی مُهاجران (مارون)» به معرفی و تحلیل طرح‌ها و نقشه‌های منطقهٔ ارمنی‌نشین مهاجران پرداخته‌است. افروغ (۱۴۰۱ الف) هم‌چنین در مقالهٔ «گونه‌شناسی طرح‌ها و نقشه‌های قالی روستای جیریا در استان مرکزی»، کانون فعال قالی‌بافی روستای جیریا را معرفی کرده‌است. افروغ (۱۴۰۱ ب) در مقالهٔ «تحلیل عناصر ساختاری و زیباشناختی قالی‌های ساروق مجموعه کلرمونت»، به مطالعهٔ نمونه‌های اصیل قالی ساروق در مجموعهٔ کلرمونت از منظر شناسایی و معرفی ابعاد زیباشناختی آن‌ها

پرداخته‌است. افروغ (۱۳۹۹) در مقالهٔ «بازشناسی انواع نقشهٔ ماهی درهم در قالی فراهان»، انواع طرح‌ها و نقشه‌های مذکور را در قالی فراهان بررسی، مطالعه و تحلیل نموده‌است. فرنوش ایرانمنش و علی وندشعاری (۱۳۹۹) در مقالهٔ «مستند بررسی ساختار فرمی طرح و نقش قالی‌های محرابی ساروق و فراهان دوره قاجار» به مطالعه و تحلیل انواع طرح‌ها و نقشه‌های محرابی در قالی فراهان و ساروق در زمان مذکور پرداخته‌اند. افروغ (۱۳۹٦) در مقالهٔ «بررسی، تحلیل و معرفی طرح‌ها و نقشه‌های بومی و نخستین در مکتب قالیبافی اراک (سلطان‌آباد)»، به مطالعهٔ ابعاد فنی و زیباشناختی قالی‌بافی اراک پرداخته است. طرح مستوفی از نقشه‌های اصیل و قدیمی در مکتب قالی‌بافی اراک و فراهان است که تاکنون پژوهشی درارتباط با آن انجام نشده‌است و در مقالهٔ حاضر برای نخستین‌بار به معرفی جنبه‌های فنی و زیبایی‌شناختی طرح و نقش مستوفی پرداخته می‌شود.

۴. مکتب قالی‌بافی اراک و فراهان

استان مرکزی، شُهره به سرزمین آفتاب و از دیرینه‌ترین قطب‌ها و مکاتب قالی ایران است که با اراک به‌عنوان مرکز این استان شناخته می‌شود (افروغ و بهرامی‌قصر، ۱۴۰۲: ۲). اراک یا چِهر نو (شهر نو)، نامی است که در گذشته به منطقهٔ سلطان‌آباد و پیش‌تر از آن به عراق عجم اطلاق می‌شده‌است.

> اراک که امروزه مرکز استان مرکزی است، «یکی از مهم‌ترین مکاتب قالی‌بافی ایران به‌ویژه از دوران قاجار به این‌سو و از زمان استقرار شرکت‌های خارجی بهویژه شرکت انگلیسی-سوئیسی زیگلر می‌باشد که از سابقه و خاستگاهی دیرین و درخشان در این هنر بومی و ملی برخوردار بوده‌است. این مکتب دارای کانون‌های بافت بسیاری است که باعث جلوه، شهرت و شکوه قالی و مکتب قالی‌بافی اراک در طول حیات بافندگی آن بود و فعالیت برجسته‌ای در بافت و صادرکردن قالی به آمریکا و اروپا داشت» (افروغ، ۱۳۹٦: ۷۷). هم‌چنین اظهارنظر سیسیل ادواردز که «قالی‌بافان اراک جزء ماهرترین قالی‌بافان ایران به‌شمار می‌روند. مرحله بافت را بسیار خوب انجام می‌دهند» (ادواردز، ۱۳۵۷: ۱۶۰)، گواهی بر معروفیت و شهرت قالی اراک و مناطق هم‌جوار آن است.

اواسط قرن نوزدهم م. /سیزدهم ه.ق، فصل نوینی برای قالی اراک و فراهان به‌شمار می‌آید؛ از این‌رو که در این هنگام با تقاضای تدریجی مشتریان کشورهای غربی برای قالی‌های مناطق مختلف ایران و ظرفیت‌های موجود برای تولید قالی در داخل، سرمایه‌های داخلی و خارجی نیز در صنعت قالی به‌کار گرفته شدند. در ابتدا، تجار داخلی به سرمایه‌گذاری در این بخش روی آوردند و با شروع فعالیت‌های تولیدی و تجاری در مراکز اصلی قالی‌بافی از جمله در سلطان‌آباد عراق (فلور، ۱۳۹۳: ۲۵)، باعث و بانی رشد و توسعهٔ هنر - صنعت قالی‌بافی در اراک و فراهان شدند. با گذر زمان و شهرت روزافزون قالی این منطقه، و هم‌زمان با افزایش تقاضا برای قالی‌های ایرانی در اروپا و آمریکا (کرزن، ۱۳۸۷: ۶۲۲-۶۲۳؛ طاحونی و ملایی، ۱۳۹۸: ۱۳۹)، تجار و شرکت‌های غربی نیز جذب سرمایه‌گذاری در صنعت فرش سلطان‌آباد شدند. آن‌ها با گسترش تدریجی فعالیت‌های تولیدی و تجاری خود در آن منطقه و ایجاد دفاتر تجاری، کارگاه‌های بزرگ قالی‌بافی و صباغ‌خانه‌های اختصاصی در سلطان‌آباد (استادوخ، ۱۳۲۷ ه.ق/۱٤/٥٤؛ ۱۳۳۹ ه.ق/۷/۳۳) تحولی اساسی در صنعت فرش آن منطقه ایجاد کردند. به‌دنبال آن در اواخر دورهٔ قاجار، عملیات تولید و تجارت فرش در سلطان‌آباد توسعه یافت و حجم و ارزش این فرآورده به رشد بالایی رسید (ملایی، ۱٤۰۰: ۱۰٤).

۵. طرح مستوفی اراک و خاستگاه آن

یکی از نقشه‌های اصیل و بومی اراک و فراهان، طرح مستوفی است که سابقه‌ای دیرینه در نظام بافندگی این منطقه دارد. علت نام‌گذاری این طرح به‌درستی مشخص نیست، لیکن دو روایت در ارتباط با آن از سوی بازاریان و کارشناسان مطرح می‌شود. نخست آن‌که این طرح متعلق به فردی به‌نام مستوفی یکی از ملاکین و شخصیت‌های بزرگ اراک بوده‌است. برخی روایات شفاهی از سوی خِبرگان قالی اراک حاکی از آن است که مستوفی این طرح را از منطقهٔ آذربایجان و یا بیجار با خود به اراک آورده و به سفارش وی، این طرح در نظام قالی‌بافی این منطقه رواج یافته‌است. روایت دوم حکایت از اصالت قفقازی این طرح دارد که طی مراودات فرهنگی، اقتصادی و تجاری حوزهٔ قالی، توسط مستوفی‌الممالک، نخست به مناطق شمال و شمال‌غربی ایران و به‌طور خاص تبریز و کردستان و خاصه بیجار، وارد شده، سپس به اراک راه یافته و در این منطقه رایج شده‌است. به هر صورت با توجه به روایات ذکرشده، آن‌چه مهم می‌نماید این است که این طرح اصیل در زمرهٔ

طرح‌های وارداتی یا اقتباسی است که به‌لحاظ دیرینگی در مکتب قالی‌بافی اراک و کانون‌های وابسته بـه آن، از طـرح‌هـای قـدیمی ایـن منطقـه به‌شمار می‌رود. به‌واقع باید گفت که در ارتباط با این طرح مستنداتی وجود ندارد که بتوان در پرتو آن‌ها دربارهٔ اصالت و خاستگاه آن اظهارنظر کرد.

از این‌رو با عبور از آن‌چه که در ارتباط با پیشینه و خاستگاه طرح مستوفی گفته و شنیده می‌شود، طرح مذکور اگرچـه وارداتـی بـوده، لـیکن بـا گذر زمان و رواج آن در اراک و نیز ایجاد خلاقیت و نوآوری در آن توسـط طراحـان بـومی اراک و ارائـه نقشـه‌هـای متنـوع، بـه یکـی از طـرح‌هـای برجسته و اصیل اراک و فراهان تبدیل گشته‌است. طرح مستوفی به‌طور معمول «سرتاسری» و «یک‌دوم» بوده و سـاختار و اسـتخوان‌بنـدی کلـی آن شامل واگیره‌هایی به‌صورت شـبکه‌بنـدی شـده، خـاص و منحصـربه‌فـرد از نقـش‌مایـهٔ حلزونـی و اسـپیرال‌گـون اسـت کـه ظـاهری شـبیه بـه اسلیمی‌های رایج دارد اما متفاوت از آن‌ها می‌باشد. از این‌رو که از ساقهٔ اصلی، منفصل بوده و گردشی جداگانه دارد. میان این نقش‌مایـه بـا انـواع نقوش و ریزنقش‌های گیاهی و انواع گل و بوته، پُر و آراسته شده‌است. در طرح مستوفی به‌رغم حفظ ساختار اصـلی نقـش‌مایـه، در ترکیـب‌بنـدی، اندازه، رنگ‌بندی و نقوش حواشی و نقش‌های جانبی آن تنوع و گوناگونی دیده می‌شود. در تصویر (۱) نمونه‌ای مشابه از ساختار و پیکره‌بندی این طرح به همراه جزئیاتی از نقش‌مایهٔ اصلی دیده می‌شود که به‌صورت واگیره تکرار می‌شود. دیگر نکتهٔ حائز اهمیت در ارتباط با ساختار ایـن طـرح، تأثیراتی است که بر دیگر طرح‌های قالی داشته و طراحان از آن الگوبرداری کرده و طرح‌های متفاوتی را پدید آورده‌اند. برای مثـال در تصـویر (۲)، یک نمونهٔ قدیمی از قالی‌های ساروق دیده می‌شود که ساختار آن واگیـره‌ای اسـت و از منظـر ترکیـب‌بنـدی، سـاقه‌های اسـپیرال‌گون و گـل‌هـای شیپوری در نقش‌پردازی حاشیه، شباهت قابل‌توجهی با طرح مستوفی دارد.

تصویر ۱: قالی ساروق با ساختار واگیره‌ای و ساقه‌های اسپیرال‌گون مشابه با نقوش طرح مستوفی (آرشیو عکس نگارنده)

تصویر ۲: قالی ساروق با ساختار واگیره‌ای و گل‌های اسپیرال‌گون در تشابه با طرح مستوفی (URL1)

۶. معرفی نمونه‌هایی از طرح مستوفی در تبریز و بیجار

طرح مستوفی از طرح‌های اصیل و رایج در تبریز و بیجار به‌ویژه در بازهٔ زمانی اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم میلادی است. در این بخش برای آشنایی بیش‌تر مخاطب با طرح مستوفی این مناطق، نمونه‌هایی از هریک از مناطق یادشده که از تارنماهای معتبر جهانی به‌دست آمده‌اند، معرفی، تحلیل و آنالیز می‌شوند.

۶-۱. طرح مستوفی تبریز

تبریز همواره یکی از کانون‌های برجسته و دیرینه در تولید و صادرات قالی بوده که نمود آن را در قالی‌های عصر صفوی می‌توان دید. این شهر «به سنن هنری کاملاً شکوهمند خود، به خصوص در زمینهٔ قالی‌بافی، می‌بالد. بارآورترین دورهٔ تولید آن به رنسانس ایران (آخر قرن هفدهم و اوایل هجدهم) مربوط می‌شود» (هانگلدین، ۱۳۷۵: ۹۲). تبریز از دیرباز «به‌عنوان کانون عمدهٔ عرضهٔ فرش‌های به‌اصطلاح شهری‌باف آذربایجان شناخته می‌شود و از لحاظ طرح و رنگ فرش‌های تبریز و سایر مراکزی که از آن پیروی می‌کنند به‌گونه‌ای است که می‌توان از هر طرح فرش زیبای ایران اثری در آن یافت» (ژوله، ۱۳۸۱: ۱۶۰). طرح مستوفی، از جمله طرح‌های مشهور تبریز به‌ویژه از اواخر قرن نوزدهم میلادی است که در طرح‌ها و قالب‌های متنوعی با رنگ‌بندی‌های تقریباً ثابت عرضه می‌شد. متأسفانه هیچ منبعی در ارتباط با طرح و نقشهٔ مستوفی تبریز وجود ندارد، بنابراین خاستگاه و سرمنزل نخستین این طرح و این‌که از کجا و چگونه در تبریز پدیدار گشته، مشخص نیست. بسیاری بر این گمانند که این طرح احتمالاً از مناطق شمالی آذربایجان یعنی قفقاز وارد تبریز شده‌است. هم‌چنین با توجه به برخی از طرح‌های قدیمی‌تر تبریز می‌توان احتمال داد که طرح مستوفی به‌صورت کلی برگرفته از این‌گونه طرح‌هاست که نمونه‌ای از آن به‌صورت واگیره در تصویر (۳) دیده می‌شود.

گمان دیگر این است که با توجه به شهرت این طرح در بیجار و نظر به بند اسلیمی‌های پهن و زمخت دهان‌اژدری موجود در قالی بیجار، احتمالاً طرح مستوفی از این شهر وارد مکتب قالی‌بافی تبریز شده باشد. به هر صورت و جدا از حدس و گمان‌های موجود، از منظر نگارندهٔ این پژوهش، نکتهٔ حائز اهمیت این است که طرح مستوفی یکی از طرح‌های شناخته‌شدهٔ تبریز است که احتمالاً از آن‌جا، وارد مکتب قالی‌بافی بیجار شده و در آن منطقه هم به شهرت رسیده‌است. در جدول (۱)، شش نمونه از طرح‌های مستوفی قدیم تبریز که حدوداً در اوایل قرن بیستم میلادی بافته شده‌اند، دیده می‌شود. با جست‌وجوی بیش‌تر در منابع مکتوب و پایگاه‌های معتبر اینترنتی، نمونه‌های دیگری از این طرح در قالی تبریز یافت نشد.

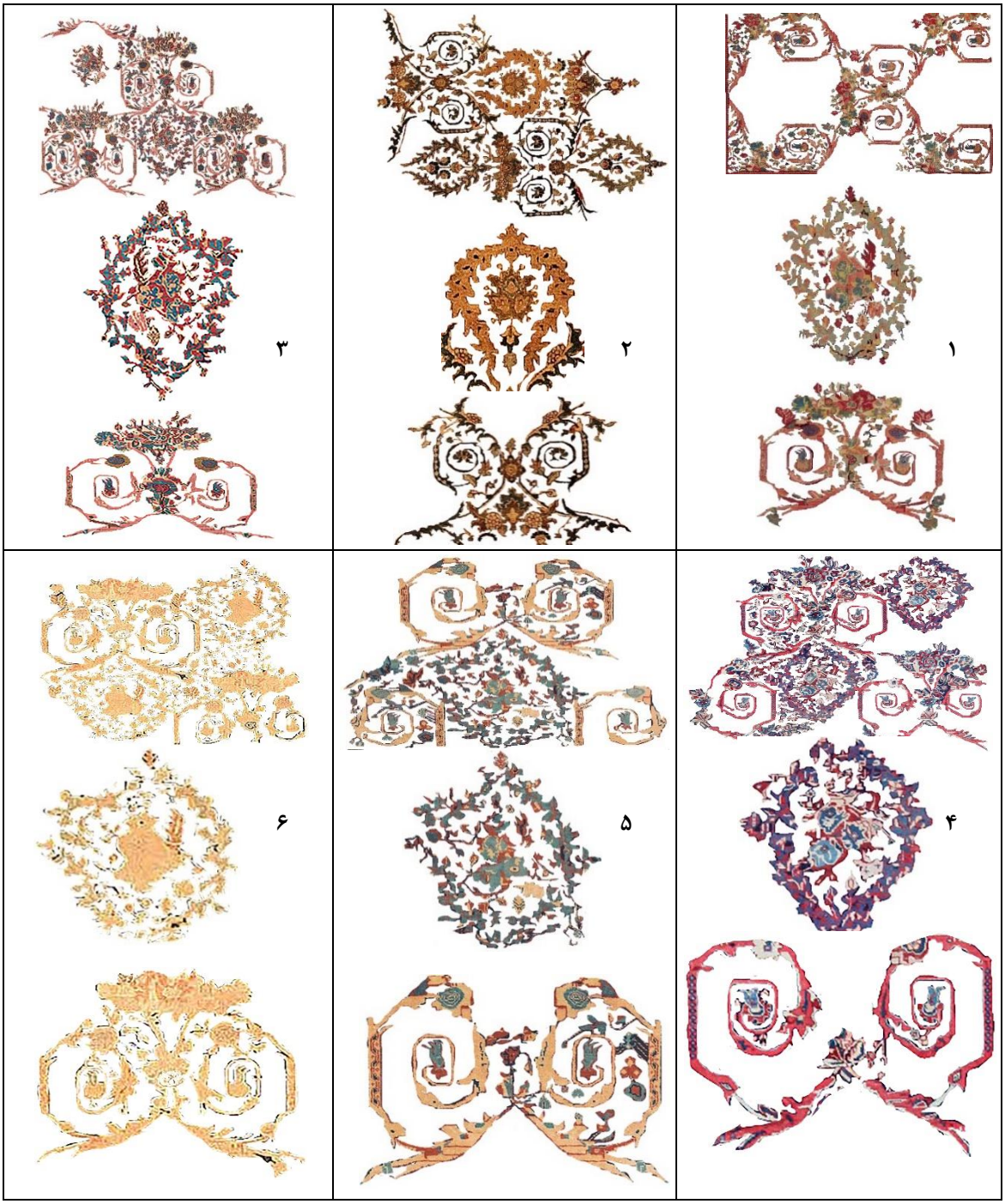
جزئیات و آنالیز تصویری شش نمونه شامل بخشی از واگیرهٔ طرح و یک گل‌بوته از گل‌فرنگ‌های زمینه به همراه بخشی از حاشیهٔ قالی در جدول‌های (۲ و ۳) ذکر شده‌است. رنگ زمینهٔ این قالیچه‌ها به‌جز نمونهٔ دوم که به رنگ خاکی است، سرمه‌ای می‌باشد. اما رنگ زمینهٔ حاشیه‌ها متنوع و شامل دوغی ملایم، خاکی، سرخ، و پوست‌پیازی (سرخ مسی) است. تعداد حاشیه‌ها در این نمونه‌ها مشتمل بر سه، چهار، پنج و هفت عدد می‌باشد. هم‌چنین در این نمونه‌ها اغلب رنگ‌ها مشترک است لیکن در همگی، رنگ‌های متفاوتی نیز به‌کار رفته‌است. به‌طور کلی انواع رنگ‌های مورد استفاده در این قالی‌ها شامل سرخ، سرمه‌ای، دوغی، سفید، آبی کم‌مایه، سیاه، قهوه‌ای پُرمایه، خاکی، فیلی (خاکستری، بور)، سبز ماشی، سبز زیتونی، عنابی، کِرِم، پوست‌پیازی (مسی)، خرمایی پُرمایه، و بنفش است. گره این قالی‌ها، ترکی و دارای رج‌شمار ۳۰ می‌باشد. به‌طور کلی و بر مبنای نمونه‌های مذکور، رنگ زمینهٔ همهٔ این طرح‌ها به‌جز یک مورد که روشن و خاکی رنگ است، تیره و مشخصاً سرمه‌ای می‌باشد.

تصویر ۳: قالیچه واگیره‌ای بند اسلیمی و اسپیرال‌های درشت، تبریز (URL2)

جدول ۱: نمونه‌هایی از طرح مستوفی تبریز (URL3-URL8)

۱	۲	۳
۱۴۴*۲۰۱ سانتی‌متر، حدود سال ۱۹۰۰ میلادی	۲۷۱*۱۷۶ سانتی‌متر، قرن نوزدهم میلادی	۵۷۴*۳۵۳ سانتی‌متر، حدود سال ۱۹۱۵ میلادی
۴	۵	۶
۲۳۹* ۳۲۴ سانتی‌متر، حدود سال ۱۹۱۰ میلادی	۱۴۹*۱۸۳ سانتی‌متر، قرن نوزدهم میلادی	۴۸۸*۳۲۸ سانتی‌متر، حدود سال ۱۹۰۰ میلادی

جدول ۲: جزئیات و آنالیز نمونه‌های جدول (۱) (نگارنده)



جدول ۳: بخشی از حاشیه‌های طرح مستوفی تبریز، نمونه‌های جدول (۱) (نگارنده)

۱	
۲	
۳	
۴	
۵	
۶	

۶-۲. طرح مستوفی بیجار

بیجار با نام قدیم گَروس، یکی از مشهورترین مکاتب قالی‌بافی غرب کشور و منطقهٔ کردستان است و به‌رغم وجود کانون‌های مشهور بافندگی در این استان هم‌چون سنندج (سنه)، هم‌چنان قالی کردستان را با تولیدات بیجار می‌شناسند. قالی بیجار که از مقام خاصی برخوردار است، بافت و جنس منحصر به‌فردی دارد که در ایران و سایر کشورهای جهان نظیر آن را نمی‌توان یافت. طرح و رنگ آن با وجود خامی و ناهنجاری‌های طرح، مملو از ویژگی‌هایی است که به قالی‌بافان این ناحیه تعلق دارد. امید است که آنان میراث خود را هم‌چنان دست‌نخورده و بی‌عیب نگهداری کنند (ادواردز، ۱۳۵۷: ۱۵۲). قالی بیجار در قرن نوزدهم میلادی، نمایندهٔ بلامنازع قالی غرب ایران و خاصه کردستان بود که با ویژگی‌هایی هم‌چون کیفیت مطلوب بافت، مقاومت و دوام بالا و طرح و نقش‌های انتزاعی و تجریدی در زمینه‌ای سرخ و منحصربه‌فرد، شناخته می‌شد. «هویت این قالی‌ها از طریق سه عامل یعنی بافت قالی محکم، ضخیم، بسیار فشرده و سنگین[1]، حاشیه سه‌قسمتی و نقش غالب هراتی و رنگ آمیزی آن که تقریباً همیشه تیره است» (هانگلدین، ۱۳۷۵: ۵۳)، شناخته می‌شود.

طرح مستوفی یکی از قدیمی‌ترین طرح‌های قالی بیجار است که در ساختار، ترکیب‌بندی و رنگ‌بندی متنوع به‌کار می‌رود. طرح مستوفی در طبقه‌بندی طرح‌های بیجار، زیرمجموعهٔ طرح «گل‌فرنگ» قرار می‌گیرد و به گل‌فرنگ مستوفی شهرت دارد. اساساً طرح مستوفی بیجار از واگیره‌ای تکراری شامل بند اسلیمی‌های درشت و اسپیرال‌گون و دسته‌های گل‌فرنگ یا صحیح‌تر، دسته‌گل‌های رُز سرخ ایرانی تشکیل شده‌است. بند اسلیمی‌های درشت و هندسی و بعضاً منحنی، یکی از مهم‌ترین عناصر هویتی قالی بیجار هستند که در این طرح به‌خوبی نمایان است. این ساختار ابتدا در واگیره‌ها، الگوها یا دستوربافی‌های نخستین و قدیم دیده می‌شود. در تصویر (۴)، دو نمونه از واگیره‌های اولیه و قدیمی مستوفی دیده می‌شود. با گذر زمان، این نمونه‌ها شکل و ساختار متفاوت‌تری به خود گرفتند و جان‌مایهٔ آن یعنی اسلیمی‌های شکسته یا شاخه‌شکسته، نه به‌صورت اسپیرال یا حلزونی، بلکه به‌صورت فردی یا زوج با فرمی درشت و زمخت به همراه بندها و شاخه‌های ساده در یک قاب مستطیلی با حاشیه‌ای پهن در فضای بیرونی، نقش‌پردازی شده‌است. در تصویر (۵)، نمونه‌هایی از نقش‌مایهٔ اسلیمی واگیره‌ای در میان قاب‌ها یا حواشی باریک و پهن دیده می‌شود.

تصویر ۴: انواع واگیره‌های ابتدایی به‌همراه اسلیمی‌های پهن و درشت در نمونه‌های قدیمی در قالی بیجار (URL9)

تصویر ۵: واگیره‌هایی به‌نسبت جدیدتر از طرح مستوفی بیجار (URL10, URL11)

از این رهگذر، با توجه به ساختار برخی طرح‌های واگیره‌ای و مشابه با طرح مستوفی و نیز وجود و حضور بند اسلیمی‌های متنوع، گمان می‌رود که تکامل و تغییریافتهٔ چنین طرح‌هایی باشد. برای مثال در تصویر (۶) نمونه‌هایی از قالیچه‌ها و ساختار طرح‌های واگیره‌ای و نقش‌مایهٔ اسلیمی درشت و پهن دیده می‌شود که به احتمال زیاد طرح مستوفی دگردیسی و یا اقتباس‌شده از این گونه طرح‌ها باشد و یا این‌که سرمشقی برای اسلیمی‌های موجود در طرح مستوفی بوده‌اند. طرح‌های نخستین مستوفی در بیجار، ابتدا به‌صورت واگیره‌های کوچک استفاده می‌شدند (تصویر ۶). در تصویر (۷) نیز دو نمونه از قالیچه‌های طرح مستوفی بیجار دیده می‌شود.

تصویر ۶: بندی گل‌فرنگ قدیمی بیجار با ساختار واگیره همراه با کتیبه با مضمون «فرمایش سرکار علیرضاخان سرتیپ عمل گروس ۱۳۰۱ قمری»
(موزهٔ فرش ایران)

تصویر ۷: نمونه‌هایی از قالیچه طرح مستوفی بیجار به‌همراه بند اسلیمی‌های شکسته و شاخه‌شکسته (URL12, URL13)

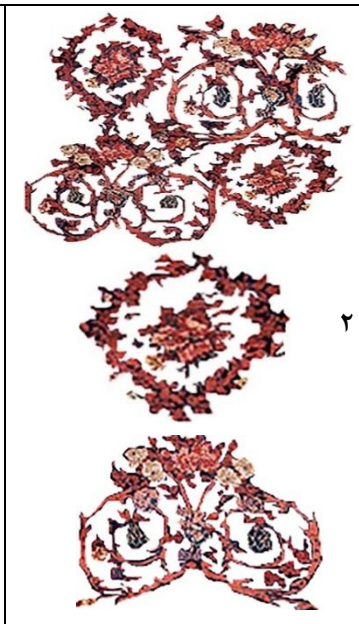
در جدول (۴)، تعداد شش نمونه از قالی‌های طرح مستوفی بیجار معرفی و در جدول‌های (۵ و ۶)، جزئیات و آنالیز تصویری این نمونه‌ها شامل بخشی از واگیرهٔ طرح و یک گل‌بوته از گل‌فرنگ‌های زمینه به‌همراه بخشی از حاشیه آورده شده‌است. رنگ‌های غالب و به‌کار رفته در قالی مستوفی بیجار شامل سرمه‌ای، کِرِم، خرمایی، سُماقی، سیاه، صورتی، آبی کم‌مایه، زرد پُرمایه، سفید، خاکی، دوغی، سرخ، سبز زیتونی، مسی (پوست‌پیازی)، قهوه‌ای، فیلی (خاکستری)، و بنفش است. هم‌چنین تعداد حاشیه‌های این نمونه‌ها بین سه تا پنج عدد می‌باشد.

جدول ۴: نمونه‌هایی از طرح مستوفی بیجار (URL14-URL19)

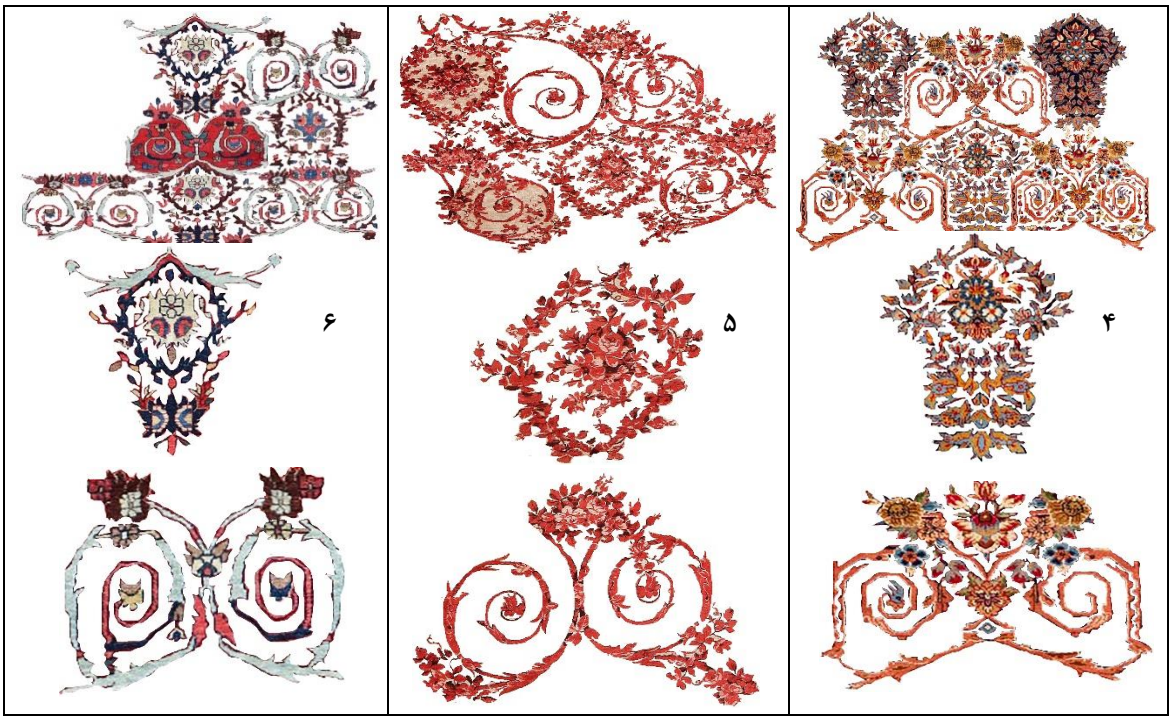
۱	۲	۳
۲۲۰*۱۳۵ سانتی‌متر، اوایل سال ۱۹۲۰ میلادی	۲۸۲*۶۱۷ سانتی‌متر، اواخر قرن نوزدهم میلادی	۵۷۴*۳۵۳ سانتی‌متر، اوایل سال ۱۹۱۵ میلادی
۴	۵	۶
۲۰۵*۱۳۵ سانتی‌متر، سال ۱۳۹۵ شمسی	۴۵۷*۲۳۴ سانتی‌متر، اوایل دههٔ ۱۸۸۰ میلادی	۲۰۵*۱۱۰ سانتی‌متر، قرن نوزدهم میلادی

جدول ۵: جزئیات و آنالیز نمونه‌های جدول (۴) (نگارنده)

۱


۲

۳



جدول ۶: بخشی از حاشیه‌های طرح مستوفی بیجار از جدول (۴) (نگارنده)

	۱
	۲
	۳
	۴
	۵

۷. انواع طرح مستوفی اراک

طرح مستوفی به دو نوع شکسته و گَردان تقسیم می‌شود. از آغاز ورود و ظهور این طرح در اراک و فراهان، همواره نوع شکسته و هندسی آن بافته و رایج بوده‌است. طراحان و نقشه‌کشان بومی برمبنای خلاقیت فردی و ذوق درونی خویش، دگرگونی‌های چشم‌گیری در آن ایجاد نمودند و رفته‌رفته طرح مستوفی به‌عنوان یک طرح بومی و اصیل در اراک و فراهان رایج گردید. این طرح در زمان ورود آن بسیار مورد استقبال تولیدکنندگان اراک و فراهان قرار گرفت. لیکن تقریباً از حدود سه تا چهار دهۀ اخیر، برخی طراحان بومی با ایجاد تغییراتی در ساختار محتوایی و دگرگون‌کردن ترکیب‌بندی و تبدیل فرم گل‌فرنگ‌ها و نقش‌مایۀ اسلیمی شکسته به گَردان و هم‌چنین دخل و تصرف در نوع رنگ‌بندی زمینه و حاشیه، طرح‌های جدیدی را خلق نموده‌اند که مورد اقبال عموم قرار نگرفته‌اند. هم‌اکنون در جغرافیای بافندگی استان

مرکزی، طرح اصیل گذشته با کیفیت اعلای بافت وجود ندارد و آن‌چه دیده می‌شود قالیچه‌های کوچک‌پارچه در اندازه‌های ذرع‌ونیم و پشتی (خَرَک) با نقشه‌های مبتدی و فاقد ظرافت است که ماهیتی کاملاً متفاوت و نقوش گردان و رنگ‌بندی نامعقول و غیراصولی دارند و نمونه‌هایی از آن‌ها در تصاویر (۸ و ۹) دیده می‌شود. در این نقشه، به دلیل ساختار طرح و ترکیب‌بندی نامطلوب و ناموزون، زمینهٔ شلوغ و فشرده و مهم‌تر از آن‌ها، هم‌نشین‌کردن رنگ‌های نامتعارف، نوعی بدسلیقگی، آشفتگی و به‌هم‌ریختگی دیده می‌شود. اگرچه بعضی از تولیدکنندگان یا بافندگان اراک به‌صورت محدود و بی‌قاعده تولیداتی هرچند معدود از این نقشه دارند، لیکن در برخی موارد نادر، تولیداتی با کیفیت بالا و طرح و نقشهٔ خلاقانه برمبنای طرح‌های اصیل گذشته از سوی تولیدکنندگانی هم‌چون حاج حسن نوده فراهانی[۲] تولیدکنندهٔ برتر استان مرکزی به چشم می‌آید که نمونه‌هایی از آن در تصویر (۱۰) دیده می‌شود.

تصویر ۸: طرح جدید و گردان مستوفی (URL20)

تصویر ۹: طرح‌های مستوفی جدید و گردان بافت اراک، اندازهٔ خَرَک (دَه گره بیست گره)، مجموعهٔ اخوان، بازار اراک (آرشیو عکس نگارنده)

تصویر ۱۰: نمونه‌ای از قالی مستوفی، بازطراحی و بافت شرکت فراهان کارپت (آرشیو فراهان کارپت)

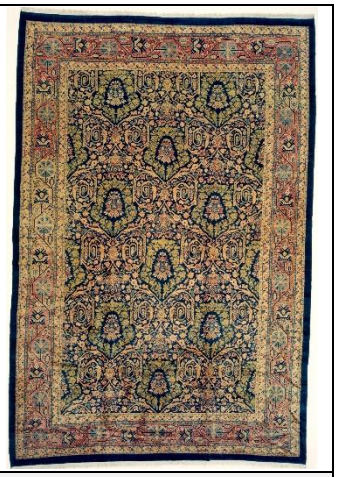
۸. بررسی و تحلیل نمونه‌های مورد مطالعه

در این بخش ۱۸ نمونه از طرح‌های مستوفی قالی اراک گزینش شده و مورد مطالعه، بررسی و تحلیل قرار گرفتند. این نمونه‌ها به‌جز یک مورد که مربوط به زمان حال و بافت دههٔ ۹۰ خورشیدی است، قدیمی و اصیل بوده و به بازهٔ زمانی اواخر قرن ۱۹ تا اواخر قرن ۲۰ میلادی

تعلق دارند. علت این انتخاب هم تنوع ساختار و ترکیب‌بندی نمونه‌های گذشته است، در حالی‌که نمونه‌های جدید و امروزی با طرح نامتعارف گردان، و ساختار طرح و نقش و رنگ ضعیف، از محتوای زیباشناختی مطلوبی برخوردار نیستند (بنگرید به نمونهٔ ۱۸). در روند مطالعه، ابتدا نمونه‌ها از منظر ساختار فرمی و ترکیب‌بندی توصیف شدند و سپس سه مؤلفهٔ مهم و برجسته در این نمونه‌ها، یعنی زمینه، حاشیه و نیز رنگ‌بندی مورد تحلیل قرار گرفت. نمونه‌ها در دو جدول (۷ و ۸) همراه با ابعاد و تاریخ بافت دیده می‌شوند. برای هرکدام از نمونه‌ها، به‌صورت بُرداری، جزئی از واگیره شامل نقش‌مایهٔ اسلیمی اسپیرال‌گون و گل‌های ریز درون آن و نیز دسته‌گل یا بوتهٔ میان این نقش‌مایه‌ها (جدول ۹) و هم‌چنین بخشی از حاشیه که متشکل از تکرار گل‌وبوته‌های انتزاعی است (جدول ۱۰) و گل‌بوتهٔ وصل‌کنندهٔ اسلیمی اسپیرال‌ها (جدول ۱۱) طراحی شدند. در کنار این مؤلفه‌ها، رنگ‌های به‌کار رفته نیز ذکر شده‌اند.

جدول ۷: معرفی تصویری نمونه‌های مورد مطالعه (URL21-URL29)

۱) ۱۹۸*۱۳۶سانتی‌متر، اواخر قرن نوزدهم میلادی	۲) ۱۸۹*۱۳۲ سانتی‌متر ، حدود سال ۱۹۵۰ میلادی	۳) ۳۱۰*۴۰۵ سانتی‌متر، اواسط قرن ۲۰ میلادی
۴) ۲۰۹*۱۳۷ سانتی‌متر،سال ۱۹۳۰ میلادی	۵) ۲۰۴*۱۲۷ سانتی‌متر، سال ۱۹۹۱ میلادی	۶) ۴۰۳*۵۶۸ سانتی‌متر ، اواسط قرن بیستم میلادی

		
۷) ۳۳۵*۵۵۰ سانتی‌متر، اواسط قرن بیستم میلادی	۸) ۴۱۱*۳۱۰ سانتی‌متر، حدود سال ۱۸۷۵ میلادی	۹) ۲۶۷*۳۵۸ سانتی‌متر، اواخر قرن نوزدهم میلادی

جدول ۸: معرفی تصویری نمونه‌های مورد مطالعه (URL30-URL38)

۱۰) ۴۴۴*۳۷۸ سانتی‌متر، اواخر قرن نوزدهم میلادی	۱۱) ۳۰۵*۳۶۲ سانتی‌متر، اواخر قرن نوزدهم میلادی	۱۲) ۳۷۸*۴۳۴ سانتی‌متر، حدود سال ۱۹۱۰ میلادی
۱۳) ۳۱۰*۴۱۴ سانتی‌متر، اواخر قرن نوزدهم میلادی	۱۴) ۳۰۴*۴۱۲ سانتی‌متر، قرن نوزدهم میلادی	۱۵) ۱۳۱*۲۲۵ سانتی‌متر، اواسط قرن بیستم میلادی

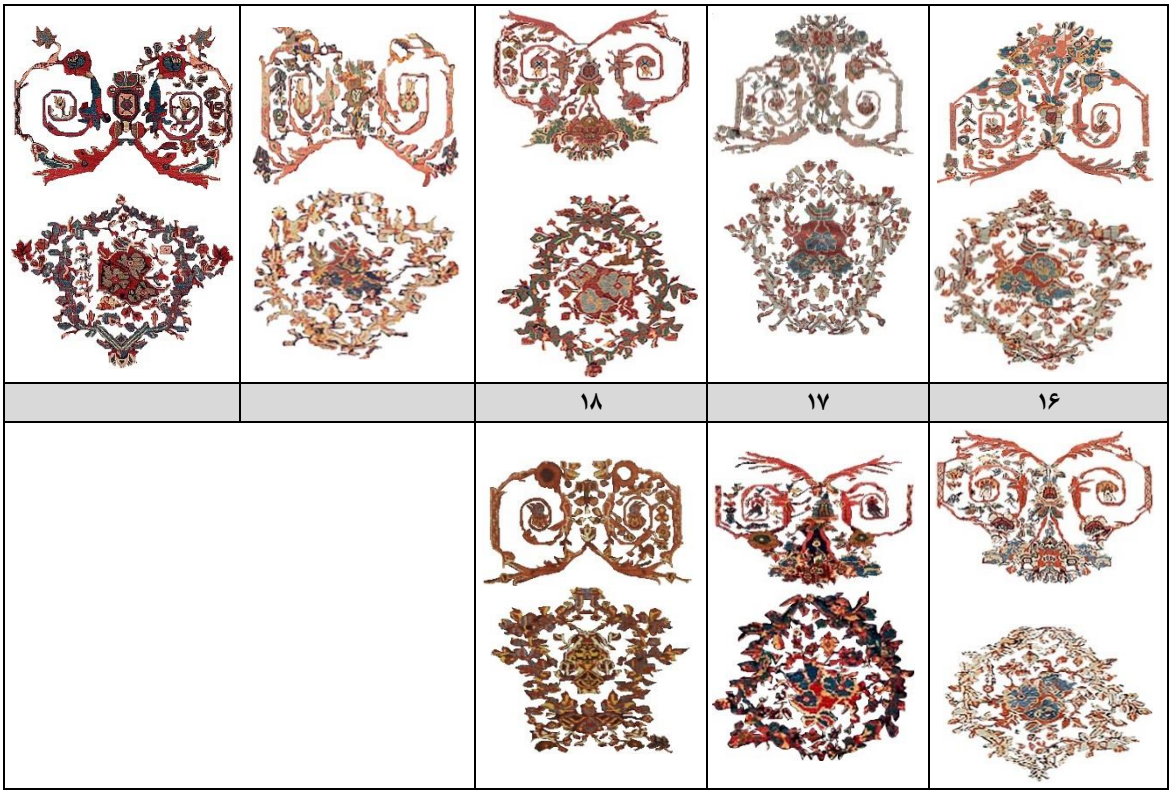
۱۶) ۲۵۹*۳۸۴ سانتی‌متر، حدود سال ۱۹۲۰ میلادی	۱۷) ۲۱۰*۱۳۰ سانتی‌متر، حدود سال ۱۹۵۰ میلادی	۱۸) ۲۱۰*۱۲۷ سانتی‌متر، مجموعه فرجی

جدول ۹: نقش‌مایهٔ اسپیرال و گل‌بوته‌های هم‌جوار با آن (نگارنده)

۱	۲	۳	۴	۵
۶	۷	۸	۹	۱۰
۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵

صنایع هنرهای ایران

کاوشی در قالی طرح مستوفی اراک (سلطان‌آباد) و فراهان، محمد افروغ، ۲۵-۴۸



۱۶	۱۷	۱۸		

۹. تحلیل طرح مستوفی برمبنای نمونه‌های مورد مطالعه

نمونه‌های انتخابی که در جدول‌های بالا دیده می‌شوند، همگی مربوط به طرح‌های اصیل هستند که از طریق تارنماهای مختلف یافت شده‌اند و در بازارهای امروزی، اثری از این طرح‌ها دیده نمی‌شود. این نمونه‌ها که تعداد قابل توجهی به‌شمار می‌آیند، می‌توانند نمودی از ویژگی‌ها، ساختار، رنگ‌بندی، ترکیب‌بندی نقوش و فضاسازی متن قالی‌های طرح مستوفی اراک به‌شمار آیند. در این نمونه‌ها، رنگ زمینهٔ قالی‌ها به‌جز دو استثنای سیاه و خاکی (کِرِم)، سرمه‌ای رنگ است که یکی از ویژگی‌های قالی اراک، فراهان و ساروق است. هم‌چنین رنگ زمینهٔ «حاشیهٔ» این طرح‌ها بدون استثناء قرمز است که در برخی از آن‌ها هم‌چون نمونهٔ (۷) به‌واسطهٔ قدمت اثر، از غلظت رنگی آن کاسته شده‌است. به‌رغم تفاوت در ساختار فرمی و رنگ‌بندی، زمینهٔ طرح‌ها در عناصر سازندهٔ متن و طرح مستوفی مشترک هستند. این عناصر شامل نقش‌مایهٔ اسلیمی اسپیرال‌گون و حلزونی است که دارای یک چرخش بوده و از طریق یک نقش‌مایهٔ دیگر یعنی گل‌بوتهٔ واصلِ نسبتاً کوچک و کم‌حجمی به جفت یا قرینهٔ روبه‌روی خویش متصل می‌شود. نقش‌مایهٔ اسلیمی حلزونی از طرفین دارای بندها یا شاخک‌هایی باز است که مجدداً از چپ و راست به گل‌بوتهٔ واصل متصل می‌شوند. به‌واقع نقش‌مایهٔ گل‌بوتهٔ واصل، پیونددهندهٔ بندهای بیرونی اسلیمی‌های حلزونی است. اما نقش‌مایهٔ سوم و دیگر عنصر سازندهٔ واگیره، گل‌بوتهٔ اصلی و میانی بیضی‌شکل است. این نقش‌مایه متشکل از گل‌های ریز و بوته‌هایی است که به‌صورت فشرده و متراکم، درهم بافته شده‌اند و فضای میانی آن‌ها، یک دسته‌گل کوچک معمولاً شامل سه گل رُز سرخ ایرانی (گل محمدی، به‌غلط گل‌فرنگ)، نقش‌پردازی شده‌است. در نهایت واگیره و ساختار اصلی طرح، توسط این سه نقش‌مایه که نمایی از آن‌ها در جدول‌های (۹ و ۱۰) دیده می‌شود، شکل می‌گیرد.

فضای اسلیمی‌های حلزونی با ریزنقش‌هایی که جنبهٔ پُرکنندگی دارند، نقش‌پردازی شده‌است. روی بندهای برخی از اسپیرال‌ها در مسیر چرخش، غنچه‌های مذکور نقش‌پردازی شده‌اند. هم‌چنین رنگ اسلیمی‌های اسپیرال‌گون محدود و شامل قرمز (به‌طور عمده)، دوغی، پوست‌پیازی، خاکی (کِرِم) و گل‌بهی است. به‌طور معمول انواع رنگ‌های به‌کار رفته در نمونه‌های انتخابی شامل قرمز، آبی سیر و باز، سفید، سرمه‌ای، سبز سِنجدی، زرد پُرمایه، خاکی، طوسی، سیاه، سبز یَشمی، قهوه‌ای سیر و باز، صورتی، عنابی، زرد طلایی، پوست فیلی (خاکستری)، پوست‌پیازی، دارچینی، بنفش، و فیروزه‌ای می‌باشد که به فراخور و تناسب به‌کار رفته‌اند.

واگیره در نمونه‌های مورد مطالعه و مهم‌تر از آن، تکرار واگیره در فضای زمینه، کاملاً متفاوت است. تکرار و آفرینش هر واگیره در هریک از این قالی‌ها، وابسته به اندازه‌ای است که طراح، بافنده و یا سفارش‌دهنده معین نموده‌است. از این‌رو ممکن است در یک قالی تکرار و نقش‌پردازی عناصر سازنده طرح به‌صورت کامل رعایت شده و یا به‌صورت ناقص بافته شده باشد. طرح مستوفی دارای ساختاری به‌ظاهر نامنظم است اما تکرار و ریتم منظم آن در متن قالی نمودار نظم و نظام آن است و این ماهیت ذاتی طرح‌های واگیره‌ای یا به‌اصطلاح دستورباف است که از روی نقشهٔ شطرنجی و ریاضی‌گون بافته نمی‌شوند و بافنده می‌تواند در نحوه و چگونگی تکرار نقوش و عناصر و شاکله‌بندی آن‌ها و این‌که کدام بخش واگیره آغازگر زمینه باشد، صاحب اختیار باشد. این مسئله در نمونه‌های مورد مطالعه، بررسی و تحلیل شده و ابتدا و انتهای هر کدام از واگیره‌ها ارزیابی گشته و در جدول (۱۰) ذکر شده‌است. اگرچه در این دست نقشه‌های واگیره‌ای، آغاز هر قالی می‌تواند پایان یا برعکس، آغاز واگیره باشد.

جدول ۱۰: موقعیت ابتدا و انتهای نقش‌پردازی زمینه در نمونه‌های مورد مطالعه (نگارنده)

	ابتدا-انتها	انتها-ابتدا	ابتدا-انتها	انتها-ابتدا	
۱	گل‌بوته‌های واصل، گل‌بوتهٔ اصلی و میانی	اسلیمی اسپیرال‌گون، گل‌بوتهٔ اصلی و میانی	بخشی از شاخک‌های اسلیمی، گل‌بوتهٔ اصلی	اسلیمی اسپیرال‌گون، گل‌بوتهٔ میانی	۲
۳	بخشی از شاخک‌های اسلیمی، گل بوتهٔ واصل	اسلیمی اسپیرال‌گون، گل‌بوتهٔ اصلی و میانی	اسلیمی اسپیرال‌گون، گل‌بوتهٔ اصلی و میانی	بخشی از شاخک‌های اسلیمی	۴
۵	گل‌بوتهٔ اصلی و میانی و بخشی از شاخک‌های اسلیمی اسپیرال‌گون	گل‌بوتهٔ واصل و بخشی از شاخک‌های اسلیمی اسپیرال‌گون	بخشی از شاخک‌های اسلیمی اسپیرال‌گون، گل‌بوتهٔ واصل	اسلیمی اسپیرال‌گون، گل‌بوتهٔ میانی و اصلی	۶
۷	اسلیمی اسپیرال‌گون، گل‌بوتهٔ میانی و اصلی	گل‌بوتهٔ واصل، بخشی از شاخک‌های اسلیمی اسپیرال‌گون	بخشی از اسلیمی اسپیرال‌گون، گل‌بوتهٔ میانی	بخشی از اسلیمی اسپیرال‌گون، گل‌بوتهٔ میانی	۸
۹	گل‌بوتهٔ میانی و اصلی، بخشی از اسلیمی اسپیرال‌گون	گل‌بوتهٔ واصل، گل‌بوتهٔ میانی و اصلی	اسلیمی اسپیرال‌گون، گل‌بوتهٔ میانی و اصلی	گل‌بوتهٔ واصل، بخشی از شاخک‌های اسلیمی اسپیرال‌گون	۱۰
۱۱	بخشی از اسلیمی اسپیرال‌گون، گل‌بوتهٔ میانی و اصلی	گل‌بوتهٔ واصل، بخشی از شاخک‌های اسلیمی اسپیرال‌گون	بخشی از اسلیمی اسپیرال‌گون، گل‌بوتهٔ میانی و اصلی	بخشی از اسلیمی اسپیرال‌گون، بخشی از گل‌بوتهٔ میانی و اصلی	۱۲
۱۳	بخشی از شاخک‌های اسلیمی اسپیرال‌گون	بخشی از اسلیمی اسپیرال‌گون، گل‌بوتهٔ میانی و اصلی	اسلیمی اسپیرال‌گون، گل‌بوتهٔ میانی و اصلی	اسلیمی اسپیرال‌گون، گل‌بوتهٔ میانی و اصلی	۱۴
۱۵	بخشی از شاخک‌های اسلیمی اسپیرال‌گون، گل‌بوتهٔ میانی	بخشی از اسلیمی اسپیرال‌گون، بخشی از گل‌بوتهٔ واصل	بخشی از اسلیمی اسپیرال، بخشی از گل‌بوتهٔ واصل	اسلیمی اسپیرال‌گون، گل‌بوتهٔ میانی و اصلی	۱۶
۱۷	بخشی از شاخک‌های اسلیمی اسپیرال‌گون	اسلیمی اسپیرال‌گون، گل‌بوتهٔ واصل	اسلیمی اسپیرال‌گون، گل‌بوتهٔ میانی و اصلی	بخشی از شاخک‌های اسلیمی اسپیرال‌گون، گل‌بوتهٔ واصل	۱۸

همچنین نقش‌مایه و گل‌بوتهٔ واصل بین اسلیمی‌های اسپیرال‌گون که در جدول (۱۱) دیده می‌شوند، در فرم‌ها و اشکال متنوع و گوناگون نقش‌پردازی شده‌اند. در اغلب فرم‌های این نقش‌مایه، گل‌های رُز سرخ ایرانی (گل‌فرنگ) به‌صورت تکی یا دوتایی و سه‌تایی در کنار ریزنقش‌های گوناگون دیده می‌شوند. در کنار سه نقش‌مایهٔ عمدهٔ شکل‌دهندهٔ واگیره، نقش‌مایهٔ قابل توجه دیگری نیز در طرح مستوفی سهیم است و آن گل‌ها یا غنچه‌های درون فضای بیضی یا دایره‌ای‌شکل در گل‌بوتهٔ اصلی و میانی است که در فرم‌های متنوع و برای پرهیز از فضای خالی در فضای این نقش‌مایه نقش‌پردازی شده‌اند و در جدول (۱۲) نمونه‌هایی از این نقش‌مایه نشان داده شده‌است.

حاشیه، دیگر فضای مهم در قالی طرح مستوفی است که بخشی از هویت این طرح را به همراه دارد. فضای حاشیه در ۱۳ نمونه شامل یک ساختار ثابت است؛ شاخه‌ای بلند با حالتی موجی‌شکل که روی آن برگ‌ها و گل‌برگ‌های ریز و گل‌های درشت‌تر شاه‌عباسی و هشت‌پَر نقش‌پردازی شده‌اند. البته در هریک از این نمونه‌ها طراح برمبنای سلیقه و خلاقیت خویش، فضایی زیبا و متفاوت از عناصر یادشده را به همراه رنگ‌بندی‌های متنوع، طراحی و ترسیم نموده‌است. پنج نمونهٔ (۵، ۸، ۱۰، ۱۳ و ۱۵) دارای طراحی متفاوتی نسبت به نمونه‌های دیگر هستند.

جدول ۱۱: غنچه‌های متصل‌کنندهٔ بال‌ها (شاخک‌های اسلیمی) در نمونه‌ها (نگارنده)

۱	۲	۳	۴	۵
۶	۷	۸	۹	۱۰
۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵
۱۶	۱۷	۱۸		

جدول ۱۲: نقش‌مایهٔ گل یا غنچهٔ درون گل‌بوتهٔ اصلی و میانی (نگارنده)

۱	۲	۳	۴	۵
۶	۷	۸	۹	۱۰
۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵
۱۶	۱۷	۱۸		

جدول ۱۳: جزئیاتی از حاشیه‌های طرح‌های انتخابی (نگارنده)

۱		۲	
۳		۴	
۵		۶	
۷		۸	
۹		۱۰	
۱۱		۱۲	
۱۳		۱۴	
۱۵		۱۶	
۱۷		۱۸	

۱۰. نتیجه‌گیری

در پژوهش حاضر به مطالعه، بررسی، تحلیل و معرفی قالی طرح مستوفی پرداخته شد که یکی از طرح‌ها و نقشه‌های اصیل و قدیمی مکتب قالی‌بافی اراک و فراهان است. بر این مبنا، تعداد ۱۸ نمونه از این طرح بر پایهٔ تفاوت در ساختار فرمی و شکلی از میان تعداد نه‌چندان زیاد این قالی‌ها انتخاب شدند. به‌واقع این طرح‌ها معدود بوده و صرفاً از طریق تارنماهای معتبر جهانی انتخاب شده‌اند. بنابراین امروزه طرح اصیل مستوفی در داخل کشور بافته نمی‌شود بلکه نمونه‌هایی متفاوت از این طرح بافته می‌شوند که طرفداری ندارند. طرح مستوفی به‌واقع واگیره‌ای متشکل از فضای زمینه و حاشیه است و فضای زمینه از سه عنصر سازنده یعنی نقش‌مایهٔ اسلیمی حلزونی‌شکل به‌صورت جفتی یا زوج، گل‌بوتهٔ واصل بین این اسلیمی‌ها و گل‌بوتهٔ اصلی و میانی بیضی یا دایره‌ای‌شکل به‌همراه گل‌های رُز درون آن تشکیل شده‌است و حاشیه‌هایی را داراست که به غیر از نمونه‌های (۵، ۸، ۱۰، ۱۳، ۱۴ و ۱۵) غالباً از منظر نقش‌پردازی یکسان هستند. رنگ زمینهٔ این طرح‌ها به‌جز در برخی موارد استثنا یعنی نمونه‌های (۲، ۶، ۷ و ۸) که به رنگ سیاه، لاجوردی و کِرِم است، به رنگ سرمه‌ای است. این رنگ به‌طور غالب، در بسیاری از قالی‌های اراک، فراهان و ساروق قدیم دیده می‌شود. هم‌چنین رنگ زمینهٔ حاشیه در این طرح‌ها، به‌جز یک مورد استثناء که پوست‌پیازی است، قرمز است. متن این نمونه‌ها متراکم و شلوغ است، این پُرکاری شامل فشردگی و درهم تنیدگی عناصر و نقش‌مایه‌های سازندهٔ واگیره و ریزنقش‌هایی است که در پیوند با آن‌هاست. ابعاد قالی‌های طرح مستوفی متنوع است به گونه‌ای که در عرض، کم‌ترین و بیش‌ترین ابعاد بین ۱۲۷ تا ۴۰۵ و در طول، بین ۲۰۴ تا ۵۶۸ سانتی‌متر است. این ابعاد

نشان می‌دهند که قالی‌های اصیل مستوفی در گذشته اقبال و محبوبیت بیش‌تری داشته و بنابراین در ابعاد بسیار بزرگ‌تری بافته و عرضه می‌شدند. طرح های مستوفی امروزی در ابعاد ذرع‌ونیم یا دو ذرع بافته می‌شوند و عمدتاً به‌واسطهٔ ضعف در طراحی و رنگ‌بندی، استقبال چندانی از آن‌ها نمی‌شود. اگرچه خاستگاه و پیشینهٔ طرح مستوفی در اراک و فراهان و مناطق وابسته به این مکتب مشخص نیست اما از سابقه‌ای طولانی برخوردار است و به احتمال زیاد هم‌عصر و هم‌دورهٔ طرح مستوفی در بیجار و تبریز بوده که توسط هنرمندان و طراحان خلاق اراک از منظر فرم و ساختار و محتوای زیباشناختی، بسط و توسعه یافته و با گذر زمان کم‌رنگ شده‌است. اگرچه در دهه‌های اخیر، برخی از طراحان در ساختار طرح شکسته و اصیل مستوفی تصرف نابه‌جا ایجاد نموده و با تغییر یا بهتر است گفته شود «خلاقیت‌های بد و نامتعارف» در نقوش (جای‌گزینی اسلیمی‌های حلزونی گردان و ایجاد قوس‌های بد فرم)، و در ترکیب‌بندی و رنگ‌بندی، طرح‌هایی را عرضه نموده‌اند که نسبت به طرح‌های قدیمی و اصیل ضعیف هستند. هم‌چنین ذکر این نکته ضروری است که قالی‌های طرح مستوفی در بیجار، تبریز و کاشمر از منظر ابعاد و اندازه، عموماً نسبت به طرح‌های اراک و فراهان کوچک‌پارچه می‌باشند و از منظر پُرکاری، دارای نقش‌پردازی شلوغ‌تری هستند.

پی‌نوشت‌ها

۱. به‌دلیل استحکام و سنگینی به قالی آهنین مشهور است.

۲. صاحب شرکت فراهان کارپت

منابع

ادواردز، سیسیل. (۱۳۵۷). قالی ایران. ترجمهٔ مهین‌دخت صبا. تهران: انجمن دوستداران کتاب.

آرشیو اسناد و مدارک دیپلماسی وزارت امور خارجه (استادوخ). ۱۳۲۷ ه.ق و ۱۳۳۹ ه.ق.

افروغ، محمد. (۱۳۹۶). بررسی، تحلیل و معرفی طرح‌ها و نقشه‌های بومی و نخستین در مکتب قالی‌بافی اراک (سلطان‌آباد). مطالعات هنر اسلامی، شماره ۲۸، ۷۶-۹۴. dor: 20.1101.1.23224622.1401.13.28.5.7

-----. (۱۳۹۹). بازشناسی انواع نقشهٔ ماهی درهم در قالی فراهان. مطالعات تاریخ فرهنگی، ۱۲ (۴۵)، ۱-۳۷.

-----. (۱۴۰۱ الف). گونه‌شناسی طرح‌ها و نقشه‌های قالی روستای جیریا در استان مرکزی. دانش‌های بومی ایران، ۹ (۱۷)، ۷۷-۱۱۴. doi: 10.22054/qjik.2021.49374.1183

-----. (۱۴۰۱ ب). تحلیل عناصر ساختاری و زیباشناختی قالی‌های ساروق مجموعه کِلرمونت. پیکره، ۱۱ (۲۸)، ۲۳-۱. dor: 20.1001.1.23224622.1401.11.28.1.7

-----. (۱۴۰۲). بازشناسی و تحلیل ابعاد صوری و ساختاری قالی مُهاجران (مارون). هنرهای صناعی اسلامی، ۷ (۱)، ۱۴۵-۱۵۹. doi: 10.52547/jic.7.1.145

افروغ، محمد، و بهرامی‌قصر، بی‌تا. (۱۴۰۲). پژوهشی در ساختار فرمی و زیباشناختی قالی لیلیان و ریحان. پیکره، ۱۲ (۳۳)، ۱-۲۰. doi: 10.22055/pyk.2023.18437

ایرانمنش، فرنوش، و وندشعاری، علی. (۱۳۹۹). مستند بررسی ساختار فرمی طرح و نقش قالی‌های محرابی ساروق و فراهان دوره قاجار. رجشمار، ۱ (۱)، ۳۷-۵۰. doi: 8.3382.2020.RAJSHOMAR/22077.1

ژوله، تورج. (۱۳۸۱). پژوهشی در فرش ایران. تهران: یساولی.

طاحونی، پوران، و ملایی، مصطفی. (۱۳۹۸). بررسی عوامل و چگونگی احیا و رونق صنعت فرش در دورهٔ قاجار. تاریخ اسلام و ایران، ۲۹ (۴۳)، ۱۳۱-۱۵۵. doi: 10.22051/hii.2019.23655.1863

فلور، ویلم. (۱۳۹۳). صنایع کهن در دوره‌ی قاجار (۱۹۲۵-۱۸۰۰). ترجمه علیرضا بهارلو. تهران: پیکره.

کرزن، ج. ن. (۱۳۸۷). ایران و قضیه ایران (ج. ۲). ترجمه غلامعلی وحید مازندرانی. تهران: علمی و فرهنگی .

ملایی، مصطفی. (۱۴۰۰). بررسی وضعیت و سیر تحول تولید و تجارت فرش در سلطان‌آباد در دوره قاجار. مطالعات تاریخ فرهنگی، ۱۳ (۵۰)، ۱۰۳-۱۲۹.

هانگلدین، آرمن. (۱۳۷۵). قالی‌های ایرانی (مواد و ابزار، سوابق نقوش، شیوه‌های بافت). ترجمه اصغر کریمی. تهران: فرهنگ‌سرا.

A Study into the Mostofi Design Carpets of Arak (Sultanabad) and Farahan

Mohammad Afrough
Associate Professor, Carpet Department, Arak University, Arak, Iran/ m-afrough@araku.ac.ir

Received: 20/04/2024
Accepted: 18/08/2024

Introduction

This study is field-based and has limited theoretical aspects and aims. It is the first time it has examined, analyzed, and introduced the origin and the formal, content-based, and technical dimensions of the Mostofi design in Arak and Farahan carpets. The lack of existing resources on this design and the necessity of understanding its roots and characteristics emphasize the importance of this research. The Mostofi design is a comprehensive pattern with floral motifs, structured around paired spiral Eslimi. Based on historical samples, it likely entered Arak and Farahan carpet-weaving schools in the late 19th century and gained popularity. Eighteen distinct designs were selected and studied after excluding similar examples. The primary research question is: what are the technical and aesthetic features of the Mostofi carpet design? This research adopts a developmental, qualitative approach using descriptive-analytical methods, with data collection carried out through fieldwork, library research, and credible online databases. Innovative research into carpet designs and patterns from various regions of Iran such as Arak and Farahan carpet-weaving schools and their affiliated hubs—including notable areas like Sarough, Lilian, and Mahallat—has been scarce. This absence of comprehensive documentation and research highlights the necessity of in-depth studies in traditional arts and handicrafts. From the mid-to-late 19th century, Arak and Farahan carpet weaving gained international fame, particularly in the U.S. and Europe, due to the display of exquisite handwoven pieces such as Sarough carpets. This study focuses on the Mostofi design, one of the traditional and authentic patterns of Arak and Farahan, which was woven and marketed from the late 19th century (13th century AH) to the mid-20th century. Simultaneously, this design was also popular in Bijar and Tabriz carpet-weaving schools. The Mostofi design features a modular composition with prominent elements such as spiral Eslimi, circular or oval floral motifs, and predominantly dark blue or azure backgrounds framed by red margins. This design represents a key aspect of the identity of the Arak and Farahan carpet-weaving tradition, although its production ceased decades ago. Only a few samples are now preserved in international collections. This study seeks to explore the historical origins and aesthetic and technical features of the Mostofi design.

Research Method

Due to the difficulty in locating authentic historical samples of this design, the initial search was conducted in the markets of Arak and Tehran, the primary hubs for producing and distributing Arak and Farahan carpets. However, no examples of old Mostofi designs were found. Subsequently, attention was directed toward international online databases, where a few examples were identified.
This study employs a qualitative and developmental approach with a descriptive-analytical methodology. Data collection is conducted through a combination of library research and investigation in reputable international databases. The statistical population includes 30 purposefully selected non-random samples.

Reaearch Findings

Based on oral and market narratives in Arak, the Mostofi design likely entered the Arak and Farahan carpet-weaving system from Bijar, potentially originating from the Caucasus region before reaching Tabriz and subsequently Bijar. The Mostofi design is modular, featuring prominent motifs such as spiral Eslimi with a single rotation, miniature patterns within the spirals, small connecting floral motifs, and a central oval or circular floral motif with buds. The margins of the selected samples exhibit consistent aesthetic and compositional characteristics with few exceptions.

Conclusion

This study examined the Mostofi carpet design, one of the authentic and traditional patterns of the Arak and Farahan carpet-weaving schools. Eighteen samples were selected based on structural and content-based differences among a limited number of such carpets primarily sourced from reputable international databases. The Mostofi design is no longer woven in Iran, with only limited modern adaptations available, which are not widely accepted due to their design and color limitations. Historically, the Mostofi design was modular, consisting of background and margin elements. The background typically includes three components: paired spiral Eslimi, connecting floral motifs, and a central oval or circular floral motif with roses. Margin designs were largely uniform across samples, except for rare cases. The background color is predominantly dark blue, except in a few instances (samples 2, 6, 7, and 8) where black, azure, or cream was used. Margin colors, except for one onion-colored exception, were predominantly red. The Mostofi designs had dense and intricate patterns, with interconnected elements and small motifs filling the composition. Dimensions of the original Mostofi carpets ranged from 127 cm to 405 cm in width and 204 cm to 568 cm in length, reflecting their historical popularity and demand. In contrast, modern versions are smaller, typically woven in sizes of one and a half or two zar (traditional Persian units), with limited appeal due to weak design and color schemes. While the origins of the Mostofi design in Arak and Farahan remain unclear, it is likely the same age as its counterparts in Bijar and Tabriz. Recent inappropriate change and distortion, including rude Eslimi and unconventional color schemes, have further reduced its popularity. Additionally, Bijar and Tabriz Mostofi carpets are generally smaller than those from Arak and Farahan.

Keywords: Arak (Sultanabad), carpet design, Farahan, Mostofi patterns.

References

Edwards, C. (1978). *Iranian carpets*. (M. Saba, Trans.). Tehran: Dustdaran-e Ketab [In Persian].

Afrough, M. (2017). Investigating, analyzing and introducing native and first design and plans at Arak School of carpet weaving (Soltanabad). *Islamic Art Studies*, *13* (28), 76-97. [In Persian].

-----. (2020). Recognition of various types of Māhī Darham (Twisted Fish) design in Farahan carpet. *Cultural History Studies (Pejuhesh Nameh Anjoman-e Iraniye Tarikh)*, *12* (45), 1-37. [In Persian].

-----. (2021). Analyzing the structural and aesthetic elements of Sarouk rugs of the claremont collection. *Peykareh, 11* (28), 1-23. [In Persian].

-----. (2022). Typology of carpet designs in Jiria village in Markazi province. *Indigenous Knowledge*, *9* (17), 77-114. doi: 10.22054/qjik.2021.49374.1183. [In Persian].

-----. (2023). Recognition and analysis of the formal and structural dimensions of the Mohajeran (Maroun) carpet. JIC, *7* (1), 145-159. [In Persian].

Afrogh, M. & Bahramighasr, B. (2023). A Study on the formal and aesthetic structure of "Lilian and Reyhan" carpets. *Paykareh*, *12* (33), 1-20. doi: 10.22055/pyk.2023.18437. [In Persian].

Curzon, J. N. (2008*).* Iran and the Iranian issue *(V. 2).* (Gh. A. Vahid Mazandarani, Trans.). Tehran: Elmi va Farhangi. [In Persian].

Edâre Asnâd Va Târix Diplomâcy Vezârat Omur Xâreje (Astâdux) (Center for documentation & Diplomacy History of Ministry of Foreign Affairs). 1327 & 1339 HQ.

Floor, W. (2014). *Traditional Crafts in Qajar Iran (1800-1925).* (A. Baharlou, Trans.). Tehran: Peykareh. [In Persian].

Hangoldin, A. (1996). *Iranian carpets (Materials and Tools, Pattern Records, Weaving Methods).* (A. Karimi, Trans.). Tehran: Farhangsara. [In Persian].

Iranmanesh, F. & Vandshoari, A. (2020). Qajar's mihrabi vase rugs: Exploration the visual structure and pattern of the Saruq's and Farahan's carpets. *Rajshomar Journal*, *1* (1), 37-50. doi: 0.22077/rajshomar.2020.3382.1008. [In Persian].

Molayi, M. (2021). Investigating the situation and development of carpet production and trade in Soltan Abad during the Qajar period. *Cultural History Studies (Pejuhesh Nameh Anjoman-e Iraniye Tarikh)*, *13* (50), 103-129. [In Persian].

Zhuleh, T. (2001). *A study in Iranian carpet.* Tehran: Yasavoli. [In Persian].

مقاله:
علمی‌پژوهشی

10.22052/HSI.2024.254515.1178

هم‌سنجی اساطیر گیاهی در سفالینه‌های سلجوقی با یک قطعه پارچهٔ محفوظ در موزهٔ ویکتوریا و آلبرت

زهرا تقدس‌نژاد*
ابوالفضل داودی رکن‌آبادی**
محمدرضا شریف‌زاده***

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۲/۳۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۶/۲۰

چکیده

نقوش ثبت‌شده بر آثار هنری به‌ویژه مواردی که متعلق به اعصار دور هستند، علاوه‌بر جنبه‌های آرایه‌ای و زینتی، دارای کارکردهایی بوده‌اند که با اساطیر، اعتقادات و آیین‌های رایج در آن زمان، پیوندی تنگاتنگ دارند. به عبارت دیگر، نقوش مزبور به‌مثابه نمادهایی هستند که بر عقاید و یا پیام‌هایی خاص دلالت دارند. از مهم‌ترین مصادیق این موضوع می‌توان به آثار هنری ساخته و پرداخته در عصر سلجوقی اشاره کرد که از آن گنجینه‌ای غنی، به‌ویژه در زمینهٔ منسوجات و سفال برجای مانده‌است. مقالهٔ حاضر که به شیوهٔ اسنادی تدوین و از روش توصیفی-تحلیلی بهره گرفته، با هم‌سنجی میان نقوش یک قطعه پارچهٔ محفوظ در موزهٔ ویکتوریا و آلبرت و شش سفالینهٔ موجود از دورهٔ سلجوقی، مشترکات فکری، اسطوره‌ای و اجتماعی ارائه‌شده در آن‌ها را مورد بررسی قرار داده و نسبت به شناسایی و دسته‌بندی اشتراکات کارکردی آن‌ها اقدام نموده‌است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد تمامی نقوش به‌کار رفته در آثار یادشده، دارای کارکرد فرهنگی بوده و نشان‌گر عقاید روز آن زمان هستند، یعنی نقوش و نمادهای به‌کار رفته در آثار، برای مردم آن روزگار معنایی کارکردی داشته و صِرف تکرار گذشته و با هدف زیبایی نبوده‌اند.

کلیدواژه‌ها:
اسطوره، نقوش گیاهی، پارچه، سفال، سفال سلجوقی، موزهٔ ویکتوریا و آلبرت.

* دانشجوی دکترا، گروه مطالعات تحلیلی و تطبیقی هنر اسلامی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران/ z.taghadosnezhad@richt.ir
** استاد تمام، گروه طراحی پارچه و لباس، واحد یزد، دانشگاه آزاد اسلامی، یزد، ایران (نویسنده مسئول)/ davodi@iauyazd.ac.ir
*** استاد تمام، گروه فلسفه هنر، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران/ moh.sharifzadeh@iauctb.ac.ir

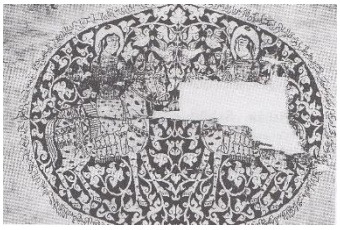
۱. مقدمه

اسطوره یکی از سازه‌های فرهنگی مهم بشری است و چون تنوع بسیاری را داراست، عمومیت‌بخشیدن به آن دشوار است. اسطوره با داشتن ویژگی‌های کلی و جزئی، بازتابنده، شارح و نشان‌دهندهٔ منحصر به‌فرد یک ملت است (اسماعیل‌پور، ۱۳۹۱: ۱۴). اسطوره اصطلاحی کلی و دربرگیرندهٔ باورهای انسان در جوامع اولیه و شامل باورهای مقدس و تطورات اجتماعی است (بهار، ۱۳۹۱: ۳۷۱). اشتراکات میان انسان‌ها در اسطوره بازتاب یافته و داستان جستجوی حقیقت، معنا و دلالت در طی قرون متمادی و سرنخ‌هایی برای امکانات معنوی بشر است (کمبل، ۱۳۷۷: ۲۲-۲۳). اسطوره، داستان و سرگذشت مینوی است و از سنت‌ها و روایات گرفته شده و با آیین‌ها و عقاید دینی پیوندی ناگسستنی دارد (آموزگار، ۱۳۹۱: ۳). برای شناخت روایات اسطوره باید پوستهٔ بیرونی آن را کنار زد و به محتوای درونی آن پی برد (هینلز، ۱۳۹۱: ۱۹۱). اسطوره در همهٔ زمان‌ها به‌عنوان یک عنصر ثابت است و از یک نسل به نسل دیگر منتقل می‌گردد و بخشی از ساختار ذهن ناخودآگاه انسان را تشکیل می‌دهد (بیرلین، ۱۳۸۶: ۱۰). اسطوره‌ها روایت‌های رمزی هستند که از نادیده‌ها و ناشناخته‌ها حکایت می‌کنند، و در زمان بی‌زمانی سیر می‌کنند (ستاری، ۱۳۸۹: ۲). برای شناخت اساطیر در ایران، شناخت عناصر چهارگانهٔ طبیعت، نقش به‌سزا و مهمی دارند. هر یک از این عناصر با قوای برتر طبیعت در ارتباطند و دارای ایزدان و رب‌النوع هستند (دادور و روزبهانی، ۱۳۹۵: ۶۶). نقش درخت سرو به همراه انسان، و حیوانات در آثار سفالی دوران اسلامی نمایان است (دادور، ۱۳۹۳: ۷).

در پژوهش حاضر به بررسی نقش اسطورهٔ گیاهی روی یک قطعه پارچه دورهٔ سلجوقی محفوظ در موزهٔ ویکتوریا و آلبرت لندن و تطبیق آن با نقش سفال‌های این دوره پرداخته شده‌است. هم‌چنین ارتباط بینامتنی نقوش اسطوره‌ای بر روی سفالینه‌ها و پارچهٔ موردنظر واکاوی شده و در پی پاسخ به جایگاه معناشناختی الگوهای بصری یکسان نمودیافته بر پارچه و سفالینه‌های سلجوقی است. این پژوهش، تحلیلی اسطوره‌شناسی به روش هم‌سنجی ارائه خواهد داد و در سطح توصیف، فرم و نقوش پارچه‌ها و سفالینه‌ها را مورد بررسی قرار می‌دهد تا در سطح تحلیل، قراردادهای پنهان در نقوش از منظر اسطوره‌شناسی آشکار شوند. در این مرحله به ارتباط نقش آب، درخت زندگی، جوان‌های نشسته در کنار درخت و ارتباط آن‌ها با اساطیر نباتی پرداخته شده‌است. از میان پارچه‌های سلجوقی تنها شش پارچه با نقش انسانی توسط نگارندگان شناسایی شده‌است و از این شش نمونه، تنها یک قطعه با نشانه‌های اسطوره‌ای است که در موزهٔ ویکتوریا و آلبرت با شمارهٔ T.94-1937 محفوظ می‌باشد و مدنظر این پژوهش قرار دارد (جدول ۱). این پارچه با شش سفالینه که از منظر نقوش به آن شباهت دارند، مورد تطبیق قرار گرفت. یافته‌های این مقاله زاویه‌ای نوین از جهان‌بینی رایج در عصر سلجوقی را به مخاطبان ارائه می‌دهد که نقوش موردنظر، آن‌ها را در بطن خود حفظ کرده و گاه بر اساس نیاز روز، با تغییراتی ناگزیر منتقل می‌نمودند. روش گردآوری اطلاعات در این پژوهش، اسنادی و تجربی (بازدید آثار موزه‌ای) است و پژوهش با رویکرد تاریخی و به روش توصیفی ـ تحلیلی به انجام رسیده‌است. روش تحلیل، مقایسه بوده و بر پایهٔ هم‌سنجی و نگاه اسطوره‌شناسانه، تصاویر یک قطعه پارچهٔ عصر سلجوقی و شش نمونه سفال این عصر مورد خوانش قرار گرفته‌است.

جدول ۱: پارچه‌هایی با نقوش انسانی و نقش چهرهٔ انسان از دورهٔ سلجوقی (نگارندگان)

(URL1)	(فریه، ۱۳۷۴: ۱۵۷)
نقش دوقلوها، امشاسپندان	جوانی به همراه باز شکاری

		
(Hillenbrand, 1994: 216)	(URL2)	**منبع تصویر**
جوانان در میان گل	جوانی به همراه باز شکاری	**مضمون نقش**
(URL4)	(URL3)	**منبع تصویر**
هارپی	جوانی با باز شکاری	**مضمون نقش**

۲. پیشینهٔ پژوهش

تاکنون پژوهشگران و محققان بسیاری به مطالعهٔ نقوش اساطیری، پارچه‌های دورهٔ سلجوقی، و سفال‌های این عصر پرداخته‌اند. بر همین اساس دو گروه از پژوهش‌ها به‌طور مستقیم و غیرمستقیم با موضوع مقاله حاضر مرتبط هستند. گروه اول پژوهش‌هایی هستند که از نظر «داده» با تحقیق حاضر یکی هستند یعنی دربارهٔ پارچه‌ها و سفال‌های دورهٔ سلجوقی هستند. در گروه دوم، پژوهش‌هایی جای دارند که از نظر «رویکرد» با پژوهش حاضر تشابه دارند یعنی با رویکرد اسطوره‌شناسی به بررسی آثار هنری پرداخته‌اند.

فریده طالب‌پور (۱۳۸۴) در مقاله‌ای با عنوان «تکنیک‌های پارچه‌بافی در صدر اسلام و عصر سلجوقی» به شیوه‌های بافت پارچه در ایران و معرفی نمونه‌های منسوجات پرداخته‌است. رویکرد او در این پژوهش تاریخی- توصیفی بوده و بر داده‌هایی شامل شناسایی مراکز مهم تولید پارچه، طرح‌ها و نقوش تزئینی منسوجات، انواع پارچه و تکنیک‌های پارچه‌بافی در دوره‌های اولیهٔ اسلامی و عصر سلجوقی متمرکز است. طالب‌پور چنین نتیجه گرفته که بافندگان با تغییر در تکنیک‌های بافت و استفاده از دستگاه‌های بافندگی طرح‌های جدیدی خلق کرده‌اند. عسل زند داوودی (۱۳۸۸) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی نقوش دستبافته‌های (پارچه‌ای) دوره سلجوقی و ایلخانی» به موضوع پارچه‌بافی در دورهٔ سلجوقی و پس از آن پرداخته‌است. رویکرد او در این پژوهش توصیفی- تاریخی بوده و بر داده‌هایی شامل طبقه‌بندی نقوش، رنگ و بافت، هم‌چنین نوع پوشاک و مراکز پارچه‌بافی متمرکز است. وی چنین نتیجه گرفته که تا قرن‌ها در بافته‌های دوران اسلامی تکنیک عصر ساسانی ادامه یافت ولی بعد از حملهٔ مغول روش‌های تزئینی چینی در صنعت نساجی رسوخ می‌کند. دادور و حدیدی (۱۳۹۰) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی نقوش منسوجات قرون اولیهٔ اسلامی (از قرون اول ه.ق تا اواخر دورهٔ سلجوقی)» به موضوع تاثیرپذیری نقش‌مایه‌های بافته‌شده روی پارچه‌ها از آیین نوین اسلام و هنر ایران قبل از اسلام در دورهٔ مهمی از تاریخ، یعنی زمان تداخل آیین اسلام با فرهنگ باستانی پرداخته‌اند. رویکرد آن‌ها در این پژوهش تاریخی- تحلیلی بوده و بر داده‌هایی شامل پارچه‌های منقوش از پیش از اسلام تا دوران اسلامی متمرکز شده‌است. نتایج تحقیق نشان می‌دهد منسوجات سلسله‌های اولیهٔ اسلامی و دورهٔ سلجوقی، مهارت در بافندگی و در طراحی نقوش را نشان می‌دهند و سنت‌های ساسانی را حفظ کرده‌اند. مهجور و علی‌نژاد اسبویی (۱۳۹۱) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی تطبیقی و آزمایشگاهی یک نمونه از پارچه‌های عصر سلجوقی موجود در موزه مقدم دانشگاه تهران» به موضوع شناسایی نوع الیاف به‌کار رفته در پارچه به وسیله ابزارهای الکترونیکی پرداخته‌اند. رویکرد این پژوهش تطبیقی بوده و بر داده‌هایی شامل نمونه آثار سفالی، چوبی،

پارچه و معماری متمرکز بوده‌است. این پژوهشگران نتیجه گرفته‌اند که با مطالعهٔ تطبیقی برخی از آثار، می‌توان دورهٔ تاریخی پارچه مذکور را به‌طور نسبی تعیین نمود. بنفشه میرزایی (۱۳۹۱) در مقاله‌ای با عنوان «تاثیر شاهنامه فردوسی بر نقوش سفال‌های دوره سلجوقی» به بررسی مضامین روایی نقوش سفال‌های مذکور پرداخته‌است. رویکرد او در این پژوهش تطبیقی - روایی بوده و بر داده‌هایی شامل روایات شاهنامه روی سفالینه‌ها متمرکز بوده‌است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که نقوش سفال‌های سلجوقی متأثر از ادبیات فارسی به‌خصوص شاهنامه بوده و برخی از روایات نیز قبل از سروده‌شدن شاهنامه رواج داشته‌اند و در این عصر با تألیف شاهنامه احیاء و تداوم یافته‌اند. با این همه، این پژوهش تنها به چند داستان اسطوره‌ای از شاهنامه پرداخته و اسطوره‌های گیاهی در آن مغفول مانده‌اند. تقی‌پور و فهیمی صفا (۱۳۹۵) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی تطبیقی نقوش پارچه‌های دوره سلجوقی تا قاجار» به وجوه مشترک و تفاوت نقوش لباس‌های دوره سلجوقی و قاجار پرداخته‌اند. رویکرد آن‌ها در این پژوهش تطبیقی بوده و بر داده‌هایی شامل طرح و نقش پارچه‌های قرون اولیه تا قاجار متمرکز است. این پژوهشگران چنین نتیجه گرفته‌اند که طرح و بافت منسوجات سلجوقی دارای استحکام بوده و از اصول پیشینیان بهره برده‌اند. محمدی، تندی و مازیار (۱۳۹۸) در مقاله‌ای با عنوان «معرفی و طبقه‌بندی سفالینه‌های دوره سلجوقی» به موضوع ظروف سفید و تزئینات آن هم‌چنین لعاب‌های تک‌رنگ و بدنه‌های سفال پرداخته‌اند. رویکرد آن‌ها در این پژوهش توصیفی- تحلیلی بوده و بر داده‌هایی شامل سفالینه‌های عصر سلجوقی متمرکز است. آن‌ها چنین نتیجه گرفته‌اند که سفال‌های سلجوقی به‌عنوان یکی از رسانه‌های هنری آن عصر نشان از شکوه و زیبایی هنر داشته و دورهٔ سلجوقی را به‌عنوان یکی از درخشان‌ترین دوره‌های سفال ایران معرفی کرده‌اند. کاظم ابراهیمی (۱۳۹۹) در مقاله‌ای با عنوان «مطالعه تطبیقی منسوج دوره ایلخانی و آثار سفالین دوره‌های سلجوقی و ایلخانی» به موضوع تاثیرگذاری دو هنر سفالگری و پارچه‌بافی بر یکدیگر پرداخته‌است. رویکرد این پژوهش تطبیقی- تاریخی بوده و بر داده‌هایی شامل فرم و نقش پارچه‌های ایلخانی، ظروف زرین‌فام و مینایی کاشان متمرکز است. نتایج تحقیق نشان می‌دهد که با توجه به مصادیق موجود از تاثیرات نقوش پارچه بر نقوش سفالینه‌ها شاهد اعتبار فراوان سفال‌های این اعصار هستیم به گونه‌ای که نقوش آن‌ها مایه و منبع الهام پارچه‌بافی گشته‌اند. در تمامی پژوهش‌هایی که معرفی شدند، موضوع خوانش اسطوره‌ای نقوش مغفول مانده‌است.

محمدرضا یوسفی (۱۳۸۳) در مقاله‌ای با عنوان «در هزارتوی اسطوره‌های آفرینش» به موضوع اسطورهٔ آفرینش در بین اقوام مختلف پرداخته‌است. رویکرد او در این پژوهش با تکیه بر مشترکات اسطورهٔ آفرینش ایرانی با چند قوم دیگر بوده و بر داده‌هایی شامل ادوار آفرینش، نحوهٔ خلقت آسمان، زمین، انسان و سایر موجودات متمرکز بوده‌است. وی چنین نتیجه گرفته که در باب آفرینش جهان، خلقت آسمان و زمین، هیأت و شکل آسمان، آفرینش انسان و سایر موجودات، تشابهات فراوان اساطیری مشاهده می‌شود. با این همه، موضوع اساطیر گیاهی در این پژوهش مغفول مانده‌است. مهرداد بهار (۱۳۷۴) در کتاب جستاری چند در فرهنگ ایران به موضوع اسطوره پرداخته است. رویکرد او در این کتاب با تکیه بر خاستگاه اساطیر هند و اروپایی بوده و بر داده‌هایی شامل اقوام هند و اروپایی و گسترش جغرافیایی آنان از حدود سه هزار سال ق.م متمرکز بوده‌است. جلال ستاری (۱۳۸۰) در کتاب اسطوره و حماسه در اندیشه ژرژ دومزیل، به موضوع اسطوره‌های هند و اروپایی و هند و ایرانی پرداخته‌است. رویکرد او در این کتاب سیر اندیشه‌ها و نگاه اسطوره‌شناسی دومزیل بوده‌است. مهرداد بهار (۱۳۹۱) در کتاب پژوهشی در اساطیر ایران با رویکرد تألیفی، بر داده‌هایی شامل برگردان فارسی گزیده‌هایی از متن‌های فارسی میانهٔ «بندهش»، «روایت پهلوی»، «دینکرد هفتم»، «گزیده‌های زادسپرم»، «زند وندیداد»، «متن‌های پهلوی» و «ارداویرافنامه»، «اسطوره چیست» و «سرزمین مردم» متمرکز بوده‌است. کارل گوستاو یونگ (۱۳۸۲) در کتاب روانشناسی و دین به موضوع مطالعهٔ افسانه‌ها و اساطیر و معتقدات و رسوم دینی اقوام مختلف در قاره آفریقا و آمریکا و خاور دور پرداخته‌است. رویکرد او در این کتاب علم روان‌شناسی و سیر در اقوال و عقاید مربوط به مابعدالطبیعه و رموز و کنایات مناسک دینی بوده‌است. جلال ستاری (۱۳۸۹) در کتاب جهان اسطوره‌شناسی، به موضوع فهم آیین از نگاه اسطوره پرداخته‌است. رویکرد او در این کتاب اسطوره‌باور بوده و تمرکزش را بر شناخت تأثیر مثبت یا منفی کهن‌الگوها و اسطوره‌ها و افسانه‌ها در ناخودآگاه جمعی معطوف نموده‌است. جوزف کمبل (۱۳۷۷) در کتاب قدرت اسطوره، به موضوع شناخت اسطوره پرداخته و کوشیده نشان دهد رابطهٔ بین اسطوره‌های هر منطقه با انسان‌های معاصر و دنیای مدرن چگونه‌است. محسنی‌نیا و امیری‌فر (۱۳۹۴) در مقاله‌ای با عنوان «سیاوش و خویشکاری ایزدان گیاهی (بررسی شباهت‌ها و زیرساخت‌ها در اساطیر)» به موضوع جلوه‌های گوناگون روایات اسطوره‌ای پرداخته‌اند. رویکرد این پژوهش تطبیقی بوده و بر داده‌هایی شامل زیرساخت‌های اسطورهٔ سیاوش،

خویشکاری و ایزدان نباتی متمرکز است. پژوهشگران چنین نتیجه گرفته‌اند که عمدهٔ ایزدان کشاورزی و حاصل‌خیز، ایزدان نرینه و گیاهی هستند. با این وجود، در این پژوهش موضوع ارتباط این ایزدان با امشاسپندان مغفول مانده‌است. دادور و نمازعلیزاده (۱۴۰۱) در مقاله‌ای با عنوان «پیامدپژوهی اندیشه زرتشتی در بشقاب فلزی ساسانی و سفالینه‌های سلجوقی» در مطالعهٔ یک بشقاب ساسانی و دو سفال سلجوقی به بررسی جایگاه استعلایی انسان‌هایی که یاری‌گر امشاسپندان در صیانت از آب و گیاه هستند، پرداخته‌اند. رویکرد آن‌ها در این پژوهش تاریخی - تحلیلی بوده و بر داده‌هایی شامل دو پیکرهٔ نشسته در کنار درخت، و برکهٔ آب با ماهی‌های شناور متمرکز است. آنان چنین نتیجه گرفته‌اند که هنرمندان ایرانی در دوره‌های تاریخی ساسانی و سلجوقی در بقای عالم مادی کوشیده‌اند، با این همه، موضوع امشاسپندان به‌مثابه اساطیر گیاهی در این پژوهش مغفول مانده‌است.

۳. اساطیر نباتی

مطالعهٔ اساطیری که امروزه به ما رسیده‌اند، شباهت بسیاری به مطالعهٔ باستان‌شناختی یک سایت باستانی دارد که به تازگی حفاری شده‌است. رمزگشایی و تفسیر بازمانده‌های اساطیری بسیار شبیه تفسیر یک باستان‌شناس از بازمانده‌های تمدنی گمشده در تاریخ است. از آن‌جا که نسبت معناداری بین اسطوره و زندگی در جامعه وجود دارد، ماهیت آن یک پدیده و برساختهٔ اجتماعی است. در ایران باستان گیاهان جایگاه اساطیری داشته و ریشه در داستان نخستین مشی و مشیانه دارند (مبینی و شافعی، ۱۳۹۴: ۴۶).

در اوستا هروتات و امرتات و در پهلوی خُردات و امردات آمده‌است. این دو فرشته همیشه با هم نامیده می‌شوند و نسبت به سایر امشاسپندان از آن ها کمتر اسم برده شده‌است. هروتات از کلمهٔ هُرو[1] مشتق است که در گات‌ها و سایر قسمت‌های اوستا بسیار به‌کار رفته و به معنی کامل، تمام، بی‌نقص و بی‌عیب می‌باشد. همین کلمه در کتاب لغت فرس اسدی در خطوط میخی هرُوَو[2] آمده‌است. در سانسکریت سرو[3] گویند، بنابراین خرداد یعنی کمال و رسایی و صحّت؛ گذشته از آن‌که حفاظتِ یکی از ماه‌های سال به این فرشته سپرده شده‌است. امرداد یعنی بی‌مرگی یا به عبارت دیگر جاودانگی. این دو فرشته مظهر کمال و دوام اهورامزدا در جهان دیگر و بخشایش رحمانی جزای اعمال نیکوکاران هستند. اهورامزدا خوشی (خرداد) و جاودانی (امرداد) را به کسی می‌بخشد که در دنیا پندار و گفتار و کردارش بر طبق آیین مقدس بوده‌است. در عالم مادی، پرستاریِ آب با خرداد و نگهبانی گیاه با امرداد می‌باشد. این دو وظیفه برای آنان از زمان قدیم معلوم بوده‌است (پورداود، ۱۳۷۷: ۹۵). خرداد به معنای تمامیت، کلیّت و کمال است. در اوستا این واژه هئوروتات گفته شده، او امشاسپندی مؤنث است و در متن‌ها معمولاً نام او همراه با مرداد ذکر شده‌است. او پنجمین امشاسپند و مظهری از کمال اهورامزداست. خرداد آب را حمایت می‌کند و در بارشِ باران همکاری دارد. دیگر همکاران خرداد، تیشتر، باد و فروهر پرهیزگاران هستند. خرداد نام روز ششم ماه و ماه سوم سال نیز هست (یاحقی، ۱۳۸۶: ۱۶۳). هوم نیز گیاهی مقدس است و مراسم آیینی گرفتنِ شیرهٔ این گیاه با شماری از پدیده‌های آسمانی چون درخشیدن خورشید و نزول باران پیوند دارد. با این همه هوم را موبدی ایزدی می‌دانند که قربانی‌شدن و مرگ او سبب شکست شر و شرکت وفادارانهٔ او در ضیافت آیینی، خاستگاه زندگی است (هینلز، ۱۳۹۱: ۹۴). از جمله خدایان نباتی می‌توان به سیاوش، اوزریس[4] و آتیس[5] اشاره کرد. خدایان نباتی پیوندی استوار با طبیعت دارند، چرا که مرگ و رستاخیز آن‌ها در واقع یادآور زمستان و بهار طبیعت است. اما پیوند آن‌ها با طبیعت به یک شکل ظهور نیافته، بلکه رابطهٔ هر خدای نباتی با طبیعت، ممکن است به شکلی دیگرگونه تبلور یافته‌باشد. سیاوش از جمله خدایانی است که پیوند استوار با طبیعت به شکل روییدن گیاه از خون او پدیدار می‌شود. یکی از کهن‌الگوهای معروف در گسترهٔ اساطیر جهان، روییدن گیاه از خون خدای گیاهی است که این امر پیوند هرچه استوارتر خدای گیاهی با سرسبزی و باروری طبیعت را نشان می‌دهد، چنان‌که میرچا الیاده نیز بر این باور است که ارتباط خدایان نباتی با طبیعت، سرشت بارورانهٔ آن‌ها را برجسته‌تر می‌کند (الیاده، ۱۳۷۲: ۲۷۰-۲۷۱).

معمولاً هر خدای نباتی، زوجی را در کنار خود دارد که گاهی مادر، خواهر یا معشوقهٔ اوست. این زوج که خود نیز الههٔ باروری است، زمینهٔ مرگ خدای نباتی را فراهم می‌کند تا پس از آن با مویه‌های فراوان باعث رستاخیز خدای نباتی شود؛ چرا که مرگ و رستاخیزِ خدای نباتی، نماد مرگ و حیات طبیعت است (بهار، ۱۳۷۴: ۹۴). بیرلین بیان می‌دارد: خدای نباتی الههٔ کشاورزی است و ممکن است بازماندهٔ یک کهن‌الگو باشد (بیرلین، ۱۳۸۶: ۴۰). ایزدان انسان‌گونه که نمادِ زمین‌های بارور، غلات، تاک‌ها و بذرها و گل‌ها و هم‌چنین نماد زمین‌های آبیاری‌کنندهٔ زمین و نیز ماه کامل هستند. در عصر کشاورزی و یک‌جانشینی، قانون وضع می‌کنند و پرستشگاه می‌سازند تا مردم به یاری ایزدان، با صلح زندگی کنند (مصطفوی کاشانی، ۱۳۸۹: ۹۴). جیمز فریزر می‌گوید:

همهٔ ادیان در اصل آیین‌های باروری بوده‌اند، متمرکز بر گرد پرستش و قربانی‌کردن اَدواریِ فرمانروای مقدس که تجسّد خدایی میرنده و زنده‌شونده، الوهیتی خورشیدی بود و به وصلتی رمزی با الههٔ زمین تن درمی‌داد و هنگام خرمن می‌مرد و به وقت بهار تجسّد دوباره می‌یافت. این افسانه عصارهٔ تقریباً همهٔ اساطیر عالم است. (۱۳۷۴: ۷)

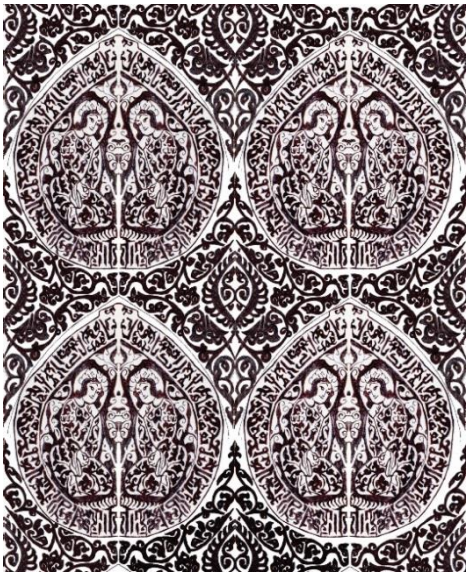
مهرداد بهار نیز در این باره چنین می‌گوید: «آیین‌هایی برای بارورکردن زمین‌ها و برای نابودکردن نیروهای شر که برکت را از بین می‌برند، باید به‌وجود بیاید در سرتاسر جهان، در نزد تقریباً همهٔ اقوام، خدایان یک وجه مشترک دارند و آن این است که برکت می‌بخشند» (۱۳۷۴ : ۲۹۴، ۳۰۸). خدایان نباتی بر مبنای روایت‌ها آیین‌ها و مناسک خاصی را به خود اختصاص دادند و اقوام بدوی کوشیدند با بزرگداشت این خدا، باروریِ طبیعت را تضمین کنند (رضایی دشت ارژنه و گلی‌زاده، ۱۳۹۰: ۶۰). الکساندر مونگیت، سنگ‌نگاره‌ای مربوط به هزارهٔ سوم ق.م در حوالی سمرقند کشف نموده که سوگ سیاوش، به‌روشنی بر آن حک شده‌است (حصوری، ۱۳۸۴: ۲۶). کریستن‌سن، سیاوش را مربوط به عهدی پیش از زرتشت می‌داند که بعدها با دین زرتشت، پیوند یافته‌است (۱۳۸۱: ۴۷). از این‌رو، سیاوش در اوستا نمودِ بارزی نداشته و از ماجرای پرپیچ و خم او، چنان‌که در شاهنامه آمده، اثری نیست و بیش‌تر از کین‌ستاندن او سخن رفته‌است، برخلاف شاهنامه، سیاوش در اوستا، مقام پادشاهی و فره ایزدی دارد (شکیبی ممتاز، ۱۳۸۹: ۱۱۰). یاحقی می‌گوید: سیاوش، در مفهوم اساطیری خویش، نمایندهٔ نابودی و رستاخیز است و بهار و خزان گیاه را در زندگی و مرگ خویش مجسم می‌کند و از این حیث، شبیه به «تموز»[۶] بابلی و «اوزریس» مصری و «ادونیس»[۷] فینیقی و یونانی می‌شود. این هر سه، پروردگاران روییدنی و باروری هستند و افسانهٔ آن‌ها کنایه از تناوب زندگی و مرگ است (۱۳۸۸: ۲۶۴).

۴. پارچهٔ دورهٔ سلجوقی محفوظ در موزهٔ ویکتوریا و آلبرت لندن

یکی از قبایل تُرک‌زبانی که موفق شد حکومت غزنویان را به همراه حکومت‌های پراکندهٔ دیگر شکست داده و قلمرویی یک‌پارچه فراهم آورد، سلجوقیان از نژاد غُز یا اُغُز بودند که به زبان ترکی سخن می‌گفتند. نسب این قبیله، به شخصی به نام سلجوق بن دقّاق می‌رسید که نخستین شخص در قبیلهٔ خود بود که مسلمان شده بود (باسورث، ۱۳۶۶: ۲۵). عصر سلجوقی یکی از مهم‌ترین ادوار تاریخی در هنر ایران است، زیرا به‌واسطهٔ تأمین امنیت در ایران از طریق یکپارچه‌ساختن آن زیرنظر حکومتی مرکزی که از لحاظ اداری و سیاسی به‌دست وزرای عالِم ایرانی نظیر عمیدالملک کندری و خواجه نظام‌الملک اداره می‌شد، آرامش و آسایشی پدید آمد که به هنرمندان فراغ‌بال داد. در سایهٔ امنیت عصر سلجوقی، هنر- صنعت پارچه از وحدت و انسجام بی‌نظیری برخوردار شد (لمتون، ۱۳۸۱: ۲۰۱). این پارچه‌ها در ابتدا دارای طرحی ساده بودند اما بعدها طرح‌ها دقیق‌تر و پیچیده‌تر گشتند (حلمی، ۱۳۸۴: ۱۹۴). آن‌ها در ترسیم درخت مقدس زندگی و تاک‌های پیچاپیچ و نخل‌های زنده و خطوط زیبا و مجلل و شکل‌های نرم و ظریف جانوران و صورت‌های متین و موقر و ترکیبات پرنقش، یگانه و نمونه بوده‌اند (پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷: ج. ۵: ۲۳۳۵).

پارچهٔ مورد مطالعه در این پژوهش، قطعه پارچه‌ای از دورهٔ سلجوقی است که در موزهٔ ویکتوریا و آلبرت لندن با شمارهٔ T.94-1937 نگهداری می‌شود (تصاویر ۱ و ۲). چنین به نظر می‌رسد این پارچه، تکه‌تکه بوده و تکه‌های آن در مجموعه‌های مختلف نگهداری می‌شوند. این اثر تفسیری موزون و پرمعنا از انسان را دربر می‌گیرد که در نهایتِ ذوق و زیبایی نسبت به سایر پارچه‌های ابریشمی بافته شده‌است (همان: ۲۳۲۴).

تصویر ۱: پارچهٔ ابریشمی با بافت مرکب، سدهٔ ششم هجری (URL1)



تصویر ۲: طرح خطی پارچه (نگارندگان)

روح‌فر در کتاب نگاهی بـه پارچـه‌بافی دوران اسـلامی دربـارهٔ ایـن پارچه چنین آورده‌است:

بر حاشیه قابی که دور نقش مـذکور قـرار دارد بـه خـط کـوفی یـک بیت شعر بافته شده است. وکل ابن انثی و ان طالت سلامته / یوم علی آلته الحدباء محمول. ترجمه شعر: انسان هر قدر سالم و قوی باشد بالاخره روزی بر روی تابوت قرار خواهد گرفت. (۱۳۸۰: ۲۵-۲۶)

تصویر ۳: طرح خطی کتیبهٔ اطراف ترنج (نگارندگان)

این شعر به‌صورت قرینه در دو طرف نقش آمده (تصویر ۳) و با توجه به معنایی که از آن دریافت می‌شود و نقش دو جوان نشسـته در کنـار درخت زندگی‌ای که ریشه در آب دارد، معانی مختلفی برداشت می‌شود که یکی از آن‌ها خدایان نباتی هستند. تفسیر دیگری که از ایـن نقـش استنباط می‌شود نماد هورتات[۸] و امرتات[۹]است که در ادامه به آن‌هـا پرداختـه می‌شـود. سـپندارمذ، هورتـات و اَمرتـات از امشاسـپندان مؤنـث هستند و در ذات مینوی خود تجلی بردباری، دوستی و فروتنی و در جلوهٔ مـادی خـود نگاهبـان زمـین، پـاکی و بـاروری هسـتند (اسـماعیل‌نیا گنجی، فرصتی جویباری و پاشاپاسندی، ۱۳۹۸: ۳۲).

۵. سفالینه‌های سلجوقی

در عصر سلجوقی، سفالگری پیشرفت چشم‌گیری نمود و در نقوش این آثار، بازگشت به سنت‌های هنری پیشین ایران قابل مشاهده است. در این زمان موضوعاتی چون شکارگاه، نقوش متقارن، نقوش انسـانی، حیـوانی و اسـاطیری دوبـاره تکـرار مـی‌شـوند (پاکبـاز، ۱۳۸۵: ۵۷۶). از ویژگی‌های بارز هنر سلجوقی استفاده از نقش درخت زندگی در کنار استخر یا چشمه آبی روان در میان دو سوژه است، گاهی در اطراف آن‌هـا پرندگانی در حال پرواز هستند (همو، ۱۳۸۰: ۶۰).

اولین سفال مورد بررسی در این پژوهش فرم مدوری دارد که در حاشیهٔ آن نقوش ختایی آمده و درون آن دو جوان شبیه به یکـدیگر در دو طرف یک سرو، و مقابل برکهٔ آبی نشسته‌اند، در داخل برکه ماهی‌هایی قابل مشاهده هستند. در اطراف درخت و بالای سر دو جوان، پرنـده‌ها در حال پروازند (تصویر ۴). نمونهٔ بعدی دارای دو ردیف نقش کتیبه‌ای در حاشیه است که به خط ثلث و دارای اشعاری از مولانـا و بابـا افضـل کاشانی است. در مرکز اثر، چند جوان شبیه به یکدیگر در دو طرف درخت سرو مشغول گفتگو هستند و زیر درخـت، برکـه‌ای بـا مـاهی ترسـیم شده‌است (تصویر ۵).

همان‌طور که در تصویر (۶) مشهود است این ظرف شامل یک حاشیهٔ دایره‌ای است که دو درخت، دو جوان و نقوش دیگر را دربر گرفته است. در میان فرم درختان دو جوان در دو سوی یک درخت سرو، مقابل هم نشسته‌اند. زیر پای آن‌ها برکهٔ آب با تعدادی ماهی قرار دارد. بالای سر و اطراف آن‌ها پرنده‌هایی دیده می‌شوند. سفالینهٔ دیگر دارای نقوش انبوه گیاهی در فرم دایره است. دو جوان در دو سوی درخت سرو نشسته‌اند و در میان گل‌ها محصور و پنهان هستند و حاشیه‌ای با خط کوفی آن‌ها را دربر گرفته است. در این ظرف نیز برکهٔ آب و ماهی دیده می‌شود (تصویر ۷). در این سفال‌ها گاهی پیکره‌ها یک شکل و با لباس مشابه هستند. گاهی نقش تمامی فضای ظرف را پر کرده و هنرمند خطی تزئینی برای جداکردن آب از خشکی ترسیم نموده‌است. اکثر این انسان‌ها ردای بلندی بر تن دارند که تزئینات مختلفی را دارا هستند. پیکره‌ها گاه کلاه، سربند، تاج یا دستار بر سر دارند و گاهی در حلقه‌ای از گل و در مواردی در حاشیه‌ای با نوشتهٔ کوفی محصور شده‌اند.

تصویر ۴: سفال سلجوقی، مجموعهٔ خلیلی
(URL5)

تصویر ۵: سفال سلجوقی، موزهٔ بروکلین
(URL6)

تصویر ۶: سفال سلجوقی، موزهٔ متروپلیتن
(URL7)

تصویر ۷: سفال سلجوقی، موزهٔ متروپلیتن
(URL7)

تصویر ۸: سفال سلجوقی، در مالکیت ربنو
(پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷، ج.۹: ۶۹۱)

تصویر ۹: سفال سلجوقی، در مجموعه بانو ای. پاراویچینی (همان: ۶۹۳)

۶. هم‌سنجی نقوش پارچهٔ منتخب و سفالینه‌ها

برای خوانش نقوش پارچه و سفال‌های موردبحث، هم‌سنجی معنای به‌کار رفته در آن‌ها با مراجعه به دیگر متونی که با آن در ارتباط است دریافت می‌گردد. بر این اساس انتقال معنا از یک متن به مخاطب، بی‌واسطه محقق نمی‌شود، بلکه کدگشایی از رمزگان موجود در میان متن مورد نظر با متن اصلی باعث کشف معنا توسط مخاطب متن خواهد شد (قهرمانی، ۱۳۹۲: ۱۱۴). از نظر بصری همه متن‌های موردبحث در این پژوهش دارای نقش دو جوان، با ترکیب‌بندی درخت و برکه آب هستند که از منظر اسطوره‌شناسی خوانش می‌گردند.

الف) درخت زندگی

از الگوهای مشترک در میان تمدن‌ها می‌توان به درخت اشاره کرد که نماد نوزایی و حیات است. دربارهٔ درختی که از مرکز زمین به سوی عرش سر برافراشته و سه جهان را به هم پیوند می‌داد روایت‌های بسیاری شده‌است. درختی که از میوه‌اش تمام موجودات به‌وجود آمده‌اند (بروس، ۱۳۶۷: ۴-۹). در میان مردم ایران، درخت نماد رشد و زندگی و از تقدس برخوردار بوده‌است. این باور در میان سومریان، به معنای نو شدن جهان

بود. نخل را درخت زندگی در باور بابلی‌ها و فنیقی‌ها دانسته‌اند، اما آشوری‌ها درخت مو را درخت زندگی می‌دانستند. برای ایرانیان باستان، سرو نماد زندگی بود (حاتم، ۱۳۷۴: ۳۵۵ ـ ۳۷۸). در روایات اسلامی ایدهٔ درخت در جایگاه اساطیر گاهی منعکس‌کنندهٔ رابطه بین خدا و انسان است. درختان مانند انسان و حیوان زنده بودند، نمای نمادین درخت نه‌تنها در ظاهر آن است، بلکه تأثیر آن بر زندگی مردمی است که در طول قرن‌ها از مکان آن محافظت کرده‌اند. همانند صحبت درختی آتشین با حضرت موسی (ع) که نگاه نمادین به درخت و تأثیر آن در زندگی مردم را نشان می‌دهد که جایگاه خود را در تمام اعصار حفظ کرده‌است (پورآذر، ۱۳۹۵: ۱۶).

ب) نقش آب

آب به‌عنوان عنصر حیاتی و یکی از عناصر چهارگانه نزد همهٔ اقوام شناخته شده که از ابتدا بی‌واسطه مورد پرستش و احترام قرار گرفته و مقدس شمرده شد (دلاشو، ۱۳۶۶: ۱۳۷). در بندهش آمده است: «نخست آسمان را آفرید و سپس آب را» (فرنبغ دادگی، ۱۳۶۹: ۴۱). فرشتهٔ نگهبان برای آب در اساطیر، آناهیتا یا ناهید درنظر گرفته شده‌است (بیرونی، ۱۳۵۲: ۳۰۳). آناهیتا در اساطیر ایرانی نشان از رود نیرومند پاک است که با این الهه، مفاهیمی چون آب، باران، فراوانی، رستنی‌ها، حاصلخیزی، برکت، عشق، پیروزی و ... همراه است (یاحقی، ۱۳۸۶: ۸۱۴). «آپام نپات نیز که از خدایان قدیمی به شمار می‌آمد، به معنی زاده "آب" بود؛ ایزدی که جاندار تصور می‌شد و از آب زاده گردیده و به نوبهٔ خود حافظ و نگهبان آب شده بود» (قرشی، ۱۳۸۰: ۲۰۷). «او یکی از سه خدای بزرگی بود که لقب "هوره" داشت. ایزد آب‌ها، نیرومند و بلند بالاست و مانند امشاسپندان درخشان است» (آموزگار، ۱۳۹۱: ۲۲). تیشتر حامی و نگهبان آناهیتا در اندیشه ایرانیان است و با پدیدهٔ طبیعی باران ارتباط دارد و به نبرد اپوش دیو خشک‌سالی می‌رود (هینلز، ۱۳۹۱: ۳۷). در بین‌النهرین «اِآ» اسطوره و ایزد آب شیرین است و چشمه‌هایی که از زمین جاری می‌گردند تا مزارع را آبیاری کنند با او در ارتباط بودند (ژیران، لاکوته، و دلاپورت، ۱۳۸۲: ۶۸). در وداهای هندی، سرسوتی خدابانوی آب بود و مورد تکریم هندیان قرار می‌گرفت (ایونس، ۱۳۸۱: ۱۵۸). در بیش‌تر ادیان، آب نشان تطهیر و پاکی است (بهمنی، ۱۳۸۹: ۴۴۵). آب نمادی از مرگ و تولد است (اکبری، ۱۳۹۳: ۱۶۱). آب رمزی از جاودانگی و بی‌مرگی و نماد زندگی است (همان: ۱۵۶).

ج) ترکیب‌بندی

در پارچهٔ منتخب، هنرمند با تکیه بر فرم کلی ترنج که توسط خطوط کوفی محصور شده، همراه با نقوش گیاهی‌ای که حد فاصل آن‌ها را پر کرده‌اند، فرم کلی هندسی و قابل تکراری به‌وجود آورده‌است. نمونه‌های سفالی مورد بررسی نیز دارای طرح کلی به فرم دایره هستند. در ترکیب‌بندی پارچه و سفال‌های موردنظر دو شخصیت در دو سوی یک درخت نشسته‌اند و برکهٔ آبی زیر پای آن‌ها جاری است.

جدول ۲: مقایسهٔ تحلیلی نقوش موجود روی پارچهٔ منتخب و سفالینه‌ها (نگارندگان)

ردیف	جزئیات تصویر						
۱							
مقایسهٔ نقوش	هم در پارچه هم در سفالینه‌ها، درختی در میان دو پیکرهٔ انسانی دیده می‌شود.						
تحلیل نقوش	درخت مقدس بازتاب رابطهٔ خدا و انسان، ارواح مقدس و مرکزیت جهان، نماد طبیعت است. درخت سرو به سبب سبزبودن همیشگی آن، نماد نامیرایی و جاودانگی است.						

ردیف	جزئیات تصویر						
۲							
مقایسهٔ نقوش	هم در پارچه هم در سفالینه‌ها زیر درخت برکهٔ آبی جای دارد.						
تحلیل نقوش	آب نماد پاکی، شفافیت و نشان تطهیر، جاودانگی، حیات ابدی و عقل و خرد است.						
۳							
مقایسهٔ نقوش	هم در پارچه، هم بر روی سفالینه‌ها دو شخصیت یا گروهی روبه‌روی هم نشسته‌اند.						
تحلیل نقوش	دوقلوها، خرداد، امرداد، امشاسپندان که واسط بین خالق و مخلوقند و راهنمای نیکوکاران به سمت بهشت هستند. تشخیص زن و مردبودن پیکره‌ها دشوار است. تقارن و تعادل در هر هفت اثر به خوبی نمایان است.						

با توجه به تقدس آب و گیاه در پیشینهٔ فرهنگی و تاریخی، همان‌گونه که در جدول (۲) مشاهده می‌گردد استفاده از درخت و آب در کنار نقش انسان فقط برای تزئین نبوده و محفلی برای بیان باورها و اعتقادات هنرمند بوده‌است، کهن‌الگوهایی که از ناخودآگاه جمعی سرچشمه گرفته‌اند. درخت در مفهوم عرفانی آن به ارتباط متقابل تمام اجزای حیات بر روی زمین در همهٔ اعصار اشاره دارد. حیات، رشد و سرزندگی درخت در کنار آب باعث گردیده زندگی روی زمین ادامه یابد.

۷. نتیجه‌گیری

در عصر سلاجقه نهضتی کم‌نظیر در عرصهٔ هنر به‌وجود آمد. مطالعات پژوهش حاضر مشخص نمود خوانش معانی نهفته در سفالینه‌های سلجوقی و پارچهٔ منتخب این پژوهش با مفاهیم اسطوره‌ای نسبت دارد. اسطوره‌ها در طول تاریخ رواج داشته و با چارچوب فکری، ایدئولوژی، سنت‌ها و آیین‌های مرتبط با فرهنگ یا گروهی از مردم مرتبط بودند. اغلب آن‌ها، پایهٔ روایت‌های امروزی هستند و بخش عمده‌ای از میراث فرهنگی هر جامعه‌ای را تشکیل می‌دهند و نقش مهمی در شکل‌گیری هویت و پیشینهٔ جامعه ایفا می‌نمایند.

با توجه به جایگاه معناشناختی الگوهای بصری، نشان‌های اساطیری در پارچه و سفالینه‌های سلجوقی به‌طور یکسان نمود یافته‌اند. هم‌چنین نقوش حک‌شده بر این آثار، اعتقادات، باورها و نحوهٔ زندگی در آن عصر را بازنمایی می‌کنند. این نقوش بر روی آثار سلجوقی به لحاظ مفهوم و محتوا از اهمیت زیادی برخوردارند. با توجه به نوشتهٔ موجود بر روی پارچه، «وکل ابن انثی و ان طالت سلامته / یوم علی آلته الحدباء محمول: انسان هر قدر سالم و قوی باشد بالاخره روزی بر روی تابوت قرار خواهد گرفت»، به نظر می‌رسد طراح پارچه از این نمادها برای نشان‌دادن حرکت به سوی خالق بعد از مرگ استفاده کرده‌است. پس از ظهور اسلام آموزه‌های دینی با فرهنگ و هنر ایران باستان در می‌آمیزند و به آن گسترش و اعتلایی عمیق می‌بخشند. هورتات و امرتات نشان از تمامیت و کمال، بی‌مرگی و تجلی رستگاری و جاودانی دارند. در زمینهٔ نقوش سفالینه‌ها، استفاده از تصاویر انسانی و جانوری با الگوی روایی ثابت مورد استفاده قرار گرفته است.

مقولهٔ اسطوره یکی از کلیدی‌ترین موضوعات فرهنگی است. اسطوره‌ها عرصهٔ برآورده‌شدن آرمان‌ها و آرزوهای بشر کمال‌طلب است. از آن‌جا که رخدادهای جامعه و حضور قدرت‌های سیاسی ـ فرهنگی جوابگوی تحولات نیستند، نظام اساطیری در فرم و محتوا به‌واسطهٔ مبادلات فرهنگی توانست این نقصان را جبران نماید و وام‌گیر اعصار قبل از خود باشد. گیاهان نماد مرگ و رستاخیز، قوهٔ حیات و چرخهٔ زندگی، زایش، برکت، نظم و ... هستند.

پی‌نوشت‌ها

1. Haurva
2. Haruva
3. Sárva
4. Osiris
5. Atis
6. Tamouz
7. Odunis
8. Haurvatat
9. Ameretat

منابع

ابراهیمی، کاظم. (۱۳۹۹). مطالعه تطبیقی منسوج دوره ایلخانی و آثار سفالین دوره‌های سلجوقی و ایلخانی. هنرهای صناعی ایران، ۳(۱)، ۴۷ ـ ۶۲. doi: 10.22052/3.1.47

اسماعیل‌نیا گنجی، حجت‌الله، فرصتی جویباری، رضا، و پاشاپاسندی، حسینعلی. (۱۳۹۸). تحلیل ساختاری کمال دیوان و امشاسپندان با نگاهی به آیین مزدیسنا و اسطوره‌های پیشاآریایی. ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، ۱۵(۵۷)، ۱۳-۳۹. dor: 20.1001.1.20084420.1398.15.57.1.5

اسماعیل‌پور، ابوالقاسم. (۱۳۹۱). اسطوره، بیان نمادین. تهران: سروش.

اکبری، پریسا. (۱۳۹۳). آب در دنیای باستان: کتاب اول خاورمیانه و بخش‌هایی از اروپا. تهران: تیسا.

الیاده، میرچا. (۱۳۷۲). رساله در تاریخ ادیان. ترجمه جلال ستاری. تهران: سروش.

ایونس، ورونیکا. (۱۳۸۱). اساطیر مصر. ترجمه محمدحسین باجلان فرخی. چاپ دوم. تهران: اساطیر.

آموزگار، ژاله. (۱۳۹۱). تاریخ اساطیری ایران. چاپ سیزدهم. تهران: سمت.

باسورث، سی. ای. (۱۳۶۶). تاریخ سیاسی و دودمانی ایران (۶۱۴-۳۹۰ هجری/ ۱۲۱۷-۱۰۰۰ میلادی)، در جی. آ. بویل، تاریخ ایران کمبریج. از آمدن سلجوقیان تا فروپاشی دولت ایلخانان. ترجمه حسن انوشه. تهران: انتشارات امیرکبیر.

برزین، پروین. (۱۳۴۶). پارچه‌های قدیم ایران. هنر و مردم، ۵(۵۹)، ۳۹-۴۴.

بروس، ژاک. (۱۳۶۷). درخت مقدس. پیام یونسکو، شماره ۲۲۴، ۴-۹.

بهار، مهرداد. (۱۳۷۴). جستاری چند در فرهنگ ایران (ج. ۲). تهران: اسطوره.

-----. (۱۳۹۱). پژوهشی در اساطیر ایران. چاپ چهارم. تهران: آگه.

بهزادی، رقیه. (۱۳۸۰). نماد در اساطیر. کتاب ماه هنر، شماره ۳۵ و ۳۶، ۵۲-۵۶.

بیرلین، ج. ف. (۱۳۸۶). اسطوره‌های موازی. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: نشر مرکز.

بیرونی، ابوریحان. (۱۳۵۲). آثار الباقیه عن القرون الخالیه. ترجمهٔ علی‌اکبر داناسرشت. تهران: ابن سینا.

بهمنی، پردیس. (۱۳۸۹). سیر تحول و تطور نقش و نماد در هنرهای سنتی ایران. با همکاری الیاس صفاران. تهران: دانشگاه پیام نور.

پاکباز، رویین. (۱۳۸۰). نقاشی ایران از دیرباز تا امروز. تهران: زرین و سیمین.

-----. (۱۳۸۵). دایره‌المعارف هنر. تهران: فرهنگ معاصر.

پوپ، آرتور آپهام، و آکرمن، فیلیس. (۱۳۸۷). سیری در هنر ایران (از دوران پیش از تاریخ تا امروز). ترجمه نجف دریابندری و دیگران. تهران: علمی فرهنگی.

پورآذر، منیره. (۱۳۹۵). مطالعه تطبیقی نماد درخت در ایران باستان با اسلام و نمود آن در آثار هنری. همایش بین‌المللی شرق‌شناسی و مطالعات ایرانی، علیگر هند. دوره دوم.

پورداود، ابراهیم. (۱۳۷۷). یشت‌ها. تهران: اساطیر.

تقی‌پور، پریسا، و فهیمی صفا، ملیحه. (۱۳۹۵). بررسی تطبیقی نقوش پارچه‌های دوره سلجوقی با قاجار. کنفرانس سن‌پترزبورگ ـ روسیه.
حاتم، غلامعلی. (۱۳۷۴). نقش و نماد در سفالینه‌های کهن ایران. فصلنامه هنر، شماره ۲۸، ۳۵۵-۳۷۸.
حصوری، علی. (۱۳۸۴). سیاوشان. تهران: نشر چشمه.
حلمی، احمد کمال‌الدین. (۱۳۸۴). دولت سلجوقیان. قم: پژوهشگاه حوزه و دانشگاه.
دادور، ابوالقاسم. (۱۳۹۳). نقوش و نمادهای گیاهی و حیوانی در سفالینه‌های دوران اسلامی ایران. نگارینه هنر اسلامی، شماره ۴، ۴ ـ ۱۹. doi : 10.22077/nia.2014.490
دادور، ابوالقاسم، و حدیدی، الناز. (۱۳۹۰). بررسی نقوش منسوجات قرون اولیه اسلامی (از قرن اول ه.ق تا اواخر دوره سلجوقی). جلوه هنر، ۳(۲)، ۱۶- ۲۲. doi : 10.22051/jjh.2014.21
دادور، ابوالقاسم، و روزبهانی، رویا. (۱۳۹۸). بازتاب طبیعت در گستره اساطیر ایران. جلوه هنر، ۱۱(۲۲)، ۶۳-۷۳. doi : 10.22051/jjh.2019.7486.1030
دادور، ابوالقاسم، و نمازعلیزاده، سهیلا. (۱۴۰۱). پیامدپژوهی اندیشه زرتشتی در بشقاب فلزی ساسانی و سفالینه‌های سلجوقی. هنرهای تجسمی (هنرهای زیبا)، ۲۷(۲)، ۳۳-۳۸. doi : 10.22059/jfava.2021.332249.666807
دلاشو، م. لوفلر. (۱۳۶۶). زبان رمزی قصه‌های پریوار. ترجمه جلال ستاری. تهران: توس.
رضایی دشت ارژنه، محمود، و گلی‌زاده، پروین. (۱۳۹۰). بررسی تحلیلی ـ تطبیقی سیاوش، اوزریس و آتیس. فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، ۷(۲)، ۵۷-۸۳. dor : 20.1001.1.20084420.1390.7.22.2.0
روحفر، زهره. (۱۳۸۰). نگاهی بر پارچه‌بافی دوران اسلامی. ، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور و سمت.
زند داوودی، عسل. (۱۳۸۸). بررسی نقوش دستبافته‌های (پارچه‌ای) دوره سلجوقی و ایلخانی. نقش‌مایه، ۲(۴)، ۸۷ ـ ۱۱۱.
ژیران، ف. لاکوته، گ.، و دلاپورت، ل. (۱۳۸۲). اساطیر آشور و بابل. ترجمه ابوالقاسم اسماعیل‌پور. تهران: کارون.
ستاری، جلال. (۱۳۸۰). اسطوره و حماسه در اندیشه ژرژ دومزیل. تهران: نشر مرکز.
-----. (۱۳۸۹). جهان اسطوره‌شناسی (۱۱). تهران: نشر مرکز.
شکیبی ممتاز، نسرین. (۱۳۸۹). جایگاه سیاوش در اساطیر. پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی. ۲(۱). ۱۱۶ـ ۱۰۱.
طالب‌پور، فریده. (۱۳۸۴). تکنیک‌های پارچه‌بافی ایران در صدر اسلام و عصر سلجوقی. مطالعات هنر اسلامی، شماره ۳ ، ۱۳۳-۱۴۰.
فرنبغ دادگی. (۱۳۶۹). بندهش. تهران: توس.
فریزر، جیمز. (۱۳۸۴). شاخهٔ زرین (پژوهشی در جادو و دین). ترجمه کاظم فیروزمند. تهران: آگاه.
فریه، ر. دبلیو. (۱۳۷۴). هنرهای ایران. ترجمه پرویز مرزبان. تهران: فرزان.
قرشی، امان‌الله. (۱۳۸۰). آب و کوه در اساطیر هند و ایران. تهران: هرمس.
قربانی، مریم. (۱۳۹۲). ترجمه و تحلیل انتقادی گفتمان: رویکرد نشانه شناختی. تهران: علم.
کریستن‌سن، آرتور. (۱۳۸۱). کیانیان. ترجمه ذبیح‌الله صفا. تهران: علمی فرهنگی.
کمبل، جوزف. (۱۳۷۷). قدرت اسطوره. ترجمه عباس مخبر. چاپ هشتم. تهران: نشر مرکز.
لمتون، آن کاترین سواین فورد. (۱۳۸۱). ساختار درونی امپراتوری سلجوقی. در تاریخ ایران کمبریج (ج. ۵). ترجمه حسن انوشه. تهران: مهتاب.
مبینی، مهتاب، و شافعی، آزاده. (۱۳۹۴). نقش گیاهان اساطیری و مقدس در هنر ساسانی (با تأکید بر نقوش برجسته و فلزکاری). جلوه هنر، شماره ۱۴، ۴۵-۶۴. doi : 10.22051/jjh.2016.2126
محسنی‌نیا، ناصر، و امیری‌فر، عاطفه. (۱۳۹۴). سیاوش و خویشکاری ایزدان گیاهی (بررسی شباهت‌ها و زیرساخت‌ها در اساطیر). همایش بین‌المللی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی، ایران.
محمدی، مهدی، تندی، احمد، و مازیار، امیر. (۱۳۹۸). معرفی و طبقه‌بندی سفالینه‌های دوره سلجوقی. هنرهای صناعی اسلامی، ۴(۲)، ۱۳۳-۱۴۵. doi : 10.52547/jic.4.2.133

مصطفوی کاشانی. حسین. (۱۳۸۹). اسطورهٔ ایزدان آب و گیاه. جهان کتاب، ۱۵ (۲۶۲)، ۹۴.
مهجور، فیروز، و علی‌نژاد اسبویی، زهرا. (۱۳۹۱). بررسی تطبیقی و آزمایشگاهی یک نمونه از پارچه‌های عصر سلجوقی موجود در موزه مقدم دانشگاه تهران. مطالعات تطبیقی هنر، ۲ (۳)، ۷۱-۸۵. dor : 20.1001.1.22286039.1390.3.45.4.1
میرزایی، بنفشه. (۱۳۹۱). تاثیر شاهنامه فردوسی بر نقوش سفال‌های دوره سلجوقی. نقش‌مایه، ۵ (۱۰)، ۹۵-۱۰۲.
هینلز، جان راسل. (۱۳۹۱). شناخت اساطیر ایران. ترجمه ژاله آموزگار و احمد تفضلی. چاپ شانزدهم. تهران: چشمه.
یاحقی، محمدجعفر. (۱۳۸۶). فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی و سروش.
-----. (۱۳۸۸). فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها. تهران: فرهنگ معاصر.
یوسفی، محمدرضا. (۱۳۸۳). در هزارتوی اسطوره‌های آفرینش. گزارش و گفتگو. شماره ۱۱، ۷۴- ۷۹.
یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۸۲). روانشناسی و دین. تهران: علمی فرهنگی.
Hillenbrand, R. (1994). The Art of the Saljuqs in Iran and Anatolia. California : Mazda Publishers.

منابع اینترنتی

URL1 : https : //collections.vam.ac.uk/item/O261579/woven-silk-unknown/ (Access Date : May 2022)
URL2 : https : //dia.org/collection/textile-49098/ (Access Date : May 2022)
URL3 : https : //www.clevelandart.org/art/1968.246/ (Access Date : May 2022)
URL4 : https : //collections.vam.ac.uk/item/O106594/fragment-unknown/ (Access Date : May 2022)
URL5 :https : //www.khalilicollections.org/collections/islamic-art/khalili-collection-islamic-art-footed-bowl-pot12/ (Access Date : May 2022)
URL6 : https : //www.brooklynmuseum.org/exhibitions/light_of_the_sufis (Access Date : August 2016)
URL7 :http : //www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/140002824 (Access Date : August 2016)
URL7 : https : //www.metmuseum.org/art/collection/search/461158/ (Access Date : August 2016)

A Comparative Study of Botanical Mythology in Seljuk Pottery and a Textile Sample at the Victoria and Albert Museum

Zahra Taghadosnejad
Ph.D. Candidate, Department of Analytical and Comparative Studies of Islamic Art, Central Tehran Unit, Islamic Azad University, Tehran, Iran/ z.taghadosnezhad@richt.ir
Abolfazl Davoudi Roknabadi
Full Professor, Department of Textile and Clothing Design Yazd Branch, Islamic Azad University, Yazd, Iran (Corresponding author)/ davodi@iauyazd.ac.ir
Mohammad Reza Sharifzadeh
Full Professor, Department of Philosophy of Art, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran/ moh.sharifzadeh@iauctb.ac.ir

Received: 19/05/2024
Accepted: 10/09/2024

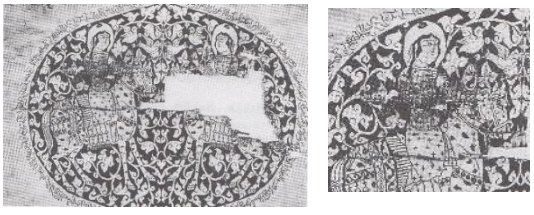
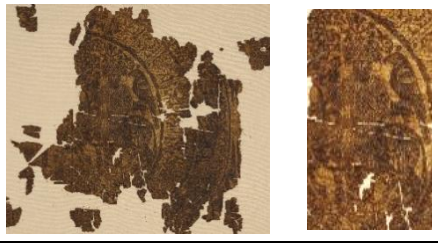
Introduction

The motifs depicted in works of art, especially those belonging to ancient eras, alongside their decorative and ornamental aspects, serve functions that are closely linked to the myths, beliefs, and rituals prevalent at the time. In other words, these motifs are symbols that allude to specific beliefs or messages. One of the most important corresponding examples is an artwork produced during the Seljuk era, which has left behind a rich treasure trove particularly in the fields of textiles and ceramics. This research examines the role of botanical mythology on a Seljuk-era textile, numbered T.94-1937, kept in the Victoria and Albert Museum in London, and compares that with the motifs on Seljuk ceramics. Moreover, the intertextual relationship between the mythological motifs on the ceramics and the textile in question is explored, aiming to answer the semiotic position of the identical visual patterns found on Seljuk textiles and ceramics. A comparative mythological analysis will be presented, and the results will be examined to describe the form and motifs of the textiles and ceramics. Identifying the hidden conventions in the motifs from a mythological perspective, the study will also explore the connection between the role of water, the tree of life, and young people sitting beside the tree, and their relationship to botanical mythology.

Research Method

Among Seljuk textiles, only six pieces with human figures have been identified by the authors. Of these six samples, only one piece of textile, kept in the Victoria and Albert Museum under the number T.94-1937, has mythological signs and is the focus of this research. This piece was selected and compared with six ceramics that were similar in forms to the piece. This article conducted a descriptive-analytical study that was carried out through a library study, comparing the motifs of a piece of textile kept in the Victoria and Albert Museum and six existing ceramics from the Seljuk period. The shared intellectual, mythological, and social concepts presented in them were, then, examined, and their shared functions were identified and categorized. Since up to now, many researchers and scholars have studied Seljuk textiles, ceramics and mythological motifs, two groups of researches were directly and indirectly related to our purpose. The first group were those that provided mere information about Seljuk textiles and ceramics. The second group were those who had examined the works of art from a mythological perspective.

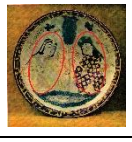
Table 1: Seljuk Textile with Human Figure (Research by the Authors, 2023)

Raw	Seljuk-Era Textile	Source	Theme
1		(URL1)	Twins, Amshāspandān
2		(Feriyeh 1995: 157)	A young man with a falcon
3		(URL2)	A young man with a falcon
4		(Hillenbrand, 1994: 216)	The youth among the flowers
5		(URL3)	A young man with a falcon
6		(URL4)	Harpy

Research Findings

To interpret the motifs on the textile and ceramics under discussion, the researchers conducted a comparative analysis by referring to other related texts. Visually, all the samples (ceramics and textile) discussed in this research feature the depictions of two young individuals along with a tree and a pool of water, which are interpreted based on mythology. In the selected textile, the artist relying on the general form of a medallion, enclosed by Kufic script, along with plant motifs that fill the spaces between them, has created an overall geometric and repeatable form. The ceramic samples under examination also have a general circular design. In the composition of the textile and ceramics, two figures are seated on either side of a tree with a pool of water flowing beneath them.

Table 2: Comparative Analysis of Motifs on the Selected Textile and Ceramics (By the Authors)

Raw	Image Details						
1							
Comparison of motifs	Both the textile and ceramics depict a tree between two human figures.						
Analysis of motifs	The sacred tree symbolizes the connection between God and humans, holy spirits, the center of the universe, and nature. The cypress tree, due to its evergreen nature, symbolizes immortality and eternity.						
2							
Comparison of motifs	Both the textile and ceramics feature a pond of water beneath the tree.						
Analysis of motifs	Water symbolizes purity, transparency, purification, immortality, eternal life, and wisdom.						
3							
Comparison of motifs	Both the textile and ceramics depict two figures or groups seated opposite each other.						
Analysis of motifs	The figures could represent twins, or deities like Khordad and Amordad, who are intermediaries between the creator and creation and guide the righteous towards the Heaven. It's difficult to determine if the figures are male or female. Symmetry and balance are evident in all seven pieces.						

Given the sacredness of water and plants in cultural and historical backgrounds, as seen in Table 2, the use of trees and water alongside human figures was not merely for decoration. It served as a platform for expressing the artist's beliefs and convictions—archetypes that originate from the collective unconscious. The tree, in its mystical meaning, refers to the interconnectedness of all living things on the Earth throughout time. The vitality, growth, and liveliness of the tree, combined with water, ensure the continuation of life on Earth.

Conclusion

The findings of this article suggest that all motifs employed in the aforementioned works have had a cultural function, reflecting the prevailing beliefs of their time. Given the semiotic significance of visual patterns, mythological symbols are consistently manifested both in Seljuk textiles and in Seljuk ceramics. Furthermore, the motifs depicted on these artifacts represent the beliefs, convictions, and life style of that era. The motifs and symbols employed in these works held functional meanings for the people of the time and were not merely repetitions of the past or mere decorative elements. These findings offer a new perspective on the worldview prevalent during the Seljuk era, a worldview that these motifs have preserved and, at times, transmitted with necessary modifications based on the needs of the time.

Keywords: myth, Botanical motifs, textile, Seljuk ceramics, Victoria and Albert Museum.

References

Akbari, P. (2014). *Water in the ancient world: Book one of the Middle East and parts of Europe*. Tehran: Tisa. [In Persian].

Amuzgar, J. (2012). *Mythological history of Iran* (13th ed.). Tehran: Samt. [In Persian].

Bahar, M. (1995). *A few essays on Iranian culture* (Vol. 2). Tehran: Ostoureh. [In Persian].

-----. (2012). *A study in Iranian mythology* (4th ed.). Tehran: Agah. [In Persian].

Bahmani, P. (2010). *The evolution and development of roles and symbols in traditional Iranian arts (with the collaboration of E. Safaran)*. Tehran: Payam Noor University. [In Persian].

Barzin, P. (1967). Ancient Iranian textiles. *Art and People, 5* (59), 39-44. [In Persian].

Behzadi, R. (2001). Symbol in mythology. *Book of the Month of Art*, No. (35-36), 52-56. [In Persian].

Berlin, J. F. (2007). *Parallel myths*. (A. Mokhbar, Trans.). Tehran: Markaz Publishing. [In Persian].

Biruni, A. R. (1973). The remaining works of the past centuries (A. A. DanaSeresht, Trans.). Tehran: Ibn Sina. [In Persian].

Bosworth, C. A. (1987). Political and dynastic history of Iran (614-390 AH/1217-1000 AD).

In J. A. Boyle (Ed.), *The Cambridge history of Iran* (pp. 1-50). (H. Anoushe, Trans.). Tehran: Amirkabir Publications. [In Persian].

Bruce, J. (1988). The sacred tree. *UNESCO Message*, No. 224, 4-9. [In Persian].

Campbell, J. (2000). *The power of myth* (A. Mokhbar, Trans.) (8th ed.). Tehran: Markaz Publishing.

Christensen, A. (2002). *Kianian*. (Z. Safa, Trans.). Tehran: Elmi Farhangi. [In Persian].

Dadvar, A., & Hadidi, E. (2011). A study of textile motifs from the early Islamic centuries (from the first century AH to the late Seljuk period). *Jelweh Honar, 3* (2), 16-22. doi: 10.22051/jjh.2014.21. [In Persian].

Dadvar, A., & Namazalizadeh, S. (2022). A study of the consequences of Zoroastrian thought in Sassanid metal plates and Seljuk pottery. *Visual Arts (Fine Arts), 27* (2), 33-38. doi: 10.22059/jfava.2021.332249.666807. [In Persian].

Dadvar, A., & Roozbahani, R. (2019). Reflection of nature in the scope of Iranian mythology. *Jelweh Hona*r, *11* (22), 63-73. doi: 10.22051/jjh.2019.7486.1030. [In Persian].

Dadvar, A. (2014). Plant and animal motifs and symbols in potteries of the Islamic period in Iran. *Negarineh Islamic Art*, No. 4, 4-19. doi: 10.22077/nia.2014.490. [In Persian].

Delashaw, M. L. (1987). *The coded language of family tales*. (J. Sattari, Trans.). Tehran: Toos. [In Persian].

Ebrāhimi, K. (2020). A comparative study on an Ilkhanid textile and the Seljuk pottery. *Honar-haye Sena'ee-ye Iran, 3* (1), 47-62. doi: 10.22052/3.1.47. [In Persian].

Eliade, M. (1993). *Treatise on the history of religions*. (J. Sattari, Trans.). Tehran: Soroush. [In Persian].

Esmaeelnia Ganji, H., Forsati Jooybari, R., & Pashapasandi, H. (2020). The concept of "the perfection of demons and Amesha Spenta" based on Mazda religion and pre-Aryan myths: A structural analysis. *Mytho-Mystic Literature*, *15* (57), 13-39. dor: 20.1001.1.20084420.1398.15.57.1.5. [In Persian].

Esmaeilpour, A. (2012). *Myth, symbolic expression*. Tehran: Soroush. [In Persian].

Evans, V. (2002). *Egyptian mythology*. (M. H. B. Farrokhi, Trans.). (2nd ed.). Tehran: Mythology. [In Persian].

Farrbay Dādagīh. (2006). *Bundahišn*. Tehran: Toos [In Persian].

Frye, R. W. (1995). *The arts of Iran*. (P. Marzban, Trans.). Tehran: Farzan. [In Persian].

Fraser, J. (1985). *The golden branch: A study in magic and religion*. (K. Firouzmand, Trans.). Tehran: Aghah. [In Persian].

Ghorbani, M. (2013). *Translation and critical analysis of discourse: A semiotic approach*. Tehran: Alam. [In Persian].

Giron, F., Lacote, G., & Delaporte, L. (2003). *Mythology of Assyria and Babylon*. (A. Esmaeilpour, Trans.). Tehran: Karun. [In Persian].

Hasuri, A. (2005). *Siavoshan*. Tehran: Cheshmeh Publishing House. [In Persian].

Hatem, G. A. (2005). Pattern and symbol in ancient Iranian pottery. *Quarterly Journal of Art*, No. 28, 355-378. [In Persian].

Helmi, A. K. (2005). *The Seljuk state.* Qom: Hawza and University Research Institute. [In Persian].

Hillenbrand, R. (1994). The art of the Saljuqs in Iran and Anatolia. California: Mazda Publishers.

Hinles, J. R. (2012). *Understanding Iranian mythology*. (Z. Amouzgar & A. Tafazzoli, Trans.). (16th ed.). Tehran: Cheshme. [In Persian].

Jung, C. G. (2003). *Psychology and religion*. Tehran: Elmi Farhangi. [In Persian].

Lamton, A. C. S. (2002). The internal structure of the Seljuk Empire. In J. A. Boyle (Ed.), *The Cambridge history of Iran* (Vol. 5, pp. 1-50). Tehran: Mahtab. [In Persian].

Mirzaei, B. (2012). The influence of Ferdowsi's Shahnameh on pottery designs of the Seljuk period. *Naqsh-e-Mayah, 5* (10), 95-102. [In Persian].

Mobini, M., & Shafei, A. (2015). The role of mythological and sacred plants in Sasanian art (with emphasis on reliefs and metalwork). *Jelweh Honar*, No. 14, 45-64. doi: 10.22051/jjh.2016.2126. [In Persian].

Mohammadi, M., Tandi, A., & Mazyar, A. (2019). Introduction and classification of Seljuk period pottery. *Islamic Industrial Arts*, *4*(2), 133-145. doi: 10.52547/jic.4.2.133. [In Persian].

Mohseninia, N., & Amirifar, A. (2015). *Siavash and the servitude of the plant gods (A study of similarities and substructures in mythology)*. International Conference of the Association for the Promotion of Persian Language and Literature, Iran. [In Persian].

Mostafavi Kashani, H. (2010). The myth of the gods of water and plants. *Jahan Kitab*, *15* (262), 94. [In Persian].

Pakbaz, R. (2002). *Iranian painting from ancient times to the present*. Tehran: Zarrin and Simin. [In Persian].

-----. (2006). *Encyclopedia of art*. Tehran: Contemporary Culture. [In Persian].

Pope, A. U., & Ackerman, P. (2008). A *journey in Iranian art (from prehistory to the present)* (Vol. 5, N. Daryabandari et al., Trans.). Tehran: Elmi Farhangi. [In Persian].

Pourazar, M. (2016). *A comparative study of the tree symbol in ancient Iran and Islam and its manifestation in works of art*. International Conference on Orientalism and Iranian Studies, Aligarh, India. (2nd ed.). [In Persian].

Pourdavoud, E. (2008). Yashts. Tehran: Asatir. [In Persian].

Qorshi, A. (2001). *Water and mountains in Indian and Iranian mythology*. Tehran: Hermes. [In Persian].

Rezaei Dasht-e Arjaneh, M., & Golizadeh, P. (2011). Analytical-comparative study of Siavash, Osiris, and Attis. *Quarterly Journal of Mystical and Mythological Literature*, *7*(2), 57-83. dor: 20.1001.1.20084420.1390.7.22.2.0. [In Persian].

Roohfar, Z. (2002). *A look at textile weaving in the Islamic era*. Tehran: Cultural Heritage Organization of the Country and the Ministry. [In Persian].

Sattari, J. (2002). *Myth and epic in the thought of Georges Dumesil*. Tehran: Markaz Publishing. [In Persian].

-----. (2010). The world of mythology (11). Tehran: Markaz Publishing. [In Persian]

Shakibi Mumtaz, N. (2010). The place of Siavash in mythology. *Persian Language and Literature Research*, *2* (1), 101-116. [In Persian].

Taghipour, P., & Fahimi Safa, M. (2016). A comparative study of the fabric motifs of the Seljuk and Qajar periods. St. Petersburg-Russia Conference. [In Persian].

Talebpour, F. (2005). Iranian weaving techniques in early Islam and the Seljuk era. *Islamic Art Studies*, No. 3, 133-140. [In Persian].

Yahaghi, M. J. (2007). *Dictionary of myths and fictional allusions in Persian literature*. Tehran: Institute of Humanities and Cultural Studies and Soroush. [In Persian].

-----. (2009). *Dictionary of myths and fables*. Tehran: Contemporary Culture. [In Persian].

Yousefi, M. R. (2004). In the labyrinth of creation myths. *Report and Discussion*, No. 11, 74-79. [In Persian].

Zand Davoudi, A. (2009). A study of hand-woven (fabric) motifs of the Seljuk and Ilkhanid periods. *Naqsh-Mayeh*, *2* (4), 87-111. [In Persian].

URLs

URL1: https://collections.vam.ac.uk/item/O261579/woven-silk-unknown/ (Access Date: May 2022)

URL2: https://dia.org/collection/textile-49098/ (Access Date: May 2022)

URL3: https://www.clevelandart.org/art/1968.246/ (Access Date: May 2022)
URL4: https://collections.vam.ac.uk/item/O106594/fragment-unknown/ (Access Date: May 2022)
URL5:https://www.khalilicollections.org/collections/islamic-art/khalili-collection-islamic-art-footed-bowl-pot12/ (Access Date: May 2022)
URL6: https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/light_of_the_sufis (Access Date: August 2016)
URL7:http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/140002824 (Access Date: August 2016)
URL7: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/461158/ (Access Date: August 2016)

مقاله:
علمی‌پژوهشی

10.22052/HSI.2024.254928.1189

شناسایی و تبیین پیشران‌های مؤثر بر توسعهٔ هنرهای سنتی ایران با رویکرد آینده‌پژوهی

سامرا سلیم‌پور آبکنار*

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۳/۲۹ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۵/۱۴

دوفصلنامه علمی هنرهای صناعی ایران
سال هفتم، شماره ۱، پیاپی ۱۲
بهار و تابستان ۱۴۰۳

چکیده

هنرهای سنتی، از گذشته تا به امروز، با تکیه بر دانش بومی، مهارت و حفظ سنت‌ها به تولید آثاری بی‌بدیل با جنبه‌های رمزی و تمثیلی پرداخته‌اند که در آن تأکید فراوانی بر مؤلفهٔ زیبایی شده‌است. کم‌توجهی به هنرهای سنتی و بومی ایرانی که بخشی از هویت تاریخی و فرهنگی ساکنان یک اقلیم را شامل می‌شود، آن را از قلمروی نیازهای اجتماعی، اقتصادی و هنری جامعه به حاشیه رانده تا به آن‌جا که خطر اضمحلال و رو به فراموشی سپرده‌شدن بسیاری از این رشته‌های هنری به شدت احساس می‌گردد. از این‌رو، مطالعه پیش‌رو در پی یافتن پاسخ این پرسش مهم است که راه‌کارهای مناسب برای توسعه و پیشرفت هنرهای سنتی ایران کدامند؟ جمع‌آوری اطلاعات این پژوهش، در گام اول بر اساس منابع کتابخانه‌ای و در گام بعدی به شیوهٔ میدانی (روش دلفی کلاسیک) و با مشارکت ۳۳ نفر از اساتید، هنرمندان و کارشناسان خبرهٔ پژوهشکده هنرهای سنتی انجام شده‌است. این تحقیق با رویکرد آینده‌پژوهیِ ارزشی (یا تجویزی) عوامل تأثیرگذار برای دستیابی به یک آیندهٔ مطلوب را شناسایی نموده‌است. در نتایج این پژوهش ۱۰ عامل پیشران و تأثیرگذار بر شکل‌گیری سناریوهای «بنی‌آدم اعضای یکدیگرند»، «از هر دست که بدهی»، «جوینده یابنده است» و «یک دست صدا ندارد» شناسایی شده‌اند. در صورت اجرای این عوامل تأثیرگذار، علاوه‌بر توانمندسازی و ارج‌نهادن به هنرهای سنتی ایران، می‌توان برای آن آینده‌ای مطلوب را در سطح کشور و منطقه در کنار پاسخ به نیازهای جامعه متصور گردید.

کلیدواژه‌ها:
هنرهای سنتی، آینده‌پژوهی، سناریونویسی، پیشران‌های مؤثر، روش دلفی.

* استادیار، گروه پژوهشی هنرهای سنتی، پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری، تهران، ایران/ s.salimpour@richt.ir

۱. مقدمه

چیستی و ماهیت هنر[۱] به مفهوم مهارت و توانایی آفریدن زیبایی به شکل نمادین، با مجموعه‌ای از آثار ساخت بشر که از خلاقیت و احساسات او سرچشمه می‌گیرند، در ارتباط است (Oxford, 2016). در منابع آمده است که ریشهٔ واژه هنر به زبان اوستایی (سونَر یا سونَره) و از آن‌جا به زبان سانسکریت (هونَر یا هونَره) بازمی‌گردد. پس از ورود این واژه به زبان پهلوی (یا فارسی میانه)، به شکل هُنَر (Hunar) به معنی «انسان کامل و فرزانه» تجلی می‌یابد و با مفهوم عرفانی هنر که همانا «کمال تقوی و انسانیت» است، هم‌سنگ می‌گردد (شریف‌زاده، ۱۳۷۸الف: ۳).

از آن‌جا که سنت[۲] ریشه در حقیقت وجودی انسان دارد و هنر نیز از حقیقت وجود سرچشمه می‌گیرد، ناگزیر، سنت ارتباطی تنگاتنگ با هنر می‌یابد و هنرمند از ساختاری هماهنگ و موزون برای ارائه تفکر سنتی بهره می‌جوید. بنابراین، هنرهایی مبتنی‌بر معرفت قدسی که با پشتوانهٔ اندیشهٔ رشد و تعالی انسان منجر به خلق اثری با زیبایی ذاتی و محتوای فرهنگیِ ارزشمند می‌شوند، «هنرهای سنتی» نامیده می‌شوند. هم‌چنین، این «هنرها و صنایع ظریفه در طول سالیان متمادی با حفظ ریشه‌ها و سنّت‌های اصیل رشد نموده و بر به کارگرفتن سُنن، فنون و روش‌های ویژه هنری در مراحل مختلف تولید نظیر: اجرا، آماده‌سازی ابزار و مصالح کار، تعلیم و تعلّم و ...» استوار هستند (همو، ۱۳۹۳: ۴). از این‌رو، به نظر می‌رسد هنرهای سنتی باید دارای ویژگی‌ها و مؤلفه‌های خاصی باشند تا آن‌ها را از سایر هنرها متمایز سازد. برای هنرهایی که سنتی شمرده می‌شوند مهم‌ترین مؤلفه‌هایی که از سوی محققین این حوزه درنظر گرفته شده‌اند، عبارتند از: ۱. با دانش شناخت و معرفت سنتی صُور، تطبیق داشته باشد؛ ۲. با اصول رمزپردازی و نمادپردازی سنتی هماهنگ باشد؛ ۳. با طبیعت ذاتی مواد منطبق باشد؛ ۴. خلق یک اثر هنری از سبکِ طریقتِ معنوی پیروی کند؛ و ۵. دارای کارکرد و کاربرد باشد (همو، ۱۳۷۸الف: ۵).

در این راستا، با توجه به جایگاه بسیار برجستهٔ هنرهای سنتی که ریشه در تاریخ، فرهنگ، هنر، ارزش‌های ملی و مذهبی ایرانیان در طی دوران مختلف داشته، ضرورت شکل‌گیری تشکیلاتی منسجم و کارگاهی که در آن امکان فعالیت‌های پژوهشی، هنری و تجربی به‌طور همزمان فراهم آید، احساس شد. بر همین اساس، در سال ۱۳۶۲ پژوهشکده هنرهای سنتی با رویکرد تدوین، شناسایی، مستندسازی، نمونه‌سازی، حفظ و احیای هنرهای سنتی و اصیل ایرانی با حضور پژوهشگران، کارشناسان و هنرمندان در قالب سه گروه پژوهشی (هنرهای صناعی، دستبافته‌های سنتی، کتابت و نگارگری، نمایش‌های آیینی، موسیقی نواحی و سنتی)؛ آموزشی (واحدهای آموزش، نمایشگاه‌ها، نشست‌های تخصصی، مستندسازی و آرشیو)؛ و هنری (کارگاه‌های نگارگری و تذهیب، خوشنویسی، لاکی روغنی، قلمزنی، مخمل و زری‌بافی، خاتم، سفال و سرامیک، میناسازی، سازسازی، چاپ باتیک، گلیم و قالی، گچبری، نقاشی پشت شیشه، منبت و معرّق) در پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری زیر نظر وزارت میراث فرهنگی، صنایع‌دستی و گردشگری تأسیس گردید.

اکنون پس از گذشت سال‌ها و فراز و فرودهای زیادی که هنرهای سنتی و بومی ایرانی طی نموده است، کمبودها و کاستی‌هایی به چشم می‌خورند که زنگ خطر از دست رفتن و رو به فراموشی سپرده شدن بسیاری از این هنرها که به‌نوعی میراث فرهنگی کهن سرزمین ایران محسوب می‌شوند، به صدا درآمده است. از این‌رو، در این پژوهش سعی بر آن است که به کمک رویکرد آزموده‌شدهٔ آینده‌پژوهشی به شناسایی مشکلات، چالش‌ها و نقصان‌های زمان گذشته و حال پرداخته شود و در ادامه راه‌کارهایی مناسب جهت دستیابی به آینده‌ای ممکن و مطلوب برای هنرهای سنتی ایران ارائه شود. علاوه‌بر این، پرسش‌هایی که این پژوهش در تلاش برای یافتن پاسخی برای آن‌هاست، عبارتند از:

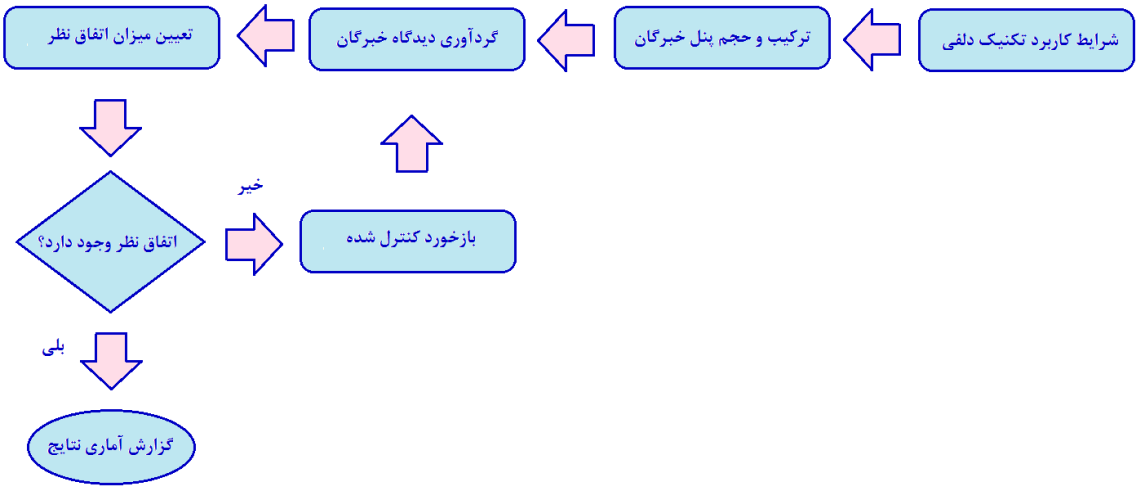
- آینده‌پژوهی چگونه می‌تواند بر توسعه و پیشرفت هنرهای سنتی ایران تأثیرگذار باشد؟
- راه‌کارهای مناسبی که آینده‌پژوهی می‌تواند در برابر تهدیدهای پیش‌روی آیندهٔ هنرهای سنتی ایران ارائه دهد، کدامند؟
- سناریوهای مناسب جهت سیاست‌گذاری‌های کلان و دستیابی به آینده‌ای مطلوب برای هنرهای سنتی ایران کدامند؟

۲. روش پژوهش

از آن‌جایی که هدف اصلی این پژوهش، ارائه راه‌کارهایی جهت رسیدن به آینده‌ای مطلوب برای هنرهای سنتی ایران است، یافتن پاسخ‌هایی صحیح برای پرسش‌ها و دستیابی به پیشران‌های شاخص، امری ضروری می‌نماید. پر واضح است که جهان امروز با سرعت فزاینده‌ای در حال تغییر و تحول است و «عدم قطعیت» یکی از ویژگی‌های اجتناب‌ناپذیر آن محسوب می‌شود. از این‌رو، برای کسب آمادگی لازم نسبت به این عدم قطعیت‌ها استفاده از روشی علمی، آزموده‌شده و به دور از حدسیات مورد نیاز است. آینده‌پژوهی، به‌عنوان تفکری نوپدید برای فهم و شناخت آینده، همان رویکرد علمی و آزموده‌شده‌ای است که امروزه در اکثر کشورهای توسعه‌یافته از آن برای شناسایی، تبیین الگوهای پیشران و

تصمیم‌گیری‌های کلان در حوزه‌های بنیادی و اساسی (نظیر آموزش، بهداشت و سلامت، فرهنگ، اقتصاد و غیره) استفاده می‌شود. چرا که آینده‌پژوهی با بهره‌گیری از طیف وسیعی از روش‌ها به گمانه‌زنی‌های نظام‌مند و خردورزانه واقعیت «آینده» یا «آینده‌هایی» می‌پردازد که ماهیت چندوجهی دارند و به شیوهٔ قدرتمندی بر زندگی جوامع بشری تأثیرگذارند (پورخلیل، همتی‌عفیف، و محمدیان، ۱۴۰۱: ۲۷۸). بر این اساس، در مطالعهٔ پیش‌رو از ابزار تحلیلی آینده‌پژوهی به‌عنوان رویکردی نوین در شناسایی توسعهٔ مطلوب برای هنرهای سنتی ایران استفاده شده‌است.

جمع‌آوری داده‌های این پژوهش بر اساس مستندات علمی، کتابخانه‌ای و از طریق مصاحبه با ۳۳ نفر از متخصصان و هنرمندان فعال و مشغول به کار در کارگاه‌های هنری پژوهشکده هنرهای سنتی (واقع در پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری تهران، سال ۱۴۰۲ ه.ش) و با استفاده از روش شناخته‌شدهٔ دلفی[۳] می‌باشد که چارچوب نظری آن در نمودار (۱) ارائه شده‌است. علاوه‌بر این، در این پژوهش از نمونه‌گیری هدفمند برای انتخاب افراد مصاحبه‌شونده استفاده شده‌است. بدین مفهوم که انتخاب مشارکت‌کنندگان برمبنای آشنایی آن‌ها و ارتباط نزدیکشان با موضوع پژوهش و شاخصه‌هایی هم‌چون استاد و یا کارشناس هنری بودن، داشتن مدرک درجه یک یا دو هنری، برخورداری از تحصیلات آکادمیک (در مقاطع کارشناسی، کارشناسی‌ارشد و دکتری) و میانگین ۲۰ سال سابقهٔ کار بود. لازم به توضیح است که معیار انتخاب افراد مصاحبه‌شونده بر اساس رویکرد توصیه‌شده برای نمونه‌برداری در مطالعات کیفی[۴] بوده که شامل پارامترهایی نظیر کلیدی‌بودن از منظر دانش و تخصص؛ سرشناس‌بودن؛ دانش نظری؛ تنوع؛ و انگیزهٔ مشارکت می‌باشد (Byrne, 2001 : 495). به طور خلاصه یادآور می‌شود که ماهیت این پژوهش کاربردی است و به شیوه توصیفی- تحلیلی از نوع قوم‌نگاری[۵] و با رویکرد آینده‌پژوهیِ ارزشی (یا تجویزی)[۶] به تحلیل یافته‌ها می‌پردازد. همان‌طور که پیش از این شرح داده شد، روش نمونه‌گیری نیز از نوع هدفمند و غیراحتمالی تا رسیدن به اشباع نظری بوده‌است.



نمودار ۱: چارچوب نظری روش دلفی کلاسیک در یک پژوهش کیفی (Habibi, Sarafrazi, & Izadyar, 2014 : 9)

۳. پیشینهٔ پژوهش

با جستجو در اسناد منتشرشده و پایگاه‌های مختلف علمی می‌توان دریافت که تحقیقات موجود در قالب کتاب و مقالهٔ مرتبط با موضوع این پژوهش به دو بخش اصلی تقسیم می‌شوند: پژوهش‌هایی که به تعریف و تبیین مبانی هنرهای سنتی ایران می‌پردازند؛ و پژوهش‌های میان‌رشته‌ای که با استفاده از رویکرد آینده‌پژوهی گذشته، حال و آینده برخی از هنرهای سنتی ایران را مورد نقد، ارزیابی و تحلیل قرار داده‌اند. در ادامه به پاره‌ای از این پژوهش‌ها اشاره می‌شود:

در پژوهش‌های مرتبط با دستهٔ اول، دادور و دالایی (۱۳۹۵) در کتاب مبانی نظری هنرهای سنتی (ایران در دوره اسلامی)، علاوه‌بر توضیح مبانی نظری هنر و زیبایی در اسلام، به آرای متفکران اسلامی در باب هنر و بنیان‌های نظری هنر در اسلام نیز پرداخته‌اند. علی شریفی‌راد (۱۳۹۳) در کتاب هنرهای سنتی، علاوه‌بر معرفی رشته‌های مختلف هنرهای سنتی ایران به آموزش، شیوه و روند کار هنرهای مربوطه پرداخته است. سید عبدالمجید شریف‌زاده (۱۳۷۸) در مقالهٔ «مبانی هنرهای سنتی» به بازتعریف هنر، سنت و ویژگی‌های هنرهای سنتی ایران مبادرت

نموده‌است. محمدرضا ریخته‌گران (۱۳۸۱) در مقاله‌ای با عنوان «فلسفه هنرهای سنتی و مبانی نظری آن» علاوه‌بر بازتعریف هنر سنتی، هنر دینی و هنر مقدس به ارتباط آن‌ها با یکدیگر و فلسفهٔ وجودی و مبانی نظری‌شان اشاره کرده‌است. پریسا شادقزوینی (۱۳۹۳) در مقالهٔ «بررسی اصول و مبانی هنرهای سنتی ایران» بر اساس تعاریف و مبانی هنرهای سنتی به نقد کتاب هفت اصل تزئینی هنر ایران پرداخته‌است. سید عباس حقایقی (۱۴۰۱) در مقاله «بازخوانی تحلیلی هنر سنتی از دیدگاه شوآن»، با مطالعه دیدگاه و آثار شوآن شروط لازم و کافی قرار گرفتن یک اثر هنری در لوای هنر سنتی را معرفی نموده‌است.

در پژوهش‌های میان‌رشته‌ای، قاسمی فلاورجانی و زکریایی‌کرمانی (۱۴۰۲) در مقاله‌ای با عنوان «مطالعه هنر سرمه‌دوزی استان اصفهان با رویکرد آینده‌پژوهی» با استفاده از روش آینده‌نگاری و از طریق مطالعات کتابخانه‌ای و میدانی به مطالعهٔ گذشته، حال و آینده هنر سنتی سرمه‌دوزی اصفهان پرداخته‌اند. مهران هوشیار (۱۴۰۱) نیز در مقاله «بازتعریف صنایع‌دستی معاصر ایران با رویکرد آینده‌پژوهی»، با رویکرد اکتشافی به تعریف علمی صنایع‌دستی ایران و تأثیر آن در ایجاد توسعه پایدار پرداخته‌است. زکریایی‌کرمانی و رحیمی (۱۴۰۰) در مقاله «آینده‌پژوهی هنر گیوه‌بافی شهرستان دهاقان» به واکاوی هنر سنتی گیوه‌بافی این منطقه پرداخته و هم‌چنین عوامل تأثیرگذار بر توسعه، تداوم و بهبود آیندهٔ این هنر را به همراه راهکارهای مناسب آن ارائه نموده‌اند. ایلکا نینیلوتو (۱۳۹۲) در مقالهٔ «آینده‌پژوهی: علم یا هنر؟» با ایجاد تمایز مابین علم توصیفی و علم طراحی، به شفاف‌سازی عدم تضاد مابین علم و هنر همت ورزیده و علاوه‌بر این، در صدد یافتن پاسخ به این سوال است که آینده‌پژوهی علم است یا نوعی فناوری اجتماعی؟ باحجب قدسی، شاهرودی، مطهرنیا و کامرانی (۱۴۰۱) نیز در مقالهٔ «نقش آینده‌پژوهی در شکل‌گیری سیاست‌گذاری هنر در ایران» پس از بررسی نقش آینده‌پژوهی، به ارزیابی تغییرات و تحولات سیاسی دهه‌های اخیر بر شکل‌گیری گفتمان سیاست‌گذاری فرهنگی هنری در افق ۱۴۱۷ پرداخته‌اند.

با مطالعهٔ آثار هنری دستی و سنتی هر اقلیمی که پیوندی ناگسستنی با فرهنگ، تمدن و تاریخ آن جغرافیا دارد، می‌توان به گنجینهٔ باورها، احساسات، و اعتقادات ملی و مذهبی خالق این آثار دست یافت؛ گنجینه‌ای که بالاخص در حوزهٔ مطالعات مردم‌نگاری بسیار ارزشمند است. کهن‌سرزمین باستانی ایران از دیرباز تاکنون مهد هنرهای سنتی زیبا و بی‌بدیلی است و تا حد زیادی فرهنگ و قدمت تاریخی‌اش را مدیون پویایی و ماندگاری این هنرهاست. از این‌رو، حفظ و اشاعهٔ هنرهای بومی و سنتی به کمک رویکرد آینده‌پژوهی در تداوم، اعتلا و انتقال صحیح آن به نسل‌های بعدی بسیار مؤثر است. با نگاهی به مطالعات پیشین می‌توان دریافت که پژوهش‌های جامع، مدوّن و شایسته‌ای پیرامون موضوع آینده‌نگاری[۷] و راه‌کارهای اثرگذار بر توسعهٔ هنرهای سنتی ایران انجام نشده‌است. از این‌رو، این پژوهش برای اولین بار با رویکرد آینده‌پژوهی به شناسایی عوامل پیشران (یا تأثیرگذار) و هم‌چنین ارائه راه‌کارهای مناسب برای توسعهٔ پایدار در هنرهای سنتی ایران می‌پردازد. اگرچه نگارنده معتقد است در باب آینده‌پژوهی هنرهای سنتی ایران (به‌ویژه با تمرکز بر روی یکایک هنرهای سنتی) بایستی بیش از این تحقیق، تفحص و مطالعه شود و نتایج آن به‌صورت مکتوب در اختیار مدیران بالادستی و متولیان نهادهای تصمیم‌گیرنده قرار گیرد.

۴. آینده‌پژوهی و اجزای آن

آینده[۸] به‌عنوان هدفی مبهم و متغیر تنها بر اساس مرور سیر وقایع گذشته و حال قابل پیش‌بینی و برنامه‌ریزی نیست. چنان‌چه این حقیقت بنیادین را در مورد آینده باور داشته باشیم که «بخشی از عناصری که در شکل‌گیری آینده نقش دارند، هنوز به‌وجود نیامده و شناخته نشده‌اند و حتی ممکن است قابل شناسایی نیز نباشند» (Bell, 1996 : 28; 2016 : 81)، پذیرش عدم قطعیت آن از سوی انسان و تلاش او برای شناخت آینده تا حد امکان قابل درک خواهد بود. بر این اساس، انسان همواره در تلاش است که با استفاده از منابع، الگوها و مطالعهٔ تغییرات یا عدم تغییرات به تجسم آینده‌ای مطمئن‌تر و قابل اتکاتر دست یابد و در همین راستا برنامه‌ریزی مناسب‌تری انجام دهد. بنابراین، برای دستیابی به آیندهٔ مذکور به‌طور مستمر از روش‌ها، ابزارها و تکنولوژی‌های به‌روزتری سود می‌جوید؛ با این وجود، چون بن‌مایهٔ آینده به‌واسطه رخدادهای غیرمنتظره همواره با یک عدم اطمینان و عدم قطعیت در هم آمیخته است، نمی‌تواند موضوع علم قرار گیرد. از همین رو، عباراتی هم‌چون «مطالعهٔ آینده و یا آینده‌پژوهی» به جای «علم آینده» از سوی پژوهشگران این حوزه برای شناخت و توصیف آینده متولد شده‌اند (حاجیانی و قصاع، ۱۳۹۲، ۳۵).

امروزه، از آینده‌پژوهی در حوزه‌های علم، فناوری و نوآوری تحت عنوان «آینده‌نگاری» یاد می‌شود که فرایندی منسجم، هدفمند و مستمر است که با استعانت از تمام منابع و امکانات موجود، تصاویری از آینده‌های ممکن[۹]، محتمل[۱۰] و مطلوب[۱۱] را گمانه‌زنی نموده و برای تحقق آیندهٔ مطلوب با ایجاد هماهنگی و هم‌اندیشی مابین سازمان‌ها و نهادهای مختلف، در حوزه‌های تصمیم‌سازی، برنامه‌ریزی و سیاست‌گذاری به یاری

می‌شتابد. از دیدگاه جیمز آلن دیتور[12] آینده از تعامل چهار مؤلفه «روندها»[13]، «رویدادها»[14]، «دیدگاه‌ها (یا تصویرها)»[15] و «اقدام‌ها»[16] پدید می‌آید. روندها از ماهیتی تکراری و تناوبی برخوردار بوده و از گذشته به حال و از حال به آینده در جریان هستند. امکان پیش‌بینی برخی از وقایع آینده با شناسایی دقیق روندها امکان‌پذیر است. رویدادها در نقطهٔ مقابل روندها، بدون هیچ‌گونه سابقهٔ تاریخی، از ماهیتی غیرتکراری برخوردار بوده و قابل پیش‌بینی نیستند. دیدگاه‌ها (یا تصویرها) از خلاقیت ذهنی انسان سرچشمه می‌گیرند و به برنامه‌ها، چشم‌اندازها و سیاست‌هایی اطلاق می‌شوند که برای درک بهتر آینده ترسیم می‌شوند. اقدام‌ها نیز مجموعه‌ای از تصمیم‌ها و رفتارهایی هستند که برای نیل به یک آیندهٔ مطلوب به آن‌ها نیاز است (حیدری، ۱۳۹۳: ۹۰).

از سوی دیگر، چنان‌چه آینده‌نگری[17] با روش‌های مدیریت راهبردی تلفیق گردد، تحت عنوان «آینده‌نگری راهبردی»[18] قادر خواهد بود با درک صحیح فرصت‌ها، تهدیدها، نقاط ضعف و قوت به روند تصمیم‌گیری‌های مناسب در مسیرهای پیش‌رو کمک نماید. چرا که آینده‌نگریِ راهبردی، توانایی واکنش به تغییرات گسسته و شناسایی وضعیت‌های نامساعد به‌عنوان یک دورنما را داراست و بر اساس این توانایی‌ها قادر به اخذ بهترین تصمیمات در زمان حال خواهد بود (Hines & Bishop, 2006 : 311; Rohrbeck, 2011 : 114). علاوه‌بر این، ورود روش‌های مطالعات آینده هم‌چون آینده‌نگری راهبردی به نظام برنامه‌ریزی و مدیریت از اهمیت بالایی برخوردار است؛ چرا که این روش‌ها از غافل‌گیری در مقابل پیشامدها و شگفتی‌سازها جلوگیری می‌نمایند و سبب انعطاف‌پذیری در برنامه‌هایی با شرایط پیچیده و دارای عدم قطعیت می‌شوند (منزوی بزرگی، احمدی، و علئی، ۱۳۹۷، ۷۱).

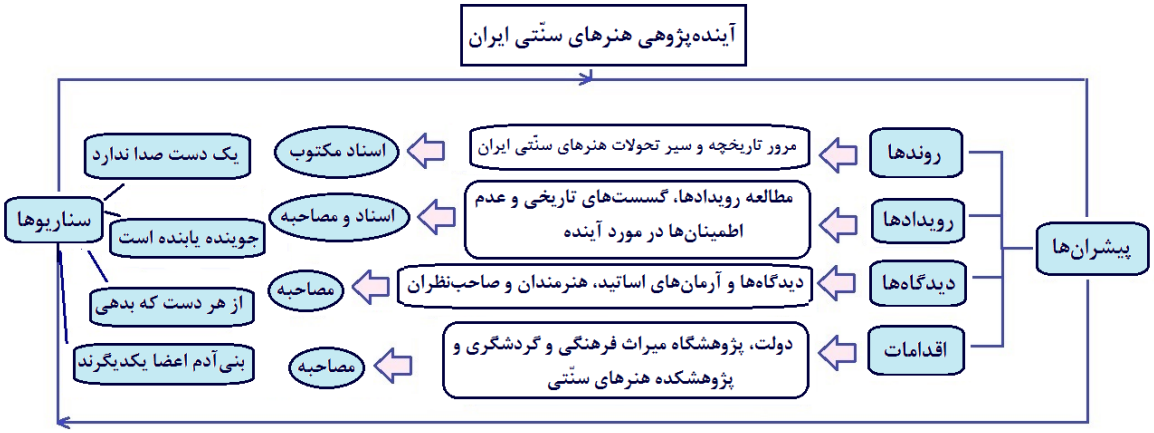
۵. سناریونویسی[19]

برنامه‌ریزی آینده بر اساس نیازهای فعلی، نیازمند سناریوسازی بر اساس پیشران‌های کلیدی شناسایی‌شده، استعدادها و توانایی جامعهٔ هدف برای رویارویی موفق با آینده است. به بیانی دیگر، سناریوها به ترسیم موقعیت‌های گوناگون برای اجرای سیاست‌ها می‌پردازند و برنامه‌ریزان می‌توانند در شرایط عدم اطمینان به بهترین گزینه‌ها دست یابند (پورخلیل و همکاران، ۱۴۰۱: ۲۷۶). البته باید توجه داشت که سناریونویسی، پیشگویی محتمل‌ترین آینده نمی‌باشد بلکه مجموعه‌ای از آینده‌های احتمالی است. در واقع، سناریونویسی روایتی توصیفی، جذاب و خلاقانه از آینده‌های جایگزین، موجه و باورپذیر است که بر اساس روابط علت و معلولی مابین رخدادهای مهم و بازیگران (یا متغیرهای) تأثیرگذار نگاشته شده و باعث توسعهٔ نگرش‌ها و بهبود سازوکار تصمیم‌گیری‌ها می‌شود. برقراری روابط علت و معلولی نیز بر اساس ارزیابی و مطالعهٔ سیر تحولات از گذشته تا به امروز و هم‌چنین شناخت صحیح از وضعیت حال امکان‌پذیر است (حافظی و اسماعیل‌زاده، ۱۳۹۳: ۶).

تمرکز اصلی سناریوها بر عدم قطعیت‌ها می‌باشد و هدف اصلی آن‌ها شناسایی عدم قطعیت‌های اصلی و تأثیرگذار بر تصمیم‌گیری‌های راهبردیِ پیش‌روی متولیان امر است. گفتنی است سناریوها به‌عنوان یک ابزار پرکاربرد در فرایند تفکر و مدیریت راهبردی، در مورد پیش‌بینی قطعی مدعی نمی‌باشند؛ اما با به‌کارگیری اطلاعات موجود چندین داستان یا روایت معقول و یکپارچه را دربارهٔ آینده تدوین می‌کنند. از آن‌جایی که سناریونگاری پاسخی جامع برای درک کامل آینده است، ممکن است شامل چندین زیرمجموعه یا سناریوهای مکمل و در عین حال متفاوت باشد. نکتهٔ مهم در مورد این سناریوهای مکمل آن است که بایستی قابلیت پوشش‌دهی به کلیهٔ حالات باورپذیر آینده را دارا باشند (حاجیانی و قصاع، ۱۳۹۲: ۴۶).

۶. بحث و تحلیل یافته‌های پژوهش

بر اساس آن‌چه پیش از این مطرح شد، نتایج فرایندی که منجر به جمع‌آوری اطلاعات، شناسایی پیشران‌های مؤثر و نهایتاً ترسیم سناریوهای ممکن برای آینده‌نگاری هنرهای سنتی ایران در این پژوهش گردید، در نمودار (۲) ارائه شده‌است. مطابق با این نمودار برای تعیین شاخص‌های پیشران با رویکرد آینده‌پژوهی، ناگزیر بر روی اطلاعات به‌دست آمده از مؤلفه‌های «روندها، رویدادها، دیدگاه‌ها (یا تصویرها) و اقدامات» تکیه شده‌است. در این پژوهش، نتایج مربوط به مؤلفه‌های «روندها و رویدادها» از طریق مصاحبه و اسناد مکتوب کتابخانه‌ای و نتایج مربوط به مؤلفه‌های «دیدگاه‌ها و اقدامات» بر اساس ارزیابی پاسخ‌های مصاحبه‌شوندگان به پرسشنامه‌ها به‌دست آمده‌اند. در نهایت سناریوهای «بنی آدم اعضای یکدیگرند»، «از هر دست که بدهی»، «جوینده یابنده است» و «یک دست صدا ندارد»، پس از تعیین پیشران‌های تأثیرگذار نگاشته شده‌اند.



نمودار ۲: نتایج فرایند جمع‌آوری و تحلیل اطلاعات بر اساس رویکرد آینده‌پژوهی (نگارنده، ۱۴۰۳)

پیش از این شرح داده شد که شاخص‌های پیشران در شکل‌گیری آیندهٔ موضوع مورد مطالعه بسیار تأثیرگذارند؛ لذا، شناسایی رویدادهای مختلف حتی با وجود احتمال وقوع ناچیز امری ضروری محسوب می‌شود (رستمی، کشاورز، و خجسته‌مهر، ۱۳۹۷: ۹۵). از آن‌جا که در این پژوهش مفاهیم کلی از گزاره‌های جزئی و انفرادی به‌دست آمده‌اند و نتایج (یا مقوله‌ها) با مشاهدهٔ آن‌چه که برای جزء معین وجود داشت، به تمامی اجزای کل تعمیم یافته‌اند، از این‌رو، می‌توان اذعان داشت که گزاره‌های منتخب این مطالعه به روش «استدلال استقرایی»[۲۰] مورد ارزیابی قرار گرفته‌اند (حبیبی و جلال‌نیا، ۱۴۰۲: ۵). سپس، از استخراج و دسته‌بندی مفاهیم اصلی، عوامل پیشران و مؤثر بر شکل‌گیری آینده هنرهای سنتی ایران تعیین شدند، عواملی که در جدول (۱) قابل مشاهده هستند.

جدول ۱: عوامل پیشران بر شکل‌گیری آینده هنرهای سنتی ایران (نگارنده، ۱۴۰۳)

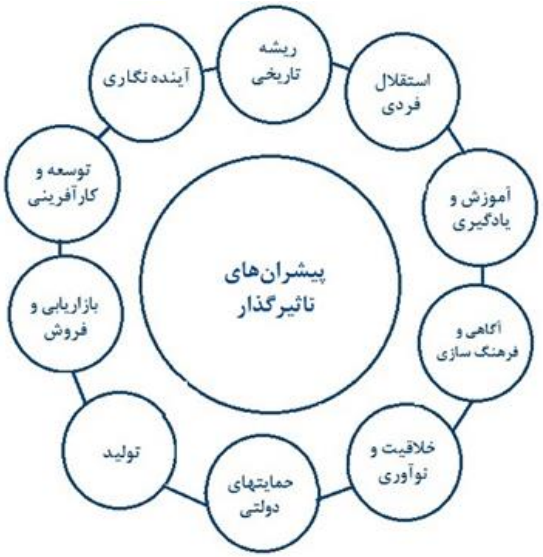
ردیف	گزاره‌های منتخب	مفاهیم	مقوله‌ها
۱	آشنایی با «ریشه‌های تاریخی» هنرهای سنتی (کدهای: ۱، ۱۶، ۲۶، ۲۸، ۳۰، ۳۱، ۳۳).	ریشهٔ تاریخی هنرهای سنتی	**ریشهٔ تاریخی**
۲	استفاده از طرح‌های بومی اصیل با تاکید بر حفظ ریشه تاریخی هنرهای سنتی (کدهای: ۶، ۳۰).	حفظ طرح‌های بومی اصیل	
۳	«توانمندی‌های فردی» اولین و مهم‌ترین عامل رشد و ارتقای هنرهای سنتی است (کدهای: ۱، ۳، ۴، ۵، ۶، ۸، ۹، ۱۰، ۱۱، ۱۲، ۱۳، ۱۴، ۱۵، ۱۶، ۲۱، ۲۶، ۲۹، ۳۰، ۳۱، ۳۲).	توانمندی‌های فردی	**استقلال فردی**
۴	با توجه به دشواری‌های نسبی و هزینه‌های بالا در حین فرایند تولید آثار هنری، «توانمندی فردی، پشتکار و تاب‌آوری» اولین شرط ورود هنرجو به هنرهای سنتی است (کدهای: ۲، ۷، ۱۵، ۱۶، ۲۰، ۲۱، ۲۲، ۲۳، ۲۵، ۲۶، ۳۲، ۳۳).		
۵	علاوه‌بر داشتن توانمندی‌های فردی (نظیر پشتکار، تعصب هنری، عزت‌نفس) عواملی هم‌چون «ارتقای سواد بصری و درک هنری» در هنرهای سنتی بسیار مهم هستند (کدهای: ۱۵، ۱۶، ۱۷، ۲۰، ۲۱، ۲۸، ۲۹، ۳۰، ۳۳).	ارتقای سطح تبحر و مهارت هنرمند	
۶	مبنای انتقال هنرهای سنتی به نسل بعدی «آموزش» است (کدهای: ۱۵، ۱۶، ۲۳، ۲۶، ۲۷، ۳۰، ۳۲).	آموزش	**آموزش و یادگیری**
۷	یک هنرمند برای دوام و شکوفایی در رشتهٔ هنری خویش همواره نیازمند «آموزش و یادگیری» علوم مرتبط با رشتهٔ خود و حتی علوم بین‌رشته‌ای است (کدهای: ۱۶، ۲۹، ۳۳).		
۸	در گذشته نحوهٔ آموزش به‌صورت «استاد- شاگردی» و یا در مدت زمان معین و نسبتاً طولانی بوده اما در حال حاضر در دوره‌های کوتاه‌مدت انجام می‌شود (کدهای: ۱، ۲، ۳، ۶، ۷، ۸، ۱۰، ۱۱، ۱۲، ۱۳، ۱۴، ۱۵، ۱۶، ۱۹، ۲۰، ۲۱، ۲۲، ۲۳، ۲۴، ۲۶، ۲۸، ۳۱، ۳۳).	شیوهٔ مناسب آموزش	
۹	آموزش در فضاهای کارگاهی و هنری به روش استاد- شاگردی است، اما در فضاهای دانشگاهی و علمی تنها به شیوهٔ «تئوری» می‌باشد (کدهای: ۱۵، ۲۰، ۲۳، ۲۵، ۲۷، ۲۹، ۳۳).		

ردیف	گزاره‌های منتخب	مفاهیم	مقوله‌ها
۱۰	تأثیرگذاری آموزش به شیوهٔ «استاد- شاگردی» بسیار بیش‌تر است، زیرا آموزش در دوره‌های کوتاه‌مدت امکان فراگیری تمام نکات به هنرجو را نمی‌دهد (کدهای: ۱، ۲، ۳، ۶، ۷، ۸، ۱۶، ۲۰، ۲۴، ۲۵، ۲۶، ۲۷، ۲۸، ۲۹، ۳۰).	مدت زمان مناسب آموزش	
۱۱	آموزش امری دوطرفه است هم به «سطح مهارت و تجربهٔ استاد» و هم به میزان علاقه‌مندی و پشتکار هنرجو وابسته است (کدهای: ۱، ۱۸، ۲۶).	میزان تسلط و تجربهٔ استاد	
۱۲	«ادب، صبر، حوصله، دقت لازم و توانایی جسمی کافی» از سوی هنرجو از مهم‌ترین مقوله‌های آموزش و یادگیری است (کدهای: ۳، ۵، ۱۶، ۲۶).	توانمندی‌های جسمی هنرجو	
۱۳	«علاقه‌مندی هنرجو» به فراگیری بسیار مهم‌تر از مقولهٔ نحوه آموزش است (کدهای: ۵، ۱۴، ۱۹، ۲۲، ۲۴، ۲۷، ۳۲).	علاقه‌مندی هنرجو	
۱۴	دانشگاه‌ها و مراکز علمی دولتی و یا خصوصی نتوانسته‌اند در امر آموزش و آشنایی هنرجو با رشته‌های هنری به خوبی تأثیرگذار باشند (کدهای: ۱، ۶، ۱۶، ۲۴، ۲۹).	عدم تأثیرگذاری مناسب مراکز دانشگاهی و علمی	
۱۵	«تغییر سبک آموزش» از استاد- شاگردی به دانشگاهی سبب ایجاد «خلأ در امر آموزش» شده‌است (کدهای: ۲، ۴، ۷، ۱۶، ۲۴).	تغییر سبک آموزش	
۱۶	ارتباط اساتید هنرمند با یکدیگر از طریق برگزاری نشست‌های آموزشی- تخصصی و تبادل آخرین اطلاعات و تجربیات، کمک فراوانی به ارتقای آموزش می‌کند (کدهای: ۷، ۱۶، ۱۹، ۲۹).	نشست‌های آموزشی- تخصصی	
۱۷	«محدودیت زمان آموزش» در دانشگاه‌ها نقطه ضعف اصلی در کسب تجربه از سوی هنرجو است (کدهای: ۲، ۳، ۵، ۶، ۲۶).	محدودیت زمان آموزش	
۱۸	آموزش تئوری در مراکز علمی و دانشگاه‌ها به دلیل «نبود متخصص و استادکار با تجربه» (کدهای: ۲۲، ۲۳)	کمبود متخصص و استادکار هنرمند	
۱۹	مهم‌ترین مزیت آموزش‌های دانشگاهی، «طبقه‌بندی و نظم در آموزش، انتقال سریع‌تر و سخاوتمندانه‌تر» مباحث هنری به دانشجویان است (کدهای: ۱۹، ۲۰، ۲۴).	طبقه‌بندی و نظم در انتقال مفاهیم آموزشی	
۲۰	حضور اساتید باتجربه و هنرمند در دانشگاه‌ها و یا مراکز علمی برای تدریس، به «تلفیق علم و تجربه» کمک نموده و باعث افزایش سطح کیفی آموزش می‌شود (کدهای: ۸، ۱۶، ۱۹، ۲۰، ۲۲، ۲۳، ۲۵، ۲۷، ۲۸، ۳۲).	تلفیق علم و تجربه	
۲۱	کارگاه‌های هنری‌ای که از سوی اساتید باتجربه اداره می‌شوند از مهم‌ترین و تأثیرگذارترین مراکز آموزشی در هنرهای سنتی هستند (کدهای: ۱۷، ۱۹، ۲۳، ۲۵).	کارگاه‌های هنری	
۲۲	کارگاه‌های هنری‌ای که توان «تولید یک اثر هنری بدیع» را دارند در امر آموزش ارجح‌تر از دانشگاه‌ها و مراکز علمی هستند (کدهای: ۱۴، ۲۹).	اثر هنری بدیع	
۲۳	بازخورد آموزش و میزان فراگیری هنرجو در دانشگاه‌ها و یا مراکز علمی که برای ورود به آن هزینه پرداخت می‌کنند، بالاتر است (کدهای: ۵، ۱۳).	پرداخت هزینه برای آموزش	
۲۴	«تورم و شرایط اقتصادی نامناسب» بر کیفیت آموزش از سوی دانشگاه‌ها، مراکز علمی و یا کارگاه‌های هنری تأثیرگذار است (کدهای: ۵، ۱۱، ۱۲).	شرایط اقتصادی	
۲۵	«برنامه‌ریزی» برای سوق‌دادن مسیر آموزش و یادگیری به سمت‌وسوی صحیح از سوی دولت و نهادهای بالادستی الزامی است (کدهای: ۱۷، ۲۱، ۲۶، ۲۹).	برنامه‌ریزی صحیح	
۲۶	«فضای مجازی و اینترنت» تا حدود زیادی در معرفی و گسترش نحوهٔ آموزش اساتید هنرمند به هنرجویان مؤثر بوده‌است (کدهای: ۹، ۲۹، ۳۰، ۳۳).	فضای مجازی و اینترنت	
۲۷	عدم آگاهی و شناخت اغلب افراد جامعه از هنرهای سنتی به دلیل عدم معرفی، رسانه‌ای نشدن و در معرض دید قرار ندادن آثار هنری و عدم برگزاری دوره‌ها و کارگاه‌های آموزشی (کدهای: ۲، ۳، ۴، ۵، ۶، ۷، ۸، ۹، ۱۰، ۱۱، ۱۲، ۱۳، ۱۴، ۱۵، ۱۷، ۱۸، ۱۹، ۲۰، ۲۲، ۲۳، ۲۴، ۲۶، ۲۸، ۳۰، ۳۱، ۳۲).	عدم شناخت و آگاهی عمومی- رسانه‌های تبلیغاتی	**آگاهی و فرهنگ‌سازی**
۲۸	گنجاندن مباحث آموزشی مربوط به هنرهای سنتی در کتاب‌های آموزشی مقاطع مختلف تحصیلی نظیر مدارس و دانشگاه‌ها (کدهای: ۱، ۴، ۵، ۸، ۹، ۱۴، ۱۵، ۱۶، ۱۸، ۲۰، ۲۱، ۲۲، ۲۴، ۲۶).	کتاب‌های آموزشی و درسی	

ردیف	گزاره‌های منتخب	مفاهیم	مقوله‌ها
۲۹	استفاده از آثار هنرهای بومی و سنتی ایرانی در مراکزی که بیش‌تر در معرض دید عمومی قرار دارند، نظیر فرودگاه‌ها، ایستگاه‌های مترو، اتوبوس، سالن‌های همایش، سینماها و غیره (کدهای: ۱، ۲، ۴، ۲۳).	اماکن عمومی و پر بازدید	
۳۰	بازدید و امکان مشاهدهٔ حضوری یا مجازی از آثار و اشیاء هنری موجود در موزه‌ها توسط قشر جوان مقاطع مختلف تحصیلی (کدهای: ۱، ۴، ۶، ۷، ۹، ۱۳، ۱۴، ۱۸، ۱۹، ۲۱، ۲۲، ۲۳، ۲۴، ۳۰، ۳۱، ۳۲، ۳۳).	قشر جوان	
۳۱	«فروش یا اهدای آثار هنری» به رؤسا، سفیران و مقامات عالی‌رتبه سایر کشورها و یا در مراکز و رویدادهای علمی، فرهنگی و ورزشی (کدهای: ۴، ۶، ۷، ۲۶، ۳۱).	فروش یا اهدای آثار	
۳۲	برگزاری دوره‌ها و نشست‌های آموزشی یک روزه در مدارس و هنرستان‌ها باعث آگاهی قشر جوان نسبت به رشته‌های هنری مختلف می‌شود (کدهای: ۱۹، ۲۱، ۲۵، ۲۹).	برگزاری دوره‌ها و نشست‌های آموزشی	
۳۳	یکی از دلایل عدم آگاهی و عدم فرهنگ‌سازی صحیح در جامعه آن است که دوره‌ها و نشست‌های آموزشی در شهرستان‌های کوچک (مراکزی به غیر از تهران و شهرهای بزرگ) برگزار نمی‌گردد (کدهای: ۲۳، ۲۴).		
۳۴	«مواد اولیه باکیفیت و ارتقای ابزار» مورد استفاده در هنرهای سنتی علاوه‌بر تسهیل در روند تولید یک اثر باعث ایجاد خلاقیت در اجرا و روش کار توسط هنرمند می‌شود (کدهای: ۱، ۴، ۵، ۸، ۹، ۱۱، ۱۳، ۱۶، ۱۷، ۱۹، ۲۰، ۲۳، ۳۱، ۳۳).	مواد اولیه، ابزار، شیوهٔ کار	**خلاقیت و نوآوری**
۳۵	خلاقیت و نوآوری در تولید یک اثر بومی و سنتی می‌تواند در هر یک از بخش‌های مواد اولیه، ابزار، شیوهٔ کار، روش تولید و یا تلفیقی از همه موارد ذکر شده باشد (کدهای: ۱، ۴، ۵، ۸، ۹، ۱۰، ۱۲، ۱۴، ۱۶، ۱۷، ۱۸، ۲۰، ۲۱، ۲۴، ۲۵، ۲۷، ۲۸، ۳۱، ۳۲، ۳۳).		
۳۶	خلاقیت و نوآوری ابتدایی‌ترین عامل در «طراحی و اجرای یک اثر سنتی» است (کدهای: ۲، ۹، ۱۱، ۱۲، ۱۸، ۱۹، ۲۰، ۲۱، ۲۲، ۲۳، ۲۹، ۳۲).	طراحی و اجرا	
۳۷	حفظ و احیای اصالت نقوش و طرح‌های مربوط به دوران هنری گذشته در کنار خلاقیت و نوآوری در ابزار و روش‌های تولید الزامی است (کدهای: ۲، ۳، ۴، ۶، ۹، ۱۲، ۱۳، ۱۴، ۲۰، ۲۱، ۲۲، ۲۳، ۲۴، ۲۵، ۲۶، ۲۷، ۳۰، ۳۱، ۳۳).	حفظ و احیا	
۳۸	خلاقیت و نوآوری در «کاربردهای جدید برای یک اثر بومی و سنتی» الزامی است (کدهای: ۶، ۷، ۱۰، ۲۵، ۲۶).	کاربردهای جدید	
۳۹	خلاقیت و نوآوری در یک اثر هنری به‌واسطهٔ «توانمندی، تجربه و میزان مهارت یک هنرمند» پدید می‌آید (کدهای: ۱، ۸، ۲۶).	تجربه و مهارت	
۴۰	خلاقیت و نوآوری با استفاده از تلفیق چندین هنر سنتی با یکدیگر باعث ارتقای کیفیت اثر هنری، کاربرد و پسند بیش‌تر آن در سطح جامعه می‌شود (کدهای: ۵، ۱۴، ۱۷).	تلفیق هنرهای سنتی	
۴۱	خلاقیت و نوآوری در هنرهای سنتی نیازمند ورود و مشارکت نخبگان فرهنگی و هنری است (کدهای: ۱۵، ۲۰).	مشارکت نخبگان	
۴۲	مطالعات میدانی در کنار مطالعات کتابخانه‌ای به امر خلاقیت و نوآوری در آثار هنری کمک محسوسی می‌کند (کدهای: ۱۶، ۲۰ ، ۲۹، ۳۰، ۳۳).	مطالعات میدانی	
۴۳	دولت می‌تواند با برنامه‌ریزی از کارآفرینان هنرهای سنتی حمایت‌های مالی به شیوهٔ وام‌های بلاعوض و یا با سود پایین و بازپرداخت‌های طولانی‌مدت داشته باشد (کدهای: ۱، ۲، ۴، ۵، ۷، ۱۲، ۱۳، ۱۴، ۱۵، ۱۷، ۱۹، ۲۰، ۲۱، ۲۵، ۲۹).	حمایت‌های مالی	**حمایت‌های دولتی**
۴۴	دولت می‌تواند با واردکردن مواد اولیه و مصالح مرغوب مورد نیاز به بقا و رشد هنرهای سنتی ایران کمک چشمگیری کند (کدهای: ۱، ۲، ۵، ۱۱، ۱۲، ۱۴، ۱۵، ۱۶، ۱۷، ۱۹، ۲۰، ۲۱، ۲۲، ۲۳، ۲۴، ۲۵، ۲۷).	بقا و رشد هنرهای سنتی	
۴۵	در صورت عدم حمایت‌های دولتی، هنرمند می‌تواند با سرمایهٔ شخصی متوسط در رشته هنری مدنظر خویش شروع به فعالیت کند. اما به دلیل گرانقیمت‌بودن مواد اولیه و ابزار کار ناچار به خلق آثاری خواهد بود که تنها بتواند در بازار بفروشد و گذران زندگی کند و بدین‌ترتیب، سطح هنری آثار نزول می‌یابد (کدهای: ۱، ۴، ۱۵، ۱۷، ۱۹، ۲۷، ۳۲، ۳۳).	سطح کیفی آثار هنری	
۴۶	فراهم‌آوردن فضاها و بازارهای فروش از سوی بخش دولتی (کدهای: ۲، ۴، ۸، ۹، ۱۰، ۱۳، ۱۴، ۱۵، ۱۸، ۱۹، ۲۰، ۲۱، ۲۲، ۲۶، ۲۹، ۳۳).	فضاها و بازارهای فروش	
۴۷	تکریم هنرمندان پیشکسوت هنرهای سنتی از سوی دولت (کدهای: ۷ و ۱۶).	تکریم هنرمندان	

ردیف	گزاره‌های منتخب	مفاهیم	مقوله‌ها
۴۸	بخش عمده‌ای از مراحل ساخت آثار هنری به شیوهٔ سنتی و قدیمی تولید می‌شوند (کدهای: ۱، ۲، ۵، ۶، ۷، ۹، ۱۰، ۱۱، ۱۲، ۱۳، ۱۴، ۱۵، ۱۹، ۲۱، ۲۵، ۲۶، ۲۸، ۳۰، ۳۲).	ساخت به شیوه سنتی	**تولید**
۴۹	مهم‌ترین مشکلات تولید آثار هنری به تهیه مواد اولیهٔ باکیفیت و ابزار کار مناسب (کدهای: ۱، ۲، ۳، ۴، ۷، ۱۲، ۱۳، ۱۴، ۱۵، ۱۶، ۱۷، ۱۸، ۱۹، ۲۰، ۲۱، ۲۲، ۲۳، ۲۵، ۲۷، ۲۸، ۳۰، ۳۳).	مواد اولیه و ابزار	
۵۰	عدم آشنایی کافی با شیوه‌های مناسب تولید از سوی هنرجویان تازه‌کار به دلیل عدم آموزش صحیح توسط مراکز آموزشی (کد: ۵).	آموزش صحیح	
۵۱	به‌کارگیری شیوه‌های نوین در اجرا و استفاده از ابزارهای به‌روز شده با حفظ نقوش بومی و سنتی در تولید آثار ضرورت دارد (کدهای: ۲، ۳، ۵، ۸، ۱۴، ۱۵، ۱۷، ۲۰، ۲۱، ۲۲، ۲۶، ۲۷).	حفظ اصالت بومی	
۵۲	ایجاد فضای مناسب کارگاهی برای همکاری بیش‌تر هنرمندان با یکدیگر منجر به خلق آثاری بسیار نفیس با سرعت تولید بالاتر می‌شود (کدهای: ۷، ۱۲، ۱۶، ۳۱).	فضای مناسب	
۵۳	حمایت بخش خصوصی از آثار هنری به شرط تاب‌آوری در مقابل مدت زمان خواب سرمایه به امر تولید کمک مؤثری می‌کند (کد: ۲۹).	حمایت بخش خصوصی	
۵۴	افزایش قیمت مواد اولیهٔ باکیفیت و ابزار مدرن منجر به تولید آثار هنری با قیمت تمام‌شدهٔ بالاتر می‌گردد که با کاهش میزان فروش در بازارهای داخلی و خارجی همراه است (کدهای: ۴، ۵، ۱۱، ۱۶، ۱۷، ۳۱).	قیمت نهایی آثار هنری	
۵۵	آثار نفیس هنرهای سنتی به دلیل گران‌قیمت بودن و هم‌چنین عدم شناخت خریداران از فروش نامطلوبی در بازارهای داخلی برخوردار هستند (کدهای: ۱، ۲، ۳، ۵، ۶، ۷، ۱۳، ۲۳، ۲۶، ۳۰).	قیمت تمام‌شده	**بازاریابی و فروش**
۵۶	تنوع، خلاقیت و کیفیت آثار هنرهای سنتی باعث افزایش میزان فروش و جذب مشتری در بازارهای داخلی و خارجی می‌شود (کدهای: ۱، ۲، ۳، ۶، ۹، ۱۰، ۱۱، ۱۲، ۱۳، ۱۴، ۱۵، ۱۶، ۱۷، ۱۹، ۲۰، ۲۱، ۲۲، ۲۳، ۲۵، ۲۶، ۲۷، ۲۹، ۳۱، ۳۲، ۳۳).	تنوع، خلاقیت و کیفیت آثار	
۵۷	با حمایت بخش‌های دولتی و خصوصی برای ارائه آثار نفیس هنرهای سنتی ایران در بازارهای بین‌المللی، میزان فروش و بازاریابی افزایش می‌یابد (کدهای: ۳، ۵، ۶، ۷، ۸، ۹، ۱۰، ۱۱، ۱۳، ۱۵، ۱۶، ۱۹، ۲۲، ۲۴، ۲۵، ۲۶، ۳۲، ۳۳).	حمایت نهادهای دولتی و بخش خصوصی	
۵۸	شرکت در نمایشگاه‌های معتبر داخلی و خارجی به بازاریابی و فروش آثار نفیس هنرهای سنتی کمک بسیار محسوسی می‌کند (کدهای: ۵، ۶، ۱۴، ۲۳، ۲۴، ۲۵، ۲۷، ۲۹).	نمایشگاه‌های معتبر	
۵۹	اقتصاد باثبات و روابط بین‌المللی مناسب منجر به رشد گردشگری و افزایش صادرات شده و بر بازاریابی و فروش آثار هنرهای سنتی تأثیرگذار است (کدهای: ۲، ۳، ۶، ۱۶، ۱۹، ۲۵، ۲۶، ۳۳).	اقتصاد باثبات و روابط بین‌المللی	
۶۰	ایجاد «فضای مناسب» کارگاهی برای همکاری بیش‌تر هنرمندان با یکدیگر منجر به خلق آثاری بسیار نفیس با سرعت تولید بالاتر می‌شود (کدهای: ۷ و ۱۲).	فضای مناسب	
۶۱	تلفیق رشته‌های مختلف هنرهای سنتی منجر به تولید آثار هنری‌ای می‌شود که با افزایش جذب مشتری و بازار همراه خواهند بود (کد: ۲).	تلفیق رشته‌های هنری مختلف	
۶۲	توجه به «نحوهٔ ارائه آثار هنری» در قالب بسته‌بندی‌های مطلوب و متناسب با کاربرد در بازارهای داخلی و خارجی یکی از عوامل تأثیرگذار برای فروش محصولات است (کد: ۲۱).	نحوهٔ ارائه آثار هنری	
۶۳	ایجاد کارگروه‌های مدیریتی صحیح (دولت، وزارتخانه، سازمان‌های وابسته و مردم‌نهاد) علاوه‌بر توسعه و کارآفرینی به افزایش فروش آثار هنرهای سنتی در بازارهای داخلی و خارجی کمک می‌کند (کدهای: ۱، ۴، ۵، ۶، ۷، ۹، ۱۰، ۱۱، ۱۲، ۱۵، ۱۶، ۱۷، ۱۹، ۲۰، ۲۱، ۲۳، ۲۴، ۲۵، ۲۶، ۲۸، ۲۹، ۳۰، ۳۲، ۳۳).	مدیریت صحیح	**توسعه و کارآفرینی**
۶۴	سرمایه‌گذاری برای توسعه و کارآفرینی هنرهای سنتی کافی نیست (کدهای: ۲، ۳، ۴، ۵، ۷، ۸، ۹، ۱۰، ۱۱، ۱۲، ۱۳، ۱۵، ۱۶، ۱۷، ۱۹، ۲۰، ۲۱، ۲۳، ۲۵، ۲۶، ۳۱، ۳۲، ۳۳).	سرمایه‌گذاری	
۶۵	توسعه و کارآفرینی با سرمایه‌گذاری بخش دولتی و خصوصی در تهیه مواد اولیه، ابزار و فضای کار مناسب برای هنرمندان هنرهای سنتی ارتباط مستقیمی دارد (کدهای: ۵، ۱۶، ۲۳، ۲۵، ۲۸، ۳۳).		
۶۶	معرفی و ارائه آثار هنرهای سنتی توسط دولتمردان، سفیران و افراد مشهور (ورزشکاران، بازیگران و هنرمندان) در مجامع بین‌المللی بر توسعه و کارآفرینی تأثیرگذار است (کدهای: ۳، ۴، ۵، ۶، ۱۷، ۲۵، ۲۶، ۲۹).	معرفی آثار هنری	

ردیف	گزاره‌های منتخب	مفاهیم	مقوله‌ها
	دستیابی به رشد، توسعه و پیشرفت در آینده با:		**آینده‌نگاری**
۶۷	تلفیق رشته‌های مختلف هنرهای سنتی (کد: ۲).	تلفیق رشته‌های مختلف	
۶۸	طراحی، ایده‌پردازی، خلاقیت و نوآوری در تولید آثار هنری با حفظ شکل سنتی (کدهای: ۲، ۷، ۱۴، ۱۸، ۲۳، ۲۵، ۲۶).	خلاقیت و نوآوری با حفظ اصالت سنتی	
۶۹	مدیریت صحیح در بخش‌های تهیه مواد اولیه، ابزار، بازاریابی و فروش (کدهای: ۲، ۱۱، ۱۲، ۱۶، ۱۷، ۱۹، ۲۰، ۲۳، ۲۶، ۳۱، ۳۳).	مدیریت صحیح	
۷۰	شناسایی، حفظ، احیا و مستندسازی هنرهای سنتی، آثار موزه‌ای و هنرمندان مشهور در کنار آثارشان (کدهای: ۲، ۷، ۱۶، ۲۳).	مستندسازی آثار هنری و اساتید هنرمند	
۷۱	سرمایه‌گذاری مناسب در تمامی بخش‌های مربوط به تولید و فروش آثار هنرهای سنتی (کدهای: ۳، ۱۱، ۱۲، ۱۵، ۱۶، ۱۷، ۳۳).	سرمایه‌گذاری مناسب	
۷۲	حمایت‌های مادی و معنوی بخش‌ها و نهادهای دولتی و خصوصی از هنرمندان هنرهای سنتی (کدهای: ۲، ۳، ۷، ۱۲، ۱۵، ۱۶، ۲۳، ۲۶، ۲۸، ۲۹، ۳۱، ۳۳).	حمایت‌های مادی و معنوی	
۷۳	مطالعه و استفاده از تجربیات کشورهایی که در حفظ، احیا، رشد و توسعهٔ هنرهای سنتی خویش موفق بوده‌اند (کدهای: ۴ و ۱۶).	استفادهٔ مناسب از تجربیات کشورهای موفق	
۷۴	استفادهٔ بهینه از رسانه‌های تبلیغاتی (تلویزیون، رادیو، اینترنت، پیام‌رسان‌ها و غیره) برای آگاهی‌رسانی، جذب و آموزش جوانان، هنرجویان و علاقه‌مندان به هنرهای سنتی (کدهای: ۴، ۱۵، ۱۷، ۲۶، ۳۱، ۳۳).	استفادهٔ مناسب از رسانه‌های تبلیغاتی	
۷۵	تعامل هنرمندان و اساتید مجرب هنرهای سنتی با مراکز آموزشی و علمی برای رشد، توسعه و پیشرفت در آینده (کدهای: ۷، ۱۷، ۲۸، ۳۳).	تعامل اساتید هنرمند با مراکز علمی و آموزشی	
۷۶	افزایش روابط بین‌المللی برای معرفی هنرهای سنتی ایران در خارج از مرزها (کدهای: ۶، ۱۲، ۱۶، ۱۹، ۲۳، ۲۶، ۳۳).	بهبود روابط بین‌المللی	
۷۷	تسهیل فرایند ثبت مالکیت فکری و معنوی آثار هنری از سوی هنرمند (کد: ۱۴).	ثبت مالکیت فکری و معنوی	
۷۸	ارج‌نهادن به هنرهای سنتی ایران از طریق اختصاص روزهایی در تقویم ملی کشور به هنرهای بومی و اصیل ایرانی (کدهای: ۱۶، ۱۷، ۲۶، ۳۱).	ارج‌نهادن به هنرهای سنتی	
۷۹	خلاقیت و نوآوری در تعریف کاربردهای جدید برای آثار هنرهای سنتی پس از فرایند تولید (کدهای: ۲۶ و ۲۹).	تعریف کاربردهای جدید	



نمودار ۳: الگوی پیشران‌های تأثیرگذار بر شکل‌گیری سناریوهای آینده‌پژوهی هنرهای سنتی ایران (نگارنده، ۱۴۰۳)

۶-۱. عوامل تأثیرگذار بر شکل‌گیری آیندهٔ هنرهای سنتی ایران

با مطالعهٔ مفاهیم و مقوله‌های به‌دست آمده از گزاره‌های منتخب، ۱۰ عامل پیشران و تأثیرگذار بر شکل‌گیری سناریوهای ممکن شناسایی شدند که عبارتند از: ریشهٔ تاریخی، استقلال فردی، آموزش و یادگیری، آگاهی و فرهنگ‌سازی، خلاقیت و نوآوری، حمایت‌های دولتی، تولید، بازاریابی و فروش، توسعه و کارآفرینی، و آینده‌نگاری (نمودار ۳). از نظر نگارنده تمامی این عوامل سهم بسیار مهمی بر آینده‌پژوهی هنرهای سنتی ایران دارند که در ادامه نیز مورد ارزیابی قرار گرفته‌اند.

۶-۱-۱. ریشهٔ تاریخی

در پژوهش پیش‌رو، پاسخگویان با کدهای (۱، ۱۶، ۲۶، ۲۸، ۳۰، ۳۱، ۳۳) بر مقولهٔ آشنایی با «ریشه‌های تاریخی» تلکید داشتند و علاوه‌بر آن، نتیجهٔ این آشنایی را استفاده از طرح‌های بومی و اصیل در آثار هنری در جهت حفظ ریشه‌های تاریخی هنرهای سنتی می‌دانستند. به بیانی دیگر، آن‌ها معتقد بودند هر هنرمند سنتی باید در مورد سرگذشت تاریخی و فراز و فرودهای هنری که در آن مشغول به کار است، دانش کافی داشته باشد. این امر سبب می‌شود که بداند برای حفظ و اشاعهٔ هنری که از گذشتگانش به ارث برده، چگونه عمل کند تا به بهترین شکل ممکن و بدون هیچ‌گونه کاستیِ تأثیرگذار آن هنر را به نسل‌های آینده منتقل کند. با این حال، باید توجه داشت که «بازگشت به گذشته تاریخی در حوزه هنرهای سنتی به معنای تکرار آن‌چه در گذشته رخ داده نیست؛ بلکه به معنای فهمیدن آن چیزی است که رخ داده، برنامه‌ریزی برای امروز و حرکت به سمت آینده است» (شریف‌زاده، ۱۴۰۱). علاوه‌بر این، آگاهی و دانش نسبت به ریشهٔ تاریخی از چنان اهمیت والایی برخوردار است که به‌عنوان یکی از مبانی هنرهای سنتی برشمرده شده، آن‌جا که درمورد آن گفته می‌شود: «دارای جنبه هنری بوده و محمل سنّت، فرهنگ و ریشه در تاریخ داشته باشد» (همو، ۱۳۷۸الف: ۵).

۶-۱-۲. استقلال فردی

بنابر نظر اکثر مصاحبه‌شوندگان، در گام اول کشش و علاقهٔ یک هنرجو به فراگیری هنر سنتی می‌تواند از رشد بینش و تحول درونی‌اش منتج شود که معمولاً سرچشمهٔ آن امور روحانی و معنوی وصف‌ناپذیر است. تحول درونی ناشی از «وحی و حاکی از امور وصف‌ناپذیر معنوی» چیزی است که پیش از این شوآن[۲۱] نیز به آن اشاره نموده‌است (Schuon, 1959 : 109). در گام دوم، شرط ورود هنرجو به حیطهٔ هنرهای سنتی داشتن توانمندی‌های فردی هم‌چون پشتکار، تعصب هنری، عزت‌نفس و تاب‌آوری در مقابل سختی‌ها معرفی شده‌است. اغلب پاسخ‌گویان معتقدند با توجه به دشواری‌های مسیر، هزینه‌های مادی و معنوی‌ای که در فراگیری یک هنر سنتی وجود دارد، «توانمندی‌های فردی هنرجو» از مهم‌ترین شروط برای ورود به حوزهٔ هنرهای سنتی است. اگرچه بسیاری از آن‌ها برای «ارتقای سطح تبحر و مهارت هنرمند» نیز اهمیت ویژه‌ای قائل شده‌اند.

۶-۱-۳. آموزش و یادگیری

مبنای انتقال هنرهای سنتی به نسل بعدی «آموزش» است. علاوه‌بر این، یک هنرمند برای دوام و شکوفایی در رشتهٔ هنری خویش همواره نیازمند «آموزش و یادگیری» علوم مرتبط و حتی علوم بین‌رشته‌ای است. در گذشته نحوهٔ آموزش هنر سنتی به صورت «استاد- شاگردی» و در مدت زمان نسبتاً طولانی بوده‌است. با ورود آموزش به شیوه‌های علمی و دانشگاهی، مدت زمان آموزش به دوره‌های کوتاه‌مدت تقلیل یافته‌است. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که اغلب مصاحبه‌شوندگان «آموزشِ دوره‌های کوتاه‌مدت به شیوهٔ دانشگاهی» را برای یک هنرجوی هنر سنتی نمی‌پسندند؛ زیرا معتقدند دوره‌های کوتاه‌مدت امکان فراگیری تمامی نکات به هنرجو را نمی‌دهند و در جریان زندگی و مشق‌کردن با استاد است که شاگردان تجربه‌های بسیاری می‌آموزند. به همین دلیل، تغییر سبک آموزش از استاد- شاگردی به دانشگاهی سبب «ایجاد خلأ در امر آموزش» شده‌است (پاسخ‌گویان با کدهای ۱، ۲، ۳، ۶، ۷، ۸، ۱۶، ۲۰، ۲۴، ۲۵، ۲۶، ۲۷، ۲۸، ۲۹، ۳۰). به بیان دیگر، اغلب مصاحبه‌شوندگان معتقد بودند رابطهٔ عمیق مابین استاد و شاگرد (یا همان مراد و مریدی) بی‌شک از مهم‌ترین دلایل درخشش هنرهای سنتی در دوران گذشته بوده و سوق‌یافتن آموزش به سمت دانشگاهی این جهان‌بینی را در هنرجویان نسل جدید از بین برده‌است. این نتیجه با نتایج حاصل از پژوهش سیفی و همکاران (۱۳۹۶: ۳۳) مطابقت دارد؛ چرا که آن‌ها نیز «اخلاق، احترام، اطاعت، تعهد، تزکیه، رعایت حقوق، اکرام مقام استاد و طی

سلسله‌مراتب» را از مهم‌ترین دستاوردهای نظام آموزش سنتی استاد- شاگردی می‌دانند که با تغییرات اساسی در ساختار آموزشی، این ارزش‌ها از بین رفته و بایستی برای بازگشت به آن‌ها توجه ویژه‌ای نمود.

چه خوش گفت شاگرد منسوج‌باف — چو عنقا برآورد و پیل و زراف
مرا صورتی بر نیاید ز دست — که نقشش معلّم ز بالا نبست

(سعدی، ۱۳۹۱: ۱۹۷)

همچنین، اغلب مصاحبه‌شوندگان بر این باور بودند که آموزش امری «دوطرفه» است و علاوه‌بر میزان تسلط و تجربهٔ استاد، علاقه‌مندی و توانمندی‌های جسمی هنرجو (ادب، صبر، حوصله و دقت) نیز از اهمیت زیادی برخوردار است.

تحصیل، دوام باید و جدّ و طلب — پیوسته به روز، بحث و تکرار به شب
تقوی و ریاضات و عبادات و ادب — بی‌این‌همه تحصیل محال است و عجب

(شریف‌زاده، ۱۳۷۸ب: ۱۶)

۶-۱-۴. آگاهی و فرهنگ‌سازی

نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که اغلب مصاحبه‌شوندگان در مقولهٔ آگاهی و فرهنگ‌سازی همدل و هم‌نظر هستند. آن‌ها معتقدند عدم آگاهی و فرهنگ‌سازی به دلیل عدم معرفی، رسانه‌ای‌نشدن و در معرض دید قرار ندادن آثار هنری و عدم برگزاری دوره‌ها و کارگاه‌های آموزشی باعث شده که جامعهٔ ایرانی اصولاً شناخت کافی نسبت به هنرهای سنتی ایرانی نداشته باشد تا فرصت جذب به این حوزه فراهم آید (پاسخ‌گویان با کدهای: ۲، ۳، ۴، ۵، ۶، ۷، ۸، ۹، ۱۰، ۱۱، ۱۲، ۱۳، ۱۴، ۱۵، ۱۷، ۱۸، ۱۹، ۲۰، ۲۲، ۲۳، ۲۴، ۲۶، ۲۸، ۳۰، ۳۱، ۳۲). برای حل این مشکل آنها راه‌کارهای گنجاندن مباحث آموزشی مربوط به هنرهای سنتی در کتاب‌های آموزشی دانش‌آموزان، استفاده از هنرهای بومی و سنتی در مراکز علمی، فرهنگی، ورزشی و هم‌چنین مراکز عمومی پر بازدید، امکان مشاهده حضوری و یا برخط آثار و اشیای موزه‌ای را پیشنهاد نموده‌اند.

۶-۱-۵. خلاقیت و نوآوری

شیوهٔ آموزش در هنر باید به‌گونه‌ای باشد که به تکرار و کپی‌برداری از آثار اساتید برجسته روی آورده نشود که همانا این امر سبب از بین رفتن خلاقیت و نوآوری در هنرجو می‌گردد. از سوی دیگر، عدم توجه به آثار اساتید هنرمند نیز ممکن است آثار نو و بدیعِ بی‌اصالت و بی‌محتوا را پدید آورد. از این رو، هنرجو بایستی به نحوی عمل کند که «حلقه‌ای به متصل هنر بیفزاید چرا که تداوم و استمرار در عین نوآوری و خلاقیت در آثار هنری ارزشمند است» (شریف‌زاده، ۱۳۷۸ب: ۱۷).

بر اساس نظر اغلب مصاحبه‌شوندگان این پژوهش، خلاقیت و نوآوری ابتدایی‌ترین عامل در طراحی و اجرای یک اثر سنتی فاخر محسوب می‌شود. این امر می‌تواند از طریق مواد اولیه و ابزار کار باکیفیت، مشارکت نخبگان، تلفیق هنرهای سنتی و مطالعات میدانی تسهیل گردد. علاوه‌بر این، پاسخ‌گویان به پرسش‌نامه‌ها بر این باورند که حفظ و احیای اصالت نقوش و طرح‌های مربوط به دوران هنری و تاریخی گذشته در کنار خلاقیت و نوآوری امری ضروری است (پاسخ‌گویان با کدهای: ۲، ۳، ۴، ۶، ۹، ۱۲، ۱۳، ۱۹، ۲۰، ۲۱، ۲۲، ۲۳، ۲۴، ۲۵، ۲۶، ۲۷، ۳۰، ۳۱، ۳۳).

۶-۱-۶. حمایت‌های دولتی

بیش‌ترین نقشی که پاسخ‌گویان به پرسشنامه‌ها برای حمایت‌های دولت قائل بودند مربوط به حوزه‌های مالی (به شیوهٔ وام‌های بلاعوض یا با سود پایین و بازپرداخت‌های طولانی)، کمک در تهیه مواد اولیه و مصالح مرغوب و باکیفیت، فراهم‌آوردن فضاها و بازارهای فروش داخلی و خارجی بوده‌است (پاسخ‌گویان با کدهای: ۱، ۲، ۴، ۵، ۷، ۸، ۹، ۱۰، ۱۱، ۱۲، ۱۳، ۱۴،۱۵، ۱۶، ۱۷، ۱۸، ۱۹، ۲۰، ۲۱، ۲۲، ۲۳، ۲۴، ۲۵، ۲۶، ۲۷، ۲۹، ۳۳).

۶-۱-۷. تولید

با مروری بر نتایج به‌دست آمده می‌توان دریافت که مهم‌ترین مشکلات مربوط به حوزهٔ تولید آثار هنرهای سنتی معطوف به «تهیه مواد اولیه باکیفیت، ابزار کار مناسب، نداشتن فضاهای مناسب کارگاهی برای همکاری بیش‌تر هنرمندان و عدم حمایت بخش‌های خصوصی به دلیل خواب طولانی سرمایه» هستند. علاوه بر آن‌ها، تولید به شیوهٔ سنتی و قدیمی و عدم آموزش صحیح به هنرجویان از موارد دیگری هستند که به مقولهٔ تولید آثار هنرهای سنتی آسیب می‌رسانند. با این وجود، اغلب مصاحبه‌شوندگان معتقد بودند که به‌کارگیری شیوه‌های نوین در اجرا و استفاده از ابزارهای به‌روز شده با «حفظ نقوش بومی و سنتی» در فرایند تولید ضرورت دارد (پاسخ‌گویان با کدهای: ۲، ۳، ۵، ۸، ۱۴، ۱۵، ۱۷، ۲۰، ۲۱، ۲۲، ۲۶، ۲۷).

۶-۱-۸. بازاریابی و فروش

از آن‌جا که اغلب آثار به‌جا مانده از رشته‌های مختلف هنرهای سنتی در زمرهٔ آثار نفیس محسوب شده و گران‌قیمت هستند؛ از این‌رو، از فروش نامطلوبی در بازارهای داخلی برخوردارند. نتایج این مطالعه نشان می‌دهد چنان‌چه بخش‌های دولتی و خصوصی در امر بازاریابی همکاری و مشارکت کنند، میزان فروش آثار ارزشمند هنرهای سنتی در بازارهای بین‌المللی افزایش می‌یابد. این امر از طریق شرکت در نمایشگاه‌های معتبر داخلی و خارجی و توجه ویژه به نحوهٔ ارائه آثار هنری در قالب طراحی بسته‌بندی‌های شکیل و متناسب با کاربرد، امکان‌پذیر خواهد بود. با این وجود، برخی از مصاحبه‌شوندگان تاکید داشتند که نباید نقش «اقتصاد باثبات و روابط بین‌المللی مناسب که منجر به رشد گردشگری و افزایش صادرات می‌شود» را بر مقولهٔ بازاریابی و فروش نادیده گرفت (پاسخ‌گویان با کدهای: ۲، ۳، ۶، ۱۶، ۱۹، ۲۵، ۲۶، ۳۳).

۶-۱-۹. توسعه و کارآفرینی

توسعه[۲۲] در لغت به مفهوم «رشد، گسترش تدریجی، نمودیافتن، آشکارشدن و از پوسته و غلاف درآمدن» است (جهانیان، ۱۳۷۷: ۱۰۹). با این وجود، چنان‌چه بخواهیم از واژهٔ توسعه در جوامع انسانی بهره ببریم معنای پیچیده‌تری یافته چرا که با ابعاد اقتصادی، اجتماعی، سیاسی و مدیریتی آمیخته می‌گردد. در هر حال، دستیابی به توسعه، داشتن همزمان شاخص‌هایی نظیر ارتقای سطح کیفی تغذیه، آموزش، بهداشت، تغییرات اجتماعی، کاهش نابرابری‌ها در توزیع منابع و افزایش میزان مشارکت مردمی (به‌ویژه زنان) را می‌طلبد (آمارتیاسن ، ۱۳۸۶: ۱۵۸). در این میان، توسعه‌ای که نیازهای امروز نسل فعلی را بدون تهدید برای تأمین نیازهای نسل‌های آینده برآورده سازد، «توسعهٔ پایدار»[۲۳] نامیده می‌شود (گودرزوند چگینی، ۱۳۹۴: ۲۱۶). کارآفرینی[۲۴] نیز ابزاری برای توسعه در یک جامعه انسانی محسوب می‌شود که با ایجاد اشتغال، رفاه و یافتن فرصت‌هایی مناسب باعث افزایش تولید می‌گردد. کارآفرینی همواره با نوآوری‌هایی همراه است که در آن تقاضاهایی برای تولید محصولات یا خدماتی که پیش از این وجود نداشته‌اند، رخ می‌دهند. در نتیجه عرضهٔ محصولات جدید افزایش یافته و بدین ترتیب، کارآفرینی با افزایش اشتغال و بهبود سطح معیشت مردم در ارتباط است (فرجی، احسانی‌فر، نادری، و رضایی، ۱۳۹۳: ۹۱).

بر اساس پاسخ‌های مصاحبه‌شوندگان می‌توان دریافت که سرمایه‌گذاری برای توسعه و کارآفرینی هنرهای سنتی در ایران کافی نیست. اغلب مصاحبه‌شوندگان بر این باور هستند که ایجاد کارگروه‌های مدیریتی صحیح از سوی دولت، وزارتخانه‌ها، سازمان‌های وابسته و مردم‌نهاد، علاوه‌بر بهبود توسعه و کارآفرینی، منجر به افزایش فروش آثار هنرهای سنتی در بازارهای داخلی و خارجی می‌شود. علاوه‌بر این، مصاحبه‌شوندگان ابراز داشتند که توسعه و کارآفرینی می‌تواند با سرمایه‌گذاری بخش‌های دولتی و خصوصی در تهیهٔ مواد اولیه، ابزار و فضای کار مناسب نیز بهبود یابد (پاسخ‌گویان با کدهای: ۱، ۴، ۵، ۶، ۷، ۹، ۱۰، ۱۱، ۱۲، ۱۵، ۱۶، ۱۷، ۱۹، ۲۰، ۲۱، ۲۳، ۲۴، ۲۵، ۲۶، ۲۸، ۲۹، ۳۰، ۳۲، ۳۳).

۶-۱-۱۰. آینده‌نگاری

پیش از این شرح داده شد که آینده‌نگاری به مفهوم «ایجاد و نگاشت آینده» تلاشی خلاقانه و اقدام‌گرا برای ساخت آینده‌ای مطلوب است. به بیانی ساده‌تر، آینده‌نگاری از مرحله آینده‌نگری گذر کرده و با استفاده از دستاوردهای حاصل از آینده‌نگری که همانا «کشف و پیش‌بینی آینده» است، برای خلق آینده‌ای مطلوب گام برمی‌دارد (نینیلوتو، ۱۳۹۲: ۶۰). از این رو، به دلیل اهمیت رویکرد آینده‌نگاری در امر آینده‌پژوهی، آخرین پرسش این پژوهش به مؤلفه‌های دستیابی به «رشد، توسعه و پیشرفت هنرهای سنتی ایران در آینده» از دیدگاه مصاحبه‌شوندگان معطوف شده‌است. تحلیل‌های حاصل از گزاره‌های منتخب در حوزهٔ آینده‌نگاری بر مفاهیمی نظیر ارج‌نهادن به هنرهای سنتی؛ تعریف کاربردهای جدید

از طریق تلفیق رشته‌های مختلف هنری؛ خلاقیت و نوآوری با حفظ اصالت سنتی؛ مستندسازی آثار هنری و اساتید هنرمند؛ سرمایه‌گذاری مناسب و حمایت‌های معنوی از سوی سازمان‌های دولتی و خصوصی؛ استفادهٔ مناسب از تجربیات کشورهای موفق، استفادهٔ همه‌جانبه از رسانه‌های تبلیغاتی؛ تعامل اساتید هنرمند با مراکز علمی و آموزشی؛ بهبود روابط بین‌المللی؛ و تسهیل امکان ثبت مالکیت فکری آثار هنری تاکید دارند.

۶-۲. سناریوهایی برای آیندهٔ هنرهای سنتی ایران

به منظور تدوین سناریوهای این پژوهش، ابتدا از خبرگان و مصاحبه‌شوندگان درخواست شد که برای پیشران‌های کلیدی شناسایی‌شده سه حالت فرضی روند پویا، روند ایستا و روند رکود را قائل شوند و سپس، آثار متقاطع میان حالت‌های مختلف پیشران‌های کلیدی را شناسایی نمایند. نهایتاً، پس از جمع‌آوری و تجزیه‌وتحلیل داده‌ها چارچوب سناریوهای اصلی تدوین گردید. لازم به توضیح است سناریوهایی که در آن‌ها تعداد عوامل پیشران کلیدی بیش‌تری نقش داشته و تأثیرات متقابل آن‌ها بر یکدیگر مورد تجزیه‌وتحلیل قرار گرفته باشد، امکان تصمیم‌گیری با خطای کم‌تر را فراهم آورده و مطلوب‌تر خواهند بود. نکته بعدی انتخاب عنوان مناسب برای سناریوهاست. عناوین باید گویا و آشنا به ذهن مخاطب باشند؛ به‌نحوی که نتیجهٔ نهایی بدون نیاز به مطالعه دقیق توصیفات و روابط متقابل مابین عناصر کلیدی، ملموس و گویا باشد.

۶-۲-۱. بنی‌آدم اعضاء یکدیگرند

اغلب آثار تولیدشده در رشته‌های مختلف هنرهای سنتی در زمرهٔ آثار نفیس و گران‌قیمت محسوب می‌شوند. چنان‌چه مواد اولیهٔ باکیفیت در کنار ابزار کار به‌روز شده از سوی نهادهای متولی در اختیار هنرمندان قرار گیرد، علاوه‌بر تعدیل قیمت نهایی منجر به بروز خلاقیت و نوآوری نیز می‌گردد. این امر امکان خرید آثار هنرهای سنتی توسط خریداران داخلی و خارجی را افزایش می‌دهد. از سوی دیگر، از آن‌جا که رشته‌های مختلف هنرهای سنتی اعضای مختلف یک پیکرند، ایدهٔ تلفیق این رشته‌ها به شرط حفظ و احیای اصالت نقوش و طرح‌ها، منجر به طراحی و ساخت آثاری با کارآیی‌های جدید و چندسویه می‌گردد که می‌تواند با ذوق هنری مخاطب امروز نیز سازگار باشد. بدین‌ترتیب، افزایش امکان فروش آثار هنرهای سنتی در سایهٔ افزایش تولید، علاوه‌بر کمک به معیشت هنرمند بارقه‌های امید را نسبت به آیندهٔ درخشان هنرهای سنتی ایران شکوفا می‌سازد.

۶-۲-۲. از هر دست که بدهی

هنر یکی از بسترهای اشاعه‌دهندهٔ فرهنگ در یک جامعه محسوب می‌شود. علاوه‌بر این، ترویج آموزه‌های فرهنگی، آرمان‌ها، باورها و ارزش‌های ملی و مذهبی در میان قشر جوان از گذر آموزش و گسترهٔ هنر امکان‌پذیر است. اگر دولت و نهادهای تصمیم‌گیرنده بخواهند در زمینهٔ هنر و فرهنگ ایرانی- اسلامی سرمایه‌گذاری کنند، یکی از حوزه‌های مهم و مطلوب این امر هنرهای سنتی است. چرا که هنرهای سنتی از یک‌سو ریشه در آداب، رسوم و اعتقاداتِ تاریخیِ سرزمین باستانی ایران دارند و از سوی دیگر، مأمن خوبی برای تجلی، ظهور و بروز آموزه‌های اسلامی هستند. از این‌رو، هر قدر برنامه‌ریزی صحیح و سرمایه‌گذاری‌های مادی و معنوی از سوی مدیران کارآمد و آشنا به حوزهٔ هنر افزایش یابد، نتیجهٔ آن در آینده‌ای نه چندان دور به جامعه بازمی‌گردد. برای دستیابی به این امر، آموزش صحیح در فضاهای کارگاهی- هنری، استفاده از اساتید هنرمند و باتجربه، سرمایه‌گذاری بخش‌های دولتی و خصوصی (برای تأمین مواد اولیه و ابزار کار مناسب)، برگزاری نمایشگاه‌های معتبر داخلی و خارجی و بازاریابی مناسب می‌تواند راهگشا باشد.

۶-۲-۳. جوینده یابنده است

به‌رغم مشکلات و کاستی‌هایی که در این مطالعه از سوی مصاحبه‌شوندگان در حوزهٔ هنرهای سنتی به آن‌ها اشاره شد؛ اکثر آنان بر این باور بودند که جوینده، یابنده است و چنان‌چه فردی به یادگیری و پیشرفت در یک رشتهٔ هنری علاقه‌مند باشد، با وجود دشواری‌های نسبی و هزینه‌های نسبتاً بالا در حین فرایند آموزش و تولید یک اثر هنری، باز هم می‌تواند مسیر صحیح را بیابد و در کار خویش موفق باشد. به بیان دیگر، توانمندی‌های فردی هم‌چون صبر، پشتکار، تعصب هنری، عزت‌نفس و تاب‌آوری در برابر مشکلات، اولین و مهم‌ترین عامل رشد و ارتقاء در هنرهای سنتی محسوب می‌شوند که تنها از مسیر آموزش صحیح، تقویت روحیهٔ خودباوری و خودکفایی و توسط اساتید مجرّب و باتجربه به هنرجویان علاقه‌مند میسر می‌گردد.

۶-۲-۴. یک دست صدا ندارد

عدم آگاهی و شناخت اکثر مردم ایران دربارهٔ رشته‌های مختلف هنرهای سنتی باعث شده که نیروهای جوان و علاقه‌مند به حوزهٔ هنر نتوانند استعدادهای خود را به خوبی شناسایی کنند و فرصت جذب در رشته‌های مختلف هنری از دست برود. هم‌چنین، فرصت و امکان فروش آثار هنرهای سنتی در بازارهای داخلی و خارجی کمرنگ شده‌است. از این رو، برای برطرف‌نمودن این مشکل تمامی نهادها اعم از دولتی، غیردولتی و مردم‌نهاد باید متحد شده و دست در دست یکدیگر تلاش کنند تا مسیر شناخت و آگاهی‌بخشی دربارهٔ هنرهای سنتی ایران به سرعت هموار گردد. این امر می‌تواند به کمک تبلیغ در رسانه‌های جمعی (تلویزیون، رادیو و فضای مجازی)، گنجاندن مباحث آموزشی هنرهای سنتی در کتاب‌های درسی مقاطع مختلف تحصیلی، استفاده از هنرهای سنتی در معماری فضاهای عمومی و پربازدید (نظیر فرودگاه‌ها، ایستگاه‌های اتوبوس و مترو، سالن‌های همایش و سینماها)، امکان فراهم‌نمودن مشاهدهٔ حضوری یا برخط آثار هنری موجود در موزه‌ها برای اقشار مختلف و تخصیص‌دادن روزهایی از تقویم ملی کشور به هنرهای سنتی، تسهیل گردد. از آن‌جا که یک دست صدا ندارد و موفقیت در سایهٔ اتحاد و همکاری جمعی به‌دست می‌آید، چنان‌چه تمامی نهادهای تصمیم‌گیرنده به یاری یکدیگر بشتابند، می‌توان روزهای درخشانی را برای هنرهای سنتی ایران در داخل کشور و هم‌چنین در خارج از مرزهای آن متصور شد.

۷. نتیجه‌گیری

نقش تاریخی هنرهای بومی و سنتی هر منطقه در رشد اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی ساکنان آن اقلیم انکارناپذیر است. در اغلب جوامع روستایی و عشایری ایران، هنرهای دستی و سنتی مکمل سایر فعالیت‌های اقتصادی (مانند کشاورزی، دامداری و باغداری) بوده و علاوه‌بر ایجاد اشتغال‌های خانگی، در تأمین نیازهای اقتصادی خانواده (به‌ویژه در ایام فراغت از کار) تأثیر چشم‌گیری داشته‌است. ایران به‌عنوان کشوری با پیشینهٔ تاریخی چندین هزار ساله علاوه‌بر آثار تاریخی، فرهنگی و هنری بی‌نظیرش به دلیل تنوع داشته‌های فرهنگی، سنتی و بومی همواره مقصدی رویایی و وسوسه‌انگیز برای اغلب محققان، پژوهشگران و گردشگران خارجی محسوب می‌گردد. از این‌رو، نگاه ویژه به موضوع هنرهای سنتی ایرانی که روایتگر گفته‌ها و ناگفته‌های کهن‌سرزمین ایران از گذشته تا به امروز هستند، می‌تواند دریچه‌های امید به سرمایه‌گذاری، کارآفرینی و اشتغال‌زایی برای قشر جوان و علاقه‌مند به هنر ایرانی را فراهم آورد.

این پژوهش به‌عنوان اولین اقدام پیش‌دستانه جهت شناسایی و تبیین مؤلفه‌های مؤثر و نیروهای پیشران کلیدی بر عملکرد آتی حوزهٔ هنرهای سنتی بر فرهنگ و تاریخ هنر ایران به شمار می‌آید. نتایج این مطالعه ۱۰ الگوی پیشران را شناسایی نموده که از میان آن‌ها هشت مورد بر رشد و توسعهٔ هنرهای سنتی ایران تأثیرگذارترند. چهار مورد از آن‌ها تحت تأثیر متغیرهای درون‌نهادی (آگاهی و فرهنگ‌سازی، آموزش و یادگیری، خلاقیت و نوآوری) و چهار مورد دیگر تحت تأثیر متغیرهای برون‌نهادی (حمایت‌های دولت در بخش‌های تولید، بازاریابی، فروش و کارآفرینی) قرار دارند. از آن‌جا که متغیرهای درون‌نهادی به‌طور غیرمستقیم و متغیرهای برون‌نهادی به‌طور مستقیم با تصمیم‌گیری‌های کلان مدیران و مسئولان ذیربط در ارتباطند؛ چنان‌چه توجه نهادهای بالادستی قانون‌گذار بر عوامل مؤثر و کلیدی شناسایی‌شده معطوف شود، با تعیین کارگروه‌های مدیریتی صحیح می‌توان از فرصت‌ها بهره‌مند شد و با ترمیم کاستی‌ها نقاط ضعف را نیز برطرف نمود. علاوه‌بر این، تشکیل سازمان‌های مردم‌نهاد و تشکل‌های هماهنگ و همسو با نهادهای دولتی مرتبط در حوزهٔ هنرهای سنتی، از دوباره‌کاری‌ها، اضافه‌کاری‌ها و یا حتی به بی‌بیراهه رفتن‌ها جلوگیری می‌کند. چه‌بسا ممکن است نیروهایی در این عرصه حضور داشته باشند که از نظر پنهان مانده و به‌شیوه‌ای ناکارآمد و یا در تضاد با یکدیگر عمل نموده‌اند و باعث اختلال و یا توقف روند رشد، توسعه و یا تضعیف بیش از پیش جایگاه هنرهای سنتی در ایران شوند. تضعیف جایگاه هنرهای سنتی ایران نیز با پیشینه و ارتباطی که با سایر بخش‌های فرهنگی و تاریخی کشور دارد یک وضعیت دشوار و خطرناک را به‌وجود می‌آورد. وضعیتی که می‌تواند تهاجم فرهنگی و هنری را در سایهٔ بی‌هویتی فردی و اجتماعی در میان مردم بالاخص قشر جوان علاقه‌مند به حوزهٔ هنر گسترش دهد. بر این اساس، سناریوهای حاصل از آینده‌نگاریِ این پژوهش پیشنهاد می‌دهند که اگر بودجه‌های هدفمند و برنامه‌ریزی‌شده به حوزهٔ هنرهای سنتی تخصیص یابد، این حوزه قادر است علاوه‌بر پاسخ به نیازهای برخاسته از جامعهٔ هنری باعث ارتقای روحیهٔ خودباوری، رفاه اجتماعی، اقتصاد سالم و رونق صنعت گردشگری شهری، روستایی و حتی عشایری گردد. تحقق این امر منجر به افزایش اشتغال جوانان در حوزهٔ هنرهای سنتی و گردشگری و هم‌چنین، افزایش و بهبود نشاط در سطح جامعه و کاهش امکان رخدادهای مجرمانه و بزهکارانه می‌شود.

سپاسگزاری

نویسندهٔ این مقاله از همکاری‌های بی‌چشم‌داشت و دلسوزانهٔ اساتید، کارشناسان و متخصصان حوزهٔ هنرهای سنتی و هنرمندان کارگاه‌های هنری پژوهشکده هنرهای سنتی میراث فرهنگی قدردانی می‌نماید.

پی‌نوشت‌ها

1. Art

۲. یا Traditional، ودایع و اماناتی که خداوند برای انسان به جای گذارده تا با توجه به آن اصول بر محوری استوار باشد و عنان زندگی خود را از دست ندهد.

۳. روش یا تکنیک دلفی (Delphi Technique) روشی ساختاریافته و نظام‌مند برای جمع‌آوری و طبقه‌بندی دانش موجود در نزد گروهی از خبرگان و کارشناسان است تا به کمک آن بتوان به تحلیل و تصمیم‌گیری صحیحی پیرامون یک موضوع رسید؛ به نحوی که حتی در شرایط ابهام با حداقل خطای ممکن همراه باشد. در این روش جمع‌آوری اطلاعات از طریق چندین دوره پیمایش نظرات و پاسخ‌ها به پرسش‌نامه‌هایی که مابین افراد توزیع می‌شود، امکان‌پذیر است. از مهم‌ترین شاخصه‌های این روش می‌توان به «پیش‌بینی و غربالگری» اشاره نمود. علاوه‌بر این، عدم افشای هویت مصاحبه‌شوندگان برای بیان آزادانهٔ نظرات علمی و تخصصی از الزامات روش دلفی است (Habibi, Sarafrazi, & Izadyar, 2014 : 9).

4. Qualitative research

۵. اگر حجم نمونهٔ لازم برای یک روش کیفی ۳۰ تا ۵۰ مصاحبه باشد، آن روش از نوع «قوم‌نگاری» محسوب می‌گردد (Onwuegbuzie & Collins, 2007 : 289).

۶. رویکردی ماموریت‌گراست که ابتدا آینده را به شکل مطلوبی تدوین می‌کند و سپس از آینده به زمان حال بازگشته و با ارائه راه‌کارها و اقدامات مناسب، در مسیر رسیدن به آن آیندهٔ مطلوب یاری می‌رساند (حیدری، ۱۳۹۳: ۹۴).

7. Foresight

8. Future

9. Possible

10. Probable

۱۱. آینده مطلوب یا مُرجح (Preferable future) حالتی از آینده که رخداد آن مطلوب‌تر است و یا ترجیح داده می‌شود (حاجیانی و قصاع، ۱۳۹۲: ۳۶).

12. James Allen Dator (از اساتید و پژوهشگران برجسته و مدیر مرکز مطالعات آینده در دانشگاه هاوایی)

13. Trends

14. Events

15. Images

16. Actions

17. Forecast

18. Strategic foresight

19. Scenario writing

20. Inductive argument

۲۱. فریتیوف شوآن (۱۹۰۷-۱۹۹۸ م) با نام اسلامی شیخ عیسی نورالدین احمد، اندیشمند سوئیسی- آلمانی‌تبار و از چهره‌های معروف جریان سنت‌گرایی است (حقایقی، ۱۴۰۱: ۶۲).

22. Development

23. Sustainable development

24. Entrepreneurship

منابع

باحجب‌قدسی، ساناز، شاهرودی، فاطمه، مطهرنیا، مهدی، و کامرانی، بهنام. (۱۴۰۱). نقش آینده‌پژوهی در شکل‌گیری سیاست‌گذاری هنر در ایران. جامعه‌شناسی سیاسی ایران، ۵ (۴)، ۱۹۸-۲۱۴. doi : 10.30510/psi.2022.337212.3344

پورخلیل، محمد، همتی‌عفیف، علی، و محمدیان، فاطمه. (۱۴۰۱). تبیین سناریوهای سلامت جامعه با تأکید بر ورزش ملی. آینده‌پژوهی ایران، ۷(۱)، ۲۷۱-۳۰۱. doi : 10.30479/JFS.2022.16576.1359

جهانیان، ناصر. (۱۳۷۷). تحول مفهوم توسعه و ارتباط آن با دین. قبسات، ۳ (۷)، ۱۰۹-۱۱۹.
حاجیانی، ابراهیم، و قصاع، محمود. (۱۳۹۲). آینده و سناریونگاری، طبقه‌بندی روش‌ها و دسته‌بندی سناریو. فصلنامه راهبرد اجتماعی و فرهنگی، ۲ (۳)، ۳۳-۶۲. dor: 20.1001.1.22517081.1392.2.3.6.4
حافظی، رضا، و اسماعیل‌زاده، حمید. (۱۳۹۳). راهنمای سناریونگاری. تهران: وزارت بهداشت، درمان و آموزش پزشکی.
حبیبی، آرش، و جلال‌نیا، راحله. (۱۴۰۲). پدیدارشناسی. تهران: انتشارات نارون دانش.
حقایقی، سید عباس. (۱۴۰۱). بازخوانی تحلیلی هنر سنتی از دیدگاه شوآن. رهپویه حکمت هنر، ۱ (۱)، ۶۱-۷۰. doi: 10.22034/rph.2022.697033
حیدری، امیرهوشنگ. (۱۳۹۳). مبانی و مفاهیم آینده‌پژوهی. ترویج علم، ۵ (۲)، ۸۱-۹۶.
دادور، ابوالقاسم، و دالایی، آزاده. (۱۳۹۵). مبانی نظری هنرهای سنتی ایران (ایران در دوره اسلامی). تهران: انتشارات الزهرا و مرکب سپید.
رستمی، محسن، کشاورز، عیسی، و خجسته‌مهر، رضا. (۱۳۹۷). روش‌های آینده‌پژوهی در صنایع فرهنگی. تهران: انتشارات پشتیبان.
ریخته‌گران، محمدرضا. (۱۳۸۱). فلسفه هنرهای سنتی و مبانی نظری آن. کتاب ماه هنر، شماره ۴۵ و ۴۶، ۱۲-۱۷.
زکریایی‌کرمانی، ایمان، و رحیمی، افسانه. (۱۴۰۰). آینده‌پژوهی هنر گیوه‌بافی شهرستان دهاقان. هنرهای صناعی ایران، ۴ (۲)، ۳۷-۵۰. doi: 10.22052/hsi.2022.246119.1006
سعدی، مصلح بن عبدالله. (۱۳۹۱). بوستان سعدی. ویراستاری محمدعلی فروغی. تهران: انتشارات کتاب همراه.
سن، آمارتیا. (۱۳۸۶). مفهوم توسعه. ترجمه شاکه سرکسیان و علی گودرزی. راهبرد توسعه، شماره ۱۲، ۱۵۷-۱۸۴.
سیفی، ندا، بلخاری‌قهی، حسن، و محمدزاده، مهدی. (۱۳۹۶). تاملی در رابطه استاد و شاگردی در آموزش هنرها با تاکید بر نظام سنتی. نگره، ۱۲ (۴۲)، ۳۳- ۴۵. doi: 10.22070/negareh.2017.528
شادقزوینی، پریسا. (۱۳۹۳). بررسی اصول و مبانی هنرهای سنتی ایران. نقد کتاب هنر، شماره ۳ و ۴، ۴۱-۵۹.
شریف‌زاده، سید عبدالمجید. (۱۳۷۸الف). مبانی هنرهای سنتی. کتاب ماه هنر، شماره ۸، ۳-۵.
-----. (۱۳۷۸ب). روشهای سنتی در آموزش هنر. کتاب ماه هنر، شماره ۱۳ و ۱۴، ۱۵-۱۷.
شریف‌زاده، سید عبدالمجید. (۱۴۰۱). بازگشت به گذشته تاریخی هنرهای سنتی به معنی تکرار آن نیست. نشست علمی هفته میراث فرهنگی، پژوهشکده هنرهای سنتی، تهران.
شریفی‌راد، علی. (۱۳۹۳). هنرهای سنتی. تبریز: انتشارات فروزش.
فرجی، فرشته، احسانی‌فر، تهمینه، نادری، نادر، و رضایی، بیژن. (۱۳۹۳). بررسی نقش کارآفرینی در توسعه اقتصادی. مطالعات کارآفرینی و توسعه پایدار کشاورزی، ۱ (۴)، ۹۱-۱۰۴. doi: 20.1001.1.24767735.1393.1.4.6.7
قاسمی فلاورجانی، معصومه، و زکریایی کرمانی، ایمان. (۱۴۰۲). مطالعه هنر سرمه‌دوزی استان اصفهان با رویکرد آینده‌پژوهی. هنرهای صناعی ایران. ۶ (۲)، ۱۰۳-۱۲۰. doi: 10.22052/hsi.2024.253786.1149
گودرزوند چگینی، مهرداد. (۱۳۹۴). توسعه پایدار؛ شاخص‌ها و سیاست. سیاست جهانی، ۴(۲)، ۲۱۵-۲۳۸.
منزوی بزرگی، جواد، احمدی، صادق، و علئی، محمدولی. (۱۳۹۷). آینده‌پژوهی امنیت‌گذار و سیاست‌های جمعیتی جمهوری اسلامی ایران و ارائه سناریوهای محتمل. فصلنامه امنیت ملی، ۸ (۳۰)، ۶۵-۹۶.
نینیلوتو، ایلکا. (۱۳۹۲). آینده‌پژوهی: علم یا هنر؟. ترجمهٔ حسن بشیری و امیرهوشنگ حیدری. ترویج علم، ۴(۱)، ۵۷-۶۳.
هوشیار، مهران. (۱۴۰۱). بازتعریف صنایع‌دستی معاصر ایران با رویکرد آینده‌پژوهی. هنرهای صناعی ایران، ۵ (۱)، ۱۹-۳۲. doi: 10.22052/hsi.2022.246481.1030
Bell, W. (1996). An Overview of Futures Studies. In Victoria Hawthorn, *The Knowledge Base of Futures Studies*, Vol. 1., Australia: DDM Media Group.
-----. (2016). *Foundations of Futures Studies*: *History, Purposes, and Knowledge*. NewYork: Routledge.

Byrne, M. (2001). Sampling for Qualitative Research. *Aorn Journal*, *73* (2), 494-498, doi: 10.1016/S0001-2092(06)61990-X.

Habibi, A., Sarafrazi, A., & Izadyar, A. (2014). Delphi Technique Theoretical Framework in Qualitative Research. *International Journal of Engineering and Science*, *3* (4), 8-13.

Hines, A. & Bishop, P. (2006). *Thinking about the Future*: *Guidelines for the Strategic Foresight*. Washington: Social Technologies LLC.

Onwuegbuzie, A. J., & Collins, K. M. (2007). A Typology of Mixed Methods Sampling Designs in Social Science Research. *Qualitative Report*, *12* (2), 281-316. doi: 10.46743/2160-3715/2007.1638

Oxford. (2016). Retrieved from: www.oxforddictionaries.com/definition/english/art

Rohrbeck, R. (2011). *Corporate Foresight*: *Towards a Maturity Model for the Future Orientation of Firm*. Berlin: Springer-Verlag.

Schuon, F. (1959). *Language of the Self* (Translated by Margo Pallis and Macleod Matheson). India: Ganesh & CO. (Madras) Private, LTD.

The Identification and Explanation of Effective Driving Factors of the Development of Iranian Traditional Arts through Futures Studies

Samera Salimpour Abkenar
Assistant Professor, Research Group of Traditional Arts, Research Institute of Cultural, Heritage, and Tourism (RICHT), Tehran, Iran/ s.salimpour@richt.ir

Received: 18/06/2024
Accepted: 04/08/2024

Introduction

Arts which are based on sacred knowledge supported by the idea of human growth and excellence are called traditional arts. These kinds of arts generally lead into the creation of a work with intrinsic beauty and valuable cultural content. One of the most important components of traditional arts that makes them stand out is: its compatibility with traditional knowledge and knowledge of images, its harmony with the principles of coding and traditional symbolization, its compatibility with the inherent nature of the materials, and its functionality and application. Unfortunately, today, due to some deficiencies, the loss or the oblivion of many fields of traditional arts has become foregrounded. Therefore, this research is trying to use the well-known approach of future research to identify these problems and to provide appropriate solutions to achieve a possible and desirable future for the traditional arts of Iran.

Research Method

The collection of information in this research is based on scientific documents, library and field studies. Interviews were conducted with 33 experts, and active and busy working artists in the art workshops of the Traditional Arts Research Institute. The interview was undertaken through a questionnaire and the Delphi method. In addition, a purposeful and non-probability sampling method was chosen to select the interviewees until theoretical saturation was reached. The selection of participants was based on indicators including: being a professor or an art expert, having a first or second degree in art, having an academic education, and having an average of 20 years of work experience. The criteria for selecting interviewees was based on the recommended approach for sampling in qualitative studies, which includes parameters such as significance from the perspective of knowledge and expertise, well-known, theoretical knowledge, diversity, and participation motivation.

Research Findings

In this research, driving indicators have been obtained using the parameters of trends, events, images, and actions. The results of the trend and event parameters were achieved through interviews and written library documents; also image and action parameters were obtained by the evaluation of the questionnaires. After the key drives were determined, the following scenarios were written to achieve the desired future: human beings are members of one family; each hand is a seeker, and one hand makes no sound. The results showed that 10 driving factors are effective in the scenarios that are mentioned below (Fig. 1).

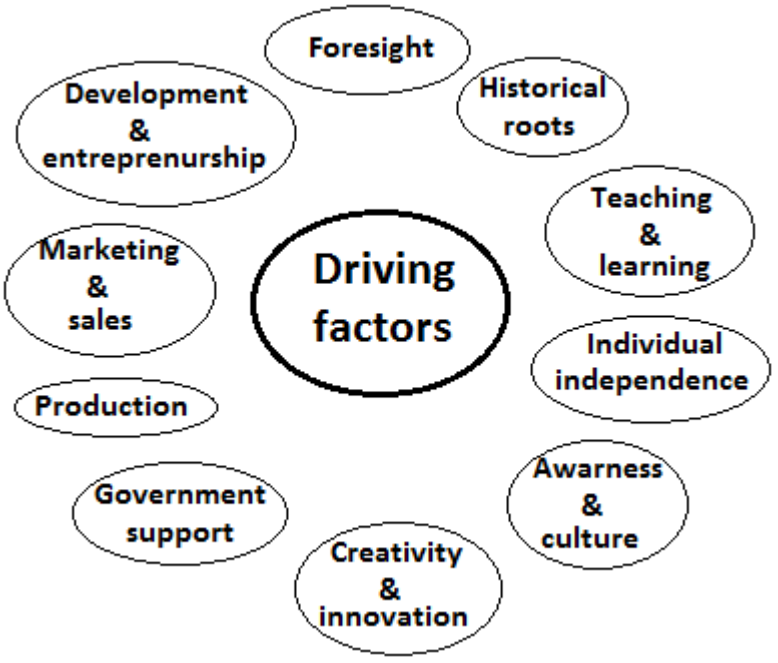


Fig. 1: Drivers influencing the formation of the future research scenarios of traditional arts of Iran

The interviewees emphasized the artist's awareness of the art's historical roots, which means sufficient knowledge about the historical background and its ups and downs. In addition, they believed that student's attraction towards and interests in learning traditional art can result from the growth of his insight and inner transformation. They also introduced the condition that a student entering the field of traditional arts must have individual capabilities such as perseverance, artistic prejudice, self-esteem, and patience in the face of difficulties. Most of the artists expressed education and learning as the bases of transference of traditional arts to the next generation. In the past, over a relatively long period, the method of training was 'master-apprentice.' However, with the arrival of academic and scientific centers, the duration of education was reduced to short courses. Besides, due to the lack of media coverage, exposure, and held-up courses and workshops, the level of awareness and the culture of the society regarding the learning of Iranian traditional arts has decreased. Creativity and innovation are the most basic factors in designing and implementing a great traditional work. Government support can also be helpful in the form of free or low-interest loans to help procure high-quality raw materials. The use of new methods in implementation and updated tools while preserving local and traditional motifs can lead to the growth of the production process. The formation of correct management working groups, cooperation, and participation of public and private sectors help marketing. As a result, some valuable and expensive artworks can be sold quickly in the international markets. In this way, it promotes development and entrepreneurship. The results related to the foresight emphasized the following: valuing traditional arts, combining different art disciplines, documenting works of art and artist masters, using the experiences of successful countries, and creating stable international relations.

Conclusion

This research is the first preliminary step to identify the key drives of the foresight of traditional arts in Iranian culture and art history. The results showed that among the 10 identified driving patterns, eight patterns were more effective; four patterns (awareness and culture, teaching and learning, creativity, and innovation) were influenced by internal variables. The other four cases

(government support in production, marketing, sales, and entrepreneurship sectors) were influenced by external variables. These variables were directly and indirectly related to the decisions made by senior managers and subordinate officials. In addition, the formation of non-governmental organizations coordinated with government institutions in the field of traditional arts prevents rework overtime or even going astray. Perhaps, these forces that have been remained hidden from view in this area act in ineffective ways or have been in conflict with each other. This status caused disruption or stopped the process of development of traditional arts in Iran. Weakening the status of Iran's traditional arts also creates a dangerous situation in regard to other cultural and historical parts of the country. Therefore, if the attention of the upper legislative institutions is focused on these parameters, they can benefit from the opportunities by forming proper management working groups. The scenarios of this research suggest that if planned budgets are allocated to the field of traditional arts, this area can respond to the needs arising from the artistic community. In this case, the spirit of self-confidence, social well-being, a healthy economy, and prosperity of the urban, rural, and even nomadic tourism industry will be improved. This leads to an increase in the employment of young people in the field of traditional arts and tourism as well as an increase in and improvement of vitality at the level of society as well as a decrease in the possibility of criminal incidents.

Keywords: traditional arts, futures studies, scenario writing, driving factors, Delphi method.

References

Bahojb Ghodsi, S., Shahroudi, F., Motaharnia, M., & Kamrani, B. (2022). The Role of Future in Shaping Art Policy in Iran. *Political Sociology Research*, 5 (4), 198-214. doi: 10.30510/psi.2022.337212.3344 [In Persian].

Bell, W. (1996). An Overview of Futures Studies. In *The Knowledge Base of Futures Studies*, Vol. 1". Hawthorn, Victoria, Australia: DDM Media Group.

-----. (2016). *Foundations of Futures Studies: History, Purposes, and Knowledge*. NewYork: Routledge.

Byrne, M. (2001). Sampling for Qualitative Research. *Aorn Journal, 73* (2), 494-498, doi: 10.1016/S0001-2092(06)61990-X.

Dadvar, A. G., & Dalaii, A., (2016). *Theoretical Fundamentals of Iranian Traditional Arts (Iran in the Islamic Period)*. Tehran: Al-Zahra and White Horse Publications [In Persian].

Faraji, F., Ehsanifar, T., Naderi, N., & Rezaei, B. (2014). The Study of the Role of Entrepreneurship in Economic Development. *Journal of Studies in Entrepreneurship and Sustainable Agricultural Development*, 1 (4), 91-104. doi: 20.1001.1.24767735.1393.1.4.6.7 [In Persian].

Ghasemi Flavarjani, M., & Zakariaee Kermani, I. (2024). Studying the Art of Isfahan's Sermehdouzi from the Perspective of Future Studies. *Journal of Iranian Handicrafts Studies*, 6 (2), 103-120. doi: 10.22052/hsi.2022.246119.1006 [In Persian].

Goudarzvand Chegini, M. (2015). Sustainable Development Indexes and Politics. *Journal of Word Politics*, 4 (2), 215-238 [In Persian].

Habibi, A., & JalalNia, R. (2023). *Phenomenology*. Tehran: Narvan Danesh Publications [In Persian].

Habibi, A., Sarafrazi, A., & Izadyar, A. (2014). Delphi Technique Theoretical Framework in Qualitative Research. *International Journal of Engineering and Science*, 3 (4), 8-13.

Hafezi, R., & EsmailZadeh, H. (2014). *Scenario Writing Guide*. Tehran: Ministry of Health, Treatment and Medical Education [In Persian].

Haghayeghi, S. A. (2022). On Schuon's Traditional Art: An Analytical Review. *Journal of Wisdom and Art*, 1 (1), 61-70. doi: 10.22034/rph.2022.697033 [In Persian].

Hajiani, E., & Ghesa, M. (2013). Future and Scenario Planning, Method Classification, and Scenario Classification. *A Quaternary Journal of Socio-Cultural Strategy*, 2(3), 33-62 [In Persian].

Heidari, A. H. (2014). Fundamental Concepts of Futures Studies. *Journal of the Popularization Science*, 5 (2), 81-96 [In Persian].

Hines, A., & Bishop, P. (2006). *Thinking about the Future: Guidelines for the Strategic Foresight*. Washington: Social Technologies LLC.
Houshiar, M. (2022). A Re-definition of Iranian Handicrafts from the Perspective of Future Research. *Journal of Iranian Handicrafts Studies*, 5 (1), 19-32. doi: 10.22052/hsi.2022.246481.1030 [In Persian].
Jahanian, N. (1999). The Evolution of the Development Concept and its Relationship with Religion. *Qabasat*, 3 (7), 109-119 [In Persian].
Monzavi, J., Ahmadi, S., & Aliei, M. V. (2019). Transitional Security Research and Demographic Policy of the Islamic Republic of Iran and Possible Scenarios. *Journal National Security*, 8 (30), 65-96 [In Persian].
Niinilouto, I. (2013). Futures Studies: Science or Art? (H. Bashiri & A. H. Heydari, Trans.). *Journal of the Popularization of Science*, 4 (1), 57-63 [In Persian].
Onwuegbuzie, A. J., & Collins, K. M. (2007). A Typology of Mixed Methods Sampling Designs in Social Science Research. *Qualitative Report*, 12 (2), 281-316. doi: 10.46743/2160-3715/2007.1638.
Oxford. (2016). Retrieved from: www.oxforddictionaries.com/definition/english/art.
Poorkhalili, M., Hemmati, A., & Mohamadian, F. (2022). Explaining Community Health Scenarios with an Emphasis on National Sports. *Journal of Iran Futures Studies*, 7 (1), 271-301. doi: 10.30479/JFS.2022.16576.1359 [In Persian].
Rikhtegaran, M. R. (2002). The Philosophy of Traditional Arts and its Theoretical Foundations. *The Book of the Month of Art*, 45 and 46, 12-17 [In Persian].
Rohrbeck, R. (2011). *Corporate Foresight: Towards a Maturity Model for the Future Orientation of Firm*. Berlin: Springer-Verlag.
Rostami, M., Keshavarz, I., & KhojastehMehr, R. (2018). *Future Studies Methods in Cultural Industries*. Tehran: Poshtiban Publications [In Persian].
Saadi, M. (2012). *Bustan* (M. A. Foroughi, Ed.). Tehran: Ketabe-e-Hamrah Publications [In Persian].
Schuon, F. (1959). *Language of the Self* (M. Pallis & M. Matheson, Trans). India Ganesh & CO. (Madras) Private, LTD.
Seifi, N., Bolkhari Ghehi, H., & MohamadZadeh, M. (2017). A Reflection on the Relationship between Master and Disciple in Art Education with an Emphasis on Traditional System. *Negareh* , 12 (42), 33-45. doi: 10.22070/negareh.2017.528 [In Persian].
Sen, Amartya. (2007). The Concept of Development. (Sh. Sarkasian, & A Goudarzi Trans.). *Journal of Development Strategy*, No. 12, 157-184 [In Persian].
ShadGhazvini, P. (2014). Investigation of the Principles and Fundamentals of Iranian Traditional Arts. *Art Quarterly Book Review*, 3 and 4, 41-59 [In Persian].
Sharifirad, A. (2014). *Traditional Arts*. Tabriz: Frouzesh Publications [In Persian].
Sharifzadeh, A. M. (1999a). The Fundamentals of Traditional Arts. *The Book of the Month of Art*, No. 8, 3-5 [In Persian].
-----, A. M. (1999b). Traditional Methods in Art Education. *The Book of the Month of Art*, 13 and 14, 15-17 [In Persian].
-----. (2022). Returning to the Historical Past of Traditional Arts does not Mean Repeating It. Scientific Meeting of Cultural Heritage Week, Traditional Arts Research Institute, Tehran, Iran [In Persian].
Zakariaee Kermani, I., & Rahimi, A. (2022). Future Study of the Art of Weaving Giveh in Dehaghan. *Journal of Iranian Handicrafts Studies*, 4 (2), 37-50. doi: 10.22052/hsi.2022.246119.1006 [In Persian].

مقاله:
علمی‌پژوهشی

10.22052/HSI.2024.254424.1167

آسیب‌شناسی فروش فیزیکی فرش دستباف در جامعهٔ معاصر ایران با رویکرد الگوی آسیب‌شناسی سازمانی هاریسون

ایمان زکریایی کرمانی*
زهرا کارگر**

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۲/۱۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۴/۱

چکیده

پیشرفت روزافزون فناوری و رشد سریع عوامل در محیط پیرامونی، سبب ایجاد جنبه‌هایی کارآمد در حوزه‌های مختلف شده‌است. لذا همسونشدن با تکنولوژی و عدم ارتقای سطح اولیه در زمینهٔ فروش فیزیکی فرش دستباف، می‌تواند آسیب‌هایی را ایجاد کند. بازار فرش دستباف و به‌ویژه فروش آن یکی از مواردی است که اگر نتواند از چارچوب سنتی خارج شود و بحث فناوری را در کنار فروش فیزیکی نادیده بگیرد، ضربه‌های مهلکی به این عرصه وارد می‌شود. هدف اصلی این پژوهش، آسیب‌شناسی فروش فیزیکی، یکی از راه‌های فروش فرش دستباف است تا بتوان با مطالعه و بررسی فروش فیزیکی و کیفیت اجرای آن در بازار، به ضعف‌ها و آسیب‌های ایجادشده در این حوزه پی برد. لذا این پرسش اصلی مطرح است که در عصر حاضر به علت فروش فیزیکی نامناسب، چه آسیب‌هایی بازار فرش دستباف را مورد تهدید قرار می‌دهد؟ بدین ترتیب پژوهش حاضر کیفی و از نوع پژوهش‌های تحلیل محتواست. رویکرد مورد استفاده در این پژوهش آسیب‌شناسی است که با تأکید بر الگوی آسیب‌شناسی هاریسون به تفکیک و تحلیل آسیب‌ها پرداخته‌است. روش جمع‌آوری اطلاعات با مراجعه به منابع اینترنتی و مقالات بوده‌است و به کمک شواهد و نظرات ۱۱ نفر از فعالان این حوزه که به صورت هدفمند موردی انتخاب شده‌اند، بر پایهٔ اشباع نظری تکمیل گردیده‌است. ابزار به‌کار برده شده در این پژوهش به جهت شناسایی نظرات مصاحبه‌شونده‌ها، مصاحبهٔ نیمه‌سازمان‌یافته است. در راستای پرسش‌ها و اهداف پژوهش، نتایج مشخص‌شده حاکی از شناسایی ۱۶ مورد از آسیب‌ها در حوزهٔ فروش فیزیکی فرش دستباف است. بر اساس تفکیک در الگوی آسیب‌شناسی هاریسون، معلوم گردید که ۵ مورد از آسیب‌ها مربوط به آسیب‌های فردی، ۵ مورد جزء آسیب‌های گروهی و ۶ مورد مربوط به آسیب‌های سازمانی هستند. عملکرد و تأثیر آسیب‌ها بر حوزهٔ فروش فیزیکی و محور کلی این هنر - صنعت، به ترتیب به‌صورت کوتاه‌مدت، میان‌مدت و درازمدت است. در ادامه، برای هر مورد از آسیب‌ها راهکارهای به‌خصوصی ارائه گردید.

کلیدواژه‌ها:

فرش دستباف، فروش فیزیکی، آسیب‌شناسی، الگوی هاریسون.

* دانشیار، گروه فرش، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران (نویسنده مسئول)/ i.zakariaee@aui.ac.ir
** مربی، کارشناسی‌ارشد پژوهش فرش، گروه فرش، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران/ zkargar.1995@gmail.com

۱. مقدمه

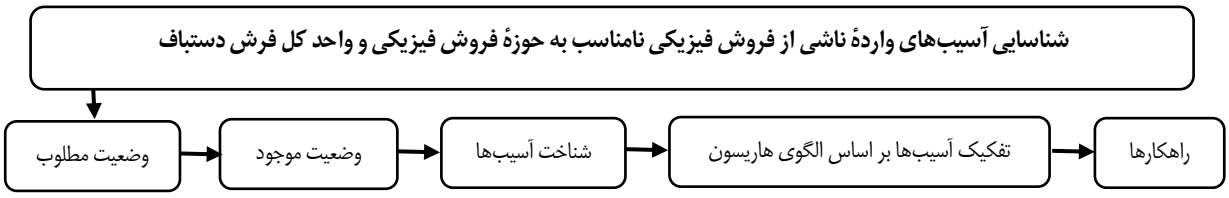
یک اثر هنری به جهت حفظ‌نمودن جایگاه و فعلیت خود در مسیر تاریخ، متناسب با شرایط هر دوره مستلزم سیال‌بودن، پویایی و حرکت است. این تغییر و تحول است که می‌تواند یک پدیده را در هر حالتی پابرجا و فعال باقی بگذارد. جوامع امروزی همگام با جریان‌های تکنولوژی در مسیر حرکت هستند. فرش دستباف یک هنر ملی است که ریشهٔ عمیقی در تاریخ، فرهنگ و تمدن ایرانیان دارد. حوزهٔ هنر - صنعت فرش دستباف همانند دیگر حوزه‌ها، تا حدود زیادی با مشکلاتی روبه‌رو است. در چند دههٔ اخیر، فرش دستباف و اقتصاد آن در بازارهای داخلی و خارجی با چالش‌های متعددی مواجه شده‌است. شواهد و نتایج پژوهش‌ها در حوزهٔ فرش دستباف تا به امروز به دلایل متفاوتی اشاره می‌کنند که شاید مهم‌ترین آن‌ها سنت‌گرایی در ابعاد مختلف فرش، مدیریت ناکارآمد در تولید، خرید و فروش و هم‌چنین رکود اقتصادی در بازارهای هدف باشد (ایمانی، ۱۳۹۲: ۷۶).

افزایش و رشد فروش در حوزهٔ فرش دستباف، مستلزم فعالیت در رسانه‌های اجتماعی و فضای دیجیتال است. هم‌چنین این موضوع را باید درنظر داشت که عصر حاضر، یک دنیای مدرن الکترونیکی است که اگر هر حوزه و سازمانی خود را با این جریان همسو نکند، مشکلاتی برای آن حاصل خواهد شد. فرش جنبه‌های مختلفی در حوزه‌های هنر و کسب‌وکار دارد که شامل تبلیغات، بازاریابی، طرح و نقش، خرید و فروش و غیره است. هدف مقالهٔ حاضر، مطالعه و بررسی یکی از راه‌های مرسوم فروش فرش یعنی فروش فیزیکی است که با وجود زیستن در عرصهٔ مدرن و تکنولوژی، هم‌چنان تعداد کثیری از فعالان حاضر در این حوزه به شیوه‌های سنتی عرضهٔ فیزیکی فرش دستباف باور دارند. از آن‌جا که فرش دستباف پیشه‌ای سنت‌بنیان با ابعاد هنری و صنعتی است، لذا هرگز نمی‌توان آن را به‌طور قطع از سنت جدا کرد. به‌طور کلی نقوش سنتی جزء لاینفک هنر فرش دستباف هستند. اما ذات سنتی این هنر نباید در جهت قطع ارتباط با فناوری‌های جدید و همسونشدن با این جریان تلقی گردد، بلکه می‌توان راهبردهایی در جهت معرفی این کالای ارزشمند فرهنگی و فروش آن در راستای جریان تحولات فناوری‌های نوین را برنامه‌ریزی و اجرا نمود. پژوهش حاضر در تلاش است تا در راستای اهداف آن بتواند به این پرسش‌ها پاسخ دهد که در عصر حاضر به علت فروش فیزیکی نامناسب، چه آسیب‌هایی بازار فرش دستباف را مورد تهدید قرار می‌دهد؟ دسته‌بندی آسیب‌ها بر اساس الگوی هاریسون و تأثیر و عملکرد آسیب‌ها بر حوزهٔ فرش دستباف به چه صورت است؟ در حوزهٔ فروش فیزیکی چه راهکارهایی می‌توانند در برطرف‌کردن آسیب‌ها مؤثر واقع شوند؟

ضرورت انجام این پژوهش شناسایی آسیب‌هایی است که به واسطهٔ فروش فیزیکی نامناسب و ناکارآمد در حوزهٔ فرش دستباف ایجاد شده‌اند. به عبارت بهتر لازم است بر اساس یک رویکرد آسیب‌شناسی و منطق علمی، آسیب‌های وارده به این حوزه را که ناشی از فروش فیزیکی نادرست است، شناسایی کرده و با تأکید بر الگوی آسیب‌شناسی هاریسون به طبقه‌بندی آسیب‌ها در سه سطح آسیب‌های فردی، گروهی و سازمانی پرداخت تا بتوان تأثیر و عملکرد خروجی هر دسته از آسیب‌ها را بر حوزهٔ فرش دستباف مشخص کرد و در پی این امر، در جهت از میان‌بردن ضعف‌ها و تغییردادن رفتار کنشگران، راهکارهایی برای ایجاد یک بستر فرهنگی جدید ارائه داد.

۲. روش پژوهش

پژوهش حاضر به لحاظ ماهیت کیفی بوده و از نظر روش، جزء پژوهش‌های تحلیل محتواست. رویکرد مورد استفاده در این پژوهش آسیب‌شناسی است که با تأکید بر مدل آسیب‌شناسی سازمانی هاریسون به بررسی و شناسایی مؤلفه‌های تحقیق پرداخته‌است. الگوی آسیب‌شناسی هاریسونی دارای عملکردی سیستماتیک است که در سه بخش فردی، گروهی و سازمانی به جهت از بین رفتن آسیب‌ها و بهبود وضعیت حال ارائه شده‌اند (مهتاب و پورحیدری دیلمی، ۱۴۰۱: ۳۳). در نمودار (۱) الگوی فرایند تحقیق به‌طور کامل بیان شده‌است. روند انجام این پژوهش به گونه‌ای است که در ابتدا به ترسیم و تصور وضعیت مطلوب در حوزهٔ فرش دستباف نسبت به فروش فیزیکی آن پرداخته شده و سپس وضعیت موجود در فروش فیزیکی فرش دستباف به کمک نظرات و داده‌های مستخرج از مصاحبه‌ها، مورد مطالعه و بررسی قرار گرفته‌است. پس از مطالعهٔ دو وضع مطلوب و موجود، آسیب‌هایی که در عصر حاضر (عصر تکنولوژی) میدان فرش دستباف را در حوزهٔ فروش نامناسب مورد تهدید قرار داده‌اند، شناسایی شده‌اند که بر اساس الگوی آسیب‌شناسی هاریسون به سه دستهٔ آسیب‌های فردی، گروهی و سازمانی تفکیک می‌شوند. لذا پس از شناخت و کشف آسیب‌ها، و در جهت جلوگیری از تهدیدات ناشی از آن‌ها، پژوهشگران راهکارهایی ارائه کرده‌اند تا در کنترل و حذف مشکلات در آن سازمان کارآمد باشد.



نمودار ۱: الگوی فرایند پژوهش (نگارندگان)

وضعیت مطلوب در این پژوهش بر اساس ادبیات تحقیق استخراج شده‌است. علاوه‌بر ادبیات تحقیق، به لحاظ نزدیکی‌بیش‌تر به شرایطی واقع‌گرایانه، از تحلیل و نظرات خبرگان هم برای کامل‌تر شدن وضعیت مطلوب در این حوزه استفاده شده‌است. لذا وضعیت مطلوب یک وضعیت نسبی است، یعنی باید واقع‌گرایانه بر اساس جامعهٔ موردنظر باشد. نمونه‌گیری هدفمند یکی از انواع نمونه‌گیری در روش تحقیق است که پژوهشگران با توجه به پرسش‌ها و اهداف پژوهش، نمونه‌ها را به کمک معیارهای مدنظر انتخاب می‌کنند (Higginbottom, 2004 : 8). نمونه‌گیری هدفمند در پژوهش‌های کیفی سبب اعتباربخشیدن به پژوهش می‌شود. به عبارت دیگر همان روایی و پایایی در پژوهش‌های کمّی است. دلیل این قدرت‌مندی و اعتبار این است که پژوهش‌های کیفی به دلیل شناخت و درک یک فرهنگ، تحلیل و توصیف یک تجربه یا به سبب کامل‌شدن یک تئوری انجام می‌گیرند (جلالی، ۱۳۹۱: ۳۱۱).

روش نمونه‌گیری در این پژوهش به صورت هدفمند موردی است و مصاحبه‌های انجام‌شده به‌صورت هدفمند و بر اساس اشباع نظری انجام گرفته‌اند. نمونه‌های انتخاب‌شده برای مصاحبه ۱۱ نفر از خبرگان و فعالان حاضر در حوزهٔ فرش دستباف هستند که با توجه به مؤلفه‌های مدنظر پژوهشگران و در راستای اهداف پژوهش، جهت بررسی وضع موجود و شناخت سریع‌تر آسیب‌ها انتخاب شدند. لذا تعدادی از مصاحبه‌شونده‌ها اعضای هیئت‌علمی دانشگاه‌ها هستند که در امور آموزشی دخیل می‌باشند و تعداد انگشت‌شماری از مصاحبه‌شونده‌ها، تولیدکنندگان موفق این حوزه در واحد تولید و فروش هستند که مشخصات آن‌ها در جدول (۱) ذکر شده‌است. روش گردآوری اطلاعات به دو روش اسنادی و میدانی است. روش اسنادی شامل مراجعه به منابع اینترنتی و مقالات است و جهت تکمیل اطلاعات، از روش میدانی به‌شکل مصاحبه بهره گرفته شده‌است. ابزار جمع‌آوری داده‌ها در این پژوهش مصاحبهٔ نیمه‌سازمان‌یافته است. در امر مصاحبه، داده‌ها و اطلاعات موردنیاز پژوهش از طریق ارتباط مستقیم و تماس تلفنی پرسشگر با پاسخگویان جمع‌آوری شده‌اند؛ در این روش پرسش‌های مرتبط با اهداف تحقیق توسط مصاحبه‌گر از مصاحبه‌شوندگان پرسیده می‌شوند (حافظ‌نیا، ۱۳۸۷: ۱۹۹). مصاحبهٔ این پژوهش برمبنای تعدادی پرسش تشریحی انجام گرفته‌است که جهت کشف مفاهیمِ موردنیاز پرسش‌ها و اهداف پژوهش طراحی شده‌اند.

جدول ۱: مشخصات نمونه‌های انتخاب‌شده برای انجام مصاحبه (نگارندگان)

کد	تخصص مصاحبه‌شونده	سن	محل مصاحبه	تاریخ مصاحبه
A1	هیئت‌علمی	۳۷	تماس تلفنی	۱۴۰۲/۱۱/۰۷
A2	هیئت‌علمی	۴۸	تماس تلفنی	۱۴۰۲/۱۱/۰۱
A3	هیئت‌علمی، صادرکننده و تولیدکننده	۶۳	تماس تلفنی	۱۴۰۲/۱۱/۰۳
A4	تولیدکننده	۵۸	تماس تلفنی	۱۴۰۲/۱۱/۰۸
A5	تولید و بازرگانی فرش دستباف	۲۴	تلگرام	۱۴۰۲/۱۱/۰۴
A6	هیئت‌علمی	۳۹	تلگرام	۱۴۰۲/۱۱/۰۷
A7	هیئت‌علمی	۴۱	تلگرام	۱۴۰۲/۱۱/۰۷
A8	هیئت‌علمی	۴۳	تلگرام	۱۴۰۲/۱۱/۰۷
A9	هیئت‌علمی	۴۸	تماس تلفنی	۱۴۰۲/۱۱/۰۹
A10	استاد	۴۶	تلگرام	۱۴۰۲/۱۱/۰۹
A11	استاد	۴۲	تماس تلفنی	۱۴۰۲/۱۱/۰۹

۳. پیشینهٔ پژوهش

با توجه به این که پژوهش حاضر دارای دو سطح است، در ابتدا به آسیب‌شناسی حوزهٔ فرش دستباف پرداخته شده و در ادامه به پیشینهٔ مرتبط با روش و رویکرد پژوهش و هم‌چنین مدل منتخب در این پژوهش اشاراتی شده‌است. از جملـه پژوهش‌هـایی بـا محوریـت فـرش دسـتباف بـا رویکرد آسیب‌شناسی، می‌توان به برخی موارد اشاره نمود. طوسیان شاندیز، چیت‌سـازیان، آزادی، و قشـقایی‌فـر (۱۳۹۲) در بخشـی از مقالـهٔ «آسیب‌شناسی و سطح‌بندی آسـیب‌های قـالی ایـران» در ابتـدا بـه شـناخت آسـیب‌های اصـلی، انسـانی، فیزیکـی و جـانوری در قـالی ایـران پرداخته‌اند و در ادامه تمامی آسیب‌ها را در دسته‌های پرزی، گره‌ای، پودی و تاری طبقه‌بندی کرده‌اند. لطیفی و سعدی (۱۳۹۰) در بخشـی از مقالهٔ «آسیب‌شناسی تعاونی‌های فرش دستباف روستایی همدان» به تحلیل و بررسی نقاط قوت، ضعف، آسیب‌ها و تهدیـدهای ناشـی از ایـن آسیب‌ها پرداخته‌اند. نیکوکار، علی‌دادی و رایج (۱۳۸۸) در مقالهٔ «تدوین مؤلفه‌های اصلی آسیب‌شناسی سازمانی مرکـز ملـی فـرش ایـران بـا بررسی نقش آن در صادرات فرش دستباف» به مطالعه و بررسی مؤلفه‌های اصـلی و تأثیرگـذار آسیب‌شناسـی در مرکـز مزبـور پرداخته‌انـد و بـر اساس الگوی آسیب‌شناسی شش‌جعبه‌ای ویزبورد، مراحل کشف و شـناخت آسـیب‌ها را پـیش برده‌انـد. رحمتـی (۱۳۸۷) در بخشـی از مقالـهٔ «آسیب‌شناسی طراحی فرش‌های رایج و نوآوری در آن‌ها» به بررسی و شناخت آسیب‌ها و ضعف‌های موجود در طرح‌های رایج فرش پرداختـه و پیشنهادهایی جهت نوآوری و خلاقانه‌شدن طرح‌ها در چارچوب اصولی و صحیح پیکربندی آن‌ها ارائه داده‌است. با نگاهی به پژوهش‌هـای پیشین و بررسی آن‌ها می‌توان عنوان نمود که تمامی پژوهش‌های صورت‌گرفته در حوزهٔ آسیب‌شناسی فرش دستباف، در جنبه‌های مختلفـی نظیر صادرات، طراحی، مرمت و عـواملی از ایـن دسـت بـوده و کـم‌تـر بـه آسیب‌شناسـی روش‌هـای فـروش فـرش دسـتباف و روش فیزیکـی پرداخته‌اند.

آسیب‌شناسی روشی است که از آن در حوزه‌های مختلف بهره گرفته شده‌است. کتاب‌ها و مقالات متعـددی در حـوزهٔ آسیب‌شناسـی و در ارتباط با آسیب‌شناسی سازمانی هاریسون گردآوری شده‌اند. در این قسمت پژوهش به تعدادی از مقالات متناسب با روش و رویکـرد پـژوهش حاضر، اشاره شده‌است. زکریایی کرمانی و اعلایی (۱۴۰۰) در بخشی از مقالهٔ «آسیب‌شناسی دانش بومی سنتی کاغذسازی ایـران بـه منظـور مطابق‌سازی با نیازهای جامعـهٔ معاصـر»، بـه کمـک طراحـی وضـعیت مطلـوب و شـناخت و مطالعـهٔ وضـعیت موجـود، بـه کشـف و مطالعـهٔ آسیب‌های واردشده به این حوزه پرداخته‌اند و هدف نگارندگان از انجام این پژوهش، همگام‌سـازی کاغذسـازی سـنتی بـه جهـت پاسـخگویی نیازهای هنرمندان معاصر در حوزهٔ مزبور بوده‌است. حسنی‌مقدم، حسین‌زاده، بابـایی و صـادقی (۱۳۹۹) در بخشـی از مقالـهٔ «آسیب‌شناسـی نظام تحولی و تربیتی صالحین با الگوگیری از مدل هاریسون» بیان داشته‌اند که یکی از مهم‌ترین اقداماتی که هر حـوزه و سـازمانی می‌توانـد برای ارتقای اثربخشی خود انجام دهد، آسیب‌شناسی درست و به‌موقـع اسـت. هـدف نگارنـدگان، شناسـایی و بررسـی آسـیب‌ها در نظام‌هـای تربیتی صالحین از دیدگاه مربیان تیم‌هاست و سپس به کمک الگوی هاریسون بـه رتبه‌بنـدی آسـیب‌ها پرداخته‌انـد. قربـانی‌زاده، کاظمیـان و افتخاری (۱۳۹۶) در بخشی از مقالهٔ «آسیب‌شناسی هماهنگی واحدهای سازمانی در مـدیریت خـدمات بـا اسـتفاده از الگـوی نظـام پایـا» بـه شناسایی و بررسی آسیب‌هایی که در سازمان مذکور ایجاد شده، پرداخته‌اند و سپس به کمک الگوی سیستم‌های پایـا (VSM) راهکـار ارائـه کرده‌اند. توکلی و سیدی (۱۳۹۳) در بخشی از مقالهٔ «آسیب‌شناسی هنر ایران در عرصه فعالیت‌هـای کارآفرینانـه»، جهـت ایجـاد اشـتغال بـه مطالعه و بررسی مفهوم کارآفرینی در هنرهای ایران پرداخته‌اند. پژوهش‌های انجام‌گرفته حول محور روش آسیب‌شناسی، با وجـود تفـاوت در اصل موضوع، از نظر روش و رویکرد به پژوهش حاضر شباهت دارند و به دلیل روشن‌شدن مسیر پژوهش، در بخش روش و شـناخت رویکـرد آسیب‌شناسی مورد مطالعه و بررسی قرار گرفته‌اند.

وجوه تمایز این تحقیق با پژوهش‌های پیشین در این است که پژوهش حاضر در نظر دارد تـا حـوزهٔ فـروش فیزیکـی فـرش دسـتباف را بـا رویکرد آسیب‌شناسی و با تکیه بر الگوی آسیب‌شناسی سازمانی هاریسون بررسی کند. لذا ابعاد متمایزکنندهٔ آن، انتخاب حوزهٔ فروش فیزیکـی به‌عنوان جامعهٔ مورد مطالعه و آسیب‌شناسی آن حوزه بر مبنای الگوی آسیب‌شناسـی سـازمانی هاریسـون اسـت تـا بتـوان بـا ترسـیم وضـعیت مطلوب و بررسی وضعیت موجود در بازارهای داخلی فرش دستباف در عصر حاضر، آسیب‌های ناشی از فروش فیزیکی نامناسب را شناسـایی کـرد و براسـاس الگـوی آسیب‌شناسـی هاریسـون بـه تفکیـک و دسـته‌بندی آسـیب‌ها بـه‌صـورت ریشـه‌ای در سـه بخـش آسـیب‌های فـردی

(کوتاه‌مدت)، آسیب‌های گروهی (میان‌مدت) و آسیب‌های سازمانی (درازمدت) پرداخت. در ادامهٔ این روند می توان به اهمیت خروجی‌های مختلف از الگوی هاریسون در شناخت ریشه‌ای و عمیق‌تر آسیب‌ها دست پیدا کرد و برای هر آسیب، راهکار جدیدی ارائه نمود.

۴. مفاهیم نظری

۴- ۱) آسیب‌شناسی

واژه‌شناسی لغت آسیب به معنی صدمه، آزار و گزند است (عمید، ۱۳۷۹: ۵۸۶). آسیب‌شناسی[۱]، به‌معنای ریشه‌یابی، تشخیص و شناسایی عواملی است که سبب ایجاد چالش و تخریب در حوزهٔ مدنظر شده‌اند. عواملی که می انند به سهولت روند طبیعی پدیدها را مخ - کن و

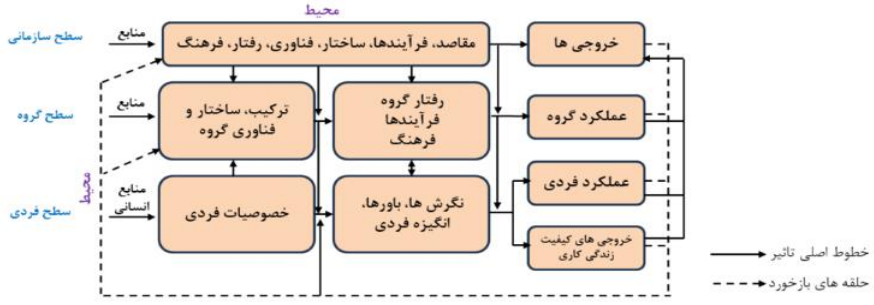
ی ن د ی ی ظ ا ه ا ن د د ر آ ه و ا ز ه ، ر ز ر ی ش ک ذ

ذ پ ، ج ا ن ا ه ی ا لآ ی ت د س ت پ ا ر ا ر ن).
ب ـ ر ک ـ ا د ح ح

۱۳ : ا و ش ا ر ه ا ی م و ج و د د ر س ا ن ر ا ک ت ل ک ن ظ و ا ز ـ ا

داده‌هایی که حول محور آن‌ها گردآوری کرده را تجزیه‌وتحلیل می‌کنند. به عبارت دیگر هر کدام از این مدل‌ها به شناسایی‌کردن و تمرکز بر طیف گسترده‌ای از داده‌ها به جهت اهداف آسیب‌شناسانهٔ در دست اقدام تمایل دارند (Marshak, 2006 : 14-15).

نمودار (۲) نشانگر الگوی آسیب‌شناسی رفتار فردی و گروهی هاریسون[۲] برای آسیب‌شناسی در سه سطح فردی، گروهی و سازمانی است. این الگو تا حدود زیادی بر روی مؤلفه‌هایی نظیر عملکرد سازمانی و کیفیت زندگی کاری متمرکز شده‌است و خروجی‌های هر سطح به همراه میزان تاثیرگذاری آسیب‌ها را مشخص می‌کند. مدل هاریسون به جهت بهبود مشکلات و حذف آسیب‌های عملکردی ارائه شده و یکی از الگوهای مهم در میان دیگر الگوهای آسیب‌شناسی و دارای دیدگاه سیستماتیک است و حداقل مرز میان عوامل و مؤلفه‌های موجود را در سه بخش مختلف ایجاد کرده‌است (Harrison, 1988 : 58). در پژوهش حاضر، بر اساس رویکرد آسیب‌شناسی و شناخت وضعیت مطلوب به‌صورت واقع‌گرایانه و هم‌چنین شناسایی وضعیت موجود بر اساس نظرات افراد مصاحبه‌شونده، به شناخت آسیب‌های ناشی از فروش فیزیکی در حوزهٔ فرش دستباف پرداخته شده و در ادامه به کمک الگوی هاریسون، آسیب‌های شناسایی‌شده در سه بخش فردی، گروهی و سازمانی طبقه‌بندی شده‌اند تا بتوان به تأثیر و اهمیت خروجی‌های هر سطح از الگوی هاریسون دست پیدا کرد.



نمودار ۲: الگوی آسیب‌شناسی رفتار فردی و گروهی هاریسون (Harrison, 1988 : 59)

۴-۳. فروش فیزیکی فرش دستباف

تغییرات روزافزون و شتابان تکنولوژی، سبب تغییرات سریع و وسیع محیطی شده و چارچوب‌های سنتی گذشته را تا حدود زیادی دستخوش تغییر کرده‌است. همین عوامل محیطی بسیاری از مؤلفه‌های موجود در حوزهٔ فرش دستباف را مورد تغییر قرار داده‌اند. تأثیر تغییرات بر حوزهٔ فرش دستباف بیان‌کنندهٔ این موضوع است که اگر سنت‌های گذشته گسسته نشوند و تکنولوژی در اولویت قرار نگیرد، آسیب‌های جبران‌ناپذیری بر این حوزه وارد می‌شود. بازار یک رویداد اجتماعی است که تعاملات میان فروشندگان و خریداران در آن صورت می‌پذیرد (Storr, 2008 : 136). در بازارهای حضوری، فرش دستباف موردنیاز مخاطب باید در رتبهٔ نخست قرار بگیرد. به بیان دیگر توازن قدرت میان فروشنده و مشتری باید به سمت مشتری افزایش یابد. بازار فرش دستباف در سال‌های گذشته با رکود فراوانی همراه بوده‌است. مطالعه و بررسی این حوزه و مشکلاتی که در این بخش به وجود آمده، نشان می‌دهد چارچوب‌های سنتی و استفاده از سنت‌ها در روش‌های مختلف، یکی از عوامل مهم در عقب‌رفت فرش دستباف در بازارهای هدف است (دعایی و بی‌غم، ۱۳۹۴: ۲-۳).

عقب‌ماندن بازارهای امروزی فرش دستباف در میزان فروش و حوزهٔ کل، به دلیل مشکلات و ضعف در طرح و نقش فرش ایرانی نیست بلکه به دلیل دورماندن از دانش امروزی (مدرن) و تکیه‌زدن بر چارچوب‌های سنتی است. امروزه کشورهای دیگری از فرش ایرانی پیشی گرفته‌اند و دلیل آن صرفاً بهره‌گیری و استفاده از اصول مدرن است (خداداد حسینی، و شم‌آبادی، ۱۳۸۶: ۷). از عمدهٔ مشکلات این حوزه علاوه‌بر مشکلاتی نظیر تحریم‌ها و مسائلی که از کنترل بازاریان خارج بوده و مربوط به سیاستمداران است، می‌توان در اولویت قرارندادن تکنولوژی و عدم زیرساخت‌های فناورانه در این حوزه را نام برد (حق‌شناس کاشانی و سعیدی، ۱۳۹۰: ۱۳۳). در حوزهٔ فروش فیزیکی، تولیدکنندگان و فروشندگان انگشت‌شماری نیز هستند که به دلیل دانش و آگاهی آکادمیک از این حوزه و دیگر حوزه‌های مرتبط با فرش دستباف (معماری و دکوراسیون) و استفاده از ابزار تکنولوژی در معرفی تولیدات خود، توانسته‌اند سطح خود را در بازار ارتقا دهند. لذا به دلیل این‌که تعداد آن‌ها زیاد نیست، پیامدهای مثبت حاصل از کارشان بیش‌تر به‌صورت شخصی بوده و بر کل حوزهٔ فرش دستباف تأثیر چشم‌گیری نداشته‌است. لازم به ذکر است که این تولیدکنندگان موفق، اکثر فعالیت‌ها و وظایف فردی خود را به درستی شناخته‌اند و در جهت آن‌ها

تلاش کرده‌اند. با این وضع نوسان‌ها و آسیب‌هایی که بر تولیداتشان وارد می‌شود، از حوزهٔ وظایفشان خارج است و دیگر مسائل حاکم بر حوزهٔ فرش دستباف است که بر تولیداتشان اثر دارد. اما هم‌چنان خیل عظیمی از تولیدکنندگان و تاجران این حوزه، وظایف خود را به خوبی نشناخته‌اند و در جهت شناخت و انجام آن‌ها دغدغه‌ای نداشته و تلاشی نمی‌کنند. این درصد از بازاریان همیشه به انتظار یاری و حمایت دیگران هستند و از افراد دیگر و نهادهای دولتی انتظار معجزه دارند. همین عامل به یک جریان آسیب‌زا در بازارهای داخلی فرش دستباف تبدیل شده و به عقب‌رفت این حوزه کمک می‌کند.

۵. وضعیت مطلوب فروش فیزیکی

پیش از این اشاره شد که از مزایای فروش فیزیکی فرش دستباف، لمس و حس‌کردن این هنر به وسیلهٔ مخاطب است. هم‌چنین این حس می‌تواند برای مخاطب و عموم مردم خوشایند و درخور توجه باشد. به همین دلیل با پیشرفت روزافزون تکنولوژی نمی‌توان این روش سنتی را نادیده گرفت و از عرصهٔ بازار فرش دستباف حذف کرد. اما می‌توان به کمک روش‌هایی، حوزهٔ فروش فیزیکی را تا حدودی با تکنولوژی همراه کرد. هدف مقالهٔ حاضر، بررسی و شناسایی آسیب‌هایی است که به‌واسطهٔ کامل‌نبودن و اجرای بدون کیفیت روش‌های فروش فیزیکی در بازار فرش دستباف ایجاد شده‌اند. لذا این پژوهش مخالفتی با صورت مسئله ندارد و در تلاش است تا آسیب‌ها و ضعف‌هایی که تاکنون در نحوهٔ اجرا و ارائه فروش فیزیکی در بازارهای داخلی صورت پذیرفته را شناسایی کند. در این بخش به وضعیت مطلوب و صورت آرمانی‌ای که می‌توان برای فروش فیزیکی فرش دستباف متصور شد، پرداخته شده‌است.

۵- ۱. چیدمان فرش با اجزای دکوراسیون داخلی

وضعیت آرمانی‌ای که می‌توان برای بازارهای حضوری فرش دستباف درنظر گرفت، تلاش تولیدکنندگان و فروشندگان در نحوهٔ ارائه فرش‌ها به مخاطب و استفاده از روش‌های مبتکرانه در چیدمان آن‌هاست. اگر راهکارهایی باکیفیت و هوشمندانه در ارائهٔ فرش‌ها از مناظر مختلف، چیدمان، زاویهٔ دید، بک‌گراند و عواملی از این دست در اولویت قرار گیرند، می‌توانند در افزایش فروش فرش بسیار مؤثر واقع شوند و زیبایی این هنر را در نگاه مشتری دوچندان کنند. یکی از راهکارهایی که می‌توان به جهت نشان‌دادن و ارائه فرش‌ها به مخاطب در وضعیت مطلوب اشاره نمود، نمایش و چیدمان فرش‌ها به‌صورت هلدینگی به همراه صنعت مبلمان و دیگر اجزای دکوراسیون داخلی است. همان‌طور که در تصویر (۱) دیده می‌شود چیدمان فرش با دیگر عناصر دکوراتیو، می‌تواند به انتخاب راحت‌تر مخاطب کمک کند و زیبایی فرش را دوچندان کند. به‌طور کلی، لازم است اجزای داخلی فروشگاه‌های فرش به‌صورتی طراحی و آرایش شوند که با توجه به طرح و رنگ به‌کار رفته در فرش‌ها، با مبلمان و دیگر اجزای دکوراسیون در کنار یکدیگر چیدمان شوند تا مخاطبان در انتخاب فرش‌های موردنظرشان، تصمیم‌گیری آگاهانه‌تر و سریع‌تری را تجربه نمایند. چیدمان فرش‌ها با دیگر اجزای دکوراسیون سبب می‌شود تا فرش‌ها حالت کاربردی بیش‌تری داشته باشند و زیبایی آن‌ها به کمک هارمونی و تضاد رنگ‌ها با دیگر اجزاء به‌طور کامل به مخاطب القا شود.

تصویر ۱: چیدمان فرش با دیگر اجزای دکور (URL1)

تصویر ۲: نمایش فرش‌ها به‌صورت چیدمان نمونه‌ها، فروشگاه Starkcarpet_stamford در آلمان

علاوه‌بر چیدمان فرش‌ها به‌صورت هلدینگی، فروشگاه‌ها می‌توانند با داشتن فضاهای پروِ فرش، این امکان را برای مخاطبان فراهم کنند تا بتوانند هر فرشی را که در فضای چیدمان هلدینگی مشاهده کرده‌اند، در فضای خالی و به‌صورت انفرادی و تکی نیز مشاهده کنند. از دیگر راه‌های نمایش فرش به مخاطبان در وضعیت مطلوب می‌توان به داشتن رگال‌ها اشاره کرد. به بیان دیگر، حالت مطلوب نمایش فرش در فروشگاه‌های فیزیکی به‌صورت رگال‌هایی به تفکیک طرح، رنگ، متریال و نوع بافت است و فروشندگان باید از مفاهیم رنگ‌ها، تضاد و هارمونی شناخت کافی داشته باشند و فرش‌ها را نسبت به طیف رنگی که دارند روی زمینه‌های خنثی دیزاین کنند تا تمام زیبایی و اجزای درونی فرش به مخاطب القا شود. در فروشگاه‌های فیزیکی خارج از کشور، نمایش فرش‌ها اکثراً بر روی زمینه‌های خنثی پیاده‌سازی می‌شود (مصاحبه‌شوندهٔ کد A5). همان‌گونه که در تصویر (۲) مشاهده می‌شود، تکه‌های بافته‌شده از هر فرشی را به‌عنوان نمونه[۳] می‌توان دید که در قفسه‌های مربوطه به نمایش درآمده‌اند. این تصویر مربوط به یک فروشگاه فیزیکی در آلمان است و نمایش فرش‌ها را در فروشگاه‌های حضوری نشان می‌دهد. مدیر این فروشگاه در مصاحبه انجام‌شده بیان نمود که مشتریان، فرش موردنظر خود را با دیدن نمونه‌ها انتخاب می‌کنند و پس از آن، می‌توانند فرش منتخب خود را به‌صورت کامل ببینند و لمس کنند. این امر سبب می‌شود تا انتخاب و تصمیم‌گیری مخاطب، تسهیل و تسریع شده و باعث صرفه‌جویی در زمان شود.

۵-۲. آگاهی تولیدکنندگان و فروشندگان از حوزهٔ معماری و دکوراسیون

از عوامل دیگری که می‌توان در وضعیت مطلوب فروش فیزیکی فرش به آن اشاره کرد، آگاهی فروشندگان و تولیدکنندگان فرش از حوزهٔ معماری و شناخت اجزای دکوراسیون داخلی است. فرش دستباف هنری چندرشته‌ای است؛ لذا خلق‌کنندگان و فروشندگان این هنر باید به مبانی رنگ، طراحی، ساختار، چیدمان و عواملی از این قبیل آگاهی و شناخت کافی داشته باشند تا بتوانند با سلیقه‌یابی از مخاطب به‌طور صریح، به شناخت و فهم کامل از نیاز مشتری دست پیدا کنند. در پی این امر، با واردشدن مخاطب به فروشگاه، عاملان فروش می‌توانند با کسب اطلاعات اولیه و آگاهی از سلیقهٔ مشتری و با صحبت و مشاوره‌ای صحیح، تا حدود زیادی نیاز مخاطب در انتخاب فرش برای فضای موردنظر را دریابند. این توجه باید به اندازه‌ای باشد که پس از فیلترهای اعلام‌شده از سوی مشتریان، فروشندگان را به سه تا پنج فرش برساند تا دید مخاطب از فرش‌ها اشباع نشود. اگر فروشندگان از این دانش و آگاهی برخوردار باشند، می‌توانند متناسب با هر نوع فضای انتخابی توسط مخاطب، فرش‌هایی با ابعاد، رنگ و طرح‌های متناسب با آن مکان پیشنهاد دهند. پیشنهادهایی که در حوزه‌های طراحی و مد در دکوراسیون داخلی بسیار پرطرفدار باشند.

۵-۳. در اولویت قراردادن بازاریابی الکترونیکی به‌جای بازاریابی سنتی

همسوشدن روند بازارهای سنتی با بازارهای الکترونیکی می‌تواند در بهترشدن حوزهٔ فروش فیزیکی فرش دستباف بسیار کمک‌کننده باشد. لازم به ذکر است که اگر فروشندگان و تولیدکنندگان بازارهای داخلی فرش دستباف، بازاریابی الکترونیکی (بازاریابی مدرن) را جایگزین بازاریابی سنتی کنند و آن را در اولویت قرار دهند، باعث شناخته‌شدن بیش‌تر این هنر، معرفی برند خود، تبلیغات مؤثر، تولید محتوا از طریق صفحات مجازی خودشان و در نتیجه سبب فرهنگ‌سازی در جوامع امروزی و افزایش میزان فروش در بازارهای حضوری می‌شوند. اگر در وضعیت مطلوب تصور شود که اکثر بازاریان از علم مدرن و تکنولوژی آگاهی کافی داشته باشند و بتوانند در کنار فروش حضوری و فروشگاهی خود، به‌صورت یک عامل مکمل از ابزار تکنولوژی بهره بگیرند و بازاریابی مدرن را تقویت کنند، می‌توانند حجم عمده‌ای از میزان فروش را در اختیار گیرند. در پی این امر، معرفی و تبلیغ تولیدکنندگان در راستای بازاریابی مدرن در بستر فضاهای مجازی و دیجیتال به منظور افزایش فروش، سبب دیده‌شدن مکرر این هنر به مردم و علاقه‌مندان به فرش دستباف در جامعه می‌شود. لذا این امر می‌تواند پیامدی مثبت و بار معنایی ارزشمندی برای این هنر اصیل ایرانی به دنبال داشته باشد. هم‌چنین با تقویت حوزهٔ دیجیتال‌مارکتینگ و در اولویت قراردادن آن در کنار فروش حضوری، علاوه‌بر فواید مذکور در حوزهٔ برندینگ، تبلیغات و فروش بیش‌تر، می‌تواند به حذف دلالان و کسانی که تا حدودی مانع رونق بازارها شده‌اند، کمک کند و تجربهٔ خرید و فروش مستقیم و بدون واسطه را در بازار شکل دهد.

۵-۴. نمایش فرش‌ها به‌صورت دیجیتالی و اعمال پرو مجازی (AR)

یکی دیگر از حالت‌های نمایش فرش که در وضعیت مطلوب می‌توان بیان کرد، نمایش انواع فرش‌ها بر روی صفحات دیجیتالی با اعمال فیلترهایی از طرف مخاطب است. به گونه‌ای که فروشندگان با گذاشتن صفحات دیجیتالی در فضای فروشگاهی خود و تفکیک فرش‌های

موجود در فروشگاه بر اساس محل بافت، طرح، رنگ و ابعاد بتوانند مخاطب را از تعداد موجودی آگاه کنند و در انتخاب فرش موردنظرشان یاری رسانند. امر نمایش دیجیتالی می‌تواند در صرفه‌جویی وقت بسیار مؤثر واقع شود. هم‌چنین مخاطبان با انتخاب فیلترها می‌توانند فرش موردعلاقهٔ خود را به راحتی انتخاب کنند و پس از انتخاب و تصمیم‌گیری نهایی، آن‌گاه فرش را به‌صورت مستقیم و از نزدیک ببینند و لمس کنند. از دیگر مواردی که می‌تواند در فروش فیزیکی برای مخاطب بسیار جذاب باشد، بحث پرو مجازی است. این امر از نظر سهولت در انتخاب و اثربخشی در سلیقهٔ مشتری بسیار تأثیرگذار است و تا حدود زیادی خرید مخاطب را قطعی می‌کند. به گونه‌ای که تمامی فروشگاه‌های حضوری فرش دستباف، این امکان را برای مشتریان و مخاطبان فراهم کنند تا فرش‌های موردنظرشان برای فضاهای منتخب را گزینش نمایند. یعنی مخاطب پس از انتخاب فرش موردنظر و تطبیق آن با رنگ‌های دیگر دکوراسیون موجود در منزل خویش، بتواند فرش انتخابی خود را در مکان موردنظر مشاهده کند. تصویر (۳) نحوهٔ پرو کردن فرش منتخب در فضای موردنظر را نشان می‌دهد.

تصویر ۳: پرو مجازی فرش (URL2)

۵-۵. ارائه خدمات پس از فروش به مشتری

از دیگر مواردی که می‌توان در وضعیت مطلوب برای فروش فیزیکی درنظر گرفت، ارائه خدمات پس از فروش به مشتریان به صورت مدت‌دار است، یعنی از طرف فروشندگان یک بازهٔ زمانی برای مشتری تعریف شود که در صورت نیاز، در این مدت خدماتی نظیر مرمت به مشتری ارائه شود. این امر به‌مثابه یک طرح تشویقی و تبلیغاتی برای مشتریان است که مشتری با مشاهدهٔ ارزش‌گذاری تولیدکنندگان به هنر فرش دستباف، به خرید مجدد فرش ترغیب شده و ناخودآگاه اهمیت این هنر در جامعه تکثیر می‌شود. یکی دیگر از راهکارهای تبلیغاتی برای مشتریان، ارائه حمل‌ونقل رایگان تا مکان موردنظر و بسته‌بندی مناسب و در خور ارزش برای فرش دستباف است. به‌طوری‌که بسته‌بندی‌هایی متناسب و در خور اهمیت برای فرش دستباف تهیه شود که دارای نکات مراقبتی جهت نگهداری از فرش نیز باشد، یعنی درون بسته‌بندی‌ها، دستورالعمل‌هایی قرار گیرد که اکثر نکات مراقبتی‌ای که برای نگهداری از فرش باید رعایت شوند در آن درج شده باشد. موارد مذکور می‌توانند در جهت حفظ و نگهداری ارزش مادی و معنوی فرش دستباف تلاش کند و به مخاطب و عموم مردم نشان دهد که فرش دستباف صرفاً یک کالا نیست و هنری بی‌قید و شرط است.

تمامی عناوین ذکرشده در وضعیت مطلوب نشان‌دهندهٔ اهمیت و ارزش این هنر در بازارهای هدف است که بر اساس خوانش مفهومی از نیاز مخاطب و میزان دانش و آگاهی در این حوزه، می‌توان به درک بیش‌تر در جهت کشف و سلیقه‌یابی مخاطب توسط بازارها و فروشندگان دست یافت. هم‌چنین می‌توان به مشکلات و آسیب‌هایی که در این حوزه از فروش وجود دارند، به دید یک فرصت نگاه کرد تا بتوان روند جدیدی را برای افزایش فروش فیزیکی باکیفیت در بازارهای داخلی فرش دستباف در دستورکار قرار داد.

۶. شناسایی وضعیت موجود از طریق نظرات مصاحبه‌شوندگان و تحلیل داده‌های آن‌ها

به جهت شناخت آسیب‌ها در حوزهٔ فروش فیزیکی فرش دستباف، لازم است تا وضعیت موجود (وضعیت حال) این حوزه را بررسی و ارزیابی نمود تا بتوان با مطالعهٔ وضعیت مطلوب و شناخت وضعیت موجود به تفاوت‌هایی که میان این دو وضعیت حاکم است، دست پیدا کرده و آسیب‌ها را شناسایی نمود. در پی این امر، پس از شناسایی و بررسی آسیب‌های موجود لازم است راهکارهایی برای جلوگیری و از بین رفتن هر آسیب بیان شود. وضعیت موجود فروش فیزیکی فرش دستباف بر مبنای نظرات خبرگان فعال در این حوزه طی فرایند مصاحبهٔ نیمه‌سازمان‌یافته با ۱۱ نفر از آن‌ها، استفاده از دیگر مقالات، و نظرات و مشاهدات پژوهشگران گردآوری‌شده‌اند که مطابق جدول (۲) به روش کدگذاری به تحلیل و بررسی نظرات پرداخته شده‌است. هم‌چنین بر اساس مطالعهٔ نظرات مصاحبه‌شونده‌ها و تحلیل داده‌های آن‌ها، مفاهیم و سپس مقولاتی در قالب تعدادی عناوین استخراج شدند که می‌توان با توجه به داده‌ها و عناوین مستخرج، نظرات و شواهد پژوهشگران و وضعیت حال بازارهای داخلی،

آسیب‌های وارده به حوزهٔ فروش فیزیکی فرش دستباف را شناسایی کرد و پس از تفکیک آسیب‌ها بر اساس الگوی هاریسون، برای مقابله و جبران آن‌ها راهکارهایی ارائه نمود.

جدول ۲: مطالعه و تحلیل داده‌های مصاحبه‌ها جهت شناسایی وضعیت موجود (نگارندگان)

گزاره‌های منتخب	مفاهیم	مقوله‌ها
– ورق‌زدن و تازدن فرش‌ها به‌صورت سنتی در حضور مشتری (مصاحبه‌شوندگان کدهای A7, A8, A11).	عرضه و نمایش سنتی	**استانداردهای نمایش فرش دستباف در فروشگاه**
– نمایش گونه‌های متنوع از فرش‌ها و اشباع‌کردن دید مخاطب – هدردادن وقت بسیاری از خود (فروشندگان) و مشتریان (مصاحبه‌شوندگان کدهای A1, A7, A8). – توجه‌نکردن به نیاز مشتریان و نشان‌دادن بی‌رویهٔ فرش به آن‌ها (مصاحبه‌شوندگان کدهای A1, A5). – خسته‌کردن مخاطبان به دلیل روش غلط نشان‌دادن فرش‌ها و ایجاد دوگانگی در تصمیم‌گیری صحیح آن‌ها (مصاحبه‌شوندهٔ کد A6)	تأثیرگذاری منفی در تصمیم‌گیری مشتری به دلیل نمایش غلط	
– عدم وجود رگال‌هایی در فروشگاه‌های حضوری جهت سهولت در انتخاب فرش موردنظر مشتری (مصاحبه‌شوندگان کدهای A5, A10).	عرضهٔ نامناسب فرش	
– عدم همکاری تولیدکنندگان فرش با افرادی که در حوزهٔ دکوراتیو کار می‌کنند (مصاحبه‌شوندگان کدهای A5, A11). – آگاهی حداقلی و ضعیف فروشندگان فرش در حوزهٔ معماری و دکوراسیون (مصاحبه‌شوندگان کدهای A2, A8, A10). – متوجه‌نشدن منظور مشتری از فرش موردنظر برای فضاهای دکوراتیو (مصاحبه‌شوندهٔ کد A1).	پایین‌بودن سطح آگاهی از دانش دکوراسیون و معماری	**شناخت دانش فرش دستباف در حوزهٔ معماری**
– عملکرد ضعیف در طراحی و دیزاین فروشگاه‌های فرش (مصاحبه‌شوندگان کدهای A5, A6, A10). – قرارنگرفتن فرش‌ها در یک چیدمان هلدینگی با دیگر عناصر دکوراسیون داخلی به جهت تصمیم‌گیری آسان‌تر برای مشتری (مصاحبه‌شوندگان کدهای A1, A5).	عدم چیدمان فرش‌ها با دیگر عناصر دکوراتیو	
– اکثر فروشگاه‌های فرش سایت فروشگاهی مخصوص به خود را دارا نمی‌باشند (مصاحبه‌شوندگان کدهای A1, A4). – فروش فیزیکی فرش دستباف باید با فعالیت تولیدکنندگان و فروشگاه‌های فرش در فضاهای مجازی همراه باشد (مصاحبه‌شوندهٔ کد A1). – یکی از دلایل پایین‌آمدن میزان فروش فرش در بازارهای داخلی، به دلیل فعالیت فروشگاه‌ها صرفاً به صورت فیزیکی و بدون هیچ فعالیت مجازی است (مصاحبه‌شوندگان کدهای A4, A6). – فروشگاه‌های فرش باید به امکاناتی از جمله پرو مجازی مجهز باشند (مصاحبه‌شونده‌های کد A1, A3, A5). – بازارهای داخلی فرش دستباف در ایران فاقد ابزار شاخص اندازه‌گیری برای محاسبهٔ میزان فروش سالیانه هستند (مصاحبه‌شوندهٔ کد A5). – در دستورکار قراردادن تکنولوژی و ضعف در حوزه‌های بازاریابی مدرن، تبلیغات، فنون نوین و تکیه بر چارچوب‌ها و اصول سنتی، مشکل عمدهٔ فرش دستباف در حوزهٔ فروش است (دعایی و بی‌غم، ۱۳۹۴: ۳).	همراه‌نبودن مدیران و بازاریان فرش دستباف با ابزار تکنولوژی	**تکنیک‌های تکنولوژی در فروش فیزیکی**
– اکثر تاجران و تولیدکنندگان این حوزه، صرفاً با دیدگاه کسب درآمد به این هنر نگاه می‌کنند (مصاحبه‌شوندگان کدهای A1, A5, A8).	نداشتن دیدگاه فرهنگی و ارزشی نسبت به فرش دستباف	**فرهنگ شناخت و معرفی فرش دستباف**
– ناشناخته‌ماندن ابعاد ارزشی و معنایی فرش دستباف در اذهان عمومی به دلیل عدم تبلیغات (مصاحبه‌شوندگان کدهای A7, A9, A10). – فقدان تولید محتواهای باکیفیت در حوزهٔ فرش دستباف به جهت معرفی بیش‌تر این هنر و افزایش میزان فروش (مصاحبه‌شوندگان کدهای A2, A10). – درصد ناچیز فرهنگ‌سازی‌های خوب و صحیح نسبت به این هنر توسط تولیدکنندگان در جامعه (مصاحبه‌شوندگان کدهای A9, A11).	ارزش قائل‌نشدن مدیران نسبت به این هنر در جهت شناخت بیش‌تر آن	

۶- ۱. استانداردهای نمایش فرش دستباف در فروشگاه

با مطالعه و بررسی وضعیت موجود بازارهای داخلی فرش دستباف در رابطه با نشان‌دادن فرش‌ها به مشتری، می‌توان دریافت که هیچ قالب صحیح و استاندارد مشخصی مطابق با نیاز دنیای مدرن جهت نمایش فرش‌ها به مشتریان وجود ندارد و همین ضعف در عدم نمایش صحیح می‌تواند تأثیری بسیار منفی در انتخاب و تصمیم‌گیری مخاطب و حوزهٔ فروش فرش دستباف داشته باشد. امروزه در بازارهای هدف، عمدهٔ نمایش فرش‌ها به مشتریان به‌صورت ورق‌زدن فرش‌ها و تازدن آن‌ها پیش‌روی مخاطبان است. ورق‌زدن فرش‌ها و تازدن آن‌ها به صورت مداوم و مکرر، علاوه‌بر ایجاد آسیب در پیکرهٔ فرش سبب خستگی فروشندگان به لحاظ فیزیکی و خستگی و گیج‌شدن و هم‌چنین اشباع ذهن مخاطب از فرش دستباف می‌شود (مصاحبه‌شوندگان کدهای A3, A5, A8). علاوه‌بر موارد فوق، ورق‌زدن فرش‌ها وقت بسیار زیادی را از فروشنده و مشتری تلف می‌کند که متأسفانه این امر غلط، امروزه در بازارهای داخلی فرش دستباف به عیان قابل مشاهده است که باید روش‌های صحیح و آسان‌تر دیگری را جایگزین آن کنند. در دیگر کشورها و کشورهای اروپایی نظیر آلمان، نمایش فرش‌ها در فروشگاه‌های حضوری به‌صورت نمایش روی استندها و زمینه‌های خنثی است، به‌نحوی که تمام زیبایی‌های فرش دستباف به‌طور کامل برای مشتری نمایان شود. به بیان دیگر، تعدادی فرش به‌عنوان نمونه برای مشاهده قرار گرفته و سفارش‌گرفتن از مشتری به‌صورت سیستمی و بدون صرف وقت ثبت می‌شود (مصاحبه‌شوندهٔ کد A5). امروزه در بازارهای داخلی فرش دستباف، تولیدکنندگان و فروشندگان علاوه‌بر ورق‌زدن فرش‌ها و آویزکردن آن‌ها روی زمینه‌های سنتی، روش نمایش دیگری را به مخاطبان ارائه نمی‌دهند. همان‌طور که ذکر شد نمایش صحیح فرش در فروشگاه‌ها یکی از دلایل مهم و تأثیرگذار در انتخاب و تصمیم‌گیری مثبت مشتری است که اگر به نحو درستی اجرا نشود، می‌تواند آسیب‌های گسترده‌ای را در میزان فروش فرش دستباف در بازارهای داخلی ایجاد کند.

۶-۲. شناخت دانش فرش دستباف در معماری

امروزه تولیدکنندگان و فروشندگان انگشت‌شماری علاوه‌بر حوزهٔ فرش دستباف از دانش‌های دیگری نظیر طراحی، دکوراسیون داخلی و معماری نیز آگاهی دارند. همین عدم آگاهیِ حجم گسترده‌ای از تولیدکنندگان از مطالعه و دانش میان‌رشته‌ای، سبب شده تا آسیب‌های مختلفی به حوزهٔ فرش دستباف وارد شود. مطالعه و آشنایی با حوزهٔ معماری می‌تواند روی میزان تولید و فروش عصر حاضر بسیار اثرگذار باشد و در تولید و فروش فرش دستباف مؤثر واقع شود. اما امروزه در فروشگاه‌های حضوری بازارهای داخلی، روش نمایش فرش به‌صورت چیدمانی با دیگر اجزای دکوراتیو به چشم نمی‌خورد. تولیدکنندگان و فروشندگان، دانش حداقلی و ناچیزی از طراحی دکوراسیون داخلی دارند و هنوز به روش‌های سنتی و در چارچوب‌های قدیمی فعالیت می‌کنند (مصاحبه‌شوندگان کدهای A1, A5). امروزه در دنیای مدرن اصول ست‌کردن و چیدمان وسایل بر اساس فرم ظاهری و رنگ‌های موجود در آن‌ها امری بسیار مهم در طراحی دکوراسیون داخلی تلقی می‌شود. به‌طوری‌که تمامی اجزاء و لوازم دکوراتیو به نحوی در کنار یکدیگر چیدمان شوند تا زیبایی آن‌ها دوچندان شود. همین دانش و آگاهی به تولیدکنندگان کمک می‌کند تا بتوانند مخاطبان را در تصمیم‌گیری‌های صحیح و باکیفیت یاری کنند و با توجه به فضاهای معماری‌ای که مخاطبان به دنبال فرش مناسب برای آن محیط‌ها هستند، نظرات خود را جهت سهولت در امر انتخاب فرش‌ها بیان کنند (مصاحبه‌شوندگان کدهای A1, A11). همان‌طور که در موارد فوق ذکر شد شناخت دانش معماری می‌تواند علاوه‌بر نمایش و نشان‌دادن صحیح فرش‌ها به مخاطبان، برای تاجران و تولیدکنندگان نیز این امکان را فراهم آورد تا بتوانند در جهت تولیدات کاربردی متناسب با هر نوع بنا و ساختمانی اقدام کنند. در پی این امر، آن‌ها می‌توانند با توجه به فضاهای مختلف در معماری مدرن، به تولید فرش دستباف بپردازند.

۶-۳. تکنیک‌های تکنولوژی در فروش فیزیکی

ابزار تکنولوژی در عصر حاضر امری بسیار مهم و حیاتی است، لذا فعالیت‌کردن به دور از این قاعده و همسونشدن با این جریان، می‌تواند پسرفت و عقب‌ماندگی در هر حوزه‌ای را به دنبال داشته باشد. تکنولوژی بستر گسترده‌ای دارد که در حوزهٔ فرش دستباف می‌تواند ابعاد و صورت‌های مختلفی را تحت پوشش قرار دهد. حوزه‌های تولید، فروش، بازاریابی و تبلیغات از مهم‌ترین حوزه‌ها در فرش دستباف هستند که می‌توانند به کمک ابزار تکنولوژی به درجهٔ حداکثری رشد و پیشرفت دست یابند. امروزه اکثر حجره‌داران و بازاریان بازارهای داخلی فرش دستباف با این ابزار آشنایی کامل ندارند و همین امر یکی از عوامل مهم در دیده‌نشدن و عقب‌رفت این هنر در جامعهٔ امروزی شده‌است (مصاحبه‌شوندگان کدهای A3, A4, A6). فروشندگان عصر حاضر در کنار فروش فیزیکی، به امر تکنولوژی در جهت ارتقا و پیشرفت

فعالیت خود اهمیتی نداده و می‌توان به آشکار شاهد پیشی‌گرفتن کشورهای دیگر و عقب‌ماندن ایران از این عرصهٔ رقابتی بود. با بررسی جنبه‌های مختلف فرش دستباف، می‌توان مشاهده کرد که کشورهای دیگری در امر سفارش‌گرفتن، تولید و فروش از کشور ایران پیشی گرفته‌اند. کشورهایی نظیر پاکستان، چین و هند به دلیل استفاده از تکنولوژی و آشنایی کامل با آن، از مرحلهٔ سفارش‌گرفتن تا تولید و تحویل‌دادن فرش به مشتری به کمک تکنولوژی جلو می‌روند و به پیشرفت و سرعت چشم‌گیری رسیده‌اند (دعایی و بی‌غم، ۱۳۹۴: ۲). هم‌چنین این موضوع می‌تواند عامل مهمی برای صرفه‌جویی در وقت باشد. اما در بازارهای داخلی فرش دستباف در ایران به دلیل وجود روش سنتی و بیرون‌نیامدن تولیدکنندگان از محیط امن خود، می‌توان عقب‌ماندگی عظیمی در حوزهٔ فرش دستباف در بازارهای فیزیکی را مشاهده کرد. لذا عدم آشنایی با تکنولوژی و عملکرد ضعیف در این بخش، آسیب‌های فراوانی را به این حوزه وارد کرده‌است که تهدیداتی را به دنبال دارد. این تهدیدها می‌توانند در زمینهٔ فروش بیش‌تر، بازاریابی مدرن، تولیدات کاربردی و تبلیغات باکیفیت مشکلات فراوانی را به وجود آورند. دقیقاً همان وضعیتی که امروزه می‌توان در بازارهای فیزیکی فرش دستباف مشاهده کرد. به‌طور کلی، اگر این آسیب‌ها هرچه زودتر شناسایی نشوند و از آن‌ها جلوگیری به عمل نیاید، پسرفت گسترده‌تری نسبت به آن‌چه هست را می‌توان در بازارهای هدف شاهد بود و فرش دستباف ایران به فراموشی سپرده می‌شود.

۶-۴. فرهنگ شناخت و معرفی فرش دستباف

متأسفانه امروزه اکثر بازاریان و تاجران این حوزه، به فرش دستباف صرفاً به دید یک کالای تجاری به جهت کسب سود و درآمد نگاه می‌کنند و به نحوی فراموش کرده‌اند که فرش دستباف یک هنر اصیل ایرانی است و باید باارزش شمرده شود. به دلیل داشتن دید اقتصادی به این هنر، بحث معرفی فرش دستباف و تلاش برای شناساندن وجوه و ابعاد فرهنگی آن به جامعه فراموش شده و در این مسیر تلاشی صورت نمی‌پذیرد و محتواهای مفید و مؤثر به جهت معرفی بیش‌تر این هنر به عموم جامعه و علاقه‌مندان تولید نمی‌شود (مصاحبه‌شوندگان کدهای A7, A11). به دلیل عدم فرهنگ‌سازی موفق در جامعه و فقدان این موضوع، خیل عظیمی از مردم، فرش دستباف را به‌طور کامل نمی‌شناسند و از بار ارزشی و معنایی این هنر بی‌خبرند. یکی از دلایل مهمی که عموم مردم جایگزین‌های بسیاری اعم از فرش ماشینی را برای فرش دستباف درنظر می‌گیرند، عدم معرفی مناسب فرش دستباف و ضعف در فرهنگ‌سازی صحیح این هنر در جامعه است (مصاحبه‌شوندهٔ کد A11). با این روند، بازاریان فرش دستباف نشان می‌دهند که به لحاظ معنایی و معنوی ارزشی برای این هنر قائل نیستند. زمانی که عاملان و دست‌اندرکاران نسبت به این موضوع بی‌توجه باشند، و بدون فکر به تولید بی‌رویه بپردازند، هم‌چنین تلاشی در جهت فرهنگ‌سازی و تولیدات کاربردی نکنند و به این حوزه صرفاً از جنبهٔ تولید ثروت نگاه کنند، سبب می‌شود تا این دیدگاه نیز در جامعه تکثیر شود و عموم مردم هم برای این هنر ارزشمند و اصیل، ارزشی قائل نباشند. می‌توان بیان داشت که فرهنگ شناخت و معرفی فرش دستباف در بازارهای امروزی بسیار ضعیف و ناچیز است.

۷. معرفی آسیب‌ها در حوزهٔ فروش فیزیکی فرش دستباف

پس از بررسی و شناخت وضعیت مطلوب، و هم‌چنین مطالعه و شناسایی وضعیت موجود در حوزهٔ فروش فیزیکی فرش دستباف، نوبت به شناخت آسیب‌ها می‌رسد. در این بخش هم همانند وضعیت موجود، به کمک مصاحبهٔ نیمه‌سازمان‌یافته با ۱۱ مصاحبه‌شوندهٔ معرفی‌شده در جدول (۱) به شناخت آسیب‌ها پرداخته شد. این امر بر اساس نظرات مصاحبه‌شونده‌ها، شواهد و تحلیل داده‌ها انجام شد و ۱۶ آسیب شناسایی و کشف شدند که در نمودار (۳) به معرفی آن‌ها پرداخته شده‌است. شناسایی آسیب‌ها در حوزهٔ فروش فیزیکی فرش دستباف، از مهم‌ترین اهداف و سؤال‌های پژوهش حاضر است.

نمودار ۳: معرفی آسیب‌ها در حوزهٔ فروش فیزیکی فرش دستباف (نگارندگان)

آسیب‌ها و مشکلات بسیاری سبب شده‌اند تا حوزهٔ فروش فیزیکی فرش دستباف دچار بحران شده و تهدیدات حاصل از آسیب‌های موجود در این حوزه، وضعیت دشواری را برای فروش فیزیکی در عصر امروزی ایجاد کند. آسیب‌های شناسایی‌شده در این پژوهش مربوط به کوتاهی و کم‌کاری تاجران و تولیدکنندگان فعال این حوزه در جامعهٔ امروزی است که سبب شده کیفیت و نحوهٔ اجرای فروش فیزیکی به وضعیت نامطلوب و نسبتاً ناپایداری تبدیل شود. مهم‌ترین جنبهٔ تشکیل این آسیب‌ها دورماندن از فضاهای دیجیتال و تکنولوژی مطابق با نیاز امروزی بازارهای هدف است. استفاده‌کردن و مشاهدهٔ تکنولوژی در زمینه‌های فروش می‌تواند ایده‌های بسیار جذاب و خلاقانه‌ای را به تولیدکنندگان منتقل کند تا با پیاده‌سازی و اجرای آن‌ها بتوانند وضعیت این بخش از فروش را جذاب‌تر نشان دهند (مصاحبه‌شوندگان کدهای A1, A3, A5, A8). به این دلیل که اکثر بازاریان و تجار در جهت پررنگ‌کردن و نشان‌دادن ابعاد فرهنگی، ارزشی و نمادین فرش دستباف هیچ‌گونه حرکت و تلاشی نمی‌کنند و فقط با دیدگاه کسب ثروت به این زنجیره نگاه می‌کنند، لذا در پی آن به مرور زمان، وجه نمادین و فرهنگی این هنر اصیل به فراموشی سپرده شده و اکثریت افراد جامعه، از ابعاد ارزشی فرش دستباف آگاهی نخواهند داشت. این امر در پی تولید محتواهای ناچیز و ضعیف، عدم تبلیغات و عدم فرهنگ‌سازی‌های صحیح در جامعه نسبت به هنر فرش دستباف رخ می‌دهد (مصاحبه‌شوندگان کدهای A2, A7, A9, A10).

عامل دیگری که می‌تواند روند رو به رشدی را در بازارهای فرش ایجاد کند، موضوع ارتباط‌گرفتن بازاریان با نهادهای آکادمیک و دانشجویان رشتهٔ فرش دستباف و دیگر صنایع مرتبط است. دانشجویان بسیاری در حوزهٔ آکادمیک وجود دارند که مستعد و دارای ایده‌هایی جذاب برای بهبود روند فروش در این حوزه هستند که به دلیل نداشتن سرمایه و عدم حمایت مدیران و تولیدکنندگان، ایده‌ها و نظراتشان به‌صورت خاموش باقی می‌ماند. لذا این عدم همکاری و حمایت، پیامدهایی منفی برای تولیدکنندگان و دانشجویان به همراه دارد (مصاحبه‌شوندگان کدهای A1, A5, A6, A11). به‌طور کلی عدم همکاری و ارتباط میان بازار و نهاد آکادمیک فرش دستباف، سبب ایجاد آسیب‌هایی در زمینه‌های مختلف شده‌است. ایده‌های خلاقانهٔ دیگری در بخش‌های مختلف وجود دارند که با بهره‌گیری از آن‌ها می‌توان جذابیت و استقبال بیش‌تری را به این حوزه منتقل کرد. هم‌چنین بازاریان می‌توانند با ارتباط و همکاری با صنایع مبلمان، برای دیده‌شدن بیش‌تر تولیداتشان تلاش کنند و با همکاری با دیگر نهادها میزان فروش داخلی خود را افزایش دهند. در ادامه، طبقه‌بندی آسیب‌های موجود در حوزهٔ فروش فیزیکی فرش دستباف در الگوی آسیب‌شناسی سازمانی هاریسون در جدول (۳) و بیان و تحلیل آسیب‌ها و ارائه راهکار برای آن‌ها بر اساس نظرات مصاحبه‌شوندگان در جدول (۴) ارائه شده‌است.

جدول ۳: تفکیک آسیب‌ها بر اساس الگوی هاریسون و تأثیر خروجی آن‌ها بر حوزهٔ فروش فیزیکی فرش دستباف (نگارندگان)

	آسیب‌های فردی			آسیب‌های گروهی			آسیب‌های سازمانی	
سطح فردی	مغازه‌داران	- تبلیغات ضعیف - بسته‌بندی نامناسب - ناکافی‌بودن دانش آکادمیک - فقدان فرهنگ‌سازی - عدم ارتباط با دیگر حوزه‌ها	سطح گروهی	صنف بازاریان	- نگاه صرفاً اقتصادی به این هنر - اهمیت‌ندادن به سلیقهٔ مشتری - بی‌توجهی به نیاز بازار - نبود حمل‌ونقل - ناشناخته‌بودن ابعاد فرهنگی	سطح سازمانی	حوزهٔ کل فرش دستباف	- ورق‌زدن فرش‌ها - تولید بی‌رویه - عدم بهره‌مندی از تکنولوژی - عدم شاخص ارزیابی در بازار - داشتن تفکر و قواعد سنتی - وجود دلالان
خروجی‌ها								
تأثیر و عملکرد آسیب‌های فردی			**تأثیر و عملکرد آسیب‌های گروهی**			**تأثیر و عملکرد آسیب‌های سازمانی**		
تهدیدات حاصل از آسیب‌های فردی بر حوزهٔ فروش فیزیکی فرش دستباف به صورت مقدماتی و **کوتاه‌مدت** هستند. آسیب‌های فردی را می‌توان با بهره‌گیری از مدیریت و برنامه‌ریزی صحیح کنترل کرد و آن‌ها را از بین برد. لذا این دسته از آسیب‌ها ریشه‌ای عمیق و قوی در حوزهٔ فرش دستباف ندارند. چون این آسیب‌ها به‌صورت فردی است، اگر هر تولیدکنندهٔ فعال در حوزهٔ فرش دستباف جهت ارتقای سطح خود و برون‌رفت از مشکلات تلاش کند، می‌توان آسیب‌های مقدماتی و کوتاه‌مدت را به راحتی مهار کرد.			تهدیدات ناشی از آسیب‌های گروهی که بر حوزهٔ فروش فیزیکی فرش دستباف تأثیرگذار هستند، به صورت بحرانی و **میان‌مدت** هستند. آسیب‌های گروهی، آسیب‌هایی هستند که چندین سال در این حوزه وجود دارند و تاکنون تلاشی برای مهار و از بین‌رفتن آن‌ها نشده یا برنامه‌ریزی ضعیفی صورت پذیرفته‌است. لذا جهت از بین رفتن این دسته از آسیب‌ها، علاوه‌بر برنامه‌ریزی‌های صحیح و آموزش‌های مداوم، باید زمان نسبتاً زیادی صرف شود تا با ایجاد یک جریان مناسب در بازار فرش، کم‌کم آسیب‌های پدیدارشده کنترل شوند. لذا پیشگیری از آسیب‌های گروهی نیازمند تلاش بازاریان است. چون این آسیب‌ها ریشه‌ای نسبتاً قوی ندارند و اگر به‌موقع شناسایی شوند، قابل‌درمان هستند.			اگر آسیب‌های فردی و گروهی و تهدیدات ناشی از آن‌ها بر حوزهٔ فروش فیزیکی فرش دستباف شناسایی و مهار نشوند، آسیب‌های وارده به آسیب‌های خطرناک و **درازمدت** تبدیل می‌شوند. آسیب‌های درازمدت را به سختی می‌توان مهار و از آن‌ها پیشگیری کرد. عوامل ذکرشده در سطح سازمانی حوزهٔ فرش دستباف، آسیب‌های درازمدت هستند که ریشه‌هایی بسیار قوی در این حوزه ایجاد کرده‌اند و حوزهٔ فرش دستباف را در یک وضعیت بحرانی و خطرناک قرار داده‌اند. برای جلوگیری از این دسته از آسیب‌ها، و در جهت برون‌رفت از این وضعیت علاوه‌بر تلاش جمعی بازاریان، لازم است راهکارهایی از سوی مدیران و دست‌اندرکاران این حوزه ارائه شود.	

جدول ۴: بیان و تحلیل آسیب‌ها و ارائه راهکار برای آن‌ها بر اساس نظرات مصاحبه‌شوندگان (نگارندگان)

آسیب‌ها	راهکارها
نگاه صرفاً ثروت‌ساز به این هنر: اکثر تاجران و تولیدکنندگان این عرصه، صرفاً با دید کسب سود و تولید ثروت به هنر فرش دستباف نگاه می‌کنند (مصاحبه‌شوندگان کدهای A1, A8). این امر سبب شده تا ارزش معنوی و نمادین این هنر در جامعه کم‌رنگ شود.	**در اولویت قراردادن دیدگاه ارزشی و فرهنگی به فرش دستباف:** نسبت به دیدگاه کسب ثروت از سوی تولیدکنندگان این حوزه، در اولویت قراردادن دیدگاه ارزشی به فرش دستباف سبب ایجاد یک جریان مثبت در جامعه شده و هم‌چنین در پی تلاش برای بیان بار ارزشی فرش دستباف، مخاطبان را در جهت شناخت بیش‌تر و خرید این هنر ترغیب می‌کند (مصاحبه‌شوندهٔ کد A8).
ورق‌زدن فرش‌ها: امروزه در بازارهای فرش دستباف، نمایش فرش‌ها برای مخاطبان از طریق ورق‌زدن و تازدن آن‌ها در حضور مشتریان صورت می‌پذیرد (مصاحبه‌شوندگان کدهای A7, A11).	**نمایش فرش‌ها به صورت رگالی و چیدمانی:** بهره‌گیری از روش‌های موجود در طراحی دکوراسیون داخلی به‌صورت چیدمانی با دیگر اجزای دکور و نمایش فرش‌ها به صورت رگالی با فیلتر طرح و رنگ (مصاحبه‌شوندگان کدهای A5, A9).
تولید بی‌رویه: امروزه تولید بدون فکر و بی‌رویه در بازارهای داخلی فرش دستباف رواج دارد (مصاحبه‌شوندگان کدهای A3, A8, A10).	**نیازسنجی در جهت تولیدات کاربردی:** برنامه‌ریزی و نیازسنجی‌ای در جامعه صورت گیرد که به‌جای تولیدات بی‌رویه و هزینه‌کردن برای آن‌ها، میزان تولیدات کاربردی مطابق با نیاز امروز افزایش یابد (مصاحبه‌شوندگان کدهای A9, A10).
فقدان فرهنگ‌سازی: متأسفانه امروزه در میان عموم جامعه، فرهنگ‌سازی‌های درستی نسبت به این حوزه اتفاق نیفتاده است یا به‌صورت فرهنگ‌سازی‌های بسیار ضعیفی در جریان هستند (مصاحبه‌شوندگان کدهای A2, A10).	**معرفی فرهنگ‌سازی‌های مکرر در جامعه:** استفاده و بهره‌گیری تولیدکنندگان از تکنولوژی در فضاهای مختلف مجازی، پلتفرم‌ها و رسانه‌ها جهت ایجاد بستر ارزشی و فرهنگی جدید نسبت به هنر فرش دستباف (مصاحبه‌شوندگان کدهای A7, A9, A10, A11).

آسیب‌ها	راهکارها
تبلیغات ضعیف: تبلیغات چشم‌گیری در حوزهٔ فرش دستباف انجام نشده، حتی در رویدادهای مهمی نظیر نمایشگاه‌های بین‌المللی هم تبلیغات وسیعی صورت نگرفته‌است (مصاحبه‌شوندگان کدهای A4, A6). در بازار فرش هنوز فروشگاه‌هایی هستند که یک تابلو هم جهت نمایش اسم فروشگاه خود ندارند (مصاحبه‌شوندگان کدهای A1, A2).	**ارتقای دانش تبلیغات و ارتباط با دانشجویان:** افزایش و ارتقای سطح دانش مدیران و عاملان فرش دستباف در حوزهٔ تبلیغات و هم‌چنین ارتباط و حمایت از دانشجویان و پژوهشگران این حوزه به جهت جذب و پیاده‌سازی ایده‌های تبلیغاتی آن‌ها برای افزایش فروش بیش‌تر (مصاحبه‌شوندگان کدهای A5, A8, A9, A11).
عدم شاخص ارزیابی در بازار: بر اساس نظر مصاحبه‌شوندهٔ کد A5، بازارهای داخلی فرش دستباف فاقد ابزار شاخص اندازه‌گیری برای محاسبهٔ میزان فروش سالیانه هستند.	**بهره‌گیری از شاخص اندازه‌گیری در بازار:** بازار فرش دستباف با داشتن چنین ابزار اندازه‌گیری‌ای می‌تواند میزان فروش سالیانهٔ بازاریان را محاسبه کند و این امر می‌تواند بازاریان را در جهت افزایش و کاهش فروش سالیانهٔ خود آگاه کند (مصاحبه‌شوندهٔ کد A5).
نبود حمل‌ونقل یا نامناسب‌بودن آن: بر اساس نظرات مصاحبه‌شوندگان کدهای A1, A3 بسیاری از تولیدکنندگان در زمان فروش فرش، حمل‌ونقل آن را به گردن خریدار انداخته و هیچ خدماتی به مشتریان ارائه نمی‌دهند.	**حمایت فروشندگان از خریداران به جهت ارائه خدمات پس از فروش:** حداقل خدماتی که فروشندگان و تولیدکنندگان پس از فروش می‌توانند به خریداران ارائه دهند خدمت حمل‌ونقل رایگان برای آن‌هاست (مصاحبه‌شوندگان کدهای A3, A7, A8).
ناشناخته‌بودن ابعاد فرهنگی فرش دستباف: امروزه در جامعه گروه‌های زیادی هستند که کلمهٔ فرش دستباف را شنیده‌اند اما به دلیل نبود محتواهای مناسب و اطلاع‌رسانی این هنر در فضاهای مجازی، هیچ‌گونه اطلاعاتی در رابطه با وجوه معنایی، فرهنگی و ارزشی این هنر ندارند (مصاحبه‌شوندگان کدهای A3, A7, A8).	**تولیدکردن محتوای صحیح و مناسب:** تولیدکنندگان و فروشندگان می‌توانند در سایت‌های فروشگاهی و صفحات مجازی خود علاوه‌بر تبلیغات و بحث فروش، روی کلیدواژه‌های ارزشی و فرهنگی فرش دستباف تمرکز کنند و با تولید محتواهای مناسب در جهت شناخته‌شدن بیش‌تر این هنر تلاش کنند (مصاحبه‌شوندگان کدهای A5, A6, A8).
عدم ارتباط با دیگر حوزه‌ها: بازاریان و تولیدکنندگان فرش دستباف با حوزه‌های دیگر ارتباط و همکاری ندارند و تعصب و خودبینی مضاعف آن‌ها آسیب‌هایی را در این حوزه ایجاد کرده‌است (مصاحبه‌شوندگان کدهای A1, A2, A6).	**ارتباط و همکاری با حوزه‌های مرتبط با فرش دستباف:** به‌کارگیری یک ارتباط موفق با حوزه‌های معماری و دکوراسیون داخلی در جهت دیده‌شدن بیش‌تر این هنر و افزایش میزان فروش (مصاحبه‌شوندهٔ کد A6).
داشتن تفکر و قواعد سنتی: امروزه بسیاری از آسیب‌های وارده بر این حوزه به دلیل قرارگرفتن در چارچوب سنتی و تکیه بر آن‌هاست (مصاحبه‌شوندگان کدهای A1, A5).	**گسست سنت‌ها:** ارائه راهکارها و برنامه‌ریزی‌های جدید در ابعاد و حوزه‌های مختلف فرش دستباف با رویکرد امروزی و شکست سنت‌ها توسط تولیدکنندگان و فروشندگان (مصاحبه‌شوندگان کدهای A1, A3, A5).
بی‌توجهی به نیاز بازار: یکی از آسیب‌های ایجادشده در این حوزه، به دلیل اهمیت‌ندادن و بی‌توجهی تولیدکنندگان به نیاز بازار است (مصاحبه‌شوندگان کدهای A1, A3, A5, A6). این امر سبب می‌شود تا تولیدات فرش دستباف در طرح، رنگ و ابعاد، به‌روز و مطابق با نیاز بازار نباشد.	**خلق تولیدات در جهت نیاز بازار:** همان‌طور که صنعت مبلمان، معماری، طراحی دکوراسیون داخلی و دیگر حوزه‌ها با توجه به عرصهٔ مد و فشن تغییراتی را در خود ایجاد می‌کنند و مطابق با نیاز روز عمل می‌کنند، تولیدکنندگان فرش دستباف هم باید تغییراتی را در روند تولیدات خود به‌وجود آورند (مصاحبه‌شوندگان کدهای A5, A8).
وجود دلالان: با وجود زیستن در عصر تکنولوژی، هنوز دلالان بسیاری در بازارهای داخلی فرش دستباف مشغول به فعالیت هستند (مصاحبه‌شوندگان کدهای A4, A5, A10).	**فروش مستقیم:** به‌کارگیری فروش مستقیم و جایگزینی آن به‌جای فروش باواسطه در حوزهٔ فروش فیزیکی و فروش آنلاین در بازارهای داخلی (مصاحبه‌شوندگان کدهای A1, A2, A3).
بسته‌بندی نامناسب: اکثر تولیدکنندگان در بازارهای داخلی در زمان فروش فرش، بسته‌بندی‌های نامناسب و ضعیفی را به مخاطب ارائه می‌دهند (مصاحبه‌شوندگان کدهای A1, A5, A8).	**ایجاد نوآوری در دانش بسته‌بندی:** تولیدکنندگان و فروشندگان می‌توانند با ارائه ایده‌های خلاقانه، بسته‌بندی‌های مناسبی را برای ارائه به مشتری خلق کنند (مصاحبه‌شوندهٔ کد A1). این امر سبب ارزش‌دادن به هنر فرش دستباف از نگاه مخاطب می‌شود.
ناکافی بودن دانش آکادمیک تولیدکنندگان: اطلاعات و آگاهی تولیدکنندگان و فروشندگان فرش دستباف از حوزهٔ دانشی و آکادمیک این رشته در بازارهای امروزی ناچیز است (مصاحبه‌شوندگان کدهای A1, A5).	**تشکیل پل ارتباطی با دانشگاه:** ایجاد تعامل متقابل با دانشگاه‌ها می‌تواند علوم تجربی و آکادمیک را میان این دو حوزه به جریان بیندازد (مصاحبه‌شوندگان کدهای A1, A3, A6, A8).
اهمیت‌ندادن به سلیقهٔ مشتری: بازاریان و تولیدکنندگان این حوزه با ایجاد تولیدات تکراری، بی‌اهمیت‌شمردن و توجه‌نکردن به سلیقهٔ مخاطب را نشان می‌دهند (مصاحبه‌شوندگان کدهای A1, A9).	**مخاطب‌سنجی و توجه به نیاز مشتری:** علاوه‌بر درنظر گرفتن نیاز بازارها، باید یک مخاطب‌سنجی بر اساس سلیقه‌ها، سنین مختلف، جنسیت و عواملی از این قبیل در جامعهٔ هدف فرش دستباف صورت گیرد (مصاحبه‌شوندهٔ کد A1).
عدم بهره‌مندی از تکنولوژی: با وجود امکانات و ابزارهای حاصل از تکنولوژی، تولیدکنندگان زیادی در بازارهای داخلی فرش دستباف هیچ‌گونه ارتباطی با این فضاها ندارند و به روش سنتی ادامهٔ مسیر می‌دهند (مصاحبه‌شوندگان کدهای A7, A8).	**به‌کارگیری تکنولوژی در همهٔ بخش‌ها:** تولیدکنندگان و فروشندگان باید ابزار تکنولوژی را در تمامی ابعاد متنوع فرش دستباف مورد استفاده و اجرا قرار دهند (مصاحبه‌شوندگان کدهای A1, A4, A5).

۸. نتیجه‌گیری

فرش دستباف به‌عنوان یک هنر نامدار و اصیل ایرانی شهرت فراوانی دارد که امروزه به دلیل کم‌کاری‌هایی که در ابعاد مختلف و در این حوزه صورت پذیرفته‌است، شرایط نسبتاً ناپایداری دارد. حوزهٔ فروش فیزیکی یکی از حوزه‌های اصلی فروش است که حجم عظیم بازارهای هدف را به خود اختصاص داده‌است. لذا نمی‌توان آسیب‌های ایجادشده در این حوزه را که از فروش فیزیکی نامناسب در بازارهای داخلی ناشی می‌شوند، نادیده گرفت و برای جلوگیری از عمیق‌ترشدن آن‌ها تلاش نکرد. هدف این پژوهش، شناسایی آسیب‌هایی در حال وقوع است که ناشی از پیاده‌سازی، اجرای نامناسب و بی‌کیفیت فروش فیزیکی در بازارهای امروزی توسط مدیران و تولیدکنندگان فرش دستباف است. در جهت پاسخگویی به پرسش‌ها و اهداف پژوهش به کمک نظرات مصاحبه‌شوندگان، شواهد پژوهشگران و دیگر نظرات، به مطالعهٔ وضعیت موجود پرداخته شده‌است. پس از ترسیم وضعیت مطلوب و شناسایی وضعیت موجود، آسیب‌های موجود در حوزهٔ فروش فیزیکی فرش دستباف شناسایی و کشف شدند. ۱۶ مورد از آسیب‌های وارده به این حوزه شناسایی شدند که تمامی آن‌ها در جدول معرفی آسیب‌ها ارائه شده‌اند. اکثریت آسیب‌های موجود در این حوزه ناشی از دیدگاه سنتی و عدم ارتباط تولیدکنندگان با فضای دیجیتال و تکنولوژی هستند که ضعف‌ها و تهدیدات وسیعی را ایجاد کرده‌اند. قطعاً در حوزهٔ فروش فیزیکی فرش دستباف آسیب‌های بیش‌تری وجود دارند اما بر اساس تعداد نمونه‌های انتخاب‌شده در این پژوهش به جهت امر مصاحبه و بر پایهٔ اشباع نظری شواهد و نظرات مصاحبه‌شوندگان، ۱۶ مورد از آسیب‌هایی که در عصر حاضر در حوزهٔ فروش فیزیکی فرش دستباف پررنگ‌تر می‌باشند، معرفی شدند. به این دلیل که بخش‌های مختلف فرش دستباف در بازارهای هدف با یکدیگر ارتباط دارند، لذا ایجاد آسیب در بخشی از آن می‌تواند میدان‌های مختلفی را در حوزهٔ فرش دستباف دستخوش تغییر قرار دهد و در آخر تمامی پیامدهای مثبت و منفی به پیکرهٔ این هنر- صنعت وارد می‌شوند. به جهت رسیدن به وضعیت مطلوب و برون‌رفت حوزهٔ فروش فیزیکی فرش دستباف از وضعیت موجود در جامعهٔ امروزی، ضروری است تا مدیران، دست‌اندرکاران و تولیدکنندگان فعال در این حوزه آسیب‌هایی که با آن‌ها روبه‌رو هستند را بشناسند و در جهت مهار و از بین رفتن آن‌ها تلاش کنند. در ادامهٔ معرفی آسیب‌ها، تمامی آن‌ها بر اساس الگوی آسیب‌شناسی هاریسون مورد ارزیابی قرار گرفته و بر اساس مؤلفه‌های موجود در این الگو، به سه دستهٔ آسیب‌های فردی، گروهی و سازمانی تفکیک و تفسیر شدند و بر اساس این الگو، میزان عملکرد و تأثیر آسیب‌ها بر حوزهٔ فروش فرش دستباف مشخص شد. لذا معلوم گردید که تأثیر آسیب‌های فردی به نوبهٔ خود می‌تواند تهدیدهایی را برای این حوزه ایجاد کند اما چون این آسیب‌ها به‌صورت ریشه‌ای و بنیادی نیستند، می‌توان با برنامه‌ریزی و با مدیریت صحیح و هدفمند از آن‌ها رهایی یافت. هم‌چنین اگر آسیب‌های فردی به‌موقع شناسایی نشوند و برای به‌حداقل رساندن آن‌ها راهکاری مطرح نشود و تلاشی صورت نپذیرد، سبب تبدیل‌شدن آن‌ها به آسیب‌های گروهی و آسیب‌های سازمانی شده و چاره‌اندیشی و کاهش آن‌ها به حداقل، بسیار دشوار خواهد شد. از میان آسیب‌های موجود، پنج مورد شامل آسیب‌های فردی، پنج مورد شامل آسیب‌های گروهی و شش مورد دیگر جزء آسیب‌های سازمانی طبقه‌بندی شده‌اند. خروجی حاصل از دسته‌بندی آن‌ها و تأثیر آن‌ها بر حوزهٔ فرش دستباف بر اساس سه مؤلفهٔ آسیب‌های کوتاه‌مدت، آسیب‌های میان‌مدت و آسیب‌های درازمدت در الگوی آسیب‌شناسی هاریسون تفسیر شد. بر اساس هریک از آسیب‌های موجود در این حوزه، ۱۶ راهکار صحیح و هدفمند با توجه به نظرات مصاحبه‌شوندگان ارائه شدند که اگر هر تولیدکننده‌ای به‌صورت منفرد آسیب‌شناسی تولیدات خود را شروع کرده و سطح خود را نسبت به دنیای امروزی و عصر تکنولوژی ارتقا دهد، آسیب‌ها کم‌رنگ‌تر خواهند شد و روندی فاقد آسیب از سطح فردی به سطح گروهی و سطح سازمانی تکثیر می‌شود. همان‌طور که ذکر شد اطلاعات ناچیز و ناکافی از تکنولوژی و استفادهٔ نامناسب از آن، سبب باقی‌ماندن در چارچوب‌های سنتی شده و پیامد آن عدم پیشرفت در اجزاء و بخش‌های مختلف این حوزه است.

سپاسگزاری

از تمام اساتید و بزرگوارانی که با بیان نظراتشان در مصاحبه، سبب شفاف‌سازی مسیر پژوهش شدند، کمال تشکر و قدردانی را داریم.

پی‌نوشت‌ها

1. Pathology
2. Harrison
3. Sampel

منابع

اسکندری، حمید، شیشه‌گر، آمنه، و قاسمی، حمیدرضا. (۱۳۹۵). آسیب‌شناسی منابع انسانی با مدل سه‌شاخگی در اداره کل راه آهن جنوب. سومین کنفرانس جهانی مدیریت، اقتصاد، حسابداری و علوم انسانی در آستانه هزاره سوم. ۱-۲۳.

ایمانی، الهه. (۱۳۹۲). راهکار رقابت‌پذیری فرش دستباف و افزایش سهم آن از بازار فروش فرش. نشریه پژوهش هنر، ۱ (۲). ۷۵ ـ ۸۰.

توکلی، مرداویج، و سیدی، سید ایمان. (۱۳۹۳). آسیب‌شناسی هنر ایران در عرصه فعالیت‌های کارآفرینانه. پژوهش هنر، شماره ۶، ۷۳-۸۲.

جلالی، رستم. (۱۳۹۱). نمونه‌گیری در پژوهش‌های کیفی. مجله تحقیقات کیفی در علوم سلامت، ۱ (۴)، ۳۱۰-۳۲۰.

جنیدی جعفری، مهدی، و بیگی‌نیا، علیرضا. (۱۳۸۸). آسیب‌شناسی منابع انسانی با هدف بهبود و توسعه (مورد مطالعه: بانک ملت). مجموعه مقالات پنجمین کنفرانس ملی منابع انسانی، تهران.

حافظنیا، محمدرضا. (۱۳۸۷). مقدمه‌ای بر روش تحقیق در علوم انسانی. چاپ چهاردهم. تهران: انتشارات سمت.

حسنی‌مقدم، صادق، حسین‌زاده، محمد، بابایی، میثم، و صادقی، مهرداد. (۱۳۹۹). آسیب‌شناسی نظام تحولی و تربیتی صالحین با الگوگیری از مدل هاریسون (مورد مطالعه: سازمان بسیج اقشار استان خراسان رضوی). نشریه پژوهش‌های پیشرفت، سیستم‌ها و راهبردها، ۱ (۲)، ۳۸-۱۱.

حق‌شناس کاشانی، فریده، و سعیدی، نیما. (۱۳۹۰). رتبه‌بندی عوامل موثر بر رقابت‌پذیری صنعت فرش کشور با روش تاپسیس فازی. مجله تحقیقات بازاریابی نوین، ۱ (۱)، ۱۲۷-۱۵۴.

خداداد حسینی، سیدحمید، و شم‌آبادی، محمدعلی. (۱۳۸۶). بررسی عوامل موثر و آسیب‌شناسی بازاریابی صادراتی فرش دستباف ایران. پژوهشنامه بازرگانی، شماره ۴۳، ۱-۳۴.

دعایی، حبیب‌اله، و بی‌غم، زینب. (۱۳۹۴). امکان‌سنجی پیاده‌سازی بازاریابی الکترونیکی در بازار فرش دستباف استان فارس. فصلنامه تحقیقات بازاریابی نوین، ۱ (۵)، ۱-۲۰.

رحمتی، سید محمدحسین. (۱۳۸۷). آسیب‌شناسی طراحی فرش‌های رایج و نوآوری در آن‌ها. گلجام، ۴ (۱۰)، ۴۷-۶۸.

زکریایی کرمانی، ایمان، و اعلایی، سمیه. (۱۴۰۰). آسیب‌شناسی دانش بومی کاغذسازی سنتی ایران به منظور تطابق با نیازهای جامعه معاصر. دوفصلنامه نگارینه هنر اسلامی، ۸ (۲۲)، ۳۸-۵۴.

طوسیان شاندیز، غلامرضا، چیت‌سازیان، امیرحسین، آزادی، مهرناز، و قشقایی‌فر، فتحعلی. (۱۳۹۲). آسیب‌شناسی و سطح‌بندی آسیب‌های قالی ایران. گلجام، شماره ۲۴، ۵۵-۷۰. dor : 20.1001.1.20082738.1392.9.24.3.9.

عمید، حسن. (۱۳۷۹). فرهنگ فارسی عمید. تهران: نشر امیرکبیر.

قربانی‌زاده، وجه‌اله، کاظمیان، غلامرضا، و افتخاری، سید محمدعلی. (۱۳۹۶). آسیب‌شناسی هماهنگی واحدهای سازمانی در مدیریت خدمات با استفاده از الگوی نظام پایا. نشریه مدیریت منابع در نیروی انتظامی، شماره ۱۸، ۱-۳۲.

کاوه، کیوان، آقاحسینی، تقی، و فدوی، محبوبه سادات. (۱۴۰۱). شناسایی ابعاد و شاخصه‌های الگوی آسیب‌شناسی تولید دانش در بین اعضای هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی. مطالعات مدیریت و رهبری در سازمان‌های آموزشی، ۲ (۱). ۳۳-۴۹.

لطیفی، سمیه، و سعدی، حشمت‌اله. (۱۳۹۰). آسیب‌شناسی تعاونی‌های فرش دستباف روستایی (مطالعه موردی: شهرستان همدان). گلجام، شماره ۱۸، ۸۱-۹۶. dor : 20.1001.1.20082738.1390.7.18.6.6.

مانزینی، آندرو. (۱۳۸۵). مدیریت تحول سازمانی، آسیب‌شناسی سازمانی. ترجمه علی عطافر. اصفهان: انتشارات ارکان دانش.

مهتاب، شکور، و پورحیدری دیلمی، تیمور. (۱۴۰۱). آسیب‌شناسی نیروهای انسانی در معاونت توسعه مدیریت منابع انسانی سازمان صنعت و معدن و تجارت استان تهران. مجله پژوهش‌های معاصر در علوم و تحقیقات، ۴ (۴۳)، ۳۱-۴۲.

نیکوکار، غلام‌حسین، علی‌دادی، یاسر، و رایج، حمزه. (۱۳۸۸). تدوین مولفه‌های اصلی آسیب‌شناسی سازمانی مرکز ملی فرش ایران با بررسی نقش آن در صادرات فرش دستباف. مدیریت بازرگانی، ۱ (۳)، ۱۶۵-۱۸۶.

Alvardo, J. M. (2000). *Organizational Pathology*. Retrieved from www.centrogeo.com

Brodeur, M. (2008). The Role of Organizational Diagnosis in Organizational learning, Antioch New England Graduate School. *Journal of Counseling and Development*, *71* (6), 642-650.

Falletta, S. V. (2006). *Organization Diagnostic Models*. Retrieved from www.Leadersphere.com

Harrison, M. I. (1988). *Diagnosing organizations*: *Methods, Model, and Process*. Sage Publication.

Higginbottom, G. M. (2004). *Sampling Issues in Qualitative Research*. Nurse Researcher, *12* (1) :7-19.

Manzini, A. (2006). *Organizational Diagnosis*: *A Practical Approach to Company Problem Solving and Growth, Published by AMACOM*, American Management Association.

Marshak, R. J. (2006). *Organization Development as a Profession and a Field*. In : B. B. Jones & R. Brazzel (Eds.), The NTL handbook of organization development and change, perspectives. San Francisco : Pfeiffer.

Miles, R. E. & Snow, C. C. (2003). *Organization Adaption*.

Storr, V. H. (2008). The market as a social space : On the meaningful extraeconomic conversations that can occur in markets. *The Review of Austrian Economics*, No. 21, 135-150.

Worley, C. G., Cummings, T. G. (2005). Organization Development & Change, Edition 8, Ustrated, Revised, Published by Thomson South- Western.

منابع اینترنتی

URL1 : www.carpetvista.com

URL2 : www.cpersia.com

The Pathology of the Current Physical Sale of Handwoven Carpets Based on Harrison's Organizational Pathology Model

Iman Zakariaee Kermani
Associate Professor, Carpet Department, Isfahan Art University, Isfahan, Iran (Corresponding Author)/ i.zakariaee@aui.ac.ir
Zahra Kargar
Instructor, M. A. in Carpet Research, Carpet Department, Isfahan Art University, Isfahan, Iran/ zkargar.1995@gmail.com

Received: 02/03/2024
Accepted: 21/06/2024

Introduction

The ever-increasing advancement of technology and the rapid growth of factors in the surrounding environment have created efficient aspects in various fields. Therefore, neither aligning with technology nor improving the basic level in the field of physical sales of handwoven carpets can cause damages. The market of handwoven carpet, especially in terms of its sale, is one of the cases that will face a fatal blow unless it fends off the traditional framework and takes note of technology in addition to physical sales. Although handwoven carpet is a national art that has deep roots in Iranian history, culture and civilization, a work of art requires fluidity, dynamism, and movement in order to maintain its place and relevance in the course of history. It is this change that can leave a phenomenon standing and active in any state, especially in the contemporary era when societies are moving along with the currents of technology.

Research Method

An increase in and a growth of sales in the field of handwoven carpets requires activity in social media and digital spaces; since the current era is dominated by electronic technologies, carpet business due to its advertising, marketing, designing, buying and selling dimensions cannot ignore media and digital spaces. The purpose of this article is to study and investigate one of the traditional ways of selling carpets, i.e., physical sales, which still largely depends on the traditional methods of physical supply of handwoven carpets. The main goal of this research is to explore the pathology of the physical sale of handwoven carpets in the contemporary society of Iran. For that reason, physical sales and the quality of its implementation in the market are studied and examined to uncover the weaknesses and damages created in this area. Therefore, the main question is, what threats are endangering the handwoven carpet market due to inappropriate physical sales? What is the classification of threats based on Harrison's model and the impact and performance of those threats on the field of handwoven carpets? What solutions can be effective in order to remove these threats in the field of physical sales? The information in this study was collected from the internet sources, articles as well as from evidences and opinions of 11 individuals active in this field,

selected purposefully. Also, it was completed based on theoretical saturation. The tool utilized in this research to identify the opinions of the interviewees was a semi-structured interview.

Research Findings

The specified results indicate the identification of 16 cases of threats in the field of physical sales of handwoven carpets, determined based on the classification of Harrison's pathology model; five cases of these threats were individual threats; five other cases included group threats, and six other cases were related to organizational threats. The performance and impact of threats on the field of physical sales and the general axis of this art-industry were short-term, medium-term, and long-term ones respectively. In the following, special solutions were presented for each case of threat. Since the field of physical sales is one of the main areas of sales which has a huge volume of target markets, it is impossible to ignore the threat caused in this area. These threats were largely caused by inappropriate physical sales in the domestic markets, and no effort was made to prevent them from getting worse. After drawing the desired situation and identifying the existing situation, the existing threats in the field of physical sale of handwoven carpets were identified and discovered. Sixteen cases of threats were identified, among which the threats in the field of physical sale of handwoven carpets were higher. Since different parts of the handwoven carpet in the target markets are related to each other, threats to one part of it can change different fields in the field of handwoven carpet to the extend that all the positive and negative consequences will be brought to the body of this art-industry. In order to reach the desired situation and to overcome the current physical sale of handwoven carpets, the investigation of harms and threats are necessary for the managers, workers, and producers active in this field. Utilizing Harrison's pathology model to do so, this study classifies them into three categories: individual harms, group harms, and organizational harms. Also, the performance and impact of harms in the area of handwoven carpets were determined. The results of their classification and their impact on the field of handwoven carpets were interpreted based on the three components of short-term and their impact on the field of handwoven carpets, medium-term damage and long-term damage in Harrison's pathology model. Based on each damage in this area, 16 correct and targeted solutions were presented according to the opinions of the interviewees.

Conclusion

In this study, after introducing the damages and their impact on the field of handwoven carpets, all of them were evaluated based on Harrison's pathology model; based on the components in this model, they were separated and interpreted into three categories: individual damage, group damage, and organizational damage. The results of this article showed that if each producer individually undertook a pathological study of himself and his products along with improving his level in line with today's age of technology, the damages would be less, and a process without damages from the individual level, to the group level, to the organizational level was multiplied. As mentioned, little and insufficient information about science and technology caused handwoven carpets business to remain in traditional frameworks. The damages identified in this research range from modern marketing and advertising to the arrangement of carpets and their sale.

Keywords: handwoven carpet, physical sales, pathology, Harrison model.

References

Alvardo, J. M. (2000). *Organizational Pathology*. Retrieved from www.centrogeo.com

Amid, H. (2000). *Farhang-e farsi-ye Amid*. Tehran: Amir Kabir Publishing House. [In Persian].

Brodeur, M. (2008). The Role of Organizational Diagnosis in Organizational learning, Antioch New England Graduate School. *Journal of Counseling and Development*, *71* (6), 642-650.

Dua'i, H., & BiGham, Z. (2014). Feasibility of implementing electronic marketing in the handwoven carpet market of Fars province. *Modern marketing research scientific quarterly*. *1* (5). 1-20. [In Persian].

Eskandari, H., Shishegar, A., & Ghasemi, H. (2015). *Pathology of human resources with the three-pronged model in the General Administration of Southern Railway*. The third world conference on management, economics, accounting and humanities on the eve of the third millennium. 1-23. [In Persian].

Falletta, S. V. (2006). *Organization Diagnostic Models*. Retrieved from www.Leadersphere.com

Ghorbanzadeh, V., Kazemian, Gh., & Eftekhari, M. (2016). Pathology of the coordination of organizational units in service management using the stable system model. *Journal of resource management in the police force.* No. 18. 1-32. [In Persian].

Hafez Nia, M. (2008). An introduction to research methods in humanities. 14th edition. Tehran: Samt Publications. [In Persian].

Haqshenas Kashani, F., & Saeedi, N. (2011). Ranking of factors affecting the competitiveness of the country's carpet industry with the TOPSIS fuzzy method. *Modern Marketing Research Journal*. *1* (1), 127-154. [In Persian].

Harrison, M. I. (1988). *Diagnosing organizations: Methods, Model, and Process*. Sage Publication.

Hasani Moghadam, S., Hosseinzadeh, M., Babaei, M., & Sadeghi, M. (2019). Pathology of Salehin's transformational and educational system based on Harrison's model (case study: Basij Aqshar organization of Razavi Khorasan province). *Journal of progress, systems and strategies research*. 1 (2). 11-38. [In Persian].

Higginbottom, G. M. (2004). *Sampling Issues in Qualitative Research*. Nurse Researcher, *12* (1):7-19.

Imani, G. (2012). The solution for the competitiveness of handmade carpets and increasing its share in the carpet sales market. *Journal of art research*. *1* (2). 75-80. [In Persian].

Jalali, R. (2011). Sampling in qualitative research. *Journal of Qualitative Research in Health Sciences*. *1* (4), 310-320. [In Persian].

Junidi Jafari, M., & Beiginia, A. (2009). *Pathology of human resources with the aim of improvement and development (case study: Bank Mellat).* Proceedings of the 5th National Human Resources Conference. Tehran. [In Persian].

Kaveh, K., Aghahosseini, T., & Fadavi, M. S. (2022). Identifying the dimensions and indicators of the pathological model of knowledge production among the faculty members of Islamic Azad University. *Management and leadership studies in educational organizations*. *2* (1). 33-49. [In Persian].

Khodadad Hosseini, S. H. & Shamabadi, M. A. (2007). Investigating the effective factors and pathology of Iran's handmade carpet export marketing. *Journal of Commerce*. No. 43. 1-34. [In Persian].

Latifi, S., & Saadi, H. (2011). Pathology of rural handwoven carpet cooperatives (case study: Hamadan city). *Goljam*, No. 18. 81-96. dor: 20.1001.1.20082738.1390.7.18.6.6 [In Persian].

Manzini, A. (2006*). Organizational Diagnosis: A Practical Approach to Company Problem Solving and Growth, Published by AMACOM*, American Management Association.

Manzini, A. (2006). *Organizational transformation management, organizational pathology*. (A. Atafar, Trans.). Isfahhan: Arkan Danesh Publications. [In Persian].

Marshak, R. J. (2006). *Organization Development as a Profession and a Field*. In: B. B. Jones & R. Brazzel (Eds.), The NTL handbook of organization development and change, perspectives. San Francisco: Pfeiffer.

Mehtab, Sh., & Pourhaidari Deylami, T. (2022). Pathology of human resources in the Deputy of Development of Human Resources Management of Fars Province Industry, Mining and Trade Organization. *Journal of contemporary research in science and research*. *4* (43), 31-42. [In Persian].

Miles, R. E. & Snow, C. C. (2003). *Organization Adaption*.

Nikokar, Gh., Ali Dadi, Y., & Raaj, H. (2009). Compilation of the main components of the organizational pathology of Iran's National Carpet Center by examining its role in the export of handwoven carpets. *Business Management*. *1* (3). 165-186. [In Persian].

Rahmati, M. (2016). Pathology of common carpet design and innovation in them. *Goljam*, 4(10). 47-68. [In Persian].

Storr, V. H. (2008). The market as a social space: On the meaningful extraeconomic conversations that can occur in markets. *The Review of Austrian Economics*, No. 21, 135-150.

Tavakoli, M., & Seyedi, S. (2013). Pathology of Iranian art in the field of entrepreneurial activities. *Art Research*. No. 6. 73-82. [In Persian].

Tousian Shandiz, Gh., Chitsazian, A., Azadi, A., & Qashqaeifar, F. (2012). Pathology and classification of Iranian carpet damage. Goljam, No. 24. 55-70. dor: 20.1001.1.20082738.1392.9.24.3.9. [In Persian].

Worley, C. G., Cummings, T. G. (2005). Organization Development & Change, Edition 8, Ustrated, Revised, Published by Thomson South- Western.

Zakariai Kermani, I. & Ala'i, S. (2021). Pathology of indigenous knowledge of traditional Iranian papermaking in order to meet the needs of contemporary society. *Islamic art*. *8* (22). 38-54. [In Persian].

URLs

URL1: www.carpetvista.com

URL2: www.cpersia.com

مقاله:
علمی‌پژوهشی
10.22052/HSI.2024.253666.1145

تحلیل ساختار طرح و نقش قالیچه‌های عشایری استان خراسان جنوبی*

فرنوش رحمانی**
علی وندشعاری***
عبداله میرزایی****
وحیده حسامی*****

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۷/۱۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۱/۰۹

چکیده

استان خراسان جنوبی به‌عنوان یکی از مراکز مهم تولید قالیچه‌های عشایری ایران به‌شمار می‌رود. قالیچه‌های عشایری این استان عموماً توسط ایلات بلوچ و طوایف عرب ساکن در جغرافیای این استان بافته می‌شوند. مسئله اصلی پژوهش حاضر، تحولات سریع روی‌داده در شیوهٔ زندگی عشایر و فراموشی طرح‌ها و نقوش سنتی و اصیل قالیچه‌های عشایری بافت این استان است. بر این اساس سوالات پژوهش نیز عبارتند از: ساختارهای طراحی رایج در قالیچه‌های عشایری استان خراسان جنوبی کدامند؟ نقش‌مایه‌های رایج در قالیچه‌های عشایری استان خراسان جنوبی کدامند؟ هدف تحقیق، شناسایی و مستندسازی ساختار طراحی و تنوع نقوش قالیچه‌های عشایری بافت استان خراسان جنوبی است. بدین منظور با انجام مطالعات میدانی، تعداد ۱۶ نمونه از قالی‌های اصیل عشایری بافت استان خراسان جنوبی براساس جغرافیای تولید آن‌ها شناسایی و به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی و به روش استقرایی در راستای سوالات پژوهش تحلیل شدند. نتایج بیانگر است که حوزه‌های تولید قالی در این استان، دارای ساختارهای متنوعی ازجمله لچک‌ترنجی، تصویری، درختی، محرابی، ترنج‌دار، واگیره‌ای و لچک‌دار هستند. نقش‌مایه‌های رایج در قالیچه‌های عشایری استان نیز شامل گل ابر، فتح‌اللهی، مرغی، طاووسی، لچک‌دار گوشه‌سفید، گل کشمیری، مددخانی، دو گل، چپات اشتر، بازوبندی، گلدانی، گل کاشان، کاج، و پرجلکی هستند. بیش‌ترین فضای مورداستفاده در نقش‌پردازی قالیچه‌ها به نقوش انتزاعی و شکستهٔ برگرفته از محیط پیرامون اختصاص دارد. با توجه به نوع سبک زندگی، استفاده از نقوش گیاهی منطقه مانند انواع گل، بته، نقوش حیوانی مانند بز، شتر، مرغ، اسب و انواع نقوش انتزاعی برگرفته از اشیاء پیرامون در قالیچه‌ها مشاهده می‌شود.

کلیدواژه‌ها:

ساختار طراحی، نقش‌مایه، قالیچهٔ عشایری، خراسان جنوبی، عشایر بلوچ.

* این مقاله برگرفته از پایان‌نامهٔ نگارندهٔ اول با عنوان «بررسی و تحلیل فرمی طرح و نقش قالی‌های معاصر استان خراسان جنوبی» با راهنمایی نگارندگان دوم و سوم و مشاورهٔ نگارندهٔ چهارم است که در دانشکدهٔ فرش دانشگاه هنر اسلامی تبریز به انجام رسیده‌است.

** دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی تحلیلی هنر اسلامی، گروه پژوهش هنر، دانشگاه الزهرا(س)، تهران، ایران/ Rahmani.farnoosh@yahoo.com
*** دانشیار، گروه فرش، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران (نویسنده مسئول)/ A.vandshoari@tabriziau.ac.ir
**** دانشیار، گروه فرش، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران/ A.mirzaei@tabriziau.ac.ir
***** مربی، گروه فرش، دانشگاه بیرجند، بیرجند، ایران/ Hesami@birjand.ac.ir

۱. مقدمه

استان خراسان جنوبی به‌عنوان یکی از مناطق مهم تولید قالی جنوب‌شرق ایران به‌شمار می‌رود. قالی‌های تولیدی این استان عمدتاً در دو سبک شناخته‌شدهٔ شهری‌بافت (به مرکزیت مرکز استان و شهرستان بیرجند) و عشایری‌بافت (با محوریت عشایر بلوچ و عرب که در سرتاسر استان پراکنده‌اند) تولید می‌شوند. در طی ادوار تاریخی، خراسان جنوبی همواره موردتوجه سردمداران حکومت بوده و از نیروهای عشایر برای ایجاد امنیت مرزها استفاده شده‌است. برخی طوایف به‌اجبار و برخی به‌اختیار و در پی دسترسی به چراگاه مناسب به خراسان‌جنوبی کوچ کرده‌اند. شهرت قالیچه‌های بلوچی عمدتاً ناشی از آن است که عشایر دامدار بلوچ، پرورش‌دهندهٔ یکی از بهترین نژادهای گوسفندان پشمی به نام نژاد بلوچی می‌باشند که پشم آن یکی از مناسب‌ترین الیاف پشم برای بافتن قالیچه‌هایی با بافت متوسط و درشت است. استفاده از مو و پشم بز در بافته‌های بلوچ و هم‌چنین پشم شتر در بین عشایر بلوچ رواج دارد. اگرچه امروز نسل جوان‌تر عشایر بلوچ شاید کم‌تر به تولید قالیچه می‌پردازند، ولی انبوهی از قالیچه‌های زیبا با رنگ‌های طبیعی محصول عشایری است که در گذشته اکثراً به این حرفه اشتغال داشته‌اند.

اصولاً در بین عشایر بیش‌تر نقش‌ها هندسی و انتزاعی می‌باشند. طرح‌های گل‌وبوته استیلزه‌شده برحسب آن‌که به کدام منطقه تعلق داشته باشند، بسیار با هم متفاوتند. درواقع، به تبع محل سکونتشان، غالباً طرح‌های ویژه‌ای را در هریک از طبقه‌بندی‌ها مشاهده می‌کنیم. هم‌چنین بعضی از طرح‌ها از قالی‌های دیگر اقتباس شده‌اند (هانگلدین، ۱۳۷۵: ۸۵).

قالی‌های شهری استان خراسان جنوبی به علت اهمیت و شهری‌بودن این قالی‌ها و دسترسی آسان به نمونه‌های موجود در منابع کتابخانه‌ای و بازار فرش، در سال‌های گذشته موردتوجه پژوهشگران بوده‌اند. از طرفی مطالعهٔ قالیچه‌های عشایری استان به علت پراکندگی جغرافیایی مناطق زندگی عشایر و دشواری دسترسی به نمونه‌های اصیل این قالیچه‌ها، کم‌تر موردتوجه قرار گرفته‌است. تحولات سریع فرهنگی و اجتماعی در حال وقوع نیز باعث شده تا تولید قالی‌های اصیل و سنتی در میان عشایر استان کم‌رنگ شده و روزبه‌روز از تنوع، کیفیت و کمیّت این قالی‌ها کاسته شود. از این‌رو، مسئله اصلی پژوهش حاضر کاهش تنوع طرح‌های اصیل قالی‌های عشایر و فراموشی دایرةالمعارف ساختار طراحی و نقوش رایج در قالی‌های عشایری ایران در گام نخست و قالی‌های عشایری بافت استان خراسان جنوبی در گام بعدی می‌باشد. هدف از پژوهش حاضر نیز شناسایی و مستندسازی ساختار طراحی قالی‌های عشایری استان و نیز فرهنگ واژگانی نقش‌مایه‌های قالی‌هاست. سوالات پژوهش عبارتند از: ساختارهای طراحی رایج در قالی‌های عشایری استان خراسان جنوبی کدامند؟ نقش‌مایه‌های رایج در قالی‌های عشایری استان خراسان جنوبی کدامند؟

۲. روش پژوهش

روش انجام این پژوهش، توصیفی- تحلیلی و جمع‌آوری اطلاعات آن کتابخانه‌ای و میدانی است. پیشینهٔ تاریخی خراسان جنوبی به شیوهٔ کتابخانه‌ای و شناسایی نمونه‌ها به‌صورت میدانی صورت گرفته‌است. جامعهٔ آماری به شکل هدفمند و براساس قالیچه‌های دردسترس و در حال تولید منطقه انتخاب شده‌است. با توجه به تنوع ساختار طرح و نقش در مناطق عشایری برای شناسایی بهتر طرح‌ها، به تفکیک قالیچه‌ها براساس طبقه‌بندی رایج[۱] در طرح و نقش پرداخته شده که در این میان طرح‌ها شامل هفت دستهٔ کلی است که در نمودار (۱) آمده است. جامعهٔ آماری تحقیق شامل تمام قالیچه‌های عشایری بافته‌شده در جغرافیای استان خراسان جنوبی بوده‌است که از این میان، تعداد ۱۰۸ نمونه با حضور در میدان تحقیق عکاسی شدند و سپس با مطالعهٔ دقیق و حذف نمونه‌طرح‌های مشابه و با حفظ حداکثر تنوع، تعداد ۱۶ قالیچه به‌عنوان نمونه‌های تحقیق مورد تحلیل و توصیف قرار گرفتند. این نمونه‌ها دارای طرح و نقش بلوچ خراسان جنوبی بوده‌اند. نمونه‌های مورد بررسی این استان مربوط به شهرستان‌های زیرکوه (۵ مورد)، نهبندان (۳ مورد)، قائن (۳ مورد)، بیرجند (۲ مورد)، درمیان (۱ مورد)، سربیشه (۱ مورد)، و خوسف (۱ مورد) می‌باشد. لازم به ذکر است معیار نام‌گذاری قالیچه‌های عشایری[۲]، فرهنگ رایج در منطقه است. اسلوب و ویژگی‌های فنی بافت در قالیچه‌های این استان، گره نامتقارن[۳] و گره متقارن[۴] و دارهای[۵] مورداستفاده از نوع افقی[۶] است. جدول (۱) نشان‌دهندهٔ جغرافیای بررسی‌شده در جامعهٔ آماری پژوهش است که به معرفی و بررسی قالیچه‌های استان خراسان جنوبی اختصاص دارد.

جدول ۱: جغرافیای جامعهٔ آماری بررسی‌شده درخصوص قالیچه‌های عشایری استان خراسان جنوبی (نگارندگان)

شهرستان	توابع			
زیرکوه	اسفدن	آبیز	امیرآباد	افین
سربیشه	سربیشه	مود	چاچ	اسفزار
درمیان	خلف	اسدیه	خسروآباد	هندوالان
نهبندان	چاه دراز	عرب خانه	شوسف	محمدآباد
بیرجند	بیرجند	القار	گازار	حاجی آباد
قائن	قائن	کرغند	بمرود	دو چاهی
خوسف	خوسف	باغان	بصیران	خور

۳. پیشینهٔ پژوهش

به‌لحاظ اهمیت و جایگاه خراسان جنوبی در جغرافیای فرش ایران، پژوهش‌های متعددی با موضوع قالی خراسان جنوبی به انجام رسیده‌است. ازجمله این پژوهش‌ها می‌توان به این موارد اشاره کرد:

مریدی، مراثی و مقنی‌پور (۱۳۹۶) در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل علیت و عاملیت در دگرگونی‌های دو دهه اخیر قالی ایران (مناطق مورد مطالعه: خراسان شمالی، خراسان رضوی، خراسان جنوبی)» به این نتیجه رسیده‌اند که موجودیت یک قالی در شرایط معمول، رابطهٔ تنگاتنگی با علل و شرایط آن دارد؛ اما دگرگونی‌ها و تغییرات قالی در ابعاد مختلف آن در دوران اخیر بیش‌تر متأثر از فعالیت عاملیت‌ها (کارگزاران) بوده‌است. رخشانی‌مقدم (۱۳۹۵) در پایان‌نامهٔ خود با عنوان «بررسی علل رکود بازار فرش خراسان جنوبی» به این نتیجه رسیده‌است که خلاقیت و نوآوری در طرح و نقش فرش دست‌بافت، شناخت سلیقهٔ بازار مصرفی، توجه به کیفیت محصول، شناخت رقبای خارجی در بازار فروش و برداشتن تحریم، از عواملی هستند که سهم به‌سزایی در رونق بازار فرش دارند. مرتضی شاه‌بیگی (۱۳۹۵) در پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد «تاثیر مولفه‌های فرهنگی بر نقوش فرش قائنات» به این نتیجه رسیده‌است که بخش اعظم نقوش قالی و قالیچه‌های این مناطق در گذر تاریخ، هویت و اصالت خود را حفظ کرده و به عنوان یک تولید فرهنگی مؤلفه‌های متعددی هم‌چون مذهب، باورها و اعتقادات، الهام از طبیعت، روایات و داستان‌های ادبی، بخش مهمی از شکل‌گیری نقوش را به خود اختصاص داده‌اند.

عاملی، صفاران و صباغ‌پور (۱۳۹۴) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی تغییرات فرش‌های ریزه‌ماهی در شهرستان بیرجند طی دهه‌های اخیر»، به این نتیجه رسیده‌اند که در طول زمان، ساختار اصلی واگیره ثابت مانده، اما ابعاد آن بسیار کاهش یافته‌است. تغییر رنگ‌بندی از رنگ‌های تیره مثل سرمه‌ای (کبود) و قرمز (لاکی) به رنگ‌های روشن مثل سفید و کرم از دیگر تحولات ایجادشده در فرش‌های ریزه‌ماهی بیرجند طی دهه‌های اخیر بوده‌است. مریم افتاده (۱۳۹۳) در پایان‌نامه خود با عنوان «بررسی نقوش قالیچه‌های بلوچی خراسان جنوبی» با مطالعهٔ ۲۰۰ نمونه از قالیچه‌های بلوچ منطقه، به مجموعه‌ای از نقش‌مایه‌های ذهنی‌باف دست یافته که به کمک نقوش هندسی، توسط دختران و زنان عشایری و روستایی منطقهٔ خراسان جنوبی بافته می‌شوند. شیرین صوراسرافیل (۱۳۸۳) به شرح مختصری از فرش‌بافی خراسان جنوبی اشاره می‌کند و از قائنات به‌عنوان یکی از قطب‌های مهم فرش‌بافی شرق کشور در زمان گذشته نام می‌برد. تورج ژوله (۱۳۸۱) در کتاب برگی از قالی خراسان، به فرش‌بافی در منطقهٔ خراسان جنوبی اشاره کرده است. اریک اشنبرنر (۱۳۷۴) در مجموعه کتاب سه‌جلدی قالی‌ها و قالیچه‌های ایران، نکات و تصاویر قابل‌تأملی راجع به قالی خراسان آورده‌است.

پژوهش‌های ذکرشده هرکدام بیش‌تر روی یک منطقه و یا طرح خاص تأکید کرده و آن را موردمطالعه قرار داده‌اند. پژوهش حاضر که براساس مطالعات میدانی صورت گرفته، به شناسایی، مطالعه و بررسی طرح و نقش قالیچه‌های استان خراسان جنوبی پرداخته و مستقل از پژوهش‌های پیشین است و اهداف متفاوتی دارد، بنابراین در عین توجه به آن‌ها، شامل یافته‌های متفاوتی خواهد بود.

٤. تاریخچهٔ قالی‌بافی در استان خراسان جنوبی

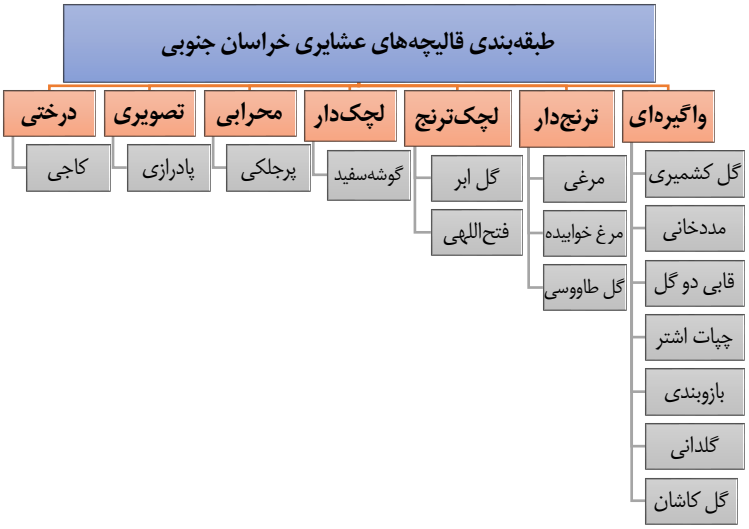
استان خراسان جنوبی ازجمله مناطقی در ایران است که در حیطهٔ فرش‌بافی از گذشته تاکنون دارای اصالت و پیشینهٔ تاریخی بوده و فرش‌های این منطقه با دارابودن طرح‌ها و نقوش متنوع در نظام فرش‌بافی ایران از جایگاه قابل توجهی برخوردار هستند. به‌طور کلی وضعیت قالی‌بافی

منطقه را طی صد سال اخیر می‌توان به سه دوره تقسیم کرد: دورهٔ اول سال‌های قبل از ۱۳۰۰ ه.ش و دوران بافت قالی خوب و ممتاز در منطقه است؛ دورهٔ دوم، سال‌های ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۲ ه.ش است که به‌دلیل عواقب جنگ‌های جهانی اول و دوم به‌رغم تولیدات نسبتاً خوب در مناطقی هم‌چون مود و شهر بیرجند، رکود و آشفتگی خاصی در وضع صادرات و فروش فرش به‌وجود آمد؛ در دورهٔ سوم (از سال ۱۳۳۰ ه.ش) دوران شکوفایی و تجدید حیات فرش منطقه آغاز شد و به‌تدریج با آغاز فعالیت تولیدکنندگان و بافندگان این هنر، شهرت گذشته خود را در این منطقه بازیافت (ژوله، ۱۳۷۵: ۷۰).

این پژوهش به بررسی قالیچه‌های دورهٔ سوم این منطقه و به مطالعهٔ میدانی تمامی قالیچه‌های عشایری موجود در استان خراسان جنوبی پرداخته‌است که به‌طور کلی شامل چند دسته می‌شود: ۱) ایل بهلولی: بزرگ‌ترین ایل تولیدکنندهٔ قالیچه‌های بلوچی در جنوب خراسان می‌باشند (شهرستان‌های قائن، بیرجند و نهبندان). بهلولی‌ها اساساً از نژاد ترک‌های فارس و شامل سه طایفهٔ بهلولی، دلاکه و بالفروش می‌باشند که در عین پراکندگی، از وحدت قومی- قبیله‌ای خاصی برخوردارند؛ ۲) طوایف عرب: از دیگر تولیدکنندگان قالیچهٔ بلوچ، طوایف عرب خراسان هستند که در مناطق عربخانه نهبندان، بخش درمیان بیرجند و اطراف فردوس ساکن هستند و شغل اصلی آنان دامداری با شیوهٔ زندگی عشایری است. تولیدات آن‌ها خشن‌تر و کم‌دوام‌تر از سایر قالی‌های بلوچ می‌باشد. ۳) قوم سیستانی: به‌علت بروز خطراتی هم‌چون سیل، خشکسالی، ناامنی و ... سیستانی‌های زیادی به استان‌های گلستان و خراسان مهاجرت نمودند و در برخی از شهرستان‌های حوزهٔ تولید قالی بلوچ سکنی گزیدند که به دلیل تأثیر مبادلات فرهنگی با بلوچ‌ها، به حرفهٔ قالی‌بافی روی آوردند. طوایف جر، چشک و نخعی، اصالتاً سیستانی بوده و از عمده‌ترین تولیدکنندگان قالی بلوچ هستند. ۴) اقوام دیگر: اقوام دیگری از تیره‌های مختلف مانند کلاه‌درازی، علی‌میرزایی، قرایی، مغول‌زاده، خجوی، ابوالقاسم و ابراهیم‌مرتضی به بافت طرح‌ها و نقوش بلوچ اشتغال دارند.

۵. طبقه‌بندی قالیچه‌های عشایری خراسان جنوبی براساس یافته‌های پژوهش

بررسی‌های صورت‌پذیرفته نشان می‌دهند که طرح‌های رایج در قالیچه‌های خراسان جنوبی شامل هفت دستهٔ کلی هستند که عبارتند از: واگیره‌ای، لچک‌ترنج، ترنج‌دار، لچک‌دار، محرابی، تصویری و درختی (نمودار ۱).



نمودار ۱: طبقه‌بندی قالیچه‌های عشایری خراسان جنوبی (نگارندگان)

جدول (۲) براساس هفت دستهٔ کلی طرح تنظیم شده و نام هریک از قالیچه‌ها مرتبط با دسته‌بندی در مقابل آن‌ها قرار گرفته‌است. در این جدول، با استناد به یافته‌های میدانی، از اسامی رایج (محلی) برای نام قالیچه‌ها استفاده شده‌است.

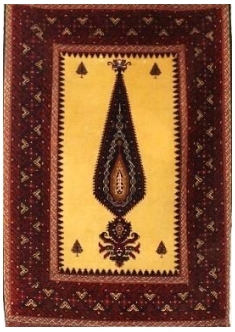
جدول ۲: طبقه‌بندی قالیچه‌های عشایری خراسان جنوبی (نگارندگان)

طبقه‌بندی طرح و نقش	زیرکوه	سربیشه	درمیان	نهبندان	خوسف	قائن	بیرجند
لچک‌ترنج	گل ابر	-	-	فتح‌اللهی	-	-	-
ترنج‌دار	-	-	مرغ خوابیده	-	گل طاووسی	مرغی	-
لچک‌دار		گوشه‌سفید		-		-	-
درختی	کاجی	-	-	-	-	-	-
تصویری	پادرازی	-	-	-	-	-	-
واگیره‌ای	گل‌کشمیری گلدانی	-	خشتی	مددخانی	-	دو گل چپات اشتر	بازوبندی گل کاشان
سجاده‌ای	-	-	-	پرجلکی	-	-	-

در جدول (۳)، تصاویر نمونه قالیچه‌ها براساس اسامی آن‌ها طبقه‌بندی شده‌است. این تصاویر از تمامی مناطق خراسان جنوبی و در تحقیقات میدانی به‌دست آمده‌اند. در ادامهٔ مطالب نیز ویژگی‌های فرمی طرح و نقش این قالیچه‌ها موردبررسی قرار گرفته‌است.

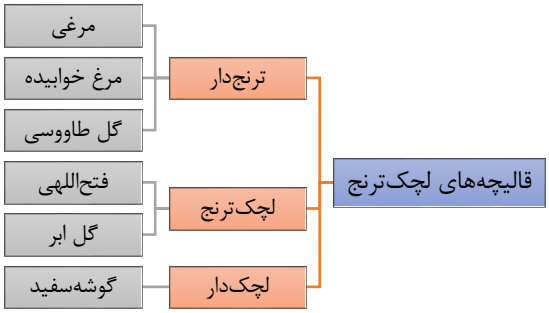
جدول ۳: تصاویر نمونه قالیچه‌های عشایری بررسی‌شده استان خراسان جنوبی (نگارندگان)

واگیره‌ای			
تصویر ۱: طرح قابی، زیرکوه (آبیز)	تصویر ۲: طرح مددخانی، نهبندان	تصویر ۳: طرح دو گل، قائن (بمرود)	تصویر ۴: طرح چپات اشتر، قائن
واگیره‌ای		**لچک‌دار**	
تصویر ۵: طرح بازوبندی، بیرجند (گازار)	تصویر ۶: طرح گلدانی، زیرکوه	تصویر ۷: طرح گل کاشان، بیرجند	تصویر ۸: طرح گوشه‌سفید، سربیشه (خور)

ترنج‌دار			لچک ترنج‌دار
تصویر ۹: طرح مرغی، قائن (کرغند)	تصویر ۱۰: طرح مرغ خوابیده، درمیان (خلف)	تصویر ۱۱: طرح گل طاووسی، خوسف	تصویر ۱۲: طرح گل ابر، زیرکوه
لچک ترنج‌دار	**تصویری**	**سجاده‌ای**	**درختی**
			
تصویر ۱۳: طرح فتح‌اللهی، نهبندان	تصویر ۱۴: طرح پادرازی، زیرکوه (آبیز)	تصویر ۱۵: طرح پرجلکی، قائن	تصویر ۱۶: طرح کاجی، زیرکوه

۵-۱. معرفی طرح و نقش قالیچه‌های عشایری خراسان جنوبی

در مورد معرفی طرح و نقش، آنالیز خطی تصاویر هریک از قالیچه‌های به‌دست‌آمده از خراسان جنوبی، مطابق جدول (۳) تنظیم شده‌است. به این صورت که عناصر تشکیل‌دهندهٔ ترنج، لچک و متن با بررسی نقش‌مایه، ساختار و حاشیه در جداول جداگانه آورده شده‌اند تا بتوان با بررسی نتایج به‌دست‌آمده به خصوصیات فرمی در قالیچه‌ها دست یافت. لازم به توضیح است که برای درک بهتر تنوع موجود، قالیچه‌های لچک‌ترنج‌دار و نیز قالی‌های طرح واگیره‌ای، به‌عنوان شاخص تلقی شده‌اند و در ارائه نمونه‌ها برای بررسی از هم جدا شده‌اند.



نمودار ۲: طبقه‌بندی قالیچه‌های لچک‌ترنج (نگارندگان)

۵-۱-۱. طرح مرغی: این طرح ازجمله نمونه‌های موجود ترنجی در میان قالی‌های روستایی بلوچ‌نشین استان خراسان جنوبی می‌باشد. قرارگیری هریک از نقش‌مایه‌های مرغ به‌صورت قرینه در مقابل یکدیگر ازجمله ویژگی‌های منحصربه‌فرد این طرح به‌شمار می‌آید. در مصاحبه با آقای صمیمی، مشخص شد قالی ترنجی مرغی ازجمله طرح‌های شناخته‌شدهٔ بلوچ خراسان محسوب می‌گردد. ایل بهلولی قائنات و بیرجند ازجمله بافندگان مختص این طرح به حساب می‌آیند. طرح‌های مرغی بلوچ را می‌توان به طرح‌های دارای نقش‌مایه‌های منفرد مرغی ساده و طرح‌های دارای نقش‌مایه مرغ با پرندگان کاملاً واقعی تقسیم نمود. طرح‌هایی که صرفاً دارای تزئینات کله‌مرغی هستند، در طبقه‌بندی طرح‌های مرغی قرار نمی‌گیرند (محمدعلی صمیمی، مصاحبه درخصوص طرح فرش، مرداد ۱۳۹۹).

۵-۱-۲. طرح مرغ خوابیده: طرح ترنجی با نام مرغ خوابیده ازجمله طرح‌های دو روستای خلف و سراب در شهرستان درمیان است. ویژگی بارز نقش‌پردازی این طرح استفاده از چهار مرغ خوابیده در مرکز ترنج است که ترنج‌ها در یک ردیف و در مواردی در دو یا سه ردیف کنار یکدیگر تکرار می‌شوند. خطوط در میان نقوش متن، سبب ایجاد ریتم در نظر بیننده شده‌است. هم‌چنین اکثراً دارای متن کرم یا سفید عاجی می‌باشند.

۵-۱-۳. طرح فتح‌اللهی: طرح لچک‌ترنجی فتح‌اللهی ازجمله طرح‌های شاخص بلوچ خراسان در بین عشایر بلوچ و عرب است. لازم به ذکر است بافت این نقشه علاوه بر روستای چاه‌دراز در بخش عرب‌خانه شهرستان نهبندان و شهرستان درمیان هم صورت می‌پذیرد، ولی اصالت بافت این طرح مربوط به طایفهٔ فتح‌الله‌خانی زابل می‌باشد.

۵-۱-۴. طرح گل طاووسی: طرح موجود در قالب یک‌چهارم با نام گل طاووسی شناخته می‌شود که در میان مناطق بافندگی بلوچ خراسان جنوبی به‌صورت پراکنده بافته می‌شده‌است. در این میان، بافت این طرح در مناطق روستایی شهرستان خوسف ازجمله روستای خور متداول بوده‌است. ازجمله شاخصه‌های اصلی این طرح، استفاده از نقش طاووس به‌صورت قرینه است که با رنگ متن روشن و حاشیهٔ پهن تیره اجرا شده‌است. قرارگیری ساختار نقش‌مایهٔ طاووس به‌همراه پرندگان و گیاهان به‌صورت منفصل و قرینه مقابل یکدیگر در فضای متن، ازجمله ویژگی‌های این طرح محسوب می‌گردد که با ایجاد ریتم، ازلحاظ بصری سبب نوعی پیوستگی درنظر بیننده شده‌است.

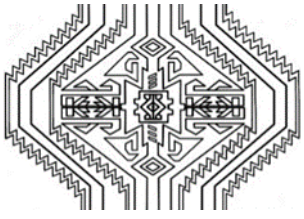
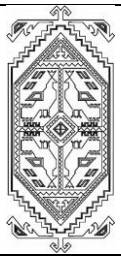
۵-۱-۵. طرح گل ابر: با توجه به طبقه‌بندی طرح و نقش، این طرح در قالب لچک‌ترنج با عنوان محلی گل ابری بافته می‌شود و از طرح‌های رایج در میان بلوچ‌های خراسان جنوبی می‌باشد. بعد از شهرستان زیرکوه در استان خراسان جنوبی، روستاهای شیرگ آقا، درویش‌آباد، و باغستان شهرستان سربیشه از دیگر حوزه‌های بلوچ‌نشین است که بافت این طرح در آن رواج بیش‌تری دارد (محمد ادیبیان، تولیدکننده فرش، مصاحبه مرداد ۱۳۹۹).

۵-۱-۶. طرح گوشه‌سفید: ساختار کلی این طرح متشکل از تکرار ردیف‌هایی از قاب به شکل هشت‌ضلعی می‌باشد که نقش‌مایه انتزاعی مرکز آن گل‌میخ نام دارد؛ هم‌چنین در میان هریک از هشت‌ضلعی‌ها نقشی در اندازه کوچکتر به نام رتیلی قرار گرفته‌است. از جمله ویژگی‌های شاخص در نقش‌پردازی این طرح، اجرای فضاهای اصلی به‌صورت منفصل و استفاده از گل به‌عنوان تزئین اصلی در محیط اطراف قاب‌ها است.

۵-۲. تحلیل ساختار ترنج

با بررسی نمونه‌طرح‌های خطی از طبقه‌بندی فرم ترنج در قالیچه‌های خراسان جنوبی، ساختارهای متنوع ترنج در این منطقه در جدول (٤) قرار داده شده‌است. هم‌چنین خصوصیات کلی ترنج‌های این منطقه در تصاویر خطی توضیح داده شده‌اند.

جدول ۴: آنالیز خطی ترنج در قالیچه‌های لچک‌ترنج عشایری خراسان جنوبی (نگارندگان)

ترنج‌دار		
		
تصویر ۱۷: آنالیز خطی تصویر (۹)	تصویر ۱۸: آنالیز خطی تصویر (۱۰)	تصویر ۱۹: آنالیز خطی تصویر (۱۱)

لچک‌ترنج		لچک‌دار
		-
تصویر ۲۰: آنالیز خطی تصویر (۱۲)	تصویر ۲۱: آنالیز خطی تصویر (۱۳)	-

۵-۲-۱. ترنج طرح مرغی: فرم ترنج به صورت هشت‌ضلعی در قالب یک‌چهارم است و در دو سوی آن دو مرغ در مقابل یکدیگر اجرا شده‌اند. استفاده از این فرم در میان بافته‌های مناطق بلوچ‌نشین خراسان از اصالت بالایی برخوردار است. نقش‌مایه انتزاعی مرغابی استفاده‌شده در مرکز ترنج که در تقدم دیداری بیننده قرار می‌گیرد، مرغک‌های پیدا و پنهان نامیده می‌شود. هم‌چنین استفاده از نوعی مرغک‌های کوچک شکسته در تمامی اضلاع بیرونی ترنج، به‌عنوان نوعی تزئین خاص درنظر گرفته شده‌است.

۵-۲-۲.ترنج طرح مرغ خوابیده: ساختار ترنج فرش مرغ خوابیده توسط خطوط پلکانی به فضاهای لوزی‌شکل در یک ردیف تقسیم شده‌است. هم‌چنین در چهار وجه قسمت مرکزی، مرغی خوابیده و انتزاعی اجرا گردیده‌است. این طرح مبتنی بر سه لوزی به‌عنوان ترنج در قالب یک‌چهارم می‌باشد که در مرکز سطحی مربع‌شکل قرار گرفته‌اند. هم‌چنین محیط درونی ترنج با چهار نقش پرندهٔ رایج در قالی بلوچ تزئین شده‌است. استفاده از نقش‌مایه‌های انتزاعی شکسته مانند لوزی، گل‌های ریز، و شاخ قوچ به‌صورت منفصل ازجمله عناصر به‌کاررفته در ترنج محسوب می‌گردد.

۵-۲-۳. ترنج طرح گل طاووسی: ساختار این ترنج برگرفته از فرم انتزاعی یک تک‌حوض همراه با خطوط محیطی به‌شکل پلکانی است که در قالب یک‌چهارم اجرا شده‌اند. ازجمله نقوش به‌کاررفته در ترنج می‌توان به انواع نقش‌مایه‌های پرندگان اشاره نمود. نقش‌مایهٔ انتزاعی استفاده‌شده در مرکز ترنج، «رتیلی» نامیده می‌شود. هم‌چنین از نوعی سرترنج به‌شکل پرنده و سر قوچ که به‌عنوان نوعی تزئین خاص درنظر گرفته شده، استفاده می‌شود. از انواع نقوش انتزاعی مورداستفاده در ترنج که به‌صورت شکسته می‌باشند، می‌توان کژمار و بورک را نام برد.

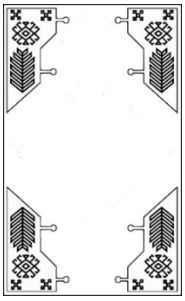
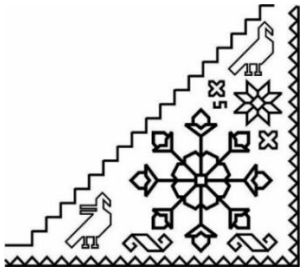
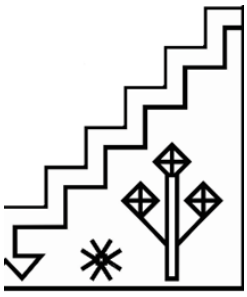
۵-۲-۴.ترنج طرح گل ابر: علت نام‌گذاری این قالیچه به گل ابری بریدگی‌های اطراف نقش لوزی‌مانندی است که در وسط قالیچه به صورت تکی یا دوتایی بافته می‌شود. در این نمونه از قالیچه نیز می‌توان زمینهٔ روشن و نقش‌مایه‌هایی با رنگ تیره در حاشیه و نقوش موجود در متن اصلی کار را شاهد بود که این کنتراست در رنگ، باعث زیباترشدن قالیچه شده‌است. نقش‌مایه‌ها در این قالیچه به‌صورت شکسته و انتزاعی طراحی شده‌اند. آنالیز خطی طرح ترنج به‌صورت فرم لوزی در ساختاری ساده همراه با بریدگی‌هایی می‌باشد. ازجمله نقش‌مایه‌های انتزاعی به‌کاررفته در فضای داخلی ترنج‌ها می‌توان به ابروی عروس به شکل کمان یا خط شکسته اشاره نمود.

۵-۲-۵. ترنج طرح فتح‌اللهی: نمونه آنالیز خطی این طرح ترنج، به‌صورت فرم لوزی در ساختاری ساده می‌باشد. هم‌چنین نواری حلقه‌مانند به‌صورت قابی اطراف ترنج را احاطه نموده‌است. ازجمله نقش‌مایه‌های انتزاعی به‌کاررفته در فضای داخلی ترنج‌ها می‌توان به پرنده، و گل و بوته اشاره نمود.

۵-۳. تحلیل ساختار لچک

ساختارهای متنوع لچک در قالی‌های منطقه خراسان جنوبی حاکی از آن است که حالت قرارگیری لچک‌ها تفاوت‌هایی با یکدیگر دارند. بر همین اساس، در جدول (۵)، طبقه‌بندی لچک‌ها با نام‌های لچک‌ترنج‌دار و لچک‌دار انجام شده‌است. هم‌چنین خصوصیات کلی لچک‌های این منطقه در آنالیز خطی و توضیح عنوان‌ها ذکر شده‌است.

جدول ۵: آنالیز خطی لچک در قالیچه‌های لچک‌ترنج عشایری خراسان جنوبی (نگارندگان)

لچک ترنج‌دار		لچک‌دار
		
تصویر ۲۲: آنالیز خطی تصویر (۱۲)	تصویر ۲۳: آنالیز خطی تصویر (۱۳)	تصویر ۲۴: آنالیز خطی تصویر (۹)

۵-۳-۱. لچک طرح گل ابر: ساختار طرح لچک در این طرح بدون هیچ شباهتی به ترنج درنظر گرفته شده‌است که با استفاده از خطوط پله‌ای در قسمت عرضی به یکدیگر متصل شده‌اند. فضاسازی لچک‌ها با نقش‌مایه‌های ابروی عروس، «مجلک» متشکل از پنج مربع متصل و رتیلی انجام شده که به‌شکل ساده‌شدهٔ رتیل یا عنکبوت با دو لوزی تودرتو با هشت مرغک اجرا شده‌است. هم‌چنین در لچک از رنگ‌های تیرهٔ لاکی و مشکی که ازجمله رنگ‌های پرکاربرد در فرش‌های بلوچ خراسان جنوبی به حساب می‌آیند، استفاده شده‌است.

۵-۳-۲. لچک طرح فتح‌اللهی: ساختار طرح لچک در این طرح مشابه ترنج درنظر گرفته شده که با استفاده از خطوط پله‌ای در قسمت عرضی به یکدیگر متصل شده‌اند. فضاسازی لچک‌ها با گل و بوته اجرا شده، هم‌چنین در لچک از رنگی متفاوت با ترنج استفاده شده‌است.

۵-۳-۳. لچک طرح گوشه‌سفید: ساختار لچک در این طرح با استفاده از خطوط پله‌ای در قسمت عرضی به یکدیگر متصل شده‌است. فضاسازی لچک‌ها با گل و بوته اجرا شده، هم‌چنین در لچک از رنگ کرم استفاده شده است که علت نامگذاری این طرح نیز می‌باشد.

جدول ۶: نقش‌مایه‌های به‌کاررفته در متن قالیچه‌های عشایری لچک‌ترنج خراسان جنوبی (نگارندگان)

طرح مرغی		
گلدان	مرغ	هشت‌ضلعی کله‌مرغی
طرح گوشه‌سفید		
گل	رتیلی	هشت‌ضلعی

۵-۴. بررسی ساختار کلی متن قالیچه‌های عشایری خراسان جنوبی (طرح‌های غیرلچک و ترنج‌دار)

در ادامه به بیان ویژگی‌های کلی طرح قالی‌هایی می‌پردازیم که شامل لچک‌ترنج نیستند و به‌طور کلی طرح‌های واگیره‌ای و سراسری دارند. آنالیز خطی هریک از تصاویر قالیچه‌ها طبق جدول (۳) تنظیم شده‌است تا با بررسی نتایج به‌دست‌آمده، بتوان به ویژگی‌های طرح کلی متن دست یافت. با بررسی نمونه طرح‌های خراسان جنوبی، طبقه‌بندی ساختار متن شامل قالی‌های واگیره‌ای (گل کشمیری، مددخانی، دو گل، چپات اشتر، بازوبندی، گلدانی و گل کاشان)، سجاده‌ای، تصویری و درختی است که خصوصیات کلی هریک از آن‌ها در آنالیز خطی و توضیح عنوان‌ها مشخص شده‌است.

نمودار ۳: طبقه‌بندی قالیچه‌های واگیره‌ای (نگارندگان)

۵-۴-۱. طرح گل کشمیری: طرح واگیره‌ای با نام محلی گل کشمیری ازجمله طرح‌های اصیل و شاخص بلوچی در روستاهای شهرستان زیرکوه می‌باشد. ازجمله شاخصه‌های اصلی این طرح استفاده از نقش‌مایه‌ای به نام ماهی می‌باشد که برگرفته از طرح ماهی است که در اندازهٔ درشت بافته شده و به آن طرح تپانچه‌ای نیز گفته می‌شود (محمدعلی صمیمی، مصاحبه درخصوص طرح فرش، مرداد ۱۳۹۹). ازجمله خصوصیاتی که در ساختار متن قالی‌های گل کشمیری حائز اهمیت است، تکرار ردیف‌های منفصل از قاب‌های هشت‌ضلعی، به‌صورت شکسته در کنار یکدیگر می‌باشد که هریک از قاب‌ها را چهار نقش ماهی تشکیل داده و گل کشمیری نامیده می‌شود.

۵-۴-۲. طرح مددخانی: ساختار اصلی این طرح به صورت قابی و با استفاده از نقش‌مایه‌ای انتزاعی به نام گل مددخانی اجرا شده‌است. طی تحقیقات میدانی صورت‌پذیرفته، نام محلی این طرح، برگرفته از نقش‌مایهٔ به‌کاررفته در متن می‌باشد. ازجمله ویژگی‌های طرح و نقش قالی می‌توان به فرم قرارگیری نقش‌مایه‌ها در متن و استفاده از رنگ لاکی اشاره نمود. هم‌چنین ازجمله موارد قابل‌توجه، رنگ تیرهٔ این طرح نسبت به سایر طرح‌ها می‌باشد. اصالت بافت این طرح مربوط به روستاهای بخش عربخانه و چاه‌دراز شهرستان نهبندان و روستای سرزه از بخش مرکزی شهرستان سربیشه می‌باشد. فرم قاب‌قابی طرح مددخانی، با تکرار نقش‌مایهٔ انتزاعی گل مددخانی و خشته چتردار با اضلاع پلکانی با یک هشت‌ضلعی شبیه مُهر در وسط خشت و چهار چتر در اطراف، استفاده از رنگ لاکی در متن، ازجمله ویژگی‌هایی به حساب می‌آیند که طرح و نقش این قالی را نسبت به دیگر طرح‌های این منطقه متفاوت نموده‌اند.

۵-۴-۳. طرح دو گل: متن فرش توسط ردیف‌هایی از قاب که محیط اطراف آن‌ها دارای خطوطی به‌شکل پلکانی می‌باشد، به فضاهایی مربع‌شکل تقسیم شده‌است. هم‌چنین هریک از فضاها با تکرار متناوب قاب‌های هشت‌ضلعی اجرا گردیده که در قسمت مرکزی هریک از آن‌ها، نقش‌مایهٔ عطاره شاخدار قرار گرفته‌است. ازجمله ویژگی‌های شاخص در نقش‌پردازی این طرح، اجرای فضاهای اصلی به‌صورت منفصل و استفاده از نقش‌مایهٔ پوتی به‌عنوان تزئین اصلی در محیط اطراف قاب‌ها می‌باشد.

۵-۴-۴. طرح چپات اشتر: با بررسی‌های صورت‌پذیرفته، بافت این طرح در حوزهٔ بافندگی بلوچ بسیار مرسوم بوده‌است. هریک از این قاب‌ها در میان بلوچ‌ها، چپات اشتر به‌معنای پایِ شتر نامیده می‌شود و به‌صورت یک‌چهارم اجرا شده‌است. ازجمله شاخصه‌های این طرح در میان اقوام بلوچ خراسان می‌توان به استفاده از رنگ آبی اشاره نمود. این طرح در عشایر بلوچ شهرستان‌های نهبندان، سربیشه و بیرجند بافته می‌شود. ساختار کلی متن در قالی چپات اشتر بلوچ خراسان متشکل از تکرار ردیف‌های متصل قاب‌های هندسی به شکل هشت‌ضلعی می‌باشد که توسط خطوطی به یکدیگر متصل شده‌اند. در مرکز قاب‌های هشت‌ضلعی، نقش‌مایهٔ شش‌ضلعی ترسیم شده که در بخش داخلی آن یک پای مرغ و در بخش خارجی آن سه پای مرغ رسم شده‌است. با توجه به مصاحبهٔ میدانی صورت‌پذیرفته، نام نقش‌مایه‌های به‌کاررفته در متن هریک از قاب‌ها، چپات اشتر و خشته چتردار نامیده می‌شود.

۵-۴-۵. طرح بازوبندی: طی مطالعات میدانی صورت‌پذیرفته طرح بازوبندی را می‌توان در دست‌بافته‌های شهرستان نهبندان و بیرجند که تولیدکنندهٔ فرش به سبک بلوچ هستند، مشاهده نمود. طرح بازوبندی ازجمله طرح‌های اصیل این منطقه به‌خصوص در روستای گازار شهرستان بیرجند محسوب می‌گردد و در سایر مراکز بافندگی بلوچ خراسان جنوبی نیز مورداستفاده قرار می‌گیرد. ساختار متن در قالی‌های قابی بازوبندی

شامل دو سطح فضایی می‌باشد، به این صورت که یک سطح از به‌هم پیوستن اشکال هندسی شش‌ضلعی به نام بازوبند و سطح دیگر با استفاده از نقش انتزاعی لوزی دندانه‌دار تشکیل شده‌است.

۵-۴-۶. طرح گلدانی: ساختار طرح از نقش‌مایه‌های انتزاعی شکستهٔ گلدانی با نام محلی دودنی تشکیل شده که در ردیف‌هایی به‌صورت منفصل و جداگانه تکرار شده و توسط خطی به یکدیگر متصل شده‌اند. براساس تحقیقات میدانی، این نقش‌مایه برگرفته از آویز اسپندی است که برای دفع چشم‌زخم استفاده می‌گردد.

۵-۴-۷. طرح گل کاشان: طرح گل کاشانی از نمونه طرح‌های مشترک در مناطق بافندگی بلوچ خراسان جنوبی می‌باشد. با توجه به مطالعات میدانی صورت گرفته، بافت این طرح در مناطق روستایی شهرستان بیرجند به‌ویژه روستای القار نیز مرسوم بوده‌است. در گفتگو با بافندگان محلی، مشخص شد که این قالیچه اکثراً با متن کرم و نقش گلی، معروف به گل کاشان و دارای حاشیهٔ یاعلی و چنگک است. (محمدعلی صمیمی، مصاحبه درخصوص طرح فرش، مرداد ۱۳۹۹). ساختار کلی متن در قالی با طرح گل کاشان، متشکل از تکرار نقش‌مایه‌های انتزاعی گل و پرندگانی به‌صورت نیمه‌شکسته و منفصل می‌باشد که در اندازه‌ای بزرگ‌تر از سایر نقوش در متن قالی تکرار شده‌اند. هم‌چنین نواری با نقش سیزده دمی در تمامی کناره‌های متن اجرا شده که با به‌کارگیری رنگ تیره، بیش‌تر مورد توجه بیننده قرار گرفته‌است. استفاده از سایر نقش‌مایه‌های گیاهی و حیوانی به‌صورت پراکنده و تک‌بهتک ازجمله نقوش به‌کاررفته در متن قالی محسوب می‌گردد.

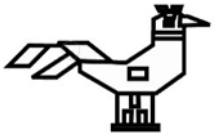
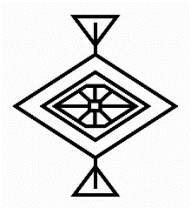
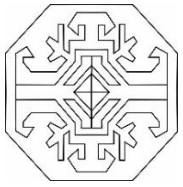
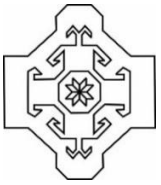
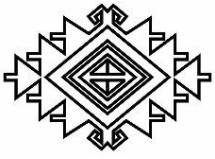
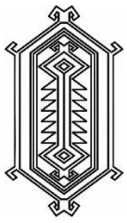
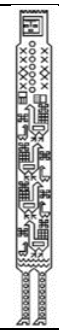
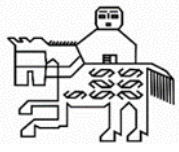
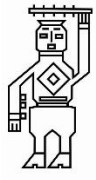
۵-۴-۸. طرح پرجلکی: با توجه به تحقیقات میدانی صورت‌پذیرفته در منطقه، طرح پرجلکی ازجمله طرح‌های اصیل و خاص بلوچ و عرب خراسان جنوبی می‌باشد که به‌دلیل شباهت به چهارپر لنگر جلک نخ‌ریسی نامگذاری شده‌است. این طرح در همهٔ مناطق ازجمله روستای مزار سیدعلی شهرستان بیرجند، روستاهای بخش عرب‌خانه شهرستان نهبندان و هم‌چنین در روستاهای پخت و گورید شهرستان سربیشه بافته می‌شود (همان).

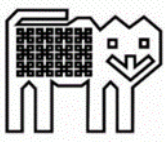
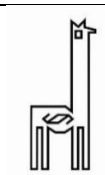
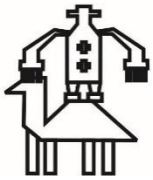
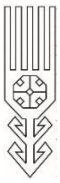
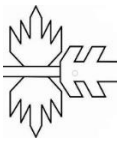
قالیچه تصویر (۱۵) دارای قابی محراب‌گونه است که حالت نمکدان دارد و فاقد ستون و سرستون‌های رایج در سایر قالی‌های محرابی است. نقش‌مایهٔ پنجه به‌شکل یک دست باز در مستطیل‌های دو طرف محراب که محل قرارگیری دست نمازگزار به هنگام سجده می‌باشد، اجرا شده‌اند. در وسط محراب، شاهد طرحی از یک درخت انتزاعی هستیم که از آن با نام درخت زندگی یاد می‌شود و به سبب تقدس این درخت در فضای درونی محراب استفاده می‌شود. هم‌چنین در پایین محراب دو آدمک به محافظت از درخت زندگی پرداخته‌اند.

۵-۴-۹. طرح پادرازی: با بررسی‌های صورت‌پذیرفته، بافت این طرح در حوزهٔ بافندگی خراسان جنوبی کمیاب بوده‌است. مهاجرت و هم‌نشینی بلوچ‌های سیستان و بلوچستان با اقوام خراسان جنوبی موجب شده تا بافنده از سنت‌های متداول در قالی‌بافی این اقوام به حکم هم‌جواری و مهاجرت، برداشت‌هایی نموده و این طرح با تفاوت‌هایی به سبک بلوچ خراسان اجرا گردد. محل بافت این طرح، کلیهٔ مناطق عشایرنشین عرب و بلوچ در استان خراسان جنوبی ازجمله شهرستان زیرکوه روستای آبیز می‌باشد (افتاده، ۱۳۹۳: ۳۸). ساختار کلی متن فرش، متشکل از نقش زن و مردی با بدنی کشیده در مرکز و در پایین یک انسان سوار بر اسب و هم‌چنین انسانی دیگر در ابعادی کوچک‌تر با گرزی در دست است که در بالا و پایین طرح قرار گرفته‌است. هم‌چنین حضور نقش‌مایه‌هایی مانند شیر، پرندگان، شتر، اسب، گل و گلدان، فضایی از یک جنگل را برای بیننده تداعی می‌کند و طرح هریک از نقش‌مایه‌ها در نمونه‌های خطی جدول (۷) قابل مشاهده است. برای نقش‌مایهٔ شیر، بدن نیم‌رخ و چهره تمام‌رخ طراحی شده‌است. این مورد از آن جهت موردتوجه قرار می‌گیرد که در نقوش قالیچه‌های بلوچی، تصاویر جانوران به صورت تمام‌رخ را کم‌تر شاهد هستیم. نکتهٔ جالب توجه در قالیچهٔ تصویر (۱۴) کشیدگی غیرعادی پیکره‌های انسانی در وسط طرح است و همین کشیدگی و بلندی پای انسان، موجب نام‌گذاری این قالیچه به پادرازی در بین مردمان این خطه شده‌است.

۵-۴-۱۰. طرح کاجی: طرح کاجی یا سروی ازجمله طرح‌های اصیل بلوچ خراسان می‌باشد که اجرای آن به‌صورت سرتاسری صورت پذیرفته‌است. در این راستا دلیل نامگذاری این طرح براساس نقش‌مایهٔ به‌کاررفته در متن می‌باشد. اصیل‌ترین طرح درختی بافته‌شده در شهرستان زیرکوه، طرح کاجی می‌باشد (امین دلاکه، تولیدکنندهٔ فرش، مصاحبه در مرداد ۱۳۹۹). ساختار متن قالی در این طرح، استفاده از نقش‌مایهٔ انتزاعی درخت کاج و در بعضی موارد نقوشی از پرندگان روی این درخت‌هاست. این نوع قالیچه به‌صورت تک‌کاجی یا چندکاجی در زمینهٔ روشن بافته می‌شود. دست‌بافته تصویر (۱۶) دارای زمینه‌ای خلوت بوده و نقوش آن به‌صورت شکسته اجرا گردیده‌اند.

جدول ۷: نقش‌مایه‌های به‌کاررفته در متن قالیچه‌های عشایری خراسان جنوبی (طرح‌های غیر از لچک‌ترنج‌دار) (نگارندگان)

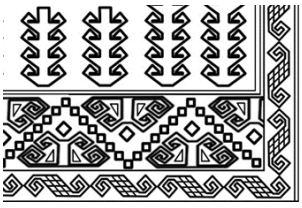
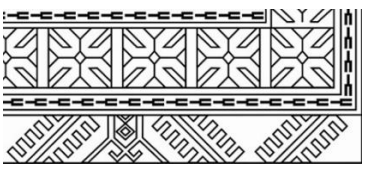
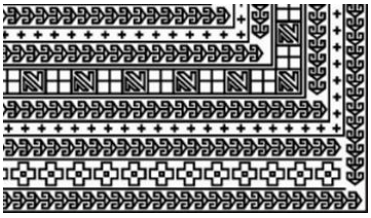
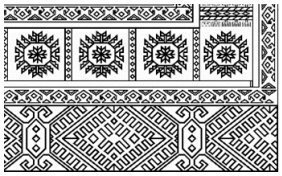
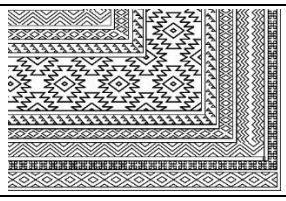
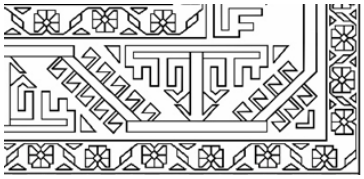
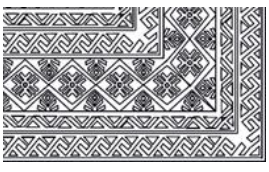
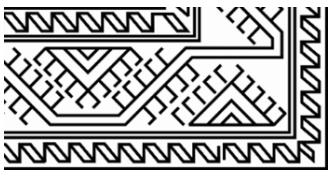
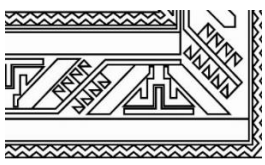
طرح‌های واگیره‌ای	طرح گل کشمیری		طرح گلدانی	
				
	گل کشمیری	دودنی	پرنده	گلک
	طرح مددخانی		طرح بازوبندی	
				
	گل مددخانی	خشته چتردار	لوزی	بازوبند
	طرح دو گل		طرح چپات اشتر	
	پوتی	عطاره شاخدار	خشته چتردار	چپات اشتر
	طرح گل کاشانی			
	گل		پرنده	
طرح تصویری	طرح پادرازی			
				
	مرد	زن	مرد سوارکار	مرد گرز به دست

				
	شیر	مرغابی	شتر	گلدان
طرح‌های سجاده‌ای و درختی	**طرح پرجلکی**			**طرح کاجی**
				
	سوارکار	پنجه	پرجلکی	درخت کاج

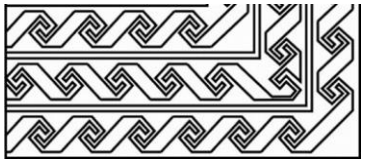
۵-۵. حاشیه

تنوع شکلی ایجادشده در قالیچه‌های روستایی و عشایری خراسان جنوبی برپایهٔ نقوش شکسته است و نقش‌مایه‌های استفاده‌شده در حاشیه نیز یکی از ساختارهای مهم و اصلی موردبررسی در این قالیچه‌ها محسوب می‌شود. در این زمینه می‌توان در کنار گستردگی و تنوع، نقش‌مایه‌هایی را به‌عنوان الگویی ثابت و تکراری در قالیچه‌های منطقه پیدا کرد. تصاویر جدول (۸)، به‌ترتیب حاشیه در قالیچه‌ها را نشان می‌دهد. هم‌چنین در جدول (۹)، حاشیه‌های مشترک این منطقه که برگرفته از الگویی ثابت است، معرفی شده‌اند.

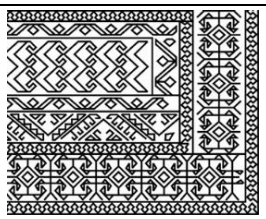
جدول ۸: حاشیه در قالیچه‌های عشایری خراسان جنوبی (نگارندگان)

		
تصویر ۲۵: آنالیز خطی تصویر (۱)، حاشیهٔ ترکیبی درخت مرغی، کژمار و عطاره شاخ‌دار	تصویر ۲۶: آنالیز خطی تصویر (۲)، حاشیهٔ مددخانی	تصویر ۲۷: آنالیز خطی تصویر (۳)، حاشیهٔ ترکیبی تعویذی، تختک گل
		
تصویر ۲۸: آنالیز خطی تصویر (۴)، حاشیهٔ گل کلوچه	تصویر ۲۹: آنالیز خطی تصویر (۵)، حاشیهٔ پوتی	تصویر ۳۰: آنالیز خطی تصویر (۶)، حاشیهٔ یاعلی
		
تصویر ۳۱: آنالیز خطی تصویر (۷)، حاشیهٔ سیزده دمی	تصویر ۳۲: آنالیز خطی تصویر (۸)، حاشیهٔ رتیلی	تصویر ۳۳: آنالیز خطی تصویر (۹)، حاشیهٔ یاعلی

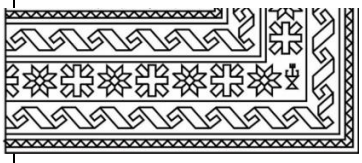
تصویر ۳۴: آنالیز خطی تصویر (۱۰)، حاشیهٔ ترکیبی درخت مرغی، کژمار و عطاره شاخ‌دار



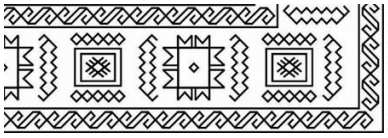
تصویر ۳۵: آنالیز خطی تصویر (۱۱)، حاشیهٔ کژمار



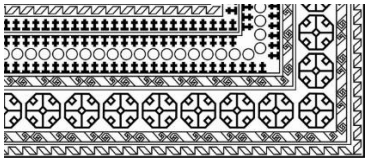
تصویر ۳۶: آنالیز خطی تصویر (۱۲)، حاشیهٔ ترکیبی چهل مرغ و سیزده دمی



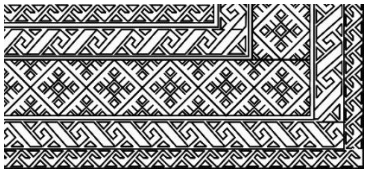
تصویر ۳۷: آنالیز خطی تصویر (۱۳)، حاشیهٔ گل میخ



تصویر ۳۸: آنالیز خطی تصویر (۱۴)، حاشیهٔ کژمار



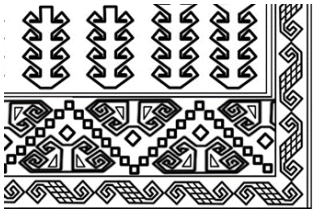
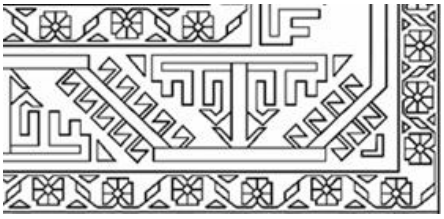
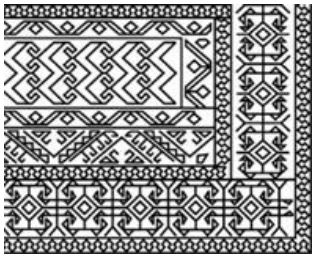
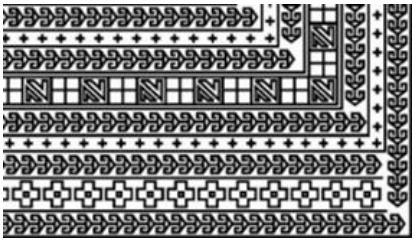
تصویر ۳۹: آنالیز خطی تصویر (۱۵)، حاشیهٔ ترکیبی نودمی و کژمار



تصویر ۴۰: آنالیز خطی تصویر (۱۶)، حاشیهٔ چنگک

بررسی حاشیه‌های موجود در قالیچه‌های منطقهٔ خراسان جنوبی نشان می‌دهد که استفاده از برخی طرح‌ها در قالیچه‌ها مشترک است و می‌توان به حاشیه‌های کژمار، سیزده دمی، عطاره شاخدار، یاعلی، گل کلوچه و چهل مرغ به‌عنوان مهم‌ترین حاشیه‌ها اشاره کرد. در جدول (۹) هریک از این حاشیه‌ها به‌صورت خطی ارائه شده‌اند و در ادامه، این حاشیه‌ها توضیح داده شده‌اند.

جدول ۹: حاشیه‌های مشترک در قالیچه‌های عشایری خراسان جنوبی (نگارندگان)

	
حاشیهٔ کژمار (تصاویر ۱، ۱۰، ۱۴ و ۱۵)	**حاشیهٔ یاعلی** (تصاویر ۶ و ۹)
	
حاشیهٔ ترکیبی چهل مرغ و سیزده دمی (تصاویر ۷ و ۱۲)	**حاشیهٔ ترکیبی تعویذی، تختک گل و میخ گل** (تصاویر ۳ و ۱۳)

۵-۵-۱. حاشیهٔ ترکیبی درخت مرغی، کژمار و عطاره شاخ‌دار

متشکل از تکرار یک حاشیهٔ بزرگ با نام محلی درخت مرغی، یک حاشیهٔ کوچک با نام کژمار و یک حاشیه در بالا و پایین طرح با نقش‌مایهٔ عطاره شاخدار می‌باشد. نقش‌مایه‌ها در حاشیهٔ بزرگ به‌صورت جدا از یکدیگر و با تراکم بالا تکرار شده‌اند.

۵-۵-۲. حاشیهٔ یاعلی

این طرح متشکل از یک حاشیهٔ بزرگ و دو حاشیهٔ نواری کوچک است. حاشیهٔ بزرگ از نقش‌مایهٔ شکسته یاعلی و نقش‌مایهٔ قلاب دوطرفه تشکیل شده، هم‌چنین دو نوار کناری با نقش‌مایهٔ گل اجرا شده‌اند. عدم رعایت گوشه‌سازی و تراکم نقوش ازجمله ویژگی‌های حائزاهمیت در این طرح به شمار می‌آید.

۵-۵-۳. حاشیهٔ ترکیبی سیزده دمی و چهل مرغ

ساختار حاشیه در قالیچهٔ تصویر (۱۲) به‌صورت هشت‌قسمتی اجرا شده که شامل سهٔ حاشیه بزرگ و پنج حاشیهٔ کوچک می‌باشد. حاشیهٔ کله‌دار، متشکل از تکرار یک لوزی و یک نیم‌لوزی است که به‌عنوان زنجیرهٔ حاشیه می‌باشد. به جهت شباهت طرح انتزاعی این نقش به نیم‌تنهٔ انسان، کله‌دار نامیده می‌شود. ساختار اصلی حاشیهٔ چهل مرغ متشکل از تکرار خطوط شکسته و انتزاعی دو مرغ به همراه یک محور تقارن عمودی است که به‌عنوان حاشیهٔ بزرگ طرح گل ابر می‌باشد. فرم اصلی حاشیهٔ بانو متشکل از نقوش گیاهی به صورت انتزاعی است که به‌عنوان طرح حاشیهٔ کوچک داخلی اجرا شده و حاشیهٔ سیزده دمی را احاطه کرده‌است. ساختار کلی آن در قالی‌های دیگر مناطقِ روستایی بلوچ‌نشین خراسان جنوبی نیز رایج است. فرم اصلی حاشیهٔ سیزده دمی متشکل از تکرار طرحی انتزاعی است که کج‌کار سیزده دمی دوکله نامیده می‌شود. هم‌چنین نحوهٔ اجرای این حاشیه به‌صورت دو نوار در بالا و پایین طرح کلی می‌باشد.

۵-۵-۴. حاشیهٔ ترکیبی تعویذی، تختک گل و میخ گل

تنوع ساختار فرمی حاشیه در این طرح، برگرفته از حاشیه‌های متنوع به‌کاررفته در قالی‌های بلوچ خراسان می‌باشد. حاشیهٔ تعویذی با طرح تعویذ به‌شکل یک مستطیل یا پنج‌ضلعی است که با نقش‌ها و زاویه‌های گوناگون، یکی از انواع حاشیه‌های کاربردی در قالی‌های بلوچ خراسان محسوب می‌گردد. حاشیهٔ میخ گل، نقش‌مایه‌ای به‌شکل دو نوار است که در نوارهای بالایی و پایینی فرش و به‌صورت زنجیرهٔ حاشیهٔ تعویذی اجرا شده‌است. ساختار اصلی حاشیهٔ تختک یا تختک گل، نقش‌مایه‌ای به‌شکل مربع متشکل از چهار واحد کوچک‌تر است و به صورت متصل و یکی در میان قرار گرفته‌اند.

۶. نتیجه‌گیری

تنوع طرح و نقش در قالیچه‌های عشایری خراسان جنوبی به‌عنوان یکی از مهم‌ترین مراکز بافت ایران، دارای جنبه‌های متفاوتی از بروز عوامل فرهنگی و قومی بافندگان می‌باشد، به‌گونه‌ای که طرح‌های مربوطه با زندگی ایلیاتی آمیختگی دارند. در این خصوص طرح‌ها و نقوش با توجه به قرارگیری در هریک از مناطق ذکرشده، شکل و ویژگی‌های مخصوص به خود را دارا هستند. در بررسی طرح و نقش قالیچه‌های عشایری این استان، استفاده از طرح‌های لچک‌ترنجی، تصویری، درختی، محرابی، ترنج‌دار، واگیره‌ای و لچک‌دار مشاهده می‌شود. طرح قابی بیش‌ترین میزان استفاده و طرح‌های تصویری، لچک‌دار، و درختی کم‌ترین کاربرد را در این منطقه دارا می‌باشند.

در پاسخ به سوال اول پژوهش باید عنوان نمود که ساختار طراحی در قالیچه‌های این استان شامل ۱۶ مورد است که عبارتند از: لچک‌ترنج گل ابر، لچک‌ترنج فتح‌اللهی، ترنج‌دار مرغی، ترنج‌دار طاووسی، لچک‌دار گوشه‌سفید، واگیره‌ای گل کشمیری، واگیره‌ای مددخانی، واگیره‌ای دو گل، واگیره‌ای چیات اشتر، قابی بازوبندی، واگیره‌ای گلدانی، واگیره‌ای گل کاشان، درختی کاجی، محرابی پرجلکی و محرابی سجاده‌ای. بیش‌ترین شکل استفاده از فرم ترنج درقالیچه‌های منطقه، به‌شکل لوزی و بیش‌تر تک‌ترنجی می‌باشد. هم‌چنین از نظر تقسیمات بیش‌تر به صورت یک‌چهارم اجرا شده است. فرم به‌کاررفته در ساختار لچک‌های منطقه، بیش‌تر به‌صورت مثلث اجرا شده و از نقوش مرتبط با متن در نقش‌پردازی استفاده کرده‌اند. طرح کژمار به عنوان پرکاربردترین حاشیه در این قالیچه‌ها می‌باشد. تراکم مورداستفاده در ساختار حاشیهٔ بزرگ در قالیچه‌های عشایری خراسان بالاست. بیش‌ترین تقسیم‌بندی‌های حاشیه، سه، پنج، هفت و هشت قسمتی درنظر گرفته شده‌است.

بررسی‌های انجام‌شده درخصوص نقش‌مایه‌های رایج در قالیچه‌های عشایری استان خراسان جنوبی نشان می‌دهند بیش‌ترین فضای مورداستفاده در نقش‌پردازی قالیچه‌ها اختصاص به نقوش انتزاعی و شکستهٔ برگرفته از محیط پیرامون بافندگان دارد. با توجه به سبک زندگی،

استفاده از نقوش گیاهی منطقه مانند انواع گل، بته، نقوش حیوانی مانند بز، شتر، مرغ، اسب و انواع نقوش انتزاعی برگرفته از اشیاء پیرامون در قالیچه‌ها مشاهده می‌شود. هم‌چنین استفاده از نقوش انسانی انتزاعی (آدمک) در برخی از قالیچه‌های منطقه دیده می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

۱. در حال حاضر، طبقه‌بندی نوزده‌گانه و فعلی فرش ایران بیش از سه دهه عمر دارد و با اعتبار این تفکیک توسط شرکت سهامی فرش ایران، همین تقسیم‌بندی رواج دارد و در دانشگاه‌ها نیز تدریس می‌شود و (به‌رغم ایراداتی اساسی که در عدم تفکیک طرح از نقش وجود دارد) عموم محققان و کارشناسان فرش ایران بدان استناد می‌کنند. این تقسیم‌بندی با توجه به شاخصه‌های شناسایی طرح و چگونگی جای‌گیری نقوش در متن فرش صورت می‌گیرد و کلیهٔ فرش‌هایی که بر این مبنا وجوه مشترکی داشته باشند، در یک گروه، که نماینده ساختار و اسلوب کلی طرح است، دسته‌بندی می‌شوند (دریایی، ۱۳۸۶: ۳۲). طرح‌های نوزده‌گانه شرکت فرش ایران عبارتند از: ۱. آثار باستانی و ابنیهٔ اسلامی، ۲. شاه‌عباسی، ۳. اسلیمی، ۴. افشان، ۵. شکارگاهی، ۶. واگیره‌ای (بندی)، ۷. بته‌ای، ۸. درختی، ۹. ترکمن، ۱۰. گل‌فرنگ، ۱۱. محرابی، ۱۲. قابی (خشتی)، ۱۳. گلدانی، ۱۴. طرح ماهی (هراتی)، ۱۵. محرمات، ۱۶. هندسی، ۱۷. ایلیاتی، ۱۸. اقتباسی و ۱۹. طرح‌های تلفیقی (همان: ۳۳-۴۰).

طبقه‌بندی فرش‌های این پژوهش تلفیقی از طبقه‌بندی نوزده‌گانه شرکت سهامی فرش و هم‌چنین طبقه‌بندی طرح و نقش توسط دکتر بیژن اربابی است که دسته‌بندی نوینی را ارائه کرده‌است: ۱. طرح لچک‌ترنج، ۲. طرح افشان، ۳. طرح محرابی، ۴. طرح محرمات، ۵. طرح خشتی، ۶. طرح قابی یا بندی، ۷. طرح واگیره و ۸. طرح تلفیقی (گاه برخی طرح‌های مورداشاره در یک متن به‌همراه هم ارائه می‌شوند؛ از این‌رو از چنین طرح‌هایی با نام «تلفیقی» یاد می‌کنیم) (اربابی، ۱۳۸۵: ۶۵).

۲. به دست‌بافته پُرزدار و گره‌دار، قالیچه می‌گویند که بافت آن عمدتاً تخت و گاهی نیم‌لول و با نقوش شکسته و انتزاعی اجرا می‌شود.

۳. گردش نخ خامه در زیر و روی تار، گره نامتقارن را به‌وجود می‌آورد. نخ خامه را به دور یک تار گره زده و از پشت تار بعدی بیرون می‌آورند.

۴. گره متقارن، روی دو تار رو و زیر زده می‌شود، به این صورت که بافنده خامه را در دست چپ خود گرفته و به صورت عمود روی تارهای رو و زیر قرار می‌دهد، هریک از دو سر خامه را به پشت یکی از تارها برده و پس از پیچیدن به دور آن‌ها از بین دو تار بیرون آورده و دوباره آن را می‌گیرد (نیرومند، ۱۳۸۰: ۲۵).

۵. دستگاه‌های قالی‌بافی که اصطلاحاً به آن‌ها دار نیز گفته می‌شود، از نظر شکل دستگاه و مکانیسم بافت، به دو نوع دستگاه‌های افقی و عمودی تقسیم می‌شوند. دستگاه‌های افقی بیش‌تر در میان عشایر رواج دارند و علت رواج آن‌ها، بیش‌تر به‌دلیل سهولت جابه‌جایی آن‌ها به هنگام کوچ است. با این دستگاه‌ها فرش‌هایی با اندازه‌های بزرگ را نمی‌توان بافت و هم‌چنین فرش‌هایی که با این نوع دستگاه‌ها بافته می‌شوند، گاهی در بالا و پایین، اختلاف عرض پیدا می‌کنند (نصیری، ۱۳۸۵: ۵۹).

۶. قدیمی‌ترین و ساده‌ترین دستگاه قالی‌بافی، دار افقی است که از جنس چوب یا آهن می‌باشد و استفاده از آن در میان ایلات و عشایر و در بعضی روستاها رایج است. این نوع دار از دو چوب سردار و زیردار و هاف و کوجی و چهار میخ چوبی یا فلزی که به‌وسیله آن‌ها دار را روی زمین می‌کوبند و مهار می‌کنند، تشکیل شده‌است. طول سردار و زیردار ۱/۵ برابر عرض قالی می‌باشد و با این نوع دارها معمولاً قالیچه بافته می‌شود و برای بافت فرش‌های بزرگ و پهن مناسب نیستند (نیرومند، ۱۳۸۰: ۴۵).

منابع

اربابی، بیژن. (۱۳۸۵). ارزیابی شیوه‌های طبقه‌بندی طرح و نقش فرش ایران. فصلنامه گلجام. شماره. ۱۱، ۵۷-۷۴. doi: 20.1001.1.20082738.1387.4.11.19.4

اشنبرنر، اریک. (۱۳۷۴). قالی‌ها و قالیچه‌های شهری و روستایی ایران. ترجمهٔ مهشید تولایی و محمدرضا نصیری. تهران: یساولی (نشر اثر اصلی ۱۹۸۸).

افتاده، مریم (۱۳۹۳). بررسی نقوش قالیچه‌های بلوچی خراسان جنوبی (پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد منتشرنشده). دانشکده هنر، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران.

دریایی، نازیلا. (۱۳۸۶). زیبایی‌شناسی در فرش دست‌باف ایران. تهران: مرکز ملی فرش ایران.

رخشانی‌مقدم، مطهره. (۱۳۹۵). بررسی علل رکود بازار فرش خراسان جنوبی (پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد منتشرنشده). دانشگاه بین‌المللی امام‌رضا، مشهد، ایران.

ژوله، تورج. (۱۳۷۵). برگی از قالی خراسان. تهران: شرکت سهامی فرش ایران.
-----. (۱۳۸۱). پژوهشی در فرش ایران. تهران: یساولی.
شاه‌بیگی، مرتضی. (۱۳۹۵). تأثیر مؤلفه‌های فرهنگی بر نقوش فرش قائنات (پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد منتشرنشده). دانشکده هنرهای کاربردی دانشگاه هنر، تهران، ایران.
صوراسرافیل، شیرین. (۱۳۸۳). بر کویر سبز جنوب (فرش خراسان). تهران: احیای کتاب.
عاملی، فاطمه، صفاران، الیاس، و صباغ‌پور، طیبه. (۱۳۹۳). تحول نقش ریزه‌ماهی در فرش شهرستان بیرجند طی دهه‌های اخیر. فصلنامه گلجام، شماره ۲۶، ۳۱-۴۵. doi: 20.1001.1.20082738.1393.10.26.3.0
مریدی، محمدرضا، مراثی، محسن، و مقنی‌پور، مجید. (۱۳۹۶). تحلیل علیت و عاملیت در دگرگونی‌های دو دهه اخیر قالی ایران (مناطق مورد مطالعه: خراسان شمالی، خراسان رضوی، خراسان جنوبی). فصلنامه گلجام. شماره ۳۲، ۱۲۱-۱۳۴. doi: 20.1001.1.20082738.1396.13.32.7.7
نصیری، محمدجواد. (۱۳۸۵). فرش ایران. تهران: پرنگ.
نیرومند، پوران‌دخت. (۱۳۸۰). آموزش هنر قالی بافی. تهران: بازتاب.
هانگلدین، آرمن. (۱۳۷۵). قالی‌های ایرانی. ترجمهٔ اصغر کریمی. تهران: فرهنگسرا (نشر اثر اصلی ۱۹۵۹).

References

Ameli, F., Safaran, E., & Sabaghpour, T. (2014). The Transformation of the Fish Motif in the Carpets of Birjand in Recent Decades. *Goljam*, No. 26, 31-45. doi: 20.1001.1.20082738.1393.10.26.3.0 [In Persian].

Arbabi, B. (2006). Evaluation of Classification Methods for Persian Carpet Designs. *Goljam* Quarterly, No. 11, 57-74. doi: 20.1001.1.20082738.1387.4.11.19.4 [In Persian].

Aschenbrenner, E. (1995). *Urban and Rural Carpets of Iran*. (M. Tolaei & M. Nasiri, Trans.) Tehran: Yasavoli (Original work published 1988). [In Persian].

Daryai, N. (2007). *Aesthetics in Iranian Handwoven Carpets*. Tehran: National Carpet Center of Iran. [In Persian].

Hangeldin, A. (1996). *Iranian Carpets*. (A. Karimi, Trans.) Tehran: Farhangsara (Original work published 1959). [In Persian].

Moridi, M., Marasi, M., & Moghanipour, M. (2017). Causality and Agency in the Recent Transformations of Iranian Carpets (Study Areas: North Khorasan, Razavi Khorasan, South Khorasan). *Goljam*, No. 32, 121-134. doi: 20.1001.1.20082738.1396.13.32.7.7 [In Persian].

Nasiri, M. J. (2006). *Persian Carpets*. Tehran: Parang. [In Persian].

Niroomand, P. (2001). *Teaching the Art of Carpet Weaving*. Tehran: Baztab. [In Persian].

Oftadeh, M. (2014). Study of the Motifs in Baluchi Carpets of South Khorasan (Unpublished Master's Thesis). Faculty of Arts, Semnan University, Semnan, Iran. [In Persian].

Rakhshani-Moghadam, M. (2016). Investigation of the Causes of the Decline of the Carpet Market in South Khorasan (Unpublished Master's Thesis). Imam Reza International University, Mashhad, Iran. [In Persian].

Shahbeigi, M. (2016). The Influence of Cultural Components on the Motifs of Qaenat Carpets (Unpublished Master's Thesis). University of Art, Tehran, Iran. [In Persian].

Sour Esrafil, Sh. (2004). *On the Green Desert of the South* (*Khorasan Carpets*). Tehran: Ehyayeh Ketab. [In Persian].

Zhouleh, T. (1996). *A Leaf from Khorasan Carpets*. Tehran: Iran Carpet Company. [In Persian].

-----. (2002). *Research on Persian Carpets*. Tehran: Yasavoli. [In Persian].

The Analysis of the Structural Design and Patterns of the Nomadic Rugs of South Khorasan Province

Farnoush Rahmani
Ph.D Student of Comparative Analytical History of Islamic Art, Art Research Department, Alzahra University, Tehran, Iran/ rahmani.farnoosh@yahoo.com
Ali Vandshoari
Associate Professor, Carpet Department, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran (Corresponding Author)/ a.vandshoari@tabriziau.ac.ir
Abdollah Mirzaei
Associate Professor, Carpet Department, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran/ a.mirzaei@tabriziau.ac.ir
Vahideh Hesami
Instructor, Carpet Department, Birjand University, Birjand, Iran/ Hesami@birjand.ac.ir

Received: 10/10/2023
Accepted: 29/01/2024

Introduction

South Khorasan Province is considered as one of the important regions of carpet production in the southeastern part of Iran. The carpets produced in this province are primarily created in two well-known styles: urban weaving (centered around the provincial capital and the city of Birjand) and nomadic weaving (focused on Baluch and Arab nomads dispersed throughout the province). Throughout historical eras, South Khorasan has consistently attracted the attention of state rulers, who have utilized nomadic forces to ensure border security. Some tribes have migrated to South Khorasan by force, while others have voluntarily moved to find suitable grazing lands. Generally, among nomads weavers, most patterns are geometric and abstract. The stylized floral designs vary significantly depending on the region they belong to. In other words, specific patterns within each classification are determined based on nomad groups's place of residence. Additionally, there some designs that have been adapted from other carpets. Despite its variety, the study of nomadic carpets in the South Khorasan province has received little attention due to the geographical dispersion of nomadic living areas and the difficulty in accessing authentic samples of these carpets.

Research Method

The method of this research is descriptive-analytical, with data collected through both library and field studies. The historical background data of South Khorasan was gathered through library resources, while the identification of samples was carried out in the field. The statistical population was purposefully selected based on the accessible and currently produced carpets in the region. Given the diversity of design and pattern structures in nomadic areas, a classification based on common categories was employed for a better identification of patterns. These patterns were divided into seven general categories as illustrated in Fig. 1:

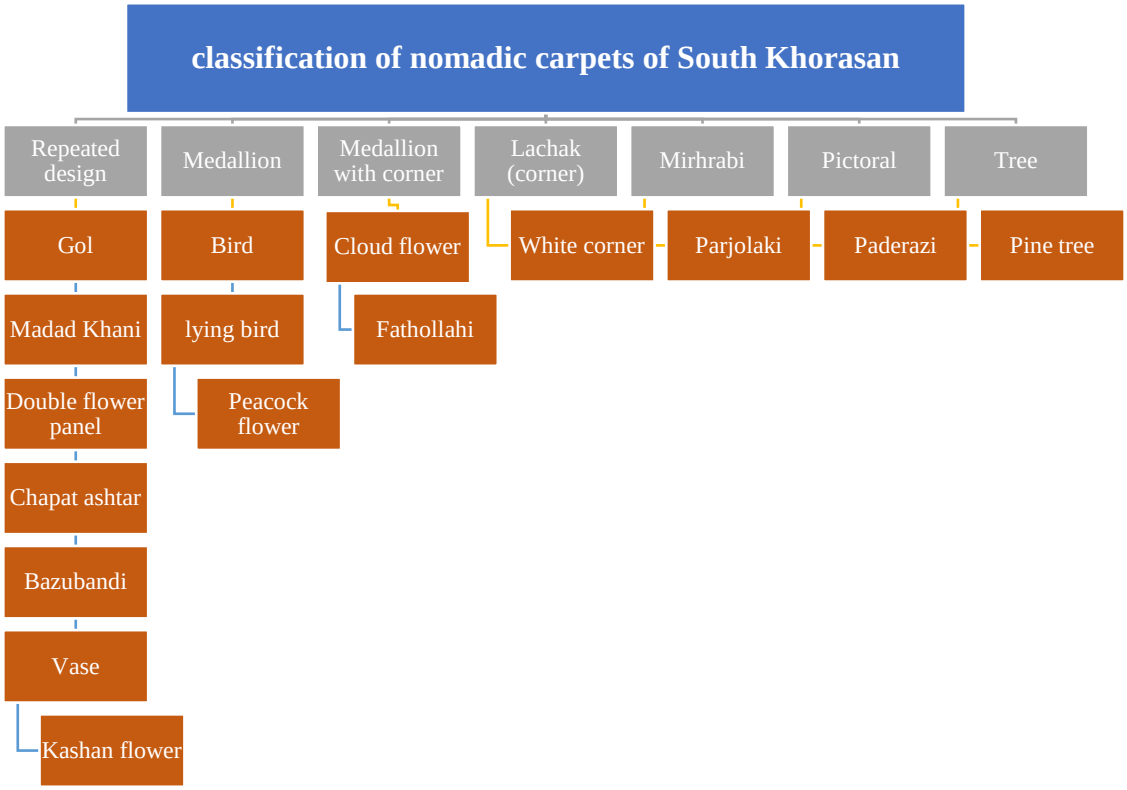


Fig.1: classification of nomadic carpets of South Khorasan (authors)

Research Findings

The diversity of designs and patterns in the nomadic carpets of South Khorasan, as one of Iran's key carpet weaving centers, reflects various aspects of cultural and ethnic influences of the weavers. The associated patterns are intertwined with the nomadic lifestyle. Depending on their location in the mentioned regions, these designs and motifs were found to possess unique shapes and characteristics.

In examining the patterns and motifs of nomadic carpets, the deployment of designs such as Medallion with corner, Pictorial, Tree, Mihrabi, Medallion, Repeated Design, and Lachak (Corner) is evident. The most commonly used design is the Panel pattern, while Pictorial, Corner, and Tree designs are less frequently used in this area. The design structure of carpets in this province includes 16 specific types, including: cloud flower medallion with corner, Fathollahi medallion with corner, bird medallion, peacock medallion, white corner, Gol Keshmiri repeated design, Madadkhani repeated design, double-flower repeated design, Chapat Ashtar repeated design, Bazubandi panel design, vase repeated design, Kashan flower repeated design, pine tree, Parjalaki mihrabi, and prayer rug mihrabi. The predominant form of the medallion in the carpets of the region is diamond-shaped, often featuring a single medallion. In terms of divisions, they are mostly executed in quarters. The form used in the structure of the region's corners is predominantly triangular, incorporating motifs related to the overall design. An examination of the borders in the nomadic carpets of South Khorasan reveals that certain designs are commonly shared among carpets, with the most significant borders being Kajhmar, Sizdahdomi, Attareh Shakhdar, Ya Ali, Golkoloucheh, and Chehelmorg. The most common border divisions include three, five, seven, and eight-part divisions. The shape diversity, found in rural and nomadic carpets of South Khorasan, is based on broken motifs, and the decorative elements used in the borders are considered one of the main structures examined in these carpets. Alongside the breadth and variety, specific motifs can be identified as fixed and repetitive patterns in carpets of the region.

Conclusion

The studies conducted on the common motifs in the nomadic carpets of South Khorasan Province indicate that the majority of the design space is occupied by abstract and broken motifs inspired by the weavers' surrounding environment. Given their lifestyle, the use of local plant motifs, including various flowers and leaves as well as animal motifs such as goats, camels, birds, and horses, is prevalent in these carpets. Additionally, abstract human motifs (stick figures) are observed in some carpets from the region.

Keywords: design structure, motifs, nomadic carpets, South Khorasan, baluch nomads.

مقاله:
علمی‌پژوهشی

10.22052/HSI.2023.253980.1155

تجلی و تحلیل کارکردهای فرهنگی - اجتماعی هنرهای صناعی ایران در قاب دوربین دورهٔ قاجار

مینا حسینی*
علیرضا شیخی**

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۰/۰۳ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۲/۰۱

چکیده

هنرهای صناعی به‌عنوان یکی از مؤلفه‌های اصلی هویت فرهنگی ایران، همپای دیگر تحولات دورهٔ قاجار دگرگونی‌ها و کارکردهای متفاوتی پذیرفتند. در همین دوره پدیده نوظهور عکاسی با ورود به ایران به بستری مناسب برای نمایش ویژگی‌های فرهنگی - اجتماعی، زیستی و به‌ویژه هنر بدل شد. به همین سبب عکاسی با ماهیت ویژهٔ خود در ثبت و انتقال رویدادها و مفاهیم از بهترین روش‌های مطالعه و بررسی وضعیت و کارکردهای هنرهای صناعی در دورهٔ قاجار محسوب می‌شود. ضرورت پژوهش حاضر در تحلیل و بررسی کارکردهای بصری و محتوایی هنرهای صناعی به‌عنوان یکی از اصلی‌ترین مؤلفه‌های فرهنگ و هنر ایران در عکس‌های دورهٔ قاجار است. هدف این پژوهش، مطالعهٔ هنرهای صناعی موجود در عکس‌های دورهٔ قاجار و واکاوی جنبه‌های بصری و کارکردهای فرهنگی - اجتماعی آن‌هاست. روش انجام پژوهش توصیفی- تحلیلی و گردآوری داده‌ها به شیوهٔ کتابخانه‌ای و اسنادی است. گزینش عکس‌ها به‌صورت انتخابی و از منابع گوناگون و در دسترس صورت گرفته‌است. نتایج پژوهش بیانگر آن است که هنرهای صناعی در چیدمان صحنهٔ عکاسی قاجار علاوه‌بر کارکردهای بصری مبتنی‌بر سنت تصویری ویژهٔ ایرانیان و جنبه‌های تزئیناتی، از کارکردهای فرهنگی - اجتماعی نیز برخوردار هستند: هویت‌بخشی ایرانی به عکس‌ها و کاربست عکاسی به‌مثابه رسانه‌ای فرهنگ‌ساز، ایجاد نزدیکی با سلیقهٔ عمومی جامعه و بهبود ارتباط مردم با پدیدهٔ نوظهور عکاسی، بهبود شناخت جامعهٔ جهانی از فرهنگ و هنر ایران از طریق انتقال عکس‌ها به اروپا، افزایش توجه حکمرانان و مردم عادی به هنرهای صناعی با ارزش‌گذاری بیش‌تر بر آثار صنایع‌دستی، تاثیرگذاری بر جنبش‌های هنری روز دنیا و در نهایت نقش‌آفرینی در انتقال مفاهیم و بازنمایی هویت و جایگاه طبقات مختلف جامعه در دورهٔ قاجار، در زمره مهم‌ترین کارکردهای فرهنگی - اجتماعی کاربست هنرهای صناعی در عکاسی دورهٔ قاجار به‌شمار می‌آیند.

کلیدواژه‌ها:

هنرهای صناعی، عکاسی، قاجار، چیدمان بصری، واکاوی فرهنگی - اجتماعی.

* کارشناسی‌ارشد، گروه صنایع‌دستی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران/ minahosseini1177@gmail.com
** دانشیار، گروه صنایع‌دستی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران (نویسنده مسئول) / a.sheikhi@art.ac.ir

۱. مقدمه

به‌کارگیری عکاسی در ایران، هم‌چون دیگر مظاهر مدرنیته در دورهٔ قاجار آغاز شده و در سال‌های حکومت ناصرالدین‌شاه به شکوفایی رسید. تصاویر ثبت‌شده در این دوره از آثار و ابنیهٔ تاریخی، مناظر، اقوام، صاحبان مشاغل، آداب و رسوم و به‌ویژه هنرهای ایرانی، دارای ارزش و اهمیت بسیار هستند. این تصاویر در طول تاریخ ضمن زنده نگهداشتن هویت ایرانی، بررسی سیر تاریخی، اجتماعی و شناخت جنبه‌های گوناگون فرهنگ ایرانی را برای آیندگان ممکن کرده‌اند. هم‌چنین تصاویر ثبت‌شده توسط عکاسان و سیاحان غیرایرانی در این دوره هم‌چون پنجره‌ای رو به فرهنگ و هنر ایران عمل کرده و سبب شناخت جامعهٔ جهانی از این گنجینهٔ بی‌همتا شده‌است. در پژوهش حاضر تلاش بر آن است تا کارکردهای هنرهای صناعی به‌عنوان یکی از اصلی‌ترین مؤلفه‌های هنر و فرهنگ ایران در عکس‌های دورهٔ قاجار مورد مطالعه قرار گیرند. تحلیل و بررسی نقش هنرهای صناعی در این تصاویر علاوه‌بر نگاهی نو به کارکردهای هنرهای صناعی در دورهٔ قاجار، موجب درک بهتر نسبت به هنر عکاسی این دوره به‌عنوان عنصری فرهنگی و هنری خواهد شد، چرا که عکاسی در ایران بیش از هرچیز بر پایهٔ فرهنگ تصویری ویژهٔ ایرانیان، شیوهٔ زیست جامعه و فرهنگ نهفته در آن رشد و تکامل پیدا کرده‌است. هدف از پژوهش حاضر ضمن بررسی آثار هنرهای صناعی موجود در عکس‌های دورهٔ قاجار، واکاوی جنبه‌های بصری کاربست این آثار در عکس‌های قاجاری و نیز تحلیل و بررسی کارکردهای فرهنگی - اجتماعی به‌کارگیری این عناصر در عکاسی دورهٔ مذکور است. از این‌رو به‌دنبال پاسخی برای این پرسش‌هاست: تاثیرات به‌کارگیری هنرهای صناعی ایرانی بر جنبه‌های بصری عکس‌های دورهٔ قاجار چیست؟ کارکردهای فرهنگی - اجتماعی به‌کارگیری هنرهای صناعی در عکاسی دورهٔ قاجار چیست؟

۲. روش پژوهش

این نوشتار بر اساس هدف، بنیادین و از نوع کیفی به شمار می‌آید. روش پژوهش توصیفی- تحلیلی و گردآوری داده‌ها به شیوهٔ کتابخانه‌ای و اسنادی است. گزینش تصاویر به‌صورت انتخابی و از میان ۱۱۵ عکس قاجاری از عکاسان ایرانی و غیرایرانی از منابع گوناگون و در دسترس صورت گرفته‌است. در گزینش تصاویر تلاش بر آن بوده تا قشرهای گوناگون جامعه در دورهٔ قاجار و تنوع آثار هنرهای صناعی پوشش داده شود. به‌منظور دستیابی به اهداف پژوهش پس از مروری کوتاه بر سرآغاز عکاسی در دورهٔ قاجار، هنرهای صناعی ایرانی موجود در عکس‌ها و هم‌چنین ترکیب‌بندی و چیدمان بصری عناصر مورد تحلیل و بررسی قرار گرفته‌اند. در گام بعد با تکیه بر مطالعات انجام‌گرفته، به واکاوی کارکردهای فرهنگی - اجتماعی هنرهای صناعی در عکاسی دورهٔ قاجار پرداخته شده‌است.

۳. پیشینهٔ پژوهش

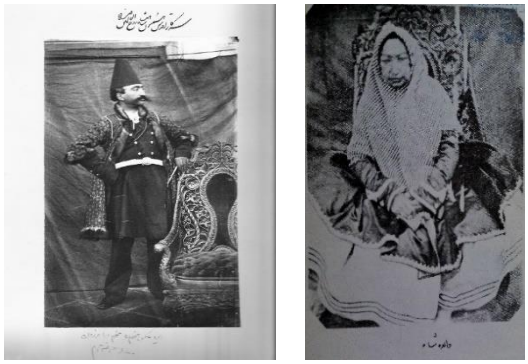
به‌طور کلی تاکنون در زمینهٔ آغاز و سیر تاریخی عکاسی در عصر قاجار و نیز تاثیرات سیاسی، اجتماعی و فرهنگی ورود عکاسی به ایران در این دوره آثار ارزشمندی به رشته تحریر درآمده است. اما در این میان توجه چندانی به کارکردهای بصری و فرهنگی - اجتماعی هنرهای صناعی به‌کار رفته در عکس‌های دورهٔ قاجار صورت نگرفته‌است. از جمله مطالعاتی که نزدیک‌ترین ارتباط را با موضوع پژوهش حاضر دارند می‌توان به مقالهٔ سهرابی‌نصیرآبادی، ندرپور و حیدری یگانه (۱۳۹۶) با عنوان «نقد نشانه‌شناختی آثار هنر سنتی در منتخبی از عکس‌های دوره قاجار» اشاره کرد که در آن با استفاده از دسته‌بندی سه‌گانه پیرس، هدف از به‌کارگیری عناصر هنر سنتی ایران در عکس‌های قاجاری را در سه گروه شمایلی، نمادین و نمایه‌ای طبقه‌بندی کرده‌اند. افهمی و معصومی بدخش (۱۳۹۴) در مقالهٔ «تاثیرات نقاشی و عوامل فرهنگی در نوع چیدمان پیش‌زمینه و پس‌زمینه عکاسی دوره قاجار» به بررسی تاثیرپذیری عکاسی قاجار در چیدمان عناصری از نقاشی ایرانی پرداخته‌اند. نسرین معصومی بدخش (۱۳۹۲) در پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد خود با عنوان «مبانی ترکیب‌بندی عکاسی دوره قاجار؛ مطالعه موردی: عکس‌های یادگاری دوره ناصری» به ترکیب‌بندی عناصر در نگاره‌ها و نقش‌برجسته‌های ایرانی و بازنمایی آن‌ها در عکس‌های دوره ناصری پرداخته‌است. عباس زارع‌خلیلی (۱۳۸۶) در مقالهٔ «نگاه ایرانی،عکس ایرانی؛ بررسی زمینه در عکس‌های دوره قاجار» به بررسی اجمالی مفهوم زمینه در سنت تصویری ایرانی پرداخته‌است. مهلا معصومی اردیزی (۱۴۰۰) در پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد «تحلیل کارکردهای فرش کرمان در عکس‌های دوره قاجار» به بررسی مفهوم و علل اهمیت و کاربرد فرش و فرش‌بافی در عکس‌های قاجاری در کرمان پرداخته‌است. در مجموع پژوهش‌های صورت‌گرفته به‌رغم اهمیت کاربرد هنرهای صناعی در چیدمان صحنهٔ

عکاسی قاجار و کارکردهای فرهنگی - اجتماعی آن، جز به صورت اشاراتی کوتاه و گذرا بـه آن توجـه نداشـته‌اند. بنـابراین در پـژوهش حاضـر تلاش شده‌است تا با واکاوی هنرهای صناعی موجود در عکس‌های دورهٔ قاجار، تاثیرات آن‌ها بر جنبه‌های بصری هنر عکاسی این دوره و نیز کارکردهای فرهنگی - اجتماعی آن‌ها مورد تحلیل و بررسی قرار گیرد.

۴. مروری بر سرآغاز عکاسی در ایران عصر قاجار

اختراع عکاسی در سال (۱۲۵۴ ه.ق/ ۱۸۳۹ م) در فرهنگستان علوم فرانسه ثبت و با گذشت زمانی کوتاه وارد ایران شد. نخستین‌بار در زمـان محمدشاه قاجار (۱۲۵۰-۱۲۶۴ ه.ق/ ۱۸۳۴-۱۸۴۸ م) دو دست لوازم عکاسی داگرئوتیپ[۱]، یکی از سوی تزار روس و دیگری از طـرف ملکـهٔ انگلستان به دربار ایران اهدا شدند. بر اساس منابع تـاریخی، نخسـتین عکس‌هـا در ایـران بـه شـیوهٔ داگرئوتیـپ در حـدود سـال ۱۲۶۰ ه.ق/ ۱۸۴۴ م در کـاخ سـلطنتی تهـران، توسـط ژول ریشـار فرانسـوی از ناصـرالدین‌میرزا ولیعهـد بـه ثبـت رسـیده‌اسـت.[۲] پژوهشـگران معتقدنـد ملک‌قاسم‌میرزا پسر بیست‌وچهارم فتحعلی‌شاه احتمالاً نخستین عکاس ایرانی بوده که همزمان یـا کمـی پـس از ریشـار عکاسـی کـرده‌اسـت (تاسک، ۱۳۹۷: ۲۵). از حدود سال ۱۲۷۲ ه.ق/ ۱۸۵۸م به بعد، در دورهٔ ناصری عکاسی در ایران به شکلی جدی شکوفا شد. اشتیاق بسـیار ناصرالدین‌شاه به عکاسی و آگاهی از سودمندی آن سبب شـد بـه فـرخ‌خـان امین‌الدولـه سـفیر ایـران در اروپـا دسـتور دهـد عکاسـی مـاهر را استخدام نموده و به ایران بیاورد. در این خصوص اعتمادالسلطنه در مرآت‌البلدان نوشته‌است: «مسیو کارلهیان[۳] که برای انتشار علـم و عمـل عکاسی با فرخ‌خان امین‌الدوله از پاریس بـه تهـران آمـد، عکـس کلودیـون[۴] را شـایع کـرد» (اعتمادالسـلطنه، ۱۳۶۷، ج.۳: ۲۰). در ایـن دوره اروپاییانی هم‌چون فوکه‌تی[۵]، پشه[۶]، کارلهیان و کرشیش[۷] که برای تدریس در دارالفنون به ایران آمده بودند نخستین عکاسان و آموزگاران هنر عکاسی به شمار می‌رفتند.

سـال‌های دهـهٔ ۱۲۸۰ ه.ق/ ۱۸۶۳م دورهٔ اوج فعالیت‌هـای عکاسـی دربـار و شـخص ناصـرالدین‌شـاه بـود. از قـدیمی‌ترین عکس‌هـای ناصرالدین‌شاه، پرتره‌ای از خودش و مادرش است که در دههٔ ۱۲۸۰ ه.ق به شیوه کلودیـونِ تـر ثبـت کـرده‌اسـت (طهماسب‌پور، ۱۳۸۱: ۳۳) (تصویر ۱). به جهت توجه ویژه ناصرالدین‌شاه به هنر عکاسی، تعـدادی از محصلان دارالفنـون بـرای آمـوختن عکاسـی بـه اروپـا اعـزام شـدند. درباریان آشنا با فن عکاسـی نیـز شـاه را در سـفرهای داخلـی و خـارجی همراهـی کـرده و بعضـاً مفتخـر بـه دریافـت عنـاوینی همچـون «عکاس‌باشی» یا «عکاس حرفه‌ای» شدند (استاین، ۱۳۶۸: ۲۲-۲۳). بـه ایـن ترتیـب بـا متبحـرشـدن تعـدادی از درباریـان در امـر عکاسـی و گسترش این فن در دربار، بنای «عکاسخانه مبارکـه همـایونی» در کـاخ گلستان گذاشته شد و آقارضـا عکاسباشـی[۸] نخسـتین عکـاس حرفـه‌ای ایرانی برای ادارهٔ امور آن منصوب شد. بعد از او، میرزا حسـینعلی‌خـان و عبدالله قجر از نامدارترین عکاسان ایرانی آن دوره به شمار می‌رفتند کـه در دارالفنون مشغول به تدریس بودند.



تصـویر ۱: نخسـتین عکاسـی‌های ناصـرالدین‌شـاه، از راسـت) مهـدعلیا، عکاس: ناصرالدین‌شاه، نوشتهٔ پایین عکس: والده شاه (اسـتاین، ۱۳۶۸)؛ ناصرالدین‌شـاه، نخسـتین سـلف‌پرتره تـاریخ عکاسـی ایـران، نوشـتهٔ پـایین عکس: این عکس خودم را خودم در اندرون انداخته‌ام (افشار، ۱۳۶۸: ۶)

از این زمان به بعد فعالیت‌هـای عکاسـی شـاه و عکاسـان داخلـی و خارجی در ایران گسترش یافته و کتاب‌ها و رسالاتی نیز در باب عکاسی نوشـته و ترجمـه شـدند. ذکـر ایـن نکتـه نیـز حـائز اهمیـت اسـت کـه مهم‌ترین دلیل ادامهٔ حیات عکاسی در فضای مذهبی حاکم بر دورهٔ قاجار که در تقابـل بـا مظـاهر تکنولـوژی بـود، پیونـد عکاسـی بـا دربـار و حمایت شخص ناصرالدین‌شاه از آن بود (زین الصالحین و فاضلی، ۱۳۹۹: ۱۲۶-۱۲۸). سرانجام در اواخر قرن سیزدهم هجری، عکاسـی از دایره دربار و اعیان و اشراف به جمع عامهٔ مردم راه پیدا کرد. در میان تحولات بسیاری که در زمینه‌های گوناگون در حال وقـوع در دورهٔ قاجـار بودند، عکاسی نقشی چشم‌گیر در ثبت و انتقال هویت فرهنگی - اجتماعی ایران ایفا کـرد. ایـن تصـاویر بـا ویژگی‌هـای خـاص خـود علاوه‌بـر آن‌که گنجینه‌ای ارزشمند برای آیندگان به شمار می‌رفتند، بـا انتقـال توسـط سـیاحان و عکاسـان اروپـایی بـه خـارج از ایـران، سـبب گشـایش

دریچه‌ای نو رو به فرهنگ و هنر ایران شدند. تصاویری که ارنست هولستر[9] در اوایل سلطنت مظفرالدین شاه با نگاهی جامعه‌شناسانه از ایران به ثبت رسانده نمونه‌ای از این تصاویر است (تصویر ۷).

عکاسخانهٔ کاخ‌گلستان اولین استودیوی عکاسی رسمی ایران به شمار می‌آید. «ناصرالدین شاه برای انتشار این علم و وسعت آن یکی از عمارت‌های مخصوص پادشاهی را مخصوصاً عکاسخانه مبارکه فرموده که گاهی از کارها فراغت حاصل می‌فرمودند، برای تماشا و ترقی این عمل به آنجا تشریف می‌بردند» (اعتمادالسلطنه، ۱۳۶۷، ج.۳: ۲۲). عکاسخانهٔ دیگری که با شروع آموزش عکاسی آغاز به کار کرد و جهت انجام امور دولتی استفاده می‌شد، عکاسخانهٔ دارالفنون بود (افشار، ۱۳۶۸: ۳۹). با گذشت حدود بیست سال از آغاز عکاسی در دربار، ناصرالدین‌شاه در سال ۱۲۸۵ ه.ق/ ۱۸۶۸ م دستور تاسیس اولین عکاسخانهٔ عمومی شهر در خیابان جباخانهٔ تهران را به مدیریت «عباسعلی‌بیک» از شاگردان آقارضا عکاسباشی صادر نمود.[10] از این زمان به بعد، افتتاح عکاسخانه‌های عمومی در تهران و دیگر شهرها سرعت پیدا کرد. اگرچه هم‌چنان به دلایل گوناگون مذهبی، اجتماعی و اقتصادی مردم عادی تمایل چندانی به عکاسخانه‌ها نداشتند و حضور آن‌ها بیش‌تر در تصاویر گروهی و در حال انجام کار و امور روزمره توسط سیاحان به ثبت رسیده‌است (طهماسب‌پور، ۱۳۸۱: ۵۲، ۱۴۹). علاوه‌بر اسباب و لوازم دکوری که برای فضاسازی صحنهٔ عکس در این عکاسخانه‌ها به کار گرفته می‌شد، پرده‌های ساده و یا نقاشی‌شده‌ای نیز پشت سر فرد قرار می‌گرفت. این شیوه از عکاسی با پرده را اصطلاحاً «استودیوسازی» می‌گفتند (افشار، ۱۳۶۸: ۹۶) (تصویر ۲؛ الف). تهیه وسایل تزئینی عکاسخانه‌ها از اروپا، تحصیل عکاسان در اروپا و الگوبرداری آن‌ها از آثار عکاسی غرب، هم‌چنین واردات تمبر و کارت پستال‌های اروپایی، تمایل عکاسان به شبیه‌سازی عکس‌ها به آثار نقاشی اروپایی را افزایش داده و کاربرد وسایل تزئینی در چیدمان صحنهٔ عکاسی نیز بیش‌تر شد (طهماسب‌پور، ۱۳۸۱: ۱۴۹-۱۵۱) (تصویر ۲؛ ب). در ادامه و به مرور زمان، هنرهای صناعی ایرانی به‌عنوان عناصر تزئینی در عکس‌های این دوره پدیدار و زینت‌بخش آثار عکاسان شدند (تصویر ۲؛ ج).

الف ب ج

تصویر ۲: سیر تحول به‌کارگیری عناصر تزئینی در چیدمان صحنهٔ عکاسی قاجار، الف) مظفرالدین شاه، چیدمان صحنه عکاسی با آرایه‌های تزئینی اروپایی و پردهٔ پس‌زمینه نقاشی‌شده (جلالی، ۱۳۷۷: ۲۴)؛ ب) میز و صندلی چوبی، رومیزی قلاب‌بافی‌شده به سبک اروپایی و قالی ایرانی (هولستر، ۱۳۵۵: ۲۳۲)؛ ج) ورود و به‌کارگیری آرایه‌های تزئینی و هنرهای صناعی ایرانی در صحنهٔ عکاسی (همان: ۲۳۴)

۵. هنرهای صناعی ایران در چیدمان عکاسی دورهٔ قاجار

به‌سبب هم‌زمانی دورهٔ قاجار با وقوع انقلاب صنعتی در اروپا، هنرهای صناعی ایران در این دوره با فراز و فرودهای بسیار مواجه شدند. بخشی از هنرهای صناعی ایران با هجوم محصولات صنعتی غربی از میان رفته و بخشی دیگر با رونقی کم و بیش به حیات خود ادامه دادند. از جمله هنرهای صناعی دورهٔ قاجار می‌توان به فرش، منسوجات، ابریشم‌بافی، شال‌بافی، چرم، نمدمالی، چاپ قلمکار، قلمدان‌سازی، کارگاه‌های شیشه و سفال، فلزکاری به‌ویژه قلم‌زنی و ساخت جواهرات و نیز کارگاه‌های چوب و ساخت صندلی و مبلمان اشاره کرد. تصاویر تعدادی از این کارگاه‌ها توسط عکاسان خارجی هم‌چون هولستر به ثبت رسیده‌است (تصویر ۷). در بخش پیش‌رو به واکاوی هنرهای صناعی

موجود در عکس‌های دورهٔ قاجار پرداخته شده و به‌منظور پوشش طبقات مختلف جامعه در دورهٔ قاجار و هم‌چنین گونه‌های مختلف هنرهای صناعی موجود در تصاویر، طبقه‌بندی عکس‌ها در سه دسته اشراف و درباریان، مردم عادی و صاحبان مشاغل، و زنان صورت گرفته است.

۵-۱. اشراف و درباریان (عکاسی پرتره)

عکاسی در آغاز ورود به ایران در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم تا مدت‌های مدید در انحصار شاه و درباریان بود و پدیده‌ای تجملاتی به شمار می‌آمد. به گونه‌ای که می‌توان گفت عکاسی استودیویی و پرتره، نمایانگر برتری‌جویی و حق مالکیت طبقات مرفه محسوب شده و ابزار برآوردن تمنیات و نمایش تمایلات اشرافی آن‌ها بود (عراقچیان و ستاری، ۱۳۸۹: ۴۸). «نخبگانی همچون وزرا، فرمانداران و اعضای طبقه بازرگان به شکل فزاینده‌ای می‌خواستند که عکس آن‌ها گرفته شود» (فلور، چلکووسکی، و اختیار، ۱۳۸۱: ۱۴۱). به‌همین سبب سوژهٔ اصلی بیش‌تر عکس‌های پرترهٔ قاجاری، اشراف و درباریان بوده و مردم عادی به دلایل عدیده حضور پررنگی در این عکس‌ها نداشتند. به تبع حضور اشراف و درباریان در عکاسخانه‌های قاجاری، فضاسازی و چیدمان عناصر تزئینی عکس‌ها نیز در جهت سلایق و امیال تجملاتی آن‌ها، و توسط عکاسانی که اغلب خود به همین طبقهٔ اجتماعی تعلق داشتند، صورت می‌گرفت. پیشینهٔ نقاشان ایرانی در چیدمان صحنهٔ نقاشی، زمینه‌ساز شکل‌گیری تصویر ذهنی عکاسان قاجاری برای چیدمان صحنهٔ عکاسی با عناصر تزئینی گوناگون بود.

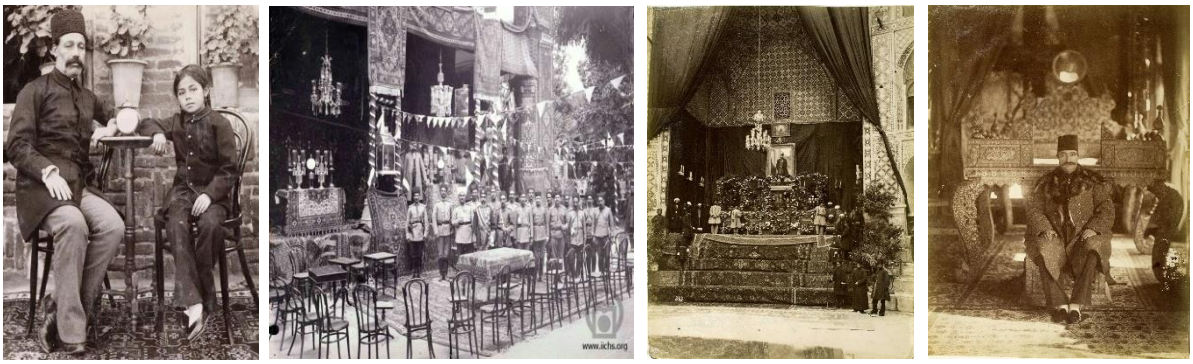
با گسترش عکاسخانه‌های عمومی، به مرور امکانات بیش‌تری نیز برای بهبود نتایج عکاسی به کار گرفته شد. عکاسان با تأسی از نمونه‌های اروپایی در عکاسخانهٔ خود از لوازمی هم‌چون میز و صندلی‌های چوبی، پلکان، گلدان‌های پر از گل، پرده‌های مخمل چین‌دار و یا نقاشی‌شده و انواع رومیزی‌های قلاب‌بافی برای چیدمان صحنهٔ عکاسی استفاده می‌کردند (طهماسب‌پور، ۱۳۸۱: ۱۵۱-۱۵۲). در ادامه آثاری از هنرهای صناعی ایرانی از جمله منسوجاتی با طرح‌های بته‌جقه، پارچه‌های ترمه در لباس شاهزادگان و اشراف، پارچه‌های قلمکار، کتاب و قلمدان، گلدان‌هایی با نقوش خاص ایرانی، میز و صندلی‌های منبت‌کاری‌شده و در نهایت گلیم و قالی ایرانی در عکاسی پرترهٔ قاجار به کار گرفته شدند (تصویر ۳). این آثار به مرور به سبب زیبایی و جلوه‌های منحصر به‌فرد خود بیش‌ترین کارکرد را به‌عنوان عناصر تزئینی پیش‌زمینه و پس‌زمینهٔ صحنهٔ عکاسی در دورهٔ قاجار پیدا کردند.

الف ب ج د

تصویر ۳: چیدمان صحنه عکاسی با ترکیبی از عناصر تزئینی ایرانی و اروپایی و کاربرد بیش‌تر هنرهای صناعی، الف) قوام‌السلطنه، پرده نقاشی‌شده، پرده چین‌دار، عصا، کتاب و رومیزی با پارچه منقوش ایرانی؛ ب) اعتضادالملک حاکم سمنان، چیدمان صحنه با عناصر ایرانی و اروپایی؛ ج) امیرالدوله، منسوجات با نقوش خاص ایرانی در پوشش و تزئین صحنه؛ د) زنی در اندرون، پوشش ایرانی و فرش و گلیم به عنوان عناصر تزئینی (افشار، ۱۳۶۸: ۸۶، ۶۸، ۱۰۲، ۲۱۵)

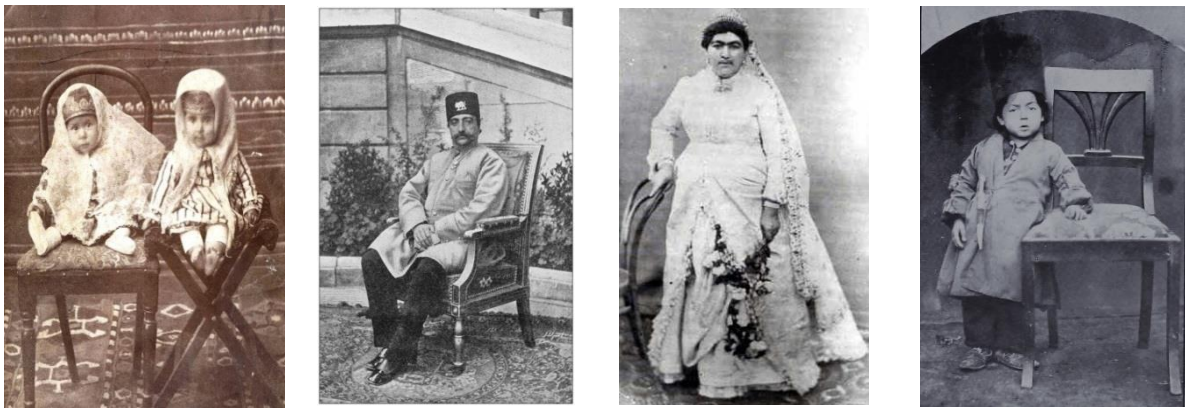
در میان هنرهای صناعی موجود در عکس‌های قاجاری، فرش ایرانی یکی از پرکاربردترین عناصر تزئینی در پیش‌زمینه و پس‌زمینه است. فرش به‌عنوان یکی از نمادهای هویت ایرانی علاوه‌بر حضور پررنگ در بطن زندگی مردم، در جشن‌ها و مراسم تشریفاتی و درباری نیز عنصری لازم و ضروری بود (تصویر۴؛ ب، ج). مثلاً تزئین تخت و جایگاه پادشاه با قالی‌های متعدد علاوه‌بر آن‌که نشان از نفاست داشت،

نمایانگر مقام بالای پادشاه بوده و به‌نوعی تاثیری متقابل بر یکدیگر داشتند (تصویر ۴؛ الف). فرش ایرانی در دورهٔ قاجار علاوه‌بر جنبه‌های معنوی و هویتی، دارای ارزش اقتصادی بوده و ثبت هم‌جواری با آن در عکس‌های قاجاری مایهٔ فخر و مباهات طبقهٔ مرفه به حساب می‌آمد (شایسته‌فر و صباغ‌پور، ۱۳۹۶: ۳۶، ۴۱) (تصویر ۴؛ د). پس از فرش، مبل و صندلی‌های چوبی پرکاربردترین عناصر تزئینی عکس‌های قاجاری هستند. در اغلب این تصاویر، فرد بر روی صندلی نشسته یا به آن تکیه کرده‌است (تصاویر ۱و۵).



الف ب ج د

تصویر ۴: حضور قالی ایرانی به‌عنوان عنصر زینت‌بخش در مراسم خاص و عکس‌های قاجاری، الف) ناصرالدین‌شاه تکیه‌زده به تخت طاووس و زمین پوشیده از قالی ایرانی (URL1)؛ ب) کاربرد قالی ایرانی در مراسم شاهانه، تشییع جنازه ناصرالدین‌شاه (URL1)؛ ج) آذین‌بندی مکانی در اصفهان در تاج‌گذاری احمدشاه و نقش پررنگ قالی ایرانی در تزئین (URL2)؛ د) میرزا اسدالله‌خان با دخترش، میز و صندلی و فرش به‌عنوان عناصر تزئینی عکس (URL3)



الف ب ج د

تصویر ۵: به‌کارگیری مبل و صندلی‌های چوبی در عکاسی پرتره، الف) میرزا حسین‌خان احتشام (افشار، ۱۳۶۸: ۳۱۹)؛ ب) انیس‌الدوله در لباس عروسی (URL3)؛ ج) ناصرالدین‌شاه در اواخر عمر؛ د) دختران وکیل‌الرعایا (URL3)

صندلی در عکاسی پرتره قرن نوزدهم علاوه بر جنبه‌های زیبایی و نمادین خود در القای برتری و تجدد، دارای جنبهٔ کاربردی نیز بوده است. به این ترتیب که در فاصلهٔ زمانی طولانی باز و بسته شدن دیافراگم، تکیه‌کردن به صندلی از لرزش‌های ناخواسته بدن جلوگیری کرده و کاربرد آن در عکس‌ها ضرورتی تکنیکی نیز محسوب می‌شده‌است (دل‌زنده، ۱۳۹۶: ۶۱).

در نهایت می‌توان گفت عکس‌های پرتره و عناصر تزئینی موجود در آن، بیش از آن‌که به جهت ثبت چهره و حالات فرد باشند روشی برای ثبت و انتقال هویت و جایگاه اجتماعی فرد بودند. به‌کارگیری لوازمی هم‌چون کتاب و قلم برای نویسنده و معلم (تصویر ۶؛ ج)، اسباب نقاشی برای هنرمند (تصویر ۶؛ ب، د) و یا تاج و شمشیر برای شاهان و شاهزادگان (تصویر ۶؛ الف) در این عکس‌ها دال بر این ادعاست (همان: ۶۱). بنابراین به‌کارگیری هنرهای صناعی ایرانی در این تصاویر علاوه بر زینت‌بخشی به صحنهٔ عکاسی به جهت ماهیت طبیعی عکس، در انتقال مفاهیم نیز کاربرد داشته‌است.

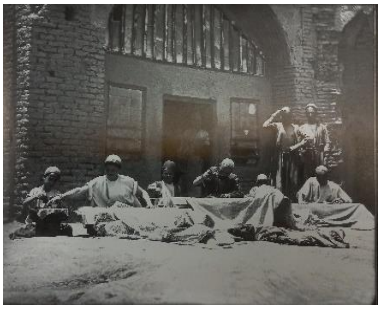
الف ب ج د

تصویر ۶: به‌کارگیری لوازم تزئینی در عکاسی پرتره هم‌سو با انتقال هویت و جایگاه اجتماعی فرد، الف) مظفرالدین‌شاه با شمشیر و تاج کیانی (ذکاء، ۱۳۷۶)؛ ب) میرزا غلامرضا خوشنویس (افشار، ۱۳۶۸: ۱۸۱)؛ ج) جعفرقلی‌خان رئیس مدرسه دارالفنون (همان: ۳۲۰)؛ د) نقاش با ابزار نقاشی (دمندان، ۱۳۷۷: ۵۸)

۵-۲. مردم عادی و صاحبان مشاغل

عکاسی و عکاسخانه‌ها در ایران دست‌کم تا حدود سال ۱۳۰۸ ه.ش/ ۱۹۳۰ م رونق چندانی در میان عموم مردم پیدا نکردند. گران‌بودن عکس، مشکلات و محدودیت‌های فنی عکاسی، فقر و بی‌سوادی، مقاومت‌های فرهنگی و ایدئولوژیکی، عدم وجود طبقهٔ متوسط و رشد شهرنشینی و هم‌چنین وقوع جنگ جهانی اول از جمله دلایل محدودشدن عکاسی به قشر مرفه بود. به همین سبب تعداد کم‌تری از عکس‌های این دوره به مردم عادی و نمایش وضع زندگی آن‌ها تعلق داشته و غالباً نیز به‌صورت دسته‌جمعی و در حال کار و فعالیت روزانه به تصویر کشیده شده‌اند (زین‌الصالحین و فاضلی، ۱۳۹۴: ۵۸، ۷۳).

نکته حائز اهمیت در این تصاویر حضور پررنگ هنرهای صناعی در بطن زندگی مردم است. این‌گونه برمی‌آید که غالب این آثار در زندگی مردم وجهی کاربردی داشته و از جنبه‌های نفیس و تجملاتی برخوردار نبوده‌اند. هم‌چنین در بسیاری از تصاویری که مشهورترین سیاحان و عکاسان خارجی هم‌چون ارنست هولستر و آنتوان سوروگین[11] به ثبت رسانده‌اند، مردم عادی به‌عنوان خالق اصلی هنرهای صناعی ایران به تصویر کشیده شده‌اند (تصویر ۷؛ الف، ب). ثبت و انتقال این تصاویر به خارج از ایران سبب شناخت و آشنایی بیش‌تر اروپاییان نسبت به هویت فرهنگی، هنر و شیوهٔ زندگی مردم عادی جامعهٔ ایران شد. در میان عکاسان ایرانی نیز آقارضا عکاسباشی، در برخی از آثار خود صرف‌نظر از شیوه‌ها و اصول رایج عکاسی درباری با دیدگاهی اجتماعی و واقع‌گرا به نمایش کسب‌وکار مردم طبقات فرودست جامعه در دورهٔ قاجار پرداخته‌است (تصویر ۷؛ د).



الف ب ج

هـ و ز

تصویر ۷: هنرهای صناعی و مردم عادی در عکس‌های قاجاری، الف) نمدمالی (هولستر، ۱۳۵۵: ۲۸۴)؛ ب) زرگری و فلزکاری (همان: ۲۶۷)؛ ج) مُهرزنی پارچه قلمکار (همان: ۲۶۸)؛ هـ) کارگاه قلاب‌دوزی و اسباب چوب و فلک در رشت، عکاس: آنتوان سوروگین (ذکاء، ۱۳۷۶، تصویر ۱۲۴) و) نقاشان مینیاتور، عکاس: میرزا مهدی‌خان چهره‌نما (دمندان، ۱۳۷۷: ۶۰)؛ ز) کارگر ساختمانی با بیل و الک، عکاس: آقارضا عکاسباشی (ستاری، ۱۳۸۷: ۹۸)

۵-۳. زنان

به سبب تعصبات و ممنوعیت‌های مذهبی حاکم بر جامعه در دورهٔ قاجار در خصوص به تصویر کشیدن چهرهٔ زنان، در مقایسه با مردان تصاویر کمتری از زنان عادی در این دوره به ثبت رسیده‌است. اغلب این تصاویر نیز از زنان ارامنه و یا رقاصان و زنان بزم‌آراست (تصویر ۸؛ ج). با این وجود حتی از دوران اولیه عکاسی نیز تصاویری از زنان قاجار در دست است که توسط ناصرالدین‌شاه و یا معدود زنان عکاس درباری همچون مادام حاجی‌عباس و بعدها اشرف‌السلطنه[۱۲] و نیز سیاحان و عکاسان خارجی به ثبت رسیده‌است.

کلارا کولیور رایس[۱۳] در این خصوص می‌نویسد:

روزی چندین زن زیبا نزد من آمدند؛ گفتم که مشتاقم عکس آن‌ها را ثبت کنم. خوشحال شدند و چند نفرشان صورت‌های زیبای خود را نشان دادند؛ اما زمانی که دوربین را آماده کردم دیدم که تنها شش زن مسن باقی‌مانده و باقی زن‌ها پنهانی گریخته بودند. زنان سالخورده گفتند اگر شخصی صورت زنان جوان را حتی در عکس ببیند شوهرانشان بسیار خشمگین می‌شوند. (کولیور رایس، ۱۳۸۳: ۲۱۶)

بنابراین طبق گفته یحیی ذکاء بیش‌تر عکس‌هایی که به دست زنان سیاح غیرایرانی در اندرونی‌ها از زنان ثبت شده بدون جلب رضایت آن‌ها در کتاب‌ها به چاپ رسیده‌است (ذکاء، ۱۳۷۶: ۱۷۸). با وجود پابرجا بودن ممنوعیت‌ها به‌ویژه در عکاسخانه‌های عمومی، گسترش عکاسی در میان خانواده‌های اشراف و ایجاد عکاسخانه‌های شخصی سبب پیدایی تمام افراد خانواده به‌ویژه زنان در حالت‌هایی آزاد در عکس‌ها شد. به این ترتیب حضور زنان در عکس‌های قاجاری، نخست در طبقهٔ اشراف آغاز و سپس به زنان طبقهٔ متوسط رسید (طهماسب‌پور، ۱۳۸۹: ۱۲۰-۱۲۱) (تصویر ۸؛ الف، ب).

الف ب ج

تصویر ۸: حضور زنان طبقات مختلف جامعه در دوره قاجار در عکس‌ها، الف) زنان تهرانی در اندرونی؛ ب) فخرالسادات دختر ناصرالدین‌شاه با البسه و زیورآلات اشرافی خاص دوره قاجار؛ ج) زنان در گروه مطربان و نوازندگان (افشار، ۱۳۶۸: ۲۰۹، ۲۰۷، ۲۲۹)

بر اساس اعلانی که در جلد دوم «روزنامه اطلاع» شماره ۳۰۱ در تاریخ ۱۵ رمضان ۱۳۰۹ه.ق/ ۱۸۹۲ م آمده به نظر می‌رسد که در دهه‌های نخست قرن چهاردهم عکاسخانه‌های مخصوص زنان در شهرستان‌ها افتتاح و به این ترتیب حضور زنان عادی و مسلمان در عکاسخانه‌ها و عکس‌های قاجاری افزایش پیدا کرد:

این روزها تلگرامی از حیدرآباد رسیده است که عکاسخانه‌ای برای نسوان در آن‌جا مفتوح شده که اجزای عکاسخانه و عکاس همه زن هستند و عکاسخانه در عمارتی است که دیوارهای مرتفع دارد تا مشتریان از چشم نامحرمان محفوظ باشند. می‌گویند شرعاً نقاشی حرام است نه عکاسی، زیرا که در اول اسلام علم عکس نبوده است و شارع مقدس حکم به حرمت عکس نفرموده. (زنگی‌آبادی، ۱۳۹۳: ۱۱۹)

پیروی از اصول فرنگی‌مآبی در کنار علاقه‌مندی به زینت و تزئین ایرانی در عکس‌های زنان به‌ویژه تصاویر برجای مانده از زنان درباری و اشراف در اندرونی‌ها به‌وضوح آشکار است. ژست‌های زنان در این تصاویر بیش‌تر غربی و به تأسی از نقاشی اواخر صفوی و قاجار صورت گرفته‌است. نحوهٔ پوشش و آرایش زنان شاه و اشراف به علت سفرهای ناصرالدین‌شاه به فرنگ و علاقهٔ وی به پوشش زنان اروپایی تحت تاثیر نمایش‌های باله دستخوش تغییرات شد (تصویر ۹؛ الف). به‌همین سبب پوشش و پیرایش اغلب زنان در عکس‌های برجای مانده از دورهٔ قاجار نیمه‌اروپایی و نیمه‌ایرانی است.

افزون بر پارچه‌های مخمل، ترمه، زری‌دوزی و دیگر منسوجات با نقوش خاص ایرانی در لباس زنان قاجاری، گلابتون‌دوزی‌ها و حاشیه‌های نقره‌نما در اطراف چادر زنان اشراف در این عکس‌ها قابل مشاهده است (تصویر ۹؛ ب). زیورآلاتی هم‌چون گوشواره‌های سنگین و بلند به شکل قطره اشک یا هلال مزین به انواع سنگ‌ها، انگشتر، گلوبند، سینه‌ریز، دستبند، خلخال‌های پرکار و سنجاق‌ها و رشته‌های بلند مرواریدی که با آن چارقد خود را محکم به زیر گلو می‌بستند، همگی جزو زیورآلات خاص زنانه‌ای بوده که در این عکس‌ها به نمایش درآمده‌اند (مبینی و اسدی، ۱۳۹۶: ۱۳۵-۱۳۸) (تصویر ۹؛ ج، د).

الف

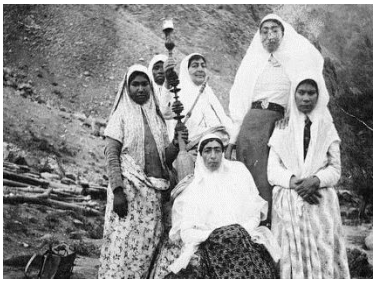
ب

ج

د

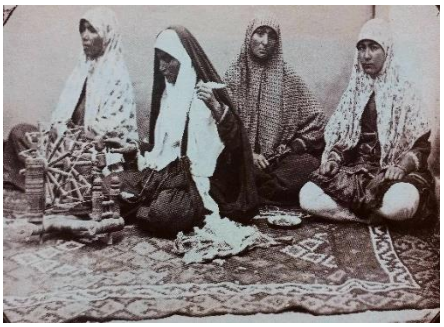
تصویر ۹: تغییرات پوشاک زنان قاجاری، زیورآلات و جلوه منسوجات و هنرهای سوزن‌دوزی ایرانی در پوشش زنان، الف) زن درباری با دامن کوتاه مخمل و جوراب‌شلواری سفید به تقلید از لباس بالرین‌های اروپایی (URL2)؛ ب) دوخت‌های سنتی ایرانی در حاشیه چادر و لباس مخصوص زنان قاجار (URL2)؛ ج)باغبان‌باشی از زنان ناصرالدین‌شاه با پوشش ایرانی و اروپایی، زیورآلات خاص زنانه (افشار، ۱۳۶۸: ۲۰۵)؛ د) شمس‌الدوله همسر ناصرالدین شاه به همراه زیورآلات زنانه متداول دوره (URL2)

در اغلب تصاویر این دوره زنان بیش‌تر از مردان در حال صرف قلیان که جزو ادوات سرگرمی و پذیرایی در اندرونی‌ها بوده ثبت شده‌اند. «خانه بی‌قلیان نیست و اگر کسی قلیان نداشته باشد جزو آدم‌های متمدن به حساب نمی‌آید. بدون قلیان که جزو ضروریات است هیچ کاری صورت نمی‌گیرد. نه مهمان‌نوازی، نه معامله، نه عروسی و نه عیش» (هولستر، ۱۳۵۵: ۴۷). برخی از قلیان‌ها ساده بودند و برخی دیگر که مورد استفاده اعیان و اشراف و یا مهمانان قرار می‌گرفتند با تزئیناتی هم‌چون نقاشی و هنرهای چوبی آراسته می‌شدند (تصویر ۱۰).



تصویر ۱۰: حضور قلیان در عکس‌های زنان طبقات مختلف جامعه در دوره قاجار، از راست) زنان قاجاری در گردش و کوهنوردی (URL3)؛ زنان خدمتکار قاجاری (افشار، ۱۳۶۸: ۲۱۲)؛ زن اشراف قاجاری، عکاس: ژان دیولافوا (URL3)

دستهٔ دیگری از عکس‌ها که سوژهٔ اصلی آن‌ها را زنان تشکیل می‌دهند، زنان را مشغول امور روزمره و کار به تصویر کشیده‌اند. همهٔ زنان شهری به استثنای اشراف در دورهٔ قاجار در یکی از هنرهای صناعی سررشته داشته و به مشاغل وابسته به آن هم‌چون قالی‌بافی، پارچه‌بافی، سوزن‌دوزی و قلاب‌دوزی و... اشتغال داشتند. بنابراین می‌توان گفت نمود هنرهای صناعی در عکس‌های زنان قاجاری هم از جنبه‌های تزئینی و هم از جنبه‌های کاربردی برخوردار بوده‌است (تصویر ۱۱).



تصویر ۱۱: زنان قاجاری در حال انجام فعالیت و امور روزانه، از راست) دختران قاجاری در حال آسیاب گندم (URL3)؛ زنان ایرانی در حال ریسندگی، عکاس: هولستر (هولستر، ۱۳۵۵: ۳۰۶)؛ دختران قالی‌باف کُرد، عکاس: سوروگین (ذکاء، ۱۳۷۶: ۱۱۰)

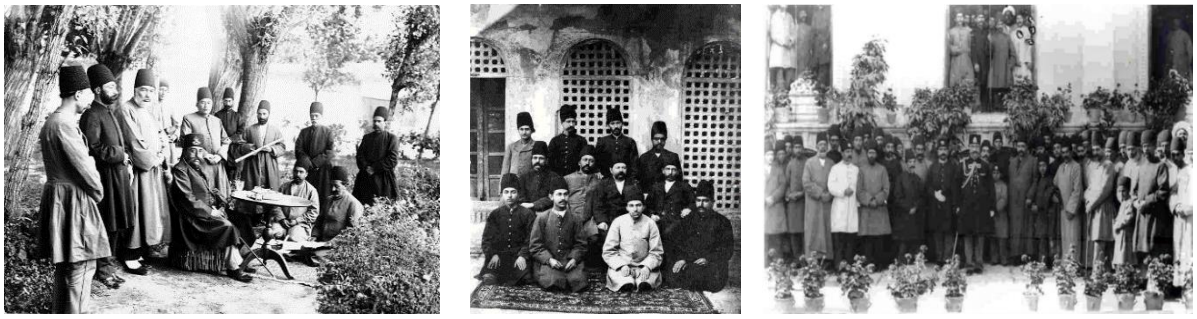
۶. تحلیل و بررسی چیدمان بصری و عناصر عکس در دورهٔ قاجار

۶-۱. تحلیل ترکیب‌بندی و چیدمان عناصر پیش‌زمینه

نوع ترکیب‌بندی اثر، مسیری است که بیننده را به معنای نهفته در ورای اثر می‌رساند. نظریه‌های نوین عکاسی، شکل‌گیری پدیده‌های بصری را نه به‌صورت جهان‌شمول بلکه متأثر از سنت تصویری ویژهٔ فرهنگ اقوام و هم‌سو با آن می‌دانند. به‌رغم نتایج برخی پژوهش‌ها دال بر اتفاقی‌بودن شیوهٔ ترکیب‌بندی عکس‌های قاجاری، تحلیل الگوهای ترکیب‌بندی این عکس‌ها استواری آن‌ها بر مبنای سنت بصری مقامی در هنرهای تصویری ایران را آشکار می‌کند. سنتی که مبتنی‌بر اهمیت شأن و جایگاه اجتماعی، در شکل‌دادن به ترکیب‌بندی عناصر تصویر است (معصومی‌بدخش، ۱۳۹۲: ۲-۳). در نقاشی و نقش‌برجسته‌های ایرانی از دورهٔ هخامنشی تا قاجار، برای القای مقام برتر پادشاه و یا شخص برتر، او را نشسته بر صندلی و یا بزرگ‌تر از دیگر افراد نقش می‌کردند (تصویر ۱۲). بررسی عکس‌های قاجاری به‌ویژه تصاویر شاه و درباریان نیز بهره‌گیری عکاسان از همین سنت بصری را نمایان می‌سازد (تصویر ۱۳).

الف ب ج

تصویر ۱۲: سنت بصری مقامی در آثار نقاشی و نقش‌برجستهٔ هخامنشی و قاجار، الف) نقش‌برجسته مجلس بار عام داریوش شاه، دوره هخامنشی، تخت جمشید (URL10)؛ ب) نقش‌برجسته مجلس بار عام، دوره قاجار، موزه بروکلین نیویورک (URL11)؛ ج) کپی دیوارنگاره عبدالله‌خان معمارباشی، نقاشی آبرنگ فتحعلی‌شاه با تاج و زیورآلات شاهی نشسته بر تخت خورشید (URL4)



الف ب ج

تصویر ۱۳: سنت بصری مقامی در عکس‌های قاجاری، الف) ناصرالدین‌شاه در حیاط خانه صدراعظم (URL2)؛ ب) کارمندان تلگراف‌خانه مشهد (معصومی‌بدخش،۱۳۹۲: ۱۱۹)؛ ج) مظفرالدین‌شاه نشسته بر روی صندلی و همراهان ایستاده و نشسته بر زمین (URL5)

در این عکس‌ها به سبب محدودیت‌های فنی عکاسی در چیدمان، پیکره‌ها در یک خط رو به دوربین قرار گرفته و پادشاه یا مقام برتر برای القای برتری در مرکز تصویر جای می‌گرفت؛ دیگر افراد نیز با نزول درجه در کناره‌ها مستقر می‌شدند. افراد ایستاده در سمت راست نسبت به سمت چپ مقام بالاتری داشتند؛ افراد نشسته بر صندلی نسبت به افراد ایستاده یا نشسته بر زمین برتر و افراد نشسته بر فرش نیز نسبت به آن‌ها که روی زمین می‌نشستند ارجح‌تر بودند (تصویر ۱۳). ترکیب‌بندی بر پایهٔ محورهای افقی و عمودی و نیز پیروی از اصل تقارن از دیگر اصول سنت تصویری هنر ایران به شمار می‌رود (پورمند و معصومی‌بدخش، ۱۳۹۴، ۷۹). به‌کارگیری این اصول در چیدمان عناصر عکس‌های این دوره علاوه‌بر ترکیب‌بندی اصولی و ایجاد تعادل مابین عناصر عکس، سبب شده تا عکاسان قاجاری با کاربست سنت‌های تصویری ایرانی، معنا و مفهوم ویژه‌ای را در آثار خود منتقل کنند.

در نهایت می‌توان گفت آغاز و تکامل عکاسی ایران در فضای دربار سبب احاطهٔ روح درباری بر عکس‌های این دوره بوده: چینش افراد بر اساس مقام و تنزل رتبه، کاربرد شیوهٔ ترکیب‌بندی تقارن نامتقارن، مرکزیت شاه در تصویر معمولاً به‌عنوان تنها فردی که حق نشستن داشته، زینت شاهان و شاهزادگان با جواهرات و در دست داشتن شمشیر به‌عنوان نماد حراست از کشور، همگی جزئی از سنت بصری جامعهٔ درباری ایران محسوب می‌شده است (معصومی‌بدخش، ۱۳۹۲: ۷۵-۷۹).

عکاسی در آغاز پیدایش، در بخشی از اصول و قواعد خود تحت‌تاثیر نقاشی اروپا بود. در ایران نیز عکاسی علاوه بر تأسی از فرهنگ و سنت حاکم بر جامعهٔ ایران در دورهٔ قاجار، در چیدمان پیش‌زمینه و پس‌زمینه متأثر از نقاشی بود. عکاسی هم‌چون نقاشی در ایران تا سالیان متمادی در اختیار شاه و دربار و سپس اشراف قرار داشت. حافظهٔ بصری این افراد که بعضاً خود عکاس و نقاش بودند، مملو از تصویر و نگاره بود. نگاره‌هایی که پیش‌زمینهٔ آن‌ها با اشیای مختلفی هم‌چون کتاب، رومیزی‌های قلاب‌دوزی‌شده، ساعت، جام‌های شیشه‌ای و ظرف‌هایی پر از میوه و شیرینی مزین می‌شد. به‌همین سبب پیشینه تصویری این افراد، در چیدمان و خلق فضای عکاسی تأثیرگذار بوده‌است (افهمی و

معصومی‌بدخش، ۱۳۹۵: ۷-۸، ۱۵) (تصویر ۱۴). علاوه بر این با توجه به تأثیرات نقاشی اروپا بر نقاشی اواخر دورهٔ صفویه، چیدمان پیش‌زمینه در عکاسی قاجار را می‌توان ترکیبی از سنت ایرانی و اروپایی به شمار آورد. وجود هنرهای صناعی ایرانی به‌ویژه منسوجات به‌کار رفته در پوشاک، پرده‌ها، رومیزی، و فرش ایرانی در چیدمان فضای عکس در نهایت سبکی کاملاً ایرانی به عکس‌های این دوره بخشیده‌است.

تصویر ۱۴: تأثیرپذیری چیدمان عکاسی قاجاری از نقاشی اواخر صفوی و جلوه زینت‌بخشی هنرهای صناعی در این تصاویر، از راست) میزبانی شاه‌عباس از ولی‌محمدخان، فرمانروای بخارا، دیوارنگاره عمارت چهلستون، دوره صفوی (URL12)؛ عکس ضیافتی شاهانه از دورهٔ قاجار (URL2)

چهره‌پردازی در دورهٔ قاجار پیرو سنت نگارگری ادوار گذشته نوعی صورتگری استیلیزه بود. در این آثار، صورت‌ها تنها به کمک نمادها و نشانه‌هایی هم‌چون جامه، جواهرات، تاج، ریش و سبیل از یکدیگر قابل تفکیک بودند. تاج کیانی، تخت سلطنتی، قالیچه و مخدّهٔ جواهرنشان از جمله عناصری هستند که در تبلیغ گفتمان سیاسی عصر فتحعلی‌شاه نقشی پررنگ دارند که در پی اندیشه‌های باستان‌گرایی و احیای نمادهای پادشاهی ایران باستان به جهت کسب مشروعیت برای سلطنت قاجار بود. از همین‌رو در سنت نقاشی ایرانی، شاهان و شاهزادگان با زینت‌های خاص خود عمدتاً تکیه‌زده به مخدّه روی زمین و یا روی تخت تصویر شده‌اند (دل‌زنده، ۱۳۹۶: ۲۵) (تصویر ۱۵). در دورهٔ فتحعلی‌شاه تأکید اصلی بر جواهرات، شمشیر و بازوبند مرصع به الماس بود و غالباً شاه نشسته بر روی قالی و سجاده مرواریدنشان و یا بر تخت سلطنتی تصویر می‌شد.[۱۴] این نظام تصویری تا اوایل دورهٔ ناصرالدین‌شاه ادامه یافته و به‌مرور با تغییراتی مواجه شد. به این ترتیب که قالیچه و مخدّه جای خود را به مبلمان و صندلی‌های چوبی و منبت‌کاری‌شده در عکس‌ها و بعدها در نقاشی داد. تاج کیانی و جواهرات نیز جایگاه پیشین را از دست داده و در عکس‌ها تنها گاهی به حضور شمشیر سلطنتی در دست اکتفا می‌شد. علل این تفاوت‌ها را شاید بتوان در اختلاف دیدگاه و تلقی متفاوت این دو پادشاه از ارزش اشیاء و نمادها پی‌جویی کرد (همان: ۳۱-۳۶).

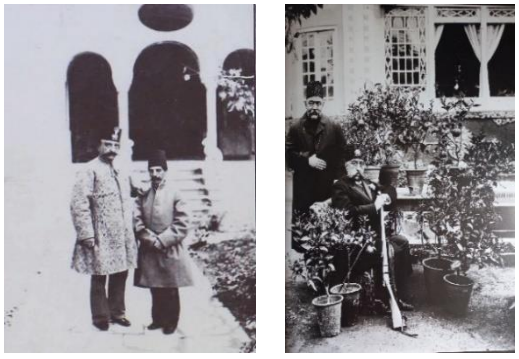
تصویر ۱۵: قواعد و نقش‌مایه‌های مشترک در نقاشی سه پادشاه ایرانی و جلوهٔ هنرهای صناعی در آن‌ها، از راست) محمدشاه با لباس رسمی روی صندلی با تاج و شمشیر، اثر: میرزابابا (URL6)؛ فتحعلی‌شاه با جواهرات و تاج کیانی نشسته بر قالی و تکیه‌زده بر مخدّه، اثر: مهرعلی (URL7)؛ نگاره شاه‌طهماسب اول نشسته بر قالی ایرانی، اثر: فرخ‌بیگ (URL6)

صندلی در عکس‌های دورهٔ ناصری حضوری پررنگ داشته و علاوه‌بر آن‌که از جنبه‌های فنی عکاسی که پیش‌تر به آن اشاره شد عنصری ضروری به شمار می‌آمد، نشانه‌ای از تجدد و تفاخر نیز محسوب می‌شد. کاربرد مبل و صندلی در عکس‌های پادشاهان و اشراف قاجاری را می‌توان جایگزینی برای قالیچه‌های موجود در نگاره‌های ادوار پیشین دانست (تصویر ۱۶).

مجموعه ۱۶: حضور پررنگ مبل و صندلی در پرتره‌های دوره قاجار، به‌ویژه دوره ناصری و ورود آن به آثار نقاشان، از راست) ورود صندلی به آثار نقاشی، ناصرالدین‌شاه، اثر: صنیع‌الملک (دل‌زنده، ۱۳۹۶: ۲۸)؛ دو تصویر نمایانگر تغییر و تحولات در نوع پوشش و کاربری نمادهای سلطنتی ناصرالدین‌شاه (URL13; URL14)؛ ناصرالدین‌شاه در لندن (URL15)

به طور کلی می‌توان گفت «هر اثر هنری به طور عام و پرتره سلطنتی به طور خاص، تجلی‌گاه نمادین عقاید و اندیشه‌های آن عصر است» (همان: ۱۸). همان‌گونه که هنرهای صناعی ایرانی در عکس‌های شاه، درباریان و اشراف تنها در قالب اشکال نفیس و تزئینی به‌کار رفته‌اند.

به‌کارگیری این آثار علاوه‌بر نشانهٔ مباهات و تفاخر، بیانگر طبقهٔ اجتماعی و سطح تمکّن مالی افراد حاضر در عکس‌ها نیز بوده‌است. در حالی که این صنایع و هنرها در معدود عکس‌هایی که اغلب توسط سیاحان خارجی از مردم عادی ثبت شده‌اند، در قالب اشیاء کاربردی و روزانه بوده که غالباً نیز به دست همین افراد ساخته می‌شده‌اند.



تصویر ۱۷: نمای بیرونی خانه به‌عنوان پس‌زمینه عکس، از راست) مظفرالدین‌شاه با امین‌السلطان (جلالی، ۱۳۷۷: ۵۳)؛ ناصرالدین‌شاه با برادرش (افشار، ۱۳۶۸: ۹)

۶-۲. تحلیل عناصر پس‌زمینه

بسیاری از عکس‌های قاجاری در فضای باز حیاط، مقابل پنجره یا ساختمان اصلی به ثبت رسیده‌است. علل این امر را علاوه‌بر محدودیت امکانات و نبود نور کافی در فضاهای داخلی، در تأثیرپذیری از عکس‌ها و تابلوهای نقاشی اروپایی واردشده به ایران نیز می‌توان جست (خوانساری، ۱۳۸۵: ۱۵۹) (تصویر ۱۷). پس‌زمینه در عکاسی، پرده‌ای ساده یا نقاشی‌شده است که پشت سوژهٔ اصلی قرار می‌گیرد. هدف از به‌کارگیری زمینه در هنرهای تصویری و نمایش در غرب، جداسازی مکانی و زمانی موضوع و ایجاد فضایی ویژه است (زارع‌خلیلی، ۱۳۸۶: ۶۸). شناخت و درک هندسه کادر در نقاشی و عکاسی قاجار را می‌توان برگرفته از فضای سنتی معماری ایران دانست. غالباً هنگام عکاسی تنها با نصب یک پرده در پشت اندام‌ها که گاه مصور و گاه ساده بود، پس‌زمینهٔ عکس را آماده می‌کردند (نوری و کامرانی، ۱۳۹۵: ۶۳). استفاده از پارچه‌های منقوش، به‌خصوص پارچه‌های قلمکار، قالی، گلیم و... در پس‌زمینهٔ عکس کاربردی متفاوت با عکاسی غرب داشته است. در این تصاویر برخلاف نمونه‌های اروپایی، پرده به‌شکل کامل تمام پس‌زمینهٔ عکس را پوشش نداده و فضاهایی خالی در اطراف آن وجود دارد (تصویر ۱۸). علل اصلی این تمایز نیز در حافظهٔ تصویری ایرانیان از صحنهٔ نمایش ایرانی و هم‌چنین چیدمان و معماری فضای داخلی خانه‌های ایرانی قابل پی‌جویی است.

تصویر ۱۸: قالی و گلیم و پارچه‌های منقوش در پس‌زمینهٔ عکس‌های قاجاری، از راست) زنان ایرانی در اندرونی، پارچه قلمکار در پس‌زمینه به‌عنوان عنصر تزئینی خانه و عکس (هولستر، ۱۳۵۵: ۳۰۷)؛ خواجه‌باشی، قالی ایرانی در پیش‌زمینه و پس‌زمینه عکس (جلالی، ۱۳۷۷: ۵۷)؛ مرد ایرانی و فرزندش، میز و صندلی، پارچهٔ منقوش ایرانی و فرش به‌عنوان عناصر تزئینی (هولستر، ۱۳۸۲: ۱۳۳)

آویختن پارچه یا فرش در پس‌زمینهٔ صحنه نمایش نه به‌عنوان جزئی از دکور، بلکه تنها در حکم وجود و حدود صحنه به کار می‌رفته‌است. بررسی عکس‌های دورهٔ قاجار با این نگرش، تصویر روشن‌تری از تمایز کاربرد پس‌زمینه در عکاسی دورهٔ قاجار با عکس‌های اروپایی به‌دست می‌دهد (زارع‌خلیلی، ۱۳۸۶: ۷۱-۷۲). هم‌چنین در پیشینهٔ تصویری ذهن ایرانی، دیوار در خانه‌های ایرانی برخلاف خانه‌های اروپایی به‌تمامی با کاغذهای دیواری طرح‌دار پوشانده نشده و تزئینات به مختصری آینه‌کاری و یا گچ‌بری محدود بوده‌است. بخشی از طاقچه‌های خانه نیز با پارچهٔ کوچکی تزئین می‌شده‌است (معصومی‌بدخش، ۱۳۹۲: ۶۲).

عکاسان دوره‌گرد نیز به پیروی از همین سنت، غالباً پرده‌ای خاکستری پشت سر سوژه به دیوار می‌آویختند. از این میان آن‌هایی که محل نسبتاً ثابتی داشتند نقشی متناسب با مکان فعالیت خود، مثلاً گنبد و بارگاه یک مکان زیارتی را روی پردهٔ پس‌زمینه خود داشتند و تصویر افراد را در برابر آن ثبت می‌کردند (ذکاء، ۱۳۷۶: ۴۰۸). بنابراین در ایجاد فضای پس‌زمینهٔ عکس، عکاسان تمایلی به پوشاندن تمامی فضا نداشته و به تزئینی مختصر اکتفا می‌کرده‌اند. به‌کارگیری قالی، پارچه‌های قلمکار و یا دیگر منسوجات با نقوش اصیل ایرانی در این تصاویر بدون پوشاندن تمام زمینه به علت عدم آگاهی و مهارت در استفاده از عنصر پس‌زمینه نبوده‌است، بلکه عکاسان ایرانی به سبب نگاه و ادراک ویژهٔ خود از اصول زیبایی‌شناسی، از این عنصر تنها به‌عنوان عامل تزئین بهره می‌گرفتند. چنان‌که با گسترش عکاسخانه‌ها و افزایش عکاسان چیره‌دست نیز این روال ادامه پیدا کرده و سلیقهٔ ایرانی همواره در این تصاویر جلوه‌گر بوده‌است.

۷. واکاوی کارکردهای فرهنگی - اجتماعی هنرهای صناعی در عکس‌های دورهٔ قاجار

هنرهای صناعی هر ملتی جزو شاخصه‌های بنیادین فرهنگ آن ملت محسوب شده و نقشی چشم‌گیر در احراز هویت و اعتبار فرهنگی، معنوی و تاریخی ملت‌ها دارد. هنرهای صناعی ایران نیز با پیشینهٔ کهن خود نقشی پررنگ در حفظ و بازنمایی هنر اصیل و پرمایهٔ ادوار مختلف تاریخ هنر ایران ایفا کرده و همواره بخش مهمی از سنت، فرهنگ و هویت اصیل ایرانی به‌شمار می‌آید.

هویت هر جامعه بیش‌ترین تأثیرپذیری را از فرهنگ آن جامعه دارد. هر گروه اجتماعی در بستر تاریخی خود، آداب و رسوم، اعتقادات، قوانین، زبان، ادبیات و هنر ویژهٔ خود را پی‌ریزی می‌کند. مجموع این موارد در طول تاریخ، فرهنگ آن جامعه را شکل داده که اصلی‌ترین عامل تمایز یک ملت از دیگر ملل و اقوام به شمار می‌آید (مرادی، ۱۳۹٤: ۱۳۰). بنابراین می‌توان گفت موجودیت معنوی یک جامعه، هویت فرهنگی آن را شکل می‌دهد. به بیان دیگر می‌توان گفت آن‌چه هویت فرهنگی یک جامعه را شکل می‌دهد، «ارزش‌گذاری جامعه نسبت به میراث فرهنگی و قضاوت آن‌ها نسبت به ضرورت حفظ و نگهداری و کاربرد آن در جامعه» (ابوالحسنی، ۱۳۸٦: ۱٦) است. هنر، به‌ویژه هنرهای برآمده از بطن فرهنگ و ویژگی‌های بومی یک جامعه هم‌چون هنرهای صناعی آینه‌ای تمام‌نما از هویت فرهنگی و اجتماعی یک ملت است؛ از این‌رو یکی از مهم‌ترین کاربردهای فرهنگی هنرهای صناعی را می‌توان مبحث هویت‌بخشی آن به شمار آورد.

ارتباطات ایران و اروپا در دورهٔ ناصری با وجود سفرهای شاه و جانشینانش به اروپا گسترده‌تر از قبل شد و دگرگونی‌هایی ژرف در بسیاری از زمینه‌ها از جمله هنر و فرهنگ ایران به‌وجود آمد. پیدایش ابزارهای ارتباطی جدید در این دوره هم‌چون تلفن و تلگراف، دامنهٔ این ارتباطات را

گسترده‌تر کرد. در ادامه، اعزام دانشجویان و سفرا به کشورهای اروپایی، تأسیس دارالفنون، ظهور صنعت چاپ و در نهایت شکوفایی عکاسی از مواردی بود که تأثیر بسیاری بر فرهنگ و هنر و شیوه زیست جامعه در دورهٔ قاجار پدید آورد (احمدی، ۱۳۹۲: ٦۳). بنابراین هنر دورهٔ قاجار را می‌توان به نوعی بازتاب‌دهندهٔ مجموع نقش‌مایه‌ها و مفاهیم هنر ایران باستان، هنر ادوار اسلامی و هنر متأثر از غرب و جریانات فرنگی‌سازی دانست که در مواردی نیز به صورت ترکیبی از هنرهای ایرانی- اسلامی جلوه‌گر شده‌است (شیرازی و موسوی‌لر، ۱۳۹۵: ۲۸).

از این‌رو هنر ایران در این دوره، لایه‌ها و هویتی چندگانه داشت. عکاسی قاجار نیز از این قاعده مستثنی نبوده و به علت سرشت واقع‌نمای خود به روشنی می‌توانست بهره‌گیری عکاسان از لایه‌های مختلف هویت فرهنگی ایران را بازنمایی کند. در این میان به‌کارگیری هنرهای صناعی در چیدمان عکس‌های قاجار به‌خصوص منسوجات و فرش ایرانی که همواره از آن به‌عنوان شاخص‌ترین عنصر هویت ایرانی یاد شده، نقشی پررنگ در حفظ و ارائه هویت فرهنگی و ملی اصیل ایران ایفا کرده‌اند. هم‌زمان با گسترش تحولات در غالب زمینه‌ها و افزایش تمایلات غرب‌گرایانه در دورهٔ قاجار، مفهومی تحت‌عنوان «ایرانیت» موردتوجه اندیشمندان جامعه قرار گرفت. وقوع این امر بنیان‌های اندیشه و فرهنگ جامعه را به سمت ارزش‌گذاری و تقویت عناصر هویت ایرانی سوق داد. از مهم‌ترین علل این گرایش، تلاش متفکران جامعهٔ آن روز برای مقابله با گسترش و تسلط فرهنگ غرب و جلوگیری از انحطاط و بحران فرهنگی در ایران بود.

پدیدهٔ عکاسی در این دوره به سبب ویژگی‌های خاص خود می‌توانست به‌مثابه ابزاری برای نمایش هویت فرهنگی جامعهٔ ایران عمل کند. بنابراین به‌کارگیری آثار هنرهای صناعی به‌عنوان یکی از مهم‌ترین شاخصه‌های فرهنگ و هنر ایران در چیدمان عکاسی این دوره توسط عکاسان ایرانی را می‌توان تلاشی در جهت حفظ و بازنمایی هویت فرهنگی و هنر اصیل ایرانی دانست. هویتی که از این طریق می‌توانست خود را در برابر لایه‌های چندگانهٔ هویت قاجاری که درگیر غرب‌زدگی و بحران بود، حفظ کرده و بنمایاند. «هنرمندان قاجاری به مقتضای فرهنگ ایرانی می‌کوشیدند تا فرهنگ بیرونی را در خود مستحیل کنند نه خود را در آن؛ این خود از ارزشمندترین رویکردهای هنر قاجار است» (زارع‌خلیلی، ۱۳۸٦: ۷۰). کاربرد هنرهای صناعی ایران در عکس‌های دورهٔ قاجار با خلق و القای فضای ایرانی در این تصاویر، ضمن کمک به ایجاد هویتی متمایز و ایرانی و برخاسته از فرهنگ ایران در این عکس‌ها سبب شد تا عکاسی این دوره به مثابه یک رسانهٔ فرهنگ‌ساز عمل کند.

تحلیل موجودیت و کارکردهای هر پدیده در یک جامعه طی یک بازهٔ زمانی مشخص، مستلزم توجه به تمامی جنبه‌های فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی، باورهای جمعی و نیز پیشینهٔ تاریخی حاکم بر آن جامعه است. بنابراین پذیرش و یا رد یک پدیدهٔ نوین توسط افراد جامعه نه‌تنها به ویژگی‌های فرهنگی، روابط اجتماعی، زیستی و اقتصادی بستگی دارد، بلکه عوامل درونی و اعتقادی نیز نقشی پررنگ در این تصمیم‌گیری ایفا می‌کنند (فاستر، ۱۳۷۸: ۲۰٤). فرهنگ، اندیشه و باورهای هر جامعه حداقل از دو جهت بر هنر آن تأثیرگذار هستند. نخست با ایجاد نظام‌های قراردادی، جهان‌بینی و مفاهیم خود را از طریق هنر بازنمایی می‌کنند. دوم با ایجاد ارزش‌های فرهنگی مشترک، بر نگاه افراد جامعه به فرهنگ و هنر پیرامون خود و هنر دیگر اقوام و ملت‌ها تأثیر می‌گذارند (زرقی، ۱۳۹۳: ۱۵۹). با توجه به موارد پیش‌گفته، شکل زندگی و شیوهٔ زیست افراد یک جامعه را می‌توان از مهم‌ترین عوامل در نحوهٔ برخورد آن‌ها با یک پدیدهٔ نوین درنظر گرفت.

در این بین هنرهای بومی و اصیل هر جامعه هم‌چون هنرهای صناعی، به‌عنوان یک زبان بصری جهانی، به‌مثابه آینه‌ای از فرهنگ و شکل زندگی آن جامعه عمل کرده و در طی فراز و فرودهای ادوار مختلف تاریخ، کارکردهای گوناگونی می‌پذیرند. هنرهای صناعی و اصیل ایرانی که برآمده از بطن زندگی مردم، اندیشه‌ها، پیشینهٔ تاریخی و ذوق و حس هنری بی‌بدیل آن‌ها هستند نیز در گذرگاه تاریخ دگرگونی‌ها و کارکردهای متفاوتی را پذیرفته‌اند. عقاید و باورهای فرهنگی مردم ایران همواره در هنرهای صناعی تجلی یافته و سبب ایجاد فرهنگ و سلیقهٔ بصری ویژه‌ای در آن‌ها شده که تأثیر زیادی در رد و پذیرش پدیده‌های هنری جدید داشته‌است. به همین علت می‌توان گفت به‌کارگیری هنرهای صناعی در عکس‌های دورهٔ قاجار سبب هماهنگی بیش‌تر آثار عکاسی این دوره با سلیقهٔ بصری جامعه شده و رابطهٔ آن‌ها با پدیدهٔ نوظهور عکاسی را بهبود بخشیده‌است. بی‌تردید، برقراری این ارتباط خود عامل ارتقای ارزش و جایگاه هنرهای صناعی در بین قشرهای مختلف جامعه و توجه بیش‌تر به آن بوده‌است. نمایش هنرهای صناعی در چیدمان عکس‌های قاجاری علاوه‌بر آن‌که نشان‌دهندهٔ تمایل پادشاهان به حمایت از این آثار بوده که مایهٔ تفاخر و مباهات آن‌ها به هنر گذشتگان و تاریخ کهن ایران بوده‌اند، توجه عامهٔ مردم به ارزشمندی آثار صنایع‌دستی را نیز بیش‌تر می‌نمود.

هنرهای صناعی هر ملت، نمایانگر ارزش‌های فرهنگی - هنری اصیل آن ملت در جهان به شمار می‌آیند. شکوفایی عکاسی در ایران هم‌زمان با دوره‌ای بود که ایران و اروپا در حال برقراری ارتباطات گسترده بودند و تحولات چشم‌گیری نیز در جهان آغاز شده بود. عکاسان و سیاحان غیرایرانی تصاویر خود از ایران، مردم، پیشه‌ها و هنر آن‌ها را با خود به خارج از مرزهای ایران منتقل کرده و به این ترتیب سبب گشایش پنجره‌ای نو به فرهنگ و هنر ایران شدند. بی‌تردید هنرهای صناعی موجود در این تصاویر نقطهٔ عطفی در این آشنایی به‌شمار رفته و سبب شکوفایی و افزایش توجه به این هنرها به‌خصوص فرش ایرانی شده و شناخت جامعهٔ جهانی از فرهنگ و هنر ایران را بهبود بخشیده‌است. علی بهداد معتقد است عکاسی قاجار به‌ویژه در دورهٔ ناصری اصلی‌ترین پنجرهٔ بازنمایی هنر ایران بوده و سبب شکل‌گیری تحول زیبایی‌شناختی عظیمی در بازنمایی شرق به‌وسیلهٔ غرب و حتی توسط خود شرق شده و به‌نوعی ابزاری اورینتالیستی به‌شمار می‌آمد (Behdad, 2001 : 141).

با برقراری آرامش نسبی در آغاز دورهٔ ناصری، در کنار افزایش توجه به اقسام گوناگون هنر، تولید فرش ایرانی رونق ویژه‌ای به خود گرفت. با جلب نظر تاجران و مردم اروپا و آمریکا به فرش دستباف ایرانی توسط سیاحان اروپایی که از اواخر دورهٔ صفوی وارد ایران شدند، تحولی عظیم در تولید فرش ایرانی رخ داده و شرکت‌های خارجی تمایل بسیاری به سرمایه‌گذاری در تولید و تجارت قالی ایرانی داشتند. با گسترش روابط تجاری و سیاسی ایران با کشورهای اروپایی، برخی شرکت‌های تولید قالی هم‌چون کمپانی فرش زیگلر در تبریز و سلطان‌آباد و هم‌چنین کمپانی قالی شرق در مناطق مختلف ایران سرمایه‌گذاری کردند. عصر قاجار، دورهٔ معرفی فرش ایران به جهان بود و قالی ایرانی با مزیت‌های منحصر به‌فرد خود تا جنگ جهانی اول بیش‌ترین نقش را در تجارت جهانی قالی برعهده داشت (رسولی، مسعودی و دلاور، ۱۳۹۸: ۱، ۱۸-۱۹). علاوه‌بر نمایشگاه‌ها و موزه‌های خارج از ایران که سبب شناخت و جلب‌نظر مشتریان و هنرمندان غیرایرانی به قالی ایرانی می‌شدند، عکس‌های مزین به فرش ایرانی که از طریق سیاحان به اروپا وارد می‌شدند، نقش به‌سزایی در این آشنایی داشتند (تصویر ۱۹).

تصویر ۱۹: قالی ایرانی در عکس‌های قاجاری، از راست) کمپانی فرش شرق (URL8)؛ فرش‌فروشان قاجاری (URL9)؛ فرش ایرانی به ارزش ۱۵۰۰پوند، عکاسی توسط هولستر (هولستر، ۱۳۵۵: ۳۴۸)

علاوه‌بر این، هم‌زمان با ورود و گسترش عکاسی در ایران، جنبش «هنر و صنایع‌دستی»[15] در اروپا آغاز شد. ویلیام موریس[16] از شناخته‌شده‌ترین چهره‌های این جنبش به‌دنبال ایجاد پیوند بین هنر و صنعت بود تا از این طریق هنر را به عرصه‌های کاربردی از جمله تزئینات معماری، منسوجات، قالی‌ها و کاغذهای دیواری وارد کند. با مروری بر آثار این دوره می‌توان دریافت الگوی بخشی از طرح‌های به‌کار رفته در آن‌ها، علاوه بر منابع هنر قرون وسطی، نقوش گیاهی و اسلیمی بوده که ریشه در هنر ایرانی دارند (شیرازی، ۱۳۹۰: ۶-۸). بنابراین هنرهای صناعی موجود در عکس‌های قاجاری به‌عنوان شاخصه‌های هویت ایرانی با طرح و نقش‌های بی‌نظیر و متنوع را می‌توان منبع الهامی برای هنرمندان اروپایی نیز به‌شمار آورد.

۸. نتیجه‌گیری

عصر قاجار، به‌ویژه دورهٔ ناصری سرآغاز تحولاتی گسترده در عرصه‌های گوناگون بود و ورود پدیده‌های نوینی هم‌چون عکاسی به ایران در دورهٔ قاجار سبب تمایز بیش‌تر این عصر با ادوار پیش از خود شد. عکاسی به‌سبب دارابودن جنبه‌های استنادی دقیق می‌تواند منبع بسیار مهمی برای انجام مطالعات تاریخی باشد. از این‌رو مطالعهٔ عکس‌های قاجاری یکی از بهترین روش‌های تحلیل و بررسی جایگاه و

کارکردهای هنرهای صناعی به‌عنوان یکی از مؤلفه‌های اصلی فرهنگ و هنر ایران در دورهٔ قاجار به‌شمار می‌آید. عکاسان قاجاری همانند نقاشان صفوی و قاجاری، ضمن تأثیرپذیری از آثار اروپایی هم‌چنان الگوهای ذهنی و تصویری خود را در خلق اثر دنبال می‌کردند و این مهم، خود به مرور عامل پیدایش و کاربست هنرهای صناعی در عکس‌های این دوره شد. پیشینهٔ غنی ایرانیان در زینت‌بخشی به فضا سبب شده عکاسان قاجاری با بهره‌گیری از آثار هنرهای صناعی به خلق آثاری ویژه و هم‌سو با فرهنگ و هنر ایرانی دست پیدا کنند. چنان که آثاری هم‌چون منسوجات با نقوش منحصر به‌فرد ایرانی در پرده‌های پس‌زمینه و رومیزی‌ها، قالی، اسباب و لوازم چوبی مزین به منبت‌کاری و هنر خراطی، پوشش و جواهرات زنان به‌ویژه در عکس‌های زنان درباری و اشراف، و نیز زینت لوازم و پوشش شاهان با اقسام گوناگون هنرهای صناعی و بسیاری دیگر از آثاری که در بطن زندگی روزمره مردم حضوری پررنگ داشتند، به وفور در عکس‌های برجای مانده از این دورهٔ قابل پی‌جویی هستند. بنابراین علاوه‌بر شیوهٔ پوشش منحصر به‌فرد، ژست‌های ویژهٔ ایرانی و معماری، و نیز عکس‌هایی که از کارگاه‌های تولید آثار هنرهای صناعی توسط عکاسان و سیاحان خارجی به ثبت رسیده‌است، به‌کارگیری هنرهای صناعی در تصاویر این دوره از مهم‌ترین عواملی بود که سبب شد عکاسی در دورهٔ قاجار رسالت خود را به‌عنوان پدیده‌ای نوین و متمایز در خلق و ثبت تصاویر و انتقال آن به نسل آینده به انجام رساند. هنرهای صناعی در عکس‌های دورهٔ قاجار علاوه‌بر جنبه‌های تزئینی نقشی موثر در ساختار ترکیب‌بندی صحیح و منطبق بر سنت‌های تصویری ویژهٔ ایرانیان برعهده داشتند. هم‌چنین در باب کارکردهای فرهنگی - اجتماعی به‌کارگیری این عناصر موارد متعددی را می‌توان ذکر کرد: کاربست عکاسی به‌مثابه یک رسانهٔ فرهنگ‌ساز، هویت‌بخشی و ایرانیزه‌کردن فضای عکس‌ها، پیوند بین هنر نوظهور عکاسی با ریشه‌ها و هویت فرهنگی جامعه، ایجاد نزدیکی و هماهنگی با سلیقهٔ عمومی جامعه و در نتیجه پذیرش عکاسی توسط عامهٔ مردم، بهبودبخشی به شناخت جامعهٔ جهانی از فرهنگ و هنر مردم ایران از طریق انتقال تصاویر توسط سیاحان و عکاسان اروپایی و هم‌چنین تأثیرگذاری بر جنبش‌های هنری روز دنیا، افزایش آگاهی و توجه حکمرانان و مردم به هنر و فرهنگ خود از طریق ارزش‌گذاری بر آثار صنایع‌دستی در این تصاویر و البته نقش مؤثر این آثار در انتقال مفاهیم و بازنمایی هویت و جایگاه طبقات مختلف جامعه در دورهٔ قاجار. چنان‌که در تصاویر مشهود است هنرهای صناعی در عکس‌های اشراف و درباریان صرفاً جنبه‌های تزئینی داشته و غالباً برای نمایش سطح تمکن مالی و مایهٔ مباهات آن‌ها به هنر و پیشینهٔ تاریخی ایران بوده‌اند. از سوی دیگر این آثار در عکس‌های قشر عادی جامعه جنبهٔ کاربردی داشته و کم‌تر از اشکال نفیس و تزئیناتی آن بهره‌مندند و این خود نشان از حضور پررنگ هنرهای صناعی در بطن زندگی مردم دارد.

پی‌نوشت‌ها

۱. داگرئوتیپ (Daguerreotype) نخستین روش فراگیر عکاسی در دنیا بود. این روش با ظهور شیوه‌های نوین هم‌چون کلودیون تر و آلبومین به سرعت منسوخ شد (طهماسب‌پور، ۱۳۸۱: ۲۱۰).

۲. امروزه محققان و تاریخ‌نگاران عکاسی بر اساس داده‌های تاریخی معتقدند نخستین عکس در تاریخ عکاسی ایران در ۱۸۴۲م توسط دیپلمات روسی نیکلای پاولوف (Nikolay Pavlov)، به شیوهٔ داگرئوتیپ و در دربار محمدشاه قاجار به ثبت رسیده‌است. بر این اساس می‌توان مدعی شد که ورود و رواج عکاسی در ایران سه سال پس از ابداع آن در فرانسه روی داده است. اما این موضوع بیش‌تر در حد ثبت یک رخداد تاریخی بوده چرا که تا دو سال بعد از این تاریخ، هیچ‌گونه فعالیت عکاسی در ایران ثبت نشده‌است (زرقی، ۱۳۹۳: ۱۰۲). بنابراین شروع و ادامهٔ عکاسی در ایران دو سال بعد از این تاریخ یعنی در سال ۱۲۵۸ ه.ق/ ۱۸۴۴ م توسط ژول ریشار (Jules Richard)، معلم زبان فرانسه دارالفنون صورت گرفته است.

3. Carlhian

۴- کلودیونِ تر (Collodion Humid/Wet plate)، این روش تا سال‌ها تنها روش رایج عکاسی در ایران بود.

5. Focchetti

6. Luigi Pesce

7. August Karl krziz

۸. آقارضا عکاس‌باشی نخستین عکاس حرفه‌ای ایرانی بود که توسط کارلهیان آموزش دیده و پس از دریافت لقب «عکاسباشی» در ایران برای نخستین بار، توسط ناصرالدین شاه برای اداره امور عکاسخانه سلطنتی کاخ گلستان منصوب شد. وی به‌عنوان نخستین عکاس حرفه‌ای ایرانی پیشگام بسیاری از زمینه‌ها و موضوعات تاریخی و کاربردی عکاسی در ایران است. بسیاری از دانش‌آموختگان عکاسی نیز از شاگردان وی بوده‌اند (ستاری، ۱۳۸۷: ۹۳-۹۴).

9. Ernst Hoeltzer

۱۰. اعلان مربوط به تاسیس نخستین عکاسخانه عمومی تهران در تاریخ بیست‌وپنجم ذی‌الحجه ۱۲۸۵ه.ق در روزنامه دولت علیه ایران بـه چـاپ رسـیده است (طهماسب‌پور، ۱۳۸۱: ۵۲).

11. Antoin Sevruguin

۱۲. اشرف‌السلطنه دختر امام‌قلی میرزا اولین زن ایرانی بود که عکاسی را از شاهزاده محمدمیرزا آموخت.

13. Clara Colliver Rice

۱۴. یکی از سنت‌های آیین خسروانی نشستن بر اورنگ یا تخت پادشاهی بود. فتحعلی‌شاه به مجرد تثبیت حکومت خود در سال ۱۲۱۵ ه.ق دستور ساخت تختی سلطنتی را داد تا در مجالس و اعیاد با نشستن روی آن و بر سر گذاشتن تاج کیانی رعایا را بار دهد. بنابراین انعکاس این شیء با فاعلیت آیینـی خـود در شمایل‌های سلطنتی نیز امری ضروری بود (دل‌زنده، ۱۳۹۶: ۳۶).

15. Art Nouveau

16. William Morris

منابع

ابوالحسنی، سیدرحیم. (۱۳۸٦). مولفه‌های هویت ملی با رویکرد پژوهشی. فصلنامه سیاست، ۳۸(٤)، ۱-۲۲.

احمدی، بهرام. (۱۳۹۲). مروری بر هنر عکاسی دوران قاجار و تأثیر آن بر هنر نقاشی. چیدمان، ۲(۲)، ٦۲-٦۸.

استاین، دانا. (۱۳٦۸). سرآغاز عکاسی در ایران. ترجمه ابراهیم هاشمی. تهران: اسپرک.

اعتمادالسلطنه، محمدحسن‌خان. (۱۳٦۷). مرآت‌البلدان (ج.۳)، به‌کوشش عبدالحسین نوائی و میرهاشم محدث. تهران: دانشگاه تهران.

افشار، ایرج. (۱۳٦۸). گنجینه عکس‌های ایران همراه تاریخچه ورود عکاسی به ایران. تهران: فرهنگ ایران.

افهمی، رضا، و معصومی‌بدخش، نسرین. (۱۳۹٤). تأثیرات نقاشی و عوامل فرهنگی در نـوع چیـدمان پیش‌زمینـه و پس‌زمینـه عکاسـی دوره قاجار. جلوه هنر، ۸(۱٦)، ۷-۱۸، doi : 10.22051/jjh.2016.2745

پورمند، حسنعلی، و معصومی‌بدخش، نسرین. (۱۳۹٤). تداوم مبانی سنت بصری ایرانـی بـا تاکیـد بـر ترکیب‌بنـدی عکس‌هـای یادگـاری دوره ناصری. باغ نظر، ۱۲(۳۲)، ۳۳-٤۲.

تاسک، پطر. (۱۳۹۷). سیر تحول عکاسی. ترجمه محمد ستاری. چاپ دوازدهم. تهران: سمت.

جلالی، بهمن. (۱۳۷۷). گنج پیدا (مجموعه‌ای از عکس‌های آلبوم‌خانه کاخ گلستان همراه بـا رسـاله عکسـیه حشـریه). تصـحیح غلامرضـا تهامی. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

خوانساری، شهریار. (۱۳۸۵). تاریخ تطبیقی عکاسی ایران و جهان. تهران: علم.

دل‌زنده، سیامک. (۱۳۹٦). تحولات تصویری هنر ایران: بررسی انتقادی. چاپ دوم. تهران: نظر.

دمندان، پریسا. (۱۳۷۷). چهره‌نگاران اصفهان: گوشه‌ای از تاریخ عکاسی ایران. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

ذکاء، یحیی. (۱۳۷٦). تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام در ایران. تهران: علمی و فرهنگی.

رسولی، آذر، مسعودی، امیدعلی، و دلاور، علی. (۱۳۹۸). سیاست‌های فرهنگی، هنری و تجـاری قـالی ایرانـی دورهٔ قاجاریـه. مطالعـات هنـر اسلامی، ۱۵(۳۳)، ۱-۲۳، doi :10.22034/ias.2019.91513

زارع‌خلیلی، عباس. (۱۳۸٦). نگاه ایرانی، عکس ایرانی (بررسی زمینه در عکس‌های دوره قاجار). گلستان هنر، ۳(۳)، ٦۸-۷۳.

زرقی، محمد. (۱۳۹۳). بررسی زمینه‌های اجتمـاعی و فرهنگـی مـوثر بـر وضـعیت عکاسـی ایـران در دورهٔ قاجـار (پایان‌نامـه کارشناسی‌ارشـد منتشرنشده). پردیس هنرهای زیبا، پژوهشکده فرهنگ و هنر، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

زنگی‌آبادی، نازنین. (۱۳۹۳). اخبار عکاسی در عهد ناصری. تهران: پیکره.

زین‌الصالحین، حسن، و فاضلی، نعمت‌الله. (۱۳۹۹). سرآغاز عکاسی در ایران. هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی، ۲۵(۱)، ۱۲۵-۱۳٤، doi : 10.22059/jfava.2019.272206.666112

ستاری، محمد. (۱۳۸۷). میزان تأثیرپذیری اولین عکاس حرفه‌ای ایران از معاصرین اروپایی‌اش. نامه هنرهای تجسمی و کاربردی، ۱ (۱)، ۹۳-۱۰۲، doi : 10.30480/vaa.2008.602

سهرابی‌نصیرآبادی، مهین، ندرپور، فاطمه، و حیدری‌یگانه، موسی. (۱۳۹۶). نقد نشانه‌شناختی آثار هنر سنتی در منتخبی از عکس‌های دوره قاجار. نامه هنرهای تجسمی و کاربردی، ۲۰ (۱۰)، ۲۷-۴۶، doi : 10.30480/vaa.2018.612

شایسته‌فر، مهناز، و صباغپور، طیبه. (۱۳۸۸). انعکاس جلوه‌های بهشت در قالی‌های قاجار بر اساس منابع اسلامی. کتاب ماه هنر، شماره ۱۳۶، ۴۰-۵۱.

شیرازی، ماه‌منیر. (۱۳۹۰). بررسی زمینه‌های رواج عکاسی و انواع تبلیغات و شیوه‌های آن در دورهٔ قاجار. نگره، شماره ۲۰، ۶۸-۸۵.

شیرازی، ماه‌منیر، و موسوی‌لر، اشرف‌السادات. (۱۳۹۵). بازیابی لایه‌های هویتی در هنر دورهٔ قاجار (مطالعه موردی کاشی‌کاری‌های دورهٔ قاجار). نگره، ۱۲ (۴۱)، ۱۷-۳۰، doi : 10.22070/negareh.2017.483

طهماسب‌پور، محمدرضا. (۱۳۸۱). ناصرالدین شاه عکاس؛ پیرامون تاریخ عکاسی ایران. تهران: تاریخ ایران.

-----. (۱۳۸۹). از نقره و نور. تهران: تاریخ ایران.

عراقچیان، مهدی، و ستاری، محمد. (۱۳۸۹). عکاسی قاجار: نگاه شرقی، نگاه غربی. هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی، ۲ (۴۲)، ۴۵-۵۶، dor : 20.1001.1.22286039.1390.2.42.5.3

فاستر، جرج مک‌کلاند. (۱۳۷۸). جوامع سنتی و تغییرات فنی. ترجمه مهدی ثریا. تهران: کتاب فرا.

فلور، ویلم، چلکووسکی، پیتر، و اختیار، مریم. (۱۳۸۱). نقاشی و نقاشان دورهٔ قاجار. ترجمه یعقوب آژند. تهران: ایل شاهسون بغدادی.

کولیور رایس، کلارا. (۱۳۸۳). زنان ایرانی و راه و رسم زندگی آنان. ترجمه اسدالله آزاد. تهران: فرزانه.

مبینی، مهتاب، و اسدی، اعظم. (۱۳۹۶). سیری در مد و لباس دوره قاجار. تهران: مرکب سفید.

مرادی، علیرضا. (۱۳۹۴). هویت فرهنگی اقوام ایرانی و تأثیر آن بر هویت ملی و انسجام ملی ایرانیان. فصلنامه مهندسی فرهنگی، ۱۰ (۸۴)، ۱۲۸-۱۴۴.

معصومی‌اردیزی، مهلا. (۱۴۰۰). تحلیل کارکردهای فرش کرمان در عکس‌های دوره قاجار (پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد منتشرنشده). دانشکده صنایع‌دستی دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.

معصومی‌بدخش، نسرین. (۱۳۹۲). مبانی ترکیب‌بندی عکاسی دوران قاجار (مطالعه‌موردی: عکس های یادگاری دوره ناصری) (پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد منتشرنشده). دانشکده هنر و معماری دانشگاه تربیت‌مدرس، تهران، ایران.

نوری، سارا السادات، و کامرانی، بهنام. (۱۳۹۵). واقع‌نمایی از عکاسی تا نقاشی و چاپ سنگی دوران قاجار. مبانی نظری هنرهای تجسمی، ۱ (۲)، ۵۷-۷۰، doi : 10.22051/jtpva.2017.3970

هولستر، ارنست. (۱۳۵۵). ایران در یکصد و سیزده سال پیش. ترجمه محمد عاصمی. تهران: وزارت فرهنگ و هنر.

-----. (۱۳۸۲). هزار جلوه زندگی. به کوشش فریبا فرزام و پریسا دمندان. تهران: مرکز اسناد و مدارک میراث فرهنگی.

Behdad, A. (2001). The Power-Ful Art of Qajar Photography: Orientalism and (Self)-Orientalizing in Nineteenth-Century Iran, *Iranian Studies*, Vol. 34, No. 1/4, Qajar Art and Society, 141-151.

منابع اینترنتی

URL1 : http://b.cari.com.my/ (Access Date : 2023/9/25)

URL2 : https://www.iichs.ir/fa/gallery/ (Access Date : 2023/10/4)

URL3 : https://www.qajarwomen.org/fa/items/ (Access Date : 2023/10/4)

URL4 : https://museumwonderland.com/2020/03/31/ (Access Date : 2023/10/4)

URL5 : https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Brooklyn_Museum (Access Date : 2032/9/25)

URL6 : http://malekmuseum.org/saloon/artifact/ (Access Date : 2023/10/12)

URL7 : https ://www.royalark.net/Persia/qajar3.htm (Access Date : 2023/10/12)
URL8 : https ://eap.bl.uk/item/EAP001-16-1-14# (Access Date : 2023/9/25)
URL9 : https ://golden-mart.com/en/history-of-carpets/ (Access Date : 2023/9/25)
URL10 : https ://seeiran.ir/en/apadana/ (Access Date : 2023/10/12)
URL11 :https ://commons.wikimedia.org/wiki/File :Archaizing_Relief_of_a_Seated_King_and_Attendants,_late_19th_century.jpg (Access Date : 2023/10/12)
URL12 :https ://en.m.wikipedia.org/wiki/File :Shah_Abbas_I_and_Vali_Muhammad_Khan.jpg (Access Date : 2023/10/12)
URL13 :https ://commons.wikimedia.org/wiki/File :Naser_al-Din_Shah_Qajar1.jpg (Access Date : 2023/10/4)
URL14 :https ://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/22/N%C4%81ser_al-D%C4%ABn_Schah.jpg (Access Date : 2023/10/4)
URL15 :https ://commons.wikimedia.org/wiki/File :Nasar_al-Din_Shah_Qajar_ca._1865.jpg (Access Date : 2023/10/4)

The Manifestation and Analysis of Sociocultural Functions of Iranian Craft Arts from the Frame of the Qajari Camera

Mina Hosseini
M.A. of Handicrafts, Handicrafts Department, Iran University of Art, Tehran, Iran/ Minahossseini1177@gmail.com
Alireza Sheikhi
Associate professor, Handicrafts Department, Iran University of Art, Tehran, Iran (Corresponding Author)/ a.sheikhi@art.ac.ir

Received: 24/12/2023
Accepted: 20/02/2024

Introduction

Like other aspects of modernity, photography in Iran began during the Qajar era and flourished during the reign of Naser al-Din Shah. The images captured during this period, including historical sites, landscapes, professions, customs, and particularly authentic Iranian craft arts, hold significant value and importance. Throughout history, these images have preserved Iranian identity and enabled future generations to examine historical and social developments and to understand various aspects of Iranian culture. Therefore, one of the best contexts for studying the status and functions of craft arts during the Qajar period, creating an essential component of Iran's cultural identity, is the photographs left from this era. Analyzing and examining the role of craft arts in these images offer a fresh perspective on their functions in the Qajar era and enhance the understanding of photography as a cultural and artistic element as photography in Iran has evolved primarily based on a unique visual culture, societal living styles, and an underlying culture.

Research Method

This research aims to analyze the visual aspects of craft arts in photographs from the Qajar era and to investigate the cultural and social functions of these elements in the photography of the time. It seeks to answer the following questions: What are the impacts of incorporating Iranian craft arts on the visual aspects of Qajar photographs? What are the cultural and social functions of these craft arts in Qajar photography? This study is fundamental and qualitative. The research method is descriptive-analytical with data collection conducted through library and documentary methods. Images were selected from 115 Qajar photographs taken by Iranian and non-Iranian photographers from various accessible sources. The aim was to cover different social classes of the Qajar era and the diversity of craft arts. To achieve the research objectives, this study conducted a brief review of the inception of photography during the Qajar period along with an analysis of Iranian craft arts present in photographs, the composition, and the visual arrangement of elements.

Research Findings

The various forms of Iranian craft arts in the Qajar era, including carpets and kilims, different types of textiles, leather, felt-making, calico printing, pen box making, glass and pottery workshops, brasswork, jewelry making, and woodworking for furniture, are traceable in the surviving images from this period. To cover different social classes and various types of craft arts in the photographs, the images were studied in three groups: the nobility and courtiers, ordinary people and professionals, and women. The craft arts depicted in the images of the nobility and courtiers include luxury items such as textiles with bottejeqqe patterns, paisley, books and pen box, vases with specific Iranian motifs, carved tables and chairs, carpets, and rugs. The application of these elements in the images serves more than just the purpose of capturing the individual's face and expressions; it is a means of recording and conveying the individual's identity and social status.

Factors such as the high cost of photography, technical limitations, poverty, illiteracy, and cultural resistance restricted photography within affluent classes. Most craft arts in the images of ordinary people were functional with many of these individuals depicted as the main creators of Iranian craft arts. In examining the images of women, the use of craft arts is reflected in valuable jewelry and textiles featuring elaborate embroidery such as zari and golabetoon embroidery as well as termeh. Additionally, in some images, women are shown engaged in handicraft professions, including needlework and carpet weaving. The analysis of the composition and of the visual arrangement of individuals and elements in these photographs reveals the use of vertical and horizontal axes, adherence to the principle of symmetry, and the application of indigenous visual traditions in Iranian pictorial arts. This allows Qajar photographers to convey specific meanings and concepts in their works. The application of Iranian craft arts in Qajar-era photographs, through the creation of an Iranian ambiance in these images, helped establish a distinct identity rooted in Iranian culture. This situation makes photography a culture-building medium. The cultural beliefs and values of the Iranian people have always manifested in craft arts, forming a unique visual taste that significantly influences the acceptance or the rejection of new artistic phenomena such as photography. Thus, undoubtedly, the display of craft arts in Qajar photographs reflects the nobility's pride in the art of their ancestors and the ancient history of Iran and enhances public awareness of the value of handicraft works. Moreover, the craft arts depicted in these images have improved the global understanding of Iranian culture and art and influenced artistic movements worldwide.

Conclusion

The incorporation of craft arts in images from this period was one of the key factors that enabled photography in the Qajar era to fulfill its mission as a novel and distinctive phenomenon in creating and recording images and transmitting them to future generations. The results of this study indicate that the craft arts in the composition of Qajar photography scenes, in addition to their visual functions based on the distinctive Iranian pictorial tradition and decorative aspects, also possess significant cultural and social functions: providing Iranian identity to the photographs, using photography as a culture-building medium, fostering alignment with public taste, and enhancing the public's relationship with the emerging phenomenon of photography, improving global recognition of Iranian culture and art through the transfer of photographs to Europe, increasing the attention of rulers and ordinary people toward valuable craft arts, influencing global artistic movements, and ultimately playing a role in transmitting concepts and representing the identity and status of different social classes during the Qajar era.

Keywords: craft arts, photography, Qajar, visual arrangement, cultural-social analysis.

References

Abolhasani, R. (2009). National identity elements with reserachial approach. *Politics Quarterly*, *38* (4), 1-22. [In Persian].

Afhami, R., & Msoumi Badakhsh, N. (2017). Influences of Painting Basics and Cultural Factors in Type of Background and Foreground's Composition in Photography of Qajar Era. *Glory of Art*, *8* (16), 7-18. doi: 10.22051/jjh.2016.2745. [In Persian].

Afshar, I. (1989). *Treasure of Iranian photos*. Tehran: Farhang-e Iran Publications. [In Persian].

Ahmadi, B. (2013). An overview of the art of photography in the Qajar era and its influence on the art of painting. *Chideman*, *2* (2), 62-68. [In Persian].

Araghchian, M., & Sattari, M. (2011). Qajar photography occidental and oriental approach. *Journal of Fine Arts: Visual Arts*, *2* (42), 45-56. dor: 20.1001.1.22286039.1390.2.42.5.3. [In Persian].

Behdad, A. (2001). The powerful art of Qajar photography: Orientalism and (Self)-orientalizing in nineteenth-century Iran. *Iranian Studies*, *34* (1/4), 141-151.

Colliver-Rice, C. (2004). *Iranian women and their way of life: Clara Colliver Rice's travelogue*. (A. Azad, Trans.). Tehran: Farzaneh. [In Persian].
Damandan, P. (1998). *Face painters of Isfahan (a corner of Iranian photography history).* Tehran: Cultural Research Office. [In Persian].
Delzendeh, S. (2017*). Visual Transformation Of Art In Iran - A Critical Review*. Tehran: Nazar. [In Persian].
Etemad Al-Saltaneh, M. (1988). *Merat al-boldan.* Tehran: Tehran University. [In Persian].
Floor, W., Chelkowski, P., & Ekhtiyar, M. (2002). *Paintings and painters of the Qajar period*. (Y. Azhand, Trans.). Tehran: Il Shahsevan-e Baghdadi. [In Persian].
Foster, G. M. (1999*). Traditional societies and technical changes*. (M. Soraya, Trans.). Tehran: Fara book. [In Persian].
Hoeltzer, E. (1976). *Iran in hundred and thirteen years ago*. (M. Asemi, Trans). Tehran: Ministry of Culture and Arts. [In Persian].
-----. (2003). *Thousand sight of life*. Tehran: Cultural Heritage Documentation Center. [In Persian].
Jalali, B. (1998*). Ganj-e-peyda (A collection of photos from the Golestan Museum's palace house album along with the treatise on photographs of Hashrieh).*Tehran: Cultural Research Office. [In Persian].
Khoonsari, Sh. (2006) .*Comparative history of photography in Iran and the world.* Tehran: Elm. [In Persian].
Masoumi Badakhsh, N. (2014*).* Principles of composition in photography of Qajar period, case study*:* Taking photos of Naseri Period (Unpublished master's Thesis). Faculty of Art & Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran. [In Persian].
Masoumi Ardizi, M. (2022) .Analysis of the functions of Kerman carpet in photographs from the Qajar period (Unpublished master's Thesis). Faculty of Handicrafts, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran. [In Persian].
Moradi, A. (2015). Iranian ethnic group's cultural identity and its impact on national identity and Iranian national unity. *Cultural Engineering Quarterly*, *10* (84), 128-144. [In Persian].
Mobini, M., & Asadi, A. (2016). *Satisfied in the fashion and clothing of the Qajar period*. Tehran: White Compound Publishing Company. [In Persian].
Nouri, S., & Kamrani, B. (2017). Verisimilitude: From photography to painting & lithography during Qajar era. Biquarterly. *Scholarly Journal of Theoretical Principles of Visual Arts*, *1* (2), 57-70. doi:10.22051/jtpva.2017.3970. [In Persian].
Pourmand, H., & Badakhsh Masoumi, N. (2015). The continuity within basics of Iranian visual traditional with emphasis on the composition of memorial photos in Naseri's era. *Bagh-e Nazar*, *12* (32), 33-42. [In Persian].
Rasouli, A., Masoodi, O. A., & Delavar, A. (2019). Cultural, artistic and commercial policies of Iranian rug in Qajar era. *Scientific Quarterly Islamic Art, 15* (33), 1-23. doi:10.22034/ias.2019.91513. [In Persian].
Sattari, M. (2008). The influence of the first Iranian professional photographer stemmed from his European contemporaries. *Journal of Visual and Applied Arts*, *1* (1), 93-102. doi: 10.30480/vaa.2008.602. [In Persian].
Shirazi, M. (2011). Investigating the popularization of photography and the types of advertising and its methods in the Qajar era. *Negareh Journal*, *7* (20), 68-85. [In Persian].
Shirazi, M., & Mousavilar, A. (2017). Retrieval of identity layers in Qajar era (case study: ceramics). *Negareh Journal*, *12* (41), 17-30. doi: 10.22070/negareh.2017.483. [In Persian].
Shayestehfar, M., & Sabaghpour, T. (2009). Reflecting the effects of heaven in Qajar carpets based on Islamic sources. *Ketab-e-mah-e Honar*, No. 136, 40-51.
Sohrabi Nasirabadi, M., Nadrpur, F., & Heydari Yeganeh, M. (2017). Semiotic criticism of traditional Art products in some selected photographs of the Qajar era. *Journal of Visual and Applied Arts*, *10* (20), 27-46. doi: 10.30480/vaa.2018.612. [In Persian].

Stein, D. (1989). *The beginning of photography in Iran*. (E. Hashemi, Trans.). Tehran: Spark. [In Persian].
Tausk, P. (2018). *The evolution of photography*. (M. Sattari, Trans.). Tehran: Samt. [In Persian].
Tahmasbpour, M. (2002*). Naser-od-din the photographer king*. Tehran: Tarikh Iran Publication. [In Persian].
-----. (2010). *Of silver and light.* Tehran: Tarikh Iran Publication. [In Persian].
Zarghi, M. (2015). The study of cultural and socially effective aspects of the photography condition of Iran in the Qajar era (Unpublished master's Thesis). Faculty of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran. [In Persian].
Zangiabadi, N. (2013*). News of photography in the era of Naseri*. Tehran: Peykare. [In Persian].
Zare Khalili, A. (2007). Iranian view. Iranian photo (examining landscape in Qajar era photos). *Golestan-e-Honar*, *3* (3), 68-73. [In Persian].
Zeinolsalehin, H., & Fazeli, N. (2020). The beginning of photography in Iran (critical introduction on Iran photohistory in Naseri period). *Journal of Fine Arts: Visual Arts*, *25* (1), 125-134. doi: 10.22059/jfava.2019.272206.666112. [In Persian].
Zoka, Y. (1997). *History of photography and pioneering photographers in Iran*. Tehran: Scientific and Cultural Publishing Company. [In Persian].

URLS

URL1: http://b.cari.com.my/ (Access Date: 2023/9/25)
URL2: https://www.iichs.ir/fa/gallery/ (Access Date: 2023/10/4)
URL3: https://www.qajarwomen.org/fa/items/ (Access Date: 2023/10/4)
URL4: https://museumwonderland.com/2020/03/31/ (Access Date: 2023/10/4)
URL5: https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Brooklyn_Museum (Access Date: 2032/9/25)
URL6: http://malekmuseum.org/saloon/artifact/ (Access Date: 2023/10/12)
URL7: https://www.royalark.net/Persia/qajar3.htm (Access Date: 2023/10/12)
URL8: https://eap.bl.uk/item/EAP001-16-1-14# (Access Date: 2023/9/25)
URL9: https://golden-mart.com/en/history-of-carpets/ (Access Date: 2023/9/25)
URL10: https://seeiran.ir/en/apadana/ (Access Date: 2023/10/12)
URL11:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Archaizing_Relief_of_a_Seated_King_and_Attendants,_late_19th_century.jpg (Access Date: 2023/10/12)
URL12:https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Shah_Abbas_I_and_Vali_Muhammad_Khan.jpg (Access Date: 2023/10/12)
URL13:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Naser_al-Din_Shah_Qajar1.jpg (Access Date: 2023/10/4)
URL14:https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/22/N%C4%81ser_al-D%C4%ABn_Schah.jpg (Access Date: 2023/10/4)
URL15:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nasar_al-Din_Shah_Qajar_ca._1865.jpg (Access Date: 2023/10/4)

مقاله:
علمی‌ترویجی

10.22052/HSI.2023.253150.1129

تبیین رویکرد و فرایند هم‌آفرینی در صنایع‌دستی بومی

حسین نوروزی قره‌قشلاق*
سمیه صالحی**

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۴/۰۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۷/۰۲

چکیده

صنایع‌دستی بومی در شرایط کنونی نیاز به مطالعات عمیق از منظر روش‌ها و فرایند تولید دارد. در دنیای مدرن، هم‌آفرینی به‌عنوان الگویی علمی و نتیجه‌بخش در بسیاری از فعالیت‌های مشارکتی بین متخصصان مختلف مورداستفاده قرار می‌گیرد. به‌نظر می‌رسد این روش برای احیاء، حفظ و توسعهٔ یک هنر-صنعت محلی نیز مفید واقع شود. بر این اساس، پژوهش حاضر درصدد است فرایند هم‌آفرینی در صنایع‌دستی را با تأکید بر الگوی پیشنهادی سندرز و استپرز مورد بررسی قرار دهد. به بیانی دیگر، پژوهش حاضر مراحل و چگونگی مشارکت طراحان و صنعتگران صنایع‌دستی را برمبنای الگوی هم‌آفرینی تشریح خواهد کرد. مطالعهٔ حاضر از نوع کیفی و برمبنای روش پدیدارشناسی توصیفی انجام شده‌است. داده‌ها نیز به روش کتابخانه‌ای و از منابع اینترنتی گردآوری شده‌اند. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که هم‌آفرینی در گام اول به‌عنوان یک ظرفیت برای ایجاد و انتقال دانش در حوزهٔ صنایع‌دستی، بین افراد و سایر صنایع عمل می‌کند. یادگیری تجربی و دانشی که از طریق این نوع همکاری به‌دست می‌آید، عنصر مهمی در توسعهٔ حرفه‌ای فعالین این حوزه است. هم‌چنین نتایج بیانگر آن است که طراحان این حوزه می‌توانند به‌عنوان رابطان تغییر عمل کرده و از نظر فنی، اقتصادی و اجتماعی مؤثر واقع شوند؛ از طرفی صنعتگران نیز دانش تجربی و ضمنی خود را از این مسیر انتقال و گسترش خواهند داد. درنهایت، هم‌آفرینی می‌تواند به‌عنوان رویکردی الهام‌بخش برای توسعهٔ صنایع‌دستی بومی بسیاری از مناطق ایران، مورداستفادهٔ صنعتگران و طراحان این حوزه قرار گیرد.

کلیدواژه‌ها:
هم‌آفرینی، صنایع‌دستی، طراح، صنعتگر، توسعه.

* استادیار، گروه صنایع‌دستی، دانشگاه اراک، اراک، ایران (نویسنده مسئول)/ h-norouzi@araku.ac.ir
** مربی، گروه فرش، دانشگاه اراک، اراک، ایران/ s-salehi@araku.ac.ir

۱. مقدمه

صنایع‌دستی بومی (سنتی، محلی)، بازتابی از رابطهٔ انسان با محیط اطرافش در گسترهٔ تاریخ، فرهنگ و اجتماع است. به‌طور حتم اهداف صنایع‌دستی بومی با به‌کارگیری مواد اولیه از محیط اطراف، ابتدا، تولید محصولاتی جهت رفع نیاز و در ادامه، زمینه‌ای برای درآمدزایی بوده‌است. در عصر حاضر و با افزایش روند صنعتی‌شدن و ظهور مواد اولیه جدید، تولید محصولات همسان (یک‌شکل، مشابه) رونق بیش‌تری گرفت و به‌نوعی تقاضا برای صنایع‌دستی سنتی به شدت کاهش یافت. صنعتگران این حوزه، برای رقابت با محصولات تولید انبوه، به ناچار باید کارهای دست‌ساز خود را با قیمت‌های پایین‌تر بفروشند. در این راستا، گرینهالگ اذعان دارد که صنایع‌دستی بین هنر و تفکرات اقتصادی طراحی[۱] قرار دارد و اغلب بدترین‌های هردو جهان را دریافت می‌کند. هنرمندان به‌طور طبیعی از طریق فروش آثار هنری دست‌ساز خود با حاشیهٔ سودآوری کسب درآمد می‌کنند و طراحان فعال در حوزهٔ صنعت، با طراحی اشیائی که به تولید انبوه می‌رسند امرارمعاش می‌کنند. با توجه به این‌که محصولات صنایع‌دستی صنعتگران فاقد مؤلفه‌های لازم و اعتباری هنر است و از طرفی نیز ویژگی تکرارپذیری طراحی محصول را ندارد، صنعتگران این حوزه اغلب مجبورند آثار منحصربه‌فرد خود را با قیمت تولید انبوه به فروش برسانند. در عین حال، صنایع‌دستی بومی شامل روش‌ها و فرایندی است که ریشه در دانش محلی دارد و در طول زمان تقویت شده‌است و به گونه‌ای بخشی از میراث فرهنگی یک ملت محسوب می‌شود و از این‌رو ضرورت دارد که دانش، مهارت، تولیدات و به‌طور کلی ظرفیت‌های صنایع‌دستی بومی در ارتباط و پیوند با سایر زمینه‌های علمی و مهارتی، گسترش و توسعه یابد (Greenhalgh, 2003 : 6).

هم‌زمان با ظهور گرایش‌های علمی بین‌رشته‌ای، محققان حوزه‌های مختلف در تلاش برای ارائهٔ روش‌های جدید همکاری و تبادل اطلاعات هستند. به زعم آن‌ها توجه به رویکردها، الگوها و روش‌های جدید همکاری و مشارکت، موجب تقویت نقش علوم مختلف در عرصه‌های اجتماعی است. پیش از این دیدگاه، همکاری در قالب انتقال دانش از یک طرف به طرفی دیگر معنی پیدا می‌کرده‌است. اما در دورهٔ جدید، هم‌آفرینی[۲] به‌عنوان روشی از همکاری به مفهوم حل مشارکتی مسائل از طریق برقراری یک رابطهٔ نزدیک مطرح شده‌است (طاهرپور، ۱۴۰۰: ۱۳۷). در هم‌آفرینی، روابط افراد برمبنای شریک‌بودن[۳] تعریف می‌شود. به‌زعم فورسترم[۴] از مهم‌ترین دلایل اصلی مشارکت و همکاری افراد و نهادها با یکدیگر، تصاحب منابع ناهمگن و مختلف توسط هریک، و وابستگی به منابع یکدیگر است. بنابراین، تعامل، همکاری و گفتمان نزدیک، اهمیت فزاینده‌ای در هم‌آفرینی و بهره‌وری از منابع یکدیگر دارد (Forsström, 2005 : 18). از طرفی این نوع ارتباط، ابزاری برای تقویت و گسترش تعامل‌های اجتماعی محسوب شده و نتایجی ازجمله افزایش بردباری در مقابل دیدگاه مخالف، تقویت گرایش به مشارکت و اقدام جمعی، رشد و بالندگی اندیشهٔ جمعی و کشف مسیر جدید برای حل مسائل ارتباط ذهنی و عاطفی در فعالیت گروهی، تلاش و مسئولیت‌پذیری در دستیابی به اهداف گروه و ... را در پی خواهد داشت (طاهرپور، ۱۴۰۰: ۱۳۷).

هم‌آفرینی در زمینه و حوزه‌های مختلف اقتصادی، مدیریتی، فرهنگی، زیست‌محیطی، درمانی، تولیدی، تجاری و ... قابل اجرا و توجه بوده که هدف نهایی آن ارزش‌آفرینی، توسعه و بهبود شرایط است. یکی از مهم‌ترین روش‌های همکاری در بین صنعتگران هنرهای سنتی در جهان، مشارکت صنعتگران و طراحان در قالب هم‌آفرینی است (Groth & Arild, 2018 : 2). به‌عنوان مثال، در بخش‌هایی از قارهٔ آسیا، جنبش «یک روستا یک محصول»[۵] که منشأ آن در ژاپن است و در بسیاری از کشورهای آسیایی نیز ترویج می‌شود، ساکنان محلی را تشویق می‌کند تا محصولات متمایزی را از طریق همکاری با متخصصان در زمینه‌های مختلف و ازجمله طراحان این حوزه تولید کنند. در کشور تایوان نیز با الهام از جنبش مذکور و در راستای ترویج و ارزش‌آفرینی منابع و محصولات محلی، برنامهٔ «یک شهر یک محصول»[۶] پی‌ریزی شد. از اهداف این رویداد، تشویق همکاری‌های نتیجه‌بخش بین صنعتگران و طراحان، اعمال زیبایی‌شناسی آگاهانه در فرایند طراحی محصولات محلی و ایجاد آگاهی عمومی به صنایع‌دستی منطقه است (Suntrayuth, 2016 : 2). در همین رابطه، سازمان‌هایی مانند یونسکو[۷]، شورای جهانی صنایع‌دستی[۸]، کمک به صنعتگران[۹]، اقدام به آموزش، جذب و به‌کارگیری طراحان مختص این حوزه برای همکاری با گروه‌های صنعتگر در راستای توسعهٔ محصولات جدید صنایع‌دستی در بازارهای نوظهور را انجام داده‌اند (Rana, 2008 : 32).

به‌طور کلی در فرایند هم‌آفرینی، گروه‌های طراح و صنعتگران محلی، عمدتاً در زمینه و منطقهٔ هنر بومی تعامل و مشارکت علمی و عملی در راستای شناسایی و خلق نوآوری برپایهٔ خلاقیت جمعی ایجاد می‌کنند. طراحان با همکاری صنعتگران این توانایی را پیدا می‌کنند تا شکاف بین ایده و عمل را پر کرده و عناصر هنری و خلاقانه را با نتایج عملی و قابل تحقق پیوند دهند. طراحان می‌توانند با پیونددادن سنت با مدرنیته به

احیای صنایع‌دستی بومی کمک کنند و از این طریق به برآورده‌کردن خواسته‌های جامعهٔ مدرن کمک کنند (UNESCO, 2005 : 92-106). در این روش، تکنیک‌های تولید توسعه می‌یابد و سطح جدیدی از کیفیت زیبایی‌شناسی ارائه می‌شود و هم‌چنین فرصت‌های نوظهور در عرصهٔ تجارت برای هردو گروه و سایر ذی‌نفعان شکل می‌گیرد (Nurgraha & Siddiq, 2022 : 764). از طرفی نیز این فرایند می‌تواند به‌عنوان پاسخی به ذهنیت پرسشگر و کنجکاو علم طراحی در خصوص نحوهٔ حضور خود در صنایع‌دستی بومی باشد. استفاده از علم طراحی در صنایع‌دستی سنتی نه‌تنها می‌تواند مفاهیم فرهنگی و اهمیت قومی را افزایش دهد، بلکه فرصت‌ها و مدل‌های بیش‌تری را برای توسعهٔ پایدار صنایع‌دستی سنتی ارائه می‌دهد (Li, Ho, & Yang, 2019 : 2). شواهد ذکرشده نشان می‌دهند که هم‌آفرینی طراحان و صنعتگران، یک روش به‌طور گسترده موثر برای احیای صنایع‌دستی محلی و تحریک توسعهٔ اقتصادی یک منطقه است (Bell & Jayne, 2003 : 267).

با توجه به اهمیت رویکرد هم‌آفرینی و فعالیت‌های مشارکتی در عرصهٔ توسعه و تولید صنایع‌دستی، و هم‌چنین عدم توجه به چنین رویکردی در جامعه، پژوهش حاضر با هدف شناخت و تشریح رویکرد هم‌آفرینی در این حوزه و با تأکید بر مدل سندرز و استپرز[10] انجام شده‌است. به بیانی دیگر، هدف آن است که روش هم‌آفرینی پیشنهادی سندرز و استپرز برای طراحان که به منظور کمک به جامعهٔ صنعتگران محلی تبیین شده‌است، مورد بررسی، تشریح و تکمیل عملیاتی قرار گیرد و قابلیت‌های آن در توانمندسازی صنعتگران صنایع‌دستی بومی مشخص گردد. بر این اساس سوال اصلی تحقیق نیز چنین مطرح می‌گردد که هم‌آفرینی در صنایع‌دستی چگونه انجام می‌گیرد و این رویکرد چه نتایجی را دربر خواهد داشت؟ همان‌طور که بیان شد، این رویکرد در ایران تاکنون موردتوجه در عرصهٔ نظر و عمل نبوده و این مسئله ضرورت انجام پژوهش حاضر را می‌رساند. از طرفی، طبق اظهارات صنعتگران، صنایع‌دستی در شرایط کنونی به افرادی نیاز دارد که از دانش روز در این حوزه برخوردار بوده و مشکلات تولید (از جنبهٔ فنی و هنری) را شناسایی و راهکاری در جهت مرتفع‌ساختن آن ارائه دهند (نوروزی قره‌قشلاق، زکریایی‌کرمانی و نصراصفهانی، ۱۴۰۱: ۱۶۷).

این مسئله بیانگر آن است که هم‌آفرینی و مشارکت گروهی و با هدف تولید دانش جدید و نوآوری، می‌تواند به طیف گسترده‌ای از طراحان، تولیدکنندگان و به‌طور کلی ذینفعان حوزهٔ صنایع‌دستی کمک کرده و راهکاری در خصوص رفع برخی مشکلات عرصهٔ طراحی و تولید و به‌طور کلی توسعه صنایع‌دستی بومی باشد. لازم به ذکر است در ایران، دانشجویان و دانش‌آموختگان صنایع‌دستی به‌عنوان برنامه‌ریزان، هدایتگران و طراحان این حوزه شناخته می‌شوند که مهارت‌های علمی و عملی و اندیشهٔ خویش را در جهت رونق و بهبود کیفیت هنری و کاربردی محصولات صنایع‌دستی به‌کار می‌گیرند (قربانی، ۱۳۹۸ب: ۱۰۵). اما با توجه به این‌که رویکرد هم‌آفرینی در آموزش‌های رسمی صنایع‌دستی در ایران کم‌تر موردتوجه بوده‌است، شناخت دقیق مراحل کاربردی آن در حوزهٔ صنایع‌دستی بسیار ضرورت دارد. بر این اساس به‌نظر می‌رسد تبیین و تشریح رویکرد هم‌آفرینی می‌تواند موردتوجه جدی و مورداستفادهٔ جامعهٔ مذکور قرار گیرد.

۲. روش پژوهش

پژوهش حاضر از نوع کیفی و از منظر هدف جزء تحقیقات کاربردی محسوب می‌شود که به روش پدیدارشناسی توصیفی[11] انجام شده‌است. داده‌ها و اطلاعات تحقیق نیز به روش کتابخانه‌ای و از منابع اینترنتی گردآوری شده‌اند. بر این اساس در تبیین و تشریح الگو و فرایند هم‌آفرینی در صنایع‌دستی و در واقع در تحلیل عملیاتی الگوی مذکور از روش پدیدارشناسی توصیفی استفاده شده‌است. به زعم اسپیگلبرگ[12] پدیدارشناسی توصیفی، کاوش، تحلیل و توصیف مستقیم یک پدیده خاص با هدف به حداکثر رساندن شناخت آن است. تجربه‌زیسته پژوهشگران نیز می‌تواند بر غنا، وسعت و عمق پدیده بیفزاید (محمدپور، ۱۳۹۲: ۲۷۶-۲۷۷). تحلیل و تشریح، مهم‌ترین مراحل این نوع از تحقیق است. در تحلیل، شناسایی ذات پدیدهٔ مورد بررسی، بر اساس داده‌های به‌دست‌آمده و نحوهٔ ارائه داده‌ها بررسی می‌شود و در تشریح، ارتباط‌دادن و به نگارش درآوردن عناصر اساسی پدیده انجام می‌گیرد. تشریح، مبتنی بر طبقه‌بندی یا مرحله‌گذاری پدیده است (همان: ۲۷۷).

همان‌طور که بیان شد، فرایند تحلیل و تشریح در این روش اهمیت به‌سزایی دارد. در پژوهش حاضر، تحلیل به شناخت پدیدهٔ هم‌آفرینی در صنایع‌دستی (بخش ۴-۱) منجر شده‌است. در این بخش، شناسایی و شناخت پدیدهٔ هم‌آفرینی در صنایع‌دستی با تأکید بر الگوی سندرز و استپرز و هم‌چنین بهره‌گیری از نظریات سایر پژوهشگران به‌دست آمده‌است. نقش تجربهٔ پژوهشگران در تحلیل داده‌ها و مباحث مرتبط با تبیین الگو، ملموس است که از این منظر، در ارتباط با شناخت مؤلفه و پدیدهٔ «هم‌آفرینی در صنایع‌دستی» به پژوهش حاضر جنبهٔ پدیدارشناسی بخشیده‌است. در بخش تشریح که فرایند هم آفرینی در صنایع‌دستی را شامل می‌شود (بخش ۴-۲)، عملاً تجربهٔ نویسندگان در این حوزه مشهود

بوده و به‌کار گرفته شده‌است. با توجه به این‌که الگوی پیشنهادی سندرز و استپرز به کلیات اشاره دارد، در ادامه سعی شده با بهره‌گیری از تجربیات، الگوی مذکور با شرایط موردنیاز در طراحی صنایع‌دستی منطبق و سازگار شود. بر این اساس و طبق مباحث ذکرشده، مرحله‌گذاری پدیدهٔ هم‌آفرینی در صنایع‌دستی و مراحل عملیاتی آن در این گام انجام شده‌است. به عبارتی دیگر، در این بخش هدف بر آن است که صرفاً به شناخت الگو و پیشنهاد آن اکتفا نشده و ابعاد مختلف الگو در عمل که برگرفته از تجربیات است، کاملاً مدون، مشهود و عملیاتی گردد. بر این اساس پژوهشگران از تشریح خام پدیده اجتناب کرده و سعی کرده‌اند مراحل الگوی مذکور را به‌شکلی عمیق و با رویکردی عملیاتی تشریح کنند.

۳. بررسی ادبیات نظری

۳-۱. ضرورت ارتباط آموزش با جامعه و هنر بومی

در طی دههٔ گذشته، مؤسسات آموزش عالی با ظرفیت خود در پرورش متخصص علمی سبب ایجاد محرک‌های نوآوری و تنوع در عمل حرفه‌ای در صنایع‌دستی شده‌اند. فعالیت و پژوهش‌های گروهی دانشگاهی که مبتنی بر عمل هستند، منبع مهمی از نوآوری در صنایع‌دستی به حساب می‌آیند. کاربرد مهارت و دانش فنی و نظری برای دست‌یابی به پیشرفت در ارائه خدمات جدید یا قدرت و تمرکز موردنیاز برای هدایت حرفه‌ای شاغلین حوزهٔ صنایع‌دستی از آموزش عالی نشأت می‌گیرد (Burns, Gibbon, Rosemberg, & Yair, 2012 : 2). ارتباط دانشگاه با جامعه، صنعت و عرصهٔ تولید از مسائل مهم آموزش عالی محسوب می‌شود. بسیاری از تولیدکنندگان صنایع‌دستی در کشور، افرادی هستند که از طریق آموزش‌های سنتی به کسب مهارت و تولید پرداخته‌اند و این مسئله ضرورت ارتباط دانشگاه با جامعهٔ صنعتگر بومی را می‌رساند (نوروزی قره‌قشلاق و همکاران، ۱۴۰۱: ۱۶۷). انگلند نیز این مسئله را موردتوجه قرار داده و اذعان می‌کند که توسعهٔ شبکه‌های ارتباطی و مشارکت دانشجویان از طریق پروژه‌های مشترک در بیرون از دانشگاه، علاوه بر توسعهٔ صنعت، سبب تقویت درک دانشجویی و توسعهٔ مهارت‌های حرفه‌ای برجسته می‌شود (England, 2018 : 3). بر این اساس لازم است ارتباط بین دانشگاه و جامعه بیش از پیش تقویت یابد. این امر به قدری مهم است که کشور هند رویکرد اصلی آموزش صنایع‌دستی را مبتنی بر توسعهٔ هنرهای سنتی از طریق ارتباط با جامعهٔ تولیدکننده سنتی می‌داند. هدف آموزش دانشگاهی هند، تغییر در صنایع‌دستی بومی با رویکردی علمی و هدفمند و در راستای حفظ جنبه‌های فرهنگی و بومی محصولات و ارج‌نهادن به آن‌هاست. به‌طور کلی آموزش عالی صنایع‌دستی هند با هدف «ارتباط گسترده با جامعهٔ تولیدکننده سنتی» در صدد کشف ظرفیت واقعی صنایع‌دستی در محصولات نوآورانه و هم‌چنین توانمندسازی جامعهٔ تولیدکننده است. برای دست‌یابی به این اهداف، گروه‌های دانشجویان و اساتید به‌طور پیوسته خارج از کلاس و در مراکز تولید سنتی حضور دارند و مراحل همکاری، یادگیری و ایده‌پردازی را توسعه می‌دهند. با خلق ایده‌هایی منتج از این همکاری، صنعتگر نیز فرایند بهینه‌ای از طرح و مواد را در هنر خود به‌کار برده و سبب توسعهٔ محصول می‌شود (نوروزی قره‌قشلاق، زکریایی‌کرمانی و نصراصفهانی، ۱۴۰۰: ۳۸). به‌زعم کریمی، این دست فعالیت‌ها می‌توانند تجربیات مناسبی را در تمرین روش‌های حل مسئله، مدیریت، تصمیم‌گیری، مشارکت‌جویی، پژوهش، تفکر انتقادی و نیز تفکر خلاق در دانشجویان این رشته ایجاد کنند (کریمی، ۱۳۹۹: ۱۰).

۳-۲. شیوه‌های تولید صنایع‌دستی

بازارهای نوظهور صنایع‌دستی نشان می‌دهند در دنیای مدرن شرایط امیدوارکننده‌ای برای صنایع‌دستی سنتی به‌عنوان یک شغل درآمدزا وجود دارد. با این حال، مسیری طولانی در پیش است تا صنایع‌دستی بومی به یک گزینهٔ شغلی مناسب تبدیل شود و در این راستا باید به مسائل متعددی در این حوزه توجه شود. در این خصوص، راتنام بر شناخت شیوه‌های تولید چندگانه، مدرن‌سازی صنعتگران و هم‌چنین بر التقاط خطوط بین صنایع‌دستی و طراحی تأکید می‌کند. شیوه‌های تولید صنایع‌دستی در زمان‌های مختلف ایستا نبوده و قادر به تکامل مداوم، دگرگونی و انطباق با شرایط کنونی جامعهٔ مدرن است. با توجه به وجود حالت‌های مختلف تولید، راتنام یک سیستم تولید ترکیبی[۱۳] را پیشنهاد می‌کند که در آن، مهارت و حس انسان و هم‌چنین کارایی ماشین‌ها تجلیل می‌شوند (Ratnam, 2011 : 97-102).

به‌کارگیری امکانات صنعتی و فناوری‌های مدرن با اصول و قواعد مشخص، ممکن است فرصت‌هایی را برای شاغلین صنایع‌دستی فراهم کند تا اشیاء منحصربه‌فردی را خلق و در عین حال بتوانند مقادیر کافیِ محصول را برای دستیابی به مدل‌های عملی پایدار تولید کنند. به بیان فعالان صنایع‌دستی، یک اتحاد مثبتِ فزاینده بین صنایع‌دستی و فناوری وجود دارد. روش‌های مدرن تولید مانند ریخته‌گری، برش لیزری و

نمونه‌سازی سریع در تـلاش برای سـازگاری با فرایندهای صنایع‌دستی و ارائـه روش‌های جدید توسعه و اصلاح کارهای مجموعـه‌ای کوچک یـا بیش‌تر از یکی هستند (Harris, 2012 : 93-95). به‌طور کلی، در حال حاضر صنعتگران به دنبال راه‌های جدیدی برای توسعهٔ کار خود هستند تا بتوانند در خط مقدم رشته خود باقی مانده و با پیشرفت‌های فناوری جدید و سفارش‌سازی انبوه رقابت کنند و یا از ایـن ویژگـی موجـود، بـه نحـوی بهره ببرند (Niederer, 2009 : 171). انعطاف‌پذیری و مقرون به‌صرفه‌بودن فناوری‌های تولید در راستای حساسیت‌هـای صنایع‌دستی مـی‌تواند راه‌های مناسب و مقرون به‌صرفه‌ای را برای تولید محصولات در اختیار صنعتگران حوزهٔ صنایع‌دسـتی قرار دهد. درنتیجه حالت‌های متعدد تولید را با حفظ کیفیت‌های زیبایی‌شناختی امکان‌پذیر می‌سازد. این رویکرد، به صـنعتگران سـنتی صنایع‌دستی، ترکیب طیف وسیعی از روش‌های تولید و دانش فنی تولید را در کنار مهارت‌های صنایع‌دستی‌ای که از قبـل دارند، ارائـه می‌دهد. ایـن تفکـر، به نوبه خود به آنها کمک می‌کند تا در طیف گسترده‌ای از خلاقیت و قلمروهای کارآفرینی عمل کنند (Woolley, 2011 : 15).

توانایی و صلاحیت طراحان صنایع‌دستی در تبیین تکنیک‌ها و روش‌های مدرن برای صنعتگران محلی می‌تواند فرصت‌های بالقوهٔ زیادی را ایجاد کند. طراحان می‌توانند از طریق همکاری مشترک، صنعتگران محلی را برای بهره‌برداری از تکنیک‌های نوین تولید تشویق کنند و درنتیجه آنها را قادر سازند تا با فرایندها و نتایج به‌روزشدن کنار بیایند (UNESCO, 2005 : 92-106).

۳-۳. هم‌آفرینی

هم‌آفرینی ترجمه واژهٔ « Co-creation» و خلاصـهٔ اصـطلاح «Collaborative Creation» بـه‌معنـای آفـرینش جمعـی و مشـترک بـا اسـتفاده از مهارت‌ها، خلاقیت‌ها، توانایی‌ها و دانش جمعی است. زمانی‌که قابلیت‌ها و توانایی‌های جدید، به‌وسیلهٔ افزایش اثرات متقابل، در یـک زمینـه جمع می‌شوند، هم‌آفرینی شناسایی می‌شود. به‌عبارتی، هم‌آفرینی هنگامی شکل می‌گیرد که افراد و گـروه‌هـا در یـک تعامـل نزدیـک، دانـش، توانـایی، مهارت و منابع خود را به منظور دست‌یابی و خلق اهداف ارزشمند خود ترکیب کنند. بر این اسـاس، هـم‌آفرینـی را مـی‌تـوان بـه عنـوان یـک نظریـهٔ انباشتگی تلقی کرد (Forsström, 2005 : 18-20).

هم‌آفرینی مفهومی چندبُعدی و عمیق دارد که از اصطلاحاتی نظیر تعامل[۱۴]، رابطه[۱۵]، اتحاد[۱۶]، وابستگی متقابل[۱۷]، و درگیری[۱۸] متمـایز اسـت. هم‌آفرینی فرایندی است که طی آن دو یا چند مشارکت‌کننده[۱۹]، منابع خود را با یکدیگر به اشتراک می‌گذارنـد، بـه‌گونـه‌ای کـه هریـک از شـرکا بـه اهدافی دست می‌یابد که به تنهایی قادر به رسیدن به آن‌ها نبوده است. بنابراین مشارکت و تعامل، دو جزء اصلی هم‌آفرینـی اسـت. کریستنسـون[۲۰] (۲۰۰۸) بر تعامل، دیالوگ و گفتگو و درگیری نزدیک و بالانتین[۲۱] (۲۰۰۴) بـر فراینـدهـای یـادگیری مشـترک در جریـان هـم‌آفرینـی تأکیـد دارنـد. فورسترم (۲۰۰۵) نیز هم‌آفرینی را ناشی از دو پدیدهٔ تعامل و وابستگی متقابل[۲۲] می‌داند (طاهرپور، ۱۴۰۰: ۱۳۹).

تحقیقات یی و گانگ[۲۳] (۲۰۱۲) نوعی از رفتار هم‌آفرینانه را با عنوان رفتار مشارکتی شناسایی کرده‌انـد کـه در آن بـر رفتـار موردنیـاز بـرای موفقیت هم‌آفرینی تأکید شده‌است. به زعم آن‌ها، رفتارهای مشارکتی شامل چهـار بُعـد جسـتجوی اطلاعـات، تسـهیم اطلاعـات، رفتارهـای پاسخگو و تعامل فردی است. هم‌آفرینان، جستجوی اطلاعات را به منظور تعیین خدمات موردنیـاز و در پاسـخ بـه نیازهـای شـناختی صـورت می‌دهند. در این مرحله، هم‌آفرینان در پی اطلاعاتی در خصوص وضعیت و ویژگی‌های فعالیت‌ها و خدمات موردانتظار هستند. علاوه بر این، آن‌ها به اطلاعاتی در مورد نحوهٔ وظایف خود و انتظارات سایر همکاران از آن‌ها در فرایند هـم‌آفرینـی، نیازمنـد هسـتند. بـرای دسـت‌یـابی بـه موفقیت، افراد باید اطلاعات و یافته‌ها را برای استفاده در فرایندهای مختلف هم‌آفرینی، تسهیم کنند. از این طریق، هم‌آفرینـان در خصـوص این‌که همکاران، خدمات را مطابق خواست و نیازهای ویژه‌شان ارائه خواهند داد، اطمینان کسـب مـی‌کننـد. اگـر اطلاعـات صـحیح از سـوی مشارکت‌کنندگان ارائه نشود، کیفیت فرایند هم‌آفرینی کاهش می‌یابد. رفتار پاسخگو نیز زمانی رخ می‌دهد که هم‌آفرینان، مسئولیت و وظایف خود را تشخیص داده و براساس آن عمل نمایند. به منظور موفقیت در هم‌آفرینی، هم‌آفرینان باید تشریک مساعی کرده، خط‌مشی‌ها و قوانین را رعایت کنند و راهنمایی‌های یکدیگر را پذیرا باشند. تعامل فردی نیز به خصلت‌هایی هم‌چون حسن‌نیت، دوستی و احترام و به‌طور کلـی روابـط فردی بین هم‌آفرینان اشاره دارد که امری ضروری در موفقیت هم‌آفرینی است. هنگامی‌که محیط ارتباطی و اجتماعی بین هم‌آفرینان، مثبت، مطلوب، و دارای تجانس روحی بالایی باشد، به‌طور حتم هم‌آفرینی صورت واقعی‌تری را بـه خـود مـی‌گیـرد (Yi & Gong, 2012؛ بـه نقـل از طاهرپور، ۱۴۰۰: ۱۳۹-۱۴۰).

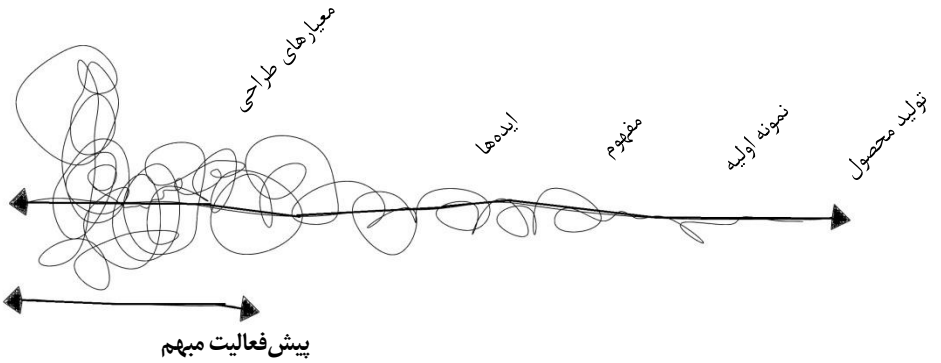
۴. یافته‌های پژوهش

۴-۱. هم‌آفرینی در صنایع‌دستی

نوآوری در صنایع‌دستی بر استفاده مجدد از دانش موجود و ترکیب آن با روش‌های جدید و ابتکاری متکی است. دانشِ موجود یک پیشه و هنر-صنعت به شکل ضمنی وجود دارد، آن را باید در مهارت‌های تخصصی یک فرد یا در یک جامعهٔ محلی که عنصری نهادینه شده‌است، جست‌وجو کرد. دانش ضمنی به این صورت توصیف می‌شود که «ما می‌توانیم بیش‌تر از آن‌چه می‌توانیم بگوییم، بدانیم». دانش ضمنی که صنعتگران محلی در اختیار دارند، از طریق تجربهٔ گسترده کار با مواد و فرایندها به‌دست آمده و می‌توان آن را در درجهٔ اول از طریق تماس عملی و شخصی بین استاد و شاگرد به‌دست آورد. تکنیک‌ها و سبک‌های صنایع‌دستی خاص ممکن است به‌صورت نسلی در خانواده‌ها یا یک جامعهٔ نزدیک منتقل شوند (Chuenrudeemol, Boonlaor, & Kongkanan, 2012 : 6).

طراحان صنایع‌دستی که هدفشان توسعهٔ صنایع‌دستی محلی است، باید مستقیماً خود را در یک زمینهٔ محلی از طریق تعامل و ایجاد مشارکت با جامعهٔ صنعتگران درگیر کنند. در این شرایط است که زمینه‌های نوآوری مشترک بین این افراد شکل می‌گیرد. موارد متعددی از این گونه مشارکت وجود دارد که نشان می‌دهد چگونه گروه طراح و صنعتگر از این طریق محصولات جدیدی را توسعه داده‌اند (Murray, 2010 : 3-8). روبنس استدلال می‌کند که طراحان و صنعتگران هردو می‌توانند از توسعهٔ صنایع محلی بهره ببرند. یکی از پروژه‌های او، که در آن طراحان با صنعتگران محلی بامبو در هند همکاری کردند، نشان می‌دهد که مجموعه مهارت و دانشی که هریک از طرفین در فرایند هم‌آفرینی به‌دست می‌آورند به حداکثر می‌رسد (Reubens, 2010 : 12).

در هم‌آفرینی صنعتگران و طراحان، خلاقیت جمعی به‌عنوان رویکردی برای توسعه صنایع‌دستی محلی به‌کار گرفته می‌شود. این دیدگاه، با استدلال سندرز و استپرز مطابقت دارد که از طراحان دعوت می‌شود تا با چالش‌هایی که توسط افراد محلی به‌تنهایی قابل حل نیستند، مقابله کنند. به‌زعم این پژوهشگران، این الگو در معنای وسیعی به همکاری بین طراحان و افراد آموزش‌ندیده در حوزهٔ طراحی (صنعتگران) برای شرکت در فرایند توسعهٔ محصول اشاره دارد. فرایند هم‌آفرینی پیشنهادشده توسط سندرز و استپرز در حوزهٔ طراحی را می‌توان در نمودار (۱) مشاهده کرد. این فرایند به‌عنوان یک مکانیسم یادگیری عمل می‌کند و صنعتگران و طراحان را قادر می‌سازد تا دانش و مهارت‌هایی را کسب کنند که مبتنی بر یک تجربهٔ مشترک است. در این رویکرد، طراحان و متخصصان ترغیب می‌شوند تا از یکدیگر بیاموزند. همکاری این افراد را به‌گونه‌ای می‌توان به‌عنوان یک همکاری بین‌رشته‌ای درنظر گرفت که از طریق آن شرکت‌کنندگان می‌توانند مهارت‌ها و دانش‌های دیگری را تجربه کرده و فرا بگیرند و درنتیجه دانش خود را غنی سازند (Sanders & Stappers, 2008 : 5-6).



نمودار ۱: الگوی هم‌آفرینی طراحان و صنعتگران (Sanders & Stappers, 2008 : 6)

در تشریح الگوی پیشنهادی توسط سندرز و استپرز (۲۰۰۸) بیان شده که برای دستیابی به خلاقیت جمعی، همکاری هردو گروه در مرحلهٔ مقدماتی با «پیش‌فعالیت مبهم»[۲۴] و قبل از شروع فرایند طراحی آغاز می‌شود. این اصطلاح به ماهیت نامشهود، مبهم و آشفتهٔ این مرحله اشاره دارد. در این گام، همهٔ شرکت‌کنندگان باید با یکدیگر همکاری کنند تا یک استراتژی طراحی روشن را تعیین کرده و ایده‌هایی را برای توسعهٔ

فرایند همکاری تعریف کنند. در این مرحله مسیرهای واگرای زیادی برای کاوش و بررسی وجود دارد. هدف از کاوش، کشف مشکلات موجود در طراحی و تولید محصول، شناسایی فرصت‌ها و هم‌چنین تعیین رویکرد هم‌آفرینی و توسعهٔ محصول است.

نمودار (۱) نمایی ساده از فرایند هم‌آفرینی را نشان می‌دهد. نکتهٔ قابل توجه، تأکید فزاینده روی قسمت پیش‌فعالیت است. این قسمت که قبلاً «پیش‌طراحی»[۲۵] نامیده می‌شد، فعالیت‌های زیادی را توصیف می‌کند که به منظور آگاه‌ساختن و الهام‌بخشیدن، به فرایند کاوش می‌پردازد. در این مرحله، معمولاً سوالات بازطرح می‌شوند که افکار افراد مختلف را درگیر کند. در این قسمت، اغلب مشخص نیست که آیا نتیجهٔ همکاری یک محصول، یک خدمت، یک نقطه ارتباط و تعامل و ... خواهد بود یا خیر. ملاحظات و بررسی‌های گسترده‌ای ازجمله شناخت نیاز کاربران و زمینه‌های استفاده، کشف و انتخاب فرصت‌های فناورانه مانند مواد جدید و فناوری‌های اطلاعاتی و ... در این مرحله انجام می‌شود (ibid: 6). به‌طور کلی هدف از کاوش در این بخش، این است که مشخص شود چه چیزی باید طراحی شود و گاهی اوقات چه چیزی نباید طراحی و تولید شود.

بعد از مرحلهٔ پیش‌فعالیت مبهم، «فرایند توسعهٔ طراحی»[۲۶] دنبال می‌شود که در آن، معیارهای طراحی و هر آن‌چه که در بخش قبل به‌دست آمده، به ایده‌ها[۲۷]، مفاهیم[۲۸]، نمونه‌های اولیه[۲۹] و سپس به محصولات[۳۰] اصلاح‌شده منتج می‌شوند. در ادامه سعی شده است فرایند هم‌آفرینی براساس گام‌های ذکرشده در زمینهٔ صنایع‌دستی تشریح شود. قابل ذکر است که هدف از این مطالعه به‌کارگیری و متناسب‌سازی الگوی مذکور در حوزهٔ صنایع‌دستی است.

۴-۲. فرایند هم‌آفرینی در صنایع‌دستی

۴-۲-۱. پیش‌فعالیت مبهم

در این فرایند مشارکتی و در ابتدای «پیش‌فعالیت مبهم»، فعالیت‌های بسیاری وجود دارند که برای شناسایی مشکلات اساسی، توصیف فرصت‌ها و تعیین ظرفیت‌ها انجام می‌شوند. طبق تعاریف، واژهٔ «صنایع‌دستی» به تولید محصولات صنایع‌دستی از طریق بهره‌گیری بسیار ماهرانه از ابزار ساده با مواد اولیهٔ در دسترس محلی اشاره دارد. زمانی که طراحان برای هم‌آفرینی و توسعهٔ یک محصول در منطقه و سبک خاصی ورود پیدا می‌کنند، در گام اول، تسلط کامل به محصولات و تکنیک‌های تولید صنایع‌دستی محلی، شناخت مواد طبیعی و محیط برای آن‌ها بسیار ضروری است (Murray, 2010: 5). بر این اساس، طراحان باید با صنعتگران و تولیدات صنایع‌دستی آن‌ها در یک محیط محلی آشنا شده و حداقل دانش اساسی از این مهارت و مواد محلی را داشته باشند. بر این اساس، چندین مرحله و اقدام را می‌توان برای این فعالیت‌ها درنظر گرفت:

- آشنایی با محیط محلی: بازدید از منطقهٔ موردنظر و ایجاد ارتباط با جامعهٔ تولیدکنندهٔ صنایع‌دستی، مصاحبه با تولیدکنندگان و سایر فعالان این حوزه ازجمله تهیه‌کنندگان مواد اولیه و خرده‌فروشان محصولات تولیدی.
- آشنایی با تکنیک‌ها و محصولات صنایع‌دستی: مشاهدهٔ فرایند تولید صنایع‌دستی، برگزاری کارگاه آموزشی صنایع‌دستی مدنظر، بازدید از بازارهای خرده‌فروشی محصولات محلی.
- آشنایی با مواد بومی: بازدید از مکان‌های عمل‌آوری مواد اولیه و درک جریان نحوهٔ پردازش و فرآوری مواد خام، شناخت علمی مواد اولیه و در صورت امکان انجام آزمایش‌ها و ایده‌پردازی اولیه، ترکیب مادهٔ اولیه با سایر موارد در صورت امکان، ایده‌پردازی اولیه در خصوص ساخت اشکال و قطعات ترکیبی (مثلاً چوب و فلز).

در طول مرحلهٔ پیش‌فعالیت مبهم، دانش موردنیاز بیش‌تر در حالت استاد/کارآموز منتقل می‌شود. این گام به توسعهٔ مشارکت بین صنعتگران، طراحان و سایر ذینفعان کمک می‌کند. دانش به‌دست‌آمده از چنین مشارکتی، شرایطی را برای شرکت‌کنندگان (طراحان و صنعتگران) فراهم می‌کند تا مشکلات و فرصت‌ها را شناسایی کنند. به‌عنوان مثال ممکن است در این مرحله ساختار و فرایند تولید مورد بازبینی قرار گیرد. ازجمله معیارهای اساسی در این مرحله، تناسب منطقی بین میزان ماده اولیه، زمان موردنیاز و قیمت نهایی اثر است که از جنبه‌های گوناگون موردسنجش قرار می‌گیرد (Barker & Hall, 2009). معمولاً در تولیدات صنایع‌دستی محلی، قیمت نهایی اثر، تناسب منطقی با زحمت کار انجام‌شده ندارد. بر این اساس لازم است در این مرحله پیش‌طرح‌هایی در خصوص متناسب‌سازی مؤلفه‌های مذکور صورت گیرد. مثال آشکار

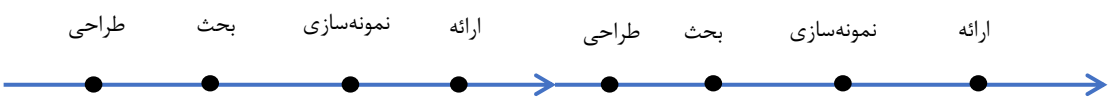
در این خصوص را می‌توان در هنر بومی حصیربافی در مناطق جنوبی ایران مشاهده کرد. طبق بررسی‌های انجام‌شده، تولید یک عدد حصیر به ابعاد ۲ در ۱/۵ سانتی‌متر به دو بافنده و ٤ روز زمان نیاز دارد. میزان تقریبی زمان صرف‌شده و قیمت تمام‌شدهٔ این صنایع‌دستی تقریباً به شکل نابرابری در تعارض است. به‌طور کلی این مسئله سبب می‌شود اکثر تولیدگنندگان نتوانند خود را از نظر اقتصادی در بازار سنتی موجود حفظ کرده و از پیامدهای آن، کاهش تعداد صنعتگران ماهر در یک هنر- صنعت است.

نکتهٔ دیگری که در خصوص جامعهٔ تولیدکنندهٔ هنر سنتی در ایران باید بدان اشاره کرد این است که اکثر آنان به لحاظ سنی در نیمهٔ دوم عمر خود قرار دارند. این مسئله نشان می‌دهد که حلقهٔ مفقوده‌ای در انتقال دانش هنر محلی از نسلی به نسل دیگر وجود دارد. بنابراین ممکن است این دانش بومی برای همیشه از بین برود. براساس قاعدهٔ تولید صنایع‌دستی، توسعه و ایجاد چندین روش مناسب تولید ممکن است این مشکل را کاهش داده و به حفظ صنایع‌دستی سنتی به‌عنوان یک گزینهٔ شغلی در دنیای مدرن کمک کند. تکنیک‌های تولید مدرن و اجزای استانداردشده[۳۱] می‌توانند طیف وسیع‌تری از روش‌ها را برای ساده‌سازی و متناسب‌سازی فرایند تولید در اختیار صنعتگران قرار دهند. هم‌آفرینی متخصصان این حوزه ممکن است با ترکیب یک هنر صنعت با اجزاء و سایر مواد ساخته‌شده با تکنیک‌های مدرن، اقلام نیمه‌سفارشی‌شده را برای بازارهای کنونی تولید کنند (Schwarz & Yair, 2010: 34). محصولات نیمه‌سفارشی می‌توانند زمان و تلاش تولید موردنیاز را کاهش دهند. یکی از ویژگی‌های مواد اولیه بومی این است که معمولاً در سایر مناطق کم‌تر وجود داشته و این مسئله طبق اصول توسعه، یک فرصت و اصل مهمی در فرایند توسعهٔ محصول به حساب می‌آید. استفاده از تکنیک‌های جایگزین تولید، برای به حداکثر رساندن ارزش مواد خامِ سازگار با محیط‌زیست ارزش کاوش و بررسی دارند. بنابراین، یکی از مهم‌ترین اقدامات در این مرحله، بررسی فرایندهای روش تولید جایگزین برای استفادهٔ حداقلی از مواد اولیه و افزایش ارزش مواد خام اولیه توسط صنعتگران و طراحان صنایع‌دستی است، به‌عنوان مثال ترکه‌های خاص مرواربافی ملایر می‌توانند فرصت‌هایی را برای صنعتگران آن ایجاد نمایند. شناسایی و به‌کارگیری روش‌های تولید جایگزین، علاوه بر استفادهٔ حداقلی از ترکه‌های طبیعی و مادهٔ برگرفته از طبیعت، سبب ارزشمندی این ماده نیز می‌شوند.

ویژگی‌های بصری و حسی مواد اولیهٔ بومی که توسط بسیاری از مصرف‌کنندگان قابل درک است، می‌تواند به‌عنوان یک فرصت و ارزش قلمداد شود. این ویژگی‌ها شامل ادراک حسی و تحسین‌برانگیز افراد از لمس مادهٔ طبیعی است. با توجه به وجود چنین دیدگاهی، لازم است محدودیت تولید در شکل و کاربرد صنایع‌دستی بومی را به کناری نهاد و طیف وسیع‌تری از اقلام مورداستفاده در دنیای کنونی را در تولیدات هنرهای بومی مدنظر قرار داد. براساس نظرسنجی انجام‌شده، بازار کلیدی برای تولیدکنندگان صنایع‌دستی، بازار لوازم خانگی است. علاوه بر لوازم خانگی، بازار لوازم جانبی مُد نیز در حال رشد چشمگیری است (Hnatow, 2009: 4-5). بنابراین، تحت این دو بازار می‌توان محصولات جدیدی را از هم‌آفرینی صنعتگر و طراح برای برآوردن نیازهای بازار تولید نمود. تکنیک‌های تولید انعطاف‌پذیر به تولیدکنندگان اجازه می‌دهد تا کیفیت حسی صنایع‌دستی بومی را در محصولات خود ادغام کرده و رقابت‌پذیری آن را در تجارت افزایش دهند. لازم است در این مرحله، ظرفیت‌های گسترش صنایع‌دستی بومی با سایر صنایع برای ایجاد فرصت‌های بارورسازی متقابل هم برای جامعه صنایع‌دستی و هم برای سایر صنایع بالقوه مورد بررسی قرار گیرند.

۴-۲-۲. فرایند توسعهٔ طراحی

براساس نتایج حاصل از فعالیت‌هایی که در مرحلهٔ قبلی صورت گرفتند، آن‌چه که به‌عنوان مفاهیم و فعالیت‌های اصلی برای فرایند توسعهٔ طراحی مورداستفاده است، شامل کشف و ایجاد خطوط و روش‌های تولید جدید و مناسب خواهد بود. همان‌طور که بیان شد در ایجاد محصولات جدید، باید فرصت‌های رشد و بازارهای نوین صنایع‌دستی مدنظر قرار بگیرند. آن‌چه که نیاز است در مرحلهٔ توسعهٔ طراحی صورت گیرد، فرایند توسعه براساس یک رویکرد طراحی و توسعهٔ محصول است. یکی از معمول‌ترین رویکردهای طراحی، که عموماً مورداستفاده قرار می‌گیرد، چهار مرحلهٔ طراحی، بحث، نمونه‌سازی و ارائه است (نمودار ۲).

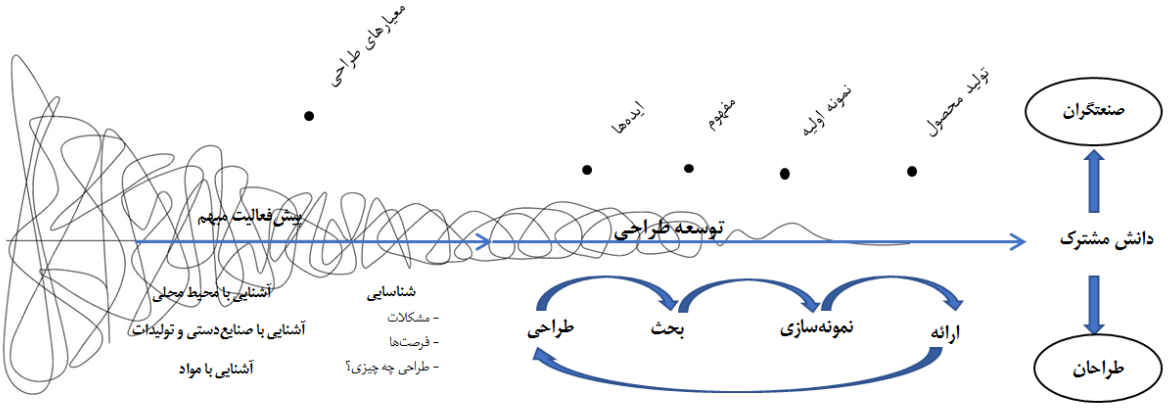


نمودار ۲: مراحل طراحی و توسعهٔ محصول (نگارندگان)

در فرایند توسعهٔ طراحی، ممکن است شکافی بین صنعتگران و طراحان از منظر پاسخگویی به ایدهٔ خلق محصولات جدید وجود داشته باشد. ممکن است صنعتگران با کاربرد مهارت‌های خود در محصولات سنتی عجین شده باشند. از سوی دیگر، ممکن است طراحان دانش کافی در رابطه با این هنر- صنعت را نداشته باشند، بنابراین احتمال دارد ایده‌هایی پیشنهاد کنند که غیرعملی باشد. از این‌رو در فرایند توسعهٔ طراحی، مراحل تکراری ترسیم، بحث، و نمونه‌سازی به پرکردن این شکاف کمک می‌کند. پس از انجام اولین مرحله و تکرار مجدد آن، صنعتگران و طراحان به‌طور فزاینده‌ای درگیر فرایند خلق مشترک خواهند شد. علاوه بر این، رویکرد حاضر امکان برقراری ارتباط چهره‌به‌چهره را به‌طور منظم یا براساس نیاز فراهم می‌کند. ارتباط چهره‌به‌چهره مؤثرترین روش برای به‌دست‌آوردن دانش ضمنی است.

در مرحلهٔ توسعهٔ طراحی، استفاده از تصاویر بصری در قالب طرح‌ها و نمونه‌های اولیه می‌تواند ارتباطات و ادغام تفکرات بین صنعتگر و طراح را تسهیل کرده و بهبود بخشد. در این مرحله، تیم طراحان مسئولیت اصلی ترسیم مفاهیم و تشریح ایده‌ها را به‌صورت بصری برعهده می‌گیرند. با تعریف بصری ایده‌های کاربردی، طرح‌ها به‌عنوان ابزاری مؤثر برای برقراری ارتباط و بحث دربارهٔ مفاهیم با صنعتگران عمل می‌کنند. براساس نتیجهٔ بحث‌ها، نمونه‌های اولیه هم توسط صنعتگران و هم توسط طراحان ساخته می‌شوند. فرایند نمونه‌سازی مشترک، صنعتگران را قادر می‌سازد تا روش‌های تولید و مواد طراحی را درک کنند. درمقابل، طراحان نیز درک بهتری از صنایع‌دستی و نحوهٔ ترکیب مدرنیته با یک صنعت بومی به‌دست می‌آورند. ساخت نمونهٔ اولیه، این فرصت را برای صنعتگران و طراحان ایجاد می‌کند تا دانش را از طرف مقابل کسب کنند. از مهم‌ترین ویژگی‌های نمونهٔ اولیه این است که می‌توان با حواس بینایی و لامسه درک عمیق‌تری را از چالش‌ها و فرصت‌های ارائه‌شده در محصول جدید به‌دست آورد. ادراک متفاوت افراد مختلف، نتایج بسیاری را در مرحلهٔ بعدی و اصلاح تدریجی اثر خواهد داشت. با ایجاد نمونه‌های اولیهٔ مشترک، صنعتگران می‌توانند قابلیت‌های خلاقانهٔ جدیدی را تشخیص دهند. زیرا از ظرفیت‌های طراحی در هنر سنتی خود آگاه شده‌اند. در همین حال، طراحان می‌توانند کاربردهای عملیاتی طراحی را از طریق درک و استفادهٔ صحیح مواد و تکنیک‌های ساخت صنایع‌دستی به‌دست آورند. پس از تکمیل اثر و ساخت نمونهٔ اولیه، اثر به ذینفعان (فروشندگان، مصرف‌کنندگان و ...) ارائه می‌شود. نمونه اولیه به‌عنوان وسیله‌ای برای نشان‌دادن امکانات و ظرفیت‌های هنر بومی به ذینفعان عمل می‌کند. از این طریق می‌توان بازخورد آنان را به‌دست آورد. ارائه اثر، به‌عنوان ابزاری برای انتشار نتایج هم‌آفرینی و جلب‌نظر سایرین عمل می‌کند.

در مرحلهٔ اول از فرایند توسعه، تمرکز بر توسعهٔ مفاهیم و نمونه‌های اولیهٔ تجربی است. بر این اساس می‌توان استنباط کرد با گذر از این مرحله، ارتباط بین صنعتگران، طراحان و ذینفعان برقرار و تقویت شده‌است. تجربیات و بازخوردهایی که از این مرحله به‌دست آمده‌است، منجر به شروع مرحلهٔ دوم و اصلاح تدریجی اثر شده و نهایتاً تولید یک نمونهٔ کامل و عملی با تکرار چهار مرحلهٔ قبلی به‌دست می‌آید. در طول فرایند، اشکال مختلف تجسمی که شامل طرح‌ها و نمونه‌هاست، به‌عنوان ابزاری ارزشمند برای کمک به شرکت‌کنندگان در دستیابی به درک متقابل و هم‌چنین در انتشار و ارائه نتایج طراحی به دیگران عمل می‌کند (نمودار ۳).



نمودار ۳: تجسم فرایند هم‌آفرینی در صنایع‌دستی با تأکید بر الگوی سندرز و استپرز (نگارندگان)

با توجه به هدف پژوهش که تبیین و شناخت عملیاتی رویکرد هم‌آفرینی در صنایع‌دستی با تأکید بر الگوی پیشنهادی سندرز و استپرز است و هم‌چنین بخش اول سوال تحقیق که بر چگونگی انجام هم‌آفرینی در صنایع‌دستی تأکید دارد، به‌نظر می‌رسد مباحث مطرح‌شده در بخش‌های (۴-۱ و ۴-۲) پژوهش به هدف موردنظر تحقیق دست یافته و هم‌چنین بخش اول سوال تحقیق مبنی‌بر چگونگی انجام فرایند هم‌آفرینی در صنایع‌دستی را پاسخ داده‌است. به‌اختصار باید بیان کرد که رویکرد هم‌آفرینی در صنایع‌دستی در دو بخش شناخت و تشریح عملیاتی آن و با تأکید بر الگوی سندرز و استپرز و هم‌چنین تجربیات نویسندگان موردبررسی قرار گرفت و در ادامه به بخش دوم سوال تحقیق در خصوص نتایج هم‌آفرینی در صنایع‌دستی پاسخ داده می‌شود.

۴-۳. نتایج هم‌آفرینی در صنایع‌دستی

۴-۳-۱. تجربه و دانش مشترک

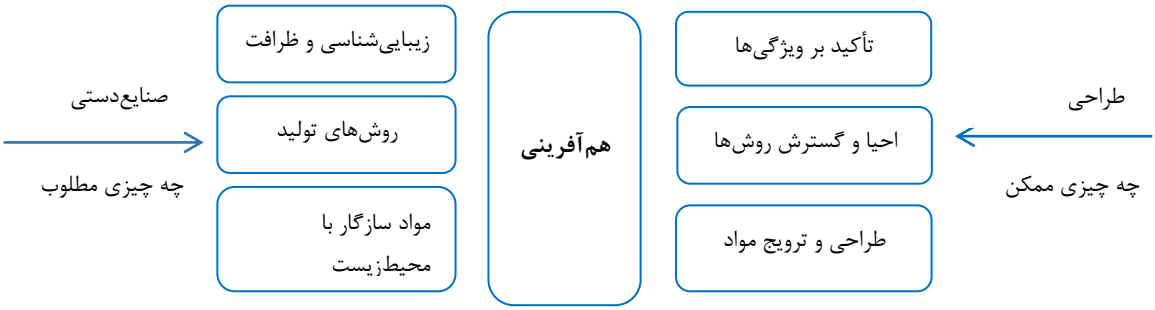
تیم مشترک طراح و صنعتگر به‌عنوان یک مکانیسم یادگیری متقابل عمل می‌کند. جایی که در آن هردو طرف برای افزایش توانایی حرفه‌ای، دانش خود را مبادله می‌کنند. هم‌آفرینی به شیوه‌ای سازنده، جامعهٔ صنعتگر و طراح را به چالش می‌کشد. صنعتگران از طریق یادگیری تدریجی دانش طراحی در طول همکاری بهره خواهند برد. به بیانی دیگر، طراحان راه را برای کشف فرصت‌های جدید بازار برای جامعهٔ صنعتگران هموار خواهند کرد. برای طراحان نیز فرصتی بدیع شکل می‌گیرد که دانش عملی و فرایند طراحی محصول را با ترکیب دانش موجود صنعتگران کشف کنند. ادغام صنایع‌دستی و طراحی به‌عنوان یک مدل کاربردی و یک استراتژی امیدوارکننده برای توسعهٔ محصولات آینده، یک هنر- صنعت بومی است. ارائه دانش طراحان یا دانشجویان صنایع‌دستی در مورد صنایع‌دستی بومی، رویکردی مؤثر برای آزادسازی توانایی خلاقانهٔ فردی آن‌هاست. علاوه بر این، یافته‌های حاصل از این مطالعه نشان می‌دهد که یک هنر- صنعت محلی می‌تواند به بستری برای ورود دانش از سایر صنایع محلی و منطقه‌ای و یا به‌عنوان منبعی از دانش برای انتقال به دیگران تبدیل شود. در این الگو، بهره‌برداری از همهٔ منابع دردسترس بسیار مهم است.

۴-۳-۲. روش‌های تولید جدید

برای کاهش حجم کاری موردنیاز برای ساخت یک محصول، لازم است راه‌های ترکیب هنر- صنعت بومی با روش‌های تولید مدرن مورد بررسی قرار گیرد. ممکن است در این فرایند، ترکیب مواد و ساخت یک هنر بومی با مواد دیگری مانند چوب، سرامیک، فلز، شیشه، اکریلیک یا پلاستیک که با روش‌های مدرن تولید می‌شوند را مورد آزمایش قرار داد. انتخاب مواد جایگزین و تکنیک‌های مدرن، شیوه‌های متعدد تولید را در اختیار صنعتگران قرار می‌دهد، اما پیچیدگی تولید را نیز افزایش می‌دهد. استفاده از مواد جایگزین و فرایندهای تولید باید با بافت اجتماعی - اقتصادی و محیط‌زیستی منطقه مطابقت داشته باشد. به‌طوری که می‌توان استفاده از آن‌ها را تحت شرایط محلی منطبق و توسعه داد (UNESCO, 2005 : 139). در فرایند تولید محصولات نیمه‌سفارشی جدید که حاصل فرایند هم‌آفرینی است و هم‌چنین در راستای تسهیل فرایند تولید برای صنعتگران، می‌توان بخش‌هایی از فرایند تولید ازجمله ریخته‌گری، برش لیزری و ... که در صنایع‌دستی معمول شده‌است را برون‌سپاری کرد. این اقدام، تلاشی برای نشان‌دادن عملی‌بودن تولید محصولات نیمه‌سفارشی در صنایع‌دستی است. بر این اساس، کشف تکنیک‌های جایگزین و تولید محصولات با سرعت بیش‌تر، ازجمله نتایج و اهدافی است که از طریق آزمایش‌های متعدد در فرایند هم‌آفرینی به‌دست می‌آید.

۴-۳-۳. پاسخ به مطلوب‌ها و ممکن‌ها

رویکرد هم‌آفرینی برای توسعهٔ محصولات صنایع‌دستی ترسیم «آن‌چه در صنایع‌دستی مطلوب است» و «آن‌چه از طریق طراحی امکان‌پذیر است» را ممکن می‌سازد. به این معنا که با مشارکت این دو گروه، قابلیت‌های طراحی براساس ویژگی‌های مطلوب هنر- صنعت کشف می‌شود. در پرتو این ویژگی‌های مطلوب، مفاهیم طراحی برای برجسته‌کردن ویژگی‌های صنایع‌دستی، احیای تکنیک‌های از پیش موجود، و به‌حداکثررساندن استفاده از یک ماده بومی موردنظر قرار خواهند گرفت (نمودار ۴).



نمودار ۴: تجسم «در صنایع‌دستی چه چیزی مطلوب است؟» و «چه چیزی از طریق طراحی امکان‌پذیر است؟» (نگارندگان)

۴-۴-۴. بارورسازی متقابل

در فرآیند هم‌آفرینی برای گسترش کاربرد صنایع‌دستی بومی، لازم است تکنیک‌های تولید صنایع‌دستی در ترکیب با صنایعی انجام گیرد که در منطقهٔ موردنظر توسعه یافته‌است. طراحی محصولاتی که منجر به بهبود تجربهٔ کاربر شود، بستر مناسبی را برای اعمال طرح‌های جدید در محصولات الکترونیکی مصرفی فراهم می‌کند. متعاقباً این استراتژی می‌تواند منجر به تمایز موفق محصول و ایجاد مزیت رقابتی شود. به‌عنوان مثال، شرکت ایسوس[۳۲] بامبو را به‌عنوان یک مادهٔ پایدار در محصولات الکترونیکی خود به‌کار برده‌است (تصویر ۱). این رخداد نه‌تنها حضور صنایع‌دستی را در بازار افزایش می‌دهد، بلکه به کیفیت و جنبه‌های طبیعی محصولات مصرفی الکترونیکی نیز ارزش می‌بخشد.

تصویر ۱: به‌کارگیری بامبو در لپ‌تاپ شرکت ایسوس (URL1)

۴-۴-۵. برجسته‌سازی ویژگی‌های هنر بومی

ارزش بسیاری از هنرهای بومی عمدتاً با مهارت قابل تحسین صنعتگران، ویژگی‌های طبیعی و ادراک حسی مواد و نقوش آن پیوند خورده‌است. این نقاط قوت نشان می‌دهد که ارزش یک صنعت بومی صرفاً در عملکرد سودمند رقابتی آن نیست، بلکه در خود آن نیز وجود دارد. محصولات صنایع‌دستی جدیدی که از این فرایند تولید می‌شوند، باید ارزش زیبایی‌شناختی موجود از صنایع‌دستی و هم‌چنین لذت حاصل از کیفیت حسی مادهٔ طبیعی را برجسته‌تر کنند. این ویژگی‌های مطلوب می‌توانند محصولات نهایی را با مولفهٔ اصالت همراه کنند. درنظرگرفتن اصالت، کیفیت حسی، ظرافت و جنبه‌های طبیعی مواد، تجربهٔ استفادهٔ بهتری را برای مصرف‌کنندگان آن به همراه خواهد داشت. به‌نظر می‌رسد ترکیب مواد و روش‌های سنتی صنایع‌دستی با حدودی از فناوری امروزی، عرصه‌ای برای اکتشاف بیش‌تر یک هنر بومی به‌وجود خواهد آورد و هم‌چنین ویژگی‌های آن هنر را با تولید محصولات جدید و کارآمد برجسته‌تر خواهد کرد.

۴-۴-۶. تأکید بر هویت مکانی خاص

هر هنر- صنعت محلی همیشه دارای یک هویت محلی متمایز بوده که عمدهٔ آن از مواد، روش‌ها، مفاهیم و مهارت‌های به‌کاررفته در آن نشأت می‌گیرد. این مؤلفه‌ها در شرایط کنونی می‌توانند یک مزیت رقابتی نیز محسوب شوند. با برجسته‌کردن تعمدی این مؤلفه‌ها، می‌توان به مصرف‌کنندگان در انتخاب کالاهای ارزشمند کمک کرد و درنتیجه، هویت منطقه‌ای را نیز حفظ کرد. از نظر استراتژی بازاریابی، محصولاتی که هویت یک منطقه را برجسته کنند، جایگاه مناسبی در عرصهٔ اقتصادی ایجاد کرده و به‌گونه‌ای به موقعیت فروش منحصربه‌فرد خود کمک می‌کنند. طراحان با همکاری صنعتگران و با غوطه‌ورشدن در بافت یک منطقه، می‌توانند از اصالت یک صنعت محلی رونمایی جدیدی داشته باشند و هویت منطقه‌ای آن را از طریق طراحی جدید برجسته‌سازی کنند. این کار، نمونه‌ای از راه‌های بدیع برای استفاده از موقعیت‌های محلی است که می‌تواند برای نیروی کار آن منطقه نیز مفید واقع شود.

۴-۴-۷. احیا و تلفیق تکنیک‌های موجود

احیاء برخی روش‌های تولید صنایع‌دستی که از قبل موجود بوده و تلفیق آن با روش‌های بالقوه ازجمله نتایج مثبت این همکاری است. این رویکرد، صنعتگران را ترغیب می‌کند تا برای مهارت‌ها و خلاقیت‌های خود ارزش افزون‌تری قائل شوند و هم‌چنین نوآوری‌های بیش‌تری را در هنر دستی خود انجام دهند. یکی از عوامل مهم در دستیابی به محصولات فرهنگی موفق این است که تولیدکنندگان باید محصولات را با تنوع بیش‌تری ارائه دهند. برای تسهیل در متنوع‌سازی محصول و در پاسخ به یک بازارِ در حال تغییر، توجه به توانایی‌ها، مهارت‌ها و روش‌های تولیدکنندگان سنتی برای مداومت در خلق ایده‌های جدید برای طراحی محصول، بسیار مهم است. استفادهٔ مجدد از تکنیک‌های موجود، و به‌روز رسانی آن‌ها، قابلیت‌های لازم برای ایجاد محصولات جدید در بین صنعتگران را افزایش می‌دهد.

۵. نتیجه‌گیری

این تحقیق مبتنی بر تشریح یک تئوری کاربردی در توسعهٔ محصولات صنایع‌دستی بومی و هم‌چنین بررسی امکانات تولید صنایع‌دستی به‌عنوان یک فعالیت اقتصادی معاصر است. در این مطالعه، فرایند هم‌آفرینی برای بازطراحی صنایع‌دستی بومی پیشنهاد شده‌است. هدف اصلی این تحقیق، شناخت رویکرد هم‌آفرینی و قابلیت‌های آن در توانمندسازی صنعتگران صنایع‌دستی بومی برای پیشبرد نوآوری‌های احتمالی و هم‌چنین رهایی آن‌ها از تکرار غیرفعال بود. از مهم‌ترین نتایج این همکاری، ایجاد و انتقال دانش بین صنعت‌گر صنایع‌دستی، طراح و سایر صنایع مرتبط است. یادگیری تجربی و دانشی که از طریق همکاری به‌دست می‌آید، عنصر مهمی در توسعهٔ حرفه‌ای فعالین این حوزه است. موضوع احیای صنعت بومی، نیازمند دانش به‌روز است. توانایی‌های یک طراح می‌توانند از نظر فنی، اقتصادی و اجتماعی مؤثر واقع شوند و به حل چالش‌های واقعی در جامعهٔ امروزی کمک کنند. دانشجویان و فعالین صنایع‌دستی در این حوزه، می‌توانند به‌عنوان رابطان تغییر عمل کنند. این افراد می‌توانند با استفاده از دانش خود برای ایجاد برنامه‌های تجاری نوآورانه به صنایع‌دستی بومی کمک کنند. نتایج به‌دست‌آمده از این بررسی می‌تواند برای الهام‌بخشی به صنعتگران و طراحان برای توسعهٔ صنایع‌دستی بومی ایران به‌کار آید. در این رویکرد، مشارکت‌کنندگان به‌طور مشترک، از دانش، مهارت، مواد و تکنیک‌های موجود و نحوهٔ استفاده از این منابع برای ایجاد محصولات نوآورانه آگاه می‌شوند. این همکاری یک تجربهٔ یادگیری برای هردو گروه از افراد است. علاوه بر مفیدبودن این رویداد برای صنعتگران محلی، ادغام و به‌کارگیری صنایع‌دستی بومی در فعالیت‌های درسی دانشجویان این رشته، با قراردادن آن‌ها در زمینهٔ اجرا و عملیاتی، به‌طور موثر دانش آن‌ها را در زمینه‌های ناآشنا غنی می‌کند. از طرفی، این همکاری به طراحان فرصتی در خصوص یادگیری نحوهٔ استفاده از مواد بومی در ساخت محصولات جدید می‌دهد و این امر باعث می‌شود دیدگاه‌های طراحی و تولید خود را گسترش دهند. به‌طور کلی فرایند هم‌آفرینی با ترکیب ویژگی‌های محلی متمایز و ایده‌های بدیع، جان تازه‌ای را به محصولات هنرهای بومی می‌بخشد. این مدل از هم‌آفرینی ممکن است سطح مناسبی از توجه طراحان، صنعتگران بومی و سایر بخش‌های مربوطه را به خود جلب کند. بسط عملیاتی هم‌آفرینی صنایع‌دستی در پژوهش حاضر، مهم‌ترین تمایز نتایج این تحقیق را با سایرین و خصوصاً الگوی پیشنهادی سندرز و استپرز رقم زده‌است. تشریح دقیق مراحل هم‌آفرینی در صنایع‌دستی، الگو را کاملاً عملیاتی و مورداستفاده برای فعالین این حوزه کرده‌است. از طرفی با توجه با این‌که تاکنون در ایران پژوهش مدونی در این خصوص صورت نگرفته‌است، فرایند متناسب‌سازی، عملیاتی‌کردن و بیان جزئیات مراحل الگو با بهره‌گیری از تجربهٔ نویسندگان در این حوزه رقم خورده‌است که این مسئله به‌نوعی از محدویت‌های تحقیق به شمار می‌آید. بر این اساس، و با توجه به آن‌چه حاصل شده‌است، استفاده از الگوی هم‌آفرینی ارائه‌شده برای همکاری طراحان و تولیدکنندگان در راستای ارتقا و تسهیل در تولیدات صنایع‌دستیِ بومی بسیاری از مناطق ایران پیشنهاد می‌شود. از طرفی دانشجویان رشتهٔ صنایع‌دستی نیز با بهره‌گیری از این روش، می‌توانند فرایند تولید و توسعهٔ صنایع‌دستی بومی در عمل را تجربه کرده و دانش خود را غنی سازند. علاوه بر این به پژوهشگران این حوزه نیز پیشنهاد می‌شود که نمونه‌ای از صنایع‌دستی بومی مناطقی از ایران را با این فرایند مورد مطالعه قرار دهند. نویسندگان پژوهش حاضر نیز، در آیندهٔ نزدیک هدفی مبنی بر اجرای عملیاتی هم‌آفرینی در یک نمونه از هنرهای بومی مناطق ایران خواهند داشت. این الگوها می‌تواند بسیاری از طراحان حرفه‌ای و دانشجویان صنایع‌دستی و صنعتگران مختلف را جذب کرده و موجب به‌روز رسانی یادگیری هریک از افراد جامعهٔ مذکور شده و درنهایت حفظ و توسعهٔ هنرهای بومی یک منطقه را موجب شود. آن‌چه از نتایج نهایی هم‌آفرینی قابل استنباط است، توجه بیش‌تر مردم به صنایع‌دستی و تولید پایدار صنایع‌دستی بومی در یک منطقه است. امیدواریم دانش و تجربیات به‌دست آمده از این مطالعه توسط سایر پژوهشگران به‌عنوان محرکی برای تحقیقات بیش‌تر مورداستفاده قرار گیرند.

پی‌نوشت‌ها

۱. واژه طراحی در این پژوهش بر مفهوم دیزاین (Design) دلالت دارد (رک: قربانی، ۱۳۹۸ الف: ۶۷).

2. Co-creation
3. Partnership
4. Forsström
5. One Village One Product (OVOP)
6. One Town One Product
7. United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization
8. World Crafts Council
9. Aid to Artisans
10. Sanders and Stappers
11. Descriptive Phenomenology
12. Spiegelberge
13. Hybrid
14. Interaction
15. Relationship
16. Alliance
17. Interdependency
18. Involvement
19. Partner
20. Kristensson
21. Ballantyne
22. Interdependence
23. Yi & Gong
24. Fuzzy front end
25. Pre-Design
26. Design development process
27. Ideas
28. Concepts
29. Prototypes
30. Products
31. Modular
32. ASUS

منابع

طاهرپور، فاطمه. (۱۴۰۰). طراحی و اعتباریابی سنجه اندازه‌گیری هم‌آفرینی در دانشگاه. چشم‌انداز مدیریت دولتی، ۱۲ (۱)، ۱۳۵-۱۵۵. doi:10.48308/jpap.2021.1008

قربانی، شعبانعلی. (۱۳۹۸ الف). شناخت‌شناسی واژه دیزاین (طراحی) با رویکرد پدیدارشناسانه. نامه هنرهای تجسمی و کاربردی، ۱۲ (۲۶)، ۶۵-۸۴.

-----. (۱۳۹۸ ب). مطالعه میزان تطابق محتوای واحدهای درسی رشته صنایع‌دستی در مقطع کارشناسی با مفهوم دیزاین. نامه هنرهای تجسمی و کاربردی، ۱۲ (۲۳)، ۱۰۳-۱۲۲.

کریمی، ساغر، پورمند، حسنعلی، ذاکرصالحی، غلامرضا، و افهمی، رضا. (۱۳۹۹). آموزش مبتنی بر توسعه پایدار در آموزش عالی با تاکید بر صلاحیت‌های پایداری دانش‌آموختگان (مطالعه موردی: دوره کارشناسی صنایع‌دستی). آموزش عالی ایران، ۱۲ (۱)، ۱-۳۱. dor:20.1001.1.20088000.1399.12.1.4.1

محمدپور، احمد. (۱۳۹۲). روش تحقیق کیفی، ضد روش ۱ (منطق و طرح در روش‌شناسی کیفی). تهران: نشر جامعه‌شناسان.

نوروزی قره‌قشلاق، حسین، زکریایی کرمانی، ایمان، و نصر اصفهانی، احمدرضا. (۱۴۰۰). بررسی تطبیقی شایستگی‌های حرفه‌ای صنایع‌دستی در چند کشور و تبیین وجوه مغفول آن در برنامه درسی دوره کارشناسی ایران. باغ نظر، ۱۸ (۹۸)، ۳۳-۴۴. doi: 10.22034/bagh.2021.239586.4605

-----. (۱۴۰۱). شناسایی و ارزیابی شایستگی‌های حرفه‌ای مورد نیاز دانش‌آموختگان دوره کارشناسی صنایع‌دستی. مبانی نظری هنرهای تجسمی، ۷ (۱)، ۱۵۶-۱۷۰. doi: 10.22051/JTPVA.2022.38379.1357

Barker, T., & Hall, A. (2009). Go Global: How can contemporary design collaboration and e-commerce models grow the creative industries in developing countries? In Proceedings of the 3rd IASDR Conference on Design Research (pp. 2227-2236). Seoul, Korea: Korean Society of Design Science.

Bell, D., & Jayne, M. (2003). Assessing the role of design in local and regional economies. *International Journal of Cultural Policy, 9* (3), 265-284.

Burns, J., Gibbon, C., Rosemberg, C., & Yair, K. (2012). *Craft in an Age of Change*. London: UK Crafts Council.

Chuenrudeemol, W., Boonlaor, N., & Kongkanan, A. (2012). Design process in retrieving the local wisdom and communal identity: A case study of Bangchaocha's bamboo basketry crafts. Proceedings of the 6th International Conference of Design Research Society. Bangkok, Thailand: Chulalongkorn University.

England, L. (2108). Crafting professionals - professional development and entrepreneurship in UK crafts higher education. *Making Futures,* 5, 1-9.

Forsström, B. (2005). Value Co-creation in Industrial Buyer- Seller Partnerships - Creating and Exploiting Interdependencies. An Empirical Case Study. Retrieved from http://www.impgroup.org/ uploads/ dissertations/ dissertion_19.

Greenhalgh, P. (2003). *The persistence of craft*. London: A & C Black.

Groth, C., & Berg, A. (2018). Co-creation in professional craft practice. Design Research Society Conference, Limerick, Ireland. doi:10.21606/dma.2017.256.

Harris, J. (2012). Digital practice in material hands: How craft and computing practices are advancing digital aesthetic and conceptual methods? *Craft Research, 3* (1), 91-112.

Hnatow, M. (2009). Aid to Artisans: Building profitable craft businesses. Retrieved from http://egateg.usaid.gov/sites/default/files/Aid%20to%20Artisans%20Notes%20from%20the%20Field%204%20final.pdf

Li, W., Ho, M., & Yang, Ch. (2019). A Design Thinking-Based Study of the Prospect of the Sustainable Development of Traditional Handicrafts. *Sustainability*, 11 (18), 4823. doi: 10.3390/su11184823.

Murray, K. (2010). Outsourcing the hand: An analysis of craft-design collaborations across the global divide. *Craft + Design Enquiry*, 2, 1-23.

Niedderer, K. (2009). *Sustainability of craft as a discipline*? In Proceedings of the 1st Making Futures Conference (pp. 165-174). Devon, UK: Plymouth College of Art.

Nurgraha, R. M., & Siddiq, A. M. (2022). Analysis of Co-creation experience and development of the ability of creativity and innovation in creating opportunities in the Indonesian handicraft industry. *Linguistics and Culture Review, 6* (S1), 761-772.

Rana, E. C. (2008). Sustainable local development through one town one product (OTOP): The case of OTOP movement in Mindanao, Philippines. *Journal of OVOP Policy*, 1, 31-38.

Ratnam, A. (2011). Traditional occupations in a modern world: Implications for career guidance and livelihood planning. *International Journal for Educational and Vocational Guidance, 11* (2), 95-109.

Reubens, R. (2010). Bamboo canopy: Creating new reference-points for the craft of Kotwalia community in India through sustainability. *Craft Research, 1* (1), 11-38.

Sanders, E. B. N., & Stappers, P. J. (2008). Co-creation and the new landscapes of design. *CoDesign, 4* (1), 5-18.

Schwarz, M., & Yair, K. (2010). *Making value: Craft & the economic and social contribution of makers*. London: Craft Council.

Suntrayuth, R. (2016). Collaborations and Design Development of Local Craft Products: Service Design for Creative Craft Community. *International Journal of Creative and Arts Studies, 3* (2), 1-12.

UNESCO. (2005). *Designers meet artisans*. New Dheli, India: Craft Revival Trust.

Woolley, M. (2011). Beyond control: Rethinking industry and craft dynamics. *Craft Research, 2* (1), 11-36.

منبع اینترنتی

URL1: https://news.softpedia.com/news/ASUS-039-Bamboo-Laptop-Gets-Priced-98917.shtml

Explaining the Approach and Process of Co-creation in Indigenous Handicrafts

Hossein Norouzi Ghara Gheshlagh
Assistant Professor, Handicrafts Department, Arak University, Arak, Iran. (Corresponding Author)/ h-norouzi@araku.ac.ir
Somaye Salehi
Instructor, Carpet Department, Arak University, Arak, Iran/ s-salehi@araku.ac.ir

Received: 06/23/2023
Accepted: 24/09/2023

Introduction

The creation of indigenous handicrafts by using raw materials from the surrounding environment firstly aims not only at producing a product to meet the needs but also at forming a basis for income generation. The process of industrialization and the emergence of new raw materials in the present era has greatly reduced the demand for indigenous handicrafts. It seems necessary to examine the knowledge, skills, and capacities of indigenous handicrafts in connection with other scientific fields. Today, co-creation has been proposed as a collaborative method in solving problems. Based on this, the current research has been conducted with the aim of identifying and explaining the co-creation approach in this field, with special reference to the model of Sanders and Stappers. In other words, in the present study the co-creation method proposed by Sanders and Steppers for indigenous designers and artisans will be investigated and described operationally, and its capabilities in empowering indigenous handicraft artisans will be determined.

Research Method

The current research used a qualitative and descriptive-phenomenological method. Data collection was based on the library method. Analysis and description are the most important steps in descriptive phenomenology. In the analysis, the identification of the essence of the phenomenon is investigated; that is, the basic elements of the phenomenon are classified, and the relationships among them are described. At the analysis stage, the identification and understanding of the phenomenon of co-creation in handicrafts was carried out according to Sanders and Stappers's model as well as other researcher's ideas. In the description section, by emphasizing the experience of the authors, the pattern of co-creation was compared with the conditions required in indigenous handicrafts. At this stage, the phenomenon of co-creation in handicrafts was staged, and its operational steps were described. In other words, a crude description of the phenomenon was avoided and the stages of the mentioned model were explained in depth and with an operational approach.

Research Findings

The results showed that co-creation in handicraft works as a learning mechanism which enabled artisans and designers to acquire knowledge and skills based on a shared experience. In the description of the mentioned model, the cooperation of both groups begins in the preliminary stage with 'fuzzy front end' and before the beginning of the designing process. This term refers to the invisible, ambiguous, and chaotic nature of this stage. In this step, all participants should work together to define a clear design strategy and ideas for developing the collaborative

process. When designers came to co-create and develop a product in a certain region and style, several stages could be considered for them: familiarization with the local environment, with handicraft techniques and products, and with native materials. During the vague fuzzy front end, the required knowledge was mostly transferred in the master/apprentice mode.

After the fuzzy front end, the ‘design development process’ follows, in which the design criteria and everything obtained in the previous section lead to ideas, concepts, prototypes, and, then, modified products. What needs to be done in the design development stage is the development process based on a product design and a development approach. One of the most common design approaches, which are generally used, is the four-stage of: design, discussion, prototyping, and presentation.

In the design development process, there may be a gap between manufacturers and designers in terms of responsiveness to the idea of creating new products. It is possible that the artisans are stuck in their traditional skills, and the designers do not have enough knowledge related to that art. Therefore, in the design development process, the repeated stages of drawing, discussion, and sampling help fill this gap. After completing the first stage and repeating it again, manufacturers and designers became increasingly involved in the co-creation process. By passing this stage, the relationship between artisans, designers, and stakeholders is established and strengthened. The experiences and feedback obtained from this stage led to the beginning of the second stage and the gradual modification of the effect; finally, the production of a complete and practical sample is obtained by repeating the previous four stages. The joint prototyping process enables the industrialists to understand the production methods and design materials; the designers also gained a better understanding of the local industry and of the way to combine modernization with it.

Conclusion

This research is based on the description of a practical theory in the development of indigenous handicraft products and also the investigation of the possibilities of handicraft production as a contemporary economic activity. In this study, a co-creation process has been proposed for redesigning indigenous handicrafts. One of the most important results of this cooperation is the creation and the transfer of knowledge among handicrafts makers, designers and other related industries. The experiential learning and knowledge gained through cooperation form an important element in the professional development of the activists in this field. Students and craft designers in this field can act as change agents. These people can help local handicrafts by using their knowledge to create innovative business plans. This cooperation is a learning experience for both groups of people. In addition to the usefulness of this event for local artisans, the integration and application of indigenous handicrafts in the academic activities of the students of this field, due to its implementing and operational nature, effectively enriches their knowledge of unfamiliar fields. The results obtained from this survey can be used to inspire the artisans and designers to develop the indigenous handicrafts of Iran. In general, the process of co-creation by combining distinct local characteristics and novel ideas gives a new life to local art products. Based on this, and according to what has been achieved, it is suggested that the presented co-creation model should be used for the cooperation of designers and manufacturers in order to promote and facilitate the production of local handicrafts in many regions of Iran. Furthermore, by using this method, the students of handicrafts can experience the process of production and development of indigenous handicrafts in practice and enrich their knowledge.

Keywords: co-creation, handicrafts, designer, artisan, development.

References

Barker, T., & Hall, A. (2009). Go Global: How can contemporary design collaboration and e-commerce models grow the creative industries in developing countries? In Proceedings of the 3rd IASDR Conference on Design Research (pp. 2227-2236). Seoul, Korea: Korean Society of Design Science.

Bell, D., & Jayne, M. (2003). Assessing the role of design in local and regional economies. *International Journal of Cultural Policy, 9* (3), 265-284.

Burns, J., Gibbon, C., Rosemberg, C., & Yair, K. (2012). *Craft in an Age of Change*. London: UK Crafts Council.

Chuenrudeemol, W., Boonlaor, N., & Kongkanan, A. (2012). Design process in retrieving the local wisdom and communal identity: A case study of Bangchaocha's bamboo basketry crafts. Proceedings of the 6th International Conference of Design Research Society. Bangkok, Thailand: Chulalongkorn University.

England, L. (2108). Crafting professionals – professional development and entrepreneurship in UK crafts higher education. *Making Futures*, 5, 1-9.

Forsström, B. (2005). Value Co-creation in Industrial Buyer- Seller Partnerships – Creating and Exploiting Interdependencies. An Empirical Case Study. Retrieved from http://www.impgroup.org/ uploads/ dissertations/ dissertion_19.

Ghorbani, Sh. (2019 a). The Epistemology of the Word 'Design' with a Phenomenological Approach. *JOURNAL OF VISUAL AND APPLIED ARTS, 12* (26), 65-84. [In Persian].

Ghorbani, Sh. (2019 b). Study of the Amount of Accordance of Educational Units in the Handicrafts Discipline in Bachelor's Degree with the Concept of "Design". *JOURNAL OF VISUAL AND APPLIED ARTS, 12* (23), 103-122. [In Persian].

Greenhalgh, P. (2003). *The persistence of craft*. London: A & C Black.

Groth, C., & Berg, A. (2018). Co-creation in professional craft practice. Design Research Society Conference, Limerick, Ireland. doi:10.21606/dma. 2017. 256.

Harris, J. (2012). Digital practice in material hands: How craft and computing practices are advancing digital aesthetic and conceptual methods? *Craft Research, 3* (1), 91-112.

Hnatow, M. (2009). Aid to Artisans: Building profitable craft businesses. Retrieved from http://egateg.usaid.gov/sites/default/files/Aid%20to%20Artisans%20Notes%20from%20the%20Field%204%20final.pdf

Karimi, S., Pourmand, H., Zakersalehi, G., & Afhami, R. (2020). Sustainable Development-Based Education in Higher Education with Emphasis on Sustainability Competencies of the Graduates (Case Study: Bachelor course of Handicrafts). *ihej*; *12*(1) :1-31. [In Persian].

Li, W., Ho, M., & Yang, Ch. (2019). A Design Thinking-Based Study of the Prospect of the Sustainable Development of Traditional Handicrafts. *Sustainability*, 11 (18), 4823. doi: 10.3390/su11184823.

Mohammadpour, A. (2012). *Qualitative research method, anti-method 1 (logic and design in qualitative methodology).* Tehran: Sociologists Publications. [In Persian].

Murray, K. (2010). Outsourcing the hand: An analysis of craft-design collaborations across the global divide. *Craft + Design Enquiry*, 2, 1-23.

Niedderer, K. (2009). *Sustainability of craft as a discipline*? In Proceedings of the 1st Making Futures Conference (pp. 165-174). Devon, UK: Plymouth College of Art.

Norouzi Gharagheshlagh, H., Zakariaee Kermani, I., & Nasr Esfahani, A. (2021). A Comparative Study of Professional Competencies of HandiCrafts in a Few Countries and Explaining Its Neglected Aspects in the Iranian Undergraduate Curriculum. *The Monthly Scientific Journal of Bagh-e Nazar, 18* (98), 33-44. [In Persian].

-----. (2022). Identifying and Evaluating the Required Professional Competencies for Bachelor Grade Graduates in Handicrafts. *Theoretical Principles of Visual Arts, 7* (1), 156-170. [In Persian].

Nurgraha, R. M., & Siddiq, A. M. (2022). Analysis of co-creation experience and development of the ability of creativity and innovation in creating opportunities in the Indonesian handicraft industry. *Linguistics and Culture Review, 6* (S1), 761-772.

Rana, E. C. (2008). Sustainable local development through one town one product (OTOP): The case of OTOP movement in Mindanao, Philippines. *Journal of OVOP Policy*, 1, 31-38.

Ratnam, A. (2011). Traditional occupations in a modern world: Implications for career guidance and livelihood planning. *International Journal for Educational and Vocational Guidance, 11* (2), 95-109.

Reubens, R. (2010). Bamboo canopy: Creating new reference-points for the craft of Kotwalia community in India through sustainability. *Craft Research, 1* (1), 11-38.

Sanders, E. B. N., & Stappers, P. J. (2008). Co-creation and the new landscapes of design. *CoDesign, 4* (1), 5-18.

Schwarz, M., & Yair, K. (2010). *Making value: Craft & the economic and social contribution of makers*. London: Craft Council.

Suntrayuth, R. (2016). Collaborations and Design Development of Local Craft Products: Service Design for Creative Craft Community. *International Journal of Creative and Arts Studies, 3* (2), 1-12.

Taherpour, F. (2021). Developing and Validation of Co-creation Questionnaire. *Public Administration Perspective*, *12* (1), 135-155. [In Persian].

UNESCO. (2005). *Designers meet artisans*. New Dheli, India: Craft Revival Trust.

Woolley, M. (2011). Beyond control: Rethinking industry and craft dynamics. *Craft Research, 2* (1), 11-36.

URL:

URL1: https://news.softpedia.com/news/ASUS-039-Bamboo-Laptop-Gets-Priced-98917.shtml

مقاله:
علمی‌ترویجی

10.22052/HSI.2023.254832.1186

مطالعهٔ نقوش آثار فلزی مملوکی محفوظ در موزهٔ متروپلیتن و بررسی تأثیرپذیری آن‌ها از مناطق هم‌جوار (مطالعهٔ موردی: جعبه و لگن برنجی)*

نیلوفر سیفی**
مهدی محمدزاده***

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۲/۲۹ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۶/۰۱

چکیده

طبق اسناد و مدارک موجود از تاریخ دوران اسلامی، دورهٔ مملوکان یکی از ادوار شکوفایی هنر فلزکاری به شمار می آید و سرزمین تحت تسلط آن‌ها به یکی از مراکز مهم فلزکاری بدل شده‌بود. فرم و نقش آثار اولیهٔ فلزکاری مملوکی را می‌توان ترکیبی از ویژگی‌های فلزکاری سرزمین‌های مجاور خود برشمرد که به‌دلیل خلاقیت و مهارت بالای آنان در فلزکاری، نهایتاً منجر به خلق سبکی منحصر به‌فرد و مستقل گردید. لذا از این منظر سهم به‌سزایی در رشد و توسعهٔ هنر فلزکاری اسلامی ایفا نموده‌است. هدف اصلی پژوهش حاضر، معرفی و تحلیل نمونه‌هایی از آثار فلزکاری مملوکی محفوظ در موزهٔ متروپلیتن، و تحلیل مفاهیم و مضامین نهفته در نقوش این آثار می‌باشد. در راستای دستیابی به این هدف، پرسش اصلی پژوهش حاضر این است که در تزئین آثار فلزی مملوکی از چه نقوشی بهره گرفته شده و رابطهٔ الگوهای تزئینی و محتوایی در این آثار با الگوهای سنت‌های پیشین و تمدن‌های هم‌عصر آن‌ها چگونه بوده‌است؟ این پژوهش کیفی، به روش توصیفی - تحلیلی انجام گرفته و شیوهٔ گردآوری اطلاعات آن، به‌صورت مطالعات کتابخانه‌ای بوده‌است. به دلیل تعدد آثار، چهار نمونه از آثار موجود در موزهٔ متروپلیتن به‌عنوان نمونه‌های مطالعاتی برگزیده شده و از نظر نقش و تزئین مورد تحلیل و بررسی قرار گرفته‌اند. نتایج حاصل از این پژوهش نشان می‌دهد که در تزئینات این آثار از مجموع نقوش انسانی، حیوانی گیاهی، کتیبه و هندسی استفاده شده، هم‌چنین طراحی این نقوش متأثر از مناطق دیگری از جمله ایران و آناتولی بوده‌است.

کلیدواژه‌ها:

تزئینات فلزکاری، جعبهٔ برنجی، لگن برنجی، نقوش، مملوکی، متروپلیتن.

* این مقاله مستخرج از پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد نگارندهٔ اول با عنوان «طراحی و اجرای آثار روشنایی براساس فرم و نقش آثار فلزی مملوکی محفوظ در موزه متروپلیتن» است که به راهنمایی نگارندهٔ دوم در دانشگاه هنر اسلامی تبریز به انجام رسیده‌است.

** کارشناسی‌ارشد، گروه هنر اسلامی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران (نویسنده مسئول)/ nilofar.seifi14@gmail.com
*** استاد تمام، گروه هنرهای زیبا، دانشگاه آتاترک، ارزروم، ترکیه/ mahdi.mohammadzadeh@grv.atauni.edu.tr

۱. مقدمه

در سدهٔ هفتم هجری، جهان اسلام شاهد تأسیس حکومتی بر ویرانه‌های دولت ایوبی در مصر بود که به مملوکان شهرت یافت و نزدیک به سه سده دوام آورد. ممالیک که از غلامان ترک و چرکس آسیای مرکزی و دشت قبچاق بودند، در دوران حکومت خود افتخارات زیادی کسب نمودند که سبب شهرت همیشگی آنان شد. در این دوره به‌لحاظ جنبه‌های فرهنگی و هنری نیز می‌توان پیشرفت و شکوفایی قابل‌توجهی را شاهد بود. هنگامی که همهٔ فرهنگ‌ها فرم هنری خود را داشتند، هنرمندان و معماران مصری ظرفیت فوق‌العاده‌ای برای جذب فرم‌های هنری مردم دیگر و بازآفرینی و سرمایه‌گذاری برای نوآوری‌های خود نشان دادند. هنرمندان دورهٔ مملوکی از هنر فرهنگ‌های دیگر الهام گرفتند، از هنرهای سنتی تمدن‌های باستانی پیروی کردند و به هنرهای زیبا دست یافتند. نظام مملوک به‌صورت مشخص بر فلزکاری و هنرهای دیگر تاثیر داشت و به سبب ثروت قابل‌توجه سلاطین مملوکی، آنان حامیان مهم‌تری نسبت به جمعیت و مردمان بومی بودند. القاب و نشان یک مقام عالی‌مرتبهٔ مملکتی به‌طور فزاینده، نقش مهمی در تزئینات ایفا می‌کرد که صرفاً برای مالکیت نشان‌های ثروت کفایت نمی‌کرد و موقعیت اشخاص جامعه می‌بایست به سادگی فهمیده می‌شد. در نتیجه کاربری آثار فلزی این دوره به دلیل سفارش سلاطین و حاکمان برای مراسم و تشریفات، شامل انواعی از اشیاء با کارکردهای مختلف مانند تشریفاتی، مذهبی، ظروف مصرفی درباری و ... است. از موضوعات نقش‌شده بر آثار فلزی اولیهٔ مملوکی می‌توان به پیکره‌نگاری در زمینهٔ طالع‌بینی و صور فلکی، بزم، رزم، و شکار اشاره نمود. سایر نقوش روی این آثار شامل نقوش کتیبه‌ای (با مضامین دعا، نشان پادشاهی، بزرگداشت سلاطین و ...)، نقوش گیاهی، هندسی و حیوانی می‌باشد.

هدف اصلی پژوهش حاضر که نمونه‌های مورد بررسی در آن شامل آثار فلزی مملوکی محفوظ در مجموعهٔ متروپلیتن می‌باشد، بیان ویژگی‌های نقوش، مفاهیم و مضامین نهفته در آثار فلزی منتخب می‌باشد. روند بررسی در این پژوهش بدین صورت است که در ابتدا آثار به‌لحاظ ویژگی‌های بصری نقوش توصیف شده‌اند و سپس نمونه‌های مطالعاتی به‌لحاظ فرم و نقش تجزیه‌وتحلیل شده‌اند. با تکیه بر موضوعات ذکرشده و با توجه به آن‌ها، در روند انجام پژوهش سوال‌های زیر مطرح هستند:

۱) در تزئین آثار فلزی مملوکی محفوظ در موزهٔ متروپلیتن از چه نقوشی بهره گرفته شده و کدام نقش‌مایه‌ها در تزئین این آثار غالب هستند؟

۲) رابطهٔ الگوهای تزئینی، محتوایی و فرمی این آثار با الگوهای سنت‌های پیشین و تمدن‌های هم‌عصر خود چگونه بوده‌است؟

۲. روش پژوهش

این پژوهش به روش توصیفی- تحلیلی صورت پذیرفته و گردآوری اطلاعات آن با استفاده از منابع کتابخانه‌ای انجام شده‌است. منابع لاتین شامل انواع کتاب و مقاله، از سایت دانشگاه‌های معتبر و مجلات اخذ شده‌اند. از مقالات و کتب فارسی، سایت‌های اینترنتی و اطلاعات مربوط به آثار در موزهٔ متروپلیتن نیز استفاده شده‌است. مجموع آثار موجود در موزه شامل ۳۰ اثر می‌باشد که به‌لحاظ کارکرد و فراوانی به ترتیب شامل شمعدان، سینی، لگن، پایه، عودسوز، ابریق و یک منقل می‌باشند.

با عنایت به محدودبودن حجم پژوهش و نیز تعدد جامعهٔ آماری، از میان هفت گروه آثار موجود در موزهٔ متروپلیتن، نمونه‌های مطالعاتی به شیوهٔ هدفمند و آگاهانه جهت تجزیه‌وتحلیل انتخاب شده‌اند. بدین صورت که از مجموع آثار، چهار اثر بر اساس تاریخ ساخت آن‌ها برگزیده شده‌اند. گروه اول منتخب، آثاری با فرم لگن و گروه دوم شامل دو مورد از جعبه‌های این مجموعه می‌باشد. نمونهٔ اول هر گروه، قدیمی‌ترین و نمونهٔ دوم متأخرترین اثر آن گروه در بازهٔ زمانی مورد مطالعه می‌باشد.

۳. پیشینهٔ پژوهش

با توجه به موضوع پژوهش لازم است اشاره شود که در بحث آثار هنری به‌جا مانده از دورهٔ مملوکی، کتاب‌ها و مقالات متعددی نوشته شده که اطلاعات مفیدی ارائه داده‌اند. اما دربارهٔ آثار فلزی دورهٔ مملوکی، به‌خصوص آثار فلزی موجود در موزهٔ متروپلیتن پژوهش منسجمی صورت نگرفته و کم‌تر به این حوزه پرداخته شده‌است. منابع لاتین موجود نشان می‌دهند محققان خارجی تا حدودی اطلاعات مفیدی را در این زمینه ارائه نموده‌اند اما اطلاعات منابع فارسی، بسیار محدود و جزئی می‌باشد. در هر حال به‌طور کلی در بحث سابقهٔ مطالعاتی پژوهش می‌توان به تعدادی از کتاب‌ها، مقالات و پایان‌نامه‌ها در مورد آثار فلزی مملوکی اشاره نمود:

مریم قربانی رضوان (۱۳۹۴) در مقالهٔ «بررسی تاثیر فلزکاری مکتب خراسان بر فلزکاری مملوکی مصر» به بیان ویژگی‌های فلزکاری مکتب خراسان و دوران مملوکی، یافتن طرح‌های تزئینی و عناصر مشترک و متمایز، و نیز مطالعهٔ این عناصر پرداخته‌است. از جمله نتایج پژوهش این است که بخشی از مبانی و اصول، تکنیک‌ها و نقوش دورهٔ مملوکی، برگرفته از فلزکاری مکتب خراسان بوده و هنرمندان مملوکی ضمن تاثیرپذیری از این مکتب نوآوری‌هایی نیز داشته‌اند.

جیمز دبلیو. آلن[1] (۱۹۸۴) در مقالهٔ «شعبان، برقوق و افول صنعت فلزکاری مملوک» به این نکته اشاره می‌کند که این اتفاق‌نظر وجود دارد که سرنگونی و براندازی مملوکی‌های بحری و استقرار و روی کار آمدن مملوکی‌های برجی، هم‌زمان با تغییرات عمده در فرهنگ این دوره بوده، اگرچه این تغییرات و دلایل آن، به‌ندرت مورد تجزیه‌وتحلیل و بررسی قرار گرفته‌اند. هدف نویسنده، ارزیابی صنعت فلزکاری دورهٔ مملوکان در حدود زمانی سدهٔ ۱۵ میلادی است، به این منظور که در درجهٔ اول پی ببرد که واقعاً در این صنعت چه اتفاقی رخ داده و دوم، دلایل آن را پیدا کند. نتایج نشان می‌دهد که صنعت فلزکاری در این زمان متحمل افت و زوال شده و این افت به‌لحاظ کمّیت بوده‌است و نه کیفیت کارها.

دوریس بهرنس- ابوسیف[2] (۲۰۰۵) در مقالهٔ «فلزکاری ونتو- ساراسنیک[3]، هنر مملوکی» معتقد است که این فلزکاری، منشأ و زادگاه کارهای فلزی به اصطلاح مسلمانان و نیز موضوع بحث و مجادله بسیاری از آثار بوده که از یک قرن پیش، جذابیت کشف و بررسی آن‌ها مورد توجه قرار گرفت. بشقاب‌های برنزی‌ای که با این برچسب‌ها شناخته می‌شوند، شامل چندین زیرمجموعهٔ سبکی و نوعی هستند و با سبک جدیدی از میناهای خطی نقره‌ای ترکیب شده‌اند که یک اسلوب غیرسنتی از اسلیمی را نشان می‌دهد. استادی و مهارت فلزکاران سازندهٔ این اشیاء با ظرافت و دقت فوق‌العاده آن‌ها شناخته می‌شود. این باور وجود دارد که سوریه منشأ و زادگاه این آثار می‌باشد که با ویژگی گره‌های متراکم شناخته می‌شوند.

جیمز دبلیو. آلن (۲۰۱۴) فصل چهارم کتاب فلزکاری و ماهیت آن در هنر اسلامی را به بررسی فلزکاری مصر و سوریه اختصاص داده‌است. در این بخش آثار متعددی از دوران حکومت‌های متعدد مصر، مورد تجزیه‌وتحلیل فرم و نقش قرار گرفته‌اند. در یک بخش کتاب نیز چند نمونه از آثار فلزی متعلق به دورهٔ مملوکی محفوظ در موزه‌های مختلف، مورد بررسی قرار گرفته‌اند.

سیلویا اولد[4] (۱۹۸۹) در رساله دکترای خود با عنوان «آثار فلزی موسوم به سبک ونتو ساراسنیک» که در دانشگاه ادینبورگ صورت پذیرفته، در فصل اول به موضوعاتی از قبیل مبادلات و ارتباطات اروپا با مصر و سوریه پرداخته، و به سبک ونیزی و اشخاصی که با سبک ونیزی پیوند دارند، اشاره دارد. در فصل دوم به بررسی تکنیک‌های ترصیع در هنر اسلامی و سبک ونیزی پرداخته‌است. هم‌چنین اشیاء مرصع در نواحی جغرافیایی مختلف مانند خراسان، الجزیره، ترکیه، سوریه و قلمروی تیموری را توضیح داده و فصل آخر را به واکاوی و تحلیل نقوش تعدادی از آثار مصر، اروپا و ارتباط آن‌ها با یکدیگر اختصاص داده‌است.

بررسی مطالعات مملوکی[5] عنوان نشریه‌ای سالانه و دائمی است که دایره‌المعارف آنلاین شیکاگو، آن را به‌عنوان مرجع اصلی موضوعات مربوط به مصر و سوریه از سال ۱۲۵۰ تا ۱۵۱۷ میلادی معرفی نموده‌است. هدف این نشریه، پرکردن حفره‌های منابع موجود مانند دایره‌المعارف اسلامی است. در این مجلات که از سال ۱۹۹۷چاپ شده و تا سال ۲۰۱۶ ادامه داشته‌است، مقالات متعددی موجود است به‌خصوص در زمینه‌هایی شامل نقشه‌های تعاملی، طرح‌های معماری و عکس‌ها، نتایج و نمودارهای باستان‌شناسی، هنرهای مملوکی، منابع تمام‌متن، متن عربی قابل جست‌وجو از دورهٔ مملوک از جمله صدها سند و نسخهٔ خطی که هنوز منتشر نشده‌اند و در نتیجه برای جامعه علمی قابل دسترس نیستند.

اوا ماریا مولس[6] (۲۰۰۶) در رساله دکترای خود، ابزارها و اتصالات آثار فلزی دورهٔ مملوکی را مورد بررسی قرار داده که پیش از آن در بدنهٔ اشیای فلزی دورهٔ مملوکی نادیده گرفته شده‌اند یعنی درهایی با ظاهر فلزی یا کوبه‌های درب، و گریل‌ها یا مشبک‌های پنجره. شناسایی توسعهٔ فنی و سبکی آن‌ها در این دوره، هدف این پژوهش بوده و توضیحاتی کلی در مورد فلزکاری دورهٔ مملوکی بیان نموده‌است. مراکز متعدد ساخت این آثار هنری، از جمله قاهره، دمشق و حلب و فعالیت‌های فلزکاری نیز در رسالهٔ مذکور مورد توجه قرار گرفته‌اند.

۴. ممالیک و نژاد آن‌ها

در سال ۱۲۵۰ میلادی، آخرین سلطان ایوبی به‌وسیلهٔ سپاه شخصی خود سرنگون شده و سلسلهٔ مملوکی در قاهره پایه‌گذاری شد که توانست مصر و شام را مانند زمان صلاح‌الدین ایوبی وحدت بخشد و کاری را که او در بیرون‌راندن صلیبیان از مشرق عربی- اسلامی آغاز کرده‌بود، در

سال ۱۲۹۱ میلادی به پایان برساند. ممالیک جمع مملوک است و مملوکیان و مملوکان هم جمع کلمهٔ مملوک و منسوب به مملوک است (دهخدا، ۱۳۷۸: ۲۱۵۴۰). نژاد مملوک به غلامان سفید آسیایی ترک و چرکس بازمی‌گردد که موطن اصلی آن‌ها سرزمین قبچاق و اطراف رود ولگا در شمال دریای سیاه و قفقاز بود. پادشاهان دولت ایوبی و دولت نخست ممالیک برای تقویت نیروی نظامی خود، پس از تربیت بردگان ترک و چرکس به دین اسلام و آموزش جنگاوری و فرمانبرداری، بسیاری از آنان را وارد سپاه کردند به‌طوری که غلامان تنها نیروی نظامی دو دولت ممالیک را در مصر و شام تشکیل می‌دادند (شبارو، ۱۳۸۰: ۱۷). به هر حال هیچ‌چیز تحقیرآمیزی در مورد این‌که آنان به سلسلهٔ غلامان منسوب بودند وجود نداشت. این غلامان حتی می‌توانستند به مقام‌های بالای نظامی ارتقا پیدا کنند. تا جایی که در سال ۱۲۶۰ میلادی، سپاه مملوکیان، مغولان را در عین‌جالوت در سوریه شکست دادند و بایبرس بندوقداری یکی از غلامان پیشین صالح نجم‌الدین، قدرتمندترین نیروی مخالف شد و نام سلطان را بر خود گذاشت (بلر و بلوم، ۱۳۸۵: ۸۵). در دورهٔ مملوکی، در کل ۴۷ پادشاه زیر نظر دو سلسله به نام‌های بحری و برجی حکمرانی کردند که طی توافقی در هر کدام از سلسله‌ها می‌بایست سلاطین پنج سال حکومت می‌کردند اما با توجه به قدرت سلاطین، گاهی این دوره دچار تغییراتی می‌گردید؛ برای مثال «سلطان النصیر محمد» طی سه دوره و حدود چهل و یک سال در حاکمیت باقی ماند (Sadeq, 2001 : 17). در مجموع دو دولت مملوکی به مدت ۲۵۰ سال بر مصر و سوریه حکومت کردند.

۵. فلزکاری مملوکی

نظام مملوکی به‌صورت مشخص بر فلزکاری و هنرهای دیگر تاثیر داشت. هنر فلزکاری از جمله هنرهایی بود که در دورهٔ مملوکی به اوج خود رسید و این زمان یکی از مهم‌ترین ادوار در تاریخ آثار فلزی اسلامی بوده و صدها قطعهٔ فلزی از این دوره برجای مانده‌است. بر اساس نقوش و فرم آثار فلزی مملوکی، شکوفایی فلزکاری این دوره دلالت بر تاثیرات خارجی دارد و این تاثیرات نشان از ورود شمار زیادی از صنعتگران عراقی و ایرانی دارد (هیلن برند، ۱۳۸۶: ۱۵۰). در قرن سیزدهم میلادی، فلزکاران موصلی اغلب به سوی مصر و سوریه مهاجرت کرده و سپس در شهرهای دمشق، حلب و قاهره شروع به کار برای امرا و شاهزادگان نمودند. سبک کار آنان همان اسلوب مکتب موصل بود که در سال‌های بعد فلزکاران محلی نیز به این جمع افزوده شدند و به‌تدریج ویژگی‌های بومی را یافتند؛ بدین‌گونه مکتب فلزکاری مملوکی را پایه‌گذاری کردند (قربانی رضوان، ۱۳۹۴: ۴۳).

در اوایل حکومت مملوکی، بیش‌تر صحنه‌هایی با پیکره‌های انسانی برای آثار فلزی متداول بودند. از دیگر ویژگی‌های نقوش ترسیم‌شده در این دوره می‌توان به کتیبه‌نگاری، ترسیم نقوش حیوانی، اساطیری، کاربرد نقوش گیاهی و هندسی اشاره نمود. بزرگ‌ترین تغییر در فلزکاری مملوکی نه در شکل یا روش ساخت اشیاء بلکه در سبک تزئینات مرصع‌کاری دیده می‌شود که مربوط به قرن سیزدهم میلادی است. کتیبه‌ها شامل جملات دعایی هستند اما تزئینات اصلی پیکره‌وار شامل تصاویر شراب‌خواران، نوازندگان، شکارچیان و تصاویری مانند انسان‌نگاری صورت فلکی روی یک زمینهٔ طوماری‌شکل هستند. هم‌چنین سطح اثر به حاشیه‌های تزئینی، شمسه و نقوشی تقسیم شده‌که نمایانگر نفوذ فلزکاری موصل در این دوره است. در پایان سدهٔ سیزدهم میلادی عمدتاً میل و سلیقهٔ حامیان مملوکی بیش‌تر مطرح می‌شود (وارد، ۱۳۸۴: ۱۱۱). طبق مطالعه‌ای که در زمینهٔ فلزکاری دورهٔ مملوک در فاصلهٔ سال‌های ۱۳۶۰ تا ۱۳۸۲ میلادی انجام گرفته، صنعت فلزکاری در میانه و اواخر قرن ۱۴ میلادی متحمل افت و زوال شده‌است که به‌لحاظ کمّیت بوده و نه کیفیت کارها. در مجموع این اتفاق‌نظر وجود دارد که سرنگونی و براندازی مملوک‌های بحری و استقرار و روی کار آمدن مملوک‌های برجی، هم‌زمان با تغییرات عمده در فرهنگ این دوره بوده و باعث وقفه‌ای در تولید کمّی آثار فلزی شده‌است (Allan, 1984 : 85). البته این افت بعد از روی کار آمدن مملوکی‌های برجی دوباره اوج گرفت. در طی قرن ۱۴میلادی گرایش خودمحور امیران مملوکی به آثار فلزی سفارشی آشکارتر شد (وارد، ۱۳۸۴: ۱۱۳). در نیمهٔ دوم قرن چهاردهم میلادی با حاکمیت «سلطان الناصر محمد» و پسران، تغییرات عمده‌ای در سبک تزئین و نقوش آثار فلزی پدید آمد که منجر به شکوفایی و پرآوازه‌شدن هرچه بیش‌تر فلزکاری گردید. در طول قرن ۱۵ میلادی نیز سبکی به‌واقع متمایز در نوع طراحی و نقوش آثار فلزی و نیز تکنیک تزئین آثار پدید آمد و در اواسط این سده، آثار فلزی برای صادرات به اروپا ساخته شدند (همان: ۱۱۶).

۶. معرفی نمونه‌های مطالعاتی

در پژوهش پیش‌رو نمونه‌های آثار فلزی مملوکی محفوظ در موزهٔ متروپولیتن، به‌لحاظ ویژگی‌های فنی و بصری مورد بررسی قرار گرفته‌اند. سپس به تجزیه‌وتحلیل و ریشه‌یابی ویژگی‌های فلزکاری مملوکی از نظر نقش آثار پرداخته شده‌است. روند معرفی نمونه‌ها شامل مشخصات فنی از جمله ابعاد، تاریخ ساخت، معرفی تکنیک‌های تزئینی آثار فلزی، تصاویر و توصیف نقوش و موتیف‌های آثار می‌باشد که در قالب جدول (۱) دسته‌بندی گردیده‌است. طبق این جدول، آثار مذکور به‌لحاظ نقوش ترسیمی روی آن‌ها نشان‌دهندهٔ کاربرد انواع نقوش انسانی با مضامین مختلف، هم‌چنین نقوش گیاهی، حیوانی و هندسی می‌باشند. عمده‌ترین تکنیک تزئین در این آثار در درجهٔ اول ترصیع با طلا، نقره و مس و پس از آن قلمزنی، حکاکی و مینایی سیاه می‌باشد. به‌طور کلی در دورهٔ حکومت ۲۵۰ سالهٔ مملوکیان بر مصر و سوریه، هنر فلزکاری دست‌خوش تحولات و دگرگونی‌های دوره‌ای بسیاری شده اما نهایتاً توانسته است آثاری دارای ویژگی‌هایی منحصر به‌فرد و کم‌نظیر را به هنر اسلامی عرضه کند.

جدول ۱: معرفی نمونه‌های مطالعاتی (نگارندگان)

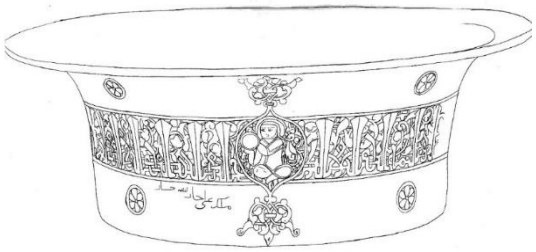
شماره اثر	نام اثر	شماره ثبت	ابعاد	تاریخ ساخت	تکنیک تزئین	تصویر
۱	لگن یا تشت	91.1.553	ارتفاع: ۱۱/۴ قطر: ۳۲/۴	اواخر قرن ۱۳ و اوایل قرن ۱۴ میلادی	ترصیع	
۲	لگن یا تشت	91.1.590	ارتفاع: ۱۱/۳ قطر: ۵۱/۹	اوایل قرن ۱۴ میلادی	ترصیع	
۳	جعبه	91.1.531	ارتفاع: ۶/۴ قطر: ۱۱/۹	میانهٔ قرن ۱۴ میلادی	ترصیع	
۴	جعبه	91.1.538	ارتفاع: ۱۰/۲ عرض: ۱۷	قرن ۱۵میلادی	ترصیع	

۷. تحلیل و بررسی نمونه‌های مطالعاتی

۷-۱. اثر شماره ۱: لگن برنجی

در میان نمونه‌های مطالعاتی، قدیمی‌ترین لگن، نوعی از لگن با حواشی خمیده و لبهٔ چتری می‌باشد. در تکنیک ساخت بدنهٔ آن، از شیوهٔ دواتگری و چکش‌کاری استفاده شده و جنس فلز آن، آلیاژ برنج است. مکان ساخت این اثر مصر یا سوریه بوده و تاریخ ساخت آن متعلق به اواخر قرن ۱۳ و اوایل قرن ۱۴ میلادی می‌باشد. نقوش لگن در سه سطح کف ظرف، دیوارهٔ داخلی و محیط بیرونی آن است (تصویر ۱). کف ظرف دربرگیرندهٔ ۱۹ فرم دایره‌ای‌شکل است که به‌صورت گره، زنجیروار به یکدیگر متصل شده‌اند و در مرکزیت آن‌ها، نقش خورشید ترسیم شده‌است.

اطراف خورشید مرکزی را شش دایره به همان اندازه احاطه نموده‌اند. هم‌چنین اطراف این دوایر که سیارات هفت‌گانه می‌باشند با دوازده دایره موسوم به بروج دوازده‌گانه پر شده‌است. این تصاویر بر زمینه‌ای از نقوش گیاهی و پیچک‌های درهم تنیده نقش شده‌اند. دیواره‌های داخلی این تشت کوچک نیز با کتیبه‌هایی به خط نسخ و نقوش انسانی در میان آن‌ها تزئین شده‌اند. دیگر فضاهای خالی در این بخش ظرف با عناصر گیاهی پر شده‌اند. محیط بیرونی اثر، در میانهٔ بدنه شامل یک نوار مرکزی پهن است که با خطوطی که به شکل گره‌های هندسی درهم تنیده شده‌اند، در زمینه‌ای با اشکال طوماری و شاخه و برگ تزئین شده‌است. در قسمت بالا و پایین این نوار، گل‌های شش‌پر گرد نقش شده‌اند. نوار این قسمت با دو ترنج تقسیم شده که نقش انسانی در حال نواختن ساز را نشان می‌دهند.



تصویر ۱: کوفی گره‌دار، طرح قسمت بیرونی لگن (شماره ۱۷) (نگارندگان)

تکنیک تزئین نقوشی که در این اثر به کار برده شده، ترکیبی از حکاکی و ترصیع می‌باشد. لازم به‌ذکر است در شیوهٔ ترصیع این لگن از روش ورقه‌ای و خطی استفاده شده و فلز به‌کار رفته جهت مرصع‌کاری آن، نقره می‌باشد. به‌رغم این‌که بخش‌های زیادی از نقوش مرصع در این اثر از بین رفته‌اند، اما از آن‌رو که در این تکنیک، خطوط محیطی سطحی که می‌خواستند ترصیع انجام دهند را توسط قلم سنبه گود می‌کردند، هنوز می‌توان قسمت‌های مرصع با نقره را تشخیص داد (تصویر ۲). در شیوهٔ خطی، نحوهٔ اجرا بدین صورت بود که پس از ایجاد شیارهای مذکور توسط سنبه، مفتول‌های نقره را در بخش‌های گودشده قرار داده و با چکش‌کاری، مفتول را در شیار موردنظر تعبیه و ثابت می‌نمودند. در روش ورقه‌ای نیز از همین شیوه برای اجرا استفاده می‌شده با این تفاوت که در این حالت، ورقهٔ نازک نقره جایگزین مفتول می‌شده‌است. هم‌چنین برای سیاه‌نمودن پس‌زمینه و شیار نقوش موردنظر از ماده‌ای سیاه‌رنگ استفاده شده که باعث ایجاد تضاد رنگی و جلوهٔ بیش‌تر تزئین شده‌است.

کاربرد این لگن‌ها معمولاً مختص تشریفات، تغسیل و یا شستشوی دست بوده‌است. این اشیاء اغلب به همراه یک ابریق ساخته می‌شدند. در زمان سلطنت ایوبی‌ها و در نیمهٔ اول قرن ۱۳ میلادی، ساخت این مجموعه لگن‌ها متداول بوده‌است (تصویر ۳) و کاربرد آن در سرتاسر سده‌های ۱۴ و ۱۵ میلادی در بعضی مناطق تحت تسلط مملوکی‌ها ادامه داشته‌است (Carboni, 2013 : 145). ذکر این نکته ضروری است که به‌دلیل معاهدهٔ صلحی که توسط ایلخانی‌ها در اوایل قرن ۱۴ صورت پذیرفت، و به تبع آن روابط دوستانه و دادوستدها، مسلماً بخشی از ویژگی‌های فرمی و نقشی فلزکاری مملوکی نیز به ایران راه یافته‌است و شاید بتوان نمونهٔ آن را در فرم و نقش لگن موجود در موزهٔ ارمیتاژ مشاهده کرد (تصویر ۴).

تصویر ۲: خطوط گودشده با سنبه جهت ترصیع، بخشی از تصویر اول در جدول (۱) (نگارندگان)

تصویر ۳: لگن دورهٔ سلطنت ایوبیان، ۱۲۵۱میلادی، ساخته شده توسط علی ابن عبدالله العلوی النقاش الموصلی، محفوظ در موزهٔ برلین، شمارهٔ 1.6581

تصویر ۴: لگن ایرانی، اواخر قرن ۱۴میلادی، محفوظ در موزهٔ ارمیتاژ، شمارهٔ p-1450

دیواره‌های داخلی این لگن عیناً به سبک دورهٔ ایوبی متشکل از چند مدالیون است که فضای بین آن‌ها را کتیبه‌ای در زمینه‌ای طوماری فرا گرفته است. متن کتیبه همانند اکثر نمونه‌های فلزی مملوکی اوایل قرن چهاردهم میلادی، طلب سعادت، افتخار، شکوه، و کامیابی

ابدی برای صاحب اثر می‌باشد. مضمون کتیبهٔ خط کوفی نمای بیرونی نیز طلب آرزوهای نیکو برای صاحب اثر است. خراشیدن عبارت «مالک علی خان ...» بر بدنه احتمالاً نشان از مشخصات مالک بعدی اثر دارد (تصویر ۱). کتیبهٔ بیرونی اثر به‌صورت کوفی گره‌دار است که از جفت‌شدن دو حرف عمودی در کنار هم حاصل می‌شود و از ویژگی‌های تزئینی فلزکاری خراسان است که مکتب فلزکاری مملوکی به گونه‌ای وامدار این دوره بوده‌است (خضری و چاربی، ۱۳۹۵: ۴۳). در تصاویر (۵ و ۶) نمونه‌هایی از این سبک طراحی حروف در کتیبه‌های آثار فلزی ایران آمده‌است. هم‌چنین از دیگر نمونه‌های مشابه متعلق به مناطق هم‌جوار، دو شمعدان ساخت ترکیه هستند که در قسمت نوار زیرین آثار، از این فرم طراحی استفاده کرده‌اند (تصاویر ۷ و ۸). نمونه‌ای از این فرم طراحی حروف در یک جعبه متعلق به دورهٔ ایوبی نیز قابل مشاهده‌است (تصویر ۹). اما همان‌طور که از تاریخ دوره‌ها و نیز تاریخ ساخت آثار مشخص است، همگی وامدار ایران و فلزکاری خراسان سده‌های ۱۱ و ۱۲ میلادی می‌باشند. در قرن ۱۳ میلادی، فلزکاران موصلی اغلب به سوی سوریه و مصر مهاجرت نمودند، به همین جهت سبک کار ایوبی‌ها تا حدودی همانند شیوهٔ کار هنرمندان موصلی است. هم‌چنین از آن‌جایی که برخی هنرمندان ایرانی در زمان حملهٔ مغول به سوی موصل رفتند و سنت‌های فلزکاری ایران به‌خصوص خراسان را با خود به این مناطق بردند، لذا تاثیرپذیری همهٔ این ادوار از فلزکاری ایران، امری کاملاً توجیه‌پذیر است. همان‌گونه که قدمت نمونه‌های برجای مانده از آثار فلزی ایرانی در مقایسه با نمونه‌های مشابه از مناطق دیگر، نمایانگر این امر است.

تصویر ۵: کتیبهٔ خط کوفی، بخشی از هاون برنزی، سده‌های ۱۱ و ۱۲میلادی، خراسان (خضری و چاربی، ۱۳۹۵: ۳۵)

تصویر ۶: کتیبهٔ خط کوفی، بخشی از ابریق برنزی، نیمهٔ اول قرن ۱۳ میلادی، ایران، محفوظ در موزهٔ ویکتوریا و آلبرت، شمارهٔ m381-1897

تصویر ۷: کتیبهٔ خط کوفی، بخشی از شمعدان برنجی، سدهٔ ۱۳ میلادی، ترکیه، محفوظ در موزهٔ برلین، شمارهٔ 1.3577

تصویر ۸: کتیبهٔ خط کوفی، بخشی از شمعدان برنجی، قرن ۱۳ میلادی، ترکیه، محفوظ در موزهٔ ویکتوریا و آلبرت، شمارهٔ M.711-1910

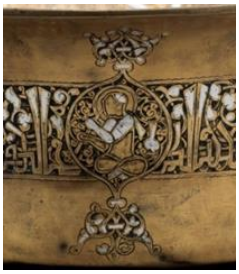
در بین این حاشیهٔ عریض کتیبه‌ای، در مرکز دو ترنج که انتهای هردو طرف آن‌ها با نقش اسلیمی به اتمام رسیده‌است، یک فیگور انسانی با آلات موسیقی ترسیم شده‌است. فرم طراحی و سایر ویژگی‌های فیگورها اگرچه به نمونه‌های ایلخانی شباهت دارد، اما فرم انتهای کلاه شخص که بلند و گره‌خورده است از موصل تاثیر گرفته‌است (تصاویر ۱۰ و ۱۱).

تصویر ۹: کتیبهٔ خط کوفی، بخشی از شمعدان برنجی، قرن ۱۳میلادی، دورهٔ ایوبی، محفوظ در موزهٔ ویکتوریا و آلبرت، شمارهٔ M.711-1820

تصویر ۱۰: کاربرد نقوش انسانی در آثار فلزی، بخشی از جدول (۱)

تصویر ۱۱: نقش انسانی، بخشی از لگن برنجی (موصل)، اوایل قرن ۱۳ میلادی، محفوظ در موزهٔ برلین، شمارهٔ 1.6581

تصویر ۱۲: ترنج‌های اسلیمی مزین به نقش انسانی بر بدنهٔ دو شمعدان برنجی، ایران، قرن ۱۴ میلادی (پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷: ۱۳۵۶)



تصویر ۱۳: نقش انسانی در پس‌زمینهٔ گیاهی و ترنج اسلیمی، بخشی از جدول (۱)

در قسمت لبهٔ داخلی لگن یک ردیف باریک از طرح مروارید کار شده‌است. این نقش متأثر از تزئینات ساسانی است و توسط هنرمندان موصل وارد نقوش فلزکاری مصر شده‌است. نوار باریک دیگری که در کف ظرف اجرا شده، نقوشی به فرم قطره‌ای‌شکل است که ریشه در نقوش فلزکاری خراسان دارند (فدایی، ۱۳۸۷: ۳۳). فضای داخلی حاشیه در کف لگن، متشکل از مجموعه دوایری است که زنجیره‌وار به هم گره خورده‌اند، خورشید در مرکز ظرف، شش سیاره به گرد آن و ۱۲ نشان منطقه‌البروج حول محور آن‌ها واقع شده‌اند (تصویر ۱۴). استفاده از صور نجومی در کف این نوع لگن‌ها و هم‌چنین در کف کاسه‌های دورهٔ ایلخانی و به‌خصوص ایوبی رایج بوده‌است (تصویر ۱۵)، اما فرم پیکره‌های اشخاص و طرز طراحی نقوش با نمونه طراحی‌های موصلی برابری می‌کند (تصویر ۱۶). بنابراین می‌توان این سبک طراحی را متأثر از موصل و هنرمندان موصلی دانست. در این دوره، اشخاص مربوط به سیارات به‌صورتی نمایش داده می‌شده‌اند که در متون نجومی آن دوره دیده می‌شد؛ به این صورت که با ماه، نزدیک‌ترین سیاره به زمین شروع می‌شود و با زحل دورترین فاصله پایان می‌یابد. خورشید در مرکز و اطراف آن تعدادی از اشخاص منفرد (به‌عنوان چهرهٔ عابدان) به تصویر کشیده شده‌اند.

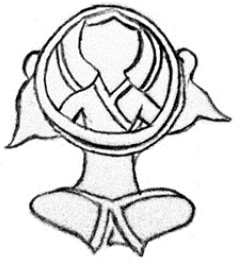
تصویر ۱۴: علائم بروج فلکی، طرح خطی از کف لگن شماره (۱) (نگارندگان)

تصویر ۱۵: بروج فلکی، بخشی از نقوش لگن دوره ایوبی، سال ۱۲۳۹ میلادی (Okane, 2010 : 150)

تصویر ۱۶: بروج فلکی، بخشی از نقوش قلمدان «العادل ابوبکر»، سال ۱۲۱۸ میلادی (Ballian, 2010 : 118)

نکتهٔ قابل توجه در این اثر، در طراحی علائم برج میزان می‌باشد که به جای پیکرهٔ انسانی، تصویر پرنده‌ای با پاهای دراز طراحی شده که ترازوی بلندی بر سرش وضع گردیده است. اختر ماه (ترسیم‌شده در کف لگن)، شخصی که چهارزانو نشسته و هلالی را میان دستانش دارد (تصویر ۱۷)، به عقیدهٔ دیماند «این رنگ یا شعار یکی از افراد آل زنگی بوده است» (۱۳۸۳: ۱۵۸) که البته این نظریه به دلایلی که رایس به آن اشاره نموده رد شده‌است (افروغ، ۱۴۰۰: ۸). بررسی خاستگاه اختر ماه نشان داده است که این شمایل‌نگاری در باورهای ایران باستان و سنت هنری ساسانیان ریشه دارد (رضازاده، آیت‌اللهی، و مراثی، ۱۳۹۳: ۵). نمونه‌های این تصویر در آثار فلزی خراسان و نیز موصل به وفور قابل مشاهده است. نحوهٔ ترسیم اختر ماه در آثار خراسان بدین صورت است که هلال ماه، گرد سر را فرا نمی‌گیرد. در نمونه‌های موصلی نیز نوع طراحی متفاوت بوده و هلال ماه در دست شخص، به‌طور کامل گرد سر را پوشش می‌دهد. اما نحوهٔ ترکیب‌بندی و حالت پیکره‌های

ترسیم‌شده در این لگن حاکی از تاثیرگرفتن این نقش از نمونه‌های ایلخانی و غرب ایران می‌باشد. نوع پوشش، آستین‌های بلند و گشاد، نحوهٔ در دست گرفتن هلال ماه، هالهٔ گرد سر و حالت نشستن، نشان از پیروی سبک طراحی نقش انسانی مملوکی از نمونهٔ ایلخانی متعلق به غرب ایران دارد (تصاویر ۱۷ و ۱۸).



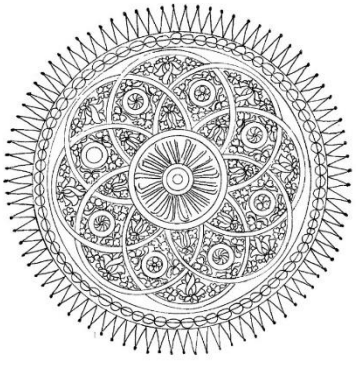
تصویر ۱۷: فیگور اختر ماه، طرح خطی بخشی از تصویر (۱۴)

تصویر ۱۸: تصویر اختر ماه، بخشی از نقش شمعدان برنجی، اواخر قرن ۱۳ میلادی، غرب ایران، محفوظ در موزهٔ متروپلیتن

۷-۲. اثر شماره ۲: لگن برنجی

آن‌چه در شیوهٔ طراحی این لگن از اواخر قرن ۱۴ میلادی مشاهده می‌شود، کاملاً متفاوت از آن‌چیزی است که در هنر فلزکاری قبل از نیمهٔ دوم قرن ۱۴ میلادی به چشم می‌خورد اما تکنیک ساخت و تزئین به شیوهٔ سابق انجام شده‌است. اجرای نقوش به روش حکاکی و تزئین آن، با ترصیع نقره به‌صورت ورقه‌ای صورت گرفته‌است. قسمت‌های مرصع تنها به‌صورت نقوش گرد کوچک اجراشده در پس‌زمینهٔ نقوش باقی مانده‌اند. در ساخت فرم اثر، از تکنیک چکش‌کاری و دواتگری استفاده کرده‌اند. در قسمت زیرین فرم لگن، طرحی به‌وجود آمده که با تکنیک برجسته‌کاری ایجاد شده و فرمی مانند پرتوهای خورشید را القا می‌کند (تصویر ۲ در جدول ۱).

فضای بیرونی این لگن با یک نوار پهن به سه قسمت تقسیم شده‌است. ضخامت نوار لبهٔ اثر بسیار کم بوده و با حاشیه‌ای از نقوش گیاهی و پیچک‌های درهم تنیده تزئین شده‌است. نوار مرکزی که تزئین اصلی این لگن را تشکیل می‌دهد، دارای چهار کتیبه در داخل قاب‌های مستطیل‌شکل می‌باشد. حد فاصل هردو کتیبه با یک ترنج دایره‌ای‌شکل کوچک با سبک تزئین مشابه قاب‌های مستطیلی تزئین شده‌است. داخل دایره توسط دو خط به سه قسمت تقسیم گردیده و در هر قسمت کلماتی نوشته شده‌است. فضاهای خالی این قسمت از بدنه با گره‌های هندسی و اسلیمی پر شده‌اند. سطح زیرین نوار مرکزی، دارای زمینه‌ای برجسته است که در این قسمت از بدنه تکرار شده و قسمت‌های مذکور با نقوش گیاهی تزئین شده‌اند. فضای داخلی این لگن توسط دوایری به سه قسمت تقسیم شده و محیط بیرونی و مرکزی آن عاری از هرگونه نقش می‌باشد. نوار میانی آن که پهن‌تر از سایر قسمت‌ها می‌باشد، متشکل از انبوهی از نقوش اسلیمی و ختایی است که به حالت شمسه‌وار حول محور دایرهٔ مرکزی تکثیر یافته‌اند. نقش فضای داخل ظرف شامل یک دایرهٔ مرکزی است که با کتیبه در حول محور مرکزی چرخیده‌است. این دایره به‌عنوان مرکز شمسهٔ هشت‌ضلعی است که در اطراف آن کار شده‌است. داخل هر ضلع شمسه یک گل لوتوس نقش بسته‌است. لگن مذکور که مربوط به زمان سلطنت قایتبای آخرین سلطان مملوک است، نوعی نوآوری و ورود به عرصه‌ای جدید در هنر فلزکاری این دوره را به نمایش می‌گذارد. در این شیء، بروج فلکی، پیکرهٔ انسانی و یا نقوش حیوانی مشاهده نمی‌شوند (تصویر ۱۹).



تصویر ۱۹: طرح خطی بخش داخلی لگن (شماره ۲۱) (نگارندگان)

کف ظرف حاکی از یک سبک کاملاً جدید در طراحی است. در مرکز ظرف، دایره‌ای نسبتاً بزرگ ترسیم شده که به جای ترسیم نقش خورشید، متشکل از کتیبه‌ای با نوشتار خورشیدمانند است به طوری‌که انتهای خطوط به قدری اغراق‌آمیز کشیده شده‌اند که خواندن تمام متن کتیبه دشوار و یا غیرممکن شده‌است. اطراف دایرهٔ مرکزی، شمسه‌ای هشت‌ضلعی واقع شده است. استفاده از این اشکال هندسی به‌صورت اغلب شش و هشت‌ضلعی در این دوره رواج بسیاری یافت و به‌جای نمادهای انسانی و

حیوانی از نقوش ظریف گیاهی شامل گل‌های نیلوفر، گل‌های گرد پُرپَر و برگ‌های مثلثی سه‌گانه که در ارتباط مستقیم با هنرهای ایران‌زمین بودند، استفاده شده‌است (حیدرآبادیان، ۱۳۸۷: ۱۵۱) (تصاویر ۲۰ و ۲۱).

مرکز این شیء به‌جای ترسیم نقوش نجومی یا مضامین خیالی، از شمسهٔ چندضلعی بزرگی تشکیل شده که می‌تواند نشان از مقدمهٔ تاثیرات تفکر چینی مغول ایلخانی بر مملوکان بعد از سال ۱۳۲۰ میلادی باشد، چون نحوهٔ ترسیم این هلال درهم بافته‌شده از ویژگی‌های فلزکاری ایلخانی است (Bear, 1983 : 123). اما دیماند و اتینگهاوزن معتقدند این نقش مختص مکتب خراسان بوده‌است و در واقع یک علامت تجاری است که در زمان سلجوقیان رایج بوده و در اصل یک گل هفت‌پر است؛ پس میراث مکتب خراسان می‌باشد (دیماند، ۱۳۸۳: ۱۴۳). داخل شمسه، نقش لوتوس درشت و غنچه‌های آن ترسیم شده که مشتق از مدل‌های چینی است. عنصری تزئینی که پس از معاهدهٔ صلح با مغولان ایلخانی در ایران و بازنگری تجارت، باعث ورود عناصر چینی در هنر مملوک بعد از سال ۱۳۲۰ میلادی گردید (Okane, 2012 : 157).

تصویر ۲۰: نقش شمسه بر آثار فلزی، بر کف کاسهٔ برنجی و روی بدنهٔ شمعدان برنجی، قرن ۱۴ میلادی، ایران (پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷: ۱۳۷۲)

تصویر ۲۱: شمسهٔ نقش‌شده بر بدنهٔ شمعدان مسی، قرن ۱۳ میلادی، ایران، محفوظ در موزهٔ ارمیتاژ، شمارهٔ p-1499

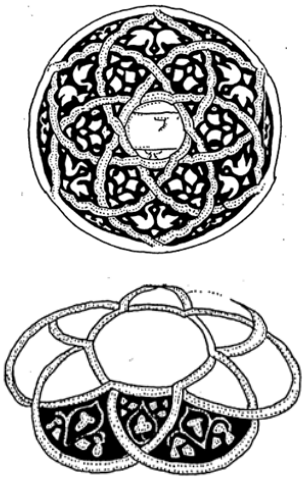
بر سطح بیرونی لگن در مرکز ترنج گره‌دار این مضمون نوشته شده که قایتابای پادشاه اشرف، پیروزی او شکوه‌مند باد. ترجمهٔ فارسی آن‌چه داخل قاب‌های مستطیلی آمده چنین است: «افتخار پروردگار ما، سلطان، اشرف ابوالنصر قایتبای، بزرگ‌ترین سلطان، پادشاه اسلام و مسلمین». استفاده از خط ثلث در کتیبه‌نویسی از ویژگی‌های فلزکاری دورهٔ حکومت سلطان قایتبای می‌باشد و این نوع سبک تزئینی در واقع نشان سلطنت او می‌باشد. به این صورت که انتهای حروف بلند به‌صورت گیره‌مانند و با مهارت مثل یک الگوی ثابت تکرار شده‌اند (تصویر ۲۲).

تصویر ۲۲: طرح خطی لگن (شماره ۲۱) (نگارندگان)

یکی از ویژگی‌های مختص دورهٔ مملوکی، نشان مصور یا «رنک»[۷] می‌باشد. این نشان مخصوص سلاطین و امرای مملوکی بود و هر شخصی نشان مخصوص به خود را دارا بود. این رنک‌ها به‌صورت نقوش متعدد حیوانی، گیاهی و یا نوشتاری طراحی می‌شدند. نمونه رنک موجود در اثر مذکور از نوع نوشتاری (خرطوش) می‌باشد که نوشتهٔ آن شامل اسم و لقب سلطان صاحب اثر می‌باشد (ذیلابی، ۱۳۸۶: ۱۲۶). در پس‌زمینهٔ کتیبه به‌جای استفاده از اسلیمی‌های چرخان و زمخت، از پیچک‌های برگ‌مانند بسیار ظریف استفاده شده که با نقره ترصیع شده‌اند. در فضای بین مدالیون‌ها و قاب‌های مستطیلی، نمونه‌ای شاخص و متمایز از سبک تزئینی آثار فلزی مشاهده می‌شود که آغازگر شیوه‌ای با هویت مستقل در طراحی آثار اواخر قرن ۱۵ و قرن ۱۶ میلادی است و سبکی به واقع متفاوت، بسیار ظریف و با مهارتی فراوان را در طراحی ظروف فلزی مملوکی نمایان‌گر می‌کند. نقوش این اثر قابل مقایسه با اشیائی است که در سبک ونتو-ساراسنیک[۶] جای گرفته‌اند. ظروف برنجی که با این برچسب شناخته می‌شوند شامل چند زیرگروه سبکی است که با استفادهٔ مکرر از شکل‌های اروپایی ترکیب شده‌اند و سبک جدیدی از

حکاکی نقره را به نمایش گذاشته‌اند و مهارت آن‌ها با ظرافت مفرط مشخص می‌شود. این عنوان برای دسته‌بندی گروه خاصی از ظروف وضع شده‌است، به این دلیل که اولین‌بار در سده‌های ۱۵ و ۱۶ میلادی محصول یک کارگاه اسلامی در ونیز بودند (Behrens-Abouseif, 2005 : 147). بر اساس زمینه‌های اجتماعی - تاریخی، هانس در مقاله‌ای که در سال ۱۹۷۲ میلادی منتشر کرد به امکان وجود یک کارگاه آموزشی توسط مسلمانان اشاره داشت که در آن زمان در ونیز فعال بود.

فرم این لگن با فرم لگن‌های سبک ونتو-ساراسنیک برابری می‌کند. این لگن‌های کم‌عمق از نمونه‌های برجسته و جزء اشیاء لوکس در اروپا بوده‌اند و همین فرم را می‌توان در ظروف مملوکی مربوط به زمان سلطنت قایتبای مشاهده کرد. استفاده از این شمسه‌های چندضلعی که داخل آن‌ها با ظرافت طراحی شده، همانند نمونه‌هایی است که توسط هنرمندی به نام «محمود الکردی» کار شده و نام این هنرمند در مرکز مکتب ونتو-ساراسنیک قرار دارد (Auld, 1989 : 3) (تصویر۲۳). فضای بیرونی لگن نیز با نقوش هندسی درهم پیچیده و نقوش گیاهی ظریف کار شده‌است. به‌طور کلی این لگن ترکیبی از ویژگی‌های هنری چند ناحیه را به نمایش می‌گذارد.



تصویر ۲۳: دو شمسه چندضلعی طراحی‌شده بر بدنهٔ ظروف فلزی، اثر محمود الکردی، سده‌های ۱۵ و ۱۶ میلادی (Auld, 1989 : 68)

به اعتقاد سیلویا اولد، مناطقی که محمود الکردی وامدار آن‌ها بوده قابل تفکیک به سه گروه هستند: ۱) مملوکی؛ ۲) آناتولی و شمال‌غربی ایران؛ ۳) اروپا. نکتهٔ بسیار جالب در بحث حاضر این است که در تحلیل این لگن می‌توان به وحدت هنری‌ای رسید که در آن، چندین سرزمین هم‌جوار بر هم تاثیر گذاشته و نهایتاً سبکی زیبا و متمایز پدید آورده‌اند. این نحوهٔ ترکیب‌بندی و ظریف‌کاری در قرن ۱۶ میلادی در آثار فلزی تیموری نیز کاملاً نمود یافته‌است که محمود الکردی نیز از نقوش این آثار و نسخ‌خطی تیموری در آثار خود بهرهٔ بسیاری گرفته‌است (ibid : 181, 193).

اظهارنظر در رابطه با آثاری که نام محمود الکردی بر آن‌ها نقش نشده و یا مشخصاتی روی اثر ثبت نشده که بتوان محل ساخت و سازندهٔ آن را تشخیص داد یا این‌که مشخص نمود متعلق به کدام منطقه جغرافیایی هستند، امری بسیار دشوار است. چرا که شباهت نقوش و ظرافت اجرا به حدی در این نمونه‌ها اعلاء و یکنواخت می‌باشد که کارشناسان را با مشکل مواجه نموده‌است. برای نمونه برای دو اثر محفوظ در موزهٔ برلین (تصاویر ۲۴ و ۲۵) در سایت موزه و در قسمت اطلاعات اثر، شرح داده شده که محل ساخت اثر را بر اساس سبک تزئین نمی‌توان مشخص نمود و آن را متعلق به یکی از مناطق ایران، مصر، ترکیه و ایتالیا دانسته‌اند. اما بر اساس ویژگی‌های شاخص و بارز این آثار، زمان ساخت آن‌ها بدون شک متعلق به قرن ۱۵ میلادی می‌باشد.

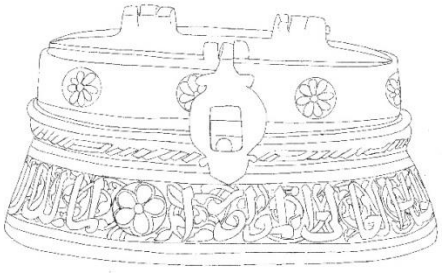
تصویر ۲۴: دیگ مسی مرصع با برنج و نقره، قرن ۱۵میلادی، محفوظ در موزهٔ برلین، شمارهٔ IB.72

تصویر ۲۵: بشقاب برنجی مرصع با نقره، قرن ۱۵میلادی، محفوظ در موزهٔ برلین، شمارهٔ I.3615

۷-۳. اثر شماره ۳: جعبهٔ برنجی

این جعبهٔ دربدار از جنس آلیاژ برنج که در مصر تولید شده، متشکل از سه قسمت است. قسمت اول شامل بدنه یا پایهٔ جعبه می‌باشد و جزء دومی که به این قسمت اتصال داده شده، شامل دیواره‌ای نسبتاً پهن است که قسمت سوم یعنی سرپوش یا درب جعبه روی آن جای گرفته‌است. فرم این اثر از روبه‌رو شبیه به مخروطی پهن است اما از زاویهٔ دید بالا دارای فرم مدور می‌باشد. در شیوهٔ ساخت آن از چکش‌کاری، لحیم‌کاری و ریخته‌گری استفاده شده‌است. قسمت سرپوش جعبه متشکل از دو نیم‌دایره است که در مرکز توسط دو لولا به هم متصل شده‌اند. این لولاها ابتدا ریخته‌گری شده و سپس به بدنه لحیم شده‌اند. قفل جعبه نیز به همین صورت ساخته شده‌است. در تزئین نقوش نیز از تکنیک ترصیع ورقه‌ای نقره و مس استفاده شده‌است. بدنهٔ جعبه دارای نواری است که کل محیط بدنه را فراگرفته است. فضای نوار توسط سه مدال کوچک با گل پنج‌پر به سه قسمت تقسیم شده و هر سه قسمت کار با کتیبه پوشیده شده‌است. پس‌زمینهٔ کتیبه نیز با عناصر گیاهی‌ای که به‌صورت پراکنده و نامشخص هستند کار شده‌است. دیوارهٔ جعبه با هشت گل گرد پُرپَر با فاصله‌ای یکسان از هم تزئین شده‌است. در هر نیم‌دایرهٔ درب جعبه یک مدالیون نسبتاً بزرگ با نوار باریکی وجود دارد که داخل آن با نوار پهنی تزئین شده‌است که داخل آن یک جام قرار دارد. این مدال از جمله نشان‌های خانوادگی سلسلهٔ مملوکی می‌باشد. مابقی فضای این قسمت از جعبه با پرندگان در حال پرواز در زمینهٔ طوماری تزئین شده‌است.

از این دوره جعبه‌های متعددی با فرم‌ها و کارکردهای متفاوت بر جای مانده‌است. بعضی از این جعبه‌ها کارکرد مذهبی داشته‌اند و درون آن‌ها قرآن و یا متون مذهبی مانند ادعیه نگهداری می‌شدند. تعدادی از آن‌ها نیز جزء اشیاء زینتی بوده و به‌عنوان جعبهٔ جواهرات از آن‌ها یاد می‌شود. هم‌چنین از تعدادی دیگر جهت نگهداری غذا و خوراکی‌ها استفاده می‌شده‌است. هرکدام از این جعبه‌ها فرم‌های متنوعی را دارا می‌باشند. جعبهٔ برنجی حاضر فرمی بیضی‌شکل دارد و قسمت‌های مجزای آن به هم متصل شده‌اند (تصویر ۲۶).



تصویر ۲۶: طرح خطی جعبه (شماره ۲۵) (نگارندگان)

تصویر ۲۷: طرح خطی سرپوش جعبه (شماره ۲۵) (نگارندگان)

تصویر ۲۸: سرپوش دخل مفرغی بوزینجرد، ایران، نیمه اول قرن ۱۳ میلادی (رضازاده، ۱۳۹۵: ۱۸۳)

با توجه به ارتفاع جعبه مذکور که ۶/۴ سانتی متر می‌باشد و نیز قطر کم آن، می‌توان گفت که این جعبه احتمالاً به عنوان جعبهٔ دخل کاربرد داشته‌است (تصویر ۲۷)، چون قسمت سرپوش جعبه نیز از نیمه دارای لولا است که باعث می‌شود تنها نیمی از سرپوش باز و بسته گردد. نحوهٔ ترکیبی که در ساخت فرم دخل مفرغی نیمهٔ اول قرن ۱۳ میلادی در غرب ایران به‌کار گرفته شده‌است (تصویر ۲۸).

نوار عریض بدنهٔ جعبه که دارای کتیبه‌ای به خط نسخ می‌باشد مضمونی در بزرگداشت شخصی نامعلوم دارد. عناوینی شامل عالیجناب والامقام، مملوکی، پادشاه، امیر بزرگ، حکیم، استاد، شیر، مبارز دین در این کتیبه نوشته شده‌اند. پس‌زمینه با پیچک‌های درهم پوشیده شده و از این‌رو از خوانایی کتیبه تا حدودی کاسته شده‌است. گل‌های گرد پنج‌پر که با مس روکش شده‌اند، میان متن کتیبه نقش شده‌اند.

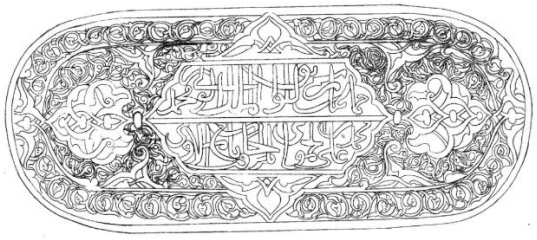
حاشیه‌ای زنجیروار نیز در قسمت بالایی بدنه طرح شده که در نمونه‌های دیگر مملوکی نیز از این نقش هندسی بهره گرفته شده‌است. نوار بالایی نیز تکرار نقش گل‌های گرد پُرپَر می‌باشد. زمینهٔ سرپوش جعبه با مرغابی‌های در حال پرواز از نقوش بسیار رایج در اوایل قرن ۱۴ میلادی است که در انتهای پیچک‌ها به شیوهٔ پیچش حلزونی بر بدنه سرپوش تکثیر شده‌اند. استفاده از نقش مرغابی‌های در حال پرواز داخل ترنج‌ها و نیز حواشی اثر، از نقش و نگارهای متداول در فلزکاری اوایل قرن ۱۴ میلادی مملوکی می‌باشد (Okane, 2012 : 180). دو مدالیون دیگر که توسط خطوط عرضی به سه قسمت تقسیم شده‌اند، مزین به یک نشان تصویری می‌باشند. این نشان همان‌طور که شرح داده شد، از ویژگی‌های برجسته در آثار فلزی دوره مملوکیان به‌ویژه در سده‌های نخستین می‌باشد (ذیلابی، ۱۳۸۶: ۱۲۹). نقش‌مایهٔ جامی که با مس تزئین شده و در

میان تزئینات غنی این پایه قرار گرفته، نمادی از ساقی یکی از مقام‌های برجسته در دربار سلاطین مملوکی و از نشانه‌های رایج در دوره سلطنت «ناصرالدین محمد» است. این نشان هم به صورت آزاد و هم به صورت محصور داخل سپر بر روی اشیای فلزی، شیشه‌ای، منسوجات و ... تصویر می‌شده است. هم‌چنین به عنوان بخشی از یک نشان دیگر روی سکه‌ها نیز ضرب می‌شده است. هم‌چنین نقش گل‌های گرد چندپر به وفور در فلزکاری مملوکی به چشم می‌خورد. به دلیل فراوانی این نقش و نیز استفاده از آن در تزئینات ساختمان‌ها و در فرم‌های تزئینی متنوع و هم‌چنین محل قرارگیری آن‌ها به نظر می‌رسد که این دسته نقوش الگوهای ساده تزئینی هستند و صرفاً نمادی از نشان‌های خانوادگی نیستند (Balog, 1977 : 196). ذکر این نکته ضروری است که از مهم‌ترین خاستگاه‌های لوتوس یا نیلوفر، تمدن مصر می‌باشد. به‌طور کلی گل نیلوفر و پرنده‌های در حال پرواز به وفور در هنرهای مصر و ایران دیده می‌شوند و در بسیاری از آثار فلزی هردو منطقه نقش شده‌اند.

۷- ۴. اثر شماره ۴: لگن برنجی

در مقایسه با نمونه جعبهٔ نخست با فاصله‌ای بیش از نیم قرن می‌توان رشد چشم‌گیری را در نوع طراحی و نیز اجرا شاهد بود. جعبهٔ دربدار یا سرپوش‌دار از «محمد الحموی» که در مسجد اموی دمشق نگهداری شده و محل ساخت آن احتمالاً سوریه می‌باشد؛ این جعبه به‌طور کلی متشکل از دو قسمت درپوش و بدنه است که توسط دو لولای تعبیه‌شده در پشت جعبه به یکدیگر متصل شده‌اند. فرورفتگی‌ای که در قسمت بالای در ایجاد شده، فضای آن را به دو سطح تقسیم نموده‌است.

در ساخت جعبهٔ مذکور از شیوهٔ ریخته‌گری و چکش‌کاری استفاده شده‌است. دو حلقهٔ کوچک تعبیه‌شده جلوی در جعبه، به همراه بخشی از چفت و لولاها به‌صورت ریخته‌گری ساخته شده و توسط گل‌میخ‌های ریز به بدنه متصل شده‌اند و کناره‌های آن‌ها لحیم‌کاری شده‌است. ترصیع این اثر به نسبت سایر نمونه‌های ذکرشده، سالم باقی‌مانده است. بخشی از نقوش تزئینی به شیوهٔ ترصیع خطی و برخی دیگر به روش ورقه‌ای با نقره انجام شده‌اند (تصویر ۲۹).



تصویر ۲۹: طرح خطی سرپوش جعبه (شماره ۲۶) (نگارندگان)

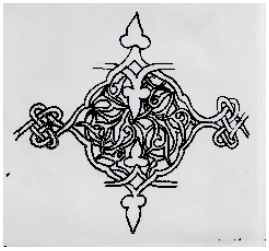
سطح بالایی درب جعبه دارای نوار باریکی در محیط آن است که داخل آن با حاشیه‌ای از اسلیمی‌های بسیار ظریف و حلقه‌های یک‌اندازه و یکسان در دورتادور سطح تزئین شده‌است. در مرکز درب جعبه، یک ترنج چهارگوش واقع شده که فضای درون آن با خطوط موازی به دو قسمت تقسیم شده و با کتیبه تکمیل شده‌است. از دو سوی چهارگوش دو ترنج با نقش اسلیمی و به‌صورت قرینه نقش شده‌اند. فضای خالی این قسمت نیز با اسلیمی‌های درهم تنیده پر شده‌است. زمینهٔ کمربندی که قسمت زیرین سطح سرپوش ایجاد شده، با اسلیمی‌های ظریف کار شده و در بین این اسلیمی‌ها قاب‌های هندسی، گره‌های سادهٔ هندسی و اسلیمی‌هایی با برگ‌های درشت و ساقهٔ ضخیم طرح شده‌اند.

بدنهٔ اصلی جعبه توسط چهار قاب مستطیل‌شکل و چهار ترنج کوچک‌تر به هشت قسمت تقسیم شده‌است. ترنج‌ها توسط گره‌های هندسی از کناره‌ها به قاب‌های مستطیل متصل گشته‌اند. در قسمت انتهای سرترنج‌ها که از حاشیهٔ مرکزی بیرون زده‌اند، کمربند به حالت نیم‌دایره طراحی شده‌است. فضای داخلی ترنج‌ها، فضای خالی موجود بین قاب‌ها و ترنج‌ها در قسمت کمربند، و نیز فضای باقی‌مانده در قسمت تحتانی و فوقانی نوار پهن مرکزی، همگی با نقوش اسلیمی چرخان و ظریفی مزین شده‌اند. اما محیط داخل قاب‌های مستطیلی توسط خطی که فضای داخل آن را به دو نیمه تقسیم نموده، با دو ردیف کتیبهٔ فشرده پوشیده شده‌است. در دو سوی قفل جعبه، دو حلقه به بدنه متصل شده‌اند. قسمتی از طرح قفل که متصل به سرپوش جعبه است دارای طرحی بیضی‌شکل بوده و قسمت دیگر قفل که روی بدنه اصلی جای گرفته، دارای نقشی شبیه به سر ماهی است. نقوش روی دو لولای جعبه نیز شامل طرحی از گل به همراه دو شکوفه و برگ‌های درشت آن می‌باشد و قسمت زیرین آن نیز با عنصر گیاهی تزئین شده‌است.

مقایسهٔ نقوش این جعبهٔ مملوکی با نقوش نمونهٔ تحلیلی پیشین، دگرگونی کاملاً واضحی را در فلزکاری مملوکی نمایان می‌سازد. طبق توضیحات مختصر موزهٔ متروپلیتن، کاربرد این جعبه مربوط به غذا بوده‌است. احتمالاً به‌عنوان یک ظرف رسمی برای ادعیه‌خوانی و اعلام آغاز و پایان ماه مبارک رمضان، این جعبه به‌عنوان ظرف غذا کاربرد داشته‌است. البته از نمونه‌ای با همین فرم که دوریس بهرنس- ابوسیف متن آن را قرائت کرده، مشخص شده که ظرف مذکور را برای پزشکان ساخته بوده‌اند (Okane, 2012 : 351).

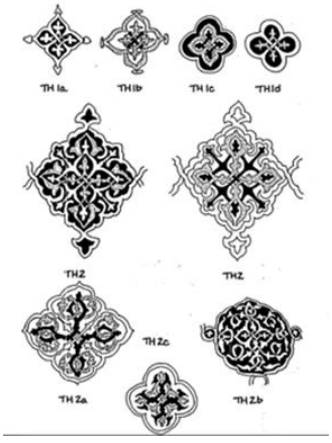
متن کتیبهٔ ظرف ترکیبی از محتوای دعایی و جادویی دارد و ترجمهٔ متن سرپوش چنین است: «آن‌چه که ساخته شد برای الواثق بالملک[8] الوالی محمدبن محمدبن علی الحموی[9] نگهداری‌شده در مسجد امویان در دمشق». مضمون کتیبهٔ سمت راست بدنه نیز چنین است: «و به صاحب آن سعادت، امنیت، طول عمر بدون حقارت، کامیابی تا روز قیامت» و کتیبهٔ سمت چپ بدنه نیز شامل این دعا می‌باشد: «ای خداوند، تو امید من هستی و من به تو ایمان دارم. مرا ببخش به خاطر گناهانم، به من سلامتی بده و مرا ببخش.» معنای متن کتیبهٔ موجود بر بدنهٔ جعبه نیز چنین است: «در روز رستگاری خوشحالی را نصیبم کن و... صاحب من... آگاهی ... و از بیماری‌های چشم‌ها و پوست... و لذت و شادی و کامیابی تا روز قیامت برای پادشاه... سلطان... رحمان». روی چفت جعبه، کلمه «بدوح» نوشته شده که ترکیبی از حروف و دارای معانی جادویی است.

اسلیمی‌هایی که در سرتاسر بدنهٔ این جعبه به‌صورت کاملاً یک‌شکل و یک‌اندازه ترسیم شده‌اند، ریشه در سبک ونتو-ساراسنیک دارند. این اثر جزء تولیداتی است که در اواخر حکومت مملوکی تولید شده و نقوش آن‌ها حاوی کتیبه و نشان‌هایی است که با سبک تزئینی ونیزی برابری می‌کنند و نقوش آن‌ها به سبک اروپایی است که شامل استفاده از الگوهای حکاکی‌شده با نقره داخل ترنج‌هایی است که با اسلیمی‌های حلزونی و یا نقوش هندسی پر شده‌اند (تصویر ۳۰).



تصویر ۳۰: طرح ترنج نقش‌شده بر لگن (نگارندگان)

این منحنی‌های درهم پیچیده که با نقره به‌صورت خطی حکاکی شده‌اند، بر پس‌زمینه‌ای از اسلیمی‌های حلزونی واقع شده‌اند که کار محمود الکردی را به خاطر می‌آورند. گرچه این صندوقچه به‌عنوان محصول ونتو-ساراسنیک درنظر گرفته نمی‌شود، اما متن کتیبه‌ها و طراحی تزئینات آن مملوکی است، و در واقع این اثر سبک اواخر مملوکی با ویژگی یا سیمای ونیز اروپا را نشان می‌دهد (Behrens-Abouseif, 2005 : 149).



تصویر ۳۱: ترنج های طراحی‌شده بر بدنهٔ ظروف محمود الکردی، سده‌های ۱۵ و ۱۶ میلادی (Auld, 1989 : 101)

محل کار و فعالیت محمود الکردی تاکنون مشخص نشده است اما دکتر آلن با آوردن چند دلیل اظهار داشته که این هنرمند در قاهره کار می‌کرده است. از جمله دلایلی که مطرح شده این است که محمود الکردی در آثار فلزی خود از حاشیه‌های فلزکاری تیموری و نسخ‌خطی آن، تزئینات معماری آناتولی و از فن ترصیع خطی رایج در دوران مملوکی و تیموری استفاده کرده‌است. آلن معتقد است بهره‌گیری از نسخ‌خطی تیموری در قاهره در میانهٔ قرن ۱۵ میلادی بیش از پیش نفوذ هنر ایران بر نقوش مملوکی را (که در طول دورهٔ ایلخانی نیز تاثیراتی گرفته بود) آشکار می‌کند (Auld, 1989 : 54).

نمونه‌هایی از ترنج‌های استفاده‌شده در طراحی آثار محمود الکردی (تصویر ۳۱) با ترنج موجود در بدنهٔ جعبهٔ مملوکی تطبیق داده شده که ریشه‌ای واحد را در الهام نقوش تزئینی نمایان می‌کند. تصاویر ذیل نمونه‌هایی از آثاری هستند که به سبک اسلیمی‌های ظریف و زمینهٔ هاشورزده، همانند جعبه مملوکی کار شده‌اند. با این تفاوت که محل ساخت آن‌ها در جغرافیایی دیگر یعنی ایران و ونیز می‌باشد (تصاویر ۳۲ و ۳۳).

تصویر ۳۲: دیگ مسی قلع‌خورده، نقوش هاشورزده در پس‌زمینه، ونیز، قرن ۱۵ میلادی (Behrens-Abouseif, 2005 : 161)

تصویر ۳۳: کاسه مسی با روکش قلع، نقوش هاشورزده در پس‌زمینه، ایران، قرن ۱۵ میلادی، محفوظ در موزهٔ ارمیتاژ، شمارهٔ p-2173

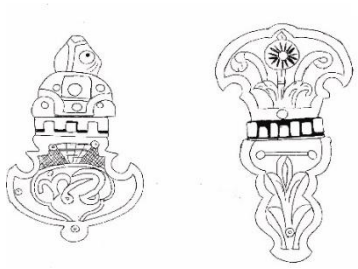
در تصاویر (۳۴ و ۳۵) طرح‌هایی از گل اسلیمی آورده شده‌است. نکته جالب‌توجه این است که از این طرح در فلزکاری ونتو-ساراسنیک (تصویر ۳۶)، کاشی‌کاری قرن ۱۶میلادی ایران و نیز در نقش شمعدان بوزینجرد نیز استفاده شده‌است که از تاثیرپذیری نقوش تزئینی این دوره از یکدیگر حکایت می‌کند. هم‌چنین استفاده از قاب‌های مستطیل‌شکل که در بدنهٔ این جعبه به کار برده شده کاملاً با سیمای آثار ونتو-ساراسنیک و نقوش روی آثار فلزکاری تیموری مطابقت می‌کند.

تصویر ۳۴: گل درون ترنج‌های شانهٔ شمعدان بوزینجرد، ایران، نیمه اول قرن ۱۳ میلادی (رضازاده، ۱۳۹۵: ۱۸۲)

تصویر ۳۵: گل اسلیمی روی کاشی محرابی در قم، قرن ۱۴میلادی (همان)

تصویر ۳۶: گل اسلیمی طراحی‌شده بر بدنهٔ ظروف محمود الکردی، سده‌های ۱۵ و ۱۶ میلادی (Auld, 1989 : 65)

در قسمت پشت جعبه دو لولا واقع شده که روی آن‌ها نقوش گیاهی‌ای ترسیم شده که یادآور لاله‌ها و غنچه‌های نقش‌شده بر آثار عثمانی می‌باشند. لذا می‌توان این ادعا را مطرح نمود که در طراحی این آثار تاثیراتی از آناتولی نیز موجود است (تصاویر ۳۷ و ۳۸).



تصویر ۳۷: طرح گل نقش‌شده روی لولای جعبه، بخشی از طرح جعبه (شماره ۲۶) (نگارندگان)

تصویر ۳۸: نقوشی از هنر عثمانی، قرن ۱۶ میلادی (Okane, 2010 : 240)

جدول ۲: نقوش نمونه‌های مطالعاتی (نگارندگان)

نام اثر	نقش گیاهی	نقش حیوانی	نقش انسانی	نقش هندسی	کتیبه	نشان مصور یا نوشتاری	جانوران ترکیبی
لگن (شماره ۱۷): اواخر قرن ۱۳و اوایل قرن ۱۴میلادی	✓	✓	✓	✓	✓	–	–
لگن (شماره ۲۱): اواخر قرن ۱۵ میلادی	✓	–	–	✓	✓	✓	–
جعبه (شماره ۲۵): میانهٔ قرن ۱۴ میلادی	✓	✓	–	✓	✓	✓	–
جعبه (شماره۲۶): قرن ۱۵ میلادی	✓	–	–	✓	✓	–	–

جدول ۳: نقوش غالب در تزئین آثار فلزی مملوکی در سه دورهٔ تاریخی از سال ۱۲۵۰ تا ۱۵۱۷ میلادی (نگارندگان)

بازهٔ زمانی	نقوش غالب
دورهٔ اول: اواخر قرن ۱۳ و اوایل قرن ۱۴ میلادی	کتیبه، انسانی، گیاهی، هندسی
دورهٔ دوم: میانه و نیمهٔ دوم قرن ۱۴ میلادی	کتیبه، گیاهی، هندسی
دورهٔ سوم: قرن ۱۵ میلادی و اواخر آن	گیاهی، هندسی،کتیبه

۸. نتیجه‌گیری

در طول ۲۵۰ سال حکومت سلسلهٔ مملوکی، فلزکاری این دوره فراز و نشیب‌های بسیاری را طی نمود. با تحلیل نقوش نمونه‌های فلزی منتخب، مشخص گردید که در تزئینات این آثار از مجموع نقوش انسانی، حیوانی، گیاهی، کتیبه و هندسی استفاده شده و طراحی این نقوش نیز متأثر از مناطق هم‌جوار بوده‌است. در راستای پاسخ به پرسش اول پژوهش، بر اساس یافته‌های تحقیق می‌توان در زمینهٔ نوع نقوش به‌کار رفته در آثار فلزی مملوکی بدین جمع‌بندی دست یافت: در اوایل دورهٔ مملوکی نقوش متداول بر آثار فلزی بیش‌تر شامل نقوش کتیبه‌ای، انسانی، گیاهی و هندسی است. تمایل به پوشاندن کل سطح اثر با نقوش از ویژگی‌های تزئینی آثار فلزی در این بازهٔ زمانی می‌باشد. مضمون رایج در نقوش انسانی اغلب نجومی، درباری و بزم می‌باشد. از خط کوفی در کتیبه‌ها به وفور استفاده شده و نقوش گیاهی و هندسی اغلب برای پُرکردن حواشی، پس‌زمینه، ترنج و قاب‌ها استفاده شده‌اند. اما در دورهٔ میانه پس از گذراندن رکود مقطعی به سبب شرایط نامناسب حکومتی و سیاسی، سبک ترکیب‌بندی و تنوع نقوش دچار تغییر شده و آثاری اغلب فاقد نقوش انسانی، طراحی و اجرا شده‌اند. از ترنج‌های بزرگ‌تری استفاده شده که با گل‌های نیلوفر درشت و غنچه‌های آن، گل‌های شقایق و پنج‌پر گرد پُر شده‌اند. تنها نقش حیوانی ترسیم‌شده بر آثار این دوره مرغابی‌های در حال پرواز می‌باشد که یا به حالت پیچک‌وار دورتادور مدالیون مرکزی کار شده‌اند، یا به‌صورت حاشیه‌های تزئینی و یا قرینه بر بدنهٔ آثار نقش شده‌اند که از ویژگی‌های اصلی نقوش مملوکی است. کتیبه‌هایی به خط نسخ و ثلث در این بازهٔ زمانی متداول شدند که مضمون آن‌ها اغلب مدح و ستایش سلاطین و آرزوی پیروزی و سلامتی برای آن‌هاست. در کنار آن‌ها، نقوش هندسی از جایگاه ویژه‌ای برخوردار شده و نقوش گیاهی، کماکان کاربرد پرکردن قسمت‌های خالی از نقش در فضاسازی‌های هندسی را دارا هستند، البته به‌جز مواردی که به‌عنوان «رنک» به‌کار برده شده‌اند. چرا که استفاده از نشان‌های خاص هر امیر و سلطانی در این دوره، از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. اما آخرین تغییرات در روند تزئینات آثار، همان‌گونه که در روند بررسی‌ها بدان اشاره شد متعلق به قرن ۱۵میلادی می‌باشد. در این بازهٔ زمانی علاقه‌ای وافر به سبکی شاخص و بسیار ظریف ظهور می‌کند؛ سبکی که مهارت اجرایی و پیچیدگی هندسی و گیاهی آن قابل تحسین است. کتیبه‌هایی با دانگ بالای خطی به کل حذف شده و خطوط صرفاً داخل قاب‌های هندسی اغلب در حاشیه جای گرفته‌اند که بیش‌تر مشخصات هنرمند یا صاحب شخص را معرفی می‌نمایند. استفاده از ترنج‌هایی با قاب‌های مستطیلی، بیضی و چهارگوش، استفاده از حاشیه‌های هندسی زنجیروار در حاشیه‌های اثر، و نیز به‌کارگیری فراوان شمسه‌های چندضلعی کمانی در کف یا بدنه، آثار فلزی این دوره را به حد اعلای شکوفایی رسانده‌است. در فن تزئین در کل دورهٔ مملوکی، ترصیع هم‌چنان بالاترین جایگاه را دارد اما در این بین، سبک حکاکی به‌ویژه با پس‌زمینهٔ هاشورزده نیز گسترش یافته‌است.

اما بحث دیگری که پژوهش حاضر در صدد پاسخگویی به آن بود، نوع و میزان تاثیرپذیری از سایر مناطق در آثار فلزی مملوکی است. همان‌گونه که در روند پژوهش شرح داده شد، در ابتدا نقوش و سبک فلزکاری مملوکی را می‌توان ترکیبی از ویژگی‌های فلزکاری مناطق هم‌جوار از جمله ایران، موصل و سنت‌های پیش از مملوکی یعنی نقوش فلزکاری دورهٔ ایوبی دانست. در واقع در اواسط و اواخر قرن ۱۳ میلادی نقوش فلزکاری مملوکی ترکیبی از هنر این مناطق بوده است. فرم اثر و فن اجرا، تداوم فلزکاری ایوبی، ایران و موصل و در واقع ترکیبی از مجموع ویژگی‌های فنی و ترسیمی مناطق مذکور می‌باشد؛ البته بیش‌ترین میزان تاثیرپذیری و الگوبرداری در نوع طراحی کتیبه‌های کوفی، فضاسازی و طراحی نقوش بدنه، استفاده از ترنج و قاب‌بندی در تقسیم‌بندی به‌خصوص در بین کتیبه‌های نوار عریض مرکزی آثار، و بخشی از فرم، پوشش و مضمون فیگورها، ریشه در هنر ایران به‌خصوص خراسان دارند. با کمی دقت می‌توان ویژگی‌هایی که به آرامی وارد فلزکاری مملوکی شده را مشاهده نمود. طراحی بعضی از فرم پیکره‌ها، نوع پوشش، تمایل به پرکردن کل بدنه با نقش، استفاده از گل‌های گرد چندپر، پرندگان در حال پرواز، حواشی لوزی لبه‌ها و استفادهٔ بیش‌تر و اولویت بالاتر کتیبه‌نگاری که از اواسط قرن ۱۴ به اوج خود می‌رسد. در این زمان است که نقوش آثار فلزی مملوکی اصالت و ویژگی‌های مختص به خود را به‌دست می‌آورند و بسیاری از ویژگی‌های تزئینی آن‌ها تغییر می‌یابد. از جمله ابداع و به‌کارگیری «رنک» یا نشان، کتیبه‌های ضخیم و درشت با فرمی به‌مانند پرتوهای نور و فرم گیره‌ای، تمایل به خلوت‌شدن نقوش بدنه و فضای داخلی آثار نسبت به نمونه‌های پیش از نیمهٔ قرن ۱۴میلادی، و محصورکردن نقوش پس‌زمینهٔ آثار توسط فرم‌های هندسی طراحی‌شده بر بدنهٔ اشیاء را می‌توان نام برد. در این دوره می‌توان گفت سبک نقوش و مضامین بر آثار فلزی تا حد زیادی به استقلال می‌رسد. چرا که در این بازهٔ زمانی، در ایران، موصل و ترکیه هم‌چنان استفاده از نقوش انسانی و حیوانی به‌وفور روی آثار فلزی ادامه دارد.

اما در این بین هم‌چنان تاثیرپذیری از هنر ایران قابل مشاهده است. پیچک‌های چرخ‌دنده‌ای مختص دورهٔ ایلخانی در پس‌زمینهٔ نقوش، گل‌های شقایق و نیلوفر چینی، فرم‌های هندسی ستاره‌مانند در کف و بدنهٔ آثار و تزئینات جزئی دیگر از جمله این تاثیرات می‌باشند. در قرن ۱۵ میلادی، آخرین تاثیر اساسی در نقوش آثار فلزی مملوکی ظهور می‌یابد. آثار این دوره در مصر، متأثر از فلزکاری مناطق اسلامی هم‌جوار یعنی ایران به‌خصوص غرب و شمال‌غرب و هم‌زمان با فلزکاری تیموری می‌باشد. بهره‌گیری از نسخ‌خطی تیموری در قاهره در میانهٔ قرن ۱۵ میلادی بیش از پیش تاثیرگذاری هنر ایران را بر نقوش مملوکی (که در طول دورهٔ ایلخانی نیز تاثیر گرفته بود) آشکار می‌کند. دلیل این تاثیرپذیری را شاید بتوان صلح برقرارشده بین ایران و مصر و روابط تجاری و اقتصادی بین ایران، مصر و اروپا و وجود هنرمندانی چون محمود الکردی دانست. هنرمندی که نظرات مختلفی در باب کارگاه و آثار متعلق به او موجود می‌باشد؛ عده‌ای او را اهل قاهره، و تعدادی او را ایرانی می‌دانند. اما به هر ترتیب بهره‌گیری از حاشیه‌های فلزکاری تیموری و نسخ‌خطی آن، تزئینات معماری آناتولی و استفاده از فن ترصیع خطی رایج در دوران مملوکی و تیموری در آثار او قابل تشخیص است. به‌طور کلی در این دوره با تنوع نقوش، فرم طراحی و فضابندی بدنه، فرم پیچ‌های اسلیمی و کاربرد شیوهٔ ترصیع، آثاری با زیبایی و شکوه هرچه تمام‌تر تولید شدند که باعث تحسین اروپاییان و سفارش فراوان این آثار گردید. در واقع در این زمان بین آثار تولیدشده در ایران، یا در کارگاه‌های قاهره و دمشق، ترکیه و نیز نمونه‌های اروپایی از لحاظ نقوش و نیز فن و کیفیت اجرای نقوش نمی‌توان تفاوتی قائل گردید. این یکی‌شدن در نتیجهٔ تاثیرات متقابلی است که چند منطقهٔ مذکور در طول چندین قرن بر یکدیگر داشته‌اند و به‌نوعی به وحدت هنری دست یافته‌اند.

پی‌نوشت‌ها

1. James W. Allan
2. Doris Behrens -Abouseif
3. Veneto-Sarasenic
4. Sylvia Auld
5. Mamluk Studies Review
6. Eva Maria Luitgrard Mols
7. Rank
۸. معتمد حکومت
۹. الحموی و یا شاید لحماوی، به‌معنای اهل حماة در شمال سوریه.

منابع

افروغ، محمد. (۱۴۰۰). تحلیلی بر ابعاد زیباشناختی آبریز شجاع بن منعه موصلی. پژوهش در هنر و علوم انسانی، ۶ (۳۵)، ۱-۱۴.
بلر، شیلا، و بلوم، جاناتان ام. (۱۳۸۵). هنر و معماری اسلامی. ترجمه اردشیر اشراقی. تهران: انتشارات سروش (نشر اثر اصلی ۱۹۹۴).
پوپ، آرتور آپهام، و آکرمن، فیلیس. (۱۳۸۷). سیری در هنر ایران (از دوران پیش از تاریخ تا امروز). ترجمه نجف دریابندری و دیگران. تهران: علمی فرهنگی.
حیدرآبادیان، شهرام. (۱۳۸۷). هنر فلزکاری اسلامی. تهران: انتشارات سبحان نور.
خضری، محمدمحسن، و چاربی، عبدالرضا. (۱۳۹۵). بررسی خطوط و تزیینات کتیبه‌های کوفی و ثلث بر ظروف فلزی ایران در قلمرو سلجوقی. پژوهشنامه خراسان بزرگ، ۷ (۲۵)، ۲۹-۵۰. dor: 20.1001.1.22516131.1395.6.25.3.9
دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۸). لغت‌نامه دهخدا (ج. ۳). تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
دیماند، موریس. (۱۳۸۳). راهنمای صنایع اسلامی. ترجمه عبدالله فریار. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی (نشر اثر اصلی ۱۹۳۰).
ذیلابی، نگار. (۱۳۸۶). نشان‌های مصور در مصر مملوکی. تاریخ و تمدن اسلامی، شماره ۶، ۱۱۷-۱۴۰.
رضازاده، طاهر. (۱۳۹۵). فلزکاری غرب ایران در سده هفتم ه.ق، کشف و شناسایی مکتبی جدید در تاریخ فلزکاری ایرانی اسلامی. پژوهش‌های باستان‌شناسی ایران، شماره ۱۴، ۱۷۹-۱۸۹. doi:10.22084/nbsh.2017.10070.1435

رضازاده، طاهر، آیت‌اللهی، حبیب، و مراثی، محسن. (۱۳۹۳). بررسی شمایل‌نگارانه خاستگاه اختر ماه در فلزکاری اسلامی سده‌های ۶ و ۷ هجری. نشریه نامه هنرهای تجسمی و کاربردی، ۷(۱۴)، ۵-۱۷.

شبارو، عصام محمد. (۱۳۸۰). دولت ممالیک و نقش سیاسی و تمدنی آنان در تاریخ اسلام. ترجمه شهلا بختیاری. تهران: پژوهشگاه حوزه و دانشگاه (نشر اثر اصلی ۱۹۹۴).

فدایی، مریم. (۱۳۸۷). مقایسه شکل و محتوای ظروف فلزی شیراز در دوره ایلخانیان با ظروف فلزی مملوک ها درسده هشتم هجری. کتاب ماه هنر، شماره ۱۱۷، ۲۶-۳۵.

قربانی رضوان، مریم. (۱۳۹۴). بررسی تاثیر فلزکاری مکتب خراسان بر فلزکاری مملوکی مصر. پژوهش هنر دانشگاه هنر اصفهان، ۵ (۱۰)، ۴۱-۵۴.

وارد، ریچل. (۱۳۸۴). فلزکاری اسلامی. ترجمه مهناز شایسته‌فر. تهران: موسسه مطالعات هنر اسلامی (نشر اثر اصلی ۱۹۹۳).

هیلن‌برند، رابرت. (۱۳۸۶). هنر و معماری اسلامی. ترجمه اردشیر اشراقی. تهران: انتشارات روزنه (نشر اثر اصلی ۱۹۹۸).

Allan, J. (1984). Shaʿbān, Barqūq, and the Decline of the Mamluk Metalworking Industry. *Journal Muqarnas*, Vol. 2, The Art of the Mamluks, 85-94.

-----. (2014). Metalwork and Material Culture in the Islamic World. *Journal of Islamic Studies*.Vol. 25, Issue. 3. 294-297.

Auld, S. (1989). Veneto Sarasenic Metalwork Object and History, Thesis presented for the degree of Ph.D. The University of Edinbpurgh.

Ballian, A. (2010). Three Medieval Islamic Brasses and the Mosul Tradition of Inlaid Metalwork. Collection of Benanki Museum, 118.

Balog, P. (2012). New Considerations of Mamluk Heraldry. *Journal Article Mesuem Notes*, *American Numismatic Society*, 22, 196.

Bear, E. (1983). *Metalwork in Medival Islamic Art*. State University of New York, Alnani.

Behrens-Abouseif, D. (2005). Vaeneto-Sarasenic Metalwork, A Mamluk Art. *Mamluk Studies Review*. 9, 147-149.

Carboni, S. (2013). *Fallowing the Stars, Images of the Zodiac in Islamic A*rt. New York : Metropolitan Museum of Art.

Mols, L. E. M. (2006). Mamluk Metalwork Fittings in Their Artistic and Architectural Contex. doctoral thesis of the University of Leiden.

Okane, B. (2012). *The Illustrated Guide to the Museum of Islamic Art in Cairo*. New York : The American University in Cairo Press.

Sadeq, D. M. (2005). *Mamluk Cartouches and Blazons Displayed in the Museum of Islamic Art Doha*. *An Art Historic Study*. Qatar university, doha-Qatar.

A Study of Motifs of Metropolitan-Museum Mamluk Metalworks and an Investigation of their Impacts from Neighboring Areas: A Case Study of Brass Box and Basin

Niloufar Seifi
M.A. in Islamic Art, Department of Islamic Art, Tabriz Islamic Arts University, Tabriz, Iran (Corresponding Author)/ nilofar.seifi14@gmail.com
Mehdi Mohammadzadeh
Full Professor, Department of Islamic Arts, Atatürk University, Erzurum, Türkiye/ mahdi.zadeh@grv.atauni.edu.tr

Received: 05/18/2024
Accepted: 22/08/2024

Introduction

The Islamic world in the 14th century witnessed the establishment of a government on the ruins of the Ayyubid state in Egypt, known as the Mamluk Sultanate, which lasted for nearly three centuries.The Mamluk system had a distinct impact on metalworking and other arts. Due to the considerable wealth concentrated in the hands of the Mamluk sultans, they became more prominent patrons of art compared to the local populations. As a result, the metalwork from this era, driven by commissions from sultans and rulers for ceremonies and formal occasions, encompassed various objects with different functions, including ceremonial, religious, and courtly consumption items. Among the themes depicted on these early Mamluk works are the iconographies related to astrology and celestial signs, feasting, hunting, and warfare. The main purpose of this research is to articulate the characteristics of the motifs, concepts, and themes embedded in the Mamluk metalwork preserved in the Metropolitan Museum.

دوفصلنامه علمی هنرهای صناعی ایران
سال هفتم، شماره ۱، پیاپی ۱۲
بهار و تابستان ۱۴۰۳

Research Method

According to the stated purpose, the following question arise during the course of this research:What motifs have been utilized in the decorations of Mamluk metalwork preserved in the Metropolitan Museum, and what type of motifs are predominant in the decoration of these works? The research is conducted using a descriptive-analytical method. Data collection has been carried out using library resources. The total number of works in the Metropolitan Museum includes 30 samples, which were purposefully and consciously selected from seven groups of works in the museum. Four works from the seven groups were chosen based on their date of creation. The first group included works with a basin form; the second group contained two items from the boxes in this collection. The works were selected based on their date of creation; the first sample from each group was the oldest, and the second sample was the most recent within the studied timeframe.

Research Findings

The analysis of the decorative motifs in the selected metalworks revealed that these artworks employed a combination of human, animal, plant, calligraphic, and geometric motifs. Based on the research findings, it can be concluded that in the early centuries of the Mamluk period, the prevalent motifs used in metalworks primarily included calligraphic, human, plant, and geometric designs. A tendency to cover the entire surfaces of the artworks with motifs was a characteristic feature of metalworks from this period. The common themes in human motifs often related to

astronomy, courtly life, and festivities. In terms of calligraphy, Kufic script was widely used, while plant and geometric motifs were typically employed to fill borders, backgrounds, medallions, and frames. However, during the middle period, after experiencing a temporary decline due to unfavorable governmental and political conditions, the style of composition and diversity of motifs underwent changed, resulting in works that often lacked human motifs. Larger medallions filled with large lotus flowers and their buds; poppies and five-petaled flowers became more prominent. The only animal motif depicted in the works from this period was flying ducks, which were either entwined around the central medallion or represented as decorative borders or symmetrically on the bodies of the pieces which were essential to Mamluk motifs. Calligraphic inscriptions in Naskh and Thuluth scripts gained significant importance during this period, often praising the sultans and wishing for their victory and health. Geometric motifs alongside these designs also held a special place, while plant motifs continued to serve to fill empty spaces in geometric compositions, except for cases where they were used as color accents. The use of specific colors associated with each emir and sultan during this period was particularly significant. The final changes in the decoration of artworks, as noted in the research process, belonged to the 15th century. During this period, there was a strong inclination towards a distinctive and highly refined style which was commendable in terms of execution skills and geometric, botanical complexities. High-quality calligraphic inscriptions were completely eliminated, and lines were mostly placed within geometric frames, often indicating the artist's or owner's identity. The use of medallions with rectangular, oval, and square frames as well as the frequent incorporation of polygonal sunburst motifs on the base or the body of the works brought the metalworks of this period to a peak of flourishing.

Conclusion

The engravings and metalworks of the Mamluk period can initially be regarded as a combination of characteristics of metalworking from neighboring regions, including Iran, Mosul, and the traditions preceding the Mamluks, specifically the engravings from the Ayyubid period. In fact, from the mid to the late 13th century, Mamluk metal engravings represented a synthesis of the art from these regions. The forms of the works and the techniques employed continued the traditions of Ayyubid, Iranian, and Mosul metalwork; however, the most significant influence and borrowing can be traced back to Iranian art, particularly from Khorasan. The last period of substantial influence on the motifs of Mamluk metalwork emerged in the 15th century. The works from this era in Egypt were influenced by the metalwork of neighboring Islamic regions, particularly Iran's western and northwestern areas, coinciding with Timurid metalworking. The use of Timurid manuscripts in Cairo during the mid-15th century further highlights the impact of Iranian art on Mamluk motifs (which had also been influenced during the Ilkhanid period). This influence may be attributed to the peace established between Iran and Egypt as well as to the trade and economic relations between Iran, Egypt, and Europe along with the presence of artists such as Mahmoud al-Kurdi. During the Mamluk period, the types of motifs, design forms, and spatial organization of bodies along with intricate arabesque forms and techniques in inlay work, resulted in beautifully and magnificently produced works that garnered admiration from Europeans and resulted in numerous commissions for these works. In the mid-15th century, it became difficult to distinguish between works produced in Iran, workshops in Cairo and Damascus, Turkey, and European samples whether in terms of motifs, techniques or quality of execution. This convergence resulted from the mutual influences that these regions had on each other over several centuries, leading to a kind of artistic unity.

Keywords: metalwork decorations, brass box, brass basin, motifs, Mamluk’s art.

References

Afrough, M. (2021). An Analysis of the Aesthetic Dimensions of the Watercourse of Shuja' ibn Man'a al-Mawsili. *Scientific-Specialized Journal of Research in Art and Humanities*, 6 (35), 1-14 [In Persian].

Allan, J. (1984). Sha'bān, Barqūq, and the Decline of the Mamluk Metalworking Industry. *Journal Muqarnas*, Vol. 2, The Art of the Mamluks, 85-94.

-----. (2014). Metalwork and Material Culture in the Islamic World. *Journal of Islamic Studies*.Vol. 25, Issue. 3. 294-297.

Auld, S. (1989). Veneto Sarasenic Metalwork Object and History, Thesis presented for the degree of Ph.D. The University of Edinbpurgh.

Ballian, A. (2010). Three medieval Islamic brasses and the Mosul tradition of inlaid metalwork. *Collection of Benanki Museum*, 118.

Balog, P. (2012). New Considerations of Mamluk Heraldry. *Journal Article Mesuem Notes, American Numismatic Society*, 22, 196.

Bear, E. (1983). *Metalwork in Medival Islamic Art*. State University of New York, Alnani.

Behrens-Abouseif, D. (2005). Vaeneto-Sarasenic Metalwork, A Mamluk Art. *Mamluk Studies Review*, 9, 147-149.

Blair, Sh., Bloom, J. M. (2006*). Islamic Art and Architecture*. (A. Eshraqi, Trans.). Tehran: Soroush Publications (Original work published 1994). [In Persian].

Carboni, S. (2013). *Fallowing the Stars, Images of the Zodiac in Islamic Art*. New York: Metropolitan Museum of Art.

Dehkhoda, A. A. (1999). *Dehkhoda Dictionary* (Vol. 3). Tehran: University of Tehran Publications. [In Persian].

Dimand, M. (2004*). Guide to Islamic Industries*. Translated by Abdollah Faryar. Tehran: *Scientific and Cultural Publications* (Original work published 1930) [In Persian].

Fadaei, M. (2008). Comparison of the Shape and Content of Metal Vessels in Shiraz during the Ilkhanid Period with Mamluk Metal Vessels in the Eighth Century AH. *Maheh Hounar Journal*, 117, 26-35. [In Persian].

Ghorbani Rezvan, M. (2015). Examining the Influence of Khorasan Metalworking on Mamluk Metalworking in Egypt. *Scientific-Promotional Journal of Art Research at Isfahan University*, 5 (10), 41-54. [In Persian].

Heidar Abadian, Sh. (2008). *Islamic Metalworking Art*. Tehran: Subhan Noor Publications. [In Persian].

Hillenbrand, R. (2007). *Islamic Art and Architecture*. (A. Eshraqi, Trans.). Tehran: Rozaneh Publications. (Original work published 1998). [In Persian].

Khezri, M., & Chareyi, A. (2017). A Study of the Lines and Decorations of Kufic and Thuluth Inscriptions on Metal Vessels of Iran in the Seljuk Era. *Scientific-Research Journal of Greater Khorasan*, 7 (25), 29-50. dor: 20.1001.1.22516131.1395.6.25.3.9. [In Persian].

Mols, L. E. M. (2006). Mamluk Metalwork Fittings in Their Artistic and Architectural Contex. Thesis presented for the degree of Ph.D. the University of Leiden.

Okane, B. (2012). *The Illustrated Guide to the Museum of Islamic Art in Cairo. New York*: The American University in Cairo Press.

Razazadeh, T. (2016). Metalworking in Western Iran in the Seventh Century AH: Discovery and Identification of a New School in the History of Islamic Iranian Metalworking. *Iranian Archaeological Research*, No. 14, 179-189. doi:10.22084/nbsh.2017.10070.1435. [In Persian].

Razazadeh, T., Ayatollahi, H., & Mereasi, M. (2014). A Study of the Iconographic Origin of the Star and Crescent in Islamic Metalworking of the 6th and 7th Centuries AH. *Scientific-Research Journal of Tehran University of Art*, 7 (14), 5-17. [In Persian].

Sadeq, D. M. (2005). *Mamluk Cartouches and Blazons Displayed in the Museum of Islamic Art Doha. An Art Historic Study*. Qatar university, Doha-Qatar.

Shabaro, E. M. (2001). *The Mamluk State and Their Political and Civilizational Role in Islamic History*. (Sh. Bakhtiari, Trans.). Tehran: Research Institute of Hawzah and University (Original work published 1994). [In Persian].
Ward, R. (2005). *Islamic Metalworking*. (M. Shayestefar, Trans.). Tehran*:* Institute for Islamic Art Studies (Original work published 1993). [In Persian].
Zeylabi, N. (2007). Illustrated Symbols in Mamluk Egypt. Scientific-Research *Journal of Islamic History and Civilization*, No. 6. 117-140. [In Persian].

مقاله:
علمی‌ترویجی

10. 22052/HSI. 2024.254779.1181

مطالعه و تحلیل تحولات تاریخی هنر - صنعت دستیِ موتابی در شهرستان میبد*

حسن زارعی محمودآبادی**
سارا سلمانی***

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۴/۰۳ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۶/۰۷

چکیده

به تابیدن موی بز برای تولید محصولات مستقیمی چون قاتمه، طناب، بارپیچ و محصولات غیرمستقیمی مانند لتِ سیاه‌چادر، خورجین، جُل گاو، رونکی الاغ، و جهاز شتر، موتابی گفته می‌شود. قدمت این هنر - صنعت دستی در بفروئیه که یکی از کانون‌های اصلی آن در کشور می‌باشد را می‌توان دست‌کم بیش از دو قرن دانست. مسئله اصلی این پژوهش، نشان‌دادن سیر تحولات تاریخی این هنر - صنعت در بفروئیه میبد می‌باشد. هدف از این تحقیق که به روش توصیفی - تحلیلی انجام شده، علاوه بر شناخت بهتر موتابی و تحولات تاریخی آن، هویت‌بخشی به اصحاب این هنر - صنعت و فراهم‌نمودن مقدمات رونق مجدد آن در اشکال و صورت‌های به‌روزتر می‌باشد. یافته‌های این پژوهش که داده‌های آن به روش‌های میدانی و کتابخانه‌ای و با ابزار مشاهده، مصاحبه، عکاسی و فیش‌برداری فراهم آمده‌است، نشان می‌دهد که از حدود دههٔ ۴۰ خورشیدی و با ورود انرژی برق، ماشین‌آلات و اتومبیل به بفروئیه، به‌تدریج همهٔ محورهای مربوط به موتابی از جمله چگونگی تهیهٔ موی بز، حمل‌ونقل آن، فرایند تولید، محصولات تولیدی، بازارهای مصرف، نرخ اشتغال و جایگاه آن در اقتصاد، پایگاه اجتماعی شاغلان به این هنر - صنعت و اعتبار شهر بفروئیه دچار دگرگونی شده‌است. تقویت روحیه و اعتماد به‌نفس موتاب‌های بفروئی، کمک به شفاف‌شدن این نکته که موتابی هنوز هم صفت دستی‌بودن خود را به‌طور کامل داراست و هم‌چنین کمک به فراهم‌آوردن مقدمات ثبت بفروئیه به‌عنوان شهر ملی موتابی را می‌توان از دستاوردهای این پژوهش دانست.

کلیدواژه‌ها:
بفروئیه میبد، تحولات تاریخی، صنایع‌دستی، هنر - صنعت موتابی.

* این مقاله مستخرج از پایان‌نامه مقطع کارشناسی‌ارشد نگارندهٔ دوم با عنوان «شناسایی و معرفی هنر - صنعتِ دستی موتابی در بفروئیه میبد» است که به راهنمایی نگارندهٔ اول در دانشگاه میبد انجام پذیرفته‌است.

** استادیار، گروه ایران‌شناسی، دانشگاه میبد، یزد، ایران (نویسنده مسئول)/ h.zarei@meybod.ac.ir
*** کارشناسی‌ارشد، گروه ایران‌شناسی، دانشگاه میبد، یزد، ایران/ sarasalmani1993@yahoo.com

۱. مقدمه

مطابق با تعریف سازمان یونسکو، صنایع‌دستی به محصولاتی گفته می‌شود که تماماً با دست و یا ابزار دستی ساخته شده و مهم‌ترین بخش تولید محصول تمام‌شده، کارِ دست صنعت‌گر است. این صنایع، سابقه و سنت دیرین تولید، پشتوانهٔ غنی تجربی، و ریشه‌هایی عمیق و استوار در فرهنگ و تاریخ هر قوم و ملت دارند (افتخار، ۱۳۹۴: ۵۱۹). تولیدات صنایع‌دستی از مواد اولیهٔ بومی هر منطقه ساخته می‌شوند. با گذشت زمان، این صنایع شکل پیچیده‌تر و زیباتری به خود گرفته و به‌عنوان آثار هنری ارزشمند در دنیا شناخته می‌شوند. توجه به صنایع‌دستی ملل گوناگون، علاوه بر حفظ فرهنگ و تمدن آن ملت، به‌عنوان فعالیتی اقتصادی به رونق اقتصاد و رفع بیکاری کمک می‌کند، چرا که این صنایع همواره برای گروه‌های زیادی از صنعت‌گران شهری و روستایی ایجاد کار و درآمد نموده‌اند. بنابراین، می‌توان گفت که صنایع‌دستی به‌عنوان یکی از ارزنده‌ترین سرمایه‌های هنری هر کشور، ارائه‌دهندهٔ هویت ماندگار هر قوم و اندیشه‌های ژرف یک ملت است (URL1).

شناخت دانش و فناوری‌های بومی که برخی از آن‌ها در قالب مفهوم صنایع‌دستی صورت‌بندی شده‌اند، از الزامات توسعهٔ پایدار در کشورهای موسوم به کشورهای جنوب یا جهان سوم می‌باشد (فرهادی، ۱۳۹۳: ۲). خوشبختانه ایران از حیث دانش‌های بومی و فناوری‌های سنتی و صنایع‌دستی، موقعیت درخشنده‌ای در جهان دارد؛ هرچند که از نظر پژوهش و کار روی این دانش‌ها و فناوری‌های مردمی از وضعیت خوبی برخوردار نیست. طُرفه آن‌که صنایع‌دستی در ایران تا همین اواخر متضمن و مبیّن هنر، جهان‌بینی، فرهنگِ نو به نو شدن مستمر، فرزند زمانه و زمینه‌بودن و ارتباط بین زمین و آسمان بوده‌است، هرچند که مدتی است به غلط معنای رکود، کهنگی و گذشته‌گرایی و سکون می‌دهد (بهشتی، ۱۴۰۳: ۳۲۹-۳۲۷).

استان یزد و شهرستان میبد به دلایل گوناگون از جمله موقعیت جغرافیایی، بی‌رونق‌بودن فعالیت‌های کشاورزی به علت کمبود آب و هم‌چنین پشتکار و نیروی ابتکار و خلاقیت مردمان آن، به شکل گسترده‌ای به مشاغلی چون صنایع‌دستی و تجارت روی آورده‌است (خاکزار بفروئی، بناء بفروئی، و موسوی، ۱۴۰۰: ۳۸۹). برخی از صنایع‌دستی شهرستان میبد مانند سفالگری و زیلوبافی نه‌تنها اعتبار ملی که شهرتی جهانی دارند، به‌گونه‌ای که شهرستان میبد در سال ۱۳۹۷ از سوی رئیس وقت شورای جهانی صنایع‌دستی، به‌عنوان شهر جهانی زیلو شناخته شده‌است (URL2). شهر بفروئیه میبد از شهرهای خلاق در حوزهٔ صنایع‌دستی بوده و در شمال‌غرب شهرستان میبد واقع است. بفروئیه از طرف شمال به شهرستان اردکان و از جنوب به محلهٔ ده‌آباد میبد و از شرق به محلهٔ عشرت‌آباد میبد محدود می‌شود. جمعیت این شهر در حال حاضر حدود ۱۰.۰۰۰ نفر می‌باشد (خاکزار بفروئی و همکاران، ۱۴۰۰: ۲۷).

در مورد موتابی باید گفت که نه‌فقط در گذشته مهم‌ترین و اصلی‌ترین صنایع‌دستی رایج در بین مردمان بفروئیه بوده و نقش قابل‌توجهی در اقتصاد مردم بفروئیه داشته و منبع اصلی درآمد آن‌ها محسوب می‌شده‌است، بلکه امروزه نیز در سطح کشور بیش‌تر به بفروئیه میبد اختصاص دارد (امیدوار، ۱۳۹۹: ۹۵). هنر - صنعت موتابی به اندازه‌ای دارای ارزش فرهنگی است که در دی ماه ۱۳۹۳ و به شماره ۱۰۶۴، در فهرست آثار ناملموس ملی، به ثبت رسیده است. هم‌چنین در تیر ماه ۱۴۰۳ با تلاش مدیران، مسئولین و مردم بفروئیه، این شهر از سوی وزارت میراث فرهنگی، گردشگری و صنایع‌دستی به‌عنوان شهر ملی موتابی ایران نام‌گذاری شد و به ثبت رسید.

ضرورت و اهمیت این پژوهش برخاسته از اهمیت فرهنگی و میراثیِ شناسایی و حفظ دانش‌های بومی و صنایع‌دستی و به‌ویژه مشاغلی است که به هر دلیلی در حال فراموشی هستند. هدف از انجام این پژوهش علاوه بر شناسایی و معرفی هنر - صنعت دستی موتابیِ بفروئیه میبد و بررسی سیر تحولات آن از ابتدا تاکنون و در محورهای گوناگون، جلوگیری از فراموشی این هنر - صنعت، هویت‌بخشیدن به موتابی و موتابان بفروئیه و نشان‌دادن این موضوع است که به‌رغم صنعتی‌شدن و استفاده از نیروی برق در بخش فرآوری مواد اولیه، تولید محصولات این هنر - صنعت هم‌چنان دستی است.

۲. روش پژوهش

این پژوهش به روش توصیفی- تحلیلی و با رویکرد مردم‌شناسانه انجام شده‌است. داده‌های این پژوهش به‌صورت میدانی و کتابخانه‌ای و به شیوهٔ فیش‌برداری، مصاحبه، مشاهده و عکاسی جمع‌آوری شده‌اند. جامعهٔ آماری این پژوهش در روش میدانی عبارت است از موتاب‌های بفروئی، آگاهان و مورخین محلی و مدیران شهری بفروئیه. نمونه‌های آماری لازم به شیوهٔ غیراحتمالی گلوله‌برفی تا آخرین نمونه و یا تا سرحد اشباع نظری انتخاب شده‌اند. از این قرار ابتدا با مطلعین شهر بفروئیه ملاقات شده و پس از مصاحبه و گفت‌وگو دربارهٔ کلیات هنر - صنعت

دستی موتابی، از دانایان و فعالان عملی این عرصه پرس‌وجو شده و بدین صورت افراد بیش‌تری مورد شناسایی قرار گرفته‌اند و پس از آن جلسات تخصصی مصاحبه با ایشان برگزار شد. در این مصاحبه‌ها، پژوهشگران سوال‌های خود را پرسیده و پاسخ‌ها را به‌صورت صوتی ضبط کرده‌اند. سپس پاسخ‌ها را در رایانه پیاده‌سازی، دسته‌بندی و کدگذاری نموده و در مرحلهٔ بعد مورد تجزیه‌و تحلیل قرار داده‌اند. مرحلهٔ بعد مشاهده است که هم به‌صورت مشاهدهٔ صرف و هم به‌صورت مشاهدهٔ مشارکتی بوده‌است. برای مشاهده، پژوهشگران به کارگاه‌های محدود و تاریخی محله بفروئیه رفته و مشاهدات خود درخصوص این هنر - صنعت دستی را ثبت و ضبط کرده و آن‌ها را تقسیم‌بندی نموده و در صورت‌بندی برای مخاطب عام و غیرمتخصص تا حدودی قابل ارائه کرده‌اند. حتی برای درک بهتر و ژرف‌تر از کمّ و کیف موتابی، یکی از نویسندگان مدتی نزد یکی از استادان موتابی مشغول یادگیری بوده به‌گونه‌ای که هم‌اکنون می‌تواند موتابی را به صورت عملی انجام بدهد.

۳. پیشینهٔ پژوهش

به‌رغم اهمیت موتابی و ثبت ملی و تاثیرات فرهنگی و اقتصادی آن، تاکنون پژوهش شایسته و دقیقی که متکی به روش میدانی بوده و سیر تحولات تاریخی این هنر - صنعت را مدنظر قرار داده باشد، انجام نشده‌است. با این حال می‌توان از منابع زیر به‌عنوان پیشینهٔ این پژوهش یاد کرد هرچند به صورت مختصر نوشته شده‌اند:

مرتضی خاکزار بفروئی، حمیدرضا بناء بفروئی و سید مصطفی موسوی (۱۴۰۰) در کتاب بفروئیه در گذر زمان، به اختصار از صنایع‌دستی بفروئیه از جمله هنر - صنعت موتابی، مواد مورد نیاز و ابزار مورد استفاده و سختی این کار سخن گفته‌اند، ولی اطلاعات جامع و کافی از تکنیک این هنر - صنعت و سیر تحولات آن را ارائه نکرده‌اند.

کمال امیدوار (۱۳۹۹) در کتاب شهر بفروئیه از منظر گردشگری، در صفحات معدودی ضمن معرفی اجمالی موتابی، به معرفی ابزارها و شیوهٔ کار موتابی و تولیدات آن پرداخته و به بازار خرید محصولات آن، اشاره کوتاهی کرده‌است. با این‌همه، جزئیات این هنر - صنعت و سیر تحولات آن را از نظر دور داشته‌است.

محمدسعید جانب‌اللهی (۱۳۸۵) در کتاب چهل گفتار در مردم‌شناسی میبد، در چند صفحهٔ معدود، هنر - صنعت موتابی را معرفی و به ابزار و وسایل مورد نیاز، فرایند تولید محصولات و درآمد حاصل از آن اشاره کرده، اما داده‌های خود را کم‌تر به روش میدانی جمع‌آوری کرده، از جزئیات آن چشم‌پوشی نموده و به خصوص به سیر تحولات آن تاکنون و در بستر تاریخیِ آن نپرداخته‌است. بر مبنای کاستی‌های موجود در این تحقیقات، در پژوهش حاضر به مواد اولیه، تکنیک تولید و انواع محصولات تولیدی و بازارهای مصرف محصولات این هنر - صنعت دستی به‌طور گسترده و هم‌چنین به سیر تحولات آن از ابتدا تاکنون پرداخته می‌شود.

۴. هنر - صنعت دستیِ موتابی

موتابی، از ترکیب دو واژهٔ «مو» و «تابی» تشکیل شده که به‌معنای تابیدن موی بز است و به کسی که این کار را انجام می‌دهد، موتاب گفته می‌شود. حاصل تابیدن موهای بز به همدیگر تولید نخِ مویی است که به آن قاتمه می‌گویند و از تابیدن دو رشته نخ مویی، قاتمهٔ تابیده ایجاد می‌شود. سایر محصولات تولیدی این هنر - صنعت حاصل تابیدن و بافتن قاتمه‌های ناتاب و تابیده به یکدیگر است (رمضانخانی، ۱۳۹۳: ۲۷۶).

تصویر ۱: لت سیاه‌چادر و قاتمه‌های رنگی تابیده‌شده با موی بز (URL3)

از جمله محصولات تولیدی موتابی می‌توان به طناب، بارپیچ، جوالِ مویی، خورجین، جُل‌گاو (برای محافظت از گاو در فصل سرما روی حیوان انداخته می‌شود)، رونکی الاغ، جهاز شتر و تخته‌های سیاه‌چادر عشایر اشاره کرد (تصویر ۱). مهم‌ترین کاربرد نخ‌های مویی در تولید تخته‌های سیاه‌چادر عشایر است که به آن لت نیز می‌گویند. از به هم دوختن چند لت به یکدیگر، سیاه‌چادر ایجاد می‌شود (حبیب موتاب، مصاحبه مهر ۱۴۰۱).

خاستگاه موتابی به‌طور دقیق مشخص نیست اما زمانی در شهرهایی مانند اصفهان، تهران، مشهد و لرستان رایج بوده‌است. با اطمینان می‌توان گفت که امروزه یکی از کانون‌های اصلی موتابی در کشور و هم‌چنین پایگاه و خاستگاه اصلی آن در استان یزد، بفروئیه میبد است (خاکزار بفروئی و همکاران، ۱۴۰۰: ۴۱۲). پژوهش‌های میدانی این تحقیق، نشان می‌دهند که قدمت این هنر – صنعت در بفروئیه میبد به بیش از ۲۰۰ سال می‌رسد (حبیب رضوانی، مصاحبه آبان ۱۴۰۱). بر پایهٔ استعلام انجام‌شده از ادارهٔ ثبت احوال و اسناد شهرستان میبد توسط یکی از موتابان بفروئی که خود بعدها به ریاست ادارهٔ ثبت احوال و اسناد هم رسیده‌است، در حال حاضر نام‌خانوادگی بیش از سیصد نفر از اهالی شهر بفروئیه، موتاب بفروئی است که نشان‌دهنده پیشینهٔ تاریخی و رواج این شغل از سال‌های قدیم‌تر در این محل است (جمال موتاب، رئیس سابق اداره ثبت احوال شهرستان اردکان، و محمد برزگر (عابدین)، مصاحبه شهریور ۱۴۰۱).

۴-۱. مواد اولیه

مادهٔ اصلی و اولیه برای موتابی، موی بز و وسیلهٔ لازم برای تابیدن رشته‌های مو به یکدیگر، چرخِ چوبی موتابی است. چرخی که از سال‌های دور تاکنون، کوچک‌ترین تغییری در ظاهر و کاربری آن صورت نگرفته‌است (حبیب موتاب، مصاحبه مهر ۱۴۰۱). علت اصلی به‌کار بردن این نخ‌های مویی در بافت سیاه‌چادر، به خاصیت ارتجاعی موی بز و دوری حیوانات گزنده‌ای چون عقرب و مار از آن مربوط است. منظور از خاصیت ارتجاعی موی بز این است که در هوای سرد منقبض شده و رشته‌های مو به یکدیگر نزدیک می‌شوند و از ورود باران به چادر و از بیرون رفتن هوای گرمِ داخل چادر جلوگیری می‌شود و در هوای گرم عکس این واکنش را انجام داده و باعث تهویه و خنک‌شدن هوای داخل چادر می‌شود (کریمی، ۱۳۹۸: ۱۲۵).

موی بز مورد استفاده در هنر – صنعت دستی موتابی، به چند روش به‌دست می‌آمده‌است:

۱. موهایی که در دباغ‌خانه‌ها با دست از پوست جدا می‌کردند، ضایعات و گرد و خاک کم‌تر و کیفیت و دوام بیش‌تری داشته، بدون آهک و زرنیخ بودند و همین امر سبب دوام بیش‌تر موها می‌شد. هم‌چنین حین کار با این دسته از موها مشکل تنفسی کم‌تری برای موتاب‌ها ایجاد می‌شد (حبیب موتاب، مصاحبه مهر ۱۴۰۱).

۲. موهایی که در دباغ‌خانه‌ها با آهک و زرنیخ جدا می‌شدند به دلیل آغشته‌بودن به آهک و زرنیخ، باعث ایجاد مشکلات تنفسی، ریوی و آسم در موتاب‌ها می‌گردیدند. عمده موهای مصرفی موتابان بفروئیه، از این نوع بوده‌است (جانب‌اللهی، ۱۳۸۵: ۴۳۰).

۳. موی به‌دست آمده از بز زنده بسیار نادر بوده‌است و به گفتهٔ موتابان، این نوع در موتابی خیلی کم استفاده می‌شود. با آن‌که موی بز زنده از کیفیت و دوام زیاد و هم‌چنین از ضایعات و گرد و خاک کم‌تری نسبت به موهای دباغی‌شده برخوردار است، به اندازهٔ کافی در بازار موجود نیست. بنابراین موی به‌دست آمده از بز زنده به‌رغم مرغوبیت آن، دست‌کم در روزگاری که این هنر – صنعت رونق فراوان داشت، نمی‌توانست پاسخگوی نیاز مشتری به محصولات باشد و تنها پرورش‌دهندگان بز می‌توانستند از موتاب‌ها درخواست کنند تا از موی بزهای خودشان برای آنان قاتمه تولید کنند (جمال موتاب، مصاحبه شهریور ۱۴۰۱).

بعد از خرید موها، نیاز به وازنی و حلاجی موهاست تا برای تابیدن مناسب باشند و برای حلاجی و گردگیری مو، به ابزار و وسایلی نیاز است. از جمله ابزارهای سنتی مورد استفاده برای گردگیری و حلاجی موها، کمان و تخته زیگا هستند که دومی به دو صورت ثابت و سیار وجود دارد (تصاویر ۲ و ۳). هم‌چنین دستگاه‌های برقی شامل دستگاه گردگیر و دستگاه حلاجی بودند که بعدها و با جایگزینی نیروی انسان با انرژی برق و ماشین‌آلات (تصویر ۴)، هر کدام از این وسایل در برهه‌ای از زمان به کمک موتابی آمدند (محمد برزگر، مصاحبه شهریور ۱۴۰۱).

تصویر ۲: کمان حلاجی موها (سارا سلمانی، ۱۴۰۲)

تصویر ۳: استفاده از تخته زیگا برای حلاجی موها (همان)

تصویر ۴: از سمت راست، دستگاه مو وازنی و دستگاه حلاجی برقی (همو، ۱۴۰۱)

۴-۲. فرایند تولید

بعد از آماده‌شدن موها برای تابیدن، شخص موتاب آن‌ها را درون کیسه‌ای که در گویش محلی به آن «همبونه» گفته می‌شود قرار داده و به کمر می‌بندد و کمربند دیگری متصل به «شِگِل» که در گویش محلی «شِگِلُگ» نامیده می‌شود را به کمر بسته و سپس آن را محکم به طناب چرخ می‌بندد تا با حرکت خود به عقب، طناب چرخ هم کشیده شده و سَرپَر چرخ چوبی موتابی و قرقره‌ها، به حرکت درآید. موتاب، دسته‌ای از موهای درون همبونه را به دور دوک می‌اندازد و سپس به صورت عقب‌رفت تا ته سالن حرکت می‌کند و همراه با حرکت او، سرپَر چرخ نیز حرکت کرده و بند چرخ که به دور سرپَر و دور گردونه قرار دارد، سبب چرخش دوکِ راست‌تاب شده، تابیدن مو شروع می‌شود و قاتمه‌ی ناتاب به‌وجود می‌آید (امیدوار، ۱۳۹۹: ۲۴۵).

پس از رسیدن موتاب به انتهای سالن موتابی، قاتمهٔ ناتاب را به نخ‌گیر متصل به دیوار در انتهای سالن یا هر مکانی که در آن عمل موتابی انجام می‌شود، وصل کرده، شِگِلُگ را از طناب باز کرده و دوباره به ابتدای سالن برمی‌گردد تا تابیدن نخ دوم که رشته‌ای دیگر از قاتمهٔ ناتاب است را آغاز کند. اما قبل از آن، ابتدای نخ اول را به میخ فرورفته به کُندهٔ چرخ موتابی متصل می‌کند و دوک را برای ریسیدن نخ دوم خالی کرده و دوباره فرایند قبل تکرار می‌شود. بعد از این‌که رشتهٔ دوم تابیده شد، در انتهای سالن به نخ اول متصل به نخ‌گیر وصل شده و اگر هدف تولید قاتمهٔ ناتاب باشد، دوباره این فرایند تکرار می‌شود (تصاویر ۵ تا ۷).

اما برای تهیهٔ قاتمهٔ تابیده، بعد از اتصال دو رشته نخ قبلی، آن‌ها را از نخ‌گیر جدا کرده و به لنگرکِش متصل می‌کنند و بعد به ابتدای سالن رفته و ابتدای هردو نخ را از میخ متصل به کنده جدا کرده و به دوک چپ‌تاب متصل می‌کنند. سپس موتاب برای بار سوم شروع به تابیدن نخ می‌کند. این‌بار علاوه بر تابیده‌شدن یک رشته موی جدید، دو نخ مویی قبلی توسط دوک چپ‌تاب به یکدیگر تابیده می‌شوند که به این رشته نخ تابیده، قاتمهٔ تابیده گفته می‌شود. هم‌زمان با تابیده‌شدن این دو رشته، لنگرکِش به سمت بالا آمده و بعد از تابیده‌شدن نخ‌ها که حدود ۱۵ متر طول داشتند، تقریباً یک متر از طول آن‌ها کم می‌شود. این حرکت ادامه پیدا می‌کند و قاتمه‌های ناتاب و تابیده تولید می‌شوند. واحد شمارش نخ‌ها «تَر» است. هر تَر شامل

چهار قاتمهٔ تابیده است. با استناد به توضیحات یکی از موتاب‌ها، قاتمه‌های نازک‌تر و یکدست‌تر خریدار بیش‌تر و قیمت بالاتری دارند (جمال موتاب، مصاحبه شهریور ۱۴۰۱).

تصویر ۵: چرخ چوبی موتابی (سهیلا سلمانی، ۱۴۰۲)

تصویر ۶: شروع فرایند موتابی (همان)

تصویر ۷: تابیدن مو توسط موتاب (همو، ۱۴۰۱)

۵. سیر تحولات هنر - صنعتِ موتابی از اواخر دورهٔ قاجاریه تا اوایل دورهٔ جمهوری اسلامی

اگر به سیر تاریخی هنر – صنعت موتابی نگاهی داشته باشیم، تغییرات آن در زمینه‌ها و ابعاد مختلف، قابل مشاهده و تأمل خواهد بود. از جمله چگونگی تهیه مواد اولیه، حمل‌ونقل آن، فرایند تولید، محصولات تولیدی، بازارهای مصرف، نرخ اشتغال، اهمیت آن در معیشت شاغلان به آن و جایگاه آن در اقتصاد، پایگاه اجتماعی موتاب‌ها و اعتبار شهر بفروئیه دچار دگرگونی‌های فراوانی شده‌است. در ادامه به تفصیل به شرح دگرگونی‌های هریک از جنبه‌های مختلف این هنر – صنعت خواهیم پرداخت و سیر تاریخی آن را از زمانی که قابل شناسایی بوده تاکنون، مورد بررسی قرار خواهیم داد.

۵-۱. تهیهٔ مواد اولیهٔ لازم برای موتابی

همان‌گونه که اشاره شد، مادهٔ اولیه و اصلی در موتابی، موی بز است که تهیهٔ آن از گذشته تا به امروز تحولاتی داشته‌است. در سال‌های دور و زمانی که این هنر – صنعت تازه به بفروئیه آمده بود، موتاب‌ها از موی بزهای منطقهٔ ندوشن میبد استفاده می‌کردند که یا به‌صورت زنده از بزها چیده شده بودند و یا از پوست دباغی‌شدهٔ بزها به‌دست می‌آمدند (جانب‌اللهی، ۱۳۸۵: ۴۱۵). مقدار این موها بسیار کم بود و به‌دنبال آن تولید قاتمه و سایر محصولات نیز اندک بود. چندین دهه به همین منوال گذشت تا این‌که با رواج بیش‌تر این هنر – صنعت در اواخر دههٔ ۳۰ خورشیدی، موتاب‌ها برای تأمین موی مورد نیاز خود به مشهد و تهران مراجعه کرده و از دباغ‌خانه‌های این شهرها موی بز دباغی‌شده را

خریداری می‌کردند. این خرید، معمولاً به صورت حضوری و توسط خود موتاب‌ها و یا تاجران این حرفه انجام می‌شد. این دگرگونی در شیوهٔ تهیه مواد اولیه و میزان آن ناشی از این بود که کامیون به یزد و میبد آورده شده و به همین دلیل بازارهای جدیدی برای محصولات تولیدی موتابی پیدا شده بود که به ازدیاد تولید و مصرف آن انجامید.

بعد از خرید موها، آن‌ها را مستقیماً به کاروانسراهای شهر یزد می‌بردند. در آن‌جا موتابی توسط موتاب‌های بفروئی ساکن یزد انجام می‌شد. هم‌چنین موها حلاجی شده و بعد به بفروئیه منتقل می‌شدند. گاهی نیز موها را بدون این‌که حلاجی کنند به بفروئیه می‌آوردند و حلاجی با استفاده از کمان و تخته زیگای موجود در کارگاه‌ها انجام می‌شد. در دههٔ ۴۰ خورشیدی، با پیشرفت صنعت و تکنولوژی، دستگاه مو وازنی و گردگیر برقی به یزد آمد و کارخانهٔ مو وازنی در یزد احداث شد. به این ترتیب، بعد از خرید، موها را مستقیماً به کارگاه‌های مو وازنی شهر یزد می‌بردند و در آن‌جا با دستگاه گردگیر (بُلف) و دستگاه مو وازنی، آمادهٔ تابیدن می‌کردند (حبیب رضوانی، مصاحبه آبان ۱۴۰۱). بعد از آن موتاب‌های بفروئیه با وانت‌بار، موهای مورد نیاز خود را به بفروئیه آورده و در کنار آسیاب آبی تخلیه می‌کردند و از آن‌جا با الاغ، موها را به کارگاه‌ها برده و بین موتابان توزیع می‌کردند (جمال موتاب، مصاحبه شهریور ۱۴۰۱).

در اوایل دههٔ ۵۰ خورشیدی بود که موتابان بفروئیه برای آسان‌تر شدن کار خود و بالابردن میزان تولید و درآمد، با کمک هم یک دستگاه حلاجی و مو وازنی را به‌صورت مشترک خریداری کردند و بفروئیه کارخانهٔ مو وازنی خود را راه‌اندازی کرد. از آن پس، موتاب‌های بفروئی از کارخانهٔ مو وازنی یزد بی‌نیاز شدند و موها بعد از خرید از مشهد و تهران مستقیماً به کارخانهٔ مو وازنی بفروئیه آورده می‌شدند و بعد از وازنی، با موتورسیکلت و نه با الاغ، به کارگاه‌های موتابی شهر برده شده و به نخ تبدیل می‌شدند (محمد برزگر، مصاحبه شهریور ۱۴۰۱). این شیوهٔ حلاجی موها تا سال‌ها ادامه یافت تا این‌که یکی از کارگاه‌های موتابی بفروئیه نیز دستگاه کوچک‌تر حلاجی و گردگیری موها را خرید. دههٔ ۶۰ خورشیدی را می‌توان دورهٔ طلایی هنر - صنعت دستی موتابی در بفروئیه به شمار آورد. کارخانه‌های مو وازنی، سبب رونق این هنر - صنعت شدند، زیرا علاوه بر تولید بیش‌تر محصولات، موهای حلاجی‌شده نیز به‌عنوان کالای واسطه‌ای توسط عشایر سیستان‌وبلوچستان و فارس خریداری می‌شدند (حبیب رضوانی، مصاحبه آبان ۱۴۰۱).

در اوایل دههٔ ۷۰ خورشیدی از اصفهان نیز موهای بز دباغی‌شده به بفروئیه آورده می‌شد. اما به‌دنبال افول تدریجی موتابی که از اواخر دههٔ ۶۰ آغاز شده بود، از تعداد خریداران محصولات آن کاسته شد. همین موضوع باعث شد که کارخانهٔ مو وازنی بفروئیه تعطیل شود و پس از آن، خرده‌موی مورد نیاز با استفاده از دستگاه‌های حلاجی و مو وازنی کارگاه شخصی یکی از موتاب‌ها حلاجی و سپس وازنی می‌شد. حاصل آن‌که در حال حاضر تعداد معدودی کارگاه وجود دارند که موی مورد نیاز خود را به‌صورت گردگیری‌شده و حلاجی‌شده از سمنان تهیه می‌کنند (حبیب موتاب، مصاحبه مهر ۱۴۰۱).

۵-۲. فرآوری و آماده‌سازی مواد اولیه

برای موتابی لازم است که موهای بز، آماده تابیدن شوند. آماده‌سازی موها به معنی جداکردن موهای رنگی و مشکی از یک‌دیگر، جداکردن کرک از موها و هم‌چنین جداسازی ضایعات و ناخالصی‌ها از مو و گردگیری موها و در نهایت بازکردن رشته‌های مو از هم است تا ریسیدن و تابیدن موها بهتر انجام گیرد. طی سالیان گذشته حلاجی و وازنی موها با ابزار و وسایل گوناگونی انجام می‌شده‌است. با توجه به قدمت هنر - صنعت موتابی می‌توان گفت حلاجی موها در سال‌های ابتدایی با دست و اغلب توسط زنان و در خانه‌ها انجام می‌گرفته‌است (جمال موتاب، مصاحبه شهریور ۱۴۰۱). حلاجی باعث می‌شد تا رشته‌های مو از یکدیگر باز شده و تابیدن موها به یکدیگر راحت‌تر و بهتر انجام شود. لازم به ذکر است که حتی بعد از پیشرفت تکنولوژی و ورود صنعت به این حرفه نیز جداکردن کرک از موها و هم‌چنین جداسازی موهای رنگی از یک‌دیگر باید به کمک نیروی انسانی و با دست انجام می‌شد. کرک ماده ارزشمندی بود که از مو گران‌قیمت‌تر بوده و برای تولید محصولات دیگر کاربرد داشت (کمال بنّا، ریاست سابق هلال‌احمر شهرستان میبد، مصاحبه آبان ۱۴۰۱).

در اواخر دههٔ ۳۰ خورشیدی، موتابان برای گردگیری و حلاجی موها از کمان حلاجی و تخته زیگا استفاده می‌کردند که وسایلی دستی و ساده بودند. کمان وسیله‌ای چوبی سر گِرد و دارای زه بود که در قدیم بیش‌تر برای وازنی پنبه از آن استفاده می‌شد، اما در حرفهٔ موتابی، جزو اولین وسایلی بود که جهت وازنی موهای بز از آن استفاده می‌کردند. قدمت استفاده از این وسیله به دورهٔ قاجار می‌رسد. به گفتهٔ موتابان، به

اندازه‌ای این کمان مورد استفاده و پرکاربرد بود که شخصی از اهالیِ دیگر محلات میبد، زه کمان که از فراوری رودهٔ گوسفند به‌وجود می‌آمد را تولید کرده و برای فروش، به درِ کارگاه‌های موتابی مراجعه می‌کرد (محمد برزگر، مصاحبه شهریور ۱۴۰۱).

ابزار دیگر تخته زیگا نام داشت که دو نوع ثابت و متحرک (سیار) دارد. در سال‌های دور، تخته زیگا معمولاً به صورت ثابت در گوشه‌ای از کارگاه ساخته می‌شد و این تخته به‌شکل مکعب و با عرض و طول تقریبی یک متر بود که روی آن نیز سنگ کوهی صاف و مسطحی قرار می‌دادند. در دو طرف ضلع بالایی سکو، چوب‌هایی به زمین متصل می‌کردند که دو طناب به چوب‌ها متصل و سر دیگر طناب به یک چوب دیگر که در دست حلاج بود وصل می‌شد. موها را روی این سکو ریخته و با حرکت و زدن این طناب بر روی موها و ارتعاشاتی که در طناب ایجاد می‌شد، رشته‌های مو از هم‌دیگر باز شده و برای تابیدن آماده می‌شدند. ضایعات موجود در موها هم کف سکو ریخته می‌شدند (جانب‌اللهی، ۱۳۸۵: ۴۱۸).

تخته زیگای سیار، کاربری مشابهی با تخته زیگای ثابت دارد با این تفاوت که به‌صورت تخته‌ای چوبی به شکل دایره یا چهارگوش است که روی چهارپایه‌ای از جنس فلز نصب می‌شود تا بتوان در صورت کمبود فضا آن را جابه‌جا کرد. در حال حاضر در بعضی از کارگاه‌های بفروئیه کمان و تخته زیگای سیار به چشم می‌خورد. مقدار موی حلاجی‌شده به وسیلهٔ کمان و تخته زیگا معمولاً به بیش از سه یا چهار کیلو مو در یک روز کاری نمی‌رسید. به دنبال آن، تولیدات این هنر - صنعت نیز کم‌تر بود (حبیب رضوانی، مصاحبه آبان ۱۴۰۱).

در اواخر دههٔ ۴۰ خورشیدی با احداث کارخانهٔ مو وازنی در یزد، کار گردگیری و حلاجی مو با دستگاه‌های برقی آسان‌تر شد و علاوه بر آن، سرعت آماده‌سازی موها نیز افزایش یافت. بنابراین موها بعد از خرید از دباغ‌خانه‌های مشهد و تهران مستقیماً به این کارخانه برده می‌شدند. دستگاه‌های موجود در این کارخانه شامل دستگاه گردگیر و دستگاه حلاجی بودند (جمال موتاب، مصاحبه شهریور ۱۴۰۱).

دستگاه گردگیر، کار گردگیری موها و تا حدودی وازنی موها را انجام می‌دهد و در بین اهالی بفروئیه به دستگاه «بُلف» معروف است. این دستگاه از یک میلهٔ ضخیم تشکیل شده‌است که به‌صورت افقی در وسط دستگاه قرار دارد و تعدادی میلهٔ نوک‌تیز کوتاه به‌صورت عمودی بر روی این میله افقی قرار دارند. در هنگام اتصال به برق، این میله به صورت دورانی حرکت می‌کند. همراه با حرکت میله، موهایی که از قسمت فوقانی به درون این دستگاه ریخته می‌شوند به چرخش درآمده و علاوه بر جداشدن ضایعات و گرد و خاک موها، چنگک‌های این میله باعث بازشدن موها از هم‌دیگر می‌شوند. سپس موهای گردگیری‌شده از دریچهٔ پشت دستگاه به بیرون پرتاب می‌شوند. ضایعات موجود در موها نیز از طریق صفحهٔ توری‌مانند کف دستگاه که زیر میلهٔ افقی قرار دارد، به زیر دستگاه ریخته می‌شوند. موها را دو یا سه مرتبه به این دستگاه وارد می‌کنند تا ضایعات و خاک آن‌ها به خوبی جدا شود و تارهای موی تمیزشده، بهتر و بیش‌تر از هم باز شده و برای تابیدن آماده شوند.

بعد از گردگیری موها، آن‌ها را درون دستگاه حلاجی می‌ریزند که نسبت به دستگاه بُلف کوچک‌تر است و بیش‌تر برای از هم بازشدن و حلاجی موها مورد استفاده قرار می‌گیرد. دستگاه گردگیری، دارای گردونه‌ای استوانه‌شکل با برآمدگی‌های سوزن‌مانند و نوک‌تیز است که با ردشدن موها از لابه‌لای این شیارها وازنی انجام می‌شود. موها را دو یا سه مرتبه وارد این دستگاه می‌کنند تا خوب حلاجی شوند. بعد از آن موها برای تابیدن و تبدیل به قاتمهٔ ناتاب و تابیده آماده هستند.

به‌رغم آمدن ماشین‌آلات به یزد و بفروئیه میبد، کمان و تخته زیگا هم‌چنان در کارگاه‌های بفروئیه و نیز در کاروانسراهای یزد که موتابی و فروش محصولات از سوی بفروئی‌ها در آن‌جا صورت می‌گرفت، وجود داشت و گاه‌گاهی برای بازشدن بهتر موها از آن‌ها استفاده می‌کردند (محمد برزگر، مصاحبه شهریور ۱۴۰۱). در اواسط دههٔ ۵۰ خورشیدی، موتابان بفروئیه برای راحتی در کسب و کار و افزایش تولید و فروش محصولات، کارخانهٔ مو وازنی را در بفروئیه احداث نمودند. از این دهه به بعد موها مستقیماً بعد از خرید، به بفروئیه آورده می‌شدند. موتابان به کمک این دستگاه‌ها، روزانه حدود ۳۰۰ کیلوگرم مو را می‌توانستند گردگیری و حلاجی کنند. به‌دنبال آن، بر سرعت تولید افزوده شد و افزایش فروش رقم خورد. هم‌چنین فروش موهای حلاجی و گردگیری‌شده به عشایر سیستان‌وبلوچستان و فارس به‌منظور تابیدن و تبدیل‌کردن موها به قاتمه برای سیاه‌چادرهای آنان نیز آغاز شد که تحول و دگرگونی مهمی به حساب می‌آمد. زیرا علاوه بر افزایش تولید و گسترش بازار مصرف، موهای وارداتی را صرفاً و به‌صورت مزدی وازنی می‌کردند و به‌عنوان یک کالای واسطه‌ای و برای ادامهٔ فرایند تولید محصولات به صاحبان مو تحویل می‌دادند (حبیب رضوانی، مصاحبه آبان ۱۴۰۱).

۵-۳. بازار فروش محصولات موتابی

می‌توان گفت که هنر - صنعت موتابی از سالیان دور تا اوایل دهۀ ۴۰ خورشیدی، حرفه‌ای با درآمد معمولی و گاهی پایین‌تر از حد معمول بود و از لحاظ اجتماعی نیز منزلت و جایگاه چندانی در بین اهالی شهر نداشت. در آن ایام، محصولات تولیدی این حرفه از قبیل طناب، بارپیچ، جل گاو، رونکی الاغ، جهاز شتر و شال چهارتخته اکثراً در خود بفروئیه و سایر محلات میبد و اردکان به فروش می‌رسیدند. پس از آن‌که این حرفه توسط عده‌ای از اهالی بفروئیه در کاروانسراهای یزد آغاز شد، محصولات موتابی در آن مکان و در بازار خان یزد نیز به فروش می‌رسید. در کل می‌توان گفت تا دهۀ ۴۰ خورشیدی، بیش‌تر مردمان شهرستان‌های یزد، میبد، اردکان و خود بفروئی‌ها که محله‌شان بین میبد و اردکان واقع شده بود، خریدار محصولات تولیدی این هنر - صنعت بودند و محصولات تولیدی نیز بیش‌تر با نیاز اهالی این مناطق متناسب بودند. اما به‌تدریج، علاوه بر مشتریان بومی، مشتریان غیربومی که عشایر و یا تاجرانی از استان سیستان و بلوچستان و نیز عشایر استان فارس بودند، اضافه شدند (حبیب موتاب، مصاحبه مهر ۱۴۰۱).

در سال‌های ابتدایی دهۀ ۵۰ خورشیدی، احداث کارخانۀ مو وازنی بفروئیه باعث افزایش بیش از پیش مشتریان اعم از بلوچ و غیربلوچ از نقاط عشایرنشین مختلف شد. این افزایش بی‌سابقۀ مشتری و فروش زیاد تولیدات موتابی، یک دهه ادامه داشت و می‌توان از آن با عنوان دورۀ طلایی هنر - صنعت موتابی یاد کرد. در این دوره، موتابان زمان کافی برای بافت محصولات جانبی خود را نداشتند و تنها قاتمه تولید می‌کردند که باز هم پاسخگوی نیاز مشتری‌هایشان نبود. گاهی مشتری خواهان خرید موهای حلاجی‌شده در کارخانۀ مو وازنی بفروئیه بود تا زنان و دختران عشایر آن‌ها را با دوک نخ‌ریسی به قاتمه تبدیل کنند و سپس لت‌های سیاه‌چادر را ببافند. گاهی اوقات تاجران این حرفه که از اهالی بفروئیه بودند محصولات موتابی را خود برای فروش به بازارهای دایر در مرکز شهر زاهدان می‌بردند و عشایر، قاتمه‌ها را از آن بازارها خریداری می‌کردند. علاوه بر این، لت‌های سیاه‌چادر در آن دوره به افغانستان و پاکستان نیز صادر می‌شدند و در اختیار عشایر آن کشورها قرار می‌گرفتند که دگرگونی مهمی در بازار و تجارت موتابان به حساب می‌آید (جمال موتاب، مصاحبه شهریور ۱۴۰۱).

رواج و رونق هنر - صنعت موتابی که تا اواسط دهۀ ۶۰ خورشیدی ادامه داشته و ورود ماشین‌آلات و وسایل حمل‌ونقل مدرن نه فقط موجب گسترش بازارهای مصرف حتی صادرات آن به خارج از کشور گردید بلکه باعث شد تا جایگاه اجتماعی و اقتصادی موتاب‌ها در بین سایر حرفه‌ها ارتقاء یابد و در محل شأن و منزلت ویژه‌ای پیدا کنند. همین امر موجب گردید تا عدۀ زیادی به سمت حرفۀ موتابی سوق پیدا کنند.

۵-۴. اقتصاد هنر - صنعت دستیِ موتابی

در هر شغل و حرفه‌ای، سودآوری با میزان فروش و تقاضای بازار رابطه‌ای مستقیم دارد. در هنر - صنعت موتابی نیز همین رابطه برقرار است. تا پیش از دهۀ ۴۰ خورشیدی، فروش محصولات زیاد نبود و بیش‌ترین فروش به خریداران محلی و بومی شهر مربوط می‌شد. به‌تدریج و در دهه‌های ۴۰ و۵۰ خورشیدی با ورود دستگاه‌های حلاجی و گردگیر، میزان حلاجی موها در روز نسبت به سال‌های قبل چندین برابر شد و به‌دنبال آن حجم تولید موتاب‌ها نیز بالا رفت. در پی این تحول بود که علاوه بر مشتریان بومی، عشایر فارس و سیستان‌وبلوچستان خریدار محصولات تولیدی این هنر - صنعت بودند. با توجه به قیمت تمام‌شدۀ موی بز، قیمت تمام‌شدۀ تابیدن این موها و هم‌چنین قیمت نهایی، بیش‌ترین سود به تاجرانی تعلق می‌گرفت که در کار خرید و فروش محصولات موتابی بودند (جمال موتاب، مصاحبه شهریور ۱۴۰۱).

از نکات درخور توجه در مسیر دگرگونی و تحول هنر - صنعت موتابی یکی این‌که در دهۀ ۵۰ خورشیدی و در زمان احداث کارخانۀ مو وازنی بفروئیه، فروش قاتمه‌های تولیدی موتاب‌ها به بیش‌ترین میزان رسید، تقاضا برای خرید موهای حلاجی‌شده نیز از طرف عشایر و بلوچ‌های زاهدان افزایش پیدا کرد. به عبارتی موتاب‌ها کالاهای واسطه‌ای را با ارزش افزوده به خریداران خود می‌فروختند که پیش از آن سابقه نداشت و این خود نوعی دگرگونی و تحول قابل توجه به حساب می‌آمد. در زمان اوج رونق موتابی، تمام تولیدات قاتمۀ موتابان خریدار داشت، اما قاتمه‌هایی که باریک‌تر ریسیده شده بودند و ظرافت بیش‌تری داشتند با قیمت بهتری به فروش می‌رسیدند. از اواخر دهۀ ۶۰ خورشیدی، به‌تدریج از میزان خریدار محصولات موتابی کم شد. احتمالا یکی از دلایل این امر روی‌آوردن عشایر به یکجانشینی بود. علاوه بر این واردات چادرهای برزنتی از کشورهای همسایه با قیمت تمام‌شدۀ پایین‌تر از محصولات موتابی، باعث کاهش فروش محصولات موتابی

شد و این رکود هر روز بیش‌تر شد. در این باره یکی از موتاب‌ها به این نکته اشاره کرد که بعد از انقلاب اسلامی، امام خمینی (ره) برای عشایر خانه ساخت و آن ها دیگر نیازی به لت برای ساخت سیاه‌چادر نداشتند (حبیب رضوانی، مصاحبه آبان ۱۴۰۱).

رفته‌رفته با واردات محصولات تهیه‌شده با الیاف مصنوعی و چادرهای برزنتی از کشورهای همسایه، تقاضای عشایر برای خرید قاتمه و لت‌های سیاه‌چادر کاهش یافت. یکی از دلایل این کار، قیمت پایین‌تر محصولات وارداتی بود. هرچند که این محصولات، ویژگی لت‌های بافته‌شده با موی بز را نداشتند. به هر روی فروش تولیدات هنر – صنعت موتابی به قدری کاهش یافت که در اوایل دهۀ ۷۰ خورشیدی، تعداد زیادی از کارگاه‌های موتابی و کارخانۀ مو وازنی بفروئیه بسته شده و دستگاه‌های کارخانه، فروخته شدند. در اواسط این دهه، تعداد ۶ تا ۸ کارگاه فعال در سطح بفروئیه وجود داشت که البته فروش ناچیزی داشتند. با ادامۀ رکود بازار، تعداد کارگاه‌های تعطیل‌شده از این هم بیش‌تر شد (حبیب موتاب، مصاحبه مهر ۱۴۰۱).

برای درک بهتر وضعیت اقتصادی موتابی شاید مقایسۀ آن با هنر – صنعت دستی عبابافی در منطقۀ محمدیه نایین قدری روشنگر باشد. یکی از فعالان در عرصۀ تولید و تجارت محصولات گوناگون تهیه‌شده از پشم شتر چنین عنوان نموده‌است: تولید عبا از دورۀ صفویه تا حدود ۴۵ سال پیش به ۶۰۰ تا ۷۰۰ تخته در ماه می‌رسیده است ولی در حال حاضر با توجه به کاهش شدید فروش، عبابافی‌ها صرفاً با توجه به سفارش قبلی تولید می‌کنند. با این حال نه‌تنها سفارش سالانۀ آن‌ها انگشت‌شمار است بلکه صادرات آن‌ها نیز به شدت کاهش یافته‌است. مقصد بازار صادرات عبا در گذشته و اوج رونق آن، کشورهای همسایه خصوصاً سوریه، عربستان، کویت، امارات و حتی پاکستان و افغانستان بوده‌است. با توجه به کسادی بازار عبابافی، در حال حاضر بیش‌تر تولیدکنندگان به تولید گلیم روی آورده‌اند. تولید گلیم در کارگاه‌ها در حال حاضر از رونق نسبی برخوردار هست و تقریباً هر کارگاه ماهانه ۱۰ تا ۲۰ تخته گلیم را بیش‌تر برای بازار داخل تولید می‌کند. با این وجود، در حال حاضر تعداد کارگاه‌های فعال مربوط به هنر – صنعت پشم‌ریسی دستی و تولید محصولات گوناگون از پشم در منطقۀ محمدیه نایین ۵ تا ۶ کارگاه می‌باشد (حسن بیک، از فعالان عبابافی در نایین، مصاحبه آبان ۱۴۰۳).

در مقام مقایسۀ موتابی و عبابافی، ذکر این نکته ضروری است که محصولات تولیدشده از موی بز در هنر – صنعت موتابی به دلیل زبری این مو هیچ استفاده‌ای برای تن‌پوش و پاپوش انسان ندارند و بنابراین از دامنۀ مشتریان آن کم می‌شود. از طرف دیگر به دلیل ویژگی‌های خاص موی بز مانند بازشدن منافذ محصولات بافته‌شده از موی بز در تابستان و به هم پیوستن آن در زمستان و نزدیک‌نشدن جانوران خطرناکی مانند مار و عقرب به آن، نسبت به پشم شتر پتانسل بیش‌تری برای تولید محصولات مورد نیاز بازار دارد.

۵-۵. وضعیت اجتماعی موتاب‌ها در گذر تاریخ

افول هنر – صنعت موتابی از نظر اقتصادی از اواخر دهۀ ۶۰ خورشیدی و تداوم آن در دهه‌های بعدی سبب شد که باز هم از تعداد کارگاه‌های موتابی کاسته شده و موتاب‌های بیش‌تری بیکار شوند. کاهش پایگاه اقتصادی شاغلان به این هنر – صنعت و جلوه‌گری مشاغل جدید موجب گردید که شأن اجتماعی آن‌ها نیز کاهش یابد. به همین سبب تعدادی از اهالی بفروئیه که به مشاغلی نظیر پیشه‌وری و کارمندی روی آورده بودند، نام‌خانوادگی خود را از «موتاب بفروئی» تغییر دادند (جمال موتاب، مصاحبه شهریور ۱۴۰۱).

از اوایل دهۀ ۹۰، ادارۀ میراث فرهنگی و پایگاه پژوهشی میراث فرهنگی شهرستان میبد توجه خود را به هنر – صنعت موتابی معطوف داشت. با تلاش و همت آنان و جمعی از اهالی هنردوست محلی، این هنر – صنعت در دی ماه ۱۳۹۳، به شمارۀ ۱۰۶۴ در فهرست آثار ملی ایران جای گرفت. هم‌چنین تبدیل محله بفروئیه به شهر و مرکز بخش بفروئیه در سال ۱۳۹۱، موجی از هویت‌یابی و تلاش برای رشد و پیشرفت را در اهالی بفروئیه ایجاد کرده‌است. به تأسی از این موجِ احساسات مردمی، در حال حاضر همۀ نهادهای دولتی و عمومی شهر بفروئیه مانند بخشداری، شهرداری و به‌ویژه شورای شهر بفروئیه به‌دنبال احیای هنر – صنعت موتابی هستند. خوشبختانه هنوز حدود یک‌صد نفر در بفروئیه هستند که موتابی را به خوبی می‌شناسند و می‌توانند در آن مشغول به کار شوند (همان).

این پتانسیل و توجه اولیای امور در شهرستان، استان و کشور سبب شده‌است تا مرکزی را به نام «کارگاه موتابی شهید علی موتاب» راه‌اندازی نموده و در سال‌های گذشته در نمایشگاه‌های گوناگون محلی، استانی و اخیراً ملی شرکت کنند. هم‌چنین، کلاس آموزشی موتابی از سوی ادارۀ فنی و حرفه‌ای شهرستان میبد به مربی‌گری آقای حبیب موتاب راه‌اندازی گردیده که معلمی بازنشسته است و خود و خانواده‌شان از موتاب‌های حرفه‌ای و قدیمی بفروئیه هستند. در حال حاضر تعداد کارگاه‌ها به چهار عدد رسیده که گاهی میراث‌دوستان و

دانشجویان و دانش‌آموزان نیز از آن کارگاه‌ها دیدن کرده و با هنر - صنعت موتابی آشنا می‌شوند. می‌توان گفت که این کارگاه‌ها هم به‌صورت نمادین و سمبلیک به این کار مشغول هستند و هم‌این‌که به‌صورت محدود کار اقتصادی انجام می‌دهند (تصاویر ۸ و ۹). این کارگاه‌ها علاوه بر تولید قاتمه به کار بافت لت‌های سیاه‌چادر روی آوردند تا دوباره بتوانند به این هنر- صنعت بومی و قدیمی رونق بخشند و مهم آن‌که ولو به‌صورت محدود مشتریانی یافته‌اند (حبیب موتاب، مصاحبه مهر ۱۴۰۱). نکتهٔ قابل توجه آن که آنان در تلاشند تا با مو، محصولاتی متفاوت از آثار پیشین و با کاربری‌های متفاوت نظیر سایه‌بان طبیعی تولید کنند. «زیست پارک مشهد» از آن‌ها تقاضای بافت سیاه‌چادر داشته و علاوه بر این، در نمایشگاه بین‌المللی گردشگری و صنایع‌دستی که در تاریخ ۱۸ تا ۲۲ بهمن ۱۴۰۱ در تهران برگزار شد مشتریان خوبی از کرمانشاه یافته‌اند (URL3).

تصویر ۸: محصولات تولیدی موجود در کارگاه موتابی (سهیلا سلمانی، ۱۴۰۱)

تصویر ۹: کارگاه موتابی (سارا سلمانی)

به‌نظر می‌رسد با شرایط موجود و اقدام‌ها و موقعیت‌های پیش‌آمده، هنر - صنعت دستی موتابی از زوال و مرگ قطعی نجات پیدا کرده‌است. اما توسعه و گسترش و احیای این هنر - صنعت به‌گونه‌ای که اشتغال‌آفرینی و سودآوری را به‌دنبال داشته باشد نیاز به طرح و برنامه‌های دقیق‌تر و بلندمدت‌تری دارد. لازمهٔ آن شناخت خواص موی بز، خلاقیت و نوآوری متناسب با ذائقه مصرف‌کننده در امر تولید کالا و شناخت بازارهای مصرف داخلی و خارجی است که به نظر می‌رسد به تنهایی از توان دوست‌داران بفروئی این هنر - صنعت و مدیران بفروئیه خارج است مگر آن‌که با کمک متخصصان مربوطه طرحی را تدوین و به‌تدریج پیاده‌سازی کنند.

۶. نتیجه‌گیری

موضوع مهمی که باید از زاویهٔ سیر تحولات تاریخی این هنر - صنعت مورد توجه قرار داد این است که موتابی در گذر زمان در ابعاد گوناگون دچار دگرگونی‌های مهمی شده‌است. اغلب این دگرگونی‌ها که به دلیل ورود برق و تکنولوژی ماشینی و استفاده از کامیون برای حمل‌ونقل به میبد و بفروئیه بوده‌اند، از اوایل دههٔ ۴۰ خورشیدی آغاز شده و در مجموع دربرگیرندهٔ چگونگی تهیهٔ مواد اولیه، حمل‌ونقل آن، فرایند تولید، میزان تولید، محصولات تولیدی، بازارهای مصرف، نرخ اشتغال، اهمیت آن در معیشت شاغلان آن و جایگاه موتابی در اقتصاد محلی، پایگاه اجتماعی شاغلان در حرفهٔ موتابی و اعتبار شهر بفروئیه می‌شوند.

در این پژوهش که داده‌های خام آن از طریق میدانی و به شیوهٔ مصاحبه و گفتگو با موتاب‌ها، مدیران شهر بفروئیه، آگاهان و مورخان محلی به‌دست آمده‌است یافته‌ها به شرح زیر خلاصه، دسته‌بندی و ارائه می‌گردند:

- میزان تولید افزایش و نه‌فقط محصولات نهایی موتابی بلکه کالاهای واسطه‌ای یعنی همان موی حلاجی‌شده و وازده نیز به ایلات و عشایر فروخته می‌شد.
- سودآوری و تعداد شاغلان در این هنر - صنعت بعد از ورود ماشین (چه ماشین‌های حمل‌ونقل بار و چه ماشین آلاتی که در فرایند تولید نقش داشتند) از حالت معمول خارج و به‌سرعت رشد کرد. هرچند از اواخر دههٔ ۶۰ این روند دگرگون شد. سودآوری این هنر - صنعت پس از دههٔ ۴۰، بیش‌تر در بخش تجارت بوده تا تولید، در حالی‌که پیش از آن سودآوری در بخش تولید بوده‌است.

• مراکز تهیهٔ مواد اولیه و بازارهای مصرف، گسترش یافته و متنوع گردیدند. به‌گونه‌ای که خریداران از سیستان‌وبلوچستان به بفروئیه می‌آمدند و گاه چندین روز می‌ماندند تا کالاهای مورد نیاز آنان تولید شوند. محصولات موتابی حتی به خارج از کشور نیز صادر می‌شدند. این روند از اواخر دههٔ ۶۰ خورشیدی رو به کاستی گرفت تا در دههٔ ۸۰ تقریباً رو به نابودی کامل رفت.

• ورود ماشین به این هنر - صنعت، میزان اشتغال زنان را کاهش داد، زیرا زنان بیش‌تر به پاک‌کردن موها و وازدن آن مشغول بودند. هرچند جداکردن کرک از مو هنوز تا حدودی کاری زنانه تلقی می‌گردد.

• ورود ماشین و گسترش تولید و فروش سبب شد تا بفروئیه از اعتبار بالایی برخوردار شود. موتاب‌ها از وضعیت اقتصادی و اجتماعی خوبی برخوردار شدند و هم‌بستگی بالای میان موتاب‌های بفروئی نشان از هویت مستقل شغلی آن‌ها بود. اما این روند دیری نپایید و از اواخر دههٔ ۶۰ خورشیدی، سیر نزولی به خود گرفت تا این‌که در دههٔ ۸۰ به پایین‌ترین نقطهٔ خود رسید.

• ورود ماشین‌آلات و در نتیجه افزایش تولید و سودآوری و افزایش نرخ اشتغال، پایگاه اجتماعی و اقتصادی موتاب‌ها را افزایش داد، ولی از اواخر دههٔ ۶۰، این روند معکوس شد به‌گونه‌ای که بسیاری از موتاب‌ها حتی نام‌خانوادگی خود را از «موتاب بفروئی» تغییر دادند.

• نکتهٔ دارای اهمیت این است که به‌رغم دسترسی به نیروی برق، خوشبختانه موتاب‌های بفروئیه هنوز بخش موتابی را کاملاً به صورت دستی و سنتی انجام می‌دهند. همین امر موجب شده است که هنر – صنعت موتابی هم‌چنان به‌عنوان صنایع‌دستی به رسمیت شناخته شود. به‌گونه‌ای که در دی ماه سال ۱۳۹۳ موتابی به‌عنوان میراث ناملموس در فهرست آثار ملی جای گرفت. هم‌چنین اخیراً نیز شهر بفروئیه به‌عنوان شهر ملی موتابی معرفی شده است. علاوه بر آن، ارادهٔ مدیران شهر بفروئیه باعث پیدایش جوش و خروشی درون این هنر – صنعت و اهالی آن شده و امیدهای فراوانی برای احیای این هنر – صنعت، به‌روزکردن و اقتصادی‌کردن آن ایجاد شده‌است که خوشبختانه از حمایت‌های راهبردی و مالی دولتی و نیز افکار عمومی برخوردارند. به گونه‌ای که اکنون چهار کارگاه موتابی در بفروئیه به‌طور دائم فعال هستند و در نمایشگاه‌های متعدد ملی شرکت کرده و مورد توجه مقامات دولتی قرار گرفته‌اند. موهای مورد نیاز این کارگاه‌ها اغلب از سمنان تهیه می‌شود و مشتریانی از عشایر به سراغ آن‌ها آمده‌اند و از همه مهم‌تر این‌که بازارهای مدرن داخلی ولو اندک پیدا کرده‌اند. از این قرار به نظر می‌رسد که چنان‌چه این تلاش‌ها در چهارچوب آینده‌پژوهی و با برنامه‌ریزی عالمانه و مبتنی بر خلاقیت و نوآوری و تشخیص ذائقه بازار باشد، می‌توان امیدوار بود که این هنر – صنعت بار دیگر بتواند روی پاهای خود ایستاده و به سودآوری لازم برای بقا دست یابد.

برای تثبیت هنر – صنعت موتابی و رونق نسبی و دوبارهٔ آن موارد زیر پیشنهاد می‌شوند:

مهم‌ترین مسئله‌ای که می‌تواند سبب تثبیت و رونق این هنر – صنعت شود همانا درنظر داشتن مفهوم «معاصریت» از سوی تولیدکنندگان می‌باشد بدون آن‌که به اصالت و دستی‌بودن موتابی خدشه‌ای وارد شود. با رعایت این شرط، معاصریت می‌تواند در همهٔ مراحل تهیه و فرآوری مواد اولیه، تولید محصولات و بازارهای مصرف، عملیاتی بشود. البته پیش از آن لازم است تا موتاب‌ها به‌لحاظ هویتی به رسمیت شناخته شوند تا اعتماد به‌نفسی دوباره بیابند. امری که پژوهشگران امیدوارند این تحقیق، گامی هرچند کوچک در مسیر آن باشد.

در مرحلهٔ تهیه مواد اولیه، امکان تهیهٔ موی بز از مناطق نزدیک‌تر مثل منطقهٔ ندوشن وجود دارد که یکی از مراکز مهم دامپروری استان یزد به‌ویژه پرورش بز به شمار می‌رود. موتاب‌ها می‌گویند در گذشته‌های دور گاهی موی بز را از منطقهٔ ندوشن تهیه می‌کردند اما در دهه‌های اخیر، دیگر با این منطقه تعاملی نداشته‌اند. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که از نظر بهداشتی مرحلهٔ فرآوری آسیب‌رسان‌ترین مرحله در موتابی است و موتاب‌ها اغلب به بیماری‌های تنفسی مثل آسم مبتلا می‌شده‌اند. لازم است به موتاب‌ها آموزش رعایت نکات بهداشتی مثل ماسک‌زدن در این مرحله داده شود.

در مرحلهٔ تولید محصولات، پیشنهاد آن است که به مزایای نسبی موی بز توجه شود و با توجه به آن‌ها و به نیازهای بازار، محصولات جدیدی تولید شوند. مهم‌ترین مزیت‌های موی بز عبارتند از: ۱. سبزبودن آن یعنی متناسب‌بودن آن با محیط‌زیست؛ ۲. عملکرد خودکار موی بز در زمستان و تابستان برای حفاظت از گرما، سرما و باران؛ ۳. دوری‌گزیدن گزندگان و خزندگان خطرناک از آن؛ ۴. مقاومت در برابر آتش. از این قرار لازم است تا با موی بز محصولاتی متفاوت از محصولات پیشین و با کاربری‌های متفاوت نظیر سایه‌بان طبیعی تولید شوند. استفاده از سایه‌بان‌های چتری از جنس لت‌های سیاه چادر که قابلیت باز و بسته‌شدن داشته باشند در آلاچیق کافه‌رستوران‌ها، روف‌گاردن‌ها و کمپ‌های طبیعت‌گردی و حتی سایه‌بان‌های پلیس، می‌تواند گزینهٔ خوبی برای استفادهٔ مجدد از این دست‌بافته‌های مویین باشد. استفاده از

محصولات موتابی در این دست آلاچیق‌ها مانع ورود باران در زمستان و مهم‌تر این‌که مانع ورود گزندگان به آلاچیق به‌ویژه در کمپ‌های طبیعت‌گردی می‌شود. هم‌چنین جنبشی که هم‌اکنون برای استفاده از محصولات سازگار با محیط‌زیست در کشور احساس می‌شود، فرصت خوبی برای رونق دوبارهٔ این هنر - صنعت است. یافته‌های ما نشان می‌دهد که «زیست پارک مشهد» از موتاب‌های بفروئیه تقاضای بافت سیاه‌چادر را داشته که ظاهراً تامین نشده‌است. هم‌چنین به گفتهٔ یکی از افراد صاحب‌مقام در وزارت میراث فرهنگی و گردشگری، فدراسیون کوهنوردی کشور طناب‌هایی را درخواست داده که برای محیط‌زیست بی‌ضرر باشند. نظر به استحکام مثال‌زدنی طناب مویی در مقایسه با طناب‌های نخی، بهتر است موتاب‌های بفروئی این درخواست را پیگیری و عملیاتی کنند.

در مرحلهٔ فروش و یافتن مشتری و بازارهای مصرف جدیدتر، موتاب‌های بفروئی نیاز به کمک و آموزش دارند. اغلب آن‌ها می‌گویند: «دیگر مشتری نداریم. کسی احوالی از ما نمی‌پرسد.» این امر نشان از آن دارد که با الزامات بازاریابی در عصر جدید آشنایی ندارند، امری که موتاب‌ها خود به تنهایی قادر به ایجاد آن نیستند. بنابراین پیشنهاد می‌شود تا مدیران شهری بفروئیه با کمک سازمان‌های دولتی مسئول، عهده‌دار آموزش نسل جوان‌تر موتاب‌ها در این خصوص شده و نسبت به مفاهیمی مانند خلق نیاز جدید، تبلیغات مدرن و ارتباط با سرشاخه‌های تجارت برای پخش محصولات جدیدی که در بالا به آن‌ها اشاره شد، توجه نمایند.

سپاسگزاری

مصاحبه با آقای حسن بیک توسط آقای محسن فرزانیان محمدی، دانش‌آموختهٔ مقطع کارشناسی‌ارشد رشته تاریخ گرایش ایران دورهٔ اسلامی دانشگاه میبد و در نایین انجام شده که از ایشان قدردانی می‌شود. هم‌چنین از آقای مجید برائمی، مدرس زبان انگلیسی دانشگاه علم و هنر یزد به جهت ویرایش و اصلاح متن چکیدهٔ مبسوط انگلیسی قدردانی می‌شود.

منابع

افتخار، فریبا. (۱۳۹۴). تاریخ جامع ایران (ج. ۱۸). تهران: انتشارات دایرةالمعارف بزرگ اسلام.

امیدوار، کمال. (۱۳۹۹). شهر بفروئیه از منظر گردشگری. تهران: انتشارات علم نوین.

بهشتی، سیدمحمد. (۱۴۰۳). توسعه در تاریکی. تهران: انتشارات روزنه.

بیک، حسن؛ مصاحبهٔ شخصی (محسن فرزانیان محمدی). (۱۴۰۳).از فعالان عرصه هنر- صنعت دستی عبابافی در نایین.

جانب‌اللهی، محمدسعید. (۱۳۸۵). چهل گفتار در مردم‌شناسی میبد (دفتر دوم و سوم: مردم‌شناسی اقتصادی). تهران: انتشارات گنجینه هنر.

خاکزار بفروئی، مرتضی، بناء بفروئی، حمیدرضا، و موسوی، سید مصطفی. (۱۴۰۰). بفروئیه در گذر زمان. تهران: انتشارات توانگران.

رمضانخانی، صدیقه. (۱۳۹۳). فرهنگ مشاغل استان یزد (پیشینه‌های سنتی، هنرها و صنایع دستی). یزد: انتشارات اندیشمندان.

فرهادی، مرتضی. (۱۳۹۳). مردم‌نگاری دانش‌ها و فناوری‌های سنتی: "تان شب" مردم‌نگاران ایران. دوفصلنامه دانش‌های بومی ایران، ۱ (۲)، ۴۹-۱. doi: 10.22054/qjik.2016.1563

کریمی، اصغر. (۱۳۹۸). دانشنامهٔ فرهنگ مردم ایران (ج. ۲). مدخل بز. تهران: انتشارات دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.

منابع اینترنتی

URL1: http://www.handicraftiran.com (Access Date: May 2022)

URL2: http://www.irna.ir (Access Date: January 2023)

URL3: https://eitaa.com/ebafroo (Access Date: June 2024)

The Historical Variations of Mootabi Handicrafts in the City of Meybod

Hassan Zarei Mahmoudabadi
Assistant Professor, Department of Iranian Studies, Meybod University, Yazd, Iran (Corresponding Author)/ h.zarei@meybod.ac.ir
Sara Salmani
M. A in Iranology, Meybod University, Yazd, Iran/ Sarasalmani1993@yahoo.com

Received: 23/06/2024
Accepted: 28/08/2024

Introduction

Recognition of indigenous knowledge and technologies, some of which have been represented in form of handicrafts, is a requirement for sustainable development in developing countries. Fortunately, Iran has a brilliant position in the world in terms of indigenous knowledge and traditional technologies regarding handicrafts, although it is lacking in quality research and studies on such folk knowledge and technologies. Among such folk knowledge that has not gained that necessary attention, one can refer to Mootabi. The indigenous art and craft of Mootabi can be located in the city of Bafruiyeh in Meybod, Yazd. As a bedrock of this indigenous art, Meybod was named the National Mootabi city of Iran by the Ministry of Cultural Heritage, Tourism, and Handicrafts in July, 2025. The history of this art and craft in Bafruiyeh, which is one of its main centers in the country, can be considered to be more than two centuries old. Mootabi refers to the spinning of goat hair to produce direct products such as Ghatmeh, rope, barbs, and indirect products such as black-cloth, sackcloth, cow hide, donkey hide, and camel hide. The most important advantages of goat hair are: its greenness, it's compatible with the environment; the automatic function of goat hair in winter and summer to protect against heat, cold, and rain, keep dangerous biting insects and reptiles away from it, and resist fire.

Research Method

The main issue of this research is to show the historical developments of Mootabi art-industry in Bafruiyeh, Meybod. This research, which was conducted using a descriptive-analytical method, aims at better understanding of Mootabi and its historical developments as well as giving identity to the practitioners of this art-industry and paving the way for its revival in more up-to-date forms. The data of this research were collected through field and library studies and through means of observation, interview, photography, and recording. The statistical population of this research in its field section consists of the Mootabs of Bafruiyeh, local experts and historians, as well as the urban managers of Bafruiyeh. The necessary statistical samples were selected using a non-probability snowball method until the last sample or until theoretical saturation. For this purpose, the informants of the city of Bafruiyeh were first met. After interviews and discussions about the generalities of Mootabi handicrafts, the scholars and practicing activists of this field were asked

about, and in this way more people were identified. After that, specialized interview sessions were held with them. In these interviews, researchers asked their own questions and recorded the given answers in form of audio. The next stage was observation, carried out in forms of pure and participatory observation. To observe, researchers went to the available few historic workshops in Bafruiyeh neighborhood. To gain a better and deeper understanding of the ins and outs of Mootabi, one of the researchers spent some time learning Mootabi from a Mootabi master to be able to perform it practically.

Research Findings

The findings of this study show that since about 1957, with the arrival of electricity, machinery, and automobiles in Bafruiyeh, all aspects of Mootabi have gradually changed, including the ways of obtaining goat hair, its transportation, its production process, its manufactured products, its consuming markets, its employment rates, its place in economy, the social base of the employed ones, and the reputation of the city of Bafruiyeh. After the arrival of machinery (both freight-carrying machines and machines involved in the production process), the profitability and the number of employees in this craft went beyond the usual state and grew rapidly. However, this trend changed since the late 1970s. After 1950s, the profitability of this art and industry was more in the trade sector than in production, so that not only the final products but also the hair that had been cut and combed were sold as intermediate goods to tribes. While before that, the profitability was more in the production sector. The centers for the procurement of raw materials and consumer markets were so expanded and diversified that buyers from Sistan and Baluchistan came to Bafruiyeh and sometimes stayed for several days until the goods they needed were produced. Mootabi products were even exported abroad. This trend began to decline from the late 1970s until it almost disappeared in 2000s. The introduction of machinery into this art and industry reduced the employment of women, because women were mostly engaged in cleaning and combing hair. However, removing lint from hair is still considered a female task to some extent. The introduction of machinery improved production, profitability, employment rates, and the social and economic base of the Mootabi; however, since the late 1970s, this trend has been reversed so much so that many Mootabs have even changed their surnames from ‘Mootabi Bafruiyeh.’

Conclusion

The important point is that, despite access to electricity, Bafruiyeh’s Mootab still performs fortunately the main part, which is braiding hair together, completely manually and traditionally. This has led to the recognition of Mootabi art and craft as a handicraft to the extend that in January 2014, Mootab was included in the list of intangible heritage of Iran. The most important issue, capable of stabilizing and Thriving this art and craft, is that the attitude of producers to consider the concept of "contemporariness" without compromising the authenticity and craftsmanship of Mootabi. By observing this condition, *modernity* can be welcomed in all stages of raw material procurement, processing, production, and market consumption. Of course, it is first necessary for the Mootabs to be recognized in terms of identity to regain self-confidence. This is the condition that the researchers hope to be realized through such studies.

Keywords: art industry, Bafruiyeh of Meybod, variations, Mootabi.

References

Beheshti, S. M. (2024). *Development in darkness*. Tehran: Rozena Publications. [In Persian].

Eftekhar, F. (2014). *Comprehensive history of Iran (Vol. 18).* Tehran: Big Encyclopedia of Islam Publications. [In Persian].

Farhadi, M. (2016). Ethnography of Traditional Knowledge and Echnologies; Daily Bread of Iranian Ethnographer. *Indigenous Knowledge, 1* (2), 1-49. doi: 10.22054/qjik.2016.1563 [In Persian].

Janebullahi, M. S. (2015). *Forty discourses in anthropology* (Vol 2-3: Economic anthropology). Tehran: Ganjineh Honar Publications. [In Persian].

Karimi, A. (2018). *Encyclopaedia of Iranian people's culture* (Vol. 2). Goat Entry. Teran: Big Encyclopaedia of Islam Publications [In Persian].

Khakzar Bafrouyee, M., Bana Bafrouyee, H. & Mousavi, S. M. (2020). *Bafruiyeh in the passing of time.* Tehran: Tawangaran publications. [In Persian].

Omidvar, K. (2019). *The moutab of Bafruiyeh city in landscape tourist*. Tehran: Elam Novin Publications. [In Persian].

Ramzankhani, S. (2013). *Yazd province business culture (traditional backgrounds, arts and handicrafts)*. Yazd: Andishmandan publications. [In Persian].

URLs

URL1: http://www.handicraftiran.com (Access Date: May 2022)

URL2: http://www.irna.ir (Access Date: January 2023)

URL3: https://eitaa.com/ebafroo (Access Date: June 2024)

مقاله:
علمی‌ترویجی

10.22052/HSI.2024.253435.1140

تحلیل نگارۀ «معراج پیامبر (ص)» از خمسۀ طهماسبی با نگاهی دینی و سیاسی به شیوۀ آیکونولوژی*

مرتضی افشاری**
سهند الهیاری***
خشایار قاضی‌زاده****

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۱/۲۷ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۳/۲۷

چکیده

نگارۀ «معراج پیامبر (ص)» اثر سلطان‌محمد متعلق به نسخۀ خمسۀ طهماسبی از تبریز در دورۀ صفوی است که در زمان شاه سلیمان توسط محمد زمان مرمت شده و یکی از آثاری است که نگارگر به‌عنوان مؤلف اثر هنری، معنای افزوده‌ای از اثر را به‌وجود آورده‌است. نکتۀ قابل توجه در این نگاره، فرشته‌ای است که در حین نگاه توأم با لبخند به مخاطب اثر، در حال حرکت به سمت پیامبر (ص) و اهدای تاج به تصویر کشیده شده، گویی نگارگر دیدگاه خویش را در اثر نمایان کرده‌است. پژوهش حاضر با هدف شناسایی معنای لایه‌های پنهانی، نگاره موردنظر را با شیوۀ آیکونولوژی پانوفسکی تحلیل کرده و در پی پاسخ به این پرسش است که چه لایه‌های معنایی پنهانی در نگارۀ «معراج پیامبر (ص)» وجود دارد؟ نتایج حاصل از این تحقیق نشان می‌دهد عوامل فرهنگی و سنت‌های اجتماعی دوران صفوی و عناصر بصری رایج در نگارگری این زمان، در پوشش و احوال شخصیت‌های موجود در نگاره تاثیرگذار بوده‌اند و از طرفی نگارگر تحت‌تأثیر فضای معنوی و اجتماعی حاکم بر دورۀ صفوی دست به خلق اثر زده‌است. درحقیقت این نگاره برخاسته از دیدگاه‌های معنوی و دینی زمان خلق اثر توسط سلطان‌محمد و دیدگاه‌های سیاسی و اجتماعی زمان مرمت اثر توسط محمد زمان بوده‌است. سلطان‌محمد متأثر از نگرش عرفانی، دست به خلق این اثر زده‌است. از طرفی هم محمد زمان مرمت‌گر اثر نیز باتوجه به شرایط سیاسی و اجتماعی آشفتۀ حاکم بر زمان حکومت شاه سلیمان صفوی به‌صورت باطنی و غیرمستقیم با توجه به سیرت پیامبر، ایشان را الگوی حکومت‌داری دینی دانسته و نارضایتی خویش را از دورۀ تاریخیِ صفوی به مخاطب اثر القاء می‌کند. در نتیجه شاه سلیمان را لایق حکومت‌داری ندانسته است.

کلیدواژه‌ها:

دین، سیاست، معراج پیامبر، محمد زمان، سلطان‌محمد، خمسۀ طهماسبی، آیکونولوژی.

* این مقاله مستخرج از رساله دکتری نگارنده دوم با عنوان «تفسیر نگارگر از متون ادبی و شکل‌گیری معنای اثر: خمسه‌نگاری‌های مکاتب هرات و تبریز» است که به راهنمایی نگارندگان اول و سوم نگارش شده‌است.

** دانشیار، گروه پژوهش هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران (نویسنده مسئول)/ afshari@shahed.ac.ir
*** دانشجوی دکترای تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، گروه هنر اسلامی، دانشگاه شاهد، تهران، ایران/ allahyarisahand@gmail.com
**** دانشیار، گروه هنر اسلامی، دانشگاه شاهد، تهران، ایران / ghazizadeh@shahed.ac.ir

۱. مقدمه

معراج به‌عنوان یکی از موضوعاتی که در فرهنگ اسلامی از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است، بارها توسط نگارگران مختلف مصور شده‌است. تمرکز پژوهش حاضر بر نگارهٔ ارزشمند معراج حضرت محمد (ص) از خمسه شاه طهماسب متعلق به مکتب تبریز صفوی است که توسط سلطان‌محمد، نگارگر برجسته دربار صفوی به تصویر درآمده است. این نگاره هم‌چون متنی روایتگر، حامل پیام‌هایی برای مخاطب خود است. اروین پانوفسکی محقق و فیلسوف آلمانی در تحقیقات تاریخی خود از روش نگاره‌شناسی سود جست و سه پویه را در تحلیل و قرائت یک تصویر نام برد. در پویهٔ نخست محسوس‌ترین جلوه‌های یک تصویر موردبحث قرار می‌گیرند؛ در مرحلهٔ دوم نگاهی با پشتوانه‌ای از ادبیات موجود شکل می‌گیرد. در واقع نگاره‌پردازی و یا نگاره‌شناسی مرحلهٔ سوم تحلیل را شکل می‌دهد، پانوفسکی این پویه را مرحله تحلیل عمیق نگاره‌ها می‌نامد (ضیمران، ۱۳۸۲: ۴۶). تحلیل نگارهٔ معراج پیامبر (ص) از دیدگاه پانوفسکی معنای تصویر را در سه مرحله مورد تحلیل قرار می‌دهد، در مرحلهٔ نخست به موضوع اولیهٔ معراج پیامبر (ص) پرداخته می‌شود و تصویر از نگاه یک فرد عادی خوانش می‌شود. در مرحلهٔ دوم به سراغ مایه و مضمون اثر رفته و در مرحلهٔ سوم، درونمایهٔ نگاره معراج پیامبر (ص) که از یک دوره و فرهنگ خاص و شرایط حاکم بر زندگی هنرمند سرچشمه گرفته است، تبیین می‌شود. نگارهٔ معراج پیامبر (ص) اثر سلطان‌محمد توسط پژوهشگران مختلف از نظر صور خیال، حضور فرشتگان، ترکیب‌بندی تصویر پیامبر (ص) و دیدگاه‌های متعدد مورد بررسی قرار گرفته‌است. هر یک از ویژگی‌های این نگاره به‌صورت پراکنده در کنار هم آمده و از نظر نوع ویژگی‌های اثر تفکیکی صورت نگرفته‌است. روش سه مرحله‌ای پانوفسکی امکان تبیین اثر را به‌صورت لایه‌ای فراهم می‌کند. نگارگر در این نگاره تنها تصویرگری نمی‌کند، بلکه بن‌مایه، جوهر و مفهوم داستان را با لحاظ‌کردن مشخصه‌های عقیدتی، زیبایی و تفسیر شخصی با روح درونی و متأثر از عوامل بیرونی (اجتماعی، فرهنگی، سیاسی، مذهبی و ...) به تصویر می‌کشد تا با اثر خود به درک مشترکی برسد. با این زاویهٔ دید، نگارگر ویژگی‌های تصویری واقعیت را به‌صورت آشکار بازتاب نمی‌دهد، بلکه از منظر غایی به اثر نگریسته و در پی معناسازی است. درحقیقت یک نگاره پیش از آن‌که به وسیلهٔ نگارگر به تصویر درآید، از باورها و اعتقادات وی عبور می‌کند و رنگ و نشان خاصی را می‌نمایاند. نگارگر با بینش فردی و اجتماعی تأثیر مستقیمی در شیوهٔ بیان اثر خویش دارد.

۲. چهارچوب نظری و روش پژوهش

آیکونولوژی بازسازی کل یک برنامه یا زمینه است و بیش از یک متن را شامل می‌شود، این متون در زمینه‌ای قرار دارند که محیط هنری و فرهنگی را شامل می‌شود (آدامز، ۱۳۸۷: ۵۱). یک تصویر به هر میزانی که بتوان آن را سطحی و بی‌ارزش انگاشت، در درون خود دربردارندهٔ معنایی است که قابل تفسیر بوده‌است (Durand, 1992: 19-20). پانوفسکی با تعریف تمایز میان «مضمون یا معنا» و « فرم»، سه مرحله از تفسیر را مشخص کرد؛ از این‌رو در مسیر ابتدایی به مرحلهٔ «پیش‌آیکونوگرافی» می‌پردازد و در ادامه، دو مرحلهٔ اصلی برای پیشبرد بررسی محتوا به نام «آیکونوگرافی» و «آیکونولوژی» را مطرح می‌کند که خود، آن‌ها را «عملیات پژوهش» می‌نامد. این سه مرحله شامل مواردی می‌شوند که به توضیح آن‌ها می‌پردازیم (جدول ۱).

مرحلهٔ اول
توصیف اثر: کشف معنای اولیه و ظاهری نگاره
مرحلهٔ دوم
شمایل‌نگاری اثر: کشف معنای ثانویهٔ نگاره
مرحلهٔ سوم
شمایل‌شناسی اثر: کشف آخرین لایهٔ معنای نگاره

جدول ۱: روند تحلیل آیکونولوژی نگارهٔ معراج پیامبر (نگارندگان)

مرحلهٔ پیش‌آیکونوگرافی یا توصیف، دائر بر شرح و شناخت ظاهری اثر و شناسایی نقش‌مایه‌های موجود در آن است. در مرحلهٔ توصیف، الزاماً ارجاعی به جهان خارج از خود اثر صورت نمی‌گیرد و بیان آن، متکی بر برخورد اولیهٔ بیننده با آن و یا برآمد و حاصل نخستین دریافت‌های ذهنی است (Panofsky, 1972 : 9). بنابراین جهان فرم‌های ناب را که به‌مثابه حامل‌های معنای طبیعی یا اولیه دانسته شده‌اند، می‌توان دنیای موتیف‌های هنری خواند (پانوفسکی، ۱۳۹۹: ۴۴). در مرحلهٔ آیکونوگرافی یا شمایل‌نگاری به دنیای رمزگان نهفته در بطن اثر راه گشوده می‌شود. این مرحله، ورود به حوزه‌ای از معناست که معنای فرانمودی نیز دانسته می‌شود و نتیجهٔ واکنش‌های انگیخته‌شده در بیننده نسبت به آگاهی اولیهٔ پدیدآمده دربارهٔ اثر است (عبدی، ۱۳۹۱: ۴۱).

مرحلهٔ آیکونولوژی یا شمایل‌شناسی که با عنوان «تفسیر محتوایی» یا ذاتی نیز شناخته شده، مقصدی نهایی در یک بررسی و کندوکاو ژرفِ آیکونوگرافیک است؛ به‌عبارتی دقیق‌تر، این مرحله در پی شناسایی چگونگی برگزیدن ارزش‌های نمادین آیکونیک درون تصاویر، افسانه‌ها، داستان‌ها و ادبیات شفاهی است (همان: ۶۲). این معنا با روشن‌شدن عواملی اساسی دریافت می‌شود که نمایانگر نگرش اصلی یک ملت، دوره و یک طبقه است. این مرحله با تفسیر جامعی از محتوا یا معنای ذاتی، می‌تواند ویژگی‌های تکنیکی روند کار مربوط به یک عصر، یک هنرمند یا کشور خاص را نشان دهد (پانوفسکی، ۱۳۹۹: ۴۶-۴۷). در این پژوهش نگارهٔ موردبحث با روش آیکونولوژی و در سه مرحله مورد بررسی قرار گرفته است. در مرحلهٔ توصیفی پیش‌آیکونوگرافی، به معنای ابتدایی، اشکال محسوس، جزئیات بصری و تحلیل توصیفی نگاره‌ها پرداخته شده‌است. در مرحلهٔ تحلیل آیکونوگرافی و کشف معنای ثانویه یا قراردادی، به تطبیق متن ادبی و نگاره‌ها توجه شده‌است. در مرحلهٔ آیکونولوژی که با تفسیر همراه هست، مضامین، مفاهیم و نمادهای نگاره مورد بررسی قرار گرفته‌اند.

۳. پیشینهٔ پژوهش

بنابر بررسی‌های انجام‌شده، تحقیق‌هایی که در ارتباط با موضوع پژوهش موردنظر انجام شده‌اند، بیش‌تر معطوف به مفاهیم ظاهری نگاره صورت پذیرفته‌اند. وجه تمایز تحقیق پیش‌رو با سایر پژوهش‌ها، دست‌یابی به لایه‌های پنهان در نگارهٔ موردنظر با رویکرد آیکونولوژی است. رابینسون در کتاب هنر نگارگری ایران، نگارهٔ معراج پیامبر را چنین توصیف می‌کند: «حرکت و حیات، رنگ‌های دل‌آویز و دلنشین، آسمانی لاجوردین آکنده از ابرهای پیچان، لشکر فرشتگان با بالهای زرین و انبوه هدایا، پیامبر سوار بر بُراق، اسب انسان‌سر و جبرئیل پیشتاز در مقابل فرشتگان برای راهنمایی پیامبر، شعله‌هایی که از دور سر پیامبر همچون هاله‌ای پر نور قد می‌کشند و ترکیب‌بندی بیضی‌وار و رانش رو به سوی کاینات این همه با هم خصوصیات نگاره معراج پیامبر را می‌سازد» (رابینسون، ۱۳۹۰: ۱۴۲). قاسمی پرشکوه و وفایی (۱۳۹۲) در مقاله‌ای با نام «بررسی تطبیقی معراجیه‌های خمسه نظامی با نگاه موردی به سه معراج نامه (کتاب المعراج، معراج النبی و الاسراء و المعراج)»، نظامی را بنیان‌گذار ادبیات داستانی و هم‌چنین یکی از پیشروان معراجیه‌سرایی معرفی کرده‌اند. از جمله تحقیقات دیگر می‌توان به مقالهٔ نوریان و حاجی‌زاده (۱۳۹۰) با عنوان «جلوه معراج پیامبر (ص) در خمسه نظامی گنجوی» اشاره داشت که با وجود دیدگاه توصیفی حاکم بر آن، حاوی اطلاعات مفیدی در مورد معراج‌نامه‌های نظامی است. زارع و خزایی (۱۳۹۱) در مقاله‌ای با عنوان «صور خیال در تابلوی معراج حضرت رسول (ص) اثر سلطان محمد» عنوان کرده‌اند تأثیری که ادبیات عرفانی بر نگارگری داشته این است که نگارگران عناصر تصویری را برای بیان معانی عرفانی به خدمت می‌گرفتند و سلطان برخلاف برخی از نقاشان که شروع معراج یا بازدید حضرت محمد (ص) از بهشت و جهنم را به تصویر کشیده‌اند، به بخش میانی معراج توجه کرده که ویژگی خاص این اثر است. شایسته‌فر (۱۳۸۶) در مقالهٔ «جایگاه مضمونی و زیباشناسی شعر در نگاره‌های خمسهٔ شاه‌طهماسبی»، به بررسی ویژگی‌های بصری و مضمونی نگاره‌ها و ارتباط آن‌ها با اشعار نظامی به‌عنوان عنصری خیال‌انگیز پرداخته‌است. احمدی و وزیری بزرگ (۱۳۹۷) در مقالهٔ «بررسی نگارهٔ معراج پیامبر اثر سلطان‌محمد براساس آرای پانوفسکی»، نشان می‌دهند که عوامل فرهنگی و سنت‌های اجتماعی دوران صفوی و عناصر بصری رایج در نگارگری قبل از دورهٔ صفوی، در پوشش و احوال شخصیت‌های نگاره تأثیرگذار بوده‌اند. شکری، جعفری دهکردی، و ایزدی دهکردی (۱۳۹۹) در پژوهشی با عنوان «بررسی لایه‌های معنایی در نگاره مربوط به امام زمان در فال‌نامه طهماسبی مبتنی بر نظریه آیکونولوژی اروین پانوفسکی» به این مهم دست یافته‌اند که در این تصویر، به‌نوعی پیام برقراری عدالت، مژدهٔ امید و ریشه‌کنی ظلم و ناامیدی‌ها برای مخاطب و گیرندهٔ فال در بستر سیاسی دورهٔ صفوی دیده می‌شود.

۴. توصیف پیکرهٔ مطالعاتی

نسخهٔ خمسهٔ طهماسبی که در مکتب تبریز دوم تدوین شده با شمارهٔ «or.2265» تحت تملک کتابخانهٔ بریتانیا قرار دارد. این نسخه از ۸۰۸ صفحه کاغذ به قطع سلطانی کوچک تشکیل شده و هر پنج منظومهٔ نظامی را دربر دارد. مکتب نگارگری تبریز دورهٔ صفوی برگرفته از سه جریان هنریِ مکتب ترکمانان در تبریز، مکتب هرات (مکتب تجاری ترکمانان در شیراز) و مکاتب کم‌تر شناخته‌شدهٔ سمرقند در آن سوی سیحون است (رابینسون، ۱۳۹۰: ۵۰). تمام صفحات این نسخه مزین به تشعیرهایی است که انواع آرایه‌های گیاهی، حیوانی، جمادی و موجودات خیالی در آن به‌کار رفته و هر صفحه با ترکیب‌بندی متفاوتی از صفحات دیگر نقش شده و همین امر موجب طراوت و پویایی اثر شده‌است (Welch, 1972: 145). قطع این دست‌نویس به حدود ۳۶۰×۲۵۰ میلی‌متر می‌رسد. این نسخه توسط شاه‌محمود نیشابوری، مشهور به زرین‌قلم در حدود سال‌های ۹۴۵ تا ۹۴۹ ه.ق کتابت شده و شامل ۱۷ نقاشی است که ۱۴ نگارهٔ آن به قلم هنرمندان نامدار مکتب تبریز دوم مانند سلطان‌محمد، آقامیرک، میر سیدعلی، میرزاعلی و مظفرعلی است. ۳ نگارهٔ دیگر به سبک مکتب اصفهان و توسط محمد زمان در سدهٔ ۱۱ ه.ق به این نسخه افزوده شده‌اند (آژند، ۱۳۹۲: ۵۱۷).

نگارهٔ «معراج پیامبر (ص)» (تصویر ۱) اثر هنری زیبایی از سلطان‌محمد است که در نسخهٔ خمسهٔ نظامی شاه‌طهماسبی در کتابخانهٔ بریتانیا جای گرفته است. این اثر عالی و کامل، در عین مراعات جنبهٔ استناد و روایتگری، حالتی شگرف از زیبایی، جلال و ستایش را داراست. ویژگی‌های برجستهٔ بسیار ممتاز اثر، آن را در میان معراج‌نگاره‌های باشکوه قرار می‌دهد. در این نگاره با نظرداشت به سنت‌های نگارگری ایران ترکیب موزونی از پیکر فرشتگان، قرارگیری پیکر پیامبر اسلام (ص) و براق و طرح‌اندازی هاله‌های نورانی و نقش آسمان با فضا ایجاد شده است (Welch, 1972: 95-96).

تصویر ۱: معراج پیامبر (ص) (نظامی گنجوی، ۱۳۹۹: ۱۹۵)

در این اثر، انبوهی از ابرهای سفید فضای لایتناهی آسمان را پوشانده‌اند. پیامبر که صورت مبارکش با نقاب سپیدی پوشیده شده، با جامه‌ای به‌رنگ سبز و با دستار و چکمه‌های سپید سوار بر بُراق است؛ گرداگرد پیامبر خیل کروبیان به‌شکل ۱۹ فرشته نمایانده شده و جبرئیلِ در حال راهنمایی، پیشاپیش براق در پرواز است. ترکیب‌بندی این اثر به صورت دایره‌ای و تاحدی مارپیچی گسترده است که از پایین سمت راست کار شروع می‌شود و در پشت براق ختم می‌شود. در نقطهٔ مرکزی و مرکز ثقل این مارپیچ، حضرت رسول سوار بر براق تصویر شده که با انوار طلایی شعله‌ور گرداگرد حضرت و براق، تشخّصی جداگانه یافته‌است.

فرشتگان، به استثنای جبرئیل، همگی از هالهٔ تقدس عاری‌اند. فرشتگان با عبودیت و مِهر، مجمر و البسه و میوه‌ها و ظرف‌های غذا و کتاب و تاج را حمل می‌کنند. فرشتگان در نگارگری سلطان‌محمد، هر کدام در شکلی متفاوت ترسیم شده‌اند و حالت چهره‌های‌شان نیز مختلف است. چهرهٔ فرشتگان و براق به سیمای مغولی است و تنها صورت پیامبر و جبرئیل در شعله‌های نور پوشیده شده‌اند. حالت‌های خاص فرشته‌ای که دست‌ها را به دعا متصل کرده و فرشتهٔ حامل کتاب، دیدنی است. چهره‌های تمام‌رخ و نیم‌رخ نیز در میان فرشتگان دیده می‌شود و کلاه‌ها، سربندها و جامه‌های آن‌ها نیز هر یک به گونه‌ای متفاوت طراحی شده‌است. پیامبر تنها پیکره‌ای است که صورت پوشیده‌ای دارد.

رنگ‌آمیزی درخشان و استادانهٔ این نگارگری با سه رنگ اصلی لاجوردی و سپید و طلایی، و رنگ‌های متعدد زرد، آبی، نارنجی، سبز، قرمز، مجموعه‌ای دلپذیر و شگفت‌انگیز به‌وجود آورده است. طراحی، قلم‌گیری بی‌نهایت ظریف، و دقت در تمامی جزئیات، نشانهٔ اخلاص و دلبستگی تام و تمام هنرمند است. برخی چهره‌ها که در سمت چپ و بالای صفحه ترسیم شده‌اند با چهره‌های سنتی دیگر فرشتگان تفاوت آشکاری دارند. نکتهٔ بسیار حائز اهمیت این است که فرشته‌ای که با نگاهی به سمت مخاطب، در حال حرکت به سوی پیامبر برای اعطای تاج پادشاهی به ایشان است، در نگارهٔ مورد توصیف به گفتهٔ الینور سیمس در کتاب تصاویر به نظیر: نقاشی ایرانی و منابع آن؛ صد سال بعد از خلق این نگاره توسط سلطان‌محمد، در دورهٔ شاه سلیمان صفوی و به منظور مرمت اثر توسط محمد زمان اضافه شده که گویای معنای باطنی نگاره است(Sims, 2002 : 82). سلطان‌محمد، تذهیب چندانی در این اثر به‌کار نبرده و با اختصار در تزئین، مجال لازم برای نمایش حالات و حرکات را فراهم آورده‌است و از سویی، ابرهای سپید پیچاپیچ و شعله‌های طلایی فراوان و سرکش، عنصر تزئینی پرقدرتی را به‌نحوی شگفت‌انگیز به نمایش می‌گذارند. نگارگر، عناصر بصری را برخلاف متن ادبی افزوده که عبارتند از: تاج (توسط محمد زمان)، جام آتشین، میوه، ابر، ظروف طلائی (تصویر۱).

۵. شمایل‌نگاری اثر

در مرحلهٔ قبل به‌ترتیب با ویژگی‌های بصری و فرمی نگارهٔ موردبحث آشنا شدیم. در این بخش با کشف روابط میان ادبیات و نگاره سعی شده‌است با استفاده از اصول تجزیه و تحلیل کلام و بررسی ابیات، واژگان و صنایع ادبی مورد استفاده در هفت‌پیکر، از معنای لایهٔ اول بگذریم و به معنای لایهٔ دوم دست یابیم.

سربلندیش ار ز پایه پست — جبرییل آمده براق به دست
گفت بر باد نه پی خاکی — تا زمینیت گردد افلاکی
پاس شب را ز خیل خانه‌خاص — تویی امشب یتاق‌دار خلاص
سرعت برق این براق تراست — برنشین کامشب این یتاق تراست
وهم دیدی که چون گذارد گام — برق چون تیغ بر کشد ز نیام؟
سرعت عقل در جهانگردی؟ — جنبش روح در جوانمردی؟
برزد از پای پر طاووسی — ماه بر سر چو مهد کاووسی

مفهوم بیت این است که برای سربلندکردن پیامبر از پایهٔ پستِ این جهان، جبرییل همراه براق آمد و گفت پای خاکی تن را بر اسب براق بگذار و سوار شو تا افلاک غلام بندهٔ تو گردد (ثروتیان، ۱۳۹۸: ۳۸۵). در ادامه شاعر به زیبایی و سرعت براق اشاره کرده‌است. زمین در متن خمسهٔ نظامی نماد جایگاه پایین و پست در مقابل عرش است. نگارگر با حرکت مورب و صعودی معراج پیامبر را به تصویر کشیده‌است (حمیدیان، ۱۳۹۹: ۱۷۹). برای پست و بی‌ارزش نشان‌دادن جهان مادی، فقط به خورشید پشت ابر در قسمت پایین نگاره بسنده شده، به گونه‌ای که جهت

نگاه تمام فیگورها مخالف جهان مادی و رو به پیامبر است. نگارگر، شب را به رنگ آبی سرمه‌ای با ستاره‌هایی درخشان که نشان از این حرکت عرفانی دارند نشان داده‌است. با توجه به جایگاه والای پیامبر در نگاره، براق و جبرییل نیز به علت همراهی با وی با هالهٔ نور مشخص شده‌اند. سلطان‌محمد برای نشان‌دادن سرعت زیاد، و زیبایی براق که در چهار بیت آخر اشاره شده، پای براق را به‌صورت ظریف با رنگی ملایم و با خطوط منحنی کشیده است. بدن براق را نیز کشیده ترسیم نموده و پای جلویی به سمت بالا و جلوتر حرکت نموده‌است.

شش جهت را ز هفت بیخ بر آر　　نه فلک را به چار میخ بر آر
عطرسایان شب به کار تواند　　سبزپوشان در انتظار توانند

نگارگر، باتوجه به تفسیر خود از بیت نخست، با انتخاب ترکیب‌بندی دایره‌ای و القای پرسپکتیو تک‌نقطه‌ای، باتوجه به جهت نگاه فرشتگان و قراردادن فیگور پیامبر سوار بر براق در مرکز نگاره، به‌صورت هنرمندانه، کلیهٔ عناصر بصری نگاره را مطیع و فرمان‌بر پیامبر کرده و نگاره را به دو بخش زمینی (عالم) و آسمانی (عرش) تقسیم کرده‌است (همان: ۱۸۱). تعدادی از فرشتگان، در بخش عالم هستی و زیر پای پیامبر قرار گرفته‌اند و بخشی دیگر که در عالم ملکوت جای دارند به‌صورت دایره‌وار گرد پیامبر به تصویر کشیده شده‌اند. نگارگر هم‌چنین با توجه به عبارت «سبزپوشان» که نظامی در ابیات خود به کار برده، پیامبر و فرشتگان را با لباس سبز نمایان ساخته‌است (ثروتیان، ۱۳۹۸: ۳۸۵).

نازنینان مصر این پر کار　　بر تو عاشق شدند یوسف‌وار
خیز تا در تو یک نظاره کنند　　هم کف و هم ترنج پاره کنند
تازه‌تر کن فرشتگان را فرش　　خیمه زن بر سریر پایه عرش
عرش را دیده برفروز به نور　　فرش را شقه درنورد ز دور

نگارگر، با توجه به بیت‌های اول و دوم، عشق فرشتگان نسبت به رسول اکرم را با چهره‌ای متبسم همراه با اهدای جام‌های پرنور و اسباب پذیرایی توسط فرشتگان به نمایش گذاشته‌است (زنجانی، ۱۳۹۵: ۲۵۱). به‌طوری که شوق و سبقت فرشتگان از یکدیگر برای رسیدن به حضرت رسول را برای بیننده نمایان می‌کند. نگارگر با تفسیر دو بیت آخر، ستارگان آسمان را به‌صورت نقطه‌های کوچک به‌ویژه در بخش فوقانی نگاره به تصویر کشیده، گویی پیامبر نور جمال خویش را در عرش گسترده و تاریکی شب را به روشنایی تبدیل کرده‌است.

در شب تیره آن سراج منیر　　شد ز مهر مراد نقش‌پذیر
گردن از طوق آن سراج نتافت　　طوق رز جز چنین نشاید یافت

سلطان‌محمد با تفسیر این ابیات، بخشی از آسمان که در مجاورت پیکر پیامبر است را تیره‌تر کرده و با ایجاد هاله‌های نورانی در چهرهٔ ایشان، تباین شدیدی پدید آورده که در مجموع موجب شده پیکر پیامبر همانند خورشیدی درخشان نمایان شود و برای نشان‌دادن راه سعادت که ناشی از اطاعت از جبرییل است، نگارگر بخش اعظمی از پرتوهای نور را در سمت چپ نگاره و در قسمتی که جبرییل قرار گرفته، به تصویر کشیده‌است (ثروتیان، ۱۳۹۸: ۳۹۰).

گرد راهش به ترکتاز سپهر　　تاج زرین نهاد بر سر مهر

نگارگر، در تفسیر مصرع دوم، فرشته‌ای را در حال حرکت به سمت پیامبر برای گذاشتن تاج بر سر وی به تصویر کشیده‌است. نکتهٔ قابل توجه این است که بر خلاف متن ادبی، تاج به دو رنگ قرمز و طلایی است و نگاه فرشته همراه با پوزخند به بینندهٔ نگاره است نه به سوی پیامبر، گویی به ارزش ناچیز مادیات زرین در عالم هستی طعنه می‌زند (حمیدیان، ۱۳۹۹: ۱۸۹). اما احتمالاً نگاه و پیام آن فرشته، پیام مستقیم محمد زمان و ناشی از اوضاع آشفته دورهٔ شاه سلیمان صفوی باشد. در مجموع با توجه به موارد فوق و بسنده‌کردن نگارگر به صحنهٔ همراهی پیامبر با جبرییل از کل موارد رخداده در داستان معراج، می‌توان به پناه‌بردن محمد زمان (مرمت‌کننده اثر) از طریق این نگاره به درگاه خداوند اشاره کرد. دلیل این ادعا، دید انتقادی محمد زمان نسبت به شرایط اجتماعی (تعصبات زیاد دینی در دورهٔ شاه سلیمان، رواج فساد و ظلم به طبقهٔ کارگر) بوده است که او متعالی‌بودن عالم هستی در کنار پناه‌بردن به درگاه خداوند را چارهٔ کار می‌بیند.

جامش اقبال و معرفت ساقی　　هیچ باقی نماند در باقی
دیدن آن پرده مکانی نبود　　رفته آن ره، زمانی نبود

آیـــت نـــوری کـــه زوالـــش نبـــود　　دیـد بـه چشـمی کـه خیـالش نبـود
رخـش بلنـد آخـورش افگنـد پسـت　　غاشـیه را بـر کتـف هـر کـه هسـت

جام معرفت که از طرف فرشتگان به پیامبر اعطاء می‌شود، با توجه به روشنی معرفت و آگاهی نسبت به ظلمت، در تفسیر شخصی نگارگر به‌شکل جامی که شعله‌های نور اطراف آن را احاطه کرده تصویر شده‌است. نگارگر با نمایان‌کردن فضای هم‌زمان شب و روز، نبود زمان و مکان را تصویر کرده و برای نشان‌دادن عظمت دیدار پیامبر با حقیقت، دست پیامبر را جهت احترام در سینهٔ وی به تصویر کشیده و برای ارتقای جایگاه براق در آن ملاقات اکبر، سرش را با هالهٔ نور نشان داده‌است (ثروتیان، ۱۳۹۸: ۳۹۶).

با بررسی ارتباط بین متن ادبی و نگارهٔ معراج پیامبر (ص) در جدول (۱) مشخص گردید که سلطان‌محمد و مرمت‌گر اثر، محمد زمان، به‌صورت مطلق به متن ادبی حکیم نظامی وفادار نبوده‌اند و اغلب توصیفات مربوط به حضور پیامبر در عرش الهی و رویدادهای مرتبط با آن را در اثر خویش به تصویر نکشیده‌اند به‌طوری که از برخی مضامین، و عناصر جاندار و غیرجاندار صرف‌نظر کرده‌اند. می‌توان گفت مضامین و عناصر غیرجاندار برای نیل به اهداف نگارگر به نگاره افزوده شده‌اند.

جدول ۱: داده‌نگاری پژوهشی: سطح ارتباط نگاره و متن (نگارندگان)

عناصر حذف‌شده			عناصر افزوده		
جاندار	**غیرجاندار**	**مضامین**	**جاندار**	**غیرجاندار**	**مضامین**
میکاییل	نُه فلک	نزول کتاب آسمانی		تاج	اعطای رتبهٔ پادشاهی
اسرافیل	ترنج	طراوت و شادابی بخشیده به ماه		کرهٔ زمین	فرومایه نمایاندن جهان مادی
گناهکاران	کتاب آسمانی	به عطارد رنگ قلعی بخشیدن		میوه	اعطای ردای سبز توسط فرشته
	کره ماه	به زهره رنگ سیمابی بخشیدن		جام آتشین	اعطای اسباب پذیرایی توسط فرشته
	سیاره عطارد	به مریخ رنگ قرمز بخشیدن		چراغ روشنایی	اعطای جام آتشین توسط فرشته
	سیاره زهره	بازماندن براق و جبرییل از حرکت		ابرهای پیچان	
	سیاره مریخ	ترک همراهان توسط پیامبر (ص)		ظروف طلایی	
	سدره	رسیدن به عرش الهی		هالهٔ نور	
		مشاهده خداوند توسط پیامبر (ص)			
		آوردن رهاورد توسط پیامبر (ص) از عرش الهی			

۵-۱. هالهٔ نور

سلطان‌محمد نگاه قابل توجهی به هالهٔ نوری داشته که چون خورشید پیامبر اسلام را دربر گرفته‌است. ماتبودن خورشید در این‌جا و شباهت آن به ماهی در محاق، نمایانگر عدول از معناگرایی خودِ خورشید است. بدین‌معنا که این خورشید واقعی در آسمان است که در پیش خورشید حقیقت یا همان حقیقت محمدیه رنگ باخته‌است. به عقیدهٔ نظامی پیامبر (ص) روبندی از نور سپید بر چهرهٔ زهره می‌کشد و رنگ مهتابی یا سفید از جانب وی برای این ستاره تعیین می‌گردد.

در عرفان اسلامی پیامبر اسلام مظهر «انسان کامل» است. شخصیت آن حضرت با «حقیقت محمدیه» توصیف می‌شود که به معنای اسم اعظم الهی و تعیّن اول از ذات باری‌تعالی و در عین حال، جامع اسماء حسنای حق است. از حقیقت محمدیه وجودهای دیگری ساطع و متجلی شده و در مفهوم انسان کامل پدیدار می‌شوند. خودِ پیامبر اسلام، مظهر کامل آن در جهان موجود یا عالم سفلی است. در این مفهوم، پیامبر اسلام حقیقتی مافوق و ورای صورت خود در زمان و مکان خاص داشته و به سخنی، برخوردار از هستی جهانی، ازلی و ابدی است (ایزوتسو، ۱۳۹۴: ۲۴۹).

گفته می‌شود نکوهش تصویرگری سیمای مقدسین، برآمده از اعتقادی است که به تصویر کشیدن همهٔ موجودات زنده را ناروا می‌دانست (اعوانی، ۱۳۷۵: ۳۰۱). اما از دیدی دیگر، نهی اخلاقی تصویرسازی سیمای مقدسین از آن‌رو بوده که شبهه و خللی در تصوری که مؤمنان از آن‌ها داشته‌اند پدید آید. عکاشه بر آن است که با وجود مخالفت‌های دینی، نگارگری اسلامی در دورهٔ پسامغول شکل گرفته و نقاشان به ترسیم صحنه‌های مذهبی فراخوانده شده‌اند و این دعوت، هنرمندان را به ترسیم شمایل حضرت ترغیب کرد (عکاشه، ۱۳۸۰: ۱۰۷).

۵-۲. انگشتر

در این نگاره، فرشته‌ای دیده می‌شود که انگشتری را به پیامبر تقدیم می‌کند. این انگشتر یا حلقه می تواند حلقهٔ جانشینی و امامت نامیده شود (شایسته‌فر، ۱۳۹۴: ۱۴۴). انگشتری که در دست فرشته‌ای قرار دارد یکی از نمادهای بصری و مضمونی است که اشاره به فرهنگ شیعی دارد. در این باره می‌توان به تألیفات شیخ طوسی در آن دوران رجوع نمود. ایشان در یکی از کتاب‌های خود با ذکر سلسله سندی، از پیامبر اسلام (ص) چنین روایت کرده‌است:

روزی پیامبر اسلام (ص)، انگشتر خود را به علی بن ابی‌طالب (ع) سپرد و فرمود: «این انگشتر را نزد حکّاک (نگین‌ساز) ببر، به او بگو که بر نگین آن عبارت: "محمّد بن عبداللّه" بنویسد». علی (ع) آن انگشتر را گرفت و نزد نگین‌ساز رفته و از او خواست تا بر نگین این انگشتر کلمه "محمّد بن عبداللّه" را حکّاکی کند. نگین‌ساز آن را پذیرفت اما در هنگام کار، دست و قلم او خطا رفته و به‌جای آن، نقش «محمّد رسول اللّه» نوشت. هنگامی که امام علی (ع) خواست انگشتر را بگیرد، در نوشته آن دقت نمود و وقتی دید نقش، غیر از چیزی است که دستور داده بود، به او فرمود: «من چنین موضوعی را نگفته بودم». حکّاک اظهار داشت: بلی، صحیح می‌فرمایید، اما دستم به اشتباه چنین نوشت. پس حضرت علی (ع) آن انگشتر را گرفت و نزد رسول خدا (ص) آورد و فرمود: «یا رسول اللّه! حکّاک آنچه را گفته بودم، انجام نداده و مدّعی است که دستش خطا رفته است». پیامبر خدا آن انگشتر را گرفت و پس از دقّت بر آن فرمود: «ای علی! من محمّد بن عبداللّه هستم، و همچنین محمّد رسول اللّه نیز هستم و سپس انگشتر را به دست مبارک خود نمود. زمانی که صبح شد و بر انگشتر نگاه کرد، دید زیر آن نوشته شده است: «علیّ ولیّ اللّه». این امر سبب تعجب پیامبر گشت، در همین میان، جبرئیل امین (ع) نازل شد و رسول خدا جریان را برای او بازگو نمود. جبرئیل در پاسخ اظهار داشت: «یَا مُحَمَّدُ، کَتَبْتَ مَا أَرَدْتَ، وَ کَتَبْنَا مَا أَرَدْنَا»؛ آنچه را که تو خواستی نوشته شود، نوشتی و آنچه را که ما خواستیم، نوشتیم. (طوسی، ۱۳۸۶: ۳۸۹)

در روایات عامه شیعیان نیز این مسئله مطرح می‌شود که در معراج پیامبر، حضرت علی (ع) نیز حضور داشته است (بلوکباشی، ۱۳۹۲: ۱۲۸). در این نگاره هنرمند به‌نوعی اعتقاد خود را به تشیع اعلام کرده و ولایت حضرت علی (ع) را نشان داده‌است (تصویر ۲).

تصویر۲: اهدای انگشتر به پیامبر (ص) (نظامی گنجوی، ۱۳۹۹: ۱۹۵)

۵-۳. رنگ عرفانی

در شرح رنگ‌هایی که سالک در طریق راه حق مشاهده می‌نماید، این‌چنین آمده که رنگ سبز واپسین رنگی است که برجای می‌ماند و از یُمن این رنگ است که پیشرفت‌ها برای سالک ایجاد می‌شود و برق‌های نورانی باطنی جهان باطن او را رخشنده می‌کنند (کبری، ۱۳۶۸: ۷۸). سبز، متضمن عالی‌ترین معانی عرفانی است و بالاخص در اطراف نام حضرت خضر (ع) تجلی می‌کند که سبزپوش جاوید است. آن‌گاه که به مشاهده نور سبز نائل آیی، آرامشی در دل و شرح صدری در سینه و شادابی در باطن و لذتی در روح و بینایی در چشم احساس خواهی کرد و همگی آن‌ها صفات حیاتند که سالک در مسیر سلوک به دست می آورد (رجبی و خوش‌نظر، ۱۳۸۸: ۴۲). رنگ سبز تمثیلی از امیدواری و تجدید حیات، تولد و زندگی، رستاخیز و آرامش است. در قرآن چندین بار به این رنگ اشاره شده که نشانی از فراوانی و زنده‌بودن طبیعت و سرسبزی و لباس بهشتیان محسوب می‌گردد. سبز نمادی از نفس مطمئنه و جان آرام‌گرفته و آمیزه‌ای از دانش و ایمان است و همیشه حالتی روحانی به همراه دارد (سلطان کاشفی، صفاری احمدآباد، و شریف‌زاده، ۱۳۹۳: ۴۸).

در این نگاره ردای پیامبر و بخش‌هایی از لباس فرشتگان به رنگ سبز است و نشان از مقام معنوی آن‌ها دارد. رنگ طلایی در نگاره‌های مانوی به‌عنوان جلوه‌ای از خورشید مورد استفاده قرار می‌گرفت. فلزاتی چون طلا و نقره که به فراوانی در مینیاتور ایرانی متداول گردیدند، دنبالهٔ مستقیم همان سنت هنر مانوی به شمار می‌روند و استعمال این فلزات برای منعکس‌کردن نور و ایجاد پرتوهایی است که روح بیننده را وارد تبادل معنوی

خاصی می‌گرداند (تجویدی، ۱۳۵۲: ۴۱). در دورهٔ اسلامی نیز بینش عرفانی رنگ و ارتباط آن با نور که ریشه در حکمت ایران داشت، تاثیر به‌سزایی در نگارگری گذاشت. هالهٔ پیامبر، جبرییل و آتشدان در این نگاره به رنگ طلایی درآمده‌اند.

۵- ۴. تاج

آن‌چه از واژهٔ تاج در اذهان نقش می‌بندد کلاهیست زرین با کنگره‌ها و شعاع‌هایی شبیه خورشید که البته عمده تاج‌های زرین بعد از اسلام را تاج‌هایی با این شکل و شمایل تشکیل می‌دهند. زبان فارسی به لحاظ واژگان مربوط به تاج و تخت و پادشاهی غنی است و برخی از این واژه‌ها نیز به زبان‌های دیگر راه یافته‌اند. کلماتی مانند دیهیم، رخ‌کلاه یا کله نیز به معنی تاج به‌کار می‌روند. در برهان قاطع آمده است که کلاه یعنی چیزی که از پوست، پارچهٔ زربفت و غیره دوزند، بر سر گذارند و تاج پادشاهان را نیز گویند (کیا، ۱۳۴۸: ۸-۱۰). خورشید نماد عمر جاویدان، شکوه و جلال سلطنت می‌باشد. به همین دلیل تاج پادشاهان را با کنگره که نماد خورشید است، می‌آراستند. در آیین مهر نیز کسی که به مرحلهٔ سوم آن یعنی مرحلهٔ سرباز راه می‌یافت، باید برهنه و چشم‌بسته زانو می‌زد، سپس تاجی که بر نوک شمشیر بود به او تقدیم می‌شد. اما وی از آن امتناع می‌ورزید و بر این باور بود که تنها کسی که لیاقت تاج را دارد مهر است (حاتم، ۱۳۷۴: ۲۷).

تصویر ۳: اهدای تاج توسط فرشته به پیامبر(ص) (نظامی گنجوی، ۱۳۹۹: ۱۹۵)

تاجداری پیامبر اسلام که حکیم نظامی پیوسته بدان اشاره کرده و نگاره موردنظر ما نیز از آن منبعث است، در متون و روایات غیرتاریخی و مذهبی تصریح شده‌است (مجلسی، ۱۴۰۳: ۱۹۶) و گاهی ایشان را با لقب «صاحب التاج» نیز می‌شناختند (نوری الطبرسی، ۱۴۰۸ ه.ق: ۲۷۶). تاجداری پیامبر اسلام، پیوسته با همان عمامه و هاله‌ای مشتعل شناخته می‌شد که اغلب برخلاف هاله‌های هلالی و دوایر نورانی گِرد سر مقدسین مسیحی بود، اگرچه نقاشی و نگارگری در تلاش برای رونوشت‌سازی از واقعیت یا رویاست. اما در برخی موارد نظیر این، واقعیت و جهان محسوس، از جهان نامحسوس الهام و ایده گرفته و تاج مرصع صفوی که از آن سخن رانده شد، تحت‌تأثیر الگوی شمایل‌نگاری پیامبر، «تاج آتشین» نیز نامیده می‌شد (یوسف‌جمالی، ۱۳۸۵: ۲۵۵). در ترسیم تاج در دستان فرشته‌ای که به سمت پیامبر در حرکت است و با لبخندی کمی کنایه‌آمیز به بیننده نگاره می‌نگرد، نخستین مسئله گویای قداست تاج پادشاهی و برخورداری پیامبر از این تاج با لطف الهی است که بر سر خواهد نهاد. دومین مسئله دید انتقادی محمد زمان نسبت به شاه سلیمان به دلیل نوع حکومت‌داری وی می‌باشد که در نتیجه شاه را لایق تاج پادشاهی ندانسته و آن را در این نگاره، به پیامبری که لایق، عادل و دیندار واقعی است اهداء می‌کند. در واقع در این نگاره، تاج نماد شایستگی پادشاهی بوده‌است (تصویر ۳).

۶. شمایل‌شناسی اثر

۶-۱. محمد زمان

از تاریخ تولد محمد زمان، مناسبات خانوادگی، تحصیلات، تاریخ ورود او به جرگه نقاشان دربار صفوی و سال مرگ وی اطلاعی در دست نیست و تنها آثار محمد زمان و کتیبه‌ها و ارقام ثبت‌شده در این آثار است که بعضی از واقعیت‌های زندگی وی را روشن می‌سازد. نخستین اثر بازمانده از محمد زمان دربردارندهٔ سال ۱۰۵۹ه.ق یعنی دورهٔ سلطنت شاه‌عباس دوم است. اگر این سال را به‌طور فرضی در بیست سال نخستین عمر او قرار دهیم، تولد او می‌باید در اواخر دهه سی سده یازدهم هجری یعنی دورهٔ سلطنت شاه‌عباس اول بوده باشد. پدر او محمدیوسف از اهالی قم بوده، پس به احتمال زیاد محمد زمان نیز در شهر قم متولد شده‌است (آژند، ۱۳۸۹: ۴۸).

قسمت دیگر داستان محمد زمان، گرایش مجدد وی به اسلام بعد از عزیمتش از هند و به‌دست آوردن اعتبار مسلمانی و رفتن به سفر حج و دریافت عنوان حاجی است. از طرفی کلمهٔ «بی‌زبان» که در اول نام خود اضافه نموده همانا تعارف حقیرانه‌ای است که اغلب هنرمندان غنی‌الطبع، مقام والای خود را ناچیز شمرده و از خودستایی دوری می‌جسته‌اند. محمد زمان فرنگی‌خوان نیز با علم به این‌که در رشتهٔ موردعلاقهٔ خود، فرنگی‌خوانی مهارتی داشته ولی خود را بی‌زبان معرفی کرده و از تظاهر به زبان‌دانی دوری جسته است و ضمنا درج کلمه «بسم الله الرحمن الرحیم» که عینا از قرآن کریم برداشت نموده و در اول کتاب ارائه داده، موید این نکته است که آن محمد زمان

فرنگی‌خوان نیز مسلمان پاک‌طریقتی بوده و در ابتدای شروع ترجمهٔ کتابهایش، از نام والای الهی بسان سایر کاتبین مسلمان یاری جسته و از انشای ترجمه کتاب نیز روشن می‌گردد که فرد صاحب معلوماتی بوده و در ادبیات و عربیت دست داشته و متن کتاب را به راحتی و سلیس ترجمه کرده است. این‌که محمد زمان در بعضی از رقم‌ها و امضاهای خود از عبارت «یا صاحب الزمان» استفاده می‌کند، مسلماً تحت تاثیر شرایط مذهبی شیعیان دربار صفوی بوده‌است. از این‌رو محمد زمان نام خود را با نام امام زمان پیوند می‌زند و از رقم «یا صاحب الزمان» بهره می‌گیرد. (همان: ۶۴)

به نظر می‌رسد بیش‌ترین فعالیت محمد زمان در دهه‌های هشتاد و نود سدهٔ یازدهم یعنی در زمان سلطنت شاه سلیمان بوده‌باشد، چون آثاری که از وی باقیمانده دربردارنده تاریخ این دو دهه است. شاه‌عباس دوم در سال ۱۰۷۷ ه.ق درگذشت و فرزند او نخست با عنوان شاه صفی دوم و بار دیگر با عنوان شاه سلیمان به سلطنت رسید و تا سال ۱۱۰۵ ه.ق سلطنت کرد. دوره سلطنت او مقدمه‌ای بر انحطاط قدرت صفویان است که در زمان فرزند او شاه سلطان حسین به اوج خود رسید و موجبات فروپاشی صفویان را فراهم ساخت. گفتنی است گرایش‌های مذهبی در دربار شاه سلیمان شدید بوده و به‌ویژه دربار با پدیده‌ای به نام مسیونرهای مذهبی اروپایی مواجه شده که از فرقه‌های مختلف در ایران فعالیت داشته‌اند (همان: ۹۷). برخلاف آثار غربی محمد زمان، آن‌چه درخصوص وی موردیقین است، گرایش‌های شدید دینی و مذهبی بوده و از طرفی هم مشخص است بیش‌تر آثار وی در زمان شاه سلیمان صفوی خلق شده‌اند.

۶-۲. وضعیت دینی و سیاسی دوره صفوی

سلسله صفویه به مانند اکثر سلسله‌های ادوار پیشین خود، حکومتی سنتی بود که در سال ۹۰۷ ه.ق در تبریز تأسیس شد و تنها ویژگی بارز این سلسله که آن را در تاریخ حکومت‌های ایران اسلامی متمایز می‌کند، اعلام مذهب تشیع به عنوان مذهب رسمی کشور است. تا قبل از تأسیس سلسلهٔ صفویه، حکومت‌هایی بودند که به مذهب تشیع گرایش داشتند ولی تنها حکومتی که این مذهب را به‌عنوان مذهب رسمی اعلام نمود، حکومت صفویان بود.

صفویان برای کسب مشروعیت در نزد مردم برای خود نسب سادات را برگزیدند که صحت و سقم این دعا به‌رغم بررسی‌های متعدد واضح نیست. برخی منابع دوران صفویه، این نسب را مورد تأکید قرار داده‌اند و در آثار خود به آن اشاراتی داشته‌اند. به‌عنوان نمونه عبدی‌بیگ شیرازی، سیادت شاه طهماسب را از ویژگی‌های او دانسته و در حین شمارش ویژگی‌های طهماسب در ابتدای کلام خود به سید بودن او اشاره می‌کند و می‌نویسد: اول نسب اعلی‌حضرت که سیادت موسوية حسينية فاطميه علويه است که این سلطنت به میراث یافته (عبدی‌بیگ شیرازی، ۱۳۹۱: ۳۸۴).

بررسی شخصیت شاه طهماسب نشان می‌دهد که او در مقایسه با دیگر شاهان صفوی، هم از لحاظ شخصی و هم از لحاظ اجتماعی نسبت به دین و مذهب تشیع حساسیت و تعصب بیش‌تری داشته‌است. سیاست مذهبی طهماسب در جهت استوارنمودن پایه‌های مذهب تشیع در ایران بود. قبل از وی، شاه اسماعیل مذهب شیعه را رسمی کرده بود اما مسئولیت استوارکردن تشیع در ایران به عهده طهماسب قرار گرفت (جعفریان، ۱۳۸۸: ۵۸۵). طهماسب حتی در موارد مختلفی به احترام ائمه و کسانی که خدماتی در راه ائمه اطهار انجام داده‌اند از گناهان افراد خطاکار در گذشته است. سیاست شاه طهماسب برای مشروعیت حکومت خویش، برقراری نظریهٔ «فقهی شیعی» بود. علمای شیعه اعتقاد دارند که حکومت از آن فقیه جامع الشرایط است و در زمان غیبت تمام اختیارات امام معصوم به او واگذار شده‌است و فقیه مجتهد الزمان از روی مصلحت و با توجه به شرایط زمانه، قدرت سیاسی خود را به شاه عادل واگذار می‌نماید. این چیزی بود که طهماسب به صراحت آن را پذیرفت و خود را نائب فقیه جامع الشرایط دانست (همان: ۲۹۴).

سیاست، یکی از تأثیرگذارترین عوامل بر روند تولید و توسعهٔ آثار هنری در هر عصر به شمار می‌رود. با بررسی سیاست در یک حاکمیت، نگرش و نوع جهان‌بینی شاه حامی هنر و چگونگی تأثیر او بر تحولات هنری آن عصر آشکار می‌گردد. با مرگ ناگهانی شاه اسماعیل در سال ۹۳۰ ه.ق، طهماسب جوان به مقام پادشاهی ایران نائل آمد. شاه طهماسب از هر اقدام اقتصادی یا فرهنگی دیگری که به کاهش نفوذ و قدرت قزلباشان کمک می‌کرد، مضایقه ننمود. وی بازرگانان را از پرداخت عوارض که درآمد آن هر ساله بالغ بر هشت هزار تومان می‌شد معاف داشت (روملو، ۱۳۸۴: ۵۲۹) تا با رشد طبقهٔ بازرگان، قدرت قزلباشان در سطح جامعه رو به نقصان رود.

انزواطلبی، آخرین بخش حکومت شاه طهماسب را تشکیل می‌دهد. بنابر گزارش حسن‌بیگ روملو، لشکرکشی شاه طهماسب به گرمسیرات

جرون ۹۷۷ ه.ق آخرین حضور شاه در بیرون از دربار محسوب می‌شود، بعد از این تا سال ۹۸۴ ه.ق که سال فوت شاه طهماسب بود، دیگر هرگز از قصر سلطنتی‌اش بیرون نرفت و حتی برای شکار و گردش نیز قصر خود را ترک نکرد. آهنگ این انزواطلبی از سال‌ها قبل شروع شده بود؛ چنان‌که در سال ۹۶۲ ه.ق که رهبر ترکمانی در استرآباد سر به شورش برداشت، شاه طهماسب سپاهیانی را روانهٔ رویارویی با او کرد و خود به جنگ وی نرفت (کنبی، ۱۳۸۶: ۶۲). در این دوره شاه طهماسب، امور مملکت‌داری را به اطرافیان واگذار نمود. با حذف کامل جلسه‌های دیدار مردمی، تظلم و دادخواهی از ایشان را به قاضیان گماشته‌شده در شهرها و روستاها سپرده بود، قاضیانی که مواجبی از دربار دریافت نمی‌کردند و به رشوه‌گری روی آورده بودند. وینچنتو دالساندری سفیر ونیز در قزوین در سفرنامه خود نوشته است: «در دفتر تظلمات نام بیش از ده هزار تن نوشته شده که در هشت سال اخیر به قتل رسیده‌اند» (نوایی و غفاری‌فرد، ۱۳۸۹: ۱۴۷).

یکی از پایه‌های استحکام دولت صفویه، در دست داشتن امور مذهبی به وسیلهٔ خود شاه بود، آن هم از طریق اعتقاد به جانشینی خدا و ولایت فقیه مطلقه که بعد از امام دوازدهم شیعیان باید به شخصی که ولی او باشد سپرده می‌شد. در دورهٔ صفوی این حق به پادشاه صفوی داده شده بود و در اوایل این دوره یعنی در زمان شاه اسماعیل اول این حق به خوبی محفوظ بود ولی پس از شکست چالدران این وضع دچار تنزل شد و مردم نسبت به این حق شاه تقریباً بی‌اهمیت‌تر از قبل شدند (سیوری، ۱۳۷۲: ۲۲۹).

در دورهٔ شاه سلیمان نیز سال جدید اگرچه با خوبی و شادمانی آغاز شد، اما با خوشی خاتمه نیافت. گرانی، جنگ و بیماری بیش‌تر ایالات کشور را به فقر و فلاکت کشاند. در اغتشاش و انقلاب دربار بسیاری از بزرگان از بین رفتند و افراد پست و نالایق جای امرای لایق را گرفتند و بر اثر غفلت شاه، حکام به دلخواه خود مردم بیچاره را غارت می‌کردند (شاردن، ۱۳۳۸: ۱۴۵). از ویژگی‌های بارز وی دلبستگی به شراب بود و هرچه پیرتر می‌شد، بیش‌تر در عیش و نوش افراط می‌کرد و توجهی به نصایح پزشکان نداشت. در نتیجه شاه سلیمان بر اثر نوشیدن شراب به هنگام مستی دستورات خشونت‌آمیزی می‌داد. چنان‌چه درباریان می‌بایستی به‌طور سریع فرامین وی را اجرا می‌کردند و موقعی که هوشیار می‌شد از عمل خود بسیار نادم می‌گشت (همو، ۱۳۴۵: ۱۰۳). شاه سلیمان فردی بسیار خرافی بود و به پیشگویی‌ها و نشانه‌هایی که به گمان وی حاکی از حدوث وقایع مهم بود، توجه بیش از اندازه‌ای نشان می‌داد و تمام کارهایش را هم‌چون پذیرفتن سفرا، رفتن به شکار، جنگ و صلح را طبق نظر ستاره‌شناسان انجام می‌داد. هرچند که وقایع برخلاف پیشگویی‌ها صورت می‌پذیرفتند با این حال دست از خرافه‌پرستی برنمی‌داشت (کمپفر، ۱۳۵۰: ۷۰). شاه سلیمان علاقهٔ زیادی به طلا و جواهرات و اشیای گران‌قیمت داشت و شاهزادگان و امرا برای جلب‌نظر وی هدایای گران‌قیمتی برای وی می‌فرستادند. او فقط به هدایایی که از طلا ساخته شده بودند، توجه نشان می‌داد. چنان‌چه هنگامی که سفیر سوئد به ایران آمد و یک ساعت زیبا برای شاه آورد، چون از طلا ساخته نشده بود او آن را در میان اشیای بی‌ارزش انداخته بود (درهوهانیان، ۱۳۷۹: ۴۸۶).

در مجموع می‌توان چنین نتیجه گرفت که سقوط صفویه را می‌توانیم در افزایش نفوذ خواجگان و زنان، کاهش شدید قدرت صدراعظم و امرای نظامی لایق، مشغول‌شدن دربار و شاه به تنعم، عدم نظارت دقیق دولت مرکزی بر عملکرد حکام ایالات، خودسری مباشران شاه در ولایات، ضعف نظامی، وقوع شورش افاغنه و بلوچ‌ها، عدم رسیدگی به مشکلات آن‌ها در دورهٔ شاه سلیمان و عدم سیاست صحیح شاه سلیمان در انتخاب جانشین لایق و واگذاری این مهم به شورای اندرونی جستجو کنیم و در واقع سیر پرشتاب سقوط صفویه ناشی از بی‌تدبیری شاه سلیمان بوده‌است.

۶-۳. پوشش درباریان صفوی

طبقات جامعه از نوع دستهٔ شخصیت‌های عام در نگاره‌های صفوی هستند که همواره میان زنان و مردان ثروتمند و اشرافی با میانه‌حالان و فقرا در سبک لباس تفاوت بود. مرفهان سعی می‌کردند برای خود نشانه‌هایی در سبک پوشش ایجاد کنند (جوادی و کشفی، ۱۳۸۶: ۷۱). در رابطهٔ گوناگونی پرتضاد از رنگ‌ها از یک‌سو زرشکی، سرمه‌ای، یشمی با طلایی به‌عنوان رنگ‌های اشرافی و نمایندهٔ ثروت خودنمایی می‌کنند. از سوی دیگر طیف وسیعی از رنگ‌های درخشان مانند زرد، قرمز، نارنجی، آبی و غیره در پوشاک نمایندهٔ ثروت شادی‌بخش خواهند بود (بختیاری‌فرد، ۱۳۹۵: ۷۶).

در نگاره‌های صفوی این تیپ‌های شخصیتی به دو دستهٔ عام و خاص تقسیم‌بندی شده‌اند. طبق آثاری که در نگاره‌های دورهٔ صفوی در لباس این‌گونه تیپ‌های شخصیتی (شاه و شاهزادگان) دیده شده، بخش‌هایی از رنگ‌های طلایی سبز، قرمز، آبی، صورتی رنگ‌های آن طبقه بوده‌است. در اکثر فیگورها رنگ طلایی بیش‌ترین کاربرد را دارد. طلایی نمایانگر شهرت و آبرو و بیانی از روشنایی، هوشمندی و دارایی است.

پوشش کفش طرح‌دار و جوراب زربفت یا مخملی احتمالاً در آغاز میان طبقات مختلف مردم حتی پادشاهان رایج بوده است. اما به تدریج کاربرد آن در میان روستاییان و دهقانان محدود می‌شود. تزئینات در پای‌پوشها نیز کماکان در میان پادشاهان و افراد عالی‌رتبه دیده می‌شود (دادور و پورکاظمی، ۱۳۹۲: ۳۹).

در لباس‌های سلطنتی رداها عمدتاً از پنبه یا ابریشم ساده یا زربفت و به رنگ‌های روشن بودند و سیاه به ندرت پوشیده می‌شد. طرح‌های ماهرانه‌ای از حیوانات و پیکره‌ها برای تزئین منسوجات به‌کار برده می‌شدند (سودآور دیبا، ۱۳۸۲: ۱۹۸). آن‌ها با تن‌پوشی چندلایه نمایش یافته‌اند که ردای آن به رنگ‌های طلایی، قرمز، سبز و با دکمه‌هایی به رنگ طلایی رنگ‌آمیزی شده‌است. تزئینات نقوش با حالتی تشعیرگونه از عناصر طبیعت و نقوش تجریدی بر روی کلاه و کمربند دیده می‌شود. رنگ لباس زیرین آن‌ها آبی، قرمز و نخودی و رنگ کمربند آن‌ها طلایی، آبی و قرمز است (محبی، حسنخانی و امانی، ۱۳۹۷: ۱۳۲). سلطان‌محمد در پوشش چهرهٔ پیامبر سنت رایج در ترسیم واقعهٔ معراج را رعایت کرده‌است که به‌طور معمول، چهرهٔ حضرت را پوشیده در حجاب می‌بینیم. فرشتگان پوشیده از لباس‌های صفوی به کسوت درباریان هستند و نگارگر، وحدت را در کثرت فرشتگان و ستارگان و ابرها نشان می‌دهد که نشان تأثیر فرهنگ جامعه صفوی در این نگاره بوده‌است (تصویر ۴).

تصویر ۴: پوشش پیکره‌ها (نظامی گنجوی، ۱۳۹۹: ۱۹۵)

۶-۴. حکمرانی پیامبر (ص)

سلطنت و فردمحوری علاوه‌بر این‌که از مبنا با رویکرد اسلامی که قائل به مشروعیت الهی و مقبولیت مردمی حکومت است هم‌خوانی ندارد، در طول تاریخ و در عمل نیز نشان داده که محل مناسبی برای رشد فساد است. پیامبر اسلام (ص) همواره تلاش داشتند تا مشی حکومت نبوی را از این شیوهٔ سلطنتی جدا سازند. نوشته‌اند که خلیفهٔ دوم، روزی به خانه پیامبر اسلام (ص) در مدینه وارد شد و حضرت را در حالی دید که بر حصیری پاره خوابیده بود و حصیر بر پهلوی ایشان رد انداخته بود و اندوخته خوراکی ایشان نیز چیزی جز دو مشت جو و یک مشت تره نبود (ملک‌زاده، ۱۳۸۵: ۵۵). سیره پیامبر (ص)، نه‌تنها محقق‌کننده معنای عرفی عدالت در میان بشر، یعنی عدالت در حوزهٔ قضاوت و توزیع امکانات بوده، بلکه در سیرهٔ ایشان بسطی معنایی یافته‌است. حضرت در کنار این فعالیت‌ها به دنبال ایجاد روح عدالت‌طلبی در میان مردم بوده‌اند. اساس اندیشهٔ ایشان بر این بوده که در اموری که فرمان صریح الهی وجود نداشت، صحابه را به سوی مشورت و تدبیر سوق دهند. این امر به‌عنوان تحقق جنبهٔ مردمی حکومت و سبب دلبستگی بیش‌تر مردم به حکومت اسلامی می‌شده‌است. حضرت هم‌چنین در حوزهٔ حکومت‌داری، نه‌تنها با فسادهای مختلف مالی، اخلاقی و ... مقابله نموده، بلکه هیچ‌گاه برای خود و نزدیکان، حق ویژه‌ای قائل نبوده و در برابر سوءاستفاده از قدرت ایستادگی می‌کردند (درخشه و موسوی‌نیا، ۱۳۹۷: ۲۵).

می‌توان گفت اصل توحید و فرهنگ حج از دیگر مضامین نهفته در تفکر نقاش است. در این نگاره فضا به شیوه‌ای باطنی و از طریق کیهان (به مدد ابرهای پیچان و انوار زرین)، و حقیقت درونی پیامبر اسلام یعنی آن‌چه صوفیه حقیقت محمدیه می‌خوانند نیز تقدس یافته‌است. پیامبر در مقام انسان کامل عرض و طول وجود کیهانی و فضایی را که عالم اسلامی‌درون آن معنا پیدا کرده و هر مسلمانی در آن تنفس می‌کند و می‌زید، را انباشته می‌کند. حقیقت محمدیه به اوج و حضیض و چهار جهت اصلی می‌رسد و در نتیجه به آن‌ها جنبه‌ای کیفی و حالت تقدس می‌بخشد. مقامات حکمت در معنویت اسلامی با این جنبه از حقیقت محمدیه ارتباط می‌یابد که با تقدس فضا یک بار دیگر فحوای معنوی و ازلی فضا را به آن بازمی‌گرداند (نصر، ۱۳۸۹، ۵۴). پیامبر و دیگر فرشتگان، نه پوشش دوران پیامبر (ص) بلکه پوشش زمان سلطان‌محمد را داشتند. مجموع

پیکره ها در این اثر ۲۰ نفر است. عدد ۲۰ با توجه به مجموع انگشتان دست و پا نشان از انسان کامل است. تعداد فرشتگان، تحرک آن‌ها، اشتغال هر یک به عملی و تنوع جنس پوشش و ظاهر آن‌ها، فضای پویایی را به نگاره بخشیده است. این حالت با ترکیب‌بندی چرخشی و دایره‌مانند نگاره و هم‌چنین تصویر کرهٔ پوشیده پشت ابرها تشدید می‌شود. دایره نماد حرکت، آسمان، الوهیت و خداست. خدا هم‌چون دایره‌ای است که مرکزش همه‌جا و محیطش هیچ‌جا نیست. دایره چون آغاز و انجامی ندارد، دلالت بر ابدیت است و القای بی‌زمانی می‌کند.

۷. نتیجه‌گیری

با تفسیر آیکونولوژی نگارهٔ معراج پیامبر (ص) مشخص گردید که نگاره به صورت مطلق به متن ادبی حکیم نظامی وفادار نبوده و بیش‌تر توصیفات مربوط به حضور پیامبر در عرش الهی و رویدادهای مرتبط با آن را در اثر خویش به تصویر نکشیده است. به‌طوری که از برخی مضامین، و عناصر جاندار و غیرجاندار صرف‌نظر شده و برعکس، مضامین و عناصر غیرجانداری را برای نیل به اهداف خاص به نگاره افزوده است؛ عناصری که بیش‌تر جنبهٔ مادی دارند نه معنوی. در واقع می‌توان گفت سلطان‌محمد به مضامین معنوی توجه داشته، ولی محمد زمان در باطن دید انتقادی نسبت به شرایط اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و دینی را بیان کرده‌است. با بررسی زمان مرمت اثر توسط محمد زمان (افزودن فرشته‌ای که با نگاه خیره به مخاطب با لبخندی تاج پادشاهی را به پیامبر اهداء می‌کند) در دورهٔ حکومت‌داری شاه سلیمان صفوی، شاهد بی‌عدالتی در جامعه، فساد و خیانت درباری هستیم. محمد زمان با توجه به آن شرایط اجتماعی، دید منتقدانهٔ خود را در اثر نمایان کرده‌است. به طوری که از میان تمامی فرشتگانی که حول محور پیکر پیامبر قرار گرفته‌اند، یکی از فرشتگان با نگاه کنایه‌آمیزِ البته همراه با لبخند به مخاطب خیره شده‌است. گویی محمد زمان خویش را به تصویر کشیده است که تاجی در دست دارد، تاجی که عنصری غیرجاندار و افزوده شده در اثر است. نکته حائز اهمیت این است که این فرشته در حال حرکت و اهدای تاج به پیامبر است. گویی نگارگر، سیرت پیامبر را لایق پادشاهی دانسته و به رسول خدا پناه برده‌است و ایشان را الگویی مناسب برای زمامداری جامعه در دوره شاه سلیمان صفوی معرفی می‌کند. نتایج حاصل از این تحقیق نشان می‌دهد که این نگاره برخاسته از دیدگاه‌های معنوی و دینی زمان خلق اثر است و از باورهای حکمت‌آمیز اسلام سرچشمه می‌گیرد و عوامل فرهنگی و سنت‌های اجتماعی دوران صفوی و عناصر بصری رایج در نگارگری در پوشش و احوال شخصیت‌های موجود در نگاره تاثیرگذار بوده‌اند. سلطان‌محمد نیز متأثر از این نگرش عرفانی دست به خلق این اثر زده و از طرفی هم محمد زمان نیز متأثر از شرایط سیاسی و اجتماعی آشفته دست به مرمت اثر زده‌است. در حقیقت شکل‌یافتن این نگاره برخاسته از دیدگاه‌های سیاسی، اجتماعی و معنوی و دینی نگارگر است که از شرایط اجتماعی و باورهای حکمت‌آمیز آن دوران، سرچشمه می‌گیرد.

منابع

آدامز، لوری اشنایدر. (۱۳۸۷). روش‌شناسی هنر. ترجمه علی معصومی. تهران: موسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر.
آژند، یعقوب. (۱۳۸۹). محمد زمان و شیوه فرنگی‌سازی. تهران: امیرکبیر.
-----. (۱۳۹۲). مکتب نگارگری تبریز. تهران: فرهنگستان هنر.
احمدی، بهرام، و وزیری بزرگ، رقیه السادات. (۱۳۹۷). بررسی نگارهٔ معراج پیامبر اثر سلطان‌محمد براساس آرای پانوفسکی. پژوهش در هنر و علوم انسانی، شماره ۲، ۲۵-۳۴.
اعوانی، غلامرضا. (۱۳۷۵). مجموعه مقالات حکمت و هنر معنوی. تهران: گروس.
ایزوتسو، توشیهیکو. (۱۳۹۴). صوفیسم و تائوئیسم. ترجمه محمدجواد گوهری. تهران: روزنه.
بختیاری‌فرد، حمیدرضا. (۱۳۹۵). رنگ و ارتباطات. تهران: فخراکیا.
بلوکباشی، علی. (۱۳۹۲). امام علی (ع) در فرهنگ عامه مردم ایران. تهران: دایره‌المعارف.
پانوفسکی، اروین. (۱۳۹۹). معنا در هنرهای تجسمی. ترجمه ندا اخوان‌مقدم. تهران: چشمه.
تجویدی، اکبر. (۱۳۵۲). نقاشی ایرانی از کهن‌ترین روزگار تا دوران صفویه. تهران: وزارت فرهنگ و هنر.
ثروتیان، بهروز (مصحح). (۱۳۹۸). هفت‌پیکر. نظامی گنجوی. تهران: امیرکبیر.
جوادی، محمدرضا، و کشفی، سید علی. (۱۳۸۶). نظام نشانه‌ها در پوشش. مطالعات راهبردی زنان، شماره ۳۸، ۶۲-۸۷.

حاتم، غلامعلی. (۱۳۷۴). نقش و نماد در سفالینه‌های کهن ایران. فصلنامه هنر، شماره ۲۸، ۲۷-۳۴.
دادور، ابولقاسم، و پورکاظمی، لیلا. (۱۳۹۲). پای‌پوش ایرانیان در نگاره‌های دوران ایلخانی، تیموری و صفوی، دوفصلنامهٔ مطالعات هنر اسلامی، شماره ۱۰، ۲۳-۴۱. doi: 10.22034/IAS.2009.125680
درخشه، جلال، و موسوی‌نیا، سیدمهدی. (۱۳۹۷). مولفه‌های حکمرانی شایسته در سیرهٔ حکومتی پیامبر اسلام (ص). پژوهش‌های علم و دین، شماره ۹، ۱-۱۲.
درهوهانیان. هارتون. (۱۳۷۹). تاریخ جلفای اصفهان. ترجمه لئون میناسیان و محمدعلی موسوی فریدنی. اصفهان: زنده‌رود.
رابینسون، ب. و. (۱۳۹۰). هنر نگارگری ایران. ترجمه یعقوب آژند. تهران: مولی.
رجبی، محمدعلی، و خوش‌نظر، رحیم. (۱۳۸۸). نور و رنگ در نگارگری ایرانی و معماری اسلامی. کتاب ماه هنر، شماره ۸، ۴۲-۵۸.
جعفریان، رسول. (۱۳۸۸). سیاست و فرهنگ روزگار صفوی (ج. ۱). تهران: علم.
حمیدیان، سعید (مصحح). (۱۳۹۹). مخزن‌الاسرار. نظامی گنجوی. تهران: قطره.
روملو، حسن‌بیگ. (۱۳۸۴). احسن التواریخ. تهران: اساطیر.
زارع، مهدی، و خزایی، محمد. (۱۳۹۱). صور خیال در تابلوی معراج حضرت رسول (ص) اثر سلطان محمد. کتاب ماه هنر، شماره ۱۶۶، ۷۸-۸۹.
زنجانی، برات. (۱۳۹۵). احوال و آثار و شرح مخزن‌الاسرار نظامی گنجوی. تهران: دانشگاه تهران.
سلطان کاشفی، جلال‌الدین، صفاری احمدآباد، سمیه، و شریف‌زاده، محمدرضا. (۱۳۹۳). رمزگشایی معانی عرفانی رنگ در نگاره‌هایی از هفت گنبد. نگارینه، شماره ۴، ۴۱-۴۸. doi: 10.22077/NIA.2014.501
سودآور دیبا، لیلا. (۱۳۸۲). دوران صفویان و قاجاریان. از سری مقالات دانشنامهٔ ایرانیکا. تهران: امیرکبیر.
سیوری، راجر. (۱۳۷۲). ایران صفوی. ترجمه کامبیز عزیزی. تهران: مرکز.
شاردن، ژان. (۱۳۳۸). تاجگذاری شاه سلیمان. ترجمه محمد عباسی. تهران: امیرکبیر.
-----. (۱۳۴۵). سیاحتنامه شاردن. ترجمه محمد عباسی. تهران: امیرکبیر.
شایسته‌فر، زهره. (۱۳۹۴). بررسی عنصر حرکت در موجودات افسانه‌ای سلطان‌محمد و بازنمایی آن در پویانمایی ایران. تهران: همایش بین‌المللی نوآوری و تحقیق در هنر و علوم انسانی.
شایسته‌فر، مهناز. (۱۳۸۶). جایگاه مضمونی و زیباشناسی شعر در نگاره‌های خمسهٔ شاه‌طهماسبی. مطالعات هنر اسلامی، شماره ۷، ۷-۲۲.
شکری، حسن، جعفری دهکردی، ناهید، و ایزدی دهکردی، سیده‌مریم. (۱۳۹۹). بررسی لایه‌های معنایی در نگاره مربوط به امام زمان (عج) در فالنامه طهماسبی مبتنی بر نظریه آیکونولوژی اروین پانوفسکی. عصر آدینه، شماره ۳۱، ۱۲۹-۱۵۰.
ضیمران، محمد. (۱۳۸۲). درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر. تهران: قصه.
طوسی، محمدحسن. (۱۳۸۶). تهذیب الاحکام. تهران: نور وحی.
عبدی، ناهید. (۱۳۹۱). درآمدی بر آیکونولوژی. تهران: سخن.
عبدی‌بیگ شیرازی. (۱۳۹۱). تکمله الاخبار. تهران: نشر نی.
عکاشه، ثروت. (۱۳۸۰). نگارگری اسلامی. ترجمه غلامرضا تهامی. تهران: سورهٔ مهر.
قاسمی پرشکوه، سعید، و وفایی، عباس‌علی. (۱۳۹۲). بررسی تطبیقی معراجیه‌های خمسه نظامی با نگاه موردی به سه معراج‌نامه (کتاب المعراج، معراج النبی و الاسراء و المعراج). دوفصلنامه پژوهش‌نامه ادبیات تطبیقی، شماره ۲، ۲۳-۵۱.
کبری، نجم‌الدین. (۱۳۶۸). فوائح الجمال و فواتح الجلال. ترجمه جواد طباطبایی. تهران: زوار.
کمپفر، انگلبرت. (۱۳۵۰). در دربار شاهنشاه ایران. ترجمه کیکاووس جهانداری. تهران: انجمن آثار ملی.
کنبی، شیلا. (۱۳۸۶). عصر طلایی هنر ایران. ترجمه حسن افشار. تهران: مرکز.
کیا، صادق. (۱۳۴۸). تاجگذاری پادشاهان اسلامی. هنر و مردم. شماره ۶۰، ۷-۱۰.

مجلسی، محمدباقر. (۱۴۰۳). بحارالانوار (ج. ۱۵). نجف: دارالکتاب اسلامی.
محبی، بهزاد، حسنخانی، فریدون، و امانی، مریم. (۱۳۹۷). بررسی رابطه جایگاه اجتماعی و انتخاب رنگ البسه در نگاره‌های دورهٔ صفویه. هنرهای صناعی اسلامی، شماره ۱، ۱۱۲-۱۲۳.
ملک‌زاده، محمد. (۱۳۸۵). سیره سیاسی معصومان در عصر حاکمیت. تهران: کانون اندیشه جوان.
نصر، سیدحسین. (۱۳۸۹). هنر و معنویت اسلامی. ترجمه رحیم قاسمیان. تهران: حکمت.
نوایی، عبدالحسین، و غفاری‌فرد، عباسقلی. (۱۳۸۹). تاریخ تحولات سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی ایران در دورهٔ صفویه. تهران: سمت.
نوریان، محمد، و حاجی‌زاده، مهدی. (۱۳۹۰). جلوه معراج پیامبر (ص) در خمسه نظامی گنجوی. پژوهشنامه ادبیات تعلیمی، شماره ۹، ۱۷-۴۲.
نظامی گنجوی، شرف‌الدین. (۱۳۹۹). خمسه نظامی شاه طهماسبی (از روی نسخهٔ اصلی؛ محل نگهداری کتابخانهٔ بریتانیا). تهران: فرهنگستان هنر.
نوری الطبرسی، الشیخ حسین. (۱۴۰۸ ه.ق). مستدرک الوسائل (ج. ۳). قم: مؤسسة آل بیت علیهم السلام لإحیاء التراث.
یوسف‌جمالی، محمدکریم. (۱۳۸۵). تاریخ تحولات ایران عصر صفوی. اصفهان: دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد.

Durand, G. (1992). *Les structures anthropologiques du l imaginare*. Paris: A l'archetypologie; Puf.

Panofsky, E. (1972). *Studies in Iconology*: *Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. Boston: West View.

Sims, E. (2002). *Peerless images* : *Persian painting and its sources*. Yale University Press.

Welch, S. C. (1972). *A King's Book of Kings*: *The Shah-nameh of Shah Tahmasp*. New York: The Metropolitan Museum of Art.

The Analysis of Religious and Political Iconology of the Miniature Depiction of Mi'raj from Nizami's *Khamsa*, Commissioned by Shah Tahmasp

Morteza Afshari
Associate Professor, Department of Art Research, Shahed University, Tehran, Iran (Corresponding Author)/ afshari@shahed.ac.ir
Sahand Allahyari
Ph.D student in Comparative and Analytical History of Islamic Art, Department of Islamic Art, Shahed University, Tehran, Iran/ allahyarisahand@gmail.com
Khashayar Ghazizadeh
Associate Professor, Department of Islamic Art, Shahed University, Tehran, Iran/ ghazizadeh@shahed.ac.ir

Received: 16/02/2024
Accepted: 16/06/2024

Introduction

Mi'raj is recognized as a significant theme within Islamic culture and has been depicted repeatedly by various miniaturists. This study concentrates on the esteemed illustration of Mohammad's Mi'raj based on Nizami's *Khamsa*, commissioned by Shah Tahmasp, attributed to Tabriz School during the Safavid period, and created by Sultan Mohammed, a notable miniaturist associated with the Safavid court. This miniature operates as a narrative text that conveys meaningful messages to its viewers. Rather than merely reflecting visual aspects of reality, the miniaturist approaches their work from an elevated perspective to generate deeper meanings. Essentially, before being rendered visually by the miniaturist, a miniature is shaped by his beliefs and convictions, resulting in a unique expression characterized by specific colors and symbols. The individual and societal perspectives of the miniaturist significantly influence their mode of expression.

Research Method

Iconology serves to reconstruct an entire program or context and includes multiple texts situated within an environment encompassing artistic and cultural contexts (Adams, 2008: 51). Regardless of how superficial or insignificant an image may appear, it inherently contains meanings that are subject to interpretation (Durand, 1992: 19-20). This study examines the miniature in question through an iconological method applied in three distinct stages. The first stage involves a descriptive pre-iconographic analysis that addresses primary meanings, tangible forms, visual details, and a descriptive critique of the miniatures. The second stage focuses on iconographic analysis aimed at uncovering secondary or conventional meanings by aligning the literary text with the corresponding miniatures. Finally, in the iconological stage accompanied by interpretative efforts the themes, concepts, and symbols represented in the miniature are thoroughly analyzed.

Research Findings

Nizami's *The Khamsa*, commissioned by Shah Tahmasp and compiled within the Tabriz school, is cataloged under number "or.2265" at the British Library. This manuscript comprises 808 pages made from small royal-sized paper and encompasses all five poetic works by Nizami. The Tabriz miniaturist school during the Safavid era is influenced by three artistic traditions: the Turkmen school in Tabriz, the Herat school (associated with Turkmen commerce in Shiraz), and lesser-known schools from Samarkand across the Seyhun River (Robinson, 2011: 50). A century after this

miniature was created by Sultan Mohammed, it underwent restoration by Mohammad Zaman during the reign of Suleiman I in Persia; this restoration reveals deeper meanings inherent within the miniature (Sims, 2002: 82). Sultan Mohammed employed minimal gilding in this artwork; his restrained decoration allowed ample space for depicting gestures and movements. Conversely, swirling white clouds and abundant wild golden flames serve as striking decorative elements within the composition. The miniaturist incorporated visual elements absent from the literary text itself, namely a crown (attributed to Mohammad Zaman), a fiery cup, fruits, clouds, and golden vessels.

The analysis of the interplay between the literary text and Mohammad's *Mi'raj* miniature indicates that both Sultan Mohammed and the restorer, Mohammad Zaman, were not entirely faithful to Nizami's original text; they frequently omitted descriptions concerning the Prophet's presence within divine realms and related events while neglecting certain themes as well as animate and inanimate elements. It can be concluded that non-living themes and elements were integrated into the miniature to fulfill specific objectives set by the miniaturist. Notably, an angel is depicted offering a ring to Mohammad the Prophet within this miniature; this ring, in a critict's view, may symbolize succession or Imamate. The ring held by the angel serves as one of the several visual and thematic symbols associated with Shia' culture. Additionally, depicting a crown in an angel's hands as it approaches Mohammad who gazes back at viewers with a subtly ironic smile underscores both royal sanctity and divine favor bestowed upon him through this crown. Furthermore, this portrayal reflects Mohammad Zaman's critical perspective on the governance of Suleiman I; he regarded Suleiman as unworthy of royal authority while bestowing it instead upon a prophet characterized by true meritocracy, justice, and piety. Thus, within this miniature context, the crown emerges as a symbol of rightful kingship.

Conclusion

The iconological analysis of *Mi'raj* miniature depicting Mohammad the Prophet indicates that it does not adhere strictly to Nizami's literary text; instead, it significantly omits various descriptions related to the Prophet's presence in the celestial realm and associated events. It can be concluded that Sultan Mohammed concentrated on spiritual themes, whereas Mohammad Zaman articulated a critical viewpoint regarding prevailing social, political, cultural, and religious conditions. A closer examination of Mohammad Zaman's restoration efforts, including his addition of an angel who gazed intently at viewers while presenting a crown to the Prophet, occured during the rule of Suleiman I in Persia; a time characterized by social injustice, corruption, and courtly betrayal.

This context is reflected in Mohammad Zaman's work; among all the angels surrounding Mohammad, one specifically gazes knowingly at the audience with a smile. This portrayal suggests that Mohammad Zaman may have represented himself holding a crown, an added inanimate element within the artwork. Notably, this angel is depicted in motion as it presents the crown to Mohammad. The implication is that the miniaturist consider Mohammad's character as the one who deserves kingship as wll as taking refuge in, a suitable model for governance during the reign of Suleiman I. The results of this study demonstrate that this miniature emerges from spiritual and religious perspectives prevalent at its time of creation and is deeply rooted in Islamic wisdom traditions. Additionally, cultural influences and social customs from the Safavid period as well as prevalent visual elements within miniature art concerning clothing and character depictions have significantly shaped its creation. Sultan Mohammed was influenced by this mystical perspective when crafting his work; concurrently, Mohammad Zaman's restoration was informed by tumultuous political and social circumstances. Ultimately, this miniature reflects a confluence of its creator's political, social, spiritual, and religious viewpoints that stem from both societal conditions and philosophical beliefs characteristic of that era.

Keywords: religion, politics, Mi'raj of Muhammad the Prophet, Mohammad Zaman, sultan Mohammed, *Khamsa* of Shah Tahmasp, iconology.

References

Aavani, Gh. (1996). *A Collection of Essays on Wisdom and Spiritual Art*. Tehran: Garous [In Persian].

Abdi Beg Shirazi. (2012). *Takmila al-Akhbar*. Tehran: Nashr-e Ney [In Persian].

Abdi, N. (2012). *An Introduction to Iconology*. Tehran: Sokhan [In Persian].

Adams, L. Sh. (2008). The Methodologies of Art. (A. Masoumi, Trans.). Tehran: Nazar Publications [In Persian].

Ahmadi, B., & Vaziri Bozorg, R. S. (2018). Examining Sultan Mohammed's Prophet Mi'raj Miniature Based on Erwin Panofsky's Views. *Research in Art and Humanities*, No. 2, 25-34 [In Persian].

Akashe, Th. (2001). *Islamic Miniature Painting*. (Gh. R. Tahami, Trans.). Tehran: Soore Mehr Publication [In Persian].

Azhand, Y. (2010). *Mohammad Zaman and the Persianization Method*. Tehran: Amir Kabir [In Persian].

-----. (2013). *The Miniaturist School of Tabriz*. Tehran: Iranian Academy of the Arts [In Persian].

Bakhtiarifard, H. R. (2016). *Color and Communication*. Tehran: Fakhrakia [In Persian].

Boloukbashi, A. (2013). *Imam Ali in the Popular Culture of Iran*. Tehran: Dayereh-al-ma'arif [In Persian].

Canby, Sh. (1989). *The Golden Age of Persian Art*. (H. Afshar, Trans.). Tehran: Markaz. [In Persian].

Chardin, J. (1959). *The Coronation of Suleiman I of Persia*. (M. Abbasi, Trans.). Tehran: Amir Kabir [In Persian].

------. (1966). *Chardin's Travelogue*. (M. Abbasi, Trans.). Tehran: Amir Kabir [In Persian].

Dadvar, A., & Pourkazemi, L. (2013). Iranian Footwear in the Ilkhanid, Timurid, and Safavid Miniatures. *Journal of Islamic Art Studies*, No. 10, 23-41. doi: 10.22034/IAS.2009.125680 [In Persian].

Derakhsheh, J., & Mousavinia, S. M. (2018). Components of Good Governance in the Governmental Course of Prophet Muhammad. *Research in Science and Religion*, No. 9, 1-12 [In Persian].

Durand, G. (1992). *Les Structures Anthropologiques du l'imaginare Paris: A l'archetypologie*; Puf.

Ghasemi Porshokuh, S., & Vafaei, A. A. (2013). A Comparative Study of the Mi'raj of the Khamsa of Nizami with a Focus on Three Mi'raj Narratives (Kitab al-Mi'raj, Mi'raj al-Nabi, and Al-Isra' wal-Mi'raj). *Comparative Literature Journal*, No. 2, 23-51 [In Persian].

Hamidian, S. (Ed.) (2020). *Makhzan al-Asrar*. Nizami Ganjavi. Tehran: Ghatreh [In Persian].

Haroutunian, H. (2000). *A History of the Julfa District of Isfahan*. (L. Minasian & M. A. Mousavi Faridani, Trans.). Isfahan: Zendeh Rood [In Persian].

Hatam, Gh. (1995). Role and Symbol in Ancient Iranian Pottery. *Art Quarterly*, No. 28, 27-34 [In Persian].

Izutsu, T. (2015). *Sufism and Taoism*. (M. J. Gohari, Trans.). Tehran: Rozaneh [In Persian].

Jafarian, R. (2009). *Politics and Culture of the Safavid Era* (Vol. 1). Tehran: Elam.

Javadi, M. R., & Kashfi, S. A. (2007). The Semiotic System in Clothing. *Women and Family's Socio-Cultural*, No. 38, 62-87 [In Persian].

Kaempfer, E. (1971). *In the Court of the Persian Emperor*. (K. Jahanddari, Trans.). Tehran: National Heritage Society [In Persian].

Kia, S. (1990). The Coronation of Islamic Kings. *Arts and People*, No. 60, 7-10 [In Persian].

Kubra, N. (1989). *Fawa'ih al-Jamal wa Fawatih al-Jalal*. (J. Tabatabai, Trans.). Tehran: Zavar [In Persian].

Majlesi, M. B. (2014). *Bihar al-Anwar* (Vol. 15). Najaf : Dar al-Kitab al-Islami [In Persian].

Malekzadeh, M. (2006). *Political Conducts of Immaculates During Their Rule*. Tehran: Canoon Andisheh Javan [In Persian].
Mohebi, B., Hasankhani , F., & Amani, M. (2018). Examining the Relationship Between Social Status and Clothing Color Choices in Safavid Era Miniatures, *Islamic Applied Arts*, No 1, 112-123 [In Persian].
Nasr, S. H. (2010). *Islamic Art and Spirituality. (*R. Ghasemian, Trans.). Tehran: Hekmat [In Persian].
Navaei, A., & Ghafarifard, A. (2010). *History of Political, Social, Economic, and Cultural Developments in Iran During Safavid Era.* Tehran: SAMT [In Persian].
Nizami Ganjavi , Sh. (2020). *Khamsa of Nizami*, Commissioned by Shah Tahmasp（Based on the Original Manuscript; Held at British Library). Tehran: Iranian Academy of Arts [In Persian].
-----. (2020). *Meaning in the Visual Arts*. (N. Akhavan Moghadam, Trans.). Tehran: Cheshmeh [In Persian].
Noorian, M., Hajizadeh, M. (2011). The Manifestation of Mi'raj Muhammad the Prophet in Khamsa of Nizami. *Literary Research Journal*, No. 9, 17-42 [In Persian].
Nouri Al-Tabrasi, H. (1408 AH). *Mustadrak al-Wasa'il* (Vol. 3). Qom: Al-Bayt 'Alayhim As-Salam li Ihya' At-Turath [In Persian].
Panofsky, E. (1972). *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. Boston: West View.
Rajabi, M. A., & Khosh Nazar, R. (2009). Light and Color in Iranian Miniature and Islamic Architecture. *Honar Monthly*, No. 8, 42-58 [In Persian].
Robinson, B. W. (2011). *Iranian Miniature Painting*. (Y. Azhand, Trans.). Tehran: Mowla [In Persian].
Rumlu, H. (2005). *Ahsan Al-Tawarikh*. Tehran: Asatir [In Persian].
Savory, R. (1993). *Safavid Iran*. (K. Azizi, Trans.). Tehran: Markaz [In Persian].
Servatian, B. (2019). *Haft Peykar*. Nizami Ganjavi.Tehran : Amir Kabir [In Persian].
Shayestehfar, M. (2007). The Thematic and Aesthetic Place of Poetry in the Miniatures of the Khamsa of Shah Tahmasp. *Journal of Islamic Art Studies*, No. 7, 7-22 [In Persian].
Shayestehfar, Z. (2015). Examining the Element of Movement in Sultan Mohammed's Mythical Creatures and Its Representation in Iranian Puppetry. Tehran: International Conference on Innovation and Research in Art and Humanities [In Persian].
Shokri, H., Jafari Dehkordi, N., & Izadi Dehkordi, S. M. (2020). Examining the Semantic Layers in the Miniatures Related to Imam Mahdi in the Shah Tahmasp Falnameh Based on Erwin Panofsky's Iconology Theory. *Asr-e Adineh*, No. 31, 129-150 [In Persian].
Sims, E. (2002). *Peerless images : Persian painting and its sources*. Yale University Press.
Soltan Kashefi, J., Safari Ahmadabad, S., & Sharifzaeh, M. R. (2014). Decoding the Mystical Meanings of Color in Miniatures from Haft Peykar. *Negarineh*, No. 4, 41-48. doi: 10.22077/NIA.2014.501. [In Persian].
Soudavar Diba, L. (2003). *The Safavid and Qajar Periods.* from the Series of Articles in the Encyclopædia Iranica. Tehran: Amir Kabir [In Persian].
Tajvidi, A. (1973). *Iranian Painting from the Earliest Times to the Safavid Period*. Tehran: Ministry of Culture and Art [In Persian].
Toosi, M. H. (2007). *Tahdhib al-Ahkam*. Tehran: Noor-e Wahy [In Persian].
Welch, S. C. (1972). *A King's Book of Kings: The Shah-nameh of Shah Tahmasp*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
Yousef Jamali, M. K. (2006). *History of Political Developments in Iran During Safavid Era*. Isfahan: Islamic Azad University Najafabad Branch [In Persian].
Zanjani, B. (2016). *The Conditions and Works and Explanation of Makhzan al-Asrar by Nizami Ganjavi*. Tehran: University of Tehran [In Persian].

Zare, M., & Khazaei, M. (2012). Imaginary Figures in Sultan Mohammed's Prophet Mi'raj Painting. *Honar Monthly*, No. 166, 78-89 [In Persian].
Zeimaran, M. (2003). *An Introduction to the Semiotics of Art*. Tehran: Ghesseh [In Persian].

مقاله:
علمی‌ترویجی

10.22052/HSI.2024.254043.1159

«راه کاووسان» بر کاسهٔ عصر آهن لرستان

نجمه امینی*
سید سعید سید احمدی زاویه**
ایرج داداشی***

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۲/۲۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۶/۰۱

چکیده

ماهیت دین و آیین تولیدکنندگان مفرغ‌های عصر آهن لرستان همواره با نظرات متناقضی همراه بوده است. در میان اشیاء مذکور کاسه‌ای مفرغی وجود دارد که بر آن نقوش سماوی و هفت نوشته آرامی در مناسبتی معنادار کنار هم چیده شده‌اند. فرضیه پژوهش این است که تحلیل نقوش سماوی روی این شیء و دیگر مفرغ‌های لرستان می‌تواند بخشی از ابهامات موجود دربارهٔ دین این مردمان را روشن سازد. از این‌رو برای نخستین‌بار نقوش سماوی بخش‌های دوم و ششم این کاسه براساس مفاهیم روایی و اساطیری ادیان هندوآریایی و در ارتباط با نقوش دیگر مفرغ‌های لرستان تحلیل شدند. این پژوهش از حیث ماهیت کیفی و به روش، توصیفی- تحلیلی است و داده‌های تحقیق از منابع کتابخانه‌ای و موزه‌ها گردآوری شده‌اند. طبق یافته‌های پژوهش صورت فلکی دو پیکر در بخش دوم کاسه (= طرحواره میمون) رمزی از سَر مار گوزهر - عامل کسوف و خسوف - است. خوشهٔ پروین در بخش ششم کاسه رمزی از دیوان سبتو است، دیوانی که طبق متون بین‌النهرینی با عیلام، ایزدبانو نارونده و خسوف پیوند داشتند. محور مفروض بین این دو بخش بازنمودی از مار-اژدهای راه شیری است؛ راهی که طبق بندهش نام دیگر آن «راه کاووسان» و راه شاهانی بود که نشان فرّه را در جهت نیّات پلید خود به‌کار بردند و باعث زوال سلطنت شدند. چنین می‌نماید که بازنمایی «راه کاووسان» بر مفرغ‌های لرستان مرد یا دیو-بزی است که با دستان خود دو مار ستاره‌نشان را در جهت اِعمال قدرت ارادهٔ خدایان در تغییر سرنوشت و مجازات شاهان خودکامه کنترل می‌کند.

کلیدواژه‌ها:
کاسهٔ عصر آهن لرستان، صورت فلکی میمون، خوشهٔ پروین، مار گوزهر، راه کاووسان.

* دانشجوی دکتری گروه پژوهش هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران (نویسنده مسئول)/ Najme84amini@gmail.com
** دانشیار، گروه پژوهش هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران/ szavieh@art.ac.ir
*** استادیار، گروه پژوهش هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران/ dadashi@art.ac.ir

۱. مقدمه

در میان مفرغ‌های لرستان کاسه‌ای (با ابعاد ۳.۵×۱۸ سانتی‌متر) مربوط به قرن ۸ ق.م وجود دارد که بر سطح آن هفت نوشتهٔ آرامی و نقوش سماوی مانند خورشید و ماه و نُه صورت فلکی حک شده‌است. در این پژوهش برای نخستین‌بار نقوش بخش‌های دوم و ششم کاسه ـ شمایلی از یک میمون و خوشه انگور- در بستر مفاهیم میتولوژیک و سمبولیک ادیان هندوآریایی و در پیوند با نقوش روی دیگر مفرغ‌های لرستان تحلیل شده‌اند. فرضیه پژوهشگر این است که خوانش نقوش کاسه در بستر مفاهیم روایی و اساطیری ادیان هندوآریایی می‌تواند بخشی از ابهامات موجود دربارهٔ دین و آیین مردمان فرهنگ لرستان را روشن سازد و مفاهیم رمزگانی برخی شمایل‌نگاری‌های روی مفرغ‌ها را توضیح دهد.

به‌رغم اذعان همهٔ پژوهشگران به یافت‌شدن این شیء از فرهنگ عصر آهن لرستان، در هیچ‌یک از پژوهش‌های پیشین به مفاهیم دینی و آیینی منطقه‌ای که شیء از آن‌جا یافت شده و پیوند کاسه با نقوش دیگر اشیای لرستان توجهی نشده‌است. از منظر اکثریت پژوهشگران اقوام هندوآریایی مانند سکاها، کاسی‌ها، مادها، کیمریان تولیدکنندگان مفرغ‌های لرستان هستند (Chausidis, 2022 : 706)؛ اما در هیچ‌یک از پژوهش‌های پیشین، نقوش و مفاهیم رمزگانی روی کاسه را در بستر مفاهیم میتولوژیک و سمبولیک اقوام هندوآریایی تفسیر نکرده‌اند. در همهٔ مقالات پیشین، پژوهشگران به بهانه‌هایی هم‌چون وجود نوشته‌های آرامی روی کاسه، تشبیه آسمان به کاسهٔ فلزی در متون سوری- فنیقی و نبود نمونهٔ متناظری از این شیء در فرهنگ لرستان، کاسه را در پیوند با اساطیر و روایات فرهنگ‌های سامی‌نژاد باستان و یا اساطیر مصری تحلیل و تفسیر کرده‌اند و صورت فلکی انسانی در مرکز کاسه را با خدایانی چون بَعل، مردوک، آنو و ملقارت[1] متناظر دانسته‌اند. حتی برخی به صراحت این شیء را فدیه یا غنیمتی وارداتی دانسته‌اند؛ اما تنها در چند حالت می‌توان چنین شبهه‌ای را در مورد شیئی که از یک منطقه به‌دست آمده مطرح کرد:

۱. زمانی‌که شیء از منظر متریال، دانش فنی ساخت و روش اجرا با دیگر اشیای آن فرهنگ همگن نیست. حال آن‌که کاسهٔ اختری لرستان مانند تیردان‌ها، سپرها، پلاک‌ها و سرسنجاق‌های لرستان با روش چکش‌خواری آلیاژ آهن و مسطح‌کردن آن و حکاکی نقوش با شیئی تیز روی آن ساخته شده‌است.

۲. زمانی‌که مضامین نموده‌شده بر شیء نیاز به توسعه و رشد یک بستر دانشی خاص دارد که از منظر جغرافیایی یا تاریخی ملزومات آن در آن فرهنگ وجود ندارد. شواهد نجومی نشان می‌دهند که نخستین داده‌های ثبت و رصد صور فلکی در محدودهٔ ۳۶ درجهٔ عرض جغرافیایی و در زمانی بین ۲۹۰۰-۲۶۰۰ ق.م گردآوری شده‌است. این زمان و محدودهٔ جغرافیایی در جایی بین سه فرهنگ بابل، عیلام و لرستان قرار دارد (وکیلی، ۱۳۹۰: ۹۵-۹۶؛ Thurston, 1994 : 135-137). فرهنگ لرستان از منظر جغرافیایی و تاریخی در همسایگی بابل قرار دارد و احتمالاً در عصر آهن این مناطق یک واحد تمدنی را تشکیل می‌دادند. بنابراین برخلاف مناطق سوری- فنیقی، مقدمات لازم برای رشد و توسعهٔ دانش رصد و هیئت در عصر آهن در این فرهنگ فراهم بوده‌است. از منظر علم به خط آرامی هم در واقع «خطوط میخی و آرامی رایج‌ترین خطوط بر اشیای برنزی ایران باستان هستند» (Lassen & Buchwald, 1991 : 150) و برخی خنجرهای لرستان هم مزیّن به خط آرامی هستند (ibid, 136-152).

۳. از سوی دیگر در سنت هندوآریایی نیز آسمان به کاسهٔ فلزی تشبیه شده‌است. در اوستا و مینوی‌خرد بر ماهیت فلزی آسمان تأکید شده‌است (اوستا، ۱۳۹۴: ۴۰۶؛ مینوی خرد، ۱۳۵۴: ۲۴). در بندهش به‌صراحت آسمان به ظرفی کروی از جنس خماهن (= سنگ آهن) تشبیه شده‌است (فرنبغ‌دادگی، ۱۳۹۵: ۳۹-۴۰).

بنابراین هرچند پژوهش‌های پیشین شناسایی هویت اختری نقوش و ترجمهٔ کتیبه‌های آرامی روی شیء را ممکن ساختند، اما این شبهه را ایجاد کردند که این کاسه به فرهنگ لرستان تعلق ندارد. به همین خاطر این شیء هیچ‌گاه در بستر مضامین دینی و مفاهیم اساطیری ادیان هندوآریایی و در ارتباط با فرهنگ‌های شناخته‌شدهٔ فلات ایران مثل مادها و عیلامی‌ها تفسیر نشده و در پیوند با دیگر مفرغ‌های لرستان قرار نگرفته‌است. حال آن‌که برخی صور فلکی روی این کاسه بر دیگر اشیای لرستان در ارتباط با نقوش انسانی‌ای به‌کار رفته‌اند که زمینهٔ آن‌ها مملو از نقوش اجرام سماوی است.

۲. روش پژوهش

روش انجام این پژوهش، توصیفی- تحلیلی است. در گام نخست، هیئت خطی و شکلی بخش‌های دوم و ششم توصیف شد؛ در گام بعدی تشخیص هویت اختری بخش چهار با چالش‌هایی همراه بود. تغییرات نقشهٔ آسمان بر اثر عوامل تقدیم اعتدالین، گردش انتقالی، و روند مرگ و تولد ستارگان ترسیم‌شده در شکل در بازهٔ زمانی ۲۸۰۰ ساله موجب شده بود که الگوی اتصال ستارگان درخشانی که شمایل خاص صورت فلکی میمون را بر کاسه می‌ساختند، به فراموشی سپرده شده و این بخش مابه‌ازایی در میان صور فلکی امروزی نداشته باشد. بنابراین کشف هویت اختری این دو بخش با استفاده از سه روش ممکن شد: ۱. انطباق محورهای کاردینالی منطقه‌البروج امروزی با محورهای کاسه که بر این اساس مشخص شد بخش دوم با صورت فلکی دو پیکر انطباق می‌یابد؛ ۲. با استفاده از نرم‌افزار نجومی stellerium شبیه‌سازی نقشه آسمان در حدود زمانی ۸۰۰ ق.م ممکن گردید و مشخص شد که در این بازهٔ زمانی با توجه به انطباق نقش انسانی مرکزی با صورت فلکی شکارچی، نقش‌مایه نعل‌شکل دو پیکر در سمت راست شکارچی با نقش‌مایه بخش دوم از منظر شمایلی شباهت دارد؛ ۳. با رجوع به منابع تصویری حامل صور فلکی باستانی مشخص شد بر جام زودیاک در موزه تروپن بالی صورت فلکی دو پیکر در شمایل یک میمون تصویر شده‌است.

پس از تشخیص هویت اختری نقوش برای خوانش مفاهیم رمزگانی نقوش سماوی از چند منبع استفاده شد: ۱. رجوع به مضامین و روایات نجومی مکنون در متون ایران باستان مانند یشت‌های اوستا، بخش‌های چهار، پنج و هفت بندهش، فصل اول گزیده‌های زادسپرم، فصل چهارم مینوی‌خرد و ...؛ ۲. رجوع به منابع متنی حامل مشخصات فنی و شمایلی نقشه آسمان باستان مانند فهرست‌های ستاره‌ای مانند مول‌آپین[۲] و «سه ستاره برای هر یک» و... که همزمان با ساخت کاسه در بابل در همسایگی فرهنگ لرستان نگاشته شده بودند؛ ۳. رجوع به کیهان‌شناسی ادیان هندوآریایی.

تصویر ۱: کاسهٔ مفرغی لرستان (ورجاوند، ۱۳۶۶: ۱۰؛ Barnett, 1966 : 259; Amadasi & Castellani, 2005 : 31; Younger, 2012 : 209)

۳. پیشینهٔ پژوهش

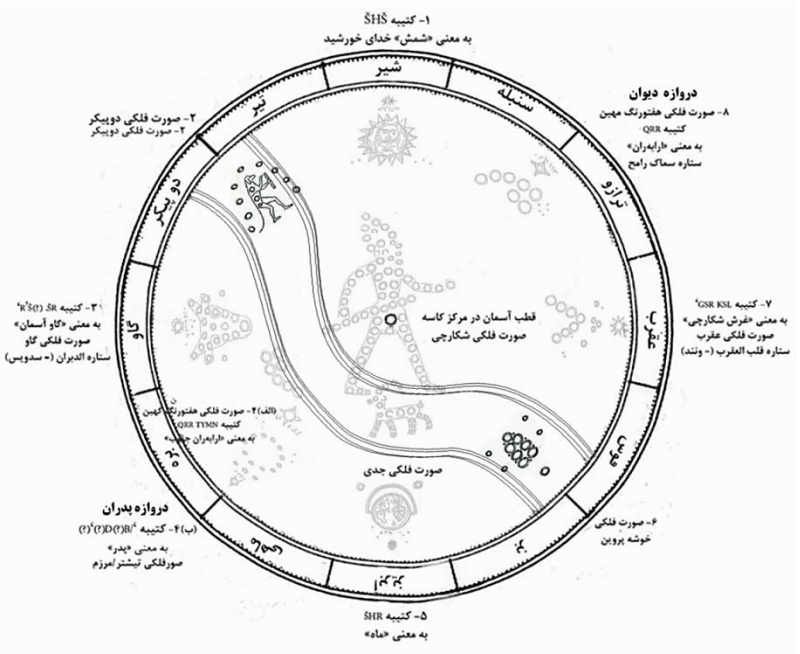
با توجه به این‌که در مقالهٔ حاضر تنها بخش‌های دوم و ششم کاسه مذکور را تحلیل و تفسیر می‌کنیم، در این قسمت نیز صرفاً نقصان‌های پژوهش‌های دیگر در مطالعهٔ این دو بخش بیان شده‌است. بارنت (۱۹۶۶) در مقاله «انسان نقابدار یا خدای بز کوهی؟» این کاسه را فدیه یا غنیمتی دانسته که طی تبادلات تجاری و سیاسی از آسیای صغیر به لرستان آورده شده‌است. اما بر اشیای فنیقی- سوری شمایل میمون به ندرت تصویر شده و یا نقشی فرعی و کم‌اهمیت دارد. لمایر، آویشور، و هلتسر (۱۹۹۹) در مقاله «جام اختری حکاکی شده و نجوم آرامی» در نشریه «میشل» صورت فلکی میمون را بازنمودی از خدای توث[۳] دانسته‌اند. آن‌ها براساس معادل‌های توث/ هرمس/ مرکوری/ عطارد، چنین استدلال کرده‌اند که میمون بر سیاره عطارد دلالت دارد، اما نقش‌مایه میمونِ روی کاسه، از ۱۲ ستاره تشکیل شده و به وضوح بازنمودی از یک صورت فلکی است، نه یک سیاره. یانگر (۲۰۱۲) در مقاله «نگاهی دیگر به کاسه اختری آرامی» در نشریه «مطالعات شرق نزدیک» صورت فلکی میمون را با خدای توث مرتبط دانسته‌است. او با توجه به تصاویر اختری معبد هاثور-ایزیس در دندرا[۴] مصر باستان مربوط به ۵۰ ق.م میمون را بازنمودی از سه منزل قمری ماه تشخیص داده‌است. اما صورت فلکی میمون بر کاسه و بر دیگر مفرغ‌های لرستان در ارتباط با خورشید تصویر

شده‌است. لمایر و یانگر، هردو شیء جای‌گرفته در دست میمون را یک طومار دانسته‌اند و چون خدای بابون‌شکل توث با کتابت و نگارش و ماه و منازل قمری ارتباط می‌یافت، آن‌ها میمون را بازنمودی از خدای توث دانستند. اما بر مُهرها و مجسمه‌های شوش و بر سینی‌های سیمین ساسانی، میمون‌ها شیء مشابهی را در صحنه‌های بزم و شادی در دست دارند که به نظر می‌رسد ساز فلوت باشد.

هالم (۲۰۰۹) در مجموعه مقالات «اشیای شاخص در هنر خاور نزدیک باستان» تمرکز خود را بر اثبات این مدعا گذاشت که صورت فلکی هفت ستاره‌ای انگورشکل در بخش ششم کاسهٔ اختری لرستان و بر دیگر اشیای باستانی، بازنمودی از صورت فلکی ارابه‌ران است و نه خوشهٔ پروین و متعاقب آن کلمهٔ «زاپو» هم در فهرست مول‌آپین بر صورت فلکی ارابه‌ران دلالت دارد. اما این مدعای او با دیگر دلالت‌های اختری روی کاسه و مفاهیم اسطوره‌ای مرتبط با آن همخوانی نداشت و نه‌تنها در پیشبرد تفسیر کمکی نمی‌کرد بلکه بیش‌تر گمراه‌کننده بود. آماداسی و کاستلانی (۲۰۰۵؛ ۲۰۰۶) در مقاله «"جام فروغی": اطلسی آسمانی از هزاره اول قبل از میلاد» در دو مجلهٔ «انجمن نجوم بولونیا» و مجلهٔ ایتالیایی «باستان‌شناسی» با توجه به قرارداشتن خوشهٔ پروین در گُرده صورت فلکی گاو این ادعا را مطرح کردند که بخش ششم نمی‌تواند بازنمودی از خوشهٔ پروین باشد، چون در این صورت ۱۲۰درجه از صورت فلکی مادر خود فاصله دارد. اما خوشهٔ پروین در فهرست مول‌آپین که تقریباً هم‌زمان با ساخت کاسه در بابل تدوین شده، از صورت فلکی گاو جداست و در این فهرست بخش‌های مختلف صورت فلکی گاو نام‌های متفاوتی دارند (Verderame, 2016 : 110). در این مقاله مضامین مرتبط با دو صورت فلکی میمون و خوشهٔ پروین برای نخستین‌بار براساس مفاهیم رمزگانی کیهان‌شناسی سنت هندوآریایی و براساس مفاهیم موجود در ادبیات ایران باستان تفسیر شدند و مشخص شد در سنت ایرانی، محور مفروض بین دو صورت فلکی موردبحث با مار گوزهر، مار-اژدهای راه شیری و ایدئولوژی «شاه-موبد» پیوند دارد.

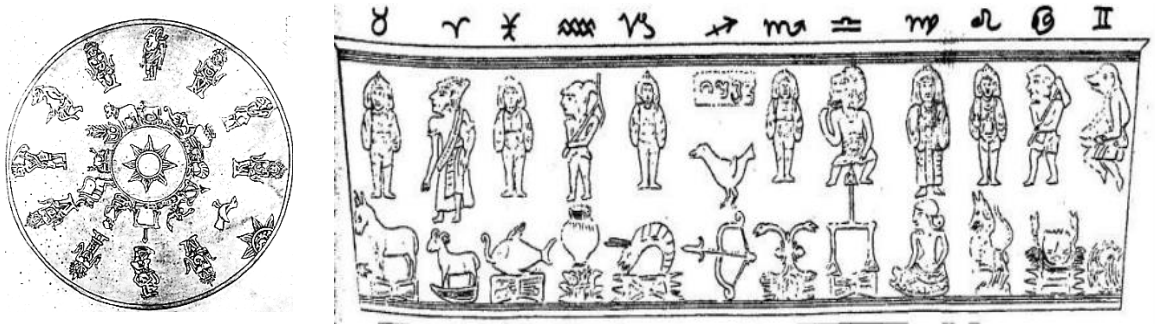
۴. صورت فلکی دو پیکر در بخش دوم کاسه

در بخش دوم کاسه طرحواره‌ای از نیمرخ یک میمون ایستاده و فلوت به دست، سه ستاره را احاطه کرده‌است. این طرحواره در نقش نعل‌شکلی متشکل از ۹ ستاره محاط شده‌است. چنین صورت فلکی‌ای را بر نقشهٔ آسمان فعلی نمی‌شناسیم. برخی پژوهشگران در تحلیل هویت اختری نقوش سماوی حاشیهٔ کاسه، هشت صورت فلکی دور کاسه را با زودیاک ۱۲ علامتی امروزی تطبیق دادند (تصویر ۲) (Amadasi & Castellani, 2005 : 18; Codebò & De Santis, 2018 : 33). آن‌ها چهرهٔ داخل قرص خورشید در بخش یک کاسه را صورت یک شیر دانسته‌اند (Amadasi & Castellani, 2006 : 5-6)؛ بنابراین اشتراک صور فلکی گاو و شیر در هردو زودیاک، نقطهٔ مبدأ در این انطباق‌سازی بود.



تصویر ۲: تحلیل کاسهٔ اختری عصر آهن لرستان (تنظیم از نگارندگان)

بر این اساس بخش‌های دوم و ششم که در این مقاله بررسی می‌شوند با صورت‌های فلکی دو پیکر و قوس انطباق می‌یافتند. اگرچه صورت فلکی بخش ششم کاسه شباهتی با صورت فلکی قوس ندارد، اما ارتباط شمایل میمون با صورت فلکی دو پیکر بر شیء دیگری هم تأیید می‌شود. بر جام زودیاکی (تصویر ۳) که برای مراسم آیینی نوشیدنی مقدس توسط راهبان هندی مورد استفاده قرار می‌گیرد، همهٔ صور فلکی منطقه‌البروجی در ارتباط با خدایان و دیوان تصویر شده‌اند؛ بر این جام شمایل یک دیو-میمون در ارتباط با صورت فلکی دو پیکر تصویر شده و در زیر کاسه، گلی هشت‌پر شبیه به گل روی کاسه اختری لرستان ترسیم شده‌است. بنابراین چنین می‌نماید که شمایل میمون در بخش دوم کاسه، بازنمودی از صورت فلکی دو پیکر باشد (تصویر ۵). صورت فلکی دو پیکر در فهرست مول‌آپین با دوقلوهای بزرگ لوگال-گیرا[۵] و اِاَ-مسکامتیا[۶]، و با دوقلوهای کوچک آلاموش[۷] و نین-ازنگودا[۸] شناسایی می‌شده است (Hunger & Pingree, 1989 : 19, 137; Rogers, 1998 : 26). آن‌ها خدایان دوقلوی مسلّحی بودند که از دروازه‌ها نگهبانی می‌کردند و با خصیصه‌های مشترک با خدای مرگ و طاعون یعنی نرگال[۹] شناسایی می‌شدند. آنان با رودخانه‌ای در ارتباط بودند که مرگ را از زندگی جدا و ورود به دنیای زیر زمین را ممکن می‌ساخت (Rogers, 1998 : 26).



تصویر ۳: نقش میمون از راست بالا بر جام زودیاک (prasen) در موزه تروپن جاوه در بالی، بر صورت فلکی دو پیکر دلالت دارد. راهبان هندی دوره ماجاپاهیت (۱۳۲۱-۱۴۳۰م.) از این جام برای نوشیدنی مقدس استفاده می‌کردند (Crawford, 1820. Pl.8)

۵. صورت فلکی میمون و خورشید

پیش از این صورت فلکی میمون در بخش دوم کاسه را با صورت فلکی دو پیکر امروزی متناظر دانستیم. طبق جدول زایچه کیهان در بندهش (فرنبغ‌دادگی، ۱۳۸۵: ۵۸) صورت فلکی دو پیکر بر سر مار گوزهر (= مدار عقدتین ماه) و سر مار-اژدهای راه شیری دلالت داشت. ادبیات پهلوی مار گوزهر را دشمن خورشید و ماه روشنان، و دال بر مهر و ماه تاریک یعنی عاملان کسوف و خسوف معرفی می‌کند (فرنبغ‌دادگی، ۱۳۸۵: ۶۰ ؛ گزیده‌های زادسپرم، ۱۳۸۵: ۶). برخی محققان مفاهیم مرتبط با مار گوزهر در ایران باستان را با دو دیو کسوف و خسوف در ریگودا یعنی راهو[۱۰] و کیتو[۱۱] مرتبط دانسته‌اند (Panaino, 2020 : 370). در روایتی هندی به ارتباط ایزد میمون، دیو راهو و خورشیدگرفتگی اشاره شده است: هانومان[۱۲] -ایزد میمون- پس از تولد متوجه قابلیت پرواز در خود می‌شود و به آسمان پرواز می‌کند، تا خورشید را که در تصوّر او میوه سرخ و رسیده‌ای است به چنگ آورد. راهو دیو بلعنده خورشید و عامل کسوف از این کار او ترسان می‌شود، و از ایندارا[۱۳] خدای خدایان می‌خواهد تا غریبه‌ای را که قصد دزدیدن خویشکاری او را داشته است، تنبیه کند. ایندرا صاعقه‌ای را فرو می‌فرستد و در نتیجه آن هانومان می‌میرد. وایو[۱۴] وقتی پسرش را مرده می‌یابد او را به یک غار -وجه رمزی از قلب جهان در عالم صغیر و کبیر- برده و بر جسد فرزند مویه می‌کند. در نتیجه غیبت وایو نفس حیاتبخش از انسان‌ها و خدایان دور می‌شود، و فاجعه‌ای جهانی رخ می‌دهد. خدایان و انسان‌ها از پرجاپتی[۱۵] (= زروان، ایزد-پدر نخستین) مدد می‌جویند. پس به ناچار ایندرا هانومان را دوباره زنده می‌کند و به وایو نوید رهایی جهانیان از خطر مرگ را می‌دهد. (Vassilkov, 2001 : 489-490)

طبق روایتی هانومان، ۱۲ خورشید را بلعید (Wolcott, 1978 : 656) که این مضمون با ۱۲ ستاره صورت فلکی میمون بر کاسه متناظر است. بنابراین چنین می‌نماید که صورت فلکی میمون بر کاسه با ایزد هانومان در هند، صورت فلکی دو پیکر و خورشیدگرفتگی و در عین حال با سفر به دنیای زیرین و جاودانگی مرتبط باشد. طبق متون تدفینی مصر در سفر خورشید به جهان زیرین، اغلب ۹ یا ۱۲ بابون (متناظر با ۹ ستاره طاق‌شکل دور میمون یا ۱۲ ستاره کل صورت فلکی میمون) او را در گذر از ۱۲ منزل دنیای زیرین (متناظر با ۱۲ ساعت طول شب، یا ۱۲ صورت

فلکی منطقه‌البروج) همراهی می‌کردند (Pio, 2018 : 93, 95). بنابراین چنین می‌نماید که صورت فلکی میمون با سفر خورشید به جهان زیرین در چرخه‌های روزانه و سالانهٔ آن و همین‌طور با خورشیدگرفتگی در ارتباط باشد. در بابل خورشیدگرفتگی نشان از مرگ شاه داشت (Musharraf & Dars, 2021 : 8). در روایتی مرتبط با هانومان او به جهان زیرین سفر می‌کند تا همسر متوفای شاه راما[۱۶]، سیتا[۱۷] را از جهان زیرین رهایی دهد؛ بنابراین چنین می‌نماید که صورت فلکی میمون در شکل اولیه این اسطوره می‌باید با خورشیدگرفتگی و سفر خورشید به جهان زیرین و جاودانگی مرتبط باشد.

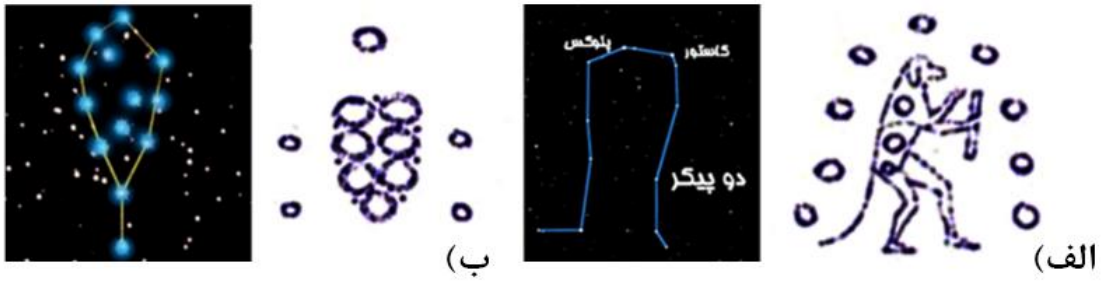
۶. صورت فلکی میمون و خورشید بر دیگر مفرغ‌های لرستان

بر سرسنجاق‌های موزه هنر لس‌آنجلس (تصویر ۴؛ الف) و موزه بروکسل (تصویر ۴؛ ب) مکشوف از سرخ‌دُم لری دو میمون در طرفین صورت یک شیر و یا صورت زنانه‌ای با انواری درخشان به دور آن تصویر شده‌اند. با توجه به این‌که برخی پژوهشگران چهره مبهم داخل قرص خورشید (در بخش اول کاسه در کنار صورت فلکی میمون) را صورت یک شیر دانسته‌اند (Amadasi & Castellani, 2006 : 5-6)، چنین می‌نماید که صورت زنانه یا سرِ شیر بر سرسنجاق‌های لرستان نیز بازنمودی از قرص خورشید باشد. چنان‌که بر مُهری از لرستان هم میمون در طرفین سرعَلَم خورشید و ماه تصویر شده‌است (تصویر ۴؛ ج). برخی پژوهشگران شمایل‌نگاری میمون را بر برخی سرعلم‌های لرستان تشخیص داده‌اند (تصویر ۴؛ د تا ز) (Amiet, 1976, 73; Chausidis, 2022 : 434). بر این سرعلم‌ها دو میمون روبروی هم بر پاهای عقبشان ایستاده‌اند و بدن آن‌ها از کمر استحاله یافته و سر یا نیم‌تنه انسانی در بین آن‌ها نقش شده‌است. در تایید این تشخیص از منظر چاوسیدیس بر سرعلم‌های لرستان خورشید بر بالاترین بخش سرعلم، به صورت یک رزت یا سر یک انسان، و یا سر یک شیر تصویر می‌شد (Chausidis, 2022 : 167)؛ و فرم مدور گردن جفت حیوان متقارن و متقابل بر سرعلم‌ها بازنمودی از فرم مدور گنبد آسمان و دو گرایش مکمل چرخهٔ روزانه و سالانه خورشیدی -وجه پیش‌رونده (در رابطه با سحرگاهان و بهار) و پس‌رونده (در ارتباط با شامگاهان و پاییز)- بود (ibid : 434-437). با توجه به مطالب پیشین بر دلالت ضمنی هانومان در سنت هندی بر خورشیدگرفتگی و ارتباط میمون‌ها در مصر باستان با سفر خورشید به جهان زیرین چنین می‌نماید که صورت فلکی میمون بر مفرغ‌های لرستان هم می‌باید دارای دو وجه اهورایی و اهریمنی باشد؛ در وجه اهریمنی، خود این صورت فلکی با خورشیدگرفتگی مرتبط است و در وجه اهورایی میمون‌ها ستایشگران و خادمانی هستند که خورشید را در چرخه‌های روزانه و سالانه خود به جهان زیرین همراهی می‌کردند.

تصویر ۴: نقش‌مایه میمون بر اشیای عصر آهن لرستان: الف) سرسنجاق موزه هنر لس آنجلس (LACMA : M.76.97.160)؛ ب) سرسنجاق موزه هنر و تاریخ بروکسل (Moorey, 1975 : 22, fig 2)؛ ج) مُهری از موزه لوور؛ د) سرعلم لرستان ((3) C5 ,Chausidis, 2022 : 434)؛ ه) دو سرعلم لرستان در موزه لوور؛ و) سرعلم مجموعه جین الیور[۱۸] در سوئیس ؛ ز) سرعلم موزه هنر لس آنجلس.

۷. خوشهٔ پروین و بخش ششم کاسه

در بخش ششم کاسه، هفت ستاره در گروه‌بندی فشرده شبیه به یک خوشه انگور درون فرمی نعل‌شکل متشکل از پنج ستاره محاط شده‌اند. برخی پژوهشگران صورت فلکی این بخش را بازنمودی از خوشهٔ پروین دانسته‌اند (تصویر ۵) (Amadasi & Castellani, 2005 : 17; 2006 : 7; Lemaire, Avishur & Heltser, 1999 : 202; Younger, 2012 : 224). «نخستین رصد این خوشه به ۲۳۰۰ ق.م. بازمی‌گردد، یعنی زمانی‌که خورشید در این صورت فلکی طلوع می‌کرد و اعتدال بهاری در آن قرار می‌گرفت» (وکیلی، ۱۳۹۰: ۲۲۰). خوشهٔ پروین مانند صورت فلکی شکارچی مرکز کاسه یک صورت فلکی زمستانی است که در ماه ژانویه، طلوع آن با غروب خورشید در آسمان هم‌زمان می‌شد (Konstantopoulos, 2015 : 267-8).



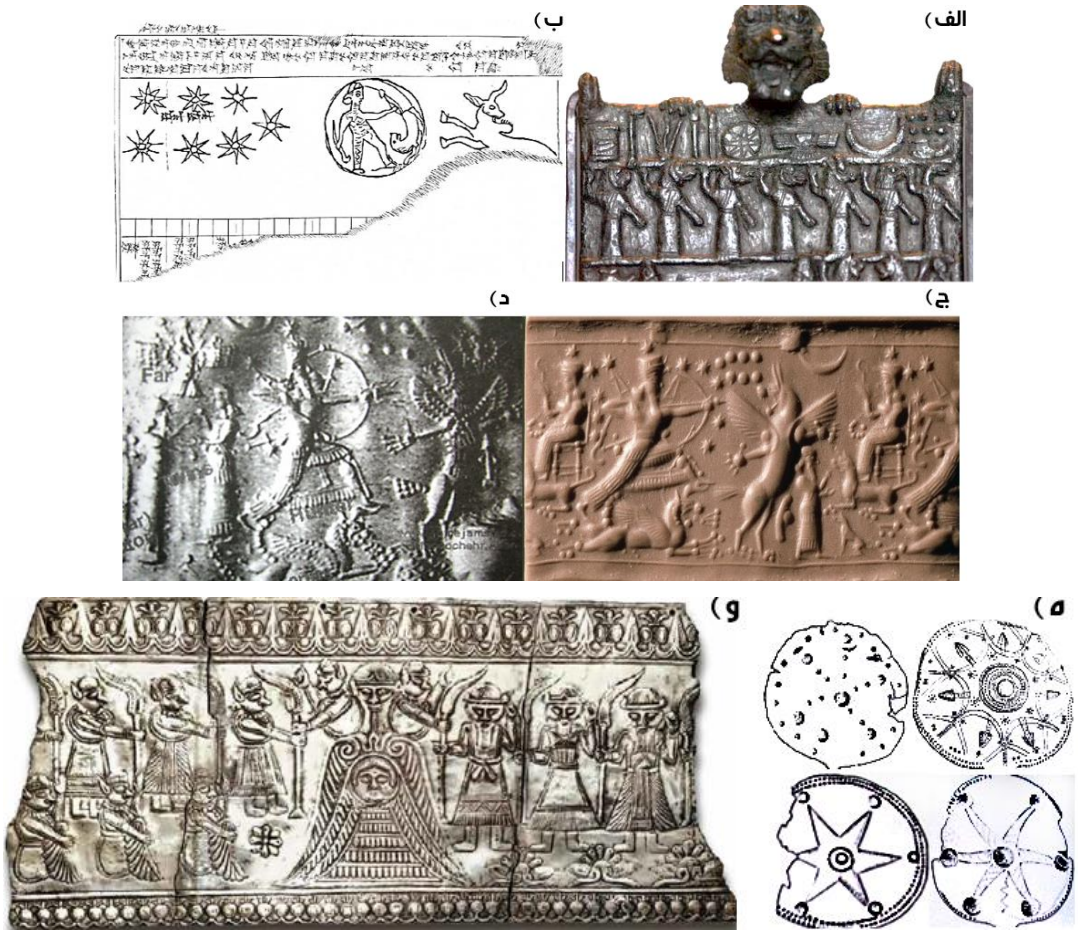
تصویر ۵: الف) شباهت نقش بخش دوم کاسه با صورت فلکی دو پیکر؛ ب) شباهت بخش ششم آن با صورت فلکی خوشهٔ پروین (نگارندگان)

۸. خوشهٔ پروین و ماه‌گرفتگی

چنین می‌نماید که خوشهٔ پروین مانند صورت فلکی میمون دارای دو جنبهٔ متضاد اهورایی و اهریمنی بود. در وجه اهورایی خود، او در انجمن خدایان مرتبط با سرنوشت راه داشت و در الواح پیشگویی، نویددهندهٔ خوش‌یمنی در سرنوشت کشور و برداشت محصول بود (Verderame, 2016 : 115). در وجه اهریمنی، خوشهٔ پروین با دیوان سبتو[۱۹] و جنگ، ویرانی و جهان زیرین ارتباط داشت (تصویر ۶؛ الف). در بین‌النهرین زمانی‌که دیوان سبتو (=خوشهٔ پروین) مسیر سین[۲۰] (ایزد ماه) را در آسمان می‌بستند، ماه‌گرفتگی رخ می‌داد که خود عامل وقوع سیل، بیماری و مرگ تلقی می‌شد و از منظر سیاسی به معنی مخالفت مستقیم خدایان با شخص شاه بود (Younger, 2012 : 224-226). پس ماه‌گرفتگی توجیهی مذهبی برای اجرای آیین «شاهِ جایگزین»[۲۱] برای بلاگردانی از کشور فراهم می‌آورد. طی این مراسم فرد جایگزینی را به جای شاه به مدت صد روز و تا زمان تحقق نحوست، بر تخت می‌نشاندند و تنها پدیده سماوی‌ای که می‌توانست نحوست ماه‌گرفتگی را کاهش دهد حضور مشتری در آسمان طی ماه‌گرفتگی بود. بنابراین این دیوان مانند صورت فلکی میمون در بخش دوم، در وجه اهریمنی خود با خدای دنیای زیرین نرگال / اِرا[۲۲] ارتباط داشتند.

بر مُهری از دوره هخامنشی خوشهٔ پروین مابین صورت فلکی شکارچی و شیر-اژدهای نماد نرگال خدای مرگ تصویر شده است (تصویر ۶؛ د). منابع بین‌النهرینی خاستگاه دیوان سبتو را مناطق غربی بین‌النهرین یعنی عیلام می‌دانند. در لوح نئو-آشوری «آشور-بیل-کالا»[۲۳] آن‌ها به وضوح «خدایان غرب» نامیده شدند (Konstantopoulos, 2015 : 295)؛ چنان‌که تنها خدایی که دیوان سبتو طبق الواح بین‌النهرینی به‌طور مستقیم با آن ارتباط داشتند، ایزدبانوی عیلامی ناروندی[۲۴] بود (ibid : 133, 148, 230-232). بر مجسمه‌ای آهکی که «پوزور-اینشوشناک»[۲۵]، شاهزاده شوش به این ایزدبانو تقدیم کرده، او بر تختگاهی نشسته است که به نقش‌برجسته شش شیر و گل رزت هشت‌پری شبیه به گل روی کاسه اختری لرستان مزیّن شده‌است (Hinz, 1972 : 49). در کهن‌ترین فهرست رسمی ستارگان «سه ستاره برای هر یک» (۱۲۰۰ ق.م) خوشهٔ پروین در کنار صور فلکی شیر، عقرب و دلو با نام «ستارگان عیلام» فهرست‌بندی شده‌است (Rogers, 1998 : 10). ارتباط خوشهٔ پروین با ایران در اوستا هم تأیید شده است. خوشهٔ پروین با نام «پَئوئیریَئِنی»[۲۶] به معنی «اول و نخستینی» در کنار «هفتورنگ» (= بخش هشتم کاسه) تنها صور فلکی نامبرده‌شده در اوستا هستند که نام‌هایی کاملاً ایرانی دارند. خوشهٔ پروین از یاران تیشتر یعنی صورت فلکی متناظر با بخش چهارم کاسه است (اوستا، ۱۳۹۴: ۳۳۲). خوشهٔ پروین با ایدئوگرام «مول‌مول»[۲۷]، در کنار ماه و صورت فلکی گاو بر لوحی از اور مربوط به دوره سلوکی تصویر شده‌است (تصویر ۶؛ ب) (Verderame, 2016 : 110)؛ چنان‌که بر این کاسه هم سه ستاره با مواضع مشابه در اطراف

بخش‌های سه، پنج و شش، نشان از ارتباط خوشهٔ پروین، ماه و صورت فلکی گاو دارد. متاسفانه بر مفرغ‌های لرستان شمایل دقیقی متناظر با صورت فلکی بخش ششم نمی‌توان یافت، اما هفت نقطه یا هفت قبه روی برخی سرسنجاق‌های لرستان که به شکل یک ستاره سامان یافته‌اند (تصویر ۶؛ هـ)، و یا با توجه به شمایل‌نگاری دیوان سبتو در بین‌النهرین (تصویر ۶؛ الف)، هفت دیوی که بر پلاک موزه سینسیناتی با چیدمانی مشابه ستارگان خوشهٔ پروین در کنار شمایل مرکزی پلاک نقر شده‌اند، می‌توانند بازنمودی از خوشهٔ پروین باشند (تصویر ۶؛ و). بر میتراوه‌های رومی نیز خوشهٔ پروین بر شنل یا بالای سر میتراس تصویر شده‌است (رضی، ۱۳۸۵: pl. LXXIX؛ pl. LXXIX؛ pl. LXXX).



تصویر ۶: خوشهٔ پروین: الف) پلاک موزه لوور، دیوان سبتو و پزوزو به جنگ با لاماشتو می‌روند (Verderame, 2016 : 110, fig 2 & 3)؛ ب) کتیبه اور (دوره سلوکی) در موزه Vorderasiatische برلین؛ ج) مُهر دوره نئوآشوری (۹۰۰-۶۰۰ ق.م) کتابخانه مورگان، مُهر ۶۳۵؛ د) مُهر هخامنشی شوش (دادور، ۱۳۹۰: ۲۵، تصویر ۱۰)؛ ه) هفت ستاره بر سرسنجاق‌های لرستان (Ayazi, 2008, Cats. 54, 65, 67, 66)؛ و) پلاک موزه سینسیناتی (Chausidis, 2022 : 368, F2).

۹. محور بخش‌های دوم و ششم و راه کاووسان

با توجه به نقاط اشتراک بین بخش‌های دوم و ششم کاسه در نداشتن کتیبه (برخلاف دیگر نقوش سماوی حاشیهٔ کاسه که مزیّن به کتیبه آرامی هستند)، تعداد برابر ستارگان (۱۲ ستاره در هر بخش)، احاطه‌شدن هردو بخش با فرمی نعل‌شکل، مواضع متقابل آن‌ها بر کاسه، قرارگیری آن‌ها در کنار دو نیّر اعظم (= خورشید و ماه) و دلالت آن‌ها بر دو پدیدهٔ اختری کسوف و خسوف چنین می‌نماید که این دو بخش می‌باید از یک ساختار محوری تبعیت کنند. زودیاک ۱۲ علامتی امروزی با هشت نقش سماوی حاشیهٔ کاسه یعنی با بخش‌های ۱، ۲، ۳، ۵ و ۷ و با صور فلکی شیر، دو پیکر، گاو، دلو و عقرب منطبق می‌شود (تصویر ۱)، بنابراین چنین می‌نماید که محور بین دو بخش ۲ و ۶ بازنمودی از دو منتهی‌الیه مسیر «راه شیری» باشد. به این ترتیب بخش‌های دوم و ششم بر سَر و دُم مار گوزهر و ابتدا و انتهای راه شیری انطباق پیدا می‌کنند. شاید گفته شود که مار

گوزهر (= مدار عقدتین ماه) هیچ‌گاه بی‌حرکت نیست و همواره طول منطقه‌البروج را می‌پیماید و با بلعیدن خورشید و ماه، باعث کسوف و خسوف می‌شود، اما طبق جدول زایچه کیهان در بندهش (فرنبغ‌دادگی، ۱۳۸۵: ۵۸) پیش از تازش اهریمن و در دوران مینوی هستی، سَر و دُم این مار ثابت و بی‌حرکت در موضع شرف (= بیش‌ترین قوت سیاره) خود در دو صورت فلکی دو پیکر و قوس قرار داشت و با ابتدا و انتهای مار-اژدهای بی‌حرکت راه شیری منطبق و راه شیری «برندهٔ مدار گوزهر» بود (همان: ۶۱). اگرچه هویت اختری بخش دوم یعنی دو پیکر با ابتدای راه شیری منطبق است، اما بخش ششم کاسه را با خوشهٔ پروین شناسایی کردیم، نه صورت فلکی قوس. خوشهٔ پروین (= بخش ششم) تقریباً در نزدیک صورت فلکی دو پیکر (= بخش دوم) و خارج از محدودهٔ راه شیری قرار دارد. چنین می‌نماید که این عدم انطباق به دلیل دلالت‌های قوی و رایج دیوان سبتو بر ماه‌گرفتگی در عیلام و بین‌النهرین باشد، آن‌چنان‌که سازندگان کاسه ترجیح دادند به‌جای صور فلکی دو پیکر و قوس که بر سَر و دُم مار گوزهر و راه شیری دلالت داشتند، دو صورت فلکی دو پیکر و خوشهٔ پروین را بر کاسه نقر کنند.

وجه تسمیه دیگر راه شیری در ادبیات پهلوی بر دلالت رمزی مار-اژدهای راه شیری بر مخالفت خدایان با سلطنت شاه تأکید می‌کند. بندهش کهکشان راه شیری را «راه کاووسان» می‌خواند (همان: ۶۱). «راه کاووسان» احتمالاً ارجاعی به شاه پیشدادی ایران «کیکاووس» است (سرحدی، ۱۳۹۳: ۱۹۷). طبق متون ایران باستان «کیکاووس» شاهی بود که در ابتدا خدا به او فره و شکوه فراوان بخشید، اما او به واسطهٔ فریب اهریمن و کامکاری به فرمانروایی بر زمین بسنده نکرد و خواست که آسمان را نیز در سیطرهٔ خویش گیرد، پس به وسیله چهار عقاب به آسمان پرواز کرد، اما سقوط کرد و فره از او گرفته شد (گزیده‌های زادسپرم، ۱۳۸۵: ۵۳؛ فرنبغ‌دادگی، ۱۳۸۵: ۱۴۱؛ رضایی دشت ارژنه و پروان، ۱۳۹۸: ۹۶-۹۹). بنابراین چنین می‌نماید که «راه کاووسان» راه شاهان ستمگری است که راه حقیقت را نیافتند و به همین خاطر مورد غضب خدایان قرار گرفتند. شاید به همین خاطر بود که داریوش اول (۴۸۶-۵۲۱ ق.م) در زمان حکومت خود بر مصر، منجمان مصری را بر آن داشت تا برخلاف سنت نجومی رایج خود خسوف و کسوف را نیز رصد کنند (واندروردن، ۱۳۷۲: ۴۵). هرودوت در دو روایت به اهمیت کسوف و خسوف نزد مادها و مغان اشاره می‌کند. در نبرد هالیس[۲۸] (معروف به «نبرد کسوف») بین مادها و لیدیایی‌ها[۲۹] بر سر تصاحب آناتولی به‌خاطر رخ‌دادن کسوف و تفسیر مادها مبنی بر خشم و مخالفت خدایان با جنگ، هردو طرف سلاح‌های خود را رها کردند و به این ترتیب جنگ پایان یافت (وکیلی، ۱۳۹۰: ۱۶۲-۱۶۳؛ Musharraf & Dars, 2021 : 8). در روایت دیگری از هرودوت در هنگام لشکرکشی خشایارشاه به یونان کسوفی روی می‌دهد که شاه را نگران می‌کند، و شاه به‌رغم تنش‌های موجود بین دربار هخامنشی با مغان، لاجرم برای تفسیر نجومی این پدیده آن‌ها را فرامی‌خواند. پیشگویی مغان این بود که چون ماه پیشگوی ایرانیان و خورشید پیشگوی یونانیان است، خورشیدگرفتگی دلالت بر پیروزی ایرانیان و نابودی یونان دارد (صنعتی‌زاده، ۱۳۸۴: ۳۲۴).

از سویی در الواح بین‌النهرینی بارها به ارتباط کسوف و خسوف با مرگ شاه و سقوط و زوال سلطنت عیلام اشاره شده‌است:

اگر در روز بیست و ششم آیار (ماه دوم)، در هنگام کسوف، سیاره مریخ کم‌فروغ و زرد ظاهر شود، پادشاه عیلام در آن سال خواهد مرد. پیش‌بینی‌های مشابهی برای ماه تموز وجود دارد، که کسوف ماه در آدار دوازدهم نیز به مرگ پادشاه عیلام منجر می‌شود [...] در پیش‌بینی دیگری، اگر ماه توسط هاله‌ای احاطه شود و ستاره قطبی درون آن باشد، پادشاه عیلام با مرگ مواجه خواهد شد. علاوه بر این، کسوف خورشیدی در آیار (ماه دوم) در روز بیست و نهم، از مرگ پادشاه عیلام خبر می‌دهد [...] کسوف ماه در پانزدهم ماه سیمانو (ماه سوم) در هنگام نگهبانی شب، با وزش باد جنوبی، سقوط پادشاه عیلام را پیشگویی می‌کند. (Quintana Cifuentes, 2024 : 62-63) «یک کسوف قمری در صبح که از سمت جنوب آغاز می‌شود و باد از سمت شمال می‌وزد، به معنای سقوط عیلام و گوتی است؛ یک کسوف قمری در روز چهاردهم نشانه شوم برای عیلام و سرزمین‌های غربی است» (ibid : 65).

این مضمون از سوی دیگر با تشبیه برخی شاهان به خورشید تناظر دارد. در ادبیات پهلوی شاهانی هم‌چون کیومرث و جمشید به خورشید تشبیه شده‌اند (فرنبغ‌دادگی، ۱۳۸۵: ۱۴۶؛ گزیده‌های زادسپرم، ۱۳۸۵: ۷۰). بنابراین چنین می‌نماید که در عیلام و ماد، کسوف و خسوف به شکل ضمنی بر مرگ شاه و زوال سلطنت دلالت داشتند.

جدول ۱: دلالت‌های معنایی دو صورت فلکی بخش‌های دوم و ششم و محور بین آن‌ها در میان سنت‌های عصر آهن (تنظیم از نگارندگان)

	صورت فلکی دو پیکر	خوشهٔ پروین	راه شیری	منطقه البروج
سنت ایرانی	سَر مار گوزهر/ عامل کسوف	یار تیشتر/ از منازل ماه	راه کاووسان/ برندهٔ مار گوزهر	مار گوزهر
سنت هندی	دلالت بر اشوین‌ها/ خدایان (Anghelina, 2013 : 15, 22)	دلالت بر ماروت‌ها[۳۰]/ ستارهٔ شرق[۳۱]/ از منازل ماه[۳۲]	سوما/ رودخانهٔ بهشت (Anghelina, 2013 : 168)	راه یا جادهٔ ارته[۳۳] (Anghelina, 2013 : 47)
عیلام و بابل	دو قلوهای بزرگ لوگال-گیرا/ نگاهبانی دروازه‌های آسمان/ رودخانهٔ مرگ/ مرتبط با نرگال	هفت دیو سبتو/ برادران ایزدبانو ناروندی/ عامل خسوف/ وجه تقویمی و برداشت محصول/ مرتبط با نرگال	دم بریده تیامات (اژدهای آب‌های نخستین)	-
مصر	دلالت بر شو و تفنات[۳۴]	هفت گاو آسمانی/ مرتبط با هاثور/ نگاهبان زمان	رودخانهٔ آسمانی / بدن ایزدبانو نات (Berio, 2014 : 14)	مار اوربروس
یونان	کاستور و پولوکس[۳۵]	هفت دختر اطلس	جاری‌شدن شیر هرا در هنگام تغذیهٔ هراکلس	-

۱۰. راه کاووسان بر دیگر مفرغ‌های لرستان

بر مرکز کاسهٔ اختری لرستان دو صورت فلکی شکارچی و بز تصویر شده‌اند (Lemaire, Avishur & Heltser, 1999 : 198; Younger, 2012 : 214). با توجه به شکل عبور مسیر اژدهای راه شیری از بخش میانی کاسهٔ اختری لرستان و از میانهٔ بدن صورت فلکی بز در مرکز کاسه (تصویر ۲) چنین می‌نماید که بازنمایی‌های مرتبط با «راه کاووسان» / «مار گوزهر» بر برخی مُهرها و سرسنجاق‌های لرستان و تپه گیان نهاوند به صورت یک انسان یا یک بز-مرد باشد که دو مار را در طرفین بدن خود با دست کنترل می‌کند (تصاویر۷ و ۸)؛ و نقوش مدوّری که بر راستای بدن ماران تصویر شده‌اند، رمزی از ستارگان راه شیری باشند (تصویر ۷؛ ج، د)؛ در مواردی تنها یک تا چند ستاره به شکل نمادین و با اشکالی هم‌چون ستاره چندوجهی، قبّه برجسته، گل لوتوس، یا اشکال مدوّر و لوزی‌شکل در کنار شمایل‌نگاری ماران تصویر شده‌اند (تصویر ۷؛ الف، ب، ه، و)(تصویر ۸؛ الف). هم‌چنین می‌نماید که مرد یا بز مرکز کاسه با کنترل مار گوزهر در منطقه‌البروج، چرخه‌های مداوم کسوف و خسوف و سیطرهٔ نور و تاریکی بر جهان را کنترل و قدرت ارادهٔ خدایان در تغییر سرنوشت و مجازات شاهان خودکامه را بر جهانیان اعمال می‌کند. در تفسیر دیگر با توجه به شناسایی مرکز کاسه با قطب آسمان صورت فلکی انسانی می‌تواند بازنمودی از مار اژدهای طنین باشد، چون روی برخی مُهرهای تپه گیان و شوش ماران از کمر مرد یا دیو-بز بیرون زده‌اند (تصویر ۸).

تصویر ۷: مار گوزهر بر مفرغ‌های لرستان: الف) سرسنجاق موزه رضا عباسی؛ ب) سرسنجاق موزه لوور؛ ج) سرسنجاق موزه ایران باستان (Ayazi, 2008 : 45, CAT. 27؛ د) مهر شوش، لایه ۲۵ (Amiet, 1971, pl. XXII/6)؛ ه) مهر لایه ۲۵ شوش (Amiet, 1971, pl. XXII/6)؛ و) سرسنجاق موزه ایران باستان (Schmidt et al, 1989 : pl 210, a)؛ ز) مهر مجموعه کویل (Barnett, 1966 : 263, fig. 2)؛ ح) موزه لوور

تصویر ۸: مُهرهای تپه گیان نهاوند (Barnett, 1966 : 260-261, Pl. XXII, Pl. XLIII & Pl. XXIII)

۱۱. بحث در یافته‌های پژوهش

چالش اصلی پژوهش حاضر، یافتن هویت اختری بخش دوم کاسهٔ مفرغی لرستان (طرحواره میمونی درون یک طاق) بود که با توجه به شباهت تصویری، تطابق محورهای کاسه با منطقه‌البروج و بازنمایی صور فلکی بر جام بالی چنین نتیجه گرفته شد که این صورت فلکی، بازنمودی از صورت فلکی دو پیکر است. از منظر دیگر پژوهشگران، بخش دوم بازنمودی از خدای توث بود، اما بر کاسه این صورت فلکی در کنار قرص خورشید قرار دارد که مزیّن به چهرهٔ یک شیر است. شواهد نشان می‌داد که بازنمایی‌های شمایل میمون بر دیگر مفرغ‌های لرستان مانند سرسنجاق‌ها، سرعلم‌ها و مُهرها هم در ارتباط با قرص خورشید، سرِ شیر و مضامین خورشیدی (صورتی زنانه با انوار خورشیدی به دور آن) است؛ بنابراین چنین نتیجه شد که صورت فلکی میمون باید پیوندی با خورشید داشته باشد. از سوی دیگر مشابهت‌های بخش‌های دوم و ششم نشان می‌داد که می‌بایست رابطه‌ای محوری و مفهومی بین بخش‌های دوم و ششم (صورت فلکی میمون و خوشهٔ پروین) وجود داشته باشد. از این‌رو با توجه به دلالت‌های معنایی گستردهٔ مرتبط با این صورت فلکی در جدول (۱) تنها مضامینی انتخاب شدند که این دو صورت فلکی را در پیوند با خورشید و ماه نشان می‌دادند. در سنت ایرانی، دو پیکر بازنمودی از سر مار گوزهر (عامل خورشیدگرفتگی و ماه‌گرفتگی) است. در عیلام هم خوشهٔ پروین بر دیوان سبتو و ماه‌گرفتگی دلالت داشت؛ بنابراین چنین می‌نمود که در میان دلالت‌های معنایی گسترده و ناهمگن مربوط به این دو صورت فلکی (جدول ۱) خورشیدگرفتگی و ماه‌گرفتگی مضمون مشترک میان آن‌ها باشند. در مراجعه به منابع متنی بین‌النهرینی مشخص شد که در عیلام، کسوف و خسوف بر مرگ شاه و زوال سلطنت دلالت داشته‌است. از سوی دیگر در انطباق کاسه با منطقه‌البروج، محور بین این دو بخش بر راه شیری و سر و دُم مار گوزهر انطباق می‌یافت. ماری که عامل کسوف و خسوف بود و طبق بندهش نام دیگر آن «راه کاووسان» است. بنابراین چنین می‌نمود که یافته‌ها در جایی یکدیگر را تایید می‌کنند.

۱۲. نتیجه‌گیری

طبق یافته‌های تحقیق بر کاسه اختری لرستان بخش‌های دوم و ششم بر دو صورت فلکی دو پیکر و خوشهٔ پروین دلالت دارند. صورت فلکی دو پیکر رمزی از سَر مار گوزهر بود که بر راه شیری و عقدتین ماه دلالت داشت. خوشهٔ پروین در بخش ششم کاسه با دیوان سبتو شناسایی می‌شد، دیوانی که طبق متون بین‌النهرینی با عیلام، ایزدبانو ناروندی و ماه‌گرفتگی مرتبط بودند. بنابراین چنین می‌نماید که بخش‌های دوم و ششم کاسه بر کسوف و خسوف دلالت داشتند. در ایران باستان شاهان دارای نشان فرّه، مانند کیومرث و جمشید که مقام سلطنت و اقتدار دنیوی از خدایان به آن‌ها تفویض شده بود، به «خورشید» تشبیه شده‌اند. بنابراین در جهان باستان، کسوف و خسوف بر مخالفت خدایان با مقام شاهی دلالت

داشت و پس از پیشگویی این پدیده‌های اختری یا هنگام وقوع آن‌ها مراسم شاهِ جایگزین برپا می‌شد تا نحوست ناشی از این پدیده بگذرد و گریبانگیر شاه و کشور نشود. در تایید این تشخیص، در بندهش نیز راه شیری «راه کاووسان» نامیده شده‌است. کیکاووس شاهی بود که به دلیل ضلالت و گمراهی به فرمانروایی بر زمینیان بسنده نکرد و خواست که بر آسمان‌ها نیز سیطره یابد. از این‌رو سوار بر چهار عقاب به آسمان پرواز کرد و مقام فرّه از او گرفته شد. بنابراین کسوف و خسوف در شمایل مار- اژدهایی تجسّم می‌یافت که خدایان از طریق کنترل آن ارادهٔ خویش را در کنترل سرنوشت شاهان و کشورها اعمال می‌کردند. از وجهی دیگر «راه کاووسان» در واقع راه شاهان خودکامه‌ای بود که فرّه را در جهت نیّات پلید خود به‌کار برده بودند، و از این رو مورد لعن و مجازات خدایان قرار گرفته بودند. روی برخی سرسنجاق‌ها و مُهرهای فرهنگ‌های لرستان، تپه گیان و شوش، بز-مردی دو مار را در طرفین بدن خود کنترل می‌کند. در اکثریت مواقع هم‌راستای بدن مارها با نقوش ستارگان پوشیده شده‌است. بنابراین چنین می‌نماید که این شمایل بازنمودی از ترکیب دو صورت فلکی انسان و بز در مرکز کاسه است که مار گوزهر، رمزی از محور بخش‌های دوم و ششم را در جهت اعمال قدرت ارادهٔ خدایان در تغییر سرنوشت و مجازات شاهان خودکامه در کنترل خود دارد.

پی‌نوشت‌ها

1. Melqart
2. Mul apin
3. Thoth
4. Hathor-Isis in Dendera
5. Lugal-Girra
6. EA-Meslkamtaea
7. Alamuš
8. Nin-EZENxGUD
9. Nergal
10. Rāhu
11. Kitu
12. Hanuman
13. Indra
14. Vayu
15. Prājapati
16. Rama
17. Sita
18. Jean Oliver collection
19. Sebettu
20. Sin
21. Šar pūḫi
22. Era
23. Aššur-bēl-kala
24. Narunde
25. PuzurInshushinak
26. Paoiryaēinyas
27. MULMUL
28. Haly

۲۹. پادشاهی لیدیه در عصر آهن در غرب آناتولی واقع بود.

30. Maruts
31. kṛttikā

32. Nakṣatra

33. way/road of ṛtá.

34. Shu and Tefnut

۳۵. (Castor and Pollux) برادران دیسکوری و فرزندان لدا و آراگونت

منابع

اوستا، کهن‌ترین سرودهای ایران. (۱۳۹۴). گزارش و پژوهش جلیل دوستخواه. تهران: انتشارات گلشن.

بیرونی، ابوریحان محمدبن احمد. (۱۳۶۷). التفهیم لاوائل صناعت التنجیم. تصحیح جلال‌الدین همایی. تهران: هما.

مینوی خرد. (۱۳۵۴). ترجمه احمد تفضلی. تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.

رجبی، پرویز. (۱۳۸۰). هزاره‌های گمشده: اهورامزدا، زرتشت و اوستا. تهران: نشر توس.

رضایی دشت ارژنه، محمود، و پروان، حمیده. (۱۳۹۸). بررسی تحلیلی تطبیقی اسطوره‌های پرواز (کیکاووس، نمرود، ووئی، ایکاروس و اتنه). پژوهشنامه ادب حماسی (فرهنگ و ادب سابق). ۱۵ (۱)، ۹۳-۱۱۸.

رضی، هاشم. (۱۳۸۱). آیین مهر (تاریخ آیین رازآمیز میترایی در شرق و غرب از آغاز تا امروز) (ج. ۱ و ج. ۲). تهران: بهجت.

سرحدی، عاطفه. (۱۳۹۳). واژه‌نامه نجومی و تنجیمی بندهشن (پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد منتشرنشده). دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شیراز، شیراز، ایران.

صنعتی‌زاده، همایون. (۱۳۸۴). علم در ایران و شرق باستان. تهران: نشر قطره.

فرنبغ‌دادگی. (۱۳۸۵). بندهش. ترجمه مهرداد بهار. تهران: توس.

گزیده‌های زادسپرم. (۱۳۸۵). ترجمه محمدتقی راشد محصّل. تهران: انتشارات پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

واندروردن، بارتل ل. (۱۳۷۲). پیدایش دانش نجوم. ترجمه همایون صنعتی‌زاده. تهران: موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

ورجاوند، پرویز. (۱۳۶۶). کاوش رصدخانه مراغه و نگاهی به پیشینه دانش ستاره‌شناسی در ایران. تهران: امیرکبیر.

وکیلی، شروین. (۱۳۹۰). اسطوره‌شناسی آسمان شبانه. تهران: شورآفرین.

Amadasi, M.G., & Castellani, V. (2005). La "Coppa Foroughi" : un atlante celeste del I millennio a.C. In: *Giornale di Astronomia*. 31. Bologna: Societa Astronomica Italiana.

-----. (2006) La Coppa Foroughi: un atlante celeste del I millennio a.C. *Rivista Italiana di Archeoastronomia*, IV. 1-8.

Amiet, P. (1976). *Les Antiquitè s du Luristan. Collection David- Weill*. Paris: Diffusion De Boccard.

Anghelina, C. (2013). On the Nature of the Vedic Gods. *Sino-Platonic Papers*, *241*.

Ayazi, S. (2008). Luristan Bronze Disc-Headed Pins. A Symbol of Ancient Iran's Art. Legat.

Barnett, R. D. (1966). Homme Masqué ou Dieu-Ibex?. *Syria*, 43, 259-276.

Berio, A. (2014). The Celestial River: Identifying the Ancient Egyptian Constellations. *Series in Plasma Physics*, *253*, 1-61.

Chausidis, N. (2022). *Luristan Standards - Iconography, Semiotics and Purpose*, CPR - Center for Prehistoric Research, Skopje.

Codebò, M., & De Santis, H. (2018). About the Foroughi Cup and about the seven planets in the Ancient World. *Archaeoastronomy and Ancient Technologies*, *6* (2), 31-37.

Crawfurd, J. (1820). *History of the Indian Archipelago* (V. 1). Routledge.

Haleem, A. (2009). The Aanon of ancient near eastern art, *University of London*.

Hinz, W. (1972). *The lost world of Elam*, New York.

Hunger, H. & Pingree, D. (1989). *MUL.APIN: an Astronomical Compendium in Cuneiform*, Archiv für Orientforschung, Supplement 24. Horn: Verlag Ferdinand Berge & Söhne.

Konstantopoulos, G. V. (2015). *They are Seven: Demons and Monsters in the Mesopotamian Textual and Artistic Tradition* (Doctoral dissertation).

Lassen, H., & Buchwald, V. F. (1991). A BRONZE SWORD FROM LURISTAN WITH A PROTO-ARABIC INSCRIPTION. In *Anatolian Iron Ages: The Proceedings of the Second Anatolian Iron Ages Colloquium Held at İzmir, 4–8 May 1987* (Vol. 2, p. 39). Oxbow Books Limited.

Lemaire, A., Avishur, Y., & Heltser, M. E. (1999). Coupe astrale inscrite et astronomie araméenne, In: *Michael, Historical, Epigraphical and Biblical Studies in Honor of Prof. Michael Heltzer,* 195-211.

Moorey, P. R. S. (1975). Some Elaborately Decorated Bronze Quiver Plaques Made in Luristan, c. 750-650 BC. *Iran*, *13* (1), 19-29.

Musharraf, M. N., & Dars, B. A. (2021). Eclipses, Mythology, And Islam. *Al-Duhaa, 2* (2). doi: 10.51665/al-duhaa.002.02.0077.

Panaino, A. (2020). The Conceptual Image of the Planets in Ancient Iran and the Process of Their Demonization: Visual Materials and Models of Inclusion and Exclusion in Iranian History of Knowledge. *NTM*, *28* (3), 359-389. doi: 10.1007/s00048-020-00244-w.

Pio, H. (2018). *Baboons in Ancient Egyptian art: the significance of the baboon motif in the funerary art of the New Kingdom* (Doctoral dissertation), Stellenbosch: Stellenbosch University.

Quintana Cifuentes, E. (2024). Mesopotamian Astrology about Elam: An Introductory Overview. *Hunara: Journal of Ancient Iranian Arts and History*, *2* (1), 59-71. doi: 10.22034/hunara.2024.192214.

Rogers, J. H. (1998). Origins of the ancient constellations: I. The Mesopotamian traditions. *Journal of the British Astronomical Association*, *108*, 9-28. *Retrieved from* https://adsabs.harvard.edu/full/1998JBAA..108....9R/0000016.000.html

Schmidt, E. F., Van Loon, M. N., & Curvers, H. (1989). *The Holmes Expeditions to Luristan* (Text: Plates). Chicago: The Oriental Institute.

Thurston, H. (1994). *Early Astronomy*. Springer.

Vassilkov, Y. (2001). lndo-Iranian Vayu and Gogolean Viy: An Old hypothesis revisited. *Studia Orientalia Electronica*, *94*, 483-496.

Verderame, L. (2016). Pleiades In Ancient Mesopotamia. *Mediterranean Archaeology & Archaeometry*, *16* (4).

Wolcott, L. T. (1978). Hanumān: The power-dispensing monkey in North Indian folk religion. *The Journal of Asian Studies*, *37* (4), 653-661. doi: 10.2307/2054368.

Younger, K. L. (2012). Another Look at an Aramaic Astral Bowl. *JNES*. 71, 209-230. doi: 10.1086/666862.

“Kāvusan’s Path” on The Iron Age Bowl of Luristan

Najme Amini
Ph.D Student of Department of Art Research, University of Art, Tehran, Iran. (Corresponding Author)/ Najme84amini@gmail.com
Seyed Saeed Seyed Ahmadi Zavieh
Associate Professor, Department of Art Research, University of Art, Tehran, Iran/ szavieh@art.ac.ir
Iraj Dadashi
Assistant Professor, Department of Art Research, University of Art, Tehran, Iran/ dadashi@art.ac.ir

Received: 15/05/2024
Accepted: 22/08/2024

Introduction
The nature of the religion and rituals of the Bronze Age Luristan metalworkers has always been met with conflicting interpretations. Among these artifacts is a bronze bowl dating back to the 8th century BC, featuring eleven celestial depictions and seven Aramaic inscriptions arranged in a meaningful configuration. Most researchers attribute the production of Luristan bronzes to Indo-Aryan groups such as the Scythians, Kassites, Medes, and Cimmerians. However, despite the universal acknowledgment of this artifact's origin within the Luristan Iron Age culture, previous studies have failed to interpret the cryptic motifs and concepts on the bowl within the mythological and symbolic framework of Indo-Aryan beliefs. This research hypothesizes that analyzing the celestial depictions on this artifact can shed light on the existing ambiguities surrounding the religion of these people. Therefore, for the first time, the celestial motifs of sections two and six of this bowl are analyzed based on the narrative and mythological concepts of Indo-Aryan religions and in relation to other Luristan bronze motifs.

Research Method
This research is qualitative in nature and employs a descriptive-analytical approach. Data were gathered from library resources and museums. As a first step, the visual patterns of the celestial motifs in sections 2 and 6 were described. Since the pattern connecting the stars in section 2 of the bowl had been lost and this motif lacked a direct equivalent among modern constellations, it was necessary to reconstruct the overall celestial map at the time of the bowl's creation (800 BC) using the following methods: 1) Utilizing the Stellarium astronomy software; 2) Aligning the constellations around the bowl with the modern zodiac and cardinal axes of the sky in 800 BC; 3) Consulting visual sources containing ancient constellations. After identifying the astral identities of the motifs, several sources were used to interpret the cryptic meanings of the celestial motifs: 1) Consulting astronomical themes and narratives embedded in ancient Iranian texts; 2) Consulting textual sources containing technical specifications and imagery of ancient sky maps, such as the MUL.APIN; 3) Consulting the cosmology of Indo-Aryan religions.

Research Findings
The primary challenge of this research was identifying the celestial body represented by section two of the bowl (a monkey-like figure within an arch). Through visual comparison, aligning the

bowl's constellations with the modern zodiac, and referencing representations on the Bali drinking vessel, section two was identified as Gemini. While other scholars interpret this monkey-like figure (section two) as the god Thoth, its proximity to a solar disc on the bowl suggests a solar connection. Similar depictions of monkeys on other Luristan bronzes—brooches, spearheads, and seals—also relate to solar discs, lion heads, and solar motifs (a female figure surrounded by solar rays). This reinforces the association of the monkey constellation with solar themes.
Furthermore, significant similarities between sections two and six (the monkey and Pleiades constellations) indicate an axial relationship. Therefore, from the diverse and heterogeneous semantic interpretations of Gemini and the Pleiades in various cultural sources, themes connecting these constellations to the sun and moon were selected. In Iranian tradition, Gemini represents the head of gōzihr Dragon, the beginning of the zodiac and the Milky Way—a serpent causing eclipses by its movement and consumption of the sun and moon. Section six, the Pleiades, in Elam, signified the Sibitti and lunar eclipses. Thus, these constellations seem connected to solar and lunar eclipses.

Mesopotamian texts reveal that in Elam, eclipses symbolized a king's death and the decline of his reign. The "Kāvusan's Path," another name for the Milky Way in Pahlavi literature, reinforces this axis's connection to royal legitimacy. However, how is this axis represented on other Luristan bronzes? Ancient Iranian astronomical texts, like "The Kitāb al-Bulhān of Abu Mashar", depict animal constellations alongside these planetary deities in a visual representation like the master of animals. Conversely, a Luristan fibula shows a central human figure within a star, symmetrically holding two star-marked serpents. This imagery of a man holding two serpents symmetrically appears to represent the Hunter constellation and the axis between these two sections of the bowl.

Conclusion

According to research findings on the Luristan celestial bowl, sections two and six represent the constellations Gemini and Pleiades, respectively. Gemini symbolizes the head of gōzihr Dragon – the Milky Way serpent and lunar nodes. The Pleiades in section six are linked to the Sibitti, a constellation associated in Mesopotamian texts with Elam, the goddess Narundi, and lunar eclipses. Therefore, sections two and six of the bowl appear to represent solar and lunar eclipses.
In ancient Iran, kings with divine authority, like Kayumars and Jamshid, whose earthly power was bestowed by the gods, were likened to the sun. Thus, in the ancient world, eclipses signified divine disapproval of the king's rule. Following the prediction of these celestial events, or upon their occurrence, ceremonies for the replacement king were held to avert the resulting ill omen from affecting the king and the kingdom. Supporting this interpretation, the Bundahishn refers to the Milky Way as the "Kāvusan's Path." Kaveh was a king who, due to his arrogance and misguided ambition, sought dominion over the heavens in addition to the earth. He ascended to the heavens on four eagles, but his divine authority was subsequently removed. Therefore, solar and lunar eclipses were visualized as a serpent-dragon, through which the gods exerted their will in controlling the fate of kings and kingdoms.

Alternatively, the "Kāvusan's Path" represented the path of tyrannical kings who misused their divine authority for their own selfish ends and were thus cursed and punished by the gods. On certain brooches and seals from Luristan, Giyan, and Susa cultures, a goat-man controls two serpents flanking his body. In most instances, the serpents' bodies are adorned with star patterns. Therefore, this imagery seems to represent a combination of the human and goat constellations at the bowl's center, with gōzihr symbolizing the axis of sections two and six, representing the gods' power to alter destiny and punish tyrannical kings.

Keywords: Luristan Iron Age bowl, monkey constellation, Pleiades, Gōzihr, Kāvusan's path.

References

Al-Biruni, A. R. M. (1988). *Kitab al-tafhim li-awa'il sina'at al-tanjim*. (J. Homayi, ED.). Tehran: Homa [In Persian].

Amadasi, M. G., & Castellani, V. (2005). La "Coppa Foroughi" : un atlante celeste del I millennio a.C. In *Giornale di Astronomia*. 31. Bologna: Società Astronomica Italiana.

------. (2006) La Coppa Foroughi: un atlante celeste del I millennio a.C. In *Rivista Italiana di Archeoastronomia*, IV. 1-8.

Amiet, P. (1976). *Les Antiquités du Luristan. Collection David-Weill*. Paris: Diffusion De Boccard.

Anghelina, C. (2013). On the Nature of the Vedic Gods. *Sino-Platonic Papers*, 241.

Avesta, the oldest hymns of Iran. (2015). Report and Research by J. Doustkhah. Tehran: Golshan Publications [In Persian].

Ayazi, S. (2008). *Luristan Bronze Disc-Headed Pins. A Symbol of Ancient Iran's Art*. Legat.

Barnett, R. D. (1966). Homme Masqué ou Dieu-Ibex?. *Syria*, 43, 259-276.

Berio, A. (2014). The Celestial River: Identifying the Ancient Egyptian Constellations. *Series in Plasma Physics*, 253, 1-61.

Chausidis, N. (2022). *Luristan Standards - Iconography, Semiotics and Purpose*, CPR – Center for Prehistoric Research, Skopje.

Codebò, M., & De Santis, H. (2018). About the Foroughi Cup and about the seven planets in the Ancient World. *Archaeoastronomy and Ancient Technologies*, *6* (2), 31-37.

Crawfurd, J. (1820). *History of the Indian Archipelago* (Vol. 1). Routledge.

Farrbay Dādagīh (2006). *BUNDAHIŠN*. (M. Bahar. Trans.). Tehran: Toos [In Persian].

Haleem, A. (2009). *The Aanon of ancient near eastern art*, University of London.

Hinz, W. (1972). *The lost world of Elam*. New York.

Hunger, H. & Pingree, D. (1989). *MUL.APIN: an Astronomical Compendium in Cuneiform*, Archiv für Orientforschung, Supplement 24. Horn: Verlag Ferdinand Berge & Söhne.

Konstantopoulos, G. V. (2015). They are Seven: Demons and Monsters in the Mesopotamian Textual and Artistic Tradition (Doctoral dissertation).

Lassen, H., & Buchwald, V. F. (1991). A BRONZE SWORD FROM LURISTAN WITH A PROTO-ARABIC INSCRIPTION. In *Anatolian Iron Ages: The Proceedings of the Second Anatolian Iron Ages Colloquium Held at İzmir*, 4-8 May 1987 (Vol. 2, p. 39). Oxbow Books Limited.

Lemaire, A., Avishur, Y., & Heltser, M. E. (1999). Coupe astrale inscrite et astronomie araméenne, In: *Michael, Historical, Epigraphical and Biblical Studies in Honor of Prof. Michael Heltzer*, 195-211.

Moorey, P. R. S. (1975). Some Elaborately Decorated Bronze Quiver Plaques Made in Luristan, c. 750–650 BC. *Iran*, *13*(1), 19-29.

Musharraf, M. N., & Dars, B. A. (2021). Eclipses, Mythology, And Islam. *Al-Duhaa, 2* (2). doi: 10.51665/al-duhaa.002.02.0077

Panaino, A. (2020). The Conceptual Image of the Planets in Ancient Iran and the Process of Their Demonization: Visual Materials and Models of Inclusion and Exclusion in Iranian History of Knowledge. *NTM, 28* (3), 359-389. doi: 10.1007/s00048-020-00244-w

Pio, H. (2018). *Baboons in Ancient Egyptian art: the significance of the baboon motif in the funerary art of the New Kingdom* (Doctoral dissertation), Stellenbosch: Stellenbosch University.

Quintana Cifuentes, E. (2024). Mesopotamian Astrology about Elam: An Introductory Overview. *Hunara: Journal of Ancient Iranian Arts and History*, *2* (1), 59-71. doi: 10.22034/hunara.2024.192214

Rajabi, P. (2001). *Lost Millennia: Ahura Mazda, Zoroaster, and the Avesta*. Tehran: Toos [In Persian].

Razi, H. (2002). *The Cult of Mithras (The Mysterious Cult of Mithraism in the East and West from Beginning to Present Day)* (Vol. 1,2). Tehran: Bahjat [In Persian].

Rezaei Dasht Arzhneh, M., & Parvan, H. (2019). Comparative Analytical Study of Flight Myths (Keykavous, Nimrod, Vuie, Icarus, and Atneh). *Journal of Epic Literature (Former Culture and Literature)*. *15* (1), 118-93 [In Persian].

Rogers, J. H. (1998). Origins of the ancient constellations: I. The Mesopotamian traditions. *Journal of the British Astronomical Association*, 108, 9-28. Retrieved from https://adsabs.harvard.edu/full/1998JBAA..108....9R/0000016.000.html

Sanati Zadeh, H. (2005). *Science in Iran and Ancient East.* Tehran: Ghatreh Publishing [In Persian].

Sarhaddi, A. (2014). Astronomical and Astrological Glossary of the Bundahishn (Unpublished Master's Thesis). Faculty of Literature and Humanities, Shiraz University, Shiraz, Iran [In Persian].

Schmidt, E. F., Van Loon, M. N., & Curvers, H. (1989). *The Holmes Expeditions to Luristan (Text: Plates)*. Chicago: The Oriental Institute.

Tafazzoli, A. (1975). *The Mēnōg-ī Khrad*. Tehran: Iran Culture Foundation Publications [In Persian].

Thurston, H. (1994). *Early Astronomy*. Springer.

Vakili, Sh. (2011). *Mythology of the Night Sky*. Tehran: Shourafarin [In Persian].

Varjavand, P. (1987). *Exploration of the Maragheh Observatory and a Look at the History of Astronomy in Iran.* Tehran: Amir Kabir [In Persian].

Vassilkov, Y. (2001). lndo-Iranian Vayu and Gogolean Viy: An Old hypothesis revisited. *Studia Orientalia Electronica*, 94, 483-496.

Verderame, L. (2016). Pleiades In Ancient Mesopotamia. *Mediterranean Archaeology & Archaeometry, 16* (4).

Wizīdagīhā ī Zādspram (Selections of Zādspram) (2006). (M. T. Rashid Mohassel, Trans.). Tehran: Research Institute of Humanities and Cultural Studies Publications [In Persian].

Wolcott, L. T. (1978). Hanumān: The power-dispensing monkey in North Indian folk religion. *The Journal of Asian Studies*, *37*(4), 653-661. doi: 10.2307/2054368.

Younger, K. L. (2012). Another Look at an Aramaic Astral Bowl. *JNES*, 71, 209–230. doi: *10.1086/666862*

Contents

Ethnography of Ornaments in the Last Hundred Years of Shushtar from a Multicultural Perspective
Mansour Kolahkaj, Masoumeh Sodeir, Zahra Rasti

A Study into the Mostofi Design Carpets of Arak (Sultanabad) and Farahan
Mohammad Afrough

A Comparative Study of Botanical Mythology in Seljuk Pottery and a Textile Sample at the Victoria and Albert Museum
Zahra Taghadosnejad, Abolfazl Davoudi Roknabadi, Mohammad Reza Sharifzadeh

The Identification and Explanation of Effective Driving Factors of the Development of Iranian Traditional Arts through Futures Studies
Samera Salimpour Abkenar

The Pathology of the Current Physical Sale of Handwoven Carpets Based on Harrison's Organizational Pathology Model
Iman Zakariaee Kermani, Zahra Kargar

The Analysis of the Structural Design and Patterns of the Nomadic Rugs of South Khorasan Province
Farnoush Rahmani, Ali Vandshoari, Abdollah Mirzaei, Vahideh Hesami

The Manifestation and Analysis of Sociocultural Functions of Iranian Craft Arts from the Frame of the Qajari Camera
Mina Hosseini, Alireza Sheikhi

Explaining the Approach and Process of Co-creation in Indigenous Handicrafts
Hossein Norouzi Ghara Gheshlagh, Somaye Salehi

A Study of Motifs of Metropolitan-Museum Mamluk Metalworks and an Investigation of their Impacts from Neighboring Areas: A Case Study of Brass Box and Basin
Niloufar Seifi, Mehdi Mohammadzadeh

The Historical Variations of Mootabi Handicrafts in the City of Meybod
Hassan Zarei Mahmoudabadi, Sara Salmani

The Analysis of Religious and Political Iconology of the Miniature Depiction of Mi'raj from Nizami's Khamsa, Commissioned by Shah Tahmasp
Morteza Afshari, Sahand Allahyari, Khashayar Ghazizadeh

"Kāvusan's Path" on The Iron Age Bowl of Luristan
Najme Amini, Seyed Saeed Seyed Ahmadi Zavieh, Iraj Dadashi

Honar-haye Sena‘ee-ye Iran

Vol. 7, No. 1, Issue 12, Spring and Summer 2024
ISSN: 2645-7504

Journal of Iranian Handicrafts Studies
Advanced Studies of Art
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 Arabbeigiv, Ph.D.
Persian Editor: Encieh Sadat Mousavi Viaye
Graphic Designer: Masoomeh Edalatpur
English Translator: Zahra Sadat Taheri, Ph.D.
Secretary: Fatemeh Ghorban Bidgoli

Front cover: Silver Anklet, Pahlavi Era, Rad Nejad Fathi's Personal Collection.

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