

الحمد لله

صناعات همراه ایرا

صاحب امتیاز: دانشگاه کاشان

مدیر مسئول: دکتر عباس اکبری

سرمدبیر: دکتر امیرحسین چیت‌سازیان

مدیر اجرایی: دکتر ابوالفضل عرب‌بیگی

دوفصلنامه علمی مطالعات عالی هنر، دانشگاه کاشان

سال هفتم، شماره ۲، پیاپی ۱۳، پاییز و زمستان ۱۴۰۳ شاپا: ISSN 2645-7504

هیئت تحریریه (به ترتیب حروف الفبا):

دکتر احمد اکبری، استاد دانشگاه کاشان	دکتر حسن احمدی‌زاده	دکتر احمد دانائی‌نیا	دکتر افسانه قانی
دکتر عباس اکبری، دانشیار دانشگاه کاشان	دکتر الهه ایمانی	دکتر ایمان زکریایی کرمانی	دکتر حمیدرضا قلیچ‌خانی
دکتر امیرحسین چیت‌سازیان، دانشیار دانشگاه کاشان	مهندس فهیمه باباجیان	دکتر سمانه رستم‌بیگی (ثمین)	دکتر مهدی کشاورز افشار
دکتر سویم چیذر، استاد دانشگاه ازبیر ترکیه	دکتر علیرضا بهارلو	دکتر داوود شادلو	دکتر منصور کلاه‌کج
دکتر محمد خزایی، استاد دانشگاه تربیت مدرس	دکتر الهام پورافضل	دکتر رضا شجری	دکتر قباد کیان‌مهر
دکتر مارکوس ریتز، استاد دانشگاه وین اتریش	دکتر اصغر جوانی	دکتر علیرضا شیخی	دکتر سیدعلی مجابی
دکتر سید سعید سید احمدی زاویه، دانشیار دانشگاه هنر	دکتر امیرحسین چیت‌سازیان	دکتر فریده طالب‌پور	مهندس کیانوش معتقدی
دکتر علیرضا طاهری، استاد دانشگاه سیستان و بلوچستان	دکتر حسین حیدری	دکتر ابوالفضل عرب‌بیگی	دکتر صدیقه نایفی
دکتر هادی ندیمی، استاد دانشگاه شهید بهشتی	دکتر زهرا حسین‌آبادی	دکتر ساحل عرفان‌منش	دکتر غلامرضا هاشمی
	دکتر آرزو خانپور	مهندس حسن عزیزی	دکتر مهران هوشیار
	دکتر فرهاد خسروی پیژانم	دکتر خشایار قاضی‌زاده	

مجله علمی هنرهای صناعی ایران بر اساس مجوزهای کمیسیون نشریات علمی وزارت علوم، تحقیقات و فناوری به شماره ۳/۱۸/۵۴۸۰۵

مورخ ۱۳۹۵/۳/۲۲ و وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی به شماره ثبتی ۸۱۴۶۸ مورخ ۱۳۹۶/۱۲/۱۴ منتشر می‌گردد.

تصاویر، جداول و نمودارهای بدون استناد در هر مقاله، متعلق به نویسنده آن مقاله است.

نسخه 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 گرافیک: معصومه عدالت‌پور

کارشناس نشریه: فاطمه قربان بیدگلی

عکس روی جلد: بخشی از در چوبی مثبت‌کاری با کتیبه ثلث، اثر مرجان بن عبدالله، دارای تاریخ ۷۵۴ هجری قمری، محفوظ در موزه

ملی ایران، بخش دوران اسلامی، شماره نگهداری: ۳۳۰۷

نشانی دفتر نشریه: کاشان بلوار قطب راوندی، دانشگاه کاشان، دانشکده معماری و هنر، نشریه 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 تبیین ویژگی‌های هنری و فنی مثبت چوب قرون هفتم و هشتم هجری قمری ایران
علیرضا شیخی
- ۲۵ امکان‌سنجی ساخت مرکب سیاه بر اساس دستورالعمل رایج در رساله‌های خوشنویسی فارسی و آزمون عملی نوشتار با نمونه‌ها
سیدمحمد معینی، فرهاد خسروی بیژان، محسن محمدی آچالویی
- ۴۷ مطالعه نقوش سوزن‌دوزی منطقه بجستان با رویکرد مردم‌نگاری
نرگس رجائیان، مریم لاری
- ۶۹ مطالعه تطبیقی هنر سیاه‌قلم ارامنه تبریز و ترکیه
سحر ذکاوت، خشایار قاضی‌زاده، شهریار شکرپور
- ۹۵ هنرهای کاربردی ایران در دوره صفوی بر اساس سفرنامه شاردن
محمود اشعاری، جواد آقاجانی کشتلی
- ۱۱۷ مطالعه تطبیقی شکوه شاهانه تصویر در زیورآلات تک‌پیکره‌های فتحعلی‌شاه (اثر میرزا بابا) و ناصرالدین‌شاه (اثر کمال‌الملک)
زهرآقنبرپور، مهدی محمدزاده
- ۱۲۹ ساختارشناسی تطبیقی مقرنس ایوان مقصوره مسجد گوهرشاد مشهد با الگویی خطی از طومار تویقایی
زهرآخاکپور، فرزانه فرخ‌فر
- ۱۴۵ تحلیل نگاره عرفانی «مجنون در میان وحوش» خمسه طهماسبی از منظر محیی‌الدین ابن‌عربی بر اساس اصل تناظر عوالم کبیر و صغیر
فاطمه برمکی، اسماعیل بنی‌اردلان، ایرج داداشی
- ۱۶۱ تأثیر عوامل فرهنگی بر تحولات طرح و نقش قالی‌های صفوی و قاجار (با تأکید بر نقوش گل و بوته)
محمدامین حاجی‌زاده، سیدرضا حسینی، علی‌اصغر شیرازی، مهدی کشاورز افشار، ایمان زکریایی کرمانی
- ۱۹۳ بررسی نظام‌مند پژوهش‌های علمی حوزه صنایع‌دستی ایران در سال ۱۴۰۱: موضوعات، رویکردها و روش‌شناسی
حسین نوروزی قره‌قشلاق، سمیه صالحی، احسان مرادی سنجانی
- ۲۰۹ مطالعه مفهوم خوش‌یمنی در طلسم‌ها و نمادهای شیر، گاو و طاووس در تاریخ هنر ایران با تأکید بر دوره اسلامی بر اساس دیدگاه جیمز فریزر
فاطمه دژم‌پناه، پریسا آرون، زینب رشوند
- ۲۲۷ مطالعه فرم، نقش و کاربرد تبرزین‌های دوره قاجار
فرشته اداک، آرزو خانپور



دوفصلنامه علمی هنرهای صناعی ایران

سال هفتم، شماره ۲، پیاپی ۱۳

پاییز و زمستان ۱۴۰۳

مقاله:

علمی پژوهشی

10.22052/HSI.2025.255790.1220

تبیین ویژگی‌های هنری و فنی منبت چوب قرون هفتم و هشتم هجری قمری ایران

علیرضا شیخی*

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۸/۳۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۰/۲۳

چکیده

پس از حمله مغول، آبادی ممالک ایران رو به زوال نهاد، واقعه‌ای که پس از ایلغار دوم مغول، ایلخانان متوجه آن شدند و در نتیجه فرهنگ شهری و صحرانشینی به هم آمیخت. وزیران ایرانی تفوق قلم بر شمشیر را رقم زدند و هنرها رو به معمور نهادند. پانزده اثر چوبی در قالب صندوق، در، منبر و رحل از زنده‌بودن هنر منبت در بین مردمان حکایت دارند. تساهل و تسامح مذهبی ایلخانان از سویی و گرویدن غازان‌خان به اسلام از سوی دیگر باعث رونق امور در صنوف مختلف، از جمله فعالیت درودگران و نقاران در ساخت اسباب و اثاثیه مذهبی گردید. نوشتار حاضر در پی آن است که به تبیین ویژگی‌های هنری و فنی آثار منبت قرون هفتم و هشتم هجری قمری دست یازد و در پی پاسخ بدین پرسش است که ویژگی‌های هنری و فنی آثار منبت قرون هفتم و هشتم هجری قمری چیست؟ روش تحقیق با هدفی بنیادی، ماهیتی توصیفی – تحلیلی دارد و جمع‌آوری داده‌های آن کتابخانه‌ای و به‌ویژه میدانی است. نمونه‌گیری، تمام‌شماری شامل پانزده اثر چوبی متعلق به این بازه زمانی است. یافته‌ها نشان می‌دهد هنر منبت ایرانی در این دوره، قوام یافته‌است. کتیبه‌ها به اقلام رقا، ثلث و نسخ بوده و گره‌های هندسی با عناصر گیاهی تلطیف شده‌اند. عناصر گیاهی عمدتاً اسلیمی‌های بسیار ظریف هستند که نقشی شبه‌دکمه را به وفور نشان داده‌اند. بهره‌گیری از سرو و چراغدان، احتمالاً در مسیر رونق تصوف بوده و در برخی نقوش، متأثر از ایران باستان است. شیوه‌روسازی در آثار، بیش‌تر محدب است، اگرچه آژده‌کاری‌های شبه‌گچی نیز مشاهده شدند. از اواسط قرن هشتم هجری قمری عناصر گیاهی، فراوانی قابل ملاحظه‌ای یافته و زمینه را برای عصر طلایی هنر منبت ایران در سده‌های نهم و دهم هجری قمری رقم زده‌اند.

کلیدواژه‌ها:

منبت چوب، عصر ایلخانی، صندوق چوبی، منبر چوبی، رحل و در چوبی.

* دانشیار، گروه صنایع‌دستی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران / a.sheikhi@art.ac.ir

۱. مقدمه

قرون هفتم و هشتم هجری قمری، بستری از نامالیقات و شکنج‌ها را در پی داشت. یورش مغول در ابتدای سده هفتم، بخش زیادی از ایران را درنوردید؛ اگرچه آنان در نیمه دوم و از اواخر همین قرن، سعی در احیای فرهنگ و هنر ایرانی کردند. آنچه در این سیر به وقوع پیوست، تاخت و تاراج اموال منقول و غیرمنقول ایرانی بود که اسناد تاریخی از این هیمنه به تلخی یاد کرده‌اند. با برآمدن ایلخانان و به‌کارگیری دبیران ایرانی در وزارت، فرهنگ این بوم، به راست کردن کمر خود اهتمام گماشت. هنرمندانی از چین به کارگاه‌های درباری دعوت شدند و در عین حال با فرونشستن آتش تند جنگ، این هنرمندان به سرزمین خود مراجعت کردند. از یادگارهای برجای مانده از هنرهای چوبی چنین مستفاد می‌شود آنچه در خدمت مذهب بوده، توانسته قدر و منزلت خود را بازیابد. این آثار که عمدتاً در قالب در، صندوق، منبر و رحل هستند در اقصی نقاط ایران از گزند حوادث در امان مانده‌اند و می‌توانند مبین هنر منبت آن دوران باشند. تا سال ۷۳۶ ه.ق که آخرین ایلخان مقتدر بر سر کار بود و حدود یک دهه بعد از او، هرکدام از ایلخانان چند صباحی حکومت کردند؛ حکومت‌های دیگری چون مظفریان، آل کرت، آل جلاایر و چوپانیان بر تخت حکمرانی نواحی‌ای از ایران نشستند. می‌توان پذیرفت آنچه به‌عنوان سبک ایلخانی در منبت چوب از آن یاد می‌کنیم در نیمه دوم قرن هشتم هجری قمری بر همان سیاق ادامه داشت. از این‌رو سعی شد این دو قرن با هم بررسی شوند تا بتوان روال غالب در امر منبت را پیگیری کرد.

هدف نوشتار حاضر، تبیین ویژگی‌های هنری و فنی منبت چوب در قرون هفتم و هشتم هجری قمری است. از این‌رو به دنبال پاسخ بدین پرسش است که ویژگی‌های هنری و فنی منبت در این دوران چیست؟ از آن‌جا که تاکنون مطالعات موردی متعددی انجام شده‌اند، در همین راستا تبیین هنر منبت قرون هفتم و هشتم هجری قمری ضرورت خواهد یافت و لازم است ویژگی‌های بصری آن‌ها در راستای بازشناسی آثار، مورد توجه قرار گیرند. یقیناً این ضرورت قابل تأمل بوده که هنر منبت در آن دوره تاریخی، چه بوده و چگونه از روی آثار آن دوره، قابل احصاء است.

۲. روش پژوهش

این نوشتار از نظر هدف، بنیادی است و ماهیتی توصیفی - تحلیلی دارد. روش جمع‌آوری اطلاعات در این پژوهش، کتابخانه‌ای و به‌ویژه میدانی است. جامعه آماری که تمام‌شماری شده، شامل پانزده اثر چوبی برجای مانده است که عبارتند از: در مسجد بالاسر، در قاضی الحاجات (۷۳۵ ه.ق)، در موزه مرکزی آستان قدس رضوی مشهد، در واقع در مزار شیخ قطب‌الدین حیدر زاوه‌ای در تربت حیدریه، صندوق امامزاده محروق نیشابور (۷۳۶ ه.ق)، منبر مسجد جامع نایین (۷۱۱ ه.ق)، در مسجد جامع یزد، منبر مسجد سوریان بوانات محفوظ در موزه ملی (۷۷۱ ه.ق)، رحل محفوظ در موزه متروپولیتن (۷۶۱ ه.ق)، صندوق مزار شعبان نبی در اصفهان، منبر مسجد جمعه اصفهان، منبر مسجد روستای ارنگه لاهیجان (۷۰۴ ه.ق)، منبر روستای جوبین سرخه (۷۲۷ ه.ق)، صندوق ساروق اراک، صندوق سهل‌بن علی اراک و در ایوان اصلی مجموعه شیخ جام در تربت جام (۷۳۳ ه.ق). پس از مروری بر ظهور ایلخانان در ایران و نظر جمعی بر هنر ایشان، ویژگی‌های هنر چوب این دوره با بررسی پنج در، چهار صندوق، پنج منبر و یک رحل، استخراج شده و در پایان، شیوه منبت‌کاری آثار مورد بحث قرار گرفته‌است.

۳. پیشینه پژوهش

سمیرا خاکساری و علیرضا شیخی (۱۴۰۳) در مقاله «سنجش تاریخی و مطالعه فنی و هنری صندوق چوبی امامزاده محروق نیشابور و در مقبره قطب‌الدین حیدر زاوه‌ای تربت حیدریه»، به نقش مایه‌ها، کتیبه‌ها و نیز به جزئیات تاریخی، هنری و فنی آثار مذکور و تطبیق آن‌ها با تزیینات معماری اماکن و آثار شاخص دوره ایلخانی اهتمام داشته‌اند. حسین صدیقیان، اسماعیل شراهی و حمید حسنعلی‌پور (۱۴۰۲) در مقاله «مطالعه صندوق‌های قبر چوبی استان مرکزی از دوره آل بویه تا آغاز صفوی»، به بررسی ویژگی‌های ظاهری و تزیینات صندوق‌های چوبی استان مرکزی و مضامین کتیبه‌های به‌کار رفته در آن‌ها پرداخته‌اند. این نوشتار به معرفی و توصیف دو صندوق ایلخانی اکتفا نموده‌است. رضا ناصری و سیدمهدی میری (۱۴۰۱) در مقاله «مقدمه‌ای بر دست‌ساخته‌های چوبی قرون هشت تا یازده هجری قمری بوانات»، آثار چوبی این بازه زمانی را معرفی نموده‌اند و به توصیف کتیبه‌های آن‌ها با رویکردی باستان‌شناسانه بسنده کرده‌اند. سحر ذکاوت و خشایار قاضی‌زاده (۱۳۹۸) در مقاله «تحلیل بازتاب فرهنگ و باورهای عرفانی اسلامی در رحل ایلخانی موجود در موزه متروپولیتن» در تلاش برای شناسایی نقش مایه‌های تزیینی

رحل ایلخانی با استناد به مفاهیم اسطوره‌شناسی و عقاید اسلامی و تفسیر روابط نقش‌مایه‌ها با کارکرد مذهبی رحل بوده‌اند. علیرضا خواجه احمد عطاری، بهاره تقوی‌نژاد و صدیقه میر اسمعیل‌زاده فخیم (۱۳۹۶) در مقاله «بررسی نقوش و تزیینات رحل قرآن (قرن هشتم هجری) در موزه متروپولیتن» به بررسی نقوش و آرایه‌های رحل مزبور و کتیبه‌های آن پرداخته، روابط بین این عناصر و تناسبات طلایی را مد نظر قرار داده‌اند. طیبیه دهقانی و صمد سامانیان (۱۳۹۴) در مقاله «بررسی تطبیقی طرح و نقش منبر مسجد جامع ناین و منبر مسجد جامع سوریان» به ارتباط بین طرح‌ها و نقوش منبرهای دو مسجد نامبرده پرداخته‌اند. نقطه عطف مقاله حاضر، تبیین ویژگی‌های هنر منبت ایلخانی بوده که با نگاهی جامع بر آثار، عناصر بصری آن‌ها را برشمرده‌است.

۴. ورود مغولان و حکومت ایلخانان

در اواخر سال ۶۱۶ ه.ق، چنگیزخان با نیروی سپاه خویش بر سلطان محمد خوارزمشاه غلبه یافت. ولایات ایران یکی پس از دیگری سقوط کردند و این قوم صحراگرد بر پهنه ایران مسلط شدند. اما چند دهه بعد و «با آمدن هلاکو سال ۶۵۴ هـ / ۱۲۵۶م حکومت واقعی مغولان در ایران شروع شد» (شرانو و گروه، ۱۳۷۶: ۱) و تا سال ۷۳۶ ه.ق / ۱۳۳۶م بر اریکه سلطنت ایران تکیه زدند. تقابل حکومت و مردم در تحکیم مبانی قدرت ایلخان مغول و تجدید حیات فرهنگی، رویارویی شمشیر و قلم را رقم زد. از این روست که فرمانروایی و فرماندهی در دست مغول و وزارت و دیوان در دست ایرانیان قرار می‌گیرد و به زودی عنصر ایرانی توفیق می‌یابد که در گرداندگی امور شرکت جوید. رویارویی دو قوم با نگاه کاملاً مغایر و با مبانی متفاوت، پیروزمندی را نصیب قومی کرد که تفوق فرهنگی، سیاسی و علمی داشت. در واقع علم و تدبیر دبیران و صاحب‌نظران ایرانی چون خواجه نصیرالدین طوسی، خانواده جویی و خواجه رشیدالدین فضل‌الله توانست ماهیت و خصوصیت ملی حکومت ایرانی را باز زنده سازد. هلاکو و آباخان در مراغه ساکن بودند و سیاست‌های کلی حاکم بر پکن را پیش می‌بردند. آغاز گرایش به فرهنگ ایرانی با اسلام‌آوردن غازان‌خان به وقوع پیوست. «علاقه هر چه بیشتر به فرهنگ و هنر ایران و به طبع آن تقویت مقام سلطنت بنیه مالی فرهنگی حکومت وی، نیروی ایران را تا آن جا اعتلا داد تا بتواند ارتباط ایلخانیان را با پکن قطع کند» (بیانی، ۱۳۷۱: ۴۶۵). به نظر می‌رسد که غازان‌خان علاقه فراوانی به فعالیت صنعتی و فنی داشته‌است، چنان‌چه خواجه رشیدالدین فضل‌الله نیز آن را تأیید می‌کند (نوابی، ۱۳۶۴: ۵۴۷). اولجایتو نیز چون برادر خویش حامی هنر محسوب می‌شد و سلطانیه را به عمارت و ابنیه بسیار آراست (آژند، ۱۳۸۹: ۱۳۸؛ شکرپور، ۱۳۹۳: ۲۳) و در نهایت ابوسعید بود که «از مصاحبت دانشمندان لذت می‌برد و دوره او از دوره‌های تجدید حیات ادبی به شمار می‌رود. شاعران به دربار وی روی آوردند که از جمله حمدالله مستوفی قزوینی مورخ و جغرافی‌دان معروف است» (ویلبر، ۱۳۶۵: ۲۹). با مرگ ابوسعید، شکوه دولت مغول و قدرت ایلخانان پایان یافت، هرچند چندین شاهزاده پس از وی بر تخت نشستند، ولی شوکت و سطوتی نیافتند (نوابی، ۱۳۶۴: ۶۳). یکی از بزرگ‌ترین اثرات مثبت استیلای مغول و تشکیل دولت واحد تاتار، استقرار روابط مستقیم بین ممالک شرقی آسیا و نواحی غربی این قطعه بود که اهم آن‌ها اختلاط دو تمدن قدیم چین و ایران بود و این دو قوم که هرکدام دارای سابقه تمدنی درخشانی بودند در سایه دولت واحد مغول و رفت و آمد به ممالک یکدیگر و خلطه و آمیزش با هم، بسیاری از معلومات و معارف خود را به یکدیگر منتقل کردند و دوره نفوذ تمدن چینی در ایران و سایر ممالک اسلامی، و توسط مسلمین در اروپا و نفوذ تمدن ایرانی و اسلامی در چین شروع شد (اقبال آشتیانی، ۱۳۷۶: ۵۵۴).

۵. تفوق فرهنگ ایرانی بر فرهنگ مغولی

دین شمن مغول آن‌چنان نبود که بتواند در برابر فراخوانی یک آیین تبلیغی با فلسفه‌ای منظم و با صلاحیت اقناع خواسته عقل، ایستادگی زیادی کند. در این سیر، پیروان سه دین بزرگ بودایی، مسیحی و اسلامی به رقابت با یکدیگر برخاستند. اگرچه حکام مغول، بودایی بودند اما تا اواخر قرن ۷ ه.ق / ۱۳م نسبت به مذهب تساهل و تسامح داشتند. غازان‌خان بنا به مصالح سیاسی به اسلام گروید و همین باعث شد فرهنگ اسلامی در فرهنگ مغولی نفوذ کند. وی بعد از ذی‌الحجه ۶۹۵ ه.ق بر تخت نشست و «فرمان داد تا منادی کنند که تمام مغول و ایغور، اسلام اختیار کنند و شهدادین گویند [...] صورت مهر سلطنتی که مربع بود را مستدیر گردانید و فرمود در سکه‌ها لا اله الا الله محمد رسول الله نقش کنند و بر سر مکتوبات دیوانی الله اعلی نویسند» (شیرازی، ۱۳۴۶: ۱۹۸). تبریز را مرکز علوم، هنر و تجارت اسلامی ساخت [...] و دستور داد مسجدهای ویران‌شده شهرها و روستاها در سراسر ایران از نو بسازند» غازان‌خان در تعظیم شعائر اسلام کوشش کرد و به‌جای تاج، عمامه بر سر نهاد و امیران و مهربان درگاه را فرمود لباس اهل تقوی پوشند (همان: ۲۰۸).

اولجایتو پس از اسلام آوردن نام محمد خدابنده را انتخاب کرد. «از نتایج مثبت و مهم استیلای مغولان بر ایران زمین، آسانگیری دینی و تلاش نکردن آن‌ها برای ترویج مذهب و آیین خاصی در بین مردم ایران بود» (بیانی، ۱۳۷۱: ۳۲۲). تحولات عمیقی در حکومت ایجاد شد و سکه‌ها و تمغاها به نام خدا و پیامبر مزین شدند و مساجد فراوان به همت ایلخانان عمارت گردیدند. «اگرچه روابط با مغول‌های چین هیچ‌گاه قطع نشد و این پیوند با سلسله یوان منحصر به پیوند خویشاوندی و هم‌نژادی نبود بلکه تجارت افزایش و گسترش یافت» (حسن، ۱۳۲۰: ۲۲). ولی با سلطنت غازان‌خان، دولت ایلخانی، رنگ ایرانی یافت که شاید بتوان آن را آغاز تجدید حیات و استقلال سیاسی ایران بیان کرد. راه ابریشم نقش به‌سزایی در روابط ایران و چین بازی کرد. اویغورها که در مسیر اقوام متمدن آسیا بودند، واسطه ارتباط بین ایران و چین بودند و مایه استقلال فرهنگ ایران و چین شدند. در این مسیر با ادیان بودایی، عیسوی، زرتشتی و مانوی آشنا شده و خان اویغور در سال ۱۴۳ ه.ق مانوی شد (نوی، ۱۳۶۴: ۲۶). مانویان که مردم هنردوست و باذوقی بودند کتاب‌ها را با نقوش زیبا می‌آراستند و تأثیر عمیقی در قوم اویغور نهادند. سبک نقاشی مانوی اقتباس شد و به چین منتقل گردید و پس از تغییراتی در زمان مغول، مسیری عکس گرفت و مایه نقاشی ادوار مغول، تیموری و صفوی گشت. در عصر غازان‌خان و اولجایتو اصلاحات سودمندی در جهت بهبود اوضاع اقتصادی کشور صورت گرفت. امنیت اجتماعی و روش اقتصادی زمینه مساعدی را برای عمران و آبادانی کشور فراهم کرد (کیانی، ۱۳۷۹: ۱۲۹)، چنان‌چه نقل شده است:

مخدوم اعظم صاحبقران عالم رشید الدوله و الدین عزت انصاره که از هر حیث مورد اعتماد ایلخان است در باب توفیرات خزانه و ضبط اموال دیوان و تنظیم مصالح مملکت قدرت تمام نشان داد. در اموال از مال مقنن و خراج قبحور معین و املاک پادشاه و رعیت و ترتیب چاپارها و زیادساختن عمارات و آبادانی بلوکات و مردودساختن سکه‌های ناسره و اداکردن مال خزانه مشروط به زمان موعود فرمانی مطول نوشت و نسخه آن را به اطراف ممالک بفرستاد. (شیرازی، ۱۳۴۶: ۲۱۰)

خواجه رشیدالدین درباره اولجایتو که او را هماره پادشاه اسلام خوانده در اوایل ۶۹۴ می‌نویسد: «در آن ماه طوی‌ها کردند و به عبادت مشغول شده. جماعت سادات، ائمه و مشایخ را نواخت فرمود و ادارات و صدقات داد در باب عمارت مساجد و خانقاهان و ابواب‌البر احکام به مبالغت اصدار فرمود» (موسوی بجنوردی، ۱۳۹۳، ج. ۹: ۶۳۶). دوران غازان‌خان را باید عهد تجدید حیات ملیت و فرهنگ ایران پس از تهاجم مغول نام نهاد، در نتیجه اصلاحات وی فرهنگ ایرانی کاملاً به فرهنگ مغولی تسلط یافت و به موازات آن هویت از دست رفته خود را بازیافت (اصلائی‌پور علمداری، ۱۳۸۷: ۶۵). با سکناى حکومت در ایران، نسبت به آن‌چه مغولان در ایام خانه‌به‌دوشی و کوچ‌نشینی داشتند به فعالیت فکری بسیار متمرکزتری نیاز بود. تقسیمات داخلی و اداره امور کشوری به زودی به جریان عادی بازگشت که تحت سیستم ملوک الطوائفی ایران باستان مقرر گردیده بود (نصرالهی، ۱۳۹۲: ۴۷). تا قبل از رواج این سیستم در میان حکام مغول، هنرمندان شرق و غرب آثار شگفتی در زمینه هنرهای تصویری و موسیقایی ساختند، اما پس از تسلط اسلام، هنر چون سایر مناطق جامعه در مسیری نو گام نهاد.

چادرهای سلطنتی قوانین (جمع قآن) و خاتون‌ها تبدیل به مقر شدند و مقبره‌های زیرزمینی بدل به آرامگاه‌های روی زمین گشتند و در این تغییر هنرهای معماری، نقاشی، کاشی، آجر، گچ‌بری و خوشنویسی به خدمت فراخوانده شدند. فن تاریخنویسی پیشرفت قابل ملاحظه‌ای کرد به‌طوری که «آثاری به عظمت و اهمیت کتاب‌های تاریخ روزگار ایلخانیان به وجود نیامده است» (مرتضوی، ۱۳۸۵: ۳۶۹). کتاب‌های تاریخ جهانگشای جوینی، جامع‌التواریخ رشیدی، تاریخ وصاف شرف‌الدین شیرازی و تاریخ گزیده حمدالله مستوفی در تاریخ ایران زبانزد هستند. «شعبه مخصوصی از ادبیات یعنی فن تاریخ در عهد مغولی رواجی تمام گرفت و ترقی عظیم نمود و کتب نفیسه از بهترین کتب تاریخی که اکنون به زبان پارسی نوشته شده است، تالیف شد» (مقدمه تاریخ جهان‌گشای جوینی، ص ۵ و ۴).

۶. هنر ایلخانی

با وجود وقفه‌ای که در هنر عصر ایلخانی به دنبال ایلغار مغول رخ داد، انتقال موروثی فنون پیشه‌وران در حلقه خانوادگی آنان حفظ شد و با فنون مربوط به جنوب و مرکز ایران که از حمله ایشان مصون ماند، به پیشرفت خود ادامه داد و یا استادکاران ایرانی با آرامشی نسبی دوباره از آسیای صغیر به مکان خود مراجعت کردند (ویلبر، ۱۳۶۵: ۱۱). در این دوره نه‌تنها تکامل در روش ساختمانی پیشرفت بسیار داشت، بلکه مشکلات فنی ایجاد یک بنای عظیم با نقش و ابتکار ایرانیان حل شد. همراه با آن گسترش و پیشرفت روش‌های تزیین بنا با آرایه‌هایی هم‌چون گچ‌بری، کاشی معرق، تلفیق کاشی و آجر و در نتیجه پدیدآوردن محراب‌های بی‌همتا در مساجد با افزودن آن‌ها به مسجدهای کهن رونق بسیاری یافت (پیرنیا، ۱۳۶۹: ۲۶۱-۲۶۳).

عرفان و تصوف منشأ بسیاری از نماد و نمادپردازی‌ها بودند «و در ساختار هنری معماری، خط، نقاشی در دوره ایلخانی، عناصر نمادین تصوف و معماری اسلامی دیده می‌شود» (نادری رمضان‌آباد، بحرانی‌پور، خسرویگی، و قییم، ۱۳۹۹: ۳۳۰). خانقاه‌ها می‌توانستند به‌عنوان مراکزی برای شاعر موسیقی قومی، نشر شعر فارسی، و معرفی آداب و رسوم مردم به حساب آیند و سبب بازنمایی معماری و هنر اسلامی گردند و به دلیل تعلیم و برنامه‌های خاص عارفان آزاداندیش در این مکان‌ها به ارباب سلوک، به محلی برای آزاداندیشی و برخورد آزاد اندیشه‌های مذاهب مختلف دوره خود تبدیل شوند (داودی مقدم، ۱۳۹۴: ۹۳). علاوه بر تشویق سلاطین و امرا و احتیاجات تجاری، امر دیگری که صنایع ظرفه دقیق را در عهد ایلخانان در ممالک اسلامی مخصوصاً ایران رواج کلی داده، بسط افکار عرفانی است؛ همان‌طور که می‌دانیم عرفا باذوق‌ترین بزرگانی هستند که در تاریخ این مملکت نام ایشان مذکور است و این جماعت که هر نقش جمیل و صورت زیبا را مظهر تجلی نور حق و جمال الله می‌دانستند و در آرایش و نفاست لباس و سجاده خود و گردن کردن اشیاء ظریف سعی می‌کردند و علناً تا حدی مثل مانویه از صنایع مستظرفه تشویق می‌نمودند (اقبال آشتیانی، ۱۳۷۶: ۵۶۰).

هنرمندانی که از چنگال درندگان به سرزمین‌های جنوبی پناه برده بودند، از شیوه‌های روایی در جنوب ایران بهره بردند و بر کارایی خود افزودند. با فراخواندن هنرمندان به آذربایجان، ویژگی‌های معماری مرکز و جنوب ایران با سنت و روش‌های کهن آذربایجان تلفیق شده و شیوه آذری رخ نمود (پیرنیا، ۱۳۸۳: ۲۰۷)، شیوه‌ای که ساختمان‌های بزرگ را به ارمغان آورد. قرن هشتم هجری قمری را باید سده گنج‌نماید و در پایان دوره مغول، هنر گچ‌بری در زمینه گِل‌سازی، طرح‌های هنری و گره و کتیبه‌نگاری به اوج کمال خود رسید (نصراللهی، ۱۳۸۹: ۹۴؛ قسوریان جهرمی، ۱۳۸۹: ۹۲).

تأثیر خاور دور در مواد و عناصر که در سبک و روش ایرانی - مغولی به‌کار رفته، کاملاً آشکار و نمایان است (حسن، ۱۳۲۰: ۲۸). شناخته نیست که آیا هنرمندان ایرانی قبل از سده ۹ ه.ق / ۱۵ م به چین رفته‌اند یا نه؛ ولی یقین است که هنرمندان چینی از طرف حکام مغولی راهی ایران شده‌اند. نظیر هنرمندانی که ارغون برای نقاشی دیواری معابد بودایی از آن‌ها دعوت کرد (شراتو و گروبه، ۱۳۸۴: ۱۷-۱۸).

در ابتدای سده بعد یعنی سال ۷۰۰ ه.ق شیوه ایرانی - مغولی نوینی در نگارگری ایرانی پدید آمد که با گستره و طراوتی با مضامین کاملاً جدید بود (پوپ و اکرم، ۱۳۸۷: ۲۰۹۹). نقش مایه‌های متفاوتی در این دوره در پارچه‌ها مشاهده می‌شوند برای مثال نقش مایه ابر چینی یا «تجیس» است که شکل بی‌قاعده‌ای از نقوش حلزونی متداخل دارد که به‌عنوان ابر شناخته شده‌است (همان: ۲۳۶۳). در این زمان، برگ‌های طبیعی از خصایص مهم تزیین می‌گردند و حروف کوفی نیز برای آرایش استحاله می‌یابند (ویلسن، ۱۳۶۶: ۱۷۲). «عناصر واقع‌گرایانه حتی طبیعت‌گرایانه در ترسیم پوشاک، چراغ‌ها، گلدان‌ها، پرده‌ها، فرش‌ها و تقریباً به‌طور حتم در کاشی‌های تمامی بناها فراوان است» (کوارتولا و اسکارچیا، ۱۳۹۴: ۲۲۳). به‌غیر از نقاشی، یک رشته صنایع دیگر نیز در دوره مغول معمول بودند که اثر هنر دست استادان ایرانی در آن‌ها کاملاً نمودار است و از مشاهده همان‌ها نیز کمال توجهی را می‌توان دریافت که این ملت به ظرافت‌کاری و نمودن جنبه جمال و ذوق داشته‌اند، و اهم این صنایع کاشی‌کاری، ساختن ظروف سفالین و به‌ویژه هنرهای چوبی مانند مشبک‌کاری و منبت‌کاری بر روی درب و چوب و نقره‌کاری بر روی فلزات و بافت پارچه‌های معمولی و زربفت و ساخت اسلحه و ... است (اقبال آشتیانی، ۱۳۷۶: ۵۵۸). آن‌چه در دوره مغول و بعد از آن در دوره تیموری اهمیت و اعتبار یافته و بازار آن رواج و رونق زیاد حاصل کرده دو چیز است: یکی فن تاریخ‌نویسی و دیگری صنایع مستظرفه (همدانی، ۱۳۶۲: ۶۴).

اولجایتو بعد از بنای سلطانیه جماعتی از پیشه‌وران و اهل حرف و صنایع تبریز را به سلطانیه آورد و ایشان را در آن‌جا به ترویج صنایع یدی مشغول داشت و به‌قدری در مزید رونق آن کوشید که سلطانیه در اندک مدتی بعد از تبریز، اولین شهر ممالک ایلخانی گردید (همان: ۶۳). در صناعات گوناگون، هیچ صنعتی از زرگری، آهنگری، نجاری، نقاشی، ریخته‌گری، خراطی، و دیگر صنعت‌ها نبود که در آن دستی نداشته باشند (موسوی بجنوردی، ۱۳۹۳: ۶۹۴).

۷. هنر چوب

به گواهی اسناد تاریخی پس از اولین حمله تاریخی مغول بسیاری از آبادانی‌های ایران ویران شدند، چنان‌چه جوینی نیز می‌گوید: کشتند و سوختند و بردند و رفتند. در دومین حمله مغول که در پی آن استقرار ایلخانان در قالبی منسجم در ایران شکل می‌گیرد، تحت نفوذ دیبران ایرانی، مملکت رو به معمور می‌گذازد. در این اثنا عمارت‌های بزرگی فخیم می‌شوند و شهرهایی چون مراغه، تبریز، سلطان‌آباد و دیگر شهرها بازسازی و

با ابنیه جدید آراسته می‌گردند. از آن‌جا که تساهل مذهبی در بین حکام ایلخانی پذیرفته شده بود و به‌ویژه از غازان‌خان به بعد که دین اسلام رواج بیش‌تری یافت، زیارتگاه‌ها نیز رو به آبادانی نهادند. در زیارتگاه‌ها هنرهای چون گچ‌بری، کاشی‌کاری، آجرکاری و البته نصب درها و قراردادن صندوق‌های چوبی برای احترام به این بزرگان کاربرد داشته‌است. اگرچه تعداد آثار برجای مانده چوبی چندان زیاد نیست لکن به تحقیق می‌توان خصوصیات هنر منبت در این دوران پرتلاطم را برشمرد. جای دارد یادآوری شود با توجه به زخم‌های عمیقی که بر پیکر ایران و مردمان آن وارد شده بود، جایگاه و سلوک عرفان در بین مردم رشد قابل ملاحظه‌ای کرد تا با توجه به قضا و قدر الهی، تا اندازه‌ای بتوانند این شرایط را التیام بخشند. از این‌رو تعدادی از این آثار نیز به مقابر عرفا و بزرگان سیر طریق و تصوف اختصاص دارند که شرایط زمانه، اقتضا کرده‌است. آنچه از بررسی هنر منبت بر درها و صندوق‌های چوبی عیان می‌گردد این است که هنر منبت ایرانی در این دوره تا اندازه‌ای پیرو اصول نه‌چندان تثبیت‌شده دوران اسلامی و در عین حال آغازی برای هنر تیموری است که عصر طلایی منبت ایران است. در ذیل به خصوصیات بصری این هنر در ایران (فرمی و سپس نقش) در این دوره پرفراز و نشیب پرداخته شده‌است.

۷-۱) فرم (شکل)

فرم‌های ترنجی متنوع متداوم: از بارزترین خصوصیات هنر منبت ایلخانی، فرم‌های ترنجی‌شکل است که به‌صورت دنبال هم، در متن یا حاشیه درها ملاحظه می‌شوند. این ترنج‌ها در ساختاری با طراحی به نسبت آزاد و در قالب‌هایی با گوشه‌های تند و تیز به نمایش درآمده‌اند و بندهای عمدتاً زیاد اسلیمی در آن تابیده و حرکت کرده‌اند. این فرم در قالب متن به‌صورت تک‌نقش و در حاشیه، به‌صورت متنوع گسترش داشته‌است (تصویر ۱).



تصویر ۱: فرم ترنجی پیوسته؛ از سمت راست: حاشیه قاب در مزار شیخ قطب‌الدین حیدر زاویه‌ای؛ صندوق امام‌زاده محروق نیشابور (نگارنده)

گره بی‌انتها: این فرم بر حاشیه جانبی منبر و در و به‌عنوان متن، در جوانب منبر نقش شده‌است. چنین برداشت می‌شود که با توجه به قوت گرفتن مباحث عرفانی و تصوف در این قرون، بهره‌گیری از شکل کلمه «لا» در قاب‌های متنوع و نمادین به‌کار گرفته شده‌است. این کلمه بنا بر روایت پیامبر، نفی هر آن‌چه غیر اوست را از اذکار اهل عرفان به‌خاطر می‌آورد. چه‌بسا که نقاران خود در این سلک بوده و یا طراحان آن، در این وادی سیر کرده‌اند (تصویر ۲).

قاب‌های لوزی کتیبه: از دیگر ویژگی‌ها، قاب‌های لوزی است که با قلم کوفی به نام‌های «الله» و «محمد» و یا شهادتین مزین شده‌اند. این کتیبه‌ها با روسازی تخت و بسیار روان در فرمی چلیپایی کتابت شده‌اند که این فرم در میان گره‌های هندسی و نقوش گیاهی در کانون توجه قرار گرفته‌است (تصویر ۳).



تصویر ۲: گره بی‌انتها؛ از سمت راست: با نقش بازوبندی بر در چوبی از استان فارس، سال ۷۲۰ ه.ق؛ در قالب کلمه «لا» بر دماغه در مسجد بالاسر حرم رضوی (نگارنده)

فرم‌های گردان با نقش گل شش‌پر یا هشت‌پر: از دهه سوم قرن هشتم هجری قمری به بعد، فرم‌هایی از اسلیمی و کم‌تر ختایی مشاهده می‌شود که بر بدنه بندها و در لقط مرکزی گره به زیبایی طراحی شده‌اند و از گلی شش‌پر یا هشت‌پر نشأت گرفته‌اند (تصویر ۴).



تصویر ۴: فرم‌های گردان؛ از سمت راست: جانب منبر مسجد جمعه اصفهان؛ صندوق ساروق اراک (نگارنده)

تصویر ۳: قاب لوزی کتیبه بر جوانب منبر مسجد جمعه اصفهان (نگارنده)

ماه و سرو: اگرچه این فرم در پله انتهای منبر نایین مشاهده می‌شود که مربوط به اوایل سده هشتم هجری قمری است اما باید اذعان داشت به احتمال زیاد باید به باورهای قوم مغول مرتبط باشد (تصویر ۵).

فرم محرابی: این فرم که به صورت پیوسته در یک یا در دو جهت معکوس در بسیاری از آثار عیان است، در گچ‌بری عصر ایلخانی نیز قابل پیگیری است. فرم محرابی ساده یا کنگره‌دار به عنوان نقشی عمل کرده که مقسم فضا بوده و توانسته فضای منظمی در اختیار هنرمند بگذارد.

گاهی فرم دانه مرواریدمانند هنر ساسانی در این بند محرابی، عناصر و نقوش ایران باستان را به خاطر متبادر می‌سازد (تصویر ۶).



تصویر ۶: فرم محرابی به صورت مشبک و کنده‌کاری بر محراب مسجد نایین (نگارنده)



تصویر ۵: ماه و سرو بر منبر مسجد نایین (نگارنده)

لاله سرپری سینه‌باز: این فرم نیز از دیگر طرح‌هایی است که بیش‌تر در حاشیه کاربرد داشته‌است، اگرچه به عنوان قاب‌بند در متن نقوش نیز به کار رفته و نظم چشم‌نواز به آثار چوبی داده و در دوره تیموری ادامه یافته‌است (تصویر ۷).



تصویر ۷: نقش سینه‌باز؛ از سمت راست: آسمانه منبر نایین؛ حاشیه در قاضی الحاجات محفوظ در موزه آستان قدس رضوی؛ حاشیه زیرین جانبی منبر سوریان یوانات محفوظ در موزه ملی ایران (نگارنده)



تصویر ۸: فرم چلیپا؛ از سمت راست: بدنه منبر روستای ارنگه چالوس به سال ۷۰۴ ه.ق؛ بدنه صندوق ساروق اراک (نگارنده)

چلیپا: از فرم‌های اصلی و متداول ایلخانی بوده و بر بدنه صندوق، منبر و برخی درها منبت شده‌است. این فرم کلی، بعدها در دوره‌های تیموری و صفوی نیز ادامه یافته‌است به‌عنوان مثال به شکلی پسندیده بر پیشانی محراب مدرسه طلاکاری سمرقند با کاشی‌کاری به انجام رسیده‌است (تصویر ۸).

۷-۲) ترکیب‌بندی

ترنجی‌های آهنگین: در قاب اصلی تعدادی از آثار این دوره، شکل ترنج با تنوعی قابل ملاحظه به‌صورت دنبال هم و با ریتمی زیبا آمده که در آن بند اسلیمی ظریفی در حال چرخش بوده و توانسته فضای مابین را تکمیل کند. در این راستا می‌توان به در مقبره شیخ زلوه‌ای یا صندوق نیشابور اشاره داشت. ترکیب واگیره‌ای آن در آثار، متفاوت بوده و در برخی کشیده و در برخی به صورت تک‌قاب در پهنا و درازا، گسترش یافته‌است. در منبر نایین در قالب سینه‌باز بوده و یا بر «در قاضی الحاجات» به‌صورت تک‌نقش در طول، طراحی شده‌است. **بازوبندی کشیده:** از دیگر ترکیب‌ها در حاشیه، بازوبندی و ترنج است که برای تأکید بر کتیبه‌ها و یا نمادهایی مانند چلیپا اجرا شده‌است. در این دسته، کتیبه به‌صورتی ساده در بازوبندی جای داده شده که همین احاطه ترکیب بر کتیبه و نقش باعث شده تأکید بیش‌تری بر آن صورت پذیرد. در این زمره نیز می‌توان از در موزه فارس و یا آثار مجموعه تربت جام یاد کرد.

ترکیب کتیبه رقا و نقش گیاهی: این ترکیب که به نسبت در آثار بیش‌تری دیده می‌شود در قالب طرح مستطیل و یا لقطه‌های هندسی نقش شده‌است. در این ادوار، قلم مورد استفاده عموماً رقا بوده که بر انبوهی از اسلیمی‌های پیچان در یک یا دو ردیف در پلان پیشین، نشسته و تأکید بر آن را افزون نموده‌است. در برخی آثار مانند کتیبه در مسجد بالاسر در مشهد، میزان دوران بند اسلیمی کاملاً منظم و هندسی بوده‌است، در برخی دیگر از آثار مانند کتیبه صندوق نیشابور، بند اسلیمی، سیال و روان در زمینه کتیبه حرکت کرده‌است. البته این ترکیب در کلماتی مانند «لا» که بر دماغه در مسجد بالاسر نقش شده، با تأکید بر کشیدگی حروف افراشته، با مضمون هم‌آوا شده و نقش گیاهی آن را مزین و دربر گرفته‌است.

اشکال هندسی چلیپا و لوز با نقش گیاهی: علاوه بر گره هندسی، اشکال ساده‌تری از دیگر ترکیب‌های بصری مانند یک لوز و چهار لچکی آن و یا نقش چلیپا بر نمای در و یا جوانب منبرها طراحی شده‌اند و فضای درونی آن در قالب ترنج و لچک و یا نوارهای گیاهی با نقش واگیره‌ای گیاهی پر شده‌است. در این نمونه باید منبر روستای ارنگه و دری چوبی از فارس را نام برد که در آن ترکیب هندسی بر گیاهی غالب بوده و شاید منظور سازنده بیش‌تر تأکید بر محتوای نقش بوده‌است.

ترکیب‌بندی شعاعی و انعکاسی در لقاط گره: به‌طور تقریبی، ترکیب مسلط در اشکال لقاط در گره‌های هندسی، ترکیب‌بندی شعاعی است و این ترکیب در اشکالی چون شش و هشت و شمسه نمایان است. در ترکیب‌بندی شعاعی واگیره‌ای با نقش گیاهی ساده و یا اسلیمی ساده تا اسلیمی ساخته و پرداخته در شکلی خورشیدی، طراحی شده و تکرار آن، ضرابه‌نگ مزی‌نی را در سطح کار چوبی گسترش داده‌است. در این زمینه بسیاری از آثار را می‌توان نام برد. هم‌چنین باید از ترکیب انعکاسی در برخی لقاط گره با شکلی شبیه چراغدان روی در مسجد بالاسر یاد کرد که ترکیب آینه‌ای رخ نموده و از شکل میانی، بند اسلیمی در دو سوی آن روییده و فضا را پر کرده‌است.

ترکیب معکوس محرابی با نقش گیاهی و انتزاعی در حاشیه: این ترکیب بیش‌تر در حاشیه‌های ظریف کاربرد داشته و بخشی از نما و یا کل شکل منبر و یا در مزین کرده‌است. هم‌چنین بر گچ‌بری‌های این دوران نیز مشاهده شده و در آن فرمی محرابی (ساده و یا کنگره‌دار) به‌صورت یک در میان و معکوس، گسترش یافته‌است. فضای خالی با نقوش گیاهی و یا اسلیمی پر شده و صلابت نقش هندسی مانند گره را آرام و روان می‌کند. این حاشیه عمدتاً در منبرها اجرا شده و به‌عنوان مثال در منبر نایین و یا منبر بوانات محفوظ در موزه ملی ایران، به زیبایی موجب چرخش چشم در فضای پیرامونی و دیدن کلیت اثر گردیده‌است.

ترکیب کتیبه کوفی و گیاهی در لقط گره: این ترکیب بیش‌تر بر لقاط گره در منبرها مانند منبر مسجد جمعه اصفهان طراحی شده‌است. ترکیب اسماء به قلم کوفی بنایی در فرم چلیپایی و یا لوزی بر سرمه‌دان در گره هشت و چلیپا، تأکیدی ویژه بر ترکیب بصری و مفهومی آن در گره دارد که با «الله» و یا «محمد» همراه شده‌است. سادگی کتیبه و روسازی تخت در این نمونه آثار در جوار نقوش گیاهی روسازی‌دار، آن را بیش‌تر در مرکز دید قرار داده و به‌عنوان نقاط ثقل بر آن‌ها تأکید کرده‌است.

واگیره‌های ممتد و متواتر: از دیگر ترکیب‌ها باید به واگیره‌های ممتد و متواتر اشاره داشت که این نقوش در قالب سربند اسلیمی، اسلیمی و گیاهی نیز عمدتاً در حاشیه، طراحی شده‌اند و ریشه گیاهی به نوعی شکنج هندسی را متعادل کرده و توانسته آن را به متانت و وزانت برساند.

۷-۳) نقوش

بند اسلیمی با سربند کشیده رقصان: از رایج‌ترین نقوشی است که زمینه کتیبه صندوق، منبر و یا درها را آذین بخشیده‌است. بند اسلیمی با دوایر و منحنی‌های حساب‌شده، کتیبه را آراسته و در فضای لازم به سربندهایی کشیده، با کرشمه و ناز خاتمه یافته‌است. این نقش با دستی آزاد ولی دقیق طراحی شده و سیلان خاصی به کتیبه‌ها بخشیده‌است. این سربند شامل دو برگ در انتها و سه برگ با غنچه‌ای رقصان است که نوک آن معمولاً سر به گریبان فرو برده‌است (تصویر ۹).



تصویر ۹: بند اسلیمی با سراسلیمی رقصان؛ از سمت راست: حاشیه و کتیبه صندوق امامزاده محروق نیشابور، حاشیه در قاضی الحاجات محفوظ در موزه آستان قدس رضوی (نگارنده)

قلم رقا و کوفی: عمده کتیبه‌های سرتاسری یا طوماری به قلم رقا در زمینه اسلیمی نگاشته شده‌اند و با روسازی نسبتاً محدب پرداخت شده‌اند. در لقط گره‌ها نیز جهت زیبایی و صراحت بیان، به‌عنوان نمونه در منبر مسجد جمعه اصفهان از قلم کوفی بهره برده‌اند (تصویر ۱۰).



تصویر ۱۰: از بالا: کتیبه در مسجد بالاسر حرم رضوی؛ جانب بالایی صندوق امامزاده محروق نیشابور (نگارنده)

تزیین دکمه‌مانند و بندهای اسلیمی پیچان: در عصر ایلخانی این تزیین به وفور بر بندهای اسلیمی رخ نموده‌است. این فرم دایره‌ای با نقطه‌ای توخالی در میان آن، چنان وسیع به کار رفته که در مشاهده ابتدا سطحی پر از فرم دکمه درک می‌شود. این نقش در اسلیمی بخش‌های مختلف در حرم رضوی و صندوق امامزاده محروق، قابل مشاهده است. بندهای اسلیمی در هم پیچیده که از دیگر خصوصیات هنر منبت ایلخانی است، عمدتاً با تزیین‌های دکمه‌ای پُر شده‌اند. هم‌جواری اسلیمی‌های خطی پیچان و پیچک تک‌دایره‌ای بر بند اسلیمی، از ویژگی‌های بارز این دوره محسوب می‌شوند. اسلیمی‌ها که بیش‌تر بندهای خطی هستند در قاب‌های کوچک و یا در لقط‌گره‌ها کاربرد زیادی داشته و رویکردی بیش‌تر خطی دارند تا نقاشانه. در اغلب موارد فرمی از ترنج یا درخت سرو (چراغدان) در میان سطوح داخلی و بیرونی با این اسلیمی در هم بافته، کامل شده‌است (تصویر ۱۱).



تصویر ۱۱: تزیین دکمه‌ای بر بندهای اسلیمی؛ از سمت راست: در مسجدجامع یزد و طرح خطی تزیین آن، منبر مسجدجمعه اصفهان، از بالا: ضریح چوبی شعبای نبی در اصفهان؛ صندوق امامزاده محروق نیشابور (نگارنده)

بن‌سازان
ایران

تبیین ویژگی‌های هنری و
فنی منبت چوب قرون
هفتم و هشتم هجری
قمری ایران، علیرضا
شیخی، ۳۴.۵

درخت‌های خطی انتزاع‌گرایانه: از دیگر نقوشی که اغلب در پشت در یا حاشیه منبر و امثال آن طراحی شده‌اند، نقوش خطی‌ای هستند که بیش‌تر شاخ و برگ درخت را به ذهن متبادر می‌کنند. این نوع نقش نسبتاً ساده بوده و در قالبی منظم برخی اوقات کادرهایی سروی‌شکل را ساخته که شاخه‌های پیچان اطراف، آن را تکمیل نموده‌اند (تصویر ۱۲).



تصویر ۱۲: شاخه‌های خطی انتزاع‌گرایانه بر پشت در مزار شیخ زاویه‌ای در تربت حیدریه (نگارنده)

ردیف دوتایی سراسلیمی: این نقش به صورت ضربدری، بیش‌تر ساده و یا کنگره‌دار، حاشیه آثار چوبی نقش‌شده را زینت داده‌است. این نقش تقریباً فشرده و با روسازی نسبتاً مورب و به اصطلاح پیخ، روسازی شده و نوعی سیلان و رهایی را در طرح کلی القا کرده‌است (تصویر ۱۳).



تصویر ۱۳: اسلیمی دوبندی؛ از سمت راست: حاشیه در مزار شیخ زاویه‌ای؛ منبر مسجد جمعه اصفهان؛ منبر روستای ارنگه چالوس (نگارنده)



طبیعت‌گرایی در عناصر گیاهی گل و برگ: این نقش که شامل عناصر گیاهی گل و برگ‌دار می‌شود در متن با قالبی شمسوار و یا به صورت طرح خطی در حاشیه کاربرد داشته‌است. اگرچه این خصیصه در ربع سوم قرن هشتم هجری قمری رخ نمود، برای ورود به قرن نهم هجری قمری آمادگی کم و بیشی را نوید داده که عناصر گیاهی در آن مسلط هستند. طراحی این نقش با جرأت و جسارت انجام شده و در برخی موارد فقط با برگ بیدی به انجام رسیده‌است و در قالب فرم دایره، لقط‌گره و حاشیه‌بند رونده طراحی شده‌اند. طبیعت‌گرایی آن بیش‌تر شده و از نقوش اسلیمی کاملاً فاصله گرفته‌است. روسازی این نقش بیش‌تر پیخ و مقعر بوده و با خطوط تأکیدی بر بخش‌هایی مانند رگ‌برگ‌ها تصریح شده‌است (تصویر ۱۴).



تصویر ۱۴: طبیعت‌گرایی گل و برگ؛ از سمت راست: منبر مسجد جمعه اصفهان؛ منبر سوریان بوانات محفوظ در موزه ملی ایران؛ رحل چوبی محفوظ در موزه متروپولیتن (نگارنده)

کتیبه‌های خطی: در برخی آثار ایلخانی با کتیبه‌های رقاع و ثلث مواجه هستیم که صرفاً با یک مغار شفره، منبت شده‌اند. این نوع کتیبه‌ها بسیار ساده هستند و بر کلاف‌ها پیاده‌سازی شده‌اند (تصویر ۱۵).



تصویر ۱۵: از بالا و سمت راست: قلم رقاع و ثلث بر کلاف منبر روستای جوبین شهرستان سرخه به سال ۷۲۷ ه.ق؛ کلاف در ایوان اصلی مجموعه شیخ جامی در تربت جام به سال ۷۳۳ ه.ق؛ حاشیه داخلی رحل موزه متروپولیتن (نگارنده)

اسلیمی‌های توسازی‌دار: در تعدادی از آثار، اسلیمی‌هایی مشاهده می‌شوند که دارای طرح‌ها و نقوش عمدتاً گیاهی آراسته با روسازی تخت هستند. این نوع کار تقریباً در این دوره رایج بوده و صلبی و درشتی در طراحی اسلیمی‌ها به‌نوعی قابل بیان است (تصویر ۱۶).



تصویر ۱۶: اسلیمی توسازی‌دار بر حاشیه کلاف در مجموعه شیخ جام و بالای دماغه مزین به شکل مقرنس (نگارنده)

طرح زنجیرباف (غنچه یا سراسلیمی، جفت بیضی پولک‌دار و ضربدر در حاشیه): این نقوش عمدتاً در حاشیه‌ای باریک به کار رفته‌اند. گاهی روسازی تخت و یا دارای شیار در میان بند است که باعث جلب توجه بیش‌تر می‌شود. در برخی نیز یک شیار با شفره ایجاد شده است. غنچه یا

سراسلیمی نیز از دیگر نقوش رایج این دوره برای حاشیه است. هم‌چنین طرح ساده ضربدر که شاید بتوان چهار آخشبیج و یا گردونه را از آن برداشت کرد، در برخی آثار رواج داشته است (تصویر ۱۷).



تصویر ۱۷: نقش ضربدری و زنجیرباف: از سمت راست: حاشیه در مکشوفه از فارس، محفوظ در موزه ملی ایران؛ منبر مسجد نائین

استفاده از تکنیک معرق در حاشیه و یا در مرکز آثار: آغاز استفاده از معرق به‌عنوان جایگزینی در حاشیه آثار منبت را شاید بتوان در این عصر سراغ گرفت. طرح‌هایی نسبتاً ساده از قبیل کلمه «لا»، ستاره و لوزی‌هایی که با چوب متباین با زمینه و استخوان جهت تأکید بر نقش اجرا شده‌اند در این تکنیک به کار رفته‌اند (تصویر ۱۸)

ترکیب گره هندسی با تزئین صرفاً اسلیمی یا گیاهی بسیار ظریف (تسلط عنصر هندسی مزین به نقوش گردان): عمده آثار برجای مانده از دوره ایلخانی با گره‌های هندسی و لقطه‌هایی آکنده از طرح صرفاً اسلیمی یا گیاهی، درودگری یا منبت شده‌اند. نوع نجاری، در خور و دارای مهندسی بوده و داخل لقط نیز به دست نقاران و منبت‌کاران با ظرافت انجام شده است. عمق منبت که بستگی به نوع کار داشته، در این طرح‌ها نسبتاً زیاد است (تصویر ۱۹).



تصویر ۱۸: تکنیک معرق: از سمت راست: حاشیه زیرین رحل محفوظ در موزه متروپولیتن؛ قاب میانی در مسجد بالاسر حرم رضوی (نگارنده)



تصویر ۱۹: ترکیب گره هندسی با نقوش گردان؛ از سمت راست: پیشانی در مسجد بالاسر؛ در مسجد جامع یزد (نگارنده)

آزده کاری‌های گردان روی اسلیمی: به تأسی از گچ‌بری که در آن آزده کاری با ریتمی متنوع بر اسلیمی و سراسلیمی اجرا شده است، آزده کاری بر اسلیمی در چوب نیز قابل ملاحظه است. این نقوش البته با سادگی و تنوعی کمتر روی اسلیمی‌ها روسازی شده‌اند. همان‌طور که سربندهای گچ‌بری ایلخانان به صورت اریب به انجام رسیده، این اجرا در آثار چوبی نیز قابل مشاهده است (تصویر ۲۰).

نقش سرو یا چراغدان: به صورت واقع‌گرا و با انتزاعی از نقوش پرتکرار در این دوره بوده است. نقش سرو به صورت فرمی پنهان و یا در عیان، معانی فرهنگی و دینی را به خود اختصاص داده است. چنین به نظر می‌رسد که این نقش باید به همان تساهل و تسامح دینی ایلخانان و به‌ویژه با آزادی بیش‌تر تشیع مرتبط باشد. نقش سرو بیش‌تر بر اشیای اماکن زیارتگاهی مانند در مسجد بالاسر، رحل محفوظ در موزه متروپولیتن و در مقبره شیخ زاولای دیده می‌شود. از سوی دیگر می‌توان آن را با آزادمردی و شرف عرفا نسبت داد که از قید تقید به امور دنیوی، پا برکشیده بودند. از سویی، برخی از این نگاره‌ها به فرم چراغدان نیز نزدیک هستند که شاید چراغ راهی برای پیروان سلوک و یا تشیع باشد که در آن دوران توانستند اندیشه خود را کم‌کم در جامعه تزریق نمایند و از این وجه، گفتاری نه‌چندان عیان را برای زائرین و به‌صورت سمبلیک، برای راهنمایی ایشان طرح نموده‌اند (تصویر ۲۱).



تصویر ۲۰: آزده کاری روی منبت؛ از سمت راست: منبر سوریان؛ پیشانی آستانه ورودی منبر مسجد جامع نایین؛ در مسجد بالاسر حرم رضوی (نگارنده)



تصویر ۲۱: نقش سرو و چراغدان بر قاب پایینی و دماغه در مسجد بالاسر و حاشیه در قاضی الحاجات محفوظ در موزه حرم رضوی (نگارنده)

اسلیمی متقارن دهان باز و سربند و بند رونده اسلیمی متأثر از ایران باستان: این نقش متناسب حاشیه‌ها طراحی شده و به صورت بندی طولانی با واگیره‌ای ثابت است. اسلیمی‌ها با دهان کاملاً باز و متقارن طراحی شده‌اند و در بین دو به دوی آن‌ها یک سربند کوتاه‌تر ساخته شده‌است. این نقش، ردیف گل‌های سوسن تحت جمشید و یا برخی آثار فلزی دوره ساسانی را به خاطر می‌آورد. اگرچه نقش تغییر نموده ولی دارای همان ساختاری است که بر آثار ایران باستان نمود یافته‌است. آنچه شیوه طراحی را متمایز کرده، تکرار یکسان اسلیمی و سربند است که در طراحی ایران باستان، ضرابهنگ مشخصی فراهم آورده‌است. در همین راستا باید از بند اسلیمی رونده یاد کرد که در بسیاری از آثار ایلخانی نمودی زیبا داشته و در حاشیه آثار ساسانی، پرتکرار بوده‌است (تصویر ۲۲).

اسلیمی انتزاعی پخمانند (جمجمه یا گل سه‌پری با زمینه سواد و بیاض): این نقش پراکندگی قابل توجهی در آثار ایلخانی دارد و در متن و زمینه به کار گرفته شده‌است. به دلیل قابلیت بالای طراحی و ساختار نقش در پُرکردن زمینه، فراوانی یافته و مکرر از آن بهره گرفته‌اند. سیال بودن حرکت اسلیمی و روسازی پخمانند و محدب نقش، آن را بسیار چشم‌گیر کرده و نقوش مختلف انتزاعی چون جمجمه، درخت، گل سه‌پری و دانه‌مروریدی را به خاطر می‌آورد (تصویر ۲۳).



تصویر ۲۲: از سمت راست: حاشیه اسلیمی متقارن دهان باز و سربند در حاشیه‌های منبر مسجدجامع نایین؛ بند اسلیمی رونده در حاشیه ایلخانی محفوظ در موزه ملی ایران (نگارنده)



تصویر ۲۳: اسلیمی انتزاعی پخمانند بر جوانب و بر پله‌های منبر مسجدجامع نایین به سال ۷۱۱ ه.ق (نگارنده)

۷-۴) تکنیک و شیوه روسازی

در خصوص نحوه ساخت باید گفت عمده آثار به صورت قاب و صفحه و با تکنیک فاق و زبانه نجاری شده‌اند. می‌توان گفت که آثار باقی‌مانده نشان می‌دهند تکنیک ساخت از استحکام خوبی برخوردار بوده و البته به دلیل کاربری آن‌ها در اماکن مقدس و محترم، از چوب‌های دارای استقامت بالا چون اُرس و گردو استفاده شده‌است. اگرچه در کنار اتصال فاق و زبانه، بهره‌گیری از بست‌های فلزی محکم پیکانی در بسیاری از

آثار به‌ویژه صندوق‌ها را نیز باید ذکر نمود که به نسبت چارچوب سنگینی داشته‌اند. در طول زمان نیز مرمت‌هایی بر آثار صورت گرفته و ورقه‌های فلزی نازک بر بخش‌هایی از آثار کوبیده شده‌اند. در بندهایی با ضخامت بیش‌تر عموماً یک شیار در میان بند اجرا شده‌است تا بر گردش‌ها و منحنی‌ها در طراحی بند تأکید بیش‌تری شود. سراسلیمی‌ها و برگ‌های اسلیمی معمولاً پخ (اریب) شده‌اند و تا اندازه‌ای سعی در سراسر کردن روسازی نموده‌اند. اگرچه بارقه‌هایی از ساخت و ساز اسلیمی‌ها در گچ‌بری در آثار چوبی نیز نمایان است. تزئینات دکمه‌مانند همگی به‌صورت محدب روسازی شده‌اند و نقطه‌ای توخالی جهت تأکید بیش‌تر بر آن‌ها ایجاد شده‌است. در اسلیمی‌هایی که توسازی انجام شده، بیش‌تر روسازی محدب به‌کار رفته و در هم‌زمانی کتیبه‌های رقاع و سربندها و بندهای رقصان اسلیمی نیز عموماً روسازی به‌صورت گرد و محدب درآمده‌است. اگرچه از ربع سوم قرن هشتم هجری قمری به بعد، در روسازی عناصر ساقه‌گل‌ها و برگ‌های ختایی، روسازی مقعر دیده می‌شود باید اذعان کرد روسازی محدب در این عنصر غلبه دارد که شاید نتیجه طراحی ظریف و پیچان اسلیمی و بندهای اسلیمی باشد. به‌رغم این موضوع باید به این نکته نیز اشاره داشت که روسازی مقعر کم‌کم وارد شده و زمینه را برای نوعی از مثبت اصیل ایرانی آماده و فراهم نموده‌است. کتیبه‌های کوفی و آن‌چه به‌عنوان کتیبه‌های تزئینی در میان لقط گیاهی به اثر جان داده و آن را آذین بخشیده‌اند با روسازی تخت، ساخته و پرداخته شده‌اند. در عین حال باید از کتیبه‌های رقاع نیز نام برد که صرفاً با مغار شفره انجام گشته و در چوب نقاری شده‌است. در مجموع می‌توان اشاره داشت در این دوره به‌رغم استفاده از روسازی خفیف مقعر در برخی عناصر طرح و نقش، در مثبت بیش‌تر از روسازی محدب در زمینه نسبتاً عمیق استفاده شده و خود همین زمینه، نمود بیش‌تری در تمایل به گردکردن یا از دو طرف اریب‌زدن (پخ‌زدن) بندها و البته ظرافت در طراحی بندها را موجب شده‌است.

۸. نتیجه‌گیری

آن‌چه ایران در قرون هفتم و هشتم هجری قمری تجربه کرد گذر از بحران بزرگی بود که همه سطوح جامعه از آن متأثر شدند. به‌رغم جابه‌جایی‌های وسیع هنرمندان طبق اسناد موجود، احتمال برگشت ایشان از نیمه دوم قرن هشتم محتمل است. ایلخانان از آن‌رو که متعصب مذهبی نبودند، رویکردی تساهل‌گونه اتخاذ کردند که این مهم با اسلام‌آوردن ایلخان از غازان‌خان به بعد روشن است. در همین راستا آثار چوبی برجای‌مانده شامل صندوق مزار، در، منبر و رحل است که برای اماکن مذهبی نجاری و نقاری شده‌اند. از سوی دیگر این آثار، بیش‌تر برای اماکن شیعی به‌کار رفته‌اند که از تسامح ایشان نسبت به موضوع نشان دارد. هنرهای چوبی در قرن هشتم هجری قمری به‌ویژه از دهه‌های دوم و سوم آن به بعد توانست قوام یابد. آن‌چه از این مطالعه مستفاد شد ویژگی‌هایی است که بیان‌گر شخصیت آثار چوبی این دوران است. چنین به نظر می‌رسد که این پدیده، نسبتاً تثبیت شده و مورد استفاده در آثار چوبی بوده‌است. در این زمره باید از کاربرد گره هندسی نام برد که لقط‌های گره به عناصر گیاهی صرفاً اسلیمی یا صرفاً گیاهی آراسته شده و تا اندازه‌ای از خشکی آن کاسته شده‌است، همان‌که در صفحات ابتدایی قرآن‌های ایلخانی نیز مشهود است. ساختار پریچ و تاب اسلیمی‌های ظریف و خط‌نگارانه در این عصر، جزو شاخصه‌های بارز هنر مثبت شدند به نحوی که در نگاه اول، اسلیمی‌ها در چننه مرصع دکمه‌مانند نمایان شده‌اند که همان اسلیمی یا پیچک خرد روی بند اسلیمی است. کاربرد فراوان این نقش بر لقط گره‌های بدنه صندوق امام‌زاده محروق نیشابور، در مسجد بالاسر در حرم رضوی و منبر مسجد جامع اصفهان عیان است.

بهره‌گیری از سه قلم رقاع، ثلث و نسخ در کتیبه‌نویسی به‌صورت برجسته با روسازی محدب و شیب‌دار، آثار چوبی را به آیات قرآنی، ادعیه و تاریخ مزین کرده‌است. استفاده از اسلیمی با منبتی انتزاع‌گونه در آثار اولیه قرن هشتم هجری قمری، با نمایی چندوجهی و برداشت‌هایی چون مجسمه انسان، گل‌های چندپری، درخت و ... اوج خلاقیت منبت‌کاران را نشان داده که نمونه آن بر منبر مسجد جامع نایین ساخته و پرداخته شده‌است. با گذار از نیمه سده هشتم، نقش و نگار منبت به سمت و سوی عناصر گیاهی متمایل شده‌است. طرحی گیاهی پُر از برگ، آغاز راهی بود که در قرن نهم به نضج و پختگی رسید. این طرح‌ها در متن و حاشیه استفاده شده و بیش‌تر به‌صورتی اریب (پخ) روسازی شده‌اند. باید گفت منبت با روسازی محدب و انتزاعی در اوایل قرن هشتم هجری قمری یا اسلیمی‌هایی با سربند رقصان، به سمت عناصر گل و برگ در نیمه دوم این سده تغییر مسیر می‌دهد که یقیناً دعوت از هنرمندان چینی به دربار ایران در این مسیر بی‌تأثیر نبوده‌است. از دیگر عوامل، رونق تصوف و عرفان و در نتیجه گشایش فضای کاری برای هنرمندان شیعی در این بازه زمانی بوده که بر مزارات ایشان آثاری چوبی برجای مانده و در آن نقوشی چون سرو و درخت زندگی یا اذکار و نام دراویش و عرفای مطرح قابل ملاحظه است و از این زمره می‌توان از در منبت مزار شیخ

قطب‌الدین حیدر زاوه‌ای در تربت حیدریه نام برد. همچنین عناصر ایران باستان مانند ردیف گل‌های سوسن در این دوره با همان ساختار طراحی در دوران هخامنشی و ساسانی ولی با رویکردی نو بر آثاری چون منبر مسجد جامع نایین نقش بسته‌اند.

منابع

- آژند، یعقوب. (۱۳۸۴). ایلخانان. تهران: مولی.
- اصلانیور علمداری، نازیلا. (۱۳۸۷). تحقیق در آداب و رسوم دوره ایلخانی. آینه میراث، ۶ (۴)، ۶۴-۸۶.
- اقبال آشتیانی، عباس. (۱۳۷۶). تاریخ مغول و ایام تیموری (ج. ۱ و ۲). تهران: نارمک.
- بیانی، شیرین. (۱۳۷۱). دین و دولت در ایران عصر مغول (ج. ۲). تهران: دانشگاه تهران.
- پوپ، ارتر، و اکرم، فیلیس. (۱۳۸۷). سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز (ج. ۴ و ۵). ترجمه نجف دریابندری و دیگران. تهران: علمی و فرهنگی (نشر اثر اصلی ۱۹۶۴).
- پیرنیا، محمدکریم. (۱۳۶۹). شیوه‌های معماری ایران. تهران: هنر اسلامی.
- (۱۳۸۳). سبک‌شناسی معماری ایران. تدوین غلامحسین معماریان. تهران: معمار.
- حسن، زکی محمد. (۱۳۲۰). صنایع ایران بعد از اسلام. ترجمه محمدعلی خلیلی. تهران: اقبال (نشر اثر اصلی ۱۹۴۰).
- خاکساری، سمیرا، و شیخی، علیرضا. (۱۴۰۳). سنجش تاریخی و مطالعه فنی و هنری صندوق چوبی امامزاده محروق نیشابور و در مقبره قطب‌الدین حیدر زاوه‌ای تربت‌حیدریه، فصلنامه نگره، شماره ۷۲، ۱۶۵-۱۷۹. Doi: 10.22070/negareh.2023.17946.3251
- خواجه احمد عطاری، علیرضا، تقوی‌نژاد، بهاره، و میر اسمعیل‌زاده فحیم، صدیقه. (۱۳۹۶). بررسی نقوش و تزیینات رحل قرآن (قرن هشتم هجری) موزه متروپولیتن. نگارینه هنر اسلامی، شماره ۱۴، ۳۴-۴۶. Doi: 10.22077/nia.2018.1844.1145
- داودی مقدم، فریده. (۱۳۹۴). معرفی خانقاه‌های خراسان و کارکردهای آنها. فصلنامه مطالعات فرهنگی - اجتماعی خراسان، ۱۰ (۱)، ۹۳-۱۱۷. Dor: 20.1001.1.26766116.1394.10.1.5.6
- دهقانی، طیب، و سامانیان، صمد. (۱۳۹۴). بررسی تطبیقی طرح و نقش منبر مسجد جامع نایین و منبر مسجد جامع سوریان. تاریخ فرهنگ و تمدن اسلامی، شماره ۱۹، ۲۹-۵۰. Dor: 20.1001.1.22520538.1394.6.19.2.7
- ذکاوت، سحر، و قاضی‌زاده، خشایار. (۱۳۹۸). تحلیل بازتاب فرهنگ و باورهای عرفانی اسلامی در رحل ایلخانی موجود در موزه متروپولیتن. پژوهش‌های عرفانی، ۲ (۳)، ۶۳-۸۵.
- شراتو، امبرتو، و گروبه، ارنست. (۱۳۷۶). هنر ایلخانی و تیموری. ترجمه یعقوب آژند. تهران: نشر مولی.
- شکرپور، شهریار. (۱۳۹۳). رابطه قدرت و هنر در عصر ایلخانی (کتیبه‌های معماری دوره ایلخانی) (رساله دکتری منتشرنشده). دانشکده هنر و معماری دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
- شیرازی، شرف‌الدین عبدالله بن فضل‌الله. (۱۳۴۶). تاریخ و صاف. به قلم عبدالمحمد آیتی. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- صدیقیان، حسین، شراهی، اسماعیل، و حسنعلی‌پور، حمید. (۱۴۰۲). مطالعه صندوق‌های قبر چوبی استان مرکزی از دوره آل بویه تا آغاز صفوی. دوفصلنامه هنرهای صناعی اسلامی، ۷ (۱)، ۷۵-۸۸. Doi: 10.52547/jic.7.1.75
- قسوریان جهرمی، لیلا. (۱۳۸۹). طرح مرمت و احیاء ورودی گنبد سلطانیه (پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد منتشرنشده). دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز، تهران، ایران.
- کوارتولا، جووانی، و اسکارچیا، جان روبرتو. (۱۳۹۴). هنر و معماری ایران. زیر نظر سیروس پرهام. ترجمه هایدو مشایخ. تهران: علمی و فرهنگی (نشر اثر اصلی ۲۰۰۷).
- کیانی، محمدیوسف. (۱۳۷۹). معماری ایران دوره اسلامی. تهران: سمت.
- مرتضوی، منوچهر. (۱۳۸۵). مسائل عصر ایلخانان. تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار.
- موسوی بجنوردی، کاظم. (۱۳۹۳). تاریخ جامع ایران (از دوره اتابکان تا ایلخانان) (جلد ۹). تهران: مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.

نادری رمضان آباد، امین، بحرانی پور، علی، خسروبیگی، هوشنگ، و قیم، بهادر. (۱۳۹۹). ساختار فرهنگی، هنری و اقتصادی خانه‌ها در فرایند رشد مریدان صوفیه ایلخانان ایران. مطالعات هنر اسلامی، شماره ۳۷، ۳۱۷-۳۳۵. Doi: 10.22034/ias.2020.109319

ناصری، رضا، و میری، سیدمهدی. (۱۴۰۱). مقدمه‌ای بر دست‌ساخته‌های چوبی قرون هشت تا یازده هجری قمری بوانات. مطالعات باستان‌شناسی پارسه، شماره ۲۲، ۲۸۳-۳۰۲. Doi: 10.30699/PJAS.6.22.283

نصراللهی، احمد. (۱۳۸۹). طرح مرمت و ساماندهی ورودی ارگ حکومتی سلطانیه (پایان‌نامه کارشناسی ارشد منتشر نشده). دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز، تهران، ایران.

نصراللهی، رضوان. (۱۳۹۲). بررسی جنبه‌های نمادین معماری و تزیینات بناهای شاخص ایلخانی (پایان‌نامه کارشناسی ارشد منتشر نشده)، دانشکده علوم انسانی دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران.

نوابی، عبدالحسین. (۱۳۶۴). از مغول تا قاجاریه. تهران: هما.

ویلیبر، دونالد. (۱۳۶۵). معماری اسلامی ایران در دوره ایلخانان. ترجمه عبدالله فریار. تهران: علمی و فرهنگی (نشر اثر اصلی ۱۹۶۹).

ویلسن، کریستی. (۱۳۶۶). تاریخ صنایع ایران. ترجمه عبدالله فریار. تهران: فرهنگسرا.

همدانی، خواجه رشیدالدین فضل‌الله. (۱۳۶۲). جامع التواریخ. به کوشش بهمن کریمی. تهران: اقبال.

An Explication of the Artistic and Technical Features of Iranian Woodcarving in the 7th and 8th Centuries AH

Alireza Sheikhi

Associate Professor, Department of Handicrafts, Iran University of Art, Tehran, Iran/ a.sheikhi@art.ac.ir

Received: 20/11/2024

Accepted: 12/01/2025

Introduction

In the 7th century AH, Iran faced profound cultural and economic upheavals following the devastating Mongol invasions. However, the emergence of the Ilkhanid dynasty, along with its policy of religious tolerance, especially the conversion of Ghazan Khan to Islam, laid the groundwork for a significant revival of Iranian culture and arts. Within this context, religiously affiliated arts, particularly wooden crafts such as pulpits, Qur'an stands (Rahl), cenotaphs, and wooden doors, were revitalized as both spiritual expressions and cultural symbols. Among these, woodcarving (Monabbat) emerged as one of the most prominent branches of sacred wooden art, rooted in religious and spiritual traditions. Surviving examples across Iran attest to the widespread influence of this craft during the Ilkhanid era. While the 7th century marked its foundation, stylistic continuity into the late 8th century AH has led scholars to refer to these developments as the Ilkhanid style. Accordingly, this study aims to investigate the aesthetic and technical characteristics of Ilkhanid woodcarving in both centuries, focusing on this question: what are the visual and technical hallmarks of this period's woodwork? Despite previous case-specific studies, this study offers a comprehensive characterization of woodcarving from these centuries, which remains necessary to assist in proper identification and stylistic recognition.

Research Method

This research is fundamental in nature and employs a descriptive-analytical approach. Data were collected through both library and field studies. The statistical population was defined via complete enumeration and includes fifteen preserved wooden artifacts dating to the 7th and 8th centuries AH. These comprise: the door of Bala-Sar Mosque; the Qazi al-Hajat door (735 AH); a door from the Central Museum of Astan Quds Razavi in Mashhad; the tomb door of Sheikh Qutb al-Din Haydar in Torbat Heydariyeh; the cenotaph of Imamzadeh Mahruq in Nishapur (736 AH); the pulpit of Nain Jameh Mosque (711 AH); the door of Yazd Jameh Mosque; the pulpit of Suryan Mosque in Bavanat (preserved in the National Museum, 771 AH); a Qur'an stand in the Metropolitan Museum (761 AH); the cenotaph of Sha'yaNabi in Isfahan; pulpits from the Jameh Mosque of Isfahan, Arangeh village (704 AH), and Jovin-e-Sorkheh (727 AH); the cenotaphs of Saruq and Sahl ibn Ali in Arak; and the main wooden door of Sheikh Jam complex in Torbat Jam (733 AH). After an overview of Ilkhanid history and their contributions to the arts, these works, including five doors, four cenotaphs, five pulpits, and one Qur'an stand, were examined to extract stylistic and technical features of their woodcarving.

Research Findings

The findings reveal a set of visual and technical characteristics that define the identity of woodcarving in this era. The use of geometric knots, often softened with arabesque (islīmī) or natural plant motifs, played a central role. These combinations reduced the rigidity of earlier geometric patterns and are comparable to early illuminated Ilkhanid Qur'ans. Twisting, intricate arabesques sometimes appearing as button-like central motifs, became prominent. Such designs can be seen on the cenotaph of Imamzadeh Mahruq, the Bala-Sar Mosque door, and the pulpit of Isfahan's Jameh Mosque. Calligraphy in this era was typically executed in bold relief using three scripts—Riqā', Thuluth, and Naskh—which adorned the wood with Qur'anic verses, prayers, and inscriptions. In early 8th-century AH examples, arabesques took on abstract and multi-dimensional forms, resembling

پژوهش‌های هنری و
فنی

تبیین ویژگی‌های هنری و
فنی منبت چوب قرون
هفتم و هشتم هجری
قمری ایران، علیرضا
شیخی، ۱۴۰۵

elements such as human skulls, flowers, and trees. These highly creative designs are exemplified in the pulpit of Nain's Jameh Mosque. As time progressed, plant-based motifs became more dominant, culminating in dense leafy patterns that would later mature during the 9th century AH. These motifs were applied both in central compositions and borders, frequently in beveled (sloped) relief. Early 8th-century carvings with convex and abstract arabesques gradually gave way to floral and vegetal designs with dancing stems and stylized blossoms, a shift likely influenced by the presence of Chinese artists at the Ilkhanid court. Another contributing factor was the rise of Sufism, which provided space for Shia artists to create works for shrines and tombs. These works often included motifs such as cypress trees, the tree of life, and inscriptions referencing famous mystics and dervishes. A notable example is the door of the tomb of Sheikh Qutb al-Din Haydar in Torbat Heydariyeh. Additionally, ancient Iranian elements, such as rows of lilies echoing Achaemenid and Sasanian motifs, were integrated into new compositions, as seen in the pulpit of Nain's Jameh Mosque.

Conclusion

The woodcarving of the 7th and 8th centuries AH in Iran represents a stage of consolidation and refinement. While rooted in earlier traditions, it developed distinct technical and visual attributes that laid the foundation for the golden age of Iranian woodcraft during the Timurid and Safavid periods. The convergence of mystical philosophy, foreign influences (notably Chinese), and the evolving creativity of Iranian artisans fostered the emergence of symbolic iconography, symmetrical compositions, and sophisticated relief techniques. The frequent use of calligraphy in Riqā', Thuluth, and Naskh scripts, as well as softened geometric structures with arabesque flourishes, created a richly spiritual aesthetic. Floral and plant motifs, including delicate button-like arabesques and convex carvings, conveyed both visual beauty and symbolic meaning. Motifs like the cypress and lamp possibly reflected Sufi symbolism, while certain elements clearly drew inspiration from pre-Islamic Iran. The widespread adoption of beveled carving and semi-gilded textures also marked a technical advancement. From the mid-8th century AH onward, plant-based designs proliferated, leading to the stylistic maturity that would characterize Iranian woodcarving (Monabbat) in subsequent centuries.

Keywords: Woodcarving, Ilkhanid era, Wooden cenotaph, Wooden pulpit, Wooden Qur'an stand, Wooden door.

References

- Azhand, Y. (2005). *Ilkhanids*. Tehran: Mowla [In Persian].
- AslanpourAlamdari, N. (2008). Research on the customs and traditions of the Ilkhanid period. *Ayine-ye Miras*, 6 (4), 64–86 [In Persian].
- Biani, Sh. (1992). *Religion and state in Iran during the Mongol era* (Vol. 2). Tehran: University of Tehran [In Persian].
- Curatola, G., & Scarcia, G. R. (2015). *Art and architecture of Iran*. (H. Mashaikh, Trans.; under supervision of S. Parham). Tehran: Elmi va Farhangi (Original work published 2007) [In Persian].
- Davoodi Moghaddam, F. (2015). Introducing the Khurasan khanqahs and their functions. *Khorasan Socio-Cultural Studies Quarterly*, 10 (1), 93–117. Dor: 20.1001.1.26766116.1394.10.1.5.6 [In Persian].
- Dehghani, T., & Samaniyan, S. (2015). Comparative study of the design and motifs of the pulpits in Na'in Jameh Mosque and Suryan Jameh Mosque. *Journal of Islamic Culture and Civilization History*, No. 19, 29–50. Dor: 20.1001.1.22520538.1394.6.19.2.7 [In Persian].
- Eqbal Ashtiani, A. (2001). *History of the Mongols and the Timurid era* (Vols. 1–2). Tehran: Narmak [In Persian].
- Ghasourian Jahromi, L. (2010). Restoration and revival plan of the entrance of Soltaniyeh dome (Unpublished master's thesis). Islamic Azad University, Tehran Central Branch, Tehran, Iran [In Persian].

- Hamedani, Kh. R. F. (1983). *Jami' al-Tawarikh*. (B. Karimi, Ed.). Tehran: Eqbal [In Persian].
- Hasan, Z. M. (1941). *Iranian industries after Islam*. (M. A. Khalili, Trans.). Tehran: Eqbal (Original work published 1940) [In Persian].
- Khajeh Ahmad Attari, A., Taghvinejad, B., & Mir Esmaeilzadeh Fakhim, S. (2017). Study of motifs and ornamentation on a Qur'an lectern (8th century AH) in the Metropolitan Museum. *Negarineh Honar-e Islami*, No. 14, 34–46. Doi: 10.22077/nia.2018.1844.1145 [In Persian].
- Khaksari, S., & Sheikhi, A. (2024). Historical assessment and technical-artistic study of the wooden cenotaph of Imamzadeh Mahrooq in Neyshabur and the door of Qutb al-Din Haydar's tomb in Torbat Heydariyeh. *Negareh Quarterly*, No. 72, 165–179. Doi: 10.22070/negareh.2023.17946.3251 [In Persian].
- Kiani, M. Y. (2000). *Islamic period architecture in Iran*. Tehran: Samt [In Persian].
- Mortazavi, M. (2006). *Issues of the Ilkhanid era*. Tehran: Mahmoud Afshar Foundation [In Persian].
- Mousavi Bojnourdi, K. (2014). *Comprehensive history of Iran: From Atabakan to Ilkhanids* (Vol. 9). Tehran: Center for the Great Islamic Encyclopedia [In Persian].
- Naderi Ramazanabad, A., Bahranipour, A., Khosrobeygi, H., & Gheym, B. (2020). Cultural, artistic, and economic structure of Ilkhanidkhanqahs in the development of Sufi followers. *Islamic Art Studies*, No. 37, 317–335. Doi:10.22034/ias.2020.109319 [In Persian].
- Naseri, R., & Miri, S. M. (2022). An introduction to the wooden handicrafts of Bavanat from the 8th to 11th centuries AH. *Parseh Archaeological Studies*, No. 22, 283–302. Doi: 10.30699/PJAS.6.22.283 [In Persian].
- Nasrollahi, A. (2010). Restoration and organization plan of the entrance of the Soltaniyeh governmental citadel (Unpublished master's thesis). Islamic Azad University, Tehran Central Branch, Tehran, Iran [In Persian].
- Nasrollahi, R. (2013). Symbolic aspects of architecture and ornamentation in prominent Ilkhanid buildings (Unpublished master's thesis). Faculty of Humanities, Mohaghegh Ardabili University, Ardabil, Iran [In Persian].
- Navaei, A. (1985). *From the Mongols to the Qajars*. Tehran: Homa [In Persian].
- Pirnia, M. K. (1990). *Architectural styles of Iran*. Tehran: Honar-e Islami [In Persian].
- Pirnia, M. K. (2004). *Style typology of Iranian architecture*. (G. Memarian, Ed.). Tehran: Memar [In Persian].
- Pope, A. U., & Ackerman, Ph. (2008). *Survey of Persian art: From prehistoric times to the present*. (Vols. 4–5), (N. Darya Bandari et al., Trans.). Tehran: Elmi va Farhangi (Original work published 1964) [In Persian].
- Scerrato, U., & Grube, E. (1997). *Ilkhanid and Timurid art*. (Y. Ajand, Trans.). Tehran: Mowla [In Persian].
- Seddighian, H., Sharahi, E., & Hasanlipour, H. (2023). Study of wooden grave cenotaphs in Markazi Province from the Buyid to the early Safavid period. *Islamic Art Industries Biannual Journal*, 7 (1), 75–88. Doi: 10.52547/jic.7.1.75 [In Persian].
- Shirazi, Sh. A. F. (1967). *Tarikh-e Vasaaf*. (A. Ayati, Ed.), Tehran: Iranian Cultural Foundation [In Persian].
- Shekarpour, Sh. (2014). The relationship between power and art in the Ilkhanid era (case of architectural inscriptions) (Unpublished doctoral dissertation). Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran [In Persian].
- Wilber, D. N. (1986). *Islamic architecture of Iran in the Ilkhanid period*. (A. Faryar, Trans.). Tehran: Elmi va Farhangi (Original work published 1969) [In Persian].
- Wilson, C. (1987). *History of Iranian industries*. (A. Faryar, Trans.). Tehran: Farhang Sara [In Persian].
- Zekavat, S., & Ghazizadeh, Kh. (2019). An analysis of the reflection of Islamic mystical beliefs in an Ilkhanid lectern in the Metropolitan Museum. *Mystical Studies*, 2 (3), 63–85 [In Persian].

امکان‌سنجی ساخت مرکب سیاه بر اساس دستورالعمل رایج در رساله‌های خوشنویسی فارسی و آزمون عملی نوشتار با نمونه‌ها*

سیدمحمد معینی**

فرهاد خسروی بیژانم***

محسن محمدی آچالویی****

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۹/۹ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۲/۷

چکیده

استفاده از مرکب باکیفیت به‌عنوان یکی از عناصر اصلی خوشنویسی همواره برای خوشنویسان از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بوده‌است به طوری که برخی اساتید خوشنویسی با بیان دستورالعملی منحصر به‌فرد در رساله‌های خوشنویسی خود به نظم یا به نثر، به بیان فنون ساخت این ماده پرداخته‌اند. از آن‌جا که امکان دارد خوشنویسان و اهالی فن پیشین، جهت موزون شدن قافیه اشعار خویش یا انحصار ساخت مرکبی منحصر به‌فرد، از بیان همه جزئیات در دستورالعمل‌های ساخت مرکب اجتناب کرده باشند، در پژوهش حاضر یکی از رایج‌ترین دستورالعمل‌های ساخت مرکب (همسنگ دوده زاج است همسنگ هردو مازو / همسنگ هر سه صمغ است آنگاه زور بازو) مدنظر قرار گرفت تا به این سوال پاسخ داده شود که دستیابی به مرکب مطلوب بر اساس دستورالعمل رایج در رساله‌های خوشنویسی تا چه حد امکان‌پذیر است؟ هدف از انجام این تحقیق که به روش تجربی - آزمایشگاهی صورت گرفته، ساخت مرکبی کاربردی است که قابلیت کتابت با قلم نی را داشته باشد. از این‌رو دو نمونه مرکب سیاه ایرانی بر اساس دستورالعمل رایج، ساخته و با چند دانگ مختلف بر روی دو نوع کاغذ گلاسه مات و دست‌ساز مورد آزمون عملی نوشتار قرار گرفتند و در نهایت مشخص شد هردو نمونه از قابلیت نوشتاری مطلوبی برخوردارند و تغییر بستر نوشتار و اندازه قلم در قابلیت نوشتاری آن‌ها خللی وارد نمی‌کند. علاوه بر این، با انجام آزمون عملی نوشتار با دانگ‌های مختلف و قلم‌های متفاوت شامل نستعلیق، شکسته‌نستعلیق، ثلث و محقق، مشخص شد که هردو نمونه، قابلیت اجرا با دانگ‌ها و قلم‌های مختلف را دارند و تغییر دانگ و قلم اگرچه در برخی موارد بر کیفیت نوشتاری نمونه‌ها اثرگذار بوده‌است اما هردو نمونه عملکرد قابل قبولی در این زمینه داشته‌اند.

پژوهش‌های ایران

دوفصلنامه علمی هنرهای صناعی ایران

سال هفتم، شماره ۲، پیاپی ۱۳

پاییز و زمستان ۱۴۰۳

۲۵

کلیدواژه‌ها:

مرکب خوشنویسی، مرکب سیاه ایرانی، ساختن مرکب، رساله‌های خوشنویسی.

* این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته هنر اسلامی، گرایش کتابت و نگارگری نویسنده اول با عنوان مطالعه امکان ساخت مرکب سیاه ایرانی بر پایه دستورالعمل رایج در رساله‌های خوشنویسی و آزمون میزان پایداری و کشش نمونه‌های ساخته‌شده، به راهنمایی دکتر فرهاد خسروی بیژانم و دکتر محسن محمدی آچالویی در دانشگاه هنر اصفهان است.

** کارشناس ارشد هنر اسلامی، گروه هنر اسلامی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران / mohammadmoeeni@gmail.com

*** دانشیار، گروه کتابت و نگارگری، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران (نویسنده مسئول) / f.khosravi@aui.ac.ir

**** استادیار، گروه مرمت آثار و اشیاء فرهنگی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران / M_Mohammadi912@yahoo.com

۱. مقدمه

لزوم استفاده از ابزار و موادی که سرعت و کیفیت نوشتن را بهبود بخشد، منجر به ساخت ماده‌ای به نام مرکب گردید. این ماده رفته‌رفته در جوامع مختلف با توجه به محدوده جغرافیایی و کاربرد با دستورالعمل‌ها و ترکیبات متفاوتی ساخته شد تا پاسخگوی نیازهای نوشتاری و تصویرگری جامعه مزبور باشد. در ایران نیز مرکب به عنوان یکی از ابزارها و مواد نوشتاری از دیرباز مورد توجه خوشنویسان بوده‌است به طوری که به باور آن‌ها استفاده از مرکب باکیفیت، چنان تأثیری بر کیفیت خط خوشنویس دارد که حتی می‌تواند ضعف‌های کاتب در اجرای کلمات را نیز بپوشاند. به همین دلیل است که خوشنویسان ایرانی همواره در تکامل و بهبود این ماده کوشیده‌اند. این موضوع در دستورالعمل‌های متنوعی که در رساله‌های خوشنویسی به آن‌ها اشاره شده کاملاً مشهود است. یکی از این دستورالعمل‌ها که نمونه‌های تحقیق پیش‌رو بر اساس آن ساخته شده‌اند، دستورالعمل «همسنگ دوده زاج است همسنگ هردو مازو / همسنگ هر سه صمغ است آنگاه زور بازو» (فراهی، ۱۳۶۱: ۶۶) است. هدف از انجام این تحقیق، ساخت مرکبی کاربردی است که قابلیت کتابت با دانگ‌های متفاوت بر روی کاغذهای مختلف را داشته باشد. از این‌رو، پژوهش حاضر در پی یافتن پاسخ این پرسش است که دستیابی به مرکب مطلوب بر اساس دستورالعمل رایج در رساله‌های خوشنویسی تا چه حد امکان‌پذیر است؟ در همین راستا دو نمونه مرکب سیاه ایرانی ساخته شدند و سپس مورد آزمون عملی نوشتار قرار گرفتند.

۲. روش پژوهش

در پژوهش پیش‌رو، ابتدا مطالعات تاریخی و روش‌های ساخت مرکب سیاه ایرانی موجود در رساله‌های خوشنویسی بررسی شده و سپس ساخت نمونه‌ها انجام شد. از این‌رو شیوه یافته‌اندوزی در پژوهش حاضر، کتابخانه‌ای و آزمایشگاهی است. نمونه‌های ساخته‌شده در این پژوهش شامل دو نمونه مرکب سیاه ایرانی‌اند که بر اساس دستورالعمل رایج «همسنگ دوده زاج است همسنگ هردو مازو / همسنگ هر سه صمغ است آنگاه زور بازو» ساخته شدند و سپس مورد آزمون عملی نوشتار قرار گرفتند، به همین دلیل می‌توان گفت که این تحقیق از نظر روش، تجربی - آزمایشگاهی است. در ساخت نمونه‌های پژوهش حاضر، سه عنصر دوده، مازو و صمغ، ثابت در نظر گرفته شدند، اما از آن‌جا که در دستورالعمل رایج فقط به زاج اشاره شده و نوع آن مشخص نشده‌است برای ساخت نمونه‌های تحقیق از دو نوع زاج استفاده شد. در این راستا، پس از بررسی رساله‌های مرتبط با خوشنویسی نظیر مدادالخطوط^۱؛ آداب‌المشق؛ سوادالخط (خط و سواد)؛ جوهریه؛ کشف‌الصنایع؛ آداب‌الخط؛ رساله در بیان طریقه ساختن مرکب‌الوان و کاغذهای‌الوان؛ حلیه‌الکتاب؛ رساله درباره کاغذ، رنگ‌آمیزی، خط‌اوهل و خط‌مُشجّر؛ سروده‌های عمادالکتاب؛ صراط‌السطور و هم‌چنین گلستان هنر که علاوه بر زاج، به زاج سفید، زاج قبرسی^۲، زاج ترکی، زاج سیاه، زاج کرمانی^۳، زاج قرمز، زاج زرد، زاج ختن و زَمَه^۴ اشاره کرده‌اند، مشخص شد که سه نوع زاج یعنی زاج سفید، زاج قبرسی و زاج ترکی نسبت به انواع دیگر بیش‌تر مورد استفاده قرار گرفته‌اند. از آن‌جا که زاج ترکی و زاج قبرسی با فرمول شیمیایی $\text{FeSO}_4 \cdot 5\text{H}_2\text{O}$ (Zekrgoo, Nel & Sloggett, 2017: 213) در واقع همان زاج سبز $(\text{FeSO}_4 \cdot x\text{H}_2\text{O})$ هستند، بنابراین در پژوهش حاضر از دو نوع زاج شامل زاج سبز (سولفات آهن II (FeSO_4)) (ibid: 206) و زاج سفید $(\text{Al}_2(\text{SO}_4)_3)$ (طالب‌پور و ویسیان، ۱۳۹۳: ۳۳) جهت ساخت نمونه‌ها استفاده شد. علاوه بر این، بررسی رساله‌های خوشنویسی فوق‌نشان داد که در بیش‌تر دستورالعمل‌های ساخت مرکب، بدون اشاره به نوع دوده فقط به کلمه «دوده» اکتفا شده‌است. در این میان پرتکرارترین نوع دوده‌ای که پس از این کلمه در رساله‌های خوشنویسی به چشم می‌خورد، «دوده روغن کتان» است، به همین دلیل در ساخت نمونه‌های تحقیق پیش‌رو از این دوده استفاده شد.

۳. پیشینه پژوهش

پژوهش‌های انجام‌شده پیشین در زمینه مرکب شامل دو بخش است. بخش اول شامل پژوهش‌های صورت‌گرفته توسط محققین ایرانی است که بیش‌تر به فن‌شناسی و آسیب‌شناسی اشاره دارند و بخش دوم که به‌طور خاص بر تحلیل انواع جوهر یا مرکب در علم پزشکی قانونی تمرکز دارد، شامل پژوهش‌های صورت‌گرفته توسط پژوهشگران غیرایرانی است. در ادامه به معرفی برخی از این پژوهش‌ها پرداخته می‌شود. فرهاد خسروی بیژنم (۱۳۸۵) در پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد «فن‌شناسی و آسیب‌شناسی مرکب‌های سنتی و ارائه راهکارهای حفاظتی آن»، با استفاده از روش میکروویکسی به آنالیز ۱۳ نمونه نسخه خطی مربوط به دوره قاجار پرداخته و چنین نتیجه‌گیری کرده‌است که در کتابت همه نمونه‌ها از دو نوع مرکب مشکی استفاده شده‌است. مرکب نوع اول عمدتاً از کربن تشکیل شده و نوع دیگر همان مرکب ایرانی با عناصر میانی و

سنگین است که دستور ساخت آن بارها در رساله‌های خوشنویسی بیان شده‌است. محمد لامعی رشتی و همکاران (۱۳۸۶) نیز در پژوهش «آنالیز عنصری چند نمونه از مرکب و کاغذ دوره قاجار با میکروسکوپ روبشی پرتون»، ۱۴ نمونه دست‌نوشته متعلق به دوره قاجار را با استفاده از روش میکروویکی آنالیز کرده و به این نتیجه مشابه رسیده‌اند که در آن دوره دو نوع مرکب مشکی جهت نوشتن استفاده شده‌است.

حمید فرهنگ بروجنی، زهرا سلطانی، و جلیل جوکار (۱۳۹۲) در مقاله «بررسی شباهت‌ها و تفاوت‌های مرکب و حبر از دیدگاه شیوه ساخت»، پس از ساخت یک نمونه حبر و یک نمونه مرکب بر اساس دستورالعمل‌های قدیمی، به مطالعه ویژگی‌های هر کدام پرداخته و مشخص کرده‌اند حبر و مرکب ترکیبات مشابهی از جمله زاج، مازو و صمغ عربی دارند اما از نظر ویژگی‌های ظاهری و ماندگاری با یکدیگر متفاوت هستند. همچنین فرهنگ بروجنی، عابد اصفهانی و سلطانی (۱۳۹۴) در پژوهش «مطالعه فنی و آسیب‌شناسی مرکب‌های مشکی مورد استفاده خوشنویسان امروزی»، به آسیب‌شناسی و بررسی فنی چهار نوع مرکب مشکی رایج در بازار پرداخته و به این نتیجه رسیده‌اند که در ترکیب همه نمونه‌های مورد آزمایش به جز یک مورد، ترکیبات آلی - معدنی به کار رفته است و همچنین بست زیاد، موجب افزایش براقیت مرکب شده و آهن خصوصیت پوشانندگی مرکب را افزایش می‌دهد و علت کاهش نامناسب مرکب نیز استفاده از ذرات ناهمگن، روش نامناسب در ترکیب مواد و عمل‌آوری نادرست آن است.

زهرا سلطانی، حمید فرهنگ بروجنی، عباس عابد اصفهانی، و حسین احمدی (۱۳۹۴) در پژوهش «نقش افزودنی‌ها بر کیفیت مرکب ایرانی: مطالعه موردی حنا و نمک»، هفت نمونه مرکب سیاه ایرانی را طبق رساله‌های کهن ساخته‌اند و مقاومت آن‌ها را در برابر نور، دما و کپک‌زدگی مورد آزمایش قرار داده و ثابت کرده‌اند که حنا علاوه بر خاصیت رنگ‌دهی مانع رشد کپک در مرکب می‌شود و نمک نیز با جلوگیری از رشد کپک باعث ثبات و ماندگاری مرکب می‌گردد.

سلطانی، فرهنگ بروجنی و جوکار (۱۳۹۵) در مقاله «بررسی تطبیقی مرکب‌های خوشنویسی مورد استفاده در میان ایرانیان، عثمانی‌ها، چینی‌ها، هندیان، و اعراب»، نشان داده‌اند که در ترکیب اصلی مرکب‌های خوشنویسی آن‌ها، دو عنصر ماده رنگی (گیاهی، معدنی) و بست (صمغ، سریشم ماهی و شبیه آن) وجود دارد که باعث معلق ماندن رنگدانه شده و سبب می‌شود رنگدانه پس از نوشتن به تکیه‌گاه بچسبد. همچنین سلطانی، فرهنگ بروجنی و عابد اصفهانی (۱۳۹۵ الف) در پژوهشی با عنوان «بررسی تأثیر افزودنی عسل بر روی مرکب سنتی ایرانی»، پس از ساخت سه نمونه مرکب مشکی بر اساس رساله‌های کهن، به بررسی شیمیایی و فیزیکی نمونه‌ها از جمله پوشش، کشش و براقیت آن‌ها پرداخته‌اند. نتایج این تحقیق بیانگر این مطلب است که افزودن عسل به مرکب باعث دوام و ماندگاری آن شده و از رنگ‌پریدگی و خوردگی کاغذ در طول زمان پیشگیری می‌کند. همچنین این نگارندگان (۱۳۹۵ ب)، در مقاله «بررسی تأثیر افزودنی زعفران در جلوگیری از خوردگی کاغذ به وسیله مرکب آهن-مازو»، تأثیر افزودنی زعفران بر مرکب سنتی را مورد بررسی قرار داده و به این نتیجه رسیده‌اند که اضافه کردن زعفران به مرکب آهن - مازو، سبب عدم خوردگی کاغذ در طول زمان می‌شود.

ذکرگو، نل و اسلاگت^۵ (۲۰۱۷) در پژوهشی با عنوان «مرکب طاووسی: تحقیق در مورد مواد تشکیل‌دهنده مرکب ایرانی»، به معرفی مرکب طاووسی، و طریقه ساخت و اجزای تشکیل‌دهنده آن پرداخته و نشان داده‌اند که مواد تشکیل‌دهنده مرکب بر ثبات، رنگ، عطر و براقیت مرکب و سهولت استفاده از آن تأثیر می‌گذارد. کریجیدور^۶ و همکاران (۲۰۱۹) در پژوهش «بررسی مرکب‌های آهن-مازو، مواد تشکیل‌دهنده و ترکیب کاغذ با استفاده از تکنیک‌های غیرمخرب»، پس از ساخت مرکب آهن-مازو، با استفاده از روش‌های غیرمخرب به تجزیه و تحلیل ویژگی‌های عنصری و ساختاری مرکب و اثر آن بر روی کاغذ پرداخته‌اند. نتایج این تحقیق نشان می‌دهد که اولین مرحله از بین رفتن کاغذ به دلیل هیدرولیز اسیدی سلولز و وجود گونه‌های فعال Fe(II) با کاهش شاخص بلورینگی کاغذ است که میزان آن بسته به دستورالعمل ساخت مرکب و مواد خام اولیه متفاوت است.

محمد حدادی (۱۳۹۸) نیز در رساله دکتری خویش با عنوان «کنترل فرایند خوردگی مرکب آهن-مازو با استفاده از آنتی اکسیدان‌های سنتزی BAH, BTH, TBHQ» به مطالعه اجزای شیمیایی مرکب آهن-مازو، علل و روش‌های برطرف کردن خوردگی پرداخته‌است. حدادی از سه آنتی اکسیدان BHA, BHT و TBHQ به صورت جداگانه و ترکیبی برای کنترل خوردگی مرکب استفاده کرده و به این نتیجه رسیده‌است که این آنتی اکسیدان‌ها باعث کاهش خوردگی ناشی از مرکب آهن-مازو می‌شوند و می‌توان از آن‌ها جهت محافظت از کاغذهایی استفاده کرد که بر روی آن‌ها با مرکب آهن-مازو نوشته می‌شود.

۴. تاریخچه مرکب

اولین کاربرد مرکب به عنوان یک ماده نوشتاری، متعلق به دوران پس از اختراع خط است (Carvalho, 1904: 2)، از این رو می توان گفت مرکب، تاریخ است به این معنا که مرکب در یک بازه زمانی پنج هزار ساله برای نوشتن تعداد زیادی خط و زبان مختلف بر روی اشیاء گوناگون به کار رفته است (Christiansen et al., 2020: 27825). بدین جهت آنچه به طور کلی تاریخ نامیده می شود، مرکبی است که با خطوط مختلف بر روی کاغذ نگارش شده است (Davids, 1860: 5). اولین آثار به دست آمده از ثبت و نگهداری اندیشه بشری توسط مرکب، در مصر باستان کشف گردیده است (Christiansen, 2017: 169-170; Mitchell & Hepworth, 1904: 1) که متعلق به ۳۲۰۰ سال پیش از میلاد مسیح است (Christiansen et al., 2020: 27825). علاوه بر این، مرکب های نوشتاری ۲۵۰۰ سال پیش از میلاد مسیح در مصر باستان (Pines, 1931: 291) و چین به کار می رفتند (Encyclopedia Britannica, 2024).

۵. انواع مرکب سیاه

مرکب سیاه ماده ای قدیمی و ماندگار است که انسان از آن برای نگارش، ارتباط و انتقال افکار و تجربه ها، در فواصل زمانی و مکانی دور و نزدیک بهره برده است (Christiansen, 2017: 167). در اکثر منابع، مرکب های سیاه در دو دسته بندی متداول جای می گیرند، در دسته بندی اول به دو گروه مرکب های کربنی^۱ و مرکب های آهن-مازو^۲ (خسروی بیژانم، ۱۳۸۵: ۶؛ Nir-El & Broshi, 1996: 157) و در دسته بندی دوم به سه گروه مرکب های کربنی، مرکب های آهن-مازو و مرکب های ترکیبی^۳ یا مخلوط تقسیم می شوند (خسروی بیژانم، ۱۳۸۵: ۹؛ Christiansen, 2017: 169). در ادامه ویژگی هر کدام از مرکب ها به صورت جداگانه مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

۵-۱. مرکب کربنی

از منظر تاریخی مرکب های کربنی جزء قدیمی ترین و رایج ترین مرکب ها به شمار می روند (Zekrgoo, Nel & Christiansen, 2017: 169; Sloggett, 2017: 206). استفاده از این مرکب ها در ایران از مدت ها پیش از قرن ششم هجری قمری رواج داشت (خسروی بیژانم، ۱۳۸۵: ۸). مرکب های کربنی از سوختن یا خیساندن مواد آلی نظیر چوب، برخی خاک ها، روغن و ... به دست می آیند (Christiansen, 2017: 169) و همان طور که از نامشان پیداست، برای ساخت این مرکب ها بیشترین جزء تشکیل دهنده آن ها یعنی کربن با صمغ عربی و آب ترکیب می شود تا مرکب کربنی را تشکیل دهند (خسروی بیژانم، ۱۳۸۵: ۶). مرکب های کربنی در مقابل نور از ثبات قابل قبولی برخوردار بوده (همان، Pines, 1931: 296) و در برابر عوامل شیمیایی پایداری دارند (پیشین: Botti, Mantovani & Ruggiero, 2005: 44)، به همین دلیل است که ماندگاری بالایی دارند (Davids, 1904: 51; Pines, 1931: 296). هم چنین فقدان ماده مخرب در مرکب های کربنی باعث عدم آسیب به سطحی می شود که روی آن قرار می گیرند (Botti, Mantovani & Ruggiero, 2005: 44). با این وجود و خصوصیت مرکب های کربنی یعنی عدم نفوذ در تکیه گاه و پخش شدن آن ها بر اثر رطوبت منجر به جست و جوی مواد اولیه جدید در تولید مرکب سیاه گردید.

۵-۲. مرکب آهن-مازو

مرکب های آهن-مازو که در قرون وسطی پس از مرکب های کربنی به طور گسترده رایج شدند (ibid) در نسخ خطی دارای طیف رنگی وسیعی از قهوه ای تا سیاه هستند (Rabin, 2021: 72) و برای قرون متمادی از محبوب ترین ابزار نوشتاری به شمار می آمدند (Völkel, Prohaska & Potthast, 2020: 1). زمان دقیق استفاده از مرکب های آهن-مازو به روشنی معلوم نیست (Gettens & Stout, 1947: 122) اما دوره گذار استفاده از آن ها به تدریج از قرن دهم تا دوازدهم میلادی صورت پذیرفت (Pines, 1931: 292). برخی محققان بر این باورند که زمان استفاده از مرکب آهن-مازو به اوایل قرون وسطی برمی گردد (Gettens & Stout, 1947: 122) و گروهی دیگر خاستگاه آن را به دوران کهن در سوریه و لبنان نسبت می دهند (Pines, 1931: 292). دسته سوم اما اولین نشانه های استفاده از مرکب آهن-مازو را مربوط به قرن چهارم میلادی می دانند (Corregidor et al., 2019: 2691) و آخرین گروه چنین می پندارند که حذف کربن از مرکب های ترکیبی یا مخلوط به پیدایش مرکب های آهن-مازو انجامیده است (Botti, Mantovani & Ruggiero, 2005: 44). این مرکب ها که از ترکیب عصاره مازو با سولفات آهن II حاصل می شوند (Völkel, Prohaska & Potthast, 2020: 1) در معرض هوا اکسید شده و رنگ آن ها به سیاه تغییر می کند (Rabin, 2021: 72; Gettens & Stout, 1947: 122; Christiansen, 2017: 170). مرکب های آهن-مازو به راحتی در بافت کاغذ نفوذ کرده (خسروی بیژانم،

۱۳۸۵: ۸)، به سختی از روی آن پاک می‌شوند (Mert, 2008: 10) و در مقابل رطوبت پایداری دارند. به همین دلیل تا اوایل قرن بیستم به‌طور گسترده مورد استفاده قرار می‌گرفتند (Corregidor et al., 2019: 2691).

۵-۳. مرکب ترکیبی (مخلوط)

اگرچه زمان دقیق استفاده از مرکب مخلوط نیز مشخص نیست اما شواهد حاکی از آن است که استفاده از مرکب ترکیبی یا مخلوط در قرن سوم پیش از میلاد رایج بوده‌است (Christiansen, 2017: 170). مواد تشکیل‌دهنده مرکب ترکیبی، همان مواد اصلی مرکب کربنی هستند با این تفاوت که ساختار اصلی مرکب کربنی را ترکیبات کربنی تشکیل می‌دهند اما در مرکب ترکیبی علاوه بر کربن، مواد معدنی فلزی مانند سرب، مس و آهن نیز وجود دارند (ibid). از این رو مرکب‌های مخلوط را می‌توان در دو دسته متفاوت قرار داد: دسته اول که قبلاً نیز از آن نام برده شد از مخلوط کردن مرکب کربنی با آهن-مازو حاصل می‌شود و نوع دوم محتوی ترکیبات مس یا سرب و رنگدانه‌های کربنی با ترکیب شیمیایی ناشناخته است (Cohen, 2021: 44). مرکب ترکیبی همان مرکبی است که در ایران از مدت‌ها قبل به‌خصوص در دوره‌های تیموری، صفوی و قاجار مورد استفاده خوشنویسان بوده‌است (خسروی بیژانم، ۱۳۸۵: ۹) و آن را مرکب سیاه ایرانی نیز می‌گویند.

۶. مرکب سیاه ایرانی

لزوم کتابت با دانگ‌ها و قلم‌های مختلف، خوشنویسان ایرانی را بر آن داشت تا نگاه ویژه‌ای به مرکب داشته باشند و گام‌های موثری در جهت تولید مرکبی باکیفیت بردارند. اولین تاریخ استفاده از مرکب ایرانی^۱ که ایرانیان آن را با ترکیب کردن دو مرکب کربنی و مازویی ساختند (همان) مربوط به قرن چهارم هجری قمری است، زمانی که ابن مقلة فارسی، کربن را به مرکب آهن-مازوی رایج افزود (Zekrgoo, 2014: 137). امروزه نیز اهمیت استفاده از مرکب مناسب و تاثیر آن بر کیفیت خط خوشنویس امری بدیهی است. شاید به همین دلیل است که خوشنویسان مطرح ایرانی مانند سلطان‌علی مشهدی، باباشاه اصفهانی، مجنون رفیقی هروی و سایرین در رساله‌های خوشنویسی خود همواره بر استفاده از مرکب باکیفیت به‌عنوان یکی از اساسی‌ترین ابزار خوشنویسی تأکید و دستورالعمل ساخت آن را به اشکال مختلف بیان کرده‌اند. خصوصیات و جزئیات برخی از این دستورالعمل‌ها گاه چنان است که انحصار و اعتباری ویژه را برای هنرمند خوشنویس به ارمغان می‌آورد و گاهی در ساده‌ترین شکل ممکن، فقط به بیان مقدار و مواد موردنیاز برای ساخت مرکب اشاره دارد. یکی از این دستورالعمل‌های رایج شعری حاوی دو بیت است که بارها در رساله‌های خوشنویسی مختلف بیان شده‌است. متن این دستورالعمل که اشکال مختلف نوشتاری آن در جدول (۱) گنجانده شده، بدین شرح است: «هم‌سنگ دوده زاجست، هم‌سنگ هردو مازو / هم‌سنگ هر سه صمغ است، آنگاه زور بازو» (منشی قمی، ۱۴۰۰: ۲۹۷).

مجله علمی-پژوهشی
پژوهش‌های ایرانی

جدول ۱: دستورالعمل رایج در رساله‌های خوشنویسی (نگارندگان)

ردیف	دستورالعمل رایج	نام رساله	تاریخ نگارش (هجری قمری)
۱	«هم‌سنگ دوده زاج است هم‌سنگ هردو مازو / هم‌سنگ هر سه صمغ است آنگاه زور بازو» (فراهی، ۱۳۶۱: ۶۶)	نصاب‌الصبيان	نیمه نخست سده هفتم هجری
۲	«هم سنگ دوده زاج است، هم‌سنگ هردومازو / صمغ است مثل هر سه، و آنگاه زور بازو» (صیرفی، ۱۳۹۸: ۱۶)	آداب خط	۷۱۶-۷۰۲ ه.ق (مایل هروی، ۱۳۹۸: ۴۴)
۳	«هم‌سنگ دوده زاگ است، هم‌سنگ هر دو مازو / هم‌سنگ هر سه صمغست آنگاه زور بازو» (سیمی نیشابوری، ۱۳۹۵: ۲۷۹)	جوهریه	۸۳۷ ه.ق (قلیچ‌خانی، ۱۳۹۵: ۴۴)
۴	«هم‌سنگ دوده زاگ است، هم‌سنگ هردومازو / هم‌سنگ هر سه صمغست، آنگاه زور بازو» (درباره کاغذ، رنگ‌آمیزی، خط اوهل و خط مشجر، ۱۳۹۵: ۴۱۷) «هم‌سنگ دوده زاگ است هم‌سنگ هردومازو / هم‌سنگ هر سه صمغ است آنگاه زور بازو» (در بیان کاغذ، مرکب و حلّ الوان، ۱۳۹۸: ۷۹)	درباره کاغذ، رنگ‌آمیزی، خط اوهل و خط مشجر؛ در بیان کاغذ، مرکب و حلّ الوان	نیمه اول یا نیمه دوم قرن نهم هجری قمری (مایل هروی، ۱۳۹۸: ۴۴ و شش)

دوفصلنامه علمی-پژوهشی هنرهای صناعی ایران

سال هفتم، شماره ۲، پیاپی ۱۳

پاییز و زمستان ۱۴۰۳

ردیف	دستورالعمل رایج	نام رساله	تاریخ نگارش (هجری قمری)
۵	«هم سنگ دوده زاج است، هم وزن هردومازو / هم وزن هرسه صمغ است و آنگاه زور بازو» (در بیان خط و مرکب و کاغذ و ساختن رنگها، ۱۳۹۸: ۶۶۰)	در بیان خط و مرکب و کاغذ و ساختن رنگها	دوره‌های تیموری و صفوی (مایل هروی، ۱۳۹۸: نود و هشت)
۶	«همسنگ دوده زاگست، همسنگ هر دو مازو / همسنگ هر سه صمغ است آنگاه زور بازو» (رفیقی هروی، ۱۳۹۵: ۲۵۹) «همسنگ دوده زاج است همسنگ هردو مازو / همسنگ هر سه صمغ است آنگاه زور بازو» (رفیقی هروی، ۱۳۹۸: ۲۲۷)	سواد الخطا: خط و سواد	نیمه نخست قرن دهم هجری قمری (مایل هروی، ۱۳۹۸: هفتاد و یک)
۷	«همسنگ دوده زاج است هم وزن هر دو مازو / همسنگ هر سه صمغ است و آنگاه زور بازو» (هروی، ۱۳۹۵: ۹؛ ۱۳۹۸: ۱۱۲؛ ۱۳۹۹: ۳۷۱)	مداد الخطوط	سده دهم هجری قمری (مایل هروی، ۱۳۹۸: پنجاه و پنج)
۸	«همسنگ دوده زاک است / همسنگ هر دو مازو / همسنگ هر سه صمغست / و آنگاه زور بازو» (بخاری، ۱۳۹۵: ۳۱۵؛ ۱۳۹۸: ۴۴۴)	فوائد الخطوط: فوائد الخطوط	۹۵۵ ه.ق (مایل هروی، ۱۳۹۸: نود و سه)
۹	«همسنگ دوده زاجست، همسنگ هردو مازو / همسنگ هر سه صمغ است، آنگاه زور بازو» (منشی قمی، ۱۴۰۰: ۲۹۷)	گلستان هنر	اواخر قرن دهم هجری قمری (قلیچ‌خانی، ۱۳۹۵: هجده)
۱۰	«همسنگ دوده زاج است / همسنگ هر دو مازو / همسنگ هر سه صمغ است / آنگاه زور بازو» (در بیان طریقه ساختن مرکب الوان و کاغذهای الوان، ۱۳۹۸: ۶۲۲)	در بیان طریقه ساختن مرکب الوان و کاغذهای الوان	دوره صفوی یا پس از آن (مایل هروی، ۱۳۹۸: نود و شش)
۱۱	«همسنگ دوده زاج است / هم وزن هر دو مازو / همسنگ هر سه صمغ است / آنگاه زور بازو» (حسینی، ۱۳۹۸: ۶۷۷)	مرکب‌سازی و جلدسازی ^{۱۱}	دوره قاجار (مایل هروی، ۱۳۹۸: نود و نه)
۱۲	«همسنگ دوده زاج است هموزن هر دو مازو / همسنگ هر سه صمغ است آنگاه زور بازو» (شیرازی، ۱۳۹۵: ۲۹۶)	کشف الصنایع	دوره قاجار

۷. شرایط، کیفیت تهیه و آماده‌سازی مواد اولیه

در پژوهش حاضر برای تهیه دو نمونه مرکب سیاه ایرانی، از چهار ماده اصلی دوده، زاج (سفید و سبز)، مازو و صمغ عربی که به راحتی قابل دسترسی در بازار هستند استفاده گردید که در ادامه شرایط و کیفیت تهیه هر کدام به اختصار توضیح داده می‌شود.

۷-۱. دوده

برای تهیه دوده ابتدا ۱۰ کیلوگرم دانه کتان قرمز از عطاری خریداری شد و پس از آن به روش پرس سرد، روغن آن استخراج گردید. روغن به‌دست آمده در چند کاسه مسی بدون لعاب با قطر دهانه هر کدام ۱۵ سانتی‌متر ریخته شد و درون آن فتیله‌ای که از قبل با نخ پنبه بافته شده بود قرار گرفت. پس از پانزده دقیقه هنگامی که فتیله، روغن را به‌طور کامل جذب کرده بود، روشن شد و کاسه مسی دیگری با قطر دهانه ۲۰ سانتی‌متر، بر بالای آن به‌صورت معکوس و با فاصله‌ای مناسب به‌شکلی قرار داده شد که دوده حاصل از سوختن فتیله به خوبی در آن جمع گردد (تصویر ۱).

پس از جمع‌آوری دوده، از تتراکلرید کربن جهت چربی‌زدایی استفاده گردید. بدین منظور مقدار ۱۰۰ سی‌سی تتراکلرید کربن به ۴۰ گرم دوده اضافه و به مدت ۱۶۸ ساعت کنار گذاشته شد. در نهایت مخلوط تتراکلرید کربن و دوده از کاغذ صافی واتمن^{۱۲} عبور داده شد (تصویر ۲) و سپس دوده به مدت ۶۰ دقیقه در آون ISUZU ساخت شرکت OGAWA SEIKI مدل EEZ14-S در دمای ۸۰ درجه سانتی‌گراد قرار داده شد

تا کاملاً خشک گردد. پس از این مرحله، دوده خارج شده از آون ابتدا با هاون سرامیکی کوبیده و سپس با مش ۱۰۰ الک شد تا یکدست شود. سرانجام برای ساخت هر نمونه مرکب، مقدار ۱۵ گرم دوده با ترازوی دیجیتال ژاپنی AND با دقت ۰.۰۰۱ در آزمایشگاه مرمت دانشگاه هنر اصفهان وزن شد و جهت ترکیب با مواد دیگری مانند زاج آماده گردید.



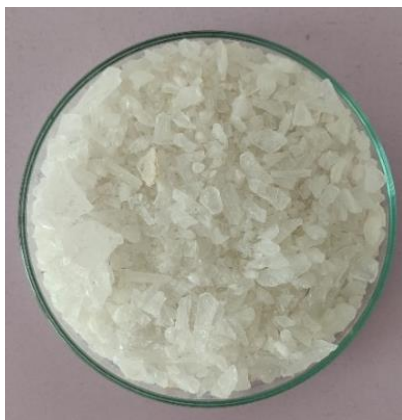
تصویر ۲: صاف کردن مخلوط دوده و تتراکلرید کربن (نگارندگان)



تصویر ۱: گرفتن دوده کتان به روش سنتی (نگارندگان)

۷-۲. زاج

همان طور که گفته شد برای تهیه زاج از دو نمونه زاج سبز و زاج سفید استفاده گردید که در رساله های خوشنویسی بیش تر توصیه شده بودند و امروزه نیز به وفور در بازار یافت می شوند (تصویر ۳). بدین منظور پس از تهیه نمونه زاج های مورد نظر جهت صحت سنجی از هر کدام به صورت جداگانه با دستگاه Nicolet 470 ساخت شرکت Thermo Nicolet آمریکا آزمایش FTIR به عمل آمد. طیف های FTIR حاصل ۳۲ پیمایش با تفکیک پذیری 4 cm^{-1} هستند و همراه با ابزار ثبت طیف انعکاسی ATR متصل به نرم افزار OMNIC صورت گرفتند.



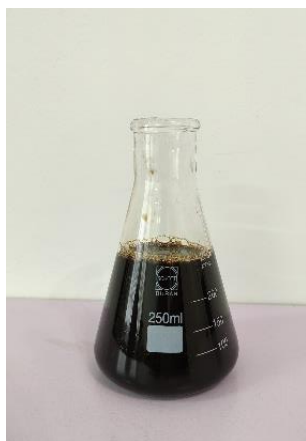
تصویر ۳: نمونه زاج سفید و زاج سبز استفاده شده در ساخت نمونه ها (نگارندگان)

پس از تهیه زاج، مقدار ۳۰ گرم از هر کدام از زاج های سبز و سفید با ترازوی دیجیتال وزن شد و به این علت که در برخی رساله های خوشنویسی این نکته بیان شده بود که زاج سفید حرارت داده شود (هروی، ۱۳۹۵: ۱۱؛ ۱۳۹۸: ۱۱۵؛ ۱۳۹۹: ۳۷۲) این زاج پس از کوبیدن در هاون برنجی و عبور از مش ۸۰ به مدت ۶۰ دقیقه در دمای ۷۵ درجه سانتی گراد آون قرار گرفت تا آماده ترکیب با مواد دیگری چون مازو گردد.

۷-۳. مازو

از آن جا که در بیش تر دستورالعمل های ساخت مرکب فارسی به استفاده از مازوی سبز بی سوراخ (تصویر ۴) توصیه شده است (حلیه الکتاب، ۱۳۹۸: ۶۱۶؛ رفیقی هروی، ۱۳۹۵: ۲۵۹-۲۶۰؛ ۱۳۹۸: ۲۲۸؛ هروی، ۱۳۹۹: ۳۷۲)، نیم کیلوگرم مازوی سبز بدون سوراخ از عطاری فارابی در فردوس

تهیه و با هاون برنجی، خوب کوبیده شد. در مرحله بعد برای ساخت هر کدام از نمونه‌ها، ۶۰ گرم مازوی خردشده با ترازوی دیجیتال وزن شد و به آن مقدار مشخصی آب مقطر ولرم که دمای آن ۷۰ درجه سانتی‌گراد بود اضافه گردید و برای ۱۶۸ ساعت کنار گذاشته شد تا عصاره مازو به دست آید (تصویر ۵). در این مدت، پرده تشکیل شده بر روی مخلوط مازو و آب به‌طور مرتب و به‌صورت روزانه گرفته می‌شد. میزان آب افزوده‌شده به مازو در دستورالعمل‌های مختلف متفاوت است اما در این تحقیق با توجه به وزن مازو (۳۰ گرم برای هر نمونه) مقدار ده برابر آب (حسینی، ۱۳۹۸: ۶۷۸) به آن اضافه شد. پس از تهیه عصاره مازو، آماده‌سازی صمغ عربی به‌عنوان چهارمین عنصر مورد استفاده در ساخت نمونه‌های تحقیق، انجام پذیرفت.



تصویر ۵: عصاره مازو (نگارندگان)



تصویر ۴: مازوی سبز بدون سوراخ (نگارندگان)

۷-۴. صمغ عربی

برای تهیه صمغ عربی (تصویر ۶) ابتدا از چند عطاری مختلف در اصفهان مقدار پنج نمونه صمغ عربی خریداری شد و از هر کدام جداگانه آزمایش FTIR به عمل آمد تا بهترین نمونه پس از مقایسه جداگانه طیف‌های FTIR با نمونه شاخص انتخاب گردد. پس از انتخاب صمغ مناسب، یک کیلوگرم از نمونه صمغ انتخابی خریداری و مقداری از آن در هاون برنجی کوبیده شد. پس از آن برای ساخت هر نمونه مرکب، مقدار ۶۰ گرم صمغ کوبیده با ترازوی دیجیتال وزن شد و به میزان یک به یک آب مقطر به آن اضافه گردید و به مدت ۱۶۸ ساعت کنار گذاشته شد تا صمغ به خوبی در آب حل گردد. «صمغ در آب ریز پاک ز خاک / تا چو ماء العسل گدازد پاک» (بخاری، ۱۳۹۵: ۳۱۵؛ ۱۳۹۸: ۴۴۴؛ مشهدی، ۱۳۹۵: ۲۱؛ ۱۳۹۸: ۸۹) در بیان خط و مرکب و کاغذ و ساختن رنگها، ۱۳۹۸: ۶۵۲). در انتها محلول صمغ و آب مقطر با توری پارچه‌ای صاف شد و برای اضافه کردن به مواد دیگر آماده گردید.



تصویر ۶: صمغ عربی (نگارندگان)

۸. آماده سازی و ساخت نمونه ها

در این تحقیق دو نمونه مرکب سیاه ایرانی (L1 و L2) بر اساس دستورالعمل رایج در رساله های خوشنویسی که قبلاً به آن اشاره شد، ساخته شدند. برای این منظور از دوده، زاج سفید ($Al_2(SO_4)_3$) و زاج سبز (سولفات آهن II ($FeSO_4$))، عصاره مازو و صمغ عربی که شرایط تهیه هر کدام قبلاً توضیح داده شد، استفاده گردید (تصویر ۷).



تصویر ۷: دستورالعمل تصویری ساخت نمونه ها (نگارندگان)

روند ساخت هر کدام از نمونه های مرکب با ترکیب ۱۵ گرم دوده کتان و محلول صمغ عربی و آب انجام پذیرفت که در آن آب مقطر به صورت یک به یک به صمغ عربی اضافه شده بود. پس از آن به مخلوط دوده و صمغ عربی، محلول زاج و عصاره مازو اضافه گردید و توسط همزن Overhead Stirrer مدل MSM-1 ساخت کره جنوبی به مدت ۲۴۰ دقیقه به خوبی هم خورد تا محصول نهایی یعنی دو نمونه مرکب به دست آید. مقدار زاج برای هر کدام از نمونه ها ۱۵ گرم بود و عصاره مازو از ۳۰ گرم مازوی خرد شده چنان که قبلاً توضیح داده شد، به دست آمد. این مقادیر کاملاً مطابق با دستورالعمل رایج نسبت به یکدیگر سنجیده شده و سپس با یکدیگر ترکیب شدند. مقدار و نام هریک از مواد در جدول (۲) ارائه شده است.

جدول ۲: مقادیر و مواد تشکیل دهنده هر نمونه (نگارندگان)

ردیف	نمونه	مقادیر و مواد تشکیل دهنده هر نمونه به گرم					ترکیب نهایی هر نمونه
		دوده روغن کتان	زاج سفید	زاج سبز	مازو	صمغ عربی	
۱	L1	۱۵	۱۵	-	۳۰	۶۰	دوده روغن کتان+زاج سفید+مازو+ صمغ عربی
۲	L2	۱۵	-	۱۵	۳۰	۶۰	دوده روغن کتان+ زاج سبز+ مازو+ صمغ عربی

مجله علمی هنرهای صناعی ایران

دوفصلنامه علمی هنرهای صناعی ایران

سال هفتم، شماره ۲، پیاپی ۱۳

پاییز و زمستان ۱۴۰۳

۹. آزمون عملی نوشتار با نمونه ها

برای سنجش کیفیت نوشتاری هر کدام از نمونه ها، دو نمونه مرکب ساخته شده L1 و L2 تحت آزمون عملی نوشتار قرار گرفتند. این آزمون با انجام مصاحبه ساختاریافته از شش نفر از اساتید برجسته خوشنویسی صورت پذیرفت. انتخاب اساتید با توجه به پیشینه هنری و توانایی هر استاد در کتابت قلم های مختلف صورت گرفت. بدین منظور مقدار ۱۰ گرم از هر کدام از دو نمونه L1 و L2 در دواتی حاوی ۳ گرم لایقه ابریشمی جوشانده شده، ریخته شد و به هردو دوات به یک میزان آب اضافه گردید. در ادامه از هر کدام از اساتید خوشنویسی خواسته شد تا ابتدا مرکب را با توجه به دانگ قلم انتخابی خود تنظیم و با هر کدام از نمونه های L1 و L2 به صورت جداگانه کتابت کنند و پس از اتمام خوشنویسی به سوالات موردنظر که در جدول (۳) قابل مشاهده هستند، پاسخ دهند. در این آزمون از دو نوع کاغذ گلاس مات و دست ساز استفاده گردید.

جدول ۳: پرسشنامه آزمون عملی (نگارندگان)

نام و نام خانوادگی استاد		پیشینه هنری	نوع قلم	نمونه		نوع کاغذ		دانگ قلم مورد استفاده			
ردیف				L1	L2	گلاس		دست ساز	شماره		
						براق	مات				
		پاسخ									
		پرسش									
							خیلی کم	کم	متوسط	خوب	بسیار خوب
۱											
۲											
۳											
۴											
۵											
۶											
۷											
۸	توضیحات:										

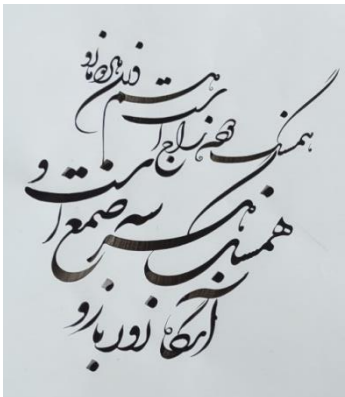
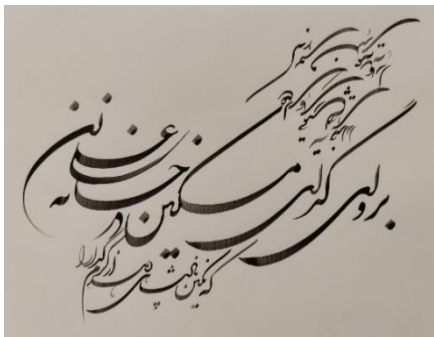
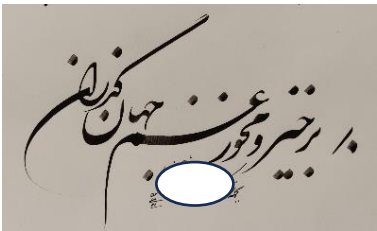
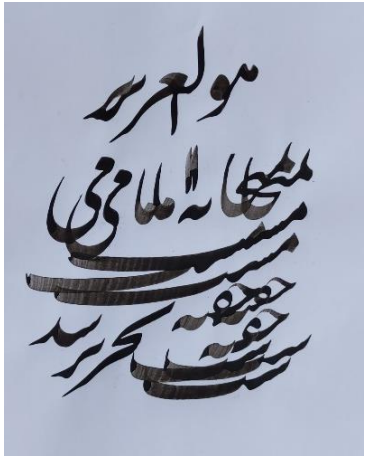
۱۰. نتایج آزمون عملی نوشتار با نمونه‌ها

پس از انجام آزمون عملی نوشتار، بازخورد هریک از اساتید خوشنویس در مورد چگونگی کیفیت مرکب از ابعاد مختلف در جدول (۴) ثبت شد که در ادامه قابل مشاهده است. علاوه بر این، قطعات کتابت شده توسط اساتید خوشنویس با دو نمونه مرکب L1 و L2 در جدول (۵) قرار گرفته‌اند. باید توجه نمود که برای درج پاسخ سوالات جدول (۴) از حروف اختصاری استفاده شده است: بسیار خوب = A، خوب = B، متوسط = C، کم = D و خیلی کم = E در نظر گرفته شدند.

جدول ۴: نتایج ثبت شده در آزمون عملی نوشتار (نگارندگان)

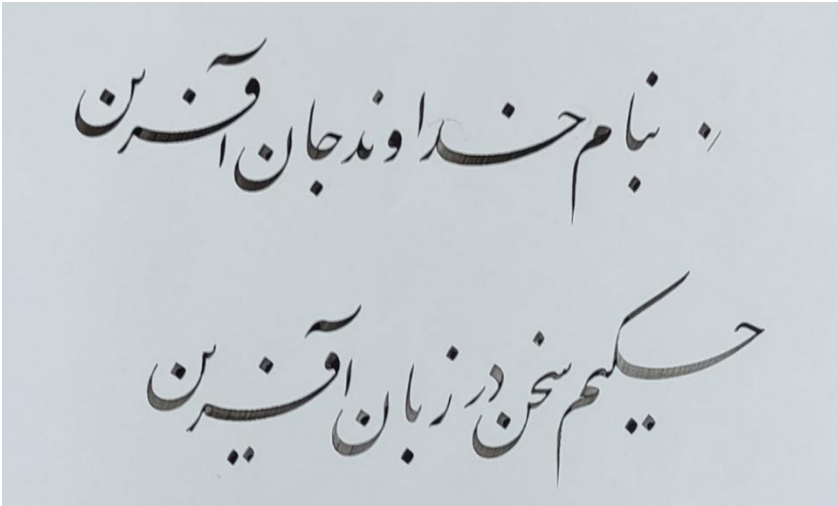
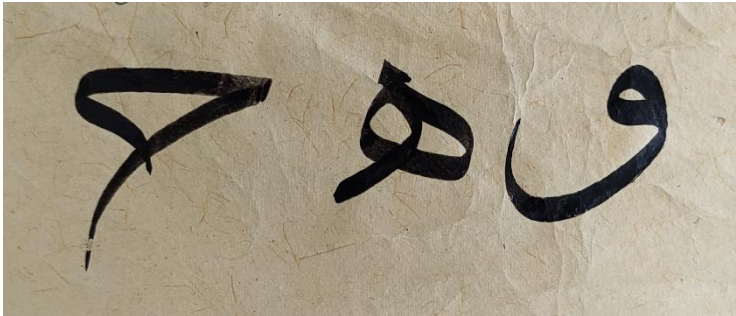
ردیف	نام استاد	درجه هنری	ملیت	نوع قلم	نام نمونه		نوع کاغذ		دایگ قلم		
					L1	L2	گلاس مات	دست ساز	جلی	مشقی (متوسط)	خفی
۱	علی اکبر رضوانی	استادی	ایرانی	شکسته نستعلیق	*	-	*	-	Δmm	-	-
					-	*	*	-	Δmm	-	-
۲	محسن عبادی	استادی	ایرانی	ثلث	*	-	-	*	-	۳/۵ mm	-
					-	*	-	*	-	۳/۵ mm	-
۳	مهدی اسماعیلی مود	استادی	ایرانی	شکسته نستعلیق	*	-	*	-	Δmm	-	۳mm
					-	*	*	-	Δmm	-	-
۴	محسن توسلی	استادی	ایرانی	نستعلیق	*	-	*	-	۱۰ mm	-	-
					-	*	*	-	۱۰ mm	-	-
۵	احسان احمدی	استادی	ایرانی	نستعلیق	*	-	*	-	-	-	۳ mm
					-	*	*	-	-	-	۳ mm
۶	سید عباس موسوی السّاری	استادی	بحرینی	محقق	*	-	*	-	-	۳/۵ mm	-
					-	*	*	-	-	۳/۵ mm	-

جدول ۵: آثار کتابت‌شده با مرکب‌های L1 و L2 توسط اساتید خوشنویس (نگارندگان)

ردیف	نام استاد	نمونه خط
۱	علی اکبر رضوانی	 
۲	مهدی اسماعیلی مود	 
۳	محسن توسلی	 

صناعت
بهره‌های ایرا

امکان‌سنجی ساخت مرکب
سیاه بر اساس دستورالعمل
رایج در رساله‌های
خوشنویسی... سیدمحمد
معینی و همکاران، ۴۶:۲۵

	۴ احسان احمدی	
	۵ محسن عبادی	
L 2  استدیس عیاس موسوی الساری	L 1 	۶ سید عباس موسوی الساری

۱۱. نتیجه گیری

پژوهش انجام شده به منظور امکان سنجی ساخت مرکبی کاربردی صورت گرفت که دارای قابلیت نوشتاری باشد. بدین منظور از چهار عنصر دوده، مازو، صمغ و زاج در ساخت نمونه ها استفاده گردید. در رساله های خوشنویسی از دوده کتان نسبت به سایر دوده ها بیش تر نام برده بودند. سه عنصر دوده، مازو و صمغ عربی برای هردو نمونه ثابت در نظر گرفته شدند، اما در مورد عنصر چهارم یعنی زاج به دلیل این که نوع آن هم در دستورالعمل رایج مشخص نشده بود از دو نوع زاج پرتکرار مورد اشاره در رساله های خوشنویسی یعنی زاج سبز (سولفات آهن II (FeSO₄)) و زاج

سفید $(Al_2(SO_4)_3)$ در ترکیب نمونه‌ها استفاده شد تا به صورت عملی مورد آزمون نوشتاری قرار گیرند. در این راستا نتایج حاصله نشان می‌دهد که نمونه‌های ساخته شده L1 و L2 از قابلیت نوشتاری با قلم نی برخوردارند. همچنین نتایج آزمون عملی نوشتار با نمونه‌ها بیانگر این است که کتابت با هردو نمونه L1 و L2 بر روی دو بستر کاغذ گلاسه و دست‌ساز امکان‌پذیر است و تغییر بستر، خللی در نوشتار کاتب ایجاد نمی‌کند. علاوه بر این با انجام آزمون عملی نوشتار با دانگ‌های مختلف از ۳mm تا ۱۰mm و قلم‌های متفاوت شامل نستعلیق، شکسته نستعلیق، ثلث و محقق مشخص شد که هردو نمونه L1 و L2 قابلیت اجرا با دانگ‌ها و قلم‌های مختلف را دارند و تغییر دانگ و قلم اگرچه در برخی موارد بر کیفیت نوشتاری نمونه‌ها اثرگذار بوده است اما هردو نمونه عملکرد قابل قبولی در این زمینه داشته‌اند. همچنین نتایج آزمون عملی نوشتار نشان می‌دهد که کیفیت مرکب‌برداری و مرکب‌گذاری نمونه L1 که در دستور ساخت آن زاج سفید استفاده شده نسبت به نمونه L2 که در ساخت آن زاج سبز به کار رفته، بهتر است اما از کشش کمتری نسبت به نمونه L2 برخوردار است. البته باید به این نکته توجه نمود که نتایج آزمون کشش مرکب در این تحقیق از طریق کتابت عملی و انجام مصاحبه ساختار یافته با اساتید مربوطه صورت گرفته است و بررسی دقیق‌تر آن نیازمند انجام آزمایش‌های دیگری است که از حوصله این تحقیق خارج است. علاوه بر این نتایج آزمون نشان می‌دهد که از نظر ظاهری، تیرگی نمونه L1 نسبت به L2 یکدست‌تر است و در اجرای شماره‌ها و ارسال‌ها نیز این نمونه از کیفیت مطلوب‌تری نسبت به L2 برخوردار است.

سپاسگزاری

نگارندگان از تمامی عزیزان و اساتید گرانقدری که در به ثمر رسیدن این تحقیق و شرکت در آزمون عملی نوشتار با نمونه‌ها قبول زحمت فرمودند به ویژه استاد علی اکبر رضوانی، استاد محسن عبادی، استاد مهدی اسماعیلی مود، استاد محسن توسلی، استاد احسان احمدی و استاد سید عباس موسوی السّاری سپاسگزارند. همچنین از همکاری صمیمانه ریاست و پرسنل محترم دانشکده مرمت دانشگاه هنر اصفهان سپاسگزاری می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

۱. رساله «مداد الخطوط» در واقع همان رساله «خط و سواد» مجنون رفیقی هروی است که با تحریف و جعل به نام میرعلی هروی تغییر یافته است (قلیچ‌خانی، ۱۴۰۱: ۸۱).
 ۲. «نام بهترین انواع زاج سبز است» (دهخدا، ۱۳۷۷: ۱۲۵۱۹).
 ۳. از جنس زاج قبرسی است (همان).
 ۴. زَمّه، سنگی شبیه به زاج سفید است که در خراسان جنوبی از آن به عنوان دندان در رنگرزی سنتی استفاده می‌شود (خسروی بیژان، ۱۳۸۵: ۱۵).
- سلطان‌علی مشهدی در رساله منظوم خود صراط‌السطور، زَمّه را به جای زاج توصیه کرده است: «زَمّه از زاک بهتر است بسی / وین ندانسته جز فقیر کسی / در سیاهی بود ز زاک ضرر / عوض زاک بس زَمّه بهتر» (مشهدی، ۱۳۹۸: ۹۰).

5. Zekrgoo, Nel & Sloggett

6. Corregidor

7. Carbon Ink

8. Iron Gall Ink

9. Mixed Ink

10. Persian Ink

۱۱. بخش مربوط به کتابت در رساله کشف‌الصنایع از میرزا محمد شیرازی و رساله مرکب‌سازی و جلدسازی از علی حسینی در واقع یک رساله‌اند که با عناوین مجزا و نویسندگان متفاوت در دو کتاب رسالاتی در خوشنویسی و هنرهای وابسته، و کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی به چاپ رسیده‌اند (خسروی بیژان، ۱۳۸۵: ۲۷).

12. Whatman

منابع
مهرهای ایران

امکان‌سنجی ساخت مرکب
سیاه بر اساس دستورالعمل
رایج در رساله‌های
خوشنویسی... سیدمحمد
معینی و همکاران، ۴۶:۲۵

منابع

- بخاری، درویش محمد. (۱۳۹۵). فوائد الخطوط. در حمیدرضا قلیچ‌خانی، رسالاتی در خوشنویسی و هنرهای وابسته (صص. ۳۰۵-۳۹۸). چاپ دوم. تهران: روزنه.
- بخاری، محمد. (۱۳۹۸). فوائد الخطوط. در نجیب مایل‌هروی، کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی (ج. ۱) (صص. ۴۳۱-۵۵۷). چاپ سوم. مشهد: آستان قدس رضوی.
- حدادی، محمد. (۱۳۹۸). کنترل فرایند خوردگی مرکب آهن-مازو با استفاده از آنتی اکسیدان‌های سنتزی BAH, BTH, TBHQ (رساله دکتری منتشرنشده). دانشکده حفاظت و مرمت دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.
- حسینی، علی. (۱۳۹۸). مرکب‌سازی و جلدسازی. در نجیب مایل‌هروی، کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی (ج. ۱) (صص. ۶۷۵-۶۹۵). چاپ سوم. مشهد: آستان قدس رضوی.
- حلیه الکُتّاب. (۱۳۹۸). در نجیب مایل‌هروی، کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی (ج. ۱) (صص. ۶۰۹-۶۱۷). چاپ سوم. مشهد: آستان قدس رضوی.
- خسروی بیژانم، فرهاد. (۱۳۸۵). فن‌شناسی و آسیب‌شناسی مرکب‌های سنتی و ارائه راهکارهای حفاظتی آن (پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد منتشرنشده). دانشکده حفاظت و مرمت دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.
- در بیان خط و مرکب و کاغذ و ساختن رنگها. (۱۳۹۸). در نجیب مایل‌هروی، کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی (ج. ۱) (صص. ۶۴۹-۶۶۳). چاپ سوم. مشهد: آستان قدس رضوی.
- در بیان طریقه ساختن مرکب الوان و کاغذهای الوان. (۱۳۹۸). در نجیب مایل‌هروی، کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی (ج. ۱) (صص. ۶۱۹-۶۲۸). چاپ سوم. مشهد: آستان قدس رضوی.
- در بیان کاغذ، مرکب و حلّ الوان. (۱۳۹۸). در نجیب مایل‌هروی، کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی (ج. ۱) (صص. ۶۵-۸۰). چاپ سوم. مشهد: آستان قدس رضوی.
- درباره کاغذ، رنگ‌آمیزی، خط اَوَهْل و خط مُشَجَّر. (۱۳۹۵). در حمیدرضا قلیچ‌خانی، رسالاتی در خوشنویسی و هنرهای وابسته (صص. ۴۰۷-۴۱۸). چاپ دوم. تهران: روزنه.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷). لغت‌نامه دهخدا (ج ۸) (چاپ دوم). تهران: موسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
- رفیعی هروی، مجنون. (۱۳۹۵). خط و سواد. در حمیدرضا قلیچ‌خانی، رسالاتی در خوشنویسی و هنرهای وابسته (صص. ۲۵۱-۲۶۹). چاپ دوم. تهران: روزنه.
- (۱۳۹۸). سواد الخط. در نجیب مایل‌هروی، کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی (ج. ۱) (صص. ۲۱۷-۲۴۵). چاپ سوم. مشهد: آستان قدس رضوی.
- سلطانی، زهرا، فرهنگ بروجنی، حمید، عابد اصفهانی، عباس، و احمدی، حسین. (۱۳۹۴). نقش افزودنی‌ها بر کیفیت مرکب ایرانی: مطالعه موردی حنا و نمک. گنجینه اسناد، ۲۵ (۳)، ۱۲۸-۱۴۸.
- سلطانی، زهرا، فرهنگ بروجنی، حمید، و جوکار، جلیل. (۱۳۹۵). بررسی تطبیقی مرکب‌های خوشنویسی مورد استفاده در میان ایرانیان، عثمانی‌ها، چینی‌ها، هندیان و اعراب. گنجینه اسناد، ۲۶ (۱)، ۱۲۴-۱۳۸.
- سلطانی، زهرا، فرهنگ بروجنی، حمید، و عابد اصفهانی، عباس. (۱۳۹۵ الف). بررسی تاثیر افزودنی عسل بر روی مرکب ایرانی. علوم فن‌آوری رنگ، ۱۰ (۱)، ۴۳-۵۴.
- (۱۳۹۵ ب). بررسی تاثیر افزودنی زعفران در جلوگیری از خوردگی کاغذ به وسیله مرکب آهن-مازو. پژوهش‌های زعفران، ۴ (۱)، ۷۸-۷۸.
- Doi: 10.22077/jsr.2016.395.۱۰۲
- سیمی نیشابوری. (۱۳۹۵). جوهریه. در حمیدرضا قلیچ‌خانی، رسالاتی در خوشنویسی و هنرهای وابسته (صص. ۲۷۱-۲۹۲). چاپ دوم. تهران: روزنه.

شیرازی، میرزا محمد. (۱۳۹۵). فصلی از کتاب کشف الصنایع. در حمیدرضا قلیچ‌خانی، رسالاتی در خوشنویسی و هنرهای وابسته (صص. ۳۰۳-۲۹۳). چاپ دوم. تهران: روزنه.

صیرفی، عبدالله. (۱۳۹۸). آداب خط. در نجیب مایل‌هروی، کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی (ج. ۱) (صص. ۱۱-۳۶). چاپ سوم. مشهد: آستان قدس رضوی.

طالب‌پور، فریده، و ویسیان، محمد. (۱۳۹۳). رنگریزی نخ خامه پشمی با گل زعفران، بررسی تاثیر دندانه و اسید. گلجام، شماره ۲۵، ۲۹-۴۶. فراهی، ابونصر. (۱۳۶۱). نصاب الصبایان. چاپ سوم. تهران: اشرافی.

فرهمنند بروجنی، حمید، سلطانی، زهرا، و جوکار، جلیل. (۱۳۹۲). بررسی شباهت‌ها و تفاوت‌های مرکب و حبر از دیدگاه شیوه ساخت. هنرهای سنتی اسلامی، ۱(۲)، ۹۱-۱۱۲.

فرهمنند بروجنی، حمید، عابد اصفهانی، عباس، و سلطانی، زهرا. (۱۳۹۴). مطالعه فنی و آسیب‌شناسی مرکب‌های مشکی مورد استفاده‌ی خوشنویسان امروزی. مرمت و معماری ایران، شماره ۹، ۱۰۳-۱۱۹.

قلیچ‌خانی، حمیدرضا. (۱۳۹۵). رسالاتی در خوشنویسی و هنرهای وابسته. چاپ دوم. تهران: روزنه.

----- (۱۴۰۱). بررسی اصالت رساله مداد الخطوط منسوب به میرعلی هروی در مقایسه با رساله خط و سواد از مجنون رفیقی. پژوهش هنر، شماره ۲۳، ۷۳-۸۲.

لامعی‌رشتی، محمد، آقاعلی‌گل، داوود، خسروی، فرهاد، اولیائی، پروین، باقی‌زاده، علی، و شکوهی، فرح. (۱۳۸۶). آنالیز عنصری چند نمونه از مرکب و کاغذ دوره قاجار با میکروسکوپ روبشی پروتون. نامه بهارستان، ۱(۱)، ۲۶۱-۲۶۴.

مایل‌هروی، نجیب. (۱۳۹۸). کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی (ج. ۱). چاپ سوم. مشهد: آستان قدس رضوی.

مشهدی، سلطانعلی. (۱۳۹۵). صراط‌السطور. در حمیدرضا قلیچ‌خانی، رسالاتی در خوشنویسی و هنرهای وابسته (صص. ۱۵-۳۰). چاپ دوم. تهران: روزنه.

----- (۱۳۹۸). صراط‌السطور. در نجیب مایل‌هروی، کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی (ج. ۱) (صص. ۸۱-۱۰۰). چاپ سوم. مشهد: آستان قدس رضوی.

منشی‌قمی، میراحمد بن حسین. (۱۴۰۰). گلستان هنر. تهران: فرهنگستان هنر.

هروی، میرعلی. (۱۳۹۵). مداد الخطوط. در حمیدرضا قلیچ‌خانی، رسالاتی در خوشنویسی و هنرهای وابسته (صص. ۱-۱۴). چاپ دوم. تهران: روزنه.

----- (۱۳۹۸). مداد الخطوط. در نجیب مایل‌هروی، کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی (ج. ۱) (صص. ۱۰۱-۱۱۹). چاپ سوم. مشهد: آستان قدس رضوی.

----- (۱۳۹۹). مداد الخطوط. در حبیب‌الله فضائلی، تعلیم خط (صص. ۳۷۰-۳۷۳). چاپ پانزدهم. تهران: سروش.

Botti, L., Mantovani, O. & Ruggiero, D. (2005). Calcium Phytate in the Treatment of Corrosion Caused by Iron Gall Inks: Effects on Paper. *Restaurator- international Journal for The Preservation of Library and Archival Material*, 26 (1), 44-62. Doi:10.1515/REST.2005.44.

Carvalho, D. N. (1904). *Forty Centuries of Ink: Or a Chronological Narrative Concerning Ink and Its Backgrounds*. New York: The Banks law Publishing Co.

Christiansen, T. (2017). Manufacture of Black ink in the Ancient Mediterranean. *The Bulletin of the American Society of Papyrologists*, No. 54, 167-195. Doi: 10.2143/BASP. 54.0.3239877

Christiansen, T., Cotte, M., de Nolf, W., Mouro, E., Reyes-Herrera, J., de Meyer, S., Vanmeert, F., Salvadó, N., Gonzalez, V., Lindelof, P. E., Mortensen, K., Ryholt, K., Janssens, K., & Larsen, S. (2020). Insights into the composition of ancient Egyptian red and black inks on papyri achieved by synchrotron-based microanalyses. *Proceedings of the*

- National Academy of Sciences of the United States of America*, 117 (45), 27825-27835. Doi: 10.1073/pnas.2004534117
- Cohen, Z. (2021). "Chapter 2 Writing Materials". In *Composition Analysis of Writing Materials in Cairo Genizah Documents* (pp. 36-52). Leiden, The Netherlands: Brill.
- Corregidor, V., Viegas, R., Ferreira, L. M., & Alves, L. C. (2019). Study of Iron Gall Inks, Ingredients and Paper Composition Using Non-Destructive Techniques. *Heritage*, 2 (4), 2691-2703. Doi: 10.3390/heritage2040166
- Davids, T. (1860). *The History of Ink, Including Its Etymology, Chemistry and bibliography*. New York: Francis Hart & Co.
- Encyclopedia Britannica. (2024, February 5). *ink*. Retrived from <https://www.britannica.com/topic/ink-writing-medium>
- Gettens, R. J., & Stout, G. L. (1947). *Painting materials: a short encyclopedia*. New York: D. Van Nostrand Company, Inc. Forth printing. Retrieved from <https://archive.org/details/PaintingMaterial/mode/2up>.
- Mert, E. (2008). A comparative study on chemical characterization of different ink ingredients used in ancient ornamented manuscripts (Unpublished Master of science thesis). Faculty of Arts and Sciences, Middle East Technical University, Ankara, Turkey.
- Mitchell, C. A., & Hepworth, T. C. (1904). *Inks their composition and manufacture: Including methods of examination and full list of English patents*. London: Charles Griffin & Company, LTD.
- Nir-El, Y. & Broshi, M. (1996). The Black Ink of the Qumran Scrolls. *Dead Sea Discoveries*, 3 (2), 157-167.
- Pines, C. C. (1931). The Story of Ink. *The American Journal of Police Science*, 2 (4), 290-301.
- Rabin, I. (2021). "Chapter 4 Material Studies of Historic Inks: Transition from Carbon to Iron-Gall Inks". In *Traces of Ink* (pp. 70-78). Leiden, The Netherlands: Brill. Doi: 10.1163/9789004444805_006
- Völkel, L., Prohaska, T. & Potthast, A. (2020). Combining phytate and nanocellulose stabilization for mitigating iron gall ink damage in historic papers. *Heritage Science*, No. 86, 1-15. Doi: 10.1186/s40494-020-00428-6
- Zekrgoo, S. (2014). Methods of Creating, Testing and Identifying Traditional Black Persian Inks. *Restaurator. International Journal for the Preservation of Library and Archival Material*, 35 (2), 133 - 158 . Doi: 10.1515/rest-2014-1001
- Zekrgoo, S., Nel, P. & Sloggett, R. (2017). Peacock Ink: Investigation into the Constituents of the Most Prized Ink of Persia. *Restaurator-International Journal for the preservation of Library and Archival Material*, 38 (2), 205-233. Doi:10.1515/rest-2016-0033

The Feasibility of Making the Black Ink Based on the Common Instructions in Persian Calligraphy Treatises and the Practical Writing Test with Samples

Seyyed Mohammad Moeini

M.A. in Islamic Art, Department of Islamic Art, Art University of Isfahan, Iran/
mohammadmoeeni@gmail.com

Farhad Khosravi Bizhaem

Associate Professor, Department of Calligraphy and Persian Painting, Art University of Isfahan, Iran
(Corresponding Author) / f.khosravi@aui.ac.ir

Mohsen Mohammadi Achachlouyi

Assistant Professor, Department of Conservation and Restoration of Cultural Heritage, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran/ m_mohammadi912@yahoo.com

Received: 29/11/2024

Accepted: 25/02/2025

Introduction

The necessity of using tools and materials which improve the speed and quality of writing has led to the creation of a material called ink. In Iran, ink has also been considered as a writing tool by calligraphers since long ago as showcased by different instructions in calligraphy treatises. One of the instructions, deployed as the basis of the samples of this study, is that “soot is as much as the alum, gall is as much as both, gum is as much as the three and, then, the power of elbows works”. The aim of this study is to make a practical ink which can be used in calligraphy in different proportionalities. This study tries to answer the question how it is possible to gain an appropriate ink based on the common instruction in calligraphy treatises. Accordingly, two kinds of Persian black inks were produced and tested in a practical writing test.

Research Method

This study first investigated the historical studies and methods of making the Persian black ink in calligraphy treatises; then, some samples were prepared. To do so, data were gathered from library studies and laboratories. The Persian black inks samples created for this study were of two kinds based on the common instruction “soot is as much as the alum, gall is as much as both, gum is as much as the three and then the power of elbows works”. These samples were examined in a practical writing test. Thus, the method is scientific-experimental. In making these samples, elements such as soot, gall, and gum were considered fixed. However, since alum is mentioned generally in common instructions without referring to its type, two kinds of alums were used in making these samples. By investigating treatises on calligraphy such as Medad al-Khotout, Adab-ol-Mashgh, Savad al-Khatt (Khatt va Savad), Joharriyeh, Kashf al-Sanaye, Adab al-Khatt, Holiyat-al Kottab, a treatise on paper and painting, Aowhal and Moshajjar Scripts, the poems of Emad ol-Kottab, Serat al-Sotour and also Golestan-e Honar which had mentioned the white, the Cypriot, the Turkish, the black, the Kermani, the red, the yellow and the Circumcision alums and Zameh, it turned out that those kinds of alums like the white, the Turkish, and the Cypriot alums were used more than the other kinds. Since the Turkish and the Cypriot alums with the chemical formula $\text{FeSO}_4 \cdot 5\text{H}_2\text{O}$ are, indeed, the very green alum ($\text{FeSO}_4 \cdot x\text{H}_2\text{O}$), two kinds of alums, including the green one (Iron (II) sulfate: FeSO_4) and the white one ($\text{Al}_2 (\text{SO}_4)_3$), were used in making these samples.

مجموعه آثار
میرزا حسن
میرزا حسن

امکان‌سنجی ساخت مرکب
سیاه بر اساس دستورالعمل
رایج در رساله‌های
خوشنویسی... سیدمحمد
معینی و همکاران، ۳۶-۲۵

Research Findings

The black ink is a perdurable old material that human has used for writing, communication, and the transferring of thoughts and experiences throughout the world. Black inks can be classified into two common categories; the first category itself is divided into two groups: carbon inks and iron-gall inks. The second category is divided into three groups: carbon inks, iron-gall inks, and compound or mixed inks. Carbon inks are composed of carbon, water, and Arabic gum. In contrast, iron-gall inks are made of gallnut extract with Iron (II) sulfate. Combining carbon inks with iron-gall inks makes a compound or a mixed ink. The compound ink is the same ink which has been used from the past by calligraphers, especially in the Timurid, Safavid, and Qajar eras. It was also called the Persian black ink. The Iranians made Persian ink for the first time by mixing the carbon ink and the gall ink. It happened in the fourth century when Ibn Muqla added carbon to the common iron-gall ink. In Persian treatises on calligraphy, different instructions are mentioned for making the black ink. One of the most common ones, a couplet, is deployed in this research to investigate the feasibility of making ink.

Conclusion

The research has been carried out to assess the feasibility of making the practical ink which can be used in calligraphy. Four elements including soot, gall, gum, and alum were used in the production of samples. Soot, gall, and Arabic gum were fixed. However, as the kind of alum was not determined in the common instruction, two kinds of frequently discussed alums in calligraphy treatises were used: the white alum ($\text{Al}_2(\text{SO}_4)_3$) in making sample L1 and the green alum (Iron (II) sulfate: FeSO_4) in making sample L2. Therefore, the results suggested that these samples have the capability of writing in reed pens. The results of the practical writing test revealed that calligraphy with both samples on both handmade and glossy paper was possible. Thus, changing the sheet did not make any challenges for calligraphers. Also, conducting the practical writing test with different proportionalities, ranging from 3mm to 10mm, and different reed pens, such as Nastaliq, broken Nastaliq, Thuluth, and Muhaqqaq, showed both samples could be used with different proportionalities and reed pens. Although changing reed pens and proportionalities affected the writing quality of samples, both samples showed acceptable performance. Moreover, the results of the practical writing test demonstrated that the quality on ink taking and ink putting of sample L1 with white alum was better than sample L2 with green alum, but it had less elasticity. And, the darkness of sample L1 was purer than sample L2. In writing Shamarehs and Ersals, the first sample was higher in quality than the second sample.

Keywords: Calligraphy ink, Persian black ink, Making ink, Calligraphy treatises.

References

- Botti, L., Mantovani, O. & Ruggiero, D. (2005). Calcium Phytate in the Treatment of Corrosion Caused by Iron Gall Inks: Effects on Paper. *Restaurator-international Journal for The Preservation of Library and Archival Material*, 26 (1), 44-62. Doi:10.1515/REST.2005.44.
- Bukhari, D. M. (2016). Fava'ed al-Khotoot. In H. R. Ghelichkhani (Ed.), *Treatises on Calligraphy and Related Arts* (2nd ed., pp. 305–398). Tehran: Rozaneh [In Persian].
- Bukhari, M. (2019). Fava'ed al-Khotoot. In N. Mayel Heravi (Ed.), *The Art of the Book in Islamic Civilization* (Vol. 1, 3rd ed., pp. 431–557). Mashhad: Astan Quds Razavi [In Persian].
- Carvalho, D. N. (1904). *Forty Centuries of Ink: Or a Chronological Narrative Concerning Ink and Its Backgrounds*. New York: The Banks law Publishing Co.
- Christiansen, T. (2017). Manufacture of Black ink in the Ancient Mediterranean. *The Bulletin of the American Society of Papyrologists*, No. 54, 167–195. Doi: 10.2143/BASP. 54.0.3239877

- Christiansen, T., Cotte, M., de Nolf, W., Mouro, E., Reyes-Herrera, J., de Meyer, S., Vanmeert, F., Salvadó, N., Gonzalez, V., Lindelof, P. E., Mortensen, K., Ryholt, K., Janssens, K., & Larsen, S. (2020). Insights into the composition of ancient Egyptian red and black inks on papyri achieved by synchrotron-based microanalyses. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, 117 (45), 27825–27835. Doi: 10.1073/pnas.2004534117
- Cohen, Z. (2021). "Chapter 2 Writing Materials". In *Composition Analysis of Writing Materials in Cairo Genizah Documents* (pp. 36-52). Leiden, The Netherlands: Brill.
- Corregidor, V., Viegas, R., Ferreira, L. M., & Alves, L. C. (2019). Study of Iron Gall Inks, Ingredients and Paper Composition Using Non-Destructive Techniques. *Heritage*, 2 (4), 2691-2703. Doi: 10.3390/heritage2040166
- Davids, T. (1860). *The History of Ink, Including Its Etymology, Chemistry and bibliography*. New York: Francis Hart & Co.
- Dehkhoda, A. A. (1998). *Dehkhoda Dictionary* (Vol. 8, 2nd ed.). Tehran: University of Tehran Press [In Persian].
- Encyclopedia Britannica. (2024, February 5). *ink*. Retrieved from <https://www.britannica.com/topic/ink-writing-medium>
- Farahi, A. (1982). *Nesab al-Sebyan* (3rd ed.). Tehran: Ashrafi [In Persian].
- Farahmand Boroujeni, H., Abed Esfahani, A., & Soltani, Z. (2015). Technical study and damage assessment of black inks used by contemporary calligraphers. *Restoration and Architecture of Iran*, No. 9, 103–119 [In Persian].
- Farahmand Boroujeni, H., Soltani, Z., & Jokar, J. (2013). Comparative study of similarities and differences between ink and ḥibr in terms of preparation methods. *Islamic Traditional Arts*, 1 (2), 91–112 [In Persian].
- Gettens, R. J., & Stout, G. L. (1947). *Painting materials: a short encyclopedia*. New York: D. Van Nostrand Company, Inc. Forth printing. Retrieved from <https://archive.org/details/PaintingMaterial/mode/2up>.
- Ghelichkhani, H. R. (2016). *Treatises on calligraphy and related arts* (2nd ed.). Tehran: Rozaneh [In Persian].
- (2022). Studying the authenticity of the treatise Midad al-Khotoot attributed to Mir Ali Heravi compared to the treatise Khatt va Savaad by Majnun Rafiqī. *Art Research*, No. 23, 73–82 [In Persian].
- Haddadi, M. (2019). *Control of iron-gall ink corrosion process using synthetic antioxidants BAH, BTH, TBHQ* (Unpublished doctoral dissertation). Faculty of Conservation and Restoration, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran [In Persian].
- Heravi, M. A. (2016). *Medad al-Khotout*. In H. R. Ghelichkhani (Ed.), *Treatises on calligraphy and related arts* (2nd ed., pp. 1–14). Tehran: Rozaneh [In Persian].
- (2019). *Medad al-Khotout*. In N. Mayel Heravi (Ed.), *The art of the book in Islamic civilization* (Vol. 1, 3rd ed., pp. 101–119). Mashhad: Astan Quds Razavi [In Persian].
- (2020). *Medad al-Khotout*. In H. Fazayeli (Ed.), *calligraphy instruction* (15th ed., pp. 370–373). Tehran: Soroush [In Persian].
- Holiyat-al Kottab. (2019). In N. Mayel Heravi (Ed.), *The art of the book in Islamic civilization* (Vol. 1, 3rd ed., pp. 609–617). Mashhad: Astan Quds Razavi. [In Persian]
- Hosseini, A. (2019). *Ink making and bookbinding*. In N. Mayel Heravi (Ed.), *The art of the book in Islamic civilization* (Vol. 1, 3rd ed., pp. 675–695). Mashhad: Astan Quds Razavi. [In Persian]
- Khosravi Bizhaem, F. (2006). Technology and pathology of traditional inks and protective strategies (Unpublished master's thesis). Faculty of Conservation and Restoration, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran [In Persian].

- Lamei Rashti, M., Aghaali Gol, D., Khosravi, F., Olyaei, P., Baghizadeh, A., & Shokoohi, F. (2007). Elemental analysis of some samples of ink and paper from the Qajar period using proton beam microscopy. *Nameh-ye Baharestan*, 6 (1), 261–264 [In Persian].
- Mashhadi, S. A. (2016). *Serat al-Sotour*. In H. R. Ghelichkhani (Ed.), *Treatises on calligraphy and related arts* (2nd ed., pp. 15–30). Tehran: Rozaneh [In Persian].
- (2019). *Serat al-Sotour*. In N. Mayel Heravi (Ed.), *The art of the book in Islamic civilization* (Vol. 1, 3rd ed., pp. 81–100). Mashhad: Astan Quds Razavi [In Persian].
- Mayel Heravi, N. (2019). *The Art of the book in Islamic Civilization* (Vol. 1, 3rd ed.). Mashhad: Astan Quds Razavi [In Persian].
- Mert, E. (2008). A comparative study on chemical characterization of different ink ingredients used in ancient ornamented manuscripts (Unpublished Master of science thesis). Faculty of Arts and Sciences, Middle East Technical University, Ankara, Turkey.
- Mitchell, C. A., & Hepworth, T. C. (1904). *Inks their composition and manufacture: Including methods of examination and full list of English patents*. London: Charles Griffin & Company, LTD.
- Monshi Qomi, M. A. B. H. (2021). *Golestan-e Honar*. Tehran: Academy of Arts [In Persian].
- Nir-El, Y. & Broshi, M. (1996). The Black Ink of the Qumran Scrolls. *Dead Sea Discoveries*, 3(2), 157–167.
- On paper, coloring, the Awhal, and the Mushajjar script*. (2016). In H. R. Ghelichkhani (Ed.), *Treatises on Calligraphy and Related Arts* (2nd ed., pp. 407–418). Tehran: Rozaneh [In Persian].
- On paper, ink, and the colorsmaking*. (2019). In N. Mayel Heravi (Ed.), *The Art of the Book in Islamic Civilization* (Vol. 1, 3rd ed., pp. 65–80). Mashhad: Astan Quds Razavi [In Persian].
- On the method of making colored inks and papers*. (2019). In N. Mayel Heravi (Ed.), *The Art of the Book in Islamic Civilization* (Vol. 1, 3rd ed., pp. 619–628). Mashhad: Astan Quds Razavi [In Persian].
- On the script, ink, paper, and the making of colors*. (2019). In N. Mayel Heravi (Ed.), *The Art of the Book in Islamic Civilization* (Vol. 1, 3rd ed., pp. 649–663). Mashhad: Astan Quds Razavi [In Persian].
- Pines, C. C. (1931). The Story of Ink. *The American Journal of Police Science*, 2(4), 290–301.
- Rabin, I. (2021). "Chapter 4 Material Studies of Historic Inks: Transition from Carbon to Iron-Gall Inks". In *Traces of Ink* (pp. 70-78). Leiden, The Netherlands: Brill. Doi: 10.1163/9789004444805_006
- Rafiqi Heravi, M. (2016). Khat va Savad. In H. R. Ghelichkhani (Ed.), *Treatises on Calligraphy and Related Arts* (2nd ed., pp. 251–269). Tehran: Rozaneh [In Persian].
- (2019). *Savad al-Khatt*. In N. Mayel Heravi (Ed.), *Book Decoration in Islamic Civilization* (Vol. 1, 3rd ed., pp. 217–245). Mashhad: Astan Quds Razavi [In Persian].
- Sayrafi, A. (2019). Etiquette of script. In N. Mayel Heravi (Ed.), *The Art of the Book in Islamic Civilization* (Vol. 1, 3rd ed., pp. 11–36). Mashhad: Astan Quds Razavi [In Persian].
- Shirazi, M. M. (2016). A chapter from the book Kashf al-Sanaei. In H. R. Ghelichkhani (Ed.), *Treatises on Calligraphy and Related Arts* (2nd ed., pp. 293–303). Tehran: Rozaneh [In Persian].
- Simi Nishaburi. (2016). Johariyya. In H. R. Ghelichkhani (Ed.), *Treatises on calligraphy and related arts* (2nd ed., pp. 271–292). Tehran: Rozaneh [In Persian].
- Soltani, Z., Farahmand Boroujeni, H., & Abed Esfahani, A. (2016a). The effect of honey as an additive on Iranian ink. *Journal of Color Science and Technology*, 10(1), 43–54. [In Persian]
- (2016b). Investigating the effect of saffron in preventing paper corrosion by iron-gall ink. *Saffron Research*, 4(1), 78–102. doi: 10.22077/jsr.2016.395 [In Persian].

- Soltani, Z., Farahmand Boroujeni, H., & Jokar, J. (2016). A comparative study of calligraphic inks used by Iranians, Ottomans, Chinese, Indians, and Arabs. *Ganjineh Asnad*, 26(1), 124–138 [In Persian].
- Soltani, Z., Farahmand Boroujeni, H., Abed Esfahani, A., & Ahmadi, H. (2015). The role of additives on the quality of Iranian ink: A case study of henna and salt. *Ganjineh Asnad*, 25(3), 128–148 [In Persian].
- Talebpour, F., & Veisian, M. (2014). Dyeing woolen raw yarn with saffron petals: a study of the mordant and acid effect. *Goljam*, No. 25, 29–46 [In Persian].
- Völkel, L., Prohaska, T. & Potthast, A. (2020). Combining phytate and nanocellulose stabilization for mitigating iron gall ink damage in historic papers. *Heritage Science*, No. 86, 1-15. Doi: 10.1186/s40494-020-00428-6
- Zekrgoo, S. (2014). Methods of Creating, Testing and Identifying Traditional Black Persian Inks. Restaurator. *International Journal for the Preservation of Library and Archival Material*, 35(2), 133 - 158. Doi: 10.1515/rest-2014-1001
- Zekrgoo, S., Nel, P. & Sloggett, R. (2017). Peacock Ink: Investigation into the Constituents of the Most Prized Ink of Persia. *Restaurator-International Journal for the preservation of Library and Archival Material*, 38(2), 205-233. Doi:10.1515/rest-2016-0033

مطالعه نقوش سوزن دوزی منطقه بجنستان با رویکرد مردم‌نگاری*

نرگس رجاییان**

مریم لاری***

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۰/۲۹

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۸/۷

چکیده

هنرهای دستی، تجلی ذوق و سلیقه مردم هر دیار و نشان‌دهنده توجه آنان به دنیای هزار رنگ اطرافشان هستند. سوزن‌دوزی از زمان قدیم تاکنون در شهرستان بجنستان رایج بوده و از باورها و اعتقادات مردم منطقه تأثیر گرفته و حاصل تلاش و خلاقیت این هنرمندان است. هنرمند سوزن‌دوز بجنستانی با طرح‌های خود روی بسیاری از وسایل زندگی نقش‌آفرینی می‌کند. هدف این پژوهش مطالعه نقوش، دوخت و کاربرد سوزن‌دوزی منطقه بجنستان است. در این پژوهش نمونه‌گیری تصادفی از زنان سوزن‌دوز منطقه انجام شد و ۳۰ نمونه سوزن‌دوزی که از غنای هنری مناسبی برخوردار بودند، شناسایی شدند. این آثار به روش توصیفی - تحلیلی و با رویکرد مردم‌نگاری مطالعه شده‌اند و جمع‌آوری مطالب به شیوه کتابخانه‌ای و میدانی انجام گرفته‌است. هم‌چنین به مبانی نظری زیبایی‌شناسی، سنت‌گرایی و کارکردگرایی نیز توجه شده و به تأثیرات فرهنگی بر این هنر و نحوه نمایش هویت محلی و فرهنگی تا حدودی پرداخته شد. نقوش سوزن‌دوزی بجنستان در سه گروه گیاهی، جانوری و سایر نقوش (شامل نقوش انسانی، اسماء مقدس، یادگاری و اشعار) بررسی شدند. نتایج حاصل از پژوهش نشان می‌دهند که در بیش‌تر سوزن‌دوزی‌ها از تکنیک ساده توپر‌دوزی، ساقه‌دوزی و زنجیره‌دوزی استفاده شده‌است. کاربرد سوزن‌دوزی‌ها در اغلب مناطق شهرستان مشترک بوده و بیش‌تر برای تزئین لباس، پستی، جاحوله‌ای، جالباسی، لب طاقچه‌ای، بقچه و جانماز استفاده شده‌اند. اما در مورد کاربرد رنگ تفاوت‌هایی در مناطق مختلف بجنستان وجود دارد. از ویژگی‌های بصری این آثار، صراحت در فرم، تخت‌بودن تصاویر، استفاده از رنگ‌های اصلی، حاشیه‌گذاری، ریتم، قرینه‌سازی و توالی طرح را می‌توان برشمرد. تنوع نقوش شامل انواع گل‌های پنج‌پر، شش‌پر، و حیواناتی مانند شیر، گوزن، آهو، بز کوهی، شتر، قوچ و پرندگانی چون خروس، گنجشک، بلبل و کبوتر است. حاصل پژوهش شناخت کاملی از نقوش، انواع دوخت و کاربرد سوزن‌دوزی این منطقه ارائه می‌نماید. با استفاده از رویکرد مردم‌نگاری، نه‌تنها ارزش هنری سوزن‌دوزی بجنستان شناسایی گردید بلکه ارتباط آن با هویت فرهنگی، اجتماعی و تاریخی مردم منطقه نمایان شد.

کلیدواژه‌ها:

صنایع‌دستی ایران، دوخت سنتی، سوزن‌دوزی بجنستان، مردم‌نگاری، نقوش سوزن‌دوزی.

* این مقاله مستخرج از پایان‌نامه نگارنده اول با عنوان «بررسی نقوش، دوخت، و کاربرد سوزن‌دوزی در منطقه بجنستان» است که به راهنمایی نگارنده دوم در واحد الکترونیکی دانشگاه آزاد اسلامی ارائه شده‌است.

** کارشناسی ارشد پژوهش هنر، گروه هنر، واحد الکترونیکی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. (نویسنده مسئول) / n.rajaeian@yahoo.com

*** استادیار، گروه هنر، واحد اسلامشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، اسلامشهر، ایران / lari_maryam@yahoo.com

۱. مقدمه

انسان پیش از خانه‌سازی، بافتن و دوختن را آموخت که نشان می‌دهد هنر دوزندگی از قدمت طولانی و اهمیت بالایی برخوردار است. نخستین شواهد وجود پارچه‌های منسوج در ایران به ۴۰۰۰ سال قبل از میلاد برمی‌گردند که در حفاری‌های شوش کشف شده‌اند. در این منطقه، یک تیغه مسی پیدا شده که پارچه‌ای کتانی دور آن پیچیده بودند و اکنون در موزه بوفالوی آمریکا نگهداری می‌شود. بنابراین می‌توان با اطمینان گفت که بافندگی و دوخت در شوش و به‌ویژه در سرزمین پارسی بین ۴۰۰۰ تا ۳۵۰۰ سال قبل از میلاد رایج بوده‌است. شگفتی اسکندر مقدونی از زیبایی گلدوزی‌های ایرانی مؤید ارزش این آثار است. او پس از تسلط بر ایران، نمونه‌های زیادی از این گلدوزی‌ها را به‌عنوان هدیه به یونان فرستاد. بر اساس سنگ‌نگاره‌های تخت جمشید، کاشی‌های نقش‌دار شوش و کشفیات پازیریک، نقوش سوزن‌دوزی‌های دوره هخامنشی شامل تصاویری از حیوانات، اشکال هندسی و گل‌های نمادین و دارای جنبه مذهبی بوده‌اند. زین‌پوش کشف‌شده در پازیریک نیز این موضوع را تأیید می‌کند (صبا، ۱۳۷۹: ۴-۸).

اصطلاح «رودوزی» یا «روکاری» به هنری اشاره دارد که در آن طرح‌های مختلف از طریق دوختن و کشیدن بخشی از نخ‌های تار و پود بر روی پارچه‌های ساده ایجاد می‌شوند. برای انجام این هنر نیاز است که با استفاده از سوزن، قلاب و ابزار مشابه و با بهره‌گیری از انواع نخ‌های رنگی یا فلزی، نگاره‌های اصیل و سنتی بر روی پارچه دوخته شود. این فرایند مستلزم ذوق و مهارت ناشی از تجربه و گاه ابتکار هنرمند است (یاوری، ۱۳۸۹: ۱۱۱). بسیاری از متخصصان معتقدند که نخستین شواهد رودوزی‌های ایرانی را می‌توان در بقایای کاخ‌های تخت جمشید و کاشی‌های کشف‌شده در شوش مشاهده کرد. آن‌ها همچنین بر این باورند که جزییات لباس درباریان و محافظان تصویرشده در سنگ‌نگاره‌ها، نشان‌دهنده هنر سوزن‌دوزی است (حسن‌بیگی، ۱۳۶۵: ۲۶۳). نمونه‌هایی از رودوزی به‌شکل برگ مو یا پیچک از قرن سوم پیش از میلاد در جنوب روسیه یافت‌شده که نشان‌دهنده رواج این هنر در دوره‌های اشکانی و سلوکی در ایران است. تئوفیلاکت، مورخ قرن هفتم میلادی، توصیفاتی از لباس هرمز چهارم ارائه داده و اشاره کرده‌است که «شاهنشاه شلوار زربفت پوشیده که آن را با دست گلابتون‌دوزی کرده بودند» (زکریایی کرمانی و قاسمی فلاورجانی، ۱۴۰۲: ۱۰۸). از این توصیف می‌توان نتیجه گرفت که رودوزی‌هایی از این دست در دوره ساسانی نیز رواج داشتند.

از دیگر شواهد وجود سوزن‌دوزی در دوره ساسانی، نمونه‌ای است که در موزه آرمنی‌تاز نگهداری می‌شود و بر روی آن خروسی بزرگ با رنگ‌های مختلف درون دایره‌ای نقش‌بسته است. نکته قابل توجه در مورد نقوش رودوزی‌های این دوره این است که طرح‌های گلدوزی مشابه نقوش حجاری‌ها، گچ‌بری‌ها، ظروف فلزی و سایر اشیاء آن زمان هستند. این موضوع نشان می‌دهد که در آن زمان، ارزش‌های خاصی در سراسر امپراتوری ایران حاکم بوده‌است. هنرمندان ایرانی به قدری در تجسم این ارزش‌ها و قراردادهای اجتماعی مهارت داشتند که هنرشان مورد تقلید همسایگان دور و نزدیک نیز قرار می‌گرفت. این دوره نقش مهمی در شکل‌گیری طرح‌های اصلی سوزن‌دوزی ایرانی ایفا کرده‌است. نقوش سوزن‌دوزی از دوران ساسانی به بعد، تحت تأثیر عوامل فرهنگی، اجتماعی و مذهبی مختلفی قرار گرفت. با ورود اسلام و تغییرات فرهنگی ناشی از آن، نقوش سوزن‌دوزی دستخوش تحولاتی شد. در دوران ساسانی، نقوش انسانی و حیوانی به وفور استفاده می‌شدند، اما با ظهور اسلام، استفاده از این نوع نقوش کاهش یافت و به‌جای آن، نقوش هندسی و گیاهی بیش‌تر مورد توجه قرار گرفتند (جهان‌تیغ و اسدی، ۱۳۹۹: ۱۴۵-۱۴۸). این تغییر به‌دلیل حرمت تصاویر انسانی در هنر اسلامی بود.

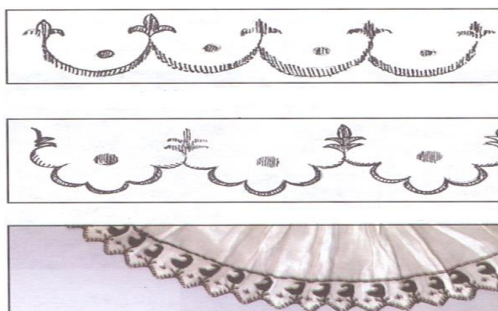
در دوران ساسانی، رنگ‌ها و الگوهای تزیینی با توجه به فرهنگ و باورهای دینی خاص آن زمان انتخاب می‌شدند. پس از اسلام، رنگ‌ها تحت تأثیر فرقه‌های مذهبی مختلف تغییر کردند و استفاده از رنگ‌های ملایم‌تر و الگوهای ساده‌تر رواج یافت (محتوای، ۱۴۰۰: ۷۷-۸۴). در دوره‌های بعدی به‌ویژه در دوره‌های صفوی و قاجار، نقوش سوزن‌دوزی تحت تأثیر تبادلات فرهنگی با دیگر ملل قرار گرفتند. به‌عنوان مثال، عناصر چینی و هندی در طراحی نقوش ایرانی ادغام شدند و طرح‌هایی مانند گل‌ها و پرندگان به‌شکل جدیدتری بازآفرینی شدند (URL1). نقوش سوزن‌دوزی همچنین بازتاب وضعیت اجتماعی و اقتصادی زنان در جوامع مختلف بوده‌اند. در دوران ساسانی، زنان نقش مهمی در تولید منسوجات داشتند و این هنر به‌عنوان یک منبع درآمد شناخته می‌شد. با گذشت زمان و تغییرات اجتماعی، این نقش‌ها دچار تحول شدند و سوزن‌دوزی بیش‌تر به‌عنوان یک هنر سنتی با ارزش فرهنگی شناخته شد (حاجی قاسمی، هوشیار، و خانکه، ۱۴۰۰: ۱۶۶-۱۶۷). در دوران معاصر، نقوش سوزن‌دوزی به‌عنوان نمادی از هویت قومی و ملی نیز استفاده شده‌اند. هر قوم با دوخت علائم خاص خود بر روی پارچه‌ها، تلاش کرده‌است تا هویت فرهنگی خود را حفظ کند (URL1).

تغییرات مذکور نشان‌دهنده تحولات عمیق فرهنگی و اجتماعی در طول تاریخ ایران هستند که تأثیر مستقیمی بر هنر سوزن‌دوزی داشته‌اند. نقوش بشقاب سیمین موجود در گالری هنری والتر در بالتیمور و نیز نقوش بشقاب سیمین محفوظ در کتابخانه ملی پاریس، نشان‌دهنده رواج انواع

سوزن دوزی به‌ویژه با نخ‌های گلابتون، ملیله و سرمه هستند. دوران صفوی نیز از جهات بسیاری به دوران ساسانی شباهت دارد. پیشرفت انواع سوزن دوزی‌های ایرانی در عصر صفویه به حدی سریع و گسترده بود که نه تنها نفوذ هنر چینی را متوقف کرد بلکه به رقیبی جدی برای تولیدات چینی تبدیل شد. این رشد سریع بعدها در سفرنامه ساموئل گرین ویلر بنجامین توصیف شده است. به‌طوری که او اشاره کرده بهترین گلدوزی‌ها در دوره قاجاریه در شهرهای شیراز، اصفهان، کاشان، یزد، قزداغ، تبریز و رشت انجام می‌شد و هریک دارای طرح‌های متنوع بودند (صبا، ۱۳۷۹: ۴-۸). سوزن دوزی به‌عنوان یک هنر دستی غنی و باستانی در ایران، نه تنها جنبه‌های زیبایی‌شناختی دارد بلکه به‌عنوان ابزاری برای بیان هویت فرهنگی و اجتماعی مردم نیز عمل می‌کند. این هنر با تاریخچه‌ای طولانی و تنوع در تکنیک‌ها و الگوها، تأثیرات عمیقی بر هویت ملی و محلی ایرانیان گذاشته است (کشاورز و جوادی، ۱۳۹۵: ۱۴-۱۵). از جنبه‌های فرهنگی آن می‌توان به نمایش هویت قومی و محلی در سوزن دوزی‌هایی مانند سوزن دوزی ترکمن (سیاه دوزی)، سوزن دوزی بلوچی و پته دوزی کرمان (URL2; URL3)، و تأثیرات عمیق آن در باورهای دینی و مذهبی مردم مانند دوخت کلمات قرآنی برای حفاظت از افراد در برابر بدی‌ها اشاره کرد (URL4). مهم‌ترین جنبه‌های اجتماعی سوزن دوزی نیز توسعه اقتصادی، تقویت ارتباطات اجتماعی و حفظ سنت‌هاست. با توجه به تغییرات سریع فرهنگی و اجتماعی در دنیای مدرن، سوزن دوزی به‌عنوان یک ابزار برای حفظ سنت‌ها و ارزش‌های فرهنگی عمل می‌کند. هنرمندان سوزن دوز با ایجاد آثار هنری‌ای که در تاریخ و فرهنگ محلی ریشه دارند، تلاش می‌کنند تا این میراث را به نسل‌های آینده منتقل کنند. علاوه بر این کارگاه‌های سوزن دوزی معمولاً فضایی برای تعامل اجتماعی فراهم می‌کنند و زنان در این فضاها نه تنها مهارت‌های خود را توسعه می‌دهند بلکه با فروش محصولات سوزن دوزی، به تأمین نیازهای اقتصادی خانواده‌ها کمک می‌کنند و باعث تقویت اقتصاد محلی می‌شوند که خود منجر به ایجاد روابط اجتماعی جدیدی نیز می‌شود.

عمده‌ترین ابزار و وسایل کار رودوزی‌های ایرانی را انواع سوزن، قلاب، قیچی، انگشتانه و گاه دستگاهی به نام کارگاه تشکیل می‌دهد (یاوری، ۱۳۸۹: ۳۸۲). این رودوزی‌ها به‌طور کلی به شش دسته تقسیم می‌شوند. گروهی از سوزن دوزی‌ها وجود دارند که به دلیل پُرکاری، زمینه اصلی آن‌ها به سختی قابل تشخیص است و دوخت‌های رنگارنگ باعث ایجاد زمینه‌ای جدید و پر از نقش و نگار می‌شوند. این گروه شامل بخارادوزی، نقش دوزی، قلاب دوزی، برخی از پته دوزی‌ها، سلسله دوزی، ممقان دوزی، بلوچ دوزی و کردی دوزی است. گروه دیگری از سوزن دوزی‌ها وجود دارند که تنها بخشی از زمینه را دوخت می‌کنند و زمینه هم‌چنان به رنگ اصلی خود باقی می‌ماند. این دسته شامل ابریشم دوزی، خامه دوزی، قیطان دوزی و مضاعف دوزی می‌شود (صبا، ۱۳۷۹: ۱۴۸). اغلب سوزن دوزی‌های منطقه بجنستان از این دسته است.

بجنستان جنوبی‌ترین شهر استان خراسان رضوی، شهرستانی کویری و دارای غنای هنری است که در گذشته در مسیر جاده ابریشم قرار داشته است. شهرستان بجنستان دروازه ورودی استان خراسان رضوی به حداقل هفت استان جنوبی کشور است. قدمت این شهر به دوره هخامنشی می‌رسد (زمانی، ۱۳۵۱: ۲۷۲). از دیرباز هنرها و مشاغل سنتی جایگاه ویژه‌ای در تأمین معیشت مردم این شهرستان داشته‌اند و در هریک از روستاهای آن، سوزن دوزی‌های منحصر به فردی قابل مشاهده است که دارای شباهت‌ها و تفاوت‌هایی هستند. از هنرها و مشاغل این منطقه می‌توان به گیوه دوزی در روستاهای جزین، بقچیر، افکان، آهنگ، گلیم‌بافی در روستاهای یونسی، فخرآباد، نیان، ابراهیم‌آباد؛ و قالی‌بافی، پارچه‌بافی، نمدمالی، حوله‌بافی و سبدبافی در سایر مناطق بجنستان اشاره کرد. از دیگر هنرهای سنتی منطقه رودوزی روی لباس می‌باشد. خانم‌ها لبه شلیته‌ها و یا پیراهن و آستین‌ها را شیرازه دوزی می‌کنند و اغلب از نقش شیرازه دو کله استفاده می‌شود که از چپ به راست دوخته می‌شود و آن را به‌صورت ذهنی نقش اندازی می‌کنند (تصویر ۱).



تصویر ۱: نمونه‌هایی از شیرازه دوزی شلیته (امیدی، ۱۳۸۲: ۱۲۴)

طرح‌اندازی در منطقهٔ بجستان به‌صورت مستقیم است، گاه دوزنده با گچ، زغال یا خودکار روی پارچه طرح کشیده و گاه از معلم روستا و دوره‌گردان برای طرح‌اندازی کمک می‌گیرد. متأسفانه سوزن‌دوزی‌های این منطقه مورد بی‌مهری واقع شده و در مسیر فراموشی قرار گرفته‌اند. اگرچه عوامل اقتصادی یکی از فاکتورهای تأثیرگذار در رشد یک مهارت سنتی در یک جامعه است، اما عوامل اجتماعی و دیدگاه مثبت اجتماع به آن حرفه می‌تواند باعث سوق دادن افراد به آن حرفه شود (زکریایی کرمانی و قاسمی فلاورجانی، ۱۴۰۲: ۱۱۲). از این‌رو این تحقیق سعی در آشناسازی مردم با سوزن‌دوزی‌های منطقهٔ بجستان دارد تا با کمک آن بتواند به طرح‌های به‌روز رسانی شدهٔ سوزن‌دوزی و همچنین به خلاقیت در نقوش و تنوع و ابتکار در کاربرد و در طرح‌های سوزن‌دوزی دست یابد که از راهکارهای رونق این هنر است. بنابراین هدف این پژوهش شناخت هرچه بیش‌تر سوزن‌دوزی بجستان است و پرسش اصلی آن این است که ویژگی‌های نقوش، دوخت و کاربرد سوزن‌دوزی منطقهٔ بجستان چیست؟

۲. روش پژوهش

این پژوهش به روش توصیفی - تحلیلی صورت گرفته و اطلاعات میدانی آن از طریق مصاحبه با صاحبان آثار سوزن‌دوزی منحصر به‌فرد در منطقهٔ بجستان فراهم شده‌است. در آبان ۱۳۹۷ نگارندهٔ اول، اطلاعات مقدماتی را از روستاهای اطراف بجستان جمع‌آوری کرده و سپس با مشاهدهٔ سوزن‌دوزی‌ها و مصاحبه با افراد، به تحلیل داده‌ها پرداخته شد. در این پژوهش اطلاعات جمع‌آوری شده با رویکرد مردم‌نگاری مورد مطالعه قرار گرفته‌اند. مردم‌نگاری به‌عنوان یک روش تحقیق، به مطالعهٔ عمیق فرهنگ‌ها و جوامع انسانی می‌پردازد. در زمینهٔ سوزن‌دوزی، این رویکرد شامل موارد زیر است:

تحلیل نمادها: نقوش سوزن‌دوزی، ازجمله نقوش هندسی، گیاهی و حیوانی، بازتاب‌دهندهٔ باورها و هویت فرهنگی مردم این ناحیه است. این نقوش می‌توانند داستان‌ها و روایت‌هایی از زندگی روزمره، طبیعت و اعتقادات مذهبی را منتقل کنند. تاریخچه و انتقال دانش: سوزن‌دوزی به‌صورت سنتی از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شود. زنان سوزن‌دوز از سنین پایین این هنر را یاد می‌گیرند و آن را بخشی از هویت خود می‌دانند.

کاربرد اجتماعی: سوزن‌دوزی در این منطقه کاربردهای متعددی دارد و به‌عنوان یک عنصر مهم در مراسم و مناسبت‌های اجتماعی شناخته می‌شود. این هنر نه‌تنها جنبهٔ زیبایی‌شناختی دارد بلکه نقش مهمی در ابراز هویت اجتماعی ایفا می‌کند.

تحلیل فرهنگی: بررسی سوزن‌دوزی از منظر مردم‌نگاری می‌تواند به شناخت عمیق‌تر فرهنگ مردم این منطقه کمک کند. این بررسی شامل تحلیل چگونگی تأثیر محیط‌زیست، تاریخ و ساختار اجتماعی بر روی طراحی‌ها و تکنیک‌های سوزن‌دوزی است (اسدی فدافن و چنگیز، ۱۴۰۱: ۱۵۹-۱۶۰؛ کشاورز و جواد، ۱۳۹۵: ۱۶).

برای انتخاب نمونه‌ها، از روش نمونه‌گیری تصادفی ساده استفاده شده‌است بدین صورت که با توجه به سابقهٔ مریگیری نگارندهٔ اول در سازمان فنی و حرفه‌ای بجستان در زمینهٔ صنایع‌دستی، ابتدا فهرستی شامل نام و محل سکونت زنان سوزن‌دوزی که پیش‌تر در دوره‌های این سازمان در منطقه شرکت کرده بودند تهیه شد. سپس از طریق این زنان که ساکن روستاهای مختلف در اطراف بجستان بودند، نمونه‌کارهای سوزن‌دوزی که از غنای هنری مناسبی برخوردار بودند، شناسایی شدند. از میان این نمونه‌ها تعداد ۳۰ عدد به‌صورت تصادفی به‌عنوان نمونهٔ نهایی برای تحقیق انتخاب شدند. در این گزینش تلاش شد از هر روستا حداقل چهار نمونه انتخاب شود. این رویکرد به محقق کمک کرد تا نماینده‌ای مناسب از جامعهٔ مورد مطالعه را در دست داشته باشد و تحلیل‌های دقیق‌تری انجام دهد. سپس پرسشنامهٔ مشخصی طراحی شد و مصاحبه‌های عمیقی با صاحبان آثار انجام شد. پرسشنامه شامل سوالاتی دربارهٔ تاریخچهٔ نمونه‌کارهای سوزن‌دوزی در محل زندگی آن‌ها، قدمت و کاربرد اثر، چگونگی شکل‌گیری آثار، اسامی نقش‌ها و تأثیرات اجتماعی این حرفه بر زندگی افراد بود. فرایند تکمیل پرسشنامه برای آن دسته از سوزن‌دوزهایی که توانایی خواندن و نوشتن نداشتند، توسط خود محقق و در حین مصاحبه با آن‌ها صورت گرفت. مصاحبه‌های عمیق به محقق این امکان را دادند تا دیدگاه‌های عاطفی و فرهنگی زنان را بهتر درک نماید. به‌طور هم‌زمان عکاسی از نمونه‌ها انجام شد و پس از آن به تحلیل داده‌ها و دسته‌بندی موضوعی و شکلی آن‌ها پرداخته شد، بدین منظور از شیوهٔ کتابخانه‌ای نیز بهره گرفته شد.

۳. پیشینه پژوهش

پژوهش‌های متعددی مرتبط با موضوع این مقاله انجام گرفته‌اند. منتخب صبا (۱۳۷۹) در کتاب نگرشی بر روند سوزن‌دوزی‌های سنتی ایران، به بررسی تاریخیچه، وسایل و انواع سوزن‌دوزی‌های مناطق مختلف ایران، از جمله سوزن‌دوزی شمال خراسان مانند قوچان و کلات نادر پرداخته‌است. الهام ذباح (۱۳۹۰) در پایان‌نامه خویش با عنوان «جستارهایی در نقوش سوزن‌دوزی پوشاک ترکمانان استان گلستان، شهرستان گنبد کاووس» به بررسی سوزن‌دوزی پوشاک ترکمانان پرداخته و به ریشه برخی نقوش و پیچیدگی آن‌ها و نیز رنگ‌های خاصی که در دوخت‌ها استفاده شده، توجه نموده‌است. پس از آن قاسمی، محمودی و موسوی حاجی (۱۳۹۲) در مقاله «بررسی ساختار صوری نقوش طبیعی در سوزن‌دوزی زنان بلوچ (با تأکید بر نمونه‌های شهرستان سراوان)»، به‌طور دقیق به بررسی و مطالعه نقوش سوزن‌دوزی زنان بلوچ و پوشاک محلی شهرستان سراوان و معانی و مفاهیم آن‌ها پرداخته‌اند. زهرا خاموشی (۱۳۸۷) نیز در مقاله «تحول کاربرد تزیین در سوزن‌دوزی بلوچ و ترکمن به شیوه سنتی و مدرن» به بررسی تفاوت‌ها و تشابهات کاربرد تزیین سوزن‌دوزی اقوام ترکمن و بلوچ پرداخته و کاربرد تزیین سنتی و نوین و کارکردهای اجتماعی این سوزن‌دوزی‌ها را مورد توجه قرار داده‌است. وجیهه دلاور نقابی (۱۳۹۶) در پایان‌نامه «تحلیل پرده‌های سوزن‌دوزی خراسان در دوره معاصر از منظر انسان‌شناسی فرهنگی در شهرستان‌های کاشمر و تربت حیدریه» پرده‌های سوزن‌دوزی این منطقه را از لحاظ شکل و موضوع و همچنین تأثیر طبیعت و عوامل محیطی و اجتماعی بر آن‌ها مورد بررسی قرار داده‌است. رؤیا هنرمند (۱۳۸۹) در کتاب سوزندوزی‌های سنتی رایج در خراسان جنوبی به معرفی سوزن‌دوزی‌های رایج در این استان هم‌چون آجیده‌دوزی، بلوچ‌دوزی، چشمه‌دوزی، شبکه‌دوزی و نقده‌دوزی پرداخته‌است. مریم اسدی فدافن و سحر چنگیز (۱۴۰۱) نیز در پژوهش خویش به بررسی سوزن‌دوزی پرده‌های شهرستان قائن و زیر کوه از منظر مردم‌نگاری پرداخته‌اند و به این نتیجه رسیده‌اند که معانی نقوش سوزن‌دوزی برگرفته از فرهنگ و عقاید این مردم و ریشه‌های تصویری آن برگرفته از گیاهان و حیوانات بومی و محل زندگی هنرمند است.

با بررسی منابع صورت‌گرفته می‌توان به این مهم پی برد که تاکنون و به‌طور اختصاصی پژوهشی در مورد سوزن‌دوزی‌های منطقه بجزستان انجام نگرفته‌است و از نقوش جدید و نوینی که وارد اغلب سوزن‌دوزی‌ها شده‌اند اطلاع کافی در دست نیست. از این‌رو لزوم انجام تحقیق و بررسی بیش‌تر در مورد سوزن‌دوزی این شهرستان آشکار می‌شود. در این راستا می‌توان از ویژگی‌های موجود در نقوش منطقه سراوان بهره‌گرفت و از آن‌ها به‌عنوان الگو استفاده کرد. در نتیجه پژوهش حاضر به بررسی نقوش، دوخت و کاربرد سوزن‌دوزی‌های منطقه بجزستان از منظر مردم‌نگاری می‌پردازد. انواع پارچه مورد استفاده و چگونگی انتقال طرح بر روی آن‌ها را شناسایی نموده و همچنین نقوش و کاربرد سوزن‌دوزی این منطقه را مورد بررسی قرار می‌دهد.

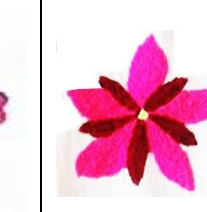
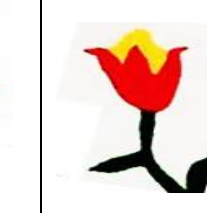
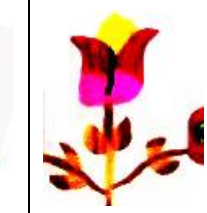
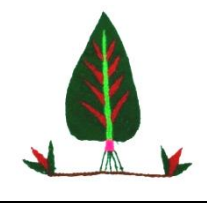
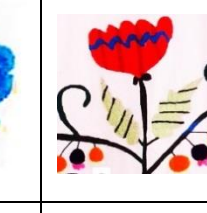
۴. مبانی نظری پژوهش

برای تحلیل هنرهای دستی، مبانی نظری متعددی وجود دارد و در این تحقیق از نظریه‌های سنت‌گرایی، زیبایی‌شناسی، کارکردگرایی و نظریه فرهنگی برای سه گروه نقوش گیاهی، جانوری و سایر نقوش (شامل نقوش انسانی، اسماء مقدس، یادگاری و اشعار) استفاده شد. نظریه سنت‌گرایی بر اهمیت و ارزش هنرهای سنتی و صنایع‌دستی تأکید دارد. طبق این نظریه به بررسی روابط عمیق میان هنر سنتی و سوزن‌دوزی پرداخته شد. در این راستا، ویژگی‌های بومی و محلی این هنرها و تأثیرات فرهنگی و اقلیمی بر تولید آن‌ها مورد تحلیل قرار گرفتند. زیبایی‌شناسی در تحلیل هنرهای دستی به بررسی اصول زیبایی و ارزش‌های هنری در آثار می‌پردازد و به این نکته اشاره دارد که هر اثر هنری باید از نظر فرم و محتوا دارای زیبایی خاصی باشد تا بتواند به‌عنوان یک اثر هنری معتبر شناخته شود. با بهره‌گیری از این نظریه، زیبایی سوزن‌دوزی نه‌تنها در ظاهر بلکه در کارکرد و معنا نیز مدنظر قرار گرفت. علاوه بر این‌ها از کارکردگرایی استفاده شد که بر نقش کارکردی هنرهای دستی تأکید دارد و بیان می‌کند که هر اثر هنری باید علاوه بر زیبایی، کارکرد مفیدی نیز داشته باشد. نظریه فرهنگی نیز بر تأثیرات فرهنگ بر تولید و مصرف هنرهای دستی تأکید دارد. به عبارت دیگر این نظریه می‌تواند به تحلیل نحوه انتقال فرهنگ و هویت از طریق هنر سوزن‌دوزی کمک کند. در ادامه در مورد هر کدام از گروه‌های مذکور توضیح داده شده‌است، علاوه بر این‌ها همان‌طور که گفته شد از رویکرد مردم‌نگاری نیز استفاده شده‌است.

۴- (۱) نقوش گیاهی

قابلیت‌های معنایی و بصری گیاهان باعث شده هنرمندان از این عنصر مهم جهت بیان موضوع و تزیین استفاده کنند. عوامل متعددی از جمله باورها، عقاید، تخیلات، دین، زبان، سیاست، یا محدودیت‌های مذهبی، تکنیکی و توانایی فرد، در فرم نقوش موثر بوده‌اند. نقوش گیاهی، جلوه‌هایی از عالم طبیعت بوده و هر کدام معانی خاص خود را دارند. هنرمندان ایرانی با الهام از طبیعت توانسته‌اند شکل‌های طبیعی را دگرگون سازند و آن‌ها را به نقوشی انتزاعی و ساده تبدیل کنند (دلاور نقابی، ۱۳۹۶: ۴۰). این فرایند نه تنها نشان‌دهنده خلاقیت و ابتکار هنرمندان است، بلکه بیانگر ارتباط عمیق آن‌ها با محیط‌زیست و جهان اطرافشان نیز می‌باشد. به‌طور کلی، این روند تحول در نقوش نه تنها زیبایی‌شناسی هنر ایرانی را غنی کرده، بلکه نشان‌دهنده تفکر فلسفی و معنوی هنرمندان نیز هست که به سادگی و انتزاع در طراحی اهمیت می‌دهند. طبق گفته منتخب صبا، از ویژگی‌های نقوش دوره ساسانی کاربرد گل‌های هشت‌پر، نیلوفر آبی، مرغ و درخت، اشکال دایره، بیضی و گل شطرنجی می‌باشد (صبا، ۱۳۷۹: ۴-۸). علاوه بر این طرح ختایی که ترکیبی از گل‌ها و برگ‌های تزیینی پیچیده و بالارونده است، در سوزن‌دوزی‌های متنوع مشاهده می‌شود. این نقوش ختایی نمایانگر گل‌ها و غنچه‌های انتزاعی و هم‌چنین الگوهای پیچیده گل و بوته هستند (آزند، ۱۳۸۸: ۱۹). به عبارت دیگر گل‌های ختایی از گل نیلوفر، عناب، خشخاش، اناری، پروانه‌ای، پنجه‌ر (رزت و فرفره‌ای)، غنچه و شکوفه شکل می‌گیرند (سواری و شیخی، ۱۴۰۱: ۱۰۵). سوزن‌دوزی‌های منطقه نیز از نقوش ساده و زیبایی گل‌های گوناگون مانند گل‌های پنجه‌ر، شش‌پر، هشت‌پر، گل‌های نوک‌تیز و گل لاله بهره برده‌اند. این نقوش به‌وفور دیده می‌شوند که اغلب با روش توپ‌دوزی کار شده‌اند و از نوع پُرکار هستند. انواع نقوش گیاهی به کار رفته در سوزن‌دوزی‌های این منطقه در جدول (۱) نمایش داده شده‌اند.

جدول ۱: نقوش گیاهی در سوزن‌دوزی بجهستان (نگارندگان)

					
گل شش‌پر	غنچه	گل شش‌پر	گل پنجه‌پر	گل پنجه‌پر	نقش
جالباسی	رو رختخوابی	رو رختخوابی	جالباسی	رو رختخوابی	کاربرد
					
گل لاله	گل هشت‌پر و غنچه	گل انار	گل لاله	گل لاله	نقش
جالباسی	جالباسی	جالباسی	جالباسی	جالباسی	کاربرد
					
درخت کاج	درخت کاج	گل پنجه‌پر	خشخاش	نیلوفر	نقش
رو رختخوابی	رو رختخوابی	جالباسی	جالباسی	رو رختخوابی	کاربرد

هنرمند زن سوزن دوز با خلاقیت خویش از کنار هم قراردادن چند گل و بوته، انواع متنوعی از نقوش گیاهی را می‌آفریند. وجود گل‌های زیبا و انواع میوه مانند آلبالو و درختانی چون سرو و کاج در منطقه، ذهن سوزن دوز را بر آن داشته تا به نقش‌آفرینی بپردازد. به‌عنوان مثال باغ‌های انار و سیب فراوانی در این منطقه وجود دارند و در بهار در اطراف بجستان دشتی پر از لاله می‌روید. این باعث شده تا هنرمند از طبیعت محلی به‌صورت طبیعی و واقع‌گرایانه الگو و الهام گرفته و اغلب این طرح‌ها را در سوزن‌دوزی خود به‌کار گیرد. علاوه بر این‌ها به نظر می‌رسد دین نیز نقش به‌سزایی در شکل‌گیری نقوش داشته و فرهنگ دینی در دوره‌های متعدد در ذهن هنرمندان این منطقه نفوذ کرده‌است. انار در دین مزدیسنا به‌عنوان یکی از درختان مینوی و عناصر مقدس و خجسته شناخته می‌شود. زرتشتیان از شاخه و میوه این درخت در آیین‌ها و مناسک دینی خود استفاده می‌کنند، زیرا این نمادها نمایان‌گر جاودانگی و باروری هستند (اوشیدری، ۱۳۹۴: ۲۱). در دین اسلام نیز روایات متعددی وجود دارد که از انار به‌عنوان میوه‌ای بهشتی نام برده شده، همچنین انار و گل آن مظهر برکت و حاصل‌خیزی هستند (همان). نقش انار و گل انار در سوزن‌دوزی‌های متعددی مشاهده شد.

۴-۲) نقوش جانوری

پیکره‌های جانوری یکی از قدیمی‌ترین نقوشی هستند که انسان در آثار هنری خود ترسیم کرده‌است. در هنر ایران، این نقوش تنها جنبه‌تزیینی ندارند، بلکه گاهی نمایان‌گر احساساتی چون امید و ترس یا درخواست نیرویی برای مقابله با خطرات طبیعی و مشکلات انسان در زندگی هستند. این ارزش‌ها و بیان‌های خاص، گاهی موجب می‌شوند که نقوش به علائم قراردادی و نمادین تبدیل شوند که در طول تاریخ به‌عنوان وسیله‌ای برای انتقال پیام‌ها مورد استفاده قرار گرفته‌اند (خزایی و سماواکی، ۱۳۸۱: ۸).

در هزاره چهارم پیش از میلاد تا اندکی پیش از میلاد، با توجه به ظروف سفالی پلی‌کروم شوش که با منگنز حل‌شده در آب تزیین شده‌اند، استفاده از نقوش حیوانات اهلی و وحشی، خطوط موازی و مورب، خانه‌بندی، رده‌بندی با نوارهای عریض، نقوش شطرنجی و نقش ماهی رایج بوده‌است (تصویر ۲). این نقوش همچنین در هنرهای نساجی، دوخت‌ها و آثار فلزی نیز مشاهده می‌شوند (تصویر ۳). در این دوران، مردم به‌طور چشم‌گیری تغییراتی در اشکال طبیعی ایجاد می‌کردند و اغلب نقوش را به‌صورت مصنوعی طراحی می‌کردند (صبا، ۱۳۷۹: ۳۳-۳۴). شاید نتوان سند دقیقی از تاریخچه هنر سوزن‌دوزی در بجستان ارائه داد، اما نقوش سفال‌های ماقبل تاریخ کشف‌شده در این ناحیه (برزگر، ۱۳۷۰: ۱۰۶) حاکی از قرابت اشکال روی این سفال‌ها با نقوش سوزن‌دوزی منطقه است. در این خصوص باید خاطرنشان کرد که در یکی از روستاهای منطقه بجستان (روستای مزار) آثار قلعه‌ای با نام «قلعه دختر» موجود است که آن را به دوران ساسانی نسبت داده‌اند. در بالای قلعه قطعات شکسته ظروف و کوزه‌های سفالین در سطح وسیعی پراکنده شده‌است. برخی از این سفال‌ها نازک و نخودی‌رنگ همراه با نقش و نگار بودند که گمان می‌رود مربوط به قرن‌های هفتم و هشتم ه.ق باشند و عمده نقوش این سفال‌ها جانوری بود. شماری هم دارای بدنه کلفت و به رنگ سرخ تیره مایل به سیاهند که گمان می‌رود از دوران ساسانیان و یا قبل از آن باقی‌مانده باشند. این سفال‌ها به خمره‌های تدفین مربوط نیستند و از نوعی هستند که در رابطه با غذا و زندگی روزمره به‌کار می‌آیند (همان). وجود این سفالینه‌ها حاکی از قدمت هنر و صنایع‌دستی منطقه می‌باشد که در شکل‌گیری نقوش رودوزی‌های این منطقه بی‌تأثیر نبوده‌است. به گونه‌ای که عمده نقوش سوزن‌دوزی که در این روستا مشاهده شده در دسته جانوری قرار می‌گیرد. به عبارت دیگر، این اتفاق مهر تاییدی بر رواج نظریه سنت‌گرایی در میان مردمان این منطقه است.

مجموعه هنرهای ایران

دفترخانه علمی هنرهای صنعتی ایران

سال هفتم، شماره ۲، پیاپی ۱۳

پاییز و زمستان ۱۴۰۳

۵۳



تصویر ۳: پارچه ابریشمی با نقش دو شیر بالدار، متعلق به دوره ساسانی، مکشوفه از مقبره بی‌بی شهربانو (صبا، ۱۳۷۹: ۳۷)



تصویر ۲: ظرف سفالی کوچک با طرح اسب و پرنده، متعلق به دوره مادها، مکشوفه از زیویه حسنلو (صبا، ۱۳۷۹: ۳۴)

از ویژگی‌های بارز نقوش در سوزن‌دوزی‌های بجنستان، پیاده‌سازی نقش انواع حیواناتی است که به‌صورت اهلی در زندگی مردم نقش داشته‌اند. وجود این حیوانات برای مردمان منطقه مفید و ضروری بوده‌است و اکثر آن‌ها در اقلیم منطقه مورد استفاده قرار می‌گرفتند (برزگر، ۱۳۷۰: ۱۰۸). از نقوش حیوانی این سوزن‌دوزی‌ها می‌توان به حیوانات اهلی مانند اسب، الاغ، شتر، مرغ و خروس یا حیواناتی مانند آهو، بزکوهی، قوچ و گوزن که در حیات وحش منطقه وجود دارند اشاره کرد. نقوش جانوری، کم و بیش در فرش‌ها و گلیم‌های منطقه به‌کار رفته‌اند. این فرش‌ها در اغلب خانه‌ها یافت می‌شوند و قدمتی طولانی دارند (تصویر ۴). انواع نقوش جانوری که در سوزن‌دوزی‌های منطقه بجنستان وجود دارند را نیز می‌توان در جدول (۲) مشاهده کرد.



تصویر ۴: نقوش جانوری به‌کار رفته در فرش و گلیم منطقه بجنستان (عکس از نگرس رجاییان)

جدول ۲: نقوش جانوری در سوزن‌دوزی بجنستان (نگارندگان)

طاووس	اسب	آهو	گوزن	گوزن	نقش
رو رختخوابی	رو رختخوابی	رو رختخوابی	جالباسی	جالباسی	کاربرد
طاووس	طاووس	کبوتر	طاووس	بلبل	نقش
رو رختخوابی	رو رختخوابی	رو رختخوابی	جاحوله‌ای	جالباسی	کاربرد
کبوتر	طاووس	خروس	کبوتر	گنجشک	نقش
جالباسی	جالباسی	جالباسی	جاحوله‌ای	جالباسی	کاربرد

استفاده از نقش پرندگان و حیوانات در کنار نقوش گیاهی در بیش‌تر سوزن‌دوزی‌های این منطقه، ترکیبی دلپسند را موجب شده‌است (تصاویر ۵و۶). این نقوش معمولاً حاوی پرندگانی در لابه‌لا یا بر بالای شاخه‌های درختان و در حال پرواز یا نغمه‌سرایی است. دلیل تنوع نقش پرندگان را می‌توان فراوانی و تنوع پرندگان در طبیعت منطقه دانست (برزگر، ۱۳۷۰: ۱۱۵). استفاده از گونه‌های بومی مناطق ایران در طرح‌های گل و بلبل پیش‌تر نیز گزارش شده‌است (نک. سواری و شیخی، ۱۴۰۱: ۱۰۹-۱۱۰). هنرمند توانسته‌است با تغییرات جزئی در شکل و حرکت پرنده، آن را به‌صورت تازه‌تر نشان دهد. او در حقیقت با نقش مرغابی، پاکی و درستکاری، با نقش هدهد و بلبل، هوشیاری و با نقش طاووس، نقش و نگار، زیبایی و آراستگی ظاهر را القاء کرده و از مخاطب اثر خواسته‌است تا خود را بدین صفات آراسته کند. این ترکیب نقوش در آثار گذشته و پژوهش‌های دیگر نیز دیده شده‌اند. به عبارت دیگر مطالعات نشان می‌دهند که استفاده از نماد گل و بلبل دارای ریشه‌های عمیق تاریخی است. بلبل، عندلیب و هزاردستان به‌خاطر صدای خوششان و عشق به گل سرخ (گل سوری) شناخته می‌شوند (دمیری، ۱۳۶۴، ج. ۱: ۲۲۰-۲۲۱). از طرف دیگر گل سرخ در فارسی باستان با نام «وردا» و در فارسی میانه و پهلوی ساسانی به‌شکل «ورده» و «ورت» ذکر شده‌است (جوادی و سراجی، ۱۳۹۹: ۳۹). در کتاب بندهش، به گل نسترن با احترام اشاره شده‌است (فرنبرگ دادگی، ۱۳۶۹: ۸۷). پس از اسلام، گل سرخ با معانی مشابهی در ادبیات، هنر و عرفان ظهور کرده‌است (طبرسی، ۱۳۶۵: ۴۴-۴۵). به‌طور خاص، گل سرخ یا گل محمدی در فرهنگ اسلامی تقدس دارد و به‌عنوان نمادی از حضرت رسول (ص) شناخته می‌شود. بنابراین با توجه با تأثیر دین در افکار هنرمندان (مرادی و ستایشی، ۱۳۹۵: ۱۸۹) دور از انتظار نیست که در طول تاریخ، هنرمندان از این ترکیب بهره برده باشند.



تصویر ۶: نقوش ترکیبی در سوزن‌دوزی بجستان (عکس از نرگس رجائیان)



تصویر ۵: نقوش ترکیبی در سوزن‌دوزی بجستان (عکس از نرگس رجائیان)

۴-۳) سایر نقوش

در سوزن‌دوزی منطقه بجستان، از نقوش انسانی به‌صورت محدود و برای زیبایی و پر نمودن اطراف گل‌ها استفاده شده‌است. نقوش انسانی با مضامین رزمی، بزمی، روایات عاشقانه، اصناف، تک‌نگار، مذهبی و درباری در نگارگری ایران متداول بوده‌اند. دین رابطه‌ای مستقیم با اعتقادات و نگرش هنرمندان داشته (مرادی و ستایشی، ۱۳۹۵: ۱۹۳) و با در نظر گرفتن دیدگاه مفسران اسلامی و سابقه یکتاپرستی در ایران، هنرمندان نقوش انسانی را نمادی برای وصال به معبود خود دانسته و آن‌ها را به دور از نگرش دنیوی ترسیم می‌کردند (پوپ، ۱۳۸۹: ۹۹). در دوره صفوی، آثار هنرمندان شکل و رنگ سنتی داشت. نقوش مصورشده زنان در این نگارگری‌ها اغلب شامل ندیمه، شاهزاده، عاشق و رقاص بود. اما پس از مدتی فرهنگ غیربومی وارد آثار آنان شد (مفیدی و محمودی عالمی، ۱۴۰۲: ۱۵۷). ازجمله نقوش انسان گل به‌دست یا میوه به‌دست که

نمونه‌ای از این نقش در سقافار شیاذه از منطقه غربی بابل متعلق به دوره قاجار دیده می‌شود که موبد فرهنگ غیریومی منطقه است (محمودی و طاووسی، ۱۳۸۷: ۷۴).

هنرمند بچستانی نیز تصاویری به شکل عروسک یا دختر و پسر گل به‌دست سوزندوزی کرده‌است (جدول ۳) که شاید در معنای ضمنی آن به‌دلیل تمایل ذاتی زنان به عروسک در دوران کودکی باشد و یا در تصویر نقش‌بسته بر پرده، به این دلیل بوده‌است که عطوفت و مهربانی نسبت به حیوانات را به‌صورت بصری به فرزندان خود بیاموزند. در این نقوش، فرم لباس و پرچین‌بودن آن و استفاده از رنگ‌های کاملاً شاد و متنوع قابل مشاهده است. نقش‌ها را می‌توان نشان‌گر دنیای عشق، پاکی، درستکاری، صداقت، یکرنگی، صفا و صمیمیت هنرمند دانست که با زندگی آن‌ها آمیخته است. در برخی از سوزندوزی‌ها از یادگاری و اشعار و هم‌چنین اسماء متبرک مانند اسامی الله، محمد، علی و ... استفاده شده‌است، به‌گونه‌ای که روابط بینامتنی بین نقوش و متون کهن ادبی، حماسی و مذهبی وجود دارد. هنرمند سعی کرده تا با نوشتن اسامی ائمه اطهار بر روی پرده‌ها، باورهای قومی خویش را در آثارش منعکس و بدین صورت آثار خود را ماندگار نماید. علاوه بر این هنرمند ایرانی از غنای شعر و ادبیات فارسی و داستان‌های ملی، به‌ویژه آثار حماسی شاهنامه فردوسی الهام گرفته‌است. یکی از بارزترین نمونه‌ها در این رابطه را می‌توان در پرده گلدوزی‌شده با اشعار فردوسی مشاهده کرد (جدول ۳):

خدا گر ز حکمت ببندد دری ز رحمت گشاید در دیگری

(ناصری، ۱۳۹۰: ۲۲۷-۲۲۸)

چو ایران نباشد تن من مباد بدین بوم و بر زنده یک تن مباد

(آیدنلو، ۱۴۰۳: ۲۰۲)

استفاده از اشعار مولانا یکی دیگر از نمونه‌های کاربرد شعر فارسی در این سوزندوزی‌هاست:

مدعی خواست که از بیخ کند ریشه ما غافل از آنکه خدا هست در اندیشه ما

(URL5)

مفاهیم عمیق حکمت ایرانی و عرفان اسلامی، نه به‌دنبال بازنمایی طبیعت ملموس، بلکه به تجلی جلوه‌های نمادین پرداخته‌اند. این جلوه‌ها نمایان‌گر ابعاد معنوی و روحانی‌ای هستند که فراتر از واقعیت‌های مادی قرار دارند و به انتقال پیام‌های عمیق و ارزش‌های فرهنگی می‌پردازند. ترانه‌ها و ضرب‌المثل‌ها و اشعار از جمله هنرهای شفاهی، فرهنگ و سنت مردمانی است که اندیشه‌ها، آرزوها و دردهای خویش را با سوزندوزی بر پارچه می‌بافند در حالی که آوایی غم‌انگیز و گاه شاد و طرب‌انگیز از میان آن‌ها برمی‌خیزد. در ادامه این آواها به‌صورت تفکیک‌شده آمده‌اند (جدول ۳).

اشعار مربوط به طبیعت نیز بر پارچه‌ها نقش بسته‌اند:

درخت غنچه برآورد و بلبان مستند جهان جوان شد و یاران بعیش بنشستند

(URL6)

رفتم به باغ که بچینم سرگلی آمد به گوش آواز بلبل‌ی

(URL7)

به نظر می‌رسد منشأ این‌گونه اشعار، حس عاشقانه و عارفانه هنرمندان بوده‌است که به زیبایی بر روی پرده‌ها نقش بسته و باعث زیبایی محیط اطرافشان شده‌است. به‌عنوان نمونه می‌توان به مورد زیر اشاره کرد:

گشاده باد بدولت همیشه این درگاه به حق اشهد ان لا اله الا الله

(URL8)

برخی اشعار عامیانه هستند و مادران، نسل به نسل آن‌ها را به فرزندان خود خصوصاً دختران آموخته‌اند و در لایه‌های زیرین ذهن زنان مأوا گزیده و هم‌زاد آنان بوده‌است:

شکوه از دست تو دارم که شبانگه تا روز

خواب می‌بیند و قومی ز غمش بیدارند

در جهان همت ندارد هم‌چو سوزن هیچ‌کس

با وجود تنگ‌چشمی پرده‌پوش عالم است

یکی از موارد زیباشناسی این است که در برخی موارد سوزن‌دوز از تکرار نقوش به‌صورت ریتمیک استفاده کرده که باعث زیبایی و تنوع نقوش شده است (تصویر ۷). ریتم عبارت است از تکرار هرگونه رنگ، شکل، موقعیت و حرکت شبیه به هم طبق نظمی معین. انسان خود را با ریتم‌های مختلف طبیعت، از جمله چرخه شب و روز، هماهنگ می‌کند. این ریتم‌های مداوم و تکراری، در واقع منبع ادراک زندگی هستند که در آثار هنری بازتاب یافته‌اند. نقوش گلدوزی‌شده، چه گیاهی و چه حیوانی، به‌شکل ساده و مشابه با فواصل منظم تکرار می‌شوند. این تکرار نقش‌ها، ترکیبی ریتمیک را در چشمان بیننده به‌وجود می‌آورند. استفاده از ریتم در سوزن‌دوزی باعث پویایی و تحرک بیش‌تر تصاویر روی پرده‌ها شده است. از طرفی علاوه بر القای نظم و ترتیب، نوعی تنوع را در مقابل یکنواختی ایجاد کرده است. گاهی به نظر می‌رسد نقوش در سطح پرده‌ها، برای ایجاد «واگیره» تکرارشونده یا حس وحدت در پرده‌ها بوده و شاید جنبه تزئینی داشته باشند و هنرمند، به این وسیله خواسته تا سطح کارش را پر نماید. ترکیب‌بندی برخی از این نقوش، آینه‌وار و قرینه است و از بودن در کنار هم خبر می‌دهد (تصویر ۷). این نوع ترکیب‌بندی، نشان از روح هم‌بستگی مردم منطقه دارد و بیان‌گر نوعی هم‌بستگی است که در فرهنگ و اخلاق مردم دیده می‌شود.

نقوش سوزن‌دوزی در دوره‌های گذشته نیز ریشه دارند و در اغلب طرح‌های قدیمی‌تر فقط از نقوش گیاهی ساده (گل و بوته) و جانوری استفاده می‌شد ولی به مرور زمان و بر اثر تحولات تاریخی و فرهنگی، اشکال تکامل یافته و از نوع ترکیبی (گیاهی، جانوری، انسانی) استفاده شد (تصاویر ۵ و ۶). انتخاب و به‌کارگیری رنگ‌ها در سوزن‌دوزی کاملاً تجربی و حسی است و در روستاها از همان رنگ‌های دست‌نخورده‌ای استفاده می‌شود که زائیده ذهن خلاق هنرمند است. در مصاحبه‌های انجام گرفته مشخص گردید که اکثر هنرمندان سعی نموده‌اند تا در رنگ‌آمیزی، از رنگ‌های طبیعی حیوانات و یا اشکال استفاده نمایند ولی در بعضی از نقوش به علت کمبود نخ رنگی مورد نظر و در بعضی اوقات به علت کثرت وجود یک رنگ خاص، جهت صرفه‌جویی یا ایجاد تنوع بیش‌تر، از رنگ‌های دیگری جز رنگ‌های واقعی نقوش برای رنگ‌آمیزی استفاده نموده‌اند. نقوش پرده‌ها با وجود سادگی و ظاهر ابتدایی خود، تأثیر شگرفی بر انسان دارند که نمایش طبیعی اشیاء نمی‌تواند به آن نزدیک شود. این نقوش به گونه‌ای طراحی شده‌اند که احساسات و تفکرات عمیقی را در بیننده برمی‌انگیزند و ارزش هنری خاصی دارند. نکته مهم دیگر این است که در نگاره‌ها به‌ندرت از رنگ سیاه استفاده شده است.

برخی از رودوزی‌ها، حاوی اشکالی چون تاج، شمشیر و پرچم هستند که موارد مشابه آن نیز در تحقیقات پژوهشگران نقوش سوزن‌دوزی خراسان شمالی دیده شده است. طبق ادعای این محققان، این نوع نقوش بازتاب دوران پادشاهی ایران هستند و تحت تأثیر جریانات روز خلق شده‌اند (نک. شجاعی مقدم و گودرزی، ۱۳۹۷: ۱۸). با توجه به جدول (۳) و عقاید مربوط به سوزن‌دوزی نقش شیر و خورشید، نکته‌ای که در طراحی این حیوان جلب توجه می‌کند این است که نقوش با سه رنگ قرمز، آبی و صورتی ترکیب شده و هارمونی زیبایی را با فرم بدن جانور ایجاد کرده‌اند. خورشید به‌شکل شیری که در پنجه راست خود شمشیری دارد، طراحی شده و بر پشت او آفتاب زرین می‌درخشد. دم شیر به شکل مارپیچ درآمده و با توجه به موقعیت و جهت آن، حالت خاصی از حرکت حیوان را تداعی می‌کند. همچنین، علامت پشت او نمایان‌گر نشان رسمی دولت ایران در زمان گذشته بوده که در زمان محمدرضا قاجار نشان رسمی دولت شده بود.

هنرمند، ابتکار و نوآوری را باید با سنت‌های غنی گذشتگان ترکیب نماید، زیرا اساس هر تحول هنری، توجه به سنت‌هاست. سنت‌ها تنها زمانی زنده و پویا خواهند بود که با نوآوری هم‌گام شوند و در مسیر پیشرفت قرار گیرند (خزایی، ۱۳۸۱: ۲۱). نوآوری تأثیرات قابل توجهی بر روند تحول و تداوم این هنر دارد. این نوآوری‌ها نه تنها به غنای هنری سوزن‌دوزی کمک می‌کنند، بلکه نقش مهمی در حفظ هویت ملی و محلی ایفا می‌کنند. از جنبه‌های نوآوری می‌توان به استفاده از مواد و تکنیک‌های جدید، توسعه محصولات جدید و ادغام با طراحی مدرن نام برد. در نتیجه هنرمند بجزستانی با تکیه بر جنبه‌های توسعه محصولات جدید و ادغام با طراحی مدرن، از نقش زیبا و سنتی بته‌جقه و داستان‌های عاشقانه نیز روی روگرسی و رویشی استفاده کرده و زیبایی خاصی به سوزن‌دوزی این منطقه داده است (تصویر ۸). بته‌جقه یکی از معروف‌ترین نقوش در رودوزی‌های سنتی ایران است. این طرح از قرن چهارم ه.ق به‌تدریج در هنرهای مختلف ایران خودنمایی کرده است و امروزه جذابیت بیش‌تری برای نسل جدید دارد. این طرح جدید باعث شده که سوزن‌دوزی در سطح منطقه و حتی ایران به‌عنوان یک هنر زنده و پویا شناخته شود که توانایی تطبیق با زمانه را دارد.

مجموعه هنرهای ایران

دفترنامه علمی هنرهای صناعی ایران

سال هفتم، شماره ۲، پیاپی ۱۳

پاییز و زمستان ۱۴۰۳



تصویر ۴: ریتم و قرینه به ترتیب از راست به چپ در لباس محلی، جالباسی و جاحوله‌ای از منطقه بجستان (عکس‌ها از نرگس رجاییان)



تصویر ۵: سوزن‌دوزی و سرمه‌دوزی با نقش بته‌جقه از منطقه بجستان (عکس‌ها از نرگس رجاییان)

عوامل متعددی بر تداوم یا تحول سوزن‌دوزی در این منطقه تأثیر دارند. حمایت اجتماعی و اقتصادی از هنرمندان سوزن‌دوز از طریق ایجاد کارگاه‌ها و برنامه‌های آموزشی می‌تواند به تداوم این هنر کمک کند. این امر مهمی است که توسط مسئولین منطقه مورد غفلت واقع شده‌است و می‌توان با تدوین نقشه راه منطقی، اولین قدم مثبت را در این زمینه برداشت. علاوه بر این باید به بازارهای ملی و جهانی توجه ویژه‌ای شود. به عبارت دیگر افزایش تقاضا برای محصولات سنتی ایرانی در بازارهای جهانی، یکی دیگر از عوامل مؤثر بر تحول سوزن‌دوزی است. با توجه به علاقه جهانی به هنرهای دستی، هنرمندان این منطقه می‌توانند با ارائه محصولات باکیفیت و نوآورانه، جایگاه خود را ابتدا در بازارهای منطقه‌ای و ملی و سپس در بازارهای بین‌المللی پیدا کنند. تحولات فرهنگی و اجتماعی نیز تأثیر زیادی بر تداوم و تحول سوزن‌دوزی دارند. تغییرات در سبک زندگی، نیازها و سلیقه جامعه باعث شده‌است که هنرمندان بجستانی به سمت نوآوری حرکت کنند تا بتوانند با نیازهای روز جامعه هماهنگ شوند. این تعامل میان فرهنگ سنتی و مدرن باعث زنده ماندن هنر سوزن‌دوزی خواهد شد. در جدول (۳) نوشته‌هایی چون اسماء متبرکه (الله، محمد، علی)، یادگاری و معرفی محل تولد هنرمند بر روی نگاره‌ها را می‌توان دید و هنرمند از این طریق توانسته‌است نقش‌اندازی جالبی را پدید آورد.

جدول ۳: نقوش انسانی، نوشتاری و ترکیبی در سوزن‌دوزی بجنستان (نگارندگان)

				
انسانی / دختر گل به‌دست	انسانی / دختر گل به‌دست	انسانی / دختر گل به‌دست	انسانی / دختر گل به‌دست	نقش
جاحوله‌ای	جالباسی	جاحوله‌ای	رو رختخوابی	کاربرد
				
گیاهی / یادگاری	گیاهی / یادگاری / انسانی	گیاهی / یادگاری	گیاهی / یادگاری	نقش
جالباسی	جالباسی	جاحوله‌ای	جالباسی	کاربرد
				
گیاهی / جانوری	گیاهی / جانوری	گیاهی / جانوری	اسماء متبرک	نقش
جاحوله‌ای	جاحوله‌ای	جالباسی	جاحوله‌ای	کاربرد
				
گیاهی	پرچم	اسماء متبرک	شیر و خورشید	نقش
جالباسی	جالباسی	جالباسی	جالباسی	کاربرد
				
جانوری / گیاهی	گیاهی	گیاهی	یادگاری / گیاهی / جانوری	نقش
لب طاقچه‌ای	روبالشی	پشتی	پرده	کاربرد

۵. نحوهٔ دوخت

هنرمند بجستانی با بهره‌گیری از یکی دیگر از جنبه‌های نوآوری، استفاده از مواد و تکنیک‌های جدید، توانسته طرح‌ها و رنگ‌های متنوعی را ایجاد کند. پارچهٔ زمینهٔ اغلب سوزن‌دوزی‌ها از جنس پنبه است و از پارچه‌های ابریشمی، کتان و پشمی کم‌تر استفاده می‌شود. نخ‌های مورد استفاده از جنس پنبه، ابریشم، کاموا و دمسه است. از نخ پنبه‌ای و کاموا به سبب قیمت مناسب آن‌ها بیش‌تر استفاده شده‌است. روش دوخت گل‌ها به‌صورت توپ‌دوزی (ظریف‌دوزی) است که تمام سطح گلبرگ را می‌پوشاند. دور گل‌ها را خامه‌دوزی و داخل گلبرگ‌ها را رگبرگ‌دوزی کرده‌اند؛ این نوع دوخت، کم‌کار محسوب می‌شود. برگ‌ها اغلب توپ‌دوزی می‌شوند و گاه از جناقی‌دوزی استفاده می‌شود. در این دوخت، برگ را دو قسمت کرده و هر قسمت را جداگانه می‌دوزند و گاهی فقط دور برگ را ساقه‌دوزی می‌کنند که نوع کم‌کار محسوب می‌شود. سایر اشکال نیز به همین روش دوخته می‌شوند و روش دیگری به چشم نمی‌خورد. ساقه‌ها به روش ساقه‌دوزی دوخته شده‌اند به این صورت که هر کوک از وسط کوک دیگر شروع می‌شود و به صورت اریب روی خط نمایان می‌گردد. رنگ‌های مورد استفاده بیش‌تر سبز تیره، سبز روشن، قرمز تند، زرشکی، صورتی، آبی، نارنجی و رنگ‌های برگرفته از محیط اطراف هستند. یکی دیگر از مثال‌های مربوط به نوآوری، سوزن‌دوزی برجسته و استفاده از ابزار مدرن مانند چرخ خیاطی در سوزن‌دوزی است (تصویر ۹).



تصویر ۶: به ترتیب از راست به چپ، ساقه‌دوزی، گلدوزی برجسته و گلدوزی با چرخ خیاطی (عکس‌ها از نرگس رجاییان)

منابع
بهره‌های ایران

مطالعهٔ نقوش سوزن‌دوزی
منطقهٔ بجنستان با رویکرد
مردم‌نگاری، نرگس رجاییان
و مریم لازی، ۶۸:۲۷

۶۰



تصویر ۸: جاحوله‌ای با نقوش گیاهی و جانوری
(عکس از نرگس رجاییان)



تصویر ۷: جالباسی با نقوش گیاهی
(عکس از نرگس رجاییان)

۶. کاربرد سوزن‌دوزی‌ها

سوزن‌دوزی‌ها برای جالباسی، جاحوله‌ای، لب طاقچه‌ای، پشتی، روپشتی، جانماز، بقچه و کیسه حمام کاربرد دارند. جالباسی از مهم‌ترین کاربردهای این سوزن‌دوزی‌هاست، در این منطقه به علت بادهای شدید و خاک نرم، زنان پارچه‌ای مستطیلی را گلدوزی کرده و با قراردادن

آن روی لباس‌ها، علاوه بر جلوگیری از نشستن غبار بر لباس‌ها، فضای خانه را تزیین می‌کنند (تصویر ۱۰). برای رعایت بهداشت، جاحوله‌ای سوزندوزی شده را روی دیوار نصب می‌کنند و حوله را روی آن قرار می‌دهند (تصویر ۱۱) و روی طاقچه اتاق‌های منزل، «لب طاقچه‌ای» پهن می‌کنند. مقداری از پارچه را اضافه می‌گیرند که از لبه طاقچه آویزان باشد و آن قسمت را گلدوزی می‌کنند. روپشتی گلدوزی شده از جنس پارچه پنبه‌ای به شکل مربع یا مستطیل برای روکش پشتی مهمانان استفاده می‌شود. جانماز سوزندوزی شده، بیش‌تر برای اتاق مهمان کاربرد دارد. در قدیم از بقچه سوزندوزی شده برای بردن لباس‌ها به حمام عمومی استفاده می‌شد و کیسه حمام، مستطیلی دولا برای نگهداری لوازم حمام مثل شانه، صابون، و سفیداب بود که در جهیزیه نوجویان نیز کاربرد داشت (جدول ۳).

۷. نتیجه‌گیری

طرح و نقش که رکن اساسی در سوزندوزی به شمار می‌آید در هر دوره سند هویتی است که به‌طور معمول از یک نسل به نسل دیگر منتقل می‌شود. در سوزندوزی شهرستان بجستان بسیاری از نقوش و طرح‌ها با طبیعت، زندگی و بینش خاص مردم منطقه، دغدغه‌ها و محیط پیرامون آن‌ها ارتباط مستقیم دارند، به‌طوری که ساختار صوری بسیاری از این نگاره‌ها از طبیعت برگرفته شده‌است. نقش و نگارهای سوزندوزی می‌توانند نمایانگر آمال و آرزوهای زنان هنرمند تلقی شوند. این آمال و آرزوها تنها در دنیای پر رمز و راز سوزندوزی به واقعیت می‌پیوندند و طبیعت را به شیوه‌ای که مورد نظرشان است، خلق می‌کنند. همچنین نقوش و مفهوم آن‌ها، انعکاسی است از تفسیر ذهنی دوزنده از جهان و گاه بیان‌کننده مناسبات فی‌مابین می‌باشد. با توجه به کشف سفالینه‌های منطقه درمی‌یابیم برخی نقوش در دوران گذشته (دوره ساسانی) ریشه دارند. این نقوش ابتدا به‌صورت ساده و فقط گیاهی یا جانوری بوده و به مرور تکامل یافته و از نقوش ترکیبی و حتی نقوش جدید (بته‌جقه) استفاده شده که ترکیب خلاقانه و زیبایی را به‌وجود آورده‌است. به نظر می‌رسد این نوآوری نه‌تنها باعث غنی‌تر شدن این هنر شده، بلکه زمینه‌ای را برای حفظ هویت محلی بجستان فراهم آورده‌است. حمایت اجتماعی، توجه به بازار جهانی و تغییرات فرهنگی ازجمله عواملی هستند که می‌توانند به تداوم یا تحول این هنر کمک کنند. بنابراین، توجه به نوآوری در سوزندوزی به‌خصوص در منطقه بجستان باید مورد توجه قرار گیرد تا این هنر اصیل ایرانی همچنان زنده بماند و نسل‌های آینده را تحت تأثیر قرار دهد.

زنان روستایی هنرمندانی هستند که کم‌ترین بهره را از عصر تکنولوژی برده‌اند. این زنان، رسانه یا روزنامه‌ای برای بیان افکار، احساسات و شناخت خود از عالم هستی ندارند و بر پارچه‌هایی ساده و معمولی نقوشی بسیار ظریف و پراحساس را خلق می‌کنند. نقوش طبیعی سوزندوزی، گستره موضوعی متنوعی را شامل می‌شود که می‌توان آن‌ها را در سه گروه کلی نقوش گیاهی، جانوری و سایر نقوش جای داد؛ گروه آخر، نقوش انسانی و اسماء متبرک، اشعار و یادگاری‌ها را دربر می‌گیرد. در این بین نقوش گیاهی و جانوری پرتکرارتر از دیگر نقوش هستند. با مطالعه و بررسی رودوزی‌های منطقه دریافتیم که طبیعت‌گرایی و واقع‌گرایی با چاشنی سنت‌گرایی، بسیار مورد توجه دوزندگان بوده‌است. برخی از نقوش استفاده‌شده در دست‌دوزها به‌نوعی از نقوش فرش‌ها و گلیم‌ها الگو گرفته‌اند. هماهنگی بین نقوش طبیعی و سایر نقوش از مهم‌ترین ویژگی‌های زیبایی‌شناسی نقوش و کاربرد گسترده این نگاره‌ها در سوزندوزی منطقه است. از ویژگی‌های منحصر به‌فرد سوزندوزی‌ها این است که با وجود تنوع نقوش، نقش‌ها عموماً کنار هم و به‌صورت قرینه قرار گرفته‌اند، تعادل رنگی به خوبی حفظ گردیده و تناسب اشکال هم رعایت شده‌است. این امر بر زیبایی نگاره‌های سوزندوزی افزوده‌است. نقوش فاقد دورنمایی بوده و به صورت ساده بر سطح پارچه‌ها نقش بسته‌اند. با توجه به دوخت دستی، در تعدادی از پرده‌ها تقارن کامل برقرار نیست و تعدادی از نقوش، کوچک و بزرگ شده‌اند.

کاربرد سوزندوزی‌ها در اغلب مناطق شهرستان مشترک بوده و بیش‌تر برای تزیین لباس، پشتی، جاحوله‌ای، جالباسی، لب طاقچه‌ای، بقچه و جانماز استفاده شده‌اند. اما در مورد کاربرد رنگ مقداری تفاوت وجود دارد. برخی مناطق از رنگ‌های تندتر استفاد کرده‌اند و کسانی که طراحی بهتری داشته‌اند اشکال برگرفته از طبیعت منطقه را واقعی‌تر جلوه داده‌اند. اغلب هنرمندان از مواد و ابزارهای مشترک استفاده کرده‌اند. تکنیک دوخت در همه سوزندوزی‌ها یکسان است که با دوخت توپردوزی و ساقه‌دوزی (گاهی با ظرافت بیش‌تر و پرکار و گاهی هم کم‌کارتر) شکل گرفته‌است. برخی از هنرمندان از دوخت توپردوزی به‌عنوان چپ‌دوزی یاد می‌کردند زیرا در این دوخت، سوزن در سمت چپ نخ قرار می‌گیرد.

رویکرد مردم‌نگاری در سوزندوزی نه تنها به ما کمک کرد تا ارزش هنری آن را بشناسیم بلکه موجب شد ارتباط آن با هویت فرهنگی، اجتماعی و تاریخی مردم این منطقه را نیز درک کنیم. با بررسی چگونگی انتقال ارزش‌ها و باورهای فرهنگی از طریق سوزندوزی مشخص شد که فرهنگ محلی، تاریخ، و شرایط اجتماعی، همگی در شکل‌گیری و توسعه این هنر تأثیرگذار بودند و نشان داد که چگونه این آثار می‌توانند نمایانگر هویت فرهنگی این جامعه باشند. طبق نظریه کارکردگرایی، این هنر توانسته نیازهای روزمره مردم منطقه را برآورده کند و در عین حال دارای ارزش‌های هنری باشد که از آن می‌توان به‌عنوان ابزاری برای انتقال فرهنگ و هویت اجتماعی بهره گرفت.

سپاسگزاری

لازم می‌دانیم از همکاری صمیمانه خانم رضایی از روستای جزین؛ خانم نوذری از شهر مرندیز؛ خانم‌ها جوادی و حشمتی از روستای سردق؛ خانم‌ها رقیبی، معصومی و فاطمی‌پور از روستای مزار و نیز خانم‌ها محمودی، امیری و اسدی از روستای فخرآباد شهرستان بجستان برای پاسخگویی به سوالات مصاحبه سپاسگزاری نماییم.

منابع

- آژند، یعقوب. (۱۳۸۸). اصل ختایی در کتاب‌آرایی ایران. فصلنامه نگره، شماره ۱۰، ۱۶-۲۹.
- آیدنلو، سجاد. (۱۴۰۳). دفتر خسروان. چاپ پنجم. تهران: سخن.
- اسدی فدافن، مریم، و چنگیز، سحر. (۱۴۰۱). بررسی سوزندوزی پرده‌های خراسان جنوبی از منظر مردم‌نگاری (نمونه موردی شهرستان قائن و زیر کوه). سومین همایش ملی نقش خراسان در شکوفایی هنر و معماری ایرانی-اسلامی، مشهد.
- امیدی، ناهید. (۱۳۸۲). پژوهشی در پوشاک و هنرهای سنتی خراسان. دیده و دل و دست. مشهد: به نشر.
- اوشیدری، جهانگیر. (۱۳۹۴). دانشنامه مزدیسنا: واژه‌نامه توضیحی آیین زرتشت. چاپ ششم. تهران: نشر مرکز.
- برزگر، علی. (۱۳۷۰). گذر سرزمین ایزد: دگر گردی بجستان و بجستانیان. تهران: اورامان.
- پوپ، آرتور ایهام. (۱۳۸۹). شاهکارهای هنر ایران. با همکاری فیلیس اکرم‌ن. ترجمه پرویز ناتل خانلری. تهران: علمی و فرهنگی (نشر اثر اصلی ۱۹۴۵).
- جوادی، شهره، و سراجی، نیلوفر. (۱۳۹۹). نمادشناسی گل سرخ با تأکید بر فرهنگ و هنر ایران. هنر و تمدن شرق. شماره ۲۹، ۳۷-۴۶.
- Doi: 10.22034/jaco.2020.238626.1166
- جهان‌تیغ، هدی، و اسدی، هانیه. (۱۳۹۹). تأثیر اسلام در نقوش و منسوجات بعد از دوره ساسانی. نخستین کنفرانس ملی پوشاک، طراحی پارچه و لباس، شیراز.
- حسن‌بیگی، محمدرضا. (۱۳۶۵). مروری بر صنایع‌دستی ایران. تهران: ققنوس.
- حاجی قاسمی، زهرا، هوشیار، مهران، و خانکه، مهدی. (۱۴۰۰). مطالعه تطبیقی نقوش و انواع سوزندوزی در پوشاک زنان و مردان دربار قاجار. دوفصلنامه هنرهای صنعتی ایران، ۴ (۱)، ۱۵۷-۱۶۹.
- Doi: 10.22052/hsi.2022.243618.0
- خاموشی، زهرا. (۱۳۸۷). تحول کاربرد تزئین در سوزندوزی بلوچ و ترکمن به شیوه سنتی و مدرن. دوفصلنامه مطالعات هنر اسلامی، شماره ۹، ۷۳-۹۸.
- خزایی، محمد. (۱۳۸۱). هزار نقش. تهران: موسسه مطالعات هنر اسلامی.
- خزایی، محمد، و سماوکی، شیدا. (۱۳۸۱). بررسی نقوش پرنده بر روی ظروف سفالی ایران. مطالعات هنرهای تجسمی، شماره ۱۸، ۶-۱۱.
- دلاورنقابی، وجیهه. (۱۳۹۶). تحلیل پرده‌های سوزندوزی خراسان در دوره معاصر از منظر انسان‌شناسی فرهنگی (بررسی موردی در شهرستان‌های کاشمر و تربت حیدریه) (پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد منتشرنشده). دانشکده هنر موسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران.
- دمیری، کمال‌الدین محمد. (۱۳۶۴). حیاة الحيوان الکبری. قم: ناصر خسرو، رضی.

ذباح، الهام. (۱۳۹۰). جستارهایی در نقوش سوزن‌دوزی پوشاک ترکمانان استان گلستان، شهرستان گنبد کاووس (پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد منتشرنشده). دانشکده هنر و معماری دانشگاه پیام نور، تهران، ایران.

زکریایی کرمانی، ایمان، و قاسمی فلاورجانی، معصومه. (۱۴۰۲). مطالعه هنر سرمه‌دوزی استان اصفهان با رویکرد آینده‌پژوهی. دوفصلنامه

هنرهای صنایع ایران، ۶ (۲)، ۱۰۳-۱۲۰. Doi: 10.22052/hsi.2024.253786.1149

زمانی، عباس. (۱۳۵۱). قلعه دختر مزار بجنستان گناباد. مجله بررسی‌های تاریخی، ۷ (۶)، ۲۴۹-۲۷۰.

سواری، محمد، و شیخی، علیرضا. (۱۴۰۱). گل و بلبل: استحاله گیاه مقدس در هنر ایران. دوفصلنامه هنرهای صنایع ایران، ۵ (۲)،

Doi: 10.22052/HSI.2022.243628.0. ۱۱۴-۱۰۱

شجاعی مقدم، میترا، و گودرزی، ندا. (۱۳۹۷). مطالعه موردی نقوش سوزن‌دوزی شمال خراسان. دومین همایش ملی نقش ملی خراسان در

شکوفایی هنر و معماری ایران اسلامی، موسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران.

صبا (اسفندیاری)، منتخب. (۱۳۷۹). نگرشی بر روند سوزن‌دوزی‌های سنتی ایران. تهران: بهمن.

طبرسی، حسین بن فاضل. (۱۳۶۵). مکارم الاخلاق. تهران: فراهانی.

فرنغ دادگی. (۱۳۶۹). بندهش. به کوشش مهرداد بهار. تهران: توس.

قاسمی، مرضیه، محمودی، سکینه، و موسوی حاجی، سید رسول. (۱۳۹۲). ساختار صوری نقوش طبیعی در سوزن‌دوزی زنان بلوچ (با تأکید

بر نمونه‌های شهرستان سراوان). فصلنامه نگره، شماره ۲۷، ۶۱-۷۳.

کشاورز، گلناز، و جوادی، شهره. (۱۳۹۵). نسبت نشان فرهنگی و سوزن‌دوزی بلوچ، فصلنامه هنر و تمدن شرق، شماره ۱۳، ۱۳-۲۲.

محتوای، شهین. (۱۴۰۰). بررسی نقوش به کار رفته در منسوجات دوران هخامنشی و ساسانی و مقایسه آن با عناصر نقشی دوره صفوی.

فصلنامه مطالعات ایران‌شناسی، ۷ (۲)، ۶۹-۸۹. Doi: 10.22034/is.2021.711259

محمودی، فتانه، و طاووسی، محمود. (۱۳۸۷). مضامین تصاویر انسانی در سقافارهای مازندران، بررسی تطبیقی نقوش سقافارهای شیاده

و کردکلا. هنرهای زیبا، شماره ۳۶، ۶۷-۷۶.

مرادی، سعید، و ستایشی، زهرا. (۱۳۹۵). رابطه‌ی هنر و دین. دومین کنفرانس سالانه پژوهش‌های معماری، شهرسازی و مدیریت شهری،

تهران، ایران.

مفیدی، ربابه، و محمودی عالمی، علی. (۱۴۰۲). نگاهی بر هنر سوزن‌دوزی دوره‌های صفویه و قاجاریه. سیزدهمین کنفرانس بین‌المللی

گردشگری، فرهنگ و هنر، تفلیس.

ناصری، مهدی. (۱۳۹۰). فرهنگ ضرب‌المثل‌های فارسی - عربی. قم: بوستان کتاب.

هنرمند، رویا. (۱۳۸۹). سوزن‌دوزی‌های سنتی رایج در خراسان جنوبی. تهران: محراب فکر.

یاوری، حسین. (۱۳۹۰). شناخت صنایع‌دستی ایران. تهران: سیمای دانش آذر.

منابع اینترنتی

URL1: <https://www.cgie.org.ir/fa/article/257748> (Access Date : 2024/12/20)

URL2: <https://bazaremina.ir/news/soozandoozi> (Access Date : 2024/12/15)

URL3: <https://salamshop.org/blog/%D8%B3%D9%88%D8%B2%D9%86-%D8%AF%D9%88%D8%B2%DB%8C> (Access Date : 2024/12/21)/

URL4: <https://blog.iran-carpet.com/%D9%85%D9%82%D8%AF%D9%85%D9%87-%D8%A7%DB%8C-%D8%A8%D8%B1-%D9%87%D9%86%D8%B1-%D8%B3%D9%88%D8%B2%D9%86-%D8%AF%D9%88%D8%B2%DB%8C-%D8%AF%D8%B1-%D8%A7%DB%8C%D8%B1%D8%A7%D9%86/>

(Access Date : 2024/12/19)

URL5: <https://maraghi7.blogfa.com/post/361> (Access Date : 2025/02/01)

URL6 : <https://ganjoor.net/saadi/divan/ghazals/sh226> (Access Date : 2025/02/01)

URL7 : <https://ganjoor.net/hafez/ghazal/sh465> (Access Date : 2025/02/01)

URL8 : <https://www.isna.ir/news/1400072618546> (Access Date : 2025/05/04)

مطالعه نقوش سوزندوزی
منطقه بجنستان با رویکرد
مردم‌نگاری، نگار رجاییان
و مریم لازی، ۶۸:۴۷

A Study of Patterns of Needlework in the Bajestan Region from an Ethnographic Perspective

Narges Rajaeian

M.A. in Art Research, Department of Art, Electronic Unit, Islamic Azad University, Tehran, Iran
(Corresponding author)/ n.rajaeian@yahoo.com

Maryam Lari

Assistant Professor, Department of Art, Islamshahr Branch, Islamic Azad University, Islamshahr, Iran/
lari_maryam@yahoo.com

Received: 28/10/2024

Accepted: 18/01/2025

Introduction

The art of embroidery and needlework in Iran dates back to several thousand years, and its evidences have been found in the excavations of Susa and works from the Achaemenid, Parthian, and Sassanid eras. Embroidery motifs initially included images of animals, geometric shapes, and symbolic flowers; but with the arrival of Islam, due to religious considerations, they mostly included plant motifs and Indian trends. In the Safavid and Qajar periods, this art was evolved influenced by other cultures and became a symbol of national and ethnic identity. In addition to its aesthetic aspects, embroidery has played an significant role in the economy and social relations of women. Bajestan, a city with a historical and artistic background, has a variety of unique needlework shown in the clothes and handicrafts of the region. This study aims to introduce and revive Bajestan needlework and examine its features and applications.

Research Method

This research was conducted using a descriptive-analytical method and an ethnographic approach. Field data were collected through interviews with needlewomen in the Bajestan region and the observation of their works. The writers first collected preliminary data from villages around Bajestan in November 2018 and then, analyzed the data by observing samples and conducting in-depth interviews. Simple random sampling was used and at least four samples were selected from each village to represent the statistical population properly. A questionnaire containing questions about the history, application, roles, and social impacts of needlework was designed and used in the interviews. For illiterate individuals, the questionnaire was completed by the researchers. At the same time, some photographs were taken of the samples and their thematic and formal classification. Library resources were also used in this study. This research analyzed the symbols, transmission of tradition, and the social application of needlework.

Research Findings

This study analyzes the embroidery motifs of the Bajestan region using the theories of traditionalism, aesthetics, functionalism, and cultural study. Plant motifs form an important part of this art, including five-petaled, six-petaled, eight-petaled flowers, tulips, lilies, and pine trees. Inspired by the nature of the region, especially pomegranate and apple orchards and tulip plains, artists have created realistic and abstract designs. The pomegranate motif, which is a symbol of blessing and immortality in Zoroastrianism and Islam, is abundant in these embroidery motifs, indicating the profound influence of religious culture on the art of the region. Animal motifs are also of particular importance and include domestic animals such as horses, donkeys, camels, chickens, and roosters, and wild animals such as deer, mountain goats, and moose. These motifs are

مجله هنرهای سنتی ایران

دفتر نشر علمی هنرهای سنتی ایران

سال هفتم، شماره ۲، پیاپی ۱۳

پاییز و زمستان ۱۴۰۳

also common in the carpets and kilimrugs of the region; in these works, birds are also depicted with symbols such as purity, consciousness, and beauty in combination with plant motifs. These combinations convey not only visual beauty but also cultural and symbolic meanings.

Other motifs include limited and symbolic human images, poems, mementos, and holy names that reflect the religious and cultural beliefs of the artists. Human motifs such as dolls and girls and boys holding flowers are symbols of love, purity, and intimacy. Poems by great poets such as Ferdowsi and Rumi are engraved on some curtains and convey mystical concepts and Iranian wisdom. Also, the use of rhythm in repeating motifs has created beauty, dynamism, and diversity in the works.

The coloring of these needleworks is mainly based on experience and inspiration from nature. Thus, black is rarely used. Some motifs include symbols such as crowns, swords, and flags, which reflect the Iranian monarchy and historical cultural influences. Overall, Bajestan needlework is a combination of aesthetics, culture, history, and spirituality that well reflects the indigenous identity of the region and demonstrates the deep connection of artists with their environment, history, and beliefs. In addition to its aesthetic aspects, this art plays an important role in preserving and transmitting local culture and identity.

Conclusion

The embroidery of Bajestan, with patterns rooted in the nature, beliefs, and history of the region, has been passed down from generations to generations as a proof of identity. These patterns reflect the concerns, aspirations, and mental interpretations of female artists about the world around, manifested in the form of plants, animals, and symbolic designs. Some of these patterns such as Paisley have their roots in the Sassanid traditions, which have evolved over time with creative combinations of patterns. This innovation has not only increased artistic richness but also preserved local identity.

Rural women, as the main creators of these works, use simple fabrics and traditional tools to create delicate and emotional patterns that combine naturalism and realism with traditionalism. Plant and animal motifs are the most frequent elements, sometimes inspired by carpet and kilim rug designs. Aesthetic features such as symmetry, color balance, and the proportion of shapes add to the appeal of these works, although in some cases the asymmetry caused by hand stitching enhances the sense of authenticity. Needlework is mainly used to decorate clothing, backs, towels, hangers, shelf edges, baby carpets, and prayer mats with differences in coloring and designs between regions. The use of same sewing technique (topstitching and stem embroidery) and materials demonstrate the stylistic unity of this art. An ethnographic approach has revealed the deep connection of this art with the cultural, historical, and social identity of the region. According to the theory of functionalism, needlework, in addition to meeting practical needs of its time, has served as a means of transmitting local culture and of strengthening local identity. Supporting innovation in designs and paying attention to global markets are essential for the dynamism of this art so that future generations can also benefit from this rich heritage.

Keywords: Iran handicrafts, Traditional sewing, Bajestan needlework, Ethnography, Needlework patterns.

References

- Azhand, Y. (2009). The khataei principle in Iranian book design. *Negreh Journal*, No. 10, 16-29 [In Persian].
- AsadiFadafan, M., & Changiz, S. (2001). *A study of needlework in South Khorasan curtains from an ethnographic perspective (case study of Qa'en and Zirkuh counties)*. Third National Conference on the Role of Khorasan in the Flourishing of Iranian-Islamic Art and Architecture, Mashhad [In Persian].

- Aydenloo, S. (2003). *Daftar-e Khosravan*. Fifth Edition. Tehran: Sokhan [In Persian].
- Barzegar, A. (2008). *Passing the land of God: The transformation of Bajestan and the Bajestanians*. Tehran: Oraman [In Persian].
- Damiri, K. (1985). *Hayat al-Haywan al-Kubra*. Qom: Naser Khosrow, Razi [In Persian].
- Delavarneqabi, V. (2017). Analysis of Khorasan needlework curtains in the contemporary period from a cultural anthropological perspective (case study in Kashmar and Torbat Heydarieh counties) (Unpublished Master's Thesis). Faculty of Art, Ferdows Institute of Higher Education, Mashhad, Iran [In Persian].
- Farnbaghdadgi. (1990). *Bandehesh*, With the effort of M. Bahar. Tehran: Toos [In Persian].
- Ghasemi, M., Mahmoudi, S., & Mousavi Haji, S. R. (2013). The formal structure of natural motifs in Baloch women's needlework (with emphasis on examples from Saravan County). *Negareh Journal*, No. 27, 61-73 [In Persian].
- Haji Ghasemi, Z., Hoshyar, M., & Khanke, M. (2021). A comparative study of embroidery patterns and types in the clothing of women and men of the Qajar court. *Iranian Industrial Arts*, 4 (1), 157-169. Doi: 10.22052/hsi.2022.243618.0 [In Persian].
- Hassanbeigi, M. R. (1986). *A review of Iranian handicrafts*. Tehran: Qoqnoos [In Persian].
- Honarmand, R. (2010). *Traditional needlework common in South Khorasan*. Tehran: Mihrab-e Fekr [In Persian].
- Jahantig, H., & Asadi, H. (2010). *The influence of Islam on patterns and textiles after the Sasanian period*. The First National Conference on Clothing, Textile Design and Clothing, Shiraz [In Persian].
- Javadi, Sh., & Saraji, N. (2010). The symbolism of the red flower with emphasis on Iranian culture and art. *Art and Civilization of the East*, No. 29, 37-46. Doi: 10.22034/jaco.2020.238626.1166 [In Persian].
- Keshavarz, G., & Javadi, Sh. (2016). The relationship of cultural symbols and Baloch needlework. *Eastern Art and Civilization*, No. 13, 13-22 [In Persian].
- Khamoshi, Z. (2008). The evolution of the use of decoration in Baluch and Turkmen embroidery in traditional and modern ways. *Islamic Art Studies*, No. 9, 73-98 [In Persian].
- Khazaei, M. (2002). *A thousand motifs*. Tehran: Institute of Islamic Art Studies [In Persian].
- Khazaei, M., & Samavaki, Sh. (2002). A study of bird motifs on Iranian pottery. *Visual Arts Studies*, No. 18, 6-11 [In Persian].
- Mahmoudi, F., & Tavusi, M. (2008). Themes of human images in Mazandaran Saqanfars, a comparative study of the motifs of Shiadeh and Kordkola Saqanfars. *Fine Arts Journal*, No. 36, 67-76 [In Persian].
- Mofidi, R., & Mahmoudi Alami, A. (2017). *A look at the art of needlework in the Safavid and Qajar periods*. The Thirteenth International Conference on Tourism, Culture and Art, Tbilisi [In Persian].
- Moradi, S., & Setayeshi, Z. (2016). *The relationship between art and religion*. The Second Annual Conference on Architecture, Urban Planning and Urban Management Research, Tehran, Iran [In Persian].
- Mohtavay, Sh. (1991). A study of the motifs used in textiles of the Achaemenid and Sasanian periods and their comparison with the pattern elements of the Safavid period. *Iranian Studies*, 7 (2), 69-89. Doi: 10.22034/is.2021.711259 [In Persian].
- Naseri, M. (2011). *Dictionary of persian-Arabic proverbs*. Qom: Bostan-e-Ketab [In Persian].
- Omidi, N. (2003). *A study of traditional clothing and arts of Khorasan. Seeing, Heart, and Hands*. Mashhad: BehNashr [In Persian].
- Oshidari, J. (2015). *Mazdasana encyclopedia: An explanatory dictionary of Zoroastrianism*. Sixth Edition. Tehran: Nashr-e Markaz [In Persian].
- Pope, A. U. (2010). *Masterpieces of persian art*. (P. Natel Khanleri, Trans.). Tehran: Elmi va Farhangi (Origina work Published 1945) [In Persian].

- Saba (Esfandiari), M. (2000). *A perspective on the trend of traditional Iranian needlework*. Tehran: Bahman [In Persian].
- Savari, M., & Sheikhi, A. (2023). Gol-o-Bolbol: The Transformation of the Sacred Plant in Iranian Art. *Journal of Iranian Handicrafts Studies*, 5 (2), 101-114. Doi: 10.22052/HSI.2022.243628.0 [In Persian].
- Shojaei-Moghaddam, M., & Goudarzi, N. (2018). *A case study of needlework designs of Northern Khorasan*. The Second National Conference on the National Role of Khorasan in the Flourishing of Islamic Iranian Art and Architecture, Ferdows Institute of Higher Education, Mashhad, Iran [In Persian].
- Tabarsi, H. (1986). *Makarem al-Akhlaq*. Tehran: Farahani [In Persian].
- Yavari, H. (2011). *Understanding Iranian handicrafts*. Tehran: Simay Danesh Azar [In Persian].
- Zabbah, E. (2011). *Essays on the needlework designs of Turkmen clothing in Golestan province, Gonbad Kavous county* (Unpublished Master's Thesis). Faculty of Art and Architecture, Payam Noor University, Tehran, Iran [In Persian].
- Zakariaee kermani, I. and Ghasemi Flavarjani, M. (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.2024.253786.1149 [In Persian].
- Zamani, A. (1972). The castle of daughter of Mazar, Gonabad, Bajestan. *Journal of Historical Studies*, 7 (6), 249-270 [In Persian].

URLs:

- URL1: <https://www.cgje.org.ir/fa/article/257748> (Access Date: 2024/12/20)
- URL2: <https://bazaremina.ir/news/soozandoozi> (Access Date: 2024/12/15)
- URL3: <https://salamshop.org/blog/%D8%B3%D9%88%D8%B2%D9%86-%D8%AF%D9%88%D8%B2%DB%8C> (Access Date: 2024/12/21)/
- URL4: <https://blog.iran-carpet.com/%D9%85%D9%82%D8%AF%D9%85%D9%87-%D8%A7%DB%8C-%D8%A8%D8%B1-%D9%87%D9%86%D8%B1-%D8%B3%D9%88%D8%B2%D9%86-%D8%AF%D9%88%D8%B2%DB%8C-%D8%AF%D8%B1-%D8%A7%DB%8C%D8%B1%D8%A7%D9%86/> (Access Date: 2024/12/19)
- URL5: <https://maraghi7.blogfa.com/post/361> (Access Date: 2025/02/01)
- URL6: <https://ganjoor.net/saadi/divan/ghazals/sh226> (Access Date: 2025/02/01)
- URL7: <https://ganjoor.net/hafez/ghazal/sh465> (Access Date: 2025/02/01)
- URL8: <https://www.isna.ir/news/1400072618546> (Access Date: 2025/05/04)

مطالعه نقوش سوزندووزی
منطقه چستان با رویکرد
مردم‌نگاری، نگار رجاییان
و مریم لازی، ۶۸:۴۷

مقاله:

علمی پژوهشی

10.22052/HSI.2024.254900.1188

مطالعه تطبیقی هنر سیاه‌قلم ارامنه تبریز و ترکیه*

سحر ذکاوت**

خشایار قاضی‌زاده***

شهریار شکرپور****

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۹/۲۱

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۵/۱

چکیده

در فلزکاری، شیوه هنری سیاه‌قلم از ترکیب نقره، مس، سرب و گوگرد حاصل می‌شود و هنرمندان برای جلوه‌دهی بیش‌تر به نقوش حکاکی‌شده روی فلزات طلا و نقره از سیاه‌قلم استفاده می‌کنند. سیاه‌قلم در میان ارامنه تبریز و وان رواج دارد و با توجه به کمبود منابع در مورد این هنر و اهمیت آن در میان اقوام و هنرمندان کشورهای مختلف، انجام پژوهش حاضر ضرورت می‌یابد. شناخت هنر سیاه‌قلم و نقوش تزئینی آن در هنر ارامنه وان و تبریز به‌عنوان اهداف پژوهش انتخاب شده‌اند و پرسش‌های پژوهش عبارتند از: ۱) شیوه هنری سیاه‌قلم در میان ارامنه تبریز و وان چگونه اجرا می‌شود؟ ۲) هنر سیاه‌قلم ارامنه تبریز و وان دارای کدام نقوش تزئینی هستند؟ ۳) وجوه اشتراک و افتراق نقوش تزئینی دو منطقه چه اطلاعاتی را ارائه می‌نمایند؟ در پژوهش حاضر اطلاعات کتابخانه‌ای، اسنادی و میدانی به روش توصیفی - تحلیلی و با رویکرد تطبیقی و به‌صورت کیفی تجزیه و تحلیل شده‌اند. نمونه‌های پژوهش شامل پنج اثر متعلق به ارامنه تبریز، پنج اثر متعلق به ارامنه وان ترکیه و یک نمونه محصول مشترک دو منطقه است. روش نمونه‌گیری پژوهش، هدفمند و با استفاده از داده‌های میدانی است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد نقوش تزئینی هنر سیاه‌قلم ارامنه تبریز و وان شباهت زیادی به یکدیگر دارند و بدون توجه به محل تولید آثار می‌توان گمان کرد همه آثار به‌خاستگاه یکسانی تعلق دارند. هم‌چنین وجود نام تبریز و وان بر روی اثر مشترک این دو منطقه نشان می‌دهد ارامنه تبریز و وان تعاملات فرهنگی عمیقی با یکدیگر داشته‌اند.

پژوهش‌های ایران

دوفصلنامه علمی هنرهای صناعی ایران

سال هفتم، شماره ۲، پیاپی ۱۳

پاییز و زمستان ۱۴۰۳

۶۹

کلیدواژه‌ها:

سیاه‌قلم، شیوه هنری ساواد، ارامنه، تبریز، وان

* این مقاله مستخرج از رساله دکتری نگارنده اول با عنوان «تدوین الگوی بهینه‌سازی شیوه هنری سیاه‌قلم در بستر زیورآلات فلزی ایران از منظر کارآفرینی فرهنگی» است که با راهنمایی نگارنده دوم، به‌عنوان استاد راهنمای اول و با راهنمایی نگارنده سوم به‌عنوان استاد راهنمای دوم در دانشگاه شاهد تهران انجام گرفته‌است.

** دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، گروه هنر اسلامی، دانشگاه شاهد، تهران، ایران / Sahar.zekavat@shahed.ac.ir

*** دانشیار، گروه هنر اسلامی، دانشگاه شاهد، تهران، ایران (نویسنده مسئول) / ghazizadeh@shahed.ac.ir

**** استادیار، گروه هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران / Sh.shokrpour@tabriziau.ac

۱. مقدمه

سیاه‌قلم، سیاه‌کاری، سواد سرب، ساواد و مینای سیاه عناوین مختلف یک شیوه هنری فلزکاری هستند که در کشورهای مختلف و در میان اقوام گوناگون به این اسامی شناخته می‌شود. این هنر قدمتی طولانی دارد و از ترکیب نقره، مس، سرب و گوگرد حاصل می‌شود و در تزئین آثار نقره‌ای و طلایی به کار می‌رود. این هنر در میان ارامنه تبریز و وان ترکیه رواج دارد و مطالعات پیشین نشان می‌دهند ارتباطات فرهنگی عمیقی بین ارامنه تبریز و وان ترکیه وجود دارد. با توجه به این که پژوهش‌های انجام‌شده در حوزه هنر سیاه‌قلم ارامنه تبریز و ارامنه وان ترکیه چه به صورت موردپژوهی و چه در قالب مطالعات تطبیقی محدود هستند، بنابراین انجام پژوهش حاضر ضروری به نظر می‌رسد. این پژوهش در راستای شناخت هنر سیاه‌قلم و نقوش تزئینی آن در میان ارامنه وان و تبریز انجام شده و پرسش‌های آن عبارتند از: ۱) شیوه هنری سیاه‌قلم در میان ارامنه تبریز و وان چگونه اجرا می‌شود؟ ۲) هنر سیاه‌قلم ارامنه تبریز و وان دارای کدام نقوش تزئینی هستند؟ ۳) وجوه اشتراک و افتراق نقوش تزئینی دو منطقه چه اطلاعاتی را ارائه می‌نمایند؟

در پژوهش حاضر نقوش تزئینی و شیوه اجرای هنر سیاه‌قلم ارامنه در دو منطقه تبریز در ایران و وان در ترکیه با روش توصیفی - تحلیلی و با رویکرد تطبیقی بررسی شده‌اند و تجزیه و تحلیل اطلاعات کتابخانه‌ای، اسنادی و میدانی به صورت کیفی انجام شده‌است. نمونه‌های پژوهش شامل پنج اثر متعلق به ارامنه تبریز، پنج اثر متعلق به ارامنه وان است و همچنین در جست‌وجوها یک نمونه محصول مشترک دو منطقه یافت شد که در بخشی جداگانه معرفی و به عنوان سندی برای بیان ارتباطات فرهنگی و اقتصادی دو منطقه ارائه شده‌است. روش نمونه‌گیری، هدفمند و جمع‌آوری نمونه‌های تحقیق مبتنی بر داده‌های میدانی است.

شایان ذکر است که برای صورت‌بندی پژوهش حاضر ابتدا به تعریف سیاه‌قلم در اسناد و پژوهش‌های ایران و ترکیه و خاستگاه آن پرداخته شده با این تفاوت که در این پژوهش، تصاویر نمونه‌هایی جدید از آثار سیاه‌قلم قدیمی ارائه شده‌اند. سپس سیاه‌قلم ارامنه تبریز و وان معرفی و شیوه اجرای تکنیک هردو منطقه بررسی شده‌است. در نهایت نقوش و نحوه اجرای سیاه‌قلم ارامنه در تبریز ایران و وان ترکیه با یکدیگر مقایسه شده‌اند.

۲. پیشینه پژوهش

جست‌وجو در منابع موجود نشان می‌دهد هنر سیاه‌قلم در جغرافیای ایران مورد بررسی قرار گرفته‌است. به عنوان نمونه پژوهش‌های سحر ذکاوت مرتبط‌ترین پیشینه در مورد هنر سیاه‌قلم است. پایان‌نامه مقطع کارشناسی سحر ذکاوت (۱۳۹۴) با عنوان «طراحی و ساخت زیورآلات براساس شیوه سیاه‌قلم در هنر حکاکی نقره تبریز» به هنر سیاه‌قلم در حکاکی و نقره‌کاری ارامنه تبریز اختصاص یافته‌است و مقالات مستخرج از این پایان‌نامه در سال (۱۳۹۵) با عنوان «هنر سیاه‌قلم روی نقره و راهکارهای احیاء آن» و در سال (۱۳۹۶) با عنوان «بررسی تکنیک سیاه‌قلم و نقوش تزئینی نمونه آثار سیاه‌قلم حکاکی نقره تبریز» انتشار یافته‌اند. نتایج این پژوهش نشان می‌دهند اغلب نقوش تزئینی سیاه‌قلم در حکاکی نقره تبریز شامل نقوش تزئینی گیاهی است. در پایان‌نامه کارشناسی ارشد ذکاوت (۱۳۹۸) با عنوان «مقایسه تحلیلی نقوش و نحوه اجرای اسلوب سیاه‌قلم در فلزکاری اقوام مندایی اهواز و ارامنه تبریز در ایران» هنر فلزکاری سیاه‌قلم از منظر فنی و زیبایی‌شناسی نقوش تزئینی آن در محدوده هنر فلزکاری ارامنه تبریز، صابئین مندایی اهواز و در دوران اسلامی مورد بررسی قرار گرفته‌است. ذکاوت و قاضی‌زاده (۱۳۹۸) مقاله «مطالعه تحلیلی تکنیک تزئینی سیاه‌قلم در آثار فلزکاری دوره ساسانی» را منتشر نموده‌اند. این پژوهشگران در سال (۱۳۹۹ الف) در مقاله‌ای با عنوان «مطالعه تحلیلی هنر سیاه‌قلم در فلزکاری دوره سلجوقی و کاربست آن در گسترش هنر اسلامی معاصر»، و در (۱۳۹۹ ب) در مقاله «مطالعه تطبیقی نحوه ساخت و اجرای هنر سیاه‌قلم ارامنه تبریز و مینای سیاه صابئین مندایی اهواز» و در سال (۱۴۰۱ الف) در پژوهشی با عنوان «مطالعه تطبیقی نقوش تزئینی هنر سیاه‌قلم در فلزکاری ارامنه تبریز و صابئین مندایی اهواز»، مستخرج از پایان‌نامه ارشد مذکور به تعریف، نقوش تزئینی و نحوه اجرای شیوه هنری سیاه‌قلم در دوره‌های معاصر و سلجوقی پرداخته‌اند. ذکاوت و قاضی‌زاده (۱۴۰۱ ب) کتاب هنر فلزکاری سیاه‌قلم در ایران را منتشر نموده‌اند. شهرام حیدرآبادیان (۱۳۹۲) در کتاب شکوه فلز، منتخب آثار فلزکاری موزه رضا عباسی، سیاه‌قلم را به عنوان یکی از شیوه‌های تزئینی دوره ساسانی معرفی کرده و نحوه اجرای آن را بیان کرده است. ابراهیم سلگی (۱۳۹۱) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خویش با عنوان «بررسی انواع روش‌های ترصیع در فلزکاری دوران اسلامی و کاربست آن در فلزکاری معاصر» به هنر سیاه‌قلم به عنوان یکی از شیوه‌های مرسوم مرصع‌کاری فلزات در دوره سلجوقی اشاره کرده‌است. حیدرآبادیان و عباسی‌فرد (۱۳۸۸) در کتاب هنر فلزکاری اسلامی، شرح مختصری از شیوه اجرای

سیاه‌قلم را بیان کرده و آن را پودری سیاه‌رنگ حاصل امتزاج سولفور نقره، مس و سرب تعریف کرده‌اند. فائق توحیدی (۱۳۸۶) در کتاب مبانی هنرهای فلزکاری، نگارگری، سفالگری، بافته‌ها و منسوجات، معماری، خط و کتابت، با ارائه تعریف مختصری از سیاه‌قلم، از آن به‌عنوان یکی از شیوه‌های ترصیع برای ایجاد سایه‌روشن بر روی سطح فلزات نام برده‌است.

از منابع و پیشینه‌های خارجی مستقیم نیز می‌توان به مقاله بیرناز آر (۲۰۱۸) با عنوان «زیورآلات نقره تولیدشده با تکنیک ساواد در وان»^۱ اشاره کرد که در آن شیوه سیاه‌قلم در ترکیه و در منطقه وان از لحاظ تکنیکی و فنی بررسی شده و به نقوش و زیبایی‌شناسی آن‌ها پرداخته شده‌است. این مقاله مهم‌ترین منبع پژوهش حاضر در زمینه سیاه‌قلم ترکیه محسوب می‌شود. پلندریت و ورنر (۱۳۹۱) در کتاب حفاظت، نگهداری و مرمت آثار هنری و تاریخی، چگونگی مرمت آثار سیاه‌قلم و تنوع ساختار آلیاژی و نیز اهمیت آن را در مرمت این آثار بررسی کرده‌اند. پوپ و اکرم (۱۳۸۷) در کتاب سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز، از سیاه‌قلم به عنوان تکنیکی شرقی یاد کرده‌اند. ماریان ونزل (۱۳۸۷) در کتاب انگشتی‌ها، تصاویر زیادی از انگشت‌های سیاه‌قلم متعلق به دوره‌های اسلامی به‌ویژه سلجوقی، صفوی و قاجار را منتشر کرده‌است. ریچل وارد (۱۳۸۴) در کتاب فلزکاری اسلامی در زیرمجموعه هنر مرصع‌کاری، شیوه هنری سیاه‌قلم را بررسی نموده‌است. ادوارد لوسی اسمیت (۱۳۸۰) نیز در کتاب فرهنگ اصطلاحات هنری، به تعریف سیاه‌قلم پرداخته و آن را نوعی روش تزئین طلا یا نقره با استفاده از خاتم‌کاری سیاه دانسته‌است. ویلفرید زابیل (۱۳۸۰) در کتاب ۷۰۰ سال هنر ایران، شاهکارهایی برگزیده از موزه ملی ایران - تهران، نمونه‌هایی از آثار سیاه‌قلم متعلق به ایران را به‌همراه توضیحاتی مختصر به چاپ رسانده‌است. کتاب هنر ایران در روزگار اسلامی، نوشته زکی محمد حسن (۱۳۷۷) از دیگر منابع بااهمیت در این زمینه است.

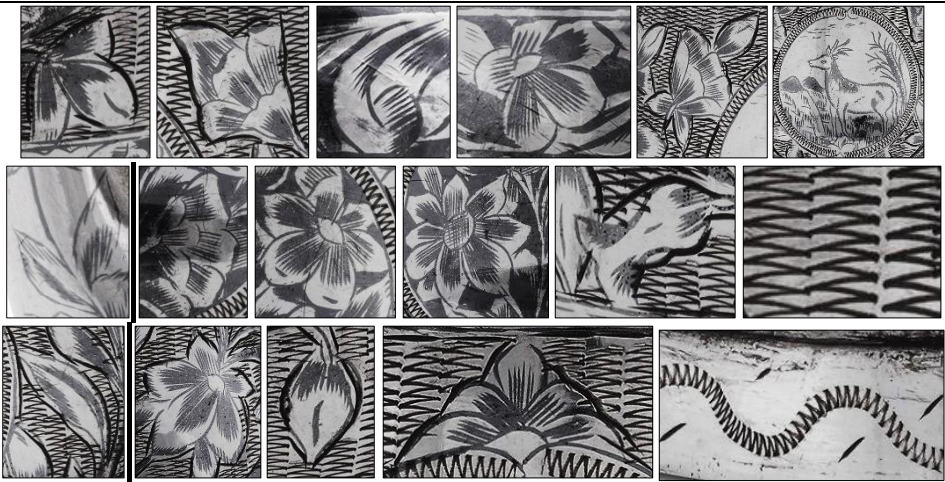
برپوهل (۲۰۰۱) در پژوهشی با عنوان «ترکیب فلزی سیاه‌قلم»^۲ آن را به‌عنوان یک آلیاژ فلزی و روشی تزیینی در فلزکاری معرفی کرده و شیوه اجرای این هنر و نیز دستورالعمل ساخت ترکیب سیاه‌قلم را بیان کرده‌است. اُست توکت (۲۰۰۵) در کتاب استادان نقره‌ساز ارمنی، به‌طور تخصصی آثار شاخصی از هنر سیاه‌قلم ارمنیان منطقه وان ترکیه را به چاپ رسانیده‌است. این کتاب مهم‌ترین منبع تصویری برای آشنایی با سبک هنری ارمنیان منطقه وان است. اسکات (۲۰۰۲) در کتاب مس و برنز در هنر (خوردگی، رنگ‌ها، حفاظت)^۳ دستور ساخت و ترکیبات سیاه‌قلم و ویژگی‌های آن را بررسی کرده‌است. گوتتر و جت (۱۹۹۲) در کتاب فلزکاری ایران باستان در گالری آرتور ام ساکلر و گالری هنر فریر^۴ نمونه‌هایی از آثار سیاه‌قلم دوران باستان ایران را به چاپ رسانده‌اند. بوید و ماندل مانگو (۱۹۸۶) در کتاب لوح نقره کلیسایی در قرن ششم یزئانس^۵ از شیوه سیاه‌قلم به‌عنوان شیوه‌ای ترصیعی یاد کرده‌اند. لانیس (۱۹۸۳) در مقاله «نیلو: بررسی تاریخی و فنی»^۶ به تحلیل فنی و ساختار ترکیبی سیاه‌قلم براساس مستندات تاریخی پرداخته‌است. هارپر (۱۹۸۱) در کتاب ظروف نقره دوره ساسانیان، جلد اول: صنایع بدیع سلطنتی^۷، ظروف نقره دوره ساسانی و شیوه تزیینی سیاه‌قلم بر روی آن‌ها را مورد توجه قرار داده‌است. ماریون (۱۹۷۱) در کتاب فلزکاری و میناکاری: رساله‌ای کاربردی درباره کار طلا و نقره‌سازان و صنایع دستی وابسته به آن‌ها^۸ اولین نمونه‌های سیاه‌قلم مکشوفه را بررسی کرده‌است. کتاب پلینی، پیشکشوت در علم و فناوری^۹ نوشته هیل (۲۰۰۰) منبع مهم دیگری درباره شیوه سیاه‌قلم است. وجه تمایز این پژوهش با پیشینه موجود، مطالعه هنر سیاه‌قلم در جغرافیای ترکیه است و با رویکرد تطبیقی در بررسی هنر سیاه‌قلم ایران و ترکیه، اطلاعات جدیدی در این حوزه مطالعاتی ارائه نموده و عدم جامعیت پیشینه موجود را پوشش داده‌است.

۳. معرفی نمونه‌های پژوهش

در جدول (۱) تصاویر پنج اثر سیاه‌قلم ارمنه تبریز نشان داده شده‌است. تصاویر (۱ تا ۳) از جدول (۱)، قوری نقره سیاه‌قلم‌شده‌ای را نشان می‌دهد که نقوش مختلفی در آن جلوه‌گری می‌کنند. گوزنی در حالت نیم‌رخ، در منظره‌ای کوهستانی ایستاده است. گل‌های پنج‌پر و هشت‌پر و غنچه‌های بسته و نیمه‌باز زیبایی از گل‌های رز و نسترن و برگ‌های آن‌ها مشاهده می‌شوند که در زمینه‌ای با نقوش زیگزاگی ترکیب‌بندی شده‌اند. در تصاویر (۴ تا ۶) از جدول (۱) هم سید آجیل نقره سیاه‌قلم، مربوط به اواسط قرن بیستم (حدود سال ۱۹۴۰ م) ارائه شده‌است. در این نمونه هم نقوش گل‌های رز و گل‌های چندپر (شش‌پر و ...) از زوایای سرخ و نیم‌رخ و برگ‌های آن‌ها در زمینه‌ای از نقوش زیگزاگی ترسیم شده‌اند. اثر دیگر یک ظرف شیرینی‌خوری است (تصاویر ۷ و ۸) که با نقوش گل‌های رز یا سرخ و گل پنج‌پر، غنچه‌های بسته و نیمه‌شکفته و برگ‌هایی در اطراف آن‌ها زینت یافته‌است. نقوش ظریف زیگزاگی هم در تزیینات این اثر دیده می‌شوند. در تصاویر (۹ و ۱۰) یک جاسیگاری نقره سیاه‌قلم نشان داده شده که متعلق به مجموعه‌ای شخصی در تبریز است و سطح اثر با ترکیبی از گل‌های رز و غنچه‌های آن، گل‌های نسترن،

میخک، چهارپیر و غنچه انار و برگ‌های ساده تزیین شده‌است و در زمینه اثر هم نقوش مربع با رنگ‌های سیاه و نقره‌ای بافت زیبایی را ایجاد کرده‌اند. در تصویر (۱۱)، یک زیراستکانی نقره از آثار ارامنه تبریز دیده می‌شود که با نقوش گل سرخ یا گل رز در ترکیبی از برگ‌های ساده و کنگره‌دار و نقوش زیگزاگی، حکاکی و سیاه‌قلم شده‌است.

جدول ۸: آثار سیاه‌قلم ارامنه تبریز و جزئیات نقوش تزیینی آن‌ها (نویسندگان)

ردیف	اطلاعات تصویری اثر و جزئیات نقوش آن
۱	 تصاویر ۱ تا ۳: قوری نقره، سیاه‌قلم ایرانی، اوایل تا اواسط قرن بیستم (حدود سال ۱۹۳۰ م)، ارتفاع ۵.۱۲ سانتی‌متر، وزن ۳۹۱ گرم، تبریز (URL1)  جزئیات نقوش تزیینی اثر
۲	 تصاویر ۴ تا ۶: سبد آجیل نقره، سیاه‌قلم ایرانی، اواسط قرن بیستم (حدود سال ۱۹۴۰ م)، طول ۵.۱۴ سانتی‌متر، وزن ۱۱۸ گرم، تبریز (URL2)  جزئیات نقوش تزیینی اثر

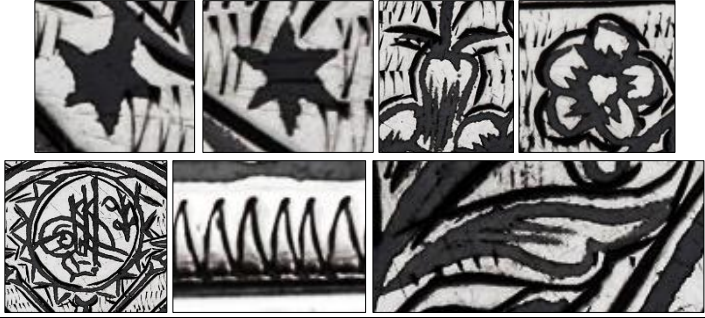
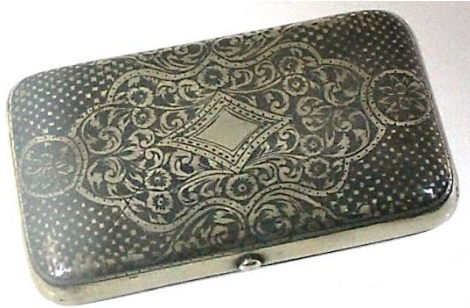
تصاویر ۷ و ۸: شیرینی خوری نقره، سیاه قلم اثر ارامنه تبریز، محفوظ در مجموعه شخصی در ششگلان تبریز (نویسندگان)	۳
جزئیات نقوش تزیینی اثر	
تصاویر ۹ تا ۱۰: جاسیگاری نقره، سیاه قلم، محفوظ در مجموعه شخصی در ششگلان تبریز (نویسندگان)	۴
جزئیات نقوش تزیینی اثر	
تصویر ۱۱: زیراستکانی نقره، سیاه قلم اثر ارامنه تبریز، محفوظ در مجموعه شخصی در تبریز (نویسندگان)	۵
جزئیات نقوش تزیینی اثر	

در جدول (۲)، تصاویر پنج نمونه از آثار سیاه‌قلم ارامنه وان نشان داده شده‌است. تصاویر (۱ و ۲) از جدول (۲)، جام نقره سیاه‌قلمی را نشان می‌دهند که بر روی آن، تصویری از منظره طبیعی یک دریاچه در میان دو ساحل دیده می‌شود و قایق‌هایی در حال حرکت روی دریاچه هستند. درختان انبوه پر شاخ و برگ در کنار ساحل دریاچه به تصویر درآمده‌اند و آن سوی ساحل هم ساختمان‌هایی در دامنه کوه نقاشی شده‌است. این منظره، درون قابی بیضی شکل جای گرفته‌است و اطراف آن با نقوش تزئینی گیاهی گل‌ها و غنچه‌های رز و گل‌های پنجه‌پر و شاخ و برگ‌های درهم پیچیده مزین شده‌اند. نقوش ذکر شده در فضای بیرونی این کادر بیضی شکل تکرار شده‌اند. در قسمت بالا و دهانه جام هم نقوش زیگزاگی در حالتی دالبری تکرار شده‌اند. بر دسته جام هم پیکره پرنده‌ای جذاب در حالت ایستاده با بال‌های گشوده دیده می‌شود که به نظر ریخته‌گری شده و سپس به بدنه جام لحیم شده‌است. در تصویر (۳) از جدول (۲) هم یک جعبه قرآن یا تعویذ مخصوص مسلمانان دیده می‌شود که دست‌ساخته ارامنه وان و متعلق به اواخر قرن نوزدهم است و نشان ترکان عثمانی بر روی آن دیده می‌شود. کارکرد این جعبه از نگارش عبارات قرآنی «بسم الله ...» بر آن قابل استنباط است. بر سطح این جعبه قرآنی نقوش گیاهی شامل گل پنجه‌پر، شکوفه و برگ‌های آن و نیز ستاره‌های شش‌پر و پنجه‌پر دیده می‌شوند. هم‌چنین زمینه این اثر با نقوش زیگزاگی پر شده‌است.

تصاویر (۴ و ۵) جدول (۲)، نشان‌گر یک گردنبند نقره سیاه‌قلم با نگین فیروزه‌ای است که در منطقه وان و در مجموعه تولیدی «آتوسوی آرت» ترکیه تولید شده‌است. بر این گردنبند نقش یک گل با سه گلبرگ و غنچه‌ها و برگ‌هایی در اطراف آن دیده می‌شود. تصویر (۶) از جدول (۲) هم متعلق به یک جاسیگاری نقره سیاه‌قلم است. بر روی این اثر نیز ترکیبی از نقوش گل و برگ‌های آن نقش شده‌است اما گلبرگ‌های گل به صورت مجزا و با جزئیاتی مشابه نمونه‌های قبل ترسیم نشده‌اند و نمی‌توان به‌طور قطع آن را گل رز به حساب آورد. در زمینه اثر هم بافتی از نقوش مربع با رنگ‌های سیاه و نقره‌ای دیده می‌شود. در تصویر (۷) از جدول (۲) هم یک گلاب‌پاش نقره سیاه‌قلم نمایش یافته که در نقوش گیاهی آن، گل‌های رز و گل‌های پنجه‌پر و هفت‌پر و شکوفه‌های آن‌ها، در اندازه‌های مختلف و با برگ‌های گوناگون جلوه‌گری می‌کند.

جدول ۲: آثار سیاه‌قلم ارامنه وان و جزئیات نقوش تزئینی آن‌ها (نویسندگان)

ردیف	اطلاعات تصویری اثر و جزئیات نقوش آن
۱	 تصاویر ۱ و ۲: جام نقره، سیاه‌قلم، به احتمال قوی متعلق به وان (URL3)
	 جزئیات نقوش تزئینی اثر

 تصویر ۳: جعبه قرآن یا تعویذ مسلمانان، دست‌ساخته ارامنه وان، اواخر قرن نوزدهم (حدود سال ۱۸۸۰ م)، طول: ۸.۱ سانتی‌متر، وزن: ۵۹ گرم (URL4)	۲
 جزئیات نقوش تزیینی اثر	
 تصاویر ۴ و ۵: گردنبند نقره، عیار ۹۲۵، سیاه‌قلم، نگین فیروزه، منطقه وان، مجموعه تولیدی آتوسوی آرت ترکیه، طول: ۴۴ سانتی‌متر (URL5)  جزئیات نقوش تزیینی اثر	۳
 تصویر ۶: جاسیگاری نقره، سیاه‌قلم، ساخته‌شده در وان ترکیه، محفوظ در مجموعه شخصی (Tokat, 2005 : 216)	۴

					جزئیات نقوش تزیینی اثر	
						۵
تصویر ۷: گلاب‌پاش نقره، سیاه‌قلم، ساخته‌شده در وان ترکیه، محفوظ در مجموعه شخصی (Tokat, 2005 : 243)						
						جزئیات نقوش تزیینی اثر

تصویر ۷: گلاب‌پاش نقره، سیاه‌قلم، ساخته‌شده در وان ترکیه، محفوظ در مجموعه شخصی (Tokat, 2005 : 243)

جدول (۳) نمونه سیاه‌قلم ساخت مشترک ارامنه تبریز و ارامنه وان را نشان می‌دهد. بر روی این قندان نقره‌ای عبارت‌های «تبریز» و «وان» به دو زبان فارسی و ارمنی قید شده‌است. وجود این واژگان روی اثر نشان می‌دهد ارامنه این دو منطقه تعاملات فرهنگی عمیقی با یکدیگر داشته‌اند. در شناسنامه اثر و در معرفی آن، بیش‌تر بر ساخت تبریز تأکید شده‌است، بنابراین می‌توان گفت این سیاه‌قلم حاصل تلاش و مشارکت هنرمندان دو منطقه است و یا این که هنرمند ارمنی تبریز با ذکر واژه وان در کنار تبریز، بر خاستگاه دیرینه خود یعنی وان و مهاجرت خود و پدرانش به تبریز تأکید نموده‌است. هم‌چنین هنرمند ارمنی تبریزی با ذکر نام وان در زیر اثر، به تعلق خاطر خود به هردو موطن خویش اشاره کرده و بر مفهوم وحدت ارامنه دو منطقه تأکید کرده‌است. نقوش تزیینی این اثر شامل گل‌های رز، غنچه، گل پنج‌پر، گل انار، گل میخک و برگ‌های ساده هستند که در ترکیبی زیبا تزیین یافته‌اند. در حواشی اثر نقوش هندسی زیگزاگی دیده می‌شوند. هم‌چنین کادر بیضی‌شکل بدنه با نقوش هندسی منحنی ترسیم شده و بر روی دسته اثر نقوشی خطی مشاهده می‌شوند که بافت ایجاد کرده‌اند.

جدول ۳: اثر سیاه‌قلم ساخت مشترک ارامنه تبریز و ارامنه وان (نویسندگان)

اطلاعات تصویری اثر و جزئیات نقوش آن	
	
تصاویر ۱ و ۲: قندان نقره، سیاه‌قلم، دوره قاجار (قرن نوزدهم)، ساخت تبریز و وان (URL6)	
	جزئیات نقوش تزئینی اثر

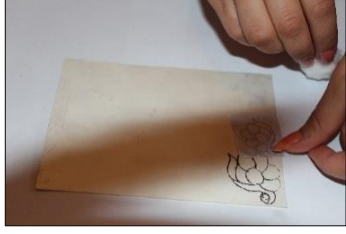
۴. تعریف سیاه‌قلم در اسناد و پژوهش‌های ایران و ترکیه و خاستگاه آن

سیاه‌قلم یکی از شیوه‌های تزئینی در آثار فلزی است که برای جلوه‌بخشیدن به نقوش تزئینی کنده‌کاری‌شده روی سطح فلزات طلا و نقره کاربرد دارد (ذکاوت، ۱۳۹۸: ۴). بیرناز ار، پژوهشگر ترک، سیاه‌قلم را تحت‌عنوان هنر ساواد معرفی کرده که واژه ساواد (سواد) به‌معنی سیاه و مشتق از زبان عربی است (Er, 2018: 739). ریشه لاتین سیاه‌قلم نیز نیگلوس^{۱۱} به‌معنای سیاه است (ذکاوت، ۱۳۹۸: ۱۰). از ریشه‌های لاتین سیاه‌قلم، واژه نیگر^{۱۲} را نیز می‌توان نام برد (Scott, 2002: 235). در مورد خاستگاه این هنر باید گفت که بیرناز ار، سیاه‌قلم را هنر بومی مختص منطقه وان معرفی نموده و چنین اشاره می‌کند که منطقه وان پیشینه تمدنی کهنی دارد، قرارگاه امپراتوری اورارتو بوده و هنر سیاه‌قلم یا ساواد برجای‌مانده از هنر اورارتوییان است. در کاوش‌های باستان‌شناسی این منطقه، انواع جواهرات از جمله دستبند، گوشواره، گردنبند، سنجاق، نازک‌نی، حلقه و مهره یافت شده‌اند که حاوی اقلام تزئینی غنی اورارتو هستند (Er, 2018: 739). به‌رغم این داده‌ها، بیرناز ار در پژوهش خود تصاویر مستندی از آثار سیاه‌قلم امپراتوری اورارتو ارائه نکرده است. پلینی^{۱۳} معتقد است مصریان باستان مبدع فن سیاه‌قلم بوده‌اند و شهر میسن^{۱۴} را از اولین مناطقی مطرح می‌کند که در آن، آثار سیاه‌قلم یافت شده است (پلندریت و ورنر، ۱۳۹۱: ۲۷۵-۲۷۶). باید خاطرنشان کرد قدیمی‌ترین آثار سیاه‌قلم، شامل فنجان نقره‌ای مکشوفه از قبری در انکومی^{۱۵} قبرس با قدمت ۱۴۰۰ پیش از میلاد و تیغه خنجر مکشوفه از شهر میسن متعلق به ۱۵۰۰ سال پیش از میلاد است (ذکاوت، ۱۳۹۸: ۲۲-۲۳). «شاید بتوان ادعان داشت که این هنر منشاء شرقی دارد که بعدها به اروپا منتقل شده و این احتمال وجود دارد که سیاه‌قلم در اواخر عصر آهن در سراسر اروپا گسترش یافته است» (شکرپور و ذکاوت، ۱۳۹۵: ۶). قدیمی‌ترین آثار سیاه‌قلم در ایران هم متعلق به دوره ساسانی است (ذکاوت، ۱۳۹۸: ۳۱). پوپ و اکرم‌ن، این تکنیک را اسلوبی کاملاً شرقی دانسته‌اند و به بیان آنان این تکنیک پیش از اسلام بر روی ظروف نقره یا طلا اجرا می‌شده و در ادوار اسلامی با محدودیت استفاده از فلزات گران‌بها، روش ترصیع طلا و نقره بر روی فلزات کم‌ارزش‌تر جایگزین فلزکاری پیشین شده و سپس قطعات طلا و نقره الحاقی، سیاه‌قلم می‌شده‌اند (پوپ و اکرم‌ن، ۱۳۸۷: ۵۹۲).

۵. هنر سیاه‌قلم ارامنه تبریز و فرایند اجرای آن

شهر تبریز در استان آذربایجان شرقی، یکی از قطب‌های هنر سیاه‌قلم در ایران است و هنر سیاه‌قلم در تبریز بیش‌تر توسط ارامنه این منطقه و بر روی نقره حکاکی شده اجرا می‌شده‌است (ذکاوت، ۱۳۹۸: ۵۰). ارمنیان این منطقه مهاجر هستند و وطن اصلی ایشان در نواحی شمال و شمال‌غربی ایران، ارمنستان، گرجستان، شیروان، نخجوان و جلفای ارس بوده‌است و به‌دلیل جنگ‌ها و درگیری‌های طولانی حکومت‌های ایران و عثمانی و تدابیر شاه‌عباس اول مجبور به مهاجرت به ایران شده‌اند. این پادشاه صفوی بعد از انتقال پایتخت از قزوین به اصفهان در سال ۱۰۱۷ ه.ق / ۱۵۹۸ م برای آبادسازی پایتخت جدید و رشد و گسترش صنایع و تجارت در این منطقه، ارامنه را به اصفهان انتقال داد (سلطانیان، ۱۳۹۰: ۸۷). ارامنه، مردمانی صنعت‌کار، زراعت‌پیشه، تاجر، دانشمند و صاحب ثروت بوده‌اند (خزائیلی، ۱۳۸۶: ۴-۵)، هنر نقره‌کاری از صنعت‌های مهم ارامنه است و تبریز هم یکی از مناطق ارمنی‌نشین کشور و قطب هنر سیاه‌قلم در ایران است (ذکاوت، ۱۳۹۸: ۵۷). مسیو وارتان، مسیو زارع و مسیو مارگارین از هنرمندان معاصر ارمنی تبریز هستند و ترکیب سیاه‌قلم را شامل یک قسمت نقره، دو قسمت مس، سه قسمت سرب و پنج قسمت گوگرد بیان کرده‌اند (همان: ۱۶). ایشان معتقدند که گاهی میزان این ترکیبات متغیر است. برای ساخت سیاه‌قلم ابتدا یک قسمت نقره، دو قسمت مس و سه قسمت سرب را در بوتۀ مخصوص ذوب می‌کنند و سپس پنج قسمت گوگرد را به‌تدریج به مذاب اضافه می‌کنند و مخلوط‌کردن مذاب به وسیله میله‌های ذغالی انجام می‌شود. در نهایت ترکیب نهایی سیاه‌قلم آماده می‌شود. سپس هنرمندان باید طرح را بر سطح نقره منتقل کنند و بعد از حکاکی خطوط اصلی طرح، پودر ماده سیاه‌قلم در قسمت‌های فرورفته و توخالی ریخته می‌شود و سپس با اعمال حرارت، پودر سیاه‌قلم ذوب شده و بر سطح فلز و در قسمت‌های فرورفته تثبیت می‌شود. در نهایت با تراشیدن اضافه‌های ماده سیاه‌قلم از سطح فلز و صیقل دادن آن، محصول نهایی به‌دست می‌آید (همان: ۱۸-۱۹). در جدول (۴) مراحل اجرای شیوه هنری سیاه‌قلم ارائه شده‌است.

جدول ۴: مراحل ترکیب و ساخت سیاه‌قلم و تثبیت آن بر روی نقره به روش ارامنه تبریز (ذکاوت، ۱۳۹۴: ۷۰-۸۱)

 تصویر ۱: ریچه آغشته به نشادر	 تصویر ۲: ذوب ترکیبات سیاه‌قلم	 تصویر ۳: ریختن مذاب به درون ریچه
 تصویر ۴: ماده سیاه‌قلم	 تصویر ۵: ماده نهایی سیاه‌قلم	 تصویر ۶: ورق نقره
 تصویر ۷: انتقال طرح	 تصویر ۸: حکاکی روی نقره	 تصویر ۹: برش و آرا‌کاری



۶. هنر سیاه قلم ارامنه وان و فرایند اجرای آن

وان یکی از شهرهای بخش شرقی استان وان در کشور ترکیه است که در ساحل شرقی دریاچه وان قرار دارد و جمعیت غالب آن را کردها و ارامنه تشکیل می دهند (URL7). شهر وان قدمت تاریخی زیادی دارد و در هزاره اول پیش از میلاد، در ابتدا به عنوان توشپا^{۱۵} پایتخت پادشاهی اورارتو از قرن نهم تا قرن ششم پیش از میلاد، و بعدها به عنوان مرکز پادشاهی ارمنی واسپوراکان^{۱۶}، شهر بزرگی بوده است. حضور ترکان در وان و سایر مناطق آناتولی در نتیجه پیروزی سلجوقیان در نبرد ملازگرد^{۱۷} در سال ۱۰۷۱ م علیه امپراتوری بیزانس^{۱۸} اتفاق افتاد (Holt, Lambton, & Lewis, 1977: 231-232)، بنابراین منطقه وان و استقرار ارامنه در این منطقه به گذشته های بسیار دور برمی گردد. جست و جوی های میدانی نشان می دهند ارامنه در این منطقه به نقره کاری و شیوه هنری ساواد یا سیاه قلم اشتغال دارند که صنعت موروثی این قوم است. بیرناز ار، خاستگاه این هنر را به تمدن اورارتو نسبت داده است. هم چنین اشاره نموده که نمونه های زیادی از آثار سیاه قلم دوران بیزانس باقی مانده و در دوران حکومت عثمانیان هم تولید آثار سیاه قلم گسترش چشم گیری داشته است (Er, 2018: 741). امروزه هم آثار نقره ساواد در وان ترکیه توسط ارامنه تولید می شوند.

هنرمندان ارمنی وان برای ساخت ترکیب سیاه قلم یا شیوه ساواد از فلزات نقره، مس، سرب و گوگرد استفاده می کنند و این ترکیب را از ادغام ۴ گرم نقره، ۸۰ گرم مس و ۸۰ گرم سرب به دست می آورند و آن را بر روی نقره استرلینگ^{۱۹} یا عیار ۹۲۵ اجرا می کنند. در ترکیب سیاه قلم، مس سخت ترین عنصر نسبت به سایر عناصر ترکیب است و به همین دلیل اولین ماده ای که باید در بوتنه ذوب شود، فلز مس است. هم چنین هنرمند باید دقت کند که از افزودن مقدار بیش تر مس به ترکیب سیاه قلم خودداری کند زیرا نسبت زیاد مس موجب قرمزی رنگ سیاه قلم می شود. در مرحله آخر هم عنصر گوگرد به مخلوط مذاب افزوده می شود. ممکن است تقریباً یک کیلوگرم گوگرد در فرایند ساخت ترکیب مورد استفاده قرار گیرد (ibid: 741-742).

امروزه سیاه‌قلم وان، بر روی نقره اجرا می‌شود، اما در گذشته آثار سیاه‌قلم بر روی طلا نیز اجرا می‌شده‌اند. آزمایش‌ها نشان می‌دهند هنرمندان سیاه‌قلم از ترکیبات مختلفی برای تهیه آن استفاده می‌کنند: (۱) ۸۰ گرم مس و نقره، ۴ گرم سرب؛ (۲) ۴۰ گرم مس، ۳ گرم نقره و ۷۰ گرم سرب؛ (۳) ۱۶ گرم مس، ۲۵ گرم نقره و ۱۱۰ گرم سرب. نکته قابل توجه این است که میزان نقره بیش‌تر در ترکیب، سبب تیرگی و سیاهی هرچه بیش‌تر ترکیب سیاه‌قلم می‌شود (ibid: 751). تهیه سیاه‌قلم باید در فضای آزاد انجام شود و برای تهیه مخلوط آن، ابتدا یک سواب پنبه‌ای در گودال حفاری شده قرار می‌گیرد و گوگرد بر روی آن ریخته می‌شود تا بعداً مذاب فلزات در این گودال ریخته شود. سپس کوره توسط هنرمند آماده و شعله‌ور می‌شود و مس در بوتۀ مخصوص ذوب ریخته می‌شود. بعد از آغاز ذوب‌شدن مس، به ترتیب سایر فلزات یعنی نقره و پس از آن سرب به داخل بوتۀ افزوده می‌شوند. هم‌چنین در این مرحله نصف قاشق چای‌خوری بوراکس به مخلوط اضافه می‌شود. زیرا بوراکس فرایند ذوب را تسریع می‌کند. مخلوط در حال جوش باید هر از گاهی با میله آهنی هم زده شود. هنگامی که سرباره‌ها سیال شدند، محتویات دیگ به گودال گوگرد ریخته می‌شود. با انتقال آن به گودال، سرباره‌های نیلو^{۲۰} شروع به سوختن با گوگرد می‌کنند و صنعتگر باید از گودال دور شود تا در معرض گازهای سمی قرار نگیرد. هنگامی که آتش خاموش شد، قطعات سیاه‌قلم آماده و قابل جداسازی خواهند بود. مخلوط باید یک‌بار دیگر بسوزد تا ترکیب به‌طور کامل یک‌دست شود. در هنگام ذوب کامل سرباره دوم، ماده مذاب درون قالب آهنی مخصوصی ریخته می‌شود و اجازه داده می‌شود تا کاملاً سرد شود. در روش یادشده، مخلوط سیاه‌قلم باید در دو مرحله ذوب شود زیرا اگر فقط یک‌بار ذوب شود، تنها بخش کوچکی از گوگرد ذوب می‌شود و رنگ سیاه حاصل نمی‌شود و در عوض رنگ خاکستری به‌دست می‌آید (ibid: 752).

بعد از این که ماده سیاه‌قلم آماده شد، باید سطح موردنظر را برای اجرای آن آماده کنند. سطح زمینه کار می‌تواند یک ورق نقره یا یک انگشتر، النگو و هر چیز دیگری باشد. در این مرحله باید نقوش موردنظر بر روی اثر انتقال یافته و یا طراحی شود. سپس نقوش به‌وسیله قلم‌های مخصوص حکاکی، کنده‌کاری می‌شوند. شایان ذکر است که هنرمندان برای اجرای سیاه‌قلم بر روی اثر، ترکیب سیاه‌قلم را به حالت پودری درمی‌آورند. این پودر با صمغ افاقیا ترکیب می‌شود. سپس به اثر حرارت داده می‌شود و مخلوط پودر شده سیاه‌قلم بر روی اثر پاشیده می‌شود. بعد از تثبیت سیاه‌قلم بر روی اثر، مجدداً به آن حرارت می‌دهند. این کار باعث می‌شود ماده سیاه‌قلم به‌طور کامل به قسمت‌های حکاکی شده بچسبد. بعد از تمیزکاری، سنباده‌زنی و صیقل کاری اثر، محصول نهایی آماده می‌شود (ibid: 754-755). جدول (۵) مراحل و شیوه کار ارامنه وان را نشان می‌دهد.

جدول ۵: مراحل ترکیب و ساخت سیاه‌قلم و تثبیت آن بر روی نقره به روش ارامنه وان (Er, 2018: 754-757)

 تصویر ۳: انتقال مذاب به سواب پنبه‌ای حاوی گوگرد	 تصویر ۲: ذوب ترکیبات	 تصویر ۱: بوتۀ ترکیبات برای ذوب اولیه
 تصویر ۶: ترکیب سرد شده مخلوط مذاب با گوگرد در سواب پنبه‌ای	 تصویر ۵: واکنش ترکیب مذاب با گوگرد موجود در سواب پنبه‌ای	 تصویر ۴: سواب پنبه‌ای حاوی گوگرد

تصویر ۹: انتقال مذاب سیاه‌قلم به درون قالب مخصوص (ریچه)	تصویر ۸: فرایند ذوب دوم ترکیب	تصویر ۷: ترکیب حاصل از مرحله قبل
تصویر ۱۲: طراحی روی زمینه کار و انتقال نقوش بر روی اثر	تصویر ۱۱: پودرکردن ترکیب سیاه‌قلم	تصویر ۱۰: ترکیب نهایی سیاه‌قلم
تصویر ۱۵: تمیزکاری و صیقل کاری اثر	تصویر ۱۴: سیاه‌کاری نقوش اثر	تصویر ۱۳: حکاکی نقوش بر روی اثر
تصویر ۱۶: اثر سیاه‌قلم شده		

۷. مقایسه نحوه اجرای سیاه‌قلم ارامنه در تبریز و وان

در مقایسه ترکیب سیاه‌قلم دو منطقه باید گفت تفاوت در ساختار سیاه‌قلم امری طبیعی است و بنا به پژوهش بیرناز ار و تحقیقات میدانی در تبریز و وان، دستورالعمل‌های گوناگونی برای نسبت ترکیبات سیاه‌قلم وجود دارند. اما اطلاعات موجود نشان می‌دهند ترکیب سیاه‌قلم ارامنه تبریز شامل یک قسمت نقره، دو قسمت مس، سه قسمت سرب و پنج قسمت گوگرد است در حالی که ارامنه وان از ۴ گرم نقره، ۸۰ گرم مس و ۸۰ گرم سرب و ۱۰۰۰ گرم گوگرد برای ساخت ترکیب ساواد استفاده می‌کنند. نکته قابل توجه این است که در هر دو دستورالعمل، میزان نقره کم‌ترین مقدار را شامل می‌شود. در ترکیب سیاه‌قلم وان، میزان مس و سرب ۲۰ برابر مقدار نقره است، در حالی که در ترکیب تبریز مقدار مس، دو برابر نقره و مقدار سرب هم سه برابر نقره است. مقایسه ترکیبات سیاه‌قلم تبریز و وان نشان می‌دهد ارامنه وان تا ۱۰۰۰ گرم گوگرد در ترکیب سیاه‌قلم استفاده می‌کنند در حالی که مقدار گوگرد در ترکیبات سیاه‌قلم تبریز کم‌تر است و فقط ۵ قسمت از ۱۱ قسمت ترکیب را شامل می‌شود. نکته قابل توجه این است که سیاهی ترکیب سیاه‌قلم، ارتباط مستقیمی با میزان گوگرد ترکیب دارد. بنابراین هرچه میزان گوگرد بیش‌تر باشد، سیاهی و تیرگی ترکیب به‌طور قابل ملاحظه‌ای تضمین می‌شود. نکته مهم مشترک در شیوه ساخت سیاه‌قلم هر دو منطقه این است که گوگرد به‌دلیل نقطه ذوب پایین‌تر نسبت به سایر عناصر ترکیب، در مرحله آخر به ماده مذاب افزوده می‌شود. در تبریز گوگرد به ماده مذاب افزوده می‌شود اما در وان، ماده مذاب در

سواب گوگرد ریخته می‌شود. نکته قابل توجه در شیوه تبریز این است که با ریختن گوگرد درون ماده مذاب امکان سوختن سریع آن و عدم جذب کامل آن در ماده مذاب وجود دارد. اما در شیوه وان با ریختن مذاب در میزان بیش‌تر گوگرد و سواب گوگرد، میزان جذب آن در ماده مذاب افزایش می‌یابد و سیاه‌قلم وان کیفیت رنگی به‌مراتب بیش‌تری دارد. در هردو منطقه، در مرحله تثبیت سیاه‌قلم بر روی قسمت‌های حکاکی‌شده، ترکیب نهایی پودر می‌شود. در تبریز این پودر در قسمت‌های حکاکی‌شده ریخته می‌شود و حرارت به اثر اعمال می‌شود. اما در وان، پودر سیاه‌قلم با صمغ ااقاقیا ترکیب شده و در قسمت‌های نقرشده، به کار می‌رود.

۸. تطبیق نقوش سیاه‌قلم ارامنه در تبریز و وان

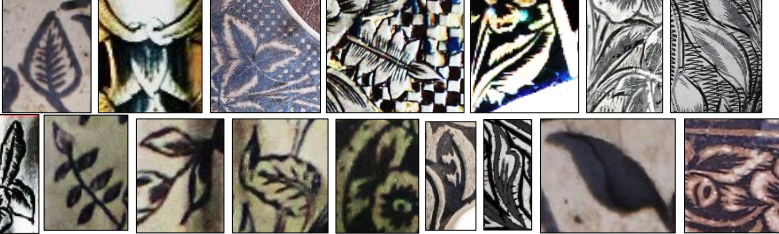
مقایسه نقوش تزئینی آثار سیاه‌قلم تبریز و وان نشان می‌دهد هنرمندان این دو منطقه از بن‌مایه‌های تصویری یکسانی برای خلق آثار خود بهره گرفته‌اند. زیرا بارزترین نقوش موجود در آثار سیاه‌قلم دو منطقه ترکیب‌بندی نقش گل رز و غنچه و برگ‌های آن است و این نوع گل و غنچه‌های آن در نمونه‌های (۱، ۲، ۳، ۴، ۵، ۶، ۸، ۱۰ و ۱۱) از جدول (۶) تکرار شده‌اند. گل رز بزرگ در نمونه (۱) دیده نمی‌شود و غنچه‌های رز در اثر طراحی شده‌اند. در نمونه (۹) این جدول، گلی تصویر شده که نوع طراحی آن از سایر نمونه‌ها متمایز است و گلبرگ‌های آن به‌هم چسبیده و یک‌سره هستند. گل چندپر در همه نمونه‌ها به‌جز نمونه‌های (۵، ۸ و ۹) در قالب گل‌های چهارپر تا هشت‌پر تصویر شده‌اند. نقش گل میخک فقط در نمونه‌های (۴ و ۱۱) دیده می‌شود و این نقش در باقی نمونه‌ها وجود ندارد. در نمونه (۴) گلبرگ‌ها به‌صورت منحنی طراحی شده‌اند اما در نمونه (۱۱) گلبرگ‌های یک گل میخک با انحنا بیش‌تر و خطوط تیزتر و حالت زیگزاگی طراحی شده‌است. نقش برگ نیز در تمام آثار دیده می‌شود و طراحی آن‌ها شباهت زیادی به یکدیگر دارند. نکته جالب توجه این است که برگ توپر بدون سایه در نمونه (۶) دیده می‌شود، در حالی که در همه نمونه‌ها برگ گل‌ها سایه‌روشن دارند و با هاشورهای سایه زده شده‌اند و فقط در نمونه (۶) دو نوع برگ سیاه و دارای سایه‌روشن دیده می‌شود. البته باید گفت نوع سایه‌روشن در نمونه‌ها با یکدیگر متفاوت است. در نمونه (۱۰) سایه‌روشن برگ‌ها به نمونه‌های طبیعی بسیار شبیه است در حالی که در بقیه نمونه‌ها، این شباهت کم‌تر است.

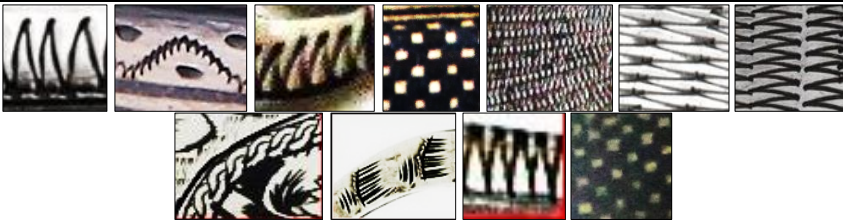
نقش ستاره پنج‌پر و شش‌پر فقط در یکی از نمونه‌ها یعنی اثر (۷) از جدول (۶) دیده می‌شود که متعلق به وان است. همچنین در این اثر نشان ترکان عثمانی و نقش خطی «بسم الله ...» حک شده که نشان می‌دهد هنرمند ارمنی وان این اثر را برای سفارش‌دهنده مسلمان ساخته‌است. در نمونه‌های (۱ و ۶) این جدول که به ترتیب به تبریز و وان اختصاص دارند، نقوش مناظر بومی و طبیعی جلوه‌گری می‌کنند. در اثر (۱) تصویری از منظره‌ای کوهستانی دیده می‌شود و گوزنی با شاخ‌های بلند و پرندگان در حال پرواز در این اثر تصویر شده‌اند. در اثر (۶) هم دریاچه، دو ساحل، قایق‌هایی در حال حرکت، درختان انبوه و تعدادی ساختمان دیده می‌شوند. وجود مناظر طبیعی و بومی نظیر فضای کوهستانی، حیوانات بومی، دریاچه و جنگل نشان می‌دهد هنرمندان دو منطقه به این دست موضوعات علاقه داشته و بخشی از نقوش سیاه‌قلم با تأکید بر مفهوم هویت‌گرایی ایشان بوده‌است. ارامنه وان فضای بومی خود یعنی دریاچه وان و قایق‌های متحرک و ساختمان‌های ساحلی را به تصویر کشیده‌اند و در نمونه تبریز، فضای کوهستانی و نقوش حیوانی دیده می‌شود. در مورد نقوش حیوانی باید گفت در اثر (۱) نقش گوزن سیاه‌کاری شده و در نمونه (۶) هم دسته جام به‌شکل پرنده‌ای است که به روش ریخته‌گری ساخته و به اثر لحیم شده‌است.

نوع دیگری از نقش‌مایه‌های آثار سیاه‌قلم هردو منطقه نقوش هندسی هستند. نقوش زیگزاگی شکل، بیش‌ترین کاربرد را در میان این آثار به خود اختصاص داده و در نمونه‌های (۱، ۲، ۵) تبریز و نمونه‌های (۶ و ۷) وان و نمونه مشترک (۱۱) عیناً تکرار شده‌اند. لازم به ذکر است نقش زیگزاگی نمونه (۳) ریزتر از نقوش مشابه آن در نمونه‌های دیگر بوده و بافت متراکم‌تری ایجاد کرده و به نظر می‌رسد از قلم متفاوتی برای ایجاد آن استفاده شده‌است. نقوش مربع‌های یک در میان نقره‌ای و سیاه هم در نمونه‌های (۴) تبریز و (۹) وان دیده می‌شود. به‌طور کلی نقوش زیگزاگی و مربع در آثار دو منطقه تکرار شده‌اند. در نمونه (۱۱) نقش گیس‌یاف دیده می‌شود که در نمونه‌های دیگر تکرار نشده‌است. در جدول (۶) جزئیات این نقوش و تطبیق نمونه‌ها ارائه شده‌اند.

جدول ۶: تطبیق نقوش تزئینی سیاه‌قلم ارامنه تبریز و وان (نویسندگان)

ردیف	تصویر اثر	محل ساخت	انواع نقوش			
			گیاهی	حیوانی	هندسی	طبیعت و سایر نقوش
۱		تبریز	گل پنج‌پر و هشت‌پر، غنچه گل‌های رز و نسترن، برگ	گوزن	زیگزاگی	کوه
۲		تبریز	گل رز، گل شش‌پر، برگ		زیگزاگی	
۳		تبریز	گل رز، گل پنج‌پر، غنچه‌های رز، برگ‌های ساده		زیگزاگی	
۴		تبریز	گل‌های رز، نسترن و میخک، گل چهارپر، غنچه انار و برگ‌های ساده		مربع	
۵		تبریز	گل رز، برگ‌های ساده و کنگره‌دار		زیگزاگی	
۶		وان	گل رز و غنچه‌های آن، گل پنج‌پر	پرنده	زیگزاگی	دریاچه، درخت، قایق، ساختمان
۷		وان	گل پنج‌پر، شکوفه، برگ‌های ساده، ستاره‌های پنج‌پر و شش‌پر		زیگزاگی	نشان ترکان عثمانی، خط بسم‌الله...
۸		وان	گل رز و غنچه‌های آن، برگ			
۹		وان	گلی شبیه رز، برگ‌های ساده		مربع	

۱۰		وان	گل‌های رز، گل‌های پنج‌پر و هفت‌پر، شکوفه، برگ			
۱۱		مشترک تبریز و وان	گل و غنچه رز، گل پنج‌پر، گل‌های انار و میخک، برگ	زیگزاگی، بافت خطی، بافت گیس‌باف		
وجوه شباهت و تفاوت	 نقش گل‌های چندپر، به ترتیب بخشی از جزئیات تصاویر (۱، ۲، ۳، ۴، ۶، ۷، ۹، ۱۰، ۱۱ و ۱۰) نقش گل‌های چندپر با تعداد پرهای مختلف اما با طراحی مشابه در بیش‌تر نمونه‌ها تکرار شده، اما گل چندپر نمونه (۷) کمی متفاوت از سایر نمونه‌ها ترسیم شده‌است. در تصویر (۱۰) هم گل چندپر با دو نوع گلبرگ تیز و منحنی (پهن) تصویر شده‌است.  نقش گل رز، به ترتیب بخشی از جزئیات تصاویر (۳، ۴، ۵، ۶، ۹، ۱۰ و ۱۱) نقش گل رز نیز در بیش‌تر نمونه‌ها دیده می‌شود که شباهت زیادی به یکدیگر دارند. فقط نمونه (۹) متفاوت‌تر از بقیه است و گلبرگ‌های آن به هم چسبیده و یکسره هستند.  نقش گل میخک، به ترتیب بخشی از جزئیات تصاویر (۴، ۱۱ و ۱۱) نقش گل میخک فقط در نمونه‌های (۴ و ۱۱) دیده می‌شود، در نمونه (۴) گلبرگ‌ها به صورت منحنی طراحی شده‌اند. اما در یکی از گل‌های نمونه (۱۱)، گلبرگ‌های میخک با انحنا بیش‌تر و خطوط تیزتر و حالت زیگزاگی طراحی شده‌اند.				نقوش گیاهی	
	 نقش برگ، به ترتیب بخشی از جزئیات تصاویر (۱، ۲، ۳، ۴، ۵، ۶، ۷، ۸، ۹، ۱۰، ۱۰ و ۱۱) برگ ریز نقش نمونه (۱۰) و نمونه (۴) که به ترتیب متعلق به آثار وان و تبریز هستند شباهت زیادی از لحاظ طراحی دارند. برگ نمونه‌های (۳، ۴ و ۵) تبریز و (۶ و ۹) وان و نمونه (۱۱) مشترک هردو منطقه، بسیار شبیه یکدیگر ترسیم شده‌اند. به‌طور کلی در نمونه‌های وان، جزئیات رگ‌برگ‌ها واضح‌تر ترسیم شده‌اند و طراحی طبیعی‌تری نسبت به نمونه‌های تبریز دارند. در همه نمونه‌ها، برگ گل‌ها سایه‌روشن دارند و با هاشورهایی سایه زده شده‌اند و فقط در نمونه (۶) دو نوع برگ سیاه و دارای سایه‌روشن دیده می‌شود. البته باید گفت نوع سایه‌روشن در نمونه‌ها با یکدیگر متفاوت است. در نمونه (۱۰) سایه‌روشن برگ‌ها به نمونه‌های طبیعی شباهت بسیاری دارد، در حالی که در بقیه نمونه‌ها این پابندی کم‌تر است.				نقوش گیاهی	وجوه شباهت و تفاوت

	نقوش حیوانی	 نقوش حیوانی، جزئیات تصاویر (۶ و ۱) وجود نقوش حیوانی در نمونه‌های دو منطقه نشان می‌دهد این نوع نقش مایه‌ها مورد توجه هنرمندان هردو منطقه بوده‌اند.
	نقوش هندسی	 نقوش هندسی، بخشی از جزئیات تصاویر (۱، ۲، ۳، ۴، ۵، ۶، ۷، ۹، ۱۱، ۱۱ و ۱۱) نقش زیگزاگی در نمونه‌های (۱، ۲، ۳، ۴، ۵، ۶، ۷ و ۱۱) عیناً تکرار شده‌است. نوع نقش زیگزاگی در نمونه (۳) ریزتر است و بافت متراکم‌تری ایجاد کرده زیرا از قلم متفاوتی استفاده شده‌است. نقوش مربع‌های یک در میان تفره‌ای و سیاه هم در آثار (۴ و ۹) دیده می‌شود و به‌طور کلی نقوش زیگزاگی و مربع در آثار دو منطقه تکرار شده‌اند. در نمونه (۱۱) نقش گیس‌باف هم دیده می‌شود.
	طبیعت و سایر نقوش	 منظره طبیعی، تصاویر (۶ و ۱) وجود مناظر طبیعی و بومی نظیر فضای کوهستانی، حیوانات بومی، دریاچه و جنگل نشان می‌دهد هنرمندان دو منطقه به این موضوع علاقه داشته و بخشی از نقوش سیاه‌قلم با تأکید بر مفهوم هویت‌گرایی ایشان بوده‌است.

۹. نتیجه‌گیری

نتایج پژوهش نشان می‌دهند که شیوه هنری سیاه‌قلم با تفاوت‌هایی در ساختار ترکیب و مراحل اجرای آن در دو منطقه تبریز و ایران و وان در ترکیه اجرا می‌شود. هنرمندان وان در ساختار ترکیبی سیاه‌قلم، تا حدود یک کیلوگرم گوگرد استفاده می‌کنند که آن را در داخل سواب پنبه‌ای می‌ریزند و پس از ذوب کردن همه مواد ترکیب، ماده مذاب را درون سواب گوگردی می‌ریزند و به این ترتیب ترکیب تا حد اشباع گوگرد را به خود جذب می‌کند و از کیفیت رنگ سیاه زیبایی برخوردار می‌شود. در حالی که در تبریز مقدار گوگرد ۵ قسمت از ترکیب را به خود اختصاص می‌دهد که ماحصل کار در مقایسه با دستورالعمل وان، از تیرگی کم‌تری برخوردار است. هم‌چنین در مرحله تثبیت پودر سیاه‌قلم، ارامنه وان پودر سیاه‌قلم را با صمغ اراقیا ترکیب می‌کنند اما این عمل در سیاه‌قلم تبریز انجام نمی‌شود. در مورد نقوش تزئینی دو منطقه نیز باید گفت نقوش گیاهی و نقش مایه گل رز و غنچه‌های آن و گل‌های چندپر بیش‌ترین تکرار را در میان آثار دو منطقه به خود اختصاص داده‌اند و تشابه عمده‌ای بین آثار دو منطقه تبریز و وان وجود دارد که نشان‌دهنده ارتباطات فرهنگی و حتی تعاملات اقتصادی نیز است. حتی تعلق خاطر هنرمندان دو منطقه به حدی است که برخی آثار سیاه‌قلم مانند نمونه (۱۱) در جدول (۶) محصول مشترک دو منطقه بوده و بر روی اثر، واژه‌های تبریز و وان دیده می‌شود. نکته مهم دیگر این است که هنرمند ارمنی تبریز با ذکر واژه وان در کنار تبریز، بر خاستگاه دیرینه خود یعنی وان و مهاجرت خود و پدرانش به تبریز تأکید نموده و بر تعلق خاطر خود به هردو موطن خویش اشاره کرده و بر مفهوم وحدت ارامنه دو منطقه تأکید کرده‌است.

پی‌نوشت‌ها

1. Van ilinde Savat teknigi ile urutilen gumush takilar
2. Niello Metal Mixture
3. Copper and bronze in art (corrosion, colorants, conservation)
4. Ancient Iranian metalwork in the Arthur M. Sackler gallery and the Freer gallery of art
5. Ecclesiastical silver plate in sixth- century Byzantium

6. Niello: a historical and technical survey
7. Silver vessels of the sasanian period, volume one: Royal imagery
8. Metal work and Enamelling, a practical treatise and smiths work and their allied crafts
9. Pliny the elder on science and technology
10. Nigellus
11. Niger
12. Pliny
13. Mycenae
14. Enkomi
15. Tushpa
16. Vaspurakan
17. Malazgirt
18. Byzantine
19. Sterling
20. Niello

منابع

- پلندریت، هارولد. ج. و ورنر، ا. ی. ا. (۱۳۹۱). حفاظت، نگهداری و مرمت آثار هنری و تاریخی. ترجمه رسول وطن‌دوست. تهران: دانشگاه هنر تهران.
- پوپ، آرتور، و اکرم، فیلیس. (۱۳۸۷). سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز: فرش و فرش‌بافی، فلزکاری، هنرهای فرعی: آرایه‌ها و موسیقی (ج. ۶). ترجمه نجف دریابندری و دیگران. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی (نشر اثر اصلی ۱۹۶۴).
- توحیدی، فائق. (۱۳۸۶). مبانی هنرهای: فلزکاری، نگارگری، سفالگری، بافته‌ها و منسوجات، معماری، خط و کتابت. تهران: سمیرا.
- حسن، زکی محمد. (۱۳۷۷). هنر ایران در روزگار اسلامی. ترجمه محمدابراهیم اقلیدی. تهران: صدای معاصر.
- حیدرآبادیان، شهرام. (۱۳۹۲). شکوه فلز، منتخب آثار فلزکاری موزه رضا عباسی. تهران: سبحان نور.
- حیدرآبادیان، شهرام، و عباسی فرد، فرنز. (۱۳۸۸). هنر فلزکاری اسلامی. تهران: سبحان نور.
- خزائیلی، محمدباقر. (۱۳۸۶). وضعیت ارامنه ایران در عصر شاه عباس اول، پژوهش‌نامه تاریخ، شماره ۱۰، ۱-۱۹.
- ذکاوت، سحر. (۱۳۹۴). طراحی و ساخت زیورآلات بر اساس شیوه‌ی سیاه‌قلم در هنر حکاکی نقره‌ی تبریز (پایان‌نامه کارشناسی منتشرنشده). دانشکده هنرهای اسلامی دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.
- (۱۳۹۸). مقایسه تحلیلی نقوش و نحوه اجرای اسلوب سیاه‌قلم در فلزکاری اقوام مندائی اهواز و ارامنه تبریز در ایران (پایان‌نامه کارشناسی ارشد منتشرنشده). دانشکده هنر دانشگاه شاهد، تهران، ایران.
- ذکاوت، سحر، و قاضی‌زاده، خشایار. (۱۳۹۸). مطالعه تحلیلی تکنیک تزئینی سیاه‌قلم در آثار فلزکاری دوره ساسانی. اولین کنفرانس ملی دوسالانه باستان‌شناسی و تاریخ هنر ایران، بابلسر، ایران.
- (۱۳۹۹ الف). مطالعه تحلیلی هنر سیاه‌قلم در فلزکاری دوره سلجوقی و کاربست آن در گسترش هنر دوره معاصر. تاریخ علم، ۱۸ (۱)، ۸۶-۹۷. Doi: 10.22059/JIHS.2020.299488.371547
- (۱۳۹۹ ب). مطالعه تطبیقی نحوه ساخت و اجرای هنر سیاه‌قلم ارامنه تبریز و مینای سیاه صابئین مندایی اهواز. دانش‌های بومی ایران، شماره ۱۳، ۴۵۳-۴۸۶. Doi: 10.22054/qjik.2020.48929.1180
- (۱۴۰۱ الف). مطالعه تطبیقی نقوش تزئینی و نحوه اجرای هنر سیاه‌قلم در فلزکاری ارامنه تبریز و صابئین مندایی اهواز. نگارینه، شماره ۲۳، ۵-۲۶. Doi: 10.22077/NIA.2021.3467.1325
- (۱۴۰۱ ب). هنر فلزکاری سیاه‌قلم در ایران. یزد: اندیشه کویر.
- زاییل، ویلفرید. (۱۳۸۰). ۷۰۰ سال هنر ایران، شاهکارهایی برگزیده از موزه ملی ایران - تهران. ترجمه فرانک بحرالعلومی. تهران: موزه ملی ایران.

منابع اینترنتی

- سلطانیان، ابوطالب. (۱۳۹۰). کارکرد ابریشم و نقش بازرگانان ارمنی در اقتصاد و سیاست صفویان (از دوره شاه عباس یکم تا پایان حکومت صفویان). تاریخ تمدن اسلامی، ۴۴ (۲)، ۷۹-۱۰۱.
- سلگی، ابراهیم. (۱۳۹۱). بررسی انواع روش‌های ترصیع (فلزکوبی) در فلزکاری دوران اسلامی و کاربردهای آن در فلزکاری معاصر (پایان‌نامه کارشناسی ارشد منتشر نشده). دانشکده هنرهای اسلامی دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.
- شکرپور، شهریار، و ذکاوت، سحر. (۱۳۹۵). هنر سیاه‌قلم روی نقره و راهکارهای احیاء آن. نخستین همایش بین‌المللی هنر و صناعات در فرهنگ و تمدن ایرانی اسلامی با تأکید بر هنرهای رو به فراموشی، اصفهان، ایران.
- لوسی اسمیت، ادوارد. (۱۳۸۰). فرهنگ اصطلاحات هنری. ترجمه فرهاد گشایش. تهران: عفاف.
- وارد، ریچل. (۱۳۸۴). فلزکاری اسلامی. ترجمه مهناز شایسته‌فر. تهران: مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.
- ونزل، ماریان. (۱۳۸۷). انگشتی‌ها. جلد نهم از گزیده دوازده جلدی «مجموعه‌ی هنر اسلامی». ترجمه غلام‌حسین علی‌مازندرانی. تهران: کارنگ.
- Boyd, S. A., & Mundell Mango, M. (1986). *Ecclesiastical silver plate in sixth- century bizantium*. Washington, D. C.: Dumbarton oaks research library and collection.
- Brepohl, E. (2001). Niello metal mixture, Ganoksin Jewelry making resources. Retrieved from: <https://www.ganoksin.com/article/niello-metal-mixture/> (Access Date: 2025/01/10).
- Er, B. (2018). Van ilinde Savat teknigi ile urutilen gumush takilar. *Ulakbilge.cilt* 6. Sayi 25. 737- 760. Doi: 10.7816/ulakbilge-06-25-05
- Gunter, A. C., & Jett, P. (1992). *Ancient Iranian metalwork in the Arthur M. Sackler gallery and the Freer gallery of art*. Washington, D.C.: Arthur M. Sackler gallery, the Freer gallery, Smithsonian institution.
- Harper, O. (1981). *Silver vessels of the sasanian period* (Vol. 1: Royal imagery). New York: Princeton university press.
- Healy, J. F. (2000). *Pliny the Elder on Science and Technology*. USA: Oxford University Press, Clarendon Press.
- Holt, P. M., Lambton, A. K. S., & Lewis, B. (1977). *The Cambridge History of Islam*. Cambridge University Press.
- La Niece. S. (1983). Niello: a historical and technical survey. *The antique arts journal*, 63 (2), 279-297. Doi:10.1017/S000358150006652X
- Maryon, H. (1971). *Metalwork and Enamelling, a practical treatise on gold and silersmiths work and their allied crafts*. New York: Dover publications Inc.
- Scott, D. A. (2002). *Copper and Bronze in Art: corrosion, Colorants, conservation*. USA: Oxford University Press.
- Tokat, O. (2005). *Armenian Master Silversmiths*. Los Angeles: Van Publishing Inc.

- URL1: [https://www.chiswickauctions.co.uk/auction/lot/243-an-early-to-\(mid-20th-century-iranian-persian-silver-and-niello-teapot-tabriz-circa-1930/?lot=152128&sd=1](https://www.chiswickauctions.co.uk/auction/lot/243-an-early-to-(mid-20th-century-iranian-persian-silver-and-niello-teapot-tabriz-circa-1930/?lot=152128&sd=1) (Access Date: 2023/04/13).
- URL2: <https://www.chiswickauctions.co.uk/auction/lot/182-a-mid-20th-century-iranian-persian-silver-and-niello-nuts-basket-tabriz-circa-1940/?lot=131524&sd=1> (Access Date: 2023/04/13).
- URL3: <https://www.lotsearch.net/lot/a-nielloed-silver-cup-possibly-van-region-western-anatolia-ottoman-47858796> (Access Date: 2023/04/04).
- URL4: <https://www.chiswickauctions.co.uk/auction/lot/lot-281---a-late-19th-century-armenian-unmarked-silver-and-niello-quran-box--case-tawizmuska-van-circa-880/?lot=164903&so=0&st=&sto=0&au=699&ef=&et=&ic=False&sd=1&pp=48&pn=6&g=1> (Access Date: 2023/04/04)

URL5 : <https://www.arkofcrafts.com/tr/kibele-kolye> (Access Date : 2023/04/04).

URL6 : <https://www.bonhams.com/auction/24755/lot/60/a-qajar-lacquer-pen-box-qalamdan-and-a-tabriz-niello-silver-box-persia-19th-century-2/> (Access Date : 2023/04/06).

URL7 : https://en.wikipedia.org/wiki/Van,_Turkey (Access Date : 2023/04/24)

صناعات
بهره‌های ایران

مطالعه تطبیقی هنر
سیاق‌قلم ارامنه تبریز و
ترکیه، سحر ذکاوت و
همکاران، ۹۳-۶۹

A Comparative Study of Niello Art of Armenians of Tabriz and Turkey

Sahar Zekavat

PhD. Candidate in Comparative and Analytical History of Islamic Art, Department of Islamic Art, Shahed University, Tehran, Iran/ Sahar.zekavat@shahed.ac.ir

Khashayar Ghazizadeh

Associate Professor, Department of Islamic Art, Shahed University, Tehran, Iran (Corresponding Author)/ ghazizadeh@shahed.ac.ir

Shahriar Shokrpour

Assistant Professor, Department of Handicrafts, Islamic Art University of Tabriz, Tabriz, Iran/ Sh.shokrpour@tabriziau.ac.ir

Received: 22/07/2024

Accepted: 11/12/2024

Introduction

Niello, blackwork, Lead Sawat, and black enamel are different names for a metalworking art style known in different countries and among different ethnic groups. This art has a long history and deploys a combination of silver, copper, lead, and sulfur to decorate silver and gold works. This art is popular among the Armenians of Tabriz and Van in Turkey. Previous studies showed that there were deep cultural connections between the Armenians of Tabriz and Van in Turkey. Considering that studies conducted in the field of Niello of the Armenians of Tabriz and Van in Turkey are limited in terms of case studies or comparative studies, so the present study seems essential. This research was conducted in order to understand Niello art and its decorative motifs among the Armenians of Van and Tabriz.

Research Method

In the present study, the decorative motifs and the execution style of Armenian Niello art in two regions of Tabriz in Iran and Van in Turkey have been compared from a descriptive-analytical approach. The analysis was carried out qualitatively based on library, documentary, and field information. The research samples included five works belonging to the Armenians of Tabriz, five works belonging to the Armenians of Van, and one sample, as a common product of two regions, found in searches. This sample is introduced in a separate section and presented as a document to express the cultural and economic connections of two regions. The sampling method is purposeful and the collection of research samples is based on field data.

Research Findings

The findings of the present study are presented in Table 1:

مجله هنرهای اسلامی ایران

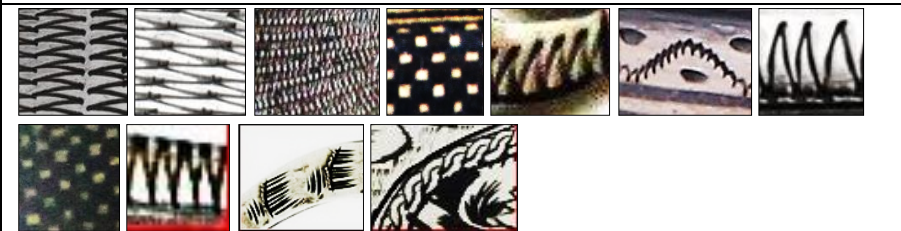
دوفصلنامه علمی هنرهای صناعی ایران

سال هفتم، شماره ۲، پیاپی ۱۳

پاییز و زمستان ۱۴۰۳

Table 1: Matching of Niello art decorative motifs of Armenians of Tabriz and Van (Authors)

Common example	Examples of Armenians from Turkey	Examples of Armenians from Tabriz		
 Image 11	 Images 6, 7, 8, 9 and 10	 Images 1, 2, 3, 4 and 5		
Van: 4 grams of silver, 80 grams of copper, 80 grams of lead, and 1000 grams of sulfur		Tabriz: 1 part silver, 2 parts copper, 3 parts lead, and 5 parts sulfur		Composition and execution process
 The pattern of multi-petaled flowers, in order, is part of the details of the images (1, 2, 3, 4, 6, 7, 9, 10, 11 and 10)		Plant (herbal) motifs Similarities and Differences		
The image of multiple flowers with different feathers but with similar design in most samples is repeated, but the multiple sample flowers (7) are slightly different from other samples. In image (10), the crocus flower is depicted with two types of petals: sharp and curved (broad).				
 Rose pattern, part of the details of the images (3, 4, 5, 6, 9, 10 and 11) respectively.				
The rose motif is also seen in most of the examples, which are very similar to each other. Only example (9) is different from the others, and its petals are glued together and continuous.				
 Carnation pattern, part of the details of images (4, 11, and 11) respectively.				
The carnation pattern is only seen in samples (4 and 11), in sample (4) the petals are designed in a curved form. However, in one of the flowers in sample (11), the carnation petals are designed with more curvature and sharper lines and a zigzag pattern.				

		
Leaf pattern, in order of some of the details of the images (1, 2, 3, 4, 4, 5, 6, 6, 6, 7, 8, 9, 10, 10, 10 and 11)		
The small-scale leaves of sample (10) and sample (4), which belong to the works of Van and Tabriz respectively, are very similar in terms of design. The leaves of samples (3, 4, and 5) from Tabriz and (6, 9) from Van and sample (11) (common to both regions) are drawn very similarly to each other. In general, in Van samples, the details of the veins are drawn more clearly and have a more natural design than Tabrizi samples. In all samples, the flower leaves have a light shade and are shaded with hatching; only in sample (6), there are two types of leaves: black and light shade. Of course, it should be noted that the type of light shade in samples is different from each other. In sample (10), the light shade of the leaves is very similar to the natural samples, while in the other samples this adherence is less.		
	Animal motifs	
Animal motifs, details of images (1 and 6) In the examples from both regions, animal motifs were of interest to artists from both regions.		
	Geometric patterns	
Geometric patterns, part of the details of the images (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 11, 11 and 11) The zigzag pattern is exactly repeated in samples (1, 2, 5, 6, 7 and 11). The zigzag pattern in sample (3) is finer and has a denser texture. The motifs of squares in between silver and black are also seen in works (4 and 9). In sample (11) the braid pattern is also seen.		
	Nature and other motifs	
Natural landscape, pictures (1 and 6) The presence of natural and native landscapes such as mountainous landscapes, native animals, lakes, and forests shows that artists from two regions were interested in this subject and that it was part of their Niello drawings emphasizing the concept of identity.		

Conclusion

The results of the research show that Van artists use up to one kilogram of sulfur in the Niello composition. As a result, the composition absorbs sulfur to the saturation point and has the quality of a beautiful black color. While in Tabriz, the amount of sulfur accounts for 5 parts of the composition, which results in a less dark result compared to the Van recipe. Regarding the decorative motifs of the two regions, it should be remarked that plant motifs and the motif of roses and their buds and multi-petaled flowers have the highest frequency among the works of the two regions, and there is a major similarity between the works of two regions of Tabriz and Van. This similarity indicates cultural connections and even economic interactions. Even the affinity of the artists of two regions is also so great that some (Niello) works, such as example (11) in Table (1), are a joint product of two regions, and the words Tabriz and Van are engraved on the work. Another important point is that by mentioning the word Van next to Tabriz, the Armenian artist of Tabriz emphasized his ancient origin, Van, and his and his fathers' migration to Tabriz, pointing to his attachment to both of his homelands, emphasizing the concept of unity between the Armenians of the two regions.

Keywords: Niello, Savad's artistic style, Armenians, Tabriz, Van.

References

- Boyd, S. A., & Mundell Mango, M. (1986). *Ecclesiastical silver plate in sixth- century bizantium*. Washington, D. C.: Dumbarton oaks research library and collection.
- Brepohl, E. (2001). Niello metal mixture, Ganoksin Jewelry making resources. Retrieved from: <https://www.ganoksin.com/article/niello-metal-mixture/> (Access Date: 2025/01/10).
- Er, B. (2018). Van ilinde Savat teknigi ile urutilen gumush takilar. *Ulakbilge.cilt* 6. Sayi 25. 737-760. Doi: 10.7816/ulakbilge-06-25-05
- Gunter, A. C., & Jett, P. (1992). *Ancient Iranian metalwork in the Arthur M. Sackler gallery and the Freer gallery of art*. Washington, D.C.: Arthur M. Sackler gallery, the Freer gallery, Smithsonian institution.
- Harper, O. (1981). *Silver vessels of the sasanian period* (Vol. 1: Royal imagery). New York: Princeton university press.
- Hassan, Z. M. (1998). *Iranian art in the Islamic era*. (M. E. Eghlidi, Trans.). Tehran: Sedaye Moaser [In Persian].
- Healy, J. F. (2000). *Pliny the Elder on Science and Technology*. USA: Oxford University Press, Clarendon Press.
- Heydarabadian, Sh. & Abbasifard, F. (2009). *Islamic metalworking art*. Tehran: Sobhan Noor [In Persian].
- Holt, P. M., Lambton, A. K. S., & Lewis, B. (1977). *The Cambridge History of Islam*. Cambridge University Press.
- Khazaili, M. B. (2007). The situation of Armenians in Iran during the era of Shah Abbas I. *Journal of History*, No. 10, 1-19 [In Persian].
- La Niece, S. (1983). Niello: a historical and technical survey. *The antique arts journal*, 63 (2), 279-297. Doi:10.1017/S000358150006652X
- Lucie-Smith, E. (2001). *Dictionary of artistic terms*. (F. Goshayesh, Trans.). Tehran: Efaf [In Persian].
- Maryon, H. (1971). *Metalwork and Enamelling, a practical treatise on gold and silersmiths work and their allied crafts*. New York: Dover publications Inc.
- Scott, D. A. (2002). *Copper and Bronze in Art: corrosion, Colorants, conservation*. USA: Oxford University Press.
- Plenderit, H. J., & Werner, A. Y. A. (2012). *Conservation, preservation, and restoration of artistic and historical works*. (R. Vatandoost, Trans.). Tehran: Tehran University of Art [In Persian].

- Pope, A. & Ackerman, Ph. (2008). A Survey of Persian Art, from prehistory to the present: Carpets and Carpet Weaving, Metalwork, Minor Arts: Arrangements and Music (Vol. 6) (Najaf Darya Bandari et al., Trans.). Tehran: Elmi va Farhangi (Original work published 1964) [In Persian].
- Seipel, V. (2001) 7000 years Iranian art: Selected masterpieces from the national museum of Iran- Tehran. (F. Bahr-ol-Olumi, Trans.). Tehran: National Museum of Iran [In Persian].
- Shokarpour, Sh. & Zekavat, S. (2016). The art of Niello on silver and its methods of reviving, The First International Conference on Arts and Crafts in Iranian-Islamic Culture and Civilization: Declining arts in focus, Isfahan, Iran [In Persian].
- Solgi, E. (2012). Study of various stamping methods in Islamic metalworking and its application in contemporary metalworking (Unpublished Master's thesis). Faculty of Islamic Arts, Tabriz University of Islamic Ar, Tabriz, Iran [In Persian].
- Soltanian, A. (2011). The function of silk and the role of Armenian merchants in the Safavid economy and politics (From the Period of Shah Abbas I to the End of the Safavid Rule). *History of Islamic Civilization*, 44 (2), 79-101 [In Persian].
- Tohidi, F. (2007). *Fundamentals of the arts: Metalworking, painting, pottery, woven and textiles, architecture, calligraphy and writing*. Tehran: Samira [In Persian].
- Tokat, O. (2005). *Armenian master silver smiths*. Los Angeles: Van Publishing Inc.
- Ward, R. (2005). *Islamic metalwork* (M. Shayestefar, Trans.). Tehran: Institute for Islamic Art Studies [In Persian].
- Wenzel, M. (2008). *The rings* (Gh. H. Ali Mazandarani, Trans.). Tehran: Karang [In Persian].
- Zekavat, S. (2015). Design and manufacture of jewelry based on the Niello technique in the art of silver engraving in Tabriz (Unpublished Bachelor's thesis). Faculty of Islamic Arts, Tabriz University of Islamic Art, Tabriz, Iran [In Persian].
- Zekavat, S., Ghazizadeh, Kh. (2019). *Analytical study of the decorative technique of black ink in metalwork works of the Sasanian period*, First National Biennial Conference of Iranian Archaeology and Art History, Babolsar, Iran [In Persian].
- . (2020 A). Analytical study of the Niello art in the Seljuk metalwork and its usage to the development of the contemporary art. *History of Science*, 18 (1), 130-97. Doi: 10.22059/JIHS.2020.299488.371547 [In Persian].
- . (2020 B). A comparative study of the making of Niello alloy in the Tabriz Armenian and the Ahwaz Mandaean metalwork. *Indigenouse Knowledge*, No. 13, 453-486. Doi: 10.22054/qjik.2020.48929.1180 [In Persian].
- . (2022 A). A comparative study of the decorative motifs of Niello art in the Tabriz Armenian metalwork and the Ahwaz Mandaean metalwork. *Negarineh*, No. 23, 5-26. Doi: 10.22077/NIA.2021.3467.1325 [In Persian].
- . (2022 B). *The art of Niello metalworking in Iran*. Yazd: Andisheh Kavir [In Persian].

مجله هنرهای
صنای ایران

دوفصلنامه علمی هنرهای صناعی ایران

سال هفتم، شماره ۲، پیاپی ۱۳

پاییز و زمستان ۱۴۰۳

URLs:

- URL1:[https://www.chiswickauctions.co.uk/auction/lot/243-an-early-to-\(mid-20th-century-iranian-persian-silver-and-niello-teapot-tabriz-circa-1930/?lot=152128&sd=1](https://www.chiswickauctions.co.uk/auction/lot/243-an-early-to-(mid-20th-century-iranian-persian-silver-and-niello-teapot-tabriz-circa-1930/?lot=152128&sd=1) (Access Date: 2023/04/13).
- URL2:<https://www.chiswickauctions.co.uk/auction/lot/182-a-mid-20th-century-iranian-persian-silver-and-niello-nuts-basket-tabriz-circa-1940/?lot=131524&sd=1> (Access Date: 2023/04/13).
- URL3:<https://www.lotsearch.net/lot/a-nielloed-silver-cup-possibly-van-region-western-anatolia-ottoman-47858796> (Access Date: 2023/04/04).
- URL4:<https://www.chiswickauctions.co.uk/auction/lot/lot-281---a-late-19th-century-armenian-unmarked-silver-and-niello-quran-box--case-tawizmuska-van-circa-880/?lot=164903&so=0&st=&sto=0&au=699&ef=&et=&ic=False&sd=1&pp=48&pn=6&g=1> (Access Date: 2023/04/04)
- URL5: <https://www.arkofcrafts.com/tr/kibele-kolye> (Access Date: 2023/04/04).

URL6:<https://www.bonhams.com/auction/24755/lot/60/a-qajar-lacquer-pen-box-qalamdan-and-a-tabriz-niello-silver-box-persia-19th-century-2/> (Access Date: 2023/04/06).
URL7: https://en.wikipedia.org/wiki/Van,_Turkey (Access Date: 2023/04/24)

سینا عل
بهره‌های ایرا

مطالعه تطبیقی هنر
سینا قلم ارامنه تبریز و
ترکیه، سحر ذکاوت و
همکاران، ۹۳-۶۹

هنرهای کاربردی ایران در دوره صفوی بر اساس سفرنامه شاردن

محمود اشعاری*
جواد آقاجانی کشتلی**

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۹/۱۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۲/۲۰

چکیده

در دوره صفویه، هم‌زمان با رشد اقتصادی و سیاسی و نیز طولانی‌شدن مدت حکومت، جنبه‌های مذهبی و فرهنگی نیز تقویت شدند. این دوره شاهد تقویت و تحکیم تولیدات هنری بود که به دلیل علاقه حاکمان به هنر و فرهنگ، و همچنین شکل‌گیری روابط داخلی و خارجی و ارتباط نزدیک‌تر با سیاحان اروپایی حاصل شد. این تعاملات منجر به ایجاد گنجینه‌ای از اطلاعات اجتماعی، سیاسی، اقتصادی، فرهنگی و هنری گردیدند که دستیابی به جزئیات آن‌ها از طریق منابع مکمل امکان‌پذیر می‌باشد. بررسی منابع تاریخی با تأکید بر سفرنامه در راستای استخراج اطلاعات فرهنگی و طبقه‌بندی و معرفی تولیدات هنری به‌منظور استخراج اطلاعات مکمل تاریخی از اهداف این پژوهش می‌باشد. سؤالات پژوهش نیز عبارتند از: چگونه می‌توان هنرهای کاربردی دوره صفوی را بر اساس کتاب سفرنامه شاردن احصاء نمود؟ تولیدات هنرهای کاربردی دوره صفوی بر اساس کتاب سفرنامه شاردن چگونه قابل دسته‌بندی هستند؟ تحقیق حاضر بر مبنای هدف، پژوهشی بنیادی و نظری و از نظر روش اجرا، توصیفی - تحلیلی است. همچنین پژوهش حاضر از نظر روش تجزیه و تحلیل اطلاعات، کیفی و از نظر شیوه گردآوری اطلاعات، هم در بخش تاریخی و هم در بخش نظری، پژوهشی کتابخانه‌ای و اسنادی محسوب می‌شود. تجزیه و تحلیل اطلاعات نیز به روش کیفی انجام شده است. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد از کتاب سفرنامه شاردن به سبب تنوع مشاهدات منعکس شده در قالب شرح رویدادها و وقایع، شرح فضاها و مکان‌های شاخص، شرح فعالیت‌های فرهنگی و اقتصادی، شرح چیدمان‌های مراسم مهم درباری و طبقات بالادست، شرح تشریفات درباری، ذکر فهرست هدایا، و ... ناگزیر می‌توان به اطلاعات قابل توجهی از تولیدات این دوره دست یافت. از طرفی تحلیل محتوای کمی و کیفی منجر به ایجاد دسته‌بندی نه‌گانه‌ای با عناوین پوشاک، منسوجات، زیراندازها، ظروف، تزیینات کاربردی، کتیبه‌نویسی، جواهرات، تزیینات وابسته به معماری و سایر تولیدات گردیده است.

کلیدواژه‌ها:

صفوی، شاردن، هنرهای کاربردی، سفرنامه

* استادیار، گروه صنایع دستی، دانشگاه علم و فرهنگ، تهران، ایران (نویسنده مسئول) / mahmoud.ashari@gmail.com

** استادیار، گروه پژوهش هنر، دانشگاه علم و هنر، یزد، ایران / j.aghajani@sau.ac.ir

۱. مقدمه

هنر ایران در دوره صفوی، به اوج درخشش خود دست یافت و منابع تاریخی متنوعی در این دوره به ثبت رسیده‌اند. علاوه بر نویسندگان ایرانی، سیاحان اروپایی نیز به دلیل وضعیت اقتصادی و سیاسی مساعد، و همچنین علاقه حاکمان به هنر و شکل‌گیری روابط داخلی و خارجی، مطالب متنوعی را در قالب سفرنامه ثبت نموده‌اند. این سفرنامه‌ها به شرح و توصیف جنبه‌ها و زوایای گوناگونی از تولیدات فرهنگی و هنری پرداخته‌اند که شامل خاطرات سفر و دیدگاه‌های سیاحان درباره هنرهای این دوره است. به این ترتیب، سیاحان متعددی در قالب بازرگانان و تجار، مبلغان مذهبی، سفیران و اعضای هیئت‌های رسمی سیاسی، جهانگردان، هنرمندان و دانشمندان با اهداف سیاسی، تجاری، علمی، مذهبی، فرهنگی و هنری از کشورهای مختلف وارد ایران شدند. این سیاحان علاوه بر منابع مکتوب، منابع تصویری متنوعی را نیز به یادگار گذاشته‌اند که حاوی اطلاعات مفیدی در حوزه تولیدات فرهنگی و هنری این زمان هستند.

بررسی منابع تاریخی با تأکید بر سفرنامه شاردن در راستای استخراج اطلاعات فرهنگی و طبقه‌بندی و معرفی تولیدات هنری به منظور استخراج اطلاعات مکمل تاریخی، از اهداف این تحقیق می‌باشد. در این تحقیق به این پرسش‌ها پاسخ داده می‌شود: چگونه می‌توان هنرهای کاربردی دوره صفوی را بر اساس کتاب سفرنامه شاردن احصاء نمود؟ تولیدات هنرهای کاربردی دوره صفوی بر اساس کتاب سفرنامه شاردن چگونه قابل دسته‌بندی هستند؟ پژوهش حاضر از این جهت اهمیت و ضرورت دارد که به دلیل نبود اطلاعات کافی و منسجم در خصوص سیر تحول تاریخ هنرهای کاربردی دوره صفوی و با عنایت به ویژگی‌های خاص سفرنامه شاردن، قادر خواهد بود با استخراج نقاط تاریک این سیر تحول به همراه زوایای پیرامونی وابسته به آن، مفاهیم محتوایی قابل توجهی را در جهت تکمیل منابع مورد نظر به جامعه هدف خویش ارائه نماید.

۲. روش پژوهش

این پژوهش با توجه به هدف، یک پژوهش بنیادی و نظری است و از نظر روش اجرا، توصیفی - تحلیلی و از نظر روش تجزیه و تحلیل، پژوهشی کیفی می‌باشد. گردآوری اطلاعات در بخش‌های تاریخی و نظری، به شیوه کتابخانه‌ای و اسنادی است. تجزیه و تحلیل اطلاعات نیز به روش کیفی انجام شده است. این پژوهش با هدف شناسایی زوایای ناشناخته در تاریخ تولیدات هنری دوره صفوی، به دسته‌بندی منابع تاریخی نظیر سفرنامه شاردن پرداخته است. مطالب مرتبط با تولیدات هنری این دوره از منابع دست اول استخراج و تفکیک شده‌اند. در این پژوهش، با شناسایی منابع معتبر تاریخی و تحلیل فراوانی کاربرد واژگان در منابع مکتوب، به تحلیل کمی و کیفی داده‌ها با رویکرد تحلیل محتوا پرداخته شده است. برای استخراج و تحلیل واژگان، از نرم‌افزارهای تخصصی نظیر «جغرافیای جهان اسلام ۲» و «نورالسیره ۲» استفاده شده است.

۳. پیشینه پژوهش

رضا رمضان نرگسی (۱۳۹۰) در مقاله «بررسی انتقادی شش سفرنامه مهم اروپایی دوره صفوی»، سفرنامه‌ها را به عنوان منابع دست اول تاریخی معرفی نموده است. در عین حال با شرح و بررسی شش سفرنامه صفوی، به بررسی اشکالات کلی سفرنامه‌ها و مقایسه آن‌ها با هم پرداخته است. از این رو، بعد از معرفی سفرنامه‌ها، تلاش شده اشکالات ساختاری آن‌ها، همراه با ارائه شواهد تاریخی بیان شود تا محقق تاریخ در رجوع به این سفرنامه‌ها و سفرنامه‌های مشابه، از مطلق‌نگری بپرهیزد و با توجه به اشکالات مطرح شده در این تحقیق، با احتیاط، دقت لازم و توجه به سایر منابع، از سفرنامه‌های عصر صفوی استفاده نماید. ایلناز رهبر، هومان اسعدی، و رامون گاژا (۱۳۹۰) در مقاله «سازهای موسیقی دوره صفوی به روایت کمپفر و شاردن مقایسه‌ای تطبیقی در بخش سازشناختی از سفرنامه‌ی کمپفر و شاردن» بر این عقیده هستند که به دلیل رفت و آمد بی‌شمار سیاحان، در این دوره تعداد بسیاری سفرنامه نوشته شده است که دربردارنده اطلاعات ارزشمندی از تاریخ و فرهنگ ایران هستند و در بین سفرنامه‌نویسان، توصیفات شاردن و کمپفر را قابل توجه دانسته‌اند. شاردن در کتاب خود توصیفات قابل تأملی از سازهای ایران در دوره صفوی را بیان کرده است. همچنین در سفرنامه کمپفر نیز تصویری از سازهای ایرانی همراه با توضیحات آن‌ها آورده شده است. در این مقاله سعی شده با بررسی تطبیقی نوشته‌های کمپفر با یادداشت‌های شاردن، اطلاعات ارزشمندی از مباحث سازشناسی دوره صفوی حاصل گردد.

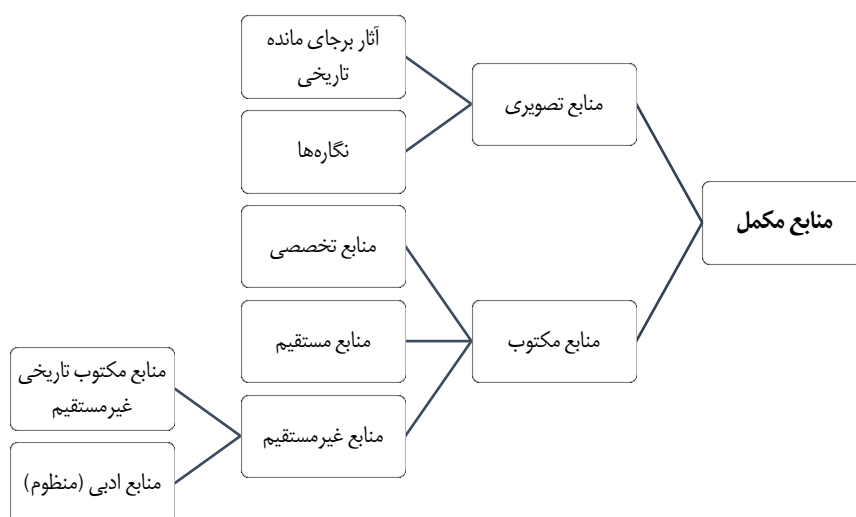
کوروش فتحی (۱۳۸۹) در مقاله «هنر زرگری در ایران» با روش تحقیق تاریخی و با برداشت‌های مستقیم از سفرنامه‌های الثاریوس، تاورنیه، شاردن و کارری، به بررسی جایگاه هنر زرگری و زرگران در دوره صفوی پرداخته است. این مقاله که در واقع بر مبنای دیدگاه نگارنده می‌باشد، بر این نکته متمرکز شده است که اگرچه هنر زرگری ایران در دوره صفوی تفاوت چشم‌گیری با ادوار تاریخی پیش از خود ندارد، اما ورود خارجی‌ان

شرقی (هندیان) و خارجیان غربی (اروپاییان، خصوصاً فرانسویان) رونقی به آثار و تکنیک‌های این هنر بخشیده‌است. ضمن این‌که دوره صفوی را اولین دوره در تاریخ ایران ذکر می‌کند که توجه ناظران خارجی زمان خود را به تحولات هنری جلب کرده و اساساً ناظرانی از همین صنف نظیر شاردن و تاورنیه با این نگاه به ایران وارد شده و گزارش‌هایی از آن نقل کرده‌اند. آذر آهنچی (۱۳۸۶) در مقاله‌ای با عنوان «سفرنامه‌نویس و اهمیت آن در شناخت سرزمین و جامعه ایران و اوضاع سیاسی سلطنت شاه صفی اول» معتقد است با توجه به تحصیلات ال‌ناریوس، او در این سفرنامه مطالب و جنبه‌های مختلف اجتماعی، فرهنگی، تاریخی و سیاسی را با دقت نظر و به‌طور کامل عنوان کرده‌است. یکی از نتایج قابل توجه این مقاله این است که اگر سفرنامه‌نویسان اروپایی این دوران بسیاری از جنبه‌های فرهنگی، هنری و اجتماعی را بدون ترس انعکاس داده‌اند اما شاید نتوان به ارزش تاریخی و اسنادی آن نوشته‌ها چندان بسنده نمود، زیرا اگرچه این جهانگردان به‌عنوان ناظر خارجی، کنجکاو و دقت زیادی در روحيات و اخلاق و آداب و رسوم مردم ایران داشته‌اند، لیکن در بسیاری موارد آداب و رسوم خود را معیار و ملاک قرار داده‌اند و تا اندازه‌ای متأثر از روایات یونانی و لاتینی بوده‌اند.

علی جعفرپور و مهرداد نوری (۱۳۸۵) در پژوهشی با عنوان «وضعیت پوشاک زنان در عصر صفوی (با تکیه بر سفرنامه‌نویسان فرنگی)» تحلیلی پرمحتوا از لباس زنان را با انتخاب نمونه‌هایی مستقیم از سفرنامه‌ها ارائه نموده‌اند. در این مقاله از سفرنامه‌های ال‌ناریوس، سانسون، شاردن، دن گارسیا، کارری، دلاواله، تاورنیه و برادران شرلی استفاده شده‌است. این نگارندگان معتقد هستند مورخین ایرانی عصر صفوی به‌واسطه عدم دسترسی به حرم‌سرا و فقدان مصاحبه‌های حضوری، نتوانستند گزارش‌های مفصل و دقیقی ارائه دهند اما آنچه از نوشته‌های سیاحان برمی‌آید حاوی اطلاعات کامل‌تری است که برخی زوایای فرهنگی این دوران را روشن‌تر می‌نماید.

۴. منابع مکمل و تحلیل متون

منابع مکمل، به منابعی اطلاق می‌شود که هم‌زمان با دوره تولیدات مورد نظر ایجاد شده‌اند و قابلیت استخراج اطلاعات تاریخی در حوزه تولیدات هنری را دارا می‌باشند. این منابع در دو حوزه تصویری و مکتوب دسته‌بندی می‌شوند (نمودار ۱). منابع تصویری شامل سنگواره‌ها، نگاره‌ها، نقاشی‌های دیواری و ... است که قابلیت استخراج اطلاعات تاریخی را دارا هستند. این تصاویر می‌توانند رویدادهای تاریخی، آداب و رسوم فرهنگی و شرایط اجتماعی و سیاسی را نیز تصویر کنند.^۱ منابع مکتوب نیز در سه گروه منابع تخصصی، منابع مستقیم و منابع غیرمستقیم قابل دسته‌بندی می‌باشند (اشپولر، ۱۳۸۰: ۳۱۸).^۲ منبع مورد استناد در این مقاله از نوع منابع مکمل و از دسته منابع مکتوب می‌باشد. با توجه به قابلیت‌های مستتر در سفرنامه شاردن، اطلاعات استخراج‌شده در این تحقیق بر اساس خوانش رویدادها، کلیدواژه‌گان مورد نظر در حوزه هنرهای کاربردی قابل استخراج بوده و لذا در دسته‌بندی منابع غیرمستقیم قرار می‌گیرد.^۳



نمودار ۱: دسته‌بندی منابع مکمل (نگارندگان)

۵. هنرهای کاربردی در مقابر و مزارها

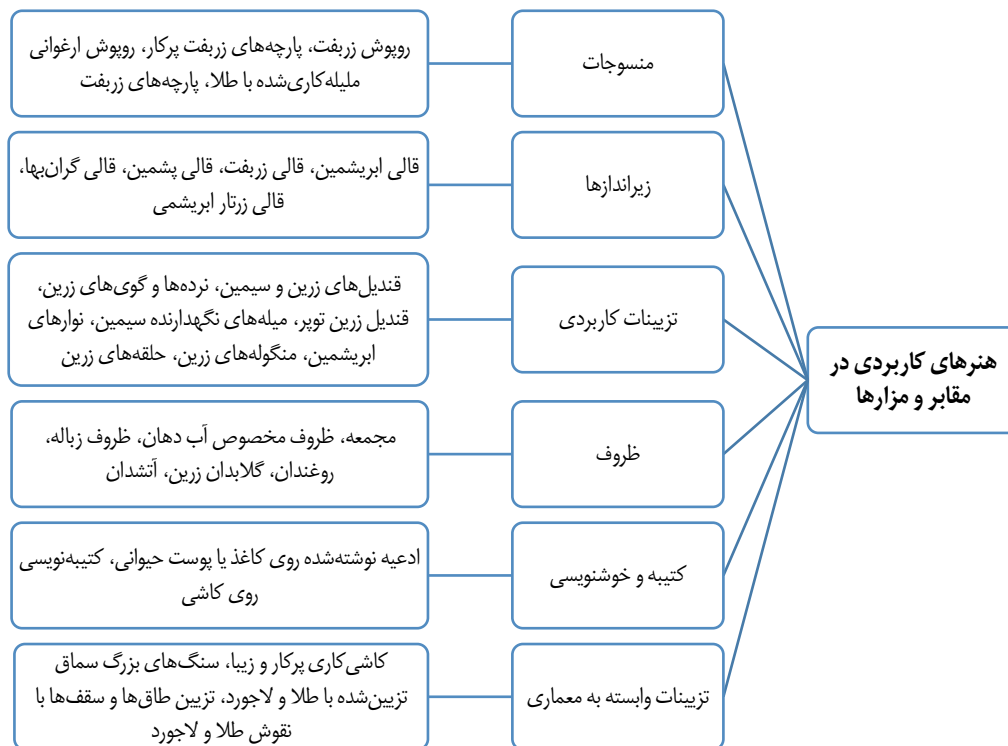
در شرحی که از مزار حضرت معصومه (س) ذکر گردیده به کاشی‌های مجلل، روپوش زربفت مخصوص مزار، فرش‌های پشمین و گاهی ابریشمین زربفت، قندیل‌های سیمین، و نرده‌های زرین اشاره شده‌است. علاوه بر آن ادعیه‌ای بر مزار آن حضرت به خط زرین مشاهده گردیده که گویا زیارت‌نامه بوده‌است:

طول مزار حضرت معصومه هشت، عرضش پنج، و بلندی‌اش شش پاست. رو و دورش با کاشی‌های بسیار عالی و زیبا پوشیده شده، و روپوش زربفت بر آن گسترده شده‌است. نیم گام دور از مزار نرده‌ای سیمین و توپر به بلندی شش پا در اطراف آن تعبیه شده، و در هر یک از چهار گوشه‌اش گویی بزرگ از زر نصب گردیده‌است (شاردن، ۱۳۸۶: ۱۳۷۲). گویا دو مقبره در اطراف مزار حضرت معصومه (س) ساخته شده بوده؛ یکی مربوط به شاه‌صفی و دیگری مربوط به شاه‌عباس دوم. «دو ساختمان دو طرف آستان مقدس حضرت فاطمه آرامگاه دو تن از پادشاهان اخیر ایران است. سر در این دو آرامگاه کوتاه‌تر و کم‌پهن‌تر از مدخل بارگاه حضرت فاطمه است. اما درهای آنها همچنان از صفحه‌های سیمین پوشیده شده‌است» (همان: ۵۲۶).

در مورد مزار شاه‌عباس دوم ذکر شده‌است که دالان‌ها و بارگاه آن را با فرش‌های زیبا و گران‌بها پوشانده بوده‌اند. همچنین در این آرامگاه، فرش‌های ابریشمی زرتار گسترده بوده‌است. در خصوص تزیینات این بنا، اشاره شده که قسمت‌های پایین بارگاه با سنگ‌های بزرگ سماق که با طلا و لاجورد تزیین شده‌اند، پوشیده بوده‌است. طاق‌ها و سقف‌ها نیز با نقوش طلا و لاجورد به طرز هنرمندانه‌ای تزیین شده بوده‌اند. «در ساخت این بناها به قدری طلا و لاجورد به کار رفته که بیننده گمان می‌کند همه‌چیز از زر و لاجورد ساخته شده‌است» (همان: ۵۲۵). این بارگاه با پنجره‌های متنوعی نورگیری می‌شده‌است به طوری که در همه پنجره‌ها، شیشه‌های بلورین در قاب‌های سیمین توپر جای گرفته و با طلا و لاجورد تزیین شده بودند. کتیبه‌نویسی با محتوای مناسب در تزیینات انبیه این دوره نیز بسیار رایج بوده چنان‌چه در زیر طاق‌های این مزار به کرات جملات پر معنا و گاهی اخلاقی را به نظم و نثر و با خطوط زیبا و زرین نوشته بوده‌اند: «پادشاهی که در پی برقراری عدالت و انصاف نیست، مانند ابر تیره‌ای است که باران نمی‌بارد» (همان).

هم‌چون دیگر مزارهای این دوره، در این مزار نیز قندیل به عنوان عنصری تزیینی و در عین حال کاربردی ایفای نقش می‌نماید: «سه قندیل طلای توپر از سقف آرامگاه آویخته شده بود. این قندیل‌ها معمولاً به وسیله میله‌های سیمینی از سقف آویخته می‌شده‌است» (همان: ۵۲۶). همچنین در طراحی مزار، از کاشی‌های بسیار زیبایی جهت تزیین استفاده نموده‌اند. علاوه بر کاربرد کاشی‌های پُرکار، مرسوم بوده تا بر روی آن کاشی‌ها نیز از پارچه‌های زربفت و بسیار پرکاری استفاده نمایند که گویا این نوع منسوجات بسیار گران‌بها بوده‌اند، به طوری که نقل شده هر ذراع آن افزون بر نهصد لیور بها داشته‌است. برحسب معمول، روی مرقد روپوش می‌گذاشته و به دلیل منزلتی که برای صاحب قبر در نظر داشته‌اند، گران‌بهاترین روپوش نیز به مرقد اختصاص می‌یافته‌است. شاردن اشاره می‌کند که این روپوش با منگوله‌های طلایی تزیین شده و در پایین آن نوارهای ابریشمی زیبایی وجود داشته‌است. این نوارها از حلقه‌های طلایی توپر عبور کرده و به فرش متصل می‌شده‌اند و بدین ترتیب، این دو را به یکدیگر پیوند می‌زده‌اند (همان).

نویسنده این سفرنامه اشاره می‌کند که آرامگاه شاه‌صفی نیز از نظر جلال و شکوه در حد آرامگاه شاه‌عباس دوم بوده‌است. روپوش اصلی این مقبره نیز روپوش زربافت بسیار عالی و گران‌بهای بوده‌است. علاوه بر آن، یک روپوش ارغوانی رنگ مليله کاری شده با تارهای طلایی، زینت‌بخش روپوش زربافت مقبره بوده‌است. مشابه روپوش مرقد شاه‌عباس دوم، این روپوش نیز در پایین دارای نوار ابریشمی بوده‌است. همچنین حلقه‌های زرینی که با گیره‌های طلایی به فرش متصل شده بودند، قالی و روپوش را به یکدیگر پیوند می‌زده‌اند. به طور معمول در اطراف این دست از مقابر، طاقچه‌هایی تعبیه می‌شده که روی آن‌ها را با پارچه‌های زربفت می‌پوشانند. گویا این طاقچه‌ها محل نگهداری کتب مذهبی و ظروف بوده‌اند. از طرفی بخش عمده ظروف و اوانی و آلات و ابزار متعلق به این بارگاه‌ها از طلا یا نقره گزارش شده‌اند. به نقل از شاردن، ظروف و وسایل این مقبره عبارت بودند از شمعدان‌های طلا، مجمعه‌های^۴ بزرگ، ظروف با کاربردهای مختلف، ظروف مخصوص آب دهان و زباله، انبر، خاک‌انداز مخصوص بخاری، آتشدان، روغندان، گلابدان و ... (همان: ۵۳۰) (نمودار ۴).



نمودار ۴: هنرهای کاربردی در مقابر و مزارهای دوره صفوی (نگارندگان)

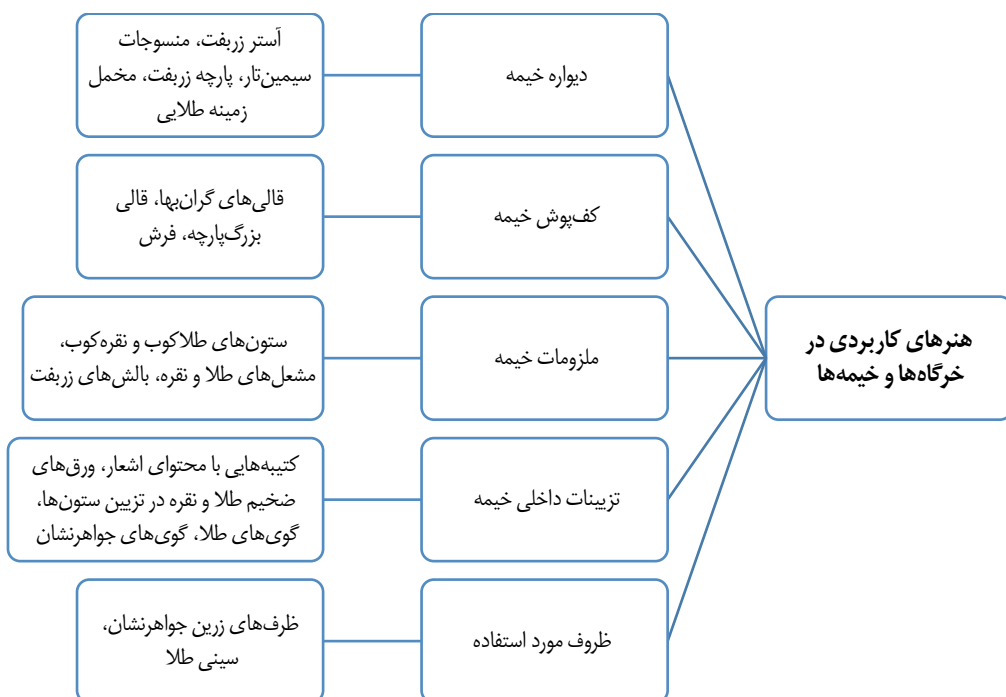
۶. هنرهای کاربردی در خرگاه‌ها و خیمه‌ها

خیمه‌های بزرگان و پادشاهان در این دوره مانند خانه‌هایشان وسیع و پرتجمل بوده‌است. این خیمه‌ها گاهی به قدری پراهمیت بودند که در آن‌ها تالار پذیرایی، گرمابه و حرمسرای شاه و دیگر قسمت‌های کاربردی مشابه آن‌چه در کاخ‌ها مشاهده می‌شود نیز طراحی می‌گردیده‌است. چنان‌چه شاردن نیز اشاره دارد: «بسا باشد وسعت خرگاه بزرگان از پانصد پای مربع درگذرد» (همان: ۱۲۹۵). در برخی موارد حتی تجلی باغ ایرانی و عناصر مرسوم در طراحی آن را نیز می‌توان در طراحی این خیمه‌ها مشاهده نمود. در مواردی تجهیزات و ملزومات خیمه به قدری متنوع بوده‌اند که برای نقل و انتقال این وسایل دست‌کم هزار قطار شتر به کار می‌گرفته‌اند (همان). به‌طور مثال در شرح جشن عروسی‌ای که بر بام قصر برگزار شده بود، ذکر گردیده که چادر بسیار بزرگی روی بام برافراشتند، «این چادر بر روی پنج ستون که هر یک بیست و دو پا بلندی و پنج شست ضخامت داشت، قائم بود» (همان: ۳۷۴). در این گزارش نقل شده که سرتاسر آستر چادر را با پارچه‌های زربفت پوشانده بودند و این پارچه‌های زربفت نیز به دلیل بافت زیبایی که از ترکیب منسوجات سیمین‌تار و زرین‌تار به وجود آمده بود در برابر تابش نور طبیعی و غیرطبیعی، بسیار زیبا جلوه می‌کرده‌اند (همان). شاردن نقل می‌نماید که داخل این چادر با قالی‌های گران‌بها مفروش شده بود، و روشنایی آن را چهل مشعل بزرگ فراهم می‌ساختند. «چهار مشعل نزدیک نایب‌السلطنه از طلا و باقی مشعل‌ها از نقره بود. هر یک این مشعل‌ها قریب چهل لیور وزن داشت. قطر پایین پایه هر کدام به پانزده شست، و بلندی شاخه هر مشعل یک‌پا و نیم بود» (همان، ۳۷۳). با توجه به متن کتاب، گویا مشعل‌های مذکور به دلایل فنی و با توجه به طراحی کاربردی آن‌ها، بسیار پر نور و اثربخش بوده‌اند.

بخش دیگری از سفرنامه، در خصوص جشن و مسابقه‌ای که به دستور شاه صفوی رویاروی کاخ در حال برگزاری بوده توضیح می‌دهد که «به دستور شاه، پوشی به طول هشتاد و به پهنای سی پا و ارتفاع مناسب، روی پایه‌های مطلقاً برافراشته بودند» (همان: ۷۹۲). جهت راحتی شرکت‌کنندگان، بالش‌های زربفت نیز روی این قالی پرقیمت قرار داده بودند. شاردن علاوه بر موارد فوق به قفسه‌هایی که جایگاه ظروف ارزشمند بوده‌اند اشاره دارد: «در یک گوشه، قفسه‌ای وجود داشت که در آن، ظرف‌های زرین و جواهرنشان چیده شده بودند. این ظرف‌ها مخصوص نوشیدن انواع آشامیدنی‌ها بودند. در قفسه دیگر، بیست سینی طلایی پر از شیرینی‌های خشک و تر و انواع مربا قرار داشتند»

(همان)، در این بین به شاطرانی اشاره شده که وظیفه ایشان، احترام به افرادی بوده است که به دیدار پادشاه می آمدند. این شاطران با لباس هایی غیرمتحدالشکل و با رنگ های متنوع ظاهر می شدند. به نقل شاردن، در دوره صفوی، «در ایران هنوز این رسم وجود ندارد که خدمتکاران دربار و یا مقامات عالی رتبه لباس های یکسان بپوشند» (همان).

در نقلی دیگر، شاردن اشاره می کند هنگامی که شاه صفوی در هیرکانی به سر می برد، سفیر هلند را در خرگاه خاص خود پذیرفت. «وقتی شاه به اردوگاه می رود خیمه و خرگاهش چنان مجلل است که به وصف نمی گنجد» (همان: ۱۲۹۴). در این نقل قول اطلاعاتی پیرامون ملزومات این خرگاه ارائه شده است: «این پوش بزرگ شصت پا طول، سی و پنج پا پهنا، و سی پا بلندی داشت، و پنج ستون مدور که هر کدام به نسبت سنگینی که بر آن وارد می آمد ضخیم بود، و می توانست فشار را تحمل کند، آن را برپا می داشتند» (همان). او اشاره نموده که همه ستون های خیمه با زیورهای زیبا ترین گردیده بودند، به طوری که روی برخی از آن ها صفحات ضخیمی از طلای ناب و روی برخی دیگر ورقه هایی از نقره خالص مزین به نقوش متنوع نصب شده بودند. بر سرستون هایی که از سقف خرگاه به بیرون هدایت شده بودند نیز گوی های توپر و بزرگی از زر دیده می شد. با توجه به فرم و جلوه این گوی ها، خیمه سلطان از مسافت دور قابل تشخیص و تمیز بوده است. تزیینات داخل خیمه نیز بر اساس منزلت پادشاهی طراحی و اجرا شده بودند، به طوری که در تمامی فضای داخلی خیمه، پارچه زربفت بسیار گران بهایی سرتاسر دیوارها را تزیین نموده بود. فرش ها روی گوی های بزرگی از زر ناب گسترده بودند و گوی های زیر فرش تخت شاه نیز آراسته به جواهر گران بها بودند. بالش های تخت نیز به همین گونه پرتزین گزارش شده اند (همان) (نمودار ۵).



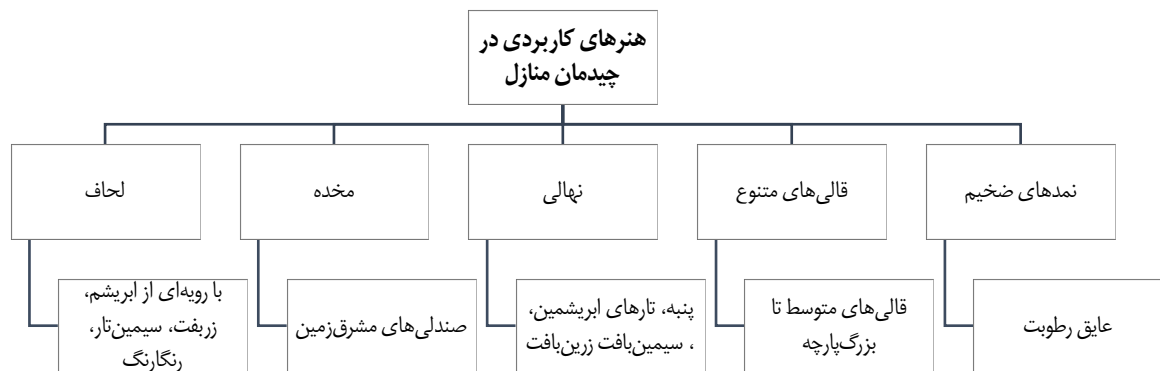
نمودار ۵: هنرهای کاربردی در خرگاه ها و خیمه های دوره صفوی (نگارندگان)

۷. هنرهای کاربردی در چیدمان منازل

شاردن در بخشی از مشاهدات خویش از اسباب و اثاثیه منازل ایرانیان سخن به میان آورده است. البته بیش تر مشاهدات وی در این خصوص، ناظر بر منازل طبقات بالای اجتماع آن زمان می باشد. وی سخن خود در این زمینه را چنین آغاز می کند: «اکنون می خواهم اندکی درباره اثاثیه خانه بگویم» (همان: ۸۱۳). بر اساس مشاهدات شاردن، ایرانیان ابتدا اتاق های خود را با نمدهای ضخیم فرش کرده و سپس بر روی آن یک یا در صورت بزرگ بودن اتاق، دو قالی می گذاشتند. وی خاصیت رطوبت زدایی نم را دلیلی بر استفاده از این ترتیب چیدمان می داند: «زیر قالی های اتاق های خود را نم پهن می کنند تا هم قالی از رطوبت حفظ شود و هم نشستن روی فرش نرم تر و راحت تر باشد» (همان: ۸۹۷). طبق اظهارات

او، در مشاهدات وی قالی‌های بزرگی وجود داشته که برخی از آن‌ها طولی بیش از شصت پا داشته‌اند: «این قالی‌ها آن قدر بزرگ و سنگین هستند که حتی دو مرد نیرومند نیز قادر به جابه‌جایی آن‌ها نیستند» (همان).

شاردن در ادامه مشاهدات خویش بیان می‌کند که ایرانیان همیشه دور تا دور اتاق را با نهالی‌های کوچک مفروش می‌کردند که هر یک پهنایی بیش‌تر از سه پا نداشتند. همچنین روی این نهالی‌ها، روپوشی از کتان یا پنبه، و گاهی روپوشی دارای تارهای ابریشمی سفید یا رنگی و رشته‌های زرین به کار می‌رفت. در کنار نهالی‌های مذکور، در طول اتاق، پشتی‌ها یا مخده‌های چهارگوشی قرار می‌دادند تا افراد بتوانند به آن‌ها تکیه دهند. او این نهالی‌های کوچک را صندلی‌های مشرق‌زمینی می‌نامد (همان: ۸۱۲). شاردن در مقام مقایسه با فرهنگ دیار خویش نقل نموده‌است که ایرانیان نه مانند اروپایی‌ها میز و صندلی و تخت‌خواب دارند و نه آئینه و میز گرد؛ «آن‌ها به مراتب راحت‌تر از ما که روی صندلی می‌نشینیم، روی فرش می‌نشینند. من به نشستن روی قالی به سبک ایرانیان آن قدر عادت کرده‌ام که نشستن روی صندلی برایم کمتر خوشایند است» (همان). از طرفی وی در راستای تبیین چیدمان منازل به وسایل خواب ایرانیان نیز می‌پردازد. او اعتقاد دارد که اتاق خواب ایرانیان بسیار ساده بوده‌است. به گونه‌ای که ابتدا نهالی را بر روی قالی می‌گسترانند و سپس ملحفه‌ای روی آن قرار می‌دادند. دو نازبالش زیر سر می‌گذاشته و با جامه خواب، خود را می‌پوشانند. همچنین اشاره می‌کند که معمولاً رویه نهالی از مخمل و رویه لحاف از پارچه ابریشم ساده، زربفت یا سیمین‌تار و در رنگ‌های مختلف تهیه می‌شده‌است. شاردن می‌گوید: «آن‌ها به راحتی بر روی قالی می‌خوابند، زیرا هوای خشک و سالم این منطقه نیاز به تخت‌خواب و میز و صندلی را از بین می‌برد» (همان: ۸۱۳). (نمودار ۶).



نمودار ۶: هنرهای کاربردی در چیدمان منازل دوره صفوی (نگارندگان)

۸. هنرهای کاربردی در هدایا

یکی از رسوم قابل توجه در فرهنگ ایرانی، سنت هدیه‌دادن است. در ایران، این سنت به دلایل گوناگونی از جمله مسائل سیاسی و اقتصادی رواج داشته‌است. پس از ورود اسلام، این رسم توسط خلفای اسلامی مورد حمایت و تأیید قرار گرفت و به حیات خود ادامه داد. به همین دلیل در دربار صفوی نیز تقدیم هدایای ارزشمند در مناسبت‌های مختلف و به شیوه‌های گوناگون مرسوم بود. به طور کلی، بر مبنای اطلاعات به دست آمده می‌توان به دو نوع از هدایا در دوره صفوی اشاره کرد. گروهی از آن‌ها از سوی شاه ایران به درباریان، سفرا و زبردستان اهدا می‌شدند؛ در حالی که گروه دیگر که از اهمیت بیش‌تری برخوردارند، شامل هدایایی هستند که زبردستان و سفرا به پادشاه تقدیم می‌کردند. نظر به ارزشمندبودن هدایا که اکثراً در دسته هنرهای کاربردی قرار می‌گرفته‌اند، شاردن در سفرنامه خویش در باب هدایایی که از سوی زبردستان به شاه تقدیم می‌گردیدند، بیان کرده‌است که رسم دربار این چنین بوده که همه هدایا به یکی از عمارات بزرگ دربار که شرابخانه نام داشته و به نگهداری مشروبات اختصاص داشته، منتقل می‌شده‌اند و آن‌ها را تحویل رئیس شرابخانه می‌دادند. بنابراین در روزهای بعد، کارشناسان باتجربه و متخصص در زمینه خود، هر یک از این هدایا را به دقت ارزیابی و قیمت‌گذاری می‌نمودند. پس از انجام این مراحل، هدایای ارزیابی شده میان افرادی که مسئول نگهداری انواع کالا بودند، توزیع می‌شدند. به عنوان مثال، فرش‌ها به فردی که مسئول دستگاه‌های بافندگی فرش شاهنشاه است، سپرده می‌شد و جواهرات به خزانه‌دار واگذار می‌گردید. مسئولان هر بخش موظف بودند بدون تأخیر، نام اشیائی را که دریافت کرده‌اند، به همراه مشخصات کامل آن‌ها در دفاتر مربوطه ثبت کنند (همان: ۶۵۲). این روند باید با دقت و صحت کامل انجام می‌شد و نظارت دقیق در ثبت و ضبط هدایا

موجب می‌شد که هیچ هدیه‌ای از قلم نیفتد و احتمالاً مفقود نگردد. ثبت کالا به قدری با وسواس انجام می‌گرفت که سال‌ها بعد هم می‌توانستند با مراجعه به دفاتر، فهرست هدایا را استخراج کنند. چنان‌چه شاردن هم اشاره می‌کند: «اگر بخواهند ویژگی‌های تمامی هدایایی را که در طول دوست سال به پادشاهان ایران تقدیم شده، مشخص کنند، با مراجعه به دفاتر مربوطه به آسانی به این اطلاعات دست می‌یابند» (همان).

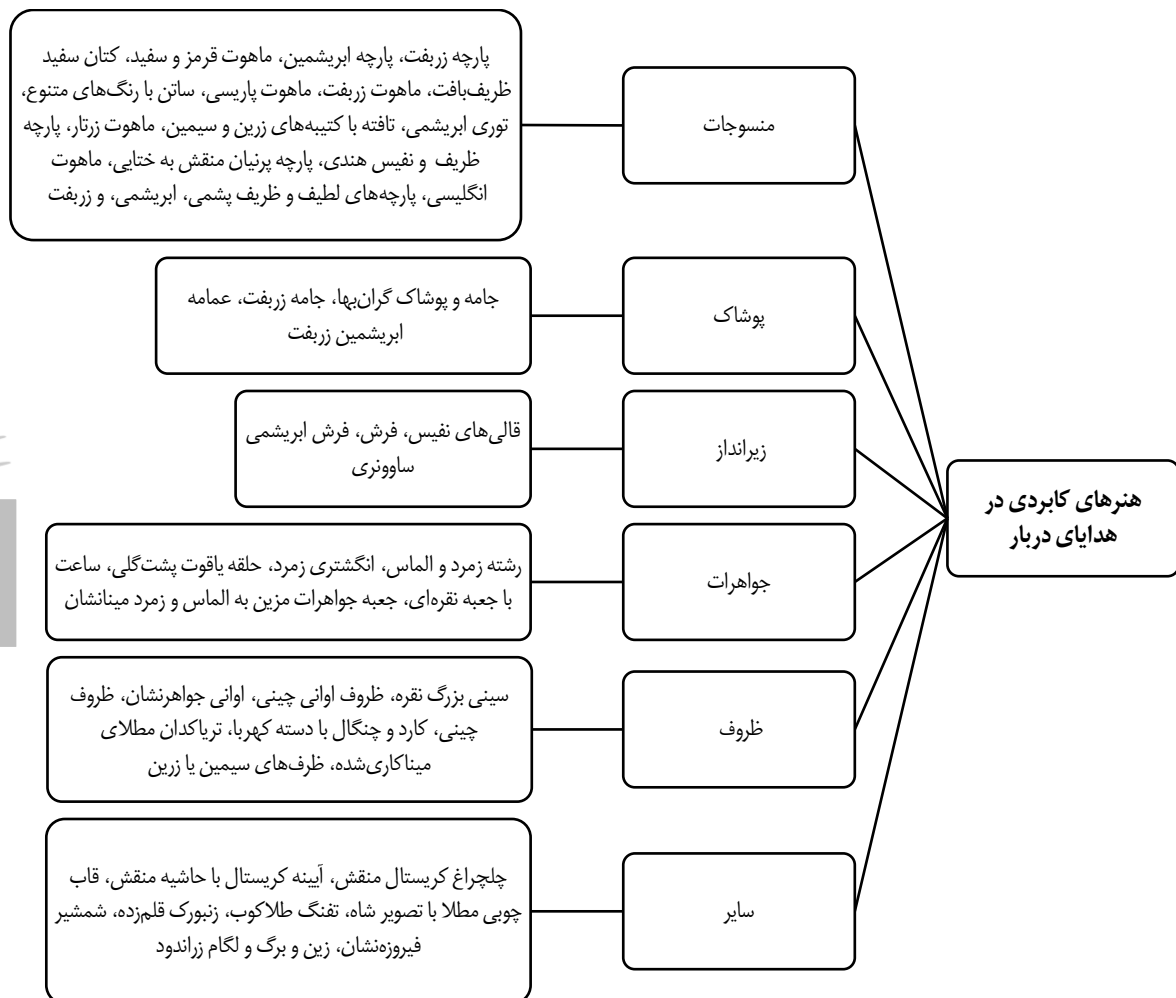
در سفرنامه شاردن در ذکر هدایایی که از طرف شاه ایران به سفیر هند اهدا شده‌اند به‌غیر از هدایای نقدی که محل بحث این مقاله نیستند، به هدایای غیرنقدی متنوعی اشاره گردیده‌است. برخی از این هدایای ارزشمند، انواع جواهرات، پارچه‌های زربفت گران‌بها، قالی‌های نفیس و دیگر تولیداتی بودند که در طبقه هنرهای کاربردی جای می‌گیرند (همان: ۱۳۰۱). در بخشی از این کتاب به شرح هدایایی که شاه به‌وسیله تربیت‌خان برای اورنگ زیب فرستاده‌بود، پرداخته شده‌است. پارچه‌های زربفت و ابریشمین گران‌قیمت و فیروزه‌ها و دیگر جواهرات اهدایی از جمله این هدایا به دربار گورکانیان بودند (همان: ۵۹۲). شاردن در نقل قول دیگری نیز به هدیه‌ای می‌پردازد که به فرمان شاه، برای نایب‌السلطنه اختصاص یافته بود. او روایت می‌نماید که پیشکش هدایا، طی مراسمی رسمی در دربار شکل می‌گرفت. دستیاران پادشاه هدایا را به‌صورت شایسته و منظم، در یک سینی بزرگ نقره در پیش پای نایب‌السلطنه گذاشته و او نیز پس از تعظیم به دست‌بوسی پادشاه نائل می‌گردید. فهرست هدایایی که شاردن از این مراسم گزارش کرده، شامل این موارد است: یک ساعت بزرگ که در جعبه‌ای قلم‌زده از جنس نقره جاسازی شده و بر اساس حرکات ماه کار می‌کرده؛ یک آیینۀ کریستال با قاب نقره؛ یک تریاکدان طلایی میناکاری‌شده؛ یک جعبه جراحی که با مهارت و ظرافت خاص، ابزار درون آن جاسازی شده بود؛ چند کارد و چاقو که برای تزئین دسته‌هایشان ساعت‌ها وقت صرف شده بود و ... (همان: ۳۷۴). در بخش دیگری از سفرنامه شاردن، به ماجرای میهمانی رفتن پادشاه به خانه صدراعظم اشاره شده‌است. او نقل می‌نماید که شاه از ساعت هشت صبح از کاخ خارج گردیده و رهسپار منزل صدراعظم شد، در حالی که به رسم و عادت قدیم، مسیر پادشاه با مرغوب‌ترین تولیدات هنری آن زمان مزین گردیده بود. «سراسر راه میان کاخ و سرای صدراعظم با قالی‌های زرتار و منسوجات زربفت فرش شده بود» (همان: ۵۵۱). در میانه راه، بزرگان و نوکرانی جهت تقدیم هدایا به شاه ایستاده بودند. این هدایا که از ارزش و اهمیت بالایی برخوردار بودند، شامل پارچه‌های نرم و ظریف پشمی و ابریشمی، زربفت، ظروف نقره‌ای یا طلایی و چینی، زین و برگ و لگام‌های زرانود و سکه‌های طلا و نقره بودند. به نقل از شاردن، «در این مواقع، مسیر به‌طور خاص با فرش‌های گران‌بها یا پارچه‌های با ارزش پوشانده می‌شود» (همان).

همان‌طور که در متون تاریخی به دفعات مشاهده می‌شود، اهدای خلعت از سنت‌های منسوب به درباریان است. به‌طور معمول خلعت اختصاص به افرادی دارد که مورد عنایت بزرگان قرار می‌گیرند و اغلب هدایای بزرگان به زیردستان به‌صورت اهدای خلعت بوده‌است. البته در دوران تاریخی، خلعت به جامه دوخته محدود نبوده‌است، بلکه افزون بر آن، به گونه‌های گران‌مایه دیگری از هدایا نیز اشاره دارد. شاردن با عنایت به اهمیت موضوع اهدای خلعت در رسوم ایرانیان، شرح کاملی را بدان اختصاص می‌دهد. گویا در این دوره نیز گرفتن خلعت و دریافت جامه از شخص شاه، دارای رسم و آیین شکوهمندی بوده‌است. معمولاً بنایی که خلعت‌دادن در آن اتفاق می‌افتاده، بیرون از شهر بوده‌است. شاردن گزارش می‌دهد که برای این موضوع، باغی پرتجمل ساخته و نام آن مکان را «خلعت‌خانه» نامیده بودند. در این مراسم از مدعوین در سطح شهر یا دربار دعوت به عمل می‌آمده‌است. فرد مورد نظر به خلعت‌خانه می‌رفته و معمولاً این فضا به‌طور کامل با فرش‌های ذی‌قیمت پوشانده شده و اسباب پذیرایی شامل ظروف متنوع و تزئینات ارزشمند نیز زینت‌بخش مجلس می‌گردیده‌اند. این مراسم در زمانی سعد و مناسب که توسط منجمان تایید می‌شده، آغاز می‌گشته و هنگام دریافت خلعت، شخص مورد نظر از پادشاه سپاسگزاری و قدردانی می‌نموده‌است (همان: ۱۱۷۳).

در بخشی از سفرنامه شاردن به تحفه‌ها و هدایایی پرداخته شده‌است که سفیران کشورهای مختلف جهت خوش‌آمدگویی برای شاه ایران می‌آوردند. این هدایا گرچه بعضاً محصول کشورهای بیگانه بوده‌اند، لکن به دلیل آن‌که می‌توانستند با توجه به علایق پادشاهان و درباریان، در تولیدات بعدی هنرهای کاربردی ایران، بازتولید و گرده‌برداری شوند در این مبحث گنجانیده شده‌اند. از طرفی معتقد هستیم بسیاری از این هدایا با توجه به شناختی که از تمایلات فرهنگ بومی و درباری ایران صورت گرفته، تولید و جهت اهدا فراهم می‌گردیده‌اند. اهم این هدایا بدین شرح می‌باشند:

هدایای سفیر هند در این زمان شامل ماهوت زربفت، اوانی چینی و جواهر، انواع سکه‌های طلا، جامه و پارچه‌های گران‌بها، یک شمشیر فیروزه‌نشان و ... بود (همان: ۶۱۴). سفیر مسکو یک چلچراغ کریستال منقش، یک آیینۀ کوچک کریستالی با حاشیه منقوش، پنجاه قطعه

پوست سمور و صد و بیست ذراع ماهوت قرمز و سبز تقدیم نمود. هدایای سفیر لرگی شامل پنج پسر بچه خوش صورت با لباس های زربفت بود. هدایای سفیر فرانسه شامل یک رشته زمرد و الماس، یک انگشتر زمرد، یک حلقه یاقوت با پشت گلی، و یک جعبه مخصوص عکس مزین به الماس و زمرد بود که عکس مینانشان شاه در آن قرار داشت. هم چنین دو چلچراغ کریستال، چهار آئینه کریستالی به ارتفاع پنج پا که دوتای آنها با حاشیه مس نقره کاری شده بودند، تصویر تمام قد پادشاه فرانسه با قاب چوبی مطالا، چهار قطعه پارچه زربفت، سه قطعه ساتن، پنج مارک توری ابریشمی، هفت قطعه کتان سفید بسیار ظریف بافت هند، شش تخته فرش ابریشمی زربفت ساوونری، دو هزار و سی و سه اون^۵ ماهوت بافت پاریس، چهار دوربین نجومی هر کدام به طول سه پا، سیصد و شش پارچه ظرف چینی به اندازه های مختلف ساخت چین، چهار قبضه تفنگ طلاکوب بسیار زیبا و ظریف، دو جفت تپانچه طلاکوب ظریف، و دو دستگاه زنبورک قلم زده که علامت کارخانه سازنده روی دستگاه نشانه گیری آن حک شده بود نیز به عنوان هدایای دیگر ارائه شدند (همان: ۶۵۰). هدایای نماینده انگلیس شامل سی پارچه ماهوت انگلیسی، چهل عمامه ابریشمی زربفت، چهل قطعه ساتن با رنگ ها و طرح های مختلف، سی قطعه تافته، بیست قطعه تافته با خطوط طلایی و نقره ای، دوازده قطعه پرنیان مزین به شاخ و برگ، و چهل پارچه کارد و چنگال با دسته هایی از جنس کهر با بود. هم چنین هدایای امیرالحاج شامل یک زین نقره با حاشیه ماهوت زرتار و تحفه حاکم جرون شامل سی قطعه پارچه ظریف و نفیس هندی و بیست قطعه پارچه زربفت بود (همان: ۶۱۳) (نمودار ۷).



نمودار ۷: هنرهای کاربردی در هدایای دربار دوره صفوی (نگارندگان)

۹. هنرهای کاربردی در کارگاه‌ها و کارخانه‌ها

از سفرنامه‌شاردن اطلاعات نسبتاً کاملی از وضعیت کارگاه‌ها و کارخانه‌های این دوره را می‌توان استخراج نمود: کارخانه‌ها مستقیماً توسط دربار و خوانین و یا به‌صورت واگذاری به بخش خصوصی اداره می‌شدند؛ کارگاه‌های خصوصی در عرصه هنرهای کاربردی نیز فعالیت داشته‌اند؛ دسته سوم نیز به‌صورت شخصی محصولات خود را تولید و روانه بازار و حتی دربار می‌کردند. به‌طور مثال در بخشی از این کتاب، شاردن اشاره نموده که پادشاه دارای سی و دو کارخانه است که به‌طور میانگین در هر کدام از آن‌ها، صد و پنجاه کارگر مشغول به کار می‌باشند. «مثلاً هنگامی که من در اصفهان اقامت داشتم عده کارگران نقاش کارخانه هفتاد و دو، و شمار خیاطان صد و هشتاد نفر بود» (همان: ۱۴۲۰).

البته وی تأکید می‌نماید که در گذشته تعداد کارخانه‌های درباری بیش‌تر از این بوده و در حال حاضر بسیاری از کارگاه‌ها از جمله کارگاه‌های رنگرزی و ابریشم‌بافی به دلایلی تعطیل می‌باشند (همان). در زمینه قالی‌بافی، بخشی از محصولات با واگذاری به بخش خصوصی تولید می‌شد: «قالی را کارگرانی که در روستاها و آبادی‌ها زندگی می‌کنند و املاک شاه در اختیارشان است، می‌بافند و دستمزد خود را از اجاره‌بها کسر می‌کنند» (همان: ۱۴۳۱). هم‌چنین، در این نوع واگذاری‌ها، معمولاً افرادی به‌عنوان «ارباب تحویل» نقش واسطه را ایفا می‌کردند. وظیفه این افراد شامل خرید مواد اولیه، مدیریت تمامی کارگاه‌ها، انجام امور مالی و نظارت بر کیفیت کار بوده‌است (همان: ۱۴۲۱). شاردن از علاقه پادشاه صفوی به هنرهای کاربردی چنین سخن گفته‌است: پادشاه ایران از هر گروه متخصص و استادان حرفه‌ای از شهرهای مختلف در پایتخت و کارگاه‌های درباری خود جمع‌آوری کرده و برای هر حرفه و فن، کارگاه خاصی تأسیس کرده‌است. استادان و کارگران هر صنف در کارگاه‌های اختصاصی خود مشغول به کار هستند و اجازه ندارند در خانه یا مکان‌های دیگر فعالیت کنند. هم‌چنین، تمامی هزینه‌های آن‌ها پس از استخدام توسط دربار تأمین می‌شده است (همان: ۱۴۲۰).

با وجود این، در خصوص واگذاری کارگاه‌ها و یا واگذاری برخی فعالیت‌ها به بخش خصوصی نیز نقل قول‌های قابل توجهی موجود می‌باشد. در بخشی از سفرنامه، شاردن ذکر نموده که برای رنگرزی و نقاشی، کارخانه شاه را به استادان خصوصی شهر سپرده‌اند و برای این کار بودجه‌ای نیز اختصاص یافته‌است. همین موضوع در خصوص کارگاه‌های نساجی مصداق می‌یافت، به‌طوری که واگذاری برای رشتن و تابیدن نخ پارچه‌های معمولی، زربفت و ابریشمین نیز انجام می‌شد. هم‌چنین استناداتی در خصوص واگذاری مهیامودن نخ و خامه و ابریشم مخصوص بافتن قالی‌های درباری به بخش خصوصی موجود می‌باشد (همان: ۱۴۲۱). همان‌طور که ذکر شد خوانین نیز به مانند سلاطین چون دارای کاخ و دربار و تشکیلات اقتصادی و نیروی انسانی بوده‌اند، برای تبخت و فخرفروشی هم که شده ناگزیر به ساخت و پرداخت و نمایش دادن آثار هنری و تولیدات ارزشمند در قصر خویش بوده‌اند؛ به همین دلیل برخی از ایشان نیز دارای کارگاه‌های مخصوص به خود شدند. این نوع کارگاه‌ها هم برای مصرف داخلی و هم برای فروش به دیگران فعال بوده‌اند (همان: ۱۱۶۷). به‌طور مثال امام‌قلی‌خان در شیراز به‌جز مدرسه و مسجدی که ساخته‌بود چند کارخانه شیشه‌سازی داشته و محصولاتش را تولید و عرضه می‌نمود (همان: ۱۸۷۹).

در پی بررسی و تحلیل متن سفرنامه شاردن، کارگاه‌ها و کارخانه‌هایی که به‌طور مستقیم و غیرمستقیم به حوزه هنرهای کاربردی مرتبط بوده‌اند را می‌توان به این شرح بیان نمود:

در بیرون شهر اصفهان کارخانه‌های مختلفی وجود داشته که یکی از آن‌ها کارخانه کاغذسازی بوده‌است (همان: ۱۵۷۶). هم‌چنین به چند کارخانه بلورسازی در شهرهای شیراز و کرمان نیز اشاره شده که غالب مصنوع آن‌ها ته‌قلیان‌هایی است که بسیار ظریف و زیبا ساخته و پرداخته می‌شده‌اند به‌طوری که مایه شگفتی و تحسین بینندگان خارجی را به همراه داشته‌اند (همان: ۱۷۷۲). در شهر قم نیز چهار کارگاه شیشه‌سازی، سی باب کارخانه کاسه‌سازی و ... وجود داشته‌است (همان: ۱۸۹۸). در بخشی از کتاب، نویسنده به کارخانه‌های شیشه‌سازی اصفهان و شیراز اشاره و تولیدات این دو شهر را از نظر کیفیت مقایسه می‌کند. او بر این باور است که شیشه‌های تولیدی کارخانه شیشه‌سازی شیراز نسبت به تولیدات اصفهان برتری بیش‌تری از نظر کیفیت دارد. به عقیده او، شیشه‌هایی که در اصفهان تولید می‌شدند، کیفیت پایین‌تری داشته و بیش‌تر شیشه‌های شکسته را ذوب کرده و دوباره می‌ساختند. شاردن می‌گوید: «گفتنی است که بیش از هشتاد سال نیست که صنعتگران ایران با فن شیشه‌سازی آشنا شده‌اند» (همان: ۸۹۲). شهر میانه از جمله شهرهایی بوده که کارخانه‌های قالیبافی بسیاری در آن ایجاد شده بود. شاردن مدعی است در این شهر قالی را از نخ پشم شتر می‌بافتند، و قالیبافان در ترکیب الوان قالی‌های تولیدی حُسن سلیقه بسیاری به خرج می‌دادند (همان: ۱۹۳۱).

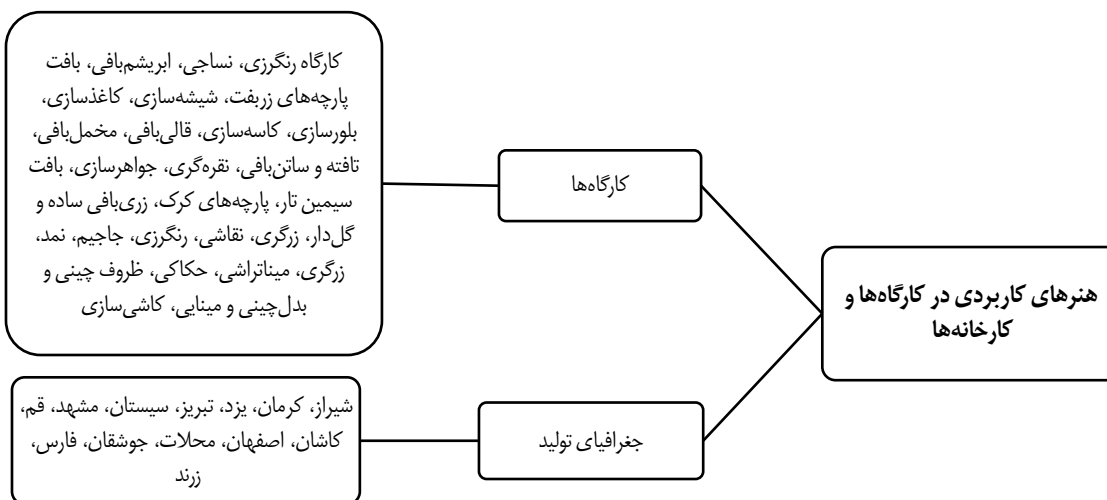
شاردن به کیفیت بالای چینی‌سازی، سفال‌گری و کاشی‌سازی در ایران نیز اشاره می‌کند. وی که کارگاه‌های تولید ظروف سفالی را در اکثر مناطق ایران مشاهده کرده، می‌نویسد: «سفالگری به‌ویژه در شیراز، مرکز ایالت فارس، مشهد، مرکز باکتیریا، و هم‌چنین در یزد و کرمان، به‌ویژه در شهرک زرنده، به‌طور گسترده‌ای رواج دارد» (همان: ۸۸۰). او هم‌چنین توضیح می‌دهد که هنرمندان این صنعت، داخل و خارج این ظروف را با ماده‌ای آبی، رنگ می‌کنند تا به آن‌ها جلا بخشند. «ظروف کاشی یا بدل چینی به قدری ظریف و شفاف و با مهارت ساخته می‌شوند که تفاوت زیادی با چینی‌های تولیدشده در چین ندارند» (همان: ۸۸۰). او در نقل قول دیگری بیان کرده است که چینی‌های تولیدشده در ایران از نظر ظرافت، جلا، شفافیت و رنگ‌آمیزی، با مصنوعات چینی برابری می‌کنند و گاهی حتی کیفیت بهتری از آن‌ها دارند. البته تأکید می‌کند که این مقایسه به تولیدات معاصر مربوط می‌شود و تولیدات قدیم چین از کیفیت بالاتری نسبت به محصولات ایرانی برخوردارند: «در این مقایسه نظر من به مصنوعات جدید چین است، نه چینی‌های قدیم آن سرزمین» (همان). او در توصیف چینی‌های ایرانی فراتر رفته و اشاره می‌کند که هلندی‌ها بسیاری از رموز چینی‌سازی، کاشی‌کاری و سفال‌سازی را از ایرانیان آموخته‌اند. هم‌چنین می‌افزاید:

اگر هلندی‌ها در کشورشان آب‌هایی به روشنی و صفای آب‌های ایران و چین داشتند و هوای کشورشان نیز مانند هوای چین و ایران خشک و صاف بود، شاید می‌توانستند صنعتگران ماهر این رشته، مصنوعات مشابهی به ساخته‌های ایران و چین تولید کنند (همان). شاردن تأکید می‌کند که از نظر فنی، شرط استمرار و ماندگاری جلا و رنگ ظروف چینی و بدل چینی و مینا، خشکی هوا و پاکی آب است: «زیرا برخی آب‌ها رنگ نقاشی‌های روی ظرف‌ها را کدر می‌کنند و برخی دیگر بر جلوه و ثبات آن‌ها می‌افزایند» (همان).

در این سفرنامه به تولیدات متنوع شهر تبریز نیز اشاره شده است. گویا صنعت نساجی و ابریشم‌بافی و زرگری در کارگاه‌های آن شهر در اوج ترقی بوده و بهترین نوع دستار نیز در کارگاه‌های آن، تولید می‌شده است. از بازرگانان این شهر به شاردن گزارش داده بودند که هر سال متجاوز از شش هزار عدل ابریشم در کارگاه‌های تبریز تولید می‌شود (همان: ۴۸۰). در این دوره شهر کاشان به‌عنوان یکی از تولیدکنندگان معتبر منسوجات شناخته می‌شده است. طبق گفته شاردن، درآمد مردم کاشان عمدتاً به پیشرفت‌های نساجی و تولید زیراندازها و فلزکاری وابسته بوده است. «کارگاه‌های ابریشم‌بافی و هنر نقره‌کاری در این شهر وجود دارد. در هیچ‌یک از شهرهای ایران به‌اندازه کاشان صنعت مخمل‌بافی، بافت تافته، ساتن و پارچه‌های زربفت و زری ساده و گلدار رونق ندارد» (همان: ۶۷۱). بر اساس گزارشی که شاردن ارائه کرده، در یکی از روستاهای اطراف شهر کاشان، هزار کارگر در زمینه بافت انواع پارچه‌های ابریشمی فعالیت می‌کردند (همان: ۵۳۷). در این دوره، هنر - صنعت نساجی از نظر اقتصادی حائز اهمیت بسیار بوده است، به‌طوری که او اشاره می‌کند در برخی کارگاه‌های ایران، منسوجات زربفتی تولید می‌شده که هر «گز» از آن، ارزش پنجاه تومان داشته است (همان: ۸۹۶). از طرفی وی بارها تأکید نموده که بهترین پارچه‌های زربفت و سیمین‌تار، در کارخانه‌های یزد، کاشان و اصفهان تولید می‌شده‌اند (همان: ۸۹۷). پارچه‌های بافته‌شده از کرک و پشم شتر عمدتاً در کارگاه‌های یزد و کرمان تولید می‌شدند. شاردن می‌نویسد اگرچه کرک شتر به نرمی موی بیدستر شناخته می‌شود، اما به‌رغم لطافت و ظرافت آن، از نظر دوام چندان قابل اعتماد نیست (همان). در میان کارگاه‌های مشاهده‌شده توسط شاردن، کارگاه‌های زرگری نیز برجسته و جالب توجه هستند. او اشاره کرده که در دربار، کارگاه‌هایی دیده که کارگران با دقت و هنر ویژه‌ای در حال ترمیم صفحات زراندود بارگاه امام هشتم (ع) بوده‌اند: «روز نهم برای مشاهده فعالیت‌های هنری زرگرهای شاه به کارگاهشان رفتم. به دستور شاه، آنان مشغول ساخت صفحات مسی زراندود بودند تا گنبد مسجد حضرت رضا را، که بر اثر زلزله فرو ریخته بود، از نو بسازند و با آن صفحات زراندود پوشش دهند» (همان: ۶۷۱).

گویا جواهرفروشی به‌عنوان یکی از مهم‌ترین مشاغل این دوره به‌شمار می‌آمده و مسئول آن را زرگرباشی نام نهاده بودند (همان: ۱۲۱۹). زرگرباشی بر کلیه کارگاه‌های طلاکاری و نقره‌گری، و همه فعالیت‌های جواهرسازان، زرگران و نقره‌کاران، هم‌چنین بر تمامی کارگاه‌ها و زرگرانی که برای شاه کار می‌کردند نظارت داشته است (همان: ۱۲۲۰). از طرفی در حوزه زیراندازها بر اساس اطلاعاتی که شاردن به‌دست آورده، مهم‌ترین و بهترین کارگاه‌های قالی‌بافی ایران در کرمان و سیستان فعال بوده‌اند. هرچند در بخش‌های دیگر کتاب نیز به سایر مراکز ایران در این زمینه تولیدی اشاراتی می‌نماید (همان: ۸۹۶). در شهرهای محلات و جوشقان نیز کارگاه‌های بافت قالی فعال بوده و معمولاً محل فروش آن‌ها در کاروانسرای مشهور به عربان در شهر محلات بوده است. «قالی کار محلات در آن‌جا خریدوفروش می‌شود، و مردم جوشقان که قالیابند در آن‌جا هستند» (همان: ۱۹۰۳). در کاروانسرای خراسانیان نیز بازار و کارگاه رنگرزان را معرفی نموده و ذکر می‌کند که در آن‌جا تولیدات کارگاه‌های این شهر از جمله نمد مشهدی، جاجیم و قالی خراسانی خرید و فروش می‌شده‌اند (همان: ۱۹۰۴). هم‌چنین در کاروانسرای شاه اصفهان که در

چهارسوی قیصریه واقع گردیده، کارگاه‌هایی را ذکر نموده که آثار هنرهای کاربردی از جمله زرگری، میناتراشی، حکاکی جواهرات و ... را تولید می‌نموده‌اند (همان: ۱۹۰۱) (نمودار ۸).



نمودار ۸: هنرهای کاربردی در کارگاه‌ها و کارخانه‌های دوره صفوی (نگارندگان)

۱۰. هنرهای کاربردی در کاخ‌ها

در تشریح وقایعی که در کاخ‌ها و قصرهای شاهان و وابستگان ایشان ارائه شده، انعکاس قابل تأملی از تولیدات در حوزه هنرهای کاربردی دوره صفوی به چشم می‌خورد. در بخشی از کتاب که به ماجرای دیدار یک هیئت با نایب‌السلطنه پرداخته، توصیف یکی از کاخ‌های صفوی قابل تأمل می‌باشد. شاردن طول تالار محل برگزاری دیدار را صد و ده پا و عرض آن را چهل پا وصف نموده‌است. وی سقف تالار را که روی چندین ستون با ارتفاع سی و پنج تا چهل پا قرار داشته، بسیار زیبا و مزین به رنگ طلایی و تماماً خاتم‌کاری شده و مزین به نقوش متنوع توصیف نموده‌است. هم‌چنین شاردن اشاره می‌کند که کف تالار را با بهترین قالی‌های آن زمان مفروش و مزین کرده بودند (همان: ۳۶۰).

در میان رویدادهای برگزارشده در کاخ‌ها و قصرهای درباری و وابستگان ایشان، معمولاً مراسم تشریف‌فرمایی شخص شاه با شکوه هرچه تمام‌تر برگزار می‌گردید. در بخشی از کتاب، شاردن از بازدید خود از مراسمی که توسط پیشکاران پیش از حضور شاه مهیا شده بوده سخن رانده‌است: «ناظر، قبل از ورود شاه، مرا دعوت کرد تا مقدماتی که برای پذیرایی فراهم کرده بود را ببینم. هم‌زمان با طلوع خورشید به کاخش که نزدیک قصر پادشاه بود، رفتم. گذرگاه شاه را به زیبایی شن‌ریزی کرده بودند. در یک سمت مسیر، فرش‌های زربفت پهن شده بود و سمت دیگر را با گل‌های خوش‌رنگ تزئین نموده بودند» (همان: ۱۶۳۱). شاردن عمارتی که برای تشریف‌فرمایی شاه اختصاص یافته بود را بسیار خوش‌منظر توصیف می‌نماید. این عمارت در میان باغی زیبا قرار داشته و در میانه باغ، حوض بزرگی قرار داشته که تماماً از سنگ مرمر شفاف ساخته شده بوده و اطراف آن نیز فواره‌های زیبا با فواصل معین جای‌گذاری شده بودند. اطراف این حوض بسیار زیبا و پرکار، با فرش‌های زربفت و ابریشمین پرکار مفروش گشته بود. جهت ایجاد محل نشستن برانزده و شایسته، نهالی‌هایی گران‌بها و کوچک قرار داده بودند که با دقت فراوان قلابدوزی شده بودند. در میان تالار وسیع پذیرایی این کاخ، حوض مربع‌شکل و بزرگی با چهار فواره فعال قرار داشته‌است. این تالار به‌طور کامل با فرش‌های ابریشمی زرتار و بی‌نظیر پوشیده شده و اطراف آن را نازبالش‌های زیبا و گران‌بها احاطه کرده بود. در چهار طرف هر حوض نیز مجمرهای نقره‌ای و طلایی برای خوشبوکردن فضا تعبیه شده بود که عطر دلپذیری به محیط می‌بخشید (همان: ۶۳۱).

در بخش دیگری از این کتاب، شاردن در باب دعوت شاه صفوی به قصر صدراعظم وقت، شیخ علی خان سخن رانده‌است. گویا مرسوم بوده که سرتاسر راهی که پادشاه قصد پیمایش آن را داشته، با هنرهای مختلف و نفیس مزین می‌نموده‌اند:

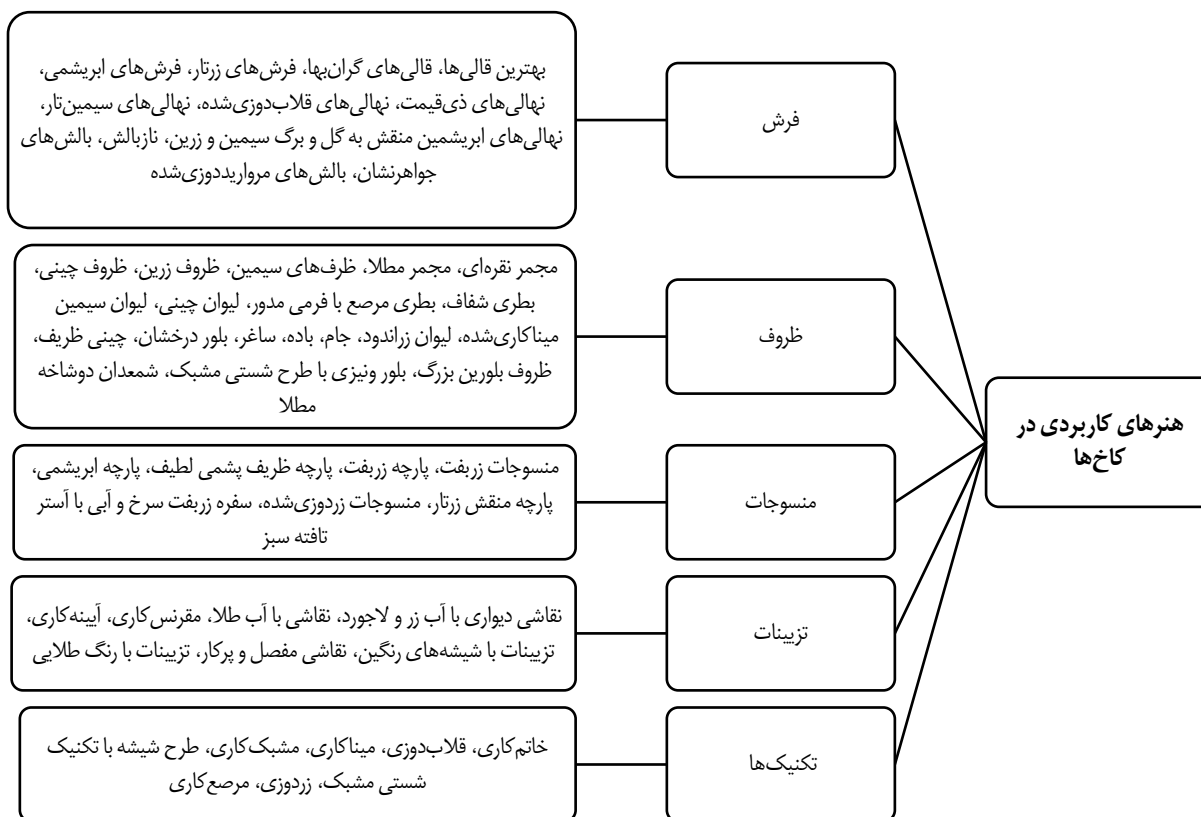
میان کاخ و خانه صدراعظم با فرش‌های زرتار و منسوجات زربفت پوشیده شده بود. در دو طرف مسیر، افسران و نوکران به صف ایستاده بودند و هر یک هدیه‌ای برای تقدیم به حضور شاهنشاه در دست داشتند. از جمله هدایایی که در این مسیر به پادشاه تقدیم می‌شد،

می‌توان به پارچه‌های لطیف و ظریف پشمی، ابریشمی و زربفت، ظروف نقره‌ای و طلایی، ظروف چینی، زین و برگ و لگام‌های زراندود و سکه‌های طلا و نقره اشاره کرد. همچنین مسیر حرکت پادشاه تا مقصد نهایی با فرش‌های گران‌بها و پارچه‌های قیمتی و منسوجات زربفت تزئین و مزین شده بود. (همان: ۵۵۱)

همچنین در نقل قول دیگری از سفرنامه شاردن در خصوص ضیافتی که با حضور تجار انگلیسی برگزار شده بود، موضوعات قابل توجهی طرح گردیده‌اند. وی در این باب ذکر نموده که شرکت‌کنندگان ضیافت در سالن بزرگی به‌شکل چندضلعی که از هر سمت به باغ مشرف بود جمع شده بودند. بالای این تالار گنبدی بوده که بر روی چهار طاق هلال‌وار ساخته شده بوده‌است. دیوار این گنبد نیز به روش صفویان، نقاشی شده بود: «سراسر دیوار آن با آب زر و لاجورد به شیوه‌ای بس زیبا هنرمندانه نقاشی شده بود» (همان: ۱۳۵۴). شاردن رسم ایرانیان در جای‌گذاری طاقچه‌هایی بر روی دیوارها را گزارش نموده که در هر یک از آن‌ها ظروف سیمین و چینی پرکار و تزئینی نهاده بودند. کف این تالار را با قالی‌های بسیار زیبا و خوش‌بافت مفروش نموده بودند و اطراف آن را نیز با پشته‌های چهارگوش زربفت تزئین کرده بودند. گویا بر دیوار دهلیز پشت تالار نیز با آب طلا، نقاشی‌های متنوعی تصویر کرده بودند. از طرفی لوازم غذاخوری را روی دو سفره زربفت چیده بودند که متن آن‌ها سرخ و آبی بود و آستر تافته سبز نیز داشت که در این چیدمان قابل تأمل بوده‌است. دو جین بطری شفاف که کاربرد آن‌ها سرو شراب ذکر گردیده در این کاخ خودنمایی می‌نموده‌اند و این بطری‌های مرصع با فرمی مدور و با گلوبی به‌اندازه هشت بند انگشت طراحی شده بودند. علاوه بر آن‌ها، لیوان‌های زیبایی چینی، لیوان‌های سیمین میناکاری شده و لیوان‌های زراندود نیز زینت‌بخش مجلس بودند (همان: ۱۳۵۵).

در توصیف دیگری از شاه‌نشین یک کاخ صفوی، انواع هنرهای کاربردی قابل پیگیری می‌باشند. شاردن در شرح میانه تالار، حوض بزرگی را توصیف نموده که در اطراف آن از سنگ سماق جهت تزئین استفاده کرده بودند. از طرفی وی بیان می‌کند که سرتاسر دیوار تالار تا ارتفاع هشت پا از سنگ یشم پوشیده شده بود، این در حالی است که در ارتفاع بالاتر، رف یا طاقچه‌ای ایجاد کرده بودند که مقرنس بوده‌است. این طاقچه مقرنس از تنوع بسیاری از طرح‌های بدیع و ظریف تشکیل شده و انواع ظروف نفیس نیز در آن جای گرفته بوده‌اند. کف این تالار نیز با فرش‌های ابریشمین زرتار پوشیده شده بوده‌است. با استناد به توصیفات شاردن، این تزئینات به قدری متنوع، نفیس، پرکار و زیبا بودند که در تشریح آن‌ها معمولاً به فراوانی از جملات اغراق‌آمیز استفاده کرده‌است: «در سرتاسر جهان، هیچ‌چیزی به اندازه این ظروف، جام‌ها و ساغر‌ها که از بلورهای درخشان، انواع عقیق، یشم، کهربا، مرجان، چینی‌های ظریف، سنگ‌های قیمتی، طلا، نقره و مینا ساخته شده‌اند، ظرافت، زیبایی و جذایت ندارد و نمی‌تواند شادی‌آفرین باشد» (همان: ۱۴۴۸). ظرف‌های بزرگ بلوری، بلورهای ونیزی با طرح‌های شستی و تراش و مشبک‌کاری ساخته شده، سقف خاتم‌کاری و زراندود، آیین و شیشه‌های رنگارنگ پوشیده شده، بالش‌های بزرگ مروریددوزی و جواهرنشان، پرده‌های کلفت دو رویه از پارچه‌های منقش زرتار، نقاشی‌های مفصلی که بیش‌تر سطح دیوار را در بر گرفته‌اند، از جمله مواردی هستند که از زاویه دید شاردن در این تالار حائز اهمیت بوده‌اند (همان: ۱۴۴۹).

شاردن هم‌چنین در وصف فضایی دیگر که جهت تاج‌گذاری شاه مهیا گردیده بود شرحی از تولیدات مورد نظر را بیان می‌کند. «روز بعد از برگزاری مراسم تاج‌گذاری، موفق شدم آن تالار را با تمام تزئیناتش به دلخواه مشاهده کنم؛ و اکنون به توصیف و شرح آن می‌پردازم» (همان: ۱۶۳۷). گویا دو تالار در اطراف محل تاج‌گذاری بوده‌اند که تماماً با قالی‌های ابریشمی مفروش شده بودند. وی این فرش ابریشمین را هم به جهت رنگ و هم به جهت طرح، بسیار متنوع و دلنشین وصف نموده‌است. شاردن به نهالی‌چه‌های چهارگوشه زربفت اشاره می‌کند که با تارهای سیمین، گل‌هایی را بر آن‌ها نقش زده و دانه‌های الماس و انواع گوه‌های درخشان را بر آن نشانده بودند. نهالی‌چه‌های گوشه‌ای که رویه آن پارچه زربفت و منقش به گل‌های کوچک سرخ و برگ‌های سبز بود، نهالی‌های کوچک سیمین که روی آن‌ها روپوش بسیار ظریفی از منسوجات زردوزی هند وجود داشت، قالی‌های ابریشمین بسیار نفیس منقش به گل‌های زین و سیمین در میانه تالار، نهالی‌چه‌های مخمل ابریشمین بسیار گران‌بهای بافت ایران در بخشی دیگر از تالار که منقش به گل و برگ طلا و نقره بودند، شمعدان‌های دوشاخه مطلا، تخت شاهی مخصوص تاج‌گذاری تماماً منقش و مرصع به نقره و طلا و سنگ‌های قیمتی، و جنگ‌افزارهای جواهرنشان بخش دیگری از ملزوماتی هستند که در این عمارت چشم هر بیننده‌ای را به خویش جذب می‌نموده‌اند (همان: ۱۶۳۷) (نمودار ۹).



نمودار ۹: هنرهای کاربردی در کاخ‌های دوره صفوی (نگارندگان)

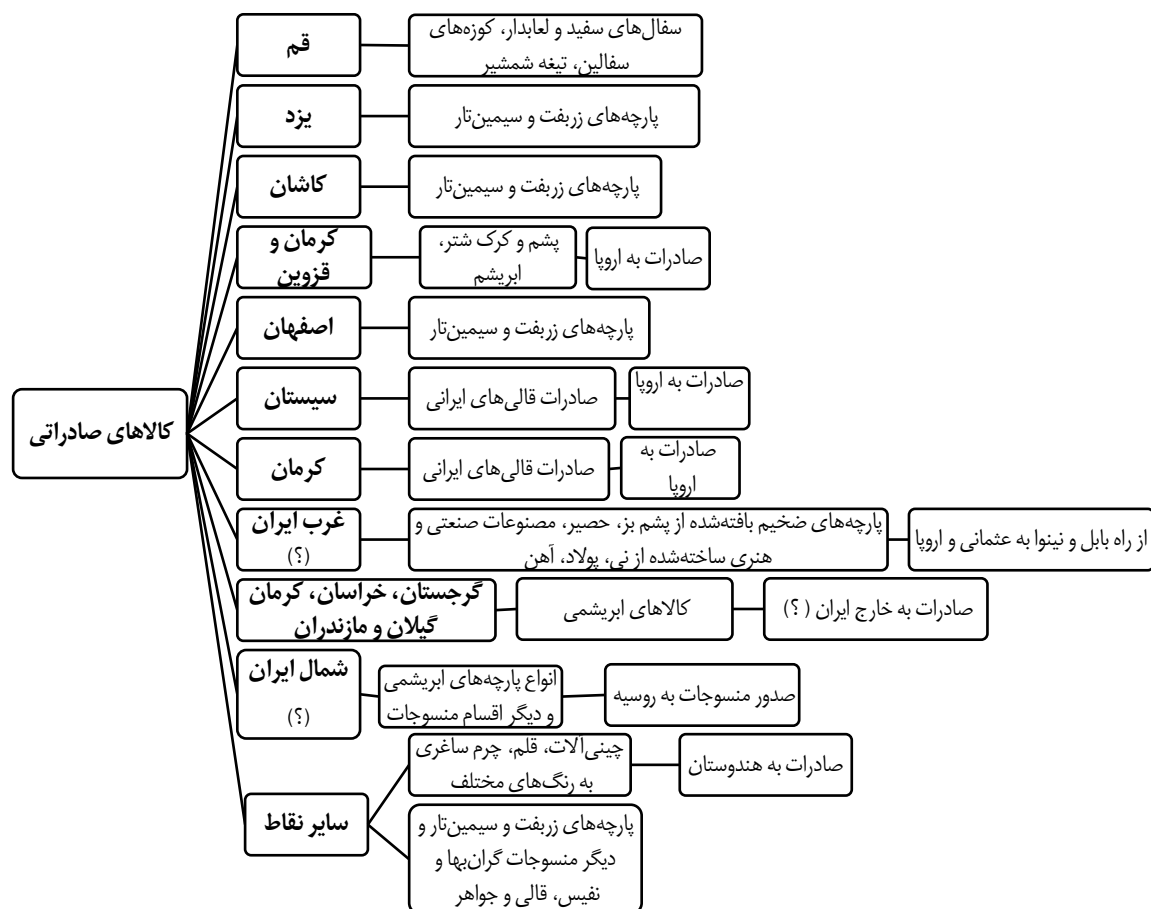
۱۱. هنرهای کاربردی در صادرات

در متن سفرنامه شاردن اطلاعاتی در خصوص صادرات در حوزه هنرهای کاربردی را می‌توان رصد نمود. قم، یزد، کاشان، کرمان، قزوین، اصفهان و ... از جمله شهرهایی معرفی گردیده‌اند که در رابطه با تولیدات دوره صفوی بر سکوی صادرات قرار می‌گرفته‌اند. شاردن در مورد تولیدات شهر قم اشاره می‌کند که سفال‌های سفید و لعابدار، کوزه‌های سفالی و تیغه‌های شمشیر که به‌خاطر کیفیت و جنس خود در سراسر ایران معروف هستند، از جمله مهم‌ترین صادرات این شهر به‌شمار می‌روند (همان: ۵۲۱). از طرفی بهترین پارچه‌های زربفت و سیمین‌تار را در زمره محصولات کارخانه‌های یزد، کاشان و اصفهان ذکر نموده به‌طوری که این‌گونه منسوجات نیز جنبه صادراتی داشته‌اند. هم‌چنین شاردن با توجه به گزارشات و مشاهدات خویش در خصوص صادرات فرش ایران به اروپا نکته قابل تأملی را ذکر می‌نماید. او معتقد است در این دوره بسیاری از قالی‌ها با توجه به نفیس بودن آن‌ها به اروپا صادر می‌شده‌اند، اما اروپاییان قالی‌های ایرانی را به نادرست، قالی‌های عثمانی می‌خوانده‌اند زیرا پیش از آن که مسیر تجاری ایران به اروپا از طریق اقیانوس برقرار شود، این نوع تولیدات از طریق کشور تحت سلطه عثمانی در آسیای صغیر به اروپا صادر می‌شدند (همان: ۸۹۷).

از دیگر کالاهایی که از طریق بابل و نینوا به غرب ایران و سپس به امپراتوری عثمانی و احتمالاً از آن‌جا به اروپا صادر می‌شدند، می‌توان به توره‌های ماهیگیری، پارچه‌های ضخیم بافته‌شده از پشم بز، حصیر و سایر مصنوعات صنعتی و هنری ساخته‌شده از نی، فولاد و آهن اشاره کرد. به نظر می‌رسد برخی از این محصولات، به‌رغم ممنوعیت‌ها، همچنان صادر می‌شده‌اند. «گرچه صدور آهن و فولاد به هر صورت که باشد ممنوع است اما در عمل صادر می‌شود» (همان: ۹۰۴). از طرفی صادرات به روسیه نیز رونق داشته‌است و شاردن در خصوص اقلام صادراتی به شهر مسکو در این دوره از انواع پارچه‌های ابریشمی و دیگر اقسام منسوجات و هم‌چنین پوست گوسفند نام برده‌است (همان: ۹۰۴). پشم و کرک شتر نیز از جمله صادرات ایران به اروپا بوده‌است. گویا بهترین انواع کرک شتر از کرمان و قزوین به‌دست می‌آمده و علاوه بر پشم شتر، مقدار زیادی

ابریشم به صورت خام و یا مصنوع به خارج از کشور صادر می گردیده است (همان: ۸۹۵). «مهم ترین کالاهای صادراتی ایران ابریشم است که عمدتاً در گرجستان، خراسان، کرمان و بهویژه در گیلان و مازندران - هیرکانی - تولید می شود» (همان: ۹۰۲). علاوه بر اروپا و عثمانی، صادرات به شرق، از جمله هندوستان نیز رونق داشته است. مهم ترین صادرات ایران به هند شامل چینی آلات، قلم و چرم ساغری در رنگ های مختلف بوده است (همان: ۹۰۳).

در ایران برخی تجار دارای کشتی های تجاری بوده اند و به سبب تجارتشان کالاهایی را به خارج صادر می نموده اند، و در مقابل، کالاهای گوناگونی وارد می کرده اند. این موضوع در خصوص دربار ایران نیز صدق می نمود که ابریشم، پارچه های زربفت و سیمین تار و دیگر منسوجات گران بها و نفیس، هم چنین قالی و جواهرات را به خارج از کشور صادر می کردند. شاردن اشاره کرده است که تجارت در ایران از اعتبار و احترام بالایی برخوردار بوده و بازرگانان در نظر مردم دارای مقام و منزلت ویژه ای بودند (همان: ۸۹۹). در بخشی از این کتاب به تأسیس کمپانی هند شرقی اشاره گردیده است، گویا شعبه ای از این کمپانی در سال ۱۶۲۳ میلادی در ایران تأسیس گردید و تجارت آن چندین سال منحصرأً با شاه و دربار ایران بود. تبادل کالا در این زمان با این کمپانی صورت می گرفت و در مقابل آن چه کمپانی به انبار شاه تحویل می داد، کالاهایی از قبیل پشم، قالی، ابریشم و پارچه های زربفت تبادل می گردید (همان: ۶۱۲) (نمودار ۱۰). در توضیح این نمودار باید گفت مواردی که با «؟» همراه شده اند، در سفرنامه شاردن به صراحت بیان نشده اند.



نمودار ۱۰: دسته بندی هنرهای کاربردی در کالاهای صادراتی دوره صفوی (نگارندگان)

۱۲. دسته‌بندی هنرهای کاربردی دوره صفوی بر اساس متن سفرنامه

با استناد به سفرنامه شاردن، هنرهای کاربردی در دوره صفوی تنوع قابل توجهی داشته‌اند. در استخراج این تولیدات پس از دسته‌بندی مفاهیم و رویدادهایی که توانمندی قابل قبولی جهت استخراج تولیدات هنری این دوره را داشت، سعی شد تا تولیدات مذکور معرفی گردند. در این بخش با توجه به تنوع واژگان و کاربردهای مختلفی که از این کلمات احصاء شدند، کوشش گردید تا این دسته‌بندی صورت پذیرد. پس از تحلیل محتوای کمی و کیفی، دسته‌بندی نه‌گانه‌ای با عناوین پوشاک، منسوجات، زیراندازها، ظروف، تزیینات کاربردی، کتیبه‌نویسی، جواهرات، تزیینات وابسته به معماری و سایر تولیدات ایجاد گردید (جدول ۱). در این دسته‌بندی بیش‌ترین اطلاعات به‌ترتیب به منسوجات، ظروف، تزیینات کاربردی و زیراندازها مربوط بودند. علاوه بر آن در این دسته‌بندی افزون بر معرفی و دسته‌بندی تولیدات در حوزه هنرهای کاربردی سعی شده تا براساس اطلاعاتی که در متن ارائه گردیده، به طرح و نقش، رنگ، و همچنین مواد اولیه و تکنیک آثار نیز پرداخته شود.

جدول ۱: دسته‌بندی هنرهای کاربردی دوره صفوی (نگارندگان)

محصول	فهرست مرتبط	طرح و نقش و رنگ	مواد اولیه و تکنیک
پوشاک	جامه و پوشاک گران‌بها، عمامه		جامه زررفت، عمامه ابریشمین زررفت، قلابدوزی
منسوجات	روپوش مقبره، پارچه، مخمل، ساتن، توری، کتان، ماهوت، ماهوت پارسی، ماهوت انگلیسی، تافته، پارچه نفیس هندی، ابریشم، زری‌بافی، سفره	پارچه پرکار، روپوش ارغوانی، ماهوت قرمز و سفید، کتان سفید، ساتن با رنگ‌های متنوع، تافته با کتیبه‌های زرین و سیمین، پارچه پرنیان منقش به ختایی، زری‌بافی ساده و گلدار، پارچه منقش، سفره سرخ و آبی با آستر تافته سبز، مخمل زمینه طلایی	روپوش زررفت، پارچه‌های آستر زررفت، روپوش مله‌کاری شده، پارچه زررفت، منسوجات سیمین‌تار، مخمل زررفت، پارچه ابریشمین، کتان ظریف‌بافت، ماهوت زررفت، توری ابریشمی، تافته زرین و سیمین‌بافت، ماهوت زرتار، پارچه پرنیان، پارچه‌های لطیف و ظریف پشمی، پارچه مخمل زررفت، بافت سیمین‌تار، پارچه ظریف پشم لطیف، پارچه زرتار، منسوجات زردوزی‌شده، سفره زررفت، پارچه‌های ضخیم از پشم بز
زیرانداز	قالی، قالی بزرگ‌پارچه، فرش، بالش، قالی‌های نفیس، جاجیم، نم‌د، نهالی‌های ذی‌قیمت منقش به گل و برگ سیمین و زرین، نازبالش	نهالی‌های منقش به گل و برگ	قالی ابریشمین، قالی زررفت، قالی پشمین، قالی زرتار ابریشمی، بالش‌های زررفت، فرش ابریشمی، فرش‌های زرتار، نهالی‌های قلابدوزی‌شده، نهالی‌های سیمین‌تار، نهالی‌های ابریشمین، بالش‌های جواهرنشان، بالش‌های مرواریددوزی‌شده
ظروف	مجمعه، ظروف مخصوص آب دهان، ظروف زباله، روغندان، گلابدان، آتشدان، سینی، اوانی، ظروف چینی، کارد و چنگال، تریاکدان، بلور، کاسه، مجمر، لیوان، جام، باده، ساغر، بلور، چینی، بلور وینیزی، شمعدان دوشاخه‌مطلای، سفال و کوزه‌های سفالین، مینا تراش	بلور وینیزی با طرح شستی مشبک، سفال‌های سفید و لعابدار	گلابدان زرین، ظرف زرین جواهرنشان، سینی طلا، سینی بزرگ نقره، اوانی چینی، اوانی جواهرنشان، کارد و چنگال با دسته کهریا، تریاکدان مطالی میناکاری‌شده، ظرف سیمین و زرین، ظروف چینی و بدل چینی و مینایی، مجمر نقره‌ای، مجمر مطای، بطری شفاف، بطری مرصع با فرمی مدور، لیوان زرانود، لیوان سیمین میناکاری شده، لیوان چینی
تزیینات کاربردی	قندیل، نرده مقبره، گوی، نوارهای تزیینی، منگوله تزیینی، حلقه‌های متصل‌کننده، شمعدان دوشاخه، مشعل، ستون‌های نگهدارنده، مقرنس‌کاری، آئینه‌کاری، تزیینات با شیشه	تزیینات با شیشه‌های رنگین، نقاشی دیواری با نقوش متنوع، نقاشی مفصل پرکار	قندیل‌های زرین و سیمین، نرده‌های زرین، گوی زرین، گوی‌های جواهرنشان، گوی‌های طلا، قندیل زرین توپر، نوارهای ابریشمین، منگوله زرین، حلقه زرین، ستون‌های طلاکوب و نقره‌کوب، مشعل‌های طلا و نقره، شمعدان دوشاخه‌مطلای، ورق‌های ضخیم طلا و نقره تزیینی ستون‌ها، نقاشی دیواری با آب زر و لاجورد، نقاشی با آب‌طلا، تزیینات با رنگ طلایی
کتیبه‌نویسی	ادعیه‌نویسی، کتیبه‌نویسی		ادعیه روی کاغذ یا پوست حیوانی، کتیبه‌نویسی روی کاشی، کتیبه‌های زرین و سیمین روی منسوجات

محصول	فهرست مرتبط	طرح و نقش و رنگ	مواد اولیه و تکنیک
نقاشی	رشته، انگشتری، حلقه، ساعت پرکار، جعبه جواهرات، فیروزه‌نشانی، تفره‌گری، جواهرسازی، زرگری، حکاکی		رشته زمرد و الماس، انگشتری زمرد، حلقه یاقوت پشت‌گلی، ساعت با جعبه تفره‌ای، جعبه جواهرات مزین به الماس و زمرد و مینانشان
تزیینات وابسته به معماری	کاشی‌کاری، سنگ‌های بزرگ سماق، تزیین طاق و سقف	کاشی‌کاری پرکار و زیبا، طاق و سقف پرنقش و نگار	سنگ‌های بزرگ سماق تزیین شده با طلا و لاجورد، تزیین طاق و سقف با نقوش طلا و لاجورد
سایر تولیدات	چلچراغ، آئینه، قاب چوبی، تنگ با تزیینات پرکار، زنبورک، شمشیر، زین و برگ و لگام	آئینه با حاشیه منقش، قاب چوبی تصویر شاه، چلچراغ منقش	چلچراغ کریستال، آئینه کریستال، قاب چوبی مطلا، تنگ طلاکوب، شمشیر فیروزه‌نشان، زین و برگ و لگام زراندود، خاتم‌کاری

۱۳. نتیجه‌گیری

نتایج این بررسی نشان می‌دهد کتاب سفرنامه شاردن با عنایت به ویژگی‌های مستتر در آن، قابلیت استخراج نکات قابل اهمیتی از زوایای آشکار و پنهان هنرهای کاربردی در دوره صفوی را داراست. کتاب مذکور، صرفاً متمرکز بر نقل رویدادها نیست، بلکه پرداختن به جزئیات جنبی رویدادها و انعکاس دقایق صحنه‌های پیرامونی، سفرنامه شاردن را به منبعی ارزشمند در جهت شناخت تولیدات فرهنگی و هنری صفویان تبدیل کرده است. در پاسخ به پرسش نخست پژوهش می‌توان گفت در منابع تاریخی به‌خصوص منابع غیرمستقیم، استخراج اطلاعات تاریخی در حوزه هنرهای کاربردی در قالب ذکر لیست مالیات و خراج، فهرست غنایم جنگی، ذکر صورت وضعیت اموال و دارایی‌های افراد، شرح رویدادها در مراسم تشریفاتی، شرح تولیدات فرهنگی توسط مورخان و سیاحان، ذکر مراسم خلعت‌دهی و تقدیم هدایا، ذکر کارگاه‌های درباری، ذکر فهرست ملزومات و اسباب و اثاثیه کاخ‌ها و منازل شخصیت‌ها و ... قابل احصاء خواهد بود. هم‌چنین از کتاب سفرنامه شاردن به سبب تنوع مشاهدات منعکس شده در قالب شرح رویدادها و وقایع، شرح فضاها و مکان‌های شاخص، شرح فعالیت‌های فرهنگی و اقتصادی، شرح چیدمان‌های مراسم مهم درباری و طبقات بالادست، شرح تشریفات درباری، ذکر فهرست هدایا، ذکر فهرست مراکز تولید، ذکر صورت وضعیت اموال، فهرست ملزومات مکان‌ها، ذکر خصوصیات کارگاه‌های درباری و محصولات صادراتی و ... ناگزیر می‌توان به اطلاعات قابل توجهی از تولیدات این دوره دست یافت.

در پاسخ به پرسش دوم پژوهش نیز می‌توان گفت در این روش پس از بررسی بسامد واژگان تخصصی مورد نظر، ابتدا به استخراج و طبقه‌بندی واژگان مربوطه پرداخته شد. پس از دسته‌بندی مفاهیم و رویدادهای مرتبط با تولیدات هنری این دوره، با هدف نزدیک شدن به تولیدات هنری، تلاش شد تا این تولیدات به‌صورت جامع معرفی گردند. تحلیل محتوای کمی و کیفی منجر به ایجاد دسته‌بندی نه‌گانه‌ای با عناوین پوشاک، منسوجات، زیراندازها، ظروف، تزیینات کاربردی، کتیبه‌نویسی، جواهرات، تزیینات وابسته به معماری و سایر تولیدات گردید. بیش‌ترین اطلاعات به‌دست آمده به‌ترتیب به منسوجات، ظروف، تزیینات کاربردی و زیراندازها مربوط هستند. علاوه بر معرفی و دسته‌بندی تولیدات در حوزه هنرهای کاربردی، تلاش شد تا بر اساس اطلاعات موجود در متن، به جزئیاتی نظیر طرح و نقش، رنگ، مواد اولیه و تکنیک‌های مورد استفاده نیز پرداخته شود. این رویکرد نه‌تنها به شناسایی و طبقه‌بندی دقیق تولیدات هنری کمک می‌کند، بلکه به تفسیر جامع‌تری از این دوره هنری نیز منجر می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

۱. بسیاری از این منابع تصویری، جزئیات کاملی از سیر تحول برخی هنرهای کاربردی ایران را نیز ارائه می‌دهند.
۲. برای اطلاع بیش‌تر از دسته‌بندی منابع مکمل و ظرفیت‌های هر یک از این دسته‌بندی‌ها مراجعه شود به: (اشعاری، ۱۳۹۹؛ اشعاری، در دست انتشار).

۳. یادآور می‌گردد که سفرنامه شاردن، با توجه به خصوصیات مستتر در آن، در حوزه هنرهای کاربردی حاوی اطلاعات ارزشمند تاریخی در هردو بخش منابع مستقیم و منابع غیرمستقیم می‌باشد که در تحقیق حاضر به دلیل حجم اطلاعات، تنها بر منابع غیرمستقیم تمرکز شده است.
۴. سینی بزرگ، مجموعه، طبق مسین بزرگ که ظروف غذا در آن نهند و حمل کنند (دهخدا، ۱۳۶۸).
۵. در فرانسه تا پیش از ورود سیستم متریک (سده‌های ۱۸ و ۱۹)، واحدهای متنوعی برای طول استفاده می‌شدند. یکی از رایج‌ترین آن‌ها اون (aune) بود که شاردن برای اندازه‌گیری پارچه‌ها، فرش‌ها و بافته‌های گران‌بها در سفرنامه‌اش به کار برده است.

منابع

- آهنچی، آذر. (۱۳۸۶). سفرنامه ال‌تاریوس و اهمیت آن در شناخت سرزمین و جامعه ایران و اوضاع سیاسی سلطنت شاه صفی اول. نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، ۵۸ (۲)، ۲-۲۲.
- اشپولر، برتولد. (۱۳۸۰). تاریخ‌نگاری در ایران. ترجمه یعقوب آژند. تهران: گستره.
- اشعاری، محمود. (۱۳۹۹). بازسازی تاریخ و جغرافیای هنرهای کاربردی ایران بر اساس منابع مکتوب در سده‌های نخستین هجری با تکیه بر فرش دستباف. فصلنامه نگره، شماره ۵۳، ۵-۲۳. Doi: 10.22070/negareh.2020.1168
- (در دست انتشار). تاریخ‌نگاری هنرهای کاربردی ایران بر اساس منابع مکمل. فصلنامه نگره. Doi: 10.22070/negareh.2024.18871.3347
- جعفرپور، علی، و نوری، مهرداد. (۱۳۸۵). وضعیت پوشاک زنان در عصر صفوی (با تکیه بر سفرنامه‌نویسان فرنگی). مسکوبه، شماره ۵، ۴۹-۶۴.
- حنیفر، حسین. (۱۳۹۷). اصول و مبانی روش‌های پژوهش کیفی. تهران: نگاه دانش.
- دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۶۸). فرهنگ دهخدا. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- رهبر، ایلناز، اسعدی، هومان، و گاژا، رامون. (۱۳۹۰). سازهای موسیقی دوره صفوی به روایت کمپفر و شاردن مقایسه‌ای تطبیقی در بخش سازشناختی از سفرنامه‌ی کمپفر و شاردن. هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی، شماره ۴۱، ۲۳-۳۲.
- رمضان نرگسی، رضا. (۱۳۹۰). بررسی انتقادی شش سفرنامه مهم اروپایی دوره صفوی. معرفت، شماره ۱۷۰، ۱۲۱-۱۳۶.
- شاردن، ژان. (۱۳۸۶). سفرنامه شاردن. ترجمه اقبال یغمایی. تهران: توس.
- فتحی، کوروش. (۱۳۸۹). هنر زرگری در ایران. نامه تاریخ‌پژوهان، شماره ۲۳، ۱۳۸-۱۷۲.
- ملانی توانی، علیرضا. (۱۳۸۶). درآمدی بر روش پژوهش در تاریخ. تهران: نشر نی.

فصلنامه علمی هنرهای صناعی ایران

سال هفتم، شماره ۲، پیاپی ۱۳
پاییز و زمستان ۱۴۰۳

Applied Arts of Iran during the Safavid Era based on Chardin's Travelogue

Mahmoud Ashari

Associate Professor, Department of Handicrafts, University of Science and Culture, Tehran, Iran
(Corresponding Author)/ mahmoud.ashari@gmail.com

Javad Aghajani keshteli

Assistant Professor, Department of Art Research, Science and Arts University, Yazd, Iran/
j.aghajani@sau.ac.ir

Received: 08/12/2024

Accepted: 10/03/2025

Introduction

The Safavid dynasty represents a pinnacle of artistic brilliance in Iranian history, a period meticulously documented in various historical sources. Alongside native Iranian chroniclers, European travelers, drawn by favorable political and economic conditions and the rulers' keen interest in arts, produced extensive travelogues. These accounts offer invaluable descriptions and perspectives on the diverse cultural and artistic productions of the time. These visitors—including merchants, missionaries, diplomats, scholars, and artists—arrived with a range of political, commercial, religious, and cultural objectives, leaving behind not only written records but also a rich corpus of visual materials that provide crucial information about the era's cultural and artistic output. Among these, the travelogue of Jean Chardin stands out as a particularly detailed resource. This research aims to systematically extract, classify, and analyze information regarding the applied arts of the Safavid period, with a specific emphasis on Chardin's comprehensive account, to supplement existing historical knowledge. The primary research questions are: 1) how can the applied arts of the Safavid era be identified and enumerated based on Chardin's travelogue? and 2) how can these artistic productions be categorized based on the information within his work?

Research Method

This study is classified as fundamental and theoretical in its objectives. The research design is descriptive-analytic, and it utilizes a qualitative method for data analysis. The necessity for this approach stems from the fact that many applied art artifacts are perishable, which has damaged the historical record and created challenges for research; therefore, complementary methods are required to reconstruct historical knowledge.

Data collection for the historical and theoretical portions was conducted using library and documentary methods. The core analytical process is a qualitative content analysis that focuses on cultural and artistic themes to extract and systematize data embedded within the descriptive layers of the text. This process unfolds in several distinct stages; first is source selection. The initial step involves the precise identification of credible historical books. Sources are chosen based on their informational capabilities and the qualitative and quantitative abundance of specialized vocabulary to ensure the accurate extraction of relevant information. Second is data extraction and classification. Once a source like Chardin's travelogue is selected, the researcher proceeds to extract and classify specialized vocabulary related to cultural and artistic production. Third stage deals with a qualitative analysis. The analysis of the textual data is performed qualitatively. This involves the mental interpretation of the text's content; it employs systematic processes of classification, coding, and designing of recognized patterns to understand the data. The extracted content is then analyzed based on a predetermined model. The last stage is contextual examination. The extracted vocabulary and information are not treated in isolation. Instead, they are analyzed

هنرهای کاربردی ایران در
دوره صفوی بر اساس
سفرنامه شاردن، محمود
اشعاری و جواد آقاچانی
کشتلی، ۱۱۶-۹۵

within the rich context of the surrounding narrative. The analysis specifically examines descriptive passages including: A) descriptions of events, incidents, and prominent spaces and places; B) accounts of cultural and economic activities; C) detailed descriptions of the arrangements for important courtly ceremonies; D) inventories of property and lists of household furniture and effects; E) accounts of courtly protocols and lists of gifts, and F) descriptions of the interior and exterior decorations of various locations.

This comprehensive analytical method allows for a deep, interpretive understanding of the data embedded within the historical narrative, enabling the systematic identification and classification of the applied arts of the Safavid period.

Research Findings

The study of applied arts from historical periods is often hindered by the perishable nature of the artifacts, which leads to significant gaps in the historical record. Consequently, researchers must utilize parallel and complementary methods to reconstruct a comprehensive picture. This involves carefully selecting historical sources based on their reliability, the richness of their specialized vocabulary, and the quality of their information. Chardin's travelogue was identified as a prime source due to its remarkable level of detail, which extends beyond mere historical events to include the minutiae of the surrounding scenes and settings.

The analysis confirms that Chardin's work is an invaluable resource for understanding the material culture of the Safavid era. His detailed observations—covering everything from court ceremonies and gift inventories to production workshops and export goods—provide a rich dataset on the applied arts of the period. The research demonstrates that historical information about applied arts is often found scattered in indirect sources such as tax records, lists of war spoils, inventories of assets, and descriptions of courtly life. Chardin's narrative, with its wide array of observations, serves as a comprehensive repository for such data. By systematically extracting and analyzing specialized terms related to artistic production, this study successfully identified and categorized a wide range of applied arts.

Conclusion

This research confirms that Jean Chardin's travelogue possesses significant analytical potential for rediscovering the overt and subtle dimensions of Safavid applied arts, owing to its detailed descriptive structure. Employing a qualitative content analysis focusing on cultural and artistic themes, the study systematically extracted and organized data embedded within the text's descriptive layers. Chardin's focus on ancillary details and everyday scenes elevates his work beyond a simple historical narrative, establishing it as a foundational source for understanding the structure of cultural and artistic production in the Safavid period.

The findings have culminated in a nine-part classification system for Safavid applied arts, encompassing: 1) apparel, 2) textiles, 3) floor coverings, 4) vessels, 5) functional decorations, 6) epigraphy, 7) jewelry, 8) architectural decorations, and 9) other productions. The most extensive data were concentrated in the categories of textiles, vessels, functional decorations, and floor coverings. Furthermore, the analysis captured critical details regarding design motifs, color palettes, raw materials, and production techniques mentioned in the source. This comprehensive approach not only facilitates a precise classification of the objects but also leads to a more holistic understanding of the structure and characteristics of applied arts during the Safavid dynasty.

Keywords: Safavid era, Chardin, Applied arts, Travelogue.

References

- Ahanchi, A. (2007). Elearius's travelogue and its importance in understanding the land, society, and political conditions during the reign of Shah Safi I. *Journal of Faculty of Letters and Humanities, University of Tehran*, 58 (2), 2–22 [In Persian].
- Ashari, M. (2020). Reconstructing the history and geography of applied arts in Iran based on written sources in the early Islamic centuries, with emphasis on handwoven carpets. *Negareh Journal*, No. 53, 5–23. Doi:10.22070/negareh.2020.1168 [In Persian].
- . (forthcoming). Historiography of applied arts in Iran based on complementary sources. *Negareh Journal*. Doi: 10.22070/negareh.2024.18871.3347 [In Persian].
- Chardin, J. (2007). *Chardin's Travelogue* (E. Yaghmaei, Trans.). Tehran: Toos [In Persian].
- Dehkhoda, A. A. (1989). *Dehkhoda Dictionary*. Tehran: University of Tehran Press [In Persian].
- Fathi, K. (2010). The art of goldsmithing in Iran. *Historical Researchers' Letter*, No. 23, 138–172 [In Persian].
- Jafarpour, A., & Nouri, M. (2006). Women's clothing in the Safavid era (based on foreign travelogues). *Meskubeh*, No. 5, 49–64 [In Persian].
- Khanifar, H. (2018). *Principles and foundations of qualitative research methods*. Tehran: Negah-e Danesh [In Persian].
- Molaei Tavani, A. (2007). *Introduction to research methodology in history*. Tehran: Nashr-e Ney [In Persian].
- Rahbar, I., Asadi, H., & Gaja, R. (2011). Musical instruments of the Safavid period as narrated by Kampfer and Chardin: A comparative study in the organological section of Kampfer's and Chardin's travelogues. *Fine Arts Journal: Performing Arts and Music*, No. 41, 23–32 [In Persian].
- Ramazan Nargesi, R. (2011). A critical review of six important European travelogues during the Safavid era. *Ma'refat*, No. 170, 121–136 [In Persian].
- Spuler, B. (2001). *Historiography in Iran* (Y. Azand, Trans.). Tehran: Gostareh [In Persian].

مطالعه تطبیقی شکوه شاهانه تصویر در زیورآلات تک‌پیکره‌های فتحعلی‌شاه (اثر میرزابابا) و ناصرالدین‌شاه (اثر کمال‌الملک)

زهرآ قنبرپور*
مهدی محمدزاده**

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۴/۲۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۷/۲۲

چکیده

با توجه به اهمیت زیورآلات سلطنتی در ساختار تجسمی و معناشناسانه پیکرنگاری قاجار، می‌توان به مدد تصاویر به سیر تحول این زیورآلات در دوره قاجار پی برد. مقاله حاضر با مطالعه توصیفی - تحلیلی دو نمونه از پیکرنگاری‌های درباری ایران سده ۱۹ میلادی، و تحلیل داده‌ها به صورت تطبیقی در پی بیان تحولات مفهومی این زیورآلات بوده است. این پژوهش در تلاش برای پاسخ دادن به این پرسش بوده که در طی قرن نوزدهم میلادی، چه تحولاتی در زیورآلات نقش شده در تک‌پیکره‌های فتحعلی‌شاه و ناصرالدین‌شاه شکل گرفته است و این تحولات چه مفهومی داشته‌اند؟ هدف پژوهش، دستیابی به سیر تحول زیورآلات با مقایسه دو تک‌پیکره شاهانه اثر دو نقاش باشی زمان خویش است. نقاشی میرزابابا از فتحعلی‌شاه و نقاشی کمال‌الملک از ناصرالدین‌شاه بی‌درنگ معلوم می‌نمایند که این دو تصویر به دو قلمروی مجزای زیبایی‌شناختی و کارکردی تعلق دارند که اساساً از لحاظ تصویرپردازی سلطنتی و شیوه هنری کاملاً متفاوت هستند. اگرچه فتحعلی‌شاه را در جامعه فاخر شرقی و غرق در زیورآلات شاهانه ملاحظه می‌کنیم اما ناصرالدین‌شاه با لباس فرم نظامی نمایان شده است. این دو تک‌پیکره در دو سوی سده قاجار قرار می‌گیرند؛ سده‌ای که شاهد تحولاتی ژرف در جامعه ایرانی آن زمان بود. این دو اثر، تحولات واضح زیورآلات در اعصار خاقانی و ناصری را نمایان می‌کنند. تصویری که میرزابابا از فتحعلی‌شاه ترسیم نموده از لحاظ اندازه، تکنیک و سبک در حقیقت تداوم سبک سنتی‌ای است که در آن زمان در اوج بود، اما تصویری که کمال‌الملک از ناصرالدین‌شاه ارائه نموده، متعلق به سبک آکادمیکی است که در آن دوره از غرب به ایران وارد شده بود.

مجله هنرهای
صنای ایران

دفصلنامه علمی هنرهای صنایع ایران

سال هفتم، شماره ۲، پیاپی ۱۳

پاییز و زمستان ۱۴۰۳

۱۱۷

کلیدواژه‌ها:

زیورآلات شاهانه، پیکرنگاری درباری، فتحعلی‌شاه، ناصرالدین‌شاه، میرزابابا نقاش، کمال‌الملک نقاش.

* کارشناسی ارشد هنر اسلامی، گروه هنر اسلامی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران (نویسنده مسئول) / Zahraghanbarpour1988@gmail.com

** استاد تمام، گروه هنرهای اسلامی، دانشگاه آتاترک، ارزروم، ترکیه / mahdi.mohammadzadeh@grv.atauni.edu.tr

۱. مقدمه

پادشاهان قاجار از هنر پیکرنگاری برای نمایش قدرت و عظمت سلطنت خود بهره می‌بردند و آن را به زبان بازنمایی قدرت خویش بدل کرده بودند. برای نشان دادن این شکوه، پادشاه را غرق در زیورآلات نقش می‌کردند که برای هم‌تایان و امپراتوری‌های دیگر نیز جنبه به‌رخ کشیدن عظمت و شکوه شاهانه داشت؛ در تاریخ نقاشی ایران این نوع نمایش قدرت و کارکرد تبلیغی تصویر در عصر فتحعلی‌شاه به اوج خود رسیده بود اما کم‌کم با ورود عکاسی و پیشرفت صنعت در دوره ناصرالدین‌شاه رو به افول گذاشت و پادشاه، دیگر با آن شکوه و عظمت سابق ترسیم نمی‌شد بلکه تصویری واقع‌گرایانه‌تر از پادشاه پدید آمد. در عصر ناصری دیگر خبری از آن همه زیورآلات نبود بلکه چند تکه معدود از زیورآلات مورد استفاده پادشاه بودند. در این میان دو اثر از دو نقاش‌باشی عصر خاقانی و عصر ناصری این تحولات را به خوبی به نمایش گذاشته‌اند. تصویری که میرزابابا از فتحعلی‌شاه ترسیم نموده از لحاظ اندازه، تکنیک و سبک در حقیقت تداوم سبک سنتی‌ای است که در آن زمان در اوج بود.

بعد از فتحعلی‌شاه، محمدشاه به سلطنت رسید، این دوره را می‌توان دوره گذار و آزمون‌گری عنوان کرد. محمدشاه در زمان نسبتاً کوتاه سلطنت خویش، آن قدرت و قاطعیت سلف و خلف خود (فتحعلی‌شاه و ناصرالدین‌شاه) را نداشت، دو پادشاهی که سلطنتی درازمدت داشتند و توجه مداومی را صرف تکریم و ستایش از مقام سلطنت می‌کردند. اما دوران حکمرانی محمدشاه، شاهد پیدایش نوآوری‌هایی نیز بود که در دوره جانشین وی به ثمر رسید. هم‌چنان که در ترکیه عثمانی، جامعه نظامی به سبک فرنگی به‌عنوان پوشش رسمی سلطنتی پذیرفته می‌شد، قاعده‌مندی اعطای نشان‌های نظامی و مدنی در راستای طرح‌های اروپایی آغاز گشته بود. بنابراین با اشاره به این که دوره سلطنت محمدشاه دوره انتقال سنت و تغییرات تازه می‌باشد، می‌توان به نگاره محمدشاه اثر احمد (۱۲۶۰ ه. ق / ۱۸۴۴ م.) اشاره کرد. سال ۱۳۶۰ ه. ق هم‌چنین بر نسخه مشابه دیگری از این پرتره که اکنون در کاخ گلستان تهران محفوظ است، درج شده است و اثر دیگری با پوشش ذکرشده از محمدشاه قاجار به محمدحسن افشار (۱۲۶۳ ه. ق / ۱۸۴۷-۱۸۴۶ م.) مربوط می‌شود. اما تصویری که کمال‌الملک از ناصرالدین‌شاه کشیده، برخلاف پرتره فتحعلی‌شاه اثر میرزابابا، متعلق به سبک آکادمیکی است که در آن دوره از غرب به ایران وارد شده بود. بنابراین پژوهش حاضر با مطالعه این دو تک‌پیکره و زیورآلات ترسیم‌شده در آن‌ها به بررسی تغییر و تحولات ایجادشده در زیورآلات دو دوره پادشاهی و عوامل تأثیرگذار بر آن‌ها پرداخته است.

لذا این پژوهش در پی پاسخ دادن به این سوال می‌باشد: در طی قرن نوزدهم میلادی، چه تحولاتی در زیورآلات نقش‌شده در تک‌پیکره‌های فتحعلی‌شاه و ناصرالدین‌شاه شکل گرفته است و این تحولات چه مفهومی داشته‌اند؟ برای دستیابی به پاسخ این سوال، نخست به تک‌پیکره فتحعلی‌شاه اثر میرزابابا و تک‌پیکره ناصرالدین‌شاه اثر کمال‌الملک پرداخته می‌شود و در ادامه با معرفی زیورآلات نقش‌شده در این تک‌پیکره‌ها به تطبیق آن‌ها خواهیم پرداخت.

۲. روش پژوهش

مطالعه حاضر از نوع تحقیقات کیفی بوده و به روش توصیفی - تحلیلی انجام گرفته است. تحلیل داده‌ها به‌صورت تطبیقی بوده و گردآوری اطلاعات به شیوه کتابخانه‌ای انجام گرفته است. در این پژوهش دو نمونه از پیکرنگاری‌های درباری دوره قاجار جهت شناسایی و بیان تحولات مفهومی زیورآلات نقش‌شده در آن‌ها تطبیق شده‌اند. نمونه‌های مطالعاتی، به‌صورت هدفمند و آگاهانه از میان آثار برجسته نقاش‌باشی‌های دوره قاجار انتخاب شده‌اند که واجد تصاویر واضحی از زیورآلات بودند.

۳. پیشینه پژوهش

با توجه به اهمیت زیورآلات در نمایش شکوه شاهانه، نکته مسلم آن است که دل‌مشغولی و توجه ویژه پادشاهان قاجار به تک‌پیکرنگاری، به‌عنوان مظهری از سلطنت آنان، با گذر زمان از حمایت خاصی برخوردار گشت و در این بین فتحعلی‌شاه و ناصرالدین‌شاه جایگاه ویژه‌ای دارا هستند. با عنایت به گستردگی موضوع و اهمیت آن، پژوهش‌هایی در این راستا انجام شده است که شامل موارد زیر هستند:

الله پنج‌باشی (۱۳۹۸) در پژوهشی با عنوان «مطالعه نقش میرزابابا به‌عنوان هنرمند نقاش‌باشی در دوره قاجار» با مطالعه آثار میرزابابا و تأثیرات هنر غرب بر کیفیت آثار او به دو مقوله میزان تأثیرپذیری میرزابابا از هنر غرب و نقش محوری او در هنر قاجار پرداخته است. مهدی محمدزاده (۱۳۸۶) در مقاله «نشانهای مصور و تقدیس قدرت در عصر قاجار» به سیاست تبلیغی و توجیهی حکام قاجار در استفاده از

مدال‌های مصور به‌عنوان بخشی از زیورآلات شاهانه‌ای که مزین به تصاویر مقدسین دینی و نشان‌های ملی بودند و بسترهای اجتماعی ظهور آن‌ها پرداخته‌است. غزاله الهامیان (۱۳۹۵) در پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد خویش با عنوان «پیکرنگاری با رویکردی بر نمایش قدرت در پیکره‌های فتحعلی‌شاه و ناصرالدین‌شاه قاجار» به مطالعه پیکرنگاری درباری در زمان فتحعلی‌شاه و ناصرالدین‌شاه پرداخته و عناصر قدرت هر دو دوره را بررسی کرده‌است.

جولیان رابی (۱۳۹۸) در کتاب چهره‌نگاره‌های قاجاری، نقش سیاسی پیکرنگاری در دوره قاجار و تأثیرپذیری آن از پیکرنگاری ناپلئون و نیز استفاده از آن برای اهداف سلسله‌ای و سیاسی را مورد بررسی قرار داده‌است. لذا با توجه به پیشینه پژوهش می‌توان اذعان داشت که در راستای تطبیق زیورآلات نقش‌شده در دو تک‌پیکره ترسیم‌شده در اعصار خاقانی و ناصری توسط نقاش‌باشان آن زمان، پژوهشی انجام نگرفته و اکثر پژوهش‌ها به بررسی پیکرنگاری‌های دوره قاجار پرداخته‌اند.



تصویر ۱: فتحعلی‌شاه، اثر میرزاابا، رنگ و روغن روی بوم، ۱۲۱۳ ه.ق، تهران (رابی، ۱۳۹۸: ۴۹)

۴. تک‌پیکره فتحعلی‌شاه اثر میرزاابا

میرزاابا که از بهترین نقاشان اوایل دوره قاجار به شمار می‌رفت، به‌عنوان نقاش‌باشی دربار فتحعلی‌شاه منصوب گردید. وی با مهارت در ابعاد متفاوت و با مواد مختلفی مانند رنگ و روغن، رنگ لاک، آبرنگ جسمی و لعابی نقاشی می‌نمود. «این استاد در شبیه‌سازی و چهره‌پردازی دقیق و ظریف بود» (شفیع‌زاده و رجبی، ۱۳۸۷: ۶۴). یکی از تک‌پیکره‌های معروف میرزاابا تصویر باشکوهی از فتحعلی‌شاه می‌باشد که وی را با ساعت جیبی و به‌صورت دو زانو نشسته روی قالیچه‌ای منقوش نشان می‌دهد (تصویر ۱). «این اثر ظاهراً قدیمی‌ترین تک‌چهره فتحعلی‌شاه است که به انگلستان راه یافته است و از طریق لرد ولزلی در سال ۱۲۲۱ ه.ق / ۱۸۰۶ م به هیئت مدیره کمپانی هند شرقی تقدیم شده است» (رابی، ۱۳۹۸: ۴۸). این پیکرنگاری یک سال پس از جلوس فتحعلی‌شاه بر تخت سلطنت، به‌دست نقاش‌باشی آن زمان با تکنیک رنگ و روغن خلق شده‌است. برخلاف پیکرنگاری‌های دیگری که از فتحعلی‌شاه برجای مانده، در این اثر، شاه تاج کیانی بر سر ندارد بلکه با عمامه قاجاری که با جقه و مروارید مزین شده، ترسیم گشته‌است.

میرزاابا بیش از شش پیکرنگاری از فتحعلی‌شاه ترسیم کرده بود و این اثر بهترین نقاشی میرزاابا از فتحعلی‌شاه است که وی را با جامه و باتوم گوهرنشان و نشسته روی یک قالیچه مرصع در مقابل پنجره‌ای نمایش می‌دهد. این اثر از هر حیث ویژگی‌های سبک رسمی جدید را نشان می‌دهد که برجسته‌ترین نقاشان درباری تا آغاز سلطنت ناصرالدین‌شاه کمابیش تابع ضوابط آن بودند (پنجه‌باشی، ۱۳۹۷: ۷۱). در قسمت بالا،

گوشه سمت چپ تابلو در یک کتیبه تیزه‌دار طغراگون، نوشته شده: «السلطان فتحعلی شاه قاجار» و در قاب کتیبه مستطیل شکل پایینی آمده: «تا بر صفحه ایجاد تمثالی چنین، آفرین بر قدرت خود کرد صورت آفرین». همچنین بر دیواره نرده‌ای سمت راست شاه نوشته شده: «دارای دهر فتحعلی‌شه که سوده‌اند، بر درگهش ینال و تگین روز و شب جبین»، بر دیوار سمت چپ شاه نوشته: «چو نقش بست کلک هنر در شبیه او، بس آفرین که کرد بر او صورت آفرین» و در قسمت پایین، سمت چپ آمده است: «رقم میرزا بابا، سنه ۱۲۳۱» (رابی، ۱۳۹۸: ۴۸).

ساعت جیبی فتحعلی‌شاه که زمانی حدود ۱۶/۴۵ دقیقه را نشان می‌دهد، از عناصر دیگر این تابلو است که همچون سایر عناصر اثر مانند ابرق گوشه چپ، بازنمودی واقع‌نگارانه دارد. همچنین جزئیات فرش جواهرنشان و گره‌سازی‌های ازاره پشت سر فتحعلی‌شاه با دقت و منطق بر اصل واقع‌نگارانه نقاشی شده است. (علیمحمدی اردکانی، ۱۳۹۲: ۲۵۸)

در این اثر، هرچند در طراحی پس‌زمینه و کلیت ترکیب‌بندی اثر، تأثیر هنر غرب دیده می‌شود، ولی سایه‌روشن‌ها و رنگ‌گذاری، منطبق بر اصول واقع‌گرایی نقاشی غربی نیست و اجزاء و عناصر تابلو و زیبایی‌شناسی بصری آن بر پایه اصول سنت تصویری ایرانی است.

۵. تک‌پیکره ناصرالدین شاه اثر کمال‌الملک

محمدغفاری هنرآموزی را در اوان جوانی در دارالفنون و زیر نظر مزین‌الدوله آغاز کرد. ناصرالدین‌شاه، هنگام بازدید از این مدرسه، کار او را پسندید و وی را به دربار فراخواند. دیری نگذشت که شاه به او لقب نقاش‌باشی و پیشخدمت حضور همایونی داد (۱۳۰۰ ه.ق). فعالیت مستمر او در مقام نقاش دربار و معلم شاه بسیار مقبول افتاد، و از این رو، لقب کمال‌الملک گرفت. (پاکباز، ۱۳۹۰: ۱۷۱)

کمال‌الملک توانسته بود بر زمینه‌ای که استادش مزین‌الدوله و دیگر هنرمندان ساخته بودند، نوعی هنر آکادمیک را در دربار ناصرالدین‌شاه تثبیت نماید و به‌صورت جدی از نقاشی ایرانی فاصله بگیرد و به طبیعت‌نگاری محض گرایش پیدا کند. با ورود عکاسی به ایران و همچنین رواج تقلید از پدیده‌های غربی در دربار، ناصرالدین‌شاه کمال‌الملک را موظف به ثبت رویدادها، اشخاص و مناظر همچون عکاسی دقیق نمود. آثار وی به عادی‌ترین مظاهر زندگی و محیط درباری سندیت تاریخی بخشیده است. کمال‌الملک برای ارتقای سطح دانش فنی‌اش به اروپا سفر کرد، او آثار هنری استادان باروک و رنسانس را در موزه‌های اروپا دید و شیفته آن‌ها شد. از میان آثار هنری‌ای که وی از دربار و درباریان کشیده، تک‌پیکره ناصرالدین‌شاه (تصویر ۲) که در سال ۱۳۰۷ ه.ق / ۱۸۸۹ م. و پیش از مرگ او کشیده شده است را می‌توان متعلق به سبک آکادمیکی دانست که در ربع سوم قرن ۱۹ میلادی از غرب به ایران وارد شده است. در پایین سمت چپ اثر نوشته شده است: «خانه‌زاد محمد غفاری نقاش‌باشی؛ پیشخدمت همایون ۱۳۰۷». اثر مشابه دیگری از کمال‌الملک در موزه هنرهای معاصر تهران موجود می‌باشد که در پایین سمت چپ آن نوشته شده است: «خانه‌زاد محمد پیش خدمت ۱۳۰۹».



تصویر ۲: ناصرالدین‌شاه، اثر کمال‌الملک، رنگ و روغن روی بوم، ۱۳۰۷ ه.ق، تهران (رابی، ۱۳۹۸: ۹۱)

اما در اثری که کمال‌الملک نقش زده، سن و شخصیت شاه به شکلی پخته‌تر مجسم گشته. در اینجا تغییر فضا و حال و هوای کار متأثر از تبدل نوع پوشش شاه است: وی اکنون یک یونیفورم نظامی مربوط به اواخر سده نوزدهم به تن دارد و تقریباً هر آنچه نشانه قدرت و سلطنت بوده کنار نهاده. تنها امتیاز ویژه، نقش شیر و خورشیدی است که روی کلاه بره او جای گرفته و مدالی است الماس نشان به دور گردن و کمر بندش همراه زمردی حجیم روی سگک. چنین جامه‌ای به شخصیت شاه و جبهه‌ای از اقتدار نظامی بخشیده و او اکنون مستقیم به بیننده نگاه می‌کند. (رابی، ۱۳۹۸: ۹۰)

بر اساس ترکیب‌بندی اثر و ژست پادشاه، چنین به نظر می‌رسد که این تک‌پیکره را کمال‌الملک بر مبنای عکس تهیه کرده‌است. در واقع وی را به سبب اتکا به عکس برای ترسیم آثارش می‌شناسند.

پیکرنگاری درباری قاجار گزیده‌ای از تک‌پیکره‌هایی است که نه سرتاسر دوره قاجار را بلکه بازه‌ای را دربر می‌گیرند که می‌توان از آن به‌عنوان سده قاجار یاد کرد. از زمان به تخت‌نشستن فتحعلی‌شاه در سال ۱۲۱۲ ه.ق تا ترور ناصرالدین‌شاه در سال ۱۳۱۳ ه.ق، تصویر و دورنمای قاجار در واقع تحت سیطره همین دو پادشاه بوده‌است، البته نه فقط به این دلیل که هر دو مدت زمان مدیدی سلطنت کردند بلکه از آن‌رو که هر دو از آن‌ها از پیکرنگاری به‌عنوان ابزاری در راستای سیاست‌مداری و کشورداری بهره گرفتند. این مسئله را می‌توان با قیاس دو تک‌پیکره که به‌دست نقاش‌باشی هر دوره خلق شده‌است به‌صراحت دریافت نمود: تصویر میرزاآبازا از فتحعلی‌شاه در سال ۱۲۱۳ ه.ق، اندکی پس از جلوس وی بر تخت پادشاهی و تصویر کمال‌الملک از ناصرالدین‌شاه در سال ۱۳۰۷ ه.ق، بی‌درنگ می‌توان دریافت که این دو اثر (تصاویر ۱ و ۲) به دو قلمروی مختلف تعلق دارند که اساساً به سبب تصویرپردازی سلطنتی و شیوه هنر با یکدیگر مغایرت دارند (همان: ۱۳). در پیکرنگاری میرزاآبازا که فتحعلی‌شاه با ساعت جیبی ترسیم شده، فتحعلی‌شاه به‌جای تاج کیانی که در اکثر نگاره‌هایش مشاهده می‌شود، از کلاه سنتی سلطنت استفاده کرده که در ادوار پیشین مثل عهد زندیه رایج بوده‌است.

دقت در جزئیات کلاه پادشاه و وفاداری به بازنمایی واقعی آن حتی از نقوش ظریف حاشیه‌دوزی دستار پیچیده‌شده در پیرامون آن مشهود است. لباس پادشاه با رعایت دقیق جزئیات بازنمود یافته و شمشیر، کمر بند، خنجر و گرز جواهرنشان شاه نیز با دقت و رعایت کامل تناسبات تصویر شده‌است. (علیمحمدی اردکانی، ۱۳۹۲: ۲۵۸)

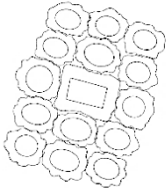
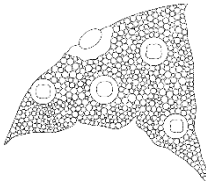
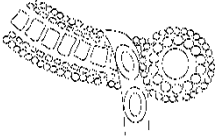
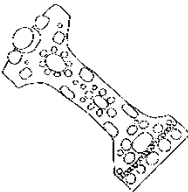
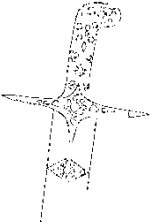
از دوران صفویه به بعد، ساعت‌های اروپایی در ایران اشیایی بسیار گرانبها محسوب می‌شدند. با شروع حکومت قاجاریه، تصویر فتحعلی‌شاه بر ساعت‌های جواهرنشان نقاشی شد؛ از جمله نقاشی میرزاآبازا در اندازه طبیعی متعلق به سال ۱۲۱۳ ه.ق. که در سال ۱۲۲۱ ه.ق. به کمپانی هند شرقی اهدا شد، موضوع این نقاشی به احتمال زیاد آغاز سلطنت فتحعلی‌شاه و به تخت‌نشستن او در نوروز ۱۲۱۲ ه.ق / ۱۷۹۸ م. است. ساعت مرصعی که مقابل شاه روی قابلیچه قرار دارد، نمادی از ساعت سعد جلوس شاهنشاه بر تخت است. در این نقاشی که قاب بسته‌ای دارد پیکر شاه بیشتر فضای آن را اشغال کرده‌است؛ تک‌تک جواهرات به‌عنوان نمادهای معرف شاهنشاه ایران درون تصویر قرار گرفته‌اند و هریک جایگاه مشخصی دارند. (پنج‌به‌باشی، ۱۳۹۸: ۷۱)

در این اثر، فتحعلی‌شاه با شکوه و ابهت خاصی نمایش یافته‌است. زیورآلات ترسیم‌شده، هم در لباس و هم در اطراف پیکره، شکوه و عظمت شاه را چند برابر نموده‌اند. جقه بلند با رشته‌مرورایده‌های روی کلاه، سردوشی‌های مرواریددوزی‌شده، بازوبند‌های مرصع، گرز جواهرنشان، کمر بند مرصع، خنجر و شمشیر که همگی با جواهرات گران‌بها تزیین شده‌اند، شکوه شاهانه را به نمایش گذاشته‌اند. اما اگر بخواهیم تک‌پیکره ناصرالدین‌شاه را با تک‌پیکره فتحعلی‌شاه تطبیق دهیم، ناصرالدین‌شاه نشسته روی یک صندلی و با یونیفورم نظامی مربوط به اواخر سده نوزدهم تصویر شده‌است. تقریباً می‌توان گفت که دیگر از شکوه و عظمت شاهانه که به‌واسطه زیورآلات نشان داده می‌شد، چیزی دیده نمی‌شود؛ در این اثر، شاه از چند نمونه زیورآلات استفاده نموده‌است. زیورآلاتی که در این اثر به چشم می‌خورند شامل کمر بند با زمرد حجیم روی سگک، مدال الماس نشان بر گردن شاه و نشان شیر و خورشید روی کلاه، و جبهه‌ای از اقتدار شاهانه به پیکره بخشیده‌اند. هر تک‌پیکره ویژگی چهره‌نگارانه خود را داراست اما دربار قاجار، نقاشی را برای اهداف تبلیغاتی به خدمت گرفته بود و در هیچ دربار دیگری، چنین حجم توجهی به تشریفات مبذول نشده‌است.

در نگاره مربوط به فتحعلی‌شاه، شاه با لباس سلطنتی مملو از زیورآلات به تصویر درآمده و به‌صورت رسمی روی قابلیچه‌ای مزین نشسته‌است. جقه بزرگی مزین به جواهرات با رشته‌مرورایده‌های دورپیچ‌شده روی عمامه، سردوشی‌هایی که با مروارید و جواهر تزیین شده‌اند،

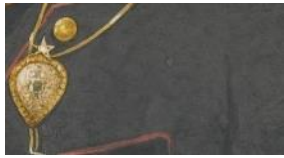
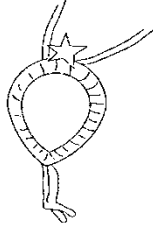
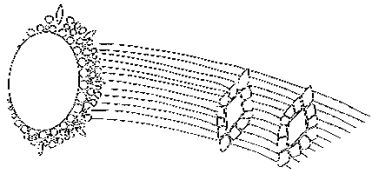
دو جفت بازوبند که با انواع سنگ‌های قیمتی مرصع شده‌اند، کمر بند مرصع با سنگ‌های قیمتی و مروارید که در وسط آن گل کمری با جواهری سبز رنگ جلوه‌گری می‌کند و شرابه و بندهای مزین از کمر بند، در این تصویر دیده می‌شوند. در دست راست شاه، باتوم جواهرنشانی دیده می‌شود که نمادی از قدرت شاهانه می‌باشد. در انگشت دست راست شاه، انگشتری تک‌نگین به چشم می‌خورد. شمشیر و خنجر شاه نیز از این همه تزیین بی‌نصیب نمانده‌اند و روی زمین ساعتی دیده می‌شود که با مروارید و جواهر تزیین شده‌است. علاوه بر زیورآلات پادشاه، عناصر دیگری که در زمینه تصویر مشاهده می‌شوند نیز تزیین شده‌اند. در جدول (۱) بخشی از نگاره تک‌پیکره فتحعلی شاه همراه با آنالیز خطی آن نشان داده شده‌است.

جدول ۱: آنالیز خطی زیورآلات تک‌پیکره فتحعلی شاه (نگارندگان)

بخشی از نگاره	بندهای مزین	بازوبند	سردوشی	جقه	باتوم
					
طرح خطی					
بخشی از نگاره	شرابه	کمر بند	دسته خنجر	ساعت	شمشیر
					
طرح خطی					

در نگاره مربوط به ناصرالدین شاه، شاه با لباس نظامی به تصویر کشیده شده و روی کلاهش، نشان شیر و خورشید مشاهده می‌شود. بالای گردن بند الماسی که با زنجیر طلا از گردن وی آویزان شده، ستاره طلایی کوچکی نقاشی شده‌است. در این میان کمر بندی طلایی با گل کمری که وسط آن زمرد بزرگی جای گرفته، بیش از همه به چشم می‌آید. در جدول (۲) هر کدام از زیورآلات این اثر تفکیک شده و همراه با آنالیز خطی آن نشان داده شده‌است.

جدول ۲: آنالیز خطی زیورآلات تک‌پیکره ناصرالدین‌شاه (نگارندگان)

نشان شیر و خورشید	مدال	کمر بند
		
		
قسمتی از نگاره		طرح خطی

با بررسی و تحلیل زیورآلات دو نگاره فتحعلی‌شاه و ناصرالدین‌شاه، به مدد نگاره‌های برجای مانده، تغییراتی در استفاده از زیورآلات این دو پادشاه را شاهد هستیم که بیانگر تغییرات و تحولات دو دوره پادشاهی می‌باشد. اگر بخواهیم این دو نگاره را از لحاظ زیبایی‌شناسی بررسی کنیم، مشاهده می‌شود که در تک‌پیکره فتحعلی‌شاه، تصویر واقع‌گرایانه‌ای ترسیم نشده بلکه تمثالی از شاه ارائه شده که بیش‌تر در پی بیان تمایلات شاه و علاقه به خودنمایی با استفاده از زیورآلات است. این زیورآلات نیز بیش‌تر جنبه تزئینی داشته‌اند و این احتمال نیز هست که شبیه نسخه اصلی ترسیم نشده باشند اما در زیورآلات نقش شده توسط کمال‌الملک برای تک‌پیکره ناصرالدین‌شاه، شاهد تصویری واقع‌گرایانه‌تر هستیم که نمایان‌گر آن است که زیورآلات نیز به عینه ترسیم شده‌اند.

همان‌گونه که پیش‌تر هم اشاره شد از دوره ناصری هنرمندان سعی در واقع‌نمایی در نقاشی خود داشته‌اند و از بین این هنرمندان، کمال‌الملک نقطه پایانی محسوب می‌شود. در این زمان نگارگری سنتی ایران به لحاظ محتوایی و بصری، نقطه آغازیست بر دوره‌ای از رئالیسم در نگارگری و نقاشی ایران؛ دوره‌ای مابین سنت و مدرنیته. هرچند خود دوره مذکور به‌عنوان یک دوره میانه بین سنت‌های نگارگری ایرانی و شیوه مدرن در اواخر قرن نوزدهم میلادی و سراسر قرن بیستم میلادی است. بنابراین می‌توان گفت زیورآلات نقش شده در این دوره تا حدودی شبیه نسخه اصلی هستند (یاوری و سالور، ۱۳۹۱: ۷۵).

در یک جمع‌بندی کلی، کاربرد انواع زیورآلات توسط فتحعلی‌شاه و ناصرالدین‌شاه به اختصار در جدول (۳) مورد بررسی قرار گرفته‌اند. در واقع، در این جدول مشاهده می‌شود که چه نوع زیورآلاتی به مرور منسوخ شده و چه زیورآلاتی اضافه شده‌اند.

جدول ۳: زیورآلات استفاده شده توسط فتحعلی‌شاه و ناصرالدین‌شاه در نگاره‌های مورد بررسی (نگارندگان)

تاج یا کلاه	جقه	سردوشی	بازوبند	کمر بند	نشان	شرابه و رشته‌مروارید	باتوم	ساعت	شمشیر	مدال	خنجر
*	*	*	*	*	-	*	*	*	*	-	*
*	-	-	-	*	*	-	-	-	-	*	-
ناصرالدین‌شاه											
فتحعلی‌شاه											

می‌توان گفت کارکرد زیورآلات در پیکر نگاره فتحعلی‌شاه به جنبه الوهی پادشاه هم اشاره دارد. به‌طور کلی به‌نظر می‌رسد اشخاص در واقع به وسیله اشیاء معرفی می‌شوند و خصوصیات روانی آن‌ها مشهود نمی‌باشد که این نیز مربوط به ماهیت پیکر نگاری درباری است.

باید توجه داشت در این زمان، برای بازآفرینی فرهنگ ایران باستان در زندگی درون کاخ‌ها کوشش‌هایی صورت گرفت. شاه قاجار به پیروی از نمونه‌های آداب و قوانین هخامنشی و ساسانی، عنوان شاهنشاه (شاه شاهان) را برگزید و تشریفات باشکوه را معمول کرده بود. (پنجه‌باشی، ۱۳۹۸: ۷۱)

میرزابابا نخستین نقاش دربار قاجار بود که قوانین زیبایی‌شناسی هنر قاجار را به صورت نانوشته تنظیم کرده بود و هم‌چنین تأثیرات هنر غرب در آثار او اندک بود. بنابراین می‌توان به این مورد اشاره کرد که به کار بردن عناصر تزئینی اروپایی و تشخیص بخشیدن به اختصاص با قراردادن اشیاء در کنار آن‌ها، از جمله تأثیرات هنر غرب در پیکرنگاری درباری محسوب می‌شود و ساعت کنار فتحعلی‌شاه یکی از این موارد است. با توجه به جدول (۳)، زیورآلات مورد استفاده در نگاره فتحعلی‌شاه بیش‌تر به جنبه قدرت، عظمت و شکوه پادشاهی او اشاره دارند اما زیورآلات نگاره ناصرالدین‌شاه که اکثراً نشان‌ها را شامل می‌شوند، بیش‌تر به وسیله نشان‌ها یا مدال‌های شجاعت، افتخار و ... جنبه معرفی مرتبه شخص با درجه‌ای معین در سطح جهانی آن زمان را دارند که در اکثر مواقع نماد یکسانی در بین ملل آن دوره داشتند. اما زیورآلات فتحعلی‌شاه مختص فرهنگ و قلمروی او بودند که در قالب آن‌ها، سلطنت خویش را به جهانیان معرفی می‌کرد. در نگاره ناصرالدین‌شاه، نشان‌های روی کلاه، سینه و گردن شاه، دیگر جنبه تزئینی و به رخ کشیدن شکوه شاهی را ندارند بلکه مرتبه شاه را معرفی می‌کنند. در این نگاره شاه با لباس نظامی به تصویر کشیده شده، بنابراین اقتدار شاه را در قالب نظامی نمایش می‌دهد در صورتی که لباسی که فتحعلی‌شاه به تن دارد جلوه‌ای از شکوه و عظمت پادشاه را به نمایش می‌گذارد.

۷. نتیجه‌گیری

در عصر قاجار، پیکرنگاری از دو جنبه قابل تأمل است: وجه شبیه‌سازی و وجه معنایی. وجه شبیه‌سازی در پیکرنگاری قاجاری اصولاً توصیفی بوده اما وجه معنایی آن از نوع تجویزی می‌باشد که بعد شبیه‌سازی آن اصولاً به ثبت ظواهر پرداخته‌است اما بعد معنایی آن به نمود خواست‌ها و آرمان‌ها پرداخته‌است. با این که این دو مقوله متناقض نیستند اما این تعارض در بازساخت پیکرنگاری «سده قاجار» مفید واقع شده‌است. آن‌گاه این وجوه مختلف را می‌توان در تک‌پیکره فتحعلی‌شاه اثر میرزابابا و تک‌پیکره ناصرالدین‌شاه اثر کمال‌الملک دریافت. در تک‌پیکره فتحعلی‌شاه، بیش‌تر بعد معنایی مورد تأکید واقع شده و نشان دادن شکوه و عظمت شاهانه بیش از هر چیز مورد نظر است. اما در اواخر سلطنت ناصرالدین‌شاه این تغییر به طور یقین بیش‌تر در جهت واقع‌گرایی توصیفی بوده‌است. در رابطه با سوال پژوهش که در طی قرن نوزدهم میلادی، چه تحولاتی در زیورآلات نقش شده در تک‌پیکره‌های فتحعلی‌شاه و ناصرالدین‌شاه شکل گرفته‌است و این تحولات چه مفهومی داشته‌اند؟ بعد از بررسی و تحلیل داده‌ها می‌توان گفت زیورآلاتی که در تک‌پیکره فتحعلی‌شاه مشاهده می‌شوند، شبیه‌سازی و واقع‌گرایی نبوده‌اند بلکه نقاش بیش‌تر در پی بیان تمایلات و به رخ کشیدن سلطنت شاه بوده‌است. با ظهور عکاسی در عصر ناصرالدین‌شاه، تصاویری واقعی از پادشاه را شاهد هستیم و زیورآلاتی هم که در پرده‌های نقاشی شاه مشاهده می‌شوند تا حدودی شبیه نسخه اصلی هستند. در طول سلطنت این دو پادشاه، تغییرات و تحولات زیادی هم در پیکرنگاری و هم در استفاده از زیورآلات دیده می‌شود. در عصر ناصری، دیگر خبری از پادشاه غرق‌شده در زیورآلات با ژست مصنوعی رایج عصر خاقانی نیست بلکه تصویری واقعی از پادشاه نمایان می‌شود که زیورآلات معدودی را به کار برده است. به عبارتی در عصر خاقانی تک‌پیکره‌ها تمثالی از شاه بودند اما در عصر ناصری با پیشرفت و ظهور عکاسی، رئالیسم در نقاشی را شاهد هستیم. در نگاره مربوط به فتحعلی‌شاه، پادشاه با زیورآلات معرفی می‌شود و هم‌چنین قدرت، عظمت و جنگاوری شاه با زیورآلاتی مانند شمشیر، خنجر، بازبندها و ... نشان داده می‌شود. علاوه بر آن، جنبه افراطی استفاده از زیورآلات، بیش‌تر برای به رخ کشیدن شکوه سلطنت فتحعلی‌شاه بوده‌است. نگاره ناصرالدین‌شاه، وی را دارای اقتدار نظامی معرفی می‌کند و شاه، دیگر به وسیله اشیاء معرفی نمی‌شود بلکه عظمت وی، بیش‌تر در جایگاه قدرت نظامی نشان داده می‌شود و استفاده از نشان‌ها و مدال‌ها بیان‌گر این موضوع هستند.

منابع

- الهامیان، غزاله. (۱۳۹۵). پیکرنگاری با رویکردی بر نمایش قدرت در پیکره‌های فتحعلی‌شاه و ناصرالدین‌شاه قاجار (پایان‌نامه کارشناسی ارشد منتشر نشده)، دانشکده هنرهای اسلامی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.
- پاکباز، رویین. (۱۳۹۰). نقاشی ایران (از دیرباز تا امروز). تهران: زرین و سیمین.
- پنجه‌باشی، الهه. (۱۳۹۸). مطالعه نقش میرزابابا به عنوان هنرمند نقاش باشی در دوره قاجار. پژوهشنامه گرافیک و نقاشی، شماره ۳، ۴۸-۶۸.
- Doi: 10.22051/pgr.2019.21387.1001
- رابی، جولیان. (۱۳۹۸). چهره نگاره‌های قاجاری. ترجمه علیرضا یه‌ارلو. تهران: پیکره (نشر اثر اصلی ۱۹۹۹).

----- (۱۳۹۹). پرتبه‌های سلطنتی قاجار. ترجمه علیرضا بهارلو و کیانوش معتقدی. تهران: دانیار (نشر اثر اصلی ۱۹۹۹).
شفیع‌زاده، پریناز، و رجبی، محمدعلی. (۱۳۸۷). نقاشی‌های درباری (رسمی) قاجار، نمایش شکوه تصویر. فصلنامه نگره، شماره ۶، ۵۹-۶۹.
علیمحمدی اردکانی، جواد. (۱۳۹۲). همگامی ادبیات و نقاشی قاجار. تهران: یساولی.
محمدزاده، مهدی. (۱۳۸۶). نشانهای مصور و تقدیس قدرت در عصر قاجار. گلستان هنر، شماره ۸، ۶۱-۶۸.
یاوری، حسین، و سالور، ندا. (۱۳۹۱). زیور از منظر نگاره: زیورآلات ایرانی از منظر نقاشی‌های دوره قاجار در کاخ گلستان. تهران: سیمای دانش، آذر.

A Comparative Study of the Royal Splendor of the Image in the Ornaments of the Monoliths of Fath Ali Shah (by Mirza Baba) and Naser al-Din Shah (by Kamal al-Molk)

Zahra Ghanbarpour

M.A. in Islamic Art, Department of Islamic Art, Tabriz University of Islamic Art, Tabriz, Iran
(Corresponding Author)/ Zahraghanbarpour1988@gmail.com

Mehdi Mohammadzadeh

Full Professor, Department of Islamic Arts, Ataturk University, Erzurum, Turkey/
mahdi.mohammadzadeh@grv.atauni.edu.tr

Received: 15/07/2024

Accepted: 13/10/2024

Introduction

This study investigates the evolution of royal jewelry during the Qajar era through a comparative analysis of portraits of Fath-Ali Shah and Naser al-Din Shah. The examination of these 19th-century artworks reveals significant conceptual and visual transformations. The opulent attire and abundant jewelry of Fath-Ali Shah is in stark contrast with Naser al-Din Shah's military uniform, reflecting societal shifts and the impact of Western artistic styles. Mirza Baba's paintings exemplify the traditional style, while Kamal al-Molk's works showcase the adoption of Western academic styles. These portraits effectively highlight the evolution of jewelry during the Qajar era, mirroring broader socio-artistic transitions within Iranian society.

Research Method

To explore the evolution of royal jewelry during the Qajar era, this study uses a qualitative method and is descriptive-analytic in approach. The central question examines the transformations in jewelry depicted in 19th-century portraits and their conceptual meanings. Data were collected through library research and analyzed comparatively, using Mirza Baba's portrait of Fath-Ali Shah and Kamal-ol-Molk's portrait of Naser al-Din Shah as primary sources. These portraits were chosen for their detailed representation of royal adornments. By comparing the jewelry in these portraits, the study aims to uncover the aesthetic, cultural, and political factors influencing the design and significance of royal jewelry in the 19th century. The research contributes to the understanding of the Qajar court's artistic patronage and the role of visual representation in shaping royal identity and cultural values. This analysis provides insight into the socio-aesthetic context of Qajar visual culture.

Research Findings

This study analyzes the evolution of Qajar royal jewelry through a comparative examination of portraits of Fath-Ali Shah and Naser al-Din Shah. The portrait of Fath-Ali Shah employs allegorical representation, utilizing jewelry as symbolic ornamentation to project divine authority and imperial self-display. This approach potentially diverges from the accurate replication of actual pieces, focusing instead on idealized symbolism. In contrast, the portrait of Naser al-Din Shah, attributed to Kamal al-Molk, demonstrates a shift towards heightened realism, accurately depicting jewelry and reflecting a broader movement in the Naseri period towards naturalistic art.

مطالعه تطبیقی شکوه شاهانه
تصویر در زیورآلات
نکته‌های
فتح‌علی‌شاه... زهرا قنبرپور و
مه‌دی محمدزاده، ۱۳۸۱/۱۷

This transition bridges traditional Iranian painting with emerging modern styles, indicating an aesthetic evolution. A detailed comparative analysis highlights alterations in jewelry application and significance. Fath-Ali Shah's jewelry emphasizes the symbolic divine power and imperial grandeur, comprising elaborate crowns, aigrettes, and decorative elements. These items serve to reinforce the king's divinely ordained status and authority. Conversely, Naser al-Din Shah's adornments focus on insignia, medals, and standardized accoutrements, signifying personal rank and achievement, aligning with the global norms of recognition and status. This progression indicates a significant cultural shift from symbolic, idealized portrayals to objective, realistic depictions. These aesthetic changes underscore a transition towards modernity and individualism within the late Qajar era, reflecting broader societal transformations in art and self-representation. The analysis provides insights into the evolving dynamics of power, cultural values, and artistic expression during a critical period of Iranian history, illustrating how royal portraiture reflects and reinforces shifting societal norms.

Table 1: Jewelry Used by Fath-Ali Shah and Naser al-Din Shah in the Studied Portraits (Authors)

	Crown or Hat	Jigha (Aigrette)	Epaulette	Armband	Belt	Insignia	Tassel and Pearl Strand	Baton	Watch	Sword	Medal	Dagger
Fath-Ali Shah	*	*	*	*	*	-	*	*	*	*	-	*
Naser al-Din Shah	*	-	-	-	*	*	-	-	-	-	*	-

It can be said that the function of jewelry in the portrait of Fath-Ali Shah also refers to the divine aspect of the king. In general, it seems that individuals are in fact introduced by objects, and their psychological characteristics are not evident, which is also related to the nature of court portraiture. According to the table (1), the jewelry used in Fath-Ali Shah's portrait mostly refers to the power, greatness, and splendor of his kingdom. However, the jewelry in Naser al-Din Shah's portrait, which mostly includes insignia, mostly through insignia or medals of courage, honor, etc., has the aspect of introducing the person's rank with a certain degree at the global level of that time, which in most cases had the same symbol among the nations of that period.

Conclusion

Qajar era portraiture exhibits two key aspects: verisimilitude and meaning. Verisimilitude is predominantly descriptive, emphasizing the recording of appearances, while meaning is prescriptive, focused on manifesting desires and ideals. This contrast is useful in discerning the characteristics of 'Qajar-century' portraiture. These differing aspects can be observed in the portraits of Fath-Ali Shah by Mirza Baba and Naser al-Din Shah by Kamal-ol-Molk. The portrait of Fath-Ali Shah prioritizes the dimension of meaning, accentuating royal glory above all else. Conversely, towards the end of Naser al-Din Shah's reign, portraiture shifted towards descriptive realism. The central research question addresses the transformations in the jewelry depicted in portraits of Fath-Ali Shah and Naser al-Din Shah during the 19th century, and the implications thereof. Analyses revealed that the jewelry in Fath-Ali Shah's portrait deviates from simulation and realism. Instead, the artist aimed to express tendencies and flaunt the king's sovereignty. The advent of photography during Naser al-Din Shah's era provided real images of the king, influencing a shift in painting towards jewelry depictions more aligned with their original forms. Throughout the reigns of these two kings, significant changes occurred in both portraiture and jewelry usage. In the Naseri era, the prior artificial poses and excessive jewelry of the Khaghani

era diminished, giving way to more realistic portrayals with fewer jewelry pieces. Khaghani era portraits were allegorical representations, whereas the Naseri era, influenced by photography, embraced realism. This evolution reflects broader cultural shifts, emphasizing descriptive accuracy over symbolic representation, aligning with the modernization influences of the time. The transition in portraiture and jewelry depicted mirrors the evolving dynamics of power and aesthetic values within Qajar society.

Keywords: Royal jewelry, court portraiture, Fath-Ali Shah, Naser al-Din Shah, Mirza Baba (Painter), Kamal-ol-Molk (Painter).

References

- Ali Mohammadi Ardekani, J. (2013). *The harmony of Qajar literature and painting*. Tehran: Yasavoli [In Persian].
- Elhamiyan, Gh. (2016). Portraiture with an Approach to Displaying Power in the Portraits of Fath Ali Shah and Naser al-Din Shah Qajar (Unpublished Master's Thesis). Faculty of Islamic Arts, Islamic Art University of Tabriz, Tabriz, Iran [In Persian]
- Mohammadzadeh, M. (2007). Illustrated emblems and the sanctification of power in the Qajar era. *Golestan Honar*, No. 8, 61-68 [In Persian].
- Pakbaz, R. (2014). *Iranian painting (from ancient times to today)*. Tehran: Zarrin va Simin [In Persian].
- Panjeh Bashi, E. (2019). A study of Mirza Baba's role as an artist Naqqash Bashi in the Qajar period. *Journal of Graphics and Painting Research*, No. 3, 48-68. Doi: 10.22051/pgr.2019.21387.1001 [In Persian].
- Raby, J. (2019). *Qajar portraits*. (A. Baharloo, Trans.). Tehran: Peykareh (Original work published 1999) [In Persian].
- (2020). *Qajar royal portraits*. (A. Baharloo & K. Motaghedi, Trans.). Tehran: Danyar (Original work published 1999) [In Persian].
- Shafiee Zadeh, P., & Rajabi, M. A. (2008). Qajar court (official) paintings, displaying the glory of the image. *Negareh Journal*, No. 6, 59-69 [In Persian].
- Yavari, H., & Salour, N. (2012). *Jewels from the perspective of Painting :Iranian jewelry from the perspective of paintings of the Qajar period in Golestan Palace*. Tehran: Simay-e Danesh, Azar [In Persian].

مطالعه تطبیقی شکوه شاهانه
تصویر در زیورآلات
نکته‌های

فتحعلی‌شاه... زهرا قنبرپور و
مهناز محمدرزاده، ۱۳۸۱۱۷

ساختارشناسی تطبیقی مقرنس ایوان مقصوره مسجد گوهرشاد مشهد با الگویی خطی از طومار تویقایی

زهرا خاکپور*

فرزانه فرخفر**

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۱۰/۲۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۲/۱۰

چکیده

معماری تیموری، در معماری دوره‌های پیشین خود ریشه دارد، لیکن این هنر تا بدان درجه پیش رفت که اعتلا و پیشرفت هنر و معماری ایرانی را رقم زد و تحول تازه‌ای در تزیینات بنا به وجود آمد. عظمت هنر ممتاز معماری تیموری را می‌توان در مسجد جامع گوهرشاد مشهد مشاهده کرد. هنر مقرنس کاری در عصر تیموری، نمایانگر خلاقیت و ابتکار معماران و صنعتگران و دارای سیر تکاملی بوده و قابلیت تغییر پلان مربع به دایره و آرایش سه گنجه‌ها، سرستون‌ها، تاقچه‌ها، نیم‌دایره یا ربع‌گنبدها و هم‌چنین پایه گلدسته مناره‌ها را داشته‌است. وجود طرح‌های خطی از انواع مقرنس در طومار تویقایی که گمانه‌زنی‌ها آن را منتسب به دوره تیموری و اوایل دوره صفوی می‌دانند، این پژوهش را به سمت تطبیق نزدیک‌ترین طرح طومار با مقرنس ایوان مقصوره مسجد گوهرشاد سوق می‌دهد تا به هدف این تحقیق که شناسایی ساختار مقرنس ایوان مقصوره مسجد گوهرشاد و تطبیق آن با مدل خطی طومار تویقایی است، نائل آید. پرسش‌های تحقیق عبارتند از: چه ارتباطی بین عناصر ساختاری مقرنس ایوان مقصوره مسجد گوهرشاد مشهد با طرح خطی طومار تویقایی وجود دارد؟ و چو تشابه و تفاوت موجود در مقرنس ایوان مقصوره مسجد گوهرشاد با الگوی خطی طومار تویقایی چیست؟ این تحقیق، هدفی بنیادی دارد و روش آن توصیفی - تحلیلی با رویکرد تطبیقی است. گردآوری اطلاعات به شیوه کتابخانه‌ای، اسنادی و با مشاهده میدانی صورت گرفته‌است. نتایج تحقیق نشان می‌دهد که فرم شمسه در هردو مقرنس در دو بخش هسته مرکزی و بدنه، به یک شکل رسم شده‌است. ساختار به کار رفته در هردو مقرنس، هندسه‌ای از نوع خوشه‌ای است و سوق آن به بی‌نهایت را نشان می‌دهد که از هندسه فراکتال نشأت گرفته‌است. در عین حال تفاوت‌هایی بین طرح خطی و الگوی مدل عینی وجود دارد که احتمالاً ناشی از سلیقه هنرمند در حین اجرا بوده و یا طی مرمت‌های مختلف مقرنس ایوان مقصوره مسجد گوهرشاد یا الگوی خطی ایجاد شده‌است.

کلیدواژه‌ها:

معماری تیموری، مسجد گوهرشاد، ایوان مقصوره، مقرنس، طومار تویقایی، ساختارشناسی تطبیقی

* دانشجوی کارشناسی ارشد، گروه هنر اسلامی، دانشگاه نیشابور، نیشابور، ایران (نویسنده مسئول) / z_khakpour@neyshabur.ac.ir

** دانشیار، گروه ارتباط تصویری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران / f.farrokhfar@modares.ac.ir

۱. مقدمه

مسجد گوهرشاد یکی از مهم‌ترین بناهای زمان شاهرخ تیموری در مشهد بوده که در سال ۸۲۱ ه.ق به دستور گوهرشاد خاتون و به‌دست استاد قوام‌الدین شیرازی^۱ ساخته شده‌است. پیروی از اسلوب معماری به بهترین نحو، مسجدی تکامل‌یافته و شاهکاری از دوره تیموری بر جای گذاشته‌است. ایوان مقصوره یا ایوان جنوبی، مهم‌ترین و بزرگ‌ترین ایوان مسجد در حدود ۵۰۰ مترمربع با ۳۷ متر طول و تقریباً ۵ متر ارتفاع است. برای تأکید بر محور قبله، این ایوان را بلندتر از ایوان‌های دیگر ساخته‌اند و دارای تزینات بیش‌تری نسبت به دیگر ایوان‌هاست (حسینی، ۱۳۹۰: ۶۵-۶۶). اجرای سر و ته باریک ایوان باعث شده تمام نمای داخلی آن از وسط صحن مسجد قابل رؤیت باشد و مقرنس کاری آن به زیباترین نحو نمود پیدا کند (افراسیابی، عامل زنده‌دل، و حسینی، ۱۳۹۵: ۸-۹). ایوان مقصوره مسجد گوهرشاد در معماری اسلامی یک استثناء است و با وجود عناصر منحصر به‌فرد در نوع مقرنس، تزینات و عظمت آن، می‌توان ایوان مقصوره را اصلی‌ترین بخش مسجد به شمار آورد. مقرنس ایوان مقصوره مسجد گوهرشاد مشهد نمایانگر هنر و فرهنگ غنی اسلامی است که به‌صورت لایه‌ای و با طراحی هندسی، با دقت و ظرافتی خاص ساخته شده و نماد هنر اسلامی و تفکر عمیق مذهبی است. این طراحی نه‌تنها جنبه تزینی دارد بلکه به نمایش زیبایی خداوند و عظمت معنوی فضای مقدس می‌پردازد (عزیزی و وفامهر، ۱۴۰۲: ۱۶). مقرنس ایوان مقصوره به‌صورت لایه‌های پی‌درپی ساخته شده که علاوه بر نقش تزینی، کارکرد ساختاری نیز دارد و به توزیع وزن سقف و گنبدها کمک می‌کند.

طومار توقیایی^۲، یکی از مهم‌ترین اسناد به‌دست آمده از قرون نهم و دهم ه.ق است که تنوعی از طرح‌های هندسی کاربردی جهت انتقال بر بدنه دیوارها و طاق‌ها را نمایش می‌دهد و از این حیث، بهترین نمونه در نوع خود است. این طومار به‌دست طراحان و معماران ایران بزرگ در دوره تیموری و اوایل دوره صفوی تهیه شده و مشتمل بر مجموعه‌ای ارزشمند از الگوهای نقوش هندسی است. وجود شباهت‌هایی بین یکی از طرح‌های موجود در طومار توقیایی (طرح ۱۶) و ساختار ایوان مقصوره مسجد گوهرشاد مشهد این ظن را قوت می‌بخشد که طرح اولیه مقرنس باشکوه این مسجد نیز از الگوهای این طومار اقتباس شده باشد. مقرنس مسجد جامع گوهرشاد در زمرة زیباترین عناصر و یکی از شاهکارهای معماری مساجد در قرن نهم ه.ق است؛ بانی این بنای شکوهمند و شاخص، گوهرشاد خاتون همسر شاهرخ تیموری می‌باشد. این مسجد دارای اهمیت والایی برای بررسی ویژگی آرایه‌های معماری در ابعاد مختلف آن است.

در بخشی از کتاب هندسه و تزین در معماری اسلامی نوشته گلرو نجیب اوغلو^۳ آمده است که الگوی مقرنس محراب خانقاه شیخداد بُندِرآباد یزد، از الگوی طومار توقیایی برداشت شده است (۱۳۹۸: ۴۷)، شباهت این مقرنس با مقرنس مسجد گوهرشاد، دلیلی مبرهن بر وجود شباهت‌ها و الگوبرداری مقرنس مسجد گوهرشاد از طرح‌های طومار توقیایی است. هر سه مقرنس ایوان مقصوره، محراب شیخداد بُندِرآباد و طرح خطی در طومار توقیایی، از نوع لانه زنبوری^۴ هستند. این مقاله قصد دارد قیاسی بین طرح مقرنس ایوان مقصوره مسجد گوهرشاد با نمونه‌ای خطی از طومار توقیایی انجام دهد. به بیان دیگر، تمرکز اصلی این پژوهش، قیاس ساختار دو طرح مقرنس ایوان مقصوره مسجد گوهرشاد مشهد (به‌عنوان مدل عینی) و طرحی از مقرنس موجود در طومار توقیایی (به‌عنوان مدل خطی) و تطبیق آلت‌های به‌کار رفته در ساختار آن‌هاست. بدین ترتیب پرسش‌ها عبارتند از: چه ارتباطی بین عناصر ساختاری مقرنس ایوان مقصوره مسجد گوهرشاد مشهد با طرح خطی طومار توقیایی وجود دارد؟ وجوه تشابه و تفاوت موجود در مقرنس ایوان مقصوره مسجد گوهرشاد با الگوی خطی طومار توقیایی چیست؟

۲. روش پژوهش

این پژوهش از لحاظ هدف بنیادی و از حیث روش توصیفی - تحلیلی با رویکرد تطبیقی است و از شیوه گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای، اسنادی و مشاهده میدانی (بازدید از مسجد گوهرشاد مشهد و عکسبرداری از مقرنس ایوان مقصوره) بهره گرفته‌است. این پژوهش از شمایل کلی در دو نمونه مقرنس مدل عینی و مدل خطی و تصاویر جزئی آلت‌ها برای نشان دادن تفاوت‌ها و شباهت‌های ساختاری دو مقرنس بهره برده‌است. در مسیر نیل به یافته‌های تحقیق که بر اساس تحلیل‌های تطبیقی ساختارشناسانه و بصری صورت گرفته، ابتدا تاریخچه و سیر تحول مقرنس در معماری اسلامی ایران و تأثیر آن بر طومار توقیایی مطالعه شده‌است. در ادامه، مقایسه و تحلیل تطبیقی ساختار مقرنس ایوان مقصوره مسجد گوهرشاد با الگوی خطی طومار توقیایی صورت گرفته که شامل بررسی جزئیات در طرح خطی، ابعاد و بررسی جزء به جزء آلات استفاده‌شده در مقرنس به ترتیب در سه طبقه مرکزی، میانی و حاشیه است. به بیان دیگر، این تحقیق در بخش‌های نخست به معرفی مقرنس و سپس به جمع‌آوری اطلاعات در مورد این عنصر در ایوان مقصوره مسجد گوهرشاد می‌پردازد و شناخت ساختار این جزء تزینی را مورد ارزیابی قرار می‌دهد.

مجموعه آثار
معماری ایران

ساختارشناسی تطبیقی
مقرنس ایوان مقصوره مسجد
گوهرشاد مشهد با الگوی...
زهره خاکپور و فرزانه فرخ‌فر،
۱۳۴۰، ۱۲۹

۳. مبانی نظری پژوهش

۳-۱) مقرنس

مقرنس نوعی کاربردی^۵ است متشکل از طاس‌هایی با فرورفتگی‌ها و برجستگی‌ها که در ردیف‌هایی انتظام می‌یابند و هر ردیف، خود حامل ردیف دیگری است که از بالای آن بیرون می‌زند و می‌تواند نقش سازه‌ای و تزینی حجم‌دار در بنا را برعهده گیرد (نجیب اوغلو، ۱۳۹۸: ۳۹۱). این هنر را می‌شود به‌عنوان نوعی طاقچه‌بندی تزینی معرفی کرد که شامل چهار دسته مقرنس جلواآمده، روی هم قرار گرفته، معلق و لانه‌زنبوری است. الگوهای گوناگون از مقرنس در گونه‌های مختلف معماری قابل مشاهده‌اند و می‌توان آن را مهم‌ترین جزء برای ساختن گنبد دانست (خلیلی‌پور، همتی، و طاووسی، ۱۳۹۳: ۷). از طبقه‌بندی‌های مقرنس در کتاب مفتاح الحساب نوشته غیاث‌الدین جمشید کاشانی چنین نام برده شده‌است: (۱) مقرنس ساده: مقرنس‌های ساده‌تر بدون جزئیات پیچیده هستند و بیش‌تر به‌عنوان عناصر تکمیلی استفاده می‌شوند. (۲) مقرنس کشیده: معمولاً به‌صورت لایه‌ای ساخته می‌شود و هر لایه به شکل پلکانی و برجسته طراحی شده‌است که به‌تدریج از سطح پایه جدا می‌شود و به سمت بیرون گسترش می‌یابد. (۳) مقرنس قوس: در زیر قوس‌ها و نقاط انحنای دیوارها به کار می‌روند. این نوع مقرنس‌ها کمک می‌کنند تا انتقال فشار به دیوارها به‌خوبی صورت گیرد. (۴) مقرنس شیرازی: به روش خاصی از این تکنیک اشاره دارد که اغلب با استفاده از رنگ‌های متنوع و الگوهای پیچیده همراه است (صاحب محمدیان و فرامرزی، ۱۳۹۲: ۴۷). وجود مقرنس در معماری دلایلی از جمله ایجاد پرسپکتیو و سایه‌روشن در بنا، زیبایی و نیز ایجاد فضای بیش‌تر برای اجرای تزیینات ظریف‌تر دارد. وجود مقرنس‌بندی در بنا باعث پرکردن قسمت‌های مختلف شده و نه‌تنها جنبه کاربردی داشته بلکه کارکرد ساختمانی هم از وظایف اولیه آن بوده‌است. از کنار هم قرار گرفتن آلت‌های موش‌پا، شاپرک، تخت، طاس، ترنج و شمشه به شیوه‌های مختلف، مقرنس‌هایی با الگوهای متفاوت پدید می‌آید (نژاد ابراهیمی و سامی، ۱۳۹۷: ۵-۸). این عنصر تزینی با ایجاد فضای سه‌بعدی، فضای خالی بنا را پر می‌کند و باعث زیبایی می‌شود.

۳-۲) طومار توپقایی

نواری کاغذی به طول ۲۹/۵ متر و عرض ۳۴ سانتی‌متر، مصداق نام طومار است که در «موزه توپقایی»^۶ استانبول نگهداری می‌شود. وجود مشابهت طرح‌ها و قواعد تصویری قطعات طومار که همه بر کاغذ پارچه‌ای شیری‌رنگ با وزن یکسان ترسیم شده‌اند، کم‌تر شکی باقی می‌گذارد که این طومار مجموعه واحدی است که همه بخش‌های آن را یک شخص پدید آورده‌است. شکل نهایی طومار نشان از مرمت‌های آن دارد و متشکل از ۱۱۴ نقشه در کادرهای مستطیل است. نقشه‌های طومار عبارت است از: نقوش هندسی، کنیه‌های ترسیم‌شده بر زیر نقش شطرنجی برای آجرکاری بنایی، نقوش دوتبعی ستاره‌ای، چندضلعی، پلان‌های معکوس کامل یا ناقص مقرنس شعاعی یا طاق رسمی‌بندی ستاره‌ای و جزئیات تزیینات معماری. نقوش طومار بیش‌تر به‌صورت واگیره‌ای رسم شده‌اند، در این طومار برای واضح نشان دادن نقوش از مرکب‌های مشکی، سرخ و گاهی از رنگ‌های کبود، زرد، نارنجی و سبز بهره گرفته‌اند (نجیب اوغلو، ۱۳۹۸: ۴۱-۴۴). از دیدگاه فیلیز چاغمن، مدیر سابق موزه توپقایی‌سرای، این طومار به آثار معماری اواخر قرن نهم ه.ق / پانزدهم م. و به بناهای تیموری و ترکمانی تعلق دارد (Tapan, Aykoc & Çağman, 1983: 27). طومار توپقایی احتمالاً در اواخر قرن نهم یا اوایل قرن دهم ه.ق در جایی در غرب یا مرکز ایران، مثلاً تبریز که در حکم پایتخت قابل اهمیت در زمینه فرهنگی و دوران ایلخانیان و ترکمانان قراقویونلو و آق‌قویونلو و هم‌چنین صفویه بوده تهیه شده‌است و شاید در همان برهه که تماس فرهنگی عثمانیان با دربار تیموریان و ترکمانان و نیز اوایل دوره صفوی در اوج خود بود، به دربار عثمانی رسیده باشد (نجیب اوغلو، ۱۳۹۸: ۵۲-۵۵). بی‌تردید مطالعه بیش‌تر طرح‌های این طومار، ما را قادر خواهد ساخت تا مشخصات، نقوش، و اطلاعات اولیه مربوط به تزیینات و هندسه در معماری اسلامی را بهتر دریابیم.

با استناد به تحقیقات نجیب اوغلو، ریشه طومار خطی توپقایی را باید در مقرنس محراب مجموعه سلطان محمودشاه بُندرآباد یزد^۷ جست‌وجو کرد. در ضلع جنوبی این مجموعه، محرابی قرار دارد که مقرنس ستاره‌ای (شیرازی) در بدنه آن نقش بسته است (خزایی و مزیدی شرف‌آبادی، ۱۴۰۱: ۳۱-۳۲). این بنا که به «آسمان شب» معروف است، به دلیل آلت‌های ستاره روی آن به مقرنس شیرازی^۸ مربوط می‌شود. مقرنس به کار رفته در این محراب، نمونه‌ای ابتدایی از نوع نقوش مقرنس شعاعی طومار توپقایی است که از نیم‌گنبدهای بادبزی نشأت گرفته‌است (نجیب اوغلو، ۱۳۹۸: ۴۷). این نوع مقرنس در طرح خطی طومار توپقایی و مقرنس ایوان مقصوره مسجد گوهرشاد تکرار شده‌است و این احتمال

را مطرح می‌سازد که این مقرنس‌ها ریشه مشترکی داشته باشند. بدین منظور پژوهش حاضر قصد معرفی و تطبیق ساختاری مقرنس شعاعی محراب ایوان مقصوره مسجد گوهرشاد (به‌عنوان نمونه عینی) و طومار تویقایی (به‌عنوان نمونه خطی) را دارد.

۴. پیشینه پژوهش

در کم‌تر پژوهشی به مقرنس ایوان مقصوره مسجد گوهرشاد از زوایای ساختاری پرداخته شده‌است. با این حال در برخی منابع می‌توان یافته‌هایی در مورد مقرنس به‌دست آورد. از جمله گلو نجیب اوغلو (۱۹۹۵) در کتاب هندسه و تزئین در معماری اسلامی، به معرفی طومار تویقایی پرداخته و در بخش‌های مختلف کتاب به تزیینات هندسی، سنت طومارنگاری، نقشه‌های موجود در طومار و تحلیل ساختار هندسی آن‌ها اشاره کرده‌است. این کتاب به زبان فارسی نیز ترجمه و منتشر شده‌است. دانایی‌نیا و عرفان (۲۰۲۰) در مقاله‌ای با عنوان «کاربرد تخت منتظم در نظام هندسی مقرنس‌ها: مطالعه موردی مساجد و امامزاده‌های کاشان»، چگونگی کاربرد این آلت را در ساختار مقرنس ارزیابی کرده‌اند. خلیل‌پور و همکاران (۱۳۹۳) در مقاله‌ای با عنوان «سیر تکامل مقرنس کاری ایران از دوران تاریخی تا صدر اسلام»، به سیر تداوم و تکامل مقرنس کاری و معرفی بناهای تاریخی دارای مقرنس پرداخته‌اند. مهدی مکی‌نژاد (۱۳۹۴) در مقاله «کاشی کاری مقرنس در معماری ایرانی»، به معرفی مقرنس و تاریخچه آن پرداخته و اجزای آن را شرح داده و تکنیک‌های متفاوت برای تزئین مقرنس‌ها را معرفی کرده‌است.

رسولی، اعتصام و متین (۱۳۹۸) در پژوهشی با عنوان «سبک و تزئین معماری بناهای دوره تیموریان» به شرح ویژگی معماری تیموری و شناخت عوامل مؤثر بر معماری و تزیینات بنا در این دوره پرداخته‌اند. اسماعیلی و اسماعیلی (۱۳۹۴) در مقاله «مقرنس، عنصری زیباشناسی در معماری اسلامی» به بررسی انواع مقرنس از دوران پیش از اسلام و بعد از آن و نیز به توضیح تاریخچه این عنصر و تشخیص قدمت مقرنس‌ها پرداخته‌اند. معصومه کاظمیان (۱۳۹۴) در مقاله «تحلیل معناگرایانه مقرنس در معماری اسلامی (نمونه موردی مسجد شاه اصفهان)» در مورد مفهوم و کاربرد مقرنس در وجه معنایی و عرفانی آن و همچنین به ارتباط میان گنبد و فضای زیر مقرنس و ارتباط مقرنس برای اتصال این دو فضا اطلاعاتی به‌دست آورده‌است. پژوهش حاضر از حیث بررسی و شناخت عناصر بصری و ساختاری در نمونه موردی منتخب دارای نوآوری است. ساختارشناسی آلات مقرنس، ارتباط نمونه عینی مقرنس ایوان مقصوره مسجد گوهرشاد با طرح خطی طومار تویقایی، شرح ویژگی‌های آن از جهات قرارگیری، طبقه‌بندی قسمت‌های مرکز، میانی و بیرونی مقرنس و نیز قرارگیری آلات مقرنس در هر ردیف از جمله موارد مدنظر در این پژوهش است.

۵. تحلیل تطبیقی ساختار مدل عینی و خطی مقرنس

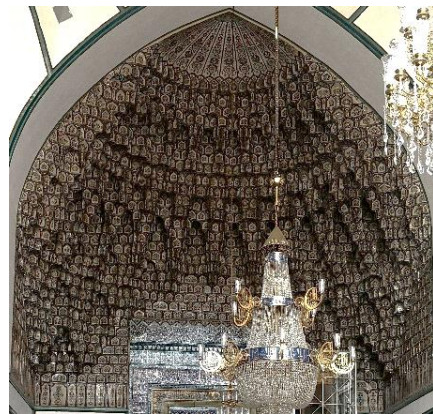
گمانه‌زنی در خصوص انتساب طومار تویقایی به عصر تیموری و نگارش آن در سرزمین ایران، ضرورت مطالعه تطبیقی یک نمونه آرایه عینی از معماری زمان شاهرخ تیموری با الگویی خطی از طومار تویقایی را مطرح می‌سازد. با این حال بین نقوش طومار و نقوش بناهای باقیمانده از معماری تیموری - ترکمانی شباهت‌هایی کلی وجود دارد. یکی از طرح‌های این طومار شباهت زیادی به مقرنس موجود در ایوان مقصوره مسجد گوهرشاد مشهد دارد که اساس مطالعه این پژوهش قرار گرفته‌است.

منابع
بهره‌های ایران

ساختارشناسی تطبیقی
مقرنس ایوان مقصوره مسجد
گوهرشاد مشهد با الگویی...
زهره خاکپور و فرزانه فرخفر،
۱۳۴۰، ۱۲۹



تصویر ۴: طرح خطی از طومار تویقایی (Necipoglu, 1995 : 294)

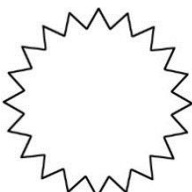
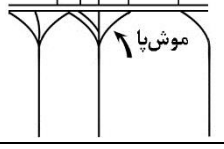
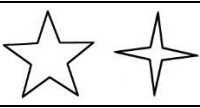


تصویر ۱: مقرنس ایوان مقصوره مسجد گوهرشاد (نگارندگان)

۵-۱) مبانی تحلیل ساختار مقرنس

بهره‌گیری از هندسه در معماری و تزیینات وابسته به آن، ایجاد تنوع در طرح‌های هندسی، ظرافت و دقت در طراحی و اجرای کار و آگاهی و تسلط کامل بر معماری و تزیینات آن از مهم‌ترین شاخصه‌های معماری دوره تیموری است. در طراحی مقرنس‌های این دوره، تنوعی از آلت‌های مقرنس به کار رفته است که در ایجاد مقرنس شیرازی که همان مقرنس‌های پیچیده و از نوع لانه‌زنبوری هستند، اهمیت دارد. در این پژوهش ویژگی‌های ساختاری و هندسی مقرنس ایوان مقصوره مسجد گوهرشاد با طرحی از مقرنس موجود در طومار توقایی مورد مطالعه و بحث قرار می‌گیرد. هر مقرنس در سه قسمت مهم بخش مرکزی، میانی و حاشیه کار از حیث ساختار، مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته و جای‌گیری آلت‌های آن شرح داده شده است. از آلت‌های مهم مقرنس می‌توان به طاس، ترنج و شاپرک، تخت و هم‌چنین «تی» و «مدنی» اشاره کرد (جدول ۱). هر گاه دو طاس در کنار یکدیگر قرار بگیرند به نحوی که شاپرکی بین آن‌ها نباشد، جزء ایجاد شده تی نام دارد و آلت مدنی یا شش‌بند، زمانی شکل می‌گیرد که طاسی به جای ارتفاع معادل یک قطار، دارای ۲ و یا ۳ ارتفاع شود و طاسی مرتفع را تشکیل دهد (نژاد ابراهیمی و سامی، ۱۳۹۷: ۸). قرارگیری این آلت‌ها در کنار هم و با قواعد خاصی صورت می‌گیرد، به این ترتیب که طاس، مدنی و تخت از آلت‌های اصلی هستند که با آلت‌های واسطی یا ارتباط‌دهنده‌ای هم‌چون ترنج و شاپرک به یکدیگر متصل می‌شوند (لرزاده، ۱۳۶۰: ۵۸-۸۰). در تصویر (۳) آلت‌های سازنده مقرنس معرفی شده در کتاب مفتاح الحساب نمایش یافته‌اند.

جدول ۱: اجزای سازنده مقرنس (نژاد ابراهیمی و سامی، ۱۳۹۷: ۸؛ لرزاده، ۱۳۶۰: ۵۸-۸۰)

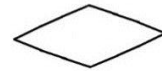
آلت‌های مقرنس	شکل	توضیحات
شمسه عرقچین		شروع‌کننده مقرنس، می‌تواند به صورت نیم‌کار یا کامل قرار گیرد.
طاس		آلتی است بین دو شاپرک یا دو ترنج و یا دو تی که رأس آن به ردیف بالا و قاعده آن به ردیف پایین‌تر متصل می‌شود. طاس فضاهای فرورفته مقرنس را به وجود می‌آورد و یکی از اصلی‌ترین اجزای شکل‌دهنده مقرنس است. به طاسای کشیده، مدنی می‌گویند.
موش‌پا		آلتی که به دیوار متصل شده و کمی بر روی دیوار امتداد می‌یابد. این آلت معمولاً در زیر گنبدها و سقف‌ها قرار می‌گیرد و به توزیع بار و زیبایی فضای داخلی کمک می‌کند.
شاپرک		به صورت سه‌پهلو قرار می‌گیرد و نقشی کلیدی در ارتباط با آلت‌های دیگر مقرنس دارد. متناسب با محل قرارگیری از بسیار بسته یا کند تا بسیار باز یا تند قابل انعطاف است و معمولاً در حفاصل میان آلت طاس جای می‌گیرد. شاپرک معمولاً با دیگر آلت‌های تزیینی مثل موش‌پا و ترنج ترکیب می‌شود و این ترکیب باعث ایجاد یک طراحی هماهنگ و زیبا در مقرنس می‌گردد.
تخت		به دو صورت منظم و غیرمنظم وجود دارد، شامل مربع، مثلث، پنج‌ضلعی و ستاره‌ای است.
ترنج		زیر شمشه و یا زیر آلت‌های تخت و چهارلنگه به کار می‌رود، دو نوع کند و تند دارد.



لوزا



جودانه



باطیه

تصویر ۳: آلت‌های سازنده مقرنس معرفی شده در کتاب مفتاح الحساب (Dold-samplonius & Harmsen, 2005 : 86)

۵-۲) تجزیه و تحلیل عناصر ساختاری مقرنس

۱) ساختار مقرنس ایوان مقصوره مسجد گوهرشاد مشهد

الف) هسته مرکزی

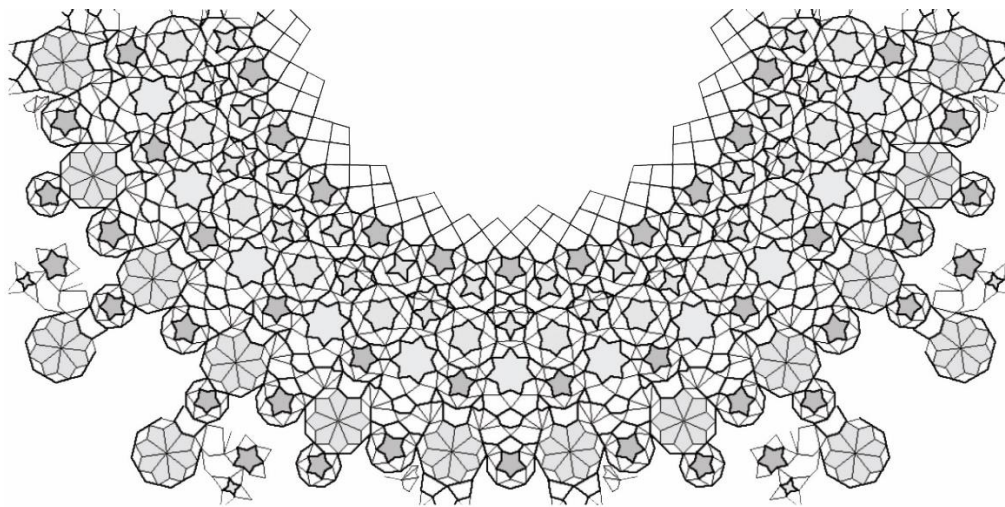
مرکز مقرنس مسجد گوهرشاد (تصویر ۴)، از نوع شعاعی بادبزی است و با شمسۀ عرقچین دوازده‌پیر که با ردیف‌های ترنج و شش‌بند احاطه شده، آغاز می‌شود. این گونه طاق‌های مقرنس با ترکیب شعاعی در نیمه قرن نهم ه.ق در ایران رواج داشتند. لیزا گلمیک و دونالد ویلبر، مقرنس دارای تقارن شعاعی را همان نوع شیرازی دانسته‌اند که منجم و ریاضیدان تیموری، غیاث‌الدین جمشید مسعود کاشانی آن را پیچیده‌ترین نوع از اقسام چهارگانه مقرنسی که می‌شناخته، دانسته است (Necipoglu, 1995 : 32؛ جیب اوغلو، ۱۳۹۸ : ۴۵). وجود چندضلعی و ستاره‌های چندلنگه از نشانه‌های مقرنس شیرازی است. هرچه تعداد ردیف یا طبقات مقرنس بیش‌تر شود، اجزای مقرنس ریزتر می‌شوند. در این بخش، بیش‌ترین آلتی که خودنمایی می‌کند، ترنج است.

ب) بخش میانی

پلان بخش بدنه این مقرنس را می‌توان به هشت ردیف تقطیع کرد. این بخش، بزرگ‌ترین قسمت مقرنس می‌باشد و با یک ردیف ستاره پنج‌لنگه شروع شده که جزء تخت نامیده می‌شود. تخت‌های این مقرنس که ستاره‌ای شکل هستند در ورودی پاهای مقرنس می‌نشینند. تخت‌ها سبب به‌وجود آمدن مجموعه مقرنس با شکستگی و سطوح پر و خالی و نیز عمق بیش‌تر می‌شوند. فاصله بین قطارها به‌صورت مساوی از هم مستقل می‌شوند، به این ترتیب که قطار آخر از همه عقب‌تر و نزدیک به دیوار و قطار بعدی کمی جلوتر است و به همین ترتیب تا قطار اول که شمسۀ را تشکیل می‌دهد، می‌رسد. در ردیف دوم ستاره چهارلنگه و شاپرک و طاس‌هایی وجود دارند که ردیف قبل را به ردیف بعدی متصل می‌کنند. در ردیف سوم در انتهای تنوره^۱ اول از بالای کار و بین هر تخت منظم چهارلنگه جای دارد و در ردیف چهارم حفره‌هایی با ستاره شش‌لنگه دیده می‌شود. اطراف ستاره‌ها، آلت ترنج و سپس طاس قرار می‌گیرد. قطار بعدی شامل تخت پنج‌لنگه است که بین هریک نیز ستاره هفت‌لنگه دیده می‌شود. در قطاری که ۱۲ حفره آن از ستاره‌های هشت‌لنگه تشکیل شده است، بین آن‌ها و زیر هریک، تخت‌های منظم پنج‌لنگه قرار دارد. در این الگو بزرگ‌ترین ستاره، هشت‌پیر است. بعد از این ردیف، مقرنس در دو طرف محراب به سمت دیوار نزدیک می‌شود. فضای بین این ستاره‌ها که تخت نامیده می‌شوند با اجزاء دیگر تکمیل می‌گردند. طاس‌ها و پرک‌ها هر زاویه‌ای را می‌پذیرند، بنا بر جای‌گیری، آلت‌ها ممکن است به‌صورت سه‌رخ، چندوجهی یا به‌صورت دُوْبعَدی و عمودی روی کار بنشینند. در نهایت، زیبایی منحصر به‌فرد آن که خوشه‌های آویزان با گودال‌های مقعر منظم را پدید آورده‌اند، ایجاد می‌گردد. قرارگیری طاس‌ها به‌صورت شعاعی عاملی برای ایجاد نمای پله‌ای است.

ج) بخش بیرونی

قسمت انتهایی یا حاشیه، برخلاف قسمت‌های دیگر کاملاً دُوْبعَدی بوده و بر روی سطح دیوار قرار می‌گیرد و تنها از آلت طاس و اتصال آن به‌وسیله شاپرک‌ها و موش‌پا استفاده شده است.



تصویر ۴: طرح خطی مقرنس ایوان مقصوره مسجد گوهرشاد مشهد (URL1)

۲) ساختار طرح مقرنس طومار توپقایی

الف) هسته مرکزی

نجیب اوغلو در شرح این طرح چنین آورده است:

ربع طاق مقرنس شعاعی بادبزی که با ردیفی از پنج ضلعی ها و یک در میان شش ضلعی هایی آغاز می گردد که به سه قسمت شده و هریک سه ترنج دارد و در پی آن دو ردیف ستاره چهار و پنج لنگه و چهار و شش لنگه می آید. کنج طاق با ستاره بزرگ نه لنگه ای پر شده و در کنار آن دو ستاره پنج لنگه واقع است که یک ردیف فرعی تشکیل می دهد. (نجیب اوغلو، ۱۳۹۸: ۳۳۱)

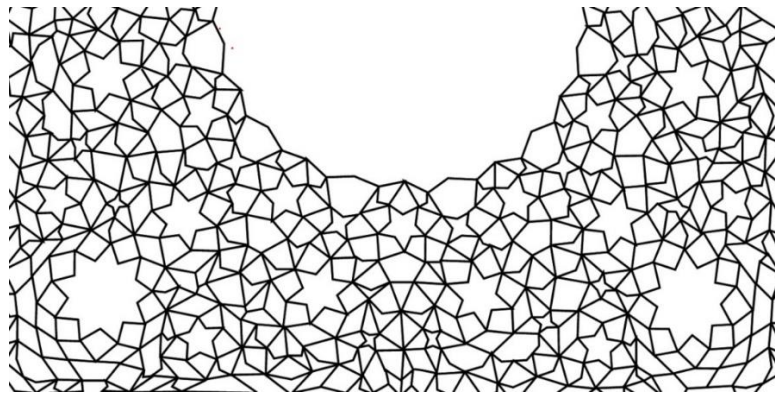
طبق دسته بندی صورت گرفته، طرح خطی گسترش یافته از طومار توپقایی در قسمت مرکزی متشکل از شمسه عرقچین است که در تصویر (۵) دیده می شود.

ب) بخش میانی

بدنه طرح در ردیف اول یکی در میان با آلت های شش بند (مدنی) و سه ترنج چسبیده به هم تشکیل شده که مرکب از دو ترنج کامل تند و یک ترنج کامل کند است. طبق تصویر (۵) آلت هایی که به رنگ مشکی اند، شاپرک هستند که در بخش میانی دیده می شود. در قطار بعد ستاره پنج لنگه مشاهده می شود که در میان آن تخت چهار لنگه از نوع منظم و در زیر آن طاس نقش بسته است. ترنج ها در اطراف ستاره ها تشکیل می شوند، قطاری که در آن ستاره های شش لنگه وجود دارد با آلت های ترنج تند، ترنج کند، شاپرک و طاس ها احاطه شده که به نظر قسمت تشکیل تنوره می باشد و تخت های کوچک چهار لنگه در پایان این تنوره ها رسم شده اند. چنین به نظر می رسد که بعد از تنوره، ستاره های پنج لنگه به موازات ستاره های پنج لنگه ردیف های بالا قرار دارند که برای ایجاد تنوره جدید مانند قطارهای قبل پیش می رود. پس از آن، ستاره های نه پر در آخرین قطار از این طرح رسم گردیده اند.

ج) بخش بیرونی

در این طرح قسمت حاشیه دیده نمی شود و نکته قابل تأمل این است که در این طرح از قسمت دوتبعدی بیرونی صرف نظر شده و تنها قسمت هایی که به صورت سه تبعدی قابلیت اجرا دارند، رسم گردیده اند.

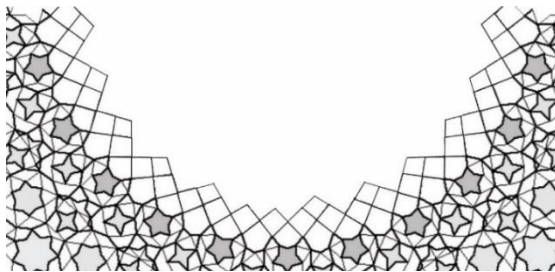


تصویر ۵: طرح خطی گسترش یافته طومار تویقایی (نگارندگان)

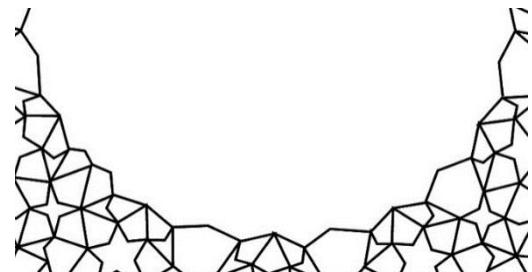
۵-۳) تحلیل تطبیقی ساختار ایوان مقصوره مسجد گوهرشاد مشهد با الگوی خطی طومار تویقایی

الف) ساختار هسته مرکزی

در هردو مقرنس مدل عینی و خطی، شمسه از نوع عرقچین می باشد که تعداد شعاع ها بنا بر محل قرارگیری مقرنس می تواند متغیر باشد. شروع کار در مقرنس ایوان مقصوره با ترنج است اما در الگوی طومار تویقایی با آلت شش بند و ترنج می باشد (تصویر ۶). نکته قابل اهمیت این است که ترکیب سه ترنج باعث ایجاد یک شش بند می شود که می توان با این دیدگاه ردیف آغازین طرح مقرنس طومار را همانند ردیف دوم مقرنس گوهرشاد دانست، چرا که در بخش هایی از طرح خطی طومار، خط هایی به اشتباه رسم شده اند (جدول ۲).



ب



الف

تصویر ۶: برشی از آلت های مشترک بخش هسته در هردو طرح، الف) هسته مرکزی مقرنس طومار تویقایی؛ ب) هسته مرکزی مقرنس مسجد گوهرشاد (نگارندگان)

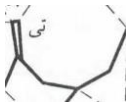
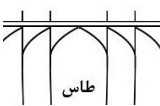
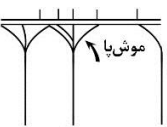
جدول ۲: آلت های به کار رفته در بخش هسته مقرنس هردو طرح (نگارندگان)

آلت شش بند	شمسه نیمکار
الف) آلت های به کار رفته در بخش مرکزی مقرنس طومار تویقایی	
ترنج	شمسه نیمکار
ب) آلت های به کار رفته در بخش مرکزی مقرنس مسجد گوهرشاد	

ب) ساختار بخش میانی

در هردو مقرنس، تقارن شعاعی قابل مشاهده است. ردیف‌های ستاره‌ای نیز در هردو الگو به یک شکل هستند، تنها در ردیف آخر تفاوت وجود دارد. این ردیف در مقرنس ایوان مقصوره، ستاره هشت‌لنگه است اما در الگوی خطی متشکل از ستاره نه‌لنگه می‌باشد. هم‌چنین در طرح خطی طومار، تعداد ستاره‌ها در هر ردیف کم‌تر از مقرنس گوهرشاد است (جدول ۳).

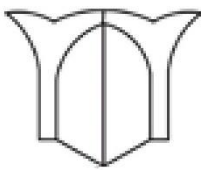
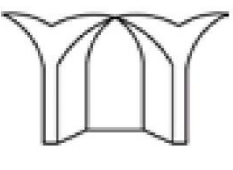
جدول ۳: آلت‌های به‌کار رفته در بخش میانی مقرنس هردو طرح (نگارندگان)

						
تی	جودانه	لوزا	شاپرک	طاس	تخت منظم	ترنج
الف) آلت‌های به‌کار رفته در بخش میانی مقرنس طومار توپقایی						
						
مدنی	موش‌پا	موش‌پا	شاپرک	تخت غیر منظم	تخت منظم	ترنج
ب) آلت‌های به‌کار رفته در بخش میانی مقرنس مسجد گوهرشاد						

ج) ساختار بخش بیرونی

طرح خطی طومار توپقایی برخلاف مقرنس ایوان مقصوره فاقد قسمت حاشیه است و قابلیت تطبیق را فراهم نمی‌سازد. نکته حائز اهمیت، طریقه ساخت حاشیه مقرنس است که اصولاً به‌صورت دویعدی انجام می‌شده و از نظر شیوه ساخت با دو بخش هسته مرکزی و میانی مقرنس متفاوت بوده و متشکل از کنار هم قرارگیری طاس‌هاست که مابین طاس‌ها با آلت ترنج تکمیل می‌شود. عدم وجود این قسمت در الگوی خطی احتمالاً به‌همین علت باشد (جدول ۴).

جدول ۴: آلت‌های به‌کار رفته در بخش بیرونی مقرنس مسجد گوهرشاد (نگارندگان)

		
طاس	طاس	ترنج

۶. تحلیل یافته‌ها

طبق شواهد و تحلیل‌های موجود بر روی دو مقرنس عینی و خطی، جمع‌بندی و تطبیق در سه بخش مختلف مرکزی، بدنه و حاشیه نشان می‌دهد که وجود تفاوت‌ها در تعداد و اندازه مقرنس به جای‌گیری محل آن مربوط می‌شود. در این طرح خیلی از آلت‌ها مشابه مقرنس عینی رسم گردیده‌اند اما با خطوطی باعث تغییر شکل آن‌ها گشته‌اند. با توجه به تصاویر (۲ و ۵) از طرح خطی طومار توپقایی مشاهده می‌شود در بعضی از شش‌بندهای ردیف اول، در بخش پایینی آن خطی رسم شده که شش‌بند را به آلت پنج کند تبدیل کرده‌است. می‌توان این چنین برداشت کرد خطاهایی در طرح خطی وجود داشته که حذف نگردیده و خطوط درست نیز رسم شده‌اند. وجود آلت ستاره به‌عنوان جزء تخت در مقرنس مسجد گوهرشاد شامل ستاره پنج‌پر، چهارپر، شش‌پر و هشت‌پر است اما در الگوی خطی طومار شامل ستاره پنج‌پر، چهارپر، شش‌پر و نه‌پر است. در مقرنس مسجد گوهرشاد پیچیدگی بیش‌تری دیده می‌شود، چرا که انتهای آلت تخت باعث ایجاد تنوره می‌شود و تعداد تنوره در این

مقرنس بیش‌تر از مورد دیگر است. به عبارت دیگر به جز آلت طاس، می‌توان تمام آلت‌های ستاره‌ای را به‌صورت دُوبُعدی و سه‌بُعدی در مقرنس مسجد گوهرشاد، نوعی شمسۀ کامل درنظر گرفت (جدول ۵).

جدول ۵: تحلیل تطبیقی ساختار ایوان مقصوره مسجد گوهرشاد مشهد با الگوی خطی طومار توپقایی (نگارندگان)

الگوی خطی طومار توپقایی						نوع آلت	
هسته مرکزی	بخش میانی	بخش بیرونی	هسته مرکزی	بخش میانی	بخش بیرونی		
-	-	-	-	-	-	شمسۀ کامل	
*	-	-	*	-	-	شمسۀ نیمکار	
-	*	-	-	*	*	ترنج	
-	*	-	-	*	*	تخت منظم	
-	-	-	-	*	*	تخت غیر منظم	
-	-	-	-	*	*	شاپرک	
-	-	-	-	*	*	طاس	
-	-	-	-	*	*	تی	
-	-	-	-	*	*	مدنی	
-	-	-	-	*	*	موش‌یا	
-	ساده	-	-	ساده	-	ساده	نوع ساختار
-	قوس	-	-	قوس	-	قوس	
-	مطین	-	-	مطین	-	مطین	
*	شعاعی	*	*	شعاعی	*	شعاعی	

ساختارشناسی تطبیقی
مقرنس ایوان مقصوره مسجد
گوهرشاد مشهد با الگوی...
زهره خاکپور و فرزانه فرخ‌فر،
۱۳۴۰، ۱۲۹

۷. نتیجه‌گیری

با بررسی یکی از عناصر مهم و نمادین در معماری اسلامی، مقرنس ایوان مقصوره مسجد گوهرشاد مشهد و تطبیق آن با طرحی خطی از طومار توپقایی می‌توان به پرسش‌های پژوهش حاضر چنین پاسخ داد: ارتباط عناصر ساختاری بین این دو نمونه بدین شکل است که قسمت مرکزی مقرنس‌ها با تأکید بر شمسۀ به‌صورت نیم‌دایره‌ای یا نیمکار بزرگ، تأثیر قابل توجهی بر حرکت حلقوی یا دورانی در قطارهای زیرین آن‌ها دارد. در بخش میانی هردو مقرنس واحدهای تکرارشونده دیده می‌شود که آلت ستاره از مهم‌ترین آن‌هاست و عامل ایجاد مقرنس شیرازی و پیچیدگی مقرنس‌ها شده‌است. چندضلعی‌های منتظم از دیگر آلت‌های تکرارشونده و دلیلی برای ایجاد حرکت در کل مقرنس هستند و نشان از این دارند که در هردو مقرنس دگرگونی اشکال ایجاد شده‌است. در پاسخ به پرسش دیگر این جستار، و در بیان وجوه تفاوت و تشابه میان دو مقرنس باید

اذعان داشت که شباهت میان بخش‌های مرکزی هردو نمونه، هم در نوع ساختار و هم نوع آلات، بسیار است. در عین حال، با افزایش آلات مختلف تشکیل دهنده مقرنس که عامل ایجاد مقرنس شیرازی است، در طرح خطی طومار توپقاپی کثرت استفاده از آلات، کمتر از مقرنس عینی مشهود است. قطار یا پا که به صورت افقی نمایان می‌شود، در مقرنس ایوان مقصوره بیش‌تر از طرح خطی به کار رفته است. فرم شمسه در هردو مقرنس به یک شکل رسم شده است. شروع و پایان هر قطار در طرح خطی که به صورت دوتایی است را نمی‌توان با مقرنس عینی قیاس کرد. در حاشیه مقرنس گوهرشاد جزء مدنی وجود دارد که نمی‌توان در الگوی طرح خطی طومار توپقاپی آن را دید. ریتم هر ردیف، بنا بر قرارگیری جزء به جزء هر آلت از وجوه تمایز مقرنس‌ها از یکدیگر است. در نگاه کلی به طرح خطی هردو مقرنس درمی‌یابیم که هندسه‌ای از نوع خوشه‌ای و سوق آن به بی‌نهایت به کار رفته است که این دیدگاه از هندسه فراکتال^{۱۰} نشأت می‌گیرد. از دیگر تفاوت‌های میان مقرنس عینی و خطی، فقدان حاشیه در طرح خطی است که شاید به علت دوتایی بودن ترسیم آن در طرح خطی بوده باشد. در هردو مقرنس، موج و اعوجاج در قطارها دیده می‌شود که به سمت مرکز یا شمسه سوق داده می‌شوند. ایجاد فضاهای مثبت و منفی در هردو مقرنس با توجه به آلت تخت و ایجاد تنوره و حفره‌های عمیق از تشابه دیگر بین این دو است. در نگاهی کلی به مقرنس ایوان مقصوره مسجد گوهرشاد، کاربرد فضاسازی‌های مثبت و منفی، حفره‌های عمیق و آلت‌های متنوع، منجر به پیچیدگی بصری این مقرنس شده است. اصل وحدت در عین کثرت، ویژگی‌ای است که به نیکی در ساختار این مقرنس مشهود است، آن‌چنان که ضمن نمایش مقرنس باشکوه و عظیم ایوان مقصوره مسجد گوهرشاد، بر تمامی اجزاء آن تأکید شده است. این ویژگی منحصر به فرد هنر مقرنس کاری عصر تیموری است که در هردو نمونه عینی و خطی مقرنس برجای مانده از آن روزگار، قابل مشاهده و اثبات است و مایه مباهات هنرهای صناعی ایران می‌باشد.

پی‌نوشت‌ها

۱. قوام‌الدین شیرازی (۸۵۰-۸۰۷ ه.ق) معروف به «طیان» از معماران به نام و برجسته عهد تیموری و معمار بناهایی از قبیل مسجد گوهرشاد مشهد، مسجد گوهرشاد هرات، و مدرسه غیاثیه خرگرد خواف بوده است (حسینی، ۱۳۹۳: ۶۶).

2. The Topkapi Scroll

3. Gü İru Necipoğlu

۴. مقرنس‌های لانه‌زن‌بوری، شبیه‌کننده‌های کوچک بر روی هم و از نظر شکل ظاهری شبیه مقرنس‌های معلق هستند (عزیزی و وفامهر، ۱۴۰۲: ۱۱).

۵. قسمت حدفاصل بین طرح چهارضلعی تا جایی که ساقه گنبد از آن‌جا شروع شود، در صورتی که از تقاطع قوس‌های فرعی به وجود آید، کاربندی گویند (سیدصدر، ۱۳۸۱: ۴۳۹).

6. Topkapi Museum

۷. این اثر از بناهای تاریخی مربوط به قرن هفتم ه.ق است که بخش زیادی از آن به دوره تیموری تعلق دارد. این مجموعه شامل بخش‌های مختلفی مانند: مسجد جامع، خانقاه، آرامگاه، آب‌انبار و بناهای جانبی است و توسط عارف دینی، شیخ تقی‌الدین دادامحمد، پایه‌گذاری شده است. ساختمان مسجد جامع مجموعه بندرآباد همانند مساجد قرن هشتم ه.ق است (خزایی و مزیدی شرف‌آبادی، ۱۴۰۱: ۳۱-۳۲).

۸. مقرنس شیرازی با زیرنقش‌های شعاعی پدید می‌آید و ترکیبات نامحدودی از چندضلعی و ستاره به دست می‌دهد که در شبکه‌ای از دوائر هم‌مرکز، در زوایای مختلفی نسبت به هم قرار می‌گیرند و به نظر می‌رسد مقرنس شیرازی از ایران به توران (شرق) رفته باشد (زمانی، فتاحی و اختیاری، ۱۴۰۱: ۱۳).

۹. تنوره از اجزای مقرنس نیست و اصطلاح «تنوره» به آن قسمت از مقرنس اطلاق می‌شود که به صورت فرورفتگی‌هایی به ایجاد عمق و سایه و حجم در اثر کمک می‌کند و زیبایی و پیچیدگی بصری را در بناهای معماری اسلامی و ایرانی افزایش می‌دهد (نژاد ابراهیمی و سامی، ۱۳۹۷: ۸).

10. Fractal

هندسه فراکتال ساختاری متشکل از اجزاء خودمتشابه است و هر جزء آن نسبت معینی از کل ساختار را داراست (فرشیدراد، اعتصام، و قبادیان، ۱۴۰۳: ۱۵۰).

منابع

اسماعیلی، فاطمه، و اسماعیلی، احسان. (۱۳۹۴). مقرنس، عنصری زیباشناسی در معماری اسلامی. همایش ملی معماری و شهرسازی بومی ایران، دانشگاه یزد، یزد، ایران.

افراسیابی، منا، عامل زنده دل، احسان، و حسینی، محسن. (۱۳۹۵). معماری تزئینی دوره اسلامی مسجد گوهرشاد. اولین کنفرانس ملی یافته‌های نوین پژوهشی آموزشی عمران معماری شهرسازی و محیط زیست، تهران، ایران.

حسینی، سیدمحسن. (۱۳۹۳). نادره اعصار استاد قوام‌الدین طیان شیرازی (۸۴۲ ق). آستان هنر، شماره ۱۰، ۶۶-۷۱.

حسینی، سیدمحسن. (۱۳۹۰). کتیبه‌های تیموری در خراسان (ج. ۱). مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی.

خزایی، محمد، و مزیدی شرف‌آبادی، مجید. (۱۴۰۱). مطالعه تحلیلی نقوش تزئینی منبر مسجد مجموعه «سلطان محمود شاه بُندرآباد» یزد، پیکره، شماره ۲۹، ۳۰-۴۵. Doi:10.22055/pyk.2022.17831

خلیلی‌پور، اکرم، همتی، اسماعیل، و طاووسی، محمود. (۱۳۹۳). سیر تکامل مقرنس کاری ایران از دوران تاریخی تا صدر اسلام. نقش مایه، شماره ۲۱، ۷-۱۹.

رسولی، احسان، اعتصام، ایرج، و متین، مهرداد. (۱۳۹۸). سبک و تزئین معماری بناهای دوره تیموریان. مطالعات هنر اسلامی، شماره ۳۷، ۱۱۰-۱۲۸. Doi: 10.22034/ias.2020.108417

زمانی، زهرا، فتاحی، کاوه، و اختیاری، مریم. (۱۴۰۱). گونه‌شناسی مقرنس در رساله مفتاح الحساب غیاث‌الدین جمشید کاشانی. گلستان هنر، ۸ (۲)، ۹۳-۱۰۴.

سیدصدر، سید ابوالقاسم. (۱۳۸۱). دایره‌المعارف معماری و شهرسازی. تهران: انتشارات آزاده.

عزیزی، مجید، و وفامهر، محسن. (۱۴۰۲). تبیین سیر تطور استفاده از مقرنس در معماری خراسان با رویکرد بررسی در ابنیه مذهبی شهر مشهد. معمار شهر: فصلنامه معماری و شهرسازی، ۲ (۱)، ۱۷-۱.

فرشیدراد، فرزاد، اعتصام، ایرج، و قبادیان، وحید. (۱۴۰۳). تبیین تطبیقی نظام های هندسه فراکتال در سازماندهی معماری و آرایه‌های مسجد نصیرالملک. نگره، شماره ۶۹، ۱۴۵-۱۶۳. Doi:10.22070/negareh.2022.16197.3028

کاظمیان، معصومه. (۱۳۹۴). تحلیل معناگرایانه مقرنس در معماری اسلامی (نمونه موردی مسجد شاه اصفهان). دومین کنفرانس بین‌المللی پژوهش‌های نوین در عمران، معماری، شهرسازی، ترکیه.

لرزاده، حسین. (۱۳۶۰). احیای هنرهای از یاد رفته، فنون مقرنس. تهران: ناشر مؤلف.

صاحب محمدیان، منصور، و فرامرزی، سینا. (۱۳۹۲). بررسی وجود نظم شبه‌تناوبی در ساختار هندسی پتکانه. هنرهای زیبا - معماری و شهرسازی، ۱۸ (۲)، ۴۳-۵۴. Doi: 10.22059/jfaup.2013.50533

مکی‌نژاد، مهدی. (۱۳۹۴). کاشی کاری مقرنس در معماری ایرانی. دوفصلنامه تخصصی دانش مرمت و میراث فرهنگی، شماره ۶، ۳۹-۵۲.

نجیب اوغلو، گل‌رو. (۱۳۹۸). هندسه و تزئین در معماری اسلامی. ترجمه مهرداد قیومی بیدهندی. تهران: انتشارات روزنه (نشر اثر اصلی ۱۹۹۵).

نژاد ابراهیمی، احد، و سامی، زیبا. (۱۳۹۷). الگوشناسی تزئینات مقرنس در معماری ابنیه بازار تاریخی تبریز. مطالعات شهر ایرانی اسلامی، شماره ۳۱، ۵-۱۷.

منابع
پژوهش‌های ایران

ساختارشناسی تطبیقی
مقرنس ایوان مقصوره مسجد
گوهرشاد مشهد با الگوی...
زهرا خاکپور و فرزانه فرخفر،
۱۳۴، ۱۲۹

- Danaeina, A. & Erfan, B. (2020). The use of regular Takht in the geometrical system of the muqarnas: A case study on mosques and shrines of Kashan. *Symmetry: Culture and Science*, 31 (3), 297- 319.
- Dold-Samplonius, Y. & Harmsen, S. L. (2005). The Muqarnas Plate Found at Takht-i Sulayman: A New Interpretation. *Muqarnas: An Annual on the Visual Culture of the Islamic World*, No. 22, 85-94.
- Necipoğlu, G. (1995). *The Topkapi scroll: geometry and ornament in Islamic architecture: Topkapi Palace Museum Library MS. H. 1956*. Santa Monica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities.
- Tapan, N., Aykoc, S., & Çağman, F. (1983). *The Anatolian Civilisations* (Vol. 3). Seljuk/Ottoman. Istanbul: Topkapi Palace Museum.

A Comparative Structural Analysis of the Muqarnas of the Iwan-i-Maqsura of Goharshad Mosque in Mashhad with the Linear Model from the Topkapi Scroll

Zahra Khakpour

M.A. Student of Islamic Art, Department of Islamic art, Neyshabur University, Neyshabur, Iran
(Corresponding Author)/ z_khakpour@neyshabur.ac.ir

Farzaneh Farrokhfar

Associate Professor, Department of Graphics (visual communication), Tarbiat Modares University, Tehran, Iran/ f.farrokhfar@modares.ac.ir

Received: 17/01/2025

Accepted: 28/02/2025

Introduction

The muqarnas of the porch of the Goharshad Mosque in Mashhad is among the most distinguished Timurid muqarnas, which was made in layers with a precise and elegant geometric design. This design is not merely decorative; it depicts the beauty and spiritual grandeur of the sacred space as well. The Topkapi Scroll, as one of the most important documents obtained from the ninth and tenth centuries AH, displays a variety of geometric designs applied to the body of walls and arches. This scroll was prepared by the Timurid and the early Safavid designers and contains a valuable collection of geometric patterns. A leaf from this scroll is closely related to the structure of the mogharnas of the porch of the Goharshad Mosque in Mashhad, suggesting the possibility of a connection between the linear pattern of the Topkapi Scroll and the porch of Goharshad Mosque.

Research Method

This research is comparative in terms of its fundamental objective and descriptive-analytical method. It employs the methods of library study, documentary and field observation data (visiting Goharshad Mosque and taking pictures of the moqrans of the porch of the courtyard). This research uses the general image in two samples of moqrans of the objective model and the linear model and detailed images of the tools to show the structural differences and similarities of the two moqrans. In the first sections, the research introduces the muqarnas. Then, it collects information about this element in the porch of the courtyard of Goharshad Mosque and evaluates the understanding of the structure of this decorative element.

Research Findings

The evidence and analyses available on both the objective and linear muqarnas, summarizing and comparing in three different parts of the center, body, and margin, show that the differences in the number and size of the muqarnas are related to their placement. In this design, many forms are drawn similar to the objective muqarnas, but with lines that have changed their shape. According to the images of the linear design of the Topkapi Scroll, it can be seen that in some of the six-band forms of the first row, a line is drawn in the lower part of it, which has transformed the form six-band into a Five-Kond form. It can be concluded that there were errors in the linear design that were not eliminated and the correct lines were also drawn. The presence of the star form, as a part of the flat form in the muqarnas of Goharshad Mosque, includes five-pointed, four-pointed, six-

پژوهش‌های هنرهای اسلامی ایران

دوفصلنامه علمی هنرهای صناعی ایران

سال هفتم، شماره ۲، پیاپی ۱۳

پاییز و زمستان ۱۴۰۳

۱۴۱

pointed, seven-pointed, and eight-pointed stars. However, in the linear scroll pattern it includes five-pointed, four-pointed, six-pointed, and nine-pointed stars. More complexity is seen in the muqarnas of Goharshad Mosque because the ends of the flat forms create a form Tanure and the number of forms Tanure in this muqarnas is more in comparison to other cases. In other words, except for the form Taas, all the star forms in two-dimensional and three-dimensional forms in the muqarnas of Goharshad Mosque can be considered a kind of complete Shamsa. The findings show that the Shamsa form in both muqarnas is drawn in the same way in the two parts of the central core and the body. The structure used in both muqarnas is a cluster-type geometry and shows its tendency towards infinity, which is derived from fractal geometry. At the same time, there are differences between the linear design and the objective model pattern, which are probably due to the artist's taste during execution or because of various restorations of the muqarnas of the porch of the courtyard of Goharshad Mosque or the linear pattern. The beginning and end of each row in the linear design, which is two-dimensional, cannot be compared to the objective muqarnas. On the edge of the Goharshad muqarnas, there is a partial civil form that cannot be seen in the linear design pattern of the Topkapi Scroll.

Conclusion

The results show that the central part of the muqarnas is in the form of a large semicircle or half circle with an emphasis on the Shamsa, which has a significant effect on the circular or rotational movement in the trains below them. In the middle part of both muqarnas, repeating units are seen; the star form is one of the most important. It is also the factor that creates Shirazi muqarnas and the complexity of the muqarnas. Regular polygons are another recurring form and a reason for creating movement in the entire muqarnas. They indicate that a transformation of forms has been created in both muqarnas. The similarity between the central parts of both samples, in the type of structure as well as in the type of forms, is great. At the same time, with an increase in the different forms that make up the muqarnas, another factor creating the Shirazi muqarnas, the multiplicity of forms that are used in the linear design of the Topkapi scroll is less evident than in the objective muqarnas. The Shamsa form is drawn in the same way in both muqarnas. Another difference between the objective and linear muqarnas is the lack of a border in the linear design, which may have been due to the two-dimensional nature of its drawing in the linear design. In both muqarnas, waves and distortions are seen in the rows that are directed towards the center or the Shamsa. This is a unique feature of the art of Muqarnas from the Timurid era, which can be seen and proven in both physical and written examples of Muqarnas left from that era, and is a source of pride for the industrial arts of Iran.

Keywords: Timurid architecture, Goharshad Mosque, Iwan-i-Maqsurā, Muqarnas, Topkapi Scroll, Comparative Structural.

References

- Afrasiabi, M., & Zendehtdel, E., & Hosseini, M. (2016). *Decorative architecture of the Islamic period: Goharshad Mosque*. First National Conference on New Research Findings in Civil Engineering, Architecture, Urban Planning, and Environment, Tehran, Iran [In Persian].
- Azizi, M., & Vafamehr, M. (2023). Analyzing the evolution of muqarnas usage in Khorasan architecture: A study of religious buildings in Mashhad. *Architect of the City: Scientific Journal of Architecture and Urban Planning*, 2 (1), 1-17 [In Persian].
- Danaeina, A., & Erfan, B. (2020). The use of regular Takht in the geometrical system of the Muqarnas: A case study on mosques and shrines of Kashan. *Symmetry: Culture and Science*, 31 (3), 297-319.

مهرهای ایران
ساختارشناسی تطبیقی

مقرنس ایوان مقصوره مسجد
گوهرشاد مشهد با الگوی...
زهرآ خاکوهر و فرزانه فرخفر،
۱۳۴۰، ۱۲۹

- Dold-Samplonius, Y., & Harmsen, S. L. (2005). The muqarnas plate found at Takht-i Sulayman: A new interpretation. *Muqarnas: An Annual on the Visual Culture of the Islamic World*, No. 22, 85-94.
- Farshidrad, F., & Etesami, I., & Ghobadian, V. (2024). Comparative explanation of fractal geometry systems in mosque Nasir al-Mulk's architecture and decorations. *Negareh Journal*, No. 69, 145-163. Doi: 10.22070/negareh.2022.16197.3028 [In Persian].
- Hosseini, H. (2014). Master Qavam al-Din Teyyan Shirazi: A gem of the ages (842 AH). *Art Foundation Journal*, No. 10, 66-71 [In Persian].
- Hosseini, S. M. (2011). Timurid inscriptions in Khorasan (Vol. 1). Mashhad: Islamic Research Foundation of Astan Quds Razavi [In Persian].
- Ismaili, F., & Ismaili, E. (2015). *Muqarnas, an aesthetic element in Islamic architecture*. National Conference on Indigenous Architecture and Urban Planning of Iran, Yazd University, Yazd, Iran [In Persian].
- Kazemian, M. (2015). *Semiotic analysis of muqarnas in Islamic architecture (Case study: Shah Mosque, Isfahan)*. Second International Conference on New Research in Civil Engineering, Architecture, and Urban Planning, Turkey [In Persian].
- Khalilipour, A., & Hemmati, E., & Tavousi, M. (2014). The evolution of muqarnas in Iran from the historical period to the early Islamic era. *Naqsh-Mayeh*, No. 21, 7-19 [In Persian].
- Khazaei, M., & Mazidi Sharaf Abadi, M. (2022). Analytical study of decorative motifs of pulpit in the Grand Mosque of "Sultan Mahmud Shah of Bondorabad complex" in Yazd. *Paykareh*, No. 29, 30-45. Doi: 10.22055/pyk.2022.17831 [In Persian].
- Larzadeh, H. (1981). *Reviving forgotten arts: Muqarnas techniques*. Tehran: Author Publisher [In Persian].
- Makinnejad, M. (2015). Muqarnas tilework in Iranian architecture. *Restoration and Cultural Heritage Studies*, No. 6, 39-52 [In Persian].
- Najiboglu, G. (2019). Geometry and decoration in Islamic architecture. Translated by Mehrdad Qayoumi Bidehendi. Tehran: Rozaneh Publications (Original Edition Published in 1995). [In Persian].
- Necipoğlu, G. (1995). *The Topkapi Scroll: Geometry and ornament in Islamic architecture: Topkapi palace museum Library MS. H. 1956*. Santa Monica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities.
- (2019). *Geometry and ornament in Islamic architecture (M. Gayyoomi BidHendi, Trans.)*. Tehran: Rouzaneh Publication (Original work Published 1995) [In Persian].
- Nezhadebrahimi, A., & Sami, Z. (2018). Pattern recognition of muqarnas decorations in the historical bazaar buildings of Tabriz. *Iranian Islamic City Studies*, 31 (8), 5-17 [In Persian].
- Rasouli, E., & Etesami, I. & Matin, M. (2019). The style and architectural decorations of Timurid structures. *Islamic Art Studies*, No. 37, 110-128. Doi: 10.22034/ias.2020.108417 [In Persian].
- Saheb Mohammadian, M. & Faramarzi, S. (2013). Study of pseudo-periodic order in the geometric structure of Potkaneh. *Fine Arts - Architecture and Urban Planning*, 18 (2), 43-54. Doi: 10.22059/jfaup.2013.50533 [In Persian].
- Seyed Sadr, A., (2002). Encyclopedia of architecture and urban planning. Tehran: Azadeh Publications [In Persian].
- Tapan, N., Aykoc, S., & Çağman, F. (1983). *The anatolian civilizations* (Vol. 3). Seljuk/Ottoman. Istanbul: Topkapi Palace Museum.
- Zamani, Z., Fattahi, K. & Ekhtiyari, M. (2022). Studying muqarnas typology and its Fundamental components according to Al-Kāshi's Meftāh -ol- Hessāb treatise. *Golestan-e-Honar*, 8 (2), 93-104 [In Persian].

URL:

URL1: www.shiro1000.jp/muqarnas/data/irana.htm#MASHHAD (Access Date: 2025/01/12)

سینا عل
بهره‌های ایرا

ساختارشناسی تطبیقی
مقرنس ایوان مقصورة مسجد
گوهرشاد مشهد یا الگوی...
زهرآ خاکپور و فرزانه فرخ‌فر
۱۳۴۱۲۹

تحلیل نگاره عرفانی «مجنون در میان وحوش» خمسه طهماسبی از منظر محیی الدین ابن عربی بر اساس اصل تناظر عوالم کبیر و صغیر

فاطمه برمکی*

اسماعیل بنی اردلان**

ایرج داداشی***

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۵/۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۸/۱۴

چکیده

ارتباط هنر اسلامی با آموزه‌های عرفانی به نظر امری واضح و بدیهی است؛ لیکن در مطالعاتی که در این زمینه انجام شده‌اند، به اندازه کافی به این ارتباط و اشتراک اشاره نشده و به این نسبت، در عرصه هنر نگارگری کمتر پرداخته شده‌است. حال آن‌که با بررسی و شناخت سنت‌های فکری مرسوم در بستر جهان‌بینی نگارگران، می‌توان درک بهتری از نگاره‌ها داشت. سنت، مانند رشته‌ای انسان را با اصل مرتبط می‌کند. در نگرش سنتی (یعنی نگرش برآمده از سنت و وحی الهی) بر این باور بودند که عالم و آدم هردو جلوه حق‌اند و عالم به‌عنوان انسان کبیر و انسان به‌عنوان عالم صغیر هستند. این منظر، اصل دیگری را در پی دارد و آن تطابق و تناظر میان عالم کبیر و عالم صغیر است. این پژوهش حول یکی از نگاره‌های دوره صفویه به نام «مجنون در میان وحوش» محفوظ در موزه بریتانیای لندن انجام شده و سعی بر آن است که فرضیه تأثیر این اصل بر شکل‌گیری نگاره موردنظر به‌عنوان یکی از ثمرات آن، مورد بررسی قرار گیرد. پرسش این است: نگاره مجنون در میان وحوش، بر اساس نگرش سنتی تناظر عالم کبیر و عالم صغیر و از منظر محیی الدین ابن عربی چگونه دیده و تبیین می‌شود؟ شیوه گردآوری اطلاعات به روش مشاهده و مطالعه منابع مکتوب چاپی و الکترونیکی است. در این نگاره برابری دقیق مظاهر طبیعت با احوال مجنون جای بسی تفکر و تأمل دارد؛ گویی نگارگر با بهره‌گیری از عناصر طبیعت، مخاطب را از صورت به قلمروی معنا راه می‌برد و با زبان رمز، وصف سیر و سلوک عرفانی می‌کند. «مجنون» مصداق انسانی است که به دنبال «عشق» می‌گردد و نگارگر بر بازنمایی مفاهیم عرفانی عشق و هجران اهتمام داشته و احوال انسان و سرگردانی‌اش در عالم را با بهره‌گیری از نشانه‌ها و تعاملات بین آن‌ها به طریق مجنون در بیابان ترسیم کرده‌است.

کلیدواژه‌ها:

عرفان، هنر اسلامی، نگارگری، مجنون در بیابان، عالم صغیر، عالم کبیر

* دانشجوی دکتری پژوهش هنر، گروه پژوهش هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران / fbarmaki@uma.ac.ir

** استادتمام، گروه پژوهش هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران / bani.ardalan@art.ac.ir

*** استادیار، گروه پژوهش هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران (نویسنده مسئول) / dadashi@art.ac.ir

۱. مقدمه

رابطه هنر اسلامی با آموزه‌های عرفانی آشکار به نظر می‌رسد؛ لیکن به این ارتباط و اشتراک در عرصه هنر نگارگری کم‌تر پرداخته شده‌است. به‌طور صریح، نگارگری ایرانی در بسیاری از نقاط اوج خود، تصویرسازی متون معتبر ادبی عاشقانه بوده‌است. این سنت بصری، دارای ویژگی‌های هنری منحصر به فردی است. هنگامی که نگاره «مجنون در میان وحوش» را دقیق‌تر مورد بررسی قرار می‌دهیم، تأثیر تفکرات عرفانی چون تناظر عوالم کبیر و صغیر را درمی‌یابیم. قصد بر این است تا نشان دهیم این اصول در سطح ناسوتی و در عالم تصویر در چه عواملی بازتابیده شده‌اند و چگونه با هم مرتبط می‌شوند. در تحلیل تصویر به تناظر جزء به جزء میان مجنون به‌عنوان مظهر عالم صغیر و سایر عناصر نگاره به‌عنوان مظاهر عالم کبیر اشاره خواهیم کرد تا نسبت جزء با کل و کل با جزء مشخص شود.

این نوع نگاه، تأثیر اصول حاکم بر جهان‌بینی سنتی نگارگران را نشان می‌دهد؛ چراکه در این نگاه، اشیاء محسوس مجلای جلوه‌گری حق هستند. صاحب چنین بینشی، در هر جا صورتی را می‌یابد که تجلی بُعدی از ابعاد وجود الهی است و نمادی از وجه حقیقت الهی؛ لذا تجارب حسی، دارای طبیعتی رازگون و نمادین می‌شوند و همانند صور نمادین مرئی در خواب می‌بایست تأویل گردند. برخلاف نظر عوام درباره تخیل، ابن عربی معتقد است که این قوه، اشیائی را در ذهن حاضر می‌کند که در عالم خارج حضور ندارند. این حضور امری موهوم نیست، به عبارتی ذهن اشیائی را نمی‌بیند که در هیچ جای از این وجود قرار نداشته باشند. در حقیقت، تخیل در لوای صور محسوس مرتبه‌ای بالاتر از مراتب وجود را آشکار می‌سازد و این عمل در ارتباط او با عالم مثال یا خیال واقع می‌شود (داداشی، ۱۳۹۷: ۱۰۹-۱۱۰). آن‌چه را نگارگر به تصویر می‌کشد تجلی بُعدی از ابعاد وجود الهی است که می‌توان آن‌ها را تأویل و تفسیر کرد.

از منظر عرفای مسلمان و ابن عربی می‌توان تجلی را از دو حیث اعتبار کرد، یکی که تمامی اشیاء را تجلی حق بدانیم و اشیاء، مجلای حق و دال به ذات مقدس حق باشند و دیگر این که برای اشیاء، وجودی مستقل بالذات قائل باشیم. در حالت نخست، شیء آیه و رمزی است که به سوی حق دلالت دارد و در حالت دوم، شیء حجابی است در برابر انوار حق. این خاصیت دوگانه اشیاء است که می‌توانند حجاب و لباب حق باشند؛ برای همین در هنر نگارگری ایرانی و اسلامی و در هنر سنتی جوامع سنتی، نگارگری تا حدی می‌تواند شبیه به اشیای طبیعی باشد که دال بدان‌ها نباشد؛ زیرا هر شیئی اعم از طبیعی و صناعی باید دلالت به حق داشته باشد و در غیر این صورت حق وجود داشتن نخواهد داشت. به همین دلیل است که در نگارگری اسلامی، گذشته از این که نگارگر، عارف به این حقایق باشد یا نباشد، به دلیل حضور در زیست‌جهان سنتی و تنفس در جو سنت و دین، خواسته یا ناخواسته متأثر از این روح که می‌توانیم آن را روحیه‌ای دینی یا سنتی بنامیم، دست به آفرینش‌گری می‌زند و نگاره او به نحوی دلالت به حق دارد. در واقع، یافتن چنین اصولی در هنر ایران گواه بر پابندی نگارگران بر نگرش سنتی و فضای فکری غالب دینی است. هرچند در اواخر قرن دهم ه. ق کم‌کم نقاشان فردیتی فارغ از پروردگارشان برای خویش قائل می‌شوند و جریان تاریخ هنر ایران به تدریج وارد مسیر دیگری می‌شود؛ درخصوص نگاره «مجنون در میان وحوش»، هنوز نه اثر هنری مقوله‌ای مستقل بوده و نه هنرورزی، کنشی برای ابراز وجود نگارگر بوده‌است. اما هنگامی که از باورهای سنتی و اصول حاکم بر جهان‌بینی نگارگر آگاه می‌شویم، تمثیلات و نشانه‌های بصری در لایه‌های زیرین بر ما آشکار می‌شود. تحلیل و بررسی متون هنری از جمله نگاره‌های ایرانی نیازمند توانایی خوانش آن‌هاست و خواندن نگاره در گرو رمزگشایی نشانه‌های آن است.

ادبیات ما پس از ورود اسلام به ایران پیوندی ناگسستنی با قرآن، روایات و دین پیدا کرد. به‌گونه‌ای که بخش عظیمی از ادبیات ما، «ادبیات عرفانی» نام گرفت. این بخش از ادبیات تأثیر فراوانی از آیات، روایات و احادیث گرفته‌است. حاصل این توجهات، آفرینش متون متعددی اعم از تفسیری و عرفانی - ادبی بوده‌است که هریک به‌نوعی، بخشی از توضیحات و برداشت‌های نویسنده و شاعر از مطالب و موضوعات قرآنی - روایی را به خوانندگان انتقال می‌دهند. به نظر می‌رسد نگارگران مسلمان نیز به انسان و طبیعت، همان نگاهی را داشتند که عارفان داشتند.

نگاره «مجنون در میان وحوش» به‌عنوان نمونه مطالعاتی این نوشتار انتخاب شد تا با راهبردی کیفی و با روش تحقیق توصیفی مطالعه شود. در باب چرایی این انتخاب باید گفت که داستان‌های مربوط به مجنون در ادبیات با تمثیلات فراوانی همراه هستند که همان تمثیلات، در نگارگری هم به تصویر درآمده‌اند. دلیل انتخاب این نگاره خمسه طهماسبی، ویژگی‌های برجسته آن از جنبه‌های تجسمی، زیبایی‌شناسانه، معنایی، صوری و فنی است که آن را از سایر آثار متمایز می‌کند. با دقت در آن می‌توانیم از شگردهای پیدا و پنهان نگارگر در به‌کارگیری اصول

صناع
هنرهای ایران

تحلیل نگاره عرفانی «مجنون
در میان وحوش» خمسه
طهماسبی از منظر
فاطمه برمکی و همکاران
۱۶-۱۴۵

تناظر عوالم صغیر و کبیر در ساحت نگارگری پرده برداریم. این نگاه و شناساندن و معرفی اصول حاکم بر تفکرات سنتی نگارگران، مخاطب را قادر می‌سازد تا از زاویه‌ای متفاوت به نگارگر و نگارگری ایرانی بپردازد. هدف از نگارش این مقاله، درک بخشی از زوایای پنهان هنر نگارگری از جهت میزان تبعیت تصاویر از تفکرات سنتی است که نگاره‌ها بر اساس آن‌ها شکل گرفته‌اند. با توجه به خصوصیت نمادین نقاشی ایرانی، به نظر می‌رسد با ارائه تحلیل‌های نظام‌مند از نگاره، امکان خوانش و رمزگشایی عرفانی نگاره موردنظر به‌دست آید. این نوع نگاه بر اساس فرهنگ و چیزی که از درون خود سنت زاینده شده است و لزوماً تنها راه شناخت و بررسی نگاره نیست. خوانش نگاره موردنظر به متن کلامی و روایت داستانی که نگاره بر اساس آن تصویر شده، وابسته است. مجنون مصداق انسانی است که در راه عشق قدم گذاشته و مرارت‌های عشق را به جان خریده است.

نگارگران، نگاهی عاشقانه، نمادپردازانه و رمزآلود به طبیعت دارند، گویی با بهره‌گیری از عناصر طبیعت، مخاطب را از صورت به قلمروی معنا راه می‌برند و با زبان رمز، وصف سیر و سلوک عرفانی می‌کنند. در بسیاری از نگاره‌ها برابری دقیق مظاهر طبیعت با رفتار آدمی جای بسی تفکر و تأمل دارد. این صور خیال شاعرانه، نزد حلقه‌های صوفیه مشهود بوده است. فراموش نکنیم که نگارگران اغلب، عارف مسلک بوده‌اند و با شعر نیز مؤانست داشته‌اند. چگونه می‌توان تصور کرد که در غزل با یک جهان کنایی سروکار داریم، اما منکر وجود آن در نگارگری بشویم؟ مگر این که بپذیریم رمزگشایی چنین جهان کنایی‌ای هنوز صورت نگرفته است، یا معتقد باشیم که نگارگران فهم این رموز را به پختگی اهل نظر و آگاهار می‌کرده‌اند (بنی‌اردلان، ۱۳۸۷: ۴۶). استفاده از صورت به‌عنوان رمزی که به معنی منتهی می‌شود، عمیق‌ترین و رفیع‌ترین آموزه‌های عرفانی خود را تبیین می‌کند. با دیدی ژرف‌تر، عرفا دامنه این بحث پرشور را به حقیقت توحید می‌کشاند و از آن رهگذر، همه مظاهر هستی را تفسیر می‌کنند (حکمت، ۱۴۰۱: ۲۱).

۲. مبانی نظری پژوهش

با توجه به مطالبی که ذکر شد، لازم است چارچوب نظری‌ای تبیین شود که این مسئله در آن قابل تعریف و دارای اهمیت است. مبنای نظری پژوهش حاضر، آرای محیی‌الدین ابن عربی در حوزه اصول سنتی حاکم بر هستی‌شناسی نگارگران می‌باشد. محیی‌الدین ابن عربی یکی از افاضل عارفان و اکابر صوفیان عالم اسلام در قرن ششم ه.ق است که احوالش شنیدنی، آثارش خواندنی، اصول عرفانی‌اش عمیق و تأثیرش بر دیگران، به‌ویژه بر حکیمان و عارفان فارسی‌زبان، بسیار شدید است (جهانگیری، ۱۳۷۵: ۱۰). اندیشه‌های او در رابطه با نسبت انسان و عالم و خداوند جای تأمل دارد. در اندیشه و نگرش سنت مزدایی ایرانیان و هم در آموزه‌های اسلامی و هم از منظر عرفای مسلمان نظیر غزالی، سهروردی، ابن عربی و مانند ایشان که ریشه در سنن الهی دارند، انسان آخرین آفریده و چکیده همه آفرینش و مظهر و مجلای تمامی صفات الهی است. به همین حیث، انسان به مثابه جهان و جهان به مثابه انسان است. لذا عالم را «انسان کبیر» و انسان را «عالم صغیر» خوانده‌اند. بر اساس آموزه‌های وحیانی، آفرینش یا خلقت در سلسله‌مراتبی از مبادی الهی آغاز شده و با آفرینش یا خلقت انسان پایان می‌پذیرد. هم در کتاب بندهشن زرتشتی و هم در آموزه‌های هندی و نیز در آموزه‌های یهودی، مسیحی و اسلامی، آفرینش در سلسله‌ای از مراتب صورت گرفته است. این نگرش موجب می‌شود که هر آفریده به مثابه آیه یا نشانه یا رمز^۱ در نظر آورده شود. هرچند نگرش رمزی در تفکر یونانی از ارسطو به بعد به محاق می‌رود و به تأسی از او در میان برخی مشائیان (پیروان مکتب ارسطو) در جهان اسلام و مسیحیت هم کم‌رنگ می‌گردد، لیکن هم‌چنان با قوت و قدرت در نگرش حکمای اشراقی و به‌ویژه عرفای مسلمان، دوام می‌یابد؛ در عرفان اسلامی، به‌طور اعم و در نزد ابن عربی به‌طور اخص. خداوند متعال در آیه ۵۳ سوره مبارکه فصلت می‌فرماید: «سَرِّبَهُمْ آيَاتِنَا فِي الْأَفَاقِ وَفِي أَنْفُسِهِمْ حَتَّىٰ اَنْتَبِیْنَهُمْ أَنَّهُ الْحَقُّ أَوَّلَ لَمْ يَكْفِ بِرَبِّكَ أَنَّهُ عَلَىٰ كُلِّ شَيْءٍ شَهِيدٌ». این آیه دلالت کافی دارد که آفرینش اعم از آن‌چه در آفاق و در تمامی کرانه‌های هستی دیده می‌شود و هم در انفس یعنی آن‌چه در روان‌های آدمیان و موجودات است، هریک و همگی آیات و نشانه‌های حق هستند و به مثابه رمز و نشانه بر حقانیت او دلالت می‌کنند و بر این که خداوند در همه عالم حضور دارد، به کفایت دلالت دارند.

به مسئله ارتباط هنرهای اسلامی و مابعدالطبیعه چنان که گفته شد، بارها در حوزه مطالعات تاریخ هنر نگارگری پرداخته شده است و پژوهشگران متعددی به این مسئله پرداخته و نگارگری را جزو هنرهای سنتی نام برده‌اند؛ واژه سنت مفهومی گسترده را شامل می‌شود: معنای لغوی سنت در فارسی، راه، روش، سیرت، طریقه و عادت است (معین، ۱۳۸۶: ۵۵۸). در فرهنگ حسابی واژه «Trade» به معنای شیوه، استادگی، ورزه، کردار و از روی استادی آمده است (شکوری، ۱۳۵۹: ۱۳). معادل انگلیسی سنت هم از ریشه لاتینی «Tradere» گرفته

شده و به معنای انتقال دادن یا سپردن چیزی به کسی است تا از آن مراقبت و نگهداری کند (گیدنز، ۱۳۷۸: ۷). در دیدگاه سنت‌گرایان، سنت در پیوندی ناگسستنی با وحی و دین، با امر قدسی، با مفهوم راست‌اندیشی، با مرجعیت، با استمرار و انتظام در انتقال حقیقت، با امر ظاهری و امر باطنی و همچنین با حیات معنوی، علم طبیعی و هنرها قرار دارد (نصر، ۱۳۸۰: ۱۳۶). هنرمند مسلمان ایرانی، هم از حیث وجودشناسی و هم از حیث شناخت‌شناسی متأثر از سنتی الهی است که تبدیل و تحویل نمی‌پذیرد. لذا او با تمام وجود شرقی است و عناصری را در آثارش آشکار می‌سازد که در اغلب سنت‌های کهن شرقی (به‌زعم گنون) مشترک است. این درون‌مایه مشترک لااقل تا زمان آشنایی او با دنیای غرب - در اواخر دوره صفویه - حفظ شده است (داداشی، ۱۳۹۷: ۱۱۲).

غرض از هنر سنتی، آن خاطره جاودانی است که ساختارهای ذهنی و مالا آن کل سازنده نظام فرهنگی ما را حفظ می‌کند. در این نظام فرهنگی، الگوها و شکل‌ها در «هم‌شکلی» بصری‌ای تکرار می‌شوند که نه در پروژات، بلکه در خمیره و جوهر باطنی خود تجدید حیات می‌کند. نشانه این امر همین بس که هنرمندان ما قرن‌هاست که همان نقش‌ها و همان الگوها را مکرر می‌سازند که به تجربه و زیست معنوی‌شان غنی شده‌اند (شایگان، ۱۴۰۲: ۲۰).

سنت، قطع‌نظر از آن که حامل «امانت» است، اصل و نسب هر قومی را نیز دربردارد و مانند رشته‌ای است که انسان را با اصل مرتبط می‌کند یا به مثال رودی است که از آغاز تا پایان جریان خود با سرچشمه‌اش پیوند دارد (همان: ۵۶). به قول گنون، اصل بدیهی وجود یک سنت نخستین و ازلی، مشتمل بر مجموعه‌ای از اصول ثابت و لایتغیر مابعدالطبیعی و جهان‌شناختی است که سلسله‌ای از سنت‌ها از آن نشأت می‌گیرند و هریک از این اصول را در قالب صورت‌هایی بیان می‌کند که توسط یک وحی معین و بنابر مقتضیات وضعیتی خاص تعیین می‌گردند (الدمو، ۱۳۸۹: ۵۳). سنت، حکمت لازمان ازلی، بی‌صورت و تغییرناپذیر است که در آغاز زمان آشکار گشته است؛ و تجسم صوری این حکمت در زمان منتقل شده است (همان: ۱۵۳).

تابنده گنابادی در کتاب رهنمای سعادت در بحث مراتب علم و ادراکات، به حدیثی از پیامبر (ص) اشاره می‌کند که «سنت قائمه» را از لوازم علم و دانش معرفی می‌کند: «إِنَّمَا الْعِلْمُ ثَلَاثَةٌ آيَةٌ مُحْكَمَةٌ أَوْ قَرِيبَةٌ عَادِلَةٌ أَوْ سُنَّةٌ قَائِمَةٌ». یعنی دانش بر سه چیز است: یا عقاید پایدار در دل و یا آنچه بر بشر در میانه‌روی و اعتدال اخلاقی لازم و فرض است یا روشی که انسان را به استقامت وادار نماید. سنت عبارت از سیره و روشی است که عده‌ای بر آن اتفاق داشته باشند و یا عادت شخص شده باشد و از جهت آن که آن را از اهلش فرا می‌گیرد و با حالات درونی و اعمال قلبی صاحب آن‌ها ارتباط و اتصال دارد، آن را سنت قائمه نامید (تابنده گنابادی، ۱۳۸۷: ۶۳، ۶۶). این اصول انسان را با اصل مرتبط می‌کنند، ثابت و تغییرناپذیر بوده‌اند و در آثار نگارگران تجسم صوری یافته‌اند و سالیان سال در هنر ایرانیان همان نقش‌ها و همان الگوها تکرار شده‌اند که در خمیره و جوهر باطنی خود تجدید حیات می‌کنند.

بدین ترتیب و بر اساس این ایده، شناساندن و معرفی اصول حاکم بر جهان‌بینی نگارگران، چون اصل تناظر عوالم کبیر و صغیر، می‌تواند مخاطب را به چالش بکشد و ردپای چنین نگرشی را در آثار نگارگری دنبال کند و او را از بیننده‌ای منفعل به عنصری فعال در اثر تبدیل نماید. همین درگیرکردن مخاطب در اثر، نتیجه مستقیم آگاهی بر اصول حاکم بر جهان‌بینی سنتی نگارگران است.

ابن عربی جهان را به پنج مرتبه (و گاه شش و هفت مرتبه)، اعتبار و تقسیم می‌کرد. این سلسله‌مراتب به عوالم یا حضرات خمس الهیه معروف هستند. هم‌چنین وی باور داشت که حضور الهی در همه مراتب هست و حق تعالی در هر مرتبه، خود ناظر به دیگر مراتب است. «فَعَلَامَةُ الْحُبِّ إِلَهِي حُبِّ جَمِيعِ الْكَائِنَاتِ فِي كُلِّ حَضْرَةٍ مَعْنَوِيَّةٍ أَوْ حِسِّيَّةٍ أَوْ خَيَالِيَّةٍ أَوْ مُتَخَيِّلَةٍ وَلِكُلِّ حَضْرَةٍ عَيْنٌ مِنْ إِسْمِهِ تَنْظُرُ بِهَا إِلَى إِسْمِهِ الْجَمِيلِ: نشان حب الهی، حب به جمیع کائنات در هر حضرتی است معنوی یا حسی یا خیالی یا متخیل و هر حضرتی، چشمی از اسم او دارد که با آن، به اسم جمیل او می‌نگرد» (ابن عربی، ۱۴۱۷ ه. ق، ج ۲: ۱۱۰). در حقیقت منظور وی این است که حضرت حق در همه حضرات و مراتب، متجلی و حاضر است و او بر هر چیزی ناظر و شاهد است: «... أَوْلَمْ يَكْفِ بِرَبِّكَ أَنَّهُ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ شَهِيدٌ» (فصلت: آیه ۵۳).

بر اساس آموزه‌های وحیانی و تفاسیر دینی و عرفانی، جهان دارای سلسله‌مراتب است و هریک از مراتب به‌عنوان رمز مرتبه بالاتر، هم جزئا و هم کلاً دارای مطابقت هستند. گویی مراتب عالم متناظر به هم و در یک نظام سلسله‌مراتبی علت و معلولی، هر مرتبه بالاتر علت مرتبه پایین‌تر و حاضر در آن و غایت آن و موجب حرکت آن است و میان آن‌ها نسبت تشابه و تناظر برقرار است.

نسفی می‌گوید: مُلک و ملکوت و جبروت سه عالم‌اند و هر سه عالم‌های خدای‌اند؛ هر سه باهم‌اند و هر سه درهم‌اند و از یکدیگر جدا نیستند. عالم جبروت، ذات عالم ملک و ملکوت است و عالم ملک و ملکوت، وجه عالم جبروت است. عالم جبروت کتاب مجمل است و عالم ملک و ملکوت کتاب مفصل. حقیقت این سخن آن است که عالم جبروت مبدأ عالم ملک و ملکوت است و عالم ملک و ملکوت از عالم جبروت پیدا آمدند و موجود گشتند (نسفی، ۱۳۶۲: ۱۵۷). بدان که عالم صغیر نسخه و نمودار عالم کبیر است، و هر چیز که در عالم کبیر هست، در عالم صغیر هم هست، اکنون بدان که نطفه آدمی نمودار عالم جبروت است و جسم و روح آدمی نمودار عالم ملک و ملکوت است. اگر نطفه را تخم گویی و جسم و روح را درخت خوانی، هم راست بود. اقوال نیک و افعال نیک و اخلاق نیک و معارف، میوه این درخت‌اند. اکنون بدان که غرض از این جمله آن است که تا بدانی که تمام موجودات یک وجود است، و ملک و ملکوت و جبروت مراتب این وجودند (همان: ۱۵۸-۱۵۹).

در بررسی ریشه شکل‌گیری اصل تناظر عالم کبیر و عالم صغیر، می‌توان گفت بشر از دو منظر متوجه عالم درون و عالم بیرون از خود شده است. از یک سو، انسان با نگاهی آفاقی به عالم بیرون و کائنات، متوجه یک هماهنگی دقیق بین اجزای عالم می‌شود، گویی مجموع عالم، یک پیکر واحد انسانی است. دارای نفس مدبر و طبایع موجودات عالم به مثابه قوای نفس کلی در تمام اجزای موجودات سریان دارد. از سوی دیگر، با نگاهی انفسی، وجود خویش را کانون اسرار خلقت می‌یابد که اگرچه از حیث جرم و جثه، کوچک است اما از حیث معنا، مراتب وجود و اوصاف کمالی را در خود دیده و به آن معنا بخشیده است (فرحناکی مقدم، قدرت‌اللهی و بلانیان، ۱۴۰۱: ۷۱). در علم جهان‌شناسی این نظریات اهمیت خاصی دارند، زیرا از طرق مهم برای نمایان ساختن وحدت طبیعت و روابط باطنی بین انسان و طبیعت به شمار می‌روند و در نتیجه تشابه بین عالم صغیر و کبیر است که علوم طبیعی قدیم به منزله پایه‌ای برای علوم ماورالطبیعه محسوب می‌شود و تأمل در طبیعت و تخصص در علوم طبیعی سهم مهمی در سیر و سلوک انسان به سوی عالم ملکوت دارد و از جهت دیگر علم به حقیقت انسان، خود مفتاح مخزن اسرار خلقت است. پس هدف علوم طبیعی مشاهده و تحقیق در آثار خالق در عالم مشهود است. در تناظر جزوی عالم کبیر و عالم صغیر، انسان و عالم را به صورت جزء به جزء با یکدیگر مطابق و متناظر در نظر می‌گیرد. در این تناظر، خود انسان و خود عالم به طور مستقل مورد توجه است و وقتی آن دو کنار هم قرار گیرند، شباهت‌ها و تطابق‌هایی بین اجزاء و روابط درونی هریک از آن‌ها با دیگری مشاهده می‌شود؛ آن‌چه در عالم کبیر موجود است، درون عالم صغیر یا انسان نیز نهفته است. ایام طفولیت بشر چون فصل بهار و جوانی چون تابستان و کهولت چون پاییز و پیری چون زمستان است و ولادت و حضور آن مانند طلوع و مرگ و غیبت آن چون غروب سیارگان ... (همان: ۸۰).

عزیزالدین نسفی در کتاب الانسان الکامل می‌فرماید: بدان که هر چیز که در دنیا و آخرت موجود است، در آدمی هم موجود است، و آدمی نسخه و نمودار دنیا و آخرت است (نسفی، ۱۳۶۲: ۶۴) و از این جهت است که پیامبر اکرم (ص) در حدیثی فرموده‌اند: مَنْ عَرَفَ نَفْسَهُ فَقَدْ عَرَفَ رَبَّهُ. هر که خود را شناخت تحقیقاً خدای خود را می‌شناسد. تفسیر بسیاری از عالمان شیعه این است که با شناخت ویژگی‌های انسان می‌توان ویژگی‌های خدا را هم شناخت (جوادی آملی و ایوبی، ۱۳۹۵: ۸۱).

یکی از آیاتی که سرچشمه بسیاری از بحث‌های تفسیری و تأویلی عرفانی در مورد شناخت انسان است، آیه ۷۲ سوره احزاب معروف به «آیه امانت» است. این آیه به امانتی اشاره دارد که تنها انسان آن را پذیرفت و یکی از آیات مورد توجه مفسران و عرفا بوده و خصوصاً توجه صاحب‌نظران را در حوزه عرفان (اعم از عرفان نظری و عملی) به خود جلب نموده است. خداوند متعال در این آیه می‌فرماید: «إِنَّا عَرَضْنَا الْأَمَانَةَ عَلَى السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَالْجِبَالِ فَأَبَيْنَ أَنْ يَحْمِلْنَهَا وَأَشْفَقْنَ مِنْهَا وَحَمَلَهَا الْإِنْسَانُ إِنَّهُ كَانَ ظَلُومًا جَهُولًا» به درستی که ما عرضه کردیم امانت را در آسمان‌ها و زمین و کوه‌ها، پس سر باز زدند آن‌که بردارند بار امانت را و ترسیدند از آن و برداشت آن را انسان، که او ستمکار نادان باشد» (بهرامی و کاظم خانلو، ۱۴۰۳: ۱۸۷).

خداوند این امانت جامع را به سه عالم عرضه کرد و آنان از حملش ابا ورزیدند، زیرا استعداد ذاتی‌شان از قبول امانت قاصر بود، ولی انسان بدان تن در داد چون انسان ظولوم و جهول است، زیرا انسان از طرفی ظلمانی و از طرف دیگر جاهل به ماسوای حق است، از این رو جمع اضداد است و به همین دلیل دیوانه می‌نماید و این است در واقع تناقض بزرگ انسانی که برگزیده شده بود (قرعه فال به نام او افتاده بود) تا به دیوانگی‌اش تحقق بخشد. ولی از آن‌جا که انسان حامل و حافظ امانت است و این امانت نیز در روز آلت است، یعنی در روز «الْأَشْتُ بِرَبِّكُمْ» (آیا نیستم رب شما) به او داده شده، از این رو رسالت اصلی انسان به خاطر آوردن عهد مستور در امانت است (شایگان، ۱۴۰۲: ۴۳-۴۵).

فیض حق که طالب تذکر است و تمنای انسان که به خاطر می آورد، موجب بروز «عشق» می شود (همان: ۴۶). عموم صاحب‌دلان و عرفا امانت الهی را «عشق» می دانند، همان که آسمان‌ها و زمین سر باز زدند و انسان به همت آن را بر دوش کشید. عزیزالدین نسفی می گوید: «ای درویش آن امانت که بر جمله موجودات عرضه کردند جمله ابا کردند و قبول نکردند و آدمی قبول کرد، آن امانت "عشق" است، اگر آدمی بدانستی که عشق کار قسمت است و بلای عظیم هرگز قبول نکردی» (نسفی، ۱۳۹۴: ۲۹۹). دکتر نصر در مقدمه رساله فی حقیقة العشق این چنین آورده است: تمایلات روح و حالات نفس و تفکرات انسانی درباره عشق هیچ گاه از حُسن و نیز شاید بتوان گفت از حزن جدا نیست (نصر، ۱۳۴۷: ۱۶). عشق، حُسن و حزن شاید مهم ترین مؤلفه های مابعدالطبیعی باشند که نگارگران مسلمان کوشیده اند در عالم تصویر بازتاب دهند.

۳. پیشینه پژوهش

تاکنون هیچ پژوهشی، نگاره «مجنون در میان وحوش» را آن گونه که مدنظر این نوشتار است، بررسی نکرده است، اما پژوهش هایی هم سو با این نوشتار موجود است. از آن جمله سپیده ساداتی زرینی و محسن مرائی (۱۳۸۷) در مقاله ای با عنوان «بررسی چگونگی تأثیرگذاری عرفان اسلامی در شکل گیری هنر نگارگری مکتب هرات تیموری و تبریز صفوی»، چگونگی تأثیرگذاری عرفان اسلامی در شکل گیری هنر نگارگری دوران تیموری و صفوی و نیز نقش ادبیات به عنوان منبع الهام آثار نگارگری را مورد بررسی قرار داده اند و این گونه بیان داشته اند: از آن جا که صور خیال در شعر فارسی و نقاشی ایرانی بر هم منطبق هستند، یعنی نظیر همان توصیف های نابی که سخنوران از عناصر طبیعت، انسان و اشیاء ارائه می دهند را در آثار نقاشان هم می توان باز یافت. حال آن که این اندیشه های عرفانی متجلی شده در ادبیات، صورت نماد و رمز پیدا کرده و در پی آن در آثار نگارگری نیز این مسئله آشکار است. این پژوهش به صورت کلی به تأثیر عرفان اسلامی و ادبیات به عنوان منبع الهام اشاره کرده است ولی مقاله حاضر بیش تر بر یکی از اصول حاکم بر اندیشه عرفانی نگارگران ایرانی (اصل تناظر عوالم کبیر و صغیر) تأکید کرده و چگونگی تأثیرگذاری آن بر شکل گیری نگاره موردنظر را بررسی کرده است.

مینا محمدی وکیل (۱۳۸۸) در مقاله ای با عنوان «نقد معناشناختی در مطالعه تطبیقی ادبیات و نقاشی با تکیه بر داستان لیلی و مجنون»، ارتباط متقابل ادبیات و نقاشی در سنت هنری ایران را در نگاهی کلی مطرح کرده و سپس تاریخچه داستان لیلی و مجنون، پیشینه های داستان و چگونگی شکل گیری تراژدی بزرگ نظامی را بررسی کرده است. توجه و تعمق در نگاره ها، کشف نشانه های تصویری و مطالعه تطبیقی آن ها با نشانه های متنی از یک سو و بررسی برخی از اصولی ترین نظریات معناشناختی (به ویژه در حوزه مطالعات زبان شناسی و نشانه شناسی جدید) در نقد تصاویر از سوی دیگر، باعث دستیابی به نتایج بسیار راهگشا و نوینی در مطالعات نگارگری ایرانی خواهد شد. نگاره های برگزیده وی بر اساس بخش هایی از داستان (مکتب خانه، دیدار از مجنون در بیابان و از هوش رفتن لیلی و مجنون) می باشد. در واقع نویسنده در این مقاله ضمن بیان برخی معانی ادبی مؤثر بر این نگاره ها، شناخت و درک ابعاد معناشناختی نمادهای بصری آن تصاویر را ارائه می کند. این پژوهش با بررسی تطبیقی متن و تصویر در این نگاره ها می کوشد وجوه معنایی نهفته در این آثار را کشف کند و برخی از خطاهای پژوهشگران غربی را در تفسیر تصاویر تصحیح کند؛ این اشتباهات به سبب عدم دستیابی کامل محققان غربی به متن داستان و ناآگاهی آنان از محتوای عرفانی آن است. تفاوت مقاله حاضر با پژوهش مذکور، بررسی محتوای عرفانی نگاره منتخب از زاویه اصل تناظر عوالم کبیر و صغیر است.

خشیایار قاضی زاده و پرویز حاصلی (۱۳۹۸) در مقاله «بیان هنری در نگاره های داستان لیلی و مجنون در خمسه طهماسبی»، بیان هنری را در نگاره های داستان لیلی و مجنون مورد جست و جو قرار داده اند. این پژوهش، هدف خود را شناخت کیفیت بیان هنری و خصوصیات تصویری نگاره های با محوریت لیلی و مجنون در خمسه طهماسبی دانسته است و نشانه ها و نمادهای استفاده شده در نگاره ها برای بیان هنری مطلوب را مورد کاوش قرار داده و به جایگاه عواملی مانند ترکیب بندی عناصر، نیروهای بصری و ارتباط عناصر تصویری هر نگاره، برای بیان هنری بهتر آن پرداخته است.

محمدرضا شریف زاده و زهرا تقدس نژاد (۱۳۹۸) در مقاله ای با عنوان «بررسی تطبیقی داستان نگاره مجنون در میان ددان خمسه طهماسبی با نگاره پارچه مضبوط در موزه بوستون به شماره ثبت ۱۹۲۸.۲ بر اساس نظریه بینامتنیت»، به تحلیل بینامتنی و تطبیقی میان نگاره و پارچه هایی با موضوع داستان لیلی و مجنون با رویکرد پژوهشی مشخص پرداخته اند. این پژوهش به شناسایی و خوانش نقاط اشتراک ادبیات با نگاره و نقوش این داستان بر روی پارچه ای از دوره صفوی و تطبیق این دو پرداخته و نتیجه گرفته است که نگارگران در این دوره، طراح پارچه نیز بوده اند.

اصغر فهیمی‌فر، منصور مهرنگار و حبیبه شریف (۱۳۹۲) در مقاله «بررسی روانشناختی رنگ جامه مجنون»، نگاره‌های لیلی و مجنون خمسه نظامی محفوظ در گنجینه موزه آرمیتاژ را با تأکید بر رنگ آبی بررسی کرده‌اند و مریم درپر و محمدجعفر یاحقی (۱۳۸۹) نیز در مقاله «تحلیل روابط شخصیت‌ها در منظومه لیلی و مجنون نظامی» از منظر ادبی به موضوع پرداخته‌اند.

مهدی فرحناکی‌مقدم، احسان قدرت‌اللهی و محمدرضا بلانیا (۱۴۰۱) در مقاله‌ای با عنوان «نظریه عالم کبیر و عالم صغیر محیی‌الدین ابن عربی»، به جایگاه نظریه تناظر انسان و عالم در رویکرد عرفانی مکتب ابن عربی پرداخته‌اند و بیان می‌کنند که تناظر انسان و عالم در مکتب ابن عربی از دو رویکرد تناظر جزوی و تناظر کلی قابل بررسی است. تناظر جزوی یکایک اعضای انسان را با تک‌تک اجزای عالم، مقابل قرار می‌دهد و بیش‌تر جنبه ذوقی و تمثیلی دارد. بر اساس جهان‌شناسی و انسان‌شناسی ابن عربی، انسان و عالم، ظهورات اجمالی و تفصیلی حقیقت واحد هستند. تناظر کلی، متوجه ساحت نوعی و تکوینی انسان است و بر این اساس، انسان و عالم، هردو بر صورت الهی بوده و از این جهت، نشانگر یک حقیقت هستند و هر سه با یکدیگر تطابق دارند. این مقاله به تبیین نظری این اصول می‌پردازد و تأثیر این اصول در هنر سنتی نگارگری را مورد توجه قرار نمی‌دهد.

۴. تحلیل و تفسیر اثر نگارگری

در ترکیب‌بندی اثر نگارگری که جزو هنرهای سنتی محسوب می‌شود، فیگورهای انسانی و عناصر طبیعت در کنار یکدیگر معنا می‌یابند، در غیر این صورت بی‌مفهوم و بی‌جان هستند و نگارگر بایستی از این مهم آگاه بوده و آن را به کار ببندد و این مهم حاصل نمی‌شود مگر با شناخت همه‌جانبه امکانات زبان استعاره‌ای نگارگری و اصول سنتی. نگارگر معانی و مفاهیم موردنظرش را از چینش آن‌چه اجزای نگاره می‌داند، بیان می‌کند. گویی هنرور مسلمان، معانی را کشف کرده و به عناصر تصویر، جنبه‌ای مطلوب برای آشکار کردن دلالت و معنا می‌بخشد. در ورای هر ترکیبی، معنای ویژه و مختص همان ترکیب نهفته است. با دقت در هر نگاره، دلالت ظاهری و باطنی، دلالت علامات بر معانی و اشاره بر معنا را خواهیم یافت. معانی، طبق نظم و نظام ویژه نخست در ذهن شکل می‌گیرند و سپس عناصر نگاره به تبعیت از آن‌ها، قرار خواهند گرفت. به عبارت دقیق‌تر اصالت بر معنا سنجیده شده‌است و المان‌های طراحی‌شده، تابع آن هستند.

به نظر می‌رسد اساس طراحی و ترکیب‌بندی نگاره‌ها بر پایه اصول و اعتقادات سنتی است و نگارگر، قوانین و اصول آن را در طراحی مدنظر دارد. اشیای محسوس مظهر حقیقت هستند و صاحب چنین بینشی همه‌جا صورتی می‌یابد که مظهر بُعدی از ابعاد وجود الهی و نمادی از وجه حقیقت الهی است که آن را به تصویر می‌کشد و ساخته او به نحوی دلالت بر حق دارد. ملاک و معیار برتری نگارگری بر نگارگر دیگر را باید در میزان مهارت هنرمند در تشخیص جایگاه صحیح عناصر تابلو و ارتباط و تعامل مفهومی بین عناصر و حسن ترکیب اجزای نگاره دانست؛ چراکه اگر رسالت نگارگر فقط از نظر تکنیکی صرف خلاصه می‌شد، دیگر شاهد انتقال اندیشه و برتری نگاره‌ای در یک مکتب هنری نسبت به دیگری نمی‌بودیم. هنری بودن یا نبودن یک نگاره موکول به روابط عناصر آن است نه زیبایی تک‌تک عناصر نگاره؛ زیبایی و معنا دار بودن نگاره برخاسته از حسن هم‌جواری اجزای آن در ترکیب‌بندی نگاره است و نگاره، رموز و لطایف خود را بروز نخواهد داد جز به کسانی که به مدد ذوق و احساس خود ژرفای آن را بکاوند. به همین روی، نوشتار حاضر با تکیه بر این منظر، راه خود را برای فهم چرایی و چگونگی ترسیم نگارگری سنتی ایرانی باز می‌کند. با توجه به رابطه نقاشی ایرانی و ادبیات، تفسیر و ارزیابی تمثیلات به کار رفته در نگاره موردنظر، مستلزم توجه به متن ادبی و روابط میان عناصر نگاره است. گویی از ظاهر به باطن می‌رویم و بدین ترتیب معنای اصلی آشکار می‌شود. نظر به این‌که نقاشی ایرانی در جهت مصورسازی کتب ادبی بوده، هستی‌شناسی عرفانی شاعران به هستی‌شناسی عرفانی نگارگران مبدل شده‌است، یعنی تفسیر نشانه‌های یک نظام کلامی به نظام نشانه‌ای تصویری تبدیل و تغییر یافته‌است.

متأسفانه تاکنون توجه زیادی به هنر ایران و مخصوصاً هنر ایران اسلامی از لحاظ معنای فلسفی و تمثیلی درونی این هنر نشده‌است و بیش‌تر تحقیقات دانشمندان که اکثراً خارجی بوده‌اند به شرح عناصر صوری و مباحث تاریخی معطوف گردیده‌است. تعمق در جنبه درونی موضوع و علاقه مفرط به کشف معنای واقعی هنر در مورد هنر ایران اسلامی بسیار کم‌تر دیده می‌شود. لیکن امروز حتی در محافل دانشگاهی این امر به‌طور کلی پذیرفته شده‌است که هنر یک تمدن دینی در لسان رمز و تمثیل حاکی از این حقایق دینی و حکمی است که بر آن تمدن حکمفرماست و نمی‌توان اهمیت واقعی چنین هنری را با تجزیه و تحلیل‌های صرفاً تاریخی و مبنی بر صور خارجی و جوانب ظاهری این هنر به‌دست آورد و از آن آگاه شد که نسبت به معنایی که این هنر حاکی از آن است بی‌تفاوت باشد (نصر، ۱۳۷۳: ۸۰).

۴-۱. مصورسازی خمسه طهماسبی



تصویر ۱: نگاره مجنون در میان وحوش، خمسه طهماسبی، اثر آقامیرک، ۹۴۶-۹۴۹ ه.ق، تبریز، محفوظ در کتابخانه موزه بریتانیا، به شماره or. 2265 (URL1)

خمسه نظامی گنجوی شامل پنج منظومه است: مخزن الاسرار، خسرو و شیرین، لیلی و مجنون، هفت پیکر و اسکندرنامه. در این میان، منظومه «لیلی و مجنون» از شهرت و تأثیر بیش‌تری در میان عموم مردم برخوردار بوده‌است. داستان لیلی و مجنون پیش از نظامی نیز در ادبیات فارسی نقل شده بود، اما نظامی برای اولین بار آن را به نظم کشید و بدین ترتیب مشهورترین اثر عاشقانه ادبیات کهن فارسی را از خود به یادگار گذاشت. در دوره صفوی برخی از شاهکارهای ادبیات فارسی با کمک خوشنویسان و نگارگران بزرگ آن دوره بازآفرینی شدند. در این راستا اولین پروژه مهم نقاشخانه مکتب تبریز دوره صفوی (مکتب قزلباشی) شاهنامه طهماسبی بود. دومین پروژه دارای اهمیت، نسخه مصوری از خمسه نظامی است که بین سال‌های ۹۴۶-۹۴۹ ه.ق تهیه شده و به خمسه طهماسبی معروف است. این نسخه نفیس در موزه بریتانیا به شماره or. 2265 محفوظ است و مشتمل بر ۴۰۴ ورق (۸۰۸ صفحه) در قطع سلطانی کوچک (۲۴×۳۷ سانتی‌متر) است. خمسه طهماسبی در برگرفته متن کامل پنج مثنوی نظامی بوده و به هفده مجلس نقاشی، یک جفت شمس، سرلوح مزدوج، ده‌ها کتیبه مذهب و بیش از هشتصد گونه تشعیر آراسته است.

تنها پنج نگاره از خمسه طهماسبی منسوب به آقامیرک دانسته شده‌است (Binyon, Wilkinson, & Gray, 1971: 115) که یکی از معروف‌ترین آن‌ها نگاره مجنون در میان وحوش است (تصویر ۱). آقامیرک در این نگاره با

بهره‌گیری از رنگ‌بندی سرد و درخشان متشکل از آبی کمرنگ، بنفش، انواع سبزه‌ها، قهوه‌ای روشن و طلایی، فضایی آفریده که تنها می‌توان آن فضا را در یک بیابان برهوت با گل‌های روشن، ردیف پرندگان و وحوش حس کرد؛ استوارت کری ولش نیز در وصف این نگاره از خمسه طهماسبی، بهره‌گیری آقامیرک از تعدادی رنگ مثل آبی، سبز، خرمایی، بنفش و طلایی را موجب ایجاد رنگ‌بندی درخشان و بدیع اثر دانسته است (ولش، ۱۳۸۹: ۸۶).

۴-۲. روایت ادبی قصه: داستان منظومه لیلی و مجنون

داستان لیلی و مجنون سومین دفتر شعر از خمسه نظامی با منشأ عربی است که در آن زمان از محبوبیت برخوردار بود. هم‌چون رویکرد نظامی به سایر روایت‌ها، او به این داستان عاشقانه نیز از زاویه دید دیگری نگریسته است. این منظومه به شرح دلدادگی دو شخصیت این داستان یعنی قیس و لیلی می‌پردازد که پس از آن که یکدیگر را در مکتب می‌بینند، دل‌باخته هم می‌شوند. قیس به جنون عشق دچار می‌گردد و از همه انسان‌ها دوری می‌گزیند، بدین خاطر در سراسر داستان از او با عنوان مجنون یاد می‌شود. این دفتر شعر به شرح مصائب و سختی‌های دو دل‌داده می‌پردازد که پس از دلدادگی از هم جدا می‌گردند و تا پایان زندگی‌شان از هم جدا می‌مانند؛ در طول داستان نیز عاشق و معشوق به وصال هم نمی‌رسند. لیلی و مجنون، حتی تا به امروز، به نمادی از عشق پایدار، پرشور و راستین تبدیل شده‌اند. در ادب عرفانی فارسی به داستان لیلی و مجنون توجه بسیاری شده‌است. از مهم‌ترین دلایل این موضوع یکی آن است که عارفان عاشق، این داستان را برای طرح و تبیین روابط انسان و خداوند مناسب دانسته‌اند. عشق لیلی و مجنون نماد و نمونه عشق پاک و بی‌آلایشی است که از هوای نفسانی به دور است. این موضوع سبب شده‌است عارفان عاشق در دو زمینه از این داستان استفاده کنند: نخست توجیه عشق طبیعی و انسانی و دوم تبیین روابط انسان و خداوند. عشق مجازی، مقدمه و تمرینی برای عشق حقیقی است و از آن‌جا که اساساً در هستی چیزی جز حق موجود نیست، عشق به هر کدام از مظاهر، در اصل عشق به حضرت حق است. در متون عرفانی فارسی بیش‌ترین شواهد مثال برای توضیح و تبیین این مطلب از داستان لیلی و

مجنون انتخاب شده است. استفاده نگارگران از داستان لیلی و مجنون، بهره‌گیری آنان از کلیت یا حوادث داستان برای تبیین مضامین عرفانی است (مرادی‌نژاد، حسنی جلیلیان، حیدری و حسینی، ۱۳۹۷: ۷۲).

۴-۳. روایت تصویری قصه

این نگاره، دارای بیانی متفاوت با سایر آثار است که توسط آقامیرک برای این نسخهٔ خامه‌مصور شده‌اند؛ بناهای زیبای معماری و مجالس فاخر با درباریان نشسته پیرامون پادشاه در این نگاره جای خود را به فضایی کاملاً بیابانی با گیاهان و حیوانات گوناگون داده‌اند. سیدحسین نصر در خصوص عشق بیان کرده است: «عشق» اگرچه جان را به عالم بقا می‌رساند، تن را به عالم فنا باز آرد؛ زیرا که در عالم کون و فساد هیچ چیز نیست که طاقت بار عشق تواند داشت (نصر، ۱۳۴۷: ۲۵). تن لاغر و پیکر نحیف مجنون به همان مرارت‌های عشق و اندوه مجنون اشاره دارد. یکی از شگردهای تصویری نگارگر برای نشان دادن اصل تناظر عوالم کبیر و صغیر در این نگاره، شیوهٔ ترکیب‌بندی و خطوط منحنی صخره‌ها و نحوهٔ چینش حیوانات است که نگاه بیننده را به سمت مجنون می‌کشد و البته جهت نگاه مجنون نیز به سمت غزالی است که در کنار وی آرام گرفته است. مجنون غزال را نوازش می‌کند و در دل مهری هرچه تمام‌تر نسبت به غزال دارد؛ چشمان غزال رمزی از حُسن و زیبایی معشوق است. گویی نگارگر سعی دارد عالم محسوس و معقول را در کنار هم به تصویر درآورد. بر اساس تفکرات برآمده از سنن و وحی الهی، انسان حامل بار امانت است و مجنون مصداق انسانی است که گرفتار عشق شده است؛ برای به تصویر کشیدن فردی که عشق سبب جنون و دیوانگی‌اش شده چه لحظه‌ای می‌تواند نمایانگر حال واقعی‌اش باشد؟ شاید تصویری که مجنون، جن‌زده و دیوانه‌وار سر به بیابان نهاده، بهترین تصویر باشد. جنون نقطهٔ آغازی است برای خلق موقعیتی که نگارگر می‌تواند تنهایی و شیفتگی انسان نسبت به خدا را نمایش دهد. اگر عشق و حُسن و حزن در نگاره نشان داده شود، اثری بسیار شایسته حاصل خواهد شد؛ ترسیم صحنه‌هایی از حیوانات با حالتی سرشار از آرامش به صورت دو به دو در کنار یکدیگر می‌تواند نشان از عشق باشد.

دوستی حیوانات وحشی با مجنون و غذا خوردن آن‌ها از دست او به وی حالتی فرانسانی داده است؛ انگار همه چیز در طبیعت دچار جنون و تغییر شده است. تناظر جزء به جزء میان مجنون به عنوان مظهر عالم صغیر و سایر عناصر نگاره به عنوان مظاهر عالم کبیر ایجاد شده است. در واقع جنون مصور در این نگاره، تفاوتی بنیادین با جنونی دارد که در اغلب روایات موجود از منظومهٔ لیلی و مجنون با آن مواجهیم. این جنون وی را نه تنها در مقامی شکست خورده و ناتوان قرار نداده، بلکه او را دارای نیروی فرابشری نشان می‌دهد که به وی قدرت هم‌نشینی با جانوران را بخشیده است. چنین قدرتی مجنون را هم‌ردیف پیامبری هم‌چون حضرت سلیمان (ع) قرار می‌دهد که از معجزات وی سخن گفتن با جانوران بود. در واقع ترجمان ویژهٔ نگارگر از جنون، وی را به خلق چنین نگاره‌ای رهنمون کرده است (برات طرقي و محمدزاده، ۱۴۰۲: ۵۶).

یکی دیگر از شیوه‌هایی که آقامیرک از طریق آن آگاهی‌اش نسبت به اصل تناظر و دیدگاه‌های عرفانی را به نمایش گذاشته است و نگاره، به ابزاری برای اندیشیدن تبدیل می‌شود، طراحی مخصوص حیوانات در اطراف مجنون است؛ گردآمدن حیوانات (شکار و شکارچی) در حریم مجنون بدون این که با یکدیگر منازعه‌ای داشته باشند نیز یادآور مقام «عشق» است که مجنون بی‌تردید مظهر چنین عشقی است و در این مقام و مرتبه است که نزاع و دشمنی از میان برخاسته و جای خود را به مهر و دوستی می‌دهد. در مقام و حریم عشق است که امنیت ایجاد می‌شود و شیر و آهو و روباه در کنار هم قرار می‌یابند و در چرخشی طواف‌گونه به ستایش و تکریم این موهبت می‌پردازند (قاضی‌زاده و حاصلی، ۱۳۹۸: ۸۰-۸۳). گویی نگارگر مجموع عالم را به صورت یک پیکر واحد انسانی طراحی کرده که طبایع موجودات عالم به مثابه قوای نفس کَلّی در تمام اجزای موجودات سریان دارد. نگارگر برای نمایان ساختن وحدت طبیعت و روابط باطنی بین مجنون و طبیعت از این شیوهٔ طراحی بهره برده است؛ چرا که در چنین بینشی، تشابه بین عالم صغیر و کبیر پایه‌ای برای شناخت ماوراءالطبیعه است و تأمل در طبیعت و تفحص در علوم طبیعی، سهم مهمی در سیر و سلوک انسان به سوی عالم ملکوت دارد.

عشق الهی، سالک و عاشق را احاطه کرده است. مقامی که در آن سالک تجربهٔ بی‌کرانگی را از سر می‌گذراند و در آن جاست که می‌تواند اتحاد و یگانگی با مبدأ عالم را تجربه کند. تعبیر تنهایی‌ای که مجنون تجربه می‌کند، دقیقاً تنهایی‌ای است که از مواجهه منحصر به فردی که شخص در تجربهٔ یگانگی‌اش با مبدأ هستی دارد، پرده برمی‌دارد. گونه‌ای مواجهه با امر متعالی در جهان پیرامون است که نگارگر این گونه صورت‌بندی کرده است. تنهایی مجنون، یک نوع تنهایی وجودی در معنای عرفانی، باطنی و اشراقی کلمه است که سالک احساس اتحاد و یگانگی و اتصال بی‌قیاس پیدا می‌کند. تمامی صحنه کنایه از برکنده شدن و از میان رفتن این تعددها و تضادها و کثرت‌هاست که در این عالم با

مجله هنرهای
صنای ایران

دوفصلنامه علمی هنرهای صنای ایران

سال هفتم، شماره ۲، پیاپی ۱۳

پاییز و زمستان ۱۴۰۳

آن سروکار داریم و در آغوش گرفتن بی‌کرانه را به ذهن متبادر می‌کند؛ مواجهه با امر متعالی در این سیاق با تجربه وحدت و یگانگی همراه است (دباغ، ۱۳۸۸: ۸۱).

ویژگی دیگر این نگاره بهره‌گیری از تکنیک نقاشی سنتی پشت هم‌اندازی سطوح است که نگارگر، تپه ماهورهای رنگین با فام‌های ملایم را به نمایش گذاشته و اشاره به بیابان و بادیه دارد. بادیه مفهومی برای «گذار» است، گذار از نقطه‌ای به نقطه دیگر که البته نقطه دوم بسیار ارزشمند است و هدف محسوب می‌شود. گویی در عالم کبیر، بیابان بهترین تمثیل متناظر با احوال مجنون عاشق است که نگارگر می‌تواند به تصویر کشد؛ وقتی در این سوی «لا إله» باشد با عبور از «إلا» به «الله» می‌رسیم؛ این تشبیهی است که در متون کهن عرفانی آمده‌است. درست است که بادیه محل گذر است و باید آن را رفت و از آن عبور کرد و به مقصود رسید، اما خودش ارزش ریاضت کشیدن دارد.

در میان عناصر بصری این نگاره، بی‌گمان مهم‌ترین تأثیر را دو عنصر رنگ و بافت دارند. مجنون در نگارگری ایرانی، به‌خصوص از نیمه دوم سده نهم هجری قمری که عرفان به‌شکل ویژه‌ای وارد این هنر شد، حتی از جهت رنگ پارچه‌ای که به کمر می‌بست، واجد معنا شد؛ بررسی نگاره‌های مربوط به داستان لیلی و مجنون که پس از دوران تیموری اجرا شده‌اند، نشان می‌دهد که نگارگران با آگاهی از محتوای عرفانی این داستان، مجنون را سالک طریق عرفان و در آغاز آن دانسته و با استفاده از نماد رنگی معرفی کرده‌اند. به همین دلیل، در انتخاب رنگ تن‌پوش او از رنگ آبی که رنگ خرقه صوفیان مبتدی بوده، استفاده شده‌است. نگارگر در استفاده از این رنگ، پیش از آن که از روایات داستان متأثر باشد، به آموزه‌های عرفانی و سنت صوفیه وابسته بوده و متأثر از محتوای داستان است (مراثی، ۱۳۹۵: ۶۰).

رنگ‌ها در عین تنوع، دارای طیفی روشن و ملایم هستند. فرم و فضای این نگاره آکنده از شور و حرکت، و در عین حال نوعی سکوت است. این ابهام و دوگانگی، بیانی خاص به اثر بخشیده و بر جذابیت و لطف آن افزوده است. درخت قد برافراشته چنار در نمای جلو و سمت چپ نگاره با برگ‌های رنگارنگش یادآور پاییز است، در حالی که شکوفه نورسته در بالای نگاره منظره‌ای بهاری را تداعی می‌کند. عناصر طراحی شده حالت طبیعی ندارند و شبیه واقعیت نیستند. بی‌گمان تلفیق عناصر بهاری و پاییزی در یک منظره اتفاقی نیست و بیانگر حالتی از بیم و امید، مرگ و حیات، آغاز و پایان مکرر است. عناصر رنگ و بافت در ایجاد فضای پرشور اما حزن‌انگیز نگاره بی‌تأثیر نیستند. چنین کیفیتی در بیان نمادین عناصر نگاره نیز ایجاد شده‌است. بافت نرم و غبارمانند تپه‌ها که گویی از شن و ماسه تشکیل شده‌اند، نماد و نشانه‌ای از دل‌بی‌قرار و در عین حال خاکسار مجنون است، هم‌چنان که درختان و گل‌های پاییزی و بهاری بیانگر احوال درونی و حالت دل‌او هستند و نشان از حُسن و حزن دارند. گویی منظره و فضای بیرونی نگاره، به تمامی انعکاس عالم درون مجنون است و نگارگر، آینه‌گردانی این دو عالم در برابر هم و سریان عشق را در ارکان هستی به تصویر می‌کشد.

۵. نتیجه‌گیری

در بینش سنتی (تفکر برآمده از سنن و وحی الهی) خداوند فی‌نفسه (یعنی ذات حق تعالی) مطلقاً ورای همه پدیده‌هاست که هنروران مسلمان نیز سعی داشته‌اند از طریق هنرشان به این امر اشاره کنند. این مطالعه با هدف بررسی شیوه‌های ظهور و بروز نگرش سنتی (اصل تناظر عوالم کبیر و صغیر) و واکاوی تأثیر آن بر شکل‌دهی نگاره «مجنون در میان وحوش» مربوط به دوره صفوی انجام یافت. نتایج حاصل از تحقیق نشان می‌دهد که اندیشه عرفانی بزرگی هم‌چون ابن عربی در شکل‌گیری هنر نگارگری دوران صفوی تأثیرگذار بوده‌است. بحث عالم کبیر و عالم صغیر بیش‌تر معطوف به شأن و جایگاه انسان و نسبت او با عالم است. جهان بدون وجود انسان، جسد و کالبدی بی‌جان بیش نیست. دیدگاه ابن عربی در این عقیده ریشه دارد که جهان (یا عالم کبیر) و انسان (یا عالم صغیر) به‌عنوان بازتاب‌های هم‌بر یکدیگر منطبق هستند؛ هر آن‌چه در این هست به نحوی باید در آن نیز باشد. به نظر می‌رسد نظیر همان دیدگاهی که عارفان از عالم و انسان ارائه می‌دهند را در آثار نگارگران هم می‌توان یافت. این اندیشه‌های عرفانی، در ادبیات صورت نماد و رمز پیدا کرده و در نگارگری نیز به‌صورت تمثیلی به نمایش درآمده‌اند. گویی نگارگر سعی دارد عالم محسوس و معقول را در کنار هم به تصویر درآورد. نگارگر سعی کرده‌است میان مجنون به‌عنوان مظهر عالم صغیر و سایر عناصر نگاره به‌عنوان مظاهر عالم کبیر تناظر جزء به جزء برقرار نماید. «مجنون» مصداق انسانی است که بار امانت را پذیرفته و به دنبال «عشق» است. از این روی دیوانه به نظر می‌آید. ترسیم حیوانات وحشی و اهلی در کنار هم بدون منازعه و در نهایت صلح و صفا، کنایه از جمع‌شدن ضدین با هم است؛ یعنی مرتبه‌ای که مجنون به آن رسیده و تجربه کرده مرتبه‌ای بوده‌ورای مراتب این جهانی و پدیداری. دیگر منی بر جای نمانده‌است، همه خوی‌های مجنون در کنار هم آرام گرفته‌اند، عشق لیلی، مجنون را احاطه کرده و این معنای مجازی دارد و همه نشانه‌ها و اشاره‌های موجود در

مجنون
بهره‌های ابر

تحلیل نگاره عرفانی «مجنون
در میان وحوش» خسته
طهماسبی از منظر
فاطمه برمکی و همکاران.
۱۶-۱۴۵

داستان و تصویر، عشق انسانی که گرفتار هجران شده را بیان می‌کنند. در این نگاره، نوعی درهم‌تنیدگی، احساس وحدت با مبدأ هستی و نوعی تلقی وحدت وجودی، دیده می‌شود. گویی در این سنخ از تنظیم مناسبات و روابط سلوکی اساساً سالک و نگارگر به جایی می‌رسد و از تجاربی پرده برمی‌دارد که درباره آن نمی‌توان سخن چندانی گفت و تنها به نحوی اشاری می‌توان به آن پرداخت. صحنه‌گردان در این میان خاموشی است؛ خاموشی‌ای که مبتنی بر استحاله یا یکی‌شدن و درهم فرو رفتن و یگانگی فرد با امر متعالی است.

با توجه به تصویر می‌توان این‌گونه استنباط کرد که طبیعتی که آقامیرک به نمایش درآورده و طراحی بیابان، کنایه از گذر و ریاضت است، ترسیم درختان پاییزی و بهاری درون یک قاب تصویر، نگاه محبت‌آمیز مجنون به چشمان غزال، پیکر نحیف و لاغر مجنون و ... همگی در سطح ناسوتی و در عالم تصویر توسط نگارگر اجرا شده‌اند تا به تناظر میان احوالات مجنون به‌عنوان مظهر عالم صغیر و سایر عناصر نگاره به‌عنوان مظاهر عالم کبیر اشاره نمایند و عشق و حُسن و حزن مؤلفه‌هایی هستند که نگارگر به زبان تمثیل به آن‌ها اشاره کرده تا در نهایت، عاشقی و آوارگی مجنون را متناظر با عشق انسان به خداوند نشان دهد.

پی‌نوشت

1. Symbol

منابع

قرآن کریم. (۱۳۷۹). ترجمه محی‌الدین مهدی الهی قمشه‌ای. تهران: پیام آزادی.
ابن عربی، محیی‌الدین. (۱۴۱۷ ه.ق). فتوحات مکیه. بیروت: دار صادر.
الدمدو، کنت (هری). (۱۳۸۹). سنت‌گرایی دین در پرتو فلسفه جاویدان. ترجمه رضا کورنگ بهشتی. چاپ چهارم. تهران: حکمت (نشر اثر اصلی ۲۰۰۰).

برات‌طرقی، مرجان، و محمدزاده، مهدی. (۱۴۰۲). شناسایی و تحلیل وضعیت‌های نمایشی موجود در نگاره‌های لیلی و مجنون از خمسه طهماسبی (بر اساس سی و شش وضعیت نمایشی مطرح در آرای ژرژ پولتی). رهپویه هنرهای تجسمی، ۶(۳)، ۴۹-۵۸. Doi: 10.22034/ra.2023.535690.1087

بنی‌اردلان، اسماعیل. (۱۳۸۷). سرفرسنگ‌های تحول در مسیر نگارگری ایران. تهران: دانشگاه هنر.
بهرامی، میترا، و کاظم‌خانلو، ناصر. (۱۴۰۳). بررسی تطبیقی نگاه مفسرین و عرفا به «آیه امانت»، چیستی و چرایی رد و قبول آن از سوی آسمان‌ها و زمین و انسان در کتب تفسیری و عرفانی فارسی (روض الجنان، کشف الاسرار، مرصادالعباد، مثنوی معنوی). سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی، ۱۷(۲)، ۱۸۵-۲۰۶. Doi: 10.22034/bahareadab.2024.17.7307
تابنده گنابادی، سلطان حسین. (۱۳۸۷). رهنمای سعادت. تهران: حقیقت.

جوادی آملی، عبدالله، و ایوبی، حیدرعلی. (۱۳۹۵). توحید در قرآن. تهران: نشر اسراء.
جهانگیری، محسن. (۱۳۷۵). محیی‌الدین ابن عربی چهره برجسته عرفان اسلامی. تهران: انتشارات دانشگاه.
حکمت، نصرالله. (۱۴۰۱). تعامل فرم و محتوا (یا لفظ و معنی) در ظهور زیبایی و نقد ادبی بر پایه آن، در فتوحات ابن عربی. رهپویه حکمت هنر، ۱(۱)، ۱۷-۲۵. Doi: 10.22034/rph.2022.697029

داداشی، ایرج. (۱۳۹۷). نسبت هنر اسلامی و مابعدالطبیعه. فصلنامه هنر، شماره ۴۶، ۱۱۵-۱۰۸.
دباغ، سروش. (۱۳۸۸). تطور امر متعالی در منظومه سپهری. کتاب ماه دین، شماره ۱۴۰، ۷۳-۸۴.
درپر، مریم، و یاحقی، محمدجعفر. (۱۳۸۹). تحلیل روابط شخصیت‌ها در منظومه لیلی و مجنون. شعرپژوهی بوستان ادب، ۲(۳)، ۶۵-۸۹.
ساداتی زرنی، سپیده، و مرآتی، محسن. (۱۳۸۷). بررسی چگونگی تأثیرگذاری عرفان اسلامی در شکل‌گیری هنر نگارگری مکتب هرات تیموری و تبریز صفوی، فصلنامه نگره، شماره ۷، ۹۳-۱۰۶.
شایگان، داریوش. (۱۴۰۲). بتهای ذهنی و خاطره ازلی. تهران: نشر فرزاد.

فصلنامه علمی هنرهای صناعی ایران

سال هفتم، شماره ۲، پیاپی ۱۳
پاییز و زمستان ۱۴۰۳

شریف‌زاده، محمدرضا، و تقدس‌نژاد، زهرا. (۱۳۹۸). بررسی تطبیقی داستان نگاره مجنون در میان ددان خمسه طهماسبی با نگاره پارچه مضبوط در موزه بوستون به شماره ثبت ۱۹۲۸.۲ بر اساس نظریه بینامتنیت. مطالعات هنر اسلامی، شماره ۳۴، ۲۹-۴۶.

فرحناکی مقدم، مهدی، قدرت‌اللهی، احسان، و بلانین، محمدرضا. (۱۴۰۱). نظریه عالم کبیر و عالم صغیر در مکتب ابن عربی. فصلنامه عرفان اسلامی، شماره ۷۱، ۷۷-۹۸. Dor: 20.1001.1.20080514.1401.18.71.5.8

فهیمی‌فر، علی‌اصغر، مهرنگار، منصور، و شریف، حبیبه. (۱۳۹۲). بررسی روانشناختی رنگ جامه مجنون. کتاب ماه هنر، شماره ۱۷۹، ۷۸-۸۵. قاضی‌زاده، خشایار، و حاصلی، پرویز. (۱۳۹۸). بیان هنری در نگاره‌های داستان لیلی و مجنون در خمسه تهماسبی. فصلنامه نگره، شماره ۵۰، ۷۷-۸۹. Doi:10.22070/NEGAREH.2019.998

گیدنز، آنتونی. (۱۳۷۶). جامعه‌شناسی. ترجمه منوچهر صبوری. تهران: نشر نی (نشر اثر اصلی ۱۹۸۲). مرادی‌نژاد، سمیه، حسنی جلیلیان، محمدرضا، حیدری، علی، و حسینی، سیدمحسن. (۱۳۹۷). مهمترین کارکردهای عرفانی داستان لیلی و مجنون. پژوهشنامه زبان و ادب فارسی، ۱۲ (۳)، ۴۷-۷۲. Doi:10.22108/jpll.2019.113332.1287

مراثی، محسن. (۱۳۸۹). شناسایی مبانی نظری کاربرد رنگ در نگارگری ایرانی (رساله دکتری منتشر نشده). دانشکده هنر دانشگاه شاهد، تهران، ایران.

محمدی وکیل، مینا. (۱۳۸۸). نقد معناشناختی در مطالعه تطبیقی ادبیات و نقاشی با تکیه بر داستان لیلی و مجنون. جلوه هنر، شماره ۲، ۲۵-۳۸.

معین، محمد. (۱۳۸۶). فرهنگ فارسی (یک‌جلدی کامل). ویراستار امیرکاووس بالازاده. چاپ چهارم. تهران: ساحل. نسفی، عزیزالدین. (۱۳۶۲). زبده الحقایق. تهران: کتابخانه طهوری.

----- (۱۳۹۴). انسان کامل. به تصحیح و مقدمه فرانسوی ماریژان موله. تهران: کتابخانه طهوری.

نصر، سیدحسین. (۱۳۴۷). رساله فی حقیقه العشق، شهاب‌الدین سهرودی. معارف اسلامی (سازمان اوقاف)، شماره ۷، ۱۶-۲۵.

----- (۱۳۷۳). عالم خیال و مفهوم فضا در مینیاتور ایرانی. فصلنامه هنر، شماره ۲۶، ۷۹-۸۶.

----- (۱۳۸۰). معرفت و امر قدسی. ترجمه فرزاد حاجی میرزایی. تهران: نشر فرزاد.

ولش، استوارت کری. (۱۳۸۹). نقاشی ایرانی؛ نسخه‌نگاره‌های عهد صفوی. احمدرضا تقاء. تهران: موسسه تالیف، ترجمه و نشر آثار هنری، متن (نشر اثر اصلی ۱۹۷۶).



تحلیل نگاره عرفانی «مجنون
در میان وحوش» خمسه
طهماسبی از منظر
فاطمه برمکی و همکاران.
۱۶-۱۴۵

Binyon, L., Wilkinson, J. V. S., & Gray, B. (1971). *Persian Miniature Painting: Including a critical and descriptive catalogue of the miniatures exhibited at Burlington House, January- March 1931*. New York: Dover Publication.

منبع اینترنتی:

URL1 : Majnun in the desert – Stock Image – C023/6073 – Science Photo Library (Access Date : 2024/07/20)

Examining the Mystical Illustration ‘Majnun among the Wild Beasts, Khamsa of Nizami’ from the Perspective of Muhyiddin ibn Arabi based upon the Principle of Correspondence between the Macrocosm and Microcosm

Fatemeh Barmaki

PhD Student in Art Research, Department of Art Research, University of Art, Tehran, Iran/
fbarmaki@uma.ac.ir

Esmail Bani-Ardalan

Full Professor, Department of Art Research, University of Art, Tehran, Iran/ bani.ardalan@art.ac.ir

Iraj Dadashi

Assistant Professor, Department of Art Research, University of Art, Tehran, Iran (Corresponding Author)/
dadashi@art.ac.ir

Received: 27/07/2024

Accepted: 04/11/2024

Introduction

Traditional Iranian miniature painting, as a prominent manifestation of Islamic art, has always sought to convey profound meanings and philosophical concepts. This art form, which emerged to express mystical ideas and religious worldviews, employs a unique visual language and traditional principles that require precise understanding. The miniature “Majnun Among the Beasts” is a striking example from the Safavid period, heavily influenced by the mystical teachings of ibn Arabi. Through the principle of correspondence between the macrocosm and microcosm, this painting depicts the experience of divine love and the unity of man with the source of existence. This article aims to analyze the inner meaning and philosophical structure of this artwork, demonstrating how Iranian miniature art conveys deep mystical concepts through composition and symbolism.

Research Method

This research adopts a descriptive-analytical approach to examine the miniature “Majnun Among the Beasts.” Initially, historical and theoretical sources related to Iranian miniature art and Islamic mysticism were reviewed to establish a theoretical framework for analyzing the artwork’s semantic and visual aspects. Primary sources included mystical texts, classical Persian literature, and prior studies on Islamic art philosophy and miniature symbolism. The painting’s composition, forms, colors, and visual symbols were carefully examined to reveal the relationships between the images’ elements and mystical concepts. The analysis focused particularly on the principle of correspondence between the macrocosm (al-‘alam al-kabir) and microcosm (al-‘alam al-saghir), meaning that each component of the painting was considered a manifestation of a spiritual dimension. Special attention was given to the interaction between the human figure (Majnun) and nature (animals, plants, desert), illustrating the ontological unity between the physical and spiritual worlds. In addition to visual analysis, the historical and cultural context of the artwork—especially the influence of ibn Arabi’s mysticism and Sufi traditions during the Safavid era—was investigated. Data were qualitatively analyzed, with an emphasis on decoding the inner meaning of the painting through the allegorical and symbolic language characteristic of Iranian miniature art.

Research Findings

The analysis of the miniature “Majnun Among the Beasts” reveals that its composition is shaped by traditional principles and mystical beliefs. The desert setting symbolizes the path of spiritual

مجله هنرهای
صنای ایران

دوفصلنامه علمی هنرهای صنای ایران

سال هفتم، شماره ۲، پیاپی ۱۳

پاییز و زمستان ۱۴۰۳

۱۵۷

asceticism and divine love, where Majnun, representing the microcosm, endures solitude and the madness of love. Various animals coexist harmoniously within the scene, symbolizing the unity and coherence of existence, in which divine love transcends conflicts and enmity. Majnun's gentle gaze toward the gazelle, a symbol of beauty and the beloved, manifests the relationship between the physical and metaphysical realms. The artist's use of blue in Majnun's garment evokes the Sufi cloak, indicating the seeker's spiritual journey and status. Curved lines and the arrangement of animals guide the viewer's attention toward Majnun and the gazelle, exemplifying the correspondence between different levels of existence. The soft textures and gentle colors of the hills and plants reflect Majnun's inner feelings, merging symbolic expressions of love, beauty, and sorrow with nature. The combination of spring and autumn elements in a single frame symbolizes the cycle of life, death, and renewal--a process deeply connected to the spiritual journey toward unity with existence. Ibn Arabi's mystical philosophy profoundly influences the artwork; the principle of correspondence between macrocosm and microcosm is clearly depicted here. Majnun not only symbolizes a loving human and spiritual seeker but also possesses a transcendent power that harmonizes with nature. This portrayal presents madness as a sacred force linked to the divine. Ultimately, the miniature serves as a medium for expressing the seeker's mystical experience and conveying philosophical concepts. It invites the audience to contemplate the nature of love, existential unity, and the human relationship with the cosmos. This work exemplifies art that goes beyond aesthetic beauty to explore profound inner meanings and existential mysteries.

Conclusion

The miniature "Majnun Among the Beasts" stands as a prominent example of the fusion of Iranian miniature art with Islamic philosophy and mysticism. Through allegorical language and skillful composition, it vividly depicts the profound concepts of divine love and existential unity. This study demonstrated how the artist, by applying the principle of correspondence between the macrocosm and microcosm, conveyed the spiritual experience of the seeker in a symbolic and innovative manner. The artwork not only reflects the cultural and artistic traditions of the Safavid era but also opens a window to a deeper understanding of spirituality in Islamic art. Alongside its historical and aesthetic values, recognizing the philosophical and inner dimensions of Iranian miniature art is essential for transmitting lofty mystical and cultural messages. Future interdisciplinary research can further illuminate the role of this art in shaping Islamic culture and spirituality.

Keywords: Mysticism, Islamic art, Miniature Painting, Majnun in the desert, macrocosm, microcosm.

References

- Quran Karim*. (2000). (M. Elahi Gomshe-ei, Trans.). Tehran: Payam-e Azadi.
- Bahrami, M., Kazemkhanlu, N. (2024). A comparative study of the perspective of exegetes and mystics on the "verse of trust," the nature and reason for its rejection and acceptance by the Heavens, Earth, and humans in Persian exegetical and mystical books (Rawz al-Jinan, Kashf al-Asrar, Mirsad al-'Ibad, Masnavi Ma'navi). *Stylistics of Persian Prose and Poetry*, 17 (2), 185-206. Doi: 10.22034/bahareadab.2024.17.7307 [In Persian].
- Bani Ardalan, E. (2008). *Milestones of evolution in the path of Iranian miniature painting*. Tehran: University of Art [In Persian].
- Barat Torogi, M., & Mohammad Zadeh, M. (2023). Identification and analysis of dramatic situations in paintings of Layla and Majnun from Khamsa Tahmasbi (based on thirty-six dramatic situations in the opinions of Georges Polti). *Rahpouyeh Visual Arts*, 6 (3), 49-58. Doi: 10.22034/ra.2023.535690.1087 [In Persian].

بهناء
بهره‌ایرا

تحلیل نگاره عرفانی «مجنون
در میان وحوش» «خمسه»
طهماسبی از منظر
فاطمه برمکی و همکاران.
۱۶۰۱۴۵

- Binyon, L., Wilkinson, J. V. S., & Gray, B. (1971). *Persian Miniature Painting: Including a critical and descriptive catalogue of the miniatures exhibited at Burlington House, January - March 1931*. New York: Dover Publication.
- Dadashi, I. (2018). The relationship between Islamic art and metaphysics. *Art Quarterly*, No. 46, 108-115 [In Persian].
- Darpar, M., Yahaghi, M. (2010). Analysis of character relationships in the Layla and Majnun epic. *Poetry Research, Boostan Adab*, 2 (3), 65-89 [In Persian].
- Dabbagh, S. (2009). The evolution of the transcendent in Sepehri's poetry. *Ketab-e Mah-e Din*, No. 140, 73-84 [In Persian].
- Fahimifar, A., Mehr Negar, M., & Sharif, H. (2013). Psychological study of the color of Majnun's garment. *Ketab-e Mah-e Honar*, No. 179, 78-85 [In Persian].
- Farahnaki Moghaddam, M., Ghodrattollahi, E., & Balanian, M. R. (2022). Theory of Microcosm and Macrocosm in Ibn Al'Arabi's School. *Islamic Mysticism Quarterly*, No. 71, 77-98. Doi: 10.1001.1.20080514.1401.18.71.5.8 [In Persian].
- Giddens, A. (1991). *Sociology*. (M. Sabouri, Trans.). Tehran: Nashr-e Ney (Original work published 1982) [In Persian].
- Hekmat, N. (2022). Interaction of form and content (or word and meaning) in the emergence of beauty and literary criticism based on it in ibn Arabi's Futuhat. *Rahpouyeh Wisdom and Art*, 1 (1), 17-25. Doi: 10.22034/rph.2022.697029 [In Persian].
- Ibn Arabi, M. (1996). *Al-Futuhat al-Makkiyya*. Beirut: Dar Sader [In Arabic].
- Jahangiri, M. (1996). *Muhyiddin ibn Arabi: A prominent figure of Islamic mysticism*. Tehran: University Publications [In Persian].
- Javadi Amoli, A. & Ayubi, H. (2016). *Monotheism in the Quran*. Tehran: Esra Publishing [In Persian].
- Marasi, M. (2010). *Identification of theoretical foundations of the use of color in Iranian miniature painting* (Unpublished PhD Dissertation). Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran [In Persian].
- Moein, M. (2007). *Persian dictionary* (Complete One Volume). (A. Kavous Balazadeh, Ed.). Tehran: Sahel [In Persian].
- Mohammadi Vakil, M. (2009). Semantic criticism in comparative study of literature and painting with emphasis on the story of Layla and Majnun. *Jelveh Honar*, No. 2, 25-38 [In Persian].
- Moradi Nezhad, S., Hasani Jalilian, M., Haydari, A., & Hoseini, M. (2018). The most important mystical functions of the story of Layla and Majnun. *Journal of Persian Language and Literature Research*, 12 (3), 47-72. Doi:10.22108/jpll.2019.113332.1287 [In Persian].
- Nasafi, A. (1983). *Zubdat al-Haqa'iq*. Tehran: Tahouri Library [In Arabic].
- (2015). *Al-Insan al-Kamil*. (M. Molle, Ed.). Tehran: Tahouri Library [In Persian].
- Nasr, S. H. (1968). Treatise on the reality of love, Shahab al-Din Suhrawardi. *Islamic Ma'arif* (Endowment Organization), No. 7, 16-25 [In Persian].
- (1994). The imaginal world and the concept of space in Iranian miniature. *Art Quarterly*, No. 26, 79-86 [In Persian].
- (2001). *Knowledge and the sacred*. (F. Haji Mirzaei, Trans.). Tehran: Farzan Publishing [In Persian].
- Oldmedow, H. (2010). *Traditionalism of religion in the light of perennial philosophy*. (R. Korang Beheshti, Trans.). 4th Edition. Tehran: Hekmat (Original work published 2000) [In Persian].
- Qazizadeh, K., & Haseli, P. (2019). Artistic expression in paintings of the Layla and Majnun story in Khamsa Tahmasbi. *Negareh Journal*, No. 50, 77-89. Doi:10.22070/NEGAREH.2019.998 [In Persian].
- Sadati Zarini, S., & Marasi, M. (2008). Examining the influence of Islamic mysticism in the formation of the painting style of the Herat Timurid and Tabriz Safavid schools. *Negareh Journal*, No. 7, 93-106 [In Persian].

- Sharifzadeh, M., & Taghadsnejad, Z. (2019). Comparative study of the story illustration of Majnun among the miniatures of Khamsa Tahmasbi with the textile painting registered as No. 1928.2 in Boston Museum Based on Intertextuality Theory. *Islamic Art Studies*, No. 34, 29-46 [In Persian].
- Shayegan, D. (2023). *Mental idols and eternal memories*. Tehran: Farzan Publishing [In Persian].
- Tabandeh Gonabadi, S. (2008). *Guide to happiness*. Tehran: Haghighat [In Persian].
- Welch, S. (2010). *Iranian painting; The Safavid miniatures manuscript*. (A. Taqa, Trans.). Tehran: Institute for Compiling, Translating and Publishing Works (Original work published 1976) [In Persian].

URL:

URL1: Majnun in the desert - Stock Image - C023/6073 - Science Photo Library (Access Date: 2024/07/20)

سفرهای ایران
جنایات

تحلیل نگاره عرفانی «مجنون»
در میان و خوش «خمسه»
طهماسبی از منظر
فاطمه برمکی و همکاران.
۱۶۰-۱۴۵

تأثیر عوامل فرهنگی بر تحولات طرح و نقش قالی‌های صفوی و قاجار (با تأکید بر نقوش گل و بوته)*

محمدامین حاجی‌زاده^{**}سیدرضا حسینی^{***}علی اصغر شیرازی^{****}مهدی کشاورز افشار^{*****}ایمان زکریایی کرمانی^{*****}

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۴/۳۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۸/۱۹

چکیده

قالی بافی از سنن تاریخی و اصیل ایرانی است که از شاخه‌ها و جوانب متعددی تشکیل شده است. طرح و نقش‌پردازی قالی از حوزه‌های اصلی آن است و آرایه‌های قالی شامل مجموعه متنوعی از نقوش گیاهی، جانوری، انسانی، تجریدی و انتزاعی است. گستردگی نقوش گیاهی در طرح فرش بیش از انواع دیگر است چرا که تنوع آن‌ها به وسعت نقوش گیاهی موجود در طبیعت، به انضمام نقوش گیاهی تجریدی و در قالب‌های گردان و شکسته است. انواع آرایه‌های گیاهی به صورت کلی شامل گونه‌های اسلیمی، ختایی، گل و بوته و درخت هستند. از آن‌جا که در رابطه با هنر فرش‌بافی ایران، دو دوره صفوی و قاجار از اهمیت زیادی برخوردارند و از طرفی عوامل فرهنگی در هریک از این دوره‌ها با تغییراتی روبه‌رو بوده که تبعاً بر آثار هر دوره تأثیراتی را موجب شده است، لذا این پژوهش با هدف بررسی و شناسایی انواع گل و بوته‌های منقوش بر قالی‌های صفوی و قاجار و بررسی تأثیرات عوامل فرهنگی و تحولات احتمالی آن دوران در طرح و نقش فرش و به‌ویژه تحلیل ورود گونه‌های جدید گیاهی به قالی‌های دوره قاجار، صورت گرفته و سوال اصلی در این پژوهش، چگونگی تأثیرگذاری عوامل فرهنگی و اجتماعی در بروز گل و بوته‌های منقوش در قالی‌های صفوی و قاجار است. این پژوهش از منظر هدف توسعه‌ای و روش انجام آن توصیفی - تحلیلی با رویکرد اکتشافی است. روش گردآوری داده‌ها به شیوه کتابخانه‌ای و با استفاده از کتاب‌ها، مقالات و پایان‌نامه‌های تخصصی و پایگاه‌های الکترونیکی معتبر بوده است. جامعه آماری پژوهش شامل ۳۷ نمونه قالی صفوی و ۶۲ نمونه قالی قاجاری است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که نقوش گیاهی مورد استفاده در قالی‌های دوره صفوی شامل گونه‌های گردان، مشتمل بر مجموعه‌ای مشخص و با تنوع اندک است که در بخش‌های متعددی از قالی و به انحای مختلف و بعضاً نمادگرایانه با تأثیر از فرهنگ حاکم نقش شده‌اند اما در سده‌های بعد و در دوره قاجار، نقوش گیاهی با تغییراتی در فرم، اندازه، رنگ و ساختار تکرار شده و علاوه بر آن نقوش تازه‌تری از جمله انواع گل‌های طبیعت‌گرایانه، گل‌فرنگ و عناصر تازه متأثر از فرنگی‌مآبی به مجموعه نقوش قالی‌های این دوره افزوده شده و طبیعت‌گرایی در این زمان بیش از دوره صفوی است. این تغییرات بیش از همه متأثر از احوال فرهنگی و اجتماعی دوران بوده که به انحای مختلف منجر به بروز و نمود گونه‌های مختلف گل و بوته در قالی‌های صفوی و قاجار شده است.

کلیدواژه‌ها:

قالی ایرانی، دوره صفوی، دوره قاجار، عوامل فرهنگی، نقوش گیاهی، بوته، نقش گل

* این مقاله مستخرج از رساله دکتری نویسنده اول با عنوان «تبیین عوامل موثر بر تحولات نقوش گیاهی قالی‌های عصر صفوی و قاجار بر اساس نظریه تاریخی فرهنگی» است که در دانشگاه شاهد به انجام رسیده است.

** دانشجوی دکترای گروه پژوهش هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران / ma.hajizadeh@birjand.ac.ir

*** دانشیار، گروه نقاشی، دانشگاه شاهد، تهران، ایران (نویسنده مسئول) / rz.hosseini@shahed.ac.ir

**** دانشیار، گروه پژوهش هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران / A_shirazi41@yahoo.com

***** استادیار، گروه پژوهش هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران / m.afshar@modares.ac.ir

***** دانشیار، گروه صنایع دستی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران / i.zakariaee@au.ac.ir

۱. مقدمه

بروز و حضور نقوش گیاهی در نقش‌پردازی قالی، همواره قابل توجه بوده و گل‌های مختلف چه به صورت تجریدی و انتزاعی و یا طبیعت‌پردازانه، بخش مهمی از شاکله بصری قالی‌های ایرانی را تشکیل داده‌اند. حضور این عناصر در هنر پیش از اسلام نیز نمود داشته‌است. پس از اسلام و با تقبیح صورنگری، نقوش گیاهی بیش‌ازپیش در هنرهای مختلف مورد توجه قرار گرفتند. تجلی نقوش گیاهی در قالی، چه پیش از اسلام و چه در دوران اسلامی بنا بر ضرورت‌های زیبایی‌شناسانه، اعتقادی و یا ماهیتی صورت پذیرفته‌است. طبیعت‌گرایی در فرش ایران عمده‌تأ با مفهوم محاکات، تقلید یا نسخه‌برداری از طبیعت همراه بوده تا ناتورالیسم غربی که دنباله رنالیسم قرن نوزدهم اروپاست، البته در عمده فرش‌های ایران، نمادگرایی و یا بیان انتزاعی و تجریدی طرح‌ها مانع از طبیعت‌گرایی بوده اما به هر حال بخش کوچکی از فرش ایران از طبیعت‌گرایی بهره‌مند می‌شده‌است (چیت‌سازیان و آیت‌اللهی، ۱۳۸۴: ۲۹). با ظهور طرح‌های گردان در قالی، سبک نوینی^۱ از طرح‌پردازی قالی شکل گرفت. هم‌چنین طرح‌پردازی قالی در دوره صفوی، متأثر از مفاهیم فرهنگی آن دوره و نیز هنرهای دیگر هم‌چون نگارگری از پیشرفت قابل‌توجهی برخوردار شد و نقوش مایه‌ها و آرایه‌های متنوع‌تری به حوزه طراحی قالی وارد شدند. این آرایه‌ها و طرح‌ها با تنوع و تکرار در عصر صفوی به کمال رسیده و معیاری برای طراحی قالی در دوره‌های بعدی شدند. در عصر قاجار، هنر قالی‌بافی بار دیگر به اوج رسید که با حفظ چارچوب و معیارهای طراحی قالی عصر صفوی، تنوع طرح و نقوش‌پردازی متأثر از تحولات زمانه را موجب شد. در دوره قاجار و در مواجهه با مظاهر جدید هم‌چون انسان‌گرایی، عکاسی، چاپ و تأثیر فزاینده هنر غرب (فرنگی‌مآبی)، هنر قالی‌بافی نیز تأثیرات قابل‌توجهی پذیرفت و به‌ویژه با بروز عناصر گیاهی طبیعت‌گرایانه، باب جدیدی در نقوش‌پردازی قالی پدیدار شد. عناصر گیاهی شامل انواع اسلیمی، ختایی، عناصر درختی و گلدانی و آرایه‌های طبیعی هم‌چون گل‌فرنگ و گل‌های طبیعی است که تنوع بی‌پایانی را در عرصه طراحی رقم زده‌اند.

این پژوهش از منظر هدف توسعه‌ای و روش انجام آن توصیفی - تحلیلی با رویکرد اکتشافی است. روش گردآوری داده‌ها به شیوه کتابخانه‌ای و با استفاده از کتاب‌ها، مقالات و پایان‌نامه‌های تخصصی و پایگاه‌های الکترونیکی معتبر بوده‌است. جامعه آماری پژوهش شامل ۳۷ نمونه قالی صفوی و ۶۲ نمونه قالی قاجاری است که به روش اشباع نظری^۲ انتخاب شده‌اند. این پژوهش بر انواع گل و بوته در قالی دوره‌های صفوی و قاجار تمرکز دارد و شناسایی، دسته‌بندی و بررسی انواع بروز این نقوش در قالی این ادوار را مورد توجه قرار داده‌است. هم‌چنین عوامل مختلف فرهنگی که در بروز و نمود گل و بوته در قالی‌های این دوران مؤثر بوده‌اند، بررسی شده و تأثیر آن‌ها ارزیابی شده‌است.

۲. پیشینه پژوهش

آرتور آپهام پوپ و فیلیس اکرم (۱۳۸۷) در جلد ششم مجموعه سیری در هنر ایران، هنر قالی‌بافی ایران را مورد بررسی قرار داده و تاریخچه انواع قالی‌های بافته‌شده در مناطق مختلف و آرایه‌ها و ویژگی‌های ظاهری قالی‌های محفوظ در موزه‌های مهم دنیا را بررسی نموده‌اند. صفعلی شعبانی خطیب (۱۳۸۷) در کتاب فرهنگ‌نامه تصویری (آرایه‌ها و نقشه‌های فرش ایران)، به دسته‌بندی و معرفی نقوش مایه‌ها و عناصر مختلف فرش پرداخته و شرح مفصّلی در خصوص نقوش و عناصر گیاهی آن‌ها آورده‌است. ارنست کونل (۱۳۶۸) در کتاب اسلیمی و ختایی، گل‌های شاه‌عباسی: نگرشی بر سوابق تاریخی سه نگاره تزئینی، دسته‌بندی طرح و نقوش فرش‌های صفوی را ارائه نموده و گونه‌های مختلف گیاهی را نیز بررسی کرده‌است. منابع ذکرشده به‌صورت کلی بر نقوش تمرکز دارند و گونه‌شناسی انواع گل‌های قالی (چه از منظر نوع و چه از نظر نحوه قرارگیری) در آن‌ها مورد پژوهش واقع نشده‌است. نگین‌السادات مهدوی شهری (۱۳۹۳) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد با عنوان «مطالعه تطبیقی نقوش گیاهی قالی‌های صفوی و قاجار»، ضمن برشمردن ویژگی‌های قالی‌بافی در این دوره‌ها، با بررسی نمونه‌های گیاهی به تطبیق نقوش گیاهی در دوره‌های صفوی و قاجار پرداخته‌است. امیرحسین چیت‌سازیان (۱۳۸۵) در رساله دکتری با عنوان «نمادگرایی و زیبایی‌شناسی در فرش ایران» به مباحثی چون نمادگرایی و خاستگاه آن در فرهنگ ایران و اسلام و سیر تحول آن پرداخته‌است. مقوله بعدی این پژوهش، اسطوره و خاستگاه نظری آن است و سپس با اشاره به تاریخ فرش صفوی و قاجار، با دیدی زیبایی‌شناسانه به نمادگرایی و طبیعت‌گرایی در قالی‌های دوره‌های مذکور پرداخته‌است. در پژوهش حاضر در ابتدا به نقوش گل و بوته در فرش این دوران پرداخته شده و پس از آن تأثیر عوامل فرهنگی این دو دوره بر تحولات آن‌ها مورد تحلیل قرار گرفته‌است.

۳. بررسی تحول نقوش قالی در دوره صفوی و تأثیرات فضای حاکم بر هنر آن

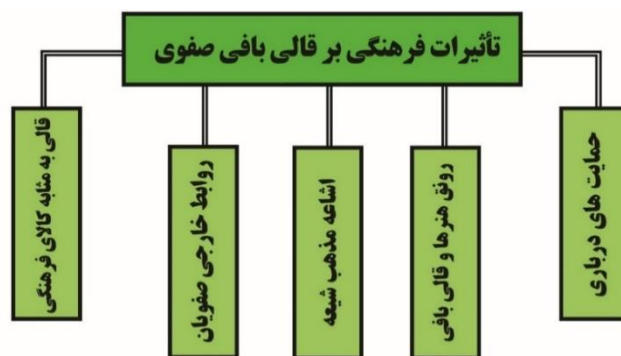
صفویان پس از تثبیت حاکمیت خود در کشور و رسمی نمودن مذهب تشیع در گستره فرهنگ ایرانی، به توسعه ساختارهای فرهنگی و اجتماعی ذی‌ربط علاقه‌مند بودند. در این دوره، ثبات سیاسی و امنیتی کشور زمینه‌ساز توسعه فرهنگ، اقتصاد و هنر شد. تولیدات هنری افزایش یافت آن‌چنان که ایران از صادرکنندگان کالاهای هنری بود. در دوره صفوی، قالی‌بافی به یک رکن مهم اقتصادی و هنر - صنعتی ملی تبدیل شده و به‌عنوان کالایی فرهنگی جایگاه ویژه‌ای در صادرات به‌دست آورد. معماری، نگارگری و هنرهای مستظرفه به درجه‌ای از بلوغ رسیدند که هنوز هم آثار این دوره جهانیان را مجذوب خود می‌کنند. به این ترتیب و به دلایل ذکرشده، جهانگردان، بازرگانان، هنرمندان و عالمان دینی از نقاط مختلف جهان روانه ایران شدند. شاه‌عباس اول هم‌چنین زمینه‌های مساعدی را برای داد و ستد بازرگانان داخلی و خارجی فراهم ساخت. به‌دنبال این مقدمات، فرهنگ اروپایی ابتدا به نرمی ولی بعداً با شتاب به جامعه ایرانی رسوخ کرد. این عوامل باعث آشنایی هنرمندان ایرانی با فرهنگ و هنر غربی شدند (خودی، ۱۳۹۵: ۱۶۳). هم‌چنین کوچاندن ارامنه به ایران و اسکان آن‌ها، خصوصاً در تبریز و اصفهان، تأثیر ناقص تمدن مسیحی را نیز به‌دنبال داشت. آشنایی با فرهنگ و هنر غرب در ابتدا به طبقات بالا و درباریان اختصاص داشت ولی به مرور زمان در میان مردم عادی نیز نفوذ و گسترش یافت. در طراحی فرش ایران در دوره اسلامی، گونه‌ای سمبولیزم اسلامی با ریشه‌های عرفانی، جوشان و لبریز می‌شود، ارزش‌های زیبایی‌شناختی در قالب طرح و نگاره‌ها با ویژگی هنر تزئینی ناب مشاهده می‌شود، هنر انتزاعی در طراحی قالی جایگاه ویژه‌ای پیدا می‌کند، جای نقش انسان را نگاره‌های اسلیمی، گیاهی، هندسی و انتزاعی می‌گیرد. این مبنای طراحی، اصولی را برای آفرینش فرش‌های بدون تصویر جانداران و مبتنی بر ترنجی از شمس و زمینه مملو از نقش مایه‌های اسلیمی و نگاره‌های متنوع ابداع نمود که نفیس‌ترین آن‌ها را می‌توان در دوره صفوی مشاهده کرد (چیت‌سازیان و آیت‌اللهی، ۱۳۸۴: ۴۳).

عوامل اجتماعی و فرهنگی تأثیرگذار بر هنر صفوی بیش از هر چیز از دل تمدن و فرهنگی می‌آیند که در آن دوره به‌خصوص وجود داشته‌است. پای‌بندی زیاد به سنن، آیین‌ها، باورهای کهن و اعتقادات مذهبی، عناصر اصلی مؤثر در هنر آن دوره بوده‌است. نقش حکومت در تداوم این سنت‌ها در برخی موارد بسیار پررنگ بوده‌است. عوامل فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی و سیاسی تأثیرگذار در هنر این دوره عبارتند از: مذهب شیعه، اعتقاد به باورهای کهن، صوفی‌گری، خرافه‌باوری، علاقه به شعر و ادبیات، جایگاه اجتماعی قزلباش‌ها، حمایت دربار از قالی‌بافی، کارگاه‌های سلطنتی، مقام اجتماعی هنرمند، وضعیت دربار، رفاه اقتصادی، کمپانی هند شرقی، صنعت ابریشم، تأثیر طبقات اجتماعی و ... (خودی، ۱۳۹۵: ۱۶۴). مولف کتاب عالم‌آرای شاه اسماعیل، سه محور طریقت صفوی را تشیع اثنی عشری، وابستگی نزدیک تشیع با تصوف؛ و پیوند نزدیک تشیع با فرهنگ ایران باستان می‌داند (کیانمهر، ۱۳۸۳: ۷۵). تعلیم و تربیت شیعی در عصر صفوی، تأثیرات اندیشه شیعی در عرصه دانش و هنر و در آداب و رسوم و هنجارها، برخی از دیگر عوامل مؤثر بر فضای فرهنگی این دوران هستند.

۴. بررسی تأثیرات فرهنگی دوره صفوی بر قالی و نقوش آن

طرح‌ها و نقوش قالی ایران مستقیماً از افکار، آراء و اعتقادات عرفانی جامعه یا به‌طور کلی از فرهنگ عرفانی ایران متأثر شده‌اند و تار و پود خویش را مدیون آن‌ها هستند. سنت‌گرایی یکی از ویژگی‌های اصلی هنرهای ایرانی به‌ویژه پس از اسلام است (چیت‌سازیان، ۱۳۸۵: ۴۴-۴۵). علاوه بر این عامل مهم، تأکید حاکمان شیعه صفوی بر هنر صناعی فرش به‌عنوان یک عنصر نقش‌آفرین اقتصادی، تأثیر بی‌چون و چرایی در گسترش آن داشته‌است. این اندازه حمایت از قالی‌بافی در طول تاریخ قالی ایران بی‌سابقه است. گستره دگرگونی‌ها چنان است که پژوهشگری چون «کورت اردمان» می‌گوید طرح قالی‌های صفوی نشانگر رنسانس قالی‌بافی و به‌ویژه تحول در نقش مایه‌ها و طرح‌های قالی است (شادلو، ۱۳۹۶: ۱۱۵). به‌کارگیری و احیای دوباره نقوش گذشته و بازگشت به طرح‌های فراموش‌شده‌ای مانند نقوش گیاهی که در دوره ساسانیان فراگیر بوده‌اند، از مهم‌ترین ویژگی‌های دوره بازگشت هستند. هم‌چنین کاربرد طرح‌های پیش از دوران اسلامی و نقوش جانوری، انسانی و گیاهی، تحولی در ساختار قالی‌های صفوی ایجاد می‌کند. این نقوش که همانند دوره ساسانی، کیفیت طبیعت‌گرایانه خود را بازیافته‌اند، در دل طرح‌های جدید مانند افشان و لچک‌ترنج قرار می‌گیرند و طرح‌های موسوم به شکارگاه را می‌سازند. این نکته نشانه‌های بازگشت به ریشه‌های ایرانی و احیای سنت‌های تصویری گذشته را نزد صفویان می‌نمایاند (همان).

انقلاب و نوزایی در قالی بافی اما در اواخر سده نهم و در سده دهم ه.ق در نقش، نقش مایه و مایگان قالی‌ها رخ می‌دهد و نقش و مایگان قالی‌ها بسیار دگرگون می‌شوند. نقوش منفصل تک‌لایه ترکمانی - مغولی جای خود را به ساختار پیچیده‌ای از نقوش متصل چندلایه می‌دهد و طراحی قالی از کاری ساده و گاه ذهنی خارج شده و به فرایندی هنری و پیچیده دگرگون می‌شود. قالی‌بافی تا پایان این دوره در همه شاخه‌های خود از طراحی تا بافت و عملیات تکمیلی رشد بسیاری داشت. آنچه مشهود است، طراحی قالی از آغاز تا پایان سده یازدهم ه.ق کمابیش اصلی‌ترین شکل‌ها و فرم خود را یافت و در دوره‌های بعدی تحول چشم‌گیری نداشت. از این‌رو اصول و هنجارهای طراحی قالی هم‌چنین سامان‌بندی نقشه‌ها هنوز بر همان پایه‌ای استوار است که در دوره صفوی بنیان گذاشته شده بود (همان: ۱۱۷). با توجه به تحولات کلی هنر در دوره صفوی، جوانب متعددی از تأثیرات این دوره بر هنر قالی‌بافی این دوران را می‌توان برشمرد. به‌طور کلی و بیش از همه حمایت‌های درباری از هنر قالی‌بافی در این دوران به‌خصوص در زمان شاه‌طهماسب و شاه‌عباس اول را می‌توان در نظر گرفت که قالی‌بافی را تا سطح یک هنر برتر و ملی رونق داده و ارتقا بخشیدند. جز مفروش نمودن کاخ‌های سلطنتی و اماکن مقدس، صادرات قالی با توجه به روابط رو به گسترش صفویان با کشورهای خارجی از جمله دولت‌های اروپایی، عثمانی و هند، نشان از ارتقای کیفیت و کمیت تولیدات این دوران دارد. این مهم با حمایت درباری، حضور نقاشان بزرگ زمان در کسوت طراح فرش و کارگاه‌های سلطنتی قالی‌بافی حاصل شده‌است. مسئله دیگر نقش دین و مذهب است، تبلیغ مذهب شیعه و نیز اشاعه صوفی‌گری از مسائل موردتوجه در این حیطه است، بروز و رونق نقوش گیاهی و نقوش کتیبه‌ای از جمله این موارد است. به‌طور کلی می‌توان گفت طراحان نقوش قالی ایران مستقیماً از افکار، آراء و اعتقادات عرفانی جامعه یا به تعبیر کلی از فرهنگ عرفانی ایران متأثر شده‌اند. تصوف، افکار و عناصر تازه‌ای از قبیل عشق و محبت، معرفت، وحدت و کثرت، ازلیت و ابدیت و امثال آن را وارد فرهنگ عرفانی کرده و بر غنای معنوی، قدرت، نفوذ و رسوخ آن افزوده‌است. به‌تدریج، ماهیت ذهنی فرهنگ عرفانی در شعر، موسیقی، نگارگری و سایر هنرهای اسلامی تأثیر گذاشت (چیت‌سازیان و آیت‌اللهی، ۱۳۸۴: ۴۵). با این شرح، رؤس کلی تأثیرات فرهنگی دوره صفوی بر قالی‌بافی این دوره در نمودار (۱) قابل‌ملاحظه است.



نمودار ۱: تأثیرات فرهنگی دوره صفوی بر قالی‌بافی این زمان (نگارندگان)

برخی از محققین روند تأثیر عرفان و تصوف اسلامی را به این نحو مطرح می‌نمایند که از قرن دوم ه.ق (هشتم م.)، نوعی نگرش واحد در خلاقیت هنری و فنی پدید آمده که از پذیرفتن دینی واحد در میان مسلمین - چه شیعه و چه سنی - نشأت گرفته‌است. فلسفه تصوف، اعتقاد به «تعادل» را در همه چیز اشاعه داد و گستره اسلام محدودیت‌هایی در بازنمایی صورت و پیکر را نشان داد و در عوض علاقه‌ای به تکرار امتناع‌ها و زوایا و اعداد و از جمله اشکال گوناگون را از خود نشان داده‌است. چنان‌چه برای عدد پنج، پنج‌تن، پنج انگشت دست حضرت فاطمه (س) و در مواردی پنج اصل مورد پذیرش مذهب شیعه، مورد توجه هستند (هال و لوچیک، ۱۳۷۷: ۶۸-۶۹). با توجه به ساختار حکومتی دوره صفوی و اشراف آن بر هنر و مسائل فرهنگی، شکل هنر آن تأثیرپذیری عمیقی از این موارد داشته‌است (چیت‌سازیان و آیت‌اللهی، ۱۳۸۴: ۴۶). در جدول (۱) جامعه پژوهشی قالی‌های دوره صفوی در این تحقیق نمایش یافته‌اند.

جدول ۱: جامعه پژوهش قالی‌های دوره صفوی (نگارندگان)

تصویر	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
شاه‌عباسی، کرمان، اوایل سده ۱۱ ه.ق (۱۹۵×۲۶۵)	افشان، هرات، سده ۱۰ ه.ق (۱۷۱×۲۵۱)	افشان، کرمان، سده ۱۱ ه.ق (۱۳۶×۱۳۷)	سالتینگ، اصفهان یا کاشان، سده ۱۰ ه.ق، ابعاد نامشخص	گلدانی، کرمان، اوایل سده ۱۱ ه.ق (۷۴×۱۲۲)	گلدانی، اواخر سده ۱۱ ه.ق (۳۰۲×۳۵۷)	جانوری، کاشان، سده ۱۰ ه.ق (۱۷۷×۲۲۸)	افشان، سده ۱۰ ه.ق (۲۹۲×۸۲۶)	
منبع (پوپ و اکرم، ۱۳۸۷: ۱۱۳۴)	(URL6)	(URL7)	(URL8)	(URL9)	(URL10)	(پوپ و اکرم، ۱۳۸۷: ۱۱۸۹)	(URL11)	
تصویر								
۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	
شاه‌عباسی، جوشقان، سده ۱۱ ه.ق (۱۹۸×۴۷۱)	گلدانی، جوشقان، سده ۱۰ ه.ق (۱۵۰×۲۴۸)	گلدانی و گیاهی، سده ۱۱ ه.ق (۲۵۵×۶۱۰)	سالتینگ، تبریز، اواخر سده دهم ه.ق (۱۶۳×۲۲۵)	لچک‌ترنج، سده ۱۰ ه.ق (۱۷۷×۲۵۳)	لچک‌ترنج، سده ۱۱ ه.ق، ابعاد نامشخص	ترنجی، کاشان، سده ۱۰ ه.ق (۱۷۱×۲۳۹)	ترنجی، تبریز، نیمه دوم سده ۱۰ ه.ق (۱۶۲×۲۲۷)	
منبع (پوپ و اکرم، ۱۳۸۷: ۱۳۳۵)	منبع (پوپ و اکرم، ۱۳۸۷: ۱۲۳۴)	منبع (پوپ و اکرم، ۱۳۸۷: ۱۱۸۹)	منبع (پوپ و اکرم، ۱۳۸۷: ۱۱۶۱)	منبع (URL12)	منبع (URL13)	منبع (پوپ و اکرم، ۱۳۸۷: ۱۱۸۹)	منبع (پوپ و اکرم، ۱۳۸۷: ۱۱۵۶)	
تصویر								
۱۷	۱۸	۱۹	۲۰	۲۱	۲۲	۲۳	۲۴	
ترنجی گیاهی، تبریز، سده دهم ه.ق، ابعاد نامشخص	لچک‌ترنج، گیاهی، سده دهم ه.ق (۱۵۶×۲۶۶)	گلدانی، جوشقان، سده ۱۱ ه.ق (۱۴۰×۲۲۰)	محرابی، سده ۱۲ ه.ق، ابعاد نامشخص	سجاده‌ای، فارس، اوایل سده ۱۲ ه.ق (۱۲۷×۱۹۳)	محرابی، گلدانی، سده ۱۱ ه.ق (۱۱۲×۱۸۰)	محرابی، ترنج‌دار، سده ۱۱ ه.ق (۱۰۸×۱۹۵)	محرابی باغی، اواسط سده ۱۱ ه.ق (۱۱۰×۱۴۰)	
منبع (پوپ و اکرم، ۱۳۸۷: ۱۱۶۲)	منبع (پوپ و اکرم، ۱۳۸۷: ۱۲۰۲)	منبع (پوپ و اکرم، ۱۳۸۷: ۱۲۳۰)	منبع (موزه عرب‌زاده، تهران)	منبع (پوپ و اکرم، ۱۳۸۷: ۱۲۷۵)	منبع (Eiland, 1999:104)	منبع (پوپ و اکرم، ۱۳۸۷: ۱۱۶۸)	منبع (موزه مشهد (کمندلو، ۱۳۸۸: ۹)	

تصویر	۲۵	۲۶	۲۷	۲۸	۲۹	۳۰	۳۱	۳۲
مشخصات	محرابی اسلمی، سده ۱۰ هـ.ق (۱۰۲×۱۶۴)	خشتی، اوایل سده ۱۸ م، ابعاد نامشخص	گلدانی، کرمان، اواخر سده ۱۲ هـ.ق (۲۲۰×۲۴۱)	درختی، سده ۱۱ هـ.ق (۱۷۸×۲۷۲)	درختی، سده ۱۱ هـ.ق (۲۹۰×۵۳۱)	درختی، جوشقان، سده ۱۱ هـ.ق (۱۳۵×۲۰۲)	واگیره‌ای، اوایل سده ۱۷ م (۲۵۰×۶۱۲)	واگیره‌ای درخ تی، سده ۱۱ هـ.ق (۲۷۲×۴۹۰)
	محفوظ در مجموعه خصوصی (Eiland, 1999: 88)	محفوظ در موزه متروپولیتن (URL14)	محفوظ در مجموعه خصوصی (URL15)	(پوپ واکرم، ۱۳۸۷: ۱۳۳۱)	محفوظ در موزه متروپولیتن، (پوپ واکرم، ۱۳۸۷: ۱۱۱۰)	(پوپ واکرم، ۱۳۸۷: ۱۲۵۱)	محفوظ در موزه متروپولیتن (URL16)	(پوپ واکرم، ۱۳۸۷: ۱۱۰۸)
تصویر								
	۳۳	۳۴	۳۵	۳۶	۳۷			
مشخصات	گل و گیاهی، جوشقان، سده ۱۰۸۲ هـ.ق (۱۲۷×۱۸۸)	باغی، شمال غرب ایران، سده ۱۸ م (۴۳۱×۲۷۷)	باغی، شمال غرب ایران، سده ۱۲ هـ.ق (۳۵۷×۹۵۲)	ترنجی و ابری، کاشان، سده ۱۰ هـ.ق (۲۸۵×۵۵۵)	دوازده‌ضلعی، مقبره شاه‌عباس، ۱۰۲۸ هـ.ق (قطر ۸۲۰)			
	(پوپ واکرم، ۱۳۸۷: ۱۲۵۸)	(URL17)	محفوظ در موزه کویت (پوپ واکرم، ۱۳۸۷: ۱۲۷۰)	محفوظ در استکهلم (پوپ واکرم، ۱۳۸۷: ۱۱۹۴)	محفوظ در موزه قم (پوپ واکرم، ۱۳۸۷: ۱۲۷۵)			
تصویر								
	منبع	منبع	منبع	منبع	منبع			

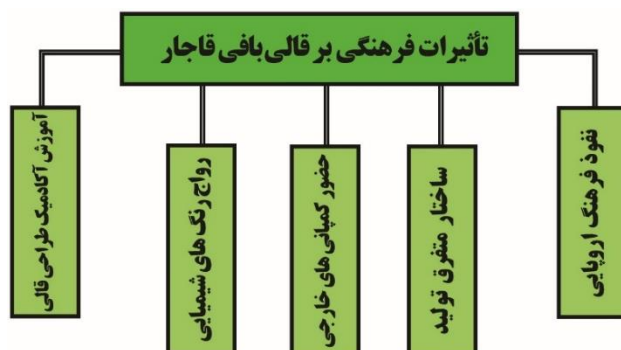
۵. تأثیرات فضای حاکم در دوره قاجار بر هنر آن

بر اساس مطالعات تاریخی و وصف شرایط تاریخی و فرهنگی دوره قاجار در بخش‌های قبلی، از شرایط تاریخی و فرهنگی این دوره می‌توان تأثیراتی بر هنر آن را مشاهده کرد. فرهنگ غربی تأثیرات زیادی در کل هنر دوره قاجار بر جای گذاشت (پاکباز، ۱۳۸۴: ۱۵۰). هنر دوره قاجار، حتی زندیه را می‌توان مرحله مهمی برای عبور از نقاشی سنتی ایران به شیوه جدید و تکوین یک مکتب تقریباً ایرانی با تلفیقی از سنت‌های نگارگری و دستاوردهای هنر غربی دانست. هر دوره به‌طور عام روشی مشترک و سبکی است که با اصول واحد و درک مشترک زیبایی‌شناختی بر اجرای آثار هنری آن مقطع زمانی حاکم است. آثار هنری دوره قاجار نیز چنین هستند و در حقیقت تکوین آثار دوره قاجار بر اساس میزان درک از زیبایی در آن دوره بوده‌است. هنرمند قاجار بخشی از این زیبایی را با رویت آثار اروپاییان درک کرده و همین امر دلیل خلق برخی آثار به شیوه آنان است. این شیوه از زمان صفوی در ایران مرسوم شد و فرنگی‌سازی نام گرفت و بعدها به تقلید از هنر فرنگی، وجوه مختلفی از هنر قاجار از این هنر متأثر شدند (همان: ۷۹). برخی از رؤس مهم فضای حاکم بر هنر ایران در دوره قاجار شامل موارد زیر است: نفوذ و حضور فرنگی‌سازی، تأثیر فرهنگ عامه، تأثیر طبقات اقتصادی، هنر اشرافی، هنر مردمی و عامیانه، تأثیر وقایع سیاسی، گفتمان مدرنیته در دوره قاجار، تأثیر ویژگی‌های رسانه‌های چاپی و هنری جدید، عکاسی.

۶. بررسی تأثیرات فرهنگی دوره قاجار بر قالی و نقوش آن

در قالی‌های این دوره طرح‌ها و نقش‌مایه‌ها، اقتباسی از دوران صفوی بوده به‌خصوص ترنج مرکزی، لچک‌ترنج و طرح‌های شبکه‌ای که با نقش‌های اسلیمی و شاه‌عباسی در سرتاسر این دوران بافته می‌شده‌اند (اتیک، ۱۳۸۴: ۱۰۱). آثار منسوب به زمان فتح‌علی‌شاه قاجار تا اواسط دوره ناصرالدین شاه نشان‌گر پیروی از مثنی هنری دوره صفویان است که این امر شامل هنر فرش و طراحی آن نیز می‌شود. از اواخر دوره ناصرالدین شاه به بعد تأثیرات هنرمندان فرنگ‌رفته و نیز شرکت‌های خارجی در طراحی فرش به‌تدریج قابل مشاهده است که طبیعت‌گرایی به مفهوم غربی و شکل‌گرایی از نمونه‌های آن است (چیت‌سازیان، ۱۳۸۵: ۴۷). البته از برافتادن حکومت صفوی تا یک‌چهارم پایانی سده نوزدهم و هم‌زمان با دوره قاجار در ایران، سازوکار تولید و صادرات قالی چون گذشته کسب و کاری خانگی است که دولت، نگاهی تجاری به آن ندارد و حمایت ویژه‌ای از آن نمی‌شود تا این‌که اروپاییان درمی‌یابند بازار قالی، پتانسیل‌های لازم و بالقوه‌ای برای سرمایه‌گذاری و گسترش دارد. ورود شرکت‌های چندملیتی با سرمایه‌های کلان، توان رقابت تولیدکنندگان داخلی را به حداقل می‌رساند و کمابیش بیش‌تر تولیدکنندگان بومی صنعت قالی به انقیاد شرکت‌های بیگانه درمی‌آیند (شادلو، ۱۳۹۶: ۱۱۸). این رخداد افزون بر این‌که کمیت و کیفیت تولید و صادرات قالی در ایران را دگرگون می‌کند، هنجارهای زیباشناسانه قالی ایرانی را نیز تحت تأثیر قرار می‌دهد. چنان‌که مشهور است برخی از طراحان مشهور این شرکت‌ها اروپایی بوده‌اند، بنابراین برخورد آنان با طرح و نقش قالی‌های ایرانی عموماً گزینشی و به‌عبارتی کلاژگونه (تکه‌چسبانی) و بنا به سلیقه بازار اروپا و سپس آمریکا در دوره پهلوی بوده‌است. برای نمونه، یک طرح را از جایی و یک نقش را از جایی دیگر انتخاب می‌کرده و آن‌ها را به هم می‌آمیخته‌اند که با قالی‌های سنتی منطقه‌ای که تولید در آن انجام می‌شده، سازگاری نداشته‌است. از این‌رو شاهد نوعی آشفتگی در نقوش به‌کار رفته در قالی‌ها از نظر اصالت، رنگ و اندازه هستیم (همان). «سیسیل ادواردز» نیز این نکته را متذکر می‌شود که شرکت‌های خارجی و بازرگانان متصدی تجارت قالی ایران، در از بین رفتن یا فقر و یکنواختی برخی طرح‌ها و نقوش سنتی هم‌چنین به حاشیه‌راندن برخی دیگر از قالی‌ها، نقش مستقیمی داشته‌اند (ادواردز، ۱۳۶۸: ۱۶).

با این‌همه آن‌چه بیش از همه در این متغیرها دگرگون می‌شود، نقوش قالی‌هاست و ساختار طرح‌ها تغییر چندانی نمی‌کنند. به‌واقع بافت طرح‌های تثبیت‌شده دوره صفوی در این دوره نیز ادامه می‌یابد. شاید اعتقاد به مذهب شیعه اثنی‌عشری و نیز علاقه به حفظ کیان باستانی،



نمودار ۲: تأثیرات فرهنگی دوره قاجار بر قالی‌بافی این زمان (نگارندگان)

موجبات این تقلید را برای آنان فراهم نموده باشد، ضمن این‌که هنرمندان این دوره نیز رهروان اصول و سنت هنری دوره صفوی بودند. می‌توان رواج نقشه‌های تصویری را مربوط به این دوره دانست و این نقشه‌ها به‌نوعی متأثر از تحولات صنعتی جدید و فناوری‌های نوظهوری چون عکاسی و چاپ سنگی بوده‌اند. در قالی‌های قاجار می‌توان نقش‌مایه‌های تصویری متعددی را مشاهده نمود که هم از منابع داخلی و هم از منابع خارجی اقتباس شده‌اند

صناعات
هنرهای ایران

دوفصلنامه علمی هنرهای صناعی ایران

سال هفتم، شماره ۲، پیاپی ۱۳

پاییز و زمستان ۱۴۰۲

۱۶۷

(شادلو، ۱۳۹۶: ۱۲۱). در حیطه عناصر گیاهی نیز، تأثیرات ذکرشده و در رأس آن‌ها فرنگی‌مآبی، منجر به رونق و گسترش عناصر تازه و طبیعت‌گرایانه شده‌است. با این شرح، رؤس کلی تأثیرات فرهنگی دوره قاجار بر قالی‌بافی این دوره در نمودار (۲)، قابل مشاهده است.

به‌صورت کلی قالی‌بافی دوره قاجار متأثر از ویژگی‌های قالی‌بافی دوره کلاسیک آن، یعنی دوره صفوی است که با حفظ چارچوب‌ها و سنن آن احیا شد، ادامه یافت و رونق گرفت. وقوع رویدادهای فرهنگی و اجتماعی متعدد در دوره قاجار، تأثیرات عمده‌ای بر هنر این دوره و هم‌چنین بر هنر قالی‌بافی بر جای نهاد. وجوه متکثر این تغییرات و تأثیرات، کمتر بر طرح اثر گذرده و تأثیر آن بر نقش عمیق‌تر بوده‌است زیرا گرچه شاکله کلی قالی‌بافی صفوی در این دوره حفظ شد، اما برخی گونه‌های طرح مانند نمونه‌های واگیره‌ای بیش‌تر مورد توجه قرار گرفتند اما در خصوص نقوش و آرایه‌ها، با حفظ گونه‌های صفوی، تغییراتی در فرم، ساختار، رنگ و اندازه آن‌ها به وجود آمد و طیف متنوع‌تری از نقوش، متأثر از مواردی

همچون فرنگی‌مآبی، چاپ و عکاسی بر گنجینه نقوش قالی‌های ایرانی افزوده شدند. بیش از همه باید به رواج نقوش گیاهی تازه، گل‌فرنگ، عناصر تصویری، انسانی و مناظر طبیعت‌گرایانه اشاره کرد. در جدول (۲) جامعه پژوهشی قالی‌های دوره قاجار در این تحقیق نمایش یافته‌اند.

جدول ۲: جامعه پژوهش قالی‌های دوره قاجار (نگارندگان)

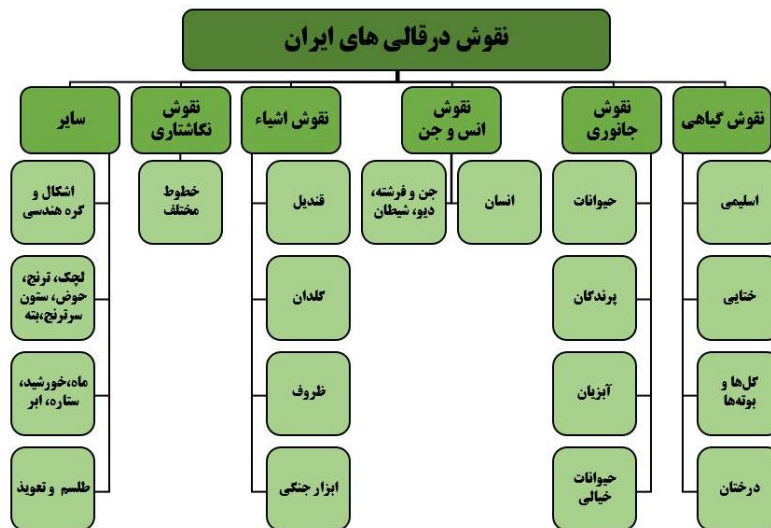
تصویر	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
مشخصات	افشان، کرمان، سده ۱۳ ه.ق. (۳۵۵×۶۶۰)	افشان، کرمان، اواخر سده ۱۳ ه.ق. (۲۷۶×۵۴۱)	افشان، کرمان، اواخر سده ۱۳ ه.ق. (۳۶۱×۴۷۲)	افشان، کرمان، اواخر سده ۱۳ ه.ق. (۲۶۴×۳۴۷)	افشان، کرمان، اواخر سده ۱۳ ه.ق. (۳۲۵×۳۳۰)	افشان، ساروق، اواخر سده ۱۳ ه.ق. (۲۶۱×۳۶۵)	افشان، کرمان، اواخر سده ۱۳ ه.ق. (۲۹۹×۴۳۶)	افشان، کرمان، اواخر سده ۱۳ ه.ق. (۳۵۰×۶۱۵)
منبع	(URL18)	(URL19)	(URL20)	(URL21)	(URL22)	(URL23)	(URL3)	(URL24)
تصویر	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶
مشخصات	گلدانی، کاشان، سال ۱۹۳۰ م (۱۳۰×۲۰۶)	افشان، اصفهان، اواخر سده ۱۳ ه.ق. (۱۴۰×۲۱۵)	افشان، کاشان، اواخر سده ۱۳ ه.ق. (۱۳۰×۲۰۰)	لچک‌ترنج، ساروق، سده ۱۳ ه.ق. (۱۲۹×۱۹۸)	لچک‌ترنج، تبریز، اواخر سده ۱۳ ه.ق. (۱۳۴×۲۲۳)	لچک‌ترنج، کاشان، اواخر سده ۱۳ ه.ق. ابعاد نامشخص	لچک‌ترنج، تبریز، اواخر سده ۱۳ ه.ق. ابعاد نامشخص	لچک‌ترنج، کرمان، سده ۱۳ ه.ق. (۲۹۰×۳۵۰)
منبع	(URL25)	(URL26)	(URL27)	(URL28)	(URL29)	(URL30)	(URL31)	(URL32)
تصویر	۱۷	۱۸	۱۹	۲۰	۲۱	۲۲	۲۳	۲۴
مشخصات	لچک‌ترنج، کرمان، سده ۱۳ ه.ق. (۳۲۰×۴۱۵)	لچک‌ترنج، کرمان، سده ۱۳ ه.ق. (۳۵۳×۴۴۴)	لچک‌ترنج، تبریز، سده ۱۳ ه.ق. (۲۷۴×۴۰۱)	لچک‌ترنج، کرمان، سده ۱۳ ه.ق. (۱۱۶×۲۱۳)	لچک‌ترنج، کرمان، سده ۱۳ ه.ق. (۳۶۰×۵۱۸)	لچک‌ترنج، کرمان، سده ۱۳ ه.ق. (۲۱۰×۳۰۰)	لچک‌ترنج، کرمان، سده ۱۳ ه.ق. (۳۵۸×۷۱۱)	دسته‌گلی، ساروق، سده ۱۳ ه.ق. (۱۰۴×۱۴۴)
منبع	(URL33)	(URL34)	(URL35)	(URL36)	(URL37)	(URL38)	(URL39)	(URL40)

	تصویر	۲۵
لچک‌ترنج، محشم، سده ۱۳ ه.ق (۲۵۴×۳۵۵)	مشخصات	۲۵
(URL41)	منبع	
	تصویر	۲۶
لچک‌ترنج، ساروق، سده ۱۳ ه.ق (۲۵۴×۳۷۸)	مشخصات	۲۶
(URL42)	منبع	
	تصویر	۲۷
لچک‌ترنج، تبریز، سده ۱۳ ه.ق (۲۸۱×۳۹۶)	مشخصات	۲۷
(URL43)	منبع	
	تصویر	۲۸
لچک‌ترنج، کرمان، سده ۱۳ ه.ق (۴۹۷×۶۵۰)	مشخصات	۲۸
(URL44)	منبع	
	تصویر	۲۹
لچک‌ترنج، کرمان، سده ۱۳ ه.ق (۲۷۴×۳۱۷)	مشخصات	۲۹
(URL45)	منبع	
	تصویر	۳۰
لچک‌ترنج، کرمان، سده ۱۳ ه.ق (۳۶۳×۵۵۱)	مشخصات	۳۰
(URL46)	منبع	
	تصویر	۳۱
لچک‌ترنج، کرمان، سده ۱۳ ه.ق (۲۱۳×۳۰۴)	مشخصات	۳۱
(URL47)	منبع	
	تصویر	۳۲
لچک‌ترنج، کرمان، سده ۱۳ ه.ق (۴۹۲×۵۷۹)	مشخصات	۳۲
(URL48)	منبع	
	تصویر	۳۳
محرابی، کاشان، سده ۱۳ ه.ق (۱۴۱×۲۱۵)	مشخصات	۳۳
(URL49)	منبع	
	تصویر	۳۴
محرابی، تبریز، اواخر سده ۱۳ ه.ق (۱۳۷×۱۹۰)	مشخصات	۳۴
(URL50)	منبع	
	تصویر	۳۵
محرابی، محشم، سده ۱۳ ه.ق (۱۹۸×۳۲۰)	مشخصات	۳۵
(URL51)	منبع	
	تصویر	۳۶
محرابی ستونی، سده ۱۴ ه.ق (۱۱۵×۱۷۲)	مشخصات	۳۶
ارائه در گالری ساتبی (URL52)	منبع	
	تصویر	۳۷
محرابی درختی، سده ۱۳ ه.ق (۱۴۰×۲۳۶)	مشخصات	۳۷
(دادگر، ۱۳۸۰: ۱۸)	منبع	
	تصویر	۳۸
محرابی، محشم، سده ۱۳ ه.ق (۱۳۵×۱۸۸)	مشخصات	۳۸
(URL53)	منبع	
	تصویر	۳۹
محرابی، کرمان، سده ۱۳ ه.ق نامشخص	مشخصات	۳۹
(URL54)	منبع	
	تصویر	۴۰
افشان، کاشان، سده ۱۳ ه.ق (۲۶۵×۳۵۵)	مشخصات	۴۰
(URL55)	منبع	
	تصویر	۴۱
واگیره‌ای، ملایر، سده ۱۳ ه.ق (۱۳۲×۱۹۰)	مشخصات	۴۱
(URL56)	منبع	
	تصویر	۴۲
واگیره‌ای، سلطان‌آباد، سده ۱۳ ه.ق (۴۰۶×۶۷۸)	مشخصات	۴۲
(URL57)	منبع	
	تصویر	۴۳
واگیره‌ای، کرمان، سده ۱۳ ه.ق (۳۹۶×۵۴۸)	مشخصات	۴۳
(URL58)	منبع	
	تصویر	۴۴
واگیره‌ای، کرمان، سده ۱۳ ه.ق (۴۹۷×۹۱۴)	مشخصات	۴۴
(URL59)	منبع	
	تصویر	۴۵
واگیره‌ای، سلطان‌آباد، سده ۱۳ ه.ق (۴۲۹×۷۱۳)	مشخصات	۴۵
(URL60)	منبع	
	تصویر	۴۶
واگیره‌ای، ملایر، سده ۱۳ ه.ق (۲۱۳×۴۲۱)	مشخصات	۴۶
(URL61)	منبع	
	تصویر	۴۷
واگیره‌ای، سده ۱۳ ه.ق (۵۷۹×۱۲۴۹)	مشخصات	۴۷
(URL62)	منبع	
	تصویر	۴۸
واگیره‌ای، کرمان، سده ۱۳ ه.ق (۵۰۲×۷۹۲)	مشخصات	۴۸
(URL63)	منبع	
	تصویر	۴۹
واگیره‌ای گل‌فرنگ، سده ۱۳ ه.ق (۱۶۵×۲۴۴)	مشخصات	۴۹
(صباغ‌پورو شایسته‌فر، ۱۳۸۸: ۹۸)	منبع تصویر	
	تصویر	۵۰
خشتی، کرمان، اواخر سده ۱۳ ه.ق (۵۶۸×۸۷۸)	مشخصات	۵۰
(URL64)	منبع	
	تصویر	۵۱
خشتی، سلطان‌آباد، سده ۱۳ ه.ق (۴۰۳×۴۹۵)	مشخصات	۵۱
(URL65)	منبع	
	تصویر	۵۲
خشتی، کرمان، اواخر سده ۱۳ ه.ق (۶۰۹×۷۶۲)	مشخصات	۵۲
(URL66)	منبع	
	تصویر	۵۳
خشتی، کاشان، اواخر سده ۱۳ ه.ق (۳۰۹×۳۸۸)	مشخصات	۵۳
(URL67)	منبع	
	تصویر	۵۴
تصویری، کاشان، سده ۱۳ ه.ق (۱۲۸×۲۰۵)	مشخصات	۵۴
(URL68)	منبع	
	تصویر	۵۵
تصویری، محشم، سده ۱۳ ه.ق (۶۰×۹۱)	مشخصات	۵۵
(URL69)	منبع	
	تصویر	۵۶
تصویری، کرمان، سال ۱۹۲۰ م (۱۵۲×۲۳۳)	مشخصات	۵۶
(URL70)	منبع تصویر	

تصویر	۵۷	۵۸	۵۹	۶۰	۶۱	۶۲
تصویری، کرمان، سده ۱۳ ه.ق (۱۶۰×۲۴۷)	تصویری، کرمان، سده ۱۳ ه.ق (۱۵۷×۲۶۰)	تصویری، کرمان، سده ۱۹ م (۵۸×۷۶)	سبزیکار تصویری، ۱۲۹۰ ه.ق (۱۵۴×۲۳۰)	هزارگل، کرمان، سال ۱۹۱۰ م (۲۰۰×۲۹۵)	سبزیکار، کرمان، سال ۱۲۸۰ ه.ق (۱۵۰×۲۱۱)	
(URL71)	(URL72)	(URL73)	محفوظ در موزه فرش تهران	(URL74)	محفوظ در موزه فرش تهران	

۷. انواع نقوش در قالی‌های ایرانی از قرن دهم تا چهاردهم ه.ق

بررسی آرایه‌ها و نقش‌مایه‌های قالی بر مبنای ظاهر و یا نوع تزئیناتشان، تنها بخشی از شناخت آن‌ها محسوب می‌شود. بخش مهمی از این شناخت در ارتباط با پیوندهای احتمالی این نقوش با مفاهیم و رویکردهای فرهنگی است. در یک دسته‌بندی کلی، انواع نقش‌های به‌کار رفته در قالی‌های ایرانی عبارتند از: نقوش گیاهی، نقوش جانوری، نقوش انس و جن، نقوش اشیاء، نقوش نگاشتاری، و سایر نقوش تکمیلی و یا فرعی فرش (نمودار ۳).



نمودار ۳: انواع نقوش در قالی‌های ایرانی از قرن دهم تا چهاردهم ه.ق (نگارندگان)

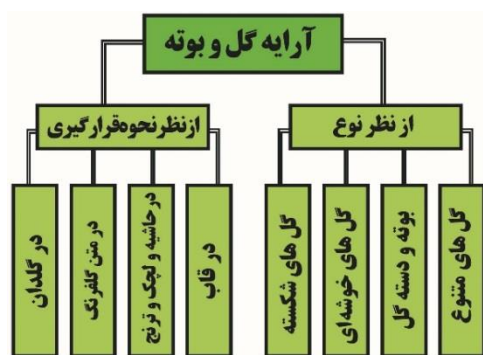
۷-۱) آرایه‌های گیاهی

طبیعت‌گرایی در فرش دوره صفوی با رواج تصویرگری قوت گرفت. به‌رغم نفوذ عرفا و علمای دینی و وجود افکار صوفیانه در میان برخی مقامات صفوی، شبیه‌سازی یا بازنمایی طبیعت در هنرهای مختلف از جمله فرش این زمان رونق یافت، هرچند نمادگرایی نیز در قسمت بزرگی از بهترین فرش‌های کلاسیک دوره صفوی از منزلت خاصی برخوردار بود. این روند در دوره‌های بعدی نیز تداوم یافت و به‌رغم فراز و نشیب خود به‌ویژه در حد فاصل دوره صفوی تا اواسط عصر قاجار، دو سبک گردان با نمادگرایی و طبیعت‌گرایی در فرش‌های سده هجدهم به بعد ایران مشاهده می‌شود (چیت‌سازیان و آیت‌اللهی، ۱۳۸۴: ۲۷). در هنرهای سنتی، آرایه‌های گیاهی و گونه‌های متنوع درختان و انواع گل‌ها، جایگاه ویژه‌ای دارند. این آرایه‌ها بیانگر اندیشه و دیدگاهی هستند که انسان از گذشته‌های دور در برخورد با طبیعت داشته و آن را در هنر خویش منعکس می‌کرده‌است. انسان از دیرباز نسبت به رویدنی‌ها و گیاهان، باورها و اعتقاداتی داشته‌است (دوبوکور، ۱۳۸۳: ۲۱). به باور «میرچا الیاده»، درخت

برای توصیف هر چیزی است که انسان مذهبی به آن به مثابه امری واقعی و قدسی توجه می‌کند (الیاده، ۱۳۷۵: ۱۱۰). گاه حتی درخت را رمز کیهان دانسته‌اند که عامل ارتباط میان زمین و آسمان است (دوبوکور، ۱۳۸۳: ۹-۱۰). در روایات اسلامی نیز گیاهان از اهمیت فراوانی برخوردارند و در قرآن کریم چندین بار به این نکته اشاره شده است (بقره: ۳۵؛ اعراف: ۱۹-۲۲؛ طه: ۱۲۰). با توجه به جایگاه گیاهان در اساطیر و باورهای کهن و مذهبی، جای شگفتی نیست که تصویر گیاهان جزء جدانشدنی هنرهای سنتی ایرانی باشد. نقوشی هم چون درخت زندگی، درخت، گل‌های شاه‌عباسی و ... به شکل فراوانی در این هنرها به چشم می‌خورند. نقوش گیاهی گاه به شکل عینی و واقعی و گاه به صورت انتزاعی و استلیزه در تزیینات و هنرها به کار رفته‌اند. گاه تصاویری هم چون گل‌های رز، صدف‌برگ، گل سرخ، بوته‌های ماریچ، خوشه‌های گل، نقوش گل و گلدان، درخت زندگی، بوته‌هایی با انواع گل‌های زیبا و رنگارنگ با حفظ جنبه واقع‌گرایی عیناً تصویر شده‌اند و گاه نقوش گیاهی در هیئت اسلیمی‌ها و ختایی‌های متنوع با حرکاتی موج و پریچ و تاب صحنه‌ای باشکوه و زیبا را در برابر چشم بیننده به نمایش می‌گذارند (هیل و گرابار، ۱۳۷۵: ۱۱۲-۱۱۵).

۲-۷) آرایه گل و بوته

برای بررسی گل و بوته، دو دسته‌بندی مورد توجه بوده است: از نظر نوع و شکلی گل و از نظر نحوه قرارگیری در قالی. از نظر نوع گل‌ها می‌توان آن‌ها را به انواع گل‌های متنوع، بوته و دسته گل، گل‌های خوشه‌ای و گل‌های شکسته تقسیم کرد و از منظر نحوه قرارگیری، این دسته‌بندی شامل قرارگیری در قاب، در حاشیه و لچک و ترنج، در متن گل‌فرنگ و در گلدان است (نمودار ۴).



نمودار ۴: گونه‌های مختلف آرایه گل و بوته (نگارنگان)

۸. طرح‌پردازی گل‌ها در قالی‌های صفوی

گل‌ها گاهی با مجموعه‌ای از عناصر هم‌خوان و یا تکمیلی به عنوان بخش اصلی متن در طرح‌های گوناگون به کار رفته و گاهی نیز به عنوان عنصری فرعی، بخشی از تزیینات متن و حواشی قالی را برعهده داشته‌اند. گونه‌های شهری‌بافت و گردان این طرح‌ها بیش از سایر نمونه‌هاست.

۸-۱) ساختار طرح‌ها

آرایه گل و بوته در گونه‌های متعددی از طرح‌های رایج دوره صفوی به کار رفته است. بیش از همه می‌توان به نمونه‌های افشان و واگیره‌ای (تصویر ۲) اشاره نمود که عناصر گیاهی و گل و بوته، بخش اعظم متن را دربر گرفته‌اند. سایر گونه‌ها اعم از طرح‌های لچک‌ترنج (تصاویر ۱ و ۳)، محرابی، باغی، شکارگاه و ... نیز از این نقوش در تکمیل متن و حواشی بهره برده‌اند. بروز نقوش گیاهی با توجه به ماهیت نمادین، تزیینی و رنگی آن، و فرم و اندازه منقطع این نقوش، موجب تنوع در نقش‌پردازی قالی‌های صفوی شده و کثرت استفاده از اسلیمی که یادآور مفهوم عرفانی حرکت است و گیاهان مختلف که شجره طوبی و بهشت را به ذهن متبادر می‌کردند، در این دوره مشهود است.



تصویر ۳: قالی لچک‌ترنج صفوی (نمونه ۱۹ از جدول ۱)



تصویر ۲: قالی واگیره‌ای صفوی (نمونه ۱۱ از جدول ۱)



تصویر ۱: قالی لچک‌ترنج صفوی (نمونه ۱۶ از جدول ۱)

در جدول (۳) بروز این نقش در تعدادی از زمینه‌های قالی صفوی آورده شده‌است. بیش از همه حضور عناصر گیاهی، توأم با درخت و در اطراف آن مشاهده می‌شود که نمونه پرتکراری از بروز عناصر گل و بوته در این گونه قالی‌هاست (نمونه‌های ۴ و ۲۴) و یا گل و بوته‌ها به صورت واگیره‌ای متن قالی را دربر گرفته‌اند (نمونه‌های ۲۱ و ۲۷). گونه‌های مختلف گل و بوته نیز به فراخور موضوع و ماهیت قالی، در گونه‌های افشان، محرایی، لچک‌ترنج، شکارگاه و باغی، تکمیل‌کننده متن قالی‌ها هستند.

جدول ۳: تنوع نقوش گل و بوته در قالی‌های دوره صفوی (نگارندگان)

				
۲۴ از جدول ۱	۲۷ از جدول ۱	۴ از جدول ۱	۲۱ از جدول ۱	۷ از جدول ۱

۸-۲) گل‌های متنوع در قالی‌های صفوی

برخی قالی‌ها که محتوای بارز گیاهی دارند، بیش از قالی‌های دیگر از این نقوش بهره برده‌اند. به دلیل فراوانی و تنوع، دسته‌بندی گل‌ها در قالی به سختی امکان‌پذیر است اما گل‌های این مجموعه که از قالی‌های صفوی انتخاب شده و در جدول (۴) آمده‌اند از چند منظر قابل بررسی می‌باشند. دو ویژگی نوع و رنگ در این بررسی حائز اهمیت هستند. از منظر شکل و نوع می‌توان گل‌ها را به انواع گرد و چندپر، پروانه‌ای، شیپوری، بادبزی، اناری، برگ، غنچه و تلفیقی تقسیم نمود. گونه‌های گرد و یا چندپر، طیف وسیعی از نقوش این مجموعه‌اند. گونه‌های گل پروانه‌ای (نمونه‌های ۳ و ۳۱) نمونه‌های شیپوری (نمونه ۱۰) بادبزی (نمونه ۹ ب)، اناری، برگ (نمونه ۷)، غنچه (نمونه ۹ الف) نیز از دیگر گل‌های مورد استفاده در قالی‌های صفوی بوده‌اند. از منظر دیگر، برخی گل‌ها، نمادین و برخی طبیعت‌گرایانه هستند، به عنوان مثال نمونه (۳) می‌تواند نماد پنج‌تن آل‌عبا، نمونه (۳۱) نماد ثامن‌الائمه و نمونه (۲۹) نماد میوه بهشتی انار باشد.

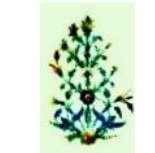
جدول ۴: تنوع انواع گل در قالی‌های دوره صفوی (نگارندگان)

					
۹ الف از جدول ۱	۷ از جدول ۱	۲ از جدول ۱	۲۹ از جدول ۱	۳۱ از جدول ۱	۳ از جدول ۱
					
۱۰ از جدول ۱	۲۴ از جدول ۱	۹ ب از جدول ۱	۱۷ ب از جدول ۱	۱۷ الف از جدول ۱	۱۹ از جدول ۱

۸-۳) بوته گل در قالی‌های صفوی

در جدول (۵)، تنوع بوته‌های گل در قالی‌های صفوی آورده شده‌است. دسته‌بندی این مجموعه ذیل شاخص‌های دقیق، به سختی ممکن است چرا که تنوع بوته‌های گل، بر اساس فراوانی گل‌ها، اندازه، رنگ و ملحقات آن، نامحدود است و تنها می‌توان به فراوانی گونه‌های پرتکرار آن‌ها اشاره نمود. اشتراک این گونه‌ها، وجود ساقه به عنوان هسته اصلی رویش گل‌هاست. برخی از گونه‌ها با تعریف بوته (کوچک‌تر از درخت و درختچه) سازگارترند (نمونه ۱۹) و برخی فرمی مانند درخت کوچک و درختچه (اما با ماهیت بوته) دارند (نمونه ۳۷). بر روی این ساقه‌ها گل‌های گرد، چندپر، برگ، شیپوری، اناری در تعداد پرشمار، با اندازه‌ها و رنگ‌های متنوع و با ملحقات زیاد نقش شده‌اند. برخی نمونه‌ها، پرکار و ریز (نمونه ۱۳) و برخی درشت و با تعداد کم‌تری گل تصویر شده‌اند (نمونه ۲۴).

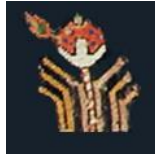
جدول ۵: تنوع انواع بوته در قالی‌های دوره صفوی (نگارندگان)

					
۲۴ از جدول ۱	۳۳ الف از جدول ۱	۱۹ از جدول ۱	۱۳ از جدول ۱	۳۵ از جدول ۱	۱۹ از جدول ۱
					
۳۲ از جدول ۱	۳۷ از جدول ۱	۳۳ ج از جدول ۱	۳۳ ب از جدول ۱	۳۳ الف از جدول ۱	۱۰ از جدول ۱

۴-۸) گل و بوته‌های شکسته در قالی‌های صفوی

گل و بوته‌هایی به سبک شکسته کمتر در قالی‌های صفوی دیده می‌شوند. نمونه‌های شکسته، با خطوط صاف و مورب و با تجرید بیش‌تر، بخشی از نقوش گیاهی در قالی‌های این دوره هستند (جدول ۶). گل‌های شکسته شامل انواع گرد و چندپر (نمونه‌های ۳۴ الف و ۲۶ الف) و معدود نمونه‌های ترکیبی با غنچه و برگ (نمونه‌های ۳۴ ب و ۳۴ ج) هستند. بقیه موارد شامل بوته‌های شکسته با تأکید بر حضور ساقه و تعدد گل‌های تجریدی هستند (نمونه ۵). نمونه ۲۶ می‌تواند نماد شمسه یا نورمحمدی منظور شود.

جدول ۶: تنوع انواع گل و بوته شکسته در قالی‌های دوره صفوی (نگارندگان)

					
۵ از جدول ۱	۳۴ ج از جدول ۱	۳۴ ب از جدول ۱	۲۹ از جدول ۱	۲۶ الف از جدول ۱	۳۴ الف از جدول ۱

۵-۸) گل‌های خوشه‌ای در قالی‌های صفوی

این نقش برای غنای بصری متن مورد استفاده بوده و تعداد زیادی گل تزینی در یک محدوده کوچک به شکل‌گیری آن انجامیده‌است. این گل‌ها از گونه‌های ساده (نمونه‌های ۲۷ و ۱۰ الف) تا نمونه‌ای پرکار (نمونه ۱۰ ج) که نماد درخت طوبی (حیات) است، متنوع هستند (جدول ۷).

جدول ۷: تنوع انواع گل‌های خوشه‌ای در قالی‌های دوره صفوی (نگارندگان)

					
۱ از جدول ۱	۱۰ د از جدول ۱	۱۰ ج از جدول ۱	۱۰ ب از جدول ۱	۱۰ الف از جدول ۱	۲۷ از جدول ۱

۶-۸) گل‌های منقوش در قاب و کتیبه در قالی‌های صفوی

قرارگیری گل و بوته در قاب، در قالی‌های صفوی متداول بوده‌است. نفس چرایی این عمل، برجسته‌نمودن بخشی از نقوش قالی و یا ایجاد یک واگیره (خشت) برای تکرار در متن و حواشی بوده‌است. تنوع این گونه اگرچه زیاد نیست اما بخشی از قالی‌های صفوی در حاشیه و متن با این روش منقوش شده‌اند (جدول ۸). نقوش متعدد گیاهی به‌صورت تک و یا تکراری، قاب‌ها را پر کرده‌اند.

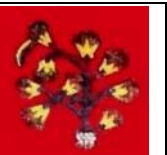
جدول ۸: تنوع انواع گل‌های منقوش در قاب در قالی‌های دوره صفوی (نگارندگان)

			
۳۴ ب از جدول ۱	۳۴ الف از جدول ۱	۲۹ ب از جدول ۱	۲۹ الف از جدول ۱

۷-۸) عناصر گیاهی درون گلدان در قالی‌های صفوی

قالی‌های گلدانی، مزین به عناصر اسلیمی و ختایی و حاشیه‌های گل و گیاه، در عهد شاه‌عباس اول رواج یافتند (بلر و بلوم، ۱۳۸۵: ۴۴۴). در قالی‌های صفوی عناصر گیاهی گلدان مورد توجه بوده و بوته گلی درشت و نامتناسب با اندازه گلدان، منظر بصری این آرایه را تشکیل داده‌است (جدول ۹).

جدول ۹: تنوع انواع گل‌های منقوش در گلدان در قالی‌های دوره صفوی (نگارندگان)

					
۱۹ د از جدول ۱	۲۵ از جدول ۱	۱۹ ج از جدول ۱	۱۹ ب از جدول ۱	۱۹ الف از جدول ۱	۲۱ از جدول ۱

۹. طرح‌پردازی گل و بوته‌ها در قالی‌های قاجاری

گل و بوته‌های متنوعی در قالی‌های قاجاری مورد استفاده بوده و با توجه به کثرت تولیدات قاجاری و تنوع در سبک‌های طراحی و رنگ‌پردازی، با طیف گسترده‌ای از این‌گونه نقوش مواجهیم. تا حدی که شناسایی نوع و دسته‌بندی اقسام آن به سختی امکان‌پذیر است زیرا علاوه بر گل‌های طبیعی و انتزاعی، نمونه‌های هندسی، اقتباسی و حتی تلفیقی و خلاقانه نیز در این دوره استفاده شده‌اند.

۹-۱) ساختار طرح‌ها

آرایه گل و بوته در قالی‌های متنوع و پرتعدادی از دوره قاجار به کار رفته است. بیش از همه می‌توان به نمونه‌های افشان (تصویر ۵) و واگیره‌ای (تصویر ۴)، لچک‌ترنج (تصویر ۸)، محرابی (تصویر ۹)، تصویری (تصویر ۷)، و حتی خشتی، باغی، شکارگاه و ... اشاره نمود که گل و بوته، بخش اعظم متن را دربر گرفته است. بروز نقوش گیاهی با توجه به گستردگی آن، موجب تنوع بسیار در طرح و نقش‌پردازی قالی‌های قاجاری شده‌است. در اغلب فرش‌های قاجار، نقوش نمادین گیاهی، یادآور آرمان بهشت نزد مسلمانان هستند.

منابع
پژوهان ایرانی

تأثیر عوامل فرهنگی بر
تحولات طرح و نقش
قالی‌های صفوی و قاجاری،
محملمین حاجی‌زاده و
همکاران، ۱۹۳: ۱۶۱

۱۷۴



تصویر ۶: قالی افشان دسته گلی قاجار، افشان، کرمان، اواخر سده ۱۳ ه.ق (۲۹۹×۴۳۶) (URL3)



تصویر ۵: قالی افشان دسته گلی قاجار، واگیره‌ای، ساروق، سده ۱۳ ه.ق (۹۹×۱۴۷) (URL2)



تصویر ۴: قالی افشان دسته گلی قاجار، محرابی، ساروق، سده ۱۳ ه.ق (۳۷۳×۵۶۳) (URL1)



تصویر ۷: قالی لچک‌ترنج دسته‌گلی قاجار، تصویری، کرمان، سده ۱۳ ه.ق (۱۳۶×۱۴۷) (URL4)



تصویر ۸: قالی لچک‌ترنج دسته‌گلی قاجار، لچک‌ترنج، کرمان، اواخر سده ۱۳ ه.ق (۴۲۶×۴۸۷) (URL5)



تصویر ۹: قالی واگیره‌ای گل‌فرنگ میرزاعلی، سنج، اواخر سده ۱۳ ه.ق، موزه فرش تهران

عنصر گیاهی گل‌فرنگ نیز در طرح‌های گوناگون دوره قاجار قابل مشاهده است. از نمونه‌های واگیره‌ای و محرابی گرفته تا طرح‌های افشان، لچک‌ترنج، خشتی، تصویری و گونه‌های متعدد دیگر، به فراخور مضمون بصری، از آرایه گل‌فرنگ استفاده شده است. گل‌فرنگ‌ها مجموعه‌ای از گل‌ها هستند که منظر طبیعی دارند، از هنر غرب مایه گرفته‌اند و از لحاظ شکل و فرم ظاهری، با گل‌های ختایی و سنتی تفاوت دارند. در طراحی گل‌فرنگ‌ها اصول طبیعت‌گرایی رعایت شده و از سایه‌رنگ‌های متعدد استفاده می‌شود (شهادتی، ۱۳۹۲: ۸۶-۹۱). گل‌فرنگ بخشی از رویدادهایی است که به‌طور کلی فرنگی‌سازی خوانده می‌شود. سیروس پرهام معتقد است اصل این نقوش برگرفته از گل سرخ است که در هنرهای ایران در دوره صفوی کاربرد یافته است (پرهام، ۱۳۷۱: ۱۷۸)، در حالی که بسیاری از پژوهشگران منشأ این نقش را خارج از ایران می‌دانند. چنان‌چه علی حصوری معتقد است گل‌فرنگ‌های قدیمی از نقوش روی جعبه‌های شکلات فرانسوی اقتباس شده‌اند (حصوری، ۱۳۸۹: ۲۵-۳۵). برخی نیز معتقدند که بین نقوش گل‌فرنگ در نقاشی‌های سقفی تعدادی از منازل و نقوش بعضی قالیچه‌ها ارتباط مشخصی وجود دارد (تناولی، ۱۳۷۷: ۲۱). فرنگی‌سازی و نقوش گل‌فرنگ در متن و حواشی قالی‌ها در دوره قاجار پدیدار می‌شود. انتقال چنین نقشی بر روی فرش‌های گره‌دار ایران و پراکندگی آن در بسیاری از نقاط فرش‌بافی ایران نمی‌تواند سابقه‌ای بیش از ۱۵۰ سال داشته باشد و نمونه قابل‌ذکری از دوره‌های قبل وجود ندارد. در جدول (۱۰)، بروز نقش گل و گیاه در تعدادی از زمینه‌های قالی قاجاری آورده شده است. بیش از همه تراکم گل و برگ و بوته‌های طبیعی در متن قالی به‌صورت افشان دیده می‌شود (نمونه‌های ۴، ۲۰، ۶۱)، شلوغی متن در این نمونه‌ها شامل انواع گل‌های طبیعی است. برخی نمونه‌ها دارای گل و بوته‌های مختلفی است که به‌صورت واگیره‌ای، منظم و بافاصله، متن را پر کرده‌اند (نمونه‌های ۲۰، ۲۴، ۵۷). گونه‌های گلدانی واگیره‌ای با گل و بوته (نمونه ۵۶) و خشتی و شکسته نیز ملاحظه می‌شوند.

جدول ۱۰: تنوع نقوش گل و بوته در قالی‌های دوره قاجار (نگارندگان)

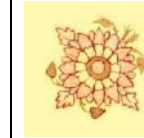
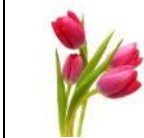
۶۱ از جدول ۲	۵۷ از جدول ۲	۲۰ از جدول ۲	۹ از جدول ۲	۴ از جدول ۲	۲۴ از جدول ۲

۹-۲) انواع نقوش: گل‌های متنوع در قالی‌های قاجاری

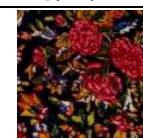
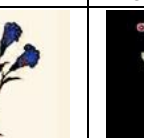
آرایه گل در قالی‌های قاجاری بسیار متنوع و پرشماری دیده می‌شود. نمونه گل‌های گرد، چندپر، پروانه‌ای، گل اناری، گل بادامی، بادبزی، شیپوری، میخک، ارکید، زنبق، گل لاله، صدتومانی، گل اسپیره (مرواریدی)، گل برگ کرفس، گل برگ بیدی، گل حنا، سرخ، رز و محمدی،

شکوفه گیلاس و شکوفه درختان متنوع و ... در این مجموعه دیده می‌شوند (جدول ۱۱). در قالی قاجاری بیش از همه، گونه‌های گرد و چندپَر (کوکب، نسترن، داودی، سوسن و ...) دیده می‌شوند. نمونه‌هایی از گل رز، گل سرخ و یا گل محمدی که هم نماد عشق و محبت و هم یادآور نام پیامبر اسلام (ص) می‌باشد نیز با رنگ‌های مختلف، به صورت تک و یا روی بوته مورد استفاده بوده است. برخی نمونه‌ها مانند گل رز، در بیش‌تر جلوه‌های خود به صورت سه‌تایی و یا چندتایی و در قالی محصور آمده است (جدول ۱۲).

جدول ۱۱: تنوع گل‌های طبیعی و تشابه آن‌ها به گل‌های قاجاری (نگارندگان)

						
گل ارکیده	گل ارکیده	گل میخک	گل صدتومانی	گل داودی	گل نسترن	گل کوکب
						
۳۹ از جدول ۲	۵۷ از جدول ۲	۱۳ از جدول ۲	۴۰ از جدول ۲	۲۹ از جدول ۲	۳۱ از جدول ۲	۳۰ از جدول ۲
						
گل سرخ	گل رز	گل محمدی	گل لاله	گل سوسن	گل شیپوری	گل زنبق
						
۴۳ از جدول ۲	۲۱ از جدول ۲	۵۶ از جدول ۲	۱۴ از جدول ۲	۵۲ از جدول ۲	۲۲ از جدول ۲	۳۸ از جدول ۲

جدول ۱۲: تنوع انواع گل در قالی‌های دوره قاجار (نگارندگان)

					
۴۷ الف از جدول ۲	۳۹ از جدول ۲	۵۲ از جدول ۲	۳۱ ب از جدول ۲	۳۱ الف از جدول ۲	۴۰ از جدول ۲
					
۴۳ از جدول ۲	۲۱ از جدول ۲	۴۹ از جدول ۲	۲۲ ب از جدول ۲	۵۹ از جدول ۲	۱۵ از جدول ۲

۹-۳) بوته و دسته گل در قالی‌های قاجاری

در جدول (۱۳) تنوع بوته‌های مورد استفاده در تعدادی از قالی‌های قاجاری آورده شده است. تنوع بوته‌های گل، نیز هم‌چون انواع گل‌ها، بسیار گسترده و پرشمار است و تعیین معیار واحدی برای دسته‌بندی انواع بوته‌ها ناممکن است. اما در یک بررسی کلی، برخی نمونه‌ها به صورت بوته‌های گل کوچک با چند گل و برگ (نمونه‌های ۶ و ۴۶ و ...) نقش شده‌اند. تعدادی به صورت درختچه‌های کوچک با گل‌های متعدد،

ساقه‌ای نسبتاً مشخص و ملحقات متعدد (نمونه ۱۰) و برخی نیز به صورت دسته‌گلی متشکل از تعداد اندکی گل نقش شده‌اند (نمونه‌های ۲۱ ج و ۲۲). اکثر بوته‌ها از گل و برگ و ساقه تشکیل شده‌اند و گل‌های همسان در اندازه‌های مختلف (و گاهی با تمایز رنگی) بر روی ساقه قرار گرفته‌اند (نمونه‌های ۲۱ الف، ۲۲ و ۶۱) و در برخی گونه‌ها، چند گل مختلف بر روی یک بوته و ساقه دارند (نمونه‌های ۲۱ ب و ج، ۱۰ و ...).

جدول ۱۳: تنوع انواع بوته در قالی‌های دوره قاجار (نگارندگان)

					
۶۱ از جدول ۲	۲۱ ج از جدول ۲	۲۱ ب از جدول ۲	۶۱ از جدول ۲	۲۲ از جدول ۲	۲۱ الف از جدول ۲
					
۱۱ الف از جدول ۲	۳۱ از جدول ۲	۱۶ از جدول ۲	۱۰ از جدول ۲	۴۶ از جدول ۲	۶ از جدول ۲

۹-۴) گل‌های شکسته در قالی‌های قاجاری

تعداد زیادی از این نوع گل و بوته‌ها در دوره قاجار مورد استفاده بوده‌اند و از انواع گل‌های طبیعی و یا تجریدی هستند. در جدول (۱۴) تعدادی از گل و بوته‌های این دوره آمده است. تنوع در این مجموعه شامل انواع تک‌گل‌ها روی بوته (نمونه‌های ۲۶ و ۴۵)، بوته‌های واحد (نمونه‌های ۶ و ۴۲) و یا شاخه‌ای پُرگل به عنوان بوته (نمونه ۳۲) و گونه‌های ترکیبی (نمونه ۲۶) است.

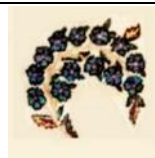
جدول ۱۴: تنوع انواع گل و بوته شکسته در قالی‌های دوره قاجار (نگارندگان)

					
۳۲ از جدول ۲	۴۵ از جدول ۲	۴۲ از جدول ۲	۳۲ از جدول ۲	۲۶ از جدول ۲	۶ از جدول ۲

۹-۵) گل‌های خوشه‌ای در قالی‌های قاجاری

در قالی‌های قاجاری، گل‌های خوشه‌ای از گونه‌های ساده (نمونه‌های ۲۵ و ۲۹) تا نمونه‌های پرکار (نمونه ۵۸) متنوع هستند (جدول ۱۵).

جدول ۱۵: تنوع انواع گل‌های خوشه‌ای در قالی‌های دوره قاجار (نگارندگان)

					
۵۸ از جدول ۲	۲۵ از جدول ۲	۲۰ از جدول ۲	۲۳ از جدول ۲	۳۲ از جدول ۲	۲۹ از جدول ۲

۹-۶) نقوش گل‌فرنگ در قالی‌های قاجاری

جدول (۱۶) به تنوع نقوش گل‌فرنگ در متن این گونه قالی‌ها اختصاص یافته است. اکثریت گونه‌ها از نقوش طبیعی بوده و گل‌های سرخ که با نام کلی گل‌فرنگ شناخته می‌شوند (ترکیبی از گل‌های طبیعی و به خصوص سرخ و رز) نقوش غالب متن هستند. در برخی نمونه‌های این قالی‌ها، گل‌ها، بوته‌ها و دسته‌گل‌های متعدد به همراه نقوش دیگر (گیاهی، جانوری و ...) در متن با فشردگی تصویر شده‌اند (نمونه‌های ۶۱ ب،

ج، د). در گونه‌های دیگر، اشکالی به‌عنوان قالب در متن در نظر گرفته شده‌اند و دسته‌گل‌ها و بوته درون آن به‌صورت بسیار فشرده و پرکار قرار گرفته‌اند (نمونه ۶۱ الف). تعدادی از گونه‌ها نیز از کنار هم قرار دادن و یا هم‌نشینی و فشرده‌گی یک گونه گل و یا دسته‌گل تشکیل شده‌اند. گل‌فرنگ علاوه بر گونه‌های گردان، در مناطق مختلف روستایی و یا عشایری به شیوه شکسته و نیمه‌گردان نیز کار شده‌است (نمونه ۴۱). برخی نمونه‌ها نیز با نقش مایه‌های ویژه‌ای طرح شده‌اند که به‌صورت واگیره‌ای متن قالبی‌ها را پر می‌کنند (گل‌فرنگ مستوفی و دسته‌گلی ساروق).

جدول ۱۶: تنوع نقوش گل‌فرنگ در قالبی‌های دوره قاجار (نگارندگان)

۶۱ الف از جدول ۱	۶۱ ب از جدول ۱	۶۱ ج از جدول ۱	۶۱ د از جدول ۱	۶۲ از جدول ۱	۱۴ ب از جدول ۱
۵۶ از جدول ۲	۱ از جدول ۲	۶۱ هـ از جدول ۲	۳۱ از جدول ۲	۳۱ از جدول ۲	۴۱ از جدول ۲

۹-۷) نقوش گل و بوته و دسته‌گل در لچک و ترنج و حواشی قالبی قاجاری

جدول (۱۷) به بررسی نوع و نحوه قرارگیری گل‌ها و بوته‌ها در لچک و ترنج و حواشی برخی قالبی‌های قاجاری اختصاص یافته‌است. گل‌های طبیعی دوره قاجار، به حواشی نیز راه یافته و طیف گسترده‌ای از قالبی‌های این دوران، منقوش به گل‌های متنوع هستند. بیش از همه نمونه‌های دسته‌گلی به‌صورت واگیره‌ای در حواشی مورد استفاده بوده‌اند، برخی گونه‌ها نیز از تکرار افشان‌گونه بوته‌ها به‌وجود آمده‌اند (نمونه ۳۷). در برخی قالبی‌ها، دسته‌گلی بزرگ و پرکار با ملحقات و جزئیات برای قرارگیری در جاهای خاص، از جمله لچک در نظر گرفته شده‌است که در قالبی‌های دسته‌گلی بیش‌تر مشاهده می‌شود (نمونه‌های ۱۵، ۲۱ و ۳۳). جز این‌ها، نقوش گیاهی و گل و بوته، در شکل‌گیری ترنج نیز نقش داشته‌اند (نمونه‌های ۱۲ و ۵۳).

جدول ۱۷: تنوع نقوش گل و بوته در حواشی قالبی‌های دوره قاجار (نگارندگان)

		
۵۴ از جدول ۲	۳۷ از جدول ۲	
		
۲۱ از جدول ۲	۱۵ از جدول ۲	۳۳ از جدول ۲
		
۲۷ از جدول ۲	۱۲ از جدول ۲	۵۳ از جدول ۲

۸- نقوش گل و بوته و دسته گل در قاب در قالی های قاجاری

گوناگونی قاب ها از طریق تنوع در نقش پردازی با گونه های مختلف گل و بوته امکان پذیر است. در دوره قاجار نمونه های خشتی و قابی با گل و دسته گل و بوته مورد توجه ویژه ای بوده اند (جدول ۱۸). پرتکرارترین آن ها، قاب هایی با نقش گلدانی ویژه است (نمونه های ۳۳ و ۴۸).

جدول ۱۸: تنوع نقوش گل و بوته در قاب قالی های دوره قاجار (نگارندگان)

			
۴۸ از جدول ۲	۳۳ ب از جدول ۲	۳۳ الف از جدول ۲	۵۰ از جدول ۲

۹- عناصر گیاهی در گلدان در قالی های قاجاری

حضور گلدان در قالی های دوره قاجار هم به عنوان عنصری تزئینی و هم ماهیتی مورد استفاده بوده است (جدول ۱۹). این آرایه به صورت تک (هم چون طرح ناظم) و یا واگیره ای در متن قالی ها مورد استفاده بوده است. گلدان، گاه عنصری تزئینی و پرکار است (نمونه های ۸، ۹، ۳۴ و ۳۶) و گاه نماد زایش و رویش و درخت زندگی است. این دسته از انواع ساده و برگری، تا گونه های شکسته، و گونه های پرکار و پرتزین (نمونه ۳۴) متنوع است. در اکثر نمونه ها قرینگی مورد توجه بوده و تناسب گلدان و گل های درون آن رعایت شده است.

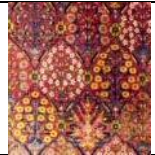
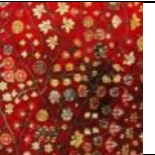
جدول ۱۹: تنوع انواع گل های منقوش در گلدان در قالی های دوره قاجار (نگارندگان)

						
۳۵ از جدول ۲	۲۸ از جدول ۲	۳۴ از جدول ۲	۹ از جدول ۲	۲ از جدول ۲	۸ از جدول ۲	۳۲ از جدول ۲

۱۰. آرایه گل و بوته در قالی های صفوی و قاجار: تطبیق و مقایسه طرح

در جدول (۲۰) نمونه هایی از متن قالی های منقوش به آرایه های گیاهی گل و بوته از دوره های صفوی و قاجار آمده است. نمونه های صفوی بیش از همه شامل گونه های افشان (نمونه های ۲۰ و ۲۳ صفوی)، واگیره ای گلدانی (نمونه ۱۲ صفوی)، واگیره ای خشتی (نمونه های ۶ و ۲۹ صفوی) است. در این گونه ها، عناصر گیاهی با تنوع رنگ، شکل، اندازه و نوع در کنار هم و یا در لابه لای عناصر دیگر قرار گرفته و بخش عمده متن را تشکیل داده است. در نمونه های قاجاری، تنوع بیش تر است چرا که علاوه بر گونه های گردان، نقوش شکسته نیز مورد استفاده بوده و نوع و تعداد نقوش گیاهی و گل و بوته دارای تنوع دوچندانی است. بخش اعظم این گونه ها نیز افشان و واگیره ای است. در گونه های افشان، متن با شلوغی زیاد و درهم فرو رفتگی نقوش شکل گرفته است (نمونه ۱۸ قاجاری). در نمونه های واگیره ای، نقوشی به صورت گل و بوته های مشخص و مکرر (نمونه های ۷، ۲۰، ۲۴ و ۵۷ قاجاری) و یا به صورت گلدانی (نمونه ۹ قاجاری) بخش اعظم متن را شکل داده اند. تفاوت عمده در گونه های صفوی و قاجار، ناشی از نوع گل و بوته ها، نحوه چینش و درهم فرو رفتگی نقوش و تنوع شکل و اندازه و تعداد آن هاست.

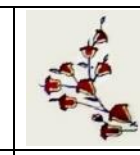
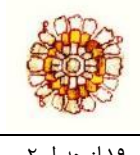
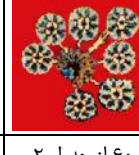
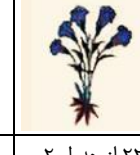
جدول ۲۰: تطبیق انواع گل و بوته در متن قالی دوره‌های صفوی و قاجار (نگارندگان)

صفوی		۲۰ از جدول ۱
		۶ از جدول ۱
قاجار		۲۹ از جدول ۱
		۱۲ از جدول ۱
صفوی		۲۳ از جدول ۱
		۸ از جدول ۱
قاجار		۲۴ از جدول ۲
		۱۸ از جدول ۲
صفوی		۲۰ از جدول ۲
		۵۷ از جدول ۲
قاجار		۶۱ از جدول ۲
		۹ از جدول ۲

۱-۱۰) تطبیق گل‌های متنوع در قالی‌های صفوی و قاجار

در جدول (۲۱) تعدادی از گل‌های شاخص مورد استفاده در قالی‌های صفوی و قاجار آمده‌است. در گونه‌های صفوی بیش از همه نمونه‌های گرد و چندپر (نمونه‌های ۱۵، ۱۹ و ۳۱ صفوی) و همچنین نمونه‌های برگ‌ی، شیپوری و تعداد معدودی از گل‌های طبیعی معروف (نمونه ۲۴ صفوی) نمود داشته‌است. اما گونه‌های قاجاری طیف بسیار گسترده‌تری دارند و علاوه بر نمونه‌های گرد و چندپر، گل‌های طبیعی متنوع از جمله میخک، ارکید، و گونه‌های خاص دیگر (نمونه‌های ۱۰، ۴۰ و ۵۲ قاجاری) تا نمونه‌های رز و سرخ (نمونه ۲۱ قاجاری) و دیگر گونه‌های خاص چه به صورت طبیعی و یا تجریدی و نمادین، گردان و یا شکسته دیده می‌شوند.

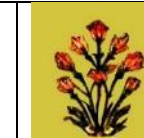
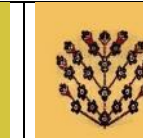
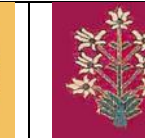
جدول ۲۱: تطبیق انواع گل در قالی دوره‌های صفوی و قاجار (نگارندگان)

صفوی		۳۱ از جدول ۱
		۱۵ از جدول ۱
قاجار		۷ از جدول ۱
		۱۹ از جدول ۱
صفوی		۵ از جدول ۵۴
		۱۰ از جدول ۱
قاجار		۲۴ از جدول ۱
		۱۹ از جدول ۲
صفوی		۴۰ از جدول ۲
		۵۲ از جدول ۲
قاجار		۶۰ از جدول ۲
		۱۰ از جدول ۲
صفوی		۲۲ از جدول ۲
		۲۱ از جدول ۲

۲-۱۰) تطبیق انواع بوته‌های گل در قالی‌های صفوی و قاجار

در جدول (۲۲) تفاوت میان نمونه‌های مذکور از دو جنبه کلی بررسی شده‌است. تنوع در بوته‌ها از شکل طبیعی و یا تجریدی آن‌ها و یا از نوع گل‌هایی است که در این بوته‌ها رویده‌اند. در گونه‌های صفوی شکل بوته عمدتاً به صورت متقارن با گل‌های درشت و هم‌سان است (نمونه‌های ۱۹ الف، ۲۸ و ۸ و ۱۹ ب صفوی) و نیز به صورت درختچه‌ای پُربُرج و جزییات است (نمونه‌های ۱۴ و ۳۰ صفوی). اما در گونه‌های قاجاری بوته‌های پُرنقش و نگار، با گل‌های متنوع و رنگارنگ و از گل‌های تازه‌تر (نمونه‌های ۲۱، ۵۴ و ۵۷ قاجاری) تا درختچه‌های پرکار و شلوغ (نمونه‌های ۱۵ و ۶۱ قاجاری) دیده می‌شوند. شاخص‌ترین تفاوتی که در بوته‌های این دو دوره نمود دارد، بیش از همه در نوع گل‌هاست.

جدول ۲۲: تطبیق انواع بوته در قالی دوره‌های صفوی و قاجار (نگارندگان)

صفوی						
	۱۴ از جدول ۱	۳۰ از جدول ۱	۱۹ از جدول ۱	۸ از جدول ۱	۱۹ الف از جدول ۱	۲۸ از جدول ۱
قاجار						
	۵۴ از جدول ۲	۶۱ از جدول ۲	۱۶ از جدول ۲	۵۷ از جدول ۲	۲۱ از جدول ۲	۱۵ از جدول ۲

۱۱. جمع‌بندی نقوش گل و بوته

به‌طور کلی در باب کاربرد نقوش گیاهی در هنر ایرانی باید گفت این نقوش شامل انواع گل و بوته‌ها و درختان به‌صورت چکیده‌نگاری یا نمادین و در عین حال آذین‌گری‌شده است، سنتی که از هنر تصویری پیش از اسلام آغاز و تا اواخر دوره قاجار هم‌چنان با قدرت ادامه یافته‌است. در بیش تر موارد، نقوش گیاهی را باید در ترکیب با انواع نقوش انسانی، حیوانی و اسطوره‌ای، دارای معنایی نمادین دانست. هرچند گاهی برای نقوش گیاهی آذین‌گری صرف ذکر شده‌است اما علاوه بر نقش زینتی می‌توان از مفاهیم نمادین فرهنگ و هنر ایرانی هم‌چون باغ عدن، عبور از جهان مادی، سرچشمه حیات و زندگی، همیشه سرسبزی و خرمی، خوشی، خوش‌یمنی و نیک‌بختی و ... نیز یاد کرد. نقوش گیاهی در قالی‌های صفوی اگرچه بخش اعظم تزئینات قالی‌های این دوره را تشکیل داده‌اند اما باز هم آن‌چه باقی‌مانده به تنوع و فراوانی دوره قاجار نیست چرا که صرفاً بر بخش محدودی از جلوه‌های نقوش گیاهی و مشخصاً بر عناصر تجربیدی یا انتزاعی تأکید شده‌است اما در دوره قاجار، محدودیتی در ارائه و تجسم نقوش گیاهی وجود نداشته‌است. در دوره قاجار استفاده از عناصر گیاهی اهمیت ویژه‌ای یافت. در مورد نقوش گیاهی و گل و بوته، انواع مختلف گل مانند گل سرخ، زنبق، میخک و شاه‌عباسی و گل‌فرنگ به‌طور قابل توجه در این دوره جهت تزئین قالی‌ها به‌کار گرفته شد. بنابراین توجه بیش‌تر به واقعیت‌پردازی و تلاش برای نزدیک‌شدن به طبیعت در قالی‌های دوره قاجار بیش‌تر به چشم می‌آید، حتی در ساخت و پرداخت برگ‌های گل‌فرنگ نیز واقع‌نمایی مدنظر بوده و سایه‌پردازی و ایجاد حجم در فرم گل‌فرنگ به تقلید از هنر غرب و اروپا رعایت شده‌است. از منظر ماهیت کاربرد نقوش گیاهی نیز جنبه‌های نمادین در هردو دوره، مورد توجه بوده‌اند. می‌توان ریشه طرح‌ها و نقشه‌های فرش دوره صفوی به‌ویژه عناصر گیاهی مورد استفاده در قالی‌های این دوران را در فرهنگ تشیع، در فرهنگ تصوف و در فرهنگ ایران باستان و در یک هم‌گرایی و توافق با محوریت اسلام جست‌وجو نمود و در مجموع حاکمیت رمزپردازی و نمادگرایی عارفانه بر طراحی فرش، به‌خصوص نقوش حاضر مشهود است و حاکمان آن خود بر اساس سه اصل رسمیت‌دادن به تشیع، بهره‌گیری از عرفان و تصوف متأثر از تشیع، نزدیک‌دانستن عرفان شیعی با حکمت ایران باستان به ایجاد وحدت و هم‌نوایی ملی در کشور ایران پرداختند و فرهنگ و هنر را نیز از آن اصول متأثر ساختند. در دوره قاجار اما فرش‌بافی بیش از همه از رویکرد طبیعت‌گرایی غربی متأثر شده و بیش از توجه به معنا و مفاهیم مستتر در نقوش، تزئین‌گرایی و آذین‌گری نقوش با تمرکز بر تنوع و تکرارگرایی، سرلوحه کار طراحان قالی دوره قاجار بوده است. در حیطه عناصر گیاهی نیز تأثیرات ذکر شده و در رأس آن‌ها فرنگی‌مآبی، منجر به رونق و گسترش عناصر تازه و طبیعت‌گرایانه شده‌اند.

۱۲. نمود عوامل فرهنگی بر تحولات نقوش گیاهی قالی‌های صفوی و قاجار

با توجه به عوامل مذکور در نمودارهای (۱ و ۲)، به نظر می‌رسد عوامل پرشماری در تحول نقوش قالی در دوره‌های مذکور مؤثر بوده‌اند که ذیل تحولات فرهنگی قابل بررسی و شناسایی هستند. در نمودارها و جداول بالا به‌طور مفصل به تغییرات شکلی و ظاهری آرایه‌های گل و بوته با تطبیق گونه‌های هم‌سان صفوی و قاجار پرداخته شده‌است. این تغییرات با مدنظر قراردادن تأثیر عوامل فرهنگی و تفسیر نتایج دو نمودار (۱ و ۲) در جدول (۲۳) قابل بررسی و ارزیابی هستند.^۳

جدول ۲۳: نمود تأثیر عوامل فرهنگی بر نقوش گل و بوته در قالی دوره‌های صفوی و قاجار (نگارندگان)

دوره صفوی		دوره قاجار	
↑	تنوع در گونه‌های گل	↑	گرایش به نمونه‌های تصویری
↑	تنوع در گونه‌های گل	↑	بروز انواع گل‌های طبیعی
↑	توجه بیش‌تر به عناصر گیاهی	↑	توجه بیش‌تر به عناصر گیاهی
↑	توجه بیش‌تر به این آرایه	↑	توجه بیش‌تر به این آرایه
↑	تنوع در نقش‌پردازی سنتی	↑	تنوع در نقش‌پردازی
-	----	↑	بروز گل‌های طبیعی و گل‌فرنگ
↑	تنوع در گل و بوته	↓	نقوش هندسی و تجریدی
-	----	↑	تنوع فوق‌العاده نقوش
-	----	↑	تنوع فزاینده در رنگ‌پردازی
↑	تنوع در چارچوب سنتی	↑	تنوع در طرح و نقش

۱۳. نتیجه‌گیری

بررسی و تحلیل نتایج جدول (۲۳) نشان‌گر افزایش کاربرد اکثر نقوش گیاهی، به‌خصوص گل و بوته و تنوع در نقش‌پردازی آن‌ها در دوره صفوی است. به‌جز نفوذ فرهنگ اروپایی، حضور کمپانی‌های خارجی در تولید فرش و رواج رنگ‌های شیمیایی که به دلیل عدم وقوع، تأثیری در تنوع نقوش نداشته‌اند، سایر موارد همگی منجر به ارتقای تنوع در طرح و نقش‌پردازی گل و بوته‌ها در قالی صفوی بوده‌اند اما در دوره قاجار و به علل گوناگون، گل و بوته‌ها با استقبال فزاینده و تنوع در نقوش تزئینی روبه‌رو شده‌اند. با توجه به موارد مطروحه، متأثر از عوامل فرهنگی حاکم، میزان تنوع و تعدد این نقوش رشد چشم‌گیری یافته‌است. همه شاخصه‌های فرهنگی مذکور در دوره قاجار منجر به افزایش تنوع و غنی‌تر شدن نقوش گل و بوته بوده‌اند اما به علت جغرافیای متفرق تولید، توجه کم‌تری به آرایه‌های مذکور شده‌است. با رواج فرش‌بافی در روستاهای مختلف، از میزان حضور گل و بوته‌ها کاسته شده و بر تنوع سایر نقوش افزوده شده‌است. در مجموع، روابط خارجی، نفوذ فرهنگ اروپایی و آموزش آکادمیک هنر در دوره قاجار منجر به بروز و اشاعه بیش از پیش گل و بوته در هنر قالی‌بافی ایران در این دوره شده‌است. این آرایه با توجه به نوع و ماهیت آن، قابل اجرا در اندازه، نوع، رنگ و وضعیت‌های مختلف، در متن و در حواشی قالی‌هاست و بیش از همه در نمونه‌های افشان و واگیره‌ای کاربرد داشته و در طرح‌های مختلفی هم‌چون لچک‌ترنج، محرابی، درختی، گلدانی، باغی، شکارگاه، تصویری و گونه‌های دیگر نیز نمود داشته‌است. نمونه‌های صفوی بیش از همه شامل گونه‌های افشان، واگیره‌ای، گلدانی، محرابی، باغی و ... هستند. در نمونه‌های قاجاری، علاوه بر گونه‌های گردان، نقوش شکسته نیز استفاده شده‌اند. در این دوره نیز طرح‌های افشان، واگیره‌ای، لچک‌ترنج، خشتی، محرابی و ...، بیش‌تر با نقوش گیاهی و گل و بوته منقوش شده‌اند.

سنجش میزان و نوع تأثیرات فرهنگی، هم در ارزیابی عوامل مؤثر و هم در تطبیق نقوش قالی‌های صفوی و قاجار قابل پیگیری است. تفاوت عمده در گونه‌های دو دوره، متأثر از نوع گل و بوته‌ها، نحوه چینش و درهم‌فرورفتگی نقوش و تنوع شکل و اندازه و تعداد آن‌ها در این دو دوره است. در گونه‌های صفوی بیش از همه نمونه گل‌های گرد و چندپر و هم‌چنین نمونه‌های برگ‌ی، شیپوری و تعداد معدودی از گل‌های طبیعی معروف نمود داشته‌اند، اما در گونه‌های قاجاری علاوه بر نمونه‌های گرد و چندپر، از گل‌های طبیعی متنوعی چون میخک، ارکیده، و گونه‌های رز و سرخ به‌صورت طبیعی و یا تجریدی، گردان و یا شکسته استفاده کرده‌اند. بوته‌های گل در گونه‌های صفوی، عمدتاً به‌صورت متقارن با گل‌های درشت و هم‌سان و برخی نیز به‌صورت درختچه‌ای پر برگ و جزییات است اما در گونه‌های قاجاری بوته‌های گل از

نمونه‌های پرنقش و نگار، با گل‌های متنوع و رنگارنگ و از گل‌های تازه‌تر تا درختچه‌های پرکار و شلوغ، متنوع هستند. تفاوت شاخصی که در بوته‌های این دو دوره نمود دارد، بیش از همه در نوع گل‌هاست. گل و بوته‌های شکسته در قالی‌های صفوی، محدود به گونه‌های گرد و چندپر، به‌صورت کاملاً تجربیدی و هندسی هستند اما گونه‌های قاجاری شامل طیف گسترده‌تری از بوته‌ها، از نمونه‌های بوته‌ای گلدار تا گونه‌های درختچه‌ای پرکار هستند. گل‌های خوشه‌ای نیز در قالی‌های صفوی، ساده و از تکرار یک گل هم‌سان تشکیل شده‌اند اما گونه‌های قاجاری بیش‌تر به‌صورت پرکار، با مجموعه‌ای از نقوش متنوع و از تکرار و گسترش چند گل مختلف تشکیل شده‌اند. عناصر گیاهی و گل و بوته‌های منقوش در قاب در دوره صفوی با قاب‌های کوچک، محدود و دارای تنوع اندک نقوش هستند اما در قالی‌های دوره قاجار، طیف گسترده‌ای از قاب‌ها در اشکال و فرم‌های مختلف و هم‌چنین نقوش گیاهی اعم از گل و بوته، و عناصر و ملحق‌ات فراوان استفاده شده‌اند. گل و بوته‌های روییده از گل‌دان نیز شامل بوته‌های متنوع، پُرگل و پرکار هستند. از نظر رنگی عناصر گیاهی در قالی‌های صفوی از رنگ‌های متداول و مرسوم بوده و در گونه‌های قاجاری از طیف گسترده‌ای از رنگ‌های متنوع و تازه بهره‌برده‌اند و این مسئله نیز بیش از پیش موجب تنوع قالی‌های قاجاری با نقوش گیاهی شده‌است.

شکل‌گیری و گسترش این آرایه‌ها حاصل تأثیرات مختلف اجتماعی، فرهنگی، اجتماعی و سیاسی دوره صفوی بوده‌است. مسائل مهمی مانند آداب و رسوم فرهنگی برجسته صفویان، تأثیرات اندیشه شیعی به انضمام نگاه ویژه شاه‌عباس اول و شاه‌طهماسب به این هنر و سایر حمایت‌های درباری، وجود کارگاه‌های سلطنتی بافت قالی، رونق هنرهای مختلف و به‌ویژه قالی‌بافی، امکانات نوین طراحی و امکانات فنی بافت، روابط خارجی صفویان و صادرات قالی در قالب پیشکش و هدیه و نگاه به قالی به‌عنوان کالای فرهنگی، موجب تأثیرات برجسته در اعتلای این هنر شده‌اند. در این دوره نقوش گیاهی به انحای مختلف مورد استفاده بوده و طرح‌پردازی قالی با این نقوش، شاکله این هنر در دوره‌های بعدی را پی‌ریزی کرده‌است. می‌توان ریشه طرح‌ها و نقشه‌های فرش دوران صفوی را که عمدتاً یا در کارگاه‌های سلطنتی بافته شده و یا طرح آن‌ها در نقاش‌خانه دربار یا توسط طراحان مرتبط با دربار تهیه شده‌است را در فرهنگ تشیع و در فرهنگ تصوف متأثر از تشیع و در فرهنگ ایران باستان در یک هم‌گرایی و توافق با محوریت اسلام جست‌وجو نمود. در دوره قاجار هنر قالی‌بافی پس از دهه‌ها رکود، مورد توجه قرار گرفت و با ثبات نسبی سیاسی و اقتصادی مجدداً رونق گرفت. در این دوران نیز تحولات مختلف فرهنگی، اجتماعی و سیاسی رخ دادند که تأثیرات مختلفی بر هنر دوران و به‌ویژه قالی‌بافی گذاشتند. از عمده‌ترین این تحولات می‌توان به نفوذ و حضور فرهنگ اروپایی در همه عرصه‌ها، هنر اشرافی، ساختار متفرق و متعدد تولید و گسترش تولیدات به مناطق غیرشهری و روستاها و علاوه بر آن، حضور کمپانی‌های خارجی در عرصه تولید قالی اشاره کرد. آموزش آکادمیک طراحی قالی و رواج طرح‌ها و نقشه‌های تازه و هم‌چنین کاربرد رنگ‌های شیمیایی از تأثیرات عمده دیگری است که بر نوع و نحوه تولید و شکل و شمایل طرح و نقش‌پردازی این دوران تأثیر گذاشت. در دوره قاجار، قالی‌های ایران نیز هم‌چون سایر گونه‌های هنری از گفتمان مدرنیته در این دوره متأثر بوده‌اند و حضور برخی طرح و نقشه‌های متفاوت از پیشینه سنتی، در برخی مناطق با چنین رویکردی سازگار بوده‌است. در مجموع، حاکمیت رمزپردازی و نمادگرایی عارفانه بر طراحی فرش ایران به‌ویژه دوره صفوی مشهود است. اگرچه فرش دوره قاجار میراث‌دار سنت صفوی بوده، از رویکرد طبیعت‌گرایی غربی هم متأثر شده و شکل جدیدی از طرح و نقش‌پردازی فرش را ارائه می‌دهد.

پی‌نوشت‌ها

۱. با امکان بروز طرح‌های گردان، نقوش متنوع‌تری از جمله انواع گیاهان به‌صورت طبیعت‌گرایانه وارد مجموعه فرش شدند.
۲. اشباع نظری به این معناست که پژوهشگر نمونه‌گیری و جمع‌آوری داده‌ها را تا زمانی ادامه دهد که یک مفهوم یا ادعا مورد اثبات قرار گیرد و تا حدی است که با بینش و مفهومی جدیدی مواجه نشود.
۳. افزایش کاربرد با علامت ↑، کاهش آن با ↓ و بدون تأثیر با - نشان داده شده است.

منابع

- قرآن کریم. (۱۳۷۹). ترجمه محی‌الدین مهدی الهی قمشه‌ای. تهران: پیام آزادی.
- اتیک، آنت. (۱۳۸۴). فرش‌های دوره قاجاریه. ترجمه ر. علی‌خمسه (بر اساس دائرةالمعارف ایرانیکا). تهران: نیلوفر.

- آلستر، هال، و لوچیک، ویووسکا. (۱۳۷۷). گلیم. ترجمه شیرین همایون فر و نیلوفر الفت شایان. تهران: کارنگ (نشر اثر اصلی ۱۹۹۳).
- الیاده، میرچا. (۱۳۷۵). معماری قدسی و رمزپردازی، اسطوره و رمز جهان. ترجمه و گردآوری جلال ستاری. تهران: نشر مرکز.
- ادواردز، سیسیل. (۱۳۶۸). قالی ایران. ترجمه مهین دخت صبا. تهران: فرهنگسرا (نشر اثر اصلی ۱۹۵۳)
- اربابی، بیژن. (۱۳۹۵). گفتن باغ ایرانی و تأثیر آن بر فرش دوره صفوی و قاجار (رساله دکتری منتشر نشده). دانشکده صنایع دستی دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.
- بلر، شبلا، و بلوم، جانانان. (۱۳۸۵). هنر و معماری اسلامی. ترجمه فائزه دینی و یعقوب آژند. تهران: سمت (نشر اثر اصلی ۱۹۹۴).
- پاکباز، روئین. (۱۳۸۴). نقاشی ایران از دیرباز تا امروز. تهران: زرین و سیمین.
- پرهام، سیروس. (۱۳۷۱). شاهکارهای فرشباغی فارس. تهران: امیرکبیر.
- پوپ، آرتور آپهام، و اکرم، فیلیس. (۱۳۸۷). سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز. جلد ششم (فرش و دستبافته‌ها). ترجمه نجف دریابندری و دیگران. تهران: علمی و فرهنگی (نشر اثر اصلی ۱۹۶۴).
- تناولی، پرویز. (۱۳۷۷). قالیچه‌های تصویری ایران. تهران: سروش.
- چیت‌سازیان، امیرحسین. (۱۳۸۴). نمادگرایی و تأثیر آن در فرش ایران. گلجام، ۱ (۵ و ۴)، ۳۷-۵۶.
- چیت‌سازیان، امیرحسین، و آیت‌اللهی، حبیب‌الله. (۱۳۸۴). طبیعت‌گرایی و زیبایی‌شناسی در فرش ایران. گلجام، ۱ (۱)، ۱۶-۳۱.
- حصوری، علی. (۱۳۸۹). مبانی طراحی سنتی در ایران. تهران: نشر چشمه.
- خودی، الدوز. (۱۳۹۵). تأثیر شرایط اجتماعی و فرهنگی بر پارچه‌های صفوی و قاجار (رساله دکتری منتشر نشده). دانشکده هنر دانشگاه الزهراء، تهران، ایران.
- دادگر، لیلا. (۱۳۸۰). قالی‌های تصویری موزه قالی ایران. تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
- دوبوکور، مونیکا. (۱۳۸۳). رمزهای زنده جان. ترجمه جلال ستاری. تهران: نشر مرکز.
- شادلو، داود. (۱۳۹۶). تحلیل دسته‌بندی‌های موجود در طرح و نقش فرش ایران و ارائه دسته‌بندی نوین (رساله دکتری منتشر نشده). دانشکده هنر دانشگاه شاهد، تهران، ایران.
- شعبانی خطیب، صفرعلی. (۱۳۸۷). فرهنگ‌نامه تصویری آرایه و نقشه‌های فرش ایران و جهان. تهران: سپهر اندیشه.
- شهدادی، جهانگیر. (۱۳۹۲). گل و مرغ (دریچه‌ای بر زیبایی‌شناسی ایرانی). تهران: کتاب خورشید.
- صباغ‌پور آرانی، طیبیه، و شایسته‌فر، مهناز. (۱۳۸۸). بررسی طرح‌ها و نقوش قالی‌های قاجار موجود در موزه فرش ایران. فصلنامه گلجام، ۱۴ (۱)، ۸۹-۱۱۲.
- کونل، ارنست. (۱۳۶۸). اسلیمی و ختایی گل‌های شاه عباسی: نگرشی بر سوابق تاریخی سه نگاره تزئینی. تهران: یساولی (نشر اثر اصلی ۱۹۷۶).
- کیانمهر، قباد. (۱۳۸۳). ارزش‌های زیبایی‌شناسی منبت‌کاری سبک صفوی (رساله دکتری منتشر نشده). دانشکده هنر و معماری دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
- هیل، درک، و گرابار، الک. (۱۳۷۵). معماری و تزئینات اسلامی. تهران: علمی و فرهنگی (نشر اثر اصلی ۱۹۶۷).
- Eiland, M. L. (1999). *Oriental Carpet and Textile Studies*. International conference on Oriental carpets Danville. (Vol. 5), Part 2, California.

منابع اینترنتی

- URL1: https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/antique-persian-sarouk-farahah-rug-12-ft-3-x-18-ft-6/id-f_32676142 (Access Date : 2023.09.21)
- URL2: https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/rare-19th-century-sarouk-farahah-rug/id-f_5353313 (Access Date : 2023.10.3)

URL3 :https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/shabby-chic-antique-persian-kerman-rug-size-9-ft-10-x-14-ft-4/id-f_17783292 (Access Date : 2023.08.04)

URL4 :https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/antique-persian-kerman-rug-4-10x-7-9/id-f_25630482 (Access Date : 2023.10.5)

URL5 :https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/antique-persian-square-rose-ivory-navy-blue-floral-kirman-rug-circa-1920s/id-f_21608312/ (Access Date : 2023.10.5)

URL6 :<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/445237?ft=carpet&offset=160&rpp=40&pos=187> (Access Date : 2023.03.15)

URL7 :<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/452190?ft=carpet&offset=440&rpp=40&pos=465> (Access Date : 2023.03.11)

URL8 :<https://nazmiyalantiquerugs.com/antique-rugs/persian-rugs/isfahan-rugs/antique-16th-century-persian-safavid-salting-rug-48639/> (Access Date : 2023.06.10)

URL9 :<https://hali.com/news/sothebys-new-york-carpet-sale-good-for-all/9104-lot-143-the-bernheimer-vase-carpet-fragment-2/> (Access Date : 2023.06.10)

URL10 :<https://www.christies.com.cn/lot/a-safavid-vase-carpet-kirman-south-east-6445731/?intObjectID=6445731&lid=1> (Access Date : 2023.06.10)

URL11 :<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/450510> (Access Date : 2023.06.12)

URL12 :<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/446954> (Access Date : 2023.05.19)

URL13 :https://www.wocoshia.org/fa/shia-contex-fa/articles-fa/shiite-art-and-architecture/shiite-art-and-architecture-gallery/shiite-carpets-works-gallery/safavid-dynasty-carpet?i=Toranj_Carpet_1 (Access Date : 2022.12.21)

URL14 :<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/452197> (Access Date : 2022.11.09)

URL15 :http://www.azerbaijanrugs.com/safavid/safavid_carpet5_vase.htm (Access Date : 2023.09.15)

URL16 :<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451494?ft=carpet&offset=0&rpp=40&pos=7> (Access Date : 2023.03.12)

URL17 :<https://rugrabbit.com/content/classical-safavid-carpets-metropolitan-museum-art-new-york> (Access Date : 2023.03.12)

URL18 :https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/area-rugs-carpets/superfine-oversize-silver-blue-pink-raspberry-palace-size-persian-kerman-rug/id-f_749303 (Access Date : 2023.10.4)

URL19 :https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/doris-leslie-blau-collection-authentic-persian-kirman-handmade-wool-rug/id-f_22344642/ (Access Date : 2023.10.1)

URL20 :https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/large-antique-persian-kerman-rug-size-11-ft-10-x-15-ft-6/id-f_18451592/ (Access Date : 2023.09.22)

URL21 :https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/distressed-antique-persian-kerman-rug-millefleur-design/id-f_27868982 (Access Date : 2023.10.4)

URL22 :https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/doris-leslie-blau-collection-antique-persian-kirman-botanic-handmade-wool-rug/id-f_2780522 (Access Date : 2023.10.2)

URL23 :https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/unbelievable-late-19th-century-sarouk-farahan-rug/id-f_8414923/ (Access Date : 2023.09.25)

URL24: https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/antique-17th-century-persian-vase-kerman-carpet-size-11-ft-5-x-20-ft-2/id-f_24098552 (Access Date : 2023.10.7)

URL25: <https://www.christies.com/en/lot/lot-5548490> (Access Date : 2023.10.5)

URL26: https://www.kollerauktionen.ch/en/301803-0007----1154-ISFAHAN-alt.-1154_44129.html?RecPos=127 (Access Date : 2023.10.5)

URL27: https://www.kollerauktionen.ch/en/118223-0182-----1154-KESHAN-SEIDE-antik.-1154_44225.html?RecPos=134 (Access Date : 2023.10.5)

URL28: https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/antique-persian-sarouk-farahan-rug-victorian-style/id-f_24894392/ (Access Date : 2023.10.5)

URL29: https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/fine-persian-tabriz-hajji-jalili-rug/id-f_9999243 (Access Date : 2023.10.5)

URL30: <https://www.kollerauktionen.ch/id/EE79079A06304562951093C5DEF8E990DB15334ADDF54D8ABB690E2C63F1BBBC.htm?no=1> (Access Date : 2023.10.11)

URL31: https://www.kollerauktionen.ch/en/404007-0005-1194-TABRIZ-ANTIK--380-_570-cm.-1194_476147.html?RecPos=72 (Access Date : 2023.09.11)

URL32: https://www.kollerauktionen.ch/en/86104-0002-----1142-KIRMAN-LAVER-antik_-signiert.-1142109156.html?RecPos=102 (Access Date : 2023.10.8)

URL33: https://www.kollerauktionen.ch/en/96425-0001-----1150-KIRMAN-antik.-150_87641.html?RecPos=149 (Access Date : 2023.06.11)

URL34: https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/oversize-antique-persian-ivory-blue-floral-kirman-rug-circa-1920s/id-f_18031171/ (Access Date : 2023.06.13)

URL35: https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/antique-persian-silk-tabriz-carpet-handmade-oriental-rug-red-ivory-gold/id-f_3670212 (Access Date : 2023.06.14)

URL36: https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/antique-vintage-persian-ivory-floral-kirman-small-rug-c-1930s/id-f_23423622 (Access Date : 2023.06.14)

URL37: https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/antique-kerman-carpet-handmade-persian-rug-wool-carpet-pink-red-green-ivory/id-f_8290553 (Access Date : 2023.06.11)

URL38: https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/carpet-from-french-castle-kirman-laver-old-late-19th/id-f_31365972/ (Access Date : 2023.06.10)

URL39: https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/antique-persian-kashan-mansion-carpet-circa-1920s/id-f_13680091/ (Access Date : 2023.06.10)

URL40: https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/antique-persian-sarouk-rug/id-f_29237202/ (Access Date : 2023.05.28)

URL41: https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/antique-1870s-persian-kashan-mohtasham-rug-9x12/id-f_725116/ (Access Date : 2023.05.28)

URL42: https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/antique-persian-sarouk-farahan-area-rug-size-8-ft-4-x-12-ft-5/id-f_27392832/ (Access Date : 2023.08.13)

URL43: https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/ivory-antique-haji-jalili-tabriz-persian-rug-size-9-ft-3-x-13-ft/id-f_17585022 (Access Date : 2023.05.28)

URL44 : https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/antique-oversize-persian-kerman-rug-carpet-circa-1890-164-x-214/id-f_25139812/ (Access Date : 2023.05.28)

URL45 : https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/antique-persian-lavar-oriental-carpet-room-size-central-medallion/id-f_29947672/ (Access Date : 2023.09.5)

URL46 : https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/antique-oversize-persian-kerman-rug-circa-1890-1111-x-181/id-f_26437892/ (Access Date : 2023.09.18)

URL47 : https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/19th-century-lavar-kirman-rug/id-f_3235542/ (Access Date : 2023.08.28)

URL48 : https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/doris-leslie-blau-collection-19th-century-oversized-persian-kirman-handmade-rug/id-f_12181303/ (Access Date : 2023.09.04)

URL49 : URL22 : https://www.kollerauktionen.ch/en/334590-0001-1190-KASHAN-SEIDE-antik.--141x215-c-1190_475747.html?RecPos=150 (Access Date : 2023.09.19)

URL50 : https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/antique-persian-tabriz-hajji-jalil-rug-fine-tree-life/id-f_9999363/ (Access Date : 2023.09.21)

URL51 : https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/antique-persian-mohtasham-kashan-silk-directional-rug-neoclassic-style/id-f_768447/ (Access Date : 2023.10.5)

URL52 : www.sothebys.com (Access Date : 2023.10.5)

URL53 : <https://www.bidsquare.com/online-auctions/dirk-soulis/a-rare-published-joshegan-silk-prayer-rug-circa-1800-2019952> (Access Date : 2023.09.21)

URL54 : <https://www.pinterest.com/pin/311944711670998080/> (Access Date : 2023.10.5)

URL55 : https://www.kollerauktionen.ch/en/117678-0011-----1154-KESHAN-alt.-1154_44200.html?RecPos=146 (Access Date : 2023.07.14)

URL56 : https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/antique-1890s-persian-meeshan-malayer-rug-4x7/id-f_791108/ (Access Date : 2023.09.09)

URL57 : https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/late-19th-century-persian-ziegler-sultanabad-rug/id-f_23624362/ (Access Date : 2023.09.18)

URL58 : https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/antique-oversize-persian-kerman-millefleur-rug-13-x-18/id-f_27010252/ (Access Date : 2023.09.18)

URL59 : https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/early-20th-century-persian-kerman-lavar-carpet-164x-30-498-x-915/id-f_19811732/ (Access Date : 2023.10.5)

URL60 : https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/late-19th-century-persian-sultanabad-rug/id-f_21090332/ (Access Date : 2023.09.11)

URL61 : https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/late-19th-century-persian-malayer-carpet-7-x-1310-214-x-422/id-f_19954662/ (Access Date : 2023.10.5)

URL62 : https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/late-19th-century-antique-palace-size-blue-bidjar-wool-rug/id-f_16182562/ (Access Date : 2023.10.5)

URL63 : https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/antique-oversize-persian-kerman-rug-size-16-ft-6-x-26-ft/id-f_25293292 (Access Date : 2023.09.08)

URL64 : https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/antique-persian-kerman-lavar-carpet-18-8-x-28-10/id-f_20968132/ (Access Date : 2023.09.08)

URL65 : https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/late-19th-century-persian-ziegler-sultanabad-rug/id-f_23385682/ (Access Date : 2023.10.04)

URL66 : https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/amazing-antique-persian-lavar-kerman-carpet-mansion-carpet-circa-1900s/id-f_14644792/ (Access Date : 2023.10.01)

URL67 : https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/doris-leslie-blau-collection-19th-century-persian-kashan-handmade-wool-rug/id-f_8697473/ (Access Date : 2023.10.5)

URL68 : https://www.kollerauktionen.ch/en/318909-0009-----1172-KASHAN-SEIDE-BILDTEPPICH-ant-1172_66108.html?RecPos=56 (Access Date : 2023.09.08)

URL69 : <https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/vintage-persian-kashan-rug/id-f7093773/> (Access Date : 2023.10.11)

URLa70 : https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/antique-persian-kirman-pictorial-rug-19th-century/id-f_33764662/ (Access Date : 2023.09.08)

URL71 : <https://soulisauctions.com/Cat/LP37213-a-rare-published-joshegan-silk-prayer-rug-circa-1800> (Access Date : 2023.09.11)

URL72 : https://www.kollerauktionen.ch/en/332151-0001-1186-KERMAN-BILDTEPPICH-alt.--157x2-1186_461116.html?RecPos=85 (Access Date : 2023.09.18)

URL73 : https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/pictorial-antique-persian-kermanshah-rug/id-f_16423351/ (Access Date : 2023.09.11)

URL74 : <https://www.christies.com/en/lot/lot-6282254> (Access Date : 2023.07.10)



تأثیر عوامل فرهنگی بر
تحولات طرح و نقش
قالی‌های صفوی و قاجار...
محمدمسین حاجی‌زاده و
همکاران، ۱۶۱-۱۹۲

Influence of Cultural Factors on the Developments of the Design and Pattern of the Safavid and Qajar Carpets (with an Emphasis on Floral and Bush Motifs)

Mohamad Amin Hajizadeh

PhD Student of Art Research, Shahed University, Tehran, Iran/ ma.hajizadeh@birjand.ac.ir

Seyed Reza Hosseini

Associate Professor, Painting Department, Shahed University, Tehran, Iran (Corresponding Author)/ rz.hosseini@shahed.ac.ir

Ali Asghar Shirazi

Associate Professor, Art Research Department, Shahed University, Tehran, Iran/ A_shirazi41@yahoo.com

Mehdi Keshavarz Afshar

Assistant Professor, Art Research Department, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran/ M.afshar@modares.ac.ir

Iman Zakariaei Kermani

Associate Professor, Department of Handicrafts, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran/ I.zakariaee@aui.ac.ir

Received: 20/07/2024

Accepted: 09/11/2024

Introduction

Naturalism in the Safavid's carpet gradually became important. In keeping with the mystical issues and the existence of Sufism thoughts in this period, attention to nature and naturalism in various arts, including carpet weaving, became common, although symbolism also enjoyed a special place in a large part of the classical carpets of the Safavid era. This trend continued in later periods, and despite its ups and downs, especially between the Safavid period and the mid-Qajar period, two styles, circular and broken, with symbolism and naturalism, were observed in the Iranian carpets of the 18th century and later. In traditional arts, plant arrays and numerous species of trees and types of flowers have a special place. These arrays reflect the thoughts and visions that man has had in dealing with nature from the distant past. The tree is more of a symbol of the cosmos, which is the connection between Earth and Sky. In Islamic narratives, plants are also of great importance, and this has been raised several times in the Quran. Given the place of plants in ancient mythology and religious beliefs, it is not surprising for plant elements to appear as an integral part of traditional Iranian art. These arrays include types of trees, flowers of Shah Abbas, Eslimi, Khataei, and types of bushes. They have been used sometimes in natural, objective form and sometimes in abstract forms.

Research Method

This research is developmental in terms of purpose and descriptive-analytic in method. The method of collecting data is library study, using books articles and specialized theses and authoritative electronic databases. Statistical samples in this study include 37 samples of Safavid carpets and 62 samples of Qajar carpets selected by theoretical saturation method. The study focuses on the types of flowers and bushes in the carpets of the Safavid and Qajar periods and considers identifying, categorizing, and examining the types of these motifs in the carpets of these periods. This study not only examines various cultural factors that have influenced the appearance of flowers and bushes in carpets of this era but also evaluates their impacts.

Research Findings

Regarding the use of floral motifs in Iranian art, it can be stated that these motifs, encompassing various flowers, shrubs, and trees, are rendered in an abstract, symbolic, and simultaneously decorative manner. This tradition originated in pre-Islamic visual arts and continued robustly until the late Qajar period. In most cases, plant motifs carry symbolic meanings, especially when combined with human, animal, and mythological figures. Beyond their ornamental function, they embody key concepts in Iranian culture and art such as the Garden of Eden, transcendence of the material world,

دوفصلنامه علمی هنرهای صناعی ایران

سال هفتم، شماره ۲، پیاپی ۱۳

پاییز و زمستان ۱۴۰۳

۱۸۹

the source of life, eternal vitality, happiness, optimism, and good fortune. Although plant motifs constituted the majority of decorative elements in Safavid carpets, they lacked the diversity and abundance seen in the Qajar period. Safavid artistry often emphasized abstract and stylized representations of botanical elements. In contrast, the Qajar period imposed no such restrictions on the presentation and visualization of plant motifs. The use of floral elements gained particular prominence during this era, with specific flowers like roses, lilies, carnations, and marigolds being employed extensively in carpet decoration. Consequently, the endeavor to approximate nature is more evident in Qajar carpets. From the perspective of usage, symbolic aspects were considered in both periods. The designs and patterns of Safavid carpets, particularly their plant elements, find their roots in Shi'a culture, Sufism, and ancient Iranian traditions, converging under the overarching framework of Islam. Overall, the dominance of mystical symbolism over carpet design, especially in its motifs, is apparent. During the Qajar period, however, carpet weaving was significantly influenced by a Western naturalistic approach. The focus of Qajar designers shifted from the hidden meanings and concepts within motifs towards their decorative value, emphasizing diversity and pluralism. In the realm of floral elements, external influences, with Westernization at the forefront, led to the flourishing and expansion of new, naturalistic designs.

Conclusion

Measuring the extent and nature of cultural influences can be pursued through both an evaluation of contributing factors and a direct comparison of motifs in Safavid and Qajar carpets. The principal differences between the carpets of these two periods are evident in the types of flowers and plants depicted, the arrangement and composition of motifs, and the variety of their shapes, sizes, and density. In Safavid designs, round, multi-petalled floral patterns along with leafy, trumpet-shaped forms and a limited number of stylized natural flowers were most prevalent. In contrast, Qajar designs incorporated a wider array of natural flowers such as carnations, orchids, and roses, rendered in either naturalistic, abstract, curvilinear, or angular forms. The floral bushes in Safavid carpets are typically symmetrical, featuring large, identical blossoms or detailed, leafy shrubs. Qajar bushes, however, demonstrate greater diversity, ranging from highly patterned specimens with varied, colorful flowers to lush, prolific, and densely packed shrubs. A significant differentiating factor is the type of flowers used: those in Safavid carpets are largely confined to abstract, geometric, round, and multi-petalled forms, whereas Qajar examples encompass a broader spectrum, from flowering shrubs to elaborate trees. Color usage also distinguishes two periods; the plant elements in Safavid carpets predominantly feature conventional and limited color palettes. Qajar carpets, on the other hand, utilize a wider and more diverse range of colors, further enhancing their variety. The formation and development of Safavid patterns were the result of various social, cultural, and socio-political influences. Key factors include the prominent customs and traditions of the era, the influence of Shi'a thought, the particular patronage of Shah Abbas I and Shah Tahmasb, other courtly support, the existence of royal carpet workshops, the prosperity of various arts (especially weaving), advances in design and technical weaving facilities, foreign relations, and the export of carpets as gifts and cultural commodities. These elements collectively contributed to the notable advancement of the art form during the Safavid period. During the Qajar period, various cultural, social, and political developments similarly impacted the art of the era, especially carpet weaving. The most important of these include the profound influence of European culture, the rise of an aristocratic art market, a decentralized and diverse production structure that expanded to non-urban areas and villages, and the presence of foreign companies in the carpet production sector. Consequently, Iranian carpets, like other art forms of the time, were affected by the discourse of modernity. The emergence of designs that diverged from traditional motifs is consistent with this modernizing approach.

Keywords: Iranian carpets, Safavid period, Qajar period, Cultural factors, Plant motifs, bushes, flower Motif.

References

- The Holy Quran*. (2000). (M. Elahi Gomshe-ei, Trans.). Tehran: Payam-e Azadi.
- Alastair, H., & Lucic, V. (1998). *Kilim*. (Sh. Homayounfar & N. Olfat Shayan, Trans.). Tehran: Karang (Original work published 1993) [In Persian].
- Arbabi, B. (2016). The discourse of the Iranian garden and its influence on the carpets of the Safavid and Qajar periods (Unpublished PhD Dissertation). Faculty of Handicrafts, Isfahan University of Art, Isfahan, Iran [In Persian].
- Blair, Sh., & Bloom, J. (2006). *Islamic art and architecture*. (F. Dini & Yaqoub Azhand, Trans.). Tehran: Samt (Original work published 1994) [In Persian].
- Chitsazian, A. H. (2005). Symbolism and its impact on Iranian carpets. *Goljam*, 1 (4-5), 37-56 [In Persian].
- Chitsazian, A. H. & Ayatollahi, H. (2005). Naturalism and Aesthetics in Iranian Carpets. *Goljam*, 1 (1), 16-31 [In Persian].
- Daadgar, L. (2001). *Pictorial carpets of the Iranian carpet museum*. Tehran: The National Cultural Heritage Organization [In Persian].
- De beaucorpe, M. (2004). *Living codes of the world*. (J. Sattari, Trans.). Tehran: Nashr-e Markaz [In Persian].
- Edwards, C. (1999). *Iranian carpets*. (M. Saba, Trans.). Tehran: Farhang Sara (Original work published 1953) [In Persian].
- Eiland, M. L. (1999). *Oriental carpet and textile studies*. International conference on Oriental carpets Danville. (Vol. 5), Part 2, California.
- Eliade, M. (1995). *Sacred architecture and cryptography, myth and the secret of the world*. (J. Sattari, Trans.). Tehran: Nashr-e Markaz [In Persian].
- Hasuri, A. (2009). *Fundamentals of traditional design in Iran*. Tehran: Nashr-e Cheshme [In Persian].
- Hill, D., & Grabar, O. (1996). *Islamic architecture and decoration*. Tehran: Elmi va Farhangi (Original work published 1967) [In Persian].
- Ittig, A. (2005). *Carpets of the Qajar period*. (R. Lali Khamseh, Trans.). Tehran: Niloufar [In Persian].
- Khodi, O. (2016). The impact of social and cultural conditions on Safavid and Qajar textiles (Unpublished PhD Thesis). Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran [In Persian].
- Kianmehr, G. (2004). Aesthetic values of Safavid style carving (Unpublished PhD Dissertation). Faculty of Art, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran [In Persian].
- Kohnel, E. (1989). *The Arabesque: Meaning and Transformation of an Ornament*. Tehran: Yasawoli (Original work published 1976) [In Persian].
- Pakbaz, R. (2005). *Iranian painting from ancient times to the present*. Tehran: Zarrin va Simin [In Persian].
- Parham, C. (1992). *Masterpieces of Persian carpet-weaving*. Tehran: Amirkabir [In Persian].
- Pope, A. U., & Ackerman, P. (2008). *Survey of Persian art: From prehistoric times to the present*. Vol. 6: (Carpets and Carpet Weaving, Metalwork, Minor Arts, Ornaments, Music). (Najaf Daryabandari et al., Trans.). Tehran: Elmi va Farhangi (Original work published 1964) [In Persian].

- Sabaghpour Arani, T. & Shayestefar, M. (2009). A Study of the designs and patterns of Qajar carpets in the Iranian carpet museum. *Goljam*. 3 (14), 89-112 [In Persian].
- Shadloo, D. (2017). Analysis of the existing classifications in the design and pattern of Iranian carpets and the presentation of a new classification (Unpublished PhD dissertation). Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran [In Persian].
- Shabani Khatib, S. A. (2008). *Visual dictionary of the arrangement and drawings of Iranian and world carpets*. Tehran: Sepehr e Andisheh [In Persian].
- Shahdadi, J. (2013). *Flowers and birds (A Window on Iranian Aesthetics)*. Tehran: Ketab-e Andisheh [In Persian].
- Tanavoli, P. (2008). *Pictorial carpets of Iran*. Tehran: Soroush [In Persian].



بررسی نظام‌مند پژوهش‌های علمی حوزه صنایع‌دستی ایران در سال ۱۴۰۱: موضوعات، رویکردها و روش‌شناسی

حسین نوروزی قره‌قشلاق*
سمیه صالحی**
احسان مرادی سنجانی***

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۱۰/۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۲/۲۰

چکیده

این پژوهش با بهره‌گیری از روش تحلیل محتوای کمی، به بررسی نظام‌مند مقالات علمی منتشرشده در حوزه صنایع‌دستی ایران در سال ۱۴۰۱ پرداخته‌است. سؤال اصلی پژوهش عبارت است از: وضعیت پژوهش‌های علمی در حوزه صنایع‌دستی ایران از نظر موضوعات، رویکردها و روش‌های به‌کار رفته چگونه است و چه نقاط قوت و ضعفی در این زمینه وجود دارد؟ جامعه آماری پژوهش شامل ۱۶ نشریه معتبر مصوب وزارت علوم در حوزه هنر بود که از مجموع ۶۱۱ مقاله منتشرشده، ۱۸۸ مقاله مرتبط با صنایع‌دستی شناسایی شدند. هردو نشریه «هنرهای صناعی اسلامی» و «هنرهای صناعی ایران» با ۷۰ درصد بیش‌ترین سهم در تولید مقالات مرتبط در این حوزه را دارا هستند، همچنین در این پژوهش‌ها ۱۲ موضوع و ۱۵ رویکرد پژوهشی عمده شناسایی شدند. موضوعات «نگارگری» و «فرش و دست‌بافته‌ها» به ترتیب با ۵۹ و ۲۸ مقاله، بیش‌ترین توجه را به خود اختصاص داده‌اند، در حالی که موضوعاتی مانند «آبگینه» و «لاکی‌کاری» هر کدام با ۲ مقاله سهم اندکی از این مطالعات داشته‌اند. از نظر رویکرد پژوهشی، «بررسی طرح، نقش، ساختار و محتوا» با ۵۵ مقاله بیش‌ترین سهم را داراست و پس از آن رویکردهای «تاریخی و سیر تحول» و «معنا و مضمون‌شناسی» به ترتیب با ۲۸ و ۲۵ مقاله در رتبه‌های بعدی قرار گرفته‌اند. علاوه بر آن یافته‌ها نشان دادند که استفاده از پژوهش‌های کیفی و روش توصیفی-تحلیلی و همچنین منابع کتابخانه‌ای در این مقالات غالب بوده و پژوهش‌های کمی با ۱ مقاله و میدانی با ۴ مقاله حضور بسیار محدودی داشتند. این پژوهش ضمن شناسایی نقاط قوت و ضعف موجود، پیشنهادهایی برای توسعه پژوهش‌های چندوجهی، کاربردی و نوآورانه در این حوزه ارائه می‌دهد.

کلیدواژه‌ها:

صنایع‌دستی، تحلیل پژوهش، نشریات هنر، موضوع، رویکرد پژوهش، روش‌شناسی

* 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

*** مربی، گروه گرافیک، دانشگاه اراک، اراک، ایران / e-moradi@araku.ac.ir

۱. مقدمه

صنایع دستی به عنوان یکی از نمادهای ماندگار فرهنگ بشری، پیوندی عمیق با تاریخ، هنر و هویت جوامع دارد. این بخش از میراث فرهنگی نه تنها نمایانگر سنتها و مهارت‌های بومی است، بلکه به عنوان یکی از ارکان اصلی اقتصاد خلاق و توسعه پایدار مطرح شده است. صنایع دستی با برخورداری از ارزش‌های فرهنگی، هنری و اقتصادی، می‌تواند بستری برای تعامل میان فرهنگ‌های مختلف و همچنین عاملی برای تقویت اشتغال، کارآفرینی و تولید ثروت باشد. صنایع دستی ایران به واسطه تنوع و غنای بی‌نظیر، جایگاهی برجسته در میان میراث‌های فرهنگی جهانی دارد و به عنوان نمادی از تمدن ایرانی در عرصه بین‌المللی شناخته می‌شود. بر این اساس، این حوزه جایگاه ویژه‌ای در تولیدات علمی و پژوهشی کشور دارد. با این حال، ماهیت چندوجهی و پویای این حوزه مستلزم آن است که از جنبه‌های مختلف، از تاریخ و زیبایی‌شناسی گرفته تا اقتصاد و فناوری، مورد مطالعه قرار گیرد. برای دستیابی به این امر و شناخت نقاط قوت و کاستی‌ها، لازم است پژوهش‌های پیشین این حوزه مورد بررسی و شناخت قرار گیرند.

بررسی نظام‌مند به منظور جمع‌آوری، تجزیه و تحلیل و نقد اطلاعات از پروژه‌های تحقیقاتی به کار می‌رود. این روش به شناسایی روندها و کمبودها، توجیه نوآوری در پروژه‌های جدید و جمع‌آوری نتایج ارزش‌مند کمک می‌کند (Holgado, Pablos & Peñalvo, 2020: 137). بررسی و تجزیه و تحلیل نظام‌مند نشریات و مقالات علمی برای پیشرفت دانش و اطمینان از تصمیم‌گیری آگاهانه در زمینه‌های مختلف ضروری است. این رویکرد نه تنها شفافیت مسیر پژوهش در زمینه‌های مختلف علمی را افزایش می‌دهد بلکه به شناسایی شکاف‌های دانش و زمینه‌های توسعه برای تحقیقات آینده کمک می‌کند. بنابراین، بررسی دقیق مقاله‌های چاپ‌شده در مجله و زمینه علمی، یکی از مهم‌ترین راه‌ها برای ارتقای کمی و کیفی آن مجله و به تبع آن، موجب رشد پژوهش‌های علمی در یک زمینه تخصصی می‌شود (عابدینی بلترک و همکاران، ۱۳۹۳: ۶۵).

به نظر می‌رسد شناخت دقیق الگوهای پژوهشی، رویکردهای به کار رفته و روند تحولات علمی در زمینه صنایع دستی، نیازمند بررسی و تحلیل‌های جامع‌تری است. بر این اساس، پژوهش حاضر با هدف ارائه تصویری جامع از وضعیت مقالات علمی حوزه صنایع دستی ایران، به تحلیل محتوای ۱۸۸ مقاله مرتبط از ۱۶ نشریه علمی معتبر ثبت‌شده در سامانه نشریات وزارت علوم^۱ در سال ۱۴۰۱ می‌پردازد. با تمرکز بر مقالات منتشرشده، تلاش شده است تا موضوعات، رویکردهای پژوهشی و روش‌شناسی مطالعات این حوزه مورد ارزیابی قرار گیرند. ضرورت این مطالعه از چند جنبه قابل تأمل است: نخست، تحلیل جامع مقالات علمی منتشرشده در حوزه صنایع دستی ایران می‌تواند الگوهای رایج در موضوعات، رویکردها و روش‌های پژوهشی را شناسایی کند و به درک بهتری از نقاط قوت و کاستی‌های موجود منجر شود. دوم، چنین پژوهشی می‌تواند مسیر تحقیقات آینده را در راستای توسعه پایدار و ارتقاء کاربردی‌سازی پژوهش‌ها مشخص کند. و در نهایت، بررسی وضعیت موجود مقالات علمی، امکان مقایسه روندهای داخلی با استانداردهای جهانی را فراهم می‌سازد. سؤال اصلی پژوهش نیز چنین مطرح می‌شود: وضعیت پژوهش‌های علمی در حوزه صنایع دستی ایران از نظر موضوعات، رویکردها و روش‌های به کار رفته چگونه است و چه نقاط قوت و ضعفی در این زمینه وجود دارد؟ همان‌طور که ذکر شد، این پژوهش تلاش می‌کند تا با ارائه تحلیلی جامع از مقالات علمی منتشرشده در حوزه صنایع دستی، تصویر واضحی از وضعیت کنونی ارائه دهد و چشم‌اندازهای نوینی برای پژوهش‌های آتی در حوزه صنایع دستی ترسیم کند. توجه به چنین مطالعه‌ای به ویژه در ایران که صنایع دستی بخشی از هویت فرهنگی و اقتصادی آن محسوب می‌شود، می‌تواند به تقویت زیرساخت‌های پژوهشی و توسعه‌ای این حوزه کمک شایانی کند.

۲. روش پژوهش

تحقیق حاضر از نوع تحلیل محتوای کمی^۲ است که به روش توصیفی - تحلیلی انجام شده است. در روش تحلیل محتوای کمی می‌توان مجموعه‌ای از اسناد و یا متون را استخراج، شمارش و طبقه‌بندی کرد (فاضلی، ۱۳۷۶: ۹۹). به زعم برلسون^۳ تحلیل محتوای کمی شیوه توصیف عینی، کمی و نظام‌مند محتوای آشکار است. کدگذاری دقیق داده‌های بصری و زبانی به منظور پردازش آماری و توجه به عینیت در صدر اهداف این روش قرار دارد. بر این اساس تحلیل محتوای کمی باید از چهار ویژگی عینی‌بودن، منظم‌بودن، آشکاربودن و کمی‌بودن برخوردار باشد. در این روش، تجزیه و تحلیل بر پایه آمار و ارقام، فراوانی و درصدها انجام می‌شود. مزیت دیگر این است که روش‌های آماری مجموعه

پرتوانی از ابزار را نه تنها برای دقت بخشیدن و تلخیص دقیق یافته‌ها بلکه برای اصلاح کیفیت تفسیر و استنتاج فراهم می‌سازند (قائدی و گلشنی، ۱۳۹۵: ۶۵-۶۸).

جامعه آماری پژوهش شامل نشریات مصوب وزارت علوم، تحقیقات و فناوری در زیر گروه هنر است. نمونه‌گیری به شکل هدفمند انجام شده و معیارهایی برای انتخاب نشریات در نظر گرفته شده است: نشریات منتخب در حوزه هنر باشند و نشریات معماری و شهرسازی از این مجموعه خارج شدند؛ حداقل پنج سال در سامانه نشریات وزارت علوم نمایه شده باشند؛ مقالات شمارگان سال ۱۴۰۱ آن نشریات نیز چاپ شده باشد. بر این اساس ۱۶ نشریه شناسایی شدند (جدول ۱) و با رجوع به سایت هر نشریه، مقالات آن‌ها مورد بررسی قرار گرفت. فرایند بررسی نیز بدین شکل انجام شد که ابتدا تمام شماری مقالات در شماره‌های سال ۱۴۰۱ هر نشریه انجام شد و نهایتاً ۶۱۱ مقاله مورد بررسی قرار گرفتند که از مجموع آن‌ها، ۱۸۸ مقاله مرتبط با صنایع دستی شناسایی شد. در فرایند بررسی، ابتدا عنوان مقاله بررسی و سپس چکیده، مقدمه و روش تحقیق هریک از مقالات مطالعه شدند. پس از تشخیص آن‌که مقاله در حوزه صنایع دستی است، با استفاده از روش کدگذاری، محوریت موضوعی و زمینه، رویکرد و روش پژوهش هریک از مقالات یادداشت شد. پس از اتمام این مرحله، با در نظر گرفتن عامل تکرار در کدها، ۱۲ موضوع و زمینه (با تفکیک تاریخی و معاصر بودن موضوعات)، ۱۵ رویکرد پژوهشی، نسبت موضوعات و رویکردها و هم‌چنین روش‌های پژوهش حوزه صنایع دستی مشخص شدند.

۳. پیشینه پژوهش

در پیشینه‌یابی این پژوهش در ابتدا سعی شده است به مواردی رجوع شود که ارتباط نزدیکی با حوزه هنر و پژوهش حاضر دارند و سه مورد اول در این دسته جای می‌گیرند. در ادامه پژوهش‌هایی رصد شده‌اند که به لحاظ ماهیت و روش تحقیق با پژوهش حاضر ارتباط می‌یابند.

بهمن فیزیایی، ساسان سامانیان، و اصغر حاجی محمدی (۱۳۹۸) در مقاله «بررسی توصیفی مقالات تطبیقی در نشریه هنرهای تجسمی (هنرهای زیبا سابق) از سال ۱۳۹۰ تا ۱۳۹۶ شمسی» به بررسی وضعیت مقالات علمی - پژوهشی در حوزه «مطالعات تطبیقی هنر» در این نشریه پرداخته‌اند. هدف اصلی این مقاله، ارائه تصویری از فعالیت‌های علمی در این حوزه و برنامه‌ریزی بهتر برای پژوهش‌های آینده بوده است. از مجموع ۲۴۴ مقاله منتشر شده، ۱۷۳ مقاله در دسته مطالعات تطبیقی قرار گرفتند. نتایج این تحقیق نشان می‌دهد که سیر موضوعی این مقالات، روندی رو به رشد و با ثبات قابل قبولی دارد. در این تحقیق، پژوهشگران به توجه بیش‌تر به مقالات بین‌رشته‌ای توصیه شده‌اند.

الهام عبدالله‌پور (۱۴۰۰) در مقاله «تحلیل محتوایی و استنادی مقالات فصلنامه علمی پیکره»، ۱۲۵ مقاله از ۲۳ شماره این مجله را بررسی نموده است. هدف اصلی این تحقیق، قیاس با مجلات روز دنیا و ارتقاء جایگاه این مجله است. یافته‌ها نشان می‌دهند که ۴۴ مقاله با یک مؤلف و ۸۱ مقاله با دو یا تعداد بیش‌تری مؤلف نوشته شده‌اند. روش غالب در این مقالات، توصیفی - تحلیلی با ۸۲ درصد است. مجموع استنادها ۲۴۸۲ و میانگین استنادها برای هر مقاله ۲۰ است. کتاب‌ها با ۶۴ درصد بیش‌ترین استناد را داشته و منابع فارسی با ۷۲ درصد بیش‌تر از منابع لاتین مورد استفاده قرار گرفته‌اند. هم‌چنین ۳۸ درصد منابع قدیمی بوده‌اند. نویسندگانی مانند رویین پاکباز و محمد خزایی بیش‌ترین استناد را داشته‌اند و کتاب‌های دایره‌المعارف هنر و لغتنامه دهخدا پراستنادترین منابع بوده‌اند.

حبیب شاه‌حسینی، نادیا خندانی و رعنا کوره‌پز (۱۴۰۱) در مقاله «ارزیابی سیستماتیک مقالات معماری مجلات علمی - پژوهشی ایران و انتشارات (Elsevier)» به بررسی سیر حرکت اندیشمندان و موضوعات مطالعاتی در زمینه معماری در سطح جهانی و مقایسه آن با مطالعات داخلی پرداخته‌اند. هدف اصلی این مطالعه، تحلیل مقالات علمی منتشر شده در مجلات معتبر معماری داخلی و جهانی به منظور ارائه راهکارهایی برای بهبود کیفیت مطالعات ایرانی و افزایش تعمیم‌پذیری نتایج آن‌هاست. روش پژوهش شامل مرور ۶۴۶ مقاله از مجلات Elsevier و ۸۰۲ مقاله علمی - پژوهشی فارسی و انگلیسی منتشر شده بین سال‌های ۱۳۹۷ تا ۱۳۹۹ است. نتایج نشان می‌دهد که در نشریات علمی - پژوهشی ایران، بیش‌تر بر موضوعات «تاریخی» و «روان‌شناسی محیط» با روش‌های کیفی تمرکز شده است، در حالی که در نشریات جهانی، توجه بیش‌تری به موضوعات «تکنولوژی و فن ساختمان» و «فرایند طراحی» با روش‌های کمی شده است.

محسن ترابی و محمدرضا فتحی (۱۴۰۱) در مقاله «تحلیل مقاله‌های پژوهشی گردشگری در ایران» به بررسی پژوهش‌های پنج نشریه برتر حوزه گردشگری از نظر روش‌شناسی پرداخته‌اند. این پژوهش کاربردی و با استفاده از مطالعه کتابخانه‌ای انجام شده و جامعه آماری شامل تمامی مقالات مجلات مرتبط با گردشگری است. در این تحقیق، ۴۳۰ مقاله بر اساس ۳۱ پارامتر مورد بررسی قرار گرفته‌اند. نتایج نشان می‌دهد که بیش‌ترین تعداد مقالات به نشریه «گردشگری و توسعه» تعلق دارد و بیش‌تر مطالعات بر استان‌های شمالی و مرکزی متمرکز بوده‌اند. پژوهشگران رشته «جغرافیا و برنامه‌ریزی شهری» سهم قابل توجهی در چاپ مقالات دارند و دانشگاه‌های علامه طباطبائی و تهران، بیش‌ترین وابستگی نویسنده مسئول را دارا هستند. همچنین، اغلب پژوهش‌ها به صورت توصیفی - کاربردی و با رویکرد کمی انجام شده و ۶۳ درصد از داده‌ها از طریق پرسشنامه جمع‌آوری شده‌اند.

آرام تیرگر و سید احسان سمائی (۱۳۹۵) در مقاله «تجزیه و تحلیل نظام‌مند یک دهه پژوهش‌های حوزه سلامت کار در ایران» به تحلیل پژوهش‌های این حوزه در مجلات علمی کشور پرداخته‌اند. یافته‌ها نشان می‌دهد که انتشار مقالات در این حوزه رو به رشد است، اما عدم توازن در توجه به ابعاد مختلف سلامت وجود دارد. بیش‌تر پژوهش‌ها بر سلامت جسمی و عوامل ارگونومیک تمرکز دارند، در حالی که ابعاد دیگری مانند سلامت اجتماعی نادیده گرفته شده‌اند. بنابراین، تعیین اولویت‌های پژوهشی برای توزیع متعادل تحقیقات در این زمینه ضروری است.

ناصر شفیعی ثابت و صابر صدیقی (۱۳۹۷) در مقاله «نقد و بررسی پژوهش‌های جغرافیایی (با تأکید بر پژوهش‌های جغرافیای روستایی)» به بررسی چالش‌های علم جغرافیا پرداخته‌اند. نویسندگان به نقد رویکردهای صرفاً کمی و اثبات‌گرایانه در این پژوهش‌ها اشاره کرده و تأکید می‌کنند که این رویکردها منجر به عدم فهم عمیق از جهان و تجربه‌زیسته کنش‌گران محلی شده‌اند. تحلیل محتوای ۷۰ مقاله اخیر نشان می‌دهد که بیش‌تر پژوهش‌ها در پارادایم اثبات‌گرایی قرار دارند و رابطه پژوهشگر و پژوهش‌شونده به صورت سوژه - ابژه است. این نویسندگان برای بهبود وضعیت پژوهش‌های جغرافیایی، پیشنهاد نموده‌اند که پژوهشگران از ابزارهای مختلفی مانند پرسشنامه و نرم‌افزارهای تحلیل فضا، به‌ویژه GIS و همچنین از «زبان» به عنوان ابزاری برای درک بهتر فضای کنش‌گران محلی استفاده کنند.

حسین مهریانی و رضا غلامی جمرانی (۱۳۹۶) در مقاله «بررسی تحلیلی پژوهش‌های انجام شده در زمینه حسابرسی در ایران» به بررسی و تحلیل پژوهش‌های مرتبط از سال ۱۳۸۰ تا ۱۳۹۳ پرداخته‌اند. هدف اصلی این پژوهش، تعیین میزان مطالعات و ارائه یک بانک اطلاعاتی از پایان‌نامه‌ها و مقالات علمی در این حوزه است. پژوهش‌ها به چهار دسته حسابرسی مستقل (۸۹/۹ درصد)، حسابرسی داخلی (۶/۷ درصد)، حسابرسی عملیاتی (۱/۸ درصد) و حسابرسی رعایت (۱/۶ درصد) تقسیم‌بندی شده‌اند. همچنین، بیش‌ترین تمرکز این پژوهش‌ها بر کیفیت حسابرسی، نوع اظهارنظر، تخصص در صنعت، اندازه موسسه، دوره تصدی، حق الزحمه حسابرسی و تغییر حسابررس بوده‌است.

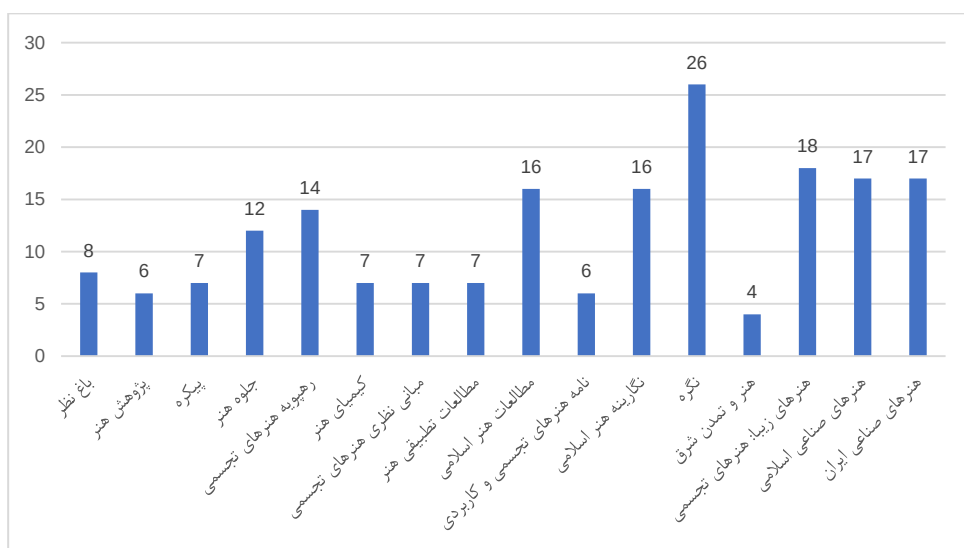
میمنت عابدینی بلترک و همکاران (۱۳۹۵) در مقاله «بررسی تطبیقی رویکردهای پژوهش در مجلات علوم پزشکی»، تبیین وضعیت موجود و بهبود کیفیت تحقیقات را هدف قرار داده‌اند. این تحقیق به روش تحلیل محتوای کمی بر روی ۱۵۰ مقاله از ۱۰ مجله منتخب دانشگاه‌های علوم پزشکی کشور انجام شده‌است. نتایج نشان می‌دهد که بیش‌تر مقالات از روش‌های کمی استفاده کرده‌اند و جامعه آماری غالباً بیماران بوده‌اند. همچنین، بیش‌تر مقالات از تحلیل توصیفی برای گزارش نتایج بهره برده‌اند. در نهایت، پژوهش به این نتیجه می‌رسد که با توجه به اهمیت انسان به عنوان موضوع اصلی پژوهش در پزشکی، نیاز به توجه بیش‌تر به روش‌های کیفی و پارادایم تفسیرگر - سازنده‌گرا احساس می‌شود.

مطالب بالا نشان می‌دهند که شناخت ماهیت و اشکال فعالیت‌های پژوهشی در حوزه‌های مختلف امری مهم در تمامی عرصه‌ها به شمار می‌رود و از این دیدگاه ضرورت آن در حوزه صنایع‌دستی نیز به خوبی احساس می‌شود. از طرفی هریک از پژوهش‌های مطرح‌شده، به ابعاد مختلفی در بررسی‌ها پرداخته‌اند. بر این اساس نقطه عطف و وجه تمایز پژوهش حاضر در گام اول توجه به مطالعات حوزه صنایع‌دستی به‌طور خاص بوده‌است و همچنین تلاش شده با نگاهی جامع به پژوهش‌های این حوزه از منظر موضوعات، رویکردها و روش‌ها، مباحث و الزامات ضروری این حوزه مورد شناخت قرار گیرند.

۴. یافته‌های پژوهش

جدول ۱: عناوین و اطلاعات آماری نشریات منتخب پژوهش در سال ۱۴۰۱ (نگارندگان)

عنوان نشریه	نوع انتشار	دوره	شماره	تعداد مقالات	مقالات مرتبط	درصد
باغ نظر	ماهنامه	۱۹	۱۱۷ تا ۱۰۶	۸۸	۸	۹٪
پژوهش هنر	دوفصلنامه	۱۲	۲۳ و ۲۴	۱۲	۶	۵۰٪
پیکره	فصلنامه	۱۱	۳۰ تا ۲۷	۲۴	۷	۲۹٪
جلوه هنر	فصلنامه	۱۴	۴ تا ۱	۲۸	۱۲	۴۲٪
رهپویه هنرهای تجسمی	فصلنامه	۵	۴ تا ۱	۳۲	۱۴	۴۳٪
کیمیای هنر	فصلنامه	۱۱	۴۵ تا ۴۲	۲۶	۷	۲۶٪
مبانی نظری هنرهای تجسمی	دوفصلنامه	۷	۱ و ۲	۲۵	۷	۲۵٪
مطالعات تطبیقی هنر	دوفصلنامه	۱۲	۲۳ و ۲۴	۱۲	۷	۵۸٪
مطالعات هنر اسلامی	فصلنامه	۱۹	۴۸ تا ۴۵	۱۵۱	۱۶	۱۰٪
نامه هنرهای تجسمی و کاربردی	فصلنامه	۱۴	۳۸ تا ۳۵	۲۴	۶	۲۵٪
نگارینه هنر اسلامی	دوفصلنامه	۹	۲۳ و ۲۴	۲۴	۱۶	۶۶٪
نگره	فصلنامه	۱۷	۶۴ تا ۶۱	۴۴	۲۶	۵۹٪
هنر و تمدن شرق	فصلنامه	۱۰	۳۸ تا ۳۵	۲۵	۴	۱۶٪
هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی	فصلنامه	۲۷	۴ تا ۱	۴۸	۱۸	۵٪، ۳۷٪
هنرهای صناعی اسلامی	دوفصلنامه	۶	۱ و ۲	۲۴	۱۷	۷۰٪
هنرهای صناعی ایران	دوفصلنامه	۵	۱ و ۲	۲۴	۱۷	۷۰٪
مجموع						۳۰.۷۶٪



نمودار ۱: توزیع فراوانی مقالات مرتبط با حوزه صنایع دستی در نشریات منتخب پژوهش (نگارندگان)

با استناد به جدول (۱) و نمودار (۱) و با توجه به تعداد کل مقالات چاپ‌شده در نشریات مختلف و تعداد مقالات مرتبط با صنایع دستی، می‌توان گفت که تولیدات علمی در این حوزه در سال ۱۴۰۱ قابل توجه بوده‌است. در مجموع ۱۶ نشریه تخصصی بررسی شده‌اند و از ۶۱۱ مقاله منتشرشده، ۱۸۸ مقاله (۳۰.۷۶ درصد) با حوزه صنایع دستی مرتبط بوده‌اند. بیش‌ترین تعداد مقالات را نشریه «نگره» با ۲۶ مقاله به خود اختصاص داده‌است، در حالی که در این زمینه، نشریه «هنر و تمدن شرق» کم‌ترین تعداد مقالات را با چهار مقاله داراست. نکته حائز اهمیت این است که نشریات با تعداد مقالات بیش‌تر، لزوماً درصد بالایی از مقالات صنایع دستی را دارا نیستند. به‌عنوان مثال، نشریه «مطالعات هنر اسلامی» با ۱۵۱ مقاله، تنها ۱۶ مقاله مرتبط با صنایع دستی دارد (۱۰ درصد). در مقابل، نشریه «هنرهای صناعی ایران» با ۲۴ مقاله، ۱۷ مقاله مرتبط با صنایع دستی را داراست. با در نظر گرفتن نسبت تعداد کل مقالات چاپ‌شده و مقالات مرتبط، نشریات «هنرهای صناعی اسلامی»

و «هنرهای صناعی ایران»، هردو با ۷۰ درصد، بیش‌ترین تمرکز را بر مقالات مرتبط با حوزه صنایع‌دستی دارند. پس از آن‌ها، «نگارینه هنر اسلامی» با ۶۶ درصد و «نگره» با ۵۹ درصد در رتبه‌های بعدی قرار دارند. این نشریات تمرکز بالایی روی مقالات صنایع‌دستی دارند و اهداف اصلی آن‌ها به صنایع‌دستی نزدیک‌تر است. بر این اساس، «باغ نظر» با ۹ درصد و «مطالعات هنر اسلامی» با ۱۰ درصد کم‌ترین سهم را از مقالات مرتبط با حوزه صنایع‌دستی دارا هستند. لازم به ذکر است که در نشریات بررسی‌شده تنها «باغ نظر» به‌صورت ماهنامه منتشر می‌شود و با توجه به نتایج، این ماهنامه به دلیل تمرکز بر موضوعات متنوع، معمولاً سهم کم‌تری از محتوای خود را به صنایع‌دستی اختصاص می‌دهد. فصلنامه‌ها در این بررسی، اکثریت را تشکیل می‌دهند. میانگین سهم مقالات صنایع‌دستی در این نشریات حدود ۲۷ درصد است، اما این مقدار بسته به نوع نشریه تفاوت‌های چشمگیری دارد، به‌طور مثال فصلنامه‌های «نگره»، «رهپویه هنرهای تجسمی» و «جلوه هنر» سهم بالایی از محتوای خود را به مقالات صنایع‌دستی اختصاص داده‌اند. در مقابل، فصلنامه‌های «هنر و تمدن شرق» و «مطالعات هنر اسلامی» سهم کم‌تری از مقالات صنایع‌دستی را دارا هستند.

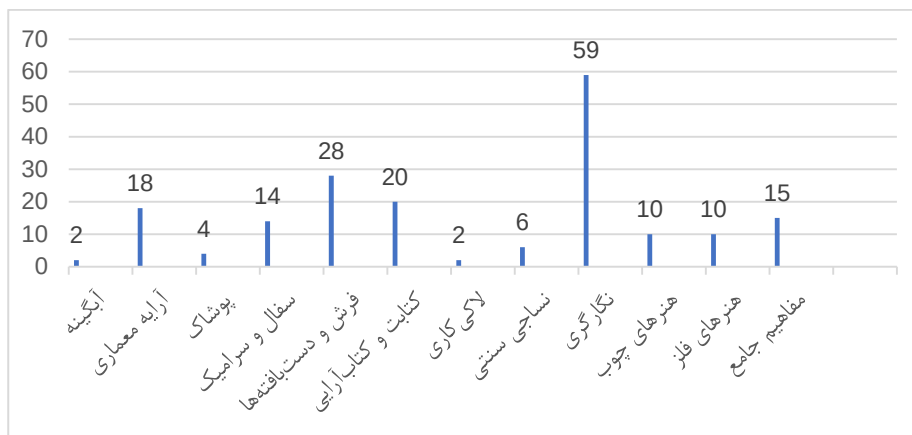
جدول ۲: فراوانی و درصد مقالات مرتبط در نشریات منتخب بر اساس نوع نشریه (نگارندگان)

نوع انتشار نشریه	تعداد مقالات	مقالات مرتبط	درصد
ماهنامه	۸۸	۸	۹٪
فصلنامه	۴۰۲	۱۱۰	۲۷٪
دوفصلنامه	۱۲۱	۷۰	۵۷٪

طبق جدول (۲) دوفصلنامه‌ها بیش‌ترین تمرکز بر صنایع‌دستی را دارا هستند. میانگین سهم مقالات صنایع‌دستی در این نشریات حدود ۵۷ درصد است، به‌ویژه نشریاتی مانند «هنرهای صناعی اسلامی» و «هنرهای صناعی ایران» که بالاترین سهم را در این حوزه دارند. تمامی دوفصلنامه‌ها به جز «مبانی نظری هنرهای تجسمی» حداقل ۵۰ درصد مقالات خود را به محتوای صنایع‌دستی اختصاص داده‌اند. بر این اساس دوفصلنامه‌ها به دلیل انتشار محدودتر و تمرکز بر موضوعات تخصصی‌تر، نقش اصلی را در تولید محتوای پژوهشی مرتبط با صنایع‌دستی ایفا می‌کنند.

جدول ۳: موضوعات و زمینه‌های پژوهشی مرتبط با حوزه صنایع‌دستی در نشریات منتخب پژوهش (نگارندگان)

موضوع و زمینه													عنوان نشریه
آرشیو	آرشیو معضاری	پوشاک	سرامیک	سفال و گچ	دست‌باافته‌ها	فرش و گل‌رانی	کتاب‌رانی و کتابت	لامی کاری	نساجی سنتی	نگارگری	هنرهای پویا	هنرهای ثابت	
-	-	-	-	-	۴	-	-	-	۱	۱	-	-	باغ نظر
-	۱	۱	۱	-	۱	-	-	-	-	-	۱	-	پژوهش هنر
-	۲	-	-	-	۴	-	-	-	-	-	۱	-	پیکره
-	-	-	-	-	۳	۱	-	-	-	۴	۲	-	جلوه هنر
-	۳	-	-	-	۲	-	۴	-	-	۵	-	-	رهپویه هنرهای تجسمی
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	۵	-	۱	کیمیای هنر
-	-	-	-	-	۲	-	-	-	-	۳	-	۲	مبانی نظری هنرهای تجسمی
-	۱	۱	-	-	۱	-	-	-	-	۲	۱	-	مطالعات تطبیقی هنر
-	-	-	-	-	-	-	-	-	۱	۱۳	-	۲	مطالعات هنر اسلامی
-	۱	۱	-	-	۱	-	-	-	-	-	۲	-	نامه هنرهای تجسمی و کاربردی
-	۲	-	-	-	۱	۱	۳	-	-	۶	۱	۲	نگارینه هنر اسلامی
۱	۴	-	-	-	۱	۴	۱	۱	-	۶	-	۲	نگره
-	۱	-	-	-	۱	-	۱	-	۱	-	-	-	هنر و تمدن شرق
-	۲	-	-	-	-	۲	۵	۱	۱	۵	-	۱	هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی
-	-	-	-	-	۴	۱	-	-	۱	۸	-	-	هنرهای صناعی اسلامی
۱	۱	۱	۱	-	۳	-	-	-	۱	۱	۲	۴	هنرهای صناعی ایران
۲	۱۸	۴	۱۴	۲۸	۲۰	۲	۶	۵۹	۱۰	۱۵	۱۸	۱۵	تعداد
۱۰۰	۵۷۰۹	۲۰۱۲	۴۴۰۷	۱۴۸۹	۶۳۰۱۰	۱۰۰۶	۳۰۱۹	۳۱۰۳۸	۵۰۳۱	۵۰۳۱	۷۰۹۷	۷۰۹۷	درصد

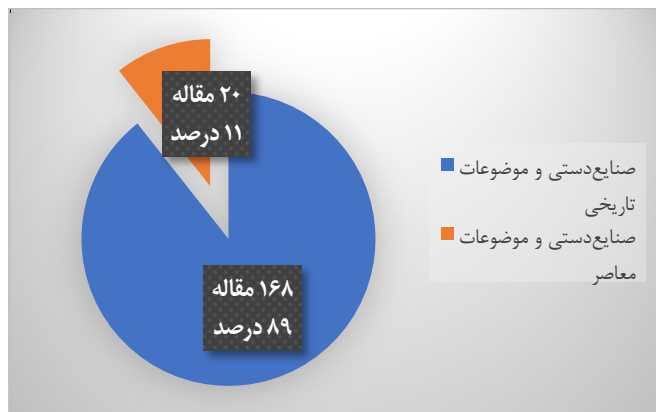


نمودار ۲: توزیع فراوانی موضوعات و زمینه‌های مرتبط با حوزه صنایع‌دستی در نشریات منتخب پژوهش (نگارندگان)

داده‌های جدول (۳) و نمودار (۲) نشان‌دهنده توزیع و فراوانی موضوعات پژوهشی مرتبط با صنایع‌دستی در نشریات منتخب پژوهش هستند. طبق بررسی‌ها و نتایج، ۱۲ موضوع و زمینه پژوهشی شناسایی شدند و از این بین موضوع «نگارگری» با ۵۹ مقاله (۳۱.۳۸ درصد) به‌عنوان مهم‌ترین زمینه پژوهشی، نشان‌دهنده جایگاه برجسته این هنر در برنده‌های پژوهشی نشریات منتخب است. پراکندگی موضوع نگارگری در بین اکثر نشریات منتخب نیز نشان از اهمیت آن در میزان توجه این نشریات به موضوع مذکور دارد. نشریه «مطالعات هنر اسلامی» با ۱۳ مقاله بیش‌ترین تعداد در این موضوع را به خود اختصاص داده‌است. موضوع «فرش و دستبافته‌ها» با ۲۸ مقاله (۱۴.۸۹ درصد) دومین فراوانی را داراست که بازتاب‌دهنده اهمیت آن در بین موضوعات پژوهشی حوزه صنایع‌دستی است. این موضوع نیز همانند نگارگری از پراکندگی مناسبی در بین اکثر نشریات منتخب برخوردار است. موضوع «کتابت و کتاب‌آرایی» نیز با ۲۰ مقاله (۶۳.۱۰ درصد) در جایگاه سوم قرار دارد. نشریات «نگره» و «هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی»، هر کدام با ۵ مقاله بیش‌ترین توجه به موضوع «کتابت و کتاب‌آرایی» را در بین نشریات منتخب داشته‌اند. از سوی دیگر، موضوعات «آیینیه» و «لاک‌کاری» هر کدام با ۲ مقاله، کم‌ترین میزان توجه پژوهشگران حوزه صنایع‌دستی را به خود اختصاص داده‌اند. پس از آن نیز موضوعات «پوشاک سنتی» با ۴ مقاله و «نساجی سنتی» با ۶ مقاله در رده‌های بعدی کم‌ترین میزان توجه قرار دارند. سایر موضوعات از جمله «آرایه‌های معماری»، «سفال و سرامیک»، «هنرهای چوب»، «هنرهای فلز» و «مفاهیم جامع»، حداقل با ۱۰ مقاله و حداکثر با ۱۸ مقاله در جایگاه متوسطی از این منظر قرار می‌گیرند.

نکته حائز اهمیت، ثبت ۱۵ مقاله در بخش مفاهیم جامع است که در این بین، نشریه «هنرهای صناعی ایران» با ۴ مقاله بیش‌ترین تعداد مقاله در این زمینه را داراست. مفاهیم جامع در این بخش شامل مقالاتی است که مباحثی هم‌چون آموزش، اقتصاد، فرهنگ و ... را در حوزه صنایع‌دستی پوشش می‌دهند و در دسته هنرهای خاصی از جمله فلز، چوب، سفال و ... قرار نمی‌گیرند. به بیان دیگر، این بخش موضوعات کلان صنایع‌دستی را شامل می‌شود که اکثراً مباحث معاصر این حوزه نیز هستند. در ادامه و در جدول‌های (۴ و ۵) رویکردهای پژوهشی مرتبط با حوزه صنایع‌دستی در نشریات منتخب در بخش و ستون‌های مختص به خود قرار گرفته و مشخص شده‌اند.

با استناد به جدول (۳)، نشریه «هنرهای صناعی ایران» با پوشش دادن ۱۰ مورد از ۱۲ موضوع مطرح شده، بیشترین تنوع موضوعی را داراست. پس از آن نیز نشریات «نگره» با ۹ مورد و «هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی» با ۸ مورد در جایگاه دوم و سوم تنوع موضوعات قرار دارند. در مقابل،

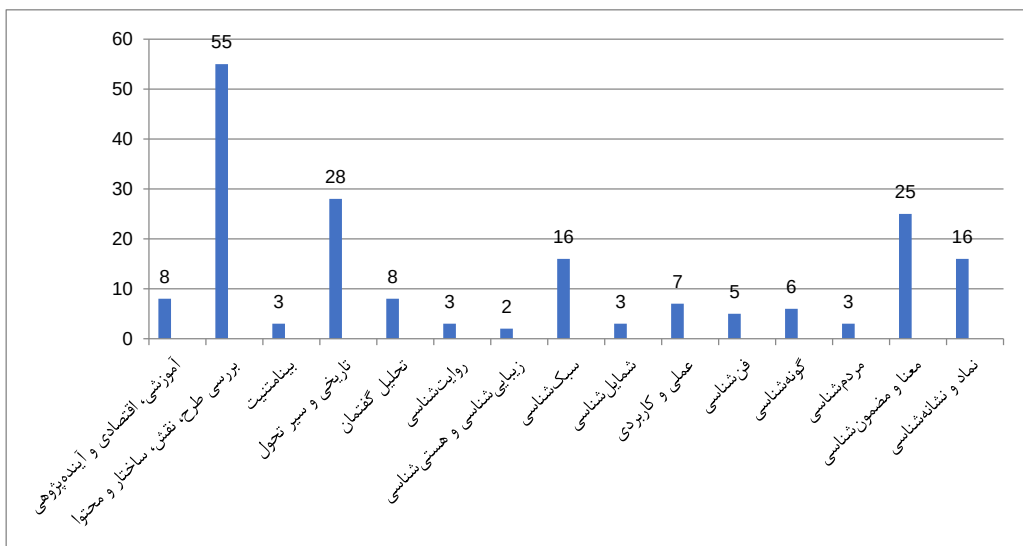


نمودار ۳: نسبت موضوعات گذشته و معاصر در پژوهش‌های نشریات منتخب (نگارندگان)

نشریات «پیکره»، «کیمیای هنر»، «مبانی نظری هنرهای تجسمی» و «مطالعات هنر اسلامی» هر کدام با ۳ موضوع، کمترین محدوده پوشش موضوعی از ۱۲ مورد را دارا هستند. سایر نشریات نیز با پوشش دادن تعداد ۴ تا ۷ مورد، در جایگاه متوسطی از این منظر قرار می‌گیرند. نمودار (۳) نسبت حضور موضوعات و صنایع دستی تاریخی به موضوعات و صنایع دستی معاصر در پژوهش‌های بررسی شده در نشریات منتخب را با برتری واضح موضوعات تاریخی با ۱۶۸ مقاله (۸۹ درصد) در حوزه صنایع دستی نشان می‌دهد.

جدول ۴: رویکردهای پژوهشی مرتبط با حوزه صنایع دستی در نشریات منتخب پژوهش (نگارندگان)

عنوان نشریه		رویکرد															
		آموزشی، اقتصادی و آینده‌پژوهی	بررسی طرح، نقش، ساختار و محتوا	بینامتنیت	تاریخی و سیر تحول	تحلیل گفتمان	روایت‌شناسی	زیبایی‌شناسی و هستی‌شناسی	سبک‌شناسی	شعایل‌شناسی	عملی و کاربردی	فن‌شناسی	گونه‌شناسی	مردم‌شناسی	معنا و مضمون‌شناسی	نماد و نشانه‌شناسی	جمع
عنوان نشریه	باغ نظر	-	۱	-	۱	-	-	-	۲	-	-	-	-	۱	-	۳	۸
	پژوهش هنر	-	-	-	۱	-	-	-	۲	-	۱	۱	-	-	۱	-	۶
	پیکره	-	۵	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	۲	-	-	۷
	جلوه هنر	۱	۳	-	۴	-	-	-	-	۲	-	-	۱	۲	-	-	۱۲
	رهپویه هنرهای تجسمی	-	۵	-	۳	-	-	-	-	۲	-	-	-	-	۲	۲	۱۴
	کیمیای هنر	-	-	۱	-	-	۱	-	-	-	-	-	۱	-	۲	-	۷
	مبانی نظری هنرهای تجسمی	۱	۴	-	-	۱	-	۱	-	-	-	-	-	-	-	-	۷
	مطالعات تطبیقی هنر	-	۳	۱	-	۱	۱	-	-	-	-	-	-	-	-	۱	۷
	مطالعات هنر اسلامی	۲	۱	-	۵	-	-	-	۲	-	۱	-	-	-	۳	۲	۱۶
	نامه هنرهای تجسمی و کاربردی	-	۲	-	۱	-	-	-	-	-	۱	-	۱	-	۱	-	۶
	نگارینه هنر اسلامی	-	۵	-	۲	۱	-	-	۳	-	-	-	۱	-	۲	۲	۱۶
	نگره	۱	۱۰	-	۴	۱	-	-	۱	-	-	۱	-	-	۵	۲	۲۶
	هنر و تمدن شرق	-	۱	-	۱	۱	-	-	۱	-	-	-	-	-	-	-	۴
	هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی	-	۶	۱	۳	-	۱	-	۳	-	۱	-	-	-	۱	۲	۱۸
	هنرهای صناعی اسلامی	۱	۷	-	۲	-	-	-	۱	۱	۱	۱	-	-	۲	۱	۱۷
	هنرهای صناعی ایران	۲	۲	-	۲	۱	-	-	۱	-	۱	۱	۲	۱	۲	۱	۱۷
	جمع	۸	۵۵	۳	۲۸	۸	۳	۲	۱۶	۴	۷	۵	۶	۴	۲۵	۱	۱۸۸
درصد	۴/۲۵	۲۹/۳۵	۱/۵۹	۱۴/۸۹	۴/۲۵	۱/۵۹	۱/۰۶	۵۱/۸	۵۹/۱	۳/۷۳	۲/۶۵	۳/۱۹	۱/۵۹	۱۳/۲۹	۸/۵۱	۱۰۰	



نمودار ۴: توزیع فراوانی رویکردهای پژوهشی مرتبط با حوزه صنایع‌دستی (نگارندگان)

جدول (۴) رویکردهای پژوهشی شناسایی شده در نشریات منتخب و نمودار (۴) نیز توزیع فراوانی آن‌ها را نشان می‌دهد. طبق نتایج، ۱۵ رویکرد پژوهشی در نشریات منتخب در حوزه صنایع‌دستی شناسایی شدند و از این میان، انتشار ۵۵ مقاله (۲۹.۲۵ درصد) با رویکرد «بررسی طرح، نقش، ساختار و محتوا» نشان از توجه ویژه پژوهشگران در نحوه بررسی و مطالعه صنایع‌دستی در نشریات منتخب دارد. نشریه «نگره» با ۱۰ مقاله بیش‌ترین آمار انتشار مقاله با این رویکرد را داراست. نشریه «هنرهای صنعتی اسلامی» با ۷ مورد در جایگاه بعدی قرار دارد. پراکندگی این موضوع در اکثر نشریات به‌جز «پژوهش هنر» و «کیمیای هنر»، نشان‌گر اهمیت این رویکرد و فرایند این مدل بررسی در مطالعات حوزه صنایع‌دستی است. از طرفی اختلاف حدوداً دوبرابری آن با مورد دوم که رویکرد «تاریخی و سیر تحول» است (۲۸ مقاله)، بر صحت موارد مطرح‌شده تأکید دارد. همان‌طور که در جدول (۴) مشاهده می‌شود، پراکندگی این رویکرد در نشریات منتخب از وضعیت مطلوبی برخوردار است و اکثر نشریات در این زمینه فعال بوده‌اند. نشریه «مطالعات هنر اسلامی» با انتشار ۵ مقاله بیش‌ترین تعداد را در رویکرد «تاریخی و سیر تحول» به خود اختصاص داده‌است. جایگاه بعدی متعلق به رویکرد «معنا و مضمون‌شناسی» با ۲۵ مقاله است و پراکندگی آن در بین نشریات منتخب نیز همانند مورد قبلی از جایگاه مطلوبی برخوردار بوده و اکثر نشریات این رویکرد را پوشش داده‌اند. پس از آن رویکردهای «نماد و نشانه‌شناسی» و «سبک‌شناسی» هر کدام با ثبت ۱۶ مقاله در جایگاه بعدی توجه پژوهشگران قرار گرفته‌اند. در مقابل، رویکردهای «زیبایی‌شناسی و هستی‌شناسی» با ۲ مقاله و «شمایل‌شناسی»، «مردم‌شناسی»، «روایت‌شناسی» و «بینامتنیت» هر کدام با ۳ مقاله، کم‌تر مورد توجه هستند.

طبق جدول (۴)، نشریه «هنرهای صنعتی ایران» با پوشش دادن ۱۱ مورد از ۱۵ رویکرد مذکور، بیش‌ترین تنوع رویکردی را به خود اختصاص داده‌است. پس از آن نیز نشریات «نگره» و «هنرهای صنعتی اسلامی» با ۹ مورد در جایگاه بعدی تنوع رویکردها قرار دارند. در مقابل، نشریات «بیکره» با ۲ مورد، و «مبانی نظری هنرهای تجسمی» و «هنر و تمدن شرق» هر کدام با ۴ مورد، کم‌ترین میزان پوشش رویکردها را داشته‌اند. سایر نشریات نیز با پوشش دادن ۵ تا ۸ مورد از ۱۵ رویکرد مذکور، در جایگاه متوسطی از این منظر قرار می‌گیرند.

جدول ۵: نسبت موضوعات و رویکردهای پژوهشی در حوزه صنایع دستی (نگارندگان)

موضوع و زمینه	رویکرد															جمع
	آموزشی، اقتصادی و آینده پژوهی	بررسی طرح، ساختار، نقش و محتوا	بینامتنیت	تاریخی و سیر تحول	تحلیل گفتمان	روایت شناسی	زیبایی شناسی و هستی شناسی	سبک شناسی	شمایل شناسی	عملی و کاربردی	فن شناسی	گونه شناسی	مردم شناسی	معنا و مضمون شناسی	نماد و نشانه شناسی	
آبگینه	-	۱	-	-	-	-	-	-	-	-	۱	-	-	-	-	۲
آرایه معماری	-	۹	-	۳	-	-	-	۱	۱	-	-	۱	-	۲	۱	۱۸
پوشاک	-	۲	-	۱	-	-	-	-	-	-	-	-	-	۱	-	۴
سفال و سرامیک	-	۴	-	۳	-	-	-	-	-	۱	۱	۱	-	۳	۱	۱۴
فرش و دست بافته ها	-	۶	۱	۳	۳	-	۱	۳	۱	۲	-	۱	۱	۳	۲	۲۸
کتابت و کتاب آرایی	-	۷	۱	۵	-	-	-	۴	-	-	-	-	-	۲	۱	۲۰
لاکی کاری	-	۱	-	۱	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	۲
نساجی سنتی	-	۲	-	-	-	-	-	-	-	۲	۱	-	-	-	۱	۶
نگارگری	-	۱۶	-	۱۰	۳	۳	۱	۶	۱	-	-	۱	۱	۱۰	۷	۵۹
هنرهای چوب	-	۳	-	۲	-	-	-	-	-	۲	۱	۱	-	۱	-	۱۰
هنرهای فلز	-	۳	۱	-	-	-	-	۲	-	-	-	۱	-	۲	۱	۱۰
مفاهیم جامع	۸	۱	-	-	۲	-	-	-	-	-	۱	-	۱	۱	۱	۱۵
جمع	۸	۵۵	۳	۲۸	۸	۳	۲	۱۶	۳	۷	۵	۶	۳	۲۵	۱۶	۱۸۸

جدول (۵) نسبت موضوعی و رویکردهای پژوهشی حوزه صنایع دستی در ۱۸۸ مقاله مرتبط را نشان می دهد. طبق نتایج، بالاترین تعداد با ۱۶ مقاله در مهم ترین موضوع «نگارگری» و مهم ترین رویکرد «بررسی طرح، نقش، ساختار و محتوا» ثبت شده است. این توزیع، بر تمایل پژوهشگران این حوزه به مطالعه ماهیت بصری نگارگری دلالت دارد. همان طور که مشاهده می شود موضوع نگارگری از پراکندگی مناسبی در ارتباط با رویکردها برخوردار است و از ۱۵ رویکرد موجود، ۱۱ رویکرد در موضوع نگارگری مورد استفاده پژوهشگران بوده اند. از طرفی پراکندگی آماری مناسب در ستون مربوط به «بررسی طرح، نقش، ساختار و محتوا»، نشان از کاربرد این رویکرد در تمامی زمینه ها و موضوعات پژوهشی دارد. به بیان دیگر، در تمامی ۱۲ موضوع شناسایی شده، حداقل ۱ مقاله با رویکرد «بررسی طرح، نقش، ساختار و محتوا» انجام شده است. از طرفی موضوعات «فرش و دست بافته ها» و «کتابت و کتاب آرایی» به عنوان موضوعات مطرح جایگاه های دوم و سوم نیز در رویکرد «بررسی طرح، نقش، ساختار و محتوا» بیش ترین تعداد مقاله را دارا هستند. علاوه بر این، آرایه های معماری با ۹ مقاله جایگاه مهمی در استفاده و کاربرد این رویکرد پژوهشی داراست.

رویکردهای «تاریخی و سیر تحول» و همچنین «معنا و مضمون شناسی» که به عنوان دومین و سومین رویکردهای مطرح در پژوهش های صنایع دستی شناسایی شده اند، هر کدام با ثبت ۱۰ مقاله در موضوع «نگارگری»، قابل توجه هستند. علاوه بر این، رویکردهای «سبک شناسی» و «نماد و نشانه شناسی» که به صورت مشترک به عنوان چهارمین رویکرد شناخته می شوند، به ترتیب با ۶ و ۷ مقاله در زمینه «نگارگری» بر اهمیت این موضوع تأکید داشته اند. بر این اساس در هر چهار رویکرد اول، مهم ترین موضوع که «نگارگری» است نمود و ظهور قابل توجهی پیدا کرده است. پس از آن ۵ مقاله با این رویکرد در زمینه و موضوع «کتابت و کتاب آرایی» منتشر شده است.

جدول ۶: روش پژوهش در مقالات حوزه صنایع دستی (نگارندگان)

روش پژوهش											
تعداد	نوع			جمع آوری داده			تحلیل				
	ترکیبی	کمی	کیفی	کتابخانه‌ای	کتابخانه‌ای میدانی	میدانی	اکتشافی	تحلیل محتوا	تحلیلی	تطبیقی	توصیفی
۷	۱	۱۸۰	۱۴۱	۴۳	۴	۱	۲	۸	۱	۱۳۴	۴۲
جمع	۱۸۸			۱۸۸			۱۸۸				

جدول (۶) نمایان‌گر روش‌های پژوهشی به کار رفته در مقالات حوزه صنایع دستی است و اطلاعات مرتبط با نوع روش پژوهش، شیوه جمع‌آوری داده‌ها و رویکردهای تحلیل داده را ارائه می‌دهد. جدول بالا به وضوح نشان می‌دهد که عمده پژوهش‌های این حوزه از روش کیفی استفاده کرده‌اند و همچنین ضعف موجود در استفاده از پژوهش‌های ترکیبی و کمی را بیان می‌کند که نکته قابل تأملی است. از طرفی عمده‌ترین روش جمع‌آوری داده به شیوه کتابخانه‌ای است که نشان می‌دهد پژوهش‌ها عمدتاً بر منابع موجود، متون تاریخی و پژوهش‌های گذشته استوار بوده‌اند. تنها ۴ پژوهش از داده‌های صرفاً میدانی استفاده کرده‌اند. این مسئله کمبود تحقیقاتی را نشان می‌دهد که به صورت مستقیم با هنرمندان، صنعتگران، یا جوامع محلی تعامل دارند. بیش‌تر تحلیل‌ها نیز به روش توصیفی - تحلیلی انجام شده‌اند که به نوعی شیوه غالب و متداول در تحقیقات هنری محسوب می‌شود.

۵. بحث

تحلیل آماری نشریات منتخب در حوزه صنایع دستی در سال ۱۴۰۱ نشان‌دهنده غنای محتوایی و تنوع موضوعی این آثار است. با بررسی ۱۶ نشریه تخصصی و ۶۱۱ مقاله منتشرشده، مشخص شد که ۱۸۸ مقاله (۳۰.۷۶ درصد) با ۱۲ موضوع و زمینه و همچنین ۱۵ رویکرد پژوهشی به صنایع دستی اختصاص یافته‌اند. این داده‌ها نشان‌دهنده توجه فزاینده به حوزه صنایع دستی در فضای علمی و پژوهشی کشور است و نمایان‌گر ظرفیت‌های پژوهشی این حوزه است. جدول (۱) به وضوح نشان می‌دهد که نشریات مختلف دارای سهم‌های متفاوتی از مقالات مرتبط هستند. نشریه «نگره» با ۲۶ مقاله، بیش‌ترین تعداد مقالات مرتبط با صنایع دستی را داراست و این در حالی است که با در نظر گرفتن نسبت تعداد کل مقالات چاپ‌شده و مقالات مرتبط، نمایان می‌شود که نشریات «هنرهای صناعی اسلامی» و «هنرهای صناعی ایران» هر کدام با ۷۰ درصد سهم بیش‌تری در این زمینه دارند که به دلیل تمرکز تخصصی و سیاست‌های انتشار خود، نقش تعیین‌کننده‌ای در ترویج و توسعه علمی صنایع دستی دارند. به طور کلی نتایج پژوهش حاضر تصویری جامع اما چندوجهی از وضعیت فعلی پژوهش‌های این حوزه ارائه می‌دهد. نتایج نشان‌دهنده قوت‌ها و فرصت‌ها در کنار ضعف‌ها و چالش‌های ساختاری و محتوایی است. در ادامه، بحث با تحلیل جامع‌تر هر جنبه از داده‌ها دنبال می‌شود:

(۱) تمرکز نامتوازن بر موضوعات پژوهشی

یکی از برجسته‌ترین نتایج تحلیل، توزیع نامتوازن موضوعات پژوهشی است. در حالی که «نگارگری» (با ۳۱.۳۸ درصد) و «فرش و دست‌بافته‌ها» (با ۱۴.۸۹ درصد) دو حوزه اصلی مورد توجه پژوهشگران هستند، موضوعاتی نظیر «آبگینه» و «لاکی‌کاری» تنها سهمی معادل ۱.۰۶ درصد از پژوهش‌ها دارند. این عدم توازن می‌تواند دلایل مختلفی داشته باشد: الف) جذابیت تاریخی و هنری: نگارگری و فرش به دلیل غنای بصری و ارتباط تنگاتنگ با هویت فرهنگی و ملی، همواره مورد توجه بیش‌تری قرار گرفته‌اند. ب) کمبود منابع در دسترس: موضوعاتی نظیر آبگینه و لاکی‌کاری ممکن است به دلیل کمبود منابع مکتوب، دسترسی دشوار به آثار موجود یا دانش ناکافی پژوهشگران، کمتر بررسی شده باشند. ج) تمرکز سنتی پژوهشگران: پژوهش‌ها عموماً بر حوزه‌هایی متمرکز هستند که به لحاظ تاریخی جایگاه برجسته‌ای در هنر ایرانی دارند، اما این تمرکز می‌تواند موجب غفلت از موضوعات نوظهور یا کمتر شناخته‌شده شود.

۲) غلبه موضوعات تاریخی بر موضوعات معاصر

نمودار (۳) نشان‌گر نسبت موضوعات تاریخی به معاصر و حاکی از اولویت مباحث تاریخی است. در حالی که این رویکرد برای حفاظت و بازشناسی میراث فرهنگی ارزش‌مند است، از جنبه‌های نوآورانه و معاصر صنایع‌دستی غفلت شده است: الف) فقدان پژوهش در زمینه نوآوری‌های معاصر: موضوعاتی مانند اقتصاد خلاق، بازاریابی دیجیتال، یا تأثیر فناوری‌های نوین بر صنایع‌دستی به‌ندرت مورد بررسی قرار گرفته‌اند. ب) عدم توجه به کاربردپذیری: کمبود پژوهش‌های کاربردی می‌تواند توانایی این مطالعات را برای پاسخ‌گویی به نیازهای روز کاهش دهد.

۳) رویکردهای غالب و متناسب با موضوعات و روش‌ها

انتشار ۵۵ مقاله با رویکرد «بررسی طرح، نقش، ساختار و محتوا»، ۲۸ مقاله با رویکرد «تاریخی و سیر تحول» و ۲۵ مقاله با رویکرد «معنا و مضمون‌شناسی»، تأمل‌برانگیز است و از کمبود توجه به سایر رویکردها نشان دارد. اما استفاده از این رویکردها با اتخاذ موضوعات و زمینه‌های عمدتاً تاریخی و همچنین روش‌های عمدتاً توصیفی و کتابخانه‌ای، هم‌خوانی مناسبی دارد. بر این اساس، تغییر و تنوع در موضوعات و روش‌ها، به‌خودی‌خود سبب توجه به رویکردهایی از جمله اقتصادی و کارآفرینی، آموزشی، فناوری، تولید، کاربردی و توسعه‌ای خواهد شد که از نیازهای معاصر حوزه صنایع‌دستی هستند.

۴) غالب‌بودن روش‌های کیفی و وابستگی به داده‌های کتابخانه‌ای

روش کیفی با ۱۸۰ مقاله و سهم ۹۵.۷۴ درصد، روش اصلی پژوهشگران در این حوزه بوده است. تأکید بر روش کیفی، اگرچه برای مطالعات فرهنگی و هنری ضروری است، اما جنبه‌های دیگر را نادیده می‌گیرد: الف) غفلت از سنجش‌های کمی: تنها ۱ پژوهش از روش کمی بهره برده است که نشان‌دهنده عدم استفاده از ابزارهای آماری، مدل‌سازی و تحلیل داده‌محور برای مسائل اقتصادی، اجتماعی، یا فنی صنایع‌دستی است. ب) نبود تعامل میدانی: تنها ۴ پژوهش با روش‌های صرفاً میدانی انجام شده‌اند که نشان‌دهنده فاصله پژوهش‌ها از فرایندهای تولیدی، دانش بومی، و ارتباط با صنعتگران فعال است.

۵) استفاده غالب از روش‌های توصیفی - تحلیلی و محدودیت در تنوع رویکردها

روش توصیفی - تحلیلی با ۱۳۴ مقاله (۷۱.۲۸ درصد) متداول‌ترین روش تحلیل داده‌ها در پژوهش‌های مورد بررسی است. این شیوه، هرچند به‌طور مؤثر به توصیف و تفسیر متون و آثار هنری می‌پردازد، اما رویکردهای نوین و خلاقانه کم‌تر مورد استفاده قرار گرفته‌اند: الف) روش‌های مدرن تحلیل محتوا و اکتشافی: با سهم بسیار محدود (۲ و ۱ مقاله)، نشان‌دهنده ضعف در بهره‌گیری از ابزارهای داده‌محور برای شناسایی الگوهای پنهان یا مقایسه تطبیقی بین آثار است. ب) ضعف در تحلیل میان‌رشته‌ای: بهره‌گیری اندک از رویکردهای ترکیبی و چندوجهی می‌تواند غنای مطالعات این حوزه را کاهش دهد.

۶. نتیجه‌گیری

پژوهش‌های حوزه صنایع‌دستی نمایان‌گر غنای فرهنگی و هنری این حوزه است، اما برای پاسخ‌گویی به نیازهای روزافزون، باید تغییراتی اساسی در موضوع و رویکردها و روش‌شناسی پژوهشی انجام گیرد. در این راستا، نتایج زیر قابل تأمل است: ۱) تقویت موضوعات کم‌تر بررسی‌شده: تخصیص پژوهش‌های بیش‌تر به حوزه‌هایی چون آبگینه، لاکی‌کاری، و نساجی سنتی توسط پژوهشگران، می‌تواند تنوع موضوعی این حوزه را افزایش دهد. ترغیب پژوهشگران به کشف حوزه‌های کم‌تر شناخته‌شده، مانند تأثیر صنایع‌دستی در توسعه پایدار، اقتصاد خلاق، فناوری‌های مدرن، توسعه گردشگری و ... ضروری است. ۲) گسترش روش‌های کمی و ترکیبی: استفاده از روش‌های کمی و ترکیبی، به‌ویژه در پژوهش‌های اقتصادی یا اجتماعی، می‌تواند بینش‌های عمیق‌تر و کاربردی‌تری را ایجاد کند. بر این اساس، به‌کارگیری تحلیل‌های داده‌محور (مانند داده‌کاوی و مدل‌سازی آماری) برای ارزیابی تأثیر صنایع‌دستی در اقتصاد محلی و جهانی ضروری است. ۳) تعامل نزدیک‌تر با صنعتگران و جامعه: انجام پژوهش‌های میدانی و مشارکتی، با تمرکز بر تعامل مستقیم با هنرمندان و صنعتگران، به تقویت دانش بومی کمک می‌کند. مستندسازی مهارت‌ها و دانش بومی، به‌ویژه در حوزه‌های در معرض فراموشی، باید از اولویت‌های پژوهشی باشد. ۴) توجه بیش‌تر به موضوعات معاصر: بررسی تأثیر فناوری‌های نوین، طراحی صنعتی، و بازاریابی دیجیتال بر صنایع‌دستی می‌تواند پژوهش‌ها را به حوزه‌های نوظهور متصل

کند. در نهایت باید بیان کرد که اگرچه پژوهش‌های قابل توجهی در خصوص صنایع‌دستی در سال ۱۴۰۱ انجام شده‌است، اما این مطالعات اغلب به گذشته این هنرها و جنبه‌های توصیفی محدود مانده‌اند. به‌ویژه در زمینه‌هایی مانند فناوری‌های نوین، دیجیتال‌سازی، و پایداری محیط‌زیستی که در سطح جهانی مورد توجه قرار دارند، هنوز پژوهش‌های عمیق و گسترده‌ای در ایران انجام نشده‌است.

پی‌نوشت‌ها:

۱. سامانه نشریات وزارت علوم، تحقیقات و فناوری به نشانی <https://journals.msrt.ir/>

2. Quantitative Content Analysis

3. Bernard Berelson

منابع

ترابی، محسن، و فتحی، محمدرضا. (۱۴۰۱). تحلیل مقاله‌های پژوهشی گردشگری در ایران. مطالعات اجتماعی گردشگری، ۱۹ (۱۰)،

Doi: 10.52547/journalitor.36280.10.19.277 ۳۰۲-۲۷۷

تیرگر، آرام، و سمائی، سید احسان. (۱۳۹۵). تجزیه و تحلیل نظام‌مند یک دهه پژوهش‌های حوزه سلامت کار در ایران. مهندسی بهداشت

حرفه‌ای، ۳ (۲)، ۴-۵۵. Doi: 10.21859/johe-03027

شاه‌حسینی، حبیب، خدانی، نادیا، و کوره‌پز، رعنا. (۱۴۰۱). ارزیابی سیستماتیک مقالات معماری مجلات علمی-پژوهشی ایران و انتشارات

(Elsevier). باغ نظر، شماره ۱۱۵، ۵-۲۰. Doi: 10.22034/bagh.2022.323996.5092

شفیعی‌ثابت، ناصر، و صدیقی، صابر. (۱۳۹۷). نقد و بررسی پژوهش‌های جغرافیایی (با تأکید بر پژوهش‌های جغرافیای روستایی).

پژوهش‌های روستائی، ۹ (۳)، ۴۱۲-۴۲۹. Doi: 10.22059/jrur.2018.236430.1132

عابدینی بلترک، میمنت، منصوری، سیروس، باقری، ستار، اسدینا، مهین، و میرزا آقایی، مهدی. (۱۳۹۵). بررسی تطبیقی رویکردهای

پژوهش در مجلات علوم‌پزشکی. پژوهش در آموزش علوم پزشکی، ۸ (۱)، ۶۵-۷۱. Doi: 10.18869/acadpub.rme.8.1.65

عبدالله‌پور، الهام. (۱۴۰۰). تحلیل محتوایی و استنادی مقالات فصلنامه پیکره. پیکره، شماره ۲۶، ۸۲-۹۰. Doi:

10.22055/PYK.2022.17572

فاضلی، نعمت‌اله. (۱۳۷۶). آموزش، تحقیق، ترویج: تحلیل محتوای نامه علوم اجتماعی. نامه پژوهش، شماره (۲-۱)، ۹۹-۱۱۲.

فیزایی، بهمن، سامانیان، ساسان، و حاجی‌محمدی، اصغر. (۱۳۹۸). بررسی توصیفی مقالات تطبیقی در نشریه هنرهای تجسمی (هنرهای

زیبا سابق) از سال ۱۳۹۰ تا ۱۳۹۶ شمسی. هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی، ۲۴ (۳)، ۱۱۵-۱۲۲. Doi:

10.22059/jfava.2019.272065.666146

قائدی، محمدرضا، و گلشنی، علیرضا. (۱۳۹۵). روش تحلیل محتوا، از کمی‌گرایی تا کیفی‌گرایی. فصلنامه روش‌ها و مدل‌های روانشناختی،

شماره ۲۳، ۵۷-۸۲. Dor: 20.1001.1.22285516.1395.7.23.4.4

گودرزی، مهدی، خطیبی، عبدالنبی، و خلیل‌زاده، نیلوفر. (۱۳۹۳). تحلیل فعالیت‌های پژوهشی انجام‌شده در حوزه مالکیت فکری ایران.

مدیریت توسعه فناوری، ۴ (۲)، ۱۳۵-۱۵۸. Doi: 10.22104/jtdm.2016.224

مهربانی، حسین، و غلامی‌جمکرانی، رضا. (۱۳۹۶). بررسی تحلیلی پژوهش‌های انجام‌شده در زمینه حسابرسی در ایران. دانش حسابرسی،

شماره ۶۶، ۲۴۱-۲۱۷. Doi: 10.22104/jtdm.2016.224

Holgado, A. G., Pablos, S. M., & Peñalvo, F. J. G. (2020). Guidelines for Performing Systematic Research Projects

Reviews. *IJIMAI*, 6 (2), 136-144.

A Systematic Review of Scientific Research on Iranian Handicrafts in 2022: Topics, Approaches, and Methodology

Hossein Norouzi Ghara Gheshlagh

Assistant Professor, Department of Handicrafts, Arak University, Arak, Iran (Corresponding Author)/
h-norouzi@araku.ac.ir

Somaye Salehi

Instructor, Department of Carpet, Arak University, Arak, Iran/ s-salehi@araku.ac.ir

Ehsan Moradi Senejani

Instructor, Department of Graphic Design, Arak University, Arak, Iran/ e-moradi@araku.ac.ir

Received: 26/12/2024

Accepted: 10/03/2025

Introduction

Iranian handicrafts, due to their unparalleled diversity and richness, hold a prominent position among global cultural heritage and are recognized as symbols of Iranian civilization on the international stage. Consequently, this field occupies a special place in the country's scientific and research productions. However, the multifaceted and dynamic nature of this domain necessitates it to be studied from various perspectives ranging from a historical approach to aesthetic, economics, or technological ones. To achieve this end and to identify strengths and weaknesses of previous research in this field, they must be reviewed and analyzed. Accordingly, this study aims to provide a comprehensive overview of the status of scientific articles on Iranian handicrafts by conducting a content analysis of 188 related articles from sixteen reputable scientific journals registered in the Journal System of the Ministry of Science in 2022. By focusing on the published articles, this study attempts to evaluate the topics, research approaches, and the methodologies of the studies in this field.

Research Method

This study is quantitative and conducted using a descriptive-analytical approach. The statistical population includes journals approved by the Ministry of Science, Research, and Technology in the art subgroup. Purposeful sampling was used, with the following criteria for journal selection: 1) they must be specialized in the field of art (specialized journals related to architecture and urban planning were excluded from the review); 2) they must have been indexed in the journal system of the Ministry of Science for at least five years; 3) articles for the year 2022 must be fully published and accessible. Based on these criteria, sixteen journals were identified. Subsequently, to identify the articles related to the field of handicrafts, the titles, abstracts, introductions, and methodologies of each article were studied. Ultimately, 188 articles were selected for the analysis. Data were analyzed using a coding sheet designed based on the indicators of topic, research approach, and research method.

Research Findings

Out of 611 published articles, 188 (30.76%) were dedicated to handicrafts. The *Negareh* journal had the highest number of articles related to handicrafts, with 26 articles. However, considering the ratio of the total number of published articles to related articles, the journals of *Islamic Crafts* and *the Journal of Iranian Handicrafts Studies* had the highest share in this field, each with 70%.

In terms of topics, 12 research themes were identified: miniature painting with 59 articles (31.38%) and Carpets and textiles with 28 articles (14.89%) received the most attention, while just two articles (1.06%) dealt with glassware and lacquerwork, the lowest share. Historical topics (89%)



بررسی نظام‌مند
پژوهش‌های علمی حوزه
صنایع دستی ایران در...
حسین نوروزی قره‌قشلاقی و
همکاران، ۲۰۸۱۹۳

dominated contemporary topics, and *Journal of Iranian Handicrafts Studies* covered the widest variety of topics with 10 categories.

Regarding research approaches, fifteen approaches were identified. The analytical approach analyzing designs, patterns, structures, and content had the highest frequency with 55 articles, followed by historical and evolutionary analysis with 28 and meaning and semantic analyses with 25 articles. The *Journal of Iranian Handicrafts Studies* showed the greatest diversity in research approaches, covering 11 approaches.

The research methodologies were predominantly qualitative (95.74%), descriptive-analytical (71.28%), and based on library resources. Only one article employed a quantitative method, and four articles used field data. Overall, the findings provide a comprehensive yet multifaceted view of the current state of research in this field:

1. Imbalanced focus on research topics: miniature paintings and carpets and textiles versus glassware and lacquerwork.

2. Dominance of historical topics over contemporary ones: while this approach is valuable for preserving and recognizing cultural heritage, it overlooks the innovative and contemporary aspects of handicrafts.

3. Dominant approaches aligned with topics and methods: The publication of 55 articles with a focus on design, pattern, structure, and content analyses, 28 articles with a historical and evolutionary approach, and 25 with a meaning and semantic analyses is noteworthy, and the use of these approaches aligns with predominantly historical topics and descriptive-library methods.

4. Predominance of qualitative methods and reliance on library data: qualitative methods with 180 articles were the main approach deployed by the researchers in this field. Although an emphasis on qualitative methods is essential for cultural and artistic studies, other aspects are neglected.

5. Predominance of descriptive-analytical methods and limited diversity in approaches: the descriptive-analytical method with 134 articles is the most common for data analysis. Although this approach effectively describes and interprets texts and artworks, innovative and creative approaches were rarely used.

Conclusion

Research in the field of handicrafts reflects the cultural and artistic richness of this domain. However, to meet the growing needs, fundamental changes in topics, approaches, and research methodologies are required. In this regard, the following results are noteworthy: 1) strengthening under-researched topics; that is, allocating more studies to areas such as glassware, lacquerwork, and traditional textiles can enhance the thematic diversity of this field. Encouraging researchers to explore less-known areas such as the impact of handicrafts on sustainable development, the creative economy, modern technologies, and tourism development, is essential. 2) Expanding quantitative and mixed methods: utilizing quantitative and mixed methods, especially in economic or social research, can provide deeper and more practical insights. 3) Closer interaction with artisans and the community: conducting field and participatory research that focus on the direct interaction existing between artists and craftsmen can enhance indigenous knowledge. 4) Greater attention to contemporary topics: exploring the impact of new technologies, industrial design, and digital marketing on handicrafts can connect research to emerging areas.

Keywords: Handicrafts, Research analysis, Scientific journals, Topics, Research approach, Methodology.

References

- Abdollahpour, E. (2022). Content and citation analysis of articles in Paykareh Scientific Quarterly. *Paykareh*, No. 26, 82-90. Doi: 10.22055/pyk.2022.17572 [In Persian].
- Abedini-Baltork, M., Mansoori, S., Bagheri, S., Asadnia, M., & Mirza-aghaee, M. (2016). A Comparative study to research approaches in Iranian medical journals. *Research in Medical Education*, 8 (1), 65-71. Doi: 10.18869/acadpub.rme.8.1.65 [In Persian].
- Fazeli, N. (1997). Education, research, dissemination: Content analysis of the Social Sciences Letter. *Research Letter*, No. (1-2), 99-112 [In Persian].
- Feizabi, B., Samanian, S., & Haji Mohammadi, A. (2019). A descriptive study of comparative articles in the visual arts magazine (ex-fine arts) from 2011 to 2017. *Fine Arts: Visual Arts*, 24 (3), 115-122. Doi: 10.22059/jfava.2019.272065.666146 [In Persian].
- Ghaedi, M. R., & Golshani, A. (2016). Content analysis method: from quantity-orientation to quality-orientation. *Psychological Models and Methods*. No. 23, 57-82. Doi: 20.1001.1.22285516.1395.7.23.4.4 [In Persian].
- Goudarzi, M., Khatibi, A., & Khalilzadeh, N. (2014). Analysis of the research activities conducted in the field of intellectual property in Iran. *Technology Development Management*, 2 (4), 135-158. Doi: 10.22104/jtdm.2016.224 [In Persian].
- Holgado, A. G., Pablos, S. M., & Peñalvo, F. J. G. (2020). Guidelines for Performing Systematic Research Projects Reviews. *IJIMAI*, 6 (2), 136-144.
- Mehrabani, H., & Gholami Jamkarani, R. (2017). Analytical review of research on auditing in Iran. *Audit science*, No. 66, 217-241. Doi: 10.22104/jtdm.2016.224 [In Persian].
- Shafiei Sabet, N., & Sedighi, S. (2018). Pathology of geographical research (with an emphasis on rural geography research). *Rural Research*, 9 (3), 412-429. Doi: 10.22059/jrur.2018.236430.1132 [In Persian].
- Shahhoseini, H., Khandani, N., & Kurehpaz, R. (2022). A Systematic assessment of architectural studies in Iranian scientific and Elsevier (q1) journals. *Bagh-e Nazar*, No. 115, 5-20. Doi: 10.22034/bagh.2022.323996.5092 [In Persian].
- Tirgar, A., & Samaei, S. E. (2016). Systematic analysis of a decade of occupational health research in Iran. *Occupational Hygiene Engineering*, 3 (2), 47-55. Doi: 10.21859/johe-03027 [In Persian].
- Torabi, M., & Fathi, M. R. (2022). Analysis of tourism research articles in Iran. *Social Studies in Tourism*, 19 (10), 277-302. Doi: 10.52547/journalitor.36280.10.19.277 [In Persian].



مطالعه مفهوم خوش‌یمنی در طلسم‌ها و نمادهای شیر، گاو و طاووس در تاریخ هنر ایران با تأکید بر دوره اسلامی بر اساس دیدگاه جیمز فریزر*

فاطمه دژم‌پناه

پریسا آروند

زینب رشوند

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۸/۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۱/۲۴

چکیده

در طول تاریخ زندگی بشر، خجستگی، سعادت، برکت و خوش‌شانسی از جمله مفاهیمی به شمار می‌آیند که انسان به دنبال درک و دستیابی به آن‌ها همواره در تلاش بوده‌است. این مفاهیم به‌ویژه در قالب واژه خوش‌یمنی تجلی یافته‌اند. یکی از نمودهای انسان برای نیل به این هدف، نمادها و نشانه‌هایی بوده‌اند که تحت عنوان طلسم‌های خوش‌یمنی در اشکال مختلف در زندگی انسان ساخته شده‌اند. در حقیقت طلسم‌ها مجموعه‌ای از اشکال و نمادهایی هستند که بر پایه اعتقادات و باورهای انسان شکل گرفته‌اند و برای تحقق‌یافتن خواسته‌های بشر توسط افرادی به کار برده می‌شوند که دانش استفاده از این نمادها را در طول تاریخ سینه به سینه فراگرفته‌اند. باور عمومی بر این است که در ذات طلسم‌ها نیروهای آسمانی با نیروهای زمینی ترکیب شده‌اند و به موجب آن‌هاست که نتایج عجیب و غریبی در عالم هستی پدید می‌آید. بنابراین اهمیت طلسم‌ها در زندگی انسان غیرقابل انکار است. با توجه به اهمیت و باور انسان به قدرت طلسم‌ها، مطالعه و شناخت این نمادها می‌تواند برای بهبود زندگی انسان آگاهی بیش‌تری نسبت به نیروهای ناشناخته نهفته در آن‌ها فراهم آورد. هم‌چنین مطالعه و شناخت طلسم‌ها آگاهی لازم برای کشف عمق باورها و ارزش‌های انسانی را فراهم می‌آورد تا با این آگاهی، زندگی خود را با معنا و هدف بیش‌تری سپری نماید. پژوهش حاضر تلاش دارد به این پرسش‌ها پاسخ دهد که نمادهای خوش‌یمنی در اشکال جانوری (شیر، گاو و طاووس) در تاریخ هنر ایران به‌خصوص در دوره اسلامی چگونه شکل گرفته‌اند؟ و چه ویژگی‌هایی توسط این نمادها به‌عنوان مفهوم خوش‌یمنی به زندگی انسان انتقال می‌یابند؟ از این‌رو با استفاده از روش توصیفی، تحلیلی و تاریخی و با تکیه بر نظریه طلسم و جادوی جیمز فریزر و تأکید بر نمادهای جانوری مانند شیر، گاو و طاووس، به بررسی این موضوع می‌پردازد. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که این نمادها در هنر ایران دوره اسلامی به‌عنوان واسطه‌هایی برای تجلی، ذخیره و بروز انرژی‌های حیات ساخته و مورد استفاده قرار گرفته‌اند. این نمادها به‌منظور غلبه بر امور طبیعت ساخته شده‌اند و نقش مهمی در معنا بخشیدن به زندگی انسان‌ها ایفا می‌کنند. شناخت این نمادها نه‌تنها درک بهتری از فرهنگ و تاریخ ایران را فراهم می‌آورد، بلکه به‌عنوان ابزاری برای جذب انرژی‌های مثبت و خوش‌شانسی در زندگی فردی نیز عمل می‌کند.

کلیدواژه‌ها:

طلسم، نماد، نقوش جانوری، خوش‌یمن، شیر، گاو، طاووس.

* این مقاله مستخرج از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده اول با عنوان «مطالعه و تحلیل نقوش و نمادهای جانوری در طلسم‌ها و مراسم آیینی هنر ایران در دوره پیش از اسلام و دوره اسلامی با رویکرد نمادین» است که به راهنمایی نگارنده دوم و با مشاوره نگارنده سوم در دانشگاه گیلان به انجام رسیده‌است.

** کارشناسی ارشد گروه پژوهش هنر، دانشگاه گیلان، رشت، ایران / dezhampf@gmail.com

*** استادیار، گروه نقاشی، دانشگاه گیلان، رشت، ایران (نویسنده مسئول) / arvand.parisa@gmail.com

**** مربی، گروه نقاشی، دانشگاه گیلان، رشت، ایران / rashvand.gu@gmail.com

۱. مقدمه

در تمامی اعصار زندگی انسان، ردپای طلسم و جادو وجود داشته است. به گفته جیمز فریزر، پیش از آن که ادیان متولد شوند، جادو و طلسم‌ها حکمرانی می‌کردند. این مفاهیم به عنوان راهی برای برقراری ارتباط مستقیم با نیروهای طبیعی و غیرطبیعی به کار گرفته شده‌اند. نمادها، ابزار برقراری این ارتباط جالب و شگفت‌انگیز در طول تاریخ هستند. در میان اشکال و نمادهای ساخته شده، اشکال جانوران به عنوان یکی از شناخته شده‌ترین فرم‌ها به چشم می‌خورد. فریزر معتقد است که انسان در طول حیات خود همواره در حال تلاش و نبرد با طبیعت بوده و این تلاش برای بقا مستلزم ایجاد ارتباط با آن بوده است. بنابراین هرگاه انسان نتوانسته در این ارتباط موفق عمل کند و طبیعت را به نفع خویش تغییر دهد، به خلق طلسم و جادو روی آورده و از طریق ارتباط نمادین به رویارویی و برقراری ارتباط با طبیعت برآمده است (فریزر، ۱۳۸۵: ۹۶).

باور به طلسم و جادو در تمام ابعاد زندگی انسان، از دوره انسان ابتدایی تا انسان متمدن امروزی که تحت تأثیر آموزه‌های علمی و فنی قرار دارد، وجود داشته است. انسان همواره باور داشته که اجزاء و عناصر دنیای پیرامون آگاه و هوشیار هستند، از این رو تأثیر برخی اشکال برای انتقال یا تغییر امور طبیعی را به قدرت طلسم و جادو سپرده است (شیرانی، ۱۳۸۸: ۱۷). بر اساس مطالعات انجام شده، از دیرباز تاکنون در تفکرات مردم سرزمین کهن و تاریخی ایران نیز بسیاری از اشکال به جهت برقراری این ارتباط ساخته شده و کاربرد داشته‌اند. حیوانات، به ویژه شیر و گاو و برخی پرندگان، نقش مهمی در برقراری این ارتباط داشته‌اند، به طوری که برای غلبه بر سختی‌ها با دربرداشتن مفهوم خوش‌یمنی ایفای نقش کرده‌اند. تحلیل روایات و تصاویر نمادین در تاریخ کهن ایران، ذات و واقعیت درونی حیوانات را در ارتباط با دنیای ناشناخته به درستی به تصویر می‌کشد (رحیم‌پور، ۱۳۹۴: ۲۳).

پژوهش حاضر با هدف تحلیل مفهوم پررمز و راز خوش‌یمنی در فرم نمادهای جانوری (شیر، گاو و طاووس) در تاریخ هنر ایران به خصوص دوره اسلامی انجام شده است. دلیل بررسی دوره اسلامی در تحقیق حاضر این است که مطالعه و تحلیل نمادهای مرتبط با طلسم‌ها در این دوره به وضوح نشان می‌دهد که با وجود برخورد فرهنگ‌ها و هنرهای شرقی و غربی، نتایج جدیدی که با نام هنر اسلامی شناخته می‌شود، علاوه بر این که اوج شکوفایی و بالندگی دوران گذشته را دربر دارد، مفاهیم دوران معاصر را نیز بر اساس نظریه باور به طلسم و جادو بازتاب می‌دهد. برای اثبات این موضوع نیز پژوهش حاضر تلاش می‌کند با بررسی نمادهای شیر، گاو و طاووس به عنوان طلسم‌های خوش‌یمنی در تاریخ هنر ایران پاسخی صحیح به این پرسش‌ها ارائه دهد: نمادهای خوش‌یمنی در اشکال جانوری (شیر، گاو و طاووس) در تاریخ هنر ایران به خصوص در دوره اسلامی چگونه شکل گرفته‌اند؟ و چه ویژگی‌هایی توسط این نمادها به عنوان مفهوم خوش‌یمنی به زندگی انسان انتقال می‌یابند؟ بررسی‌ها نشان داده‌اند که بر اساس نظریه جادو و طلسم فریزر، هرگاه انسان در مقابله با طبیعت دچار ناتوانی شده است، از طریق ارتباط نیروهای درونی خود با ذات طبیعت و هم‌چنین نیروهای نهفته و پنهان، اشکال و نمادهایی را خلق کرده است که به کمک آن‌ها به قدرتی سازنده و خوش‌یمن دست یافته و بر سختی فائق آمده و زندگی خود را ادامه داده است (فریزر، ۱۳۸۵: ۸۹).

۲. روش پژوهش

پژوهش حاضر از نوع کیفی بوده و ماهیت آن توصیفی، تحلیلی و تاریخی است. شیوه جمع‌آوری اطلاعات نیز به صورت اسنادی و کتابخانه‌ای می‌باشد. در این پژوهش، داده‌ها از منابع معتبر شامل کتاب‌ها، مقالات علمی و متون تاریخی مرتبط با هنر دوره اسلامی جمع‌آوری شده‌اند. داده‌ها و اطلاعات به دست آمده با طبقه‌بندی اشکال جانوری مرتبط و سنجیدن معنا و مفاهیم مرتبط بین شکل‌ها و ارتباط آن‌ها با معنای خوش‌یمنی در مبحث نمادپردازی مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته‌اند.

۳. پیشینه پژوهش

پژوهش در زمینه طلسم‌های جانوری و نمادهای خوش‌یمنی در تاریخ هنر ایران دارای سابقه‌ای غنی و متنوع است. عاطفه صداقتی (۱۴۰۱) در مقاله «نمادشناسی جنبه‌های عرفانی - اسلامی و ادبی نقش طاووس در سردر بناهای دوره اسلامی و عصر صفویه» به بررسی ابعاد مختلف نماد طاووس و تأثیر آن در هنر اسلامی پرداخته و به اهمیت این نماد در فرهنگ ایرانی اشاره می‌کند. نسرین بیک محمدی، احمد صالحی کاخکی و محمدابراهیم زارعی (۱۳۹۹) نیز در مقاله «نمادشناسی و منشأیابی مضمون نقش گاو در سفالینه‌های نیشابور با اتکا بر متون تاریخی» نشان می‌دهند که چگونه نماد گاو به عنوان یک عنصر فرهنگی و معنوی در آثار هنری مورد استفاده قرار گرفته است. وحیده حسامی و سمیرا بابرکت (۱۳۹۶) در مقاله «مطالعه نماد ماهی و کاربرد فرم آن در قالی‌های صفوی و قاجار» به بررسی فرم‌های طبیعت‌گرایانه ماهی در قالی

دوره‌های صفوی و قاجار پرداخته و به نماد برکت اشاره کرده‌اند. این تحقیق نشان‌دهنده اهمیت نمادها در انتقال مفاهیم معنوی و فرهنگی است. علاوه بر این، آرش یعقوب‌زاده و محمد خزایی (۱۳۹۸) در مقاله‌ای با عنوان «نقش‌مایه‌های طلسم، تعویذ و حزر (مطالعه موردی: دستیافته‌های عشایر لر بختیاری)» به تحلیل تمثیل‌ها و رمز و رازهای جهان معنوی پرداخته‌اند. آن‌ها بیان می‌کنند که نقش‌ها، حتی در سادگی خود، حاوی معانی عمیق زیبایی‌شناسی و اعتقادی هستند.

حمیدرضا خوارزمی و حسین توکلی (۱۳۹۶) نیز در مقاله «طلسم و طلسم‌شکنی در فرهنگ عامه جبال بارز جیرفت» تأکید دارند که استفاده از طلسم‌ها ابزاری کارآمد برای زندگی مردم بوده‌است. آن‌ها روش‌های مختلف طلسم‌شکنی با استفاده از آیات قرآنی، اشیاء طبیعی و اجزای حیوانات را بررسی کرده‌اند. در مطالعه انجام‌شده توسط سحر چنگیز و رضا رضالو (۱۳۹۰)، ارزیابی نمادین نقوش جانوری سفال نیشابور (قرون سوم و چهارم هجری قمری) نشان‌دهنده وجود مفاهیم نمادین متعددی است که نقوش جانوری را با مفاهیم اخلاقی و اعتقادات مرتبط می‌سازد. صدیقه سجادی‌راد و کریم سجادی‌راد (۱۳۹۲) در مقاله «بررسی اهمیت اسب در اساطیر ایران» به تحلیل جایگاه اسب در اساطیر ایران و دیگر ملل پرداخته‌اند. آن‌ها تأکید می‌کنند که حیوانات گوناگون، از جمله اسب، نقش مهمی در وقایع شاهنامه فردوسی ایفا می‌کنند. این پیشینه پژوهش نشان‌دهنده غنای فرهنگی و تاریخی استفاده از نمادهای جانوری در هنر ایران است. پژوهش حاضر تلاش دارد با تمرکز بر طلسم‌های جانوری (شیر، گاو و طاووس) در دوره اسلامی، ابعاد جدیدی از مفهوم خوش‌یمنی را بررسی کند.

۴. نماد و ارتباط با ناشناخته‌ها

در عرصه هنر، نماد دارای جایگاه ویژه‌ای است و به عنوان معادلی برای کلمه سمبل^۱ به شیء، تصویر یا علامتی اطلاق می‌شود که نمایانگر یک مفهوم، ایده یا واقعیتی فراتر از معنای ظاهری خود باشد و به طور عمیق‌تر، به احساسات و تفکرات انسانی اشاره می‌کند. نمادها به عنوان ابزارهای ارتباطی، قدرتی دارند که می‌توانند احساسات پیچیده و معانی عمیق را به تصویر کشیده و از طریق آن‌ها، انسان می‌تواند با نیروهای ناشناخته ارتباط برقرار کند. در واقع، نماد ماهیتی شبیه به یک راز دارد و به معنایی اشاره می‌کند که نمی‌توان آن را به گونه‌ای دیگر آشکار نمود. این رازها معمولاً در لایه‌های مختلفی نهفته‌اند و برای درک آن‌ها به تأمل بیش‌تری نیاز است. ارزش یک نماد همانند قطعه‌ای موسیقی به یک‌باره کشف نمی‌شود؛ بلکه می‌توان آن را هر بار به شکلی جدید و با نگاهی تازه مشاهده کرد. این قابلیت تفسیر مجدد، نمادها را به ابزاری پویا و زنده تبدیل می‌کند که همواره در زندگی انسان نقش موثری ایفا می‌کنند. بدیهی است نقوش و اشکالی که بر اساس این تفکر ساخته می‌شوند، رازهای پنهانی را در خود جای داده‌اند. این نمادها نه تنها نمایانگر باورها و اعتقادات انسان به نیروهای ناشناخته هستند بلکه تداعیات جداگانه‌ای در فضای ذهن انسان ایجاد می‌کنند تا درک واقعی از ناشناخته‌های جهان اطراف ممکن شود. این تداعیات نه تنها انسان را به تفکر درباره معانی عمیق‌تر وامی‌دارند، بلکه پیچیدگی روابط میان انسان‌ها و دنیای اطراف را نشان می‌دهند.

یک نماد می‌تواند معنای درونی و معنای بیرونی داشته باشد، بنابراین واضح‌ترین و رایج‌ترین تفسیر لزوماً کامل نیست. انسان پیش از تاریخ و در تنهایی خود به هر واقعیتی با عشق و ترس می‌نگریست و با ساختاری نمادین، تجارب و جلوه‌های زندگی خود را به تصویر می‌کشید و از این طریق به زندگی خود معنا می‌بخشید. تصاویر اساطیری در مناسک آیینی و دینی، تصورات انسان از هستی، واقعیت، مرگ و زندگی را منعکس می‌کنند. در نتیجه، نماد بیانگر مفاهیم برجسته فرهنگی و تاریخی نیز می‌باشد که از طریق آن‌ها می‌توان به فرهنگ و اندیشه‌های انسان در دوره‌های گذشته پی برد (شعبانی و مولوی، ۱۳۸۸: ۱۴۴). نماد بر مفاهیم انتزاعی برخاسته از ناخودآگاه تأکید دارد. هم‌چنین به طور غیرمستقیم ما را به شناخت مدلول آن راهنمایی می‌کند، زیرا هیچ بیان کافی و روشنی برای بیان و تعریف مستقیم مدلول وجود ندارد. ماهیت ذاتی نماد سبب می‌شود که اشکال و نقوش از تصویری ملموس و شناخته‌شده به چیزی والا و ناشناخته تبدیل شوند. طلسم‌ها را می‌توان بارزترین مثال برای شناخت نمادها دانست. ماهیت طلسم به گونه‌ای است که می‌توان آن را با نمادها توضیح داد. نمادها یکی از ابزارهای شناخت امور ناشناخته هستند و قدیمی‌ترین شکل بیان انسان از ارتباط با طبیعت محسوب می‌شوند؛ ابزاری که مفاهیمی را آشکار می‌کند که به هیچ‌وجه قابل بیان نیستند (کوپر، ۱۳۸۰: ۳).

۵. طلسم به مثابه علم کهن

واژه «طلسم» برگرفته از واژه یونانی طلسماس^۲ است و به طرحی از کلمات و اشکال انسانی، گیاهی، حیوانی و یا ترکیبی از شکل، جدول و ارقام گفته می‌شود که معنای خاصی مانند یک راز را در خود جای داده باشد. در طول تاریخ بشر، غالباً جادوگران و فال‌بینان این طرح‌ها را با توجه به

دانش و آگاهی از عملکردشان بر روی کاغذ، فلز و پوست حیوانات نقش می‌کردند و به کار می‌بردند (ودایی، ۱۳۹۴: ۹۳). از آنجایی که استفاده از طلسم‌ها بر اساس دانش و آگاهی از جهان اطراف موثر واقع می‌شود، به عنوان یک علم شناخته می‌شود. طلسم‌ها به واسطه ترکیب انرژی‌های آسمانی با انرژی‌های زمینی، نتایج عجیب و غریبی را در عالم هستی موجب می‌شوند. رازهای نهفته در طلسم‌ها، آن‌ها را با جادو مرتبط می‌سازد. در واقع جادو مجموعه‌ای از باورها، اعمال و فنونی است که به کارگیری آن‌ها منجر به کنترل یا تغییر شرایط برای رسیدن به اهداف و خواسته‌های بشر می‌گردد (رضایی باغ بیدی، ۱۳۸۸: ۲۲۹).

در ارتباط با باور به نقش عملکردی طلسم‌ها باید گفت اصل مهم استفاده و کاربرد آن، قدرت مطلق افکار و برقراری ارتباط با طبیعت است. ادوارد بارنت تایلور^۳ معتقد است که اشیاء جاندار و غیرجاندار می‌توانند یک روح یا نیروی حیاتی داشته باشند (بوی، ۱۳۹۴: ۱۹). این تعریف به نحوه دریافت اقوام بدوی از طبیعت و جهان اشاره دارد. بر اساس این نوع دریافت، جهان، منزل موجودات غیرمادی بسیاری است که می‌توانند بدخواه یا خیرخواه بشر باشند. بشر اولیه متأثر از خیالات و اوهام خویش با استفاده از قواعد جادویی در استفاده از طلسم و نمادهای رمزآمیز جهت آگاهی از امور و رفع نیازهای روزمره، جهان‌بینی‌های اولیه را خلق نمود تا بر هم‌نوعان خویش و سایر موجودات تسلط یابد (زمردی، ۱۳۸۲: ۳۲۸-۳۲۹). باید اذعان داشت در پی بالا رفتن سطح آگاهی بشر از طریق پیشرفت‌های علمی، باورهای مربوط به رابطه انسان و طبیعت گسترش یافت. دستیابی به علوم، بسیاری از رمز و رازهای ناشناخته جهان را آشکار ساخت. بنابراین علم هم‌چون جادو بسیاری از امور سخت جهان را آسان نمود. پیش از علم، ذهن انسان هوشیاری و آگاهی را در انحصار خود نداشت و هوشیاری در تمامی امور طبیعی گسترده بود. علم، هوشیاری را از امور طبیعی گرفته و در ذهن انسان متمرکز نمود (سابوتسکی، ۱۳۹۴: ۱۷). طلسم و امور جادویی نیز به عنوان واسطه‌ای جهت تجلی، ذخیره و بروز انرژی‌های حیات مورد استفاده قرار گرفتند تا انسان بر امور طبیعت غلبه یابد (قیامت، ۱۳۹۴: ۱۱۹). بنابراین طلسم‌ها نمایان‌گر یک علم کهن هستند که نه تنها در فرهنگ‌های مختلف بلکه در تاریخ بشری نیز تأثیرگذار بوده است. این ابزارها نشان‌دهنده تلاش انسان برای کنترل نیروهای طبیعی و غیرطبیعی هستند.

در طی قرن‌ها، نمادهای بسیاری تکرار شده‌اند که گواهی روشن بر باور عمیق انسان به قدرت طلسم‌ها در طول زندگی بشر هستند. بسیاری از این نشانه‌ها، هم‌چون کلیدهایی جادویی برای ارتباط با خدایان و نیروهای ماورائی کاربرد داشته‌اند و تکیه بر این نشانه‌های رمزآلود و پیوند آن‌ها با طبیعت، بر سرنوشت انسان تأثیری باورنکردنی داشته است. در حقیقت، طلسم بازتابی از یک نظام فکری عمیق و قدرتمند است که می‌کوشد جهان اطراف را در قالب نمادها و آیین‌ها به تسلط انسان درآورد. این نگرش تا آن‌جا قوی و تأثیرگذار است که در انسان‌شناسی دین و اسطوره‌شناسی امروز نیز انکارناشدنی است (فریزر، ۱۳۸۵: ۱۰۸).

۶. طلسم‌ها و نمادهای خوش‌یمنی

نمادها به عنوان ابزارهای ارتباطی در فرهنگ‌ها و زمینه‌های مختلف، می‌توانند دارای معانی مثبت و منفی باشند. این معانی به طور خاص بسته به زمینه و کاربردشان در موقعیت‌ها و زمان‌های مختلف توسط انسان‌ها مورد استفاده قرار می‌گیرند. حیوانات، به عنوان بخشی از طبیعت، نقش بسیار مهمی در دنیای نماد و نشانه‌ها ایفا می‌کنند. انسان‌ها پیش از آن‌که افکار و عقاید خود را به صورت مکتوب درآورند، باورها و اعتقادات خود را از طریق تصاویر و اشکال حک شده به تصویر کشیده‌اند. این اشکال نه تنها به عنوان نمادهایی در زمان و مکان مشخص، درک عمیق‌تری از فرهنگ‌ها و تمدن‌های گذشته را آشکار ساخته‌اند، بلکه نشان‌دهنده ارتباط عمیق انسان با طبیعت نیز هستند. در میان بسیاری از این آثار و نمادهای باستانی، نقوش حیوانات جایگاه ویژه‌ای دارد که نشان‌دهنده اهمیت آن‌ها در زندگی و باور انسان‌ها در طول تاریخ است. جنبه قداست برخی از حیوانات در ادیان و مذاهب نیز می‌تواند گواهی بر اهمیت و نقش حیوانات در زندگی انسان باشد. وجود حیوانات با فعالیت‌هایی مشابه انسان در قصه‌ها و روایت‌های مکتوب و شفاهی، و اسطوره‌ها و افسانه‌های کهن بشر نیز اعتقادی فراتر از نقش و رفتار حیوان را گواهی می‌دهد. این تجلیات نشان‌دهنده ارتباط عمیق انسان با طبیعت و تلاش برای تفسیر و تجلی نمادهاست. به راستی این نمادها نه تنها بیان‌گر احساسات و باورهای انسانی هستند بلکه نمایان‌گر پیوندی عمیق با دنیای طبیعی نیز می‌باشند.

در کنار اهمیت حیوانات برای انسان، آثار ساخته شده به دست بشر با موضوع حیوانات به عنوان طلسم نیز بر این اهمیت افزوده است. برخی حیوانات در فرهنگ‌های باستانی نماد عناصر مهم طبیعت و نشان‌دهنده قدرت‌های غیرطبیعی آن عناصر محسوب می‌شدند. انسان‌ها برای تسلط بر طبیعت و ایجاد رفتار مطلوب در آن، هر آن‌چه مؤثر می‌دانستند را انجام می‌دادند تا به بهبودی، برکت و تسلط بر محیط دست یابند. در

تاریخ ایران، بسیاری از اقوام خود را وابسته به حیوانات می‌دانستند و آن‌ها را مورد ستایش قرار می‌دادند. این وابستگی و اهمیت نه تنها از نیازهای مادی ناشی می‌شد بلکه ریشه در باورهای عمیق داشت. به عنوان مثال، در دین زرتشتی، حیوانات دارای قداست خاصی بودند و برخی از آن‌ها به عنوان نمادهای نیکی و خیر شناخته می‌شدند. می‌توان این گونه استدلال نمود که در دوران کهن رفتار غریزی حیوانات در پیش‌بینی بلایای طبیعی، یافتن منابع آب و یاری‌رساندن به بقای انسان سبب باور به نقش خیر آن‌ها برای انسان بوده‌است. شناخت و درک این رفتار غریزی توسط انسان موجب شد برخی از حیوانات به عنوان نمادهای عناصر مهم طبیعت شناخته شوند. در ایران باستان باور به نقش حیاتی حیوانات در ستایش آن‌ها به وضوح دیده می‌شود. به عنوان مثال از نمادهای شناخته‌شده در دوران باستان، گاو است که نماد ماه، زمین، زایش و باروری شناخته می‌شده و بر همین اساس در حکاک‌های تخت جمشید نقش و اهمیت آن به وضوح به چشم می‌خورد. حتی به عنوان اعتقاد به نجوم و تغییر فصل‌ها نیز از نماد گاو و در جای دیگر از نماد شیر استفاده شده‌است. این تجلیات نشان‌دهنده ارتباط عمیق انسان با طبیعت و تلاش برای تفسیر نمادها هستند.

در واقع، انسان‌ها از طریق این نمادها تلاش کرده‌اند تا دنیای پیرامون خود را بشناسند و به درک عمیقی از آن دست یابند. اهمیت باور به نقش حیوانات در طلسم‌ها نشان از درک عمیق از محیط طبیعی زندگی انسان و برقراری ارتباط با آن است که در ساخت طلسم‌ها نیز به وضوح دیده می‌شود. بسیاری از طلسم‌های ساخته‌شده، بر اساس باور به نیروهای خیر به شکل حیوانات خلق شده‌اند که خود بازتاب مفهوم خوش‌یمنی است. در فرهنگ‌های باستانی، حیوانات نه تنها به عنوان موجوداتی طبیعی بلکه به عنوان نمادهایی از قدرتهای معنوی و محافظت‌کننده نیز شناخته می‌شدند. طلسم‌ها و نمادهای حیوانی اغلب شامل تصاویر حیوانات ویژه بودند. اعتقاد بر این بود که این حیوانات می‌توانند انرژی مثبت را جذب کرده و انسان را از خطرات محافظت کنند. این نمادها نه تنها برای حفاظت، بلکه برای جلب برکت و موفقیت نیز به کار می‌رفتند. بنابراین ارتباط عمیق انسان با طبیعت و حیوانات نه تنها در زندگی روزمره بلکه در باورهای معنوی منعکس شده‌است. این نمادها و طلسم‌ها نمایانگر تلاش انسان‌ها برای ایجاد پیوندی معنادار با دنیای طبیعی و استفاده از قدرتهای آن برای بهبود زندگی افراد می‌باشند و همچنین نشان‌دهنده اهمیت حیوانات در تاریخ زندگی بشر و تأثیر آن‌ها بر فرهنگ‌ها و اعتقادات مختلف هستند.

۷. جایگاه طلسم و نمادهای جانوری در ایران

در میان ایرانیان باستان، باور به نقش طلسم و عملکرد آن در زندگی به اشکال گوناگون دیده می‌شود. اعتقاد به قدرت افرادی با نام فالگیر در کتب و اسناد تاریخی ایران به دفعات ذکر شده‌است. با این باور که «فالگیر قادر است نیروهای فعال را در چیزهایی که برای دیگران عادی و آشناست کشف کند» (گل‌سرخی، ۱۳۷۷: ۲۷). برخلاف مردم عادی، فالگیرها و یا به اصطلاح رمالان نگاه ویژه‌ای به مسائل مختلف داشتند، هیچ امر به ظاهر ساده‌ای را به راحتی کنار نمی‌گذاشتند و برخی از امور را نشأت گرفته از عالم بالا تصور می‌کردند و به نیروهای اخروی و فرازمینی اعتقاد داشتند. در افسانه‌های قدیمی ایران پیوند قدرت، جادو و تأثیر طلسم‌ها در درمان و امور زندگی انسان به صورت آیینی و نمایشی مورد توجه قرار گرفته‌است. قدرت فرمانروایی فریدون با عملکرد شفا بخش او همراه است، فریدون به دلیل آگاهی از خواص درمانی گیاهان و توانایی درمان به عنوان شخصیتی شفابخش معرفی شده و اولین کسی است که خواص درمانی گیاهان را می‌دانسته است. زال نیز از ترفندهایی آگاه بود که رستم و رخش را به کمک سیمرغ درمان نمود (مختاری، ۱۳۷۹: ۴۴).

می‌توان ادعا نمود اعتقاد به طلسم و باور به قدرت آن در تاریخ ادیان و مذاهب ایران همیشگی بوده‌است. پس از اسلام نیز قرآن با اختلاف نظرهایی، وجود سحر و اثربخشی آن در زندگی را بیان نموده‌است. برخلاف اوستا که سحر و زیان‌های آن را به اهریمن نسبت می‌دهد، در قرآن آیات بسیاری به وجود سحر اشاره کرده و زیان‌های آن را نیز در اراده خداوند دانسته و کنش‌گران و عاملان آن لعن شده نامیده شده‌اند (حاتمی، ۱۳۹۸: ۶۸). آیه ۹۶ سوره بقره این گونه بیان می‌کند: «به دو فرشته هاروت و ماروت سحر وحی گردید و آنان این فن را به آدمیان آموختند بدون این که این حقیقت را پنهان کنند که آنان را می‌آزمایند» (موسی‌پور، ۱۳۸۸: ۶۴). در دوره اسلامی نقش مثبت و باور به بخت خوش با نماد و نشانه‌های طلسم و جادو، با اعتقادات مذهبی همراه شده‌است. قرآن در موارد متعدد به وجود جادو و تأثیر آن بر زندگی انسان اشاره کرده‌است. بر اساس آیات قرآن سحر می‌تواند به عنوان ابزاری برای آزمایش انسان‌ها در برابر آزمون الهی و حفاظت از او در برابر بلایا به کار رود. باور به نوشتن آیات یا نام‌های مقدس خداوند به عنوان محافظت‌کننده برای انسان برای جذب انرژی‌های مثبت جهان و دوری از بیماری و

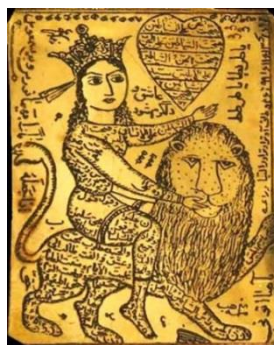
چشم زخم در دوران حاضر نیز به چشم می‌خورد. به‌طور مثال در اسلام این باور وجود دارد که ذکر «لَا حَوْلَ وَلَا قُوَّةَ إِلَّا بِاللَّهِ» یا «لَا إِلَهَ إِلَّا اللَّهُ» روح انسان را به قدرت برتر الهی متصل می‌نمایند و انسان را از مشکلات محافظت می‌نمایند (اکبرنژاد، ۱۳۸۸: ۵۴).

۸. طلسم و نماد شیر

به جرأت می‌توان ادعا نمود در باور مردم ایران نقش شیر از شناخته‌شده‌ترین نقوش‌ها در دوره‌های مختلف تاریخی به شمار می‌رود، هم‌چنین از مهم‌ترین نقوشی است که بر روی طلسم و تعویذهای دوره اسلامی به چشم می‌خورد و در اغلب مراسم و آیین‌های متعلق به این دوره به کار می‌رود. در کتب مختلف ایرانی شیر نماد آتش و نور، نمادی از زمین و نیرو و اصل مردانگی می‌باشد (طاهری، ۱۳۹۶: ۸۷). پیشینه شیر به دوران کهن بازمی‌گردد. نمادی سلطنتی که در روزگار باستان با ایزدان و پادشاهان پیوند داشته است. سر آن نشانه‌ای از مراقبت و هوشیاری و سایر اندام‌های او مظهر قدرت است (دادور و منصوری، ۱۳۹۰: ۷۴). هم‌چنین شیر در باور ستاره‌شناسی ایران نمایه آتش و خشکی و نماد هرمز (سیاره مشتری) است و در عرفان والاترین مقام در هفت مرحله سلوک آیین میتره (مهر) را دارد (فرخزاد، ۱۳۸۶: ۱۳۸). با توجه به تعاریف مختلف به سبب قدرت بالای شیر آن را موجودی نامیرا تلقی می‌کردند و به همین دلیل در جایگاه طلسم و قدرت جادویی یکی از مهم‌ترین نقوش طلسم‌ها محسوب می‌شد و از قدرت نامیرایی شیر برای حفظ فردی که طلسم را به همراه داشت استفاده می‌شد (ودایی، ۱۳۹۴: ۷۷).



تصویر ۳: بازوبند شیر و خورشید، جنس برنج، سده ۱۳ ه.ق (URL1)



تصویر ۲: طلسم شیر، جنس برنج، سده ۱۳ ه.ق (تناولی، ۱۳۹۴: ۷۴)



تصویر ۱: بازوبند شیر و خورشید و سوره شمس، جنس نقره، سده‌های ۸ و ۹ ه.ق (تناولی، ۱۳۹۴: ۷۴)

منابع
پیراهان ابر

مطالعه مفهوم خوش‌دمی
در طلسم‌ها و نمادهای
شیر، گاو و طاووس در
تاریخ هنر.... فاطمه دژمنانه
و همکاران، ۲۳۶:۲۰۹

بر یک بازوبند نقره متعلق به دوره اسلامی و سده‌های ۸ و ۹ ه.ق، نقش شیر به همراه سوره مبارکه شمس ترسیم شده است (تصویر ۱). تمام سطح فلزی بازوبند توسط این آیات قرآنی پوشانده شده است. در اطراف نقش شیر جدول‌هایی با اعدادی رمزآمیز به چشم می‌خورد و ارتباط بین اعداد به ظاهر بی‌معنی می‌آید. بر پشت بدن شیر، نیم‌دایره‌ای همراه با اجزاء چهره به چشم می‌خورد که همراهی آن با خطوط شعاعی بی‌شک نماد خورشید با فرم و شکلی تابناک را تداعی می‌کند. در تحلیل این بازوبند، نمادهای شیر، خورشید، جدول، اعداد و سوره قرآن هر کدام به‌طور مجزا تداعی‌گر مفاهیم عمیقی می‌باشند. سوره شمس، نود و یکمین سوره از قرآن کریم است و در این اثر بر صفحه فلزی نازکی به‌عنوان بازوبند به زیبایی نقش شده است. در تفسیر متنی سوره شمس این‌گونه آمده است که بیش‌ترین سوگندهای قرآن، به‌صورت پشت سر هم در این سوره آمده است و با یازده سوگند پیاپی به خورشید و ماه، روز و شب، و آسمان و زمین بر ارزش و اهمیت تزکیه نفس تأکید می‌ورزد. مضمون این سوره آن است که انسان با الهام خدایی، کار نیک را از کار زشت تشخیص می‌دهد و اگر بخواهد رستگار شود، باید باطن خود را تزکیه نماید و با انجام کارهای نیک، آن را رشد و پرورش دهد و گرنه از سعادت محروم می‌ماند.

نماد شیر را باید در وهله نخست نمادی کهن به شمار آورد که در فرهنگ و تمدن مردم ایران همواره وجود داشته است. شیر نماد قدرتمندترین حیوان جنگل، نماد خورشید، نماد پادشاهان و سلاطین، نماد الهه آیین میتره و نشان آتش و گرما بوده است. هم‌چنین در برخی کتب به‌عنوان حمل‌کننده الهه زمین و در دوره هخامنشی نماد خیر بوده است. در دوران اسلامی شیر را نمادی از شخصیتی عادل و دلاور می‌شناسند و آن را نمادی برای حضرت علی (ع) قرار می‌دهند. این نماد در طی دوره اسلامی برای پیروان مذهب شیعه از جایگاه ویژه‌ای برخوردار شده است. باید گفت در دوره اسلامی بر روی اغلب بازوبندهای پهلوانی نقش شیر حک می‌شد.

در منابع کهن خورشید نشان گرما و روشنی و نماد پیروزی و خجستگی به شمار می‌رفته است. خورشید بالدار در ادیان کهن ایرانیان نشان عشق و ازدواج و نماد خوش‌یمنی در عشق به شمار می‌رفته است. در بسیاری از موارد در دوره اسلامی و حتی پیش از آن نقش، شیر و خورشید در کنار یکدیگر به کار می‌رفته‌اند. در منابع ادبی و تصویری، نقش خورشید به‌عنوان نماد حضرت محمد(ص) ذکر شده، هم‌چنین در فرهنگ شیعی، شیر نماد حضرت علی (ع) می‌باشد (خزایی، ۱۳۸۶: ۱۳۷). خورشید را تمثیلی برای جمشید پادشاه ایران باستان نیز دانسته‌اند. این نقش هم‌چنین دو معنای استعاره‌ای نیز در دوره اسلامی داشته‌است: مفهوم زمان بر مبنای گاه‌شماری خورشیدی که سبب می‌شود خاصیت نجوم و تعبیری از صور فلکی را داشته باشد، هم‌چنین معنای ستاره‌بینی و دخالت کیهان در تقدیر و تعبیری است که ستاره‌بینی از حالت نجومی شیر در صورت فلکی خورشید (اسد) داشته‌است. صورت فلکی شیر نیز خوش‌یمن‌ترین جایگاه خورشید بوده‌است. بنابراین نشان شیر و خورشید دو جفت آسمانی و زمینی را به هم پیوند می‌داد، شاهنشاه و مقدس مرد (جمشید و علی)، که به توسط نشان کیهانی خورشید در برج شیر (اسد) با هم پیوند یافته بودند (همان: ۱۳۹).

با بررسی یک طلسم فلزی از جنس برنج متعلق به سده ۱۳ ه.ق، می‌توان دید یک زن بر پشت شیر نشسته است که تاجی زیبا بر سر دارد و بر دستان و پاهای وی با خطوطی نوشته شده‌است (تصویر ۲). در پس‌زمینه تصویر و پشت پیکر زن، قلبی نقش بسته است که داخل آن نوشته‌هایی به خط نستعلیق دیده می‌شود. شیر با یال‌های پرپشت و سری بزرگ تصویر شده و تمام هیكل جانور دارای نوشته‌هایی به خط نستعلیق است. در تحلیل این تصویر باید این‌گونه توضیح داد که از آن‌جایی که زن با تاجی زیبا ترسیم شده، بدون شک حکایت از جاه و جلال و بزرگی وی دارد. هم‌چنین نشستن وی بر پشت شیر که نمادی از سلطنت و قدرت می‌باشد بر اهمیت جایگاه زن می‌افزاید. بنابراین می‌توان گفت این تصویر، به قدرت رسیدن و غلبه بر دشمن را نشان می‌دهد. قلبی که در تصویر دیده می‌شود نشان عشق و علاقه می‌باشد (هال، ۱۳۸۹: ۲۳۳). از این طلسم می‌توان چنین برداشت نمود از آن‌جا که نشان قلب، قدرت و زن در یک تصویر و در کنار حروف دیده می‌شوند، بنابراین زن برای به‌دست آوردن و غلبه بر مرد به‌دنبال به‌دست آوردن محبت اوست و از این طلسم استفاده کرده‌است. هم‌چنین از نگاه دیگر می‌توان این‌گونه تفسیر نمود مردی در پی به‌دست آوردن زنی قدرتمند و شجاع بوده و از این طلسم برای جلب نظر وی استفاده کرده‌است.

بازوبند شیر و خورشید متعلق به سده ۱۳ ه.ق با نقش یک شیر و با خطوط عربی بسیار پیچیده تزیین شده‌است (تصویر ۳). شیر با فرمی بسیار ساده‌شده دیده می‌شود. در میان آثار طلسمی، بازوبندها از جمله اشیایی بودند که به‌عنوان ابزاری جهت رفع بلا به‌طور اختصاصی برای مردان استفاده می‌شدند. بازوبندها علاوه بر حلقه‌ای با کارکرد محافظتی، نشان توتمی و نیاکانی، و هم‌چنین حرز و تعویذی برای قدرت و کامیابی محسوب می‌شدند. بازوبند رستم از معروف‌ترین بازوبندهای باستانی است که به انواع گوه‌های گران‌بها مزین بوده و طلسمی بر آن بوده که فقط رستم توانایی خواندن آن را داشته‌است (خالقی مطلق، ۱۳۸۸: ۶۵). در بازوبندهای شیر و خورشید که اغلب از جنس نقره و فولاد بوده و برای پهلوانان و کشتی‌گیران ساخته می‌شدند، از نقش مایه شیر استفاده شده که سوره شمس را بر پیکر این جانور حک کرده‌اند. از عمده‌ترین دلایل کاربرد نقش شیر روی بازوبندهای پهلوانی، می‌توان به این مورد اشاره نمود که این نقش تمثیلی از حضرت علی (ع) و مددجویی از ایشان به‌عنوان شخصیتی الهی بوده که سرسلسله پهلوانان می‌باشند (تناولی، ۱۳۸۷: ۷۴). بنابراین هدف هنرمند از ترکیب نقش شیر و خورشید با سوره شمس در این اثر، نمایش حضور و قدرت پیامبر و حضرت علی (ع) در سرنوشت و زندگی مسلمانان بوده‌است. نقش شیر تقدس و احترامی مضاعف جهت تأکید بر این امر را بازتاب می‌دهد. با توجه به تفسیر سوره مبارکه شمس که اشاره به سوگندهای پیاپی به خورشید و ماه، روز و شب، و آسمان و زمین دارد می‌توان به قدرت این نماد به‌عنوان طلسم و نمادی از قدرت و پیروزی و خوش‌یمنی اشاره نمود.

۹. طلسم و نماد گاو

با نگاهی به تاریخ زندگی بشر از دوران کهن تا به امروز می‌توان اهمیت گاو در ابعاد مختلف زندگی انسان را دریافت. از کهن‌ترین تصاویر حک‌شده به دست بشر در غارها، معابد و پرستشگاه‌ها در نقاط مختلف جهان، احترام به این جانور دیده می‌شود. در تاریخ و فرهنگ ایران، گاو از نمادهای مهم و تأثیرگذار در سطوح اجتماعی و فرهنگی به شمار می‌آید و در اشکال متنوعی دیده می‌شود. این نماد به‌عنوان یک عنصر اعتقادی و آیینی در ادوار مختلف تاریخ هنر ایران به چشم می‌خورد. در آثار الباقیه ابوریحان بیرونی، ارتباط و یگانگی بین ایزد مهر و گاو ذکر شده‌است. جشن و مراسم روز مهر به منظور فراوانی و برکت محصول برگزار می‌شده‌است. در متون پهلوی، گاو به معنی زندگی و حیات مینوی از ریشه «گئو» بوده و معادل «گاونر»، «گوساله» و هم‌چنین جانوران سودمند و چارپایان به شمار می‌آید. در بندهشن، گاو یکتاآفریده، پنجمین آفریده اورمزد ذکر شده‌است (فرنخ دادگی، ۱۳۸۵: ۴۰). گاو نر در شکل اساطیری نماد باران، بارورکنندگی، تولیدمثل و قدرت جنسی است. گاو

ماده نیز نماد باروری و نماد زمین بارور محسوب می‌شود (عسگری گلوگاهی، ۱۳۹۳: ۶۱). در اساطیر ایران، گاوهای شیرده نماد ابرهای باران‌زا بوده‌اند و ایزد باران نیز به‌صورت گاو تجلی می‌یافته است (بهار، ۱۳۸۴: ۲۲۶). شاخ‌های گاو نشان‌دهنده عقل، ماه و خورشید بوده‌اند که در هیأت زن پدیدار می‌شوند (عبدالهیمن، ۱۳۷۸: ۵۲).

تقدس گاو در فرهنگ ایرانی به حدی است که واژه «گوسفند» یا «گوسپند» از ترکیب دو واژه «گاو» و «سپند» به معنی مقدس ساخته شده‌است. این امر ریشه‌ای هندو-ایرانی و آریایی دارد. همچنین در شاهنامه فردوسی، گاو نقش مهمی دارد، به‌عنوان مثال، در دوره پیشدادی، کشتن گاو و خوردن گوشت آن ممنوع بوده و این موضوع به غرور جمشید مرتبط است که ادعای خدایی کرده بود. در جوامع باستان از گاو در اجرای مراسم مذهبی به‌عنوان قربانی استفاده می‌کردند (رضی، ۱۳۴۴: ۳۸۰). در آیین میتراپی، ریختن خون گاو باعث افزایش نیروی باروری و زایش زمین بوده است. در این آیین، مراسم قربانی گاو در بهار توسط روحانیون همراه با نوشیدن شربتی مقدس به نام هوم انجام می‌شده است. مراسم قربانی گاو در میتراپیسم در فضایی رمزآلود و زیرزمینی به نام مهرابه انجام می‌گرفته است (نیبرگ، ۱۳۹۴: ۶۱، ۷۱). این مراسم نمادی برای تجدید حیات، پیروزی نور بر تاریکی و پیروزی خیر بر شر بوده‌است. به‌طور کلی در آثار طلسمی هنر ایران به نقش‌مایه گاو توجه بسیاری شده‌است. همچنین نزدیکی باور و اعتقاد به این حیوان مقدس سبب شده که در آثار هنری، انسان تصویر خویش را نیز در کنار گاو به ثبت برساند. ترکیب گاو و انسان از مظاهر تقدس بوده و از آن به‌عنوان طلسمی برای رسیدن به نیروی خداگونه یاد شده‌است (حسینی، ۱۳۹۳: ۸۰). تداوم نقوش مختلف نماد گاو از دوره‌های پیش از تاریخ در آثار دوره اسلامی به‌طور بارزی قابل پیگیری است. در نمونه‌های پیش از اسلام، پایین‌تنه به شکل گاو با سر انسان و بدون بال تصویر شده‌است. این احترام به نقش‌مایه گاو که خیر و برکت را به همراه داشته‌است، در دوره اسلامی نیز به چشم می‌خورد. اولین نشانه ثبت‌شده از نماد گاو در دوره اسلامی به نقش‌های حک‌شده بر آثار نیشابور مربوط می‌شود که به سده‌های نخستین هجری بازمی‌گردد و نشان‌دهنده تداوم باور، احترام و اهمیت این جانور در دوره اسلامی است.



تصویر ۴: طراحی سر گاو با پیکره انسان، قرن سوم ه.ق / ۹م، گرگان، محفوظ در موزه ملی ایران

(URL2)

در تصویر (۴) که متعلق به اثری از دوره اسلامی است، پیکره‌ای با سر گاو در وسط بشقاب سفالین دیده می‌شود که لباسی زنانه بر تن دارد. در دستان این پیکره، بوته‌های گیاهی دیده می‌شود. در این اثر از نماد گاو به‌شکل اعجاب‌انگیزی استفاده شده و حکایت از باور به امری غیرمعمول دارد. همچنین استفاده از جزئیات بسیار، دقت در ترسیم پیکره و رنگ‌پردازی اعجاب‌انگیز آن نشان‌دهنده میزان ارزش و اهمیت موضوع است. به‌طور خاص استفاده از نماد گاو را در متون تاریخی دوره اسلامی می‌توان به مفاهیم طالع‌بینی و خرافه در امور مرتبط با انسان و ستارگان ارتباط داد. نجوم در سده‌های نخستین اسلامی از علوم پیشرفته و دارای اهمیت ویژه‌ای بوده و در دو حوزه مورد استفاده بوده‌است: نخست تأثیر نجوم بر سرنوشت انسان که طالع‌بینی (خرافات) شناخته می‌شده و در بین عوام بسیار بااهمیت و محبوب بوده‌است؛ دومین حوزه به روش‌های علمی مرتبط با علم نجوم ارتباط داشته که این بخش در دست حاکمان، دانشمندان و ثروتمندان بوده‌است (پاپلی یزدی و جلالی، ۱۳۷۸: ۱۹۰). این باور و اعتقاد مردم در تصاویری که حکایت از

صور فلکی دارند انعکاس یافته‌است. همان‌طور که در تصویر (۴) دیده می‌شود، از صورت فلکی گاو (ثور) از بین صور فلکی دوازده‌گانه، استفاده شده‌است. نوع استفاده از تصویرسازی بازتاب باور و اعتقادی است که از تأثیر این موجود بر زندگی و سرنوشت انسان حکایت دارد. در توصیف نماد گاو در نجوم اسلامی آمده‌است که این برج فلکی طبعی سرد و خشک دارد و بر کشاورزی تأثیر می‌گذارد (بیرونی، ۱۳۶۷: ۳۲۷). باور عامه مردم چنین بوده است که اگر برج فلکی گاو (ثور) در هنگام دروی محصول پرنور باشد، محصول فراوان خواهد شد و اگر کم‌نور بدرخشد، محصولی اندک به‌دست آمده و برکت و زاد و ولد دام‌ها در آن سال بد خواهد بود (Whitet, 2008: 64).

می‌توان در تفسیر تصویر (۴) این‌گونه بیان نمود که تلفیق انسان و گاو نشان از تأثیر این برج بر زندگی انسان دارد، لباس زنانه از زنانگی، باروری و زایش و از تأثیر این برج در کشاورزی و ازدیاد دام نشان داشته و بوته‌های در دست پیکره نیز مبین فراوانی محصول بر اساس تأثیرات این برج هستند. در مورد شاخ پیکره باید گفت در بسیاری از فرهنگ‌ها به‌خصوص در ایران باستان، شاخ را نمادی از قدرت و حاکمیت و یا نماد

انرژی و ارتباط با نیروهای کیهانی تفسیر می‌کنند (شوالیه و گربران، ۱۳۸۵، ج. ۴: ۱-۶). بنابراین در دوره‌های مختلف گاو به‌عنوان نمادی تأثیرگذار بر سرنوشت انسان تلقی می‌شده است. برای تأکید بر اهمیت و باور به نماد گاو در دوره اسلامی لازم به ذکر است که در قرآن کریم نیز به‌طور مستقیم در سوره بقره (آیات ۶۷-۷۳) به این جانور اشاره شده و در سوره یوسف (آیه ۴۳) و سوره انعام (آیه ۱۴۶) نیز اشاراتی به اهمیت این نماد و تأثیر آن بر سرنوشت انسان شده است. به صورت فلکی گاو و ارتباط اجرام آسمانی در سرنوشت و تقدیر انسان در کتاب عجایب المخلوقات نوشته زکریا بن محمد قزوینی چنین اشاره شده است:

وَالثَّوْرُ فِي السَّمَاءِ صُورَةٌ عَظِيمَةٌ، وَقَدْ ذَكَرَ بَعْضُ الْعُلَمَاءِ أَنَّ الْمَلَائِكَةَ عَلَى صُورَةِ الثَّوْرِ، وَأَنَّ اللَّهَ سُبْحَانَهُ جَعَلَ لَهُمْ أَوْضًا فِي السَّمَاءِ بِهَذَا الْاِسْمِ يَطُوفُونَ بِهَا وَيَعْبُدُونَهُ تَعَالَى: و گاو (ثور) در آسمان صورتی بزرگ است. برخی از دانشمندان گفته‌اند که فرشتگان به شکل گاو هستند، و خداوند تعالی برای آنان سرزمینی در آسمان به این نام قرار داده که در آن طواف می‌کنند و او را پرستش می‌نمایند. (القزوینی، ۱۳۸۰: ۹۵)

۱۰. طلسم و نماد طاووس

پرنده در معنای عام و در بین مردمان نقاط مختلف جهان نمادی از رهایی و آزادی است. در ایران باستان نیز از پرندگان به‌عنوان نماد و مظهر ابر و قطرات باران یاد شده است (پرهام، ۱۳۷۱: ۱۵۴). از مفاهیم نمادین دیگری که همواره در تفسیر نقش پرندگان در آیین‌ها به آن اشاره شده، معنای روح و جان است تا جایی که روح را دارای بال می‌دانستند که به سوی آسمان پرواز می‌کند. پرواز روح در نقش پرنده رازی بسیار قدیمی بوده که در این باره گفته شده است (صباغ‌پور و شایسته‌فر، ۱۳۸۹: ۴۰). با روی کار آمدن دین مبین اسلام و نشر تعالیم آن، پرندگان نیز از جایگاه ویژه‌ای برخوردار شدند تا آن‌جا که در فرهنگ و اعتقادات ایرانی اسلامی، پرنده نمادی برای تسبیح پروردگار شد. حالات روحانی و ارزشمندی را متناسب به پرنده دانسته‌اند به‌عنوان نمونه، مرغ آمین و مرغ شاپویز در هنر و ادبیات وارد شدند. به جرأت می‌توان ادعا نمود هیچ حیوانی به اندازه مرغ و پرنده در فرهنگ و باور مردم ایران در معنای خیر و خوشی به کار نرفته است. در شعر و عرفان ایرانی، بلبل غالباً پیام‌آور عشق است و پیام عاشق را به معشوق می‌رساند. در علوم و طلسم‌های فراطبیعی نیز پرنده همین نقش را داراست و برای کسانی که می‌خواهند با معشوق خود ارتباط برقرار کنند، توصیه می‌شود. پرنده هم‌چنین نماد آزادی است و به کسانی توصیه می‌شود که می‌خواهند از شر ستمگران خلاص شوند. از دیرباز در علوم غیبی، رمالان و جادوگران از افسانه‌های حیوانات و جاذبه‌های پنهان آن‌ها در میان مردم سخن می‌گفتند.

پرندگان در علوم غیبی و باور به طلسم‌ها بخش مهمی را به خود اختصاص داده‌اند. همین ویژگی سبب شده تا در آثار هنری نیز طلسم‌هایی با نقش پرندگان گوناگون خلق شوند. یکی از پرندگان مورد استفاده در طلسم‌ها طاووس است که در تفاسیر، پرنده‌ای بهشتی است. این پرنده اشرافی با دمی بادبزین‌مانند، زیبا و رنگارنگ، نماد خورشید است. دنباله مدور پرنده نمادی از فلک است و لکه‌های چشم‌مانند روی پرهایش نشان ستاره‌های آسمان است. پیشینیان، طاووس را دلیل حاصل‌خیزی زمین و نابودکننده مارها می‌دانستند (فربود و پورجعفر، ۱۳۸۶: ۷۰). در دوره اسلامی نیز طاووس جایگاه ویژه‌ای یافته و به‌عنوان نماد کیهان و ارتباط با صور فلکی مطرح شده است (شیخی نارانی، ۱۳۸۸: ۲۸). در دوره قاجار از نقش طاووس بیش از هر دوره دیگری استفاده شده است. صنعتگران فلزکار دوره اسلامی تصویر این پرنده زیبا را با تنوع بسیار ساخته‌اند و به‌عنوان نماد الوهیت، انسان کامل، جاودانگی و وحدت مطلق در عرفان اسلامی به کار برده‌اند (خزاعی، ۱۳۹۵: ۱۱). هم‌چنین این نشان به مفهوم پادشاهی، تزیینات، تجمل، تکبر، شکوه و جلال، رستاخیز، زندگی با عشق، زیبایی، سلطنت، شکوه و مقام، شهرت، غرور دنیوی، و جاودانگی نیز به‌کار برده می‌شود (جابر، ۱۳۷۰: ۷۹).

تمامی مفاهیم به‌کار رفته برای نقش و نگار طاووس، معانی خوش‌یمنی و برکت را بازمی‌تابانند. در کاشیکاری تزیینی مسجدجامع اصفهان از دوره شاه‌عباس صفوی، دو طاووس ایستاده بر دو سوی درخت حیات به تصویر کشیده شده‌اند (تصویر ۵). طاووس مفهوم ثنویت و طبیعت دوگانه انسان را به‌نوعی مطرح می‌نماید (شوالیه و گربران، ۱۳۸۵: ۲۰۵). در منابع و اسناد مربوط به دوره اسلامی، طاووس با مفاهیم کیهانی شناخته شده و نشانی از تخت سلطنت و نماد بخت خوش و جلال بوده است. به لحاظ ساختار شکلی، زمانی که چتر خود را می‌گشاید نمادی از کیهان، درخشش خورشید و قرص کامل ماه است (فربود و پورجعفر، ۱۳۸۶: ۶۹). ابن عربی طاووس را به نشان باز و بسته‌شدن پره‌های زیبایش، نماد وحدت در کثرت و کثرت در وحدت می‌نامد و گشودن پره‌های طاووس را عملی در جهت پدیدارشدن زیبایی‌های خلقت می‌داند (ابن عربی، ۱۳۹۵، ج. ۴: ۱۴۲۲). همین اشاره کافی است تا طاووس نمادی برای احساس جلال و تجلی زیبایی الهی در زندگی انسان قلمداد شود و نماد خوش‌یمنی باشد.

نقش طاووس را می‌توان به‌وضوح در تلفیق هنر دوره اسلامی و دوران پیش از اسلام، در معماری دوره قاجار، و در تزیینات منحصر به‌فرد و ظریف کتاب‌آرایی مشاهده نمود (بلخاری، ۱۳۹۵: ۱۳۵). در تصویر (۵)، درخت به‌عنوان درخت زندگی و نماد جاودانگی و حیات به‌کار رفته است. همچنین نشان رحمت الهی و حیات پس از مرگ می‌باشد (پاکباز، ۱۳۸۵: ۲۱۰). درباره ارتباط طاووس با درخت زندگی، به مفهوم باغ بهشت و جاودانگی اشاره شده‌است (محقق، ۱۳۹۵: ۵۷). در هنر مکتب هرات و در دوره‌های سلجوقی و صفوی، طاووس به‌عنوان نگهبان درخت زندگی در مینیاتورها به‌کار رفته است (پوپ و اکرم، ۱۳۸۷: ۳۵۶). می‌توان تصویر (۵) را نمادی خوش‌یمن برای جلال و تجلی زیبایی الهی در زندگی انسان، حفاظت از حیات انسانی، رستاخیزی و رحمت الهی در زندگی انسان و پس از آن تفسیر نمود.



تصویر ۵: طاووس دو طرف کوزه آب حیات و درخت زندگی، بخشی از کاشی‌های مسجد جامع اصفهان، دوره شاه‌عباس صفوی (خزایی، ۱۳۸۶: ۴۵)



تصویر ۶: شیر آب با سر شیر و دسته‌ای به شکل طاووس، سده‌های ۱۱ و ۱۲ ه.ق، جنس برنز، ایران، محفوظ در گالری هنر آناهیتا، برلین

در تصویر (۶) که مربوط به یک شیر آب برنزی از سده‌های ۱۱ و ۱۲ ه.ق است، شکل طاووس با کارکرد باز کردن و بستن جریان آب به‌طور هنرمندانه‌ای به‌کار رفته است. در این اثر، از یک‌سو خلاقیت و مهارت ساخت و از سوی دیگر معنای نمادین طاووس در فلسفه اسلامی حائز اهمیت و مورد توجه است. در هنر اسلامی، نقش طاووس را بر سردر بناهای مذهبی ایران می‌توان دید. در فرش‌های دوره صفوی نیز که اوج هنر اسلامی را به تصویر می‌کشد، طاووس نقش پررنگی دارد. ارتباط طاووس با داستان خلقت انسان و نوشیدن آب حیات و رسیدن به جاودانگی ابدی را می‌توان دلیل اهمیت این نماد دانست (حسامی، ۱۳۹۹: ۱۲۷). طاووس در نقاشی، منسوجات، و معماری ایران با مفهوم درخت زندگی، حفاظت و برکت به‌کار رفته است و در دربار ساسانی، نماد شکوه و جلال و در عرفان و متون ادبی هم‌چون منطق الطیر، نماد پرندای بهشتی است (صادقی‌نیا و پوزش، ۱۳۹۴: ۸۶). نقش طاووس در نسخه‌های خطی دوره اسلامی و در تزیین کاخ پادشاهان، نماد برکت و فرّ شاهانه بوده‌است (شیرازی، ۱۳۹۰: ۱۵۷). به‌طور کلی طاووس در فرهنگ و هنر ایرانی نماد زیبایی، و نگهبانی معرفی شده و دلیل به‌کارگیری این نماد در تزیینات معماری، خوش‌یمنی آن بوده‌است (پاکباز، ۱۳۸۵: ۲۳۴). بنابراین، استفاده از نقش طاووس در تصویر (۶) نه تنها زیبایی بصری را منتقل می‌کند بلکه معنای عمیق‌تری از رهایی، آزادی و خوش‌یمنی را نیز در خود نهفته دارد.

۱۱. تحلیل طلسم‌های شیر، گاو، طاووس

جدول (۱) نشان می‌دهد که طلسم‌های به‌کار رفته در فرم و شکل شیر، گاو و طاووس بیان‌گر اعتقادات و عقاید مربوط به علوم غیبی می‌باشند. در تحلیل هر کدام از این اشکال و فرم‌ها راز و رمزهایی نهفته است که دست‌یافتن به معنای درست آن مستلزم جست‌وجوی معنی و مفهوم در ریشه‌های تاریخی، فرهنگی و دانش مردمان منطقه می‌باشد. هریک از این طلسم‌ها با توجه به نوع کاربرد، از معنای متفاوتی برخوردار هستند. شیر به‌عنوان نمادی از قدرت، شجاعت و دستیابی به پیروزی روی بازوبند و ابزار نبرد به‌کار رفته‌است (تصویر ۱)، در جای دیگر نیز برای کسب پیروزی در عشق استفاده شده‌است (تصویر ۲). گاو در نقش حیوانی ارزشمند در تمامی اعصار نمادی از برکت و باروری بوده‌است و به همین دلیل همواره در طالع و سرنوشت انسان برای افزایش برکت و باروری و به‌عنوان نشان خوش‌یمنی به شمار می‌رفته و انسان حتی در آسمان نیز نقش گاو را به‌عنوان صورت فلکی تاثیرگذار بر سرنوشت خویش شناخته‌است (تصویر ۴). پرندگان به دلیل قابلیت پرواز همواره نماد آزادی و رهایی بوده‌اند. در این میان برخی پرندگان جایگاه ویژه‌ای را در باور و اعتقادات مردم دارا هستند. در دوره اسلامی طاووس به دلیل ارتباط با داستان‌ها همراه مورد توجه بوده‌است. به‌رغم ارتباط طاووس با داستان خروج آدم و حوا از بهشت، به دلیل فراوانی باور و اعتقادات به خوش‌یمنی این پرنده، باز هم به‌عنوان نماد خیر شناخته می‌شود (تصاویر ۵ و ۶).

جدول ۱: طلسم‌های به کار رفته در فرم و اشکال شیر، گاو و طاووس از دوره اسلامی (نگارندگان)

شماره تصویر	حیوان	نمادها	کاربرد	معنای نماد	معنای طلسم	تصویر طلسم
۱	شیر	شیر، خورشید، سورۀ شمس، اعداد رمزی	بازوبند	شیر: قدرت خورشید: پیروزی سورۀ شمس: رستگاری، سعادت شیر و خورشید: نشان خوش‌یمنی و پیروزی جدول اعداد: ارتباط با ریاضیات و نجوم	محافظت، رفع بلا، تولد دوباره، فناپذیری، موفقیت و پیروزی در نبرد	
۲	شیر	شیر، تاج، قلب، زن، حروف ناشناخته	شخصی	شیر: قدرت تاج: جلال و شوکت قلب: محبت و عشق‌ورزی زن: نشان شخص خاص حروف: بالابردن تأثیر طلسم	طلسم جلب محبت و پیروزی در عشق	
۳	شیر	شیر، خورشید، سورۀ شمس	بازوبند پهلوانی	شیر: قدرت، برای شیعیان نماد حضرت علی (ع) خورشید: پیروزی، در اسلام نماد پیامبر (ص) سورۀ شمس: رستگاری، سعادت	قدرتمندی، پیروزی و نماد جوانمردی در میدان نبرد	
۴	گاو	گاو، شاخ، بوته گیاه، پیکره انسانی، لباس زنانه	بشقاب تزئینی	گاو: قدرت، طالع برج ثور، برکت محصول پیکره انسان: اشاره به سرنوشت انسان لباس زنانه: باروری بوته گیاه: محصول شاخ: عقل و درایت، نماد ماه و خورشید	طلسم انسان‌گاو نشانه رسیدن به قدرت خداگونه، باروری، زایش، فراوانی محصول و خوش‌یمنی در سرنوشت	
۵	طاووس	طاووس، درخت زندگی	تزئینات معماری	طاووس: نماد پرندۀ بهشتی، داستان خلقت انسان، نوشیدن آب حیات درخت زندگی: جاودانگی	نمادی از عاقبت به‌خیری، رسیدن به جایگاه رفیع در بهشت	
۶	شیر و طاووس	شیر، طاووس	شیر آب	شیر: نمادی برای استفاده از آب در ایران طاووس: جاودانگی، زیبایی، وحدت مطلق	نشان بهشت، آزادی و رهایی، خوش‌یمنی و جاودانگی	

۱۲. نتیجه‌گیری

در طول تاریخ حیات بشر، جست‌وجو برای دستیابی به معنای خوشبختی، افزایش برکت و پیروزی در امور مختلف، عملی انکارناپذیر بوده‌است. در همین راستا و برای رسیدن به این اهداف، مفهوم خوش‌یمنی نقشی کلیدی داشته‌است. خوش‌یمنی علاوه بر آن‌که بازتابی از تلاش انسان برای دستیابی به برکت و فراوانی است، باور ژرف به تأثیر نمادها در تغییر سرنوشت انسان را نیز به همراه داشته‌است. بنابراین، جست‌وجوی نمادهایی برای جذب برکت، تحقق سعادت، و کامیابی جایگاه ویژه‌ای در زندگی انسان داشته‌است. برای کشف نمادهای تأثیرگذار بر سرنوشت انسان، ارتباط با طبیعت نقشی اساسی داشته‌است. نمادهای کشف‌شده در طبیعت راهنمای رسیدن انسان به مفهوم خوش‌یمنی بوده‌اند. این نمادها در طول تاریخ و با گذر زمان در باور انسان نقش طلسم خوش‌یمنی را برعهده داشته‌اند که مصداق روشنی از نظریهٔ جیمز فریزر دربارهٔ طلسم و جادو را نشان می‌دهد. فریزر، طلسم را راهی برای برقراری ارتباط با نیروهای طبیعی دانسته و آن را ابزاری برای ایجاد ارتباط با جهان ماورائی و تأثیر بر زندگی انسان می‌داند. پژوهش حاضر، نمادهای جانوری شیر، گاو و طاووس را به‌عنوان نمادهایی برای ارتباط با دنیای ماوراء می‌شناسد که در مقام طلسم‌های خوش‌یمنی نقش تأثیرگذاری بر سرنوشت انسان را در اعصار مختلف به عهده داشته‌اند. شیر، با قدرت و شجاعت خود نمادی برای پیروزی و موفقیت، گاو با توانایی‌های باروری و مفیدبودن، نمایان‌گر برکت و فراوانی و طاووس به دلیل قابلیت‌هایی و آزادی‌اش، مطابق داستان‌ها و تعالیم دورهٔ اسلامی نماد رسیدن به بهشت و جاودانگی شناخته می‌شود. این تنوع نمادها نه‌تنها نشان‌دهندهٔ اعتقادات عمیق است بلکه بر اهمیت ارتباط انسان با طبیعت و تأثیر آن بر زندگی روزمره نیز تأکید دارد. تلاش برای دستیابی به خوش‌یمنی نه‌تنها یک جست‌وجوی فردی بلکه یک پدیدهٔ اجتماعی، تاریخی و فرهنگی مشترک در بین انسان‌هاست. حتی باور به تأثیر صور فلکی بر زندگی انسان‌ها که در دورهٔ اسلامی اهمیت به‌سزایی یافت، بر غنای ارتباط انسان با طبیعت افزود. انسان با توجه به پیشینهٔ تاریخی خود در علوم ماوراء و باور به قدرت طبیعت، تلاش نموده با استفاده از نمادهایی که به‌عنوان طلسم‌ها می‌شناخته در زندگی خود تغییر ایجاد نماید و در نهایت، به خوش‌یمنی دست یابد. در انتها این تحقیق تأکید می‌کند که مفهوم خوش‌یمنی در تمام اعصار زندگی انسان حتی عصر حاضر وجود دارد و انسان به این مفهوم عمیقاً باور داشته و برای دستیابی به آن از نماد و نشانه‌ها در اشکال مختلف استفاده می‌نماید.

پی‌نوشت‌ها

1. Symbol
2. Té lesma
3. Edward Burnett Tylor (1832-1917)

منابع

- ابن عربی، محیی‌الدین محمد. (۱۳۹۵). فتوحات مکیه. ترجمه عبدالرحیم انصاری. تهران: نشر علم.
- اکبرنژاد، محمدتقی. (۱۳۸۸). دعا‌های صادره از امام مهدی عجل الله تعالی و فرجه الشریف در عصر غیبت صغری. قم: مسجد مقدس جمکران.
- القرزونی، زکریا. (۱۳۸۰). عجائب المخلوقات و غرائب الموجودات. ترجمه محمدحسن خلف تبریزی. تهران: علمی و فرهنگی.
- بهار، مهرداد. (۱۳۸۶). پژوهشی در اساطیر ایران. تهران: آگه.
- بوی، فیونا. (۱۳۹۴). مقدمه‌ای بر انسان‌شناسی دین. ترجمه مهرداد عربستانی. تهران: نشر نقد افکار (نشر اثر اصلی ۲۰۰۶).
- بیک‌محمدی، نسرين، صالحی کاخکی، احمد، و زارعی، محمد ابراهیم. (۱۳۹۹). نمادشناسی و منشأیابی مضمون نقش گاو در سفالینه‌های نیشابور با اتکا بر متون تاریخی. پژوهش‌های باستان‌شناسی ایران، ۱۰ (۲)، ۱۴۵-۱۶۲. Doi: 10.22084/NBSH.2019.18799.1923
- بلخاری، حسن. (۱۳۹۵). حکمت هنر اسلامی (ج. ۲). تهران: سوره مهر.
- بیرونی، ابوریحان. (۱۳۶۷). آثار الباقیه عن القرون الخالیه. ترجمه اکبر داناسرشت. چاپ سوم. تهران: علمی و فرهنگی.
- پاپلی یزدی، محمدحسین، و جلالی، عباس. (۱۳۷۸). آیینهای بارانخواهی در زمان خشکسالیها. تحقیقات جغرافیایی، شماره ۵، ۱۸۶-۲۱۱.
- پاکباز، روبین. (۱۳۸۵). دائرةالمعارف هنر: نقاشی، پیکره‌سازی، گرافیک. تهران: فرهنگ معاصر.
- پوپ، آرتور، و اکرم، فیلیس. (۱۳۸۷). سیری در هنر ایران (ج. ۳). ترجمه نجف دریابندری و دیگران. تهران: علمی و فرهنگی.

- پرهام، بهرام. (۱۳۷۱). سنگ‌نگاره‌های ایران. تهران: علمی و فرهنگی.
- تناولی، پرویز. (۱۳۹۴). طلسم، گرافیک سنتی ایران. تهران: بن‌گاه.
- جانبز، گرترو. (۱۳۷۰). سمبل‌ها. ترجمه محمدرضا بقاپور. ناشر مترجم.
- چنگیز، سارا، و رضالو، رضا. (۱۳۹۰). ارزیابی نمادین نقوش جانوری سفال نیشابور (قرون سوم و چهارم هجری قمری). هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی، ۱۵ (۳)، ۴۵-۶۷. Doi: 10.22059/jfava.2017.64029
- حاتمی، زهرا. (۱۳۹۸). طلسمات در دوره قاجاریه (گستره، کارکرد و کنشگران). جامعه‌شناسی تاریخی، ۱۱ (۱)، ۶۵-۸۹.
- حسامی، وحیده، و بابرکت، سمیرا. (۱۳۹۶). مطالعه نماد ماهی و کاربرد فرم آن در قالی‌های صفوی و قاجار. نگارینه هنر اسلامی، شماره ۱۴، ۴۷-۶۲. Doi: 10.22077/nia.2018.1469.1107
- حسینی، منیرالسادات. (۱۳۹۳). بررسی نقش مایه‌های چهار شی فلزی مکشوفه از مازندران در دوره قاجار. نگارینه هنر اسلامی. شماره ۱، ۷۸-۸۶. Doi: 10.22077/NIA.2014.562
- خالقی مطلق، جلال. (۱۳۸۸). سخن‌های دیرینه. تهران: افکار.
- خزایی، محمد. (۱۳۸۶). تأویل نقوش در هنر ایران. در مجموعه مقالات اولین همایش هنر اسلامی. تهران: موسسه مطالعات هنر اسلامی.
- خزاعی، فرزانه. (۱۳۹۵). نمادشناسی طاووس در هنر دوره قاجار. تهران: فرهنگستان هنر.
- خوارزمی، حمیدرضا، و توکلی، حسین. (۱۳۹۶). طلسم و طلسم‌شکنی در فرهنگ عامه جبال بارز جیرفت. فرهنگ و ادبیات عامه، ۱۶ (۱)، ۱۳۷-۱۶۰. Dor: 20.1001.1.23454466.1396.5.16.7.1
- دوست‌خواه، جلیل. (۱۳۹۱). اوستا (ج. ۲). تهران: مروارید.
- رحیم‌پور، شهذخت. (۱۳۹۴). بررسی جایگاه اسب از اسطوره تا تداوم آن بر فرش. نگارینه هنر اسلامی، شماره ۶، ۲۱-۳۶. Doi: 10.22077/NIA.2015.564
- رضایی باغ‌بیدی، حسن. (۱۳۸۸). جادو. در دائرةالمعارف بزرگ اسلامی. جلد هفدهم. تهران: مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی.
- رضی، هاشم. (۱۳۴۴). تحقیق درباره ونیداد (مغان چه کسانی بودند؟). مجله مهر. ۱۲ (۷)، ۴۱۸-۴۲۳.
- زمردی، حمیرا. (۱۳۸۲). نقد تطبیقی ادیان و اساطیر در شاهنامه، خمسه نظامی و منطق الطیر. تهران: زوار.
- سابوتسکی، اوژن. (۱۳۹۴). جادو و ذهن: سازوکارها، کارکردها، و رشد تفکر و رفتار جادویی. ترجمه فرشید مرادیان و نگین ناصری تفتی. تهران: ارجمند (نشر اثر اصلی ۲۰۱۰).
- سجادی‌راد، صدیقه، و سجادی‌راد، کریم. (۱۳۹۲). بررسی اهمیت اسب در اساطیر ایران و سایر ملل و بازتاب آن در شاهنامه فردوسی. پژوهشنامه ادب حماسی، شماره ۱۶، ۹۹-۱۲۸.
- شعبانی، رضا، و رومی، فریبا. (۱۳۸۸). تحلیل نماد و اسطوره در تاریخ. مجله مسکویه، ۴ (۱۱)، ۱۴۴.
- شیرانی، راضیه. (۱۳۸۸). مطالعه نمادین طلسم‌های ایرانی معاصر با تکیه بر دوران قاجار (پایان‌نامه کارشناسی ارشد منتشر نشده). دانشکده هنر دانشگاه الزهراء، تهران، ایران.
- شیرازی، علی اصغر. (۱۳۹۰). نمادها و نشانه‌ها در هنر اسلامی. تهران: سوره مهر.
- شوالیه، ژان، و گریبان، آلن. (۱۳۸۵). فرهنگ نمادها: اساطیر، رویاها، رسوم و.... ترجمه سودابه فضائلی. تهران: جیحون (نشر اثر اصلی ۱۹۸۲).
- شیخی نارانی، هانیه. (۱۳۸۹). نشانه‌شناسی پرنده، طاووس. دوفصلنامه نقش مایه، شماره ۵، ۲۷-۴۱.
- صباغ‌پور، طیبیه، و شایسته‌فر، مهناز. (۱۳۸۹). بررسی نقش مایه نمادین پرنده در فرش‌های صفویه و قاجار از نظر شکل و محتوا. نگره، شماره ۱۴، ۳۹-۴۹.
- صداقتی، عاطفه. (۱۴۰۱). نمادشناسی جنبه‌های عرفانی-اسلامی و ادبی نقش طاووس در سردر بناهای دوره اسلامی و عصر صفویه. هنر خراسان، شماره ۳، ۸۵-۹۶. Doi: 10.22034/DARAYGAH.2022.322105.1001

صادقی‌نیا، سارا، و پوزش، سارا. (۱۳۹۴). بررسی تأویلی و نمادشناسانه نقش طاووس در هنرهای ایرانی. پژوهش در هنر و تمدن ایرانی، شماره ۳۹، ۲۵-۴۲.

طاهری، صدرالدین. (۱۳۹۱). کهن‌الگوی شیر در ایران، میان رودان و مصر باستان. هنرهای زیبا، هنرهای تجسمی، شماره ۴۹، ۸۳-۹۳.
Doi:10.22059/jfava.2012.28523

----- (۱۳۹۶). نشانه‌شناسی کهن‌الگوها. تهران: شورا‌فرین.

عبداللهیان، بهناز. (۱۳۷۸). نمادهای مهر و ماه در سفالینه‌های پیش از تاریخ ایران. هنرنامه، ۱ (۲)، ۴۶-۶۳.
عسگری گلوگاهی، آیناز. (۱۳۹۳). بررسی نمادهای حیوانی در ایران عصر باستان (پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد منتشرنشده). دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران.

فرخزاد، پوران. (۱۳۸۶). مهر و مهر. تهران: نگاه.

فرنغ دادگی. (۱۳۸۵). بندهش. ترجمه مهرداد بهار. تهران: توس.

فریزر، جیمز جرج. (۱۳۸۵). شاخه‌زین: پژوهشی در جادو و دین. ترجمه کاظم فیروزمند. تهران: آگاه (نشر اثر اصلی ۲۰۰۲).
قیامت، نگار. (۱۳۹۴). طلسم‌نامه ایرانی (بررسی طلسم در ایران از اندیشه تا هنر) (پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد منتشرنشده). دانشکده هنر و معماری دانشگاه آزاد تهران مرکز، تهران، ایران.

فربود، فریناز، و پورجعفر، محمدرضا. (۱۳۸۶). بررسی تطبیقی منسوجات ایران ساسانی و روم شرقی. نشریه هنرهای زیبا، شماره ۳۱، ۶۵-۷۶.
کومون، فرانتس. (۱۳۸۴). آیین پر رمز و راز میترا (اسرار میترا). ترجمه هاشم رضی. تهران: بهجت (نشر اثر اصلی ۱۹۰۳).
کوپر، جین. (۱۳۸۷). فرهنگ مصور نمادهای سنتی. ترجمه ملیحه کرباسیان. تهران: فرشاد (نشر اثر اصلی ۱۹۷۸).
گل‌سرخ، ایرج. (۱۳۷۷). تاریخ جادوگری. تهران: نشر علم.

موسی‌پور، ابراهیم. (۱۳۸۸). دوازده + یک: سیزده پژوهش درباره طلسم، تعویذ و جادو. تهران: کتاب مرجع (وابسته به موسسه فرهنگی هنری کتاب مرجع).

محقق، مهدی. (۱۳۹۵). نمادهای کهن در هنر اسلامی. تهران: فرهنگستان هنر.

مختاری، محمد. (۱۳۷۹). حماسه در رمز و راز ملی. چاپ دوم. تهران: توس.

نیبرگ، هنریک سموئل. (۱۳۹۴). دین‌های ایران باستان. ترجمه سیف‌الدین نجم‌آبادی. تهران: مرکز ایرانی مطالعه فرهنگ‌ها (نشر اثر اصلی ۱۹۳۸).

هال، جیمز. (۱۳۸۷). فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر غرب و شرق. ترجمه رقیه بهزادی. تهران: فرهنگ معاصر (نشر اثر اصلی ۱۹۹۴).
ودایی، شادی. (۱۳۹۴). بررسی نقوش تعویذها و طلسم‌ها از دوره صفوی تا پایان دوره قاجار (پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد منتشرنشده). دانشکده هنرهای تجسمی دانشگاه هنر، تهران، ایران.

یعقوب‌زاده، آرش، و خزایی، محمد. (۱۳۹۸). نقش‌مایه‌های طلسم، تعویذ و حرز (مطالعه موردی: دستبافته‌های عشایر لر بختیاری). هنر و

تمدن شرق، ۷ (۱)، ۲۵-۴۳.
Doi: 10.22034/jaco.2019.92837

White, G. (2008). *The folklore of farming: Beliefs and customs of rural life*. London: Random House.

منابع اینترنتی

URL1: https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=218042&partId=1&searchText=qajar&images (Access Date: 2024/10/1)

URL2: https://www.wikiwand.com/en/articles/Islamic_pottery (Access Date: 2024/10/1)

The Analytical Study of Auspicious Symbolism in Lion, Cow, and Peacock Motifs in Islamic Art History: (A James Frazerian Perspective)

Fatemeh Dezhampannah

M.A. in Art Research, University of Guilan, Rasht, Iran/ dezhampf@gmail.com

Parisa Arvand

Assistant Professor, Department of Painting, University of Guilan, Rasht, Iran (Corresponding Author)/
arvand.parisa@guilan.ac.ir

Zeynab Rashvand

Instructor, Department of Painting, University of Guilan, Rasht, Iran/ rashvand.gu@gmail.com

Received: 27/10/2024

Accepted: 12/02/2025

Introduction

Throughout human history, concepts such as auspiciousness, prosperity, blessing, and good fortune have been central to mankind's enduring quest for understanding and attainment. These notions have been particularly embodied in 'auspiciousness', as a term. Among the manifestations of this pursuit are symbols and signs, crafted in various forms, which function as the talismans of auspiciousness within human life. It is widely believed that talismans inherently embody a fusion of celestial and terrestrial forces, through which extraordinary phenomena manifest in the universe. Thus, the significance of talismans in human life is undeniable. Given humanity's enduring belief in their power, the study and interpretation of these symbols can yield deeper insight into the latent, mysterious energies they potentially contain, enhancing human existence. Furthermore, examining talismans provides a critical awareness of the profound beliefs and values embedded within them, enabling individuals to navigate life with a greater purpose and meaning.

Research Method

This study seeks to address the following questions: what meanings are embedded within auspicious talismanic symbols in the history of Iranian art? What specific concepts do these symbols convey within this context? To this end, this research employs a descriptive-analytical method and a historical symbol analysis, grounded in James Frazer's theory of sympathetic magic and talismanic efficacy, with a particular focus on zoomorphic symbols, specifically lions, bulls, and peacocks.

Research Findings

The findings reveal that these symbols in Islamic-period Iranian art were created and utilized as mediators for manifesting, storing, and channeling vital energies. Designed to transcend natural forces, they play a significant role in imbuing human life with meaning. Understanding these symbols not only provides deeper insight into Iranian culture and history but also serves as a means of attracting positive energies and good fortune in personal life. Within this framework, zoomorphic symbols-particularly lions, bulls, and peacocks hold a distinct place in popular beliefs due to their unique attributes: 1) the lion symbolizing power and courage; 2) bulls representing abundance and fertility; 3) the peacock embodying freedom and luminosity. Each of these motifs is uniquely encoded within talismanic traditions, reflecting their enduring symbolic resonance. The lion, embodying strength and courage, serves as a potent symbol of triumph and success in human life. The bull, with its associations with fertility and procreation, represents abundance and prosperity. Meanwhile, the peacock is revered for its liberating freedom.

مجله هنرهای اسلامی ایران

دوفصلنامه علمی هنرهای صناعی ایران

سال هفتم، شماره ۲، پیاپی ۱۳

پاییز و زمستان ۱۴۰۳

Also, as an emblem of luminosity, peacocks are deeply embedded within Islamic narratives and teachings, occupying a distinctive role in talismanic traditions. This diversity of symbols not only reflects a rich tapestry of beliefs but also underscores the profound connection between humanity and nature, highlighting its enduring influence on daily existence and spiritual practice.

Conclusion

The concept of auspiciousness has been a fundamental element in humanity's enduring quest for felicity and good fortune throughout history. Beyond its association with luck and benevolence, it reflects mankind's intrinsic desire to influence destiny and invoke blessings in daily life. Within this framework, talismans have served as a pervasive medium for attracting auspiciousness, embodying the intersection of symbolic belief and tangible practice. The concept of auspiciousness has consistently held significant cultural and historical importance in Iranian civilization, particularly during the Islamic period, where it emerged as a profound symbolic representation of prosperity, good fortune, and divine benevolence. The Islamic period's belief in celestial influences served this very purpose. Drawing upon their historical engagement with metaphysical sciences and natural forces, humans have consistently sought to mediate these cosmic powers through symbolic artifacts and talismanic objects. This study ultimately concludes that the concept of auspiciousness persists as a living tradition in contemporary society. A thorough investigation of this phenomenon could establish a foundation for subsequent research into the socio-cultural impacts of auspicious symbolism. Also, talismanic practices could facilitate deeper understanding of humanity's ontological relationship with the natural world.

Keywords: Talisman, Symbol, Zoomorphic Motifs, Auspiciousness, Lion, Bull, Peacock.

References

- Abdollahian, B. (1999). Symbols of Mithra and the moon in prehistoric Iranian pottery. *Honarnameh*, 1(2), 46–63 [In Persian].
- Akbarnajad, M. T. (2009). *Prayers issued from Imam Mahdi (may Allah hasten his reappearance) during the Minor Occultation*. Qom: Masjid Moqaddas Jamkaran [In Persian].
- Al-Qazwini, Z. (2001). *Marvels of creatures and strange things existing* (M. H. Khalf Tabrizi, Trans.). Tehran: Elmi va Farhangi [In Persian].
- Asgari Galogahi, A. (2014). Study of animal symbols in ancient Iran [Unpublished master's thesis]. Faculty of Literature and Humanities, University of Sistan and Baluchestan, Zahedan, Iran [In Persian].
- Bolkhari, H. (2016). *The wisdom of Islamic art* (Vol. 2). Tehran: Soore Mehr [In Persian].
- Bahar, M. (2007). *A study on Iranian myths*. Tehran: Agah [In Persian].
- Beykmohammadi, N., Salehi Kakhki, A., & Zarei, M. E. (2020). Symbolism and origin tracing of the bull motif in Nishapur pottery based on historical texts. *Iranian Archaeological Studies*, 10 (2), 145–162. Doi: 10.22084/NBSH.2019.18799.1923 [In Persian].
- Biruni, A. R. (1988). *The remaining works from past centuries* (A. DanaSeresht, Trans., 3rd ed.). Tehran: Elmi va Farhangi [In Persian].
- Bowie, F. (2015). An introduction to the anthropology of religion (M. Arabestani, Trans.). Tehran: Naqd-e Afkar (Original work published 2006) [In Persian].
- Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (2000). *Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes...* (S. Fazeli, Trans.). Tehran: Jeyhoon (Original work published 1982) [In Persian].
- Changiz, S., & Rezaei, R. (2011). Symbolic evaluation of animal motifs on Nishapur pottery (3rd and 4th centuries AH). *Fine Arts: Visual Arts*, 15(3), 45–67. Doi: 10.22059/jfava.2017.64029 [In Persian].
- Cumont, F. (2005). *The mysteries of Mithra* (H. Razi, Trans.). Tehran: Behjat (Original work published 1903) [In Persian].

- Cooper, J. (2008). *An illustrated encyclopaedia of traditional symbols* (M. Karbasian, Trans.). Tehran: Farshad (Original work published 1978) [In Persian].
- Doostkhah, J. (2012). *Avesta* (Vol. 2). Tehran: Morvarid [In Persian].
- Farrokhzad, P. (2007). *Beads and seals*. Tehran: Negah [In Persian].
- Farnbagh Dadgi. (2006). *Bundahishn* (M. Bahar, Trans.). Tehran: Toos [In Persian].
- Farboud, F., & Pourjafar, M. R. (2007). Comparative study of Sasanian and Eastern Roman textiles. *Fine Arts Journal*, No. 31, 65–76 [In Persian].
- Frazer, J. G. (2006). *The golden bough: A study in magic and religion* (K. Firouzmand, Trans.). Tehran: Agah (Original work published 2002) [In Persian].
- Golsorkhi, I. (1998). *History of witchcraft*. Tehran: Nashr-e Elm [In Persian].
- Hall, J. (2008). *Iconographic dictionary of symbols in Western and Eastern art* (R. Behzadi, Trans.). Tehran: Contemporary Culture (Original work published 1994) [In Persian].
- Hatami, Z. (2019). Talismans in the Qajar era: Scope, function, and actors. *Historical Sociology*, 11(1), 65–89 [In Persian].
- Hesami, V. & Babarkat, S. (2017). A Study of the Symbol of Fish and Its Use in Safavid and Qajar Carpets. *Negarineh Islamic Art*, No. 14, 47-62. Doi: 10.22077/nia.2018.1469.1107 [In Persian].
- Hosseini, M. S. (2014). A study of the role of four metal motifs discovered in Mazandaran during the Qajar period. *Negarineh Islamic Art*, No. 1, 78–86. Doi.10.22077/NIA.2014.562 [In Persian].
- Ibn Arabi, M. M. (2016). *Al-Futuhat al-Makkiyya* (Vol. 4) (A. Ansari, Trans.). Tehran: Nashr-e Elm [In Persian].
- Jobs, G. (1991). *Symbols and signs in Eastern and Western art* (M. R. Bagha Pour, Trans.). Tehran: Author [In Persian].
- Khaleghi Motlagh, J. (2009). *Sokhanhaye Dirineh [Ancient sayings]*. Tehran: Afkar [In Persian].
- Khazaei, M. (2007). *Interpretation of motifs in Iranian art. In Proceedings of the Islamic Art Conference*. Tehran: Islamic Art Studies Institute [In Persian].
- Khazaei, F. (2016). *Symbolism of the peacock in Qajar art*. Tehran: Academy of Arts [In Persian].
- Kharazmi, H. R., & Vatoukali, H. (2017). Talisman and talisman-breaking in the popular culture of Jebal Barz, Jiroft. *Culture and Folklore*, 16(1), 137–160. Doi. 10.1001.1.23454466.1396.5.16.7.1 [In Persian].
- Musapour, E. (2009). *Twelve plus one: Thirteen studies on talismans, amulets, and magic*. Tehran: Ketab Marja [In Persian].
- Mohaghegh, M. (2016). *Ancient symbols in Islamic art*. Tehran: Academy of Arts [In Persian].
- Mokhtari, M. (2000). *Epic in national mystery and secret* (2rd ed.). Tehran: Toos [In Persian].
- Nieberg, H. S. (2015). *Religions of ancient Iran* (S. N. Najmabadi, Trans.). Tehran: Iranian Center for Cultural Studies (Original work published 1938) [In Persian].
- Pakbaz, R. (2006). *Encyclopedia of art: Painting, sculpture, graphics*. Tehran: Farhang Moaser [In Persian].
- Papoli Yazdi, M. H., & Jalali, A. (1999). Rain-seeking rituals during droughts. *Geographical Research*, No. 5, 186–211 [In Persian].
- Parham, B. (1992). *Rock carvings of Iran*. Tehran: Elmi va Farhangi [In Persian].
- Pope, A., & Ackerman, Ph. (2008). Survey of Persian Art (Vol. 3) (N. Daryabandari et al., Trans.). Tehran: Elmi va Farhangi [In Persian].
- Rahimpour, S. (2015). Examining the status of the horse from myth to its continuity on carpets. *Negarineh Islamic Art*, No. 6, 21–36. Doi.10.22077/NIA.2015.564 [In Persian].
- Rezaei Baghbidi, H. (2009). Magic. In *The Great Islamic Encyclopedia* (Vol. 17). Tehran: Great Islamic Encyclopedia [In Persian].
- Razi, H. (1965). Research on Vendidad (Who were the Magi?). *Mehr Magazine*, 12 (7), 418–423 [In Persian].

- Zomorodi, H. (2003). *Comparative critique of religions and myths in Shahnameh, Nizami's Khamsa, and Mantiq al-Tayr*. Tehran: Zavar [In Persian].
- Sabotsky, E. (2015). *Magic and the mind* (F. Moradian & N. Naseri Tafti, Trans.). Tehran: Arjmand (Original work published 2010) [In Persian].
- Sajadi Rad, S., & Sajadi Rad, K. (2013). The importance of the horse in Iranian and other nations' myths and its reflection in Ferdowsi's Shahnameh. *Epic Literature Research Journal*, No. 16, 99–128 [In Persian].
- Shabani, R., & Roumi, F. (2009). Analysis of symbol and myth in history. *Meskouyeh Journal*, No. 11, 144 [In Persian].
- Shirani, R. (2009). Symbolic study of contemporary Iranian talismans with emphasis on the Qajar period (Unpublished master's thesis). Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran [In Persian].
- Shirazi, A. A. (2011). *Symbols and signs in Islamic art*. Tehran: Soore Mehr [In Persian].
- Sheikhi Narani, H. (2010). Semiotics of the bird: Peacock. *Naghshmaya Research of Visual Arts*, 3(5), 27–41 [In Persian].
- Sabaghpour, T., & Shayestehfar, M. (2010). A study of symbolic motifs of birds in Safavid and Qajar carpets in terms of form and content. *Negareh Journal*, No. 14, 40 [In Persian].
- Sedaghati, A. (2022). Symbolism of mystical-Islamic and literary aspects of the role of the peacock in the entrance façades of Islamic and Safavid era buildings. *Honar Khorasan*, No. 3, 85–96. Doi: 10.22034/DARAYGAH.2022.322105.1001 [In Persian].
- Sadeghnia, S., & Poozesh, S. (2015). An interpretive and semiotic study of the role of the peacock in Iranian arts. *Research in Iranian Art and Civilization*, No. 39, 25–42 [In Persian].
- Taheri, S. (2012). The archetype of the lion in Iran, Mesopotamia, and ancient Egypt. *Fine Arts Journal*, No. 49, 83–93. Doi:10.22059/jfava.2012.28523 [In Persian].
- (2017). *Semiotics of archetypes*. Tehran: Shour Afarin [In Persian].
- Tanavoli, P. (2015). *Traditional Iranian graphic talismans*. Tehran: Bon Gah [In Persian].
- Vedaei, Sh. (2015). Study of motifs of amulets and talismans from the Safavid to the end of the Qajar period [Unpublished master's thesis]. Faculty of Visual Arts, University of Art, Tehran, Iran [In Persian].
- White, G. (2008). *The folklore of farming: Beliefs and customs of rural life*. London: Random House.
- Yaghoubzadeh, A., & Khazaei, M. (2019). Motifs of talismans, amulets, and charms: A case study of Bakhtiari nomads' handwoven textiles. *Art and Civilization of the East*, 7(1), 25–43. Doi: 10.22034/jaco.2019.92837 [In Persian].

URLs:

- URL1: https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=218042&partId=1&searchText=qajar&images (Access Date: 2024/10/1)
- URL2: https://www.wikiwand.com/en/articles/Islamic_pottery (Access Date: 2024/10/1)

مطالعهٔ فرم، نقش و کاربرد تبرزین‌های دورهٔ قاجار*

فرشته اداک*

آرزو خانپور**

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۹/۲۱

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۵/۲۲

چکیده

پیشینهٔ استفاده از فلز در ساخت اسلحه به دوران پیش از تاریخ برمی‌گردد. در هر دورهٔ تاریخی به فراخور مواد اولیه در دسترس و شیوه‌های ساخت، فناوری ساخت سلاح‌ها نیز تغییر نمود. در دورهٔ قاجار به جهت هم‌زمانی با انقلاب صنعتی استفاده از سلاح‌های گرم متداول بود و سلاح‌های سرد به‌صورت محدود با کاربرد نمادین و تشریفاتی تولید و استفاده می‌گردیدند. تبرزین‌ها گروهی از سلاح‌های سرد دورهٔ قاجار محسوب می‌شوند که نقش و فرم آن‌ها دارای تنوع و گستردگی بسیار است. این مقاله در صدد پاسخ به این پرسش است که چگونه می‌توان تبرزین‌های قاجار را از نظر فرم و نقش طبقه‌بندی نمود و این آثار دارای چه کاربردی بوده‌اند؟ از این‌رو هدف این مقاله، مطالعه و طبقه‌بندی فرم، نقش و کاربرد تبرزین‌های دورهٔ قاجار است. این پژوهش بر مبنای هدف از نوع کاربردی و از منظر ماهیت و روش، توصیفی - تحلیلی است. گردآوری اطلاعات این مقاله به شیوهٔ کتابخانه‌ای و میدانی صورت گرفته‌است. نتایج بررسی ۱۶ نمونه از تبرزین‌های دورهٔ قاجار نشان می‌دهد که همهٔ آثار مورد مطالعه از جنس فولاد هستند که به شیوهٔ ریخته‌گری ساخته شده‌اند و در تزیین آن‌ها اغلب از فنون قلمزنی، طلاکوبی، و حکاکی استفاده شده‌است. تبرزین‌های دورهٔ قاجار براساس فرم به چهار گروه تبرزین با تیغهٔ دو لبه، تبرزین با تیغهٔ یک‌لبه و یک سر چکشی؛ تبرزین با تیغهٔ یک‌لبه و یک سر شبیه اژدها؛ و تبرزین با تیغهٔ یک‌لبه و یک سر شبیه تاج تقسیم می‌گردند. نقوش تبرزین‌ها را می‌توان در سه گروه شامل نقوش گیاهی، هندسی (شامل گل و برگ، ترنج‌ها و انواع خطوط و کادرهای هندسی)؛ نقوش کتیبه‌ای (ازجمله عبارات عربی، شعر فارسی و یا برخی عبارات فارسی شامل نام سفارش‌دهندهٔ اثر)؛ نقوش انسانی، حیوانی (شامل پیکره‌های انسانی و حیوانات مختلف مثل شیر، مار، و یا دو پرنده که صورت آنان رو به یکدیگر است) جای داد. تزیینات مجلل این تبرزین‌ها نشان می‌دهد که این آثار بیش‌تر کاربرد نمادین و تشریفاتی داشته‌اند.

کلیدواژه‌ها:

فلزکاری قاجار، تبرزین‌های دورهٔ قاجار، فرم و نقش تبرزین، سلاح سرد، سلاح‌های قاجار

* این مقاله مستخرج از پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد نگارنده اول با عنوان «مطالعه فرم و نقش تبرزین‌های دوره قاجار جهت طراحی و ساخت زیورات» است که به راهنمایی نگارنده دوم در دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران (نویسنده مسئول) / fereshtehadak95@gmail.com

* کارشناسی‌ارشد هنر اسلامی، گروه فلز، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران / a.khanpour@tabriziau.ac.ir

** استادیار، گروه شیشه، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران / a.khanpour@tabriziau.ac.ir

۱. مقدمه

تبریزین‌ها گروهی از سلاح‌های سرد هستند که نقش و فرم آن‌ها دارای تنوع بسیاری است. فرهنگ لغت دهخدا، تبر را ابزاری فولادی با میل چوبی توصیف می‌کند که می‌توان از آن برای خردکردن چوب و درخت استفاده کرد و تبرزین را سلاحی معرفی می‌کند که در میدان جنگ استفاده می‌شده است (دهخدا، ۱۳۷۷: ۶۳۵۹). تبرزین نوعی تبر تیغه‌دار و برنده و ازجمله ابزار جنگی محسوب می‌شود که لبه‌های تیز آن ضربات برنده و درهم شکننده به سر، گردن، دست، پهلوی و پاها می‌کند و قدرت از هم شکافتن زره دشمن را داشته است. در دوره قاجار تبرزین هم‌چون تبر بیش‌تر به‌عنوان ابزار نمادین همراه درویشان مورد استفاده قرار می‌گرفت (قاسمی، ۱۳۹۶: ۲۶۳). به نظر می‌رسد در این دوره با توجه به تأکید بر تربینات و تنوع فرمی تبرزین‌ها، کاربرد این آثار دچار تحولاتی گردیده است و نمونه‌های مورد مطالعه در پژوهش حاضر با این رویکرد بررسی می‌شوند. مطالعه تحولات کارکردی این نوع از سلاح در دوره‌ای از تاریخ که استفاده از سلاح‌های سرد رو به فراموشی است می‌تواند دلایل پابستگی و ماندگاری این آثار را تبیین نماید. مقاله حاضر در صدد پاسخ به این پرسش است که چگونه می‌توان تبرزین‌های قاجار را از نظر فرم و نقش طبقه‌بندی نمود و این آثار دارای چه کاربردی بوده‌اند؟ طبقه‌بندی فرم و نقش این تبرزین‌ها در جهت حفظ و احیای فرم و نقوش به کار رفته در آن‌ها ضرورت و اهمیت می‌یابد. از این‌رو هدف این مقاله، مطالعه و طبقه‌بندی فرم، نقش و کاربرد تبرزین‌های دوره قاجار است. در این پژوهش، ۱۶ تبرزین مربوط به دوره قاجار محفوظ در موزه‌های ایران و جهان به روش نمونه‌گیری ترجیحی هدفمند بررسی شده‌اند. این مقاله از منظر هدف از نوع کاربردی و بر اساس ماهیت و روش، توصیفی - تحلیلی است. گردآوری اطلاعات پژوهش به شیوه کتابخانه‌ای و میدانی و بر پایه تحلیل منطقی و بصری نویسندگان استوار شده است. در بخش میدانی از روش مشاهده شواهد بصری مبتنی بر شیوه ساخت اثر استفاده گردید که در متن پژوهش در قالب جدول به تفصیل بدان اشاره شده است.

۲. پیشینه پژوهش

در پژوهش حاضر صرفاً به بررسی تبرزین‌های قاجار پرداخته می‌شود و سلاح‌های سرد دوره قاجار موضوع اصلی این تحقیق نیست. در خصوص سلاح‌های سرد به‌ویژه تبرزین‌های دوره قاجار اطلاعات متنوعی در سه گروه کتاب، مقاله و پایان‌نامه موجود است. مهم‌ترین پژوهش در این زمینه نوشته منوچهر مشتاق خراسانی (۲۰۰۶) است که به مطالعه جنگ‌افزارهای ایران از دوره مفرغ تا پایان دوره قاجار پرداخته است. وی در این کتاب توجه خاصی به فرهنگ و تمدن ایران معطوف داشته و هم‌چنین از آثار هنری دوره‌های مختلف ازجمله نگاره‌ها، مجسمه‌ها و نقش برجسته‌ها برای مطالعه جنگ‌افزارها استفاده نموده است. پژوهش بلا کلینی و ایوان سانتو (۱۳۹۴) نیز از اصلی‌ترین منابع در این حوزه به‌شمار می‌رود که به بررسی چند نمونه از تبرزین‌های دوره قاجار پرداخته است. تادئوش مایدا (۱۳۹۲) نیز در کتاب شاهکارهای هنر ایران در مجموعه‌های لهرستان به چند نمونه از این تبرزین‌ها اشاره دارد. بشیر محمد (۲۰۰۸) در کتاب هنر جنگاورهای مسلمان، تعدادی از سلاح‌های دوره اسلامی را مورد بررسی قرار داده است. دیوید آکساندر (۲۰۱۶) بیش از ۱۲۰ نمونه از سلاح‌ها و زره‌های اسلامی از مجموعه متروپولیتن را مورد بررسی قرار داده است. هم‌چنین آکساندر (۱۳۸۷) در بخشی از مجموعه هنر اسلامی، به بررسی و تحلیل انواع سلاح‌ها و ابزارهای نظامی در دوره‌های تاریخی و در فرهنگ‌های مختلف پرداخته است. پوپ و اکرم (۱۳۸۷) نیز در کتاب سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز، به بررسی تاریخ هنر ایران ازجمله فلزکاری و سلاح‌های مورد استفاده می‌پردازند. پرستو قاسمی (۱۳۹۶) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خویش با عنوان «بررسی و طبقه‌بندی سلاح‌های سرد تهاجمی دوره قاجار در قالب کاربرد، فرم، نقوش و فنون تزئینی با تأکید بر نمونه‌های شاخص» به بررسی فرم، نقش و فنون تزئینی این آثار پرداخته است.

۳. بررسی سلاح‌های سرد دوره قاجار

پیش از قرن هفدهم میلادی، سلاح‌ها و ادوات جنگی حائز ویژگی‌هایی والا اما از نظر تعداد بسیار نادر هستند و از سوی دیگر محصولات سده‌های هفدهم تا نوزدهم میلادی، هرچند فراوان هستند ولی اغلب کیفیتی نازل دارند و از مواد گوناگونی ساخته شده‌اند (آکساندر، ۱۳۸۷: ۷). در این دوره صنعت فلزکاری در ایران به سوی ضعف و نابودی رفت، چون صنعتگران از مرغوبیت جنس و دقت کار صرف‌نظر کرده و به تزئین مصالح و سایر ابزارهای فلزی پرداختند. در دوره قاجار به علت تمایل زیاد به اشیای زینتی و بدون مصرف که فقط جنبه نمایشی داشتند و با رواج هنرهای تزئینی هم‌چون پوشش طلا و نقره روی بدنه‌های آهنی، مسی، برنجی و نقره‌ای به‌شکل هنرهایی چون زر و نقره نشان‌کردن، طلاکوبی

و نقره‌کوبی اشیاء، قلمزنی، حکاکی، میناکاری، منبت‌کاری، عملاً تولیدات آهنی مهم آن زمان ازجمله تیر و تفنگ، شمشیر، خنجر، سپر، کلاه‌خود و آلات و ابزار صنعتی به مرور جنبه تزئینی پیدا کردند و به دلیل عدم کنترل مرغوبیت آن‌ها، نه‌تنها موقعیت جهانی خود را از نظر کاربردی از دست دادند بلکه از نظر هنری نیز بی‌ارزش شده و جنبه بازاری پیدا کردند. در نتیجه کارگاه‌های تولید فلزات پیشرفت و توسعه‌ای نیافتند و به مرور زمان رو به نابودی رفتند (قاسمی، ۱۳۹۶: ۷۹).



تصویر ۳: گرز دیوسر، ایران، طول: ۱۰۹ سانتی‌متر، محفوظ در موزه هنرهای آسیای شرقی فرنتس هوپ (کلنی و سانتو، ۱۳۹۴: ۲۴۴)



تصویر ۲: خنجر، ایران، طول: ۳۵/۸ سانتی‌متر، محفوظ در موزه متروپولیتن نیویورک (Alexander, 2016: 222)



تصویر ۱: شمشیر غلافدار، ایران، طول: ۹۸ سانتی‌متر، محفوظ در خزانه سلاح موزه ملی مجارستان (کلنی و سانتو، ۱۳۹۴: ۲۵۵)

با وجود انحطاط سریع و فقدان ذوق صنعتی در این دوره، همواره استعداد و ذوق صنعتی طبیعی در بین ایرانیان باقی مانده‌است و شاید بتوان مهم‌ترین عامل جلوگیری از رکود کامل صنعت فولاد را سنن مذهبی ایران به‌ویژه تعزیه به‌حساب آورد که در آن شماری از سلاح‌ها ازجمله شمشیر، کلاه‌خود، سپر و ساعدبند نقش عمده دارند (آلن، ۱۳۸۱: ۱۵). فولاد ازجمله آلیاژهای مورد علاقه صنعتگران و هنرمندان دوره قاجار بود و در ساخت انواع وسایل روزمره و تزئینی ازجمله قاب‌آینه، انواع قفل‌ها، علم و انواع سلاح‌ها به‌کار گرفته می‌شد. با واردات روزافزون کالاهای ماشینی و جدید خارجی در قرن ۱۳ ه.ق دوران افول صنعت فولادسازی در ایران آغاز گردید. فولاد جوهردار با اضافه‌کردن ترکیبات آهن و حرارت‌دادن آن در بوته و ذوب آن ساخته می‌شد. ماده جامدی که پس از سرد شدن به‌دست می‌آمد، فولاد آبدیده، فولاد جوهردار، یا فولاد گوهر نامیده می‌شد (قاسمی، ۱۳۹۶: ۸۰).

شمشیر، محبوب‌ترین جنگ‌افزار سنتی ایرانیان به‌شمار می‌رود (تصویر ۱). نخستین شمشیری که در هر فرهنگی دیده می‌شود نوعی است که آشوریان به‌کار می‌بردند و از یک تیغ کوتاه و دولبه سبک قبضه و محافظ راستی تشکیل شده، و این سلاح ایرانیان نخستین هم بود (پوپ و اکرم، ۱۳۷۸، ج. ۶: ۲۹۷۱). شمشیرهای دوره قاجار با توجه به کاربردهای متفاوتی که در میدان جنگ و شکار، مهمانی‌ها و مراسم تشریفاتی داشتند، از ویژگی‌های متمایزی برخوردار بودند. بنابراین شمشیرهای دوره قاجار را از نظر جایگاه کاربرد آن‌ها می‌توان به دو دسته شمشیرهای جنگی و تشریفاتی - نمادین طبقه‌بندی کرد. به احتمال بسیار زیاد، شمشیرهای جنگی چون برای استفاده در میدان نبرد و با صرف هزینه کم‌تری ساخته می‌شدند، نیازی به تزیینات مجلل و فاخر نداشتند (قاسمی، ۱۳۹۶: ۸۳).

خنجرهای متنوعی در ایران تولید می‌شدند (تصویر ۲). هرچند این سلاح‌ها بسیار کوچک‌تر از شمشیر بودند، کارایی بیش‌تری در پیکارها داشته و مخفی‌کردنشان نیز راحت‌تر بود. با آن‌که خنجرها در آغاز تیغه‌ای راست و کوتاه داشتند، با رواج رو به رشد شمشیرهای کج، تیغه آن‌ها نیز انحنا بیش‌تری یافت. خنجرهای دوره قاجار دسته‌ای به شکل I دارند که از دندان یا عاج و گاهی از برخی فلزات قیمتی ساخته می‌شدند. تیغه میان‌پر آن‌ها به شدت انحنا یافته است. تزیینات آن‌ها را طوری طراحی می‌کردند که مرتبه اجتماعی صاحبشان را نمایان کند (کلنی و سانتو، ۱۳۹۴: ۸۵).

گرز، سلاحی ساده، موثر و مناسب برای شکستن کلاه‌خود و زره سخت دشمن در جنگ بوده‌است و به‌عنوان سلاح زره‌شکن شناخته می‌شود. در ردیف جنگ‌افزارهای کوبشی و ضربتی، گرز علاوه بر این‌که به نشانه‌شن و قدرت به‌کار می‌رفته، نقش مهمی در طول سده‌هایتمادی داشته‌است. گرز متشکل از دسته و سری بود که از آهن یا مفرغ تولید می‌شد و اندازه آن بین ۸ تا ۱۵ سانتی‌متر بود. دسته تقریباً ۶۰ سانتی‌متری آن از چوب سخت یا فلزی ساخته می‌شد که با چرخ تراش شکل گرفته بود (همان). جالب‌ترین شکل گرز ایرانی که سر آن به شکل

سر گاو است، در مینیاتورهای بی شماری دیده می شود و قدیمی ترین تصویر آن در مینیاتوری از آغاز سده هشتم ه.ق آمده است. اغلب گرزهای گاوسری که در مجموعه ها و موزه ها یافت می شوند متعلق به سده سیزدهم ه.ق هستند. گونه ای از این نوع، سری به شکل دیو شاخدار دارد (پوپ و اکرم، ۱۳۷۸، ج. ۶: ۲۹۷۸) (تصویر ۳).

نیزه از دیگر سلاح های سرد دوره قاجار محسوب می شود که دارای عملکرد پرتابی و کشتی است (قاسمی، ۱۳۹۶: ۲۷۹). موزه «فرنس هوپ»^۱ گونه های متعددی از سرنیزه های قاجاری را در اختیار دارد (کلینی و سانتو، ۱۳۹۴: ۸۵). «زوبین»^۲ نوعی نیزه کوتاه و سبک است که از فاصله دور به سمت هدف پرتاب می شد (تصویر ۴). بنابراین سلاحی مناسب برای نبرد از فاصله دور بوده است (قاسمی، ۱۳۹۶: ۲۷۹).



تصویر ۶: تبرزین،
طول دسته: ۶۳ سانتی متر، موزه ملی
کراکو (ماید، ۱۳۹۲: ۲۸۹)



تصویر ۵: کارد با غلاف، ایران، طول
کلی: ۳۶/۱ سانتی متر، موزه ملی کراکو
(ماید، ۱۳۹۲: ۲۹۶)



تصویر ۴: زوبین، ایران، طول: ۷۲/۵
سانتی متر، موزه هنرهای آسیای شرقی
فرنس هوپ (قاسمی، ۱۳۹۶: ۲۵۰)

کارد از جمله سلاح های تیغه دار و پُرنده و سلاحی یک لبه و سبک است که برای درگیری های نزدیک و تن به تن مناسب بوده است (همان: ۲۳۵). کاردهای نظامی مهمی در ایران تولید شده اند و کاردها را بدون استثنا در سمت چپ می بستند (تصویر ۵). این ها نیز مانند بسیاری دیگر از جنگ افزارها، اغلب در اصفهان تولید می شدند تا این که هجوم بی شمار کاردهای ارزان قیمت اروپایی در دهه ۱۸۷۰ تولید آن ها را کاملاً متوقف کرد (همان: ۸۵). چنین به نظر می رسد در دوره قاجار کارد نیز بر اساس الگوی اروپایی ساخته می شد، بنابراین کارد دستی اصفهانی که در مغازه ها عرضه می شد زیاد هم مرغوب نبود (عیسوی، ۱۳۶۲: ۴۳۲).

گونه های متعددی از تبرزین جنگی نیز به دسته جنگ افزارهای کوبشی و ضربتی تعلق دارند (تصویر ۶). براساس منابع مستند، جنگجویان ایرانی گرز و تبری داشتند که به زین اسب می بستند (کلینی و سانتو، ۱۳۹۴: ۸۵). تبر به اندازه گرز قدمت دارد و اساساً هم ابزار و هم سلاح بود و ظاهراً تا مدتی تفاوت عملی بین تبر کار و تبر جنگ وجود نداشت (پوپ و اکرم، ۱۳۷۸، ج. ۶: ۲۹۷۸). تبرزین های دوره قاجار نسبت به سایر سلاح ها دارای ویژگی های فرمی و زیبایی شناختی متفاوتی می باشند. در این نوع سلاح ها علاوه بر کارکرد آن ها، فرم و تزیینات نیز اهمیت می یابند. از این رو در ادامه به بررسی فرم، تزیینات و شیوه های ساخت این آثار پرداخته می شود.

۴. مطالعه تبرزین های دوره قاجار

تبرزین در ادبیات ایران نماد قدرت و شجاعت است. این سلاح در اشعار مختلف به عنوان نمادی از قدرت و توانایی برای پیروزی بر دشمنان به کار رفته است به عنوان مثال در شاهنامه فردوسی، تبرزین سلاح مورد علاقه رستم، قهرمان ایرانی معرفی شده است. برخی از ابیاتی که در آن ها به تبرزین اشاره شده، در ادامه آورده شده اند.

در شاهنامه فردوسی و در رزم کاووس با شاه هاماوران (بخش ششم) از واژه تبرزین استفاده شده است:

ز زخم تبرزین و از بس ترنگ همی موج خون خاست از دشت جنگ

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۱۱۰)

سعدی در باب پنجم بوستان و در بخش دوم آن آورده است:

زهرپوش را چون تبرزین زدی
گذر کردی از مرد و بر زین زدی
(سعدی، ۱۳۸۱: ۵۵۲)

هم‌چنین فردوسی در قسمت پادشاهی اشکانیان (بخش هفدهم) از این واژه در کنار گرز نام برده است:
چو لشکر سراسر برآشوفتند
به گرز و تبرزین همی کوفتند
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۵۳۱)

در قسمت جنگ بزرگ کیخسرو با افراسیاب (بخش یازدهم) از تبرزین در کنار «خود» نام برده شده:
ز بس چاک چاک تبرزین و خود
روان‌ها همی داد تن را درود
(همان: ۳۵۹)

در خصوص پادشاهی بهرام گور (بخش سی و ششم) نیز از واژه تبرزین استفاده شده است:
به تیغ و تبرزین بزد گردنش
به خاک اندر افکند بیجان تنش
(همان: ۶۰۹)

همان‌گونه که از شواهد اشعار مشخص است در دوره‌های پیش از قاجار از تبرزین به‌عنوان یکی از جنگ‌افزارهای حماسی در کنار دیگر ادوات جنگی نام برده شده است. این کاربرد در دوره قاجار صورت دیگری یافته و تبرزین به سلاحی نمادین تبدیل شده است. در نگاره‌های صفوی مربوط به جنگ، تبرزین بیش‌تر در دست درویشان این دوره جای دارد. از این دوره به بعد، تبر و تبرزین تا حدودی کاربرد جنگی خود را از دست داده و بیش‌تر توسط درویشان استفاده شدند. در دوره قاجار تبرزین اصولاً در کنار دراویش و در نمایش آیین تصوف مشاهده می‌شود (قاسمی، ۱۳۹۶: ۲۶۶).

دهخدا درویشان را چنین تعریف نموده است: فقیرانی که گدایی کنند و در آن گاه به آواز خوش شعر خوانند و تبرزین بر دوش و پوست حیوانی چون گوسفند و شیر و امثال آن بر پشت دارند و موی سر دراز و آویخته و موی ریش ناپیراسته و ژولیده دارند (دهخدا، ۱۳۷۷: ۱۰۶۹۶). در ایران عصر قاجار، چندین دسته درویش وجود داشتند. یک دسته دکان یا محل ثابتی داشته، دسته دیگر دوره می‌گشتند و شعر و آواز می‌خواندند. دسته‌ای هم به صدای بلند می‌گریستند و گدایی می‌کردند. دسته‌ای کشکول و تبرزین در دست و پوستینی بر دوش، به نقاط دور و نزدیک سفر می‌کردند، دسته‌ای در گوشه‌ای عزلت، تریاک می‌کشیدند. اعضای دسته‌ای دیگر هم همه دندان‌های خود را کشیده و به مال و منال دنیا علاقه‌ای نداشتند، هیچ مذهبی نپذیرفته بودند و در بیابان و جنگل‌ها زندگی می‌کردند (دمندان، ۱۳۸۲: ۳۴۲) (تصویر ۷).



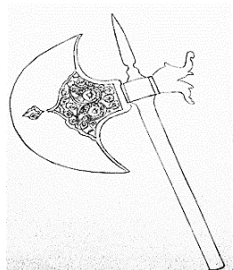
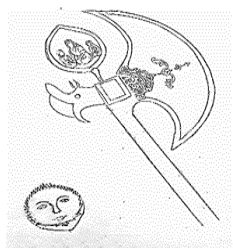
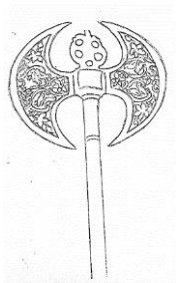
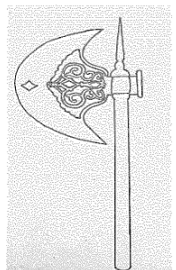
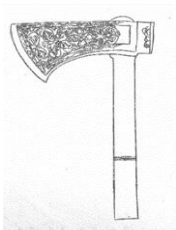
تصویر ۷: عکسی از دراویش، دوره قاجار (دمندان، ۱۳۸۲: ۱۹۴)

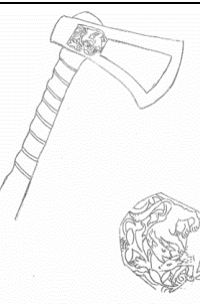
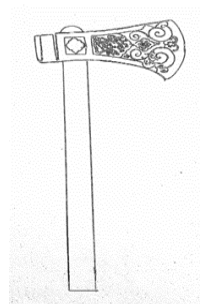
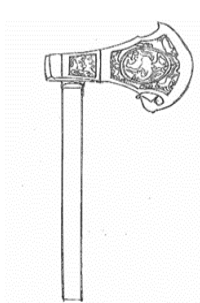
تیغه‌های هلالی شکل به‌عنوان تبر درویشی توصیف می‌شدند. استفاده از تبرهای هلالی توسط دراویش بیش‌تر در نقاشی مینیاتوری ایران و عثمانی ثبت شده است (Alexander, 2016: 231)، تبری که از فولاد خالص ساخته می‌شد و نشانگر ایمان لرزش‌ناپذیر درویش و عزم جزم‌وی برای جهاد در راه عدل الهی بود (کلینی و سانتو، ۱۳۹۴: ۱۳۴). بر اساس آموزه‌های تصوف تبرزین نماد جهاد در راه عدل خداوند محسوب می‌گردید که مبین جایگاه نمادین آن در آیین تصوف بوده و کاربرد آن به‌عنوان سلاح را در مرتبه دوم قرار می‌دهد.

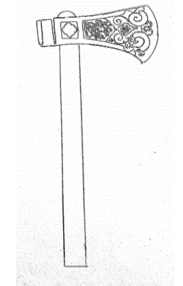
۵. بررسی نمونه‌های مطالعاتی

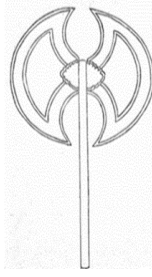
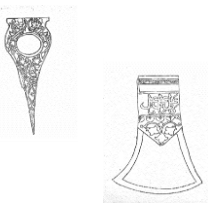
بر اساس مطالب یادشده، در ادامه با بررسی ۱۶ نمونه از تبرزین‌های دوره قاجار در قالب جدول (۱) به بررسی و طبقه‌بندی فرم، نقش و شیوه ساخت آن‌ها پرداخته می‌شود.

جدول ۱: مشخصات فنی و ظاهری تعدادی از تبرزین‌های دوره قاجار (نگارندگان)

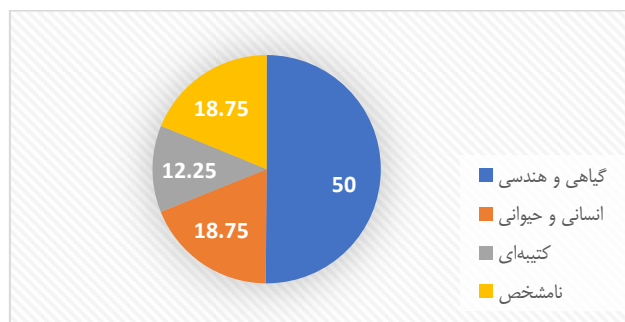
تصویر	طرح	شیوه ساخت و تزئین	فرم	نقش	مشخصات
		ریخته‌گری، حکاکي	تبرزین با تیغه یک لبه و یک سر شبيه اژدها	گیاهی، حيوانی	جنس: فولاد اندازه: ۶۳ سانتی‌متر محل نگهداری: موزه ملی کراکو (ماید، ۱۳۹۲: ۱۹۴)
		ریخته‌گری، حکاکي، طلاکوبی	تبرزین با تیغه یک لبه و یک سر شبيه اژدها	انسانی، حيوانی	جنس: فولاد اندازه: ۸۶/۵ سانتی‌متر محل نگهداری: موزه ملی کراکو (ماید، ۱۳۹۲: ۲۹۱)
		ریخته‌گری، حکاکي و تیزاب‌کاری	تبرزین با تیغه دو لبه	گیاهی، هندسی	جنس: فولاد اندازه: ۵۶/۸ سانتی‌متر محل نگهداری: موزه هنرهای آسیای شرقی فرنتس هوپ (کلنپی و سانتو، ۱۳۹۴: ۲۴۶)
		ریخته‌گری، حکاکي و تیزاب‌کاری، طلاکوبی	تبرزین با تیغه یک لبه و یک سر چکشی	گیاهی، هندسی	جنس: فولاد اندازه: ۷۷/۳ سانتی‌متر محل نگهداری: موزه هنرهای آسیای شرقی فرنتس هوپ (کلنپی و سانتو، ۱۳۹۴: ۲۴۶)
		ریخته‌گری، طلاکوبی	تبرزین با تیغه یک لبه و یک سر چکشی	گیاهی، هندسی	جنس: فولاد اندازه: ۴۰/۵ سانتی‌متر قدمت: قرن هجدهم میلادی محل نگهداری: موزه هنر متروپولیتن (Mohamed, 2008: 274)

تصویر	طرح	شیوه ساخت و تزئین	فرم	نقش	مشخصات
		ریخته‌گری، حکاکی	تبرزین با تیغه یک‌لبه و یک سر چکشی	گیاهی، هندسی	جنس: فولاد اندازه: ۵۷ سانتی‌متر قدمت: سده‌های هجدهم و نوزدهم میلادی محل نگهداری: موزه ملی کراکو (ماید، ۱۳۹۲: ۲۸۷)
		ریخته‌گری، حکاکی، طلاکوبی	تبرزین با تیغه یک‌لبه و یک سر چکشی	گیاهی، حیوانی	جنس: فولاد اندازه: ۵۸/۵ سانتی‌متر قدمت: سده‌های هجدهم و نوزدهم میلادی محل نگهداری: موزه ملی کراکو (ماید، ۱۳۹۲: ۲۸۷)
		ریخته‌گری، حکاکی، قلم‌زنی، دمشقی کاری طلایی	تبرزین با تیغه یک‌لبه و یک سر چکشی	گیاهی، کتیبه‌ای	جنس: فولاد اندازه: ۶۶/۳ سانتی‌متر قدمت: اواخر قرن هجدهم میلادی محل نگهداری: گالری هنری فریر واشنگتن (Alexander, 2016: 114)
		ریخته‌گری، حکاکی	تبرزین با تیغه یک‌لبه و یک سر چکشی	گیاهی، حیوانی	جنس: فولاد اندازه: ۶۴ سانتی‌متر قدمت: قرن هجدهم میلادی محل نگهداری: مجموعه خصوصی (Moshtagh Khorasani, 2010: 530)

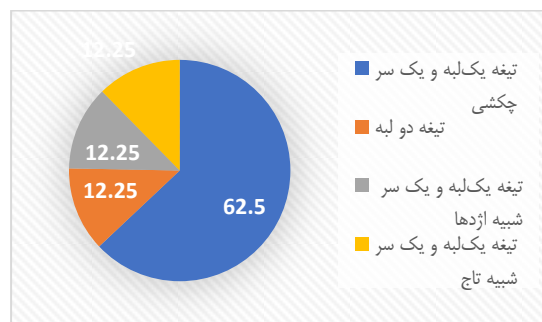
تصویر	طرح	شیوه ساخت و تزئین	فرم	نقش	مشخصات
		ریخته‌گری، طلاکوبی، حکاکی	تبرزین با تیغه یک لبه و یک سر چکشی	گیاهی	جنس: فولاد اندازه: ۶۶/۳ سانتی‌متر قدمت: قرن هجدهم میلادی محل نگهداری: گالری هنری فریر واشنگتن (Mohamed, 2008 : 273)
		ریخته‌گری، حکاکی، قلم‌زنی، دمشقی‌کاری طلایی	تبرزین با تیغه یک لبه و یک سر چکشی	گیاهی، کنیبه‌ای	جنس: فولاد اندازه: ۶۶/۳ سانتی‌متر قدمت: اواخر قرن هجدهم میلادی محل نگهداری: گالری هنری فریر واشنگتن (Alexander, 2016 : 114)
		ریخته‌گری، حکاکی	تبرزین با تیغه یک لبه و یک سر شبییه تاج	نقش نامشخص	جنس: فولاد محل نگهداری: موزه قاجار تبریز
		ریخته‌گری، حکاکی	تبرزین با تیغه یک لبه و یک سر شبییه تاج	نقش نامشخص	جنس: فولاد محل نگهداری: موزه ادب و عرفان اهر
		ریخته‌گری، حکاکی	تبرزین با تیغه یک لبه و یک سر چکشی	نقش نامشخص	جنس: فولاد محل نگهداری: موزه ادب و عرفان اهر

تصویر	طرح	شیوه ساخت و تزئین	فرم	نقش	مشخصات
		ریخته‌گری، تیزاب‌کاری، حکاکی و نقره‌کوبی	تبرزین با تیغه دو لبه	گیاهی، انسانی	جنس: فولاد طول: ۱۰۸ سانتی‌متر پهنا: ۵۱/۱ سانتی‌متر قدمت: سده نوزدهم میلادی محل نگهداری: موزه هنرهای آسیای شرقی فرنتس هوب (کلن: ۱۳۹۴: ۲۴۵)
		ریخته‌گری، دمشقی‌کاری طلایی، قلمزنی	تبرزین با تیغه یک‌لبه و یک سر چکشی	گیاهی، کتیبه‌ای	کله تبرزین، ایران جنس: فولاد اندازه: ۸/۸ سانتی‌متر قدمت: احتمالاً قرن هجدهم میلادی (Alexander, 2016: 117)

با بررسی نمونه‌های مطالعاتی مشخص می‌شود که تبرزین‌های دوره قاجار از نظر ظاهری قابلیت بررسی در دو گروه فرم و نقش را دارند. از این‌رو در نمودارهای (۱ و ۲) فراوانی فرم نمونه‌های مورد مطالعه بررسی شده و میزان فراوانی نقوش مشخص گردید.



نمودار ۲: فراوانی نقش تبرزین‌های دوره قاجار (نگارندگان)



نمودار ۱: فراوانی فرم تبرزین‌های دوره قاجار (نگارندگان)

با توجه به نمودار (۱) که نشان‌دهنده فرم تبرزین‌هاست درمی‌یابیم که می‌توان تبرزین‌ها را از نظر فرم در چهار گروه تبرزین با تیغه دو لبه؛ تبرزین با تیغه یک‌لبه و یک سر چکشی؛ تبرزین با تیغه یک‌لبه و یک سر شبیه اژدها؛ و تبرزین با تیغه یک‌لبه و یک سر شبیه تاج طبقه‌بندی نمود. با بررسی درصد‌های به‌دست آمده می‌توان نتیجه گرفت که بیش‌ترین فراوانی مربوط به تبرزین‌هایی با تیغه یک‌لبه و یک سر چکشی است. با بررسی نمودار (۲) که نشان‌گر نقش تبرزین‌هاست مشخص می‌شود اغلب نقوشی که مورد استفاده قرار می‌گرفته، تلفیقی بوده‌اند یعنی از نقش‌های گیاهی، هندسی، کتیبه‌ای، انسانی و حیوانی در یک اثر به‌صورت هم‌زمان استفاده گردیده‌است. در نهایت می‌توان نقوش تبرزین‌های دوره قاجار را در سه گروه طبقه‌بندی کرد: نقوش گیاهی، هندسی (شامل گل و برگ، ترنج‌ها و انواع خطوط و کادرهای هندسی)؛ نقوش کتیبه‌ای (ازجمله عبارات عربی، شعر فارسی و یا برخی عبارات فارسی شامل نام سفارش‌دهنده اثر)؛ نقوش انسانی، حیوانی (شامل پیکره‌های انسانی و

حیوانات مختلف مثل شیر، مار، و یا دو پرند که صورت آنان رو به یکدیگر است). با توجه به این طبقه‌بندی می‌توان گفت بیش‌ترین فراوانی نقوش در تبرزین‌های مورد مطالعه مربوط به نقوش گیاهی، هندسی است.

۶. نتیجه‌گیری

با توجه به شرایط و اوضاع هنری دوره قاجار، این عصر یک دوره گذار از سنت به مدرنیته برشمرده می‌شود و تحت تاثیر انقلاب صنعتی در کشورهای پیشرفته، صنایع سنتی ایران نیز دچار دگرگونی‌هایی شد. در دوره قاجار به کارگیری انواع سلاح‌های گرم و آتشین در میدان جنگ رواج چشم‌گیری یافت اما استفاده از سلاح‌های سرد نیز ادامه داشت. در این دوره از سلاح‌های سرد به‌عنوان سلاح‌های نمادین در دیگر موقعیت‌ها استفاده می‌گردید. ۱۶ نمونه تبرزین از دوره قاجار در این مقاله مورد مطالعه قرار گرفتند. در پاسخ به پرسش اصلی پژوهش، باید گفت همه آثار مورد مطالعه از جنس فولاد هستند که به شیوه ریخته‌گری ساخته شده‌اند و در تزئین آن‌ها اغلب از فنون مختلف قلمزنی، طلاکوبی، و حکاکی استفاده شده‌است. فرم تبرزین‌ها را می‌توان در چهار گروه شامل تبرزین با تیغه دو لبه، تبرزین با تیغه یک‌لبه و یک سر چکشی، تبرزین با تیغه یک‌لبه و یک سر شبیه اژدها، و تبرزین با تیغه یک‌لبه و یک سر شبیه تاج طبقه‌بندی نمود. نقوش تبرزین‌های دوره قاجار را می‌توان در سه دسته نقوش گیاهی، هندسی، نقوش کتیبه‌ای؛ و نقوش انسانی، حیوانی طبقه‌بندی کرد. در نمونه‌های مطالعاتی، اغلب از نقش‌های گیاهی، هندسی استفاده شده‌است. بنابراین مشخص می‌شود تبرزین‌های دوره قاجار علاوه بر تنوع فرمی، دارای نقوش متنوعی بوده و در ساخت آن‌ها وجوه تزئینی اهمیت داشته‌است. با مطالعه ردپای تبرزین در ادبیات ایران درمی‌یابیم تبرزین در کنار سایر ادوات جنگی به‌عنوان سلاح کاربرد داشته و این کاربرد در دوره قاجار رو به فراموشی نهاده و در این زمان تبرزین به‌عنوان ابزاری نمادین در کنار دراویش مشاهده می‌شود. در بررسی نمونه‌های پژوهش متوجه می‌شویم وجوه فرمی و نقشی تبرزین در دوره قاجار بر کاربرد این آثار برتری داشته و از این‌رو احتمالاً کاربرد آن‌ها از سلاح به نشانگر قدرت و شجاعت در آیین تصوف تغییر یافته‌است.

پانویس‌ها

۱. موزه فرنتس هوپ دربردارنده مجموعه‌ای از هنرهای مختلف از سراسر جهان است که هنرهای آسیای شرقی را نیز شامل می‌شود. آثار این موزه از دوره‌های مختلف تاریخی و از کشورهای مختلف جمع‌آوری شده‌اند.
۲. زوبین، ژوبین یا ژوبین، نیزه‌ای کوتاه و سبک است که پرتاب می‌شود.

منابع

- الکساندر، دیوید. (۱۳۸۷). ابزارآلات جنگ، جلد دوازدهم از مجموعه هنر اسلامی. ترجمه غلامحسین علی‌مازندرانی. تهران: کارنگ.
- آلن، جیمز. (۱۳۸۱). هنر فولادسازی در ایران. ترجمه پرویز تناولی. تهران: یساولی.
- پوپ، آرتور، و آکرمن، فیلیس. (۱۳۸۷). سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز. ترجمه نجف دریابندری و دیگران. تهران: علمی فرهنگی (نشر اثر اصلی ۱۹۶۴).
- دمندان، پریسا. (۱۳۸۲). هزار جلوه زندگی؛ تصویرهای ارنست هولستر از عهد ناصری. تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
- دهخدا، علی اکبر. (۱۳۷۷). لغت‌نامه دهخدا. چاپ دوم. تهران: روزنه.
- سعدی، مصلح بن عبدالله. (۱۳۸۱). بوستان سعدی. تهران: آشیان.
- عیسوی، چارلز. (۱۳۶۲). تاریخ اقتصادی ایران در دوره قاجار (۱۳۳۲-۱۲۱۵ ه. ق). ترجمه یعقوب آژند. تهران: نشر گستر (نشر اثر اصلی ۱۹۷۱).
- فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۶). شاهنامه فردوسی. تهران: سوره مهر.
- قاسمی، پرستو. (۱۳۹۶). بررسی و طبقه‌بندی سلاح‌های سرد تهاجمی دوره قاجار در قالب کاربرد، فرم، نقوش و فنون تزئینی با تاکید بر نمونه‌های شاخص (پایان‌نامه منتشرنشده کارشناسی ارشد). دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهرکرد، شهرکرد، ایران.
- کلینی، بلا، و ساتو، ایوان. (۱۳۹۴). هنر ایران عصر قاجار در مجموعه‌های مجارستان. ترجمه طاهر رضا زاده. تهران: فرهنگستان هنر (نشر اثر اصلی ۲۰۱۰).

مایدا، تادئوش. (۱۳۹۲). شاهکارهای هنر ایران در مجموعه‌های لهستان. ۲ جلد. ترجمه مهدی مقیسه و داوود طبایی. تهران: موسسه تالیف و ترجمه و نشر آثار هنری متن (نشر اثر اصلی ۲۰۰۲).

Alexander, D. G. (2016). *Islamic Arms and Armor in the Metropolitan Museum of Art*. Metropolitan Museum of Art.

Mohamed, B. (2008). *The Art of the Muslim Knight: The Furusyya Art Foundation Collection*. Italy: Skira.

Moshtagh Khorasani, M. (2006). *Arms and Armor from Iran: The Bronze Age to the End of the Qajar period*. Germany: Legat Verlag.

-----, (2010). *Lexicon of Arms and Armor in from Iran: A Study of Symbols and Terminology*. Germany: Legat Verlag.

A Study of the Form, Role, and Application of Qajari Tabarzin

Fereshte Adak

M.A. in Islamic Art, Department of Islamic art (Metal), Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran
(Corresponding Author)/ fereshtehadak95@gmail.com

Arezoo Khanpour

Assistant Professor, Department of Islamic art (Glass), Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran/
a.khanpour@tabriziau.ac.ir

Received: 12/08/2024

Accepted: 11/12/2024

Introduction

The use of metal in the manufacturing of weapons dates back to prehistoric times; however, over years, the technology used for their production and application has significantly changed. During the Qajar period, particularly due to the Industrial Revolution, firearms became more widespread, while cold weapons like Tabarzin were mainly used as symbolic, ceremonial tools. Tabarzin, as the emblem of power and social distinction, played an important role in the culture and art of this era. This article aims to examine the diversity of the forms and roles of Qajari Tabarzin and to classify their applications by studying sixteen samples of these artifacts housed in museums in Iran and around the world. The findings of this research revealed the variety of decorations, structures, and symbolic uses of Tabarzin, which can contribute to a better understanding of the cultural and social dynamics of that time while highlighting the importance of preserving and reviving this cultural heritage.

Research Method

This article is descriptive-analytic in nature and employs two methods for data collection: i.e., library study and field research. To this end, first information about Qajari Tabarzin were collected and organized from reputable sources. These sources included books, scholarly articles, and historical documents which contributed to the historical and artistic analyses of these artifacts. In the field part, sixteen Tabarzin samples from the Qajar era were purposefully gathered from museums in Iran and around the world. Data collection and observation of visual characteristics of these artifacts were conducted using note-taking tools. Additionally, the method of observing visual evidences, based on the construction techniques of these objects, was carried out in a precise and scientific manner. The combination of these approaches enabled a comprehensive analysis of the form, role, and applications of Qajari Tabarzin.

Research Findings

The findings of the examination of these samples of Qajari Tabarzin indicated that all the pieces examined in this study were made of steel. These tools, regarded as symbols of the art and culture of the era, typically employed various decorative techniques such as engraving, gold plating, carving, and hammering. The predominant method of production for most of these samples was casting, which reflected the adaptation of traditional techniques to the needs of that time and the advanced state of metallurgy during Qajar era. Based on the analyses conducted, these samples of Tabarzin can be classified into four main groups based on their form: 1) Tabarzins with double-edged blade; 2) Tabarzins with single-edged blade and a hammer-shaped end; 3) Tabarzins with single-edged blade and a dragon-shaped end; 4) Tabarzins with single-edged blade and a crown-shaped end. The data analysis revealed that the highest prevalence was associated with Tabarzin

مطالعه فرم، نقش و کاربرد
تبریزین‌های دوره قاجار،
فرشته اداک و آرزو خانپور،
۲۳-۲۲۷

featuring a single-edged blade and a hammer-shaped end. This design may indicate its significant utility and importance in daily life and social ceremonies. Additionally, the motifs on these samples of Tabarzin are often composite, incorporating various elements. These motifs included floral, geometric, inscriptional, human, and animal designs utilized simultaneously in a single piece. The diversity of these designs reflected the cultural and social influences of that time and showcased the artistic richness and aesthetics of Qajar art. Ultimately, the motifs of Qajari Tabarzin can be categorized into three main groups: 1) floral and geometric motifs, including flowers, leaves, complex patterns, and ornamental borders; 2) inscribed motifs, comprising Arabic phrases, Persian poetry, and the names of the commissioners; 3) human and animal motifs with the depictions of human figures and various animals such as lions and snakes. According to these findings, it can be concluded that the most prevalent motifs in the studied samples of Tabarzin belong to the floral and geometric categories, reflecting the artistic and cultural tastes of that time. These results highlight the close connection between art, culture, and society during the Qajar era.

Conclusion

Considering the artistic and social conditions of the Qajar period, this era is described as a transitional phase from tradition to modernity. Influenced by the Industrial Revolution in the West, traditional Iranian industries also underwent significant transformations. During this period, the use of firearms in warfare became prevalent; however, cold weapons, including Tabarzin, continued to be utilized as a symbolic weapon in various contexts. In this article, sixteen samples of Tabarzin from the Qajar period have been examined. All of these pieces are made of steel and were constructed using the casting method. Various techniques such as engraving, gold plating, and carving were typically employed for their adornment and decoration. These samples have been classified into four main groups: those with double-edged blade, with single-edged blade and hammer-shaped end, those with single-edged blade and dragon-shaped end, and finally those with single-edged blade and crown-shaped end. The motifs on these samples of Qajari Tabarzin can be categorized into three main groups: floral and geometric, inscribed motifs, and human and animal motifs. In these examples, floral and geometric motifs have been predominant, indicating a focus on decorative and artistic aspects in the creation of these works. By investigating the influence of Tabarzin in Iranian literature and its application as a weapon, we find that during the Qajar period, Tabarzin was regarded as a symbolic tool representing power and courage in the context of Sufism. Overall, the form and motifs of Tabarzin in this period have overshadowed their primary functional use, reflecting a transformation in the social and cultural significance of Tabarzin in Iran.

Keywords: Qajar metalwork, Qajari Tabarzins, Form and motif of Tabarzin, Cold weapon, Qajar weapons.

مجله هنرهای صنعتی ایران

دوفصلنامه علمی هنرهای صنعتی ایران

سال هفتم، شماره ۲، پیاپی ۱۳

پاییز و زمستان ۱۴۰۳

۲۳۹

References

- Alexander, D. (2008). *Weapons and tools of war, Volume 12 of the Islamic Art Series*. (Gh. H. Ali Mazandarani, Trans.). Tehran: Karang [In Persian].
- , (2016). *Islamic Arms and Armor in the Metropolitan Museum of Art*. Metropolitan Museum of Art.
- Allen, J. (2002). *The art of steelmaking in Iran*. (P. Tanavoli, Trans.). Tehran: Yasavoli [In Persian].
- Pope, A, & Ackerman, P. (2008). *A survey of persian art from prehistoric times to the present*. (N. Daryabandari et al., Trans.). Tehran: Elmi va Farangi (Original work published 1964) [In Persian].
- Damandan, P. (2003). *A thousand aspects of life: Images by Ernst Holster from the Naseri era*. Tehran: Cultural Heritage Organization of Iran [In Persian].
- Dehkhoda, A. (1998). *Dehkhoda dictionary* (2nd Edition). Tehran: Rouzaneh [In Persian].

- Saadi, M (2002). *The Gulistan of Sa'adi*. Tehran: Ashiyan [In Persian].
- Isavi, Ch. (1983). *The economic history of Iran during the Qajar period (1332–1215 AH)*. (Y. Azhand, Trans.). Tehran: Gostar Publications (Original work published 1971) [In Persian].
- Ferdowsi, A. (2007). *The Shahnameh of Ferdowsi*. Tehran: Sooreh Mehr [In Persian].
- Ghasemi, P. (2017). *An examination and classification of offensive cold weapons of the Qajar era based on application, form, patterns, and decorative techniques with emphasis on representative examples* (Unpublished Master's Thesis). Faculty of Literature and Humanities, Shahrekord University. Shahrekord, Iran [In Persian].
- Kelenyi, B, & Szanto, I. (2015). *Artisans at the crossroads : Persian arts of the Qajar Period (1976-1925)*. (T. Rezazadeh, Trans.). Tehran: Academy of Art (Original work Published 2010) [In Persian].
- Majda, T. (2013). *Masterpiece of Persian art from polish collections* (2 Vol.). (Mehdi Maghiseh & D. Tabaei, Trans.). Tehran: Institute for Compilation, Translation, and Publication of Artistic Works (Original work published 2002) [In Persian].
- Mohamed, B. (2008). *The art of the Muslim knight: The Fursyia art foundation collection*. Italy: Skira.
- Moshtagh Khorasani, M. (2006). *Arms and armor from Iran: The Bronze age to the end of the Qajar period*. Germany: Legat Verlag.
- (2010). *Lexicon of arms and armor in from Iran: A study of symbols and terminology*. Germany: Legat Verlag.

Contents

An Explication of the Artistic and Technical Features of Iranian Woodcarving in the 7th and 8th Centuries AH

Alireza Sheikhi

The Feasibility of Making the Black Ink Based on the Common Instructions in Persian Calligraphy Treatises and the Practical Writing Test with Samples

Seyyed Mohammad Moeini, Farhad Khosravi Bizhaem, Mohsen Mohammadi Achachlouyi

A Study of Patterns of Needlework in the Bajestan Region from an Ethnographic Perspective

Narges Rajaeian, Maryam Lari

A Comparative Study of Niello Art of Armenians of Tabriz and Turkey

Sahar Zekavat, Khashayar Ghazizadeh, Shahriar Shokrpour

Applied Arts of Iran during the Safavid Era based on Chardin's Travelogue

Mahmoud Ashari, Javad Aghajani keshteli

A Comparative Study of the Royal Splendor of the Image in the Ornaments of the Monoliths of Fath Ali Shah (by Mirza Baba) and Naser al-Din Shah (by Kamal al-Molk)

Zahra Ghanbarpour, Mehdi Mohammadzadeh

A Comparative Structural Analysis of the Muqarnas of the Iwan-i-Maqsurā of Goharshad Mosque in Mashhad with the Linear Model from the Topkapi Scroll

Zahra Khakpour, Farzaneh Farrokhfar

Examining the Mystical Illustration ‘Majnun among the Wild Beasts, Khamsa of Nizami’ from the Perspective of Muhyiddin ibn Arabi based upon the Principle of Correspondence between the Macrocosm and Microcosm

Fatemeh Barmaki, Esmail Bani-Ardalan, Iraj Dadashi

Influence of Cultural Factors on the Developments of the Design and Pattern of the Safavid and Qajar Carpets (with an Emphasis on Floral and Bush Motifs)

Mohamad Amin Hajizadeh, Seyed Reza Hosseini, Ali Asghar Shirazi, Mehdi Keshavarz Afshar, Iman Zakariaei Kermani

A Systematic Review of Scientific Research on Iranian Handicrafts in 2022: Topics, Approaches, and Methodology

Hossein Norouzi Ghara Gheshtlagh, Somaye Salehi, Ehsan Moradi Senejani

The Analytical Study of Auspicious Symbolism in Lion, Cow, and Peacock Motifs in Islamic Art History: (A James Frazerian Perspective)

Fatemeh Dezhampanah, Parisa Arvand, Zeynab Rashvand

A Study of the Form, Role, and Application of Qajari Tabarzin

Fereshte Adak, Arezoo Khanpour

Honar-haye Sena'ee-ye Iran

Vol. 7, No. 2, Issue 13, Autumn and Winter 2025
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 Arabbeigi, 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: Part of carved wooden door with a Kufic inscription, dated 720 AH. Preserved at the National Museum of Iran, Islamic Period section. Accession number: 3293.

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>