هنرهای صناعی ایران

دوفصلنامهٔ علمی مطالعات عالی هنر، دانشگاه کاشان

سال هشتم، شماره ۱، پیاپی ۱۴، بهار و تابستان ۱۴۰۴ شاپا: ISSN 2645-7504

صاحب امتیاز: دانشگاه کاشان

مدیر مسئول: دکتر عباس اکبری

سردبیر: دکتر امیرحسین چیت‌سازیان

مدیر اجرایی: دکتر ابوالفضل عرب‌بیگی

هیئت تحریریه (به‌ترتیب حروف الفبا):

دکتر احمد اکبری، استاد دانشگاه کاشان

دکتر عباس اکبری، دانشیار دانشگاه کاشان

دکتر امیرحسین چیت‌سازیان، دانشیار دانشگاه کاشان

دکتر سویم چیذر، استاد دانشگاه ازمیر ترکیه

دکتر محمد خزایی، استاد دانشگاه تربیت مدرس

دکتر مارکوس ریتر، استاد دانشگاه وین اتریش

دکتر سید سعید سید احمدی زاویه، دانشیار دانشگاه هنر

دکتر علیرضا طاهری، استاد دانشگاه سیستان و بلوچستان

دکتر هادی ندیمی، استاد دانشگاه شهید بهشتی

داوران این شماره (به‌ترتیب حروف الفبا):

دکتر احسان آرمان

دکتر بیژن اربابی

دکتر علیرضا بهارلو

دکتر الهام پورافضل

دکتر بهاره تقوی‌نژاد

دکتر زهرا حسین‌آبادی

دکتر آرزو خانپور

دکتر محمد خزائی

دکتر سید سعید سید احمدی زاویه

دکتر حسین سامانی

دکتر علیرضا شیخی

دکتر غلامرضا طوسیان

دکتر ابوالفضل عرب‌بیگی

دکتر حمیدرضا فرشچی

دکتر اصغر فهیمی‌فر

دکتر خشایار قاضی‌زاده

مهندس عباس کریمی

دکتر معصومه کریمی

دکتر سید علی مجابی

دکتر مهدی محمدی

مهندس کیانوش معتقدی

دکتر محمد حسین مقدسی

دکتر لیلا مکوندی

دکتر سید محمد میرشفیعی

مهندس انسیه سادات موسوی

دکتر مهران هوشیار

مجلهٔ علمی هنرهای صناعی ایران بر اساس مجوزهای کمیسیون نشریات علمی وزارت علوم، تحقیقات و فناوری به شمارهٔ ۳/۱۸/۵۴۸۰۵ مورخ ۱۳۹۵/۳/۲۲ و وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی به شمارهٔ ثبتی ۸۱۴۶۸ مورخ ۱۳۹۶/۱۲/۱۴ منتشر می‌گردد.

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

مسئولیت مطالب و مندرجات مقاله‌ها بر عهدهٔ نویسندگان است.

نسخهٔ الکترونیکی مقاله‌های این مجله با تصاویر رنگی در تارنمای نشریه قابل دریافت است.

ویراستار فارسی: معصومه عدالت‌پور

ویراستار انگلیسی: دکتر زهرا سادات طاهری

حامی: انجمن علمی باستان‌شناسی ایران

طراح گرافیک: معصومه عدالت‌پور

طراح لوگو: سلیمان میری

کارشناس نشریه: فاطمه قربان بیدگلی

عکس روی جلد: سنگ‌های حنابندان، دورهٔ قاجار، مجموعهٔ خصوصی محمدرضا غفاری، شیراز

نشانی دفتر نشریه: کاشان بلوار قطب راوندی، دانشگاه کاشان، دانشکده معماری و هنر، نشریهٔ علمی هنرهای صناعی ایران.

کدپستی: ۸۷۳۱۷-۵۳۱۵۳

نمابر: ۰۳۱ ۵۵۹۱۳۱۳۲

پایگاه اینترنتی: www.hsi.kashanu.ac.ir

انجمن علمی باستان‌شناسی ایران

Society of Iranian Archaeology

فهرست

۵ **تحلیل گفتمان انتقادی نمایشگاه‌های دوسالانهٔ ملی سفال و سرامیک معاصر از سال‌های ۱۳۶۰ تا ۱۴۰۰**

امیر نظری، مهرنوش شفیعی سرارودی، محمدرضا مریدی

۳۷ **مفهوم بازنمایی در هنرهای سنتی**

سمانه (ثمین) رستم‌بیگی

۵۳ **تحلیل ویژگی‌های فرم و تزیین در زیرپاهای حنابندان دوره‌های قاجار و پهلوی در ایران**

مهدی ارجمند اینالو

۷۳ **فن‌شناسی و آسیب‌شناسی قالی زربافت سالتینگ موزهٔ فرش ایران**

مینا کریمی، حمیدرضا بخشنده‌فرد، مهدی ابراهیمی علویجه

۸۹ **تحلیل وضعیت مکانی و کارکرد سنگاب براساس آثار برخی از نویسندگان تاریخ و جغرافیای قرون ۱۴ و ۱۵ هجری قمری**

جواد آقاجانی کشتلی، سمیه امیدواری، محبوبه طایفی نصرآبادی

۱۰۵ **خوانش نقوش سوزن‌دوزی پوشاک زنان بلوچ از منظر کارکردگرایی مالینوفسکی**

زهرا خزائی، مریم مونسی سُرخه

۱۲۷ **واکاوی مفهوم نقش دایره در تزیینات بناهای ایلخانی**

قباد کیانمهر، شبنم گلزارمشگی

۱۴۵ **بن‌مایهٔ اسلیمی و سیر تکامل آن در هنر ایران از دورهٔ باستان تا سلجوقی**

محمد متولی، خشایار قاضی‌زاده، مرتضی افشاری

۱۶۹ **خوانش بینامتنی نقاشی پشت شیشهٔ «معراج پیامبر اکرم(ص)» منسوب به میرزا اسکندر**

مریم فروغی‌نیا، الهه ایمانی

۱۸۷ **بررسی شکل و نقش در آینه‌کاری خانه‌های تاریخی تهران دورهٔ قاجار**

نیلوفر ایزدی، علیرضا شیخی

۲۱۱ **بازشناسی فرایند علمی و هنری طراحی محصول در ابداعات جزری با تأکید بر دستگاه «قفل ترکیبی»**

محمد خراسانی‌زاده، مهشید مهرگان‌فر

۲۲۹ **تبیین عوامل آینده‌ساز مؤثر بر حفظ و توسعهٔ ظروف سفالین زرین‌فام کاشان (براساس مؤلفه‌های جیمز آلن دیتور)**

زهرا امانی، مهناز شایسته‌فر، ایروان سیا محمدیوسف، سحر کوثری

مقاله:
علمی‌پژوهشی

10.22052/HSI.2025.256647.1251

تحلیل گفتمان انتقادی نمایشگاه‌های دوسالانهٔ ملی سفال و سرامیک معاصر از سال‌های ۱۳۶۰ تا ۱۴۰۰

امیر نظری*
مهرنوش شفیعی سرارودی**
محمدرضا مریدی***

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۲/۱۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۴/۰۵

چکیده

دوسالانه‌های سفال و سرامیک در سال‌های ۱۳۶۰ تا ۱۴۰۰ بستری از درهم‌تنیدگی میان جریان‌های هنری با تحولات اجتماعی بودند. ایران چهار دهه تحولات اجتماعی پرفرازوفرود را تجربه کرد و هنرمندان در این تلاطم به تجربه‌های متفاوت و متنوع رسیدند. هنرمندان فقط بازتاب‌دهندهٔ تحولات در آثارشان نیستند بلکه شکل‌دهندهٔ هویت‌هایی هستند که هم‌زمان پایداری هویت را در برابر ناپایداری شرایط، و تاریخی بودن هویت را در برابر وضعیت معاصر در آثارشان نشان می‌دهند و از این راه تفسیرها و روایت‌های فرهنگی را در آثار هنری بیان می‌کنند. در این مقاله این پرسش‌ها دنبال می‌شود که چگونه دوسالانه‌ها به عرصهٔ رقابت روایت هنرمندان از هویت سنتی- معاصر، و هنر تاریخی- نوگرا در چهار دههٔ ۱۳۶۰ تا ۱۴۰۰ بدل شدند؟ هنرمندان سفال چگونه از تحولات اجتماعی و فرهنگی متأثر شدند و آثار سفال در دوسالانه‌ها چه دلالت‌های معنایی داشت؟ پاسخ به این پرسش‌ها درهم‌تنیدگی تاریخ تحولات سفال و تحولات اجتماعی در ایران را روشن‌تر می‌سازد. روش‌شناسی مقاله مبتنی‌بر تحلیل گفتمان است؛ تحلیل گفتمان نشان می‌دهد که چگونه نشانه‌ها، متون، آثار و رویدادها حول یک دال مرکزی که بیانگر ایده‌محوری است، صورت‌بندی می‌شوند و یک گفتمان فرهنگی را تثبیت می‌کنند. در این مقاله نیز به پنج گفتمان غالب پرداخته می‌شود که تحولات فرهنگی ایران را به پیش بردند و بر رویدادها، جریان‌ها، دوسالانه‌ها و آثار هنری تأثیر گذاشتند. این گفتمان‌ها عبارت بودند از: گفتمان انقلاب فرهنگی، تهاجم فرهنگی، تعامل فرهنگی، مهندسی فرهنگی و اعتدال فرهنگی. یافته‌های پژوهش نشان دادند دوسالانهٔ سفال عرصهٔ تقابل و کشمکش میان روایت‌های هویت است: نزاع میان هنر سنتی/مدرن، هنر مذهبی/ هنر ملی، هنر طبیعت‌گرا/هنر انتزاعی، هنر جهانی/هنر بومی، هنر کاربردی/هنر ناب؛ منازعه‌ای که درنهایت منجر به شکل‌گیری معانی تازه در جریان هنر متعهد، هنر مذهبی، هنر انتقادی، فمینیستی و دیگر تجربه‌های هنری معاصر گردید.

کلیدواژه‌ها:
دوسالانه، سفال، تحولات هنر، هنرهای سنتی، تحلیل گفتمان.

* استادیار، گروه صنایع دستی، دانشگاه بیرجند، بیرجند، ایران، نویسنده مسئول، anazari@birjand.ac.ir
** دانشیار، گروه صنایع‌دستی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران، m.shafiee@aui.ac.ir
*** دانشیار، گروه پژوهش هنر، دانشگاه هنرایران، تهران، ایران، moridi@art.ac.ir

۱. مقدمه و بیان مسئله

هنر و صنعت دیرینهٔ سفال توانسته فرازوفرودهای بسیار دوران مدرن را تاب بیاورد و همچنان هنری پویا باقی بماند. برخلاف بسیاری هنرهای سنتی که رو به فراموشی هستند و به حاشیه رفته و کنج موزه‌ها قرار گرفته‌اند، سفال الهام‌بخش هنرمندان مدرن و معاصر بوده است و بسیاری تلاش کرده‌اند روایت معاصر از درون این سنت دیرینه به دست آورد. از همین روست که نمایشگاه‌های سفال همپای دوسالانه‌های هنر مدرن و معاصر ایران در چهار دههٔ گذشته برگزار شده است.

نمایشگاه‌های سفال عرصهٔ تلفیق، پیوند، درهم‌جوشی و گاه جدال میان سنت و مدرن بوده است. این حاصل تلاش و انگیزه‌های هنرمندان نوگرا بوده که بر وجوه زیباشناختی و پشتوانهٔ فرهنگی سفال تکیه کرده و آن را به دوران هنر معاصر فراخوانده‌اند. نهادهای فرهنگی نیز تلاش کرده‌اند گاه به‌عنوان هنرهای بومی، سنتی و کاربردی و گاه به‌عنوان دست‌مایهٔ مجسمه و حجم‌سازی مدرن به سفال توجه کنند و پیوند و هم‌نشینی آن را تجلی گفت‌وگوی فرهنگی در ایران معاصر بدانند. البته توجه و حمایت نهادهای فرهنگی و دولتی از سفال در سال‌های قبل و پس از انقلاب اسلامی یکسان نبود و همواره ذیل گفتمان‌های فرهنگی و تحولات اجتماعی و سیاسی این توجه متفاوت بوده است. در این مقاله سعی می‌کنیم تأثیر و نقش گفتمان‌های فرهنگی مسلط پس از انقلاب بر جهت‌گیری سفال در نمایشگاه‌های دوسالانهٔ ملی ایران را دنبال کنیم و در پی پاسخ‌گویی به این پرسش برآییم که چگونه دوسالانه‌ها به عرصهٔ رقابت روایت هنرمندان از هویت سنتی- معاصر، و هنر تاریخی- نوگرا در چهار دههٔ ۱۳۶۰ تا ۱۴۰۰ بدل شدند؟ هنرمندان سفال چگونه از تحولات اجتماعی و فرهنگی متأثر شدند و آثار سفال در دوسالانه‌ها چه دلالت‌های معنایی داشت؟

در پژوهش پیش رو ابتدا به تشریح فضای گفتمانی سال‌های پس از انقلاب یعنی از سال‌های ۱۳۵۷ تا ۱۴۰۰ ذیل ۱۱ دورهٔ برگزاری نمایشگاه پرداخته شده است که عبارت‌اند از پنج گفتمان غالب: گفتمان‌های انقلاب فرهنگی، تهاجم فرهنگی، تعامل فرهنگی، مهندسی فرهنگی و اعتدال فرهنگی. سپس ارتباط و تقابل جریان‌های هنر غالب و حاشیهٔ هر گفتمان شامل هنر متعهد/ ملی، هنر ارزشی/ انتزاعی و طبیعت‌گرایانه، هنر جهانی/هنر بومی، هنر مقاومت/هنر معناگرایانه و هنر کاربردیِ معناگرا/هنر اجتماعی بررسی شده است. در سیر پژوهش، اقدامات تأثیرگذار سوژه‌های گفتمان شامل مسئولان و متصدیان برگزاری نمایشگاه‌های دوسالانه، آیین‌نامه‌ها و کاتالوگ‌ها بررسی خواهد شد. در این ارتباط مطالعات گفتمانی فرصتی برای شناخت همسویی‌ها و مقاومت‌های جریان هنری و نحوهٔ برانگیختن آن در برابر گفتمان‌های مسلط فرهنگی است تا مطالعهٔ هنر تنها معطوف به مطالعهٔ آثار نگردد.

۱-۱. رویکرد روش‌شناسی

پژوهش پیش رو به روش تحلیل گفتمان انتقادی و بر پایهٔ دیدگاه‌ها و مفاهیم روش‌شناختی لاکلائو و موفه صورت پذیرفته است. از منظر هدف در زمرهٔ پژوهش‌های بنیادین قرار می‌گیرد و جمع‌آوری داده‌ها به روش کتابخانه‌ای، مشاهدهٔ آثار موجود در موزه‌ها و نمایشگاه‌ها بوده و از رویکرد کیفی در تجزیه‌وتحلیل بهره گرفته است. گفتمان مجموعه‌ای از احکام است که متعلق به صورت‌بندی گفتمانی مشترکی‌اند. نشانه‌ها، متون، رویدادها و رویه‌هایی که به‌صورت نظام‌مند به شکل‌دهی موضوعاتی می‌پردازند که دربارهٔ آن سخن می‌گویند (فوکو، ۱۳۹۸: ۵۲-۵۷) لاکلائو و موفه برای امر اجتماعی فضایی گفتمانی متصورند و بین ابعاد گفتمانی و غیرگفتمانی اجتماع تفاوت قائل نیستند (Laclau & Moffe, 2001 : 107 به نقل از فرخی، ۱۴۰۲: ۱۵۹). نظریهٔ گفتمانی لاکلائو و موفه شامل نظام معنایی متنوع و کاربردی است که مفاهیم اصلی آن ازجمله عبارت‌اند از: مفصل‌بندی،[۱] دال مرکزی،[۲] دال شناور،[۳] دال خالی،[۴] زنجیرهٔ هم‌ارزی و تفاوت[۵] (لاکلائو و موفه، ۱۴۰۰). مفصل‌بندی به هر نوع کرداری اطلاق می‌گردد که رابطه‌ای میان عناصر مختلف ایجاد می‌کند که بر مبنای آن هویتشان و درنتیجه همین کردار مفصل‌بندی دچار تغییر می‌شود. کلیتی که درنتیجهٔ کردار مفصل‌بندی حاصل می‌گردد، گفتمان نامیده می‌شود. دال مرکزی به نشانه‌هایی اطلاق می‌گردد که سایر نشانه‌ها در اطراف آن مفصل‌بندی می‌شوند. در تعریف دال شناور هم می‌توان گفت عبارت از نشانه‌هایی است که جایگاه تثبیت‌یافته‌ای در گفتمان ندارند. ازطریق زنجیرهٔ هم‌ارزی هم می‌توان به نشانه‌های اصلی پرداخت که با برجسته‌سازی شباهت‌ها، معانی رقیب را از دست می‌دهند. در کنار آن زنجیره تفاوت‌ها با نشانه‌های اصلی به برجسته‌سازی تمایز با غیر و گفتمان‌های رقیب می‌پردازند. بااین‌حال هیچ گفتمانی قادر نیست به‌طور کامل هژمونیک شود و هر نظم هژمونیک، این قابلیت را دارد تا با اقدامات ضد هژمونیک به چالش کشیده شود (همان: ۱۷۱، ۲۰۸ و ۲۱۷). همچنین در مسیر پژوهش از اندیشه‌های فوکو کمک گرفته خواهد شد. از منظر «فوکو» بازنمایی همیشه در یک گفتمان صورت می‌گیرد؛

گفتمان تعیین می‌کند دربارهٔ یک متن به‌خصوص چه می‌توان بر زبان آورد (استوری، ۱۳۹۸). مبتنی‌بر مفاهیم عنوان‌شده در پژوهش پیش رو مواضع و بیانات مسئولان فرهنگی و برگزارکنندگان نمایشگاه‌های دوسالانهٔ سفال بررسی خواهد شد. همچنین گفتمان‌های مسلط و گفتمان‌های حاشیه در پنج مقطع حساس سیاسی و حکمرانی شناسایی و آثار برگزیده و شاخص هر نمایشگاه که برایند آن است، مورد تحلیل قرار خواهد گرفت.

جامعهٔ آماری پژوهش حاضر شامل آثار منتخب و برگزیدهٔ ۱۱ دورهٔ دوسالانهٔ سفال و سرامیک ایران است که به روش نمونه‌گزینی هدفمند آثار انتخاب شدند. آثاری که برگزیدهٔ نمایشگاه‌ها بودند و اغلب بیشترین قرابت معنایی با مفهوم گفتمان مسلط را داشتند. بر این اساس، درمجموع تعداد ۷۵ اثر از مجموع بالغ بر ۳۰۰۰ اثر حاضر در نمایشگاه‌های سفال به‌عنوان نمونه‌های پژوهش بررسی شدند. از تعداد آثار پیش رو ۱۱ اثر خارج از چارچوب گفتمان مسلط و ذیل گفتمان حاشیه مورد بحث بوده است. همچنین نمایشگاه‌های دورهٔ اول تا چهارم به‌واسطهٔ اینکه به‌صورت غیررقابتی برگزار گردید، آثار انتخاب‌شده در جهت نزدیکی با ایدهٔ پژوهش صورت پذیرفته است.

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

بررسی پیشینهٔ مرتبط با مقولهٔ سفال ایران نشان می‌دهد اگرچه حیطه‌های مطالعاتی آن از منظر باستان‌شناختی و تاریخی متنوع و گسترده است، پژوهش‌های مرتبط با مقولهٔ سفال معاصر و به‌خصوص با سویهٔ نمایشگاهی اندک است. مقالاتی که در ارتباط با پیوند سفال دوره‌های تاریخی با معاصر انجام شده، همچنین حیطهٔ فنی و زیباشناختی دارد یا به پژوهش دربارهٔ سفال مناطق بومی ایران در دورهٔ معاصر پرداخته است مانند: طاعتی (۱۴۰۱)، شیرانی و ایزدی جیران (۱۳۹۸)، شمیلی و همکاران (۱۳۹۷)، زکریایی کرمانی و همکاران (۱۳۹۴)، نظری و زکریایی کرمانی (۱۳۹۴)، نظری و همکاران (۱۳۹۳) و قربانی (۱۳۹۲).

ازسویی پژوهش‌های معطوف به نمایشگاه‌های دوسالانهٔ سفال و سرامیک اندک و یا به بخش‌هایی از دوسالانه‌های مقاطع مختلف پرداخته است. رسالهٔ نظری (۱۴۰۱) با عنوان «تحلیل گفتمانی نظام تولید و مصرف فرهنگی در نمایشگاه‌ها و دوسالانه‌های ملّی سفال و سرامیک معاصر ایران» دوره‌های مختلف دوسالانه‌های سفال پس از انقلاب را از منظر تحلیل گفتمان بررسی نموده است. مقالهٔ کوتاه جولین آچلین[۶] با عنوان «ردیابی سنت و معاصر در سفال ایران» (۲۰۱۸) به کنکاش سفال در بستر معاصر شدن پرداخته است و همو در مقالهٔ «جست‌وجوی سرامیک ایران در بستر معاصر» (۲۰۱۸) به واکنش هنرمندان به مباحث فنی و زیباشناختی سفال پرداخته است. محجوبی (۱۳۹۶) در رسالهٔ «بررسی و تحلیل آثار برگزیدهٔ دوسالانه‌های سفال و سرامیک ایران در سال‌های ۱۳۸۸ و ۱۳۹۹» تنها به تحلیل دو دوره از دوسالانه‌ها پرداخته است. راورد راد و فاضل (۱۳۹۴) در مقالهٔ «عوامل اجتماعی مؤثر بر تبدیل سفال از صنعت به هنر در ایران» مسیر تبدیل سفال از صنعت به هنر براساس نظریهٔ هوارد بیکر را مورد بررسی قرار داده که در بخش تحلیل برخی از دوسالانه‌های سفال مورد نظر بوده است. نادی‌زاده (۱۳۹۴) در پژوهشی با عنوان «مطالعهٔ سیر تحول سفال و سرامیک هنری معاصر ایران با تأکید بر نمونه‌های موجود در دوسالانه‌های سه دههٔ اخیر ایران» به بررسی کمی بخشی از دوره‌های دوسالانه‌ها پرداخته که گفتمان‌شناسی نشده است. در این رساله اشاره‌ای به دوسالانه‌های اول، دوم و ششم به‌دلیل فقدان اطلاعات تصویری از این نمایشگاه نشده است. موسوی (۱۳۹۲) در پژوهش «ظرفیت‌های بیانی سرامیک در هنر معاصر» سفال نمایشگاهی را از منظر محتوا و مضمون مورد بررسی قرار داده است. زنده‌روح کرمانی (۱۳۹۲) در کتاب دهمین دوسالانهٔ ملی سفال معاصر ایران به معرفی آثار برگزیده در بخش‌های مختلف دوسالانهٔ دهم سفال معاصر پرداخته است. اکبری (۱۳۹۰) در پژوهشی با عنوان «پرونده: دوسالانهٔ سفال» گزارش و تحلیل دوسالانهٔ دهم و مقایسهٔ آن با دوسالانهٔ نهم را عنوان کرده که به‌واسطهٔ نقدهایی مبتنی‌بر رویکرد تمرکزگرایی و تمرکززدایی در دوسالانه‌ها قابل توجه است. یاردیمچی (۱۳۹۰) با مقالهٔ کوتاهی با عنوان «دوسالانه‌ها؛ لازمهٔ توسعه» برگزاری دوسالانهٔ دهم سفال و سرامیک در سمنان و تهران را به بحث گذاشته است. آرمین و همکاران (۱۳۸۸) در کتاب نهمین دوسالانهٔ ملی سفال و سرامیک معاصر ایران به معرفی نهمین دورهٔ دوسالانه پرداخته‌اند. هاشمی (۱۳۸۵) در رسالهٔ کارشناسی خود با عنوان بررسی کمی و کیفی دوسالانه‌های سفال و سرامیک در ایران، به روند شکل‌گیری دوسالانه‌ها در دههٔ ۱۳۷۰ و نیمهٔ اول دههٔ ۱۳۸۰ معطوف شده است. ترکمانیان (۱۳۸۵) در پژوهشی با عنوان بررسی موانع رشد سرامیک هنری در ایران، وجوه سفال از منظر هنری را بررسی کرده است. امدادیان (۱۳۸۱) در کتاب سفال و سرامیک معاصر ایران؛ گزیده‌ای از آثار هفتمین نمایشگاه سفالگران معاصر ایران، و موغاری (۱۳۷۸) در مقاله‌ای با عنوان «گسترهٔ تجسمی سفال» عمدهٔ دیگر پژوهش‌های مرتبط‌اند. همچنین صحفی (۱۳۷۵؛ ۱۳۷۴؛ ۱۳۷۱) در کتاب‌هایی با عنوان سفال معاصر ایران به تشریح و

معرفی دوسالانهٔ پنجم، چهارم و سوم پرداخته است. بااین‌حال، پژوهش پیش رو بر مبنای گفتمان‌شناسی به تحولات ۱۱ دورهٔ آن پس از انقلاب پرداخته که از این حیث نوآورانه است.

۲. رویکرد نظری پژوهش: مطالعات رویداد

نمایشگاه‌های دوسالانه و رویدادهای هنری معاصر در چند دههٔ اخیر در ایران روند فزاینده‌ای داشته است. برگزاری این رویدادها بر این نکته صحه می‌گذارد که دیگر فقط هنرمندان و یا آثارشان مشخص‌کنندهٔ روند جریان هنر در دوران معاصر نیستند و در کنار آن باید به اهمیت رویدادهای هنری و گفتمان‌های فرهنگی شکل‌دهندهٔ آن اشاره کرد. این موضوع بیانگر آن است که در تحلیل اثر هنری بیش از آنکه بررسی جایگاه هنرمندان اهمیت داشته باشد، این موقعیت‌ها و بسترهای نمایش آثار است که مهم و معتبر شده است. این جنبه البته بر عمل‌گرا بودن مطالعات رویداد در جامعه‌شناسی هنر تأکید دارد (Heinich, 2000 : 159-168). بر همین اساس مطالعات رویداد در حوزهٔ پژوهش‌های مرتبط با هنر، مهم و ضروری قلمداد شده است.

مطالعات رویداد در عرصه‌های جهانی هنر پیش‌تر مورد توجه قرار گرفته است. برای نمونه گرین و گاردنر (Green & Gardner, 2016) در کتابی با عنوان دوسالانه‌ها و سه‌سالانه‌ها به نقش اثرگذار رویدادهای هنری پرداخته‌اند. پژوهشی که ذیل آن برگزاری نمایشگاه‌های هنری در قالب دو جریان تفکیک شد؛ ازجمله دوسالانهٔ «ونیز» و «هاوانا» که مهم‌ترین نمایندهٔ آن محسوب شد. در جریان مقایسهٔ این دو، هماوردی جنگ سرد میان بلوک غرب و شرق و یا رویارویی هنر مرکز (عبارت از هنر اروپایی) و هنر پیرامون (عبارت از غیراروپایی) و یا جهان شمال (شامل اروپا و آمریکا) و جنوب (شامل آمریکای لاتین، آفریقا) و نمایندگی آن توسط دوسالانه‌ها (Ibid : 9) بررسی شد. در جریان همین کشمکش‌ها و شناخت دوبارهٔ آن تغییراتی در جغرافیای سیاسی هنر به وجود آمد. در پژوهشی دیگر، بیتویت و کانگاس (Bethwaite & Kangas, 2018) با عنوان «قاعده‌ها، سیاست‌ها و اقتصاد سیاسی دوسالانه‌های هنر معاصر»، به جایگاه مؤثر رویدادهای هنری در پیشبرد اقتصاد سیاسی هنر در دورهٔ معاصر پرداختند. پژوهش‌هایی که ذیل عنوان «مطالعات رویداد» توسعه یافت و مورد توجه قرار گرفت. بااین‌حال بررسی منابع نشان می‌دهد «مطالعات رویداد» در ایران به‌عنوان پژوهش‌های مبنایی و درخور، محدود بوده و تأثیر رویدادهای هنر بر جریان هنر ایران مغفول مانده است؛ به‌ویژه اینکه دوسالانه‌ها از فضای گفتمانی شکل‌دهندهٔ آن تأثیر پذیرفته‌اند.

بازهٔ زمانی برگزاری نمایشگاه‌های هنری در ایران البته معنادار بوده است. آنجا که هم‌زمان با تحولات جهانی هنر، در ایران برگزاری اولین دوسالانهٔ هنر در سال ۱۳۳۷ش فضای جدیدی در هنر نقاشی و مجسمه‌سازی ایجاد کرد، نشانگر ظهور جریان تازه‌ای در ایران تحت عنوان «نوگرایی» در برابر «سنت‌گرایی» بود (مریدی، ۱۳۹۷: ۱۰۵). ازجمله دوسالانه‌های سفال با همهٔ فرازوفرودهایی که داشته، کمتر به‌عنوان یک استثنا در روند معاصر شدن یکی از هنرهای سنتی مورد توجه بوده است. رویدادی که می‌توانسته است بر جریان‌های هنر و تحولات آن تأثیرگذار باشد.

البته باید گفت شکل‌گیری این تحولات در بسترهای فرهنگی و سیاسی جوامع معاصر بوده است که نقش دولت‌ها را نمی‌توان در حمایت از این رویدادها نادیده گرفت. رویدادهای هنری معاصر مدعی‌اند که از پیش‌فرض‌های فرهنگی (جنسیت، ملیت، موقعیت جغرافیایی و یا زبان) دوری می‌کنند و تنها سالن‌های نمایش خالی را بدون هیچ چشمداشت ایدئولوژیکی در اختیار هنرمندان قرار می‌دهند؛ اما باید در نظر داشت آن‌ها اسیر پیش‌فرض‌هایی هستند که گاه مسیر جریان هنر را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. بر مبنای همین مسئله در پژوهش حاضر بر مطالعهٔ دوسالانه‌های سفال و سرامیک با تعیین جایگاه اثرگذار آن بر جریان سفال معاصر اهتمام شده است.

۳. یافته‌های پژوهش: گفتمان نمایشگاهی و شناخت‌شناسی دوسالانهٔ سفال

آغاز دهه‌های ۱۳۳۰ تا پایان ۱۳۵۰ دوران پرتکاپو برای مدرنیسم هنری در ایران بود؛ روندی که هنرهای سنتی به‌مثابهٔ شیء کاربردی را به آثار مدرن و نوگرا دگرگون ساخت. در همین مقطع سفال نیز دست‌مایهٔ این نوجویی و نوگرایی بود. پرویز تناولی (متولد ۱۳۱۶ش) در زمرهٔ نخستین هنرمندانی بود که مواجههٔ نوگرایانه با سفال داشت. مسعود عربشاهی، چنگیز شهوق، مهین نورماه، عربعلی شروه، محمدمهدی قان‌بیگی، یونس فیاض ثانوی، مهدی حیدری، محمدمهدی انوشفر ازجمله هنرمندان مؤثری به شمار می‌رفتند که با نگاه و اندیشهٔ نوگرایانه به سفال، آن را در مرکز جریان هنر مدرن قرار دادند.

جریان هنر مدرن ایران با برگزاری اولین دوسالانهٔ هنر در سال ۱۳۳۷ به صحنه آمد. پیش از آن بارها هنر ایران در نمایشگاه‌ها و دوسالانه‌ها عرضه شده بود. مانند اولین نمایشگاه پیرامون هنر ایران در موزهٔ ساوت کنزیگتون در آوریل ۱۸۷۶ (فروردین ۱۲۵۵) (اسمیت، ۱۳۹۹ به نقل از سهیلی و صابر، ۱۴۰۱: ۷۸) که آثاری از هنرهای صناعی را به نمایش گذاشت. نمایشگاه‌های بعدی شامل لندن (۱۹۰۷)، فیلادلفیا (۱۹۲۶)، لندن (۱۹۳۱)، لنینگراد (۱۹۳۵) و نیویورک (۱۹۴۰) به نمایش آثار موزه‌ای دوره‌های تاریخی هنر ایران اختصاص یافت (جی گلاک، ۱۳۵۵: ۱۶)؛ نمایشگاه‌هایی که اغلب در بستر رویکرد شرق‌شناسانه برگزار شدند. نمایشگاه ۱۳۳۷ از اولین نمایشگاه‌های داخلی بود که آثار هنرمندان معاصر را به نمایش گذاشت. برگزاری مداوم دوسالانه‌ها در دههٔ ۱۳۳۰ و ۱۳۴۰ منجر به تثبیت هنر نوگرا شد. در واقع گفتمان نمایشگاه برآمده از فضای اجتماعی و فرهنگی دورهٔ پهلوی دوم بود که با ظهور و بروز هنر نوگرا شیوه‌های جدیدی برای مواجهه با مخاطب را می‌طلبید. گفتمان نمایشگاهی در سال‌های پس از انقلاب نیز با برگزاری نمایشگاه‌ها و دوسالانهٔ هنری متعدد تداوم یافت. نمایشگاه‌های سفال نیز هم‌راستا با جریان نوگرایی در هنر برگزار شد.

نمایشگاه‌های سفال در موزهٔ هنرهای معاصر و گالری پافر (به همت محمدمهدی انوشفر) در سال‌های ۱۳۶۶ و ۱۳۶۸ در زمرهٔ اولین تجربه‌های نمایشگاهی سفال پس از انقلاب بود. ازجمله هدف‌های مهمی که نمایشگاه دنبال می‌کرد، تلاش برای خارج کردن آثار از حالت کلیشه‌ای و ظروف کاربردی بود تا انواع حجم در قالب آثار مدرن جای آن را بگیرد (انوشفر، ۱۳۸۳: ۱۵). در سال‌های بعد این دو نمایشگاه در تداوم دوسالانه‌های رسمی سفال با عنوان نمایشگاه دوسالانهٔ اول و دوم قلمداد گردید و درمجموع تا پایان دههٔ ۱۳۹۰ تعداد ۱۱ دورهٔ نمایشگاه دوسالانهٔ سفال برگزار شد (جدول ۱).

جدول ۱: شناخت‌شناسی کمی دوسالانه‌های سفال در سال‌های ۱۳۶۰ تا ۱۴۰۰ (نگارندگان)

عنوان	سال برگزاری	محل برگزاری	تعداد کل شرکت‌کنندگان	تعداد راه‌یافتگان به دوسالانه		برگزیدگان برای نشر آثار در کتاب دوسالانه	
دورهٔ اول	۱۳۶۶	تهران	؟	؟		؟	
دورهٔ دوم	۱۳۶۸	تهران	؟	؟		؟	
دورهٔ سوم	تیرماه ۱۳۷۱	موزهٔ هنرهای معاصر تهران	۲۶	۲۶		۲۶	
				رقابتی	غیررقابتی	زن	مرد
					✓	۱۶	۱۰
دورهٔ چهارم	اردیبهشت‌ماه ۱۳۷۳	موزهٔ هنرهای معاصر تهران	۱۲۵	۱۲۵		۶۷	
				رقابتی	غیررقابتی	زن	مرد
				✓	✓	۲۸	۳۹
دورهٔ پنجم	اردیبهشت‌ماه ۱۳۷۵	موزهٔ هنرهای معاصر تهران	۷۰۰	۱۴۵		۸۵	
				رقابتی	غیررقابتی	زن	مرد
				✓	✓	۳۹	۴۶
دورهٔ ششم	آذرماه ۱۳۷۷	موزهٔ هنرهای معاصر (تهران)	؟؟	۴۵۳		۱۶۷	
				رقابتی	غیررقابتی	زن	مرد
				✓	✓	؟	؟
دورهٔ هفتم	بهار ۱۳۸۰	مجتمع فرهنگی هنری امام رضا(ع) (مشهد)	۷۳۲ اثر از ۲۳۶ شرکت‌کننده	۱۱۱ اثر		۱۱۵ هنرمند	
				رقابتی	غیررقابتی	زن	مرد
				✓	✓	۶۵	۵۰
دورهٔ هشتم	دی‌ماه ۱۳۸۵	فرهنگسرای صبا تهران	۹۷۰ اثر	۵۷۴		۳۲۵	
				رقابتی	غیررقابتی	زن	مرد
				✓	✓	۲۲۳	۱۰۲

عنوان	سال برگزاری	محل برگزاری	تعداد کل شرکت‌کنندگان	تعداد راه‌یافتگان به دوسالانه		برگزیدگان برای نشر آثار در کتاب دوسالانه	
دورهٔ نهم	مهرماه ۱۳۸۸	فرهنگسرای کومش سمنان	۱۲۴۸ اثر از ۴۰۸ شرکت‌کننده	۱۵۹		۱۳۰ شرکت‌کننده با ۱۷۳ اثر	
				رقابتی	غیررقابتی	زن	مرد
				✓	✓	۷۶	۵۴
دورهٔ دهم	مهر و آبان ۱۳۹۰	فرهنگسرای کومش سمنان و موزهٔ امام علی(ع) تهران	۱۰۱۴ اثر از ۳۹۴ شرکت‌کننده	۱۹۶		۳۶۴ اثر از ۱۹۶ شرکت‌کننده	
				رقابتی	غیررقابتی	زن	مرد
				✓	✓	۱۳۷	۵۹
دورهٔ یازدهم	آبان ماه ۱۳۹۹	فرهنگسرای نیاوران تهران	۷۷۰ اثر	۴۲۸ هنرمند		۹۷	
				رقابتی	غیررقابتی	زن	مرد
				✓	✓	۶۹	۲۸

نمایشگاه‌های سفال متأثر از گفتمان‌های پس از انقلاب شکل گرفتند. این گفتمان‌ها را برحسب پنج مقطع مهم سیاسی ایران می‌توان بدین‌ترتیب شناسایی کرد: گفتمان انقلاب فرهنگی، تهاجم فرهنگی، تعامل فرهنگی مقاومت فرهنگی و اعتدال فرهنگی. در این گفتمان‌ها کشمکش میان دو گفتمان مسلط/حاشیه بود. در فضای گفتمانی نمایشگاه‌ها و دوسالانه‌های سفال و سرامیک نیز این دو گونهٔ گفتمان فرهنگی مسلط/حاشیه در منازعه بودند و بدین‌ترتیب بر روند سفال معاصر تأثیر داشتند. کشمکش میان گفتمان مسلط/حاشیه در فاصله‌ها، گسست‌ها و شکاف‌های اجتماعی و فرهنگی معاصر ایران، صورت‌بندی‌های متعدد می‌یافتند؛ مانند: شهر/روستا، ایرانی/اسلامی، سنتی/مدرن، مرد/زن، اصلاح‌طلب/اصول‌گرا. تجربهٔ زیستهٔ هنرمندان سفالگر در چنین موقعیت‌ها، شکاف‌ها، تقابل‌ها و تعارض‌هایی شکل گرفته و در آثارشان نمود پیدا کرده است. در ادامه پس از پرداختن به عمده‌ترین گفتمان‌های فرهنگی و هنری به تحلیل نمایشگاه‌های دوسالانهٔ سفال پرداخته شده است (جدول ۲).

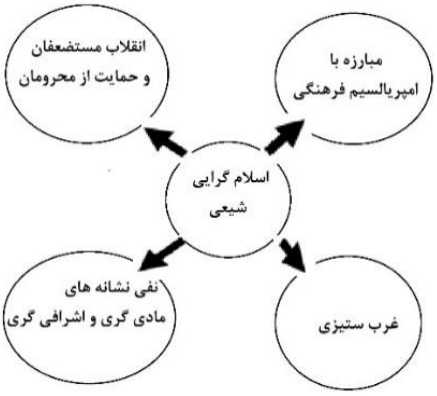
جدول ۲: عمده‌ترین گفتمان‌ها و جریان هنری مؤثر بر دوسالانهٔ سفال (نگارندگان، ۱۴۰۴)

عنوان گفتمان	مقطع شکل‌گیری و حیات گفتمان	شاخصه‌های گفتمانی	زنجیرهٔ تفاوت یا ضدیت	زنجیرهٔ شباهت‌ها	جریان‌های هنر مرکز و هنر حاشیه	ماندگزینی
انقلاب فرهنگی	دورهٔ انقلاب و جنگ از ۱۳۵۷ تا ۱۳۶۸	دال مرکزی اسلام‌گرایی شیعی مفصل‌بندی‌شده با نشانه‌هایی مانند انقلاب مستضعفان و حمایت از آنان، مبارزه با امپریالیسم فرهنگی و توسعهٔ فرهنگ سرمایه‌داری و غرب‌ستیزی	نفی نشانه‌های مادی‌گرایی و تجدد شهری در مقابل ساده‌زیستی روستاگرایانه، نفی نشانه‌های فردگرایی در برابر جمع‌گرایی ذیل مفاهیم انقلاب	هنر متعهد، هنر ایدئولوژیک انقلاب، هنرهایی همراه مضامین روستاگرایانه و اسلام شیعی	هنر متعهد/هنر ملی	آثار نمایشگاه اول و دوم و آثار تجدید نمایش در دوسالانه‌های نیمهٔ اول دههٔ ۱۳۷۰
مقابله با تهاجم فرهنگی	مقطع سازندگی از ۱۳۶۸ تا ۱۳۷۶	دال مرکزی ارزش‌های انقلابی و مفصل‌بندی نشانه‌های تهاجم فرهنگی، استحاله شدن فرهنگ	نفی نشانه‌های نابهنجار فرهنگی در مقابل همبستگی و اصالت فرهنگی نفی نشانه‌های غرب‌گرا در برابر اندیشه و فرهنگ خودی و بومی	هنر اسلامی، ایرانی- هنر با مضامینی از مذهب و عرفان- هنر با محتوای پیوند ارزش‌های فرهنگی-دینی	هنر ارزشی/هنر انتزاعی و طبیعت‌گرا	آثار نمایشگاه‌های دوسالانهٔ سوم، چهارم، پنجم
تعامل فرهنگی	مقطع اصلاحات از ۱۳۷۶ تا ۱۳۸۴	دال مرکزی تفاهم و تعامل فرهنگی با مفصل‌بندی از نشانه‌هایی چون مشارکت و پویایی فرهنگی، جامعهٔ مدنی، حقوق بشر، تنش‌زدایی با گفت‌وگو و مدارا	نفی یکسان‌سازی فرهنگی در برابر کثرت‌گرایی و تنوع فرهنگی	هنر فرمالیستی و انتزاع‌گرا، هنر غیرمضمونی، هنر غیرایدئولوژیک مذهبی، تمایل به همسوسازی با جریان جهانی هنر	هنر جهانی‌گرا/هنر بومی‌گرا	آثار نمایشگاه‌های دوسالانه‌های ششم و هفتم

عنوان گفتمان	مقطع شکل‌گیری و حیات گفتمان	شاخصه‌های گفتمانی	زنجیرهٔ تفاوت یا ضدیت	زنجیرهٔ شباهت‌ها	جریان‌های هنر مرکز و هنر حاشیه	مانندگزینی
مهندسی فرهنگی	مقطع اصول‌گرایی از ۱۳۸۴ تا ۱۳۹۲	دال مرکزی مقاومت فرهنگی و مفصل‌بندی از نشانه‌هایی مانند ارزش‌های انقلابی اسلامی، تهاجم و شبیخون فرهنگی و نابرابری عدالت جهانی	نفی نشانه‌های جهانی شدن در مقابل بومی‌گرایی، نفی ارزش‌های غربی در برابر ارزش‌های نوشدهٔ اسلامی	هنر کاربردی، هنر سنتی اسلامی، نقد جریان جهانی شدن	هنر مقاومت، هنر معناگرای جدید	آثار نمایشگاه‌های دوسالانهٔ هشتم، نهم و دهم
اعتدال فرهنگی	دورهٔ اعتدال‌گرایی از ۱۳۹۲ تا ۱۴۰۰	دال مرکزی عدالت گزینی در فرصت‌ها و نسبت‌های فرهنگی همراه با نشانه‌هایی مانند تعامل سازنده، منزلت اجتماعی، برابری جنسیتی و فرهنگ زیست‌محیطی	نفی یک‌جانبه‌گرایی در برابر تنوع و برابری فرهنگی	هنر انتقادی معاصر	هنر کاربردی معناگرا، هنر اجتماعی	آثار نمایشگاه‌های دوسالانهٔ یازدهم و نمایشگاه‌های گروهی

۳-۱. تحلیل نمایشگاه‌های اول و دوم: سفال در کشمکش گفتمان هنر متعهد/هنر ملی

دوسالانهٔ سفال در مقطع اول در حالی ذیل سیاست‌گذاری‌های فرهنگی دولت اهمیت یافتند که گفتمان فرهنگی انقلاب بر جریان غالب هنر متعهد و مکتبی تأکید می‌کرد. نمایشگاه‌هایی که از تعیین مکان نمایش آثار یعنی موزهٔ هنرهای معاصر تا آثار ارائه‌شده در آن را می‌توان گامی در مسیر مشروعیت‌بخشی به محتوا و مضامین جدیدی دانست که گفتمان فرهنگی انقلاب سعی در رواج آن داشت. آن‌طور که دربارهٔ موزهٔ هنرهای معاصر نقل شده بود، تا قبل از انقلاب موزه سراسر در اختیار افرادی بود که با داشتن نگاهی غرب‌زده تلاش می‌کردند تا واسطه‌ای باشد برای نمایش گذاشتن آثار غربی، تصنعی و فاقد جاذبه و شور که این نهاد بعد از انقلاب اسلامی در مسیر درست گام برمی‌داشت (فصلنامهٔ هنر، ۱۳۶۳: ۲۵۶-۲۶۷). در واقع «هنر متعهد» در تلاش برای به نمایش گذاشتن باورهای اسلامی، دینی و مذهبی انقلاب بود که ذیل گفتمان غالب انقلاب فرهنگی نمود پیدا کرده بود و حول دال مرکزی اسلام‌گرایی شیعی مفصل‌بندی شد (شکل ۱).

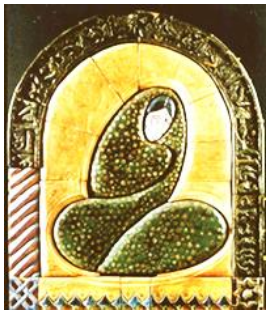


شکل ۱: مفصل‌بندی گفتمان انقلاب فرهنگی (نگارندگان)

بر همین مبنا هنر متعهد با فاصله‌گیری از سویهٔ فرمالیستی هنر، از ویژگی‌های عمده‌ای مانند ایدئولوژی اسلامی، هویت برخاسته از باورهای تاریخی بومی بر پایهٔ فرهنگ اسلامی به‌خصوص تفکر شیعی برخوردار بود (Hosseini-Rad, 2011 : 212). حتی نمایش آثار در موزهٔ هنرهای معاصر تهران بخشی از سیاست‌های فرهنگی بود که مبتنی‌بر نمایش جریان هنر معاصر پس از انقلاب و نمایش آثار نوگرای ایرانی اما با رویکرد مذهبی و انقلابی صورت می‌گرفت. در حیطهٔ سفال اگرچه نمایشگاه‌های فردی و یا آثار سفارشی بخشی از فعالیت‌های هنرمندان بود، تجربهٔ نمایشگاهی جمعی آنان در این مقطع سنگ بنای رویدادهای نمایشگاهی سفال در قالب دوسالانه در سال‌های بعد شد. نمونهٔ آثاری از

محمدمهدی انوشفر که پیشینه‌ای با جستارهای نوگرایانه داشت در این مقطع، حامل نشانه‌ها و نمادهای مذهبی به‌خصوص آیین تشیع بود. در این اثر استفاده از نشانه‌های نوشتاری مانند نام خدا، پیامبر(ص) و امام اول شیعیان در کنار سایر صور و نمادهای مذهبی برجسته شده بود (تصویر ۱). در اثر مهدی حیدری با عنوان «مادر» عنصر غالب مضمون‌گرایی سنتی بود؛ بهره‌گیری از نشانهٔ تصویری زنی که چادر گل‌دار رنگی به سر داشت و درون قابی محرابی‌شکل جلب توجه می‌کرد. به‌نوعی می‌توان گفت اشعاری از «حافظ» با مضمونِ رسید مژده که ایام غم نخواهد ماند... در کنار تزیینات هندسی حاشیهٔ اثر می‌توانست روایتی از تلخ‌کامی‌ها همراه مقاومت در برابر سختی‌ها، ناخوشی‌هایی داشته باشد که بی‌ارتباط با موقعیت زمانی ساخت اثر نبود. مجموع این نشانه‌ها به سال‌های سخت انقلاب و جنگ اشاره داشت با نمادی از پایداری «مادر» در فرهنگ ایرانی-اسلامی (تصویر ۲). این‌گونه مضامین در آثار هنرمندان سفالگر دههٔ ۱۳۶۰ معطوف به گرایش‌های مذهبی نگردید. مضمون‌های سنت‌گرا و روستاگرایانه سهم قابل توجهی از میراث فرهنگی بصری این دهه قلمداد گردید که مبتنی‌بر فضای غالب فرهنگی این دوره همراه با فرم و موضوعات متنوعی بود. به‌نوعی غالب بودن مضمون‌گرایی در هنر این مقطع به نمایش گذاشتن وجوهی از غلبهٔ سلایق طبقهٔ متوسط قدیم بر طبقهٔ متوسط جدید به شمار می‌رفت. این نکته در نظام سیاسی مشهود شد آنجا که جریان سیاسی غالب با گفتمان سنت‌گرایی ایدئولوژیک از آن نیروهای مذهبی و سنتی بازار بود. در عرصه و نظام فرهنگ نیز دیدگاه‌های ذوقی و سلایق زیباشناختی آن‌ها بازتولید گردید. در چنین شرایطی ایدئولوژی روستا گرایانه که سنّت‌های زندگی روستایی را مأمن حفظ مذهب و شهرنشینی را زایل‌کنندهٔ مذهب می‌دانست در فضایی فرهنگی این مقطع غالب گردید؛ نمونهٔ آن اثر دیگر حیدری با عنوان «چوپان و یارش» قابل اعتناست که با استفاده از نشانه‌های ضریح در پیکرهٔ زن روستایی در کنار چوپانی نی‌نواز هم فضایی معنوی ایجاد می‌کرد و هم تأکید بر ساده‌زیستی داشت (تصویر ۳).

تصویر ۱: کاشی نقش‌دار، ابعاد ۹۰ در ۹۰ سانتی‌متر، محمدمهدی انوشفر، سال ساخت ۱۳۶۲ (آرشیو هنرمند، ۱۴۰۰)



تصویر ۲: مهدی حیدری، سال ساخت اثر ۱۳۶۷، دومین نمایشگاه گروهی هنرمندان سفالگر، ۱۳۶۸ (همان)

تصویر ۳: مهدی حیدری، ۱۳۶۶، اولین نمایشگاه گروهی هنرمندان سفالگر (همان)

بر مبنای همین نوع آثار می‌توان قائل شد در دههٔ ۱۳۶۰، مهدی حیدری در کنار محمدمهدی انوشفر ازجمله هنرمندان معدودی به شمار می‌رفت که در آثار خود در تلفیق میان مدرن و سنت کوشیدند و حلقهٔ واسطه‌ای محسوب شدند که جریان مدرنیسم دههٔ ۱۳۴۰ را به دههٔ ۱۳۷۰ منتقل کردند و به عبارتی، دوباره آن را احیا کردند. وجود این نمونه‌ها در نمایشگاه‌های اول و دوم البته گواهی بر فضای فرهنگی دههٔ ۱۳۶۰ با غالب شدن هنر جامعه‌گرای مذهبی بود که به آن اشاره شد. فضای گفتمانی غیرنمایشگاهی البته عرصهٔ همین تحولات فرهنگی بود؛ مانند آثاری که به سفارش نهادهای فرهنگی صورت گرفت که با ارجاعاتی به روایات و یا احادیث دینی همراه بود. ازجمله تابلوی سردر موزهٔ ملی ایران را می‌توان نام برد که به‌صراحت استفاده از نشانه‌های مذهبی در آن مشهود است (تصویر ۴ از جدول ۳). آثار دیگری در این مقطع از هنرمندان سفالگر بر تجربه‌های زیستهٔ آنان البته با گرایش‌های مختلف اشاره دارد که گاه خارج از چارچوب‌های گفتمانی غالب قرار می‌گرفت و مجال بروز در نمایشگاه‌های اول و دوم را نداشت (جدول ۳).

جدول ۳: بخشی از آثار مطرح هنرمندان سفالگر در دهۀ ۱۳۶۰ ارائه‌شده خارج از فضای نمایشگاهی (نگارندگان، ۱۴۰۴)

نام هنرمند	تصویر اثر	توضیح اثر
مقصود پاشایی		تصویر ۴: سردر موزۀ ملی ایران، طول ۹ متر در عرض ۸۰ سانتی‌متر، ۱۳۶۶ (نگارندگان)
مهدی حیدری		تصویر ۵ تا ۷: از راست به چپ، بدون عنوان ـ گفت و شنود ـ بدون عنوان. در این آثار رگه‌های نوگرایی و مدرن هنرمند مشهود است (آرشیو هنرمند)
عزیز فیضیان		تصویر ۸: بدون عنوان، عزیز فیضیان جزو هنرمندان سفالگر با مدرک کارشناسی مجسمه‌سازی بود که از سال ۱۳۵۳ فعالیت رسمی خود را آغاز کرد و به‌عنوان مربی در کانون پرورشی فکری کودکان و نوجوانان فعالیت داشت (URL1)

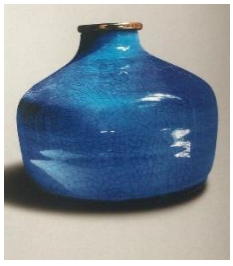
همان‌طور که اشاره شد، کشمکش «هنر متعهد» با صورت‌های دیگر آن در این دوره ناگزیر بود. فرصتی برای به چالش کشیدن گفتمان مسلط، چراکه درعین‌حال دوسالانه‌ها را می‌توان به‌عنوان فضاهای مقاومت و تنوع در نظر گرفت (Sassetelli, 2017 : 5). این مهم با ارائۀ آثاری پیگیری شد که هرچند کاربردی و محتواگریز بودند، در قالب یک سوژۀ غیرایدئولوژیک نوعی کنش انتقادی ازسوی هنرمندان بود. بخشی از این آثار در فضای غیرنمایشگاهی نمود داشت، آثار به‌نمایش‌گذاشته در نمایشگاه با دلالت‌های معنایی مستتر ازجملۀ آن بود.

آثاری از علیرضا ده‌نمکی که در اولین نمایشگاه گروهی سفال به نمایش درآمد، با انتخاب قالب‌های کلیشه‌ای برای آثار؛ همچون قندان و آجیل‌خوری اگر فرم‌گرا و کاربردی بود اما خود نمایش بی‌اعتنایی به سوژه‌های بهنجار هنر مکتبی قلمداد گردید (تصاویر ۹ و ۱۰). از این نوع آثار در نظام فرهنگی پیشین موقعی که در ارتباط با ساختارهای زیباشناسی هنرهای سنتی قرار داشت، به‌واسطۀ روایت گذشته‌نگر آن به‌عنوان بخشی از پروژۀ هنر ملی دورۀ پهلوی دوم مورد حمایت و توجه بود. همین آثار در بافت موقعیتی جدید گاه در مقام یک ضدارزش محسوب می‌شد. آثار دیگری بر مبنای فرمالیسم هنر، انتزاعی و مضمون‌گریز خارج از معیارهای گفتمان مسلط این مقطع بود. ازجمله آثاری از مریم سالور (متولد ۱۳۳۳) که برایند فعالیت‌های او در دهۀ ۱۳۶۰ به شمار می‌آمد؛ فرم‌های ساده فارغ از تزیینات که در کنار آثار مضمون‌گرای این دهه بدیع بود (تصاویر ۱۱ و ۱۲).

تصویر ۹: علیرضا ده‌نمکی، ۱۳۶۶، نمایشگاه اول (آرشیو هنرمند)

تصویر ۱۰: علیرضا ده‌نمکی، ۱۳۶۸، نمایشگاه اول (آرشیو هنرمند)

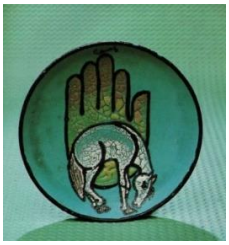
تصویر ۱۱: مریم سالور، ۱۳۶۶، اولین نمایشگاه گروهی سفال


تصویر ۱۲: ۱۳۶۸ (سالور، ۱۳۹۹)

۳-۲. تحلیل نمایشگاه‌های سوم تا ششم: سفال در کشمکش گفتمان هنر ارزشی/ انتزاعی

با پایان جنگ و پذیرش قطعنامهٔ ۵۹۸ در ۲۹ مرداد ۱۳۶۷ هنر ایران نیز وارد مسیر تازه‌ای شد. «رئیس‌جمهور وقت، هاشمی، اعلام کرده بود اکنون زمان آن فرا رسیده است که انقلاب در مسیر طبیعی و عادی خود قرار گیرد» (آبراهامیان، ۱۴۰۰: ۳۲۰). در این مقطع، تمامی ابعاد دیگر توسعهٔ سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و ارزش‌ها و آرمان‌های اسلامی و ملی بر مدار توسعهٔ اقتصادی تعریف و هماهنگ شدند. شعارهایی مانند نجات مستضعفان عالم، مبارزه با سرمایه‌داری جهانی، فقرستیزی و نابودی استکبار جای خود را به بازسازی ویرانه‌های جنگ، اشتغال‌زایی، تنش‌زدایی، توسعهٔ اقتصادی، حمایت از سرمایه‌گذاران، ایجاد امنیت سرمایه و نظایر آن‌ها دادند (سنایی و همکاران، ۱۳۹۰: ۸۴). آنچه در دولت هاشمی «نوسازی فرهنگی» نامیده شد، در راستای نگاه توسعه‌ای دولت صورت می‌گرفت. «براساس شاخصه‌های مدرنیزاسیون جوامع امروز غربی مدرن هستند و جوامع سنتی بدون عبور از دورهٔ انتقال (گذار) به توسعه و نوسازی دست نخواهند یافت. مبتنی‌بر این رویکرد، توسعه یعنی مدرن شدن شئون اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی و به‌طور کلی تغییر در ساختارهای نهادی جامعه است»(دیوب، ۱۳۸۶: ۱۲ به نقل از شمسی و همکاران، ۱۳۹۶: ۱۴۰). نوسازی فرهنگی با رشد شتاب‌دار ارتباطات و حمل‌ونقل، افزایش دامنهٔ تحرکات اجتماعی و جغرافیایی، گسترش آموزش‌وپرورش، رشد روند شهرنشینی، افزایش اعتماد عمومی و رشد روند دنیوی شدن همراه شد (نوذری، ۱۳۸۱: ۱۶۵). در چنین شرایطی نگرانی از استحالهٔ فرهنگی، سنت‌گرایان انقلابی را به واکنش واداشت تا آغاز دههٔ ۱۳۷۰ دولت هاشمی با وضعیت متناقض‌گونه‌ای در عرصهٔ فرهنگ و سیاست روبه‌رو گردد. طرح مفاهیمی مانند «تهاجم فرهنگی» همچنین حاکی از گسترش نظام ارزش‌ها، باورها و سبک زندگی غربی در ایران بود. مفهوم «تهاجم فرهنگی» قرابت و نزدیکی با ایدهٔ «غرب‌زدگی» و «سلطهٔ فرهنگی» در دههٔ ۱۳۶۰ داشت که در ادبیات مسئولان نظام در این مقطع پررنگ شد. در چنین شرایطی، گفتمان «مقابله با تهاجم فرهنگی» که با دال مرکزی ارزش‌های انقلاب و هویت ایرانی-اسلامی و با نشانه‌هایی چون استحالهٔ فرهنگی و هجوم فرهنگ غربی مفصل‌بندی شد در پی حفظ ارزش‌هایی برآمد که در معرض خطر بود و خود را پایبند به مؤلفه‌ها و عناصر گفتمانی زیر می‌دانست. هنر ارزشی نیز در جایگزینی با گفتمان هنر متعهد به جریان غالب و مسلط گفتمان مقابلهٔ تهاجم فرهنگی تبدیل شد که در عرصه‌های مختلف هنر عرصهٔ همسویی‌ها و در کشمکش با هنر غیرارزشی در نیمهٔ اول دههٔ ۱۳۷۰ قرار گرفت. ازجمله مؤلفه‌های شاخص هنر ارزشی حمایت آن ازسوی نهادهای دولتی و فراهم کردن بستر نمایش آثار در نمایشگاه‌ها و دوسالانه‌های ملی بود که به‌تبع آن می‌توانست فرم و محتوای آثار را متناسب باسیاست‌های فرهنگی دولت تحت‌الشعاع قرار دهد. به بیان ووگل، هدف دوسالانه‌ها فقط ارائهٔ هنر نیست؛ این رویداد همچنین به‌عنوان یک ابزار سیاسی عمل می‌کند (Vogel, 2010: 7). نمایشگاه‌های سفال در دههٔ ۱۳۷۰بر این مبنا کارکرد یافت. پیگیری دوسالانه‌های سوم، چهارم و پنجم در مقطع دوم انقلاب نشان می‌دهد بخشی از منتخبان آثار بر مبنای مضمون‌گرایی به بازآفرینی داشته‌های فرهنگی پرداختند که ریشه در تاریخ و سنت‌های هنری ایران داشت و در موضوعات مذهبی و عمدتاً شیعی خلاصه شد. در تجربهٔ این بخش از هنرمندان رجوع به نشانه‌های سنت، همراه با تأکیدات و تفاسیر مذهبی و دینی بود که از نشانه‌ها و یا فرمالیسم هنر مدرن استفاده می‌کرد؛ مانند نمونهٔ اثری از بابک دالکی با عنوان «مرد» (۱۳۷۱) که تأکیدی مذهبی داشت (تصویر۱۳). اثر افسانه قلی‌پور مقدم ذیل عنوان «ذوالجناح» (۱۳۷۳) که از واقعهٔ عاشورا بهره گرفته است (تصویر ۱۴). تلفیق نشانه‌های تصویری ازجمله «دست»، «اسب» در کنار نوشتهٔ «یا حسین» که قبل از آنکه معانی صریح را دنبال کند، دلالت‌های ضمنی داشته است. اثر ارژنگ رسام» با نام «محراب» (۱۳۷۵) که در دوسالانهٔ پنجم ارائه گردید، روایت دیگری از درهم‌آمیزی نشانه‌های تصویری و نوشتاری مبتنی‌بر آیین و مذهب بود (تصویر ۱۵).

تصویر ۱۳: تلفیق مس و برنز، ۳۹ در ۵۲ سانتی‌متر، بابک دالکی، دوسالانهٔ سوم، ۱۳۷۱



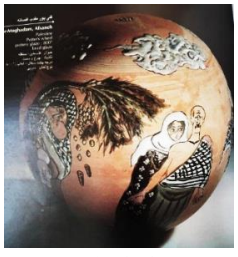
تصویر ۱۴: افسانه قلی‌پور مقدم، دوسالانهٔ چهارم، ۱۳۷۳

تصویر ۱۵: ارژنگ رسام، دوسالانهٔ پنجم، ۱۳۷۵ (صحفی، ۱۳۷۵)

بعضی از آثار منتخب دوسالانهٔ چهارم به موضوع تهاجم فرهنگی پرداخته بودند. مسئله‌ای که بر مبنای هنر ارزش‌گرا و ذیل گفتمان فرهنگی مسلط این دوره یعنی گفتمان مقابله با تهاجم فرهنگی دارای اهمیت شد. این موضوع به مطرح کردن دوگان‌هایی از فرهنگ بومی در برابر فرهنگ غیربومی اشاره داشت که دغدغهٔ هنرمندان بود. وزیر وقت فرهنگ و ارشاد در مورد دوسالانهٔ چهارم، رویکرد هنرمندان متعهد به سفالگری را ارزنده نامیده بود و اظهار امیدواری کرده بود هنرمندان عرصه و جبهه‌ای جدید در نمایش دستاوردهای انقلاب اسلامی و شکوفا شدن فرهنگ و هنر اسلامی- ایرانی و مقابله با تهاجم فرهنگی دشمنان این مرزوبوم باز کنند (میرسلیم، ۱۳۷۳: ۳). موضعی که برخاسته از سیاست غرب‌ستیزی بود و انتظار می‌رفت در نمایشگاه‌های ملی هنر بازتولید گردد. بررسی برخی از آثار البته مؤید همین مطلب است. اثری از ماهرخ شه‌پرست با عنوان «سایهٔ ناشناس» (۱۳۷۳) (تصویر ۱۶) در انتقال معانی مورد نظر نشانه‌های تصویری و نوشتاری را با تکیه بر کارکرد عنوان اثر برجسته کرد،یا اثر آرش بیگدلی با عنوان «عقاب غرب و سیمرغ شرق» (۱۳۷۳) از نشانه‌های عقاب و مار و صور نمادین دیگر در کنار انتخاب عنوان اثر در بیان مفاهیم بهره گرفت (تصویر ۱۷). نمود دیگر هنر ارزشی و هم‌راستا با گفتمان فرهنگی این مقطع، اثر افسانه قلی‌پور مقدم» با عنوان «فلسطین- حنظله» (۱۳۷۵) در دوسالانهٔ پنجم بود که به یکی از موضوعات و چالش‌های جهان اسلام یعنی فلسطین پرداخته بود تا نشانگر دغدغه‌مندی‌های فرهنگی و سیاسی فراملی گفتمان در محدودهٔ وسیع‌تر جغرافیای فرهنگی جهان اسلام باشد (تصویر ۱۸). در این محدوده هدف دوسالانه‌ها فقط ارائهٔ هنر نیست بلکه گاه امتیازات اجتماعی و سیاسی جایگزین مباحث تاریخی و زیباشناختی هنر می‌گردد (Kompatsiaris, 2019). دولت جدید قائل به افق‌های نو در سیاست بود؛ هرچند همهٔ ابعاد دیگر توسعهٔ سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و ارزش‌ها و آرمان‌های اسلامی و ملی بر مبنای توسعهٔ اقتصادی تعریف و صورت گرفت (دولتی، ۱۳۹۹، ج۲: ۱۷). بنابراین خانواده به‌عنوان رکن اساسی اجتماع مطرح شد. ارائهٔ آثاری با مفاهیم «تحکیم و وحدت خانواده»، «تقویت بنیان‌های خانواده» و «همگرایی به‌جای واگرایی» مبتنی‌بر گفتمانی بود که زنجیرهٔ تفاوت خود را بر مبنای وحدت‌گرایی و کنار زدن نشانه‌های نابهنجار فرهنگی قرار داد. مانند آثار لیلا زعیر در دوسالانهٔ سوم با عنوان، «خانواده»، «دوتایی» و «بطری‌ها» (۱۳۷۱) که هرچند فرم‌گرایانه بود، از جان‌بخشی اشیا بهره گرفت و نام‌گذاری مرتبط داشت (تصویر ۱۹). موضوعاتی با محوریت خانواده در آثار دوسالانهٔ چهارم دنبال شد؛ مانند اثر مینا رسول‌زاده با عنوان «کمپوزیسیون خانواده» (۱۳۷۳) (تصویر ۲۰)؛ هرچند این رویکرد به‌تدریج در دوسالانهٔ پنجم کمتر دنبال شد.

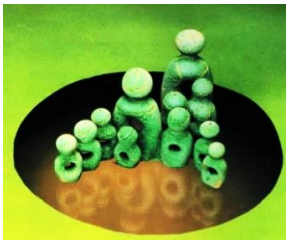
تصویر ۱۶: ماهرخ شه‌پرست، دوسالانهٔ چهارم (صحفی، ۱۳۷۴)

تصویر ۱۷: آرش بیگدلی، دوسالانهٔ چهارم (همان)



تصویر ۱۸: افسانه قلی‌پور مقدم، دوسالانهٔ پنجم (صحفی، ۱۳۷۵)

تصویر ۱۹: لیلا زعیر، دوسالانهٔ سوم (صحفی، ۱۳۷۱)



تصویر ۲۰: مینا رسول‌زاده، دوسالانهٔ چهارم (صحفی، ۱۳۷۴)

آثاری از بیتا فیاضی با عنوان «ریشه»، محمدمهدی انوشفر با اثر «کاشی‌های هشت‌پر»، بهزاد اژدری با عنوان «نقش اصیل»، محمدمهدی قان‌بیگی با عنوان «گذری بر تاریخ» (تصاویر ۲۱ تا ۲۵) ارجاع به موضوعات تاریخی و سنتی هنر ایران داشت. نمایش آیین‌ها و استفادهٔ مکرر از آن البته گاهی کنایه‌آمیز بود.

تصویر ۲۱: بیتا فیاضی، دوسالانهٔ سوم

تصویر ۲۲: محمدمهدی انوشفر

تصویر ۲۳: بهزاد اژدری، دوسالانهٔ چهارم

تصویر ۲۴: محمدمهدی قان‌بیگی، دوسالانهٔ چهارم (صحفی، ۱۳۷۴)

نگاه شاعرانه با درون‌مایه‌های عرفانی و شرقی که محور موضوعات آن انسان بود، در دوسالانهٔ پنجم با آثاری از منیژه آرمین با عنوان «بانوی روستایی»، مهدی حیدری با عنوان «لیلی و مجنون» و محمدتقی صداقتی با عنوان «انسان» دنبال شد که از فرم‌های مدرن و نوگرا بهره می‌گرفت (تصاویر ۲۵ تا ۲۷). تغییر در رویکرد دوسالانه‌ها یا اعتبار یافتن گفتمان هنر حاشیه در آغاز نیمهٔ دوم دههٔ ۱۳۷۰ بر همین مبنا قابل اعتناست.

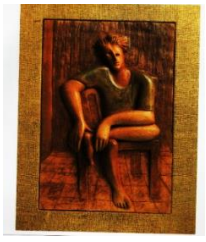
تصویر ۲۵: منیژه آرمین، دوسالانهٔ پنجم

تصویر ۲۶: برگزیدهٔ دوسالانهٔ پنجم (صحفی، ۱۳۷۵)

تصویر ۲۷: محمدتقی صداقتی (همان)

گرایش به گونهٔ دیگر هنر طبیعت‌گرا در کنار گرایش‌های فرمالیستی و انتزاعی نشان از حضور جریان هنر حاشیه در دوسالانه‌های سوم، چهارم و پنجم داشت تا در کشمکش با هنر ارزشی قرار گیرد؛ هرچند این کشمکش در دوسالانه‌های سوم تا ششم یکسان نبود. هنر طبیعت‌گرایانه را می‌توان در مقام بی‌توجهی به الگوهای هنر ارزشی دانست که گفتمان فرهنگی مسلط را به چالش کشید؛ جایی که هنرمند روایتی از بی‌مکانی و بی‌زمانی را ارائه می‌داد. توجه هنرمندان به طبیعت یا طبیعت بی‌جان به‌منزلهٔ بی‌اعتنایی به سوژه‌های مورد تأکید بود که به‌خصوص در دوسالانهٔ چهارم و پنجم فزونی گرفت. ازجمله می‌توان به آثار نغمه بهار، غلامحسین مهری و نوشین هادی‌نژاد هرندی استناد کرد (تصاویر ۲۸ تا ۳۰). همچنین گرایش‌های انتزاعی و فرمالیستی در سفال این مقطع باآنکه پیشینه‌ای به وسعت تاریخ این هنر داشت یا جستاری نوگرایانه در سفال بود، به‌دلیل قرارگیری در بافت موقعیتی این مقطع کنشی انتقادی در برابر هنر ارزشی به شمار رفت که با به‌کارگیری «عنوان» و کارکردهای آن جنبه‌های فرمالیستی محض آثار را تا حدودی کم‌رنگ یا تلطیف می‌نمود. آثاری از یونس فیاض ثانی با عنوان «جنگل» (۱۳۷۱) اشاره به نوعی آشفتگی و بغرنجی داشت یا اثر «عباس اکبری» با عنوان «گرداب» (۱۳۷۵) که می‌توان کارکردهای آن را در مواجهه با حادثه یا رویدادی بزرگ دنبال کرد. اثر مریم سالور با عنوان «دیوار- رؤیای چهارگوش» (۱۳۷۵) نیز در همین ارتباط معنا می‌یافت. در تفسیر دیگری از نمونه‌های این‌چنینی می‌توان حضور این آثار در دوسالانه‌های مقطع دوم را در راستای اهمیت معاصر شدن سفال قلمداد کرد که تأکید بر غیرکاربردی بودن داشت و با سویه‌هایی اجتماعی به‌دنبال جستارهای نو در مضمون بود. این رویکرد در مقطع سوم تحت‌تأثیر فضای فرهنگی جدید قرار گرفت (تصاویر ۳۱ تا ۳۳).

تصویر ۲۸: غلامحسین مهری، دوسالانهٔ پنجم



تصویر ۲۹: نغمه بهار، دوسالانهٔ چهارم

تصویر ۳۰: نوشین هادی‌نژاد هرندی، دوسالانهٔ پنجم (صحفی، ۱۳۷۵)

تصویر ۳۱: یونس فیاض ثانی، دوسالانهٔ سوم

تصویر ۳۲: عباس اکبری، دوسالانهٔ پنجم

تصویر ۳۳: مریم سالور، دوسالانهٔ پنجم (همان)

۳-۳. تحلیل نمایشگاه‌های ششم و هفتم: سفال در کشمکش گفتمان هنر جهانی‌گرا/ بومی‌گرا

در سومین مقطع انقلاب، راهبرد تنش‌زدایی به‌صورت جدی در آغاز دوران ریاست‌جمهوری خاتمی مورد توجه قرار گرفت. در کنار آن رفع مشکلات و نیازهای اقتصادی کشور که در قالب تداوم بحران ساختاری اقتصادی (رکود تورمی) در دولت دوم هاشمی و پس از آن تجلی یافته بود، راه‌حل تازه‌ای را می‌طلبید. ازسویی، تحولات نظام بین‌الملل و خصوصیات و ویژگی‌های جدید آن یعنی اولویت یافتن اقتصاد، پایان عصر رقابت‌های ایدئولوژیک، تقویت روندهای جهانی شدن، وابستگی متقابل و توسعهٔ روزافزون ارتباطات و محیط ناامن منطقه‌ای، سیاست خارجی دولت وقت را در جهت ترمیم وجههٔ بین‌المللی و حضور فعالانه در عرصه‌های آن شکل داد. در واقع اساس سیاست خارجی ایران در این دوره مبنی‌بر پذیرش پلورئالیسم جهانی و تساوی فرهنگ و دوری جستن از هرگونه حرکت‌های اختلاف‌برانگیز و رادیکالی در سطح خارجی بود (ذاکریان، ۱۳۸۰: ۸۱). دیدگاهی که ذیل عنوان «تعامل فرهنگی» به‌عنوان شاکلهٔ اصلی سیاست‌گذاری‌های فرهنگی و گفتمان سیاسی دولت قرار گرفت. گفتمانی که تحت‌الشعاع مفهوم توسعهٔ سیاسی و فرهنگی در دوران اصلاحات با قرائتی شالوده‌شکنانه و واسازانه از اسلام به ایران مدرن و نو می‌اندیشید. گفتمان «تعامل فرهنگی» که نقطهٔ مقابل گفتمان «مقابله با تهاجم فرهنگی» شناخته می‌شد و در پی غیریت‌سازی با آن برآمده بود، در حیطهٔ هنر تمایلات جهانی/بومی در مسیر واکاوی فرم و مضامینی قرار گرفت که نتیجه به‌واسطهٔ اعمال سیاست‌گذاری‌های مبتنی‌بر همجواری با جهانی شدن اتخاذ شد. هنر جهانی در ارتباط با هنر بومی و محلی معنا یافت. ذیل گفتمان تعامل فرهنگی، مطرح شدن بومی‌گرایی نه به‌مثابهٔ واکنشی در مسیر وارونه‌سازی یا براندازی الگوهای غربی ناشی از تأثیرات نامطلوب آن (Crone, 2012 : 164) بلکه هم‌راستا با احیای سنت گام برداشت که حاصل آن خلق هنر مدرن و نوسنت‌گرا و یا تلفیقی میان سنت و مدرن بود. فضای گفتمانی هنر در این دهه نیز بر فعالیت‌های هنرمندان سفالگر تأثیرگذار بود. از اواخر دههٔ ۱۳۷۰ به بعد، فعالیت بخشی از هنرمندان متمرکز بر هنری شد که از رسانه‌های متنوعی در بیان بصری مانند «ویدئو»، «اجرا» و «چیدمان» بهره گرفتند. به‌نوعی اگرچه فرمالیسم مدرن به‌عنوان زبانی جهانی بسترساز هنر ایران و پیوستن آن به جریان جهانی شده بود، تحولات سریع فرهنگی، اجتماعی و سیاسی و ازسویی دغدغهٔ هنرمندان در همگامی با این تحولات زبان و گرایشی نو را می‌طلبید. تلاش‌هایی که ذیل برگزاری نمایشگاه هنر مفهومی (موزهٔ هنرهای معاصر، ۱۳۸۰) و پس از آن در دومین نمایشگاه (۱۳۸۱) عنوان «هنر جدید» را به خود گرفت. در تفسیر آن مجید حسینی راد، دبیر نمایشگاه گفته بود: «حتی عنوان هنر مفهومی نیز محدودیت‌های تاریخی دارد و دورهٔ مشخصی را تداعی می‌کند، اما عنوان هنر جدید ما را به هنر معاصر و روز دنیا نزدیک‌تر می‌سازد» (https://www.isna.ir/x34bg) (تصویر ۳۴).

تصویر ۳۴: سیف‌الله صمدیان، موزهٔ هنرهای معاصر ۱۳۸۰ (کشمیرشکن، ۱۳۹۶)

دو سال بعد نمایشگاه دیگری با این مضمون برگزار گردید که نشانگر بازنگری در قراردادهای زیباشناختی در هنر این مقطع بود. به‌نوعی از رهگذر این نمایشگاه و فعالیت‌های هنری دیگر هم‌راستا، از سبک‌ها و قراردادهای تثبیت‌شده در نظام آموزشی و فرم‌های هنری رسمیت‌یافته در گالری‌ها ساختارشکنی شد. در این مقطع، دوسالانه‌های ششم و هفتم سفال متأثر از فضای گفتمانی جدید قرار گرفت. دوسالانه‌های قبل در تلاش برای بنا نهادن و ارائهٔ هنری ملی بر پایهٔ سنت، مذهب و ایدئولوژی انقلابی موقعیت‌آفرینی کردند. داشته‌های فرهنگی و هنری همچنین انگیزهٔ مطرح کردن دوبارهٔ هویت بر مبنای الگوهای ایرانی- اسلامی بود که با نمایندگی آثاری از هنرمندان صورت پذیرفت. تجربه‌ای که گاه با وجود آثاری (فرم‌گرا) در گفتمان حاشیه در جریان دوسالانه‌ها خدشه‌دار یا مورد منازعه بود. دوسالانه‌های پیشین با شعار مضمون‌گرایی و نمادگرایی سنت را همچون منبعی برای ساخت هویت و ذخیرهٔ تاریخی هویت ملی قلمداد کرد. در گفتمان تعامل فرهنگی دوسالانه‌های سفال بااینکه در گسترهٔ ملی و نه بین‌المللی خلاصه گردید، در جهت همسویی ارزش‌های سنتی با تحولات معاصر و تمایل برای ورود به عرصهٔ جهانی هنر قرار گرفت.

در پاسخ به چگونگی خارج شدن از انزوای فرهنگی ارائهٔ آثار بومی‌گرایانه و محلی در نمایشگاه ششم به‌همراه آثاری با درون‌مایه‌های فرمالیستی و انتزاعی، پیامد نگاه محتاطانه در رویکرد جدید دوسالانه محسوب گردید. سیاستی که پیرامون نمایشگاه دوسالانهٔ ششم به نمایش آثاری از سفالگران بومی و محلی روستای «کلپورگان» سراوان پرداخت (تصویر ۳۵). نمایش آثار دیگری همراه با ارجاعی تاریخی درعین‌حال به دور از تفسیرهای مذهبی و دینی بود. نمونهٔ آثاری از منصوره حسینی و سلیم سنجری (تصاویر ۳۶ و ۳۷) که بازنمایی آثار دوره‌های تاریخی بود؛ یا تجربه‌ای مبتنی‌بر ویژگی‌هایی بود که کارکردهای جدیدی را در پی داشت.

تصویر ۳۵: بازسازی حضور سفالگران روستای کلپورگان (نگارندگان)

تصویر ۳۶: منصوره حسینی، دوسالانهٔ ششم، ۱۳۷۷ (آرشیو موزهٔ هنرهای معاصر تهران)

تصویر ۳۷: سلیم سنجری، دوسالانهٔ ششم، ۱۳۷۷ (همان)

در نمونه‌ای دیگر، فریده تطهیری‌مقدم با الگوگیری از هنرهای بومی، نشانه‌های تصویری سنتی ایران را با کارکردهای نوستالژیک و عام‌گرای آن به کار گرفت (تصویر ۳۸). این رویکرد همچنین در دوسالانهٔ هفتم پیگیری شد؛ اثر بهزاد اژدری در راستای بازنمایی هنر دوره‌های تاریخی ایران کارکرد داشت؛ هرچه در استفاده از رنگ و لعاب از ویژگی‌های فنی جدید مانند لعاب‌های احیایی[۷] کوشیده بود (تصویر ۳۹). ازسویی طرح دوبارهٔ پرسش «هویت» ازسوی گفتمان هنر جهانی مهم قلمداد شد. مانند سؤال بزرگی که مهدی حیدری در نمایشگاه ششم برجسته کرده بود که خود بر ابهام‌ها می‌افزود (تصویر ۴۰).

تصویر ۳۸: فریده تطهیری‌مقدم، دوسالانهٔ ششم ۱۳۷۷ (آرشیو موزهٔ هنرهای معاصر تهران)

تصویر ۳۹: بهزاد اژدری، دوسالانهٔ هفتم، مجتمع فرهنگی هنری امام رضا(ع) مشهد ۱۳۸۰ (امدادیان، ۱۳۸۰)

تصویر ۴۰: مهدی حیدری، دوسالانهٔ ششم، موزهٔ هنرهای معاصر (آرشیو هنرمند، ۱۳۷۷)

به نمایش گذاشتن آثاری با رویکرد فرمالیستی و انتزاعی در بخش‌های جانبی نمایشگاه، البته به‌نوعی تمایل سیاست‌گذاران فرهنگی این دوره به گرایش‌هایی جهان‌شمول در هنر را نشان می‌داد و شاید پاسخی برای چگونگی ورود عرصه‌های جهانی هنر بود؛ رویکردی که در دوسالانهٔ هفتم نیز ادامه یافت. این دوسالانه درحالی برگزار شد که بعد از چند دوره برگزاری در موزهٔ هنرهای معاصر تهران به مجتمع فرهنگی هنری امام رضای مشهد و در راستای تمرکززدایی تغییر مکان داد. این نوع سیاست‌گذاری در برگزاری مکان نمایشگاه (تعیین یک شهر با سابقهٔ مذهبی و سنتی) که با نمایش آثار منتخب دوسالانه (بیشتر آن در قالب فرمالیستی همراه بود) تنش‌های میان سنت و مدرن را در قالب یک رویداد هنری نشان داد. در واقع آنچه بر مبنای رویکرد گفتمانی دولت جدید و برنامهٔ گفت‌وگوی تمدن‌ها بیان می‌شد، هنر جهانی دست‌کم نزدیک شدن یا تمایل ورود به سطح جهان‌شمول‌تری از هنر را ادعا می‌کرد؛ در مسیر دستیابی به این هدف، از شرکت‌کنندگان دوسالانه با پایبندی به اصالت ماده در کنار شاخصه‌های فنی آثارشان فرم‌های ناب و انتزاعی را انتخاب کردند که شاخصهٔ اصلی آن مضمون‌گریزی بود و کمتر به الگوگیری از آثار دوره‌های گذشته اعتنا شد؛ اثر لیدا قدسی رائی بیانگر همین موضوع بود (تصویر ۴۱). انتزاعی، ساده و بدون ارجاع نشانه‌ای که دیگر از انتخاب عنوان برای معرفی اثر استفاده نشده بود؛ این شاخصه در سرتاسر دوسالانهٔ ششم و هفتم دنبال شد و تغییری مبنایی نسبت به آثار دوسالانه‌های پیشین بود.

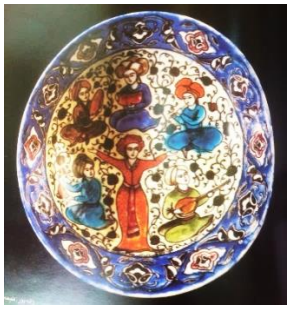
اثر بیتا فیاضی، نمایش جسورانه‌ای بود از چیدمان سوسک‌های سرامیکی در کف نمایشگاه که در زمان خود موضوعی بدیع و بحث‌برانگیز به شمار رفت و به‌نوعی فراتر از چارچوب‌های زیباشناختی و مضمونی مقطع مورد نظر بود (تصویر ۴۲). یا اینکه در کنار تفسیرهای متعدد آن کلیشه‌های موجود تصویری هنر ایران را به چالش کشید. انتخاب این‌گونه آثار می‌توانست به‌معنای گذر از هنر ایدئولوژیکی باشد که پیش‌تر به آن توصیه شد. سویهٔ جدید هنر که نسبت جهان‌شمول داشت، در اثری از «سنبل نفریه» در دوسالانهٔ هفتم با دست‌مایه قرار دادن موضوع «زنان» دنبال شد (تصویر ۴۳). ارجاعی بدون زمان و مکان که اگرچه در فرم تفسیرپذیر و کثرت‌گرا بود، با حساسیت‌های نوظهوری در رابطه با مضامین اجتماعی مطرح گردید تا همچون نقدی اجتماعی در راستای نفی قدرت ایدئولوژیک باشد که قبل‌تر بدان تمایل بود و دوسالانه‌ها از آن تبعیت می‌کردند. جمعیت زنان شرکت‌کننده هم غالب شد که یا فارغ‌التحصیلان دانشگاهی بودند یا برخوردار از تجربه‌های کسب‌شده در کارگاها و دوره‌های آموزشی به خلق آثار پرداختند. آمارهای دانشگاهی نیز نشان‌دهندهٔ رشد فزایندهٔ جمعیت دختران فارغ‌التحصیل از سال‌های ۱۳۶۸ تا ۱۳۷۹ بود (مریدی، ۱۳۹۸: ۲۷۴)که با فضای باز سیاسی ایجادشده در این مقطع، سعی در مطالبه‌گری خواسته‌هایشان داشتند.

سویه‌های انتقادانه این آثار زمانی مشخص خواهد گردید که نمونه‌وار اثر ملیحه ژاله‌پور در کنار اثری دیگر از سنبل نفریه، نمایشی از تقابل‌ها بود. کلیشه‌های سنتی زنان با صوری از طبیعت، آواز و گل در موقعیتی به نمایش گذاشته شد که هم‌زمان روایت‌های معاصر و ساختارشکنانه از تصویر زن را در اثر «نفریه» شاهد بودیم (تصویر ۴۴).

تصویر ۴۱: لیدا قدسی رائی، برگزیدهٔ دوسالانهٔ ششم سفال (آرشیو موزهٔ هنرهای معاصر تهران)

تصویر ۴۲: بیتا فیاضی، دوسالانهٔ ششم، موزهٔ هنرهای معاصر تهران (آرشیو موزهٔ هنرهای معاصر تهران)

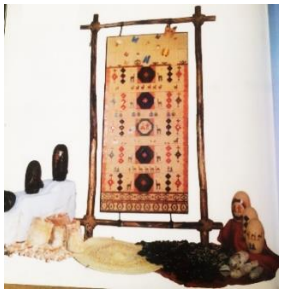
تصویر ۴۳: سنبل نفریه، دوسالانهٔ هفتم، مجتمع فرهنگی هنری امام رضا مشهد (امدادیان، ۱۳۸۰)



تصویر ۴۴. ملیحه ژاله‌پور، دوسالانهٔ هفتم (همان)

بااین‌حال این هم‌نشینی درحالی مطرح شد که همچنان ارزش‌های نوگرایانه و فرمالیستی در هنر بر وجوه کاربردی آن غالب بود. هرچند تلاش شد در جهت پاسخ به چگونگی معاصر کردن هنرهای سنتی در عصر جهانی شدن از تلفیق سنت و مدرن بهره گیرد، با خارج شدن نقوش و آرایه‌های سنتی از بافت معنایی نوعی تعارض یا تنش را به نمایش گذاشت؛ نمونهٔ آن را می‌توان در اثر منصوره حسینی دنبال کرد که با

به‌کارگیری یا پیوند نشانه‌های هنر سنتی در قالبی نو عرصهٔ ناسازه‌ها بود. اثر لیدا قدسی راد منتخب دوسالانهٔ هفتم که در ادامهٔ آثار او رویکرد فرمالیستی را به نمایش گذاشت، نشانه‌های نوشتاری و آرایه‌های سنتی در مسیر جهان‌شمولی، مخدوش، نامفهوم و مبهم به کار گرفت (تصاویر ۴۵ و ۴۶).



تصویر ۴۵: منصوره حسینی، دوسالانهٔ هفتم، مجتمع فرهنگی امام رضا(ع)، مشهد (امدادیان، ۱۳۸۰)

تصویر ۴۶: لیدا قدسی رائی، دوسالانهٔ هفتم، مجتمع فرهنگی امام رضا(ع)، مشهد (همان)

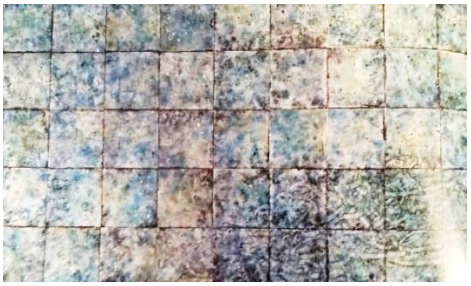
با خاتمه یافتن نمایشگاه هفتم، تحولات سفال در نیمهٔ اول دههٔ ۱۳۹۰ در مسیر گرایش‌های جدیدی از هنر قرار گرفت. توقف در برگزاری دورهٔ هشتم دوسالانهٔ سفال نیز فرصت تازه‌ای را به برگزارکنندگان دوسالانه داد.

۳-۴. تحلیل نمایشگاه هشتم: سفال در کشمکش گفتمان هنر مقاومت/ هنر معناگرای جدید

سوم تیرماه ۱۳۸۴ دولت نهم جمهوری اسلامی با پیروزی محمود احمدی‌نژاد در انتخابات رقم خورد؛ تحلیلگران شعارهای انتخاباتی او را ازجمله عدالت‌خواهی، فقرزدایی و خدمت‌رسانی در راستای اندیشه‌های مکتبی، ایدئولوژی و ارزش‌های انقلابی دههٔ ۱۳۶۰ می‌دانستند. دولت جدید که موسوم به دولت اصول‌گرا[۸] و برآمده از اندیشهٔ اصول‌گرایی بود، سیاست‌ها و برنامه‌های دولت اصلاحات را به چالش کشید و در انتقاداتی صریح نسبت به آن موضع‌گیری کرد و به اتخاذ برنامه‌ها و سیاست‌های مقابله‌ای پرداخت. در عرصهٔ تدوین و اتخاذ سیاست خارجی نیز برنامه‌ها و سیاست‌های دولت اصول‌گرا در مغایرت با سیاست‌های دولت پیشین و گفتمان اصلاحات شکل گرفت. در گفتمان اصول‌گرایی که مرزهای ایدئولوژیک و عقیدتی جایگزین مرزهای جغرافیایی و مکتب‌گرایی جای ملت‌گرایی را می‌گرفت، عنصر هویت‌سازی که «خود» و «غیرخودی» را تعریف می‌کرد، دین اسلام و ارزش‌های انقلابی بود. در تفسیر آنان «جهانی شدن» عبارت بود از ارادهٔ معطوف به همگون‌سازی فرهنگی جهان ازسوی غرب که پادگفتمان «بومی‌گرایی» یا جریان مقاومت فرهنگ‌های بومی در برابر ادغام و اضمحلال را می‌طلبید. بنابراین گفتمان «مهندسی فرهنگی» که در مغایرت با «گفتمان تعامل فرهنگی» و سیاست‌های دولت پیشین شکل گرفت، طرح دوبارهٔ «هنرهای ملی- اسلامی»، پرداختن به «هنر منطقه‌ای»، «هنر جهان اسلام» و یا «هنر کشورهای اسلامی» ازجمله مصادیق «هنر مقاومت» به‌عنوان هنری مستتر در این گفتمان بود که واکنشی در برابر «جهانی شدن» و هضم در الگوهای فراگیر بود. احیای ارزش‌های انقلابی- اسلامی در فضای جدید، احیای فرهنگ باستان‌گرایانه، تاریخی، سنتی و بومی به‌مانند ثبت جهانی نوروز، مهر اصالت صنایع‌دستی و هنرهای سنتی، ثبت جهانی مراکز بومی تولیدات سنتی ازجمله سیاست‌های فرهنگی در گفتمان مرکز بود. دوسالانهٔ هشتم در یک همکاری مشترک با نهادهایی مانند سازمان صنایع‌دستی و گردشگری، فرهنگستان هنر و ازجمله مؤسسهٔ هنرهای تجسمی شهرداری تهران برپا شد. تفکیک وجوه کاربردی و کارکردی سفال با تکیه بر ارزش‌های سنت‌گرایانه و بومی‌گرایانه مورد توافق نهادهای مشارکت‌کننده و حامی دوسالانه بود. تمایلات جهان‌شمول در سفال و سرامیک که غرب‌گرا یا غیرایرانی و فاقد تعهد خطاب شد، کم‌رنگ گردید و «کاربرد» در مقام دال شناوری که در گفتمان هنر جهانی به حوزهٔ گفتمان‌گونگی سرریز گردیده بود به تصاحب گفتمان هنر مقاومت درآمد. سویه‌های جدید سفال ذیل عنوان اجراهای کاربردی و عملکردی سفال و آفرینش‌های هنری نو شکل گرفت. آثار دوسالانهٔ هشتم در مکان جدید وابسته به «فرهنگستان هنر» به نمایش درآمد. جایگزینی برای موزهٔ هنرهای معاصر که در دههٔ ۱۳۷۰ کانون تحولات هنر معاصر قرار داشت و البته در سیاست‌گذاری‌های فرهنگی معطوف به دههٔ ۱۳۸۰ قرار بود موزه به وظایف اصلی خود یعنی هنر معاصر بپردازد (اکبری، ۱۳۸۵: ۲). مکان نمایش آثار البته رابطهٔ معناداری با سیاست‌های حاکم بر

دوسالانه‌ها برقرار کرد. اقدامات فرهنگستان هنر نیز در دهۀ ۱۳۸۰ رویکردی محافظه‌کارانه در رابطه با مباحث هنری در پیش گرفت و بنا بر اساس‌نامۀ آن می‌بایست عمدتاً بر هنر «اسلامی» هم «سنتی» و هم «معاصر» متمرکز می‌گردید (جلیلی، ۱۳۸۳ به نقل از کشمیرشکن، ۱۳۹۶: ۳۳۱)؛ هرچند در این برهه عملکرد آن نشان‌دهندۀ تمرکز بیشتر بر بخش اسلامی و سنتی بود. آثار منتخب دوسالانۀ هشتم بیانگر تغییری پرمعنا در نسبت با دوسالانه‌های دورۀ قبل بود. استفاده از نشانه‌های تصویری و نوشتاری هنرهای سنتی با درون‌مایۀ مذهبی و اسلامی دیگر بار مانند هنر متعهد و ارزشی دهۀ ۱۳۶۰ و ۱۳۷۰ پرتکرار شد. نمونۀ آن، اثر برگزیدۀ کیانوش معتقدی با عنوان «بسم‌الله» است که مورد استقبال نمایندگان سازمان صنایع‌دستی و هیئت‌داوران واقع شد (تصویر ۴۷). البته سویۀ ایدئولوژیک آثار این دوره را با تمرکز دوچندان بر شاخصه‌های هنر سنتی و بومی می‌توان دریافت. در واقع نه صرف کاربردی بودن اثر واجد ارزشمندی بود و نه هر نوع مفهوم‌گرایی (در گسترۀ وسیع آن)؛ که ارتباط معنادار آن در راستای گفتمان مهم گردید؛ اثر حمیدرضا ناظمیان با نام «عاشورا» برگزیدۀ فرهنگستان هنر و ذیل عنوان مفاهیم عالی و نگرشی نو نمونه‌ای بر این ادعاست (تصویر ۴۸). یا اثر محمود بقائیان که با عنوان «بشقاب» در بخش اجراهای کاربردی دوسالانۀ هشتم به‌واسطۀ «...شناخت عمیق در به‌کارگیری نقوش کاملاً شرقی» (بیانیۀ فرهنگستان هنر، ۱۳۸۵) ازسوی نمایندگان فرهنگستان مورد تقدیر واقع شد (تصویر ۴۹).

تصویر ۴۷: کیانوش معتقدی، تقدیرشدۀ سازمان میراث فرهنگی و هیئت داوران دوسالانۀ هشتم (اثباتی، ۱۳۸۵)



تصویر ۴۸: حمیدرضا ناظمیان، برگزیدۀ فرهنگستان هنر در بخش آفرینش‌های نو، دوسالانۀ هشتم (همان)

اثر آزاده شولی با عنوان «باغ ایرانی» هم در بیانیۀ فرهنگستان مورد تقدیر واقع شد و ازسوی هیئت داوران مبتنی‌بر عنوان «سنتی- مدرن» برتر شناخته شد (تصویر ۵۰). در نمونه‌ای دیگر اثر تقدیرشدۀ امید قجریان با عنوان «باغ بر آجر» در به‌کارگیری نمادی از معماری ایرانی در کنار عنصری از طبیعت کوشیده بود که درعین‌حال دلالت‌های تاریخی را به دنبال داشت (تصویر ۵۱).

تصویر ۴۹: محمود بقائیان، تقدیرشدۀ فرهنگستان هنر، دوسالانۀ هشتم (اثباتی، ۱۳۸۵)

تصویر ۵۰: آزاده شولی،تقدیرشدۀ فرهنگستان هنر و برگزیدۀ هیئت داوران دوسالانۀ هشتم

تصویر ۵۱: امید قجریان (همان)

۳-۵. تحلیل نمایشگاه نهم: سفال در کشمکش گفتمان هنر مقاومت/ هنر معناگرای جدید

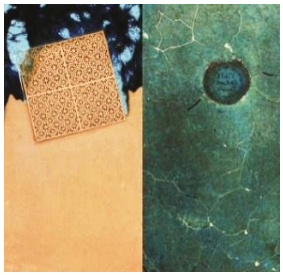
تثبیت مواضع گفتمانی دولت در نمایشگاه نهم صورت پذیرفت. هرچند انتظار می‌رفت با تأسیس «انجمن هنرمندان سفالگر»[۹] قدمی در جهت استقلال و کم شدن سلایق دولت برداشته شود، در واقع این اتفاق شکل نگرفت.

جداسازی چالش‌برانگیز دوبارۀ بخش‌های کاربردی و تجسمی، به نوعی اعتبار بخشیدن به سویۀ کاربردی در کنار آثار مضمون گرایانه بود. در بررسی اثر تهمینه محبی با عنوان «زنان قاجار»(تصویر ۵۲) با رویکردی غیرانتقادی مواجهیم؛ پرداختی کلیشه‌ای از زنان سنتی و قاجاری که بر

حوضچه‌های آب گرد آمده بودند. هم‌نشینی دال‌های بصری مانند ماهی، آب، گل و گیاه و زن‌ها، تکرار روایتی از پیوند زنان با طبیعت بود تا آنکه بیانیه‌ای انتقادی با درون‌مایه‌های نقد اجتماعی باشد. اثری دیگر از معصومه رضازاده با عنوان «ظروف کاربردی» با ارجاع به‌عنوان اثر بر سویهٔ کاربردی بودن تأکید داشت هم در استفاده از نشانه‌های تصویری و کلیشه‌ای مانند زنان در جلسهٔ بزم، دف و گل و درخت و طبیعت غیرانتقادی می‌نمود؛ همان نشانه‌های مورد توجه در فرهنگ بصری مردانه (تصویر ۵۳). در تداوم آن حضور نمایندگانی از سازمان میراث فرهنگی و صنایع‌دستی و همکاری انجمن هنرمندان سفالگر دو نگاه متفاوت را به دوسالانهٔ نهم تجویز کرد؛ آن‌طور که منیژه آرمین دبیر دوسالانه به تبیین تفاوت‌های فکری گردانندگان دوسالانهٔ نهم پرداخته بود و سیاست‌گذارانی نام برد که با تفکرات سنت‌گرا خود را صاحب تاریخ و هنر می‌خواندند و برخورد متعصبانه داشتند؛ و یا افرادی که به نام مدرنیست نوعی افسارگسیختگی را در سفال و سرامیک رواج داده و طرح کردند (آرمین، ۱۳۹۹). اثر نوری و بی‌طرف با عنوان «خشت»، برگزیدهٔ تکنیک ویژهٔ ایده‌مند بود. به‌کارگیری لعاب فیروزه‌ای که در کارکرد نشانه‌ای آن تداعیگر موجی بود که کاشی مشبک با نقوشی برگرفته از کاشی‌کاری سنتی را به ساحل آرامش می‌رساند یا استفاده از لعاب سبزرنگ ترک‌دار با زمینه‌ای برخوردار از نشانهٔ نوشتاری «لا اله الا الله» دلالت‌پردازی‌های سنت‌گرایانه و مذهبی داشت (تصویر ۵۴). در واقع همسو کردن تحولات فرهنگ و هنر با سیاست‌های گفتمان مهندسی فرهنگی مانند بازگشت به آرمان‌های دههٔ اول انقلاب اهمیت یافته بود. این سیاست به‌نوعی در تقابل با گفتمان جهانی شدن بر بنیادگرایی فرهنگی تکیه داشت و فضای فرهنگی را به‌سوی فرهنگ باستان‌گرایانه، تاریخی و سنتی رهنمون می‌کرد. بازتولید این دیدگاه اثر فرزاد فرجی با عنوان «تجدید حیات» بود که مضمونی باستان‌گرایانه و تاریخی داشت (تصویر ۵۵).

تصویر ۵۲: تهمینه محبی،
برگزیدهٔ بخش هنرهای کاربردی

تصویر ۵۳: معصومه رضازاده، برگزیدهٔ بخش هنرهای کاربردی،
دوسالانهٔ نهم (اثباتی، ۱۳۸۸)



تصویر ۵۴: رضا نوری و سید حسین بی‌طرف،
دوسالانهٔ نهم، برگزیدهٔ بخش تکنیک ویژه (اثباتی، ۱۳۸۸)

تصویر ۵۵: فرزاد فرجی، برگزیدهٔ بخش نقش برجسته و کاشی،
دوسالانهٔ نهم (همان)

بااین‌حال ارجاع به بعضی آثار ارائه‌شده دوسالانهٔ نهم که نظم گفتمانی مسلط را به چالش می‌کشید، قابل اعتناست. آثاری با موضوعات متعدد اما واجد دلالت‌های انتقادی، که یکدستی و همگنی نمایشگاه را به چالش کشید. جریانی که تحت عنوان گفتمان حاشیه، یعنی هنر «معناگرایانه جدید» کنش محور و در کشمکش با هنر مقاومت قرار داشت. این رویکرد از دیدگاه‌های نوگرایانه و معاصر انجمن هنرمندان سفالگر تبعیت می‌کرد. شکل‌گیری گفتمان معاصریت در هنر به‌خصوص در دههٔ ۱۳۸۰ و پس از آن «هنر جدید» با معیارهای ساخت‌شکن را به دنبال داشت. «هنر معناگرایانهٔ جدید» نیز برایند آن بود که قواعد، سبک و قراردادهای تثبیت‌یافته و کلاسیک در نظام آموزشی را به چالش کشید یا دعوت به بازنگری داشت. فارغ‌التحصیلان رشته‌های هنری مانند صنایع‌دستی، هنر اسلامی و... پشتوانهٔ آن بودند. شرکت در نمایشگاه‌ها فرصتی برای ظهور و بروز ایده‌پردازی‌های نو آنان شد. هرچند گفتمان فرهنگی مسلط و هنر مقاومت اصالت را در استفاده از مادهٔ هنری به سفال

داد تا روایتگری ایدئالیستی با ارجاع به نشانه‌های هنر سنتی و بومی یا هنر مذهبی ایدئولوژیک باشد اما این هنر«معناگرایانه جدید» بود که در نقد نظام قدرت این بار از زبان انتزاع بهره نگرفت. پرداختی واقع‌گرایانه داشت با حساسیت به موضوعات اجتماعی. گاه انعکاس و نمایش سرگشتی انسان معاصر بود در ازدحام و شلوغی زندگی و یا نمایش تحولات درونی در رابطه با جامعه بود. نمونهٔ آن اثر مریم کوهستانی با عنوان «اتفاق» را می‌توان ذکر کرد که در فرم اگرچه اکسپرسیونیستی، مضمونی انتقادی و سرکش داشت (تصویر ۵۶).

بنابراین افزایش آثار فیگوراتیو در دوسالانه‌های این مقطع را که در دورهٔ نهم و دهم ادامه داشت، می‌توان در جهت خواسته‌های بازاندیشانهٔ هنرمندان سفالگر قلمداد کرد که مطالبات جدیدی از جامعه و مسئولان مطرح کرد. فضایی که چندان مورد حمایت گفتمان مسلط قرار نگرفت و ذیل جریان هنر معناگرایانه در این نمایشگاه‌ها پیگیری شد. ازاین‌رو فرصتی برای به چالش کشیدن قدرت مرکز شناخته شد که گاه محطاطانه و با ملاحظه بود. نمونهٔ آن اثر سعید شجاعی با عنوان «ماندن با اجبار» را می‌توان نام برد که جماعتی سرافکنده، مطیع و درمانده را در مواجه با صندلی خالی مجبور به ماندن و تماشای هیچ می‌کرد. اثری که با استفاده از دلالت‌های نشانه‌ای عنوان، اشاره به فضای سیاسی و اجتماعی با درون‌مایه‌های اعتراضی داشت (تصویر ۵۷).

تصویر ۵۶: مریم کوهستانی، برگزیدهٔ بخش حجم (اثباتی، ۱۳۸۸)

تصویر ۵۷: سعید شجاعی، راه‌یافته به نمایشگاه، بخش حجم (همان)

۳-۶. تحلیل نمایشگاه دهم: سفال در کشمکش هنر مقاومت/ هنر معناگرای جدید

دوسالانهٔ دهم با سیاست تمرکززدایی هم‌راستا گردید و نمایش آثار به‌طور هم‌زمان در شهرستان سمنان و تهران انجام شد. جذب مخاطبان عام هنر و ایجاد فرصت‌های تازه برای هنرمندان در شهرستان‌ها در برنامهٔ این تغییر بود. هرچند برخی صاحب‌نظران معتقد بودند با این کار فرصت و امکان برگزاری رویدادهای مستقل نیز از این شهر گرفته خواهد شد (اکبری، ۱۳۹۰: ۸). انتظار می‌رفت به‌واسطهٔ اینکه که دوسالانه‌ها و نمایشگاه‌های ملی قادر نخواهند بود هرگز فرصت‌های برابر را در برگزاری رویداد در مناطق مختلف ایجاد کنند، شاید اقدامی بود در برجسته‌سازی فرهنگ‌های کوچک‌تر. بنابراین تمرکززدایی در راستای ادعای سیاست عدالت فرهنگی گفتمان قابل تفسیر بود. پیامد تصویب سیاست‌های اشتغال هنرمندان هم در شورای عالی انقلاب فرهنگی در سال ۱۳۸۲ پرداختن به مقولهٔ اقتصاد هنر در ایران بود که آن را منطبق با رونق گرفتن بازار جهانی هنر و اقتضائات داخلی ضروری دانست؛ مانند اجرای ایدهٔ فروش آثار در قالب اکسپو[۱۰]ی سفال که البته آثار دوسالانه نشان می‌دهد گفتمان مسلط چندان نتوانست به بازتولید خود بپردازد و در کشمکش با گفتمان حاشیهٔ هنر «معناگرایانهٔ جدید» قرار داشت.

افزایش آثار فیگوراتیو و کنش‌محور سهم قابل توجه دوسالانهٔ دهم بود؛ اثر مریم کوهستانی با عنوان «آغوش خاموش» با بیانی اکسپرسیونیستی (تصویر ۵۸) یا اثر هادی محبعلی با عنوان «جنگجو» آن را نمایندگی می‌کرد که به تفسیر هنرمند، برگرفته از روایات‌های شاهنامه بود (محبعلی، ۱۳۹۶)؛ دیوی که عناصر قدرت و جهالت در او جمع گردیده و مبارز می‌طلبید (تصویر ۵۹). برخوردهای این‌گونه با موضوعات تاریخی و یا معاصر، انتقادی یا بازاندیشانه بود. این نگاه متفاوت در اثر راضیه پاوکی «بدون عنوان» با بازنگری در جایگاه کلاسیک مؤلف به‌عنوان سازنده یا خالق اثر و همچنین نوعی تغییر در قاعده‌های تولید یا آفرینش خود را نشان داد و با همراه کردن و مشارکت مخاطبان در فرایند تولید پیگیری شد. در این اثر، زنگوله‌های سرامیکی آویخته در نمایشگاه را مخاطبان به حرکت درآورده و صدادار می‌شد. تعویض «ابژهٔ هنری» به «فرایند هنری» که در دوسالانه‌های سفال اول بار صورت گرفت و برایند تحولات هنر جدید و معاصر بود (تصویر ۶۰).

تصویر ۵۸: مریم کوهستانی

تصویر ۵۹: هادی محبعلی

تصویر ۶۰: راضیه پاوکی
(زنده‌روح کرمانی، ۱۳۹۲)

بااین‌حال بازنمایی‌های مذهبی و دینی در قسمت هنرهای کاربردی، میراث فرهنگی و سرامیک دیزاین همچنان دنبال شد و در دورهٔ دهم با یکدیگر پیوند خورد. اثر محسن توحیدی و «نگار کفیلی» شاخصهٔ این رفتار جدید بود که نشانه‌های نوشتاری را با تداعی آیاتی از سورهٔ توحید، داخل مظروف مدوری نقش‌اندازی کرد. هرچند این آثار با به حاشیه بردن کاربردهای اولیهٔ یک مظروف سفالی در ارتباط با «ابهام‌آمیز بودن» و «محوشدگی» کلمات در سطح به‌کاررفته ماهیتی غیرایدئولوژیک را به نمایش گذاشت (تصاویر ۶۱ و ۶۲) در پیوستگی این آشفتگی جریان هنر «معناگرای جدید» در مقام هنر پیرامون در این دهه، گفتمان مسلط را به چالش کشید. دوسالانه‌های هشتم، نهم و دهم به عرصهٔ این تنازعات تبدیل شد. نقطهٔ اوج این منازعات دوسالانهٔ دهم بود. شکاف ناشی از این کشمکش‌ها آن‌طور که یاسر رجبعلی در چارچوب اثرش به نمایش درآورد بیشتر شد تا در نمونهٔ استعاری آن همچون اثر رجحانه حسینی با عنوان «گذار» دلالت بر گذر از فضای گفتمانی سه دورهٔ نمایشگاهی آن ذیل هنر مقاومت به تحولات سفال در دههٔ بعد باشد (تصاویر ۶۳ و ۶۴).

تصویر ۶۱: برگزیدهٔ نقش برجسته و نقش بر روی سطوح، محسن توحیدی

تصویر ۶۲: نگار کفیلی، (تقدیرشده) بخش کاربردی

تصویر ۶۳: یاسر رجبعلی، برگزیدهٔ بخش هنرهای کاربردی، میراث فرهنگی و صنایع‌دستی

تصویر ۶۴: رجحانه حسینی، برگزیدهٔ نقش برجسته و نقش بر روی سطوح (زنده‌روح کرمانی، ۱۳۹۲)

در غیاب دوسالانهٔ سفال جشنوارهٔ هنرهای تجسمی فجر در سال‌های ۱۳۹۱ و ۱۳۹۲ با طرح موضوع «عدالت» و یا با تشویق الگوهای بومی و سنتی هنر ادامه یافت که هم‌راستا با مواضع گفتمانی دولت بود (تصویر ۶۵). همچنین وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی در دولت دهم با برگزاری اولین دورهٔ جشنوارهٔ ملی از «طواف تا ولایت» در سال ۱۳۹۰ به پذیرش و معرفی آثار سفال و سرامیک پرداخت. در نوزدهمین نمایشگاه بین‌المللی قرآن (۱۳۹۰) نیز از هنرمندان پیشکسوت ازجمله مقصود پاشایی هنرمند سفالگر، به‌پاس خدمات و فعالیت‌های هنری با درون‌مایهٔ مذهبی و اسلامی تجلیل به عمل آمد. بااین‌حال بخش قابل توجه تحولات سفال در جابه‌جایی گفتمان فرهنگی در نیمهٔ اول دههٔ ۱۳۹۰ با حضور پررنگ نمایشگاه‌های گروهی رسمی و غیررسمی رقم خورد.

تصویر ۶۵: فرزانه مصطفایی، پنجمین جشنوارهٔ هنرهای تجسمی فجر (نگارندگان)

۳-۷. تحلیل نمایشگاه یازده: سفال در کشمکش گفتمان اعتدال فرهنگی و هنر کاربردی معناگرا/اجتماعی

با پایان دورهٔ دولت دهم و با شروع دولت جدید طرح مهندسی فرهنگی به‌مثابهٔ روشی برای مقابله با تهاجم فرهنگی و آنچه جنگ نرم خوانده شد به حاشیه رفت و جای خود را به رویکردهای اعتدال‌گرایانه در عرصهٔ سیاست خارجی و داخلی داد. این جریان که از حمایت طیف اصلاح‌طلبان برخوردار بود، با طرح شعارهایی مانند «نجات اقتصاد ایران»، «تعامل سازنده با جهان»، «احیای اخلاق جامعه» و «حفظ منافع ملی ازطریق اعتمادسازی و تنش‌زدایی با جهان» به پیروزی رسید. در گفتمان فرهنگی دولت جدید، طرح مفهوم اعتدال به‌مثابهٔ توازن میان واقع‌گرایی و آرمان‌گرایی به میان آمد که مدعی بود می‌تواند چارچوب مشترکی برای حضور آراء و اندیشه‌های متفاوت فراهم آورد. به‌نوعی مفهوم اعتدال «علاوه‌بر معنا یافتن در برابر افراط، معانی ساختاری خاصی در برابر عدم تعادل و عدم توازن هم دارد» (خانیکی، ۱۳۹۳: ۱۵۶). رویکردی که قابل ترجمه به بخش‌ها و سطوح مختلف اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی و سیاسی بود. در این مقطع گفتمان «اعتدال فرهنگی» با دال مرکزی برابری و عدالت در فرصت‌ها و نسبت‌های فرهنگی و با نشانه‌هایی همچون تعامل سازنده، حقوق شهروندی، منزلت اجتماعی، برابری جنسیتی و فرهنگ زیست‌محیطی مفصل‌بندی شد. گفتمان فرهنگی اعتدال همچنین با نفی نشانه‌های یک‌جانبه‌گرایی به‌جای چندجانبه‌گرایی متوازن، نفی نابرابری جنسیتی در برابر عدالت جنسیتی با تأکید بر نقش‌های اجتماعی و فراسنتی، نفی یکسان‌سازی فرهنگی به‌جای مدارا و پذیرش تنوع فرهنگی، مشارکت شهروندان و بازنگری در فرهنگ زیست‌محیطی با نفی تخریب در برابر حفاظت و پیشگیری به غیریت‌سازی با گفتمان پیشین پرداخت. این گفتمان در درون خود «هنر کاربردی معناگرا» را مستتر داشت که در کشمکش با «هنر اجتماعی» بود. طرح هنر «کاربردیِ معناگرا» تلاشی بود در جهت ایجاد موقعیت بینابینی هنر که سویهٔ کاربردی و معناگرایانه (وجه کارکردی) را در حالی به هم نزدیک می‌کرد که بر تفکیک آن در گفتمان هنر مقاومت تأکید شد. تفکیکی که به‌مثابهٔ جدال میان سنت و مدرن در عصر جهانی شدن قلمداد گردید. هنر کاربردیِ معناگرا همچنین طرحی برای آشتی مخاطب خاص و نخبه و مخاطب عام هنر نیز بود. هرچند این درهم‌شدگی می‌توانست از وجوه آن فروکاهد، شعاری شود و دچار بی‌هویتی گردد. بااین‌حال هنر کاربردی معناگرا در گفتمان اعتدال فرهنگی از یک‌سو از ناب‌گرایی فاصله می‌گرفت و ازسویی پرهیز از غوطه‌ور شدن در هنر معاصری داشت که کنش‌محور و ساخت‌شکن بود. پاسخی مثبت و البته تردیدبرانگیز برای ورود به موقعیت جدید جهانی شدن بود. همچنین جانشینی برای هنر مقاومت که بر مضامین غیرانتقادی و موقعیت کاربردی هنر تکیه داشت؛ آن‌طور که در دههٔ ۱۳۸۰ ذیل حمایت از صنایع‌دستی، هنرهای سنتی و بومی با احیای گفتمان میراث دنبال شد و در نمایشگاه‌های ملی هنر ازجمله دوسالانهٔ سفال با تفکیک وجوه کاربردی و معناگرایانه در بخش‌های جداگانه قرار گرفت. در گفتمان هنر کاربردی معناگرا دال مرکزی همسوسازی کاربرد و محتوا مد نظر قرار گرفت و از تقابل دوتایی آن پرهیز گردید. طرحی که درعین‌حال در دیالکتیک با «هنر اجتماعی» این مقطع قرار گرفت. «هنر اجتماعی» به‌مثابهٔ تریبونی برای هنرمندانی ترسیم گردید که موضع‌گیری‌های متنوعی را دنبال می‌کرد.

در عرصهٔ هنر اختیارات بیشتری به نهادهای واسطی مانند انجمن‌های هنری سپرده شد و انجمن هنرمندان سفالگر برگزاری نمایشگاه‌های گروهی را تا مدتی جایگزین دوسالانه کرد. هنجارهای گفتمان فرهنگی مرکز در دههٔ ۱۳۹۰ ازطریق طیف فارغ‌التحصیلان دانشگاهی هنر که افزایش یافته بود با چالش جدی مواجه شد. ازجملهٔ آن برگزاری نمایشگاه‌های گروهی و انفرادی فراوانی بود که نقشی مؤثر داشت. برگزاری نمایشگاه‌های گروهی و انفرادی سفال و سرامیک مانند آنچه ازطریق گزاره‌ها یا «استیتمنت»[11] و بر مبنای مفاهیمِ آثارشان مدعی بودند تأکیدی دوباره بر تکثرگرایی هنر معاصر قلمداد گردید. آن‌طور که جنتی، وزیر وقت فرهنگ و ارشاد اسلامی، در مورد مسیر هنر امروز گفته بود دیگر نمی‌توان قائل به وجود مرز مشخص و روشنی بین رشته‌های مختلف هنری شد (برگرفته از سایت وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۹۴). چرخشی بر پایهٔ تلفیق میان سویهٔ کاربردی و محتوایی هنر که نشان از تغییر در رویکرد گفتمانی دولت داشت، نوعی مغایرت با گفتمان هنر مقاومت. رویکردی که با نمایش آثار در دههٔ ۱۳۹۰ هم‌خوانی داشت. جستارهای اکبری در نمایشگاه «مرکب ایرانی» در مسیر خارج کردن کلمات و حروف از بافت معنایی قبلی آن، از همین نوع بود که اتفاقاً موقعیت معنایی جدیدی برای آن ایجاد می‌کرد (تصویر ۶۶). نمایشگاه کاربردی‌های معناگرا (۱۳۹۶) هم مانند سایر کوشش‌های نمایشگاهی دیگر این مقطع تلاش کرد تا پاسخی یابد در این جهت که برای ورود سفال به حیطهٔ معاصریت در هنر، آیا همچنان می‌توان مرز و حدودی بین هنرهای زیبا و یا هنرهای به‌اصطلاح کاربردی مشخص نمود؟ و اینکه ترسیم این مرز چه جایگاهی را می‌طلبد؟ شبنم عمانی با اثری با عنوان «صلح از بشقاب شما آغاز می‌شود» وجوه کاربردی شیء یا همان بشقاب را بیش از آنکه کارآمدی پیشین آن مورد نظر باشد، در جهت انتقال معنا و مفاهیم مورد استفاده قرار داد (تصویر ۶۷). هنر «کاربردیِ معناگرا» ذیل گفتمان

«اعتدال فرهنگی» به‌عنوان وجه سازش‌گرایانه یا به‌منزلهٔ موازنه بین سویه‌های هنر شناخته شد. امکانی که شاید ورود به عرصه‌های بین‌المللی هنر و جهانی شدن را تسهیل می‌کرد و یا باورپذیر می‌شد. نمایشگاه «فرایافت» (۱۳۹۷) نمونهٔ استعاری آن بود که به‌عنوان بستر و فراخوانی شناخته شد که مسیر حضور در دورهٔ چهارم دوسالانهٔ بین‌المللی «فاین کرفت»[۱۲] در فرانسه را هموار کرد. همان نمایشگاهی که در وسعت جهانی به پیوند صنایع‌دستی و هنرهای زیبا می‌پردازد. البته به نظر می‌رسید این بار شاخصه‌های اصلی نمایشگاه «فرایافت» و آثار انتخاب‌شده جهت شرکت در نمایشگاه بین‌المللی حاکی از نگاه خاص گردانندگان و حامیان دوسالانهٔ جهانی «فاین کرفت» به هنرهای سنتی و یا صنایع‌دستی ایران بود. این رویکرد و بازتاب آن درنهایت با نوعی خودانتقادی و پررنگ شدن آن در آثاری همراه شد که به‌تکرار و کلیشه‌وار از نشانه‌های هنر سنتی و یا خارج کردن آن از بافت معنایی آن بهره گرفت. دیدگاهی که در ایران سعی داشت به‌واسطهٔ برگزاری دوره‌های چندگانهٔ دوسالانهٔ ملی سفال، آثاری را واجد صلاحیت ملی بودن و نمایندگی کردن آن برای حضور در یک دوسالانهٔ بین‌المللی قلمداد کند که برایندی بود از آنچه معاصر شدن سفال تلقی شد. البته باید در این بحث اندیشید که آیا مطرح کردن مضامینی به‌طور شاخص با محوریت هم‌نشینی میان سنت و مدرن که در آثار این نمایشگاه قابل ملاحظه بود، در مسیر بازسازی هویت فرهنگی و هنری در عرصهٔ جهانی شدن قرار داشت یا بازتولید نگاه شرق‌شناسانه‌ای قلمداد می‌شد که با محوریت نهادهای مشروعیت‌بخش و تعیین‌کنندهٔ قواعد دنیای هنر در غرب انجام می‌گرفت (تصاویر ۶۸ و ۶۹).

تصویر ۶۶: عباس اکبری، نمایشگاه مرکب ایرانی (URL2)

تصویر ۶۷: شبنم عمانی، نمایشگاه کاربردی‌های معناگرا (URL3)

تصویر ۶۸: کوروش آریش، نمایشگاه دوسالانهٔ فاین کرافت فرانسه (URL4)

تصویر ۶۹: بهزاد اژدری، نمایشگاه دوسالانهٔ فاین کرافت فرانسه (URL5)

دوسالانهٔ یازدهم که پس از ۹ سال از برگزاری آخرین دوسالانه و به‌واسطهٔ شرایط کرونایی به دو صورت حضوری و مجازی صورت پذیرفت، ماحصل تحولات سفال در دههٔ ۱۳۹۰ را به نمایش گذاشت. این دوسالانه با عنوان فرعی «خودکاوی» هدف‌هایی مانند توسعهٔ مرزهای رسانهٔ سرامیک با دلالت بر دیالکتیک فن و هنر (فراخوان یازدهمین دوسالانهٔ ملی سرامیک، ۱۳۹۹) دنبال شد. همچنین بیشتر تمرکزگردانندگان معطوف به برون‌داد آن در عرصهٔ جهانی گردید که پیش‌تر با حضور در نمایشگاه «فاین کرفت» اقدامات عملی در این زمینه انجام شد. حتی حساسیت بر سر انتخاب عنوان کلی نمایشگاه افزایش یافت و عنوان دوسالانه برخلاف دوره‌های قبل به «دوسالانهٔ ملی سرامیک ایران» تغییر پیدا کرد و واژهٔ سفال از آن حذف شد. عضو شورای سیاست‌گذاری دوسالانه عنوان کرده بود در عرصهٔ بین‌الملل تلاش شد جا پای محکم‌تری پیدا شود تا وقتی دربارهٔ سرامیک حرف زده شود مشخص شود که توجه به کدامین سوست؛ سفال و سرامیک از هم جدا نیست و زندگی در جامعهٔ جهانی نیازمند واژهٔ جهان‌شمول‌تر آن است (باقری، ۱۳۹۹). به‌نوعی جهان‌شمول بودن سفال یا سرامیک در این مقطع اشاره به همسازی وجوه کاربردی و محتوایی آن داشت که در گسترهٔ زیباشناسی جدید و حوزهٔ تجسمی آن دنبال گردید. یا اینکه دور شدن از معیارهای زیباشناختی بومی-سنتی یا تاریخی که در برههٔ اکنون می‌توانست دربردارندهٔ سویهٔ فرازمانی و فرامکانی سفال باشد. هرچند ملاحظات صورت‌گرفته در به‌کارگیری امر معاصر در این دوسالانه ازجمله توجه به کارکردگرا بودن، چندوجهی بودن و یا عنصر بینارسانه‌ای بودن مطرح بود اما همچنان رویکردهای غیرمشارکتی و مدرنیستی که ارتباط آثار را با مخاطبان مشخص می‌کرد، مانند دوسالانه‌های قبل‌تر دنبال شد. معدود اثری که مشارکت مخاطب را در مبحث جایگزینی «فرایند هنری» به‌جای «ابژهٔ هنری» در نظر گرفته بود، «صدای زیستنم» اثری از دلارام ریاضتی بود (تصویر ۷۰) که تکمیل آن ازطریق لمس کردن مخاطبان صورت می‌گرفت. کارکردی که به‌واسطهٔ مجازی بودن نمایشگاه بی‌اثر یا کم‌رنگ شد. دوسالانهٔ یازدهم همچنین برای اولین بار از انتخاب عنوان یعنی «خودکاوی» بهره می‌گرفت؛ تلاشی برای جلوگیری از ابهام و تناقضاتی که سعی در زدودن آن شد. بااین‌حال آن‌طور که عنوان شده بود، تداعی‌کنندهٔ نگاه درونی هنرمند بود یا قابلیت تعمیم به موضوعاتی بیرونی داشت. رویکردی که به‌عنوان

بخشی از موضع‌گیری هنر «کاربردی معناگرا» بازتولید گفتمان مرکز بود. همچون اثری از زیبا پشنگ با عنوان «رسوب» (۱۳۹۹) و الدوز نبی‌زاده با عنوان «جزیرهٔ شمارهٔ ۷» (۱۳۹۹) (تصاویر ۷۱ و ۷۲). «پشنگ» سعی کرده بود لایه‌های مختلف را کنار هم بگذارد و یک هویت جدید خلق کند. انباشت‌هایی که رسوب کرده بود و شاید اشاره به واقعیتی از پیش تعیین شده داشت که ذره‌ذره شکل می‌گرفت. نبی‌زاده اما زندگی ماشینی، انسان معاصر و اسباب‌بازی را دستمایهٔ ساخت اثر قرار داد که واجد معنا بود.

تصویر ۷۰: دلارام ریاضتی،
دوسالانهٔ یازدهم (حسینی، ۱۳۹۹)

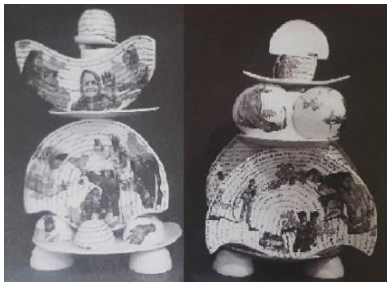
تصویر ۷۱: زیبا پشنگ،
دوسالانهٔ یازدهم (همان)

تصویر ۷۲: الدوز نبی‌زاده،
دوسالانهٔ یازدهم (همان)

سویهٔ دیگر آثار با کنشگری اجتماعی همراه بود. موضع‌گیری‌هایی از جنس نقد تند اجتماعی، فمینیستی، و زیست‌محیطی که در قالب «هنر اجتماعی» معنا گرفت. عمده آثار ارائه‌شده با این دیدگاه با طرح مباحث «فمینیستی» اعتراضی بود برخاسته از نابرابری‌های اجتماعی و جنسیتی که گاه ارجاع تاریخی آن به موضوعات پررنگ بود، اثر خدیجه تنها با نام «زلیخا یک بار، یوسف N بار» (۱۳۹۹) از این نوع بود که درعین‌حال دغدغه‌ای امروزی داشت. اثری از تینا ابتهاج (۱۳۹۹) نیز روایت « زن» و «مرد» در قالب احجامی سرامیکی بود که با ظروف شکسته‌شده به هم متصل شد. به‌کارگیری نشانه‌های تصویری «زن» و «مرد» به‌جای یکدیگر شرحی بر نمایشی تبعیض‌آمیز بود تا برساخته‌های فرهنگی نسبت به زنان را در جامعه مورد بازنگری قرار دهد (تصاویر ۷۳ و ۷۴).

بخشی دیگر شامل آثاری بود که به‌صورت کنایه‌آمیز کارکردهای انتقادی، اجتماعی و سیاسی را دنبال می‌کرد. مانند اثر بهزاد اژدری که به‌صورت غیررقابتی در نمایشگاه شرکت یافت و ظروف سرامیکی کاربردی لعاب‌دار انسانی برصلیب‌کشیده را شکل داده بود و دلالت‌های اولیهٔ آن مبتنی‌بر کارکرد «عنوان» و نشانه‌های به‌کارگرفته‌شده در اثر (ظروف کاربردی) ارجاعی به هنرهای کاربردی، مهجور بودن و جای خالی آن در دوسالانهٔ یازدهم بود (تصویر ۷۵). درحالی‌که بر مبنای دلالت‌های ضمنی و ارجاعات نشانه‌ای مانند جان‌بخشی به شیء در قالب انسان برصلیب‌کشیده، مرثیه‌ای بود در مذمت کنار گذاشتن آدم‌هایی که به دلایل مختلف از حضور در صحنه‌های اجتماعی و سیاسی منع شدند. بنابراین می‌توان عنوان کرد درحالی‌که سعی گردید نمایشگاه دوسالانهٔ یازدهم در جهت تثبیت مواضع گفتمانی دولت و بر مبنای هنر «کاربردی معناگرا» وجهی همساز داشته باشد یا پیوندی از دوسویهٔ کاربرد و کارکرد در سفال به نمایش گذارد، این گفتمان هنر اجتماعی بود که توانست با دلالت‌های انتقادی بر گفتمان مرکز غلبه یابد و به‌عنوان گفتمان مسلط شناخته شود.

تصویر ۷۳



تصویر ۷۴: تینا ابتهاج، دوسالانهٔ یازدهم سرامیک
(URL6) ۱۳۹۹

تصویر ۷۵

۴. نتیجه‌گیری

دوسالانه‌های سفال و سرامیک در ۱۱ دورهٔ برگزاری پس از انقلاب هم‌زمان با اوج گرفتن گفتمان نمایشگاه هنر در ایران، بستری برای تحولات فرهنگی، هنری و اجتماعی و سیاسی تأثیرگذار دههٔ ۱۳۶۰ تا ۱۴۰۰ قرار گرفت. تداوم منازعات سنت و مدرن که دست‌کم از اواخر قاجار و در سرتاسر دوران پهلوی اول و دوم جریان داشت، باعث شد ازجمله نمایشگاه‌های سفال عرصهٔ این کشمکش‌ها باشد. کشمکش میان سنت و مدرنیته در نمایشگاه‌ها دو سویهٔ کاربردی و کارکردی سفال را نشانه رفت. اشاره به سفال در مقام اشیایی دارای عملکرد با ویژگی‌هایی که از آن در موضع هنرهای سنتی، یعنی توجه به جنبهٔ کاربردی آن انتظار می‌رفت یا اینکه در دورهٔ معاصر و ذیل نمایشگاه‌ها، نه به‌مثابهٔ شیء کاربردی که در جایگاه اثر هنری مطرح شد؛ موضع‌گیری‌هایی که ذیل گفتمان‌های فرهنگی مسلط پس از انقلاب اتخاذ گردید. جریان قدرت در نظام فرهنگی همچنین با جهت‌دهی به آفرینش‌های هنرمندان به بازتولید خود اقدام کرد که درجایی با مقاومت گفتمان حاشیه مواجه شد. دههٔ اول انقلاب با حاکمیت گفتمان فرهنگی انقلاب و هنر برآمده از آن یعنی «هنر متعهد» معرفی شد. در این جایگاه آثار ارائه‌شده در آنچه به‌عنوان نمایشگاه اول و دوم شناخته شد، با تکیه بر مضامین گاه مذهبی و سنت‌گرایانهٔ نمایشی از وجوه کارکردی سفال بود؛ هرچند ارائهٔ آثاری کاربردی، فرمالیستی یا با درون‌مایه‌های انتزاعی در کشمکش با جریان هنر متعهد و مکتبی قرار داشت. دوسالانه‌های سوم، چهارم و پنجم سفال در دورهٔ دوم انقلاب اسلامی تحت‌تأثیر گفتمان مسلط «مقابله با تهاجم فرهنگی» با هنر مطلوب آن یعنی جریان «هنر ارزشی» قرار گرفت. مضمون‌گرایی برآمده از سویهٔ کارکردی سفال با موضوعاتی مذهبی و شیعی ادامه یافت. مضامین دیگری در ارتباط با مسئلهٔ تهاجم فرهنگی و یا انسجام خانواده هم‌راستا با هنر ارزشی قرار گرفت. هنر ناتورالیستی و طبیعت‌گرایانه در کنار گرایش‌های انتزاعی و فرمالیستی نیز جریان هنر ارزشی را به چالش کشید. دوسالانه‌های سفال در دورهٔ سوم (سال‌های ۱۳۷۶ تا ۱۳۸۴) با تعویض گفتمان مقابله با تهاجم فرهنگی به گفتمان تعامل فرهنگی عرصهٔ تحولات جدید گردید. گفتمان تعامل فرهنگی با تمایلات هنر جهانی در مسیر جست‌وجوی فرم و مضامینی تازه‌ای قرار گرفت که حاصل رویکردها و سیاست‌های فرهنگی در برخورد با عصر جهانی شدن بود. کشمکش آن با هنر بومی مطرح گردید؛ هرچند جستارهای هنرمندان سفالگر در این دوره به‌دلیل فراهم نبودن زمینه‌های لازم راهی برای ورود به فستیوال‌ها و جشنواره‌های جهانی پیدا نکرد. گفتمان‌های فرهنگی مسلط یعنی مهندسی فرهنگی و هنر مقاومت در دورهٔ چهارم منشأ تحولات شدند. سیاست‌گذاران فرهنگی الزام داشتند با تأکید بر پایداری فرهنگ‌های بومی، در پی یافتن مصداق‌های جدیدی در برابر تحولات و جریان جهانی فرهنگ برآیند. این رویکرد که با جدایی وجوه کاربردی و کارکردی یا محتوایی سفال و تمایز در ارزش‌گذاری در دوسالانهٔ هشتم، نهم و دهم تقویت گردید. درعین‌حال گفتمان مسلط چندان موفق به بازتولید خود نشد و گفتمان هنر معناگرایانهٔ جدید در تنازع با گفتمان مسلط قرار داشت. در دورهٔ پنجم (سال‌های ۱۳۹۲ تا ۱۴۰۰) تعویض گفتمان مهندسی فرهنگی با گفتمان اعتدال فرهنگی زمینهٔ تغییرات و تحولات جدیدی در دوسالانه‌های سفال را فراهم کرد. گفتمان نو در درون خود «هنر کاربردی معناگرا» را پنهان داشت که در کشمکش با «هنر اجتماعی» قرار گرفت. طرح هنر «کاربردیِ معناگرا» تلاشی بود تا سویهٔ کاربردی و کارکردی سفال را به هم نزدیک کند و موقعیتی بینابینی به وجود آورد نه مانند آنچه در گفتمان هنر مقاومت بر انفکاک سویه‌ها و ارزش‌گذاری آن تأکید گردید. نقطهٔ اوج تحولات سفال در مقطع پنجم در کنار نمایشگاه‌های متعدد گروهی دوسالانهٔ یازدهم بود که هنر اجتماعی وجه غالب رفتار هنرمندان شرکت‌کننده قرار گرفت با موضع‌گیری‌هایی در ارتباط با مشکلات و چالش‌های اجتماعی، نابرابری جنسیتی، زیست‌محیطی و... که بر محور تناقض‌های سنت در دوران معاصر مفصل‌بندی گردید. بر این اساس ۱۱ دورهٔ دوسالانهٔ سفال بااینکه متأثر از گفتمان‌های فرهنگی بود، همچنین عرصهٔ مقاومت‌ها شناخته شد و جریان سفال را به‌عنوان یک استثنا در هنرهای سنتی در فرازوفرود میان وجوه کاربردی و محتوایی و یا سنتی ماندن و معاصر شدن قرار داد.

پی‌نوشت‌ها

1. articulation
2. Nodal point
3. Floating signifier
4. Empty signifier
5. Chain of equivalence and difference

6. Jillian Echlin

7. Reduction Glazes

۸. اصطلاح اصول‌گرایی در انتخابات دورهٔ دوم شورای اسلامی شهر و روستا (۱۳۸۲) با حضور جریان موسوم به «آبادگران ایران اسلامی» در تهران مطرح شد (کاکه‌جانی، ۱۳۹۲) که در انتخابات ریاست‌جمهوری ۱۳۸۴ نقشی مؤثر داشت. البته در غرب، جریان اصول‌گرایی ایران مترادف با بنیادگرایی اسلامی شناخته می‌شود، بنیادگرایی اسلامی به‌معنای التزام به منابع دینی بدون دستبرد، تحریف یا تفسیر مبتنی‌بر دیدگاه شخصی است. به عبارتی بنیادگرایی مبتنی بر اصولی غیرقابل بحث و دور از مناقشات هرمنوتیکی است. بنیادگرایان مسیحی، یهودی، بودایی و مسلمان خود را حافظ اصولی می‌دانند که در طوفان تفسیرگرایی و کثرت‌گرایی معنا در حال محو شدن است. بااین‌حال، برداشت غرب از بنیادگرایی اسلامی به‌ویژه پس از حوادث ۱۱ سپتامبر ۲۰۰۱، بیشتر یک تلقی سیاسی است که آن را با گروه‌های خشونت‌طلبی چون القاعده و طالبان یکی می‌شمرد و اساساً بنیادگرایی را باعث و بانی خشونت در کنش سیاسی اسلام قلمداد می‌کند (مریدی، ۱۳۹۷: ۲۵۱).

۹. در شهریور ۱۳۸۶ با همکاری و حمایت ریاست وقت مرکز هنرهای تجسمی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، پس از سه سال تلاش، انجمن هنرمندان سفالگر در موزهٔ هنرهای معاصر تأسیس شد و عضوگیری کرد.

10. Expo

11. Statement

12. Fine craft

منابع

آبراهامیان، یرواند. (۱۴۰۰). تاریخ ایران مدرن. ترجمهٔ محمدابراهیم فتاحی. چ۲۲. تهران: نشر نی.

آرمین، منیژه، اکبری، عباس، و ترسلی، مرتضی. (۱۳۸۸). نهمین دوسالانهٔ ملی سفال و سرامیک معاصر ایران. تهران: مؤسسهٔ توسعهٔ هنرهای تجسمی معاصر.

آرمین، منیژه. (۱۳۹۹). ویژه‌نامهٔ یازدهمین دوسالانهٔ ملی سرامیک ایران. تهران: مؤسسهٔ توسعهٔ هنرهای تجسمی معاصر.

اثباتی، محمدحسن. (۱۳۸۵). هشتمین دوسالانهٔ هنر سفال سرامیک و آبگینهٔ معاصر ایران. تهران: مؤسسهٔ توسعهٔ هنرهای تجسمی معاصر.

استوری، جان. (۱۳۹۸). مطالعات فرهنگی دربارهٔ فرهنگ عامه. ترجمهٔ حسین پاینده. چ۶. تهران: آگه.

اسمیت، رابرت مرداک. (۱۳۹۹). هنر ایران. ترجمهٔ کیانوش معتقدی با همکاری علیرضا بهارلو. تهران: خط و طرح.

اکبری، عباس. ۱۳۸۵. دوسالانهٔ سفال بعد از پنج سال. نشریه تندیس. ۹۰: ۴.

اکبری، عباس. (۱۳۹۰). پرونده؛ دوسالانهٔ سفال. نشریهٔ تندیس، شمارهٔ ۲۱۰، ۱۴.

امادیان، یعقوب. (۱۳۸۱). سفال و سرامیک معاصر ایران؛ گزیده‌ای از آثار هفتمین نمایشگاه سفالگران معاصر ایران. تهران: مؤسسهٔ توسعهٔ هنرهای تجسمی.

انوشفر، محمدمهدی. (۱۳۸۳). چالش‌های دوسالانهٔ سفال. نشریهٔ تندیس، شمارهٔ ۲۹، ۷.

باقری، صادق. (۱۳۹۹). ویژه‌نامهٔ یازدهمین دوسالانهٔ ملی سرامیک ایران. تهران: مؤسسهٔ توسعهٔ هنرهای تجسمی معاصر.

ترکمانیان، مرضیه. ۱۳۸۵. بررسی موانع رشد سرامیک هنری در ایران. پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد دانشگاه الزهرا تهران.

جلیلی، رضا. (۱۳۸۳). تفکری خاص نسبت به جهان اسلام؛ گفت‌وگو با دکتر نامور مطلق دبیر فرهنگستان هنر. نشریهٔ شرق، شمارهٔ ۳۸۲.

جی گلاک، سومی هیراموتوگلاک. (۱۳۵۵). سیری در صنایع‌دستی ایران. ترجمهٔ یحیی ذکاء و رضا علوی. تهران: بانک ملّی.

حسینی، سید مجتبی. ۱۳۹۹. ویژه‌نامه یازدهمین دوسالانهٔ ملی سرامیک ایران. تهران: مؤسسه توسعه هنرهای تجسمی معاصر.

خانیکی، هادی. (۱۳۹۳). اعتدال ساختاری، ضعف جامعه مدنی و عدم توازن ارتباطی در ایران، رهیافت‌هایی بر گفتمان اعتدال، به کوشش ابراهیم حاجیانی، تهران، چاپ اول، نشر نگاه معاصر.

راورد راد، اعظم و فاضل، عاطفه ۱۳۹۴. عوامل اجتماعی مؤثر بر تبدیل سفال از صنعت به هنر در ایران. مجلهٔ مطالعات اجتماعی ایران، سال ۹، doi:20.1001.1.2008363.1394.9.3.3.0

زکریایی کرمانی، ایمان، نظری، امیر، و شفیعی سرارودی، مهرنوش. (۱۳۹۴). مطالعهٔ نقوش سفالینه‌های معاصر روستای کلپورگان سراوان با رویکرد انسان‌شناسی هنر. فصلنامهٔ علمی‌پژوهشی نگره، شمارهٔ ۳۶، ۷۴-۹۱. doi :10.22070/NEGAREH.2015.261

دولتی، مجتبی. (۱۳۹۹). نقد گفتمانی دولت‌های پس از انقلاب اسلامی با معیار گفتمان انقلاب اسلامی. تهران: مؤسسهٔ فرهنگی و هنری قدر ولایت.

ذاکریان، مهدی. (۱۳۸۰). ارزیابی سیاست خارجی خاتمی از منظر صاحب‌نظران. تهران: انتشارات همشهری.

زنده‌روح کرمانی، مسعود. (۱۳۹۲). دهمین دوسالانهٔ ملی سفال معاصر ایران. تهران: مؤسسهٔ توسعهٔ هنرهای تجسمی معاصر.

سالور، مریم. (۱۳۹۹). مریم سالور برگزیده آثار ۱۳۹۷-۱۳۶۵. تهران: مؤسسهٔ فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر.

سنایی، وحید، محقر، احمد، و زمانی، سمیه. (۱۳۹۰). بررسی سومین دورهٔ مجلس شورای اسلامی در سیاست‌گذاری؛ مطالعهٔ موردی برنامهٔ اول و گذار به دورهٔ سازندگی. پژوهشنامهٔ علوم سیاسی، سال ۶، ۱۴-۳۱.

شمسی، عبدالله، بهرامی، قدرت‌الله، مظفری، آیت، و سعیدی، مهدی. (۱۳۹۶). جامعه‌شناسی سیاسی احزاب ایران. تهران: پژوهشگاه علوم اسلامی امام صادق(ع). انتشارات زمزم هدایت.

شمیلی، فرنوش، پرتوی دیلمی، مهرناز، قاسمی کاکرودی، مهدی، و غفوری‌فر، فاطمه. (۱۳۹۷). بررسی ظروف سفالی معاصراستان گیلان با تأکید بر گمج‌ها. پژوهش در علوم انسانی، ۳ (۹)، ۶۵-۷۸.

شیرانی، مینا. ایزدی جیران، اصغر.(۱۳۹۸). پژوهشی بر دانش بومی سفال کلپورگان. دو فصلنامه دانش های بومی ایران. صفحات ۱۵۰-۱۱۵. https://doi.org/10.22054/qjik.2020.32094.1108

صحفی، محمد. (۱۳۷۱). سفال معاصر ایران؛ گزیده‌ای از سومین نمایشگاه سفالگران معاصر ایران. تهران: انجمن هنرهای تجسمی با همکاری موزهٔ هنرهای معاصر تهران.

صحفی، محمد. (۱۳۷۴). سفال معاصر ایران: منتخب چهارمین دوسالانهٔ نمایشگاه سفالگران معاصر ایران. تهران: موزهٔ هنرهای معاصر.

صحفی، محمد. ۱۳۷۵. سفال معاصر ایران؛ گزیده‌ای از پنجمین نمایشگاه سفالگران معاصر ایران. تهران: انجمن هنرهای تجسمی با همکاری موزهٔ هنرهای معاصر تهران.

طاعتی، زهره. (۱۴۰۱). مطالعهٔ تطبیقی سفال دست‌ساز روستای برجک و جیرده. فصلنامهٔ هنرهای صناعی اسلامی، شمارهٔ ۲. https://doi.org/10.52547/jic.6.2.37

فرخی، علیرضا. (۱۴۰۲). فرهنگ عرصه تقابل گفتمان‌ها در گفتمان انقلاب اسلامی. فصلنامهٔ علمی پژوهش‌های انقلاب اسلامی، ۱۳ (۴۹)، ۱۵۵-۱۷۲.

فوکو، میشل. (۱۳۹۸). دیرینه‌شناسی دانش. ترجمهٔ نیکو سرخوش و افشین جهاندیده. چ۷. تهران: نی.

فصلنامهٔ هنر. (۱۳۶۳). دیداری از موزهٔ هنرهای معاصر: که شهیدان که‌اند که این‌همه خونین‌کفنان. شمارهٔ ۵.

قربانی، شعبانعلی. (۱۳۹۲). سرامیک- کامپوزیت‌ها، آموزه‌های کهن- رهیافت‌های نوین در ارتقای کیفیت سرامیک‌های هنری. پژوهش هنر، شمارهٔ ۴، ۱۰۹-۱۱۶.

کشمیرشکن، حمید. (۱۳۹۶). کنکاشی در هنر معاصر ایران. تهران: مؤسسهٔ فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر.

لاکلائو، ارنستو، و موفه، شانتال. (۱۴۰۰). هژمونی و استراتژی سوسیالیستی؛ به‌سوی سیاست دموکراتیک رادیکال. ترجمهٔ محمد رضایی. تهران: انتشارات ثالث.

کاکه‌جانی. (۱۳۹۳). جریان‌شناسی اصول گرایی در جمهوری اسلامی ایران. مرکز اسناد انقلاب اسلامی.

محجوبی، فاطمه. (۱۳۹۶). بررسی و تحلیل آثار برگزیده دوسالانه‌های سفال و سرامیک ایران در سال‌های ۱۳۸۸ و ۱۳۹۰. پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد رشتهٔ صنایع‌دستی دانشگاه هنر تهران.

مریدی، محمدرضا. (۱۳۹۸). تهران هنر اجتماعی؛ مقالاتی در جامعه‌شناسی هنر معاصر ایران: کتاب آبان و دانشگاه هنر.

مریدی، محمدرضا. (۱۳۹۷). گفتمان‌های فرهنگی و جریان‌های هنری ایران؛ کندوکاوی در جامعه‌شناسی نقاشی ایران معاصر. تهران: انتشارات دانشگاه هنر و انتشارات آبان.

موغاری، منوچهر. (۱۳۷۸). گسترهٔ تجسمی سفال. نشریهٔ هنر و معماری، شمارهٔ ۳۹، ۱۲۶-۱۰۷.
موسوی، سید هادی. (۱۳۹۲). ظرفیت‌های بیانی سرامیک در هنر معاصر. پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد مؤسسهٔ آموزش عالی غیرانتفاعی و غیردولتی جهاد دانشگاهی استان یزد.
میرسلیم، مصطفی. (۱۳۷۳). اشراق؛ خاستگاه هنر. نشریهٔ هنر و معماری، شمارهٔ ۲۵، ۷-۱۲.
نادی‌زاده، لیلا. (۱۳۹۴). مطالعهٔ سیر تحول سفال و سرامیک هنری ایران با تأکید بر نمونه‌های موجود در دوسالانه‌های سه دههٔ اخیر. پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد رشتهٔ پژوهش هنر دانشگاه پیام نور.
نوذری، حسینعلی. (۱۳۸۱). احزاب سیاسی و نظام‌های حزبی. تهران: گستره.
نظری، امیر. (۱۴۰۱). تحلیل گفتمانی نظام تولید و مصرف فرهنگی در نمایشگاه‌ها و دوسالانه‌های ملی سفال و سرامیک معاصر ایران. رسالهٔ دکتری منتشرنشده. دانشکدهٔ پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی. دانشگاه هنر اصفهان.
نظری، امیر و زکریایی کرمانی، ایمان. (۱۳۹۴). مطالعهٔ تطبیقی سفالینه‌های مراکز سفالگری مند گناباد و شهرضای اصفهان. فصلنامهٔ علمی نگارینهٔ هنر اسلامی، شمارهٔ ۶، ۳۷-۵۵، doi:10.22077/NIA.2015.565
نظری، امیر، زکریایی کرمانی، ایمان، و شفیعی سرارودی، مهرنوش. (۱۳۹۳). مطالعهٔ تطبیقی نقوش سفالینه‌های کلپورگان سراوان با نقوش سوزن‌دوزی بلوچ. دوفصلنامهٔ علمی‌پژوهشی مطالعات تطبیقی هنر، شمارهٔ ۸، ۳۱-۴۸. dor 20.1001.1.23453842.1393.4.8.3.6
هاشمی، فائزه. (۱۳۸۵). بررسی کمی و کیفی دوسالانه‌های سفال و سرامیک ایران. پایان‌نامه منتشرنشده. دانشکده معماری و هنر. دانشگاه کاشان.
یاردیمچی، اسماعیل. (۱۳۹۰). دوسالانهٔ سفال: لازمهٔ توسعه. نشریهٔ تندیس، شمارهٔ ۱۲۰، ص۹.
Bethwaite, J., & Kangas, A. (2018). The Scales, Politics, and Political Economies of Contemporary Art Biennials. *Arts & International Affairs*, (2), 73-90.
Crone, P. (2012). *The Nativist Prophets of Early Islamic Iran Rural Revolt and Local Zoroastrianism*. Princeton: Institute for Advanced Study.
Green, C., & Gardner, A. (2016). *Biennials,Triennial, And Documenta: The Exhibitions That Created Contemporary Art*. Malden :Wiley Blackwell.
Hosseini-Rad, A. 2011. The Impact of Shiite and Revolutionary Beliefs on Contemporary Iranian Art. In *Amidst Shadow and Light: Contemporary Iranian Art and Artists*. Edited by Hamid Keshmirshekan. Hong Kong: Liaoning Creative Press Ltd.
Heinich, N. (2000). What is an artistic event? A new approach to the sociological discourse. In: *Boekmancahier, jrg*. 12, nr. 44, 159-168.
Echlin, Jillian (2018). Tracing the Traditional and Contemporary in the Ceramics of Iran. *Journal of Ceramics Ireland*.
Echlin, Jillian (2018). *Finding (and Teaching) the Ceramics of Iran in a Contemporary Context*. published by Studio Potter.
Kompatsiaris, P. (2019). Biennial art and its rituals: value, political economy and artfulness. *Journal of Aesthetics & Culture*, 11(1), 1627847.
Laclau, E., Moffe, C. (2001). *Hegemony and Socialist Sterategy: Towards a Radical Democratic Politics*. Second edition, published by verso.
Vogel, Sb. (2010). *Biennials - Art on a Global Scale*. 3rd edition. New York: Springer.
Sassetelli, M. (2017). Symbolic Production in the Art Biennale: Making Worlds. *Theory, Culture & Society*, 34(4), 89-113.

منابع اینترنتی

URL1 : https://www.kanoonnews.ir/news/269653.
URL2 : https://www.isna.ir/news/93100602351
URL3 : https://www.shabestan.news/news/684790
URL4 : https://tjs.farhang.gov.ir/fa/news/411874
URL5 : https://www.instagram.com/p/Bxx7aIdFck8/
URL6 : HTTPS:// www://2salani.ir

A Critical Discourse Analysis of the National Biennial Exhibitions of Contemporary Pottery and Ceramics from 1981 to 2021

Amir Nazari
Assistant Professor, Department of Handicrafts, University of Birjand, Birjand, Iran (Corresponding Author)/ anazari@birjand.ac.ir
Mehrnoosh Shafiei Sararoodi
Associate Professor, Department of Handicrafts, Isfahan University of Arts, Isfahan, Iran/ m.shafiee@aui.ac.ir
Mohammad Reza Moridi
Associate Professor, Art Research Department, Iran University of Art, Tehran, Iran/ moridi@art.ac.ir

Received: 02/05/2025
Accepted: 26/06/2025

Introduction
The pottery and ceramic biennials held from 1981 up to 2021 were a context of the intertwining of artistic trends with social changes. Iran experienced four decades of ups and downs in social changes, and artists achieved various experiences in this turmoil. Artists have not only reflected these changes in their works but also developed identities that simultaneously show the stability of identity against the instability of conditions and the historicity of identity against the contemporary situation in their works. In this way, they express cultural interpretations and narratives in works of art. The aim of this study was to explore how biennials are arenas for artists' competing narratives of traditional-contemporary identity, and traditional-modern art in the four decades from 1981 to 2021. It was also to recognize the influence of pottery biennials on socio-cultural changes and their semantic implications.

Research Method
This study deployed a qualitative approach and used discursive analysis for its method; discourse analysis shows how signs, texts, works, and events are formed around a central signifier that expresses an idea-centeredness and stabilizes a cultural discourse. This study deploys Laclau and Mouffe's critical discourse analysis method. From the perspective of the objective, it was classified as fundamental research, and the data was collected through library methods, observation of works in museums and exhibitions. This article also addressed five dominant discourses that advanced Iran's cultural developments and influenced events, trends, biennials, and works of art. These discourses included the discourse of cultural revolution, cultural invasion, cultural interaction, cultural engineering, and cultural moderation.

Research Findings
The biennial pottery exhibitions were influenced by cultural and political discourses after the revolution. These discourses can be identified in terms of five important political periods in Iran. These periods include: the first period from the beginning of the revolution to the beginning 1989; the second period from 1989 to 1997; the third period from 1997 to 2005, the so-called Reformist government; the fourth period from 2005 to 2013, the so-called fundamentalist government, and the fifth period from 2013 to 2021, the so-called Moderate government. These periods offered a context for the conflicting dominant/marginal discourses in which the pottery exhibitions took shape. In the discursive space of pottery and ceramic exhibitions and biennials, these two types of dominant/marginal cultural discourses were also in conflict and, thus, influenced the trend of contemporary pottery. The conflict between dominant/marginal discourses in the gaps, ruptures, and fissures of contemporary Iranian society and culture took on many forms, such as city/rural,

Iranian/Islamic, traditional/modern, male/female, reformist/ fundamentalist. The lived experience of potters in these situations, gaps, confrontations, and conflicts shaped and reflected in their works.

Conclusion

The research findings showed that the pottery biennial was an arena of confrontation and conflict between identity narratives: the conflict between traditional/modern art, religious/national art, naturalistic/abstract art, global/native art, applied/pure art. it was a conflict that ultimately led to the formation of new meanings in the flow of committed art, religious art, critical, feminist, environmental art, and other contemporary artistic experiences. Accordingly, the eleventh pottery biennial was also recognized as an arena of resistance, influenced by cultural discourses, and put forth the pottery movement as an exception in traditional arts, in the ups and downs between practical and semantic aspects, between tradition and modernity

Keywords: biennial, pottery, art developments, traditional arts, discourse analysis.

References

Abrahamian, Y. (2021). *History of modern Iran*. Translated by Mohammad Ibrahim Fattahi. Vol. 22. Tehran: Nay Publishing House. [In Persian]

Akbari, A. (2006). The ceramic biennial after five years. Tandis Magazine. 90: 4. [In Persian]

Akbari, A. (2011). File: Ceramic biennial. Tandis Magazine, Issue 210, 14. [In Persian]

Anushfar, M. (2004). *The challenges of the ceramic biennial*. Tandis Magazine, Issue 29, 7. [In Persian]

Armin, M, Akbari, A, & Tarsali, orteza. (2009). *The 9th national biennial of contemporary Iranian pottery and ceramics*. Tehran: Institute for the Development of Contemporary Visual Arts. [In Persian]

Armin, M. (2019). *Special issue of the 11th national ceramic biennial of Iran*. Tehran: Institute for the Development of Contemporary Visual Arts. [In Persian]

Art Quarterly (1984). A visit to the museum of contemporary arts: Who are the martyrs, who are all these bloody shrouds? No. 5. [In Persian]

Bagheri, Sadegh. (2019). *Special issue of the 11th national ceramic biennial of Iran*. Tehran: Institute for the Development of Contemporary Visual Arts. [In Persian]

Bethwaite, J., & Kangas, A. (2018). The scales, politics, and political economies of contemporary art biennials. *Arts & International Affairs*, (2), 73-90.

Crone, P. (2012). *The nativist prophets of early Islamic Iran rural revolt and local Zoroastrianism*. Princeton: Institute for Advanced Study.

Dolati, M. (2019). *Discursive criticism of post-Islamic revolution governments with the criteria of Islamic revolution discourse*. Tehran: Qadr-e Velayat Cultural and Artistic Institute.

Echlin, J. (2018). *Finding (and teaching) the ceramics of Iran in a contemporary context*. published by Studio Potter.

Echlin, J. (2018). Tracing the traditional and contemporary in the ceramics of Iran. *Journal of Ceramics Ireland.*

Emmadian, Y. (2002). *Contemporary Iranian pottery and ceramics: A selection of works from the seventh exhibition of contemporary Iranian potters*. Tehran: Institute for the Development of Visual Arts. [In Persian]

Esbati, M. (2006). *The 8th biennial of contemporary Iranian ceramic and glass art*. Tehran: Institute for the Development of Contemporary Visual Arts. [In Persian]

Farrokhi, A. (2023). The culture of the discourses' conflict in the discourse of the Islamic revolution. *Scientific Quarterly of Islamic Revolution Studies*, *13*(49), 155-172. [In Persian]

Foucault, M. (2019). *The archaeology of knowledge*. Translated by Niko Sarkhosh and AfshinJahandideh. Vol. 7. Tehran: Ni.

G. Glock, SumiHiramotoGlock. (1976). *A journey through Iranian handicrafts*. Translated by Yahya Zakaa and Reza Alavi, Tehran: National Bank.
Ghorbani, Sh. (2013). Ceramics, composites, ancient teachings: New approaches in improving the quality of artistic ceramics. *Art Research*. 102-116. [In Persian]
Green, C., & Gardner, A. (2016). *Biennials, triennial, and documenta: The exhibitions that created contemporary art*. Malden: Wiley Blackwell.
Heinich, N. (2000). What is an artistic event? A new approach to the sociological discourse. In *Boekmancahier*, jrg. *12*(44), 159-168.
Hosseini, S. (2019). Special issue of the 11th National Ceramic Biennial of Iran. Tehran: Institute for the Development of Contemporary Visual Arts. [In Persian]
Hosseini-Rad, A. 2011. *The Impact of Shiite and revolutionary beliefs on contemporary Iranian art. In amidst shadow and light: Contemporary Iranian Art and Artists*. Edited by Hamid Keshmirshekan. Hong Kong: Liaoning Creative Press Ltd.
Jalili, R. (2004). A special thought about the Islamic world: An interview with Dr. Namvar Motlaq, secretary of the art academy. *Sharq Magazine*, Issue 382. [In Persian]
KakeJani,A. (2014). *The flow of fundamentalism in the Islamic republic of Iran*. Islamic Revolution Documents Center. [In Persian]
Kashmir Shakan, H. (2017). *An exploration in contemporary Iranian* art. Tehran: Nazar Cultural Research Institute. [In Persian]
Khaniki, H (2014). *Structural moderation, the weakness of civil society and communication imbalance in Iran, approaches to the discourse of moderation*, edited by Ebrahim Hajiani, Tehran, first edition, Negah Moaser Publishing. [In Persian]
Kompatsiaris, P. (2019). Biennial art and its rituals: Value, political economy and artfulness. *Journal of Aesthetics & Culture*, *11*(1), 1627847.
Laclau, E, and Mouffe, Ch. (2021). *Hegemony and socialist strategy: Towards radical democratic politics*. Translated by Mohammad Rezaei. Tehran: Sales Publications.
Laclau, E., Moffe, C. (2001). Hegemony and Socialist Sterategy: Towards a Radical Democratic Politics. Second edition, published by verso.
Mahjoubi, F. (2017). Review and analysis of selected works from the Iranian Pottery and Ceramic Biennials in 2009 and 2011. Master's thesis in the field of handicrafts, Tehran University of Art. [In Persian]
Mirsalim, M. (1994). Illumination: The origin of art. *Art and Architecture Magazine*, (25), 7-12. [In Persian]
Moghari, M. (1999). The visual scope of pottery. *Art and Architecture Journal*, (39), 107-126. [In Persian]
Moridi, M. (2019). Tehran Social Art: Essays in the Sociology of Contemporary Iranian Art: Aban Book and Art University.
Moridi, Mohammad Reza. (2018). *Cultural discourses and artistic currents of Iran; An exploration into the sociology of contemporary Iranian painting*. Tehran: University of Art Press and Aban Press. [In Persian]
Mousavi, S. (2013). *The expressive capacities of ceramics in contemporary art*. Master's thesis, Non-profit and Non-governmental Higher Education Institute of Academic Jihad of Yazd Province. [In Persian]
Nadizadeh, L. (2015). *Study of the evolution of Iranian artistic pottery and ceramics with emphasis on examples from biennials of the last three decades*. Master's thesis in the field of art research, Payam Noor University. [In Persian]
Nazari, A. (2022). *Discourse analysis of the system of cultural production and consumption in the national exhibitions and biennials of contemporary Iranian pottery and ceramics*. Unpublished PhD thesis. Faculty of Advanced Studies in Art and Entrepreneurship. Isfahan University of Art. [In Persian]
Nazari, A. ZakariaeKermani, I. (2015). A comparative study of pottery from the pottery centers of Gonabad and Shahreza, Isfahan. *Quarterly Journal of Islamic Art*, Issue 6. doi 10.22077/NIA.2015.565. [In Persian]

Nazari, A. ZakariaeKermani, I., & Shafiei Sararudi, M. (2014). A comparative study of the pottery motifs of Saravan Kalpurgan with Baluch needlework motifs. *Bi-Quarterly Scientific Research Journal of Comparative Art Studies.* Issue 8.dor 20.1001.1.23453842.1393.4.8.3.6. [In Persian]
Nozari, H. (2002). *Political parties and party systems*. Tehran: Gostareh. [In Persian]
Rawardrad, A .Fazel,A. (2015). Social factors affecting the transformation of pottery from industry to art in Iran. *Iranian Journal of Social Studies*. 9, 54-79.doi20.1001.1.20083653.1394.9.3.3.0. [In Persian]
Sahafi, M. (1992). Contemporary Iranian Pottery; selection from the third Eexhibition of contemporary Iranian potter. Tehran: Visual Arts Association in Cooperation with the Tehran Museum of Contemporary Arts. [In Persian]
Sahafi, M. (1995). Contemporary Iranian pottery: Selected works from the fourth biennial exhibition of contemporary Iranian potters. Tehran: Museum of Contemporary Arts.
Sahafi, M. (1996). Contemporary Iranian pottery; A selection from the fifth exhibition of contemporary Iranian potters. Tehran: Visual Arts Association in Cooperation with the Tehran Museum of Contemporary Arts. [In Persian]
Salvar, M. (2010). *Maryam Salvar Sselected works* 1986-1997. Tehran. Nazar Cultural Research Institute. [In Persian]
Sanaei, V, Mohqar, A, & Zamani, S. (2011). A study of the third term of the Islamic Consultative Assembly in policy-making; a case study of the first program and the transition to the construction period. *Journal of Political Science*, 6, 14-31. [In Persian]
Sassetelli, M. (2017). Symbolic production in the art biennale: Making worlds. *Theory, Culture and Society*, *34*(4), 89-113.
Shamili, F. Partovi Deylami, M. Ghasemi Kakroudi, M., & Ghafourifar, Fatemeh. (2018). A study of contemporary pottery from the Gilan provinces with emphasis on Gomajs. *Research in the Humanities*. (1). [In Persian]
Shamsi, A, Bahrami, Gh, Mozaffari, A, and Saeedi, M. (2017). *Political sociology of Iranian parties*. Tehran: Imam Sadeq (AS) Islamic Sciences Research Institute. ZamzamHedayat Publications. [In Persian]
Shirani, M. IzadiJiran, A. (2019). A study on the indigenous knowledge of Kalpurgan pottery. *Bi-Quarterly Journal of Indigenous Knowledge of Iran*, 115-150 https://doi.org/10.22054/qjik.2020.32094.1108. [In Persian]
Smith, R. (2019). *Iranian art*. Translated by KianoushMatshi with the collaboration of AlirezaBaharlou. Tehran: Khat and Tarh.
Story, J. (2019). *Cultural studies on popular culture*. Translated by HosseinPayandeh. Vol. 6. Tehran: Agh.
Taati, Z. (2022). A comparative study of handmade pottery from the villages of Borjak and Jirdeh. *Quarterly Journal of Islamic Industrial Arts*, (2). https://doi.org/10.52547/jic.6.2.37. [In Persian]
Turkmanian, M. (2006). Investigating the obstacles to the growth of artistic ceramics in Iran. Master's thesis, Alzahra University, Tehran. [In Persian]
Vogel, Sb. (2010). *Biennials–art on a global scale*. 3rd edition. New York: Springer.
Yardimchi, I. (2011). The ceramic biennial: A necessity for development. Tandis Magazine, Issue 120, 9. [In Persian]
ZakariaeKermani, I. Nazari, A.&ShafieiSararudi, M. (2015). Study of contemporary pottery motifs of the village of Kalpourgan, Saravan with an anthropological approach to art. *Quarterly Scientific Research Journal of Neg*reh. (36). doi 10.22070/NEGAREH.2015.261. [In Persian]
Zakarian, Mehdi. (2002). Evaluation of Khatami's foreign policy from the perspective of experts. Tehran: Hamshahri Publications. [In Persian]
Zende-RuhKermani, M. (2013). *The 10th national biennial of contemporary Iranian ceramics*. Tehran: Institute for the Development of Contemporary Visual Arts. [In Persian]

مفهوم بازنمایی در هنرهای سنتی

مقاله:
علمی‌پژوهشی

10.22052/HSI.2025.256862.1263

سمانه (ثمین) رستم‌بیگی*

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۳/۰۴ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۵/۱۱

چکیده

تقلید و محاکات به‌مثابهٔ یکی از ساختارهای مفهومی توضیح‌دهندهٔ دست‌ساخته‌های بشری که در طبقه‌بندی آثار هنری جای می‌گرفتند، همواره مورد توجه و مناقشه میان نظریه‌پردازان در این باب بوده است. سیر تحول معنایی و کارکردی این مفهوم از افلاطون که در نظام فکری او منتهی به موضع بی‌ارزش دانستن اثر هنری است و بعد در توضیحات شاگردش ارسطو که آن را ارزشمند می‌داند و همچنین نزد فلاسفهٔ ایرانی-اسلامی که شکل دیگری می‌یابد، مسئلهٔ مورد توجه این پژوهش قرار گرفت. از نکات دیگر مورد توجه این پژوهش، تفاوت معنایی میان تقلید و محاکات است که به تفاوت دیدگاه افلاطون و ارسطو در این مسئله توجه دارد. در راستای این موضوع به بررسی نظریات برخی از فلاسفهٔ اسلامی همچون فارابی، ابن‌سینا، خواجه نصیرالدین طوسی درخصوص تعریف محاکات و پیوند آن با مباحثی چون طبیعت و تخییل و کاربرد این مفاهیم در هنرهای سنتی پرداخته شد. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که بازنمایی در هنرهای سنتی بیشتر در مفهوم محاکات ارسطویی جای می‌گیرد و قائل به تقلید عین‌به‌عین نیست و درعین‌حال ازآنجاکه فلاسفهٔ اسلامی واژهٔ محاکات و تخییل را در ارتباط باهم می‌بینند، این امر یعنی تخییل آفرینندهٔ اثر، وجه بسیار مهمی در تولید آثار هنرهای سنتی دارد؛ چراکه در ایجاد اثر در هنرهای سنتی فرایند خلق بیش از پیش مهم می‌نماید. در این فرایند به‌زعم ارسطویی کاتارسیس و به‌رغم نظریات فلاسفهٔ اسلامی حرکت به‌سوی الوهیت و آیینگی رخ می‌دهد تا درنهایت روح ایشان بازتاب‌دهندهٔ انوار الهی باشد. این تحقیق به روش توصیفی‌تحلیلی با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای انجام گرفته است.

کلیدواژه‌ها:
تقلید، محاکات، میمسیس، بازنمایی، هنرهای سنتی.

* استادیار گروه پژوهش هنر، دانشکدهٔ علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر ایران.تهران. ایران (نویسنده مسئول)/ s.rostambeigi@art.ac.ir

۱. مقدمه

در بحث از هنر و آفرینش اثر هنری، در طول تاریخ جدال‌ها و اختلاف‌نظرهای پرشماری وجود داشته و تعاریف دربارۀ این دو مقوله منجر به شکل‌گیری رویکردها و نظرات مختلفی گشته است. اما آنچه این پژوهش قصد دارد به بررسی آن بپردازد، بررسی مفهوم بازنمایی و تطور معنایی آن از افلاطون تا دوره‌های بعدی و اختلاف میان این مفهوم از دیدگاه او، ارسطو و فلاسفۀ اسلامی است. همچنین این بحث که بازنمایی در هنرهای سنتی، مطابق با کدام تعریف قابل توضیح است. مطابق با تقلید افلاطونی بازآفرینی عین‌به‌عین می‌کند و یا به تعریف ارسطو هنرمند دست به محاکات می‌زند و در فرایند تولید اثر به وجه نظر هنرمند در انتخاب و نحوۀ تولید و ارائۀ اثر توجه می‌شد. در نگاه ارسطو ایجاد اثر منجر به (کاتارسیس) پالایش و تخلیۀ عواطف می‌گردد و صرفاً تقلید عین‌به‌عین نبوده و فرایند اثر مهم می‌نماید؛ ازاین‌رو تولید آنچنان‌که در نظر افلاطون در رسالۀ جمهور بی‌ارزش است، در نگاه ارسطویی چنین نیست. در اینجا ذکر این نکته ضروری است که در این پژوهش واژۀ تقلید که اشاره به برداشت طبیعت به‌صورت عین‌به‌عین دارد، به نگاه افلاطون، و واژۀ محاکات که از انتخاب هنرمند در فرایند تولید و به‌نوعی حکایت کردن که وجه شخصی شده دارد سخن می‌گوید، به نگاه ارسطویی اطلاق می‌گردد.

پاسخ به پرسش فوق مستلزم تبیین مقدمه‌ای است که شناخت ماهیت تقلید و محاکات را روشن می‌نماید. هرچند در متون مختلف که در آن‌ها به تعریف بازنمایی پرداخته شده است، معادل واژۀ mimesis هم از تقلید نام برده‌اند و هم از محاکات. لیکن این مقاله مفهوم این دو را متمایز از هم در نظر گرفته و واژۀ تقلید صرف را به افلاطون و محاکات را به ارسطو نسبت می‌دهد. همچنین مسئلۀ بازنمایی، امری است که تا به امروز محل بحث و جدل فیلسوفان بسیاری قرار گرفته است. در این مقاله سعی خواهد شد به مفهوم بازنمایی پرداخته شود و سپس این مقوله در حوزۀ هنرهای سنتی مورد بررسی قرار گیرد. این مقاله با استفاده از شیوۀ توصیفی‌تحلیلی و با استناد به منابع کتابخانه‌ای انجام یافته است.

۱-۱. روش تحقیق

این پژوهش با استفاده از شیوۀ اسنادی و مراجعه به متون و کتب درخصوص مفهوم بازنمایی و مبانی هنرهای سنتی و با بهره‌مندی از روش توصیفی‌تحلیلی انجام یافته است.

۱-۲. پیشینۀ تحقیق

در باب مفهوم بازنمایی و تعریف تقلید افلاطونی و محاکات ارسطویی، مقالات بی‌شماری به چاپ رسیده است. از مهم‌ترین آن‌ها می‌توان به موارد پیش رو اشاره کرد: مقالۀ «دربارۀ میمسیس، نظریۀ هنر ارسطو» (عبادیان، ۱۳۷۹)، به بررسی این مفهوم و نسبت آن با ایجاد اثر هنری می‌پردازد، مقالۀ «نظریه محاکات تا واقعیت‌های برتر» (کریم‌زاده، ۱۳۸۵) و مقالۀ «اندیشه، تقلید و محاکات» (قره‌باغی، ۱۳۸۱)، مفهوم بازنمایی را در شعر به بحث می‌گذارد. مسعود آلگونه جونقانی در دو مقالۀ «ساختار واقعیت و نظریۀ محاکات» (۱۴۰۲) و «موضوع محاکات به‌مثابۀ ابژۀ هنر» ، ۱۴۰۱) به طرح نظریات انتقادی دربارۀ مسئلۀ میمسیس می‌پردازد. مقالۀ دیگری با عنوان «میمسیس» (تاتارکیویچ، ۱۳۸۸) به سیر تحول معنایی میمسیس و کاربرد آن از پیش از افلاطون تا پایان قرن بیستم توجه دارد. کرم‌اللهی و حسنی (۱۳۹۶) در مقالۀ «مبانی نظری مفهوم بازنمایی با تأکید برابعاد معرفت‌شناختی» ضمن توضیح مفهوم بازنمایی، به فرایند آن در سه مرحله اشاره می‌کند. مقالۀ «تطور مفهوم محاکات در نوشتارهای فلسفی اسلامی» (زرقانی، ۱۳۹۰) از ترجمۀ اثر ارسطو توسط متّی بن یون قُنّائی شروع می‌کند و به‌ترتیب به رساله‌های شعری فارابی، ابن‌سینا، بغدادی، ابن‌رشد، خواجه نصیر طوسی و حازم قرطاجنی می‌پردازد. همچنین در باب پیوند مفهوم بازنمایی و هنر سنتی نیز آثاری همچون مقالۀ «صناعت و طرح مبانی نظری آن به اتکای آراء ابن‌سینا» (داداشی، ۱۳۸۸) که به توضیح صناعت و نسبت آن با محاکات اشاره دارد، و مقالۀ «تبیین عوامل مؤثر بر محاکات با تأکید بر دیدگاه ملاصدرا» (رایزن، کرمی و فاضلی، ۱۴۰۲) که به بررسی امر محاکات و نسبت آن با تخیل در میان فلاسفۀ اسلامی می‌پردازد، مورد توجه فراوان قرار دارند.

۲. تقلید و محاکات

دوموکریت برای اولین‌بار واژۀ میمسیس را برای بیان تقلید روش‌های عملکرد طبیعت به کار برد. او در این باب چنین اظهارنظر کرده است: «کار بشر محاکات طبیعت است. ما در نساجی از عنکبوت، در خانه‌سازی از پرستو و در آوازخوانی از هزاردستان تقلید می‌کنیم» (تاتارکیویچ، ۱۳۹۲، ج۱: ۲۲۶).

آنچه در روند تاریخی درخصوص تقلید آمده، در تحلیل‌های نظام فلسفی در نقل‌قول افلاطون از سقراط آورده شده است که اثر نقاش (برای مثال میز) را در مرتبهٔ سوم از تقلید حقیقت قرار می‌دهد و این بعد از میزی است که نجار با تقلید از عالم معقولات ساخته و بازنمایی از عالم محسوسات است که نجار بدان فرم مادی بخشیده است. ازاین‌رو تقلید در مرتبهٔ سوم، دارای ارزشی کم و ناچیز است (افلاطون،۱۳۸۳: ۲۸).

در اندیشهٔ افلاطون، اصالت با عالم مثل است، آنچه ما به‌طور معمول تجربه می‌کنیم، توهم یا مجموعه‌ای از نمونه‌های صرف، نظیر بازتاب‌هایی در آینه، یا سایه‌هایی بر دیوار، و عالم واقعی، عالم مثل است (هرست هاوس، ۱۳۸۴: ۲۸). جهان تصویر عالم مثل می‌شود که در قالب شکل- ایده‌ها، به‌وسیلهٔ ذهن و صرفاً به‌شکل ناقصی از روی ساختار مثالی ساخته شده است. در دیدگاه افلاطون، جهان مثل، اصالت دارد و جهان متعارف و پدیداری در مقابل آن است. جهان مثل در اندیشهٔ او، همان جهان بود و جهان پدیداری و تصویر متعارف انسان از جهان، جهان نمود است. بدین‌ترتیب، جهان بازنمود (میمسیس)، به‌واسطهٔ جهان نمود، یک لایهٔ دیگر هم از جهان بود فاصله‌دارتر است. به همین دلیل، بازنمایی در اندیشهٔ افلاطون اصالت ندارد. میانجی‌گری میان جهان بود و بازنمود در یونان، بر عهدهٔ مفهوم تقلید بوده است (کرم‌الهی و حسنی، ۱۳۹۶: ۴۸).

در استدلال افلاطون هم نقاش و هم شاعر صرفاً به‌دنبال بازنمایی نمودها هستند و از این حیث حتی دقیق‌ترین و بهترین تصویر را سایه‌ای تصنعی می‌داند که سه مرتبه از حقیقت دور است. ازاین‌رو تقلید را به‌عنوان عملی وفادارانه و منفعلانه برای نسخه‌برداری از جهان خارجی در نظر می‌آورد. اما نگاه ارسطویی به‌معنای نسخه‌برداری وفادارانه نبود، بلکه رویکردی آزاد به واقعیت بود، هنرمند مقلد می‌تواند به شیوهٔ خود واقعیت را عرضه کند. در واقع تقلید ارسطویی نتیجهٔ درهم‌آمیزی دو مفهوم است: مفهوم آیینی (پیشاسقراطی و مرتبط با آیین دیونیسیوس) و مفهوم سقراطی. خلاصه آنکه در قرن چهارم پیش از میلاد، چهار مفهوم از تقلید مورد استفاده بود: مفهوم آیینی (بیان)، دموکریتی (تقلید از فرایندهای طبیعی)، افلاطونی (نسخه‌برداری از طبیعت) و ارسطویی (خلاقیت آزاد آثار هنری مبتنی‌بر عناصر طبیعی) (تاتارکیویچ، ۱۳۸۸: ۳۳۲).

در میان آثار موجود ارسطو، تعریف محاکات دیده نمی‌شود. محققان متأخر اروپایی با بررسی کاربردهای آن در آثار وی، به این نتیجه رسیدند که معنایی نزدیک به تصویر یا تمثیل، و نه تقلید، دارد. نکتهٔ دیگری که از بار شدید تقلید محض در میمسیس می‌کاهد، این است که محاکات چیزها را آن‌چنان‌که باید باشند - بهتر یا بدتر از آنچه هستند - نه چنان که هستند، آن‌گونه که گفته یا اندیشیده می‌شوند، بازآفرینی می‌کند (ارسطو، ۱۳۹۶: ۲۵).

می‌توان چنین گفت که فلاسفهٔ مسلمان دریافته بودند که محاکات نه به‌معنای تقلید صرف، بلکه به مفهوم بازآفرینی است. ورود این اصطلاح به گفتمان فلسفهٔ اسلامی ابعاد تازه‌ای بدان بخشید که در نوشتارهای ارسطو و شارحان قدیمی آثارش دیده نمی‌شود. این اصطلاح در نصوص فلسفی با هنرها، صورت‌های بلاغی، کارکردهای ذهن و گفتمان فلسفی پیوند خورده و مفهومش برآمده از دل همهٔ این دانش‌هاست.

۳. بازنمایی و فرایند آن

بازنمایی به‌معنای آنکه چیزی نمایانگر چیز دیگر باشد، از مفاهیم مهم در فلسفهٔ ذهن است؛ بدین معنا که بازنمایی اساساً فرایندی ذهنی محسوب می‌شود و این مسئله آن‌قدر بدیهی تصور شده که استدلالی برای اثبات آن توسط هیچ فیلسوفی ارائه نشده است. انسان از ابتدای پیدایش همواره با پدیده‌هایی خارج از خود، یعنی در جهان، مواجه بوده و آن پدیده‌ها را در خود، یعنی در ذهن، بازسازی کرده است. ازاین‌رو، به نظر می‌رسد که تطابق بین آنچه در عالم واقع و بیرون از انسان رخ می دهد یعنی جهان خارج با جهان ذهن، شناخت و شکل‌گیری معنا نزد انسان را منجر می‌گردد. نظریه‌ای که حداقل از زمان ارسطو، سعی در توضیح مکانیزم این تطابق داشته است، نظریهٔ بازنمایانهٔ ذهن نام دارد. براساس نظریهٔ بازنمایانهٔ ذهن، بازسازی ذهنیِ آنچه خارجی است، در قالب اندیشه‌ها، باورها، خواسته‌ها، ادراکات و تصورات روی می‌دهد. به بیان دیگر، چنین بازسازی‌های ذهنی، همواره دربارگی دارند و در مورد یا راجع به چیزهای دیگر (غیر از خودشان و عموماً خارجی) هستند (باستین و حجتی، ۱۳۹۵: ۲).

مسئلهٔ دیگر در باب بازنمایی، آن است که هنر تقلید طبیعت است (ظاهراً به‌غلط از ارسطو نقل می‌شود). در نزد دموکریتوس، میمسیس تقلیدی از شیوه‌ها و عملکردهای طبیعت است. او بر این باور بود که ما در هنر به تقلید از طبیعت می‌پردازیم؛ همچون تقلید از عنکبوت در بافندگی و از پرستو در خانه‌سازی. این مفهوم اساساً در هنرهای دستی به کار برده شده است (تاتارکویچ، ۱۳۸۸: ۳۳۱). در برخی موارد این امر به‌صورت روایت کم‌اهمیتی از این دیدگاه درآمده است که هنر بازنمایی واقعیت است، اما همواره چنین نبوده است. این امر طبیعی‌تر است (اگرچه

واقعی‌تر نیست) که از قوانین طبیعت به‌جای قوانین واقعیت سخن بگوییم. آغاز همین جمله به شکلی دیگر نشان می‌دهد که مفهوم طبیعت (امر طبیعی) با مفهوم واقعیت (امر واقعی) یکی نیست.

به‌طور کلی، فرایند بازنمایی از سه جهان کلیدی گذر می‌کند: جهان بود، جهان نمود و جهان بازنمود. جهان حقایق و نفس‌الامر جهان اول است که مرتبهٔ ذات و حقیقت (نفس‌الامر) این صور است. صور و حقایق علمی، صرف‌نظر از آگاهی انسان، روابط و مناسبات و احکامی دارند که فرازمانی و فرامکانی‌اند. در مرتبهٔ دوم، انسان با دیالکتیک گفت‌وگو، تفکر و تمرین و درنهایت، با حرکت و سلوک جوهری خود، به آن معانی راه می‌برند و براساس اتحاد عالم و معلوم، با آن‌ها متحد می‌شود. در مرتبهٔ سوم، معانی و صور علمی، با وساطت افراد انسانی، به عرصهٔ زندگی مشترک آدمیان وارد شده و هویت بین‌الاذهانی پیدا می‌کنند و باورها، عادت‌ها، نهادها و کنش‌های اجتماعی را تسخیر می‌کنند (پارسانیا، ۱۳۹۱: ۱۲۵-۱۲۶). او گذر از جهان دوم به جهان سوم را صرفاً به وساطت انسان می‌داند؛ ما علاوه‌بر وساطت انسان به میانجی‌گری ابزارهای زبانی و صنایع بازنمایی نیز توجه داریم. درمجموع می‌توان گفت بازنمایی در مسیر خود سه گذرگاه را طی می‌کند. بر این اساس می‌توان گفت بررسی مبانی تئوریک بازنمایی، در واقع بحث نظری در باب این سه مرحله است:

۱. از جهان بیرونی تا ادراک اولیه و شکل‌گیری مفاهیم: در این گذرگاه، شناخت‌شناسی و هرمونتیک، اهمیت تئوریک و مدخلیت بیشتری دارند.
۲. نظام و انتظام مفاهیم شکل‌گرفته درون ذهن: در این مرحله فلسفهٔ ذهن، پیش‌فهم‌ها، فرهنگ و گفتمان بر فرایند انتظام بخشی به مفاهیم اهمیت و موضوعیت دارند.
۳. از مفاهیم انتظام‌یافته در ذهن تا شکل‌گیری نشانه‌ها و بازنمایی ازطریق حدود و امکان‌های ابزارهای زبانی، فیزیکی و تکنیکی: در این مرحلهٔ مهم، فلسفهٔ زبان و جهت‌مندی و بار تئوریک مستقر در آن و فناوری‌های ارتباطی- رسانه‌ای، ایدئولوژی، محدودیت، قدرت، اضافه‌بار ابژه برای سوژه و مسئلهٔ انتخاب ارادی فاعل بازنما موضوعیت می‌یابند.

کل فرایند فوق، پیام را می‌سازد؛ در واقع جهان هنر معطوف به جهان بازنمود و تولید معنا در اشتراک با مخاطب بوده است. درحالی‌که باید توجه داشت که اگرچه نفس عمل بازنمایی، در مرحلهٔ سوم (بین‌الاذهانی کردن) و به عبارت بهتر، در میان جهان دوم و سوم رخ می‌دهد، متأثر از لوازم، قیود و اقتضائاتی است که به مرحلهٔ اول و جهان دوم مربوط می‌شود. در مرحلهٔ اول، مسئلهٔ اصلی، ادراک و فهم جهان خارج و تولد مفهوم است؛ مرحلهٔ دوم، انتظام‌دهی به مفاهیم شکل گرفته است؛ مرحلهٔ سوم، موضع حدود ابزار بازنمایی، زبان‌شناسانه و نیز نسبت قدرت و ایدئولوژی با بازنمایی است (کرم‌اللهی و حسنی، ۱۳۹۶: ۱۱).

کوبلی در فرایند بازنمایی، دو نظام برمی‌شمارد و معتقد است اولین نظام به ما توانایی معنی بخشیدن به جهان را به‌وسیلهٔ برساخت یکسری از زنجیره‌ها یا تناظرهای دوسویه میان چیزها- آدمیان، اشیا، رویدادها، ایده‌های انتزاعی... و نظام مفاهیم و نقشه‌های مفهومی ما می‌دهد. نظام دوم وابسته است به برساخت یکسری از تناظرها میان نقشهٔ مفهومی کل و نشانه‌هایی که در زبان‌های مختلف سازمان می‌یابند و خود، نشانهٔ آن مفاهیم یا بازنمایی‌کنندهٔ آن است. رابطهٔ میان چیزها مفاهیم و نشانه‌ها در قلب تولید معنی در زبان قرار می‌گیرند. فرایندی که این سه عنصر را به هم پیوند می‌دهد، همان چیزی است که ما آن را بازنمایی می‌خوانیم (کوبلی، ۱۳۸۷: ۳۵۶).

بدین‌ترتیب، چیزها با جهان بود و نقشه‌های مفهومی با جهان نمود و نشانه‌ها با جهان بازنمود در تناظرند. در هنرهای سنتی استفاده از نشانه‌های معنادار و نمادین به‌وفور دیده می‌شود؛ کنایه‌های رازآمیز که گویی هنرمند مخاطب را در یک بستر فرهنگی و معنایی مشترک به یکدیگر می‌رسانند و درک اثر و مفاهمهٔ میان فرستنده و گیرنده را ممکن می‌سازند.

۴. بازنمایی و محاکات در فلسفهٔ اسلامی

مسئلهٔ تقلید و محاکات در فلسفهٔ اسلامی- ایرانی نیز از اهمیت بسزایی برخوردار بوده است. از میان اندیشمندان ایرانی بوعلی سینا و خواجه نصیرالدین طوسی در این باب به‌تفصیل سخن گفته‌اند. در نظر بوعلی سینا، محاکات مفهومی جامع‌تر از میمسیس داشته و راه را بر بسط مفهومی این کلمه باز می‌کند. محاکات برخلاف معنای مورد نظر آن در سنت یونانی، یعنی تقلید غالباً به‌معنای حکایت‌گری است (هاشم‌نژاد، ۱۳۹۶: ۲۶۵۹). در شفا در تعریف محاکات آمده است که یکی حاکی باشد از دیگری (مصباح یزدی، ۱۳۸۷: ۱۶۵). شمول معنی محاکات نزد

ابن‌سینا، علاوه‌بر تقلید و حکایتگری، تعلیم و تعلم را نیز در بر می‌گیرد. همچنین معتقد است محاکات آوردن چیزی است که مثل شیء است اما خود شیء نیست (ابن‌سینا، ۱۹۴۵: ۳۷).

یکی از موارد قابل ملاحظه درخصوص محاکات در میان فلاسفهٔ اسلامی نسبت میان آن و تخیل است. فارابی محاکات را پیوسته با تشبیه همراه می‌کند (فارابی، ۱۴۰۸ق، ج۱: ۴۹۴-۴۹۹). ابن‌سینا تمام مثال‌هایی که برای محاکات آورده، از خانوادهٔ تشبیهات است (ابن‌سینا، ۱۹۳۸: ۶۴ به نقل از محمد کمال، ۱۹۸۴: ۸۴). به‌علاوه محاکات را بر سه نوع تقسیم کرده که نوع آخر را تشبیه صرف می‌نامد و یا اغراض محاکات را با تشبیه درمی‌آمیزد. ابن‌رشد نیز در اکثر موارد محاکات و تشبیه را به‌صورت معطوف به یکدیگر به کار برده است (ابن‌رشد، ۱۹۸۶: ۶۹، ۷۵ و ۹۴). همین وضعیت در نوشته‌های خواجه نصیر طوسی، قرطاجنی و بغدادی نیز دیده می‌شود (زرقانی، ۱۳۹۰: ۱۴). اما در منابع فلسفی، محاکات همیشه مترادف با تشبیه نیست، بلکه گاه به مفهوم کلی‌تر تخییل به کار رفته است؛ مثلاً ابن‌سینا محاکات را کنار تخییلات یا تخییل نشانده است. از همین نوع است آنجا که محاکات را اعم از استعاره و مجاز به کار برده، می‌نویسد محاکات بر سه قسم است: محاکات تشبیه، محاکات استعاره و محاکات ترکیبی (ابن‌سینا، ۱۹۴۵: ۳۶). مفهوم محاکات/تشبیه در نظر فارابی برابر است با مفهوم محاکات/تخییل در نظر ابن‌سینا.

احتمالاً ابن‌رشد قصد داشته میان نظر دو حکیم را جمع کند؛ چون گاهی تشبیه و تخییل و گاه محاکات و تخییل را به‌صورت مترادف به کار برده است (ابن‌رشد، ۱۹۸۶: ۵۹). این بدان معناست که تخییل را اساس قرار داده، آن را از یک طرف با تشبیه و از جانب دیگر با محاکات مرتبط می‌سازد. هم ازاین‌روی گاه محاکات، تشبیه و تخییل را هم‌نشین می‌کند. در واقع او ابتدا دایرهٔ دلالتی تخییل را چندان گسترش می‌دهد که شامل تشبیه، استعاره، مجاز و دیگر تمهیدات بلاغی خیال‌انگیز کردن کلام شود و سپس آن را مترادف محاکات می‌کند. خواجه نصیر نیز از یک طرف میان تشبیه و محاکات نسبت ترادف برقرار کرده و ازطرف دیگر، تشبیه و استعاره را در زمرهٔ محاکات‌ها می‌گنجاند و از جانب سوم تخییل و محاکات را مترادف می‌داند (طوسی، ۱۳۵۵: ۵۹۲). همچنین ابن‌سینا قائل به تعجب‌برانگیز بودن محاکات در صورت خیال‌انگیز بودن آن دارد که با صدق و کذب گزاره ارتباطی ندارد. مردم غالباً مطیع سخن خیال‌انگیزند تا صادق (ربیعی، ۱۳۹۱: ۱۲).

خواجه نصیر در اساس الاقتباس تعریف و توصیفی از محاکات آورده که از تلقی یونانی میمسیس فاصله می‌گیرد و به انسان جایگاهی می‌دهد که او را از انفعال محضی که یونانیان باور داشتند، خارج می‌کند. از منظر خواجه نصیر، محاکات عبارت است از: ایراد مثل چیزی، به شرط آنکه میان آن دو «هو هویت» نباشد. خواجه نصیر، در تعریف خود بر غیر این‌همانی بودن امر خارجی، با فعل حکایتگر تأکید می‌کند. خواجه به‌جای توجه صرف به امر خارجی و تطبیق با آن، به نفس حکایتگر و گرایش‌ها و عادات او نیز توجه دارد و اسباب محاکات را طبع، عادت و صناعت می‌شمارد. ازنظر او محاکات، ایجاد تصویر امر موجودی در نفس است؛ پس هرگونه ایجاد تصویر از یک امر موجود، در ذهن مخاطب نوعی محاکات است. این محاکات، هم در موجود خارجی ریشه دارد، هم از نفس حکایتگر متأثر است و هم از ابزار و فنون تأثیر می‌پذیرد. خواجه نه‌تنها نفس و خصایص حکایتگر را به‌عنوان میانجی میان امر واقع و مخاطب، بر محتوا و طراحی پیام تأثیرگذار می‌داند، بلکه از این هم جلوتر می‌رود و می‌نویسد: «ازآنجاکه محاکات، توهم اقتدار بر ایجاد امری بوده، و نیز تخیل امری غریب است، لذیذ می‌باشد... محاکات می‌تواند به قول باشد و هم به فعل.» محاکات در منظر خواجه، دامنهٔ خود را تا حکایت کردن از امری که حتی وجود خارجی ندارد، توسعه داده است. درمجموع، خواجه ضمن تأکید بر وجود عینی و خارجی و اینکه می‌توان و باید عینیت بیرونی را شناخت، نفس انسان و ابزار را در محاکات دخیل می‌داند. محاکات در اینجا می‌تواند معادل میانجی و ماحصل آن، معادل تصاویر بازنمایی‌شده از جهان تلقی شود (طوسی، ۱۳۸۰: ۶۶۰-۶۶۱).

در اینجا شاید بتوان به‌طور دقیق‌تر حدفاصل میان واژهٔ تقلید و محاکات را روشن کرد؛ هرچند که در متون زیادی این دو واژه گاه به‌اشتباه مترادف یکدیگر به کار گرفته شده‌اند. در واقع آنجا که از تقلید سخن می‌گوییم، وفاداری به اصل و تکرار بی‌کم‌وکاست را مد نظر داریم و به‌زعم افلاطون از توصیف نقاشی زئوکسیس این امر می‌تواند موجب فریب مخاطب گردد اما آنگاه که از محاکات سخن می‌گوییم، به‌نوعی آگاهانه فرایند خلق را مد نظر قرار می‌دهیم که آفریننده‌ای دارد و مخاطبی که می‌داند قرار است با یک حکایت (اثر) مواجهه گردد. در این فرایند، انتخاب هنرمند و شیوهٔ حکایت او از یک موضوع و میزان دخل و تصرف او اهمیت فراوان دارد و ازسویی، درک مخاطب با توجه به پیش‌فهم‌های او و پیش‌داشته‌های او نیز در نوع فهم مؤثر است که خود بخشی از فرایند خلق است. در واقع در اینجا می‌توان گفت میان مخاطب افلاطون و ارسطو نیز فاصله هست. مخاطب در نگاه افلاطون، به نظر فردی منفعل می‌آیند که اجازه می‌دهد او را مورد فریب قرار دهند؛ لیکن مخاطب ارسطو

فردی فعال است که در برخورد با اثر خود دست به کار می‌شود و نوع ادراک خود را رقم می‌زند. ازاین‌رو مسیر ایجاد اثر هنری و در واقع فرایند خلق اثر بسیار مهم می‌نماید که همان مسئله‌ای است که ارسطو بدان تأکید دارد و مورد نظر این مقاله نیز می‌باشد.

۵. هنر سنتی، هنر صناعی، هنر قدسی و وحیانی

۵-۱. هنر سنتی

در معنای دقیق، هنری است که ریشه در سنت‌های قدسی و فرهنگی یک جامعه دارد و هدف اصلی آن تجلی حقیقت متعالی و نمادین است (Nasr, 1987 : 42; Burckhardt, 2009 : 15). در این‌گونه هنر، فرم و محتوا در خدمت بیان رمزها و معانی قدسی قرار می‌گیرد و فردیت هنرمند اهمیت چندانی ندارد؛ زیرا اثر به سنت و حقیقت منسوب است نه به خلاقیت فردی (Burckhardt, 1987 : 12). نمونه‌های برجستهٔ آن معماری مساجد، خوش‌نویسی قرآنی و فرش‌های ایرانی‌اند (Critchlow, 1976 : 9). هنرهای سنتی چند دسته‌اند: به‌لحاظ دامنه: مربوط به یک فرد، خانواده، قومیت، منطقه، ناحیهٔ وسیع، کشور، فرهنگ، به‌لحاظ ارزش: وحیانی، قدسی، ملی، قومی، خانوادگی، فردی، به‌لحاظ امکان: تنوع و نوآوری.

۵-۲. هنر صناعی

بیشتر بر مهارت و صنعت بشری متکی است. این نوع هنر به نیازهای عملی و زیباشناختی پاسخ می‌دهد و جنبهٔ کاربردی یا تزیینی آن پررنگ‌تر است (Nasr, 2006 : 58). در اینجا فردیت و خلاقیت هنرمند نمود بیشتری می‌یابد و اثر بیشتر به‌عنوان محصول فن و مهارت شناخته می‌شود تا تجلی حقیقت قدسی (Burckhardt, 2009 : 23). نمونه‌های آن شامل ساخت ظروف فلزی منقوش، کاشی‌کاری‌های تزیینی غیرقدسی و صنایع دستی مصرفی است.

۵-۳. هنر قدسی (Sacred Art)

هنری است که بر پایهٔ سنت‌های دینی و آیینی شکل می‌گیرد و هدف آن تجلی حقیقت متعالی است. این هنر لزوماً وابسته به وحی مستقیم نیست، بلکه از «سنت قدسی» یا همان (sophia perennis حکمت جاویدان) سرچشمه می‌گیرد (Idem, 1987 : 12). به همین دلیل، هنر قدسی را می‌توان در تمدن‌های غیرابراهیمی همچون هنر بودایی یا هندو نیز یافت (Eliade, 1957 : 10-15). در جهان اسلام نیز نمونه‌های شاخص آن شامل معماری مساجد، خوش‌نویسی قرآنی و نقوش اسلیمی است (Nasr, 1987 : 42).

۵-۴. هنر وحیانی (Revealed Art)

به‌طور خاص به آثاری گفته می‌شود که مستقیماً از وحی الهی و متون مقدس سرچشمه گرفته‌اند (Nasr, 1987 : 58). در این معنا، هنر وحیانی بیشتر در ادیان ابراهیمی تحقق می‌یابد و نمونه‌های بارز آن تلاوت قرآن، خوش‌نویسی آیات قرآنی، سرودهای گریگوریایی مسیحی و مزامیر یهودی است (Schuon, 1990 : 27-29).

بدین‌ترتیب، تفاوت اصلی این است که هنر قدسی مفهومی عام‌تر است و هر هنری را که به امر متعالی و رمزهای قدسی اشاره داشته باشد در بر می‌گیرد، درحالی‌که هنر وحیانی محدودتر است و مستقیماً بر متن وحی یا تعالیم پیامبران مبتنی است (Burckhardt, 1987 : 19).

می‌توان گفت هنر قدسی گسترده‌تر است و هر هنری را که به امر متعالی و رمزهای دینی اشاره کند، در بر می‌گیرد، حتی در تمدن‌هایی بدون وحی ابراهیمی. اما هنر وحیانی محدودتر و خاص‌تر است؛ فقط در بستر ادیان وحیانی معنا دارد و مستقیماً از متن وحی یا تعالیم پیامبر نشئت می‌گیرد.

هنرهای سنتی هرچقدر به‌سمت وحیانی بودن میل می‌کند، ملاحظات اعتقادی مانع از ظهور موارد آوانگارد است و بیشتر به تکرار ساختاری دستاوردهای پیشین متکی ست. هرچقدر دامنهٔ ارزشی آن به‌سمت فردیت میل می‌کند، هم تنوعش بیشتر است و هم نوآوری در آن بیشتر (هرچند نوآوری در آن به‌منزلهٔ ارزشمند بودن نیست، بلکه امکان وسیعی است برای تجربه کردن و آزادی عمل می‌تواند جرقه‌هایی را موجب شود که بر سطوح دیگر هنرهای سنتی مؤثر می‌افتند).

روح هنرهای سنتی وحیانی و قدسی همانند روح شریعت و یا دستورالعمل‌های اعتقادی (مثلاً در بودیسم یا شینتوئسم که شکلی قدسی دارند و نه وحیانی) و یا هنرهای ملی که هرچند نه قدسی هستند و نه وحیانی ولی از همهٔ ظرفیت‌های هنرهای وحیانی و قدسی و فردی و قومی

تأثیر می‌پذیرد. پس هنر سنتی در مواجهه با محاکات در تعبیر ارسطویی دارای طیفی از مواجهه است. گاه تنزل می‌کند تا حد افلاطونی و گاه شکلی ارسطویی می‌یابد. حال چگونه می‌توان این مرزها را مشخص کرد؟ اولاً هر دو نگاه فلسفی به محاکات هم در هنرهای سنتی وحیانی و قدسی دیده می‌شود و هم در هنرهای سنتی ملی و قومی و فردی. پس مختص به هیچ‌یک به‌طور مطلق نیست. هرگاه هر تغییر یا بیان جدیدی در عرصهٔ هنر سنتی و در هر سطحی اتفاق می‌افتد، باید دید اصلی‌ترین نهادهای حاکم بر آن حوزه چه ارزیابی‌ای از این اتفاق دارند. مثلاً وقتی هنر مقرنس در معماری مسجد به کار گرفته می‌شود مورد استقبال است، منافاتی با اصول وحیانی و یا قدسی ندارد و هنرمندان و اهل نظر نیز تلاش می‌کنند تا برای آن تفسیرها و تبیین هوایی را بیافرینند. اما وقتی معماری مسجد اسلامی از شکل معمول آن که دارای گنبد و یا مناره و عناصری مانند شبستان و وضوخانه و محراب و قبله عاری می‌گردد، بنایی ساده می‌شود. هرچند شاید رجعتی به نخستین مسجد باشد، مورد استقبال قرار نمی‌گیرد؛ زیرا تلقی این است که هنر اسلامی معماری سادهٔ مسجد نبوی را ارتقا داده و به آن عظمت، شکوه و نفاست داده و حالا تهی کردن این ویژگی‌های چشمگیر یعنی عقب‌گرد و تهی شدن از معنا.

اما در هنرهای سنتی قومی و ملی و فرهنگی سطح تحمل و تعامل با تساهل بیشتر همراه است و می‌پذیرد که نقاشی خط یک هنر است، اما مطابق اصول خوش‌نویسی سنتی، نقاشی خط هرگز هنری هم‌تراز خوش‌نویسی در معنای سنتی آن نیست که در آن محتوایی قدسی و یا وحیانی و حتی اخلاقی معلوم و واضح است.

مسئلهٔ فرایند خلق اثر در هنرهای سنتی آنجا اهمیت می‌یابد که هنرمند فردیت را دخالت نداده و خود را در جهت خواست خداوند حرکت می‌دهد و به‌نوعی آینه‌ای است در جهت بازنمایی امور عالم معقول در جهان محسوس. در این فرایند، اهمیت تخییل و نسبت آن با محاکات در امر صناعت بیش از بیش به اهمیت آفریننده اشاره دارد. آنجا که از انتخاب معقول و مبتنی‌بر افکار سخن به میان می‌آید، تأییدی بر همین مسئله است.

۶. بازنمایی در هنر و هنرمند

لوکاچ درخصوص مفهوم بازنمایی در آثار هنری معتقد است که بازتاب‌های مستقیم به‌عنوان نقطهٔ شروع برای همهٔ معرفت‌ها مهم‌اند، اما تنها پیش‌نیازهای روند دانش، و نه همهٔ چیزهایی که شامل این روند می‌باشد، فراهم می‌آورند. وی می‌گوید: هدف همهٔ هنرهای بزرگ فراهم آوردن تصویری متحد و منسجم از واقعیت است که در تضاد بین ظاهر و باطن، خاص و عام، بی‌واسطه و مفهومی حل‌شده باشد (لوکاچ، ۱۳۹۷: ۳۴). او معتقد است اثر هنری مهم، جهان خصوصی خودش را خلق می‌کند، اما استقرار این ویژگی در هر اثر هنری، به‌معنی این نیست که آن اثر فقط کارکرد بازتاب واقعیت خود را به ثمر رسانده است، بلکه این کار را به‌عنوان نوعی خاص از بازتاب که فقط از عهدهٔ هنر برمی‌آید، انجام داده است (راودراد، ۱۳۹۰: ۸۰). در واقع لوکاچ در تلاش است تا توضیح دهد که واقعیتی که با میانجی‌گری هنر به مخاطب عرضه می‌شود، ویژگی‌های فرایند هنری و حدود آن را به همراه دارد و نباید انتظار آیینه‌گونی از هنر داشت.

ازسوی دیگر موضوع محاکات، مشتمل بر امر واقع، مفروض و آرمانی است و ضمن وابستگی به جهان واقع، به حدود و ثغور آن محدود نمی‌ماند. این بدان معناست که موضوع محاکات به‌جای اینکه امری بیرونی باشد، اساساً خودایستاست؛ چراکه در اثر هنری کارکرد ارجاعی عموماً به تعویق می‌افتد. به بیانی دیگر، معنای اثر هنری نه به‌واسطهٔ مطابقت با عالم واقع که به‌واسطهٔ انتظام درونی اثر حاصل می‌شود. ازاین‌رو، آنچه باعث قوام اثر هنری است، نه مطابقت آن با جهان واقع بلکه سامان‌دهی مؤلفه‌ها براساس منطق ویژه‌ای است که به‌موجب آن رویدادها محتمل یا ممکن به نظر می‌رسند. در چنین جهان ممکنی فرم اندیشه و منطق حاکم بر آن قواعد خاص خود را داراست. ازاین‌رو مادامی که اثر مستلزم خودایستایی و درنتیجه استقرار جهان ممکن ویژه‌ای می‌شود، قواعد یکسره متفاوتی در باب عینیت، زمان و مکان یا علیت در آن شایع می‌شود. ازسویی، نقطهٔ تمایز جهان ممکن هنری از دیگر جهان‌ها همانا ناتمامیت معناشناختی است که به‌موجب آن فهم مخاطب در بازتولید معنایی اهمیت می‌یابد (آنگونه جونقانی، ۱۴۰۱: ۱۷۸-۱۸۰). هنر می‌خواهد بگوید در حرکت خاص که هنر آن را مجسم می‌کند، فقط امر خاص تجربه نمی‌شود، بلکه تمامیت آنچه تجربه‌شونده است با تضادها، کران‌مندی‌ها نسبت به آنچه اعتلایی است قابل تجربه می‌شود. این سمبولیسم آنچه را پوشیده است بازنمایی می‌کند و آنچه را معمولی است رازمند می‌گرداند. اثر هنری در فرایند آفرینش هنری شکل می‌گیرد و ناقل معنی نیست، آن را با خود و در خود ثبت می‌کند. در اثر هنری، نوعی حقیقت هم گشوده و هم پوشیده می‌گردد؛ بنابراین در آن چیزی بیش

از آنچه به حس دریافت‌شدنی است وجود دارد. سمبول هنری تنها بر معنی دلالت نمی‌کند، آن را حضوری می‌کند. اثر هنری را با مصالح هنری مقایسه نمی‌کند؛ مصالح دستاویزی است برای آنکه هنر به چیزها مهر انسانی زند، آن‌ها را با غایت‌های آدمی درخور کند.

افلاطون و ارسطو بیشتر به جنبه‌های تجربی هنر توجه دارند و به فعالیت هنری به‌عنوان دانش آفرینندگی می‌نگرند. این آفرینش با تولید صنعتگر تشبیه و تفکیک‌شدنی است. تشابه این دو در حرکت از نظر به عمل است؛ آفریننده اثر هنری در خدمت کاربرد آن است و بستگی به دانش کسی دارد که از آن بهره می‌گیرد. و اما درخصوص ارتباط محاکات با طبیعت، به‌زعم ارسطو هنر امری را به فرجام می‌رساند که طبیعت به آن نپرداخته و هر رشتهٔ هنر و تربیتی قصد دارد آنچه را طبیعت ناتمام گذاشته تکمیل کند (عبادیان، ۱۳۷۹: ۱۱-۱۲).

و اما در خصوص هنرهای سنتی که شرح آن به‌نوعی به توضیح در باب امر صناعت برمی‌گردد، شارحان مسلمان نظرات متنوعی دارند. صناعت، به کسر صاد، به‌معنای پیشهٔ صانع است و عمل او را صنعت می‌گویند. خواجه نصیر طوسی در اساس الاقتباس واژهٔ صناعت را چنین تعریف می‌کند: «صناعت ملکهٔ نفسانی بود که با حصول آن، افعال ارادی که مقصود باشد، مطابق آن ملکه، بدون درنگ از فاعل صادر می شود» (داداشی، ۱۳۸۸: ۴۴). لغت دیگری که مشتق از صنع است، واژهٔ صناعی است که در برابر طبیعی به کار می‌رود؛ بدین معنا که شیء صناعی ساختهٔ آدمی و شیء طبیعی ساختهٔ طبیعت است. این امر توضیح ارتباط محاکات در طبیعت را که در بالا ذکر آن رفت، مشخص‌تر می‌کند که فلاسفهٔ اسلامی دخل و تصرف و ارادهٔ هنرمند را در ایجاد اثر دخیل می‌دانند و معتقدند که صنعتگر طبیعت را بهبود می‌بخشد. همان‌طور که میرفندرسکی نیز در رسالهٔ صناعیه می‌گوید: «صناعت نیروی فاعلی است که با بررسی دقیق در موضوع، همراه با اندیشهٔ صحیح بر طبق خواستی از خواسته‌ها با ذاتی محدود» (میرفندرسکی، ۱۳۱۷: ۲).

از مجموع آنچه رفت، شاید بتوان گفت هنرمند در مقام آفرینندهٔ هنری خواه از منظر منتقد و یا مورخ هنر و خواه از موضع خودش در یکی از این سه مرتبه قرار می‌گیرد: الف) تقلید می‌کند؛ ب) برداشت می‌کند (ازطریق تجزیه، تجرید و یا ترکیب)؛ ج) نوآوری می‌کند.

این پژوهش معتقد است که هیچ تصوری یا تصویری در ذهن انسان نیست که منبعث از طبیعت نباشد و همه‌چیز منشأ طبیعی دارد و به همین دلیل است که تصویر خدا و یا تهی حقیقی و نه تهی فرضی وجود ندارد، بلکه به کمک نشانه‌های طبیعی مانند قدرت یا نامیرایی و غیرقابل رؤیت بودن توصیف می‌گردد. اما درعین‌حال تقلیدی بودن محض در عمل هنرمند اساساً محال است و این مبتنی‌بر استدلالی قیاسی است. بدین صورت که یک اثر هرچقدر هم تقلید عین‌به‌عین باشد با نسخهٔ نخست خود به یکی از سه دلیل زیر در تفاوت قرار دارد.

۱. به‌لحاظ مادهٔ اولیه متفاوت است؛

۲. به‌لحاظ مشخصات فیزیکی- شیمیایی یا زیبایی‌شناسانه متفاوت است؛

۳. به‌لحاظ تأثیر و کارکرد متفاوت است.

پس تقلید به‌معنای تکرار و اجرای مجدد و یا بازآفرینی برابر، غیرممکن است؛ بنابراین مقولهٔ تقلید را به کناری نهاده و به دیدگاه ارسطو که همان محاکات است، یعنی انتخاب هنرمند و انتخاب شخصی در نوع و نحوهٔ بازنمایی تأسی می‌کنیم.

ارسطو تقلید را به محاکات تعبیر می‌کند. محاکات به‌معنای حکایت کردن از کسی یعنی تکرار و بازنمایی به‌شیوهٔ شخصی‌شده است. این بازنمایی اگرچه در ماهیت و اصل یک بازآفرینی است، صورتی[1] دگرگون دارد.

شاید به‌نوعی بتوان آفرینش تمامی آثار هنری را ازطریق یک عمل با سه شیوه ممکن دانست:

۱. هنرمند یا جزئی از یک کل، یعنی انتزاع را به اجرا می‌گذارد.

۲. یا یک جزء و یا یک کل را ساده کرده و مجرد می‌کند؛ یعنی به تجرید دست می‌زند.

۳. یا اجزایی را از اینجا و آنجا وام گرفته و در یک ترکیب‌بندی، کلِ مورد نظر خود را می‌آفریند.

در توضیح باید چنین گفت که این انتخابِ جزء، می‌تواند هر سه وجه صورت، معنا و کارکرد را در بر گیرد؛ به این معنا که اگر به نقاشی رئالیستی اشاره کنیم. بازهم تقلید عین‌به‌عین ممکن نیست و تنها وجهی از آن عینیت به تصویر کشیده شده است؛ چراکه بازآفرینی هنرمند در زمان و مکان دیگر، با یکی از تفاوت‌هایی که قبلاً بدان اشاره شد، یعنی تفاوت در مادهٔ اولیه، مشخصات، کارکرد و یا تأثیرات انجام یافته است. در واقع تمامی تصورات و تخیلات هنریِ به کار گرفته‌شده در آثار هنری متشکل از اجزایی هستند که مابه‌ازای طبیعی دارند و یا بخشی از آن‌ها برآمده از مفاهیم و صورت‌های طبیعی است که به‌صورت غیرواقعی ترکیب شده و موجودی غیرزمینی و شاید فرازمینی را شکل داده‌اند.

در همین راستا در مقولهٔ تقلید، برخی در نقد هنرهای سنتی تکرار را به‌عنوان تقلید و گروهی سنت‌شکنی را به‌عنوان نوآوری تلقی می‌کنند؛ اما اگر برای هر اثر هنری حداقل سه وجه معنا، صورت و کارکرد را در نظر بگیریم، می‌توان گفت در شرایط زمانی و مکانی متفاوت هرکدام از این سه وجه می‌توانند بر دیگری رجحان داشته باشند و هرگز هر سه وجه در یک اثر، به یک میزان امکان اهمیت برابر را ندارند. درحقیقت اختلاف مکاتب و سبک و شیوه‌های هنری در اعصار مختلف نیز از همین نقطه‌نظر است. در غیر این صورت این امر که کارکرد هنر به‌طور کلی و درنهایت یک کارکرد حسی است و در اینکه صور هنری همگی مادی هستند و معانی هنری، ریشه در بازتاب ادراکی هنرمندان دارند شکی نبوده و همین امر موجب شده است تا اثر هنری به‌عنوان بازتابی از جهان برتر یعنی به تعبیر افلاطون عالم معقولات، و در تفکر اسلامی دنیای وحیانی و روحانی در نظر گرفته شود. در اینجا بحث مورد چالش میان نظریه‌پردازان آن است که ارزش اثر هنری مبتنی‌بر کدام‌یک از سه وجه مورد اشاره تعیین می‌گردد.

در هنرهای سنتی وجه معنا بسیار مهم می‌نماید. بدین مفهوم که ما در هنرهای سنتیِ فرهنگ‌هایی که معتقد به نیرویی فرازمینی هستند مشاهده می‌کنیم که همگی خود را پیوسته صورتی می‌دانند که در تلاش‌اند بخشی از مفاهیم و معانی عالم بالا را در ظرف صورت، متجلی سازند. ازاین‌رو تفاوت تنها در صورت است و وحدت در معنا؛ چراکه سعی این هنرمندان بر رسیدن به یک ادراک مشترک، از میان مشاهدهٔ صورت‌هایی کثیر و ایجاد ارتباط میان آن‌ها به‌عنوان بخشی جداشده از آن وحدت ازلی است. از آنجاست که در هنرهای سنتی، معنا بر صورت و کارکرد رجحان می‌یابد. ازآنجاکه مفاهمهٔ همهٔ انسان‌ها از کمال مطلوب به‌رغم کثرت در جهان ظاهر، به وحدتی در عالم بالا برمی‌گردد، این مفاهمه در کل در میان همه یکسان و یا نزدیک به یکدیگر است؛ یعنی تبدیل کثرت به وحدتی که موجبات ادراک مشترک از یک امر را فراهم می‌آورد. حال این امر می‌تواند یک اثر هنری، یک مسئلهٔ ریاضی، یکی از قوانین روزمره، طبیعی و... باشد. به همین دلیل استدلال منطقی به‌عنوان عاملی در نزدیک کردن مفاهمهٔ انسان‌ها و به‌نوعی زبانی برای برداشتن تکثر و اختلاف در فهم یک امر، به وجود آمده و به‌عنوان چهارچوبی در مباحث علمی به‌خصوص فلسفه (منظور مباحث تئوری و نه تجربی) مد نظر قرار می‌گیرد؛ یعنی درحقیقت معیاری است برای ضابطه‌مند کردن و نظم دادن به کثیری از ادراک‌های انسانی و شکل دادن به آن، به‌صورت یک امر قطعی بر مبنای یک استدلال منطقی و قابل درک و پذیرش برای همان تعداد کثیر از افراد. ازاین‌رو معنا یکی و انتخاب صورت و بروز بیرونی معنا متفاوت است. اما حتی اگر صورت، حالتی تقلیدی و تکراری داشته باشد، به جهت قائل بودن هنرمند سنتی بر ذکرگونه بودن صورت، و تذکار معنای مستتر در همان صورت، این تکرار به جهت هشیاری و یادآوری در نظر گرفته می‌شود، زیرا که او می‌داند مفهومی موجود است که او و بیننده هر دو در پی یافتن پرتوی از آن در دنیای محسوسات و صورت هستند. پس تکرار مفهوم در پی صورت‌های دگرگون، تکرار معنای واحدی است با بروز و ظهور متفاوت و دگرگون. ازآنجاکه می‌دانیم در اغلب آیین‌های سنتی و جمعی ذکر (یعنی تکرار در کلمه)، همچنین تکرار حرکت، صدا، نور و... وجود داشته و به‌عنوان وجوهی از هنر، و آفرینش اثر هنری (همچون ریتم) در این مراسم رخ می‌دهد و آن به‌معنای ایمان به وحدتی ازلی است که تکرار کثرت‌ها که همان صورت‌های متفاوت هستند، هنرمند را به آن وحدت می‌رساند. و این تکرارپذیری هر بار برای هنرمند به‌لحاظ تغییر انسان در زمان و جاری بودن و سیال بودن روح او در زمان و مکان به‌معنای تقلید صرف نیست.

۷. نتیجه‌گیری

درک هنرمند سنتی از عالم هستی، در واقع جهان‌بینی و باور او، هم بر صورت اثر هنری و هم کارکرد آن رجحان دارد. این بدان معنا نیست که هنرمند سنتی از صورت و کارکرد غافل است بلکه همان‌طور که اشاره شد، اهمیت و برتری دادن او به وجه معنایی آثار است و چون یک اثر سنتی از نوع قدسی، متکی به سنت وحیانی است، معنای واحدی را در بر می‌گیرد که صورت و کارکرد را به‌دنبال و به‌موازات خود شکل می‌دهد، چراکه می‌داند در پی یک معنای واحد، یک صورت ازلی نیز وجود دارد که احسن‌الصور است و آدمی به‌سوی آن رفته و مدام در تکاپوی رسیدن به آن است، اما بدان نمی‌رسد چون در این عالم دست‌نیافتنی است هرچند وجود دارد اما چون به قول افلاطون در محسوسات نمی‌گنجد، بخشی از عدم است. همچنین اهمیت کارکرد نیز ازآن‌روست که راهی برای رسیدن به حقیقت غایی است؛ زیرا مطمئن است که پدیده‌ای علی (علت و معلولی) بر عالم، حاکم است. پس یک معنای قدسی، کارکرد و تأثیری قدسی یا شبه‌قدسی در صورتی قدسی خواهد داشت.

در هنرهای سنتی مخاطب همانی است که می‌آفریند؛ بدین‌معنا که به جهت کاربردی بودن هنرهای سنتی و در واقع همراه شدن تزیین با کارکرد و تقدم کاربرد بر تزیین، فرد هنرمند و سازنده یکی شده و او در ارتباط مستقیم با فهم معنایی است که مخاطب درک کرده و به او انتقال

داده و او بر طبق همان به آفرینش دست زده است. در توضیح این مطلب به کتاب دهم جمهور افلاطون اشاره می‌کنیم؛ در آنجا که می‌گوید: «هر آنچه را که در نظر گیریم، سه هنر بدان بستگی دارد: یکی به کار بردن آن چیز، یکی ساختن آن و دیگری تقلید آن. بنابراین وقتی به اثر چه طبیعی و آفریدهٔ خداوند و چه مصنوعات بشری می‌نگریم، ابتدا به قصد پی بردنِ منظور خالق از ساخت، آن را مورد بررسی قرار می‌دهیم.

ازاین‌رو می‌توان گفت که کسی که چیزی را به کار می‌برد، کامل‌ترین تجربه را دربارهٔ آن چیز دارد و اوست که می‌باید سازنده را از بدی و خوبی آن اثر آگاه کند. در واقع به‌وسیلهٔ انتقاد مخاطب که همان کاربر است خالق، پدیدآورنده و یا سازندهٔ اثر می‌تواند خود و اثرش را محک می‌زند. و به‌حقیقت یکی از عناصر ایجادی اثر، وجود مخاطب است چراکه اگر نظاره‌گر و مخاطبی به‌عنوان کاربر که با استفاده از اثر از او رفع نیاز گردد نمی‌بود، اثری آفریده نمی‌شد. گاه این کاربر خود ایجادکننده و پدیدآورنده است و گاه او تنها استفاده‌کننده و دیگری هنرمند سازنده است. مثالی که افلاطون در این خصوص می‌زند، در رابطه با نی‌زنی است که دربارهٔ نی‌ای که به کار می‌برد، نی ساز را مطلع می‌کند و به او می‌گوید که نی را چگونه باید ساخت و بدین‌ترتیب سازنده به دستور او عمل می‌کند. پس آنکه علم به این موضوع دارد، در باب خوبی و بدی نی‌ها اظهار اطلاع می‌کند و آن دیگری به اتکای اظهارات او نی می‌سازد. پس سازندهٔ هرچیز دربارهٔ خوبی و بدی آن چیز نظری دارد که این نظر را درنتیجهٔ هم‌نشینی با شخص صاحب علم و پیروی اجباری از راهنمایی‌های او کسب کرده است ولیکن صاحب علم کسی است که آن چیز را به کار می‌برد.

با این تفاصیل، هنرمند سنتی کسی است که هم عالم به اشیاء است چون به جهت نیاز، کاربرد آن را می‌داند و درعین‌حال سازندهٔ آن نیز هست و چون در آفرینش اثر، معتقد به اصلی در عالم بالا و یا همان دنیای معقولات است، تمام معیارهای ساخت او نیز مینوی است، چراکه قصد در یافتن حقیقتِ پنهانِ پدیده‌هایی را دارد که توسط خالق برتر و مطلق به وجود آمده‌اند و او درهرحال خود را در مرتبه‌ای پایین‌تر از او می‌داند و چون او را مبرا از شریک می‌داند، پس قائل به تقلید از او هست اما نه تقلید عین‌به‌عین بلکه تقلیدی مثالی؛ بدین معنا که به‌عنوان مثال در نگارگری توجه هنرمند به بازنمایی عین‌به‌عین پدیده‌ها و صورت‌های طبیعی نیست بلکه تنها اشاراتی مثالی و نمادین دارد و به‌نوعی خود را مقلد مفهومی می‌داند که در صورتی دگرگون آن را می‌آفریند چراکه معنا یکی است اما صورت‌ها متفاوت و متنوع‌اند، زیرا با تخییل او درآمیخته‌اند.

ازاین‌رو بازنمایی در نهایتِ کپی بودن آن نیز به‌مانند آیینه‌ای است که می‌تواند تصویر را دوبعدی، معکوس و حتی تحدیدشده جلوه دهد، یعنی تغییر دهد و با تخیل هنرمند درآمیزد. و هرگز تصویرِ آینه تقلید محض و مطلق از تصویر بیرونی نیست؛ چنان‌که گنبد مسجد (اگر آن را معادل طاق آسمان و فلک به شمار آوریم) و یا حوض در معماری و یا تصویر گل زنبق و یا تصویر تکیه دولت کمال‌الملک و تالار آینه همگی با اصل تصویر بیرونی و یا حقیقی متفاوت هستند. پس تقلید صرف در کار نیست و عمل هنرمند در مرتبه‌ای بالاتر از بازنمایی عین‌به‌عین قرار می‌گیرد. چنانچه در معماری کاربرد مقرنس یا سکو و یا صفه و نیز در نقاشی ایرانی خروج از نظام جدول‌کشی و یا نمایش دو یا چند زمان در یک پردهٔ طلااندازی را در نظر بگیریم، نیز درست از همین دست هستند که هنرمند با دخل و تصرف در مادهٔ هنر امکان جدیدی را برای بیان فراهم می‌سازد.

ازاین‌رو می‌توان گفت که نه‌تنها هنر بلکه هیچ فراورده‌ای در ساده‌ترین اشکال نیز نمی‌تواند تقلید صرف به شمار آورد و مؤلف یا هنرمند با به‌کارگیری قوهٔ تخیل خود دست به بازنمایی به شیوهٔ شخصی می‌زند که تنوع و تکثر آثار نیز حاکی از انتخاب هنرمند اما در راستای خواست الهی است. بنابراین وابسته به صورت مثالی است اما نه به‌صورت سایه‌وار و تقلید صرف بلکه با برداشت شخصی هنرمند به‌قدر توان و آگاهی. و این آگاهی و علم تلاش می‌طلبد که در مسیر خواست و اردهٔ الهی باید صورت پذیرد.

پی‌نوشت

۱. ماده، مشخصات، کارکرد و تأثیر.

منابع

آلگونه جونقانی، مسعود. (۱۴۰۲). ساختار واقعیت و نظریهٔ محاکات. مجلهٔ متافیزیک، ۱۵ (۳۵)، ۸۹-۱۰۳. doi :10.22108/MPH.2023.134254.1427

آلگونه جونقانی، مسعود. (۱۴۰۱). موضوع محاکات به‌مثابهٔ ابژهٔ هنر. نشریهٔ نقد و نظریهٔ ادبی، ۷ (۱)، ۱۵۹-۱۸۲. doi : 10.22124/NAQD.2022.22066.2356

ابن‌رشد، ابو ولید محمد بن احمد بن محمد. (۱۹۸۶). تلخیص کتاب الشّعر. تحقیق ریچارد بترورث و احمد عبدالمجید هریدی. قاهره: الهیئة المصریة العامة للکتّاب.
ابن‌سینا، ابوعلی حسین بن عبدالله. (۱۹۵۳). رسائل ابن‌سینا .زیر نظر حلمی ضیاء اولکن. آنکارا: بی‌نا.
ابن‌سینا، ابوعلی حسین بن عبدالله. (۱۹۳۸). النّجاة فی الحکمة المنطقیة و الطبیعیه و الالهیة. چ۲. قاهره: مطبعة السعادة.
ارسطو. (۱۳۹۶). بوطیقا. ترجمهٔ محمود یوسف ثانی. تهران: انتشارات حکمت و فلسفه.
افلاطون. (۱۳۸۳). جمهور. ترجمهٔ فؤاد روحانی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
باستین، حامد، و حجتی، سید محمدعلی. (۱۳۹۵). مفهوم بازنمایی در نظریهٔ «زیست معنایی» میلیکان. منطق‌پژوهی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۷ (۲)، ۱-۲۹.
پارسانیا، حمید. (۱۳۹۱). جهان‌های اجتماعی. قم: کتاب فردا.
تاتارکیویچ، ولادیسلاو. (۱۳۹۲). تاریخ زیبایی‌شناسی. ترجمهٔ جواد فندرسکی. تهران: نشر علم.
تاتارکیویچ، ولادیسلاو. (۱۳۸۸). میمسیس. نشریهٔ زیباشناخت، شمارهٔ ۲۱، ۳۲۹-۳۴۲.
داداشی، ایرج. (۱۳۸۸). صناعت و طرح مبانی نظری آن به اتکای آراء ابن‌سینا. مجلهٔ جاویدان خرد. شمارهٔ ۱۳، ۴۳-۷۴.
راودراد، اعظم. (۱۳۹۰). نظریه‌های جامعه‌شناسی هنر و ادبیات. تهران: دانشگاه تهران.
رایزن، علی نجات، کرمی، محمد، و فاضلی، علیرضا. (۱۴۰۲). تبیین عوامل مؤثر بر محاکات با تأکید بر دیدگاه ملاصدرا. تاریخ فلسفهٔ اسلامی، ۲ (۷)، ۸۹-۱۱۱. doi:10.22034/hpi.2023.427379.1047
ربیعی، هادی. (۱۳۹۱). تأملی در باب فن شعر ابن‌سینا. نشریهٔ کیمیای هنر، ۱ (۴)، ۱-۱۶.
طوسی، خواجه نصیرالدین. (۱۳۸۰). بازنگاری اساس الاقتباس. نگارش مصطفی بروجردی. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
طوسی، خواجه نصیرالدین. (۱۳۵۵). اساس الاقتباس. تصحیح مدرس رضوی. چ۲. تهران: دانشگاه تهران.
عبادیان، محمود. (۱۳۷۹). دربارهٔ میمسیس؛ نظریهٔ هنر ارسطو. مجلهٔ زیباشناخت، شمارهٔ ۲، ۹-۱۶.
فارابی، ابونصر محمد بن محمد بن طرخان. (۱۴۰۸). المنطقیات للفارابی النّصوص المنطقیه. مقدمه و تحقیق محمدتقی دانش‌پژوه .زیر نظر سید محمود مرعشی.چ۱. قم: دفتر مرعشی نجفی.
قره‌باغی، علی‌اصغر. (۱۳۸۱). اندیشه، تقلید و محاکات. گلستانه، شمارهٔ ۴۵، ۳۱-۳۵.
کرم‌الهی، نعمت‌الله، و حسنی، محمد. (۱۳۹۶). مبانی نظری مفهوم بازنمایی با تأکید بر ابعاد معرفت‌شناختی. مجلهٔ معرفت فرهنگی و اجتماعی، ۸ (۴)، پیاپی ۳۲، ۴۵-۶۸.
کریم‌زاده، علی. (۱۳۸۵). از نظریهٔ محاکات تا واقعیت‌های برتر. کتاب ماه ادبیات، شمارهٔ ۱۰۶-۱۰۸، ۷۰-۷۳.
کوبلی، پل. (۱۳۸۷). نظریه‌های ارتباطات: مفاهیم انتقادی در مطالعات رسانه‌ای و فرهنگی. ترجمهٔ احسان شاقاسمی. تهران: پژوهشکدهٔ مطالعات فرهنگی و اجتماعی.
لوکاچ، گئورگ. (۱۳۹۷) نظریهٔ رمان. ترجمهٔ حسن مرتضوی. تهران: نشر آشیان.
مصباح یزدی، محمدتقی. (۱۳۸۷). مشکات، شرح الهیات شفا. نگارش: عبدالجواد ابراهیمی فر و محمدباقر ملکیان. قم. مؤسسهٔ آموزشی و پژوهشی امام خمینی.
میرفندرسکی، میرزا ابوالقاسم. (۱۳۱۷). رسالهٔ صناعیه. با مقدمه و حواشی و تصحیح علی‌اکبر شهابی. تهران: انتشارات فرهنگ خراسان.
هاشم‌نژاد، حسین. (۱۳۹۶). مبانی فلسفی هنر در آثار ابن‌سینا. نشریهٔ جاویدان خرد، ۱۴ (۳۲)، ۲۲۷-۲۴۶.
هرست هاوس، رزالین. (۱۳۸۴). بازنمایی و صدق. ترجمهٔ امیر نصری. تهران: فرهنگستان هنر.
Burckhardt, T. (1987). *Sacred art in East and West: Its principles and methods*. Perennial Books.
Burckhardt, T. (2009). *Art of Islam: Language and meaning*. Bloomington : World Wisdom.
Critchlow, K. (1976). *Islamic patterns: An analytical and cosmological approach*. London : Thames and Hudson.
Eliade, M. (1957). *The sacred and the profane: The nature of religion*. New York : Harcourt.

Nasr, S. H. (1987). *Islamic art and spirituality*. Albany : State University of New York Press.
Nasr, S. H. (2006). *Religion and the order of nature*. Oxford : Oxford University Press.
Schuon, F. (1990). *Art from the sacred to the profane*: *East and West*. Bloomington : World Wisdom.

The Concept of Representation in Traditional Arts

Samaneh (Samin) Rostambeigi
Assistant Professor, Department of Art Research, Iran University of Art, Tehran, Iran/ s.rostambeigi@art.ac.ir

Received: 25/05/2025
Accepted: 02/08/2025

Introduction
This study examines the conceptual evolution of '**imitation' (taqlid)** and **mimesis (muhākāt)** from classical Greek philosophy to the Iranian-Islamic intellectual tradition, focusing on the ways these frameworks inform artistic creation, imagination, and symbolic representation. In Greek thought, Plato presents mimesis as epistemologically problematic: art imitates the world of senses as it is a copy of the intelligible Forms; thus, art misleads the soul. Aristotle reinterprets mimesis as a natural human capacity for learning, emotional refinement, and cognitive understanding, positioning art as ethically and which is psychologically valuable. Islamic philosophers, including Al-Farabi, Ibn Sina, and Nasir al-Din Tusi, inherited the Aristotelian thought, but they expanded it significantly while emphasizing imagination (*takhayyul*) as a mediating faculty between the sensory and intelligible realities. This study aims to clarify the conceptual differences between Plato's and Aristotle's mimesis and to distinguish between 'taqlid' and 'muhākāt,' thereby providing a nuanced understanding of the role of imagination, imitation, and representation in shaping traditional aesthetics through the lens of Islamic philosophical thought**.**

Research Method
This study employed a **conceptual-comparative analysis** to trace the evolution and reinterpretation of imitation and mimesis across Greek and Iranian-Islamic philosophy. The approach focused on philosophical texts by Plato, Aristotle, Al-Farabi, Ibn Sina, and Nasir al-Din Tusi to examine definitions, theoretical frameworks, and applications of imitation, imagination, and representation. The analysis emphasizedfour dimensions: 1) **ontological/epistemological status,** imitation/ imaginative creation, and sensory/intelligible realities; 2) the r**ole of imagination**, and the ways*takhayyul* mediates between perception and metaphysical truths in Islamic thought compared to Aristotle's cognitive-emotional interpretation;3)the **artistic purpose and the ethical dimension** as evaluating the ways artistic creation integrates ethical and spiritual considerations; 4) **terminological clarification** as distinguishing between '**taqlid'** (technical imitation) and '**muhākāt'** (symbolic, imaginative representation). By systematically comparing these frameworks, the study identifies both the continuity of Aristotelian reception and the transformative impact of Islamic metaphysical and ethical perspectives on the theory of art.

Research Findings
The research findings demonstrated a significant conceptual evolution in the understanding of imitation and mimesis as it emphasizes the interconnected dimensions as belows:

1) **Transformation of Greek concepts:** in Greek philosophy, Plato and Aristotle present contrasting approaches to mimesis. Plato's hierarchical ontology casts art as epistemologically inferior since it reproduces appearances, creating a "copy of a copy" that cannot convey true knowledge. Aristotle rehabilitates mimesis, framing it as a natural human capacity linked to cognitive understanding, emotional regulation, and ethical development. Artistic imitation is, thus, structured and purposeful, contributing to moral and intellectual cultivation. This Aristotelian reinterpretation lays the foundation for Islamic philosophers to reconceive the scope and purpose of mimesis.
2) **Islamic reinterpretation--From imitation to imaginative Mmdiation:** Islamic thinkers transform mimesis into a process of imaginative mediation. Al-Farabi

integrates Aristotelian mimesis with a metaphysical perspective, emphasizing imagination (*takhayyul*) as a faculty that shapes sensory input to reflect intelligible truths. Ibn Sina expands this framework, presenting imagination (*quwwat al-mutakhayyila*) as a synthesizing faculty connecting sensory perception with metaphysical meaning, and even functioning as a conduit for prophetic knowledge. Nasir al-Din Tusi further situates artistic creation within the ethical cultivation of the soul, conceptualizing it as an intentional and spiritually informed act. Across these thinkers, mimesis evolves from a simple replication into '**muhākāt**,'a symbolic representation that conveys metaphysical, ethical, and spiritual realities.

3) **Redefining the role of the artist:** In this framework, the artist becomes an active mediator rather than a passive imitator. Artistic creation aligns human perception with cosmic and divine order, embodying ethical and metaphysical insight. While Aristotle emphasizes catharsis as emotional purification, Islamic philosophers extend this to include metaphysical purification, situating art as a vehicle for spiritual and intellectual cultivation. The artist functions as a mirror of higher truths, guiding understanding and ethical awareness through imaginative mediation.Collectively, these findings clarify the distinction between '**taqlid'** and '**muhākāt**,' showing how Islamic philosophical reinterpretations expand, deepen, and ethically enrich the original Greek concepts of 'imitation' and mimesis, ultimately shaping a sophisticated traditional aesthetic framework.

4) Reframing the role of the artist:in the Islamic philosophical framework, the artist functions as an **active mediator** rather than a passive imitator. Artistic creation aligns the soul with divine order, embodies ethical and spiritual insight, and communicates transcendent realities. While Aristotle focuses on catharsis as emotional purification, Islamic philosophers extend the concept to include **metaphysical purification**. The artist, thus, becomes a mirror of higher truths, shaping forms that cultivate understanding and spiritual awareness.

Conclusion

This study demonstrates that the concepts of **mimesis, 'taqlid,' and 'muhākāt' have** undergone substantial conceptual transformation from Greek to Iranian-Islamic thought. Plato positions mimesis as a limited and potentially misleading process, while Aristotle reframes it as a morally and cognitively beneficial activity. Islamic philosophers follow Aristotelian principles, but they expand the scope emphasizing imagination (*takhayyul*) as a metaphysical and ethical faculty mediating between sensory perception and intelligible realities. Through this lens, artistic creation is not mere replication but a symbolic, contemplative, and ethically oriented act, reflecting a deeper engagement with metaphysical and spiritual truths. The study has also clarified the conceptual distinction between '**taqlid'** and '**muhākāt**.' 'Taqlid' refers to external, technical imitation, whereas muhākāt involves imaginative and symbolic mediation, integrating metaphysical, ethical, and intellectual dimensions. By redefining the role of the artist as an active mediator of truth rather than a passive imitator, Islamic philosophical thought elevates the purpose of artistic creation, aligning it with ethical cultivation and spiritual insight. Ultimately, the findings have illustrated how Greek philosophical foundations, when reinterpreted in the Islamic intellectual tradition, produce a sophisticated framework for understanding art, imagination, and representation. This framework emphasizes the interrelation of metaphysical knowledge, ethical reflection, and symbolic mediation, offering a nuanced understanding of traditional aesthetics. The study highlights the enduring relevance of philosophical inquiry into imitation, imagination, and artistic creation, revealing how classical and Islamic perspectives jointly shape a comprehensive theory of art that transcends mere visual replication, serving as a medium for intellectual, ethical, and spiritual development.

Keywords: imitation, mimesis, representation, imagination, 'taqlid' and 'muhakat', traditional arts.

References

Algoneh bJonaghani, M. (2023). The structure of reality and the theory of mimesis. *Journal of Metaphysics*, *15*(35), 89–103. https://doi.org/10.22108/MPH.2023.134254.1427 [In Persian]

Algoneh Jonaghani, M. (2022). Mimesis as the object of art. *Journal of Criticism and Literary Theory*, *7*(1), 159–182. https://doi.org/10.22124/NAQD.2022.22066.2356 [In Persian]

Bastin, H., & bHojjati, S. M. (2016). The Concept of representation in Millikan's "biosemantics" theory. *Logic Research*, *7*(2), 1–29. [In Persian]

Burckhardt, T. (1987). *Sacred art in East and West: Its principles and methods*. Perennial Books.

Burckhardt, T. (2009). *Art of Islam: Language and meaning*. Bloomington: World Wisdom.

Cobley, P. (2008). *Communication theories: Critical concepts in media and cultural studies* (E. Shaghaghsami, Trans.). Tehran: Institute for Cultural and Social Studies. [In Persian]

Critchlow, K. (1976). *Islamic patterns: An analytical and cosmological approach*. London: Thames and Hudson.

Dadashi, I. (2009). Art as techne and its theoretical foundations based on Ibn Sina's views. *Javidan Kherad*, 13, 43–74. [In Persian]

Ebadian, M. (2000). On mimesis: Aristotle's theory of art. *Aesthetics Journal*, (2), 9–16. [In persian]

Eliade, M. (1957). *The Sacred and the profane: The nature of religion*. New York: Harcourt.

Farabi, A. N. M. (1989). *Al-mantiqiyyat (Logical works)* (M. T. Daneshpajooh, Ed.). Qom: Mar'ashiNajafi Library. [In Persian]

Ghara-Baghi, A. A. (2002). Thought, imitation, and mimesis. *Golestaneh Azar*, (45), 31–35. [In Persian]

Hashem-Nejad, H. (2017). Philosophical foundations of art in Ibn Sina's Works. *Javidan Kherad*, *14*(32), 227–246. [In Persian]

Hursthouse, R. (2005). *Representation and truth* (A. Nasri, Trans.). Tehran: Academy of Arts. [In persian]

Ibn Rushd, A. W. M. (1986). *Summary of Aristotle's poetics* (R. Butterworth & A. A. Haridi, Eds.). Cairo: Egyptian General Authority for Books. [In Persian]

Ibn Sina, A. A. H. (1938). *Al-Najatin Al-Hikma and Al-Mantiqiyya and Al-Tabi'iyya* (2nd ed.). Cairo: Sa'ada Press. [In Persian]

Ibn Sina, A. A. H. (1953). *The reatises of Ibn Sina* (H. Z. Ülken, Ed.). Ankara: n.p. [In Persian]

Karami, M., Raizen, A. N., &Fazeli, A. (2023). Explaining the factors influencing mimesis with emphasis on MullaSadra's view. *History of Islamic Philosophy*, *2*(7), 89–111. [In Persian] https://doi.org/10.22034/hpi.2023.427379.1047

Karamollahi, N., &Hassani, M. (2017). The theoretical foundations of representation with emphasis on epistemological dimensions. *Journal of Cultural and Social Knowledge*, *8*(32), 45–68. [In Persian]

Karimzadeh, A. (2006). From the theory of mimesis to higher realities. *Ketab-e Mah-e Adabiyat*, 106–108, 70–73. [In Persian]

Lukács, G. (2018). *The Theory of the Novel* (H. Mortazavi, Trans.). Tehran: Nashr-e Ashiyan. [In Persian]

MesbahYazdi, M. T. (2008). *Mishkat: Commentary on the theology of Ibn Sina'sShifa* (A. Ebrahimi-Far & M. B. Malkiyan, Eds.). Qom: Imam Khomeini Educational & Research Institute. [In Persian]

Mirfenderski, M. A. (1938). *Risala-yiSana'iyya (Treatise on artisanal techne)* (A. Shahabi, Ed.). Tehran: Farhang-e Khorasan. [In Persian]

Nasr, S. H. (1987). *Islamic Art and Spirituality*. Albany: State University of New York Press.

Nasr, S. H. (2006). *Religion and the order of nature*. Oxford: Oxford University Press.

Parsaneya, H. (2012). *Social worlds*. Qom: Ketab-e Farda. [In Persian]

Plato. (2004). *The republic* (F. Rouhani, Trans.). Tehran: Elmiva Farhangi Press. [In Persian]

Rabiei, H. (2012). A reflection on Ibn Sina's Poetics. *Kimia-ye Honar*, *1*(4), 1–16. [In Persian]

Ravadrad, A. (2011). *Theories of sociology of art and literature*. Tehran: University of Tehran Press. [In Persian]

Schuon, F. (1990). *Art from the sacred to the orofane: East and West*. Bloomington: World Wisdom.
Tatarkiewicz, W. (2009). Mimesis. *Aesthetics Journal*, (21), 329–342. [In Persian]
Tatarkiewicz, W. (2013). *History of aesthetics* (J. Fandreski, Trans.). Tehran: Elm Publications. [In Persian]
Tusi, N. al-D. (1976). *Asas al-Iqtibas* (M. Razavi, Ed.; 2nd ed.). Tehran: University of Tehran Press. [In Persian]
Tusi, N. al-D. (2001). *Revised edition of asas al-iqtibas* (M. Borujerdi, Ed.). Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance. [In Persian]
YusefThani, M. (Trans.). (2017). *Poetics* (Aristotle). Tehran: Institute for Humanities and Cultural Studies.[In persian]

مقاله:
علمی‌پژوهشی

10.22052/HSI.2025.256859.1265

تحلیل ویژگی‌های فرم و تزیین در زیرپاهای حنابندان دوره‌های قاجار و پهلوی در ایران

مهدی ارجمند اینالو*

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۲/۲۷ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۴/۲۰

چکیده

آیین حنابندان از رسوم کهن فرهنگ عامهٔ ایران است که با مفاهیم زیبایی‌شناسی، آیینی و اجتماعی درهم‌تنیده است. یکی از ابزارهای کمتر شناخته‌شدهٔ این آیین، «زیرپای حنابندان» است که کارکردی هم‌زمان کاربردی و نمادین دارد. پژوهش حاضر با هدف شناسایی، طبقه‌بندی و تحلیل ویژگی‌های فرمی و تزیینی این اشیا در دورهٔ قاجار و پهلوی، به روش توصیفی‌تحلیلی و با رویکرد توسعه‌ای انجام شده است. داده‌ها ازطریق مطالعات میدانی در موزه‌های مردم‌شناسی و مجموعه‌های خصوصی ده استان کشور و نیز منابع مکتوب تاریخی گردآوری شده‌اند. یافته‌ها نشان می‌دهد زیرپای حنابندان ازنظر جنس به سه دستهٔ سنگی، چوبی و فلزی تقسیم می‌شوند که هریک دارای کیفیت‌های بصری و سطح مهارت فنی متفاوتی هستند. نمونه‌های سنگی ساده و کاربردی، نمونه‌های فلزی با تنوع نقوش اما مهارت متوسط و نمونه‌های چوبی ظریف و منبت‌کاری شده‌اند. تحلیل نتایج نشان می‌دهد تفاوت در فرم و نقش این آثار نه‌تنها به ویژگی‌های فنی مواد اولیه بلکه به متغیرهای فرهنگی، اقتصادی و اجتماعی جوامع تولیدکننده مرتبط است. این اشیا به‌مثابهٔ بازتابی از ذوق عامه، باورهای آیینی و بازنمایی هویت زنانه در آیین ازدواج، بخشی از میراث مادی و معنوی ایران را تشکیل می‌دهند.

کلیدواژه‌ها:

حنابندان، هنر عامه، تزیینات آیینی، فرهنگ عامهٔ ایران، هنر قاجار، صنایع‌دستی سنتی.

* استادیار گروه هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه شیراز، شیراز، نویسنده مسئول/ Mehdi.arjmand@saadi.shirazu.ac.ir

۱. مقدمه

در گذشته حنابندان در میان ایرانیان با آداب‌ورسومی خاص صورت می‌پذیرفت. اکنون نیز نشانه‌هایی از این سنت‌ها و آداب در برخی مناطق سنتی‌تر به چشم می‌آید. بااین‌حال امروزه طرف‌داران حنا، که بیشتر جوانان هستند، آن را نه در مراسم، که بیشتر به‌عنوان جایگزینی برای تتو به کار می‌برند. استفاده از حنا در میان ایرانیان رواجی گسترده داشته است. این آیین با رویکردهای مختلف ازجمله کارکرد آرایشی، طبی و مذهبی مورد اقبال بوده است. استفاده از حنا با آداب و اشیا مخصوص به خود جلوه می‌یابد. به نظر می‌رسد در جغرافیای پهناور و تنوع قومی ایرانیان، این اشیا و آداب تفاوت‌هایی دارند. ویژگی‌های آیینی متفاوت، سبب تغییر و تحول در شکل برگزاری مراسم حنابندان شده است. متناسب با این تغییرات، ابزار و امکانات مورد استفاده نیز تغییر یافته است. در بیشتر مناطق ایران، این اشیا پارچه‌هایی با تزیینات منحصربه‌فرد است، که به‌طور خاص برای هر جشنی تهیه می‌شود. یکی دیگر از اشیای مورد استفاده در این مراسم، زیرپای حنابندان است.

زیرپای حنابندان، کرسی‌ای منقوش است که در مراسم حنابندان زیر پا[۱] قرار می‌گیرد؛ بدین‌صورت که فرد روی صندلی یا چهارپایه می‌نشیند و کف هر دو پای خود را بر قوس‌های مقعری که بر آن زیرپا تعبیه شده است قرار می‌دهد. این اشیا از لحاظ شکل کلی و کاربرد، تفاوت چندانی با یکدیگر ندارند. عمدهٔ اختلاف آن‌ها در جنس مواد و نقوش آن‌هاست. در تمام متونی که نگارنده دیده، از سنگ حنابندان یاد شده است که به نظر می‌رسد از نمونه‌های دیگر که با جنس (متریال) متفاوت ساخته شده‌اند، اطلاعی در دست نبوده است.[۲] با توجه به اینکه زیرپاهای سنگی، چوبی و فلزی از دورهٔ قاجار یافت شده و همچنین منابع و آگاهی دراین‌باره محدود است، تحقیق دراین‌باره ضروری است.

نمونه‌های قاجاری و تا حدودی معاصر این اشیا هم از لحاظ تعداد موجود و در دسترس و هم از منظر کیفیت نقوش تزیینی، قابلیت مطالعه دارند. با وجود اینکه این اشیا شکلی منحصربه‌فرد و تزییناتی قابل توجه دارند، کمتر به آن‌ها پرداخته شده است. ازطرفی این اشیا پیوندی عمیق با مفاهیم فرهنگ عامه دارند. این پژوهش در چارچوب یافته‌های مستند خود مبنی‌بر تعامل سه‌گانهٔ جنس مواد اولیه، متغیرهای اقتصادی-اجتماعی و فرهنگ عامه در شکل‌گیری زیرپاهای حنابندان پرسش محوری «عوامل کلیدی مؤثر بر کیفیت هنری و ویژگی‌های تزیینی زیرپاهای حنابندان (سنگ، فلز، چوب)، در چارچوب تعامل این سه مؤلفه چگونه قابل تبیین است؟» را بررسی می‌نماید:

۱-۱. روش تحقیق

این پژوهش از لحاظ هدف توسعه‌ای و از منظر ماهیت و روش توصیفی‌تحلیلی است. شیوهٔ جمع‌آوری مطالب متکی به متون تاریخی و معاصر است و در شناسایی انواع زیرپایی‌ها، تحقیقات میدانی است. نمونه‌هایی متعدد از زیرپاهای حنابندان در موزه‌های مردم‌شناسی و مجموعه‌های خصوصی یافت می‌شود. ازآنجاکه آداب‌ورسوم مربوط به حنابندان در ایران رو به فراموشی‌اند، استفاده از این اشیا نیز محدود شده است. جمع‌آوری تصاویر زیرپاها، نیاز به پژوهش‌های میدانی گسترده در سرتاسر جغرافیای پهناور ایران داشت. بر این اساس، جامعهٔ آماری این تحقیق شامل کلیهٔ زیرپاهای حنابندان تولیدشده در ایران است. نمونهٔ آماری به روش هدفمند و براساس دسترس‌پذیری، مشتمل بر تمامی آثار(یا تصاویر و منابع مستند آن‌ها) متعلق به دورهٔ قاجار و اوایل پهلوی است که از موزه‌های مردم‌شناسی و مجموعه‌داران خصوصی در ۱۰ نقطه از ایران (استان‌های فارس، یزد، کرمان، اصفهان، لرستان، اراک، تهران و مازندران) استخراج گردیده است (جدول ۱).

جدول ۱: انواع زیرپاهای حنابندان در ایران بر پایهٔ مستندات میدانی و آرشیوی موجود

ردیف	استان	شهر	جنس	تعداد	دورهٔ تاریخی	منبع
۱	فارس	شیراز	سنگ مرمر	۵	قاجار	مشاهدهٔ اثر، موزهٔ تاریخ طبیعی شیراز، مجموعهٔ خصوصی غفاری
۲	فارس	میمند	سنگ مرمر	۱	قاجار	مشاهدهٔ تصویر، موزهٔ مردم‌شناسی
۳	فارس	کازرون	سنگ مرمر	۱	پهلوی	منبع مکتوب، فقیری (۱۳۹۳)
۴	فارس	آباده	چوب	۱	قاجار	مشاهدهٔ اثر، مجموعهٔ خصوصی
۵	یزد	یزد	سنگ مرمر	۲	قاجار	مشاهدهٔ تصویر اثر، کتابخانهٔ وزیری
۶	لرستان	خرم‌آباد	فلز	۱	قاجار	مشاهدهٔ تصویر اثر، مجموعهٔ خصوصی
۷	کرمان	کرمان	فلز- مس	۱	قاجار	مشاهدهٔ تصویر اثر، مجموعهٔ خصوصی
۸	مازندران	شهر نامشخص	سنگ مرمر	۱	قاجار	منبع مکتوب و تصویر، هانری رنه د آلمانی (۱۹۱۱)
۹	اصفهان	اصفهان	سنگ مرمر	۱	صفوی	منبع مکتوب، خوانساری (۱۳۴۹)
۱۰	اراک	اراک	سنگ مرمر	۱	قاجار	مشاهدهٔ تصویر، موزهٔ مردم‌شناسی

اگرچه امکان دسترسی به تمام نمونه‌های موجود در کشور میسر نبود، یافته‌های حاضر نخستین مطالعهٔ نظام‌مند در این زمینه محسوب می‌شود.

۱-۲. پیشینهٔ تحقیق

در حوزهٔ اشیای مربوط به فرهنگ عامه پژوهش‌های فراوانی صورت گرفته است. در این پژوهش‌ها بیشتر به شکل و تحلیل ساختار تزیین در فرم و شکل پرداخته شده است؛ ازجمله مقالهٔ «بررسی نقش سرمه‌دان در نقش‌پردازی دست‌بافت‌های کاربردی» که نویسنده اشکال مختلف سرمه‌دان را با نقشه‌های آن‌ها بر دست‌بافته‌ها تطبیق داده و بر این اساس تأثیرات و حضور آن‌ها را در فرهنگ عامه پررنگ کرده است (اسپنانی، ۱۴۰۳). همچنین پژوهش‌های فراوانی به مراسم عروسی و حنابندان در ایران پرداخته است. بیشتر این منابع در دانشنامهٔ جهان اسلام ذیل واژهٔ «حنا» ذکر شده است (دانشنامهٔ جهان اسلام). در این پژوهش‌ها گهگاه به سنگ‌های حنابندان نیز اشاره شده است؛ اما پژوهشی که مستقل به معرفی و توضیح زیرپاهای حنابندان بپردازد، یافت نشد. بااین‌حال قدیمی‌ترین اشاره به سنگ‌های حنابندان را در کتاب کلثوم ننه نوشتهٔ آقا جمال خوانساری (وفات ۱۱۲۵ق) می‌توان دید (خوانساری، ۱۳۴۹: ۴۹-۵۰؛ Khansari, 1881). هانری د آلمانی نیز در سفرنامهٔ خود تصویری از یک سنگ حنابندان را ارائه کرده و توضیحاتی دربارهٔ آن داده است (d'Allemagne, 1911 : 96). ماسه نیز به استفاده از این سنگ اشاره کرده و نوشته است: «... گاه به‌جای نقش، اشعاری بر این سنگ‌ها حکاکی شده بود» (Massé , 1938, vol. 1 : 93). جدیدترین تحقیق دربارهٔ مراسم حنابندان، مربوط به مقالهٔ «بررسی آیین حنابندان از دیرباز تاکنون» است. نویسندگان در این مقاله ۱۰ منطقه در ایران را بررسی کرده و ویژگی‌های مراسم حنابندان را در آن مناطق با یکدیگر مقایسه کرده‌اند. در این تحقیق تصویری از سنگ حنابندان نیز ارائه شده است. (رفیع‌فر و کمالو، ۱۳۹۳). فقیری در کتاب عروسی در فارس نوشته است: نوک انگشتان دست و پای عروس را با نقش و نگار حنا می‌بندند، آنگاه پای عروس را روی سنگ مرمری که مخصوص همین کار ساخته شده است می‌گذارند تا حنا رنگ بگیرد. بعد از اتمام حنا بستن عروس، نوبت به اطرافیان می‌رسد (فقیری، ۱۳۹۳: ۱۵۵). پژوهشی دیگر با عنوان «The patterns of persian henna» به نقش‌ونگارهای حنا در نگاره‌های ایرانی پرداخته است. نویسنده به اصل نگاره‌های ایرانی دسترسی داشته و توانسته است با دقت در جزئیات، بخشی از نقش‌مایه‌های ایرانی حنا را در دوره‌های مختلف شناسایی و استخراج نماید (Jones, 2009). با وجود پژوهش‌های انجام‌شده درزمینهٔ آیین حنابندان، هیچ مطالعه‌ای به طبقه‌بندی و تحلیل تزیینات زیرپاهای حنابندان در ارتباط با جنس ماده و بستر اجتماعی نپرداخته است؛ بنابر این پژوهش حاضر این خلأ را پر می‌کند.

۲. حنا در تاریخ فرهنگ عامه

جان‌مایهٔ اصلی استفاده از حنا، رابطهٔ آن با آیین‌های شادی‌بخش، [۳] مذهبی و طبی است. براساس یک ضرب‌المثل ایرانی قدیمی «حنا قاصد عیش است» (فقیری، ۱۳۹۳: ۲۳). حنا عمدتاً برای نمایش و ابراز خوشحالی فردی و اجتماعی کاربرد داشته است. پیترو دلاواله دربارهٔ سفر خود و همسرش به مازندران ادعا می‌کند این رسم شرقی یعنی جمع شدن زنان و حنا گذاشتن در حین صحبت‌های دوستانه، نشانهٔ شادی و نشاط است (دلاواله، ۱۳۷۰: ۱۶۵-۱۶۶). حنا گذاشتن اما بیش از همه در مراسم ازدواج و با آیین حنابندان مرتبط شده است.

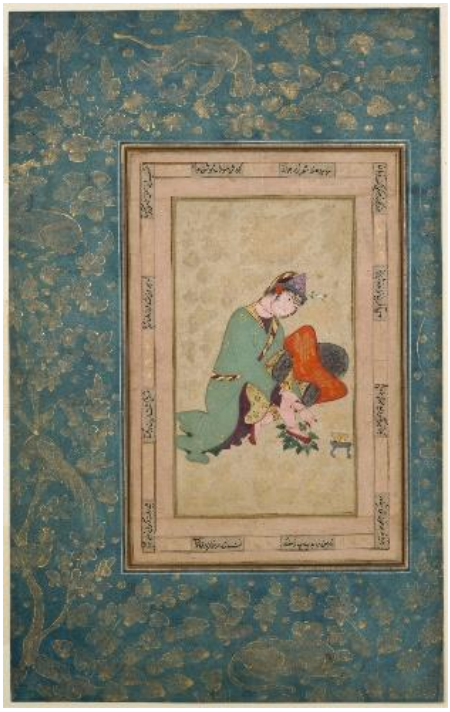
حنا در مناطق جنوب و جنوب شرق ایران می‌روید (زرگری، ۱۳۶۷، ج۲: ۳۵۸). تاورنیه (۱۶۵۴م/۱۰۶۱ق) نیز در عبورش از یزد و کرمان به حنا و سنت‌های آن اشاره کرده است (تاورنیه، ۱۳۳۶: ۱۷۱). شاردن نیز در دورهٔ صفوی به استفاده از حنا و پارچه‌هایی که بعد از حنابندان به دست و پا می‌بستند، اشاره کرده است (شاردن، ۱۳۷۵، ج۳: ۳۱۴-۳۱۵ و ج۴: ۱۳). کارلا سرنا در قرن ۱۹ میلادی استفادهٔ ایرانیان از حنا در گرمابه‌های قدیمی را شرح داده است (سرنا، ۱۳۶۲: ۱۵۴).

نشانه‌های استفاده از حنا در اشعار رودکی شاعر قرن سوم هجری موجود است: «لاله میان کشت بخندد همی ز دور / چون پنجهٔ عروس به حنّا شده خضیب» (نفیسی، ۱۳۳۶: ۴۹۲).

نشانه‌های تصویری قابل توجهی نیز در نگاره‌های ایرانی دوره‌های ایلخانی، تیموری، صفوی و قاجار مشهود است (Jones, 2009). برای نمونه تک‌نگاره‌ای از هنرمندی ناشناس مربوط به دورهٔ صفویه در موزهٔ متروپولیتن موجود است که بانویی را در حال حنا گذاشتن بر دست و پایش نشان می‌دهد. ازآنجاکه تصاویر مرقعات عهد صفوی به زندگی روزمرهٔ مردم اشاره دارد، ممکن است این تصویر نیز دلیلی بر استفادهٔ روزمره از حنا باشد؛ به این معنا که استفاده از حنا نه ضرورتاً یک آیین جمعی که در پاره‌ای موارد رفتاری فردی و شخصی نیز بوده است.[۴]

۲-۱. رسم حنابندان

حنا بستن در جشن‌های مختلف، معمولاً در حمام انجام می‌گرفت. حمام‌ها در گذشته عمومی بودند و این خود، عامل شکل‌گیری آدابی فرهنگی و اجتماعی در حمام بوده است. امروزه به‌دلیل استفادهٔ افراد از حمام‌های خصوصی تقریباً رسوم مرتبط با حمام از میان رفته‌اند و نشانهٔ آن را تنها در برخی روستاها و یا اشعار مرتبط با جشن‌ها می‌توان دید (رفیع‌فر و کمالو، ۱۳۹۳: ۲۷-۵۳). جشن حنابندان در بیشتر نقاط ایران مشابه است.[۵]



تصویر ۱: زنی در حال حنا گذاشتن بر دست و پایش
(https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451308)

۳. زیرپای حنابندان ابزار نگاربندی

۳-۱. نگاربندی (نگاربندان)[۶]

نگاربندی و نگاربندان به‌طور مستقیم و معناداری با حنا گذاشتن بر دست و پا و شاید کل بدن[۷] مرتبط است. حنابندان برای رنگ کردن پوست یا مو ـ که گاه جنبهٔ درمانی دارد ـ به کار می‌رود و نگاربندان به‌طور خاص به هنر خلق طرح‌ها و نقش‌های حنا بر روی پوست گفته می‌شود.[۸]

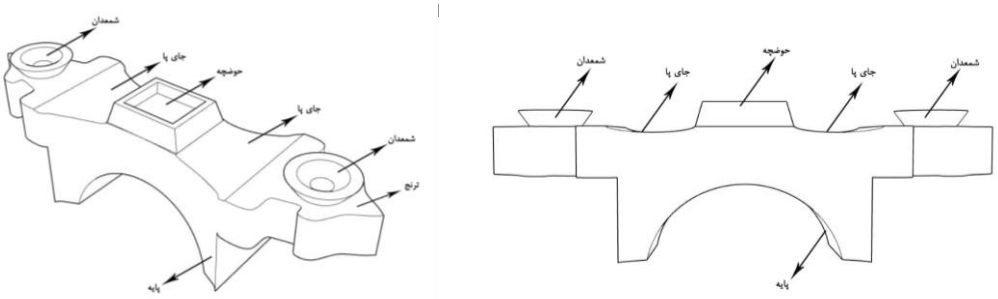
نگاربندی علاوه در ادبیات، در منابع تصویری نیز به چشم می‌آید. برخی مینیاتورها از دوره‌های تیموری، صفوی و قاجار برجاست که طرح و نقش حنا را بر دست و پای بانوان[۹] نشان می‌دهد. نقش‌هایی که عمدتاً اسلیمی است (Jones, 2009).

تصویر ۲: نگارهٔ ایرانی (بانویی در حال مطالعه با دست‌هایی نگارکرده از حنا با طرح اسلیمی) (Jones, 2009 : 7)

تصویر ۳: جزئیاتی از نگارهٔ اردوی عشایری، برگی از خمسهٔ نظامی، اثر میر سید علی (Harvard university art museum1958.75)

۳-۲. زیرپای حنابندان

زیرپاهای حنابندان اشیایی هستند که هنگام حنا گذاشتن بر پا یا شاید دست به کار می‌رفته است. ساختار اصلی آن‌ها از یک شکل کلی پیروی می‌کند. مستطیلی با دو فرم ترنج‌گونه که در دو سوی آن قرار گرفته است. در وسط مستطیل، حوضچه‌ای کوچک جای گرفته که احتمالاً محلی برای نگهداری خمیر حنا یا آب بوده است. در دو سوی حوضچه، قوس‌هایی مقعر، برای قرارگیری کف پا تعبیه شده است. این شیء دو پایهٔ نسبتاً ضخیم در زیر دارد که ارتفاع سطح مستطیل‌شکل را از کف زمین به بیش از ۱۰ سانتی‌متر می‌رساند (تصویر ۴).



تصویر ۴: طرح زیرپای حنابندان

کارکرد این اشیا ازنظر آیینی ناظر بر باورهای عامیانه است. در باور عمومی، استفاده از این شیء در حنابندان، نماد استحکام و پایداری رابطهٔ ازدواج بوده است. به همین منظور در پاره‌ای موارد این شیء پس از مراسم حنابندان، در خانهٔ عروس و داماد برای سعادتمندی، خوش‌یمنی و حفظ پیوند زناشویی باقی می‌ماند. نظام باورهای مردمی همچنین برای این اشیا انرژی مثبت قائل بوده و توانایی جلوگیری چشم‌زخم برای آن متصور است. از منظر فرهنگی نیز این آثار نمونه‌ای از تلفیق عناصر طبیعی، هنر عامه و آیین‌های انسانی است و نشان‌دهندهٔ نگاه نمادین فرهنگ عامه به اشیای روزمره است.

۳-۳. تقسیم‌بندی زیرپای حنابندان (نگاربندی)

در متن‌های مورد نظر، زیرپاهای حنابندان را با سنگ مرمر شناسایی کرده و آن‌ها را سنگ حنابندان نامیده‌اند. نمونه‌های موردی زیرپای حنابندان از منظر جنس (متریال)، تنها به سنگ مرمر خلاصه نمی‌شود و این اشیا متنوع‌ترند. با وجود مشابهت در شکل کلی این آثار، تنوع جنس منجر به تنوع فرم ـ هرچند اندک ـ نیز شده است. آثار یافت‌شده در سه گروه مختلف براساس جنس دسته‌بندی می‌شوند: گروه اول: سنگ (مرمر/آهکی)؛ گروه دوم: چوب؛ گروه سوم: فلز (مس).

۴. نمونهٔ زیرپاهای حنابندان

۴-۱. سنگ حنابندان

در این اشیا، سنگ‌های مرمر با وجود نمونه‌هایی در اندازه‌های مختلف، الگوی طراحی همچنان ثابت است. این آثار به‌طور کلی از یک مستطیل طولانی با ترنج‌هایی پیوسته به آن تشکیل شده‌اند. در مرکز این ترکیب، حوضچه‌ای قرار دارد (به‌احتمال زیاد محلی مناسب برای نگهداری خمیر حنا یا شاید آب بوده است) که در دو سوی آن، جای پایی به چشم می‌خورد. در برخی نمونه‌ها نیز دو شمعدان در دو طرف سنگ اصلی، بر روی بخش ترنج‌شکل تعبیه شده است. با وجود الگویی ثابت در طراحی شکل کلی این اشیا، تفاوت‌هایی در نقشی که بر آن‌ها حک شده است، نیز وجود دارد (تصویر ۵).

تصویر ۵: طرح سنگ حنابندان (d'Allemagne, 1911 : 96)

جدول ۲: سنگ حنابندان یک (تصویر ۶)

طول	عرض	ارتفاع	شکل حوضچه	توضیحات
۴۵	۹	۱۲	لوزی (یک هشت‌ضلعی نیز در آن ساخته شده است.)	در چهارگوشهٔ لوزی چهار گل تقریباً همسان کار شده است. این گل‌ها شبیه گل کوکب یا از منظری دیگر شبیه گل لوتوس هستند. همین نقوش با اندازه‌ای بزرگ‌تر در دو گوشهٔ سنگ نیز حکاکی شده است. احتمالاً این گل‌ها می‌بایست هشت‌پر باشند. بااین‌حال واضح است که نوعی درهم‌ریختگی در طرح و اجرای آن وجود دارد که نشان از معمولی بودن شیء دارد؛ شیئی که احتمالاً سازنده و سفارش‌دهندهٔ آن از طبقهٔ برجستهٔ جامعه نبوده‌اند. بنابراین به نظر می‌رسد که این اشیا از فرهنگ و شیوهٔ عامه‌پسند در طراحی و اجرا پیروی می‌کنند و جزء آثار فاخر یا درباری هنر ایران محسوب نمی‌شوند.

تصویر ۶: سنگ حنابندان. مرمر سفید. مربوط به دورهٔ قاجار (مجموعهٔ خصوصی آقای غفاری. شیراز)

جدول ۳: سنگ حنابندان دو (تصویر ۷)

طول	عرض	ارتفاع	شکل حوضچه	توضیحات
۳۶	۷	۱۲	مستطیل	در این نمونه، علاوه‌بر حوضچهٔ میانی، در دو سوی سنگ مرمر دو عدد شمعدان نیز تعبیه شده است. حوضچهٔ میانی مستطیل‌شکل است. شمعدان‌ها، کاسه‌مانند و دایره‌وارند. این سنگ مرمر احتمالاً از منابع یزد تهیه شده است؛ زیرا جنس مواد آن نسبت به نمونه‌های دیگر چندان باکیفیت نبوده و رنگ آن به تیرگی گرایش دارد، و دیگر آنکه بافت متراکم نمونه‌های دیگر را ندارد. در این نمونه نقشی ویژه دیده نمی‌شود.

تصویر ۷: سنگ حنابندان (مجموعهٔ خصوصی آقای غفاری. شیراز)

جدول ۴: سنگ حنابندان سه (تصویر ۸)

طول	عرض	ارتفاع	شکل حوضچه	توضیحات
۳۳	۷	۱۲	مستطیل	نمونهٔ سوم چندان ظرافت ندارد. سنگ آن نیز از مرمر مرغوبی تهیه نشده است. در دو سوی ترنج‌گونهٔ اثر، تزیینی اندک از گل کوکب یا لوتوس وجود دارد.

تصویر ۸: سنگ حنابندان (مجموعهٔ خصوصی آقای غفاری. شیراز)

جدول ۵: سنگ حنابندان چهار (تصویر ۹)

طول	عرض	ارتفاع	شکل حوضچه	توضیحات
۲۸	۷	۱۱	مستطیل	همان‌طور که در تصویر مشخص است، نمونهٔ چهارم فاقد هرگونه نقشی است. نکتهٔ قابل توجه در این اثر، ظرافت به‌کاررفته در ساخت آن است؛ بااینکه تزیینات ویژه‌ای نیز ندارد. سنگ مرمر به‌کاررفته در این اثر از کریستال ریز شیری‌رنگ تهیه شده است که احتمالاً از معادن نیریز فارس به دست آمده است.

تصویر ۹: سنگ حنابندان (مجموعهٔ خصوصی آقای غفاری. شیراز)

سنگ‌های حنابندان در مجموعه آثار آقای غفاری همگی از الگویی یکسان و ثابت پیروی می‌کنند. اگرچه این آثار ازنظر طول با یکدیگر تفاوت دارند، از لحاظ ارتفاع و عرض تقریباً ابعاد مشابهی دارند. این یکنواختی در ابعاد، ناشی از جنبهٔ کاربردی این اشیاست. عرض و ارتفاع این سنگ‌ها به‌دلیل ضرورت قرارگیری مناسب جای پا و همچنین ارتفاع استانداردی که پا باید از سطح زمین داشته باشد، ثابت در نظر گرفته شده‌اند. گودی ایجادشده روی سنگ‌های حنابندان نیز با گودی کف پا منطبق است. ارتفاع این سنگ‌ها نیز متناسب با ارتفاع یک پلهٔ استاندارد طراحی شده‌اند؛ به‌گونه‌ای که زانوها در حالت نشستن روی صندلی، در وضعیتی کاملاً راحت و بدون فشار قرار می‌گیرند. حنابند (نگاربند) نیز معمولاً روی زمین می‌نشیند و با استفاده از ابزار مخصوص، طرح مورد نظر را بر پای فرد اجرا می‌کند. ترسیم نقش حنا روی بدن کاری زمان‌بر است. برای بهترین کیفیت رنگ حنا، باید زمانی طولانی پای منقوش ثابت باشد. این ارتفاع نه‌چندان بلند و نه‌چندان کوتاه، تعادلی مناسب برای انجام این کار فراهم می‌کند (تصویر ۱۰).

تصویر ۱۰: سنگ‌های حنابندان (مجموعهٔ خصوصی آقای غفاری. شیراز)

جدول ۶: زیرپای حنابندان (سنگی) (تصویر ۹)

ردیف	مأخذ	شکل	توضیحات نقش	ارزیابی کیفی
۱	مجموعهٔ غفاری		گیاهی. گل کوکب یا احتمالاً نیلوفر	طرح ساده است. اجرا کیفیتی پایین دارد.
۲	مجموعهٔ غفاری		فاقد نقش	----
۳	مجموعهٔ غفاری		گیاهی. گل کوکب یا احتمالاً نیلوفر	طرح ساده است. اجرا کیفیتی پایین دارد.
۴	مجموعهٔ غفاری		فاقد نقش	
۵	موزهٔ کتابخانه وزیری یزد ۹*۷.۸*۳۴		گیاهی. گل کوکب یا احتمالاً نیلوفر	طرح ساده است. اجرا کیفیتی پایین دارد.
۶	موزهٔ مردم‌شناسی اراک		فاقد نقش	طرح ساده است. اجرا کیفیتی پایین دارد.

براساس مشاهدات سنگ‌های حنابندان تزیینات زیادی ندارند. نقوش آن‌ها ساده و بیشتر هندسی و گاه گیاهی است. کیفیت ساخت این آثار نیز از لحاظ فنی چندان قابل توجه نیست. این موارد احتمالاً نشان‌دهندهٔ طبقهٔ اقتصادی- اجتماعی جامعهٔ هدف آن آثار است. سادگی نقوش در

سنگ‌های حنابندان، می‌تواند نشان از اولویت‌دهی کارکرد آیینی - عملی نسبت به جنبه‌های تزیینی باشد. ازسوی دیگر، وجود نقش‌های هندسی و ساده به‌نوعی بیانگر همبستگی اجتماعی و پرهیز از فردگرایی در جامعهٔ سنتی ایران دورهٔ قاجار نیز تلقی می‌شود. چنان‌که پیر بوردیو این الگو را در تولیدات هنری جوامع سنتی ـ که ساختار طبقاتی دارند ـ قابل مشاهده می‌داند (Bourdieu, 1984 : 177). بر پایهٔ شواهد موجود، سنگ‌های حنابندان عمدتاً فاقد ویژگی‌های زیبایی‌شناختی متعالی و ساختارهای هنری پیچیدهٔ متداول در هنرهای رسمی ادوار تاریخی ایران هستند. این آثار با گریز از الگوهای اشرافی و عدم انطباق با معیارهای هنر درباری، در زمرهٔ مصنوعات کاربردی- فرهنگی طبقه‌بندی می‌شوند. قراین نشان می‌دهد که این نمونه‌ها بیش از آنکه بازتاب‌دهندهٔ جریان‌های هنری نخبگانی باشند، بازنمایی ملموس فرهنگ مادی طبقات عامه در بازهٔ زمانی قاجار تا اوایل پهلوی به شمار می‌روند.

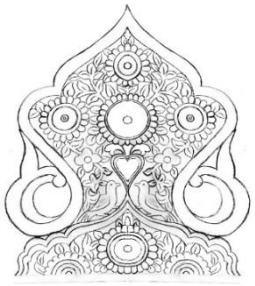
۴-۲. تختهٔ حنابندان

تخته‌های حنابندان، زیرپایی‌هایی از جنس چوب‌اند. الگوی ساختاری آن‌ها تقریباً شبیه سنگ‌های حنابندان است. مستطیلی که دوسوی آن طرحی ترنج‌شکل دارد و دو جای پا برای قرار گرفتن کف پا بر روی آن تعبیه شده است. تنها نمونه‌ای که نگارنده از دورهٔ قاجار یافته، مربوط به مجموعهٔ آقای مقامی است.[۱۰] تخته‌های حنابندان را درست مانند سنگ‌های حنابندان به کار می‌بردند. محل اصلی استفاده از این آثار در حمام بوده و عموماً برای مراسم حنابندان و عروسی استفاده می‌شده است. برای بالا بردن سطح مقاومت چوب‌ها و حفظ آن‌ها در برابر آب و رطوبت داخل حمام، این آثار را با روغن کمان (سندروس) ضد آب می‌کردند؛ بدین‌ترتیب، تخته‌های حنابندان به‌راحتی آبریز شده و در حمام قابل استفاده می‌بود (تصویر ۱۱).

تصویر ۱۱: تختهٔ حنابندان قاجاری (مجموعهٔ خصوصی محسن مقامی)

امروزه نمونه‌های این محصول عمدتاً در شهر آباده در استان فارس دیده می‌شود. نحوهٔ استفاده از این محصول نیز به همان شیوهٔ سنتی است و معمولاً در جهاز عروس نیز قرار می‌گیرد. شهر آباده در همین اواخر به‌عنوان شهر جهانی منبت معرفی و ثبت شده است. این شهر از گذشته تاکنون مرکز اصلی نوعی منبت چوب است که به منبت آباده یا منبت ریز شهرت دارد. هنرمندان این شهر تزیینات را با ظرافتی منحصربه‌فرد، روی چوب اجرا می‌کنند. نمونه‌های معاصر نیز از همان ساختار و تزیینات بهره می‌برند (تصویر ۱۲).

تصویر ۱۲: تخته حنابندان معاصر (مجموعهٔ خصوصی آقای حجت عسگری)

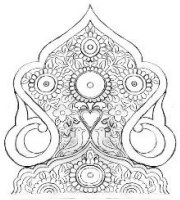


تصویر ۱۳: بازیابی نقوش تختهٔ حنابندان (نگارنده)

تخته‌های حنابندان قاجاری در مقایسه با نمونه‌های سنگی آن، از تزیینات پیچیده‌تر و ظرافت هنری بیشتری برخوردار است؛ به‌گونه‌ای که حتی بخش زیرین اثر نیز با دقت منبت‌کاری و تزیین شده است. تزیینات این اثر کاملاً منطبق بر الگوهای تصویری رایج در دورهٔ قاجار است. نقوش به‌کاررفته در آن، به‌طور دقیق از سبک‌های تزیینی درباری تبعیت نمی‌کند. در برخی موارد، تفاوت‌هایی در شیوهٔ امتداد و اتصال نقوش اسلیمی مشاهده می‌شود.

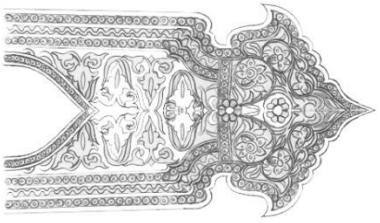
وجود تزیینات فراوان، ظرافت در کنده‌کاری‌ها، و کیفیت بالای ساخت در نمونه‌های قاجاری، حاکی از تخصص هنرمندان و احتمالاً سفارش‌دهندگان متمول این آثار است. نقوش استفاده‌شده در این نمونه‌ها، عمدتاً ترکیبی از پرندگان و نقوش گیاهی را شامل می‌شود که یادآور سبک «گل و مرغ» در دورهٔ قاجار است. همچنین، نظم هندسی حاکم بر تصاویر، ازطریق کاربرد دایره‌های کوچک و بزرگ ایجاد شده است.

جدول ۷: زیرپای حنابندان (چوبی)

ردیف	مأخذ	شکل	نقوش	توضیحات نقش	ارزیابی کیفی
۱	مجموعهٔ مقامی دورهٔ قاجار ۱۰*۹*۴۱			ترکیب گیاهی و حیوانی. پیروی از نقوش رایج در میان عامهٔ مردم عهد قاجار	طرح پیچیده است. اجرا در نهایت ظرافت و دقت انجام شده است.

۴-۳. زیر پاهای فلزی حنابندان

تصویر ۱۴: زیرپای مسی حنابندان (مجموعهٔ خصوصی علی آسیابانی)

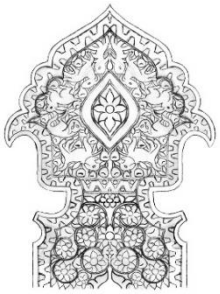


تصویر ۱۵: تزیینات زیرپای مسی حنابندان (نگارنده)

نوع دیگر زیرپاهای حنابندان، که عمدتاً از فلز ساخته شده‌اند، از همان الگوی سنگ و تختهٔ حنابندان پیروی می‌کنند و بیشتر در حمام و برای مراسم عروسی به کار می‌رفتند. با این تفاوت که قوس‌های محل جاگیری پا در نمونه‌های فلزی به‌ندرت مشاهده می‌شود. حوضچه‌های میانی برخلاف نمونه‌های سنگی و چوبی عمدتاً بادامی‌شکل و شبیه به چشم اجرا شده‌اند. تزییناتشان به‌صورت قلم‌زنی‌های کم‌عمق اجرا شده است. در نمونه‌های مسی تزیینات گیاهی، هندسی، حیوانی و انسانی به کار رفته است (تصویر ۱۴ و ۱۵).

جدول ۸: زیرپای حنابندان- فلزی (مسی)

ردیف	مأخذ	شکل	شکل حوضچه	نقوش	توضیحات نقش	ارزیابی کیفی
۱	مجموعه حمزه رحمانی و آسیابانی		بادامی		نقوش گیاهی - اسلیمی و ختایی	طرح پیچیده است. قلم‌زنی باکیفیت صورت گرفته است. روی این اثر جای پا در نظر گرفته نشده است. فرم بادامی حوضچه ممکن است نمادی از چشم‌زخم باشد که به آیین حنابندان نیز مرتبط است.
۲	مجموعهٔ رحمانی راد و آسیابانی		فاقد حوضچه		نقوش گیاهی، انسانی و حیوانی	نقوش ارجاع مستقیم به دورهٔ قاجار دارد. تصویر پیکره‌های انسانی لباس طبقهٔ برجستهٔ قاجار را بر تن دارد. به نظر می‌رسد محل قرارگیری پا بر روی این اثر، دقیقاً در دو گوشهٔ انتهای اثر و پیش از بخش ترنج‌شکل است. جایی که پیکرهٔ تمام‌قد دو مرد کار شده است.

ردیف	مأخذ	شکل	شکل حوضچه	نقوش	توضیحات نقش	ارزیابی کیفی
۳	مجموعهٔ رحمانی راد و آسیابانی		بادامی‌شکل		نقوش گیاهی و انسانی و حیوانی	نقوش ارجاع مستقیم به دورهٔ قاجار دارد. در یک سو بانویی و در سوی دیگر تصویر شاهزاده‌ای است. به نظر می‌رسد پیکر و صورت شاهزاده‌ای قجری است که قلم‌زنی شده است.
۴	مجموعهٔ رحمانی راد و آسیابانی		حوضچهٔ وسط برجسته است. دو حوضچهٔ بادامی‌شکل در قسمت‌های ترنج‌شکل کار شده است.			نقوش اسلیمی و گل‌های ختایی در سراسر اثر قلم‌زنی شده است. در میان نقوش گیاهی، جانورانی نیز به‌صورت متقارن و به پیروی از سنت نقاشی و طراحی‌های فرش تصویر شده‌اند.

۵. پراکندگی و کمیت در جغرافیای ایران

۵-۱. کمیت

از منظر تحلیل کمّی، نمونه‌های سنگی با بیشترین فراوانی در مجموعهٔ داده‌های مورد مطالعه شناسایی شدند. این یافته، مطابق با شواهد مستندشده در متون تاریخی و پژوهش‌های معاصر، از جایگاه برجستهٔ سنگ به‌عنوان مادهٔ اولیه در ساخت این آثار حکایت دارد. نمونه‌های سنگی عمدتاً از جنس سنگ مرمر سفید و شیری یا سنگ‌های آهکی هستند. دوام بالا در برابر رطوبت ـ با توجه به کاربرد اصلی این اشیا در فضاهای مرطوب مانند حمام‌ها ـ و مقاومت مکانیکی در برابر فشار ناشی از وزن افراد با اندام‌های متفاوت، از عوامل کلیدی توجیه‌کنندهٔ غلبهٔ این نمونه‌ها بر سایر انواع است. افزون بر این، سادگی طراحی و فقدان تزیینات پیچیده در فرایند ساخت، هزینه‌های تولید را به‌طور معناداری کاهش می‌داد و زمینه‌ساز کاربرد گسترده و عمومی این گونه در مقدار وسیع می‌شد.

در رتبهٔ دوم فراوانی، نمونه‌های فلزی قرار دارند که عمدتاً از جنس مس تولید شده‌اند. اگرچه استفاده از این نمونه‌ها در محیط‌های مرطوب نظیر حمام‌ها ـ به‌دلیل آسیب‌پذیری فلز در برابر اکسیداسیون ـ با محدودیت‌هایی همراه بوده است (شواهد زنگ‌زدگی به‌صورت لایه‌های فیروزه‌ای‌رنگ در برخی نمونه‌ها مؤید این مسئله است) اما شمار قابل توجهی از آثار فلزی بازمانده از دورهٔ قاجار، حاکی از تداوم کاربرد آن‌ها در بازه‌های زمانی خاص است.

درمقابل، نمونه‌های چوبی کمترین سهم را در مجموعهٔ مورد مطالعه به خود اختصاص می‌دهند. با وجود سهولت فرم‌دهی چوب در مقایسه با سایر مواد، به نظر می‌رسد کمبود منابع چوبی در اکثر نواحی جغرافیایی ایران و همچنین مقاومت پایین این ماده در برابر رطوبت طولانی‌مدت ـ ویژگی اجتناب‌ناپذیر فضاهای حمام ـ از دلایل اصلی محدودیت استفاده از آن در ایران بوده است.

۵-۲. پراکنش جغرافیایی

داده‌های حاضر مبتنی‌بر بررسی نمونه‌های موجود در موزه‌های مردم‌شناسی، مجموعه‌های خصوصی و برخی مستندات مکتوب، گردآوری شده‌اند. (جدول ۱). امکان دسترسی به تمام نمونه‌های موجود در کشور میسر نبود، چراکه برخی نمونه‌های احتمالی در مناطق روستایی ـ به‌دلیل پراکندگی جمعیتی با محدودیت‌های میدانی ـ و همچنین احتمال عدم ثبت برخی آثار در آرشیو موزه‌ها به دلایل نامشخص، تکمیل داده‌ها در این حوزه را محدود می‌سازد. بااین‌حال داده‌های موجود، نشان از گستردگی استفاده از این آثار در زندگی روزمرهٔ مردم ایران در دوره‌های پیشین دارد. در زیر نقشهٔ پراگندگی این آثار به تصویر درآمده است.

نقشهٔ ۱: پراکندگی زیرپاها در نقاط مختلف جغرافیایی ایران بر پایهٔ جدول ۱

بر پایهٔ تحلیل آمار، نمونه‌های سنگی (مشخص‌شده با رنگ خاکستری) بیشترین تراکم آماری را به خود اختصاص داده است. براساس جدول ۱ بیش از ۷۰ درصد از نمونه‌های یافت‌شده از سنگ ساخته شده‌اند. شواهد تاریخی حاکی از سابقهٔ دیرینهٔ تراش سنگ در استان‌های فارس و یزد ـ به‌ویژه با توجه به معادن غنی سنگ مرمر و سنگ آهک در این مناطق ـ به‌عنوان کانون‌های اصلی تولید این نمونه‌هاست. این امر مؤید آن است که تمرکز جغرافیایی تولید، نقش تعیین‌کننده‌ای در فراوانی و پراکندگی نمونه‌های سنگی داشته است.

در رتبهٔ بعدی، نمونه‌های مسی (نمایش داده‌شده با رنگ قرمز) که تقریباً ۲۰ درصد از کل نمونه‌ها را شامل می‌شوند، قرار دارند که کانون‌های اصلی پراکندگی آن‌ها در مناطق مرکزی و غربی ایران، به‌ویژه استان‌های کرمان، لرستان و یزد، متمرکز است. هم‌جواری این مناطق با معادن مس و همچنین کشف نمونه‌های متعدد فلزی در حفاری‌های باستان‌شناختی، گویای نقش این استان‌ها به‌عنوان مراکز اصلی تولید آثار فلزی در بازه‌ها تاریخی مختلف است. آثار مسی اگرچه مقاومت پایین فلز در برابر رطوبت، کاربرد آن را در فضاهای مرطوبی مانند حمام محدود می‌ساخت، شواهد موجود از تداوم تولید این نمونه‌ها در دوره‌های متأخر حکایت دارد.

کمترین میزان پراکندگی به نمونه‌های چوبی اختصاص دارد که تنها مورد مستنددهی‌شدهٔ آن ـ متعلق به دورهٔ قاجار ـ در شهر آباده (واقع در شمال استان فارس) شناسایی شده است. جالب آنکه این شهر تا به امروز به تولید نمونه‌های معاصر زیرپاهای چوبی ـ عمدتاً با کاربرد آیینی در تشریفات ازدواج ـ ادامه داده است. این امر را می‌توان پیوندی تاریخی با سنت منبت‌کاری ریز آباده دانست که به‌عنوان یک مؤلفهٔ فرهنگی منحصربه‌فرد، عاملی برای تداوم تولید این آثار در جغرافیایی محدود ـ برخلاف الگوی کلی حذف تدریجی نمونه‌های چوبی از سایر مناطق ـ به شمار می‌رود.

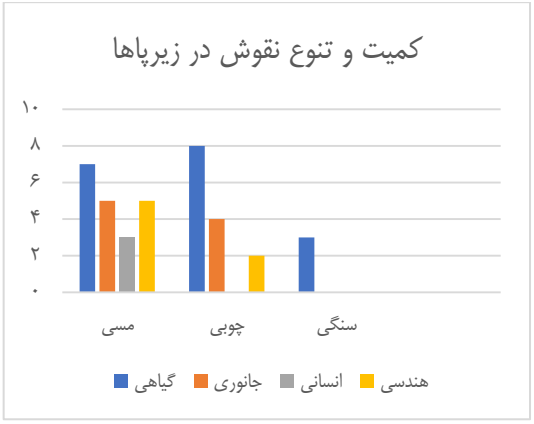
۶. کمیت و تنوع تزیین

با توجه به اینکه در بیشتر متون مربوط به نمادهای فرهنگ عامه، زیرپاهای حنابندان را با نام سنگ حنابندان شناسایی و معرفی کرده‌اند، اما هم از لحاظ تنوع نقش و هم ازنظر کیفیت اجرای فرم و تزیینات، نسبت به نمونه‌های دیگر رتبه‌ای پایین‌تر دارند و ضعیف‌ترند. بااین‌حال ازنظر تنوع در اندازهٔ طولی، گسترهٔ بیشتری را در بر می‌گیرند و فراوانی بیشتری نیز دارند. ازنظر پراکنش جغرافیایی نیز بیش از نمونه‌های دیگر دیده شده و ذکر آن‌ها رفته است. بیشتر موزه‌های مردم‌شناسی در ایران یک نمونهٔ سنگی را به نمایش گذاشته‌اند. ظاهراً نواحی مرکزی و جنوبی ایران محل ساخت و استفادهٔ فراوان از این نمونه‌ها بوده است. فراوانی و سادگی نمونه‌های سنگی، این گمانه را که این آثار بیش از نمونه‌های دیگر در دسترس بوده و طبقه‌های اجتماعی پایین‌تر نیز از آن‌ها بهره می‌برده‌اند، تقویت می‌کند. ازآنجاکه این اشیا در حمام به کار می‌رفته‌اند، به نظر می‌رسد که نمونهٔ سنگی کارایی و دوام بیشتری داشته است.

نمونهٔ چوبی، فقط در منطقه‌ای از استان فارس یعنی شهر آباده مشاهده شد. این نمونه‌ها ظرافت قابل توجهی در اجرا دارند. بااین‌حال محدود بودن جغرافیای استفاده و ساخت این نمونه‌ها، گمانه زنی دربارهٔ نقش اجتماعی آن‌ها در فرهنگ عمومی مردم ایران را دشوار می‌سازد.

نمونه‌های فلزی که عمدتاً از مس ساخته شده‌اند، بیشترین تنوع نقش را دارند. نقوش این نمونه‌ها بیش از انواع دیگر به نقوش دورهٔ قاجار شباهت دارند. بااین‌حال ظرافت چندانی در شیوهٔ قلم‌زنی و اجرای نقوش وجود ندارد. از لحاظ کیفیت درجه‌ای متوسط دارند. از لحاظ فراوانی نیز

نمونه‌های قابل قبولی در دسترس است. از منظر پراکنش جغرافیایی نیز بیشتر در مناطق کرمان و یزد ساخته می‌شدند و در نواحی مرکزی و غرب ایران به کار می‌رفتند.



نمودار ۱: کمیت و تنوع نقوش در زیرپایی‌ها

۷. تحلیل نقوش در زیرپاهای حنابندان در دورهٔ قاجار

جدول ۹: طبقه‌بندی کلی براساس جنس اشیا و ویژگی‌های بصری نقوش

ردیف	جنس زیرپا	فراوانی	کیفیت هنری	نقوش غالب	ویژگی‌های سبکی
دستهٔ اول	سنگ مرمر	زیاد	پایین، ناشیانه	گل لوتوس/کوکب	حجاری ساده، تأثیرپذیری از نقوش سنتی با اجرایی ضعیف، خطوط نامنظم
دستهٔ دوم	چوب	کم	عالی، منبت ریز	گیاهی (اسلیمی)، پرندگان، دوایر هندسی	ظرافت و ریزه‌کاری بالا، ترکیب نقوش طبیعت‌گرا و انتزاعی، تقارن و تعادل در طرح‌ها
دستهٔ سوم	فلز (مس)	متوسط	متوسط، قلم‌زنی غیرحرفه‌ای	گیاهی، هندسی، حیوانی، انسانی (پوشش قاجاری)	تنوع موضوعی، تأثیرپذیری از نقوش قاجاری با جزئیات کمتر، اجرای عامه‌پسند

جدول ۱۰: تحلیل نمادین نقوش

ردیف	نقش	نمونه	ویژگی نمادین
دستهٔ اول	گیاهی (اسلیمی) یا (گل لوتوس/کوکب)	سنگی، چوبی و فلزی	در نمونهٔ سنگی: لوتوس نماد پاکی و تقدس (با توجه به کارکرد آیینی زیرپاهای حنابندان) اجرای ناشیانه ممکن است نشان‌دهندهٔ ساخت محلی یا عدم دسترسی به هنرمندان حرفه‌ای باشد. در نمونهٔ چوبی و فلزی: ادامهٔ سنت نقوش ایرانی- اسلامی با تأکید بر طبیعت به‌عنوان نماد بهشت
دسته دوم	حیوانی	چوبی و فلزی	همچون نقوش ساسانی- اسلامی، پرندگان در میان اسلیمی‌ها ممکن است نشانهٔ روح یا ارتباط زمین و آسمان باشد.
دستهٔ سوم	انسانی	فلزی	بازتاب لباس و ظاهر مردم دورهٔ قاجار، احتمالاً با هدف ثبت فرهنگ روزمره با تأکید بر هویت ملی. اجرای ساده نشان‌دهندهٔ استفادهٔ عمومی (غیردرباری) از این اشیا
دسته چهارم	هندسی	چوبی و فلزی	نظام‌مند کردن طرح حاشیه در نمونهٔ چوبی: احتمالاً برای تقسیم‌بندی فضای کلی طرح در نمونهٔ مسی: ممکن است نشانهٔ حفاظتی باشد. مانند حوضچه‌های بادامی‌شکل که احتمالاً نماد چشم‌زخم باشند.

۷-۱. تحلیل نقوش مبتنی‌بر هنرهای سنتی ایران

در تاریخ ایران همواره هنر و صنایع‌دستی مترادف یکدیگر ارزیابی می‌شدند (Nasr, 1990 : 67)؛ ازاین‌رو آثار صنایع‌دستی معمولاً کیفیتی خلاق را به نمایش می‌گذاشتند. عموماً در جوامع سنتی همانند ایران عهد قاجار، هنرهای کاربردی (صنایع‌دستی) «ارزش‌های استفاده» دارند، و تودهٔ مردم به‌دلیل نیازهای اجتماعی اقتصادی و فرهنگی این آثار را به کار می‌گیرند درحالی‌که در جوامع مدرن این صنایع بیشتر «ارزش‌های نمادین» دارند (سهیلی اصفهانی و صابر، ۱۴۰۱: ۱۳۰).

بااین‌حال در بررسی نقوش هنرهای سنتی ایران، نمادگرایی نیز مشهود است. در زیرپاهای حنابندان، در میان اسلیمی‌ها عناصر جانوری نظیر پرندگان، خرگوش و شیر قابل مشاهده است. این ترکیب‌بندی، در چارچوب نمادگرایی هنرهای تزیینی ایران و جهان اسلام، بازتاب‌دهندهٔ مفاهیم عمیق کیهان‌شناختی، ازجمله پیوند نمادین میان زمین ـ عناصر گیاهی ـ و آسمان (پرندگان به‌عنوان واسطهٔ معنوی) است. در سنت نگارگری ایرانی، به‌ویژه در شیوهٔ گل و مرغ، پرندگان گاهی نماد تجسم روح، عروج معنوی و پیام‌آوران جهان غیب تفسیر شده‌اند (کنبای، ۱۳۸۹: ۷۴). این انگاره، تداوم باورهای پیشااسلامی، به‌ویژه دوران ساسانی را در هنر اسلامی آشکار می‌سازد. آرتور پوپ در تحلیل هنر قاجار، با اشاره به نقش پرندگان در منبت‌کاری‌ها و قلمزنی‌ها این دوره، بر استمرار نمادگرایی ساسانی- اسلامی تأکید می‌کند و آن را نشانه‌ای از تلفیق خلاقانهٔ سنت‌های باستانی با مفاهیم نوین اسلامی می‌داند (پوپ، ۱۳۸۷، ج۳: ۲۳۱). ازسوی دیگر، نمادگرایی جانورانی مانند خرگوش و شیر در این نقوش، واجد بار معنایی مرتبط با فرهنگ عامه است. نقش خرگوش، با توجه به زادآوری بالا، عموماً چون نماد باروری، برکت و افزایش نسل در نظر گرفته می‌شود (شیمل، ۱۳۸۰: ۱۵۶). درمقابل، شیر ـ به‌ویژه در بافتار مراسم عروسی ـ بر فرزند ذکور و قدرت مردانه دلالت دارد. این مفاهیم، با کارکرد آیینی حنابندان و برخی آداب آن هم‌خوانی دارد. چنان‌که هنگام حنابندان، کسی که حنا را به دست و پای عروس می‌بندد، باید سفیدبخت باشد. سفیدبختی نیز در اینجا تعریفی مشخص دارد؛ ازجمله اینکه آن خانم نباید طلاق گرفته باشد و فرزند اولش هم باید پسر باشد.

بااین‌حال، باید به این نکته توجه داشت که بخشی از این نقوش ممکن است فارغ از بار نمادین، صرفاً بر پایهٔ سلیقهٔ زیباشناختی عامه یا الزامات تزیینی خلق شده باشند. به عبارت دیگر، تفسیر یک‌سویهٔ این آثار به‌مثابهٔ بازتاب‌دهندهٔ نمادگرایی پیچیده، بدون در نظر گرفتن بافتار تولید و مصرف آن‌ها، می‌تواند به برداشتی ذات‌گرایانه از هنر مردمی بینجامد. این مسئله، لزوم رویکردی انتقادی به تحلیل نقش‌مایه‌های هنرهای تزیینی را آشکار می‌سازد.

۷-۲. تحلیل نقوش در زیرپایی‌های حنابندان

نقوش به‌کاررفته در زیرپاهای حنابندان، در سه سطح متفاوت ـ بسته به جنس مواد آن ـ صورت گرفته است: ۱. سنگ حنابندان: تزیینات محدود و هندسی؛ ۲. زیرپایی مس حنابندان: تزیینات زیاد و اجرای متوسط؛ ۳. تختهٔ حنابندان: تزیینات زیاد و اجرای باکیفیت.

سنگ‌ها عمدتاً مرمر هستند که در مناطق یافت‌شده، به‌وفور در دسترس بودند؛ چه‌بسا مواد اولیه در اندازه‌های سنگ حنابندان، تقریباً رایگان به دست می‌آمدند. شیوهٔ ضعیف حجاری آن‌ها، مثلاً عدم توجه به زیر سنگ‌های حجاری‌شده که به‌صورت خشت- دالکی یا همان تراش‌نخورده (راف) رها شده‌اند، نشان از بازاری بودن و صرف کارکردگرایی دارد.

فقدان نام صنعتگر ـ که در آن دوره بر آثار مختلف مشهود و رایج است ـ ارزش این محصولات را نه‌تنها از آثار برگزیدهٔ هنری بلکه از صنایع کاربردی تولیدشده در بازار به دست صنعتگری ماهر که رقم خود را بر آن می‌نگاشت نیز فرودست‌تر می‌نماید؛ چنان‌که برخی از روایت‌های شفاهی، ساخت این آثار را نه به صنعتگران ماهر بازار، بلکه به زنان خانه‌دار نسبت می‌دهند.

الگوی ثابت در طراحی[11] این محصول طی سالیان متوالی، ممکن است از دیگر شواهد ارجحیت کاربرد بر دیگر مظاهر هنر و صنایع‌دستی ایران باشد. ازاین‌رو سنگ‌های حنابندان از منظر فرم کلی، سفیر کنش‌های آیینی مردم عامه و از منظر تزیینات و نقوش احتمالاً بیان‌کنندهٔ نظام طبقاتی جامعه، از دورهٔ قاجار و اوایل پهلوی هستند.

با توجه به یافته‌های تحقیق، به نظر می‌رسد در دوران معاصر نمونه‌های سنگی بازتولید نشده‌اند، که نشان از پایان کارکرد مصرفی، آیینی، اجتماعی و درنهایت اقتصادی آن‌هاست.

در برابر سنگ‌های حنابندان، زیرپایی‌های مسی در مناطقی که معادن مس وجود دارد، از تنوع تزیینی قابل قبولی برخوردارند؛ هرچند که اجرای این تزیینات از لحاظ فنی و کیفی در اندازهٔ اکثر آثار و صنایع قلمزنی‌شدهٔ عهد قاجار نیستند. سبک قلمزنی، در این آثار معمولاً پرکار،

شلوغ، ترکیبی از طرح‌های مختلف و با برجستگی‌های بسیار اندک است. این نوع قلم‌زنی، نه مانند سبک اصفهان قوشه‌دار است و نه مانند سبک شیراز از نقوش باستانی بهره می‌برد. به نظر می‌رسد این نوع قلم‌زنی و این نوع نقوش، انتخابی محلی باشد و بر مبنای سلیقهٔ عامه در کرمان یا یزد شکل گرفته باشد. بااین‌حال براساس شواهد، تولید این آثار محدودتر از نمونه‌های سنگی بوده است و به نظر می‌رسد جامعهٔ هدف آن بیشتر طبقهٔ متوسط بوده است؛ زیرا هم از لحاظ جنس مواد اولیه و هم میزان نقش‌ونگار روی اثر، این نمونه‌ها از قیمت و کیفیت بالاتری برخوردارند. بااین‌همه، در هیچ‌یک از نمونه‌های مشاهده‌شده، امضا و نام صنعتگر بر آن‌ها نوشته نشده است.

در این نمونه‌ها، الگوهای طراحی با تغییراتی اندک نسبت به نمونه‌های سنگی و دیگر نمونه‌های فلزی همراه است. از این منظر، این آثار در فرم و تزیین، متنوع‌تر و از لحاظ قیمت باارزش‌ترند. حتی امروزه که این آثار با عنوان اشیای قدیمی و عتیقه خریدوفروش می‌شوند، به نسبت نمونه‌های سنگی از اقبال و قیمت بالاتری برخوردارند.

با توجه به مشاهدات، به نظر می‌رسد که این نمونه‌ها نیز در دوران معاصر تولید نمی‌شوند و هم‌زمان با کم‌رنگ شدن کارکرد آیینی آن‌ها، تولید، عرضه و فروش آن‌ها نیز متوقف شده است. بر این اساس، این محصولات حامل بار فرهنگی- اجتماعی از عهد قاجارند و در دورهٔ معاصر کارکردهای فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی خود را از دست داده‌اند.

شاخص‌ترین نمونه از زیرپایی‌های حنابندان، تختهٔ حنابندان است. در این نوع آثار، تزیینات هم از منظر تعداد و تنوع، هم از لحاظ کیفیت اجرای تزیین با نمونه‌های درباری، هم‌ترازند. برتری نمونه‌های چوبی ازنظر ظرافت و تنوع نقوش و همچنین کیفیت اجرای آن، افزون بر انعطاف‌پذیری چوب، مرهون سنت دیرپای منبت‌کاری آباده است، که نقوش آن متأثر از نقاشی مردمی ایران (با تجلی‌های منطقه‌ای) و وام‌گیرندهٔ سنت‌های تصویری دوره‌های زند و قاجار می‌باشد. بااین‌حال، این نقوش با نمونه‌های فلزی تمایز آشکاری دارند: نقوش تخته‌های حنابندان، اسلیمی‌های پیچیده‌تر را با تلفیق سنت‌های نقاشی گل و مرغ به کار می‌گیرد، درحالی‌که نمونه‌های فلزی به سنت تصویری پیکرنگاری درباری و نقاشی‌های رایج در آن دوران وفادارند.

اگرچه طراحی (دیزاین) تخته‌های حنابندان از سنت رایج در ساخت زیرپایی‌های این دوره تبعیت می‌کند (که پیش‌تر تشریح گردید)، اما ظرفیت تحلیلی این آثار در جزئیاتی نهفته است که بیانگر بافتار اقتصادی- اجتماعی متمایز آن‌هاست. ظرافت طراحی به‌ویژه در بخش‌های زیرین و پایه‌ها، به کارگیری چوب‌های مرغوب نظیر گردو و توجه هنرمندانه به اجزای غیرکارکردی، همگی گویای هدفمندی ساخت این آثار برای بازار مصرف مرفه در اواخر دورهٔ قاجار هستند.

کم‌شمار بودن آثار باقی‌مانده از تخته‌های حنابندان دورهٔ قاجار (تنها یک نمونهٔ مستند) را می‌توان با فناپذیری چوب در محیط مرطوب حمام‌ها توجیه کرد. بااین‌حال، جالب توجه است که تنها زیرپایی حنابندان که تا امروز به‌عنوان کالای فرهنگی تداوم‌یافته، همین نمونه‌های چوبی است که در قالب ملزومات جهیزیهٔ عروسان در شمال استان فارس تولید و مصرف می‌شوند. این تداوم تولید ـ با حفظ تقریبی همان طراحی و نقوش دورهٔ قاجار ـ نه‌تنها نشانگر انعطاف‌پذیری کارکردی این اشیاست، بلکه گویای تثبیت آن‌ها به‌عنوان نمادهای هویت سنتی در گذار از کاربرد اولیه به آیین‌های معاصر است.

۸. نتیجه‌گیری

نتایج این پژوهش نشان داد که زیرپاهای حنابندان، فراتر از یک ابزار آیینی، اسنادی فرهنگی از تعامل میان هنر مردمی، طبقهٔ اجتماعی و محیط جغرافیایی در ایران هستند. این اشیا براساس مواد اولیه در سه گروه سنگی، چوبی و فلزی شناسایی شدند که هریک بازتابی از شرایط اقتصادی، ذوق زیبایی‌شناختی و مهارت فنی سازندگان خود است. درحالی‌که نمونه‌های سنگی بیانگر سادگی و کارکردگرایی در میان طبقات عامهٔ جامعه‌اند، نمونه‌های چوبی و فلزی جلوه‌ای از مهارت‌های هنری و تمایل به تزیینات ظریف‌تر را بازتاب می‌دهند.

از منظر نمادشناسی، نقوش گیاهی، حیوانی و انسانی به‌کاررفته در این آثار، حامل مفاهیمی چون باروری، پاکی، خوش‌یمنی و حفاظت از عروس در برابر چشم‌زخم‌اند؛ مفاهیمی که ریشه در باورهای زنانه و آیین‌های گذار به ازدواج دارند. تداوم تولید نمونه‌های چوبی در آباده نیز نشان‌دهندهٔ پویایی فرهنگ مادی و تداوم سنت‌های بومی در بستر جامعهٔ معاصر است.

بر این اساس، زیرپاهای حنابندان را می‌توان به‌عنوان «رسانه‌ای فرهنگی» دانست که در آن هنر عامه، مناسک اجتماعی و نمادگرایی آیینی درهم‌تنیده‌اند. تداوم مطالعات مردم‌نگارانه و آزمایشگاهی دربارهٔ منشأ مواد اولیه و معانی نمادین نقوش می‌تواند به شناخت عمیق‌تر از جایگاه هنرهای آیینی زنان در فرهنگ ایرانی بینجامد.

سپاسگزاری

- سپاس از سرکار خانم الهه شاپوریان که در بازیابی طرح‌ها همکاری نمودند.
- سپاس از سرکار خانم مطیع شیرازی که در تهیهٔ عکس‌ها همکاری فرمودند.
- سپاس از آقای نجفی که در یافتن نمونه‌های موجود در موزه‌های مردم‌شناسی همکاری نمودند.
- سپاس از آقای غفاری که مجموعهٔ خود را در شیراز بی‌دریغ در اختیار اینجانب قرار دادند.
- سپاس از آقایان حمزه رحمانی راد و علی آسیابانی که تصاویری را از مجموعهٔ شخصی خود ارسال کردند.
- سپاس از جناب آقای حجت عسگری و آقای محسن مقامی که تصاویری را از مجموعهٔ شخصی خود در آباده ارسال کردند.
- سپاس از جناب آقای حسین صادقی که در تهیهٔ عکس‌ها از موزهٔ مردم‌شناسی اراک همکاری نمودند.
- سپاس از خانم دکتر مریم کامیار که در ویرایش مقاله عالمانه کمک نمودند.
- سپاس از سرکار خانم دشتی مسئول کتابخانهٔ وزیری یزد که تصاویر مربوط به آن مجموعه را ارسال کردند.

پی‌نوشت‌ها

۱. احتمال استفاده از این ابزار برای حنابندی دست نیز وجود دارد. بااین‌حال، قوس‌های روی این اشیا به‌جای قرارگیری پا شبیه‌تر است. ازسوی دیگر در مصاحبه با افراد سالخورده‌ای که خاطرهٔ استفاده از این ابزار را در یاد داشتند، معلوم شد که زیرپا لفظی مناسب‌تر برای این اشیاست.

۲. با توجه به فقدان نامی جامع برای تمام گونه‌های این اشیا، نگارنده اصطلاح «زیرپا» را برای آن‌ها در نظر گرفته است.

۳. در برخی از مناطق ایران به دست و پای فرد در حال احتضار نیز حنا می‌بستند که به‌نوعی به تسهیل مرگ او کمک می‌کردند و ازسویی، نشانه‌ای از شادی دیدار معبود نیز قلمداد می‌گردید. البته این رسم در همهٔ نقاط کشور معمول نبوده است.

۴. در حاشیهٔ تصویر، بخشی از اشعار فردوسی نگاشته شده و مربوط به کتاب شاهنامه است. دست‌کم در ظاهر، تصویر و محتوای متن به یکدیگر مرتبط نیستند.

۵. برای آگاهی بیشتر دراین‌باره ر.ک: فقیری، ۱۳۹۳؛ شکورزاده، ۱۳۶۳.

۶. نگار در ادبیات فارسی، معانی مختلفی دارد؛ گاهی به‌معنای معشوق، گاهی به‌معنای نقش و گاه به‌معنای رنگ یا آرایش است. نگار کردن می‌تواند بر هر بستری ازجمله حک کردن بر روی گوهرسنگ‌ها، ضرب کردن بر سکه‌ها، نقش کردن بر دیوار، کاغذ یا حتی بدن انسان صورت پذیرد: چنان که اسدی توسی می نویسد: «گران‌مایه مُهر جهان کردگار/ گرفت از نگین خدایی نگار» (دهخدا ، ۱۳۷۳: ذیل واژهٔ نگار). در پاره‌ای اشعار فارسی به نقشی که از حنا بر دست و پای می‌گذارند، نیز اطلاق شده است: «بر دست حنا نهادم از بهر نگار/ در خواب شدم نگارم از دست بشد» (مهستی گنجوی، ۱۳۴۷: ۴۷).

۷. «خورشیدروی باشد عنبر عذار باشد/ از پای تا به فرقش نقش‌ونگار باشد» (منوچهری دامغانی، ۱۳۴۷: قطعه ۱۷).

۸. این نقش‌ونگار، گاه فقط رنگ سرخ حنا را به نمایش می‌گذارد و در برخی موارد کاملاً سیاه است. حنا را گاه برای پرهیز از قرمز شدن مو و ریش‌ها با وسمه ترکیب می‌کردند که به آن ترکیب دوگانهٔ «رنگ و حنا» می‌گفتند که هنوز هم در عطاری‌ها موجود است و به فروش می‌رسد (ایرانیکا، ذیل حنا). واژهٔ نگاربند نیز بر این اساس، احتمالاً به شخصی که طرح‌های اسلیمی و هندسی بر دست و پای عروس یا دیگران نقش می‌کرده است، اطلاق می‌شده: «تا پیشهٔ او شد نگاربندی/ وهم و خرد و جان نگار دارد» (مسعود سعد سلمان، ۱۳۸۴: قطعه ۶۵).

۹. بااینکه مردان و زنان هر دو ـ به‌ویژه در مراسم عروسی ـ از حنا استفاده می‌کردند، بعید است که نگاربندی یا ایجاد نقش بر بدن، برای مردان نیز مرسوم بوده باشد؛ یا اگر بوده چندان پسندیده شمرده نمی‌شده است. «در راه رهزنانند، وین همرهان زنانند/ پای نگار کرده این راه را نشاید» (فروزانفر، ۱۳۷۹: ۳۴۲).

۱۰. ازآنجاکه این نوع آثار، عمدتاً در حمام استفاده می‌شدند و همچنین دوام اندک چوب در گذر زمان، یافتن نمونه‌های چوبی عهد قاجار و قبل‌تر از آن بسیار دشوار است.

منابع

اسپنانی، محمدعلی. (۱۴۰۳). بررسی نقش سرمه‌دان در نقش‌پردازی دست‌بافت‌های کاربردی. ماهنامهٔ پژوهش در هنر و علوم انسانی، ۹ (۱)، پیاپی ۶۴، ۱-۸.

پوپ، ابراهام. (۱۳۸۷). سیری در هنر ایران: از دوران پیشاتاریخ تا امروز. ترجمهٔ نجف دریابندری. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

تاورنیه، جان باتیست. (۱۳۳۶). سفرنامهٔ تاورنیه. ترجمهٔ ابوتراب نوری. اصفهان: نشر کتابخانهٔ سنایی.

خوانساری، محمد بن حسین آقاجمال. (۱۳۴۹). عقاید النساء مشهور به کلثوم ننه، در عقاید النساء و مرآت البلهاء: دو رساله انتقادی در فرهنگ توده. چاپ محمود کتیرائی. تهران: طهوری.

دآلمانی، هانری رنه. (۱۳۷۸). از خراسان تا بختیاری. ترجمهٔ غلامرضا سمیعی. چ۱. تهران: طاووس.

دلاواله، پیترو. (۱۳۷۰). سفرنامهٔ پیترو دلاواله: قسمت مربوط به ایران. ترجمهٔ شعاع‌الدین شفا. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

دهخدا، علی‌اکبر. ۱۳۷۳. لغت‌نامه. ۱۵ ج. تهران- ایران: روزنه.

رفیع‌فر، جلال‌الدین، و کمالو، خدیجه. (۱۳۹۳). بررسی آیین حنابندان از دیرباز تاکنون (مطالعهٔ اسنادی ۱۰ منطقه در ایران). فرهنگ و ادبیات عامه، ۲ (۴)، ۲۷-۵۳.

زرگری، علی. (۱۳۶۷). گیاهان دارویی. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

سرنا، کارلا. (۱۳۶۲). سفرنامهٔ مادام کارلا سرنا: آدم‌ها و آیین‌ها در ایران. ترجمهٔ علی‌اصغر سعیدی. تهران: زوار.

سهیلی اصفهانی، بهروز، و صابر، زینب. (۱۴۰۱). گسست صنایع‌دستی ایران از هنرهای زیبا در نسبت با گفتمان سلطنتی قاجار با تأکید بر دوگانهٔ هنرهای زیبا-هنرهای کاربردی. هنرهای صناعی ایران، ۵ (۲)، پیاپی ۹، ۱۲۹-۱۴۰.

شاردن، ژان. (۱۳۷۵). سیاحت‌نامهٔ شاردن. ترجمهٔ اقبال یغمایی. تهران: انتشارات توس.

شکورزاده، ابراهیم. (۱۳۶۳). عقاید و رسوم مردم خراسان. تهران: بی‌نا.

شیمل، آنه ماری. (۱۳۸۰). راز اعداد: نمادگرایی اعداد در فرهنگ اسلامی. ترجمهٔ فاطمه توفیقی. قم: انتشارات دانشگاه ادیان و مذاهب.

فروزانفر، بدیع‌الزمان. (۱۳۵۵). تصحیح کلیات شمس جلال‌الدین محمد بن محمد مولوی یا دیوان کبیر. تهران: نشر راد.

فقیری، ابوالقاسم. (۱۳۹۳). عروسی در فارس. شیراز: انتشارات نوید.

کنبای، شیلا. (۱۳۸۹). نماد و اسطوره در نگارگری ایرانی. ترجمهٔ فرهاد قابوسی. تهران: امیرکبیر.

مسعود سعد سلمان. (۱۳۸۴). دیوان مسعود سلمان. به کوشش پرویز بابایی. تهران: نگاه.

منوچهری دامغانی. (۱۳۴۷). دیوان منوچهری. به کوشش دکتر محمد دبیرسیاقی. چ۳. تهران: انتشارات کتاب‌فروشی زوار.

مهستی گنجوی، طاهری شهاب، محمد، و فرامرزی، عبدالرحمن. (۱۳۴۷). دیوان مهستی گنجوی. تهران: ابن سینا.

نفیسی، سعید. (۱۳۳۶). محیط زندگی و احوال و اشعار رودکی. تهران: انتشارات امیرکبیر.

Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Translated by R. Nice. Cambridge, MA : Harvard University Press.

d'Allemagne, H. R. (1911). *Du Khorassan au pays des Backhtiaris: trois mois de voyage en Perse*. Hachette.

http://www.iranica.com/newsite/index.isc?Article=http://www.iranica.com/newsite/articl es/v12f2/v12f2034.html, retrieved August 2, 2009

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451308

Jones, C. Catherine (2009). *The Patterns of Persian Henna*.

Khansari , M. (1881). *Kitabi* Kulsum naneh, ou, le Livre des dames de la Perse, traduit et annote par J. Thonnelier, Paris : Ernest Leroux Editeur.

Massé , H. (1938.) *Croyances et coutumes persanes*. (Vols. 1-2). G. P. Maisonneuve.

Nasr, H. (1990). *Art and Spirituality*. New Delhi : Delhi.

An Analysis of Formal and Decorative Features of Henna-Ceremony Footstool in the Qajar and Pahlavi Eras in Iran

Mehdi Arjmand Inaloo
Assistant Professor, Department of Arts, Faculty of Arts and Architecture, Shiraz University, Shiraz, Iran/ Mehdi.arjmand@saadi.shirazu.ac.ir

Received: 17/05/2025
Accepted: 11/07/2025

Introduction

The use of henna has been widespread among Iranians. This ritual has had diverse functions, including cosmetic, medicinal, and religious ones. The use of henna is manifested through its own specific rituals and objects. It appears that across the vast geography and ethnic diversity of Iran, these objects and rituals exhibit differences. Varied ritual characteristics have undergone changes and evolution in the way henna ceremonies were performed. Corresponding to these changes, the tools and equipment used have also transformed. In most regions of Iran, these objects are fabrics with unique decorations, especially prepared for each celebration. Another item used in these ceremonies is the henna-ceremony footstool.The henna ceremony footstool is an ornate bench used in henna ceremonies, placed under the feet. As one sits on a chair or stool,he/she places the soles of both feet on the concave arches designed as a footstool.

Materials and Methods

Henna ceremony footstools show little variation in the overall form and function. Their primary differences lie in the materials used and decorative patterns. In all texts reviewed by the author, only stone footstools were mentioned, implying a lack of awareness of the other types made from different materials. Given that stone, wood, and metal footstools existed in the Qajar period and the sources and knowledge about these objectswere limited, research in this area is essential. Both the Qajar and, to some extent, the contemporary specimens of these objects are available for study in terms of the number and the quality of decorative patterns. Furthermore, these objects are deeply connected to the realm of popular culture.The present research, aiming to identify, classify, and analyze the formal and decorative features of these objects in the Qajar and Pahlavi periods, deployed a descriptive-analytic method with a developmental approach.

Numerous specimens of henna ceremony footstools were found in anthropological museums and private collections. Since the customs related to henna ceremonies in Iran were fading, the use of these objects has also become limited. Collecting the images of these footstools required extensive field research across the vast geography of Iran. Accordingly, the statistical population of this research included all henna ceremony footstools produced in Iran. The statistical sample, selected purposively based on accessibility, included all artifacts (or their documented images and sources) belonging to the Qajar and the early Pahlavi eras, which were extracted from anthropological museums and private collectors in ten locations across Iran (provinces of Fars, Yazd, Kerman, Isfahan, Lorestan, Arak, Tehran, and Mazandaran).

Within the framework of its documented findings regarding the triple interaction of raw material type, socio-economic variables, and popular culture in the formation of henna ceremony footstools, this research investigated the following central question: how could the key factors affecting the artistic quality and decorative features of henna ceremony footstools (stone, metal, wood) be explained within the framework of the interaction of these three materials?

Results and Findings

Based on the research findings, from a quantitative perspective, the highest frequency in the studied dataset belonged to stone samples. This finding, consistent with the evidence documented in historical texts and contemporary research, indicated the prominent position of stone as the primary material in the production of these artifacts. Metal samples, primarily made of copper, ranked second in frequency. Although the use of these samples in humid environments like bathhouses presented limitations, the significant number of surviving metal artifacts from the Qajar era indicated their continued use during specific time frames. In contrast, wooden samples had the smallest share in the studied collection.

The patterns used on henna ceremony footstools were executed at three different levels, depending on the material:

1. Stone Henna Footstool: Limited, geometric decorations.
2. Copper Henna Footstool: Numerous decorations, medium production quality.
3. Wooden Henna Board: Numerous decorations, high-quality production. These artifacts were primarily made from local marble at low cost. The simple, unsigned construction method, along with inattention to non-visible surfaces, suggested mass production and pure functionality. Evidence, including oral histories, raised the possibility of their production by non-specialists (such as housewives). The consistent design of these stones over time indicated the priority of popular ritual function over artistic aspects, presenting them as the evidence of ritual practices and perhaps a reflection of social hierarchy. In contrast, copper footstools from regions with copper mines exhibited greater decorative diversity, adorned with busy and local engravings (likely influenced by popular taste in regions like Kerman or Yazd). These artifacts were more expensive and probably targeted a middle-class clientele. The most distinctive samples were the wooden henna boards with delicate marquetry, influenced by the Abadeh marquetry traditions and Gol-o-Morgh (flower and bird) paintings. Their delicacy and use of high-quality wood indicated production for an affluent consumer market in the late Qajar period. Although historical samples were rare, the limited production of these boards in the north of Fars province continued as part of dowries, demonstrating their functional flexibility and symbolic traditional identity in contemporary ceremonies. Overall, these objects carry the socio-cultural weight of their period and had largely lost their primary function in contemporary era.

Conclusion

The results of this research have shown that henna ceremony footstools are not mere ritual tools, but they are the cultural documents of the interaction between popular arts, social classes, and the geographical environment in Iran. These objects were identified based on raw materials into three groups: stone, wood, and metal, each of which reflected the economic conditions, aesthetic taste, and the technical skills of their makers. While stone samples signified simplicity and functionality among the general public, wooden and metal samples reflected artistic skills as well as a tendency toward more refined decorations. From a semiotic perspective, the floral, animal, and human motifs used in these works conveyed meanings such as fertility, purity, auspiciousness, and the protection of the bride against the evil eye—concepts rooted in feminine beliefs and rites of passage to marriage. The continued production of wooden samples in Abadeh also indicated the dynamism of material culture and the continuity of indigenous traditions within contemporary society. Accordingly, henna ceremony footstools can be considered a ‘cultural medium’ in which popular arts, social rituals, and ritual symbolism are interwoven. Continued ethnographic and laboratory studies regarding the origin of raw materials and the symbolic meanings of their motifs can lead to a deeper understanding of the place of women's ritual arts in Iranian culture.

Keywords: popular culture, henna, traditional arts, handicrafts, henna ceremony footstool.

References

Alam, H. (2008). Encyclopedia Iranica article on Henna.

Aspenani, M. A. (2024). A study of the role of the "Sorma-dan" (Kohl Container) in the Design of Functional Textiles. *Monthly Journal of Research in Art and Humanities*, *9*(1), Serial No. 64, 1-8. [in Persian]

Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A social critique of the judgment of taste*. Translated by R. Nice.

Canby, S. R. (2010). *Symbol and myth in Persianpainting*. Translated by Farhad Ghobadi. Tehran: Amir Kabir. [in Persian]

Chardin, J. (1996). *Chardin's travelogue*. Translated by Eghbal Yaghmaei. Tehran: Toos Publications. [in Persian]

d'Allemagne, H. R. (1911). *Du Khorassan au pays des Backhtiaris: Trois mois de voyage en Perse*. Hachette.Cambridge, MA: Harvard University Press.

d'Allemagne, H. R. (1999). *From Khorasan to Bakhtiari*. Translated by Gholamreza Samiei. 1st Edition. Tehran: Tavoos. [in Persian]

Della Valle, P. (11991). *The travelogue of Pietro Della Valle: The Part Related to Iran*. Translated by Shoa'eddin Shafa. Tehran: Scientific and Cultural Publications. [in Persian]

Faghiri, A. (2014). *Wedding customs in Fars*. Shiraz: Navid Publications. [in Persian]

Foruzanfar, B. (1976). *Correction of "Kolliyat-e Shams" by Jalal al-Din Mohammad bin Mohammad Mowlavi, or "Divan-e Kabir"*. Tehran: Rad Publications. [in Persian]

Jones, C. Catherine (2009).*The patterns of Persian henna*.

Katiraei, Mahmoud. (1999). *From khash to khash*. Tehran: Sales Publications. [in Persian]

Khansari, M. (1881).*Kitabi* Kulsum naneh, ou, le Livre des dames de la Perse, traduit et annote par J. Thonnelier, Paris: Ernest Leroux Editeur.

Khansari, M. (1970). *Aqayed al-nesa' (Popularly known as Kolthoum Naneh)*, in *Aqayed al-nesa' and mer'at al-bolaha: Two Critical Treatises on Popular Culture*. Edited by Mahmoud Katiraei. Tehran: Tahouri. [in Persian]

Ganjavi,M., Taheri, Sh. M., & Faramarzi, A. (1968). *Divan-e Mahsati Ganjavi*. Tehran: Ibn Sina. [in Persian]

Manuchehri Damghani. (1968). *Divan-e Manuchehri*. Edited by Dr. Mohammad Dabirsiaghi. 3rd Edition. Tehran: Zavvar Publications. [in Persian]

Massé, H. (1954.) *Croyances et coutumes persanes*. Translated by Charles A. Messner as *Persian Beliefs and Customs*, New Haven.

Mas'ud S. S. (2005). *Divan-e Mas'ud Sa'd Salman*. Edited by Parviz Babaei. Tehran: Negah. [in Persian]

Nafisi, Sa'id. (1957). *Rudaki's living environment, life, and poems*. Tehran: Amir Kabir Publications. [in Persian]

Nasr, H. (1990). *Art and spirituality*. New Delhi: Delhi

Pope, A. U. (2008). *A survey of Persian art: From prehistoric times to the present*. Translated by Najaf Daryabandari. Tehran: Scientific and Cultural Publications. [in Persian]

Rafifar, J., & Kamalloo, K. (2014). A study of the ‘henna-bandan’ritual from the past to the present (A documentedstudy of 10 regions in Iran). *Culture and Popular Literature*, *2*(4), 27-53. [in Persian]

Schimmel, A. (2001). *The mystery of numbers: Numerical symbolism in Islamic culture*. Translated by Fatemeh Tofighi. Qom: University of Religions and Denominations Press. [in Persian]

Serena, C. (1983). *Madame Carla Serena's travelogue: People and customs in Iran*. Translated by Ali-Asghar Sa'idi. Tehran: No Publisher. [in Persian]

Shahidi, J. et al. (1994). *Logat-nameh (Dehkhoda Dictionary)*. 15 Vols. Tehran, Iran: Rozaneh. [in Persian]

Shakurzadeh, E. (1984). *Beliefs and customs of the people of Khorasan*. Tehran: No Publisher. [in Persian]

Soheili Isfahani, B., & Saber, Z. (2022). The disconnection of Iranian handicrafts from fine arts in relation to the Qajar royal discourse, emphasizing the fine arts-applied arts dichotomy. *Iranian Crafts*, *5*(2), 129-140. [in Persian]
Tavernier, J.B. (1957). *Tavernier's travelogue*. Translated by Abutorab Nouri. Isfahan: Sanaei Library Press. [in Persian]
Zargari, A. (1988). *Medicinal plants*. Tehran: University of Tehran Press. [in Persian]

مقاله:
علمی‌پژوهشی

10.22052/HSI.2025.257596.1287

فن‌شناسی و آسیب‌شناسی قالی زربافت سالتینگ موزهٔ فرش ایران*

مینا کریمی**
حمیدرضا بخشنده‌فرد***
مهدی ابراهیمی علویجه****

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۲/۱۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۶/۰۱

چکیده

دورهٔ صفویه به‌واسطهٔ قالی‌های برجای‌مانده، یکی از مهم‌ترین ادوار در تاریخ قالی‌بافی ایران به شمار می‌رود. در میان آثار شاخص این دوره، قالی‌های موسوم به «سالتینگ» جایگاهی ویژه دارند؛ آثاری که با وجود نام غیرایرانی، ازنظر ساختار و ویژگی‌های فنی، از برجسته‌ترین نمونه‌های هنر قالیبافی صفوی محسوب می‌شوند. پژوهش حاضر به مطالعهٔ تطبیقی، تحلیل فنون ساخت و آسیب‌شناسی یکی از قالی‌های زربافت سالتینگ دورهٔ صفویهٔ موجود در موزهٔ فرش ایران پرداخته است. مطالعات فن‌شناسی با هدف شناسایی ساختار، مواد و فنون به‌کاررفته در بافت اثر انجام شد. این قالی ترکیبی از الیاف پشم، ابریشم و نخ‌های فلزی گلابتون (نقره با روکش طلا) است. در بررسی‌های میکروسکوپی، شیمی‌تر، لوپ دیجیتال و روش‌های دستگاهی FTIR و SEM-EDS مشخص شد که تکنیک بافت از نوع لول و تکنیک گلابتون‌بافی از نوع سوف‌باف است. آزمون‌های رنگ‌سنجی نشان داد که در رنگرزی الیاف آبی از نیل و در الیاف قرمز لاکی از ترکیب رناس و قرمزدانه استفاده شده است. ازنظر ویژگی‌های هنری و فنی، قالی دارای طرح و نقوش منطبق بر سنت قالی‌بافی صفوی بوده و وجود کتیبه‌هایی با اشعار فارسی، از مهم‌ترین شاخصه‌های آن است. ساختار ترکیبی ابریشم و پشم در کنار استفاده از نخ‌های فلزی گلابتون، از ویژگی‌های برجستهٔ این گروه از قالی‌ها به شمار می‌رود. بررسی‌های آسیب‌شناسی نشان داد که اثر دچار آلودگی‌های سطحی، رنگ‌پریدگی، دورنگی، پوسیدگی، پارگی، شکنندگی الیاف ابریشمی و فلزی و کمبود بخش‌هایی از بافت است. همچنین، الیاف فلزی گلابتون کدر و تیره شده و آنالیز SEM-EDS خوردگی‌های سولفیدی و کلریدی را نشان داد که احتمالاً ناشی از شست‌وشوی گذشته و شرایط نامناسب نگهداری بوده است. این یافته‌ها شناخت دقیقی از وضعیت فعلی اثر و ویژگی‌های فنی آن فراهم می‌سازد و جایگاه آن را در میان قالی‌های صفوی روشن‌تر می‌کند.

کلیدواژه‌ها:
فن‌شناسی، آسیب‌شناسی، قالی سالتینگ،، موزهٔ فرش ایران.

* این مقاله برگرفته از پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد مینا کریمی با عنوان فن‌شناسی، آسیب‌شناسی و ارائهٔ طرح حفاظت قالی زربافت سالتینگ دورهٔ صفویه در موزهٔ فرش تهران به راهنمایی حمیدرضا بخشنده‌فرد و مشاورهٔ مهدی ابراهیمی در دانشگاه هنر اصفهان است.

** دانش‌آموخته کارشناسی‌ارشد گروه مرمت اشیاء فرهنگی و تاریخی، گروه مرمت آثار و اشیاء فرهنگی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران/ minaakarimi1987@gmail.com
*** دانشیار گروه مرمت آثار و اشیاء فرهنگی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران، نویسندهٔ مسئول/ hr.bakhshan@aui.ac.ir
**** مدرس مدعو گروه فرش، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران/ mehdi_19_60@yahoo.com

۱. مقدمه

دورهٔ صفویه (۹۰۷-۱۱۳۵ق/۱۵۰۱-۱۷۲۲م) نقطهٔ اوج و عصر طلایی قالی‌بافی ایران به شمار می‌آید. ثبات سیاسی، رونق اقتصادی، و حمایت گستردهٔ دربار صفوی از هنر و هنرمندان، شرایطی را فراهم ساخت که کارگاه‌های سلطنتی و کارگاه‌های وابسته در شهرهایی چون اصفهان، کاشان، تبریز و کرمان، شاهکارهایی خلق کنند که امروزه زینت‌بخش موزه‌های معتبر جهان است (پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷).

یکی از برجسته‌ترینِ این گروه، قالی‌های گروه «سالتینگ» است که به یادبود جورج سالتینگ، مجموعه‌دار انگلیسی، در سال ۱۹۰۹ به‌دلیل واگذاری آن‌ها به موزهٔ ویکتوریا و آلبرت لندن نام‌گذاری شده‌اند (Victoria and Albert Museum, n.d). این قالی‌ها را برخلاف باورهای اولیه، با تحلیل‌های جدید به دورهٔ صفوی و معمولاً قرن ۱۶ یا ۱۷ نسبت می‌دهند. تحقیقات فنی و مطالعات ساختاری تأیید می‌کنند که این قالی‌ها در ایران و در کارگاه‌های سلطنتی صفوی بافته شده‌اند. ویژگی‌های برجستهٔ آن‌ها عبارت‌اند از: درخشندگی رنگ‌ها، تراکم بالای گره، استفاده از نخ ابریشمی و پشم و نخ فلزی گلابتون. طرح‌های متداول آن‌ها محرابی، ترنجی، اسلیمی و کتیبه‌هایی با خوش‌نویسی فارسی یا آیات قرآنی است. اگرچه این شیوهٔ بافت نخ فلزی صرفاً منحصر به ایران نیست و نمونه‌هایی از آن در مراکزی همچون حلب، مصر و آناتولی نیز دیده شده است (دریایی، ۱۳۹۰). تفاوت در ساختار، ترکیب فلزی، شیوهٔ تاب دادن و نحوهٔ تلفیق آن با بافت قالی، سبب می‌شود که نمونه‌های ایرانی به‌ویژه در دورهٔ صفوی ازنظر کیفیت و ظرافت از نمونه‌های عثمانی یا مملوکی متمایز شوند (Jozan Rug Lexicon, n.d.; The David Collection, n.d). گره‌ها نامتقارن و ترکیب مواد اولیه شامل تار ابریشمی، پود از کرک (پشم) نازک و پرز با پوشش فلزی است. بااین‌حال، گذر زمان، شرایط نامطلوب نگهداری، تغییرات محیطی و حتی اقدامات نادرست شست‌وشو یا جابه‌جایی، آسیب‌هایی به ساختار و ظاهر این آثار وارد کرده است. عواملی چون رنگ‌پریدگی، پوسیدگی الیاف ابریشمی، خوردگی نخ‌های فلزی و پارگی‌های موضعی ازجمله مهم‌ترین تهدیدهایی هستند که بقای این آثار ارزشمند را به خطر می‌اندازند. این پژوهش با هدف شناخت آسیب‌های این قالی، عوامل مخرب را بررسی و راهکارهای حفاظتی ارائه می‌کند.

۲. پیشینهٔ پژوهش

به‌عنوان مرجع تطبیقی، مطالعات بر روی قالی‌های محرابی سالتینگ در موزهٔ توپقاپی نشان می‌دهد که در نمونه‌های هم‌دورهٔ صفوی، رنگ بژ از پوست گردو، رنگ قرمز از ترکیب رناس و قرمزدانه و رنگ زرد از اسپرک استخراج می‌شده است (صدری، ۱۳۸۱). همچنین، در قالی‌های صفوی رنگ‌های اصلی شامل قرمز/ نارنجی (رناس و قرمزدانه)، آبی (نیل)، زرد (اسپرک، میخک و سایر گیاهان بومی) و قهوه‌ای/تیره (گیاهان تانن‌دار) بوده و دندانه‌هایی چون زاج سفید، مس و آهن کاربرد گسترده داشته‌اند (سالاری، ۱۳۷۸؛ Kakuee et al., 2019). همچنین ایلند[1] به بررسی و تحلیل تاریخچهٔ پژوهش‌های مربوط به قالی‌های سالتینگ می‌پردازد و نشان می‌دهد که از زمان معرفی اولیهٔ آن‌ها در اوایل قرن بیستم تاکنون، دیدگاه‌ها دربارهٔ منشأ، تاریخ و اصالتشان تغییرات بسیاری کرده است. ایلند در مقالهٔ خود با نگاهی تحلیلی و تاریخی نشان می‌دهد که چگونه برداشت‌های زیبایی‌شناختی، روش‌های تحلیل مواد رنگ‌زا و الیاف، و دیدگاه‌های مجموعه‌داران غربی در شکل‌گیری این مناقشه نقش داشته است. او همچنین تأکید می‌کند که نبود مستندات دقیق دربارهٔ محل کشف و سابقهٔ تملک بسیاری از این قالی‌ها باعث شده تفسیرهای متناقضی از منشأ آن‌ها ارائه شود. ایلند نتیجه می‌گیرد که بررسی علمی‌تر ازطریق آنالیزهای فنی مانند رنگ‌سنجی و شناسایی الیاف، مقایسهٔ دقیق با نمونه‌های دارای منشأ مشخص، و بازنگری در پیش‌فرض‌های زیبایی‌شناختی غربی می‌تواند به روشن‌تر شدن جایگاه واقعی قالی‌های سالتینگ در تاریخ فرش ایرانی کمک کند. او در واقع بر ضرورت پیوند میان تاریخ هنر و علوم آزمایشگاهی در مطالعات فرش صفوی تأکید دارد (Eiland, 2000). هالت و سانتوس[2] در مقاله‌ای به بررسی سه نمونه از قالی‌های اسلامی پرداخته و نشان می‌دهند که این آثار نه‌تنها اشیایی هنری بلکه حامل دانش فنی و فرهنگی جوامع تولیدکنندهٔ خود هستند. نویسندگان با تکیه بر روش‌های علمی در مطالعهٔ مواد، رنگ و ساختار بافت، تلاش می‌کنند میان داده‌های فنی و زمینه‌های تاریخی و فرهنگی پیوند برقرار کنند. آنان بر این باورند که حفاظت قالی‌های تاریخی، فقط محدود به جنبه‌های مادی نیست، بلکه شامل بازشناسی و پاسداشت نظام‌های دانشی و فناوری‌های سنتی در فرایند بافت نیز می‌شود؛ درنتیجه، درک و حفاظت از این فرش‌ها مستلزم رویکردی میان‌رشته‌ای است که تاریخ هنر، علم مواد و اخلاق حفاظت را در بر گیرد (Hallett & Santos, 2014؛ سلطانی، ۱۳۸۵). دنی[3] در مقاله‌ای به بررسی نقش رنگ و انتظارات دیداری مخاطب در ارزیابی اصالت قالی‌های شرقی می‌پردازد. مطالعهٔ موردی او، قالی آنهالت در موزهٔ متروپولیتن، نشان می‌دهد که برداشت‌ها از اصالت و کیفیت فرش نه‌تنها به ویژگی‌های فنی و تاریخی آن وابسته است، بلکه تحت‌تأثیر پیش‌فرض‌های زیبایی‌شناختی و فرهنگی بیننده نیز قرار دارد. دنی تأکید می‌کند که ارزیابی قالی‌های تاریخی باید با

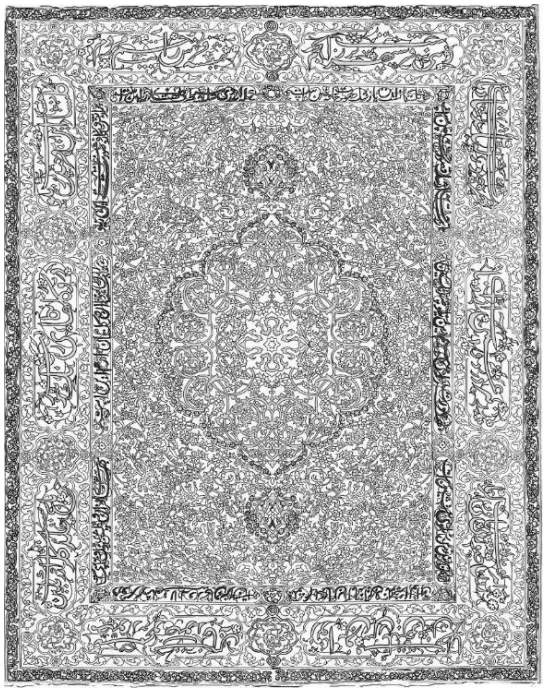
در نظر گرفتن تعامل میان ویژگی‌های مادی، تاریخچهٔ مالکیت، و انتظارات فرهنگی انجام شود تا تفسیر دقیق‌تری از اصالت و ارزش فرهنگی آن‌ها ارائه گردد (Denny, 2020).

۳. مواد و روش‌ها

۳-۱. معرفی نمونه فرش مورد بررسی

چهار نمونه از قالی‌های ترنج‌دار موسوم به «سالتینگ» در موزهٔ فرش ایران و یک نمونه در موزهٔ ملی ایران نگهداری می‌شود. براساس پژوهش فنایی (۱۳۹۱: ۱۱۹)، رج‌شمار این نمونه‌ها در حدود ۶۰ تا ۶۵ و در برخی موارد بالاتر است. قالیچهٔ زربافت مورد مطالعه، از آثار شاخص اواخر قرن یازدهم هجری قمری و متعلق به دورهٔ صفوی است و محل بافت آن به تبریز نسبت داده می‌شود. این اثر با ابعاد ۳۰۲×۱۶۶ سانتی‌متر، دارای طرح لچک‌وترنج جانوری و نقشهٔ یک‌چهارم با کتیبه است. رنگ‌های اصلی به‌کاررفته در قالیچه شامل لاکی، سرمه‌ای، سبز پسته‌ای و نارنجی است. ساختار قالیچه از پشم، ابریشم و گلابتون نقره تشکیل شده و با گره متقارن بافته شده است. این اثر با شمارهٔ اموال ۲۵۲ در مخزن موزهٔ فرش ایران نگهداری می‌شود و تاریخ ثبت و تحویل آن به موزه، ۲۲ آبان ۱۳۵۶ است. وضعیت کنونی قالیچه مرمت شده اما همچنان ناسالم ارزیابی می‌شود و آسیب‌هایی نظیر پارگی، لکه، ساییدگی و سوختگی در بخش‌هایی از آن مشاهده می‌شود. به‌منظور تعیین دقیق‌تر تاریخ، کاربری و ویژگی‌های هنری اثر، مطالعات تطبیقی با نمونه‌های مشابه دورهٔ صفوی نیز انجام گرفته است. ازنظر ساختاری و ترکیب‌بندی، قالی دارای طرح لچک‌وترنج با کتیبه‌ای به خط نستعلیق و نقوش جانوری همچون طوطی و هدهد در میان شاخ‌وبرگ‌ها و گل‌هاست که فضایی باغ‌مانند و خیال‌انگیز را تداعی می‌کند. این ویژگی‌ها اثر را به سنت قالی‌بافی تبریز در سدهٔ دهم هجری قمری نزدیک می‌سازد. ساختار کلی قالی شامل بخش‌های ساده‌باف، میله، طره‌ها، حاشیهٔ اصلی و متن است که در این پژوهش، به‌ویژه یک‌چهارم متن آن به‌صورت تفصیلی مورد بررسی قرار گرفته است. در حال حاضر، این قالی بر روی ساپورت مناسب قرار گرفته و در قفسه‌ای آلومینیومی با سیستم تهویهٔ کنترل‌شده نگهداری می‌شود. از منظر ویژگی‌های بصری، به‌ویژه در حوزهٔ رنگ و ترکیب‌بندی طرح، شباهت‌هایی میان این اثر و قالی‌های صفوی شمال غرب ایران در قرن دهم هجری مشاهده می‌شود. تصویر ۱ و ۲ نمونهٔ قالی مورد بررسی و طرح خطی‌شدهٔ آن را نشان می‌دهد.

تصویر ۱: قالی مورد مطالعه، آرشیو موزهٔ فرش ایران (نگارنده)



تصویر ۲: طرح خطی قالی مورد مطالعه و مستندنگاری کلی (نگارنده)

۳-۲. نمونه‌برداری

نمونه‌برداری از الیاف به‌گونه‌ای انجام شد که کمترین میزان آسیب به قالی وارد شود. بخش‌های انتخاب‌شده شامل قسمت‌های سست‌شده، آزاد و دارای ریختگی بودند تا از دستکاری عمدی قسمت‌های سالم جلوگیری شود. برای خامه‌ها به‌دلیل تنوع رنگ، نمونه‌برداری تنها از رنگ‌های شاخص و نمایندهٔ هر طیف انجام شد تا امکان مقایسهٔ تحلیلی فراهم شود. از هر نمونه مقدار حدود ۲ تا ۵ میلی‌متر برداشته شد. الیاف تاروپود به‌دلیل اهمیت در ساختار زمینه‌ای، در حجم بسیار محدود انتخاب شدند. تمامی نمونه‌ها پس از برداشت در ظروف استریل کدگذاری و برای مراحل بعدی آماده شدند.

۳-۳. شناسایی الیاف

برای شناسایی نوع الیاف، ترکیبی از روش‌های میکروسکوپی، شیمیایی و فیزیکی استفاده شد:

۱. روش میکروسکوپی: مقاطع طولی و عرضی الیاف تهیه و با میکروسکوپ نوری و میکروسکوپ قطبی مورد مشاهده قرار گرفت. ویژگی‌هایی چون ضخامت، توزیع فلس‌ها (در پشم)، کانال مرکزی (در پنبه) و ساختار فیبریل‌ها (در ابریشم) با اطلس‌های استاندارد شناسایی و مقایسه شدند.

۲. روش‌های شیمیایی: انحلال الیاف در محلول‌های شیمیایی شامل سود سوزآور (NaOH) برای تشخیص الیاف پروتئینی و استات سرب برای تشخیص الیاف سلولزی استفاده شد.

۳. روش سوزاندن: الیاف در معرض شعله قرار گرفتند و ویژگی‌هایی چون بوی حاصل از سوختن، شکل باقی‌مانده (خاکستر نرم یا ذوب‌شده) و واکنش حرارتی ثبت شد. به‌علاوه نخ وصله، ساپورت و نوار دور قالی نیز بررسی شدند تا مواد احتمالی افزودنی یا جایگزین‌شده شناسایی شوند. برای تشخیص آهار موجود در ساپورت، آزمون مولیش (تشخیص کربوهیدرات) و آزمون یدیدوره (تشخیص نشاسته) انجام گرفت.

۳-۴. شناسایی الیاف فلزی (گلابتون)

الیاف گلابتون با دو روش بررسی شدند:

۱. روش‌های مشاهده‌ای: با استفاده از لوپ دیجیتال، وضعیت ظاهری رشته‌ها شامل پوسته شدن، شکستگی، تغییر رنگ و خوردگی بررسی شد. این روش امکان مستندسازی بصری آسیب‌ها را فراهم کرد.

۲. روش‌های دستگاهی: برای تعیین ترکیب شیمیایی و ساختار فلزی، از SEM-EDS استفاده شد که اطلاعات دقیقی در مورد عناصر تشکیل‌دهنده (مس، نقره، طلا یا آلیاژهای آن‌ها) و قطر الیاف ارائه داد. همچنین برای بررسی مقطع الیاف فلزی گلابتون از میکروسکوپ الکترونی روبشی (SEM-EDS) همراه با آنالیز طیف‌سنجی پراکندگی انرژی پرتو ایکس ساختار و ترکیب شیمیایی لایه‌های فلزی استفاده شد.

۳. روش‌های شیمیایی: الیاف فلزی تحت‌تأثیر محلول‌های استاندارد شامل تیزاب سلطانی و اسید نیتریک قرار گرفتند تا واکنش‌های مشخصهٔ فلزات تعیین گردد.

۴. روش طیف‌سنجی: بخش هستهٔ ابریشمی گلابتون و اثرات خوردگی با طیف‌سنجی FTIR بررسی شدند تا تغییرات ساختاری ناشی از تخریب شیمیایی مشخص شود.

۳-۵. تحلیل ساختار بافت

برای تحلیل ساختار بافت شمارش دقیق تعداد تارها، پودها و گره‌ها در واحد سطح (۱ سانتی‌متر مربع) انجام شد. همچنین ارزیابی تراکم بافت، نوع گره، تحلیل انجام شد.

۳-۶. شناسایی رنگ‌ها

برای شناسایی مواد رنگ‌زای به‌کاررفته در خامه‌های قالی، ابتدا آزمون‌های شیمیایی ساده شامل واکنش با حلال‌های آلی و معرف‌های رنگ‌زا به کار گرفته شد. این مرحله، که به‌عنوان یک روش مقدماتی مورد استفاده قرار می‌گیرد، امکان جداسازی تقریبی گروه‌های اصلی رنگ‌ها و تشخیص واکنش‌پذیری آن‌ها را فراهم می‌سازد. در ادامه، به‌منظور دستیابی به نتایج دقیق‌تر، از روش طیف‌سنجی مادون قرمز تبدیل فوریه (FTIR) استفاده شد. به‌واسطهٔ تحلیل طیفی، شواهدی از حضور مواد دندانه مانند زاج سفید و ترکیبات قلع به‌طور غیرمستقیم ارزیابی گردید.

۳-۷. آزمون‌های حفاظتی

به‌منظور بررسی پایداری و آسیب‌پذیری مواد به‌کاررفته، مجموعه‌ای از آزمون‌های حفاظتی طراحی و اجرا شد:

۱. آزمون آبرفتگی: تغییرات طولی و عرضی الیاف پس از خیس شدن و خشک شدن مجدد بررسی شد تا مقاومت ابعادی مشخص شود.

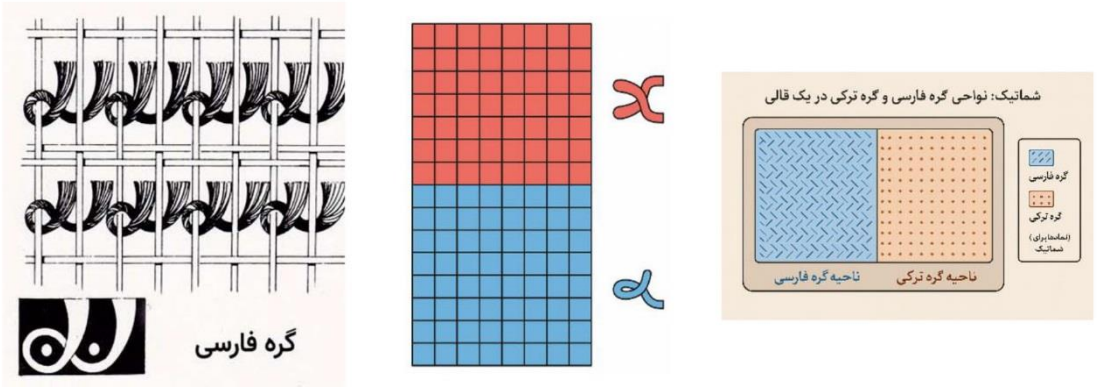
۲. آزمون پایداری و ثبات رنگ: نمونه‌ها در برابر نور مصنوعی و رطوبت کنترل‌شده قرار گرفتند تا مقاومت رنگ‌ها در شرایط محیطی ارزیابی شود.

۳. آزمون جابه‌جایی رنگ: انتقال رنگ به کاغذ صافی تحت فشار و رطوبت بررسی شد.

۴. یافته‌ها بحث و تحلیل

۴-۱. نتایج تحلیل ساختار بافت

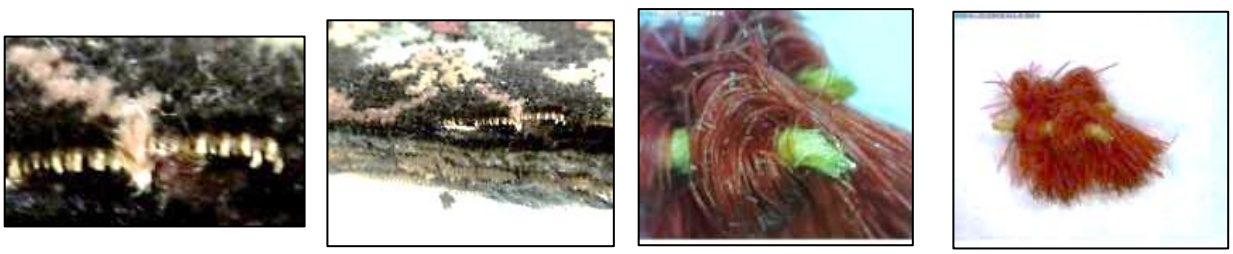
تراکم بافت نیز حدود ۹ گره در هر سانتی‌متر (نزدیک به ۶۰ گره در ۵/۶ سانتی‌متر) اندازه‌گیری شد که نشان‌دهندهٔ ظرافت و مهارت بالای بافندگان است. با توجه به مشاهدهٔ میکروسکوپی و تطبیق گره با انواع گره ارائه‌شده در تصویر ۳، شماتیک نواحی گره ترکی و فارسی با دو رنگ مختلف نمایش داده شده است؛ همچنین گره به‌کاررفته در قالی مورد مطالعه که از نوع گره نامتقارن یا فارسی گره به‌کاررفته، نشان داده شده است.



تصویر ۳: سمت راست: شماتیک نواحی گره ترکی و فارسی. سمت چپ: گره به‌کاررفته در قالی مورد مطالعه که از نوع گره نامتقارن یا فارسی (FarahanCarpet, n.d)

مطالعات میکروسکوپی بر روی تاب الیاف نشان داد که تاب تار، پود ضخیم و گلابتون از نوع S و تاب لیف میانی گلابتون از نوع Z است. تطبیق این مشاهدات با نمونه‌های مرجع گویای استفاده از گره نامتقارن (فارسی) در قالی است. بررسی ساختار گره‌ها، قوس پشت قالی و آرایش چله‌ها نیز حاکی از به‌کارگیری تکنیک «لول» در بافت است؛ روشی رایج در مناطق آذربایجان به‌ویژه تبریز، که با برجستگی و وضوح گره‌ها در پشت قالی مشخص می‌شود (تصویر ۴). در گره فارسی، نخ پود یا پرز به دور یک تار به‌طور کامل و به دور تار مجاور به‌صورت نیمه پیچیده می‌شود. این ویژگی باعث می‌شود سطح قالی نرم‌تر و ظریف‌تر باشد، و امکان ایجاد طرح‌های دقیق‌تر فراهم شود.

الف ب پ ت



تصویر ۴: تصاویر لوپ دیجیتال از طرز قرار گیری چله‌ها: الف) بزرگ‌نمایی ۶۰ برابر؛ ب) بزرگ‌نمایی ۲۰۰ برابر؛ پ) تصاویر قسمتی از پارگی قالی و طرز قرارگیری چله‌های زیرورو؛ ت) جزئیات پارگی قالی

همچنین، شواهد بصری و منابع مکتوب نشان داد که نوع زربافت به‌کاررفته مشابه روش «سوف» است؛ به این معنا که در بخش‌های زربافت به‌جای پود نازک، از الیاف گلابتون استفاده شده که با عبور متناوب از زیر و روی تارها، جلوه‌ای شبیه پارچه ایجاد می‌کند.

۴-۲. نتایج شناسایی الیاف قالی

بررسی میکروسکوپی و شیمیایی الیاف نشان داد که تار، پود زیر (ضخیم) و پود رو (نازک) همگی از ابریشم و خامه از پشم ساخته شده‌اند. در مقطع طولی، الیاف ابریشمی لوله‌ای، شفاف و بدون کرک و الیاف پشمی استوانه‌ای و فلس‌دار مشاهده شدند. در مقطع عرضی، ابریشم دارای شکل مثلثی با جلای بالا و پشم به‌شکل دایره‌ای است. آزمون شیمیایی با محلول سود ۵ درصد و استات سرب نیز نتایج میکروسکوپی را تأیید کرد: رسوب سفید بیانگر ابریشمی بودن و رسوب سیاه نشان‌دهندهٔ پشمی بودن الیاف بود. نتایج نشان داد که ساپورت و نخ وصله دارای ویژگی‌های الیاف پنبه‌ای (سطح مقطع تخت و پیچ‌دار، سوختن سریع بدون ذوب، بوی کاغذ سوخته و خاکستر ظریف) و نوار ساپورت از جنس پشم (سطح فلس‌مانند و مقطع دایره‌ای، سوختن آرام با بوی موی سوخته و باقی‌ماندهٔ سیاه متورم) هستند (تصویر ۵).

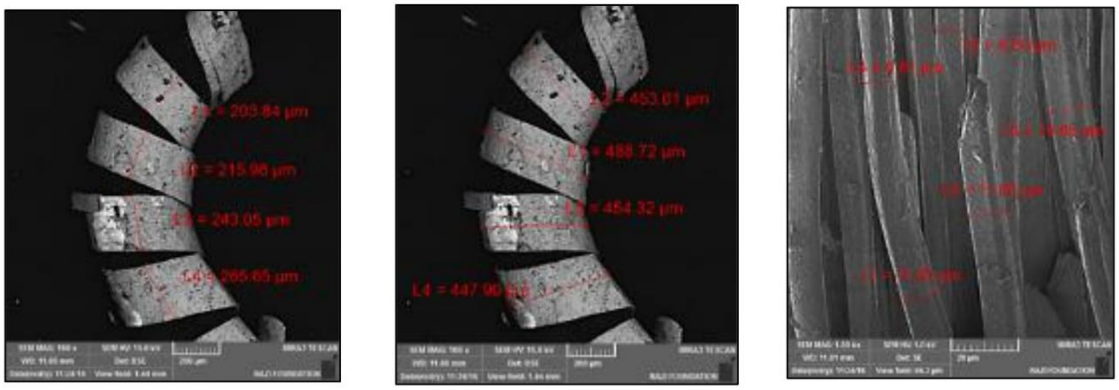
تصویر ۵: تصاویر میکروسکوپی لیف پود ضخیم (زیر) تصاویر میکروسکوپی لیف پود نازک (رو)

۴-۳. شناسایی الیاف گلابتون به روش میکروسکوپی و شیمیایی

مشاهدات با میکروسکوپ لوپ آنالوگ و میکروسکوپ نوری نشان داد که الیاف فلزی قالی از الیاف گلابتون نوع دوم هستند؛ یعنی نوار فلزی تختی که به دور لیف ابریشمی بسیار ظریف پیچیده شده است. همچنین افزودن چند قطره اسید نیتریک به لیف فلزی و سپس معرف K_2CrO_4 باعث ایجاد رنگ قرمز شد که نشان‌دهندهٔ وجود نقره است. ازسویی دیگر، با حل‌کردن لیف فلزی در اسید نیتریک غلیظ و افزودن معرف $K_4[Fe(CN)_6]$، رنگ قرمز-قهوه‌ای ایجاد شد که بیانگر وجود مس است؛ درنتیجه می‌توان استنتاج کرد که با توجه به نتایج شیمیایی، الیاف گلابتون قالی مورد مطالعه از نقره با روکش طلا ساخته شده‌اند که در آن مقدار کمی مس نیز به کار رفته است.

۴-۴. شناسایی قطر الیاف گلابتون با میکروسکوپ الکترونی روبشی

تصاویر میکروسکوپی با بزرگ‌نمایی‌های مختلف نشان دادند که الیاف دارای هسته‌ای غیرفلزی (معمولاً ابریشمی یا پنبه‌ای) هستند که به‌صورت نواری باریک از فلز پیچیده و به‌شکل مارپیچ دور آن قرار گرفته است (تصویر ۶). سطح این نوار فلزی صاف و نسبتاً همگن بوده و در برخی نواحی، براثر سایش و فرسودگی منجر به آشکار شدن لایه‌های زیرین شده است. نتایج EDS به‌طور واضح حضور مقادیر بالای نقره را به‌عنوان فلز اصلی نوار نشان داد و مقادیر کم مس نیز در کنار آن شناسایی شد که احتمالاً به‌عنوان ناخالصی طبیعی در نقره یا برای بهبود خواص مکانیکی (سختی و انعطاف‌پذیری) به آن افزوده شده است. همچنین، وجود طلا در لایهٔ سطحی، با شدت بالاتر در نقاط خارجی نسبت به مقاطع داخلی، بیانگر روکش‌کاری طلا بر سطح نقره است. این روکش به‌عنوان یک پوشش تزیینی و محافظ در برابر کدر شدن نقره و افزایش درخشندگی الیاف استفاده شده است.



تصویر ۶: بررسی مقطع الیاف فلزی گلابتون با استفاده از میکروسکوپ الکترونی روبشی (SEM-EDS) همراه با آنالیز طیف‌سنجی پراکندگی انرژی پرتو ایکس

از منظر فناوری ساخت، استفاده از نقره با درصد بالای خلوص و روکش طلا نشان‌دهندهٔ سطح بالای مهارت فلزکاران و ارزش بالای کالای تولیدی است. این روش، علاوه‌بر ایجاد جلوهٔ بصری فاخر، مقاومت بیشتری در برابر خوردگی و تغییر رنگ ایجاد می‌کرده است. حضور مس در حد کم می‌تواند نتیجهٔ استفاده از آلیاژ نقره–مس (مانند استرلینگ با خلوص بالا) یا ناخالصی در فرایند ذوب و نورد باشد. یافته‌ها با مطالعات مشابه بر روی الیاف فلزی در منسوجات تاریخی دوره‌های صفوی و عثمانی هم‌خوانی دارد؛ جایی که معمولاً از نوارهای نقره با روکش طلا برای تولید گلابتون استفاده می‌شده است.

۴-۵. شناسایی قطر الیاف گلابتون قالی

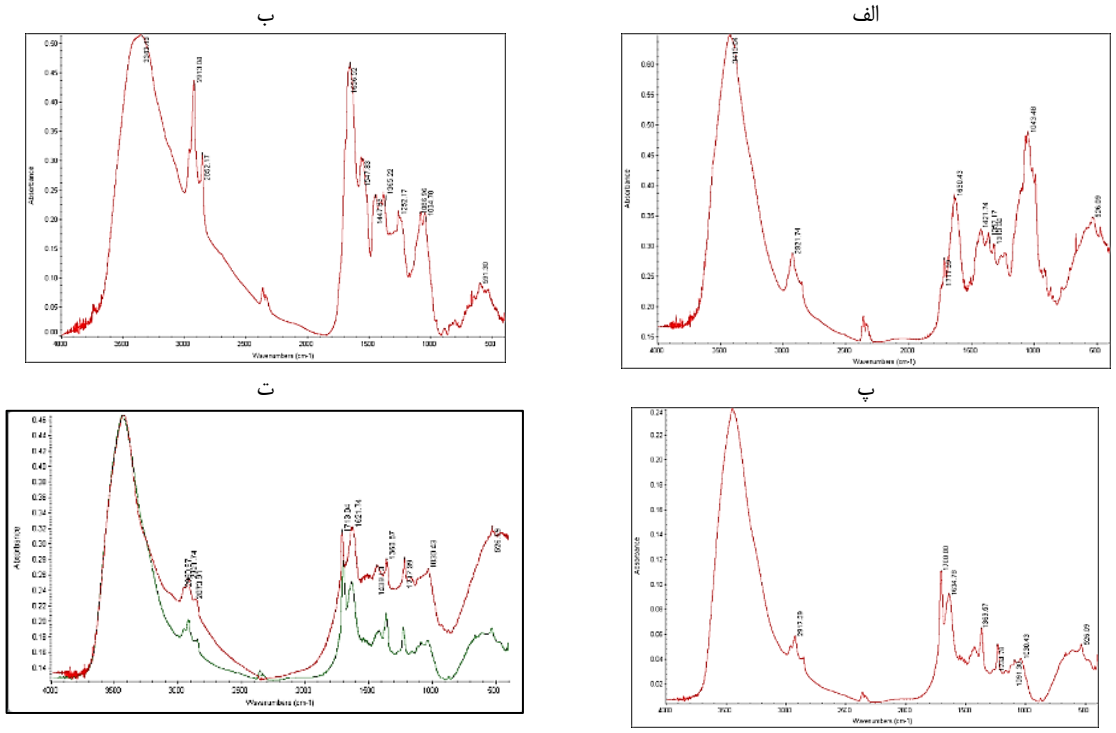
با توجه به قطر طولی و عرضی الیاف فلزی و همچنین اندازهٔ قطر الیاف میانی (ابریشم) مشخص می‌شود که الیاف گلابتون دارای ظرافت بالایی بوده و در دورهٔ صفوی الیاف گلابتون با ظرافت بالا تولید شده است (اسفندیاری، ۱۳۸۴). نتایج در جدول ۱ ارائه شده است. در این جدول اندازه‌گیری‌های میکروسکوپی الیاف فلزی و الیاف نمونهٔ مورد مطالعه به دست آمده است و هر ستون به‌ترتیب بیانگر اندازهٔ طولی لیف فلزی طول بخش فلزی یا هستهٔ الیاف، اندازهٔ عرضی لیف فلزی ضخامت یا عرض الیاف فلزی،اندازهٔ قطر الیاف میانی قطر الیاف غیرفلزی یا الیاف داخلی که در ساختار الیاف ترکیبی حضور دارند. مقایسه و تحلیل ابعاد و نسبت‌های هندسی الیاف فلزی و میانی برای درک بهتر ساختار بافت و ویژگی‌های فنی فرش یا نمونهٔ مورد مطالعه است (امینی، ۱۳۹۰). این نوع اندازه‌گیری‌ها برای تشخیص نوع مواد به‌کاررفته، تعیین فناوری بافت یا ساخت، یا بررسی اصالت و کیفیت الیاف است (ارباب‌زاده بروجنی، ۱۳۹۰).

جدول ۱: اندازه‌گیری قطر الیاف گلابتون

اندازهٔ طولی لیف فلزی	اندازهٔ عرضی لیف فلزی	اندازهٔ قطر الیاف میانی
۴۸۸/۷۲	۲۰۳/۸۴	۱۱/۳۰
۴۵۳/۶۱	۲۱۵/۹۸	۸/۰۹
۳۳/۳۲	۲۴۳/۵	۱۰/۸۵
۴۴۷/۹۰	۲۶۵/۶۵	۹/۸۱
-	-	۱۱/۲۰

۴-۶. شناسایی رنگ‌ها با FTIR

شناسایی رنگ‌ها نشان داد که رنگ آبی نمونه بدون استفاده از دندانه از نیل حاصل شده است. برای رنگ قرمز، پس از آماده‌سازی نمونه‌ها، طیف FTIR با مقایسهٔ طیف‌های مرجع پشم خالص، رناس و قرمزدانه تحلیل شد (تصویر ۷ الف تا ت).



تصویر ۷: الف) نمودار پیک رنگ رناس خالص؛ ب) نمودار پیک رنگ قرمزدانه خالص؛ پ) نمودار پیک نمونهٔ اصلی (خامهٔ قرمز قالی)؛ ت) نمودار پیک مقایسهٔ نمونهٔ اصلی با نمونهٔ مرجع

حضور پیک‌های شاخص رناس (2917 cm^{-1}، 2300، 1700، 1030)، قرمزدانه (1369 cm^{-1}، 1234، 526) و پشم (1634 cm^{-1}) در نمونهٔ خامهٔ قالی بیانگر آن است که رنگ قرمز از ترکیب رناس و حدود ۱۰ درصد قرمزدانه به دست آمده و دندانهٔ به‌کاررفته زاج سفید بوده است (تصویر ۷).

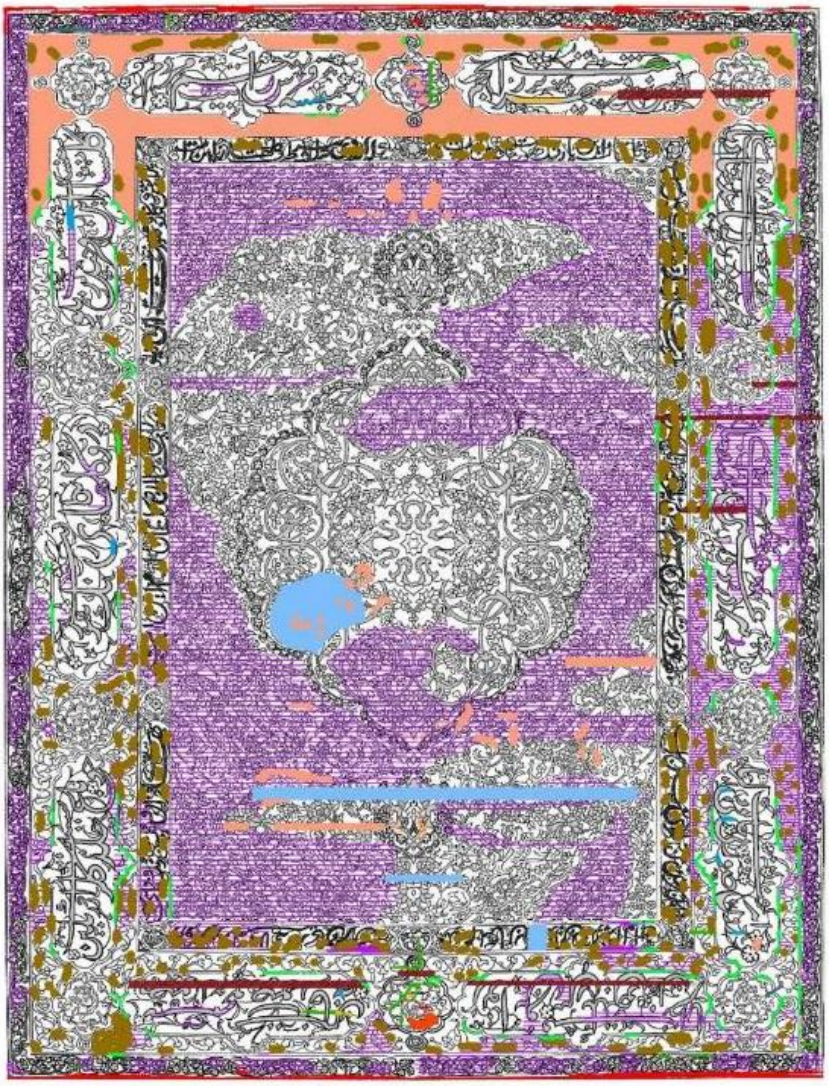
۴-۷. شناسایی آهار

نتایج آزمون مولیش، که حضور کربوهیدرات‌ها را ازطریق تشکیل حلقهٔ بنفش-ارغوانی در محل تلاقی دو فاز نشان می‌دهد، وجود ترکیبات کربوهیدراتی را تأیید کرد. همچنین، آزمون پتاسیم یدید با تغییر رنگ محلول استخراج‌شده به آبی، بیانگر حضور نشاسته بود. بنابراین، براساس شواهد حاصل از هر دو آزمون، آهار به‌کاررفته در پارچهٔ ساپورت از نوع نشاسته‌ای و در گروه کربوهیدرات‌ها طبقه‌بندی می‌شود که نشان‌دهندهٔ استفاده از مواد طبیعی در آهاردهی بود

۴-۸. آسیب‌شناسی

۴-۸-۱. تغییرات رنگی

قالی مورد مطالعه در گذر زمان تحت‌تأثیر عوامل محیطی، زیستی و انسانی دچار فرسودگی گسترده شده است. مهم‌ترین آسیب‌ها شامل تغییر رنگ (رنگ‌پریدگی، دورنگی و رگه‌دار شدن)، ساییدگی پرزها، پارگی تاروپود، کمبود بافت، بیدخوردگی، سوختگی و باز شدن شیرازه‌هاست. تخریب الیاف به‌ویژه در بخش‌های ابریشمی شدیدتر بوده و مداخلات مرمتی پیشین در برخی نواحی زربافت به‌جای بهبود، فرسودگی را تشدید کرده است. درمجموع، ترکیب عوامل محیطی و انسانی همراه با حساسیت بالای ساختار ابریشمی و شرایط نامطلوب نگهداری، روند آسیب را تسریع کرده است (تصویر ۸).



تصویر ۸: طرح آسیب‌نگاری قالی

دورنگی و رنگ‌پریدگی　دوخت مرمتی　تاخوردگی　زربافت　سوختگی　پارگی

۴-۸-۲. بررسی الیاف ابریشمی با لوپ دیجیتال

طیف FTIR حاصل از الیاف ابریشمی میانی گلابتون پس از جداسازی و آماده‌سازی (تصویر ۸) وجود پیک‌های شاخص (3408 cm^{-1} O-H و پیک‌های پروتئینی (1634 cm^{-1}، 1513، 1378) را تأیید کرد. مقایسه با طیف ابریشم خالص نشان داد که افزایش شدت پیک‌های آمیدی در نواحی 1643 cm^{-1}، 1543، 1443 و 1450 بیانگر تشکیل گروه‌های کربوکسیلیک اسید و دلالت بر اثرپذیری الیاف از محیط اسیدی دارد. عوامل مؤثر بر تخریب تزیینات فلزی قالی را می‌توان در چهار دستهٔ مکانیکی، فیزیکی، شیمیایی و بیولوژیکی طبقه‌بندی نمود. در بعد مکانیکی، تغییر شکل در پیچش و خمش الیاف فلزی، سایش و خراش‌های سطحی مشاهده شد که با نمایان ساختن فلز زیرین، آن را در معرض اکسیداسیون و خوردگی قرار داده است. فشار و کشش ناشی از تکنیک «سوف» در پیچش گلابتون نیز موجب افزایش فاصلهٔ بین حلقه‌ها و آسیب به نخ ابریشمی میانی شده است. در بعد فیزیکی، گرد و خاک، رطوبت و نور نامناسب منجر به تیرگی سطح فلز و خردشدگی ابریشم گردیده‌اند. در بعد شیمیایی، رطوبت محیط، اکسیداسیون و هیدرولیز را تشدید و موجب تورم ابریشم و شل شدن پیچش فلزی شده است. در بعد بیولوژیکی نیز

شرایط مرطوب و آلودگی‌ها می‌توانند به رشد عوامل مخرب و تسریع فرایند فرسایش کمک کنند. درمجموع، نتایج نشان می‌دهد که حساسیت بالای ابریشم به شرایط اسیدی و محیطی، همراه با تغییرات مکانیکی و شیمیایی الیاف فلزی، مهم‌ترین علل تخریب ساختار گلابتون قالی هستند و نور، رطوبت و حرارت به‌عنوان عوامل تسریع‌کننده، روند آسیب را تشدید کرده‌اند.

تصویر ۹: الف) الیاف تار؛ ب) الیاف پود ضخیم؛ پ) الیاف پود نازک ابریشمی به کمک لوپ دیجیتال، بزرگ‌نمایی ۲۰۰ برابر

۴-۸-۳. pH سنجی

با انجام ۲۱ بار اندازه‌گیری از بخش‌های مختلف قالی شامل سطح، ساپورت و نخ وصلهٔ نمونه‌برداری، میانگین pH قالی برابر ۵ به دست آمد که بیانگر شرایطی اسیدی است. نتایج تفصیلی در جدول ۲ ارائه شده است. بررسی‌های ذره‌بینی نیز نشان داد که ذرات گردوغبار و آلودگی‌های سطحی در لابه‌لای الیاف نفوذ کرده‌اند؛ عاملی که همراه با اسیدی بودن محیط، شرایط مساعدی برای رشد میکروارگانیزم‌ها و افزایش فعالیت‌های تخریبی آن‌ها ایجاد کرده است.

جدول ۲: نتایج کلی حاصل از pHسنجی قالی

نقاط مورد بررسی	pH سنجی
قالی	۵
پارچهٔ ساپورت	۴
نخ دوخت	۵/۵
الیاف فلزی	۴

۴-۸-۴. آنالیز میکروسکوپ الکترونی روبشی (SEM-EDS) الیاف فلزی گلابتون

نتایج آنالیز میکروسکوپ الکترونی روبشی مجهز به طیف‌سنجی انرژی‌پراکندگی اشعهٔ ایکس (SEM-EDS) بر روی دو بخش مختلف از الیاف فلزی گلابتون در جدول‌های ۳ و ۴ ارائه شده است.

جدول ۳: SEM-EDS الیاف گلابتون قسمت اول

نقاط	گوگرد (%)	کلر (%)	اکسیژن (%)	مس (%)	طلا (%)	نقره (%)	سایر عناصر (%)	توضیحات
A	۰/۸۷	۲/۳۲	۱۸/۵۸	۱/۶۷	۲۳/۸۰	۴۵/۵۷	Mg ۰/۸۱, Zn ۰/۲۵, Fe ۰/۸۴, Si ۱/۰۹, Al ۱/۲۲	تشکیل لایهٔ اکسید و کلرید نقره، تیرگی سطح
B	۰/۷۳	۰/۴۸	-	۱/۴۸	۹/۸۶	۸۶/۶۴	۰/۲۵Zn	کاهش طلا ناشی از نازکی لایهٔ طلا
C	۴/۴۷	۲/۱۹	۱۸/۹۸	۰/۸۰	۷/۷۲	۳۰/۳۳	C ۳۳/۰۱, Ca ۱/۱۵, Si, Al, Mg, Zn, Fe (کمتر مقادیر)	خوردگی سولفیدی و کلریدی نقره
D	۹/۴۱	۱/۲۰	-	۰/۸۷	۸/۶۰	۷۹/۷۰	۰/۲۲ Zn	لایهٔ ضخیم خوردگی سولفیدی و کلریدی

جدول ۴: SEM-EDS الیاف گلابتون قسمت دوم

نقطه	گوگرد (%)	کلر (%)	اکسیژن (%)	مس (%)	طلا (%)	نقره (%)	سایر عناصر (%)	توضیحات
A	-	-	خوردگی سولفیدی	۱/۹۱	۸۹/۰۱	۸/۷۶	-	بخش روشن و متراکم، طلا عنصر اصلی
B	۶/۵۸	-	خوردگی سولفیدی	۱/۶۵	۲۱/۱۲	۷۰/۴۲	-	خوردگی سولفیدی
C	۹/۶۴	۱/۷۷	-	۰/۶۶	۱/۴۸	۸۶/۲۰	-	تشکیل لایه‌های سولفیدی و کلریدی، لایهٔ خاکستری

در قسمت اول و نقطهٔ A، یازده عنصر شناسایی شد که بیشترین مقدار به نقره (۴۵/۵۷٪)، طلا (۲۳/۸۰٪) و مس (۱/۶۷٪) اختصاص دارد. حضور کلر (۲/۳۲٪) بیانگر تشکیل کلرید نقره و اکسیژن (۱۸/۵۸٪) نشان‌دهندهٔ لایهٔ اکسید نقره است که موجب تیرگی سطح می‌شود. سایر عناصر شامل منیزیم، روی، آهن، گوگرد، سیلیس و آلومینیوم هستند. در نقطهٔ B، شش عنصر شناسایی شد؛ نقره (۸۶/۶۴٪)، طلا (۹/۸۶٪) و مس (۱/۴۸٪) بیشترین مقادیر را داشتند. کاهش طلا نسبت به نقطهٔ A ناشی از نازکی لایهٔ طلاست. در نقطهٔ C، سیزده عنصر شناسایی گردید که نقره (۳۰/۳۳%)، طلا (۷/۷۲٪) و مس (۰/۸۰٪) اصلی‌ترین اجزا بودند. حضور اکسیژن (۱۸/۹۸٪) و کربن (۳۳/۰۱٪) همراه با گوگرد و کلر بیانگر خوردگی از نوع سولفید و کلرید نقره است. نقطهٔ D شامل شش عنصر بود که نقره (۷۹/۷۰٪)، طلا (۸/۶۰٪) و مس (۰/۸۷٪) بیشترین سهم را داشتند. وجود گوگرد (۹/۴۱٪) و کلر (۱/۲۰٪) نشان‌دهندهٔ تشکیل لایه‌های خوردگی سولفیدی و کلریدی است. در قسمت دوم و نقطهٔ A که بخش روشن‌تر و متراکم‌تر نمونه است، طلا با درصد بالا (۸۹/۰۱٪) عنصر اصلی است و نقره (۸/۷۶٪) و مس (۱/۹۱٪) نیز حضور دارند. در نقطهٔ B، نقره (۷۰/۴۲٪) بیشترین مقدار را داشته و طلا (۲۱/۱۲٪) و مس (۱/۶۵٪) نیز شناسایی شدند. وجود گوگرد (۶/۵۸٪) در این ناحیه نشان‌دهندهٔ خوردگی سولفیدی است. در نقطهٔ C، که لایه‌خوردگی خاکستری‌رنگ را نشان می‌دهد، نقره (۸۶/۲۰٪)، طلا (۱/۴۸٪) و مس (۰/۶۶٪) اصلی‌ترین اجزا هستند و حضور گوگرد (۹/۶۴٪) و کلر (۱/۷۷٪) بیانگر تشکیل لایه‌های سولفیدی و کلریدی است.

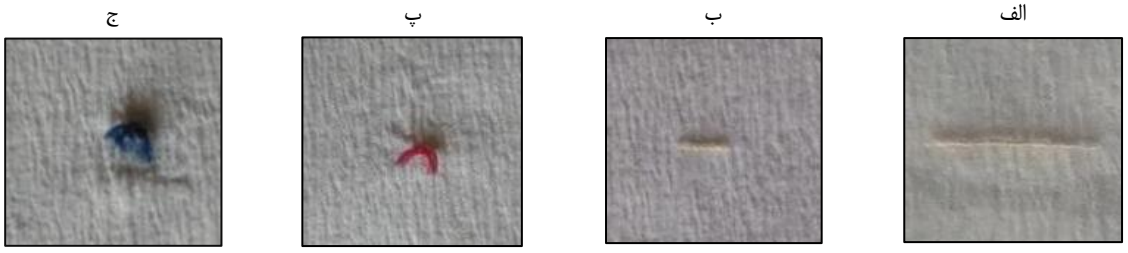
۴-۹. نتایج حاصل از آزمایش‌های طرح حفاظتی

۴-۹-۱. آزمون آبرفتگی الیاف

نتایج آزمون آبرفتگی الیاف نشان داد که تغییر قابل توجهی در ابعاد الیاف رخ نداده و پدیدهٔ آبرفتگی مشاهده نشد. بنابراین، روش ترشویی به‌عنوان روشی ایمن برای پاک‌سازی قالی قابل استفاده است. جزئیات نتایج در جدول ۵ ارائه شده است.

۴-۹-۲. آزمون جابه‌جایی رنگ الیاف

به‌منظور بررسی میزان رنگ‌دهی الیاف قالی، الیاف پس از خیس شدن بین لایه‌های کاغذ خشک‌کن قرار گرفتند و پس از اعمال فشار مورد بررسی قرار گرفتند. نتایج (تصویر ۱۰) نشان داد که هیچ‌گونه انتقال رنگ از الیاف تار، پود و خامه به کاغذ خشک‌کن رخ نداده است. بر این اساس، استفاده از روش ترشویی برای پاک‌سازی قالی ایمن و قابل توصیه است.



تصویر ۱۰: آزمایش جابه‌جایی رنگ الیاف: الف) تار؛ ب) پود ضخیم؛ ب) خامهٔ قرمز؛ ت) آبی‌رنگ

۵. نتیجه‌گیری

قالیچهٔ زربافت سالتینگ مورد مطالعهٔ موزهٔ فرش ایران با گره نامتقارن (فارسی)، تکنیک بافت لول، تاروپود ابریشم و پرز پشم ظریف بوده، با تزیینات گلابتون از نقرهٔ زراندود و مغز ابریشمی بافته شده است و رنگ‌های به‌کاررفته در آن کاملاً طبیعی و گیاهی است. آنالیزهای آسیب‌شناسی قالی و ساپورت، شرایط اسیدی، ضعف و پوسیدگی الیاف ابریشمی و فرسایش تزیینات فلزی ناشی از تأثیرات محیطی شامل نور، رطوبت و آلودگی‌های جوی را نشان داد. علاوه‌بر عوامل شیمیایی، آسیب‌های مکانیکی نظیر شکستگی، له‌شدگی و پارگی ناشی از نگهداری و مرمت‌های نامناسب، بر تخریب ساختار قالی افزوده‌اند. آزمایش‌های آبرفتگی و پایداری رنگ هم نشان داد که روش ترشویی برای پاک‌سازی این قالی ایمن است. بر این اساس، طرح حفاظت تدوین‌شده بر اصول حداقل مداخله، برگشت‌پذیری و سازگاری با جنس و استحکام الیاف ارائه شد. این طرح شامل جداسازی ساپورت‌های اسیدی و آسیب‌دیده، غبارزدایی کنترل‌شده، پاک‌سازی سطحی متناسب با جنس الیاف، استحکام‌بخشی بافت ازطریق آستر و نوارهای پشتیبان ظریف و سازگار، ترمیم محدود کمبودها و آسیب‌های مرمتی پیشین است. علاوه‌بر اقدامات حفاظتی مستقیم، حفاظت پیشگیرانه با کنترل شرایط محیطی نگهداری و نمایش، ازجمله تنظیم رطوبت نسبی (۴۰-۵۵٪)، دمای پایدار (۱۸-۲۱ سانتی‌گراد)، نورپردازی ملایم LED فاقد اشعهٔ فرابنفش و مدیریت آفات و آلاینده‌ها، نقش کلیدی در تثبیت وضعیت موجود و پیشگیری از تخریب‌های آینده دارد. برای نمایش، استفاده از ویترین‌های شیشه‌ای لمینت مجهز به سازهٔ فلزی منفذدار و سیستم نور و کنترل دما و رطوبت پیشنهاد شده که ضمن حفاظت کامل، امکان مشاهدهٔ بهینهٔ قالی را فراهم می‌کند.

پی‌نوشت‌ها

1. Eiland
2. Hallett & Santos
3. Denny

منابع

اسفندیاری، نازنین. (۱۳۸۴). حفاظت و نگهداری آثار پارچه‌ای دورهٔ صفویه مرمت یک قطعهٔ زری‌بافی متعلق به دورهٔ صفویه. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد منتشرنشده، دانشکدهٔ هنر و معماری، تهران.

ارباب‌زاده بروجنی، الهه. (۱۳۹۰). بررسی فن‌شناسانهٔ الیاف فلزی گلابتون و اهمیت آن در کیفیت الیاف در درازمدت در بافته‌های تاریخی. پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد منتشرنشده، دانشگاه هنر اصفهان، دانشکده مرمت.

امینی، سرور. (۱۳۹۰). بررسی حفاظت فرش‌های موزه‌ای در ابعاد کوچک با مطالعهٔ موردی نمونهٔ فرش لهستانی واقع در موزهٔ فرش. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد منتشرنشده. دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، دانشکدهٔ هنر و معماری.

پوپ، آرتور، و اکرمن، فیلیس. (۱۳۸۷). سیری در هنر ایران (از دوران پیش از تاریخ تا امروز). جلد پنجم و ششم. ویرایش سیروس پرهام. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

دریایی، نازیلا. (۱۳۹۰). قالی‌های ایرانی و اسامی غیرایرانی. نشریهٔ هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی، شمارهٔ ۴۵، ۴۵-۵۲.

سالاری، کامبیز. (۱۳۷۸). تأثیر دندانه و عوامل فیزیکی بر تخریب برخی رنگینه‌های طبیعی در منسوجات ابریشمی صفویه. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد منتشرنشده. دانشگاه هنر اصفهان. دانشکدهٔ مرمت.

سلطانی، منا. (۱۳۸۵). مقایسهٔ دیدگاه سنتی و نوین در مرمت فرش. پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد منتشرنشده. دانشگاه هنر اصفهان. دانشکدهٔ مرمت.

صدری، نسرین. (۱۳۸۱). رنگرزی الیاف و نخ (پشم، ابریشم، پنبه). تهران: نشر فرهنگ اسلامی.

Denny, W. B. (2020). Color, expectations, and authenticity in oriental carpets: The case of the anhalt carpet in the metropolitan museum of art. *The Textile Museum Journal*, 47(1), 71-81.

Eiland III, M. L. (2000). Scholarship and a controversial group of Safavid carpets. *Iran*, 38(1), 97-105.

Ghoreishi, S. M., & Haghighi, R. (2003). Chemical catalytic reaction and biological oxidation for treatment of non-biodegradable textile effluent. *Chemical Engineering Journal*, 95(1-3), 163-169. https://doi.org/10.1016/S1385-8947(03)00100-1

Goldstein, J. I., Newbury, D. E., Michael, J. R., Ritchie, N. W., Scott, J. H. J., & Joy, D. C. (2017). *Scanning electron microscopy and X-ray microanalysis*. Springer.

Hallett, J., & Santos, R. (2014). Interwoven Knowledge: Understanding and Conserving Three Islamic Carpets. *Writing Material Culture History*, 257.

Lee, J., Kim, M.-H., & Lee, K.-B. (2014). Analysis of natural dyes in archeological textiles using TOF-SIMS and other analytical technique. *Surface and Interface Analysis*. https://doi.org/10.1002/sia.5594

Margariti, C., Lukesova, H., & Gomes, F. B. (2024). Advanced analytical techniques for heritage textiles. *Heritage Science*, 12(1), 388. https://doi.org/10.1186/s40494-024-01509-6

Peets, P., Leito, I., Pelt, J., & Vahur, S. (2017). Identification and classification of textile fibres using ATR-FT-IR spectroscopy with chemometric methods. *Spectrochimica Acta Part A: Molecular and Biomolecular Spectroscopy*, 173, 175-181. https://doi.org/10.1016/j.saa.2016.09.007

Richardson, E., Martin, G., Wyeth, P., & Zhang, X. (2008). State of the art: non-invasive interrogation of textiles in museum collections. *Microchimica Acta*, 162(3), 303-312 312. https://doi.org/10.1007/s00604-007-0885-x

Kakuee, O., Fathollahi, V., Oliaiy, P., & Mesbahi, S. (2019). Investigation of mordants for dyeing of yarns in ancient Persian carpets (15th-17th century) by IBA methods. Nuclear Instruments and Methods in Physics Research Section B: Beam *Interactions with Materials and Atoms*, 450, 294-298.

Shenai, V. A. (1990). *Technology of textile fibres* (Vol. 1). Bombay: Sevak Publications.

Sinha, M. K., & Pandey, R. (2024). *Non-Metallic Technical Textiles: Materials and Technologies*. CRC Press.

Suh, K. (2011). Conservation of a Safavid Persian carpet fragment: Two different approaches to treatment in 1980 and 2010. American Institute for Conservation of Historic & Artistic Works, *39th Annual Meeting, Philadelphia, Pennsylvania*, 80-85.

منابع اینترنتی

URL1 :https://farahancarpet.com/types-of-carpet-nots/](https://farahancarpet.com/types-of-carpet-knots/FarahanCarpet. (n.d.). Types of carpet knots. Retrieved from [In Persian].

URL2: https://www.researchgate.net/figure/dentification-of-gelatin-lignin-and-starch-in-paper-and-pulp-samples-from-manuscript-IMK_fig1_301789766 Implementation of methods for examination of paper-based library materials - Scientific figure. (2016). ResearchGate. Retrieved August 16, 2025, from

URL3 : https://bargellomusei.it/en/museum/museo-nazionale-del-bargello/

Museo Nazionale del Bargello (n.d.). Museo nazionale del Bargello. Retrieved September 17, 2025, from

URL4 : https://collections.vam.ac.uk/item/O54294/the-salting-carpet-carpet-unknown/

Victoria and Albert Museum. (n.d.). The Salting carpet. Victoria and Albert Museum. Retrieved September 17, 2025.

Technology and Pathology of Salting Woven Carpets, Iranian Carpet Museum

Mina Karimi
M.A. Graduate in Conservation of Cultural and Historical Objects, Department of Conservation of Cultural Properties, Faculty of Conservation and Restoration, Art University of Isfahan, Iran/ minaakarimi1987@gmail.com
Hamidreza Bakhshandehfard
Associate Professor, Department of Conservation of Cultural Properties, Faculty of Conservation and Restoration, Art University of Isfahan, Iran. (Corresponding Author)/ hr.bakhshan@aui.ac.ir
Mehdi Ebrahimi
Visiting Lecturer, Carpet Department, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran/ Mehdi_19_60@yahoo.com

Received: 02/05/2025
Accepted: 23/08/2025

Introduction

The Safavid period (1501–1722 CE) marks the golden age of Persian carpet weaving, enabled by political stability, economic prosperity, and royal patronage. Workshops in cities such as Isfahan, Kashan, Tabriz, and Kerman produced masterpieces now preserved in major museums (Pope & Ackerman, 2008). ‘Salting’ carpets— named after an English collector, George Salting,and crafted in 16th–17th century Safavid royal workshops— feature vibrant colors, dense knots, silk and wool foundations, silver-gilt threads, and designs, including medallions, mihrab, arabesques, and inscriptions. Iranian specimmesn are notable for their finesse and quality. Over time, environmental exposure, poor handling, and improper cleaning have caused fading, silk degradation, metal corrosion, and localized damage. Technical studies including fiber and dye analyses reveal their materials, weaving techniques, and historical context while they provide crucial insight for effective conservation and preservation strategies.

Research Method

The study focused on a late Safavid gilt-metal (Golabatun) medallion carpet, attributed to Tabriz, measuring 302×166 cm, with a corner-medallion (Lachak-Toranj) design, quarter field, and Nastaliq inscription. The carpet combines wool, silk, and silver-gilt threads, woven with symmetrical knots, and features main colors of red, navy, pistachio green, and orange. Despite previous restoration, the carpet exhibits damages including tears, stains, wear, and burn marks. Acomparative analysis with Safavid-period carpets was conducted to confirm dating, origin, and artistic features.Fiber sampling was minimaland including representative pile colors, warp, and weft, taken from deteriorated or loose areas to avoid damaging intact regions. Samples were coded and stored in sterile containers. Fiber identification combined microscopy, chemical tests, and burning analysis. Microscopic examination of longitudinal and cross-sections identified wool, silk, and cotton fibers, supported by chemical tests (NaOH for proteins; lead acetate for cellulosics) and combustion behavior. Sizing on the support was verified using Molisch and iodine-starch tests.Golabatun threads were analyzed using digital loop microscopy for surface wear, breakage, and corrosion, and SEM-EDS to determine chemical composition and structure. Nitric acid tests confirmed the presence of silver and trace copperalong with gold surface gilding verified by SEM and FTIR spectroscopy of the silk core.Weave structure was examined by counting knots, warp, and weft density; knot type and arrangement were also documented. Color identification involved preliminary chemical tests followed by FTIR spectroscopy to detect mordants and pigments.Conservation tests assessed fiber stability and sensitivity; aqueous swelling measured dimensional changes after wetting and drying; colorfastness tests evaluated resistance to light and humidity, and color transfer tests verified that washing would not leach dyes. These combined methods provided a comprehensive assessment of the carpet’s materials, structure, and conservation requirements while ensuring minimal damage during sampling.

Research Findings

The Salting gilt-metal carpet from the Carpet Museum of Iran exhibited an asymmetrical (Persian) knot structure, a “Lool” weaving technique, silk warp and weft, fine wool pile, and gilt-metal

(Golabatun) decorations with a silk core. Colorants were entirely natural and plant-based. Weaving density was measured at approximately nine knots per centimeter (about 60 knots per 6.5 cm), reflecting the weavers' skill and precision. Microscopic examination confirmed the use of asymmetrical knots, with S-twist wefts and Z-twist Golabatun threads. The back curvature and warp arrangement indicated the "Lool" technique typical of Azerbaijani weaving, particularly Tabriz, which produced prominent knots visible on the reverse side. The Golabatun sections showed metallic strips wrapped around silk threads, creating a fabric-like effect. Fiber identification showed that warp, wefts, and supplementary weft threads were silk, while the pile was wool. Longitudinal and cross-sectional microscopy confirmed tubular, smooth silk and cylindrical, scaly wool fibers. Chemical tests with 5% NaOH and lead acetate corroborated these findings. Support threads included cotton and wool, with characteristic thermal and morphological behaviors. Golabatun threads were found to consist of silver coated with gold, with minor copper content, which was confirmed via microscopic, SEM-EDS, and chemical analyses. The gold layer is more concentrated at the exterior, serving as both decorative and protective coating. FTIR analysis identified natural dyes: indigo for blue, a combination of madder (Rubia), and approximately 10% cochineal for red, mordanted with white alum. Sizing analysis, using the Molisch and iodine-starch tests, confirmed the presence of starch-based carbohydrate sizing. Damage assessment revealed extensive deterioration due to environmental, chemical, biological, and mechanical factors, including color fading, pile wear, warp/weft breakage, moth damage, and previous restoration issues. PH measurements indicated acidic conditions (mean $pH \approx 5$), promoting fiber degradation. SEM-EDS results showed corrosion of Golabatun fibers, with silver sulfide and chloride layers forming due to environmental exposure. Conservation tests demonstrated that aqueous washing did not cause fiber swelling or color transfer, confirming the method's safety. Preventive measures, including controlled humidity (40–55%), stable temperature (18–21 °C), UV-free LED lighting, and display in ventilated laminated glass cases, were recommended to stabilize and protect the carpet while allowing optimal viewing.

Conclusion

The Salting gilt-woven carpet featured a Persian knot, a lul weaving technique, silk warp and weft, and fine wool pile. It was decorated with golabatoon threads made of gilded silver with a silk core;all dyeswere natural and plant-based. Damage analyses of the carpet and its support indicated acidic conditions, weakness and deterioration of silk fibers, and corrosion of metal decorations caused by environmental factors such as light, humidity, and airborne pollutants. Mechanical damages,including fractures, compression, and tears that resulted from improper storage and past restorationsfurther contributed to structural degradation. Wet-cleaning and colorfastness tests confirmed that a controlled washing method was safe. Based on these findings, a conservation plan was designed following the principles of minimal intervention, reversibility, and material compatibility, including the removal of acidic supports, controlled surface cleaning, reinforcement with compatible backing, and limited repair of previous losses.

Keywords: technology, pathology, salting carpet, Iranian Carpet Museum.

References

Amini, S. (2011). *A conservation study of small-scale museum carpets: A case study on a Polish carpet in the Carpet Museum of Iran*. Unpublished master's thesis, Islamic Azad University, Central Tehran Branch, Faculty of Art and Architecture. [InPersian].

ArbabzadehBoroujeni, E. (2011). *A technical study of gilt-metal threads (golabatoon) and their long-term quality in historical textiles*. Unpublished master's thesis, Isfahan University of Art, Faculty of Conservation.[InPersian].

Chakraborty, J. N. (2011). An overview of dye fastness testing. Handbook of textile and industrial dyeing, 207–224. https://doi.org/10.1533/9780857093974.1.207](https://doi.org/10.1533/9780857093974.1.207)

Daryaei, N. (2011). Iranian carpets and non-Iranian names. *Honar-ha-ye Ziba*.[In Persian].

Denny, W. B. (2020). Color, expectations, and authenticity in oriental carpets: The case of the Anhalt carpet in the Metropolitan Museum of Art. *The Textile Museum Journal*, *47*(1), 71–81.
Dussubieux, L., Naedel, R., Cunningham, H., Alden, H., & Ballard, M. W. (2005). Accuracy, precision, and investigation: Mordant analysis on antique textiles by methods. 14th Triennial Meeting, *The Hague*.
Eiland III, M. L. (2000). Scholarship and a controversial group of Safavid carpets. *Iran*, *38*(1), 97–105.
Esfandiari, N. (2005). *Conservation and preservation of Safavid textile artifacts: Restoration of a Safavid brocade piece*. Unpublished master's thesis, Faculty of Art and Architecture, Tehran.[In Persian].
Ghoreishi, S. M., &Haghighi, R. (2003). Chemical catalytic reaction and biological oxidation for treatment of non-biodegradable textile effluent. *Chemical Engineering Journal*, *95*(1–3), 163–169. [https://doi.org/10.1016/S1385-8947(03)00100-1](https://doi.org/10.1016/S1385-8947%2803%2900100-1)
Goldstein, J. I., Newbury, D. E., Michael, J. R., Ritchie, N. W., Scott, J. H. J., & Joy, D. C. (2017). *Scanning electron microscopy and X-ray microanalysis*. Springer.
Hallett, J., & Santos, R. (2014). Interwoven knowledge: Understanding and conserving three Islamic carpets. *Writing Material Culture History*, 257.
Kakuee, O., Fathollahi, V., Oliaiy, P., &Mesbahi, S. (2019). Investigation of mordants for dyeing of yarns in ancient Persian carpets (15th–17th century) by IBA methods. *Nuclear Instruments and Methods in Physics Research SectionB: Beam Interactions with Materials and Atoms*, 450, 294–298.
Lee, J., Kim, M.-H., & Lee, K.-B. (2014). Analysis of natural dyes in archeological textiles using TOF-SIMS and other analytical techniques. *Surface and Interface Analysis*. https://doi.org/10.1002/sia.5594
Margariti, C., Lukesova, H., & Gomes, F. B. (2024). Advanced analytical techniques for heritage textiles. *Heritage Science*, *12*(1), 388. https://doi.org/10.1186/s40494-024-01509-6
MuseoNazionaledelBargello. (n.d.). MuseonazionaledelBargello. Retrieved September 17, 2025, from [https://bargellomusei.it/en/museum/museo-nazionale-del-bargello/]https://bargellomusei.it/en/museum/museo-nazionale-del-bargello/
Peets, P., Leito, I., Pelt, J., &Vahur, S. (2017). Identification and classification of textile fibres using ATR-FT-IR spectroscopy with chemometric methods. *SpectrochimicaActa Part A: Molecular and Biomolecular Spectroscopy*, 173, 175–181. [https://doi.org/10.1016/j.saa.2016.09.007](https://doi.org/10.1016/j.saa.2016.09.007
Pope, A., & Ackerman, P. (2008). *A survey of Persian art: From prehistoric times to the present* (Vols. 5–6; S. Parham, Ed.). Scientific and Cultural Publications Company.
Richardson, E., Martin, G., Wyeth, P., & Zhang, X. (2008). State of the art: Non-invasive interrogation of textiles in museum collections. *MicrochimicaActa*, *162*(3), 303–312. https://doi.org/10.1007/s00604-007-0885-x
Sadri, N. (2002). *Dyeing of fibers and yarns (wool, silk, cotton)*. Farhang-e Eslami Publications.
Salari, K. (1999). *Effects of mordants and physical factors on the degradation of natural dyes in Safavid silk textiles*. Unpublished master's thesis, Isfahan University of Art, Faculty of Conservation.
Shenai, V. A. (1990). *Technology of textile fibres* (Vol. 1). Bombay: Sevak Publications.
Sinha, M. K., & Pandey, R. (2024). *Non-metallic technical textiles: Materials and technologies*. CRC Press.
Soltani, M. (2006). *A comparative study of traditional and modern approaches in carpet restoration*. Unpublished master's thesis, Isfahan University of Art, Faculty of Conservation.
Suh, K. (2011). Conservation of a Safavid Persian carpet fragment: Two different approaches to treatment in 1980 and 2010. American Institute for Conservation, *39th Annual Meeting*, Philadelphia, Pennsylvania, 80–85.

مقاله:
علمی‌پژوهشی

10.22052/HSI.2025.256978.1270

تحلیل وضعیت مکانی و کارکرد سنگاب براساس آثار برخی از نویسندگان تاریخ و جغرافیای قرون ۱۴ و ۱۵ هجری قمری

جواد آقاجانی کشتلی*
سمیه امیدواری**
محبوبه طایفی نصرآبادی***

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۳/۲۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۵/۰۷

چکیده

سنگاب‌ها علاوه‌بر کارکرد مادی، در بعد فرهنگی نیز موقعیتی ویژه دارند؛ بسته به مکان و فضایی که در آن قرار می‌گرفته‌اند، جایگاه و کارکردی متناسب با آن فضا را به خود گرفته‌اند. درست است که امروزه سنگاب‌ها کاربرد خود را از دست داده و تبدیل به شیئی موزه‌ای شده‌اند، اما بررسی و تحلیل آن‌ها براساس متون تاریخی و جغرافیایی می‌تواند ابعاد کاربردی و مفهومی آن را روشن سازد. این مسئله ضرورت پژوهش را روشن می‌سازد. هدف از این پژوهش دستیابی به موقعیت و کارکرد سنگاب‌ها در مکان‌های مختلف و کشف پیوند و مناسبات کاربردی آن است. بنابراین در این مقاله سعی شده است به دو پرسش پاسخ داده شود: ۱. براساس متون تاریخی و جغرافیایی، سنگاب‌ها در کدام مکان و موقعیت قرار داشتند؟ ۲. کارکرد سنگاب‌ها براساس متون مذکور به چه صورت بوده است؟ روش انجام پژوهش ازنظر ماهیت توصیفی‌تحلیلی است. روش گردآوری اطلاعات، کتابخانه‌ای و ابزار آن شناسه‌برداری از متون نویسندگان حوزهٔ تاریخ و جغرافیای قرون ۱۴ و ۱۵ هجری قمری بوده است. منابع مورد بررسی براساس جست‌وجو با مدخل سنگاب به‌عنوان جامعهٔ پژوهش و با روش نمونه‌گیری وضعی مورد استفاده قرار گرفته‌اند. روش تجزیه‌وتحلیل اطلاعات کیفی بوده است. نتایج حاصل نشان داده است که در این متون از شهرهایی چون اصفهان، شیراز، مشهد، اسفراین، قزوین، استانبول، قسطنطنیه و مدینه نام برده شده است. سنگاب‌ها در مساجد، کلیساها، بقعه‌ها، قصرها و برای مصارفی چون محل ذخیرهٔ آب، آب‌خوری، محل شست‌وشو و وضو مورد استفاده قرار گرفته بوده‌اند.

کلیدواژه‌ها:
سنگاب، هنر و معماری اسلامی، متون تاریخی، منابع جغرافیایی، سفرنامه‌های قاجاری.

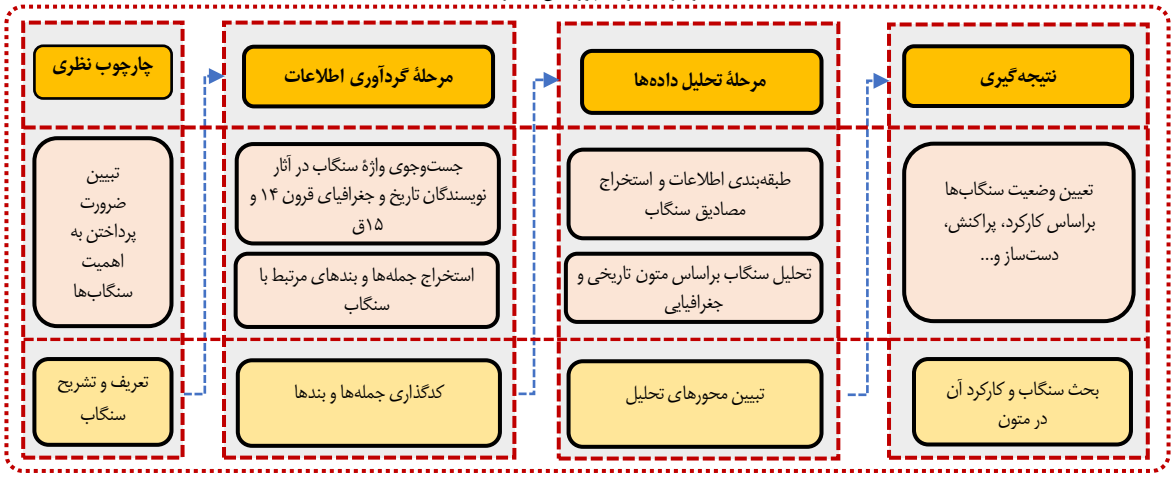
* استادیار، گروه پژوهش هنر، دانشگاه علم و هنر، یزد، ایران (نویسنده مسئول)/ j.aghajani@sau.ac.ir
** دانشیار، گروه معماری، دانشگاه علم و هنر، یزد، ایران/ s.omidvari@sau.ac.ir
*** دانش‌آموخته کارشناسی‌ارشد گروه پژوهش هنر، دانشگاه علم و هنر، یزد، ایران/ Mah.tayefi@gmail.com

۱. مقدمه

میراث فرهنگی به‌جامانده از نیاکان، چه به‌صورت ملموس و چه به‌صورت ناملموس، منشأ پژوهش‌های بسیاری بوده‌اند. تحقیق دربارهٔ این آثار می‌تواند به‌عنوان پل ارتباطی، فرهنگ، آداب و سنن گذشته را با فرهنگ نسل امروز پیوند بزند. در بسیاری از موارد، میراث فرهنگی ملموس و ناملموس باهم ارتباطی نزدیک دارند و در واقع می‌توان گفت بخشی از آثار فرهنگی تولیدشده (به‌عنوان میراث ملموس) دارای داستان، آیین و یا رسم‌ورسوم (به‌عنوان میراث فرهنگی ناملموس) خاصی است. این پیوند و ارتباط باعث می‌شود که آن شیء یا اثر نه‌تنها از لحاظ فرم و کارکرد، بلکه از لحاظ محتوا، مضمون و یا روایت نیز دارای جذابیت باشد و این جذابیت موجب می‌شود پژوهشگران دایرهٔ فرهنگ، آن‌ها را به‌عنوان منابع مورد مطالعه تحلیل و بررسی کنند.

سنگاب‌ها یکی از این نمونه آثار تاریخی- فرهنگی به‌جامانده از دورانی نه‌چندان دور در ایران و برخی سرزمین‌ها هستند که علاوه‌بر کارکردهای مختلف، فرم، شکل و نقوشی زیبا و متنوع دارند. سنگاب‌ها بسته به نوع کارکرد و تزیینات، روایتگر داستان‌هایی واقعی یا تخیلی از زوایای مختلف زیست انسان آن روز هستند که مخاطبان جدید را نیز با خود همراه می‌کنند. سنگاب‌ها در پیوند با عنصر پاک، مقدس و حیاتی آب، جایگاهی ویژه در فرهنگ این مرزوبوم دارند. درست است که امروز با جایگزین شدن فناوری‌های نوین‌تر کاربرد یا کارکرد سابق خود را ندارند، اما به‌علت پیوند با روایت انسان روزگار گذشته و عنصر حیاتی و مقدس آب، میراثی مهم و قابل بررسی به شمار می‌آیند و این مسئله در واقع ضرورت پژوهش در این حوزه را روشن می‌سازد؛ زیرا با شناخت سنگاب و کارکردهای آن، فرهنگ مصرف آب در گذشته برای مخاطبان بیشتر آشکار می‌شود. علاوه‌بر این موارد، بررسی سنگاب‌ها نشان می‌دهد که نیاکان ما چگونه، به چه صورتی و با چه اشیایی آب را مصرف می‌کرده‌اند. هدف از این پژوهش، بررسی و تحلیل سنگاب‌ها براساس متون نویسندگان تاریخ و جغرافیا و تحلیل کارکردها، موقعیت‌های مکانی و قرارگیری آن‌ها و بحث پیوندهای فرهنگی- زیستی مرتبط با آن است. بنابراین در این مقاله سعی شده است که به دو پرسش پاسخ داده شود: ۱. براساس متون نویسندگان حوزهٔ تاریخ و جغرافیا، سنگاب‌ها در کدام مکان و موقعیت قرار داشتند؟ ۲. کارکرد سنگاب‌ها براساس متون مذکور به چه صورت بوده است؟

نمودار ۱: فرایند پژوهش (نگارندگان)



۱-۱. روش تحقیق

نوع تحقیق ازنظر هدف نظری است. روش انجام پژوهش ازنظر ماهیت توصیفی- تحلیلی است. روش گردآوری اطلاعات به‌صورت اسنادی و کتابخانه‌ای بوده و بنابراین برای جمع‌آوری داده‌ها از شناسه‌برداری متون مذکور در جامعهٔ پژوهش و با روش ورود واژه و اصطلاح مدخل استفاده شده است. جامعهٔ مورد پژوهش، کتاب‌ها و رساله‌های نویسندگان حوزهٔ تاریخ و جغرافیای مربوط به قرون ۱۴ و ۱۵ هجری قمری نمایه‌شده در مجموعهٔ نورالسیره ۲ و جغرافیای جهان اسلام است. بر این اساس تعداد ۱۶ نسخه از کتاب‌های نویسندگان تاریخ و جغرافیا که دارای واژهٔ سنگاب بوده‌اند به روش وضعی انتخاب شدند. روش تجزیه‌وتحلیل اطلاعات به‌صورت کیفی بوده است؛ به این صورت که ابتدا اصطلاح

«سنگاب» به‌صورت مدخل جست‌وجو در متون نویسندگان و شارحان حوزهٔ تاریخ و جغرافیا مد نظر قرار گرفت. جملات و بندهای یافته‌شده استخراج و کدگذاری شدند، سپس در جداول تحلیلی براساس موقعیت، قرن، مکان قرارگیری و کارکرد تفکیک و تحلیل شدند. کتاب‌ها و یا جملات مشابه به‌شیوهٔ اشباع نظری از دایرهٔ تحلیل کنار گذاشته شدند. منابع مستخرج تاریخی و جغرافیایی مربوط به نویسندگان قرون ۱۴و ۱۵ در ابتدای تحلیل به‌صورت نمودار و جدول نشان داده شده است. همان‌طور که گفته شد، این منابع با جست‌وجوی مدخل «سنگاب» و اصطلاحات مرتبط به دست آمده است.

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

با توجه به جذابیت پژوهش دربارهٔ میراث فرهنگی و تاریخی ایران، محققانی به بررسی و مطالعهٔ سنگاب‌ها پرداخته‌اند. بیشتر این پژوهشگران با رویکردی فرمی، نقوش و یا نوشته‌های حجاری‌شده بر روی آن‌ها را مورد بررسی قرار داده و برخی دیگر با روش مطالعهٔ موردی همراه با یک بنای خاص، سنگاب درون آن را هم بررسی کرده‌اند. اما به‌طور کلی بررسی و تحلیل مکان-ویژگی، موقعیت کاربری و کارکرد سنگاب از درون متون تاریخی و جغرافیایی کمتر پژوهش شده است و این مسئله ضمن تأکید بر ضرورت این پژوهش، وجه تفاوت مقالهٔ حاضر را با پژوهش‌های گذشته روشن می‌سازد. محمدی میلاسی (۱۳۹۸) در مقاله‌ای با عنوان «نقوش سنگاب امامزاده شاه سید علی اصفهان با تأکید بر مفاهیم و ساختار در هنر ایرانی» به توصیف و تحلیل سنگاب موجود در این مکان مقدس پرداخته است. مؤلف ضمن بررسی ارتباط خاستگاه نقوش با پیام‌های مذهبی و ملی، آن‌ها را زیباترین نقوش حک‌شده روی سنگاب‌ها می‌داند. او می‌نویسد استفادهٔ نمادین از مفاهیمی مانند آب، شیر، و خورشید و درخت مقدس تداوم سنت نقش‌پردازی ایرانی قبل از صفویه را نشان می‌دهد. حجارپور خلج و عقیلی (۱۴۰۱) در مقاله‌ای با عنوان «سنگاب، تجلیگاه فرهنگ حسینی در موقوفات سلامت (مطالعهٔ موردی: سنگاب‌های شهر اصفهان)» ضمن تجزیهٔ عناصر سازه‌ای سنگاب به دو قسمت اصلی سنگ و پایهٔ انواع فرعی، آن‌ها را نیز مورد توجه قرار داده‌اند. آن‌ها می‌نویسند سنگاب‌ها بیشتر به‌صورت دایره و گاهی به‌صورت مستطیل و چندضلعی هستند. گاهی در لبهٔ سنگاب تورفتگی‌هایی ایجاد می‌شد تا کاسه‌های مخصوص شرب را که معمولاً مزین با نام اهل‌بیت(ع) و آیات قرآن بود، در آنجا قرار دهند و به آن جام‌گاه می‌گفتند.

در بیشتر مقالات منتشرشده دربارهٔ سنگاب موارد مورد مطالعه در مکان‌های ویژهٔ شهر اصفهان مورد بررسی قرار گرفته‌اند که ازجملهٔ آن‌ها می‌توان به مقالهٔ افضل‌طوسی و نسیم (۱۳۹۲) با عنوان «سنگاب‌های اصفهان، هنر قدسی شیعه» اشاره کرد. او می‌نویسد سنگاب‌ها هنری مقدس هستند، زیرا با هدف مقدس یادآوری از شهیدان کربلا و مقام امام حسین(ع) بر پا داشته شده و بیشتر آن‌ها در مساجد و امامزاده‌ها و... در دسترس مردم قرار گرفته‌اند. مکان‌های مقدس چون امامزاده و مسجد نیز که فضاهای مقدس و روحانی هستند، بر قداست سنگاب‌ها افزوده است. شاید بتوان گفت یکی از پژوهش‌های نزدیک به حوزهٔ تاریخ، مقاله‌ای است با عنوان «پژوهشی در تاریخ و قدمت سنگاب تاریخی مسجدجامع عتیق شیراز» که توسط مخلصی (۱۳۹۶) نوشته شده است. در این مقاله به موضوع ساخت سنگاب‌ها در طول تاریخ اشاره شده است. نویسنده معتقد است در دوران اسلامی به‌خصوص از قرون پنجم به بعد، صنعت سنگ‌تراشی در ایران در حوزهٔ ساخت محراب‌ها و سنگاب‌ها و حتی سنگ قبور تمرکز یافت که نمونه‌های زیبای این آثار امروزه زینت‌بخش بسیاری از موزه‌هاست. حبیبی (۱۳۹۶) در «پژوهش در کتیبه‌های سنگاب مسجد رحیم‌خان» به‌صورت موردی فرم و نوشته‌های این سنگاب قدیمی را مورد مطالعه قرار داده است. مؤلف در جملات دیگر مقاله با نگاهی کلی سنگاب‌ها را معرفی می‌کند؛ او می‌نویسد این ظروف سنگی تاریخی- هنری در دوشکل مدور و مستطیل ساخته شده و در مکان‌های خاصی از بنا نصب شده است. سنگاب‌های مکعب‌مستطیل در کنار یا گوشه‌ای از بنا و سنگاب‌های گرد و مدور در ورودی بناها، هشتی، جلوی ایوان‌ها یا در کنار حوض تعبیه شده است. تزیینات آن‌ها اغلب کتیبه، نقوش گیاهی و حیوانی است که بر بدنهٔ آن‌ها حجاری شده است.

۲. مبانی نظری

معمولاً سنگاب را ظرفی می‌دانند از جنس سنگ یا فلز که در مکان‌های مختلف کاربردهای متفاوت داشته است. برای آشنایی بهتر با این میراث به‌جامانده، تعاریف مربوط به آن از منابع مختلف نقل می‌شود. ظرف بسیار بزرگ که تواند چند خروار آب گیرد. از یک پاره‌سنگ تراشیده که در مسجدها برای آشامیدن یا وضو دارند. دوستکامی بزرگ که از یک پاره‌سنگ تراشیده و در مساجد و تکایا نهند برای آب خوردن و وضو ساختن. ظرف بزرگ از سنگ تراشیده که یک کُر و یا بیشتر آب گیرد و در مساجد و امامزاده‌ها نهند (دهخدا، ۱۳۸۵). در فرهنگ معین تعریف زیر برای

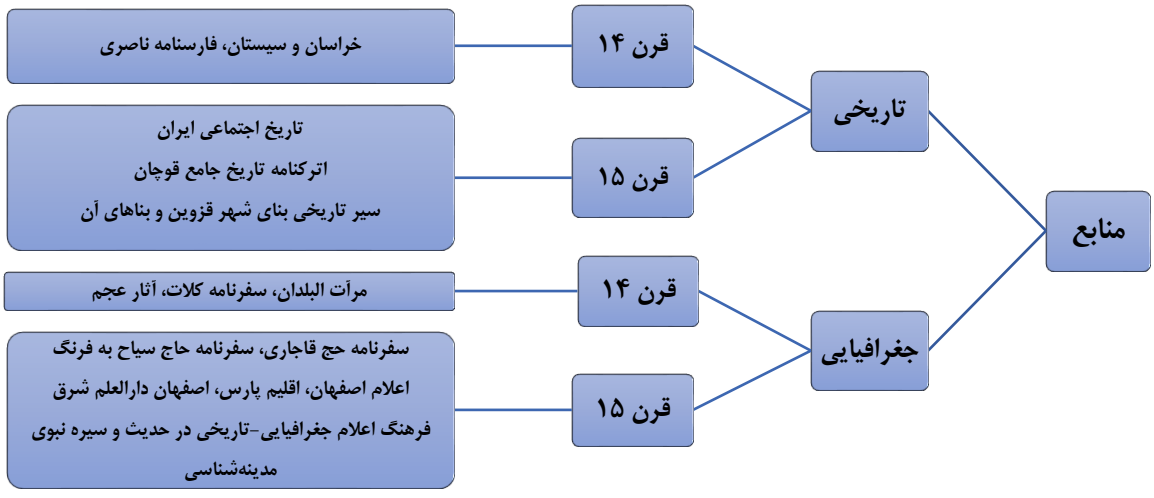
سنگاب آمده است: ظرف بزرگ آب از جنس سنگ که در مساجد و جاهایی مانند آن قرار می‌داده‌اند (معین، ۱۳۸۶). در تعریف سنگاب‌های طبیعی می‌توان نوشت که سنگاب‌ها حوضچه‌های طبیعی هستند که براثر عوامل زمین‌شناسی و آب‌وهوایی به وجود آمده و در مناطق صخره‌ای و کوهستانی وجود داشته و منبع مناسبی برای تأمین آب شرب حیات‌وحش به شمار می‌آیند (رسول‌آبادی و دیگران، ۱۳۹۹: ۱).

در دانشنامهٔ جهان اسلام با تفصیل بیشتری به این واژه و کاربرد آن پرداخته شده است. در این مجموعه به نقل از دادمهر، هنرفر و یونسی نوشته شده است: «سنگاب‌ها بیشتر از سنگ‌های معدنی همچون یشم پارسی، مرمر، سماق خاکستری و سنگ‌های آهکی ساخته می‌شدند. از اواسط دورهٔ اسلامی تا دورهٔ معاصر، به ظروف مشابه فلزی با همان کاربرد نیز سنگاب گفته‌اند (دادمهر، ۱۱۲؛ هنرفر (۱۳۴۵): ۱۷؛ یونسی، ص۱۰). در این دانشنامه از قول چند نویسندهٔ دیگر مکان قرارگیری و نصب سنگاب‌ها را در محل‌های شلوغ به‌ویژه مساجد، امامزاده‌ها و زیارتگاه‌ها، تکایا، بازارها، کاروان‌سراها، حمام‌ها و گذرهای عمومی می‌دانند. آن‌ها نوشته‌اند سنگاب‌ها گاه در بناهای شخصی نیز مورد استفاده قرار می‌گرفته‌اند؛ مانند سنگاب تکیه واله در قبرستان تخت فولاد اصفهان. سنگاب‌ها معمولاً در هشتی ورودی (فقیه میرزایی و همکاران، ج۱: ۱۵۱؛سلطان‌زاده، ۱۰۳؛ قرچانلو، ۸۱)، شبستان، حیاط، ایوان و رواق قرار می‌گرفتند. در بازارها معمولاً سنگاب در راسته‌ها یا چهارسوها و در حمام‌ها در سربینه قرار می‌گرفت و گاه مانند سنگاب امامزاده اسماعیل قزوین نزدیک حوض واقع می‌شد (گنجنامه، دفتر ۷، بخش ۱: ۸۲؛ خلج، ۸۰)».

در منابع دیگر نیز اصطلاح سنگاب و کارایی آن تا حدودی بررسی شده است. سنگاب ظرفی بود که معمولاً از جنس سنگ خارا تراشیده شده و شکلی جام‌گونه داشت. سنگاب‌ها بسان سقاخانه‌ها به‌دلیل بهره‌وری عابران و پیران از آب خنک در کنار یا روبه‌روی آب‌انبار یا دیگر مکان‌های پررفت‌وآمد نهاده و بنا بر نیت واقف هر روز توسط سقایان پر می‌شد (مسرت، ۱۳۸۴: ۱۱۱). سنگاب اسم مرکب و در برخی فرهنگ‌ها به‌معنای ظرف یا دوست‌کامی بزرگی است که از سنگ یکپارچه تراشیده شده و با ظرفیت مقدار فراوانی آب برای وضو یا آشامیدن در مکان‌های عمومی چون مساجد و تکایا و امامزاده‌ها که دسترسی به آب شرب نبوده قرار می‌گرفته است (کفیلی، ۱۳۸۱: ۵۴). مطالعهٔ پژوهش‌های گذشته نشان می‌دهد که سنگاب‌ها ازنظر جغرافیایی بیشتر در مناطق کویری و برای کاربری‌های مختلف مانند آب‌خوری، وضو گرفتن، منبع ذخیرهٔ آب و... به کار می‌رفته است. بنابراین بیشتر سنگاب‌ها در کنار اماکن مقدس مانند امامزاده‌ها، مساجد، قبرستان‌ها، تکایا و حسینیه‌ها به کار گرفته می‌شود و برخی از آن‌ها جلوی سوق‌ها، آب‌انبارها و بازارها استفاده می‌شدند.

۲-۱. تحلیل موقعیت و کارکرد سنگاب‌ها براساس متون تاریخی و جغرافیایی مورد نظر در جامعهٔ پژوهش

پیش از شروع تحلیل، ابتدا متون مورد بررسی در این مقاله به‌عنوان نمونه‌های مطالعاتی در نمودار ۲ نمایش داده می‌شود. براساس نمودار مذکور ابتدا متون به دو دستهٔ تاریخی و جغرافیایی و سپس براساس دو قرن ۱۴ و ۱۵ق طبقه‌بندی شده‌اند.



نمودار ۲: تفکیک متون براساس منابع تاریخی و جغرافیایی و قرن مرتبط با واژهٔ سنگاب (نگارندگان)

با توجه به کتب معرفی‌شده در نمودار ۲، پنج منبع متعلق به منابع تاریخی قرون ۱۴ و ۱۵ق و ده منبع متعلق به منابع جغرافیایی نوشته شده فارسی در این سده‌هاست. توضیحات مبسوطتر به‌علاوهٔ جملات یا بندهای مستخرج از این متون براساس مدخل واژهٔ «سنگاب» در جدول ۱ نمایش داده شده است. در جدول مذکور توضیحات یا واژگان در زیرمجموعهٔ چهار تیتر منبع اصلی، مؤلف اصلی، منبع روایت و مؤلف راوی نوشته شده است.

جدول ۱: متون استخراج‌شده از منابع مکتوب تاریخی- جغرافیایی (نگارندگان)

منبع اصلی	مؤلف اصلی	منبع روایت	مؤلف راوی
سفرنامه‌های حج قاجاری، ج۵	**جعفریان، رسول**	-	**میرزا حسن موسوی اصفهانی**
از وضع بنای حمام و خدام ماه جبین گل‌اندام و سنگاب‌های مرمر و سنگدل‌های خوش‌منظر و خلوت‌های خالی از اغیار، و دهن شیرهای آب سرد و گرم بی‌غش و غبار، گل‌های... ص۳۷۷			
سفرنامه‌های حج قاجاری، ج ۹	**جعفریان، رسول**	**تحفة البیت**	**میرزا حسن موسوی اصفهانی**
مرمر بسیار خوش‌ترکیبی گذاشته بود، و در توی هر سنگابی به شکم دیوار، دو شیر برابر هم نصب بود....رفتیم در خلوت آخری، هرکدام پای سنگابی نشستیم و شیرها را گشوده آب بر سر خود ریختیم. زیاد هوا گرم بود که طاقت نیاوردیم بند شویم. آمدیم بیرون....در آن خلوت اولی که گرمی‌اش کمتر بود، نوره کشیدیم و شیر آب گرم را گشوده ریختیم در سنگاب. زیاد داغ بود. شیر آب سرد را گشودیم و بعد از آن خود را شستیم. ص۴۶۹			
مرمر بسیار خوش‌ترکیبی گذاشته بود، و در توی هر سنگابی به شکم دیوار، دو شیر برابر هم نصب بود....در آن خلوت اولی که گرمی‌اش کمتر بود، نوره کشیدیم و شیر آب گرم را گشوده ریختیم در سنگاب. زیاد داغ بود. شیر آب سرد...گرمخانه گذاشتند، این گرمخانه چهار خلوت داشت و تمام سنگ‌های گرمخانه و خلوت‌ها از مرمر بود، مثل بلور از پاکیزگی می‌درخشید، و در چند [۱۵۲] جای هر خلوتی سنگاب. ص۳۷۰			
سفرنامه‌های حج قاجاری ج۹	**جعفریان، رسول**	-	**میرزا حسن موسوی اصفهانی**
در این راه یعنی از دستگرد به عباس‌آباد، جایی رسیدیم به آب بارش که در سنگابی در پای کوه جمع شده بود، و بسیار زلال و گوارا بود. ص۴۰۸			
رفتیم در خلوت آخری، هرکدام پای سنگابی نشستیم و شیرها را گشوده آب بر سر خود ریختیم. زیاد هوا گرم بود که طاقت نیاوردیم بند شویم. آمدیم بیرون. ص۴۷۰			
شکوه غریبی پیدا می‌کند، و در دم گنبد در داخل، در راست و چپ، سنگاب گردی از مرمر گذاشته بودند که شیر داشت، و در وسط صحن مسجد، سقاخانهٔ بسیار بزرگی بود که... ص۴۷۴			
جغرافیای تاریخی کشورهای اسلامی، ج۲	**قرچانلو، حسین**	-	**ژیرول دو پرانژه**
سنگاب وسط قصر بر پشت شیرهای سنگی است که حلقه‌وار در زیر سنگاب قرار دارند، درحقیقت هیاکلی موهوم است و به هیچ حیوانی شباهت ندارند....مناسبت موقع و حاجت معماری با نظمی شگفت، به قطار (یا به ردیف)، در مقابل چشم جلوه‌گرند و از فواصل آن‌ها از هر طرف که شخص نگاه کند، آب زلالی که از فوّارهٔ وسط سنگاب.. ص۵۰۰			
تاریخ اجتماعی ایران، ج۳، ص۴۲۰	**راوندی، مرتضی**	**سفرنامهٔ حاجی پیرزاد**	**سفرنامهٔ حاجی پیرزاده**
یك طرف دکان سه سنگاب از مرمر ساخته‌اند و بالای سنگاب‌ها هرکدام یک شیری مفضض به دیوار نصب نموده‌اند، و هرکدام شیرها جداجدا آب گرم و ملول (ملایم) دارد....بعد از اینکه دلاک سر را مقراض کرد و صورت را تراشید و صابون‌ها و عطرها به صورت مالید، آن شخص را، دلاک می‌آورد پیش سنگاب و باز از آب ملول سر و صورت را می‌شوید. ص۴۲۰			
تاریخ اجتماعی ایران، ج۲	**راوندی، مرتضی**	-	-
همچنین از دورهٔ شاه صفی، کتیبهٔ یک سنگاب قدیمی در دست است که قسمتی از آن در اثر شکستگی لا یقرء است. اینک بیتی از قسمت فارسی آن نقل می‌کنیم....چنان‌که در مجاورت سردر مقبرهٔ مجلسی، سقاخانه‌ای واقع است که بر سنگاب آن به خط نستعلیق کتیبهٔ زیر حجاری شده است: «قربة الی اللّه، وقف نمود این برنج را آقا. ص۸۵۴			
فرهنگ اعلام، جغرافیایی- تاریخی در حدیث و سیرهٔ نبوی	**شراب، محمد محمدحسن**	-	-
بعید است که علی علیه‌السّلام از این سنگاب با سپرش آب آورده باشد، بلکه در ابتدای وادی سنگاب‌های کوچکی بوده که احتمالاً از یکی از آن‌ها آب آورده شده است... . بعضی گفته‌اند: مهراس حوض مانند بزرگی است در وسط وادی و سنگابی بوده در کوه احد به طول حدود چهارده گز در عرض هفت گز که با صحنهٔ کارزار فاصلهٔ زیادی داشته است. ص۴۰۱			
اعلام اصفهان، ج۳	**مهدوی، مصلح‌الدین**	**گنجینهٔ آثار تاریخی اصفهان/ احوال و آثار**	-
		خوش‌نویسان/ آثار تاریخی شهرستان کاشان و نطنز/ دایرةالمعارف تشیع	-
از آثار او: حجاری سنگاب مدرسهٔ چهارباغ است که رقم آن چنین است:...همچنین حجاری سنگاب بقعه امامزاده سلطانعلی بن امام محمدباقر علیه‌السلام در مشهد اردهال کاشان که در سال ۱۱۳۳ق کار حجاری آن پایان پذیرفته است. ص۶۰۸			
اعلام اصفهان، ج۲	**مهدوی، مصلح‌الدین**	**گنجینهٔ آثار تاریخی اصفهان** ص۶۵۰ و ۶۷۹	
سنگاب‌های مدرسهٔ میرزا حسین اصفهان به سال ۱۲۷۵ ق و مسجد محلهٔ نو در سال ۱۲۷۶ق به دست این هنرمند توانا حجّاری شده است. ص۶۷۸			
اعلام اصفهان، ج۲	**مهدوی، مصلح‌الدین**	-	-
وی کتیبهٔ سنگاب مسجد خان در اصفهان را به خط نستعلیق کتابت کرده است. ص۱۴۹			
سیر تاریخی بنای شهر قزوین و بناهای آن	**دبیرسیاقی، محمد**	**مینودر (ج ۱، ص ۲۸۶ و ۲۸۷)**	-
در سربینهٔ چهار سنگ آب از مرمر به‌شکل شیر حجاری شده است و پشت دو تا از شیرها سنگاب‌های مستدیر و در پشت دو تای دیگر سنگاب‌های کشکولی است. ص۵۵۸			
سیر تاریخی بنای شهر قزوین و بناهای آن	**دبیرسیاقی، محمد**	**از مینـــــودر (ج ۱، ص۵۵۴ و ۵۵۵) و کتابچهٔ سرشماری قزوین (ص۱۵۴)**	

منبع اصلی	مؤلف اصلی	منبع روایت	مؤلف راوی
و نیز یک سنگاب لوزی‌شکل در آنجا هست که در گوشه‌ای افتاده است. ص۶۰۰			
اقلیم پارس	**مصطفوی، محمدتقی**	-	-
قطعاتی از تخت‌جمشید و سنگاب قدیمی که از مسجدجامع شیراز انتقال داده‌اند و نقوش برجستهٔ کاخ آیینه یا کاخ خورشید از ابنیهٔ حسینعلی میرزا فرزند فتحعلی‌شاه را. ص۵۹			
اترکنامهٔ تاریخ جامع قوچان	**شاکری، رمضانعلی**	-	-
در روستای اینچی خان در سی‌وشش کیلومتری قوچان بقعه‌ای به نام شاهزاده بی‌بی شهربانو و چند تپه به نام‌های سنگاب. ص۴۴۵			
اصفهان دارالعلم شرق	**مهدوی، مصلح‌الدین**	**تاریخ اصفهان و ری**	**جابر انصاری**
محمود غزنوی از سومنات آورده بود می‌نویسد: بعد از قرنی این سنگ را دونیمه کردند و نیمی را در مدرسهٔ میرزا شاه حسین وزیر طهماسب (که به دست شاه قبلی کشته شد) سنگاب. ص۲۵۴			
موجود است و همچنین عبارت مرحوم انصاری را دربارهٔ سنگاب آن که قسمتی از بت سومنات است، مطالبی نقل کردیم، اکنون می‌گوییم: از فحوای کلام انصاری وجود مدرسه، ص۲۶۷			
اصفهان دارالعلم شرق	**مهدوی، مصلح‌الدین**	**تاریخ فرهنگ اصفهان**	-
[تاریخ فرهنگ اصفهان] کتیبهٔ سردر آن فرو ریخته ولی اسکلت بنا همچنان سالم مانده است، تنها نامی که دلیل بر مدرسهٔ باقریه است. کتیبهٔ دور سنگاب کوچکی است که در...، ص۸۲			
اصفهان دارالعلم شرق	**مهدوی، مصلح‌الدین**	**گنجینهٔ آثار تاریخی اصفهان**	-
سندی که از تعمیرات صفوی باقی مانده، سنگابی است از سال ۱۰۸۱ هجری قمری یعنی در زمان شاه سلیمان صفوی. ص۹۲			
اصفهان دارالعلم شرق	**مهدوی، مصلح‌الدین**	**آثار ملی اصفهان**	**تاریخچهٔ ابنیهٔ تاریخی اصفهان**
بوده، یعنی حاجی قرچقای بیک این مدرسه را پایه‌گذاری و شخصی به نام حاجی نصرت ـ که خواجهٔ قرچقای بیک بوده ـ سنگابی در سال ۱۰۷۵ق. ص۲۱۴			
اصفهان دارالعلم شرق	**مهدوی، مصلح‌الدین**	**الاصفهان**	**مرحوم جناب**
- قرچقای بیک بوده، به سنگابی در سال ۱۰۷۵ بر آن وقف می‌کند که در آن کتیبه اشعاری که به تأسیس مدرسه اشارت دارند، نقش بسته است. ص۱۱۶			
اصفهان دارالعلم شرق	**مهدوی، مصلح‌الدین**	**گنجینهٔ آثار تاریخی اصفهان**	-
کتیبهٔ سنگاب آن به خط نستعلیق برجسته است به شرح زیر: صفی قلی که بود بندهٔ شهنشه دین چو خضر آمده سیراب چشمهٔ رحمت زمانه گفت به تاریخ سنگ خیراتش بنوش، ص۹۲			
خراسان و سیستان	**بیت، چارلز ادوارد**	**نزهة القلوب**	**حمدالله مستوفی**
همچنین اضافه می‌کند که در مسجدجامع آن سنگابی بوده که دور آن به ۱۲ ذرع می‌رسیده است. ص۳۵۶			
مدینه‌شناسی، ج۲	**نجفی، محمدباقر**	**احمد [مسند]، ج ۱، ص ۲۸۷**	**ابن‌عباس**
بر این اسناد تردید نباید داشته باشیم که: مهراس سنگابی بوده که موضع آن از همان سدهٔ اول اسلام مورد توجه محدثان، سیره‌نویسان و مورخان بوده است. ص۲۴۱			
مدینه‌شناسی، ج۲	**نجفی، محمدباقر**	-	-
مهراس در لغت به‌معنای سنگاب است: سنگی که میان آن نقر شده، و آب در آن گودی قرار گیرد. چنین وصفی دقیقاً همان معنی آبگیر را در پارسی می‌دهد. ص۲۴۱			
فارسنامهٔ ناصری، ج۲	**فسایی، حسن بن حسن**	**آثارالعجم**	-
گفته‌اند نام شریفش سید ابو اسحق است، آب این مکان از کوه ایوان‌مانندی چکیده در سنگاب‌ها جمع شود، نسب و حال آن جناب به دست نیامد. ص۱۲۰۴			
فارسنامهٔ ناصری، ج۱، ص۲	**فسایی، حسن بن حسن**	**ساختمان و شرح آثار مسجدجامع عتیق**	-
یکی از سنگاب‌های مسجدجامع عتیق در موزهٔ پارس (ساختمان و شرح آثار مسجدجامع عتیق). ص۱۲۰۵			
آثار عجم، ج۲	**فرصت شیرازی، محمد نصیر بن جعفر**	-	-
در اینجا، مغاره‌هاست که آب از سقف آن‌ها تقطیر کند، در سنگاب‌هایی که از سنگ تراشیده و خمره‌های گراشی بسیار بزرگ که به قطار در آنجا نهاده‌اند، جمع می‌شود. ص۵۵۱			
دامنهٔ کوه تا مزار آن، ربع فرسخ است؛ در درّهٔ وسیعی واقع شده؛ مرقدی دارد و در چند جای از آن کوه، آب، تقطیر می‌نماید، در برکه‌ها که از کوه تراشیده‌اند و در سنگاب‌ها، ص۸۱۳			
سنگاب‌ها، که در آنجاست، در کوه عمداً تراشیده‌اند. ص۵۵۱			
سفرنامهٔ حاج سیاح به فرنگ	**علی دهباشی**	-	**شجاع‌السلطنه**
و به دیوار سنگابی است از مرمر و بر. ص۱۳۹			
مرآة البلدان، ج۱	**اعتمادالسطنه، محمدحسن بن علی**	**نزهة القلوب**	-
این کاسه‌های بزرگ را که در اغلب مساجد می‌توان یافت، در قدیم «مهرآس» می‌نامیدند و امروزه «سنگاب» می‌گویند. این کاسه‌های بزرگ را که در اغلب مساجد می‌توان یافت در قدیم «مهرآس» می‌نامیدند و امروزه «سنگاب» می‌گویند. کلمهٔ مهراس می‌رساند که وجود چنین کاسه‌های عظیمی، برای شست‌وشو در روزگار مهرپرستان بوده. شاید سخن حافظ ناظر به چنین مطلبی بوده آنجا که می‌گوید: شست‌وشویی کن و آن‌گه به خرابات خرام — تا نگردد ز تو این دیر خراب آلوده ص۷۶			
سفرنامهٔ کلات	**مجدالاسلام کرمانی، احمد**	-	-
این دستور به مسابقه‌ای همانند است که نادر برای حمل سنگاب بزرگ حوض اسمعیل طلایی از هرات به مشهد در مدت حداکثر دوازده روز طرح کرده و بالاخره نه‌روزه حمل آن. ص۲۱۸			

همان‌طور که ملاحظه می‌شود در جدول ۱، جملات، عبارات یا بندهایی که در آن‌ها از واژهٔ سنگاب استفاده شده، به تفکیک قرن و موضوع جغرافی و تاریخ بیان شده است. در برخی از جملات و روایات از واژهٔ «مهراس» استفاده شده که معادل همان واژهٔ سنگاب است:

> این کاسه‌های بزرگ را که در اغلب مساجد می‌توان یافت در قدیم «مهرآس» می‌نامیدند و امروزه «سنگاب» می‌گویند. کلمهٔ مهراس می‌رساند که وجود چنین کاسه‌های عظیمی، برای شست‌وشو در روزگار مهرپرستان بوده. شاید سخن حافظ ناظر به چنین مطلبی بوده آنجا که می‌گوید:

شست‌وشویی کن و آن‌گه به خرابات خرام تا نگردد ز تو این دیر خراب آلوده (نجفی، ۱۳۶۷: ۷۶)

و برخی نویسندگان نیز آن را «آبگیر» معنا کرده‌اند.

در این راه یعنی از دستگرد به عباس‌آباد، جایی رسیدیم به آب بارش که در سنگابی در پای کوه جمع شده بود، و بسیار زلال و گوارا بود (جعفریان، ۱۳۸۹: ۴۰۸).

با توجه به آنچه مشاهده می‌شود، منابعی که مدخل‌ها مانند واژهٔ سنگاب از آن برداشت شده‌اند به‌همراه نویسندهٔ اصلی و منابع روایی و مؤلف راوی به‌عنوان ستون‌های جدول مورد استفاده قرار گرفته‌اند. منظور از منبع روایی و مؤلف راوی، منبع و مؤلفی است که مطلب را مطرح کرده و نویسندهٔ اصلی آن را در کتاب خود مجدداً نوشته است. عین مطلب روایت‌شده به‌صورت جمله یا بند در زیر ستون‌های جدول نوشته شده است تا مخاطب بتواند روایت اصلی را مشاهده کند. براساس این متون برخی سنگاب‌ها ساده و برخی دیگر دارای نقوش سنتی و یا حجاری با خطوطی مانند نستعلیق هستند. حتی در این جدول دیده می‌شود که نویسندگان شکل و فرم سنگاب‌ها را نه‌فقط مدور و به‌شکل ظرف کاسه‌مانند، بلکه در اشکالی مانند لوزی یا نامنظم نیز بیان کرده‌اند.

و نیز یک سنگاب لوزی‌شکل در آنجا هست که در گوشه‌ای افتاده است (دبیرسیاقی، ۱۳۸۱: ۶۰۰).

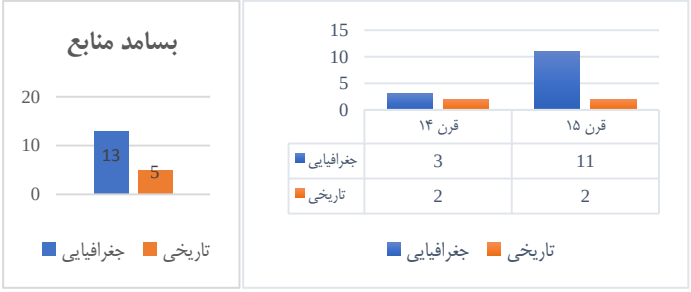
براساس این جدول می‌توان تحلیل‌ها را نیز براساس دسته‌بندی میزان منابع، پراکنش جغرافیایی، موقعیت قرارگیری یا مکانی سنگاب، طبیعی یا دست‌ساز بودن سنگاب و درنهایت کارکرد آن انجام داد.

۲-۲. تحلیل براساس میزان منابع تاریخی- جغرافیایی سنگاب

براساس جست‌وجوی اصطلاح سنگاب در منابع تاریخی و جغرافیایی مطالبی به دست آمد. این مطالب گاه در قالب جملات کوتاه و گاه در قالب توضیحات کامل‌تر بیان شده است.

و به دیوار سنگابی است از مرمر و بر... (دهباشی، ۱۳۹۹: ۱۳۹).

با استفاده از جست‌وجو در منابع مختلف نمایه‌شده در نرم‌افزار نورالسیره و جغرافیای جهان اسلام تعدادی کتاب از دوره‌های مختلف به دست آمد که برخی از آن‌ها جغرافیایی و برخی دیگر تاریخی بودند. منابع به‌دست‌آمده مربوط به دوره‌های مختلف بود، بیشتر منابع مرتبط با سنگاب متعلق به قرون ۱۴ و ۱۵ و فقط هشت مورد از منابع مربوط به قرون سوم، چهارم، دهم و سیزدهم هجری قمری بود. به‌علت تکرار کارکردها یا کاربردها، وضعیت و موقعیت جغرافیایی تعدادی از منابع حذف شدند و درنهایت به همان متون تاریخی و جغرافیایی قرون ۱۴ و ۱۵ هجری بسنده شد. در نمودار ۳ تفکیک تعداد و بسامد منابع براساس موضوع کتاب‌ها و قرون نشر آن‌ها مشخص شده است.



نمودار ۳: تفکیک متون براساس میزان منابع تاریخی و جغرافیایی مرتبط با کلمهٔ سنگاب (نگارندگان)

۲-۳. تحلیل براساس پراکنش جغرافیایی سنگاب

همان‌طور که اشاره شد، سنگاب‌ها بیشتر در مناطق کویری و به‌علت کمبود وضعیت آب و برای مصارف گوناگون مورد استفاده قرار می‌گرفتند. البته گاهی اماکن مقدس و مذهبی مناطق غیرکویری نیز جایگاه سنگاب‌ها بوده است.

این دستور به مسابقه‌ای همانند است که نادر برای حمل سنگاب بزرگ حوض اسمعیل طلایی از هرات به مشهد در مدت حداکثر دوازده روز طرح کرده ... (مجدالاسلام، ۱۳۴۷: ۲۱۸).

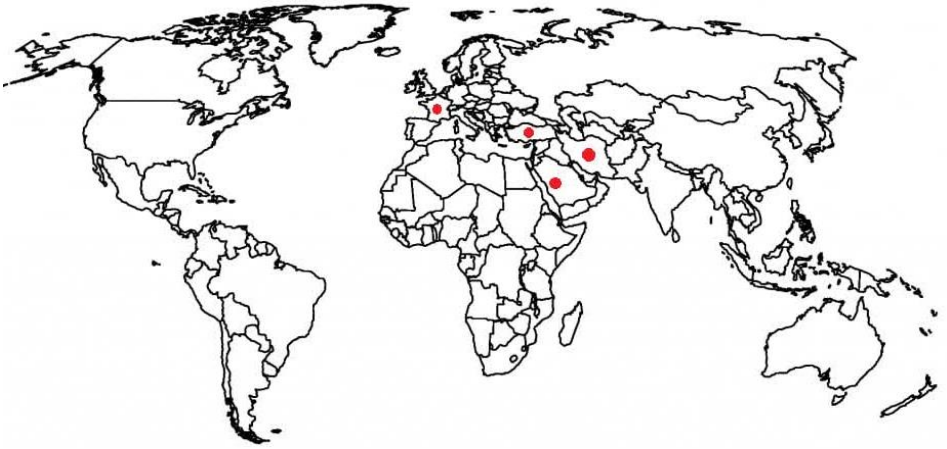
قطعاتی از تخت جمشید و سنگاب قدیمی که از مسجدجامع شیراز انتقال داده‌اند و نقوش برجستهٔ کاخ آینه یا کاخ خورشید از ابنیهٔ حسینعلی میرزا فرزند فتحعلی‌شاه را (مصطفوی، ۱۳۷۵: ۵۹).

پراکنش جغرافیایی به این مسئله می‌پردازد که سنگابه‌ها در کدام منطقه مورد استفاده بوده‌اند. البته که این نقشه و نمایش پراکنش سنگاب‌ها صرفاً براساس متون مورد مطالعه در جامعهٔ پژوهش تنظیم شده و منابع دیگر ممکن است مناطق یا شهرهای دیگری را معرفی کند. براساس متون و منابع جامعهٔ پژوهش شهرها و مناطقی که سنگاب در آن‌ها پیدا شده است، بر روی نقشهٔ پراکنش جغرافیایی مشخص شده‌اند.

او را در یک حوضچهٔ سنگی می گذاشتند که در مصر و شام آن را جرن گویند که به‌معنی سنگاب است و سر آن را می‌بستند آن‌گاه هرم را به هر ارتفاعی که مایل بودند می‌ساختند و سنگاب (مسعودی، ۱۳۷۴: ۳۴۰).

حاصل نکته‌سنجی و داوری‌ام این بود که هرگز این کلیسا را در قسمت وسط سرپوشیده نکرده‌اند و این نکته از طرز بالا بردن بنا برمی‌آید، به‌خصوص از مشاهدهٔ سنگاب (باربارو، ۱۳۸۱: ۳۸۴).

نقشهٔ ۱ پراکنش جغرافیایی وجود سنگاب‌ها در مناطق مختلف را مشخص می‌سازد.



نقشهٔ ۱: موقعیت مکانی سنگاب در کشورهای مختلف (نگارندگان)

قابل ذکر است نبود نام شهر یا منطقه‌ای خاص در این متون دلیل بر عدم استفادهٔ سنگاب‌ها نبوده است. به‌طور مثال در شهرهایی مانند یزد و میبد و اردکان نیز سنگاب‌ها برای مصرف عامهٔ مردم در اماکن مذهبی و غیرمذهبی وجود داشته است.

در نقشهٔ ۱ وضعیت وجود سنگاب‌ها در کشورهای مختلف و در نقشهٔ ۲ وضعیت وجود سنگاب‌ها در شهرهای ایران نشان داده شده است. همان‌طور که اشاره شد، این نقشه‌ها صرفاً براساس متون و منابع مورد بررسی در جامعهٔ پژوهش ترسیم شده و نبود نام یک کشور یا شهر دلیل عدم استفادهٔ مردم آن‌ها از سنگاب نبوده است.

۲-۴. تحلیل براساس ساختار طبیعی و دست‌ساز سنگاب

براساس تحلیل متون و منابع به‌دست‌آمده، برخی از سنگاب‌ها به‌صورت طبیعی و برخی به‌صورت دست‌ساز ساخته و تولید شده‌اند. سنگاب‌های دست‌ساز توسط انسان و بنا بر کاربری خاص ساخته شده‌اند.

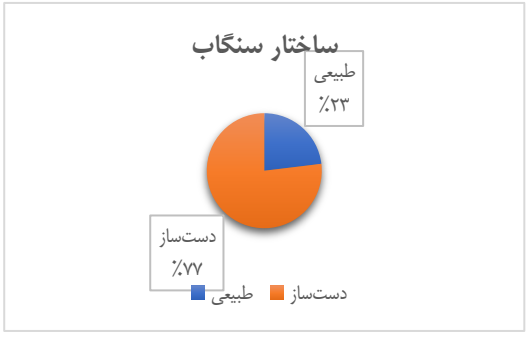
در سربینهٔ چهار سنگ آب از مرمر به‌شکل شیر حجاری شده است و پشت دو تا از شیرها سنگاب‌های مستدیر و در پشت دو تای دیگر سنگاب‌های کشکولی است (دبیرسیاقی، ۱۳۸۱: ۵۸۸).

نقشهٔ ۲: موقعیت مکانی سنگاب در شهرهای ایران (نگارندگان)

یک طرف دکان سه سنگاب از مرمر ساخته‌اند و بالای سنگاب‌ها هرکدام یک شیری مفضض به دیوار نصب نموده‌اند، و هرکدام شیرها جداجدا آب گرم و ملول (ملایم) دارد....بعد از اینکه دلاک سر را مقراض کرد و صورت را تراشید و صابون‌ها و عطرها به صورت مالید، آن شخص را، دلاک می‌آورد پیش سنگاب و باز از آب ملول سر و صورت را می‌شوید (راوندی، ۱۳۵۴، ج۳: ۴۲۰).

سنگاب‌های طبیعی توسط عواملی مانند سیل، فرسایش سنگ‌ها و صخره‌ها به وجود آمده و انسان‌ها از آن‌ها در راستای هدف خاص استفاده کرده‌اند. درست است که هدف این پژوهش بیشتر بر بررسی سنگاب‌های دست‌ساز دلالت دارد و در واقع آن تولیداتی که در راستای کارکرد آب‌خوری‌ها و غسل تعمید و ... است، اما نمی‌توان از سنگاب‌های طبیعی نیز چشم‌پوشی کرد. گاهی همین سنگاب‌های طبیعی برای ذخیرهٔ آب یا آب‌خوری‌ها مورد استفاده قرار می‌گرفتند.

بعید است که علی علیه‌السلام از این سنگاب با سپرش آب آورده باشد، بلکه در ابتدای وادی سنگاب‌های کوچکی بوده که احتمالاً از یکی از آن‌ها آب آورده شده است....بعضی گفته‌اند: مهراس حوض مانند بزرگی است در وسط وادی و سنگابی بوده در کوه احد به طول حدود چهارده گز در عرض هفت گز که با صحنهٔ کارزار فاصلهٔ زیادی داشته است (شراب، ۱۳۸۳: ۴۰۱).



نمودار ۴ میزان درصد طبیعی بودن یا دست‌ساز بودن سنگاب‌ها را براساس متون تاریخی و جغرافیایی نشان می‌دهد.

۲-۵. تحلیل براساس موقعیت قرارگیری سنگاب در مکان‌های ویژه

براساس بررسی متون تاریخی و جغرافیایی مورد مطالعه در این مقاله، موقعیت مکانی که سنگاب‌ها در آن قرار داشتند، به این مسئله می‌پردازد که سنگاب‌ها در چه نوع مکان‌هایی استفاده می‌شده‌اند. به‌طور معمول، سنگاب‌های دست‌ساز برای مقاصد خاص در مکان‌های مختلفی حضور و نمود داشته‌اند که گاه آن مکان مانند مساجد، مدارس، مقبره‌ها، معابد، بقاع متبرکه یا سقاخانه مکانی مذهبی بوده‌اند یا کاملاً از این مقوله دور و فقط به جهت کارکرد، در مکانی غیرمذهبی متناسب با نیاز روزمره قرار داشته‌اند؛ مانند کاخ‌ها، مسیر تجاری، قلعه، پای کوه، حمام و گرمابه، دکان دلاکی، قصر، مدرسه و موزه.

همچنین از دورهٔ شاه‌صفی، کتیبهٔ یک سنگاب قدیمی در دست است که قسمتی از آن در اثر شکستگی لایقرء است. اینک بیتی از قسمت فارسی آن نقل می کنیم... چنان‌که در مجاورت سردر مقبرهٔ مجلسی، سقاخانه‌ای واقع است که بر سنگاب آن به خط نستعلیق کتیبهٔ زیر حجاری شده است:

قربة الی اللّه، وقف نمود این برنج را آقا (راوندی، ۱۳۵۴، ج۳: ۸۵۴).

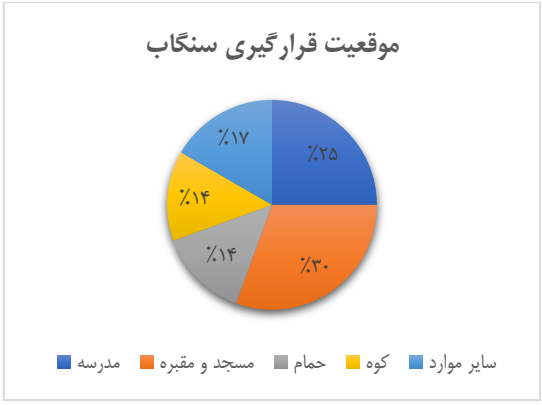
نمودار ۵ میزان درصد موقعیت مکانی سنگاب‌ها را براساس متون قرن ۱۴و ۱۵ نشان می‌دهد.

براساس تحلیل نمودار ۵ مشخص می‌شود که موقعیت مکانی سنگاب‌ها به‌ترتیب میزان تعلق به مسجد، مقبره و مدرسه می‌باشد که بیش از نیمی از موارد را به خود اختصاص دادند و سپس کوه و حمام و سایر موارد بوده است. به‌طور کلی محل قرار گرفتن سنگاب را می‌توان به‌صورت زیر و خلاصه نوشت.

کاخ شاه، رواق کلیسا، محل عبور بازرگانان و راه تجاری (نقش رجب و نقش رستم)، مساجد، حرم مطهر، بقاع متبرکه، قلاع نظامی و سیاسی، حمام‌ها، سقاخانه‌ها، قصر، هتل، مدارس و موزه‌ها از اماکنی هستند که به‌عنوان محل قرار گرفتن یا نصب سنگاب‌ها بوده است.

سنگاب‌های مدرسهٔ میرزا حسین اصفهان به سال ۱۲۷۵ق و مسجد محلهٔ نو در سال ۱۲۷۶ق به دست این هنرمند توانا حجّاری شده است (مهدوی، ۱۳۸۶: ۶۷۸).

از آثار او : حجاری سنگاب مدرسهٔ چهارباغ است که رقم آن چنین است...: همچنین حجاری سنگاب بقعهٔ امامزاده سلطانعلی بن امام محمدباقر علیه‌السلام در مشهد اردهال کاشان که در سال ۱۱۳۳ق کار حجاری آن پایان پذیرفته است (همان: ۶۰۸).



نمودار ۵: موقعیت قرارگیری سنگاب‌ها براساس منابع تاریخی و جغرافیایی (نگارندگان)

۲-۵. تحلیل براساس کارکرد سنگاب

کارکردهایی که مؤلفان متون معرفی‌شده در جامعهٔ پژوهش برای سنگاب‌ها ذکر کرده‌اند، مواردی مانند آب آشامیدنی، محل تأمین آب برای وضو یا غسل تعمید، تأمین آب مورد نیاز برای استحمام، تأمین آب برای طهارت و پاکی بوده است. البته قابل ذکر است که این کارکردها بیشتر برای سنگاب‌های دست‌ساز دیده شده و معمولاً از سنگاب‌های طبیعی بیشتر به‌عنوان محلی برای شست‌وشو، اجرای مراسم آیینی که به آب نیاز داشته یا محل ذخیرهٔ آب استفاده می‌شده است.

موقعیت قرارگیری سنگاب‌ها و کارکرد آن‌ها رابطهٔ مستقیم و تنگاتنگی باهم داشته‌اند، به‌نحوی که گاه براساس نوع کارکرد در محلی سنگاب ساخته یا نصب می‌شده، یا برعکس به‌دلیل وجود سنگاب (دست‌ساز یا طبیعی) در محلی خاص، آن مکان یا آن سنگاب کارکردی خاص می‌یافته و براساس همین تفاوت‌ها، کارکرد آن‌ها نیز تغییر می‌کند. برای نمونه:

مرحوم جابر انصاری در «تاریخ اصفهان و ری» شرحی مفصل از سنگ بتی که سلطان محمود غزنوی از سومنات آورده بود می‌نویسد: بعد از قرنی این سنگ را دو نیمه کردند و نیمی را در مدرسهٔ میرزا شاه حسین وزیر طهماسب (که به دست شاه قبلی کشته شد) سنگاب ساختند (همان: ۲۵۴).

در جای دیگر اشاره شده:

شیخ ابواسحاق معروف به «سبزپوشان» (۱۱۶)؛ در سمت جنوب شیراز، در کوهی به مسافت ۳ فرسخ دور از شهر؛ و از دامنهٔ کوه تا مزار آن، ربع فرسخ است؛ در درّهٔ وسیعی واقع شده؛ مرقدی دارد و در چند جای از آن کوه، آب، تقطیر می‌نماید، در برکه‌ها که از کوه تراشیده‌اند و در سنگاب‌ها جمع می‌شود؛ آبش گواراست و مهتابی با وسعتی در جلوی آن مرقد است (فرصت شیرازی، ۱۳۷۷: ۸۱۳).

اما به‌طور کلی، کارکرد سنگاب‌ها طبق مطالب مستخرج از کتب جامعهٔ پژوهش موارد زیر بوده است. برخی از سنگاب‌ها به‌عنوان قدح آب، محل نگهداری یا ذخیرهٔ آب و سقاخانه‌ها استفاده شده و کارکرد برخی سنگاب‌ها نیز محل وضو و طهارت، روشویی و شست‌وشو بوده است.

جدول ۲: تحلیل متون براساس موقعیت قرارگیری و کارکرد (نگارندگان)

سند تاریخی	موضوع	قرن	شهر / منطقه	دست‌ساخت/ طبیعی	موقعیت قرارگیری	کارکرد
خراسان و سیستان	تاریخ ایران- قاجاریه	۱۴	اسفراین	دست‌ساخت	مسجدجامع	
مرآة البلدان	جغرافیا- جغرافیای شهری	۱۴	اسفراین	دست‌ساخت	مسجد	شست‌وشو
سفرنامهٔ کلات	جغرافیا- سفرنامه	۱۴	مشهد	دست‌ساخت	حوض اسمعیل طلایی	ذخیرهٔ آب
فارسنامهٔ ناصری	تاریخ ایران، تاریخ محلی	۱۴	موزه پاریس	دست‌ساخت	سنگاب مسجدجامع عتیق	طهارت و وضو و آب نوشیدن
			شیراز	طبیعی	کنار بقعه سبزپوشان - کمرکوه	محل ذخیرهٔ آب طبیعی در کوهستان
آثار عجم	جغرافیا_جغرافیای عمومی	۱۴	شیراز	طبیعی	قلعهٔ تبر: از قلاع مشهورهٔ فارس	محل نگهداری یا ذخیرهٔ آب
			شیراز	طبیعی	در نزدیکی مرقد شیخ ابواسحق	محل نگهداری یا ذخیرهٔ آب
			شیراز	طبیعی	قلعهٔ تبر: از قلاع مشهورهٔ فارس	ذخیرهٔ آب
سفرنامه‌های حج قاجاری	جغرافیا- سفرنامه	۱۵	اصفهان، عباس‌آباد	طبیعی	پای‌کوه	جمع شدن طبیعی آب
			استانبول	دست‌ساخت	حمام	ظرف ذخیره و استعمال آب
			استانبول	دست‌ساخت	حمام	ذخیرهٔ آب جهت شست‌وشو
			استانبول	دست‌ساخت	گرمابه	شست‌وشو در حمام
			استانبول	دست‌ساخت	حمام	شست‌وشو
			استانبول	دست‌ساخت	زیر گنبد مسجد	نوشیدن آب
تاریخ اجتماعی ایران	تاریخ اجتماعی فرهنگ و تمدن	۱۵	پاریس	دست‌ساخت	دکان‌های دلاکی	روشویی
			اصفهان	دست‌ساخت	سقاخانه سردر مقبرهٔ علامه مجلسی	نوشیدن آب
سیر تاریخی بنای شهر قزوین و بناهای آن	جغرافیا- جغرافیای شهر	۱۵	قزوین	دست‌ساخت	سربینهٔ گرمابهٔ صفا	ذخیرهٔ آب جهت شست‌وشو
			قزوین	دست‌ساخت	مسجد سمساره کوچه	سقاخانه
سفرنامهٔ حاج سیاح به فرنگ	جغرافیا- سفرنامه	۱۵	مارسی- فرانسه	دست‌ساخت	هتل	دستشویی / روشویی
جغرافیای تاریخی کشورهای اسلامی	جغرافیا- جغرافیای تاریخی	۱۵	اندلس	دست‌ساخت	قصر الحمراء	حوض وسط حیاط
اعلام اصفهان	تراجم فرهنگ‌نامهٔ محلی	۱۵	اصفهان	دست‌ساخت	مدرسه چهارباغ	سقاخانه
			مشهد اردهال کاشان	دست‌ساخت	بقعهٔ امامزاده سلطانعلی بن امام محمدباقر(ع)	سقاخانه
			اصفهان	دست‌ساخت	مدرسهٔ میرزا حسین، مسجد محلهٔ نو	آبخوری
			اصفهان	دست‌ساخت	مسجد خان	آبخوری
اقلیم پارس	جغرافیا- جغرافیای شهرها	۱۵	شیراز	دست‌ساخت	موزه پارس (باغ نظر)	شیء موزه (انتقال از مسجدجامع شیراز)
اصفهان دارالعلم شرق	جغرافیای شهرها	۱۵	اصفهان	دست‌ساخت	مدرسهٔ باقریه	آبخوری
			اصفهان	دست‌ساخت	مدرسهٔ ترک‌ها	سقاخانه
			اصفهان	دست‌ساخت	مدرسهٔ ترک‌ها	آبخوری
			اصفهان	دست‌ساخت	مدرسهٔ قرچقای بیک	آبخوری
			اصفهان	دست‌ساخت	مدرسهٔ قرچقای بیک	آبخوری
			اصفهان	دست‌ساخت	مدرسهٔ میرزا شاه حسین (هارونیه)	آبخوری
			اصفهان	دست‌ساخت	مدرسهٔ میرزا شاه حسین (هارونیه)	آبخوری
فرهنگ اعلام جغرافیایی- تاریخی در حدیث و سیرهٔ نبوی	جغرافیا- معجم جغرافیایی	۱۵	مدینه	طبیعی	کوه احد- وادی (بیابان)	محل ذخیرهٔ آب جهت آشامیدن
اترکنامه تاریخ جامع قوچان	جغرافیا- جغرافیای شهرها	۱۵	روستای ایلچی خان در قوچان	طبیعی	تپه	نام تپه
مدینه‌شناسی	جغرافیا- جغرافیای شهرها	۱۵	مدینه	طبیعی	کوه احد	ذخیرهٔ آب

۳. نتیجه‌گیری

برای بررسی و دقت بیشتر جدول ۲ براساس موقعیت مکانی، محل قرار گرفتن سنگاب‌ها و کارکرد نسبی آن‌ها تهیه و تنظیم شده است. جدول مذکور نیز کلیت مربوط به تحلیل واژهٔ سنگاب را براساس تقسیم‌بندی سند تاریخی، موضوع، قرن، شهر، منطقه، دست‌ساخت، طبیعی، موقعیت قرارگیری و کارکرد آن نشان می‌دهد. در این جدول تعداد ۱۵ جلد کتاب بررسی شده که از این تعداد ۵ جلد مربوط به قرن ۱۴ هجری و تعداد ۸

جلد مربوط به قرن ۱۵ هجری است. شهرهای اشاره‌شده در این کتب تاریخی و جغرافیایی عبارت‌اند از: قسطنطنیه، شیراز، اسفراین، مشهد، پاریس، اصفهان، استانبول، قزوین، اندلس، مارسی و کاشان. با توجه به منابع و متون تاریخی و جغرافیایی قرون ۱۴ و ۱۵ هجری واژهٔ «سنگاب» در برخی مناطق و با کارکردهای مختلف دیده می‌شود. براساس مطالب موجود در این منابع سنگاب‌ها به دو دسته سنگاب‌های طبیعی و دست‌ساخت تقسیم شده‌اند. سنگاب طبیعی حوضچه‌های آبگیری است که در دل کوهستان‌ها و صخره‌ها ایجاد شده است. این حوضچه‌ها معمولاً نزولات آسمانی مانند آب باران و برف را در خود نگه می‌دارند. آب موجود در درون سنگاب‌های طبیعی برای تأمین آب مورد نیاز حیات وحش مورد استفاده قرار می‌گیرد. به‌طور کلی، سنگاب دست‌ساخت توسط انسان با کاربری‌های مختلف و طبیعی‌ها توسط عوامل طبیعی به وجود آمده‌اند. براساس متون موجود در جامعهٔ هدف مورد پژوهش از سنگاب‌ها در شهرها و مناطقی چون اصفهان، شیراز، استانبول، قزوین، مشهد، اسفراین، پاریس، کاشان، مدینه، قوچان و قسطنطنیه نام برده شده است. موقعیت و وضعیت قرارگیری سنگاب‌ها کاخ‌ها، کلیساها، مساجد، اماکن تاریخی و باستانی، حمام‌ها و گرمابه‌ها، هتل‌ها، مدرسه‌ها، موزه‌ها، کوه‌ها و تپه‌ها، مرقدها و اماکن مقدس بوده است. سنگاب‌ها عنصر مهمی در اماکن مذهبی و غیرمذهبی بوده‌اند و در کاربری‌های مختلف مورد استفاده قرار می‌گرفتند. بنا به تناسب مکانی که سنگاب در آن قرار می‌گرفته، کارکرد آن نیز تغییر می‌کرده و با آن فضا متناسب می‌شده است. به‌طور مثال سنگاب‌ها در مساجد و مدارس به‌عنوان محلی برای آب‌خوری یا وضو داشته‌اند، ولی در کلیسا به‌عنوان ظرفی برای غسل تعمید به کار گرفته می‌شده‌اند. بیشتر سنگاب‌هایی که به‌صورت طبیعی به وجود آمده بودند، به‌عنوان محل نگهداری یا ذخیرهٔ آب مورد استفاده قرار می‌گرفتند.

منابع

اعتمادالسلطنه، محمدحسن بن علی. (۱۳۶۷). مرآت البلدان. تهران: دانشگاه تهران.

افضل طوسی، عفت‌السادات، و نسیم، مانی. (۱۳۹۲). سنگاب‌های اصفهان، هنر قدسی شیعه. مجلهٔ باغ نظر، ۱۰ (۲۷)، ۴۹-۶۰.

باربارو، جوزوفا. (۱۳۸۱). سفرنامه‌های ونیزیان در ایران. ترجمهٔ منوچهر امیری. چ۲. تهران: انتشارات خوارزمی.

جعفریان، رسول. (۱۳۸۹). سفرنامه‌های حج قاجاری. تهران: انتشارات علم.

حبیبی زهرا. (۱۳۹۶). پژوهش در کتیبه‌های سنگاب مسجد رحیم خان. مجلهٔ اثر، شمارهٔ ۷۷، ۲۱-۳۰.

حجارپور خلج، سمانه، و عقیلی، سید احمد. (۱۴۰۱). سنگاب، تجلیگاه فرهنگ حسینی در موقوفات سلامت (مطالعهٔ موردی: سنگاب‌های شهر اصفهان). مجلهٔ وقف میراث جاویدان، شمارهٔ ۱۱۸، ۸۹-۱۰۸.

دبیر سیاقی، محمد. (۱۳۸۱). سیر تاریخی بنای شهر قزوین و بناهای آن. قزوین: انتشارات حدیث امروز.

دهباشی، علی. (۱۳۹۹). سفرنامهٔ حاج سیاح. چ۷. تهران: نشر سخن.

دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۸۵). لغت‌نامه (فرهنگ متوسط). زیر نظر جعفر شهیدی. جلد دوم. چ۱. تهران: فرهنگ زبرجد.

راوندی، مرتضی. (۱۳۵۴). تاریخ اجتماعی ایران. چ۳. تهران: انتشارات امیرکبیر.

رسول‌آبادی، علی، احمدی، محمود، و حسین‌پور، غلامرضا. (۱۳۹۹). نقش سنگاب‌ها در تأمین آب حیات‌وحش. نهمین همایش ملی سامانه‌های سطوح آبگیر باران. تبریز: دانشگاه تبریز.

شاکری، رمضانعلی. (۱۳۸۱). اترک‌نامهٔ تاریخ جامع قوچان. تهران: انتشارات امیرکبیر.

شجاع‌السلطنه. (۱۳۸۶). سفرنامهٔ حاج سیاح. تهران: نشر سخن.

شراب، محمدمحمدحسن. (۱۳۸۳). فرهنگ اعلام جغرافیایی. تهران: نشر مشعر.

فرصت شیرازی، محمدنصیر بن جعفر. (۱۳۷۷). آثار عجم. تهران: انتشارات امیرکبیر.

فسایی، حسن بن حسن. (۱۳۸۲). فارسنامهٔ ناصری. تهران: انتشارات امیرکبیر.

قرچانلو، حسین. (۱۳۸۲). جغرافیای تاریخی کشورهای اسلامی. تهران: مرکز تحقیق و توسعهٔ علوم انسانی.

کفیلی، حشمت. (۱۳۸۱). سنگاب خوارزمشاهی . نشریهٔ وقف میراث جاویدان، شمارهٔ ۴۱ و ۴۲، ۵۳-۶۰.

مجدالاسلام، احمد. (۱۳۴۷). سفرنامهٔ کلات. اصفهان: نشر دانشگاه اصفهان.

محمدی میلاسی. (۱۳۹۸). نقوش سنگاب امامزاده شاه سید علی اصفهان با تأکید بر مفاهیم و ساختار در هنر ایرانی. فصلنامهٔ هنر و تمدن شرق، ۷ (۲۶)، ۶۷-۸۰.
مخلصی، محمدعلی. (۱۳۹۶). پژوهشی در تاریخ و قدمت سنگاب تاریخی مسجدجامع عتیق شیراز. مجلهٔ اثر، شمارهٔ ۷۸، ۸۹-۹۸.
مسرت، حسین. (۱۳۸۴). پژوهشی در آب‌انبارهای شهر یزد. یزد: انتشارات اندیشمندان یزد.
مسعودی، علی بن حسین. (۱۳۷۴). مروج الذهب و معادن الجوهر. ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده. چ۵. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
مصطفوی، محمدتقی. (۱۳۷۵). اقلیم پارس. تهران: نشر اشاره.
معین، محمد. (۱۳۸۶). فرهنگ معین. چ۳. تهران: انتشارات زرین.
مهدوی، مصلح‌الدین. (۱۳۸۶). اعلام اصفهان. اصفهان: سازمان فرهنگی تفریحی شهرداری اصفهان.
نجفی، محمدباقر. (۱۳۶۷). مدینه‌شناسی. تهران: انتشارات خرمایستان.
بیت، چارلز ادوارد. (۱۳۶۵). خراسان و سیستان. تهران: انتشارات یزدان.

An Analysis of the Spatial Status and Function of the *Sangab* (Stone Basin) Based on the Works of Selected Authors of History and Geography from the 14th and 15th Centuries AH

Javad Aghajani Keshteli
Assistant Professor, Art Research Faculty, Science and Arts University, Yazd, Iran (Corresponding Author) / j.aghajani@sau.ac.ir
Somayeh Omidvari
Associate Professor, Architecture Faculty, Science and Arts University, Yazd, Iran/ s.omidvari@sau.ac.ir
Mahboobeh Tayefi Nasrabadi
Lecturer, Graphic Faculty, Science and Arts University, Yazd, Iran/ Mah.tayefi@gmail.com

Received: 10/06/2025
Accepted: 29/07/2025

Introduction
As tangible cultural heritage, Sangabs (large stone basins) have a special position as well as various material functionsin the cultural sphere. The status and function of these artifacts have always been proportional to the place and space in which they are situated. Although many *Sangabs* have lost their primary use today and turned into museum objects, an in-depth analysis of historical and geographical texts can reveal their rich functional and conceptual dimensions. This research aims to define the status of Sangabs more precisely as it seeks to discover their functional links by answering these two main questions: where were *Sangabs* placed? and what were their primary functions?

Method
This research is descriptive-analytical and theoretical in objective. The data collection method was library based, with information collected aboutSangabsfrom the texts on history and geography written in the fourteenth and the fifteenth centuries AH. The research population consisted of books and treatises indexed in the *Nur al-Sirah* and *Jughrafiya-yiJahan-i Islam* collections, from which sixteen volumes were selected. The Sampling waspurposive. Data analysis was conducted using a qualitative method, involving the coding, extraction, and classification of relevant sentences and passages, followed by a content analysis of these materials.

Research Findings
The findings of this research indicated that Sangabs were present across a wide geographical area in Iranian cities and even beyond, including Isfahan, Shiraz, Mashhad, Qazvin, Esfarayen, Kashan, Herat, Istanbul, Constantinople, and Medina. Structurally, Sangabs are divided into two main categories: the man-made (crafted from stones such as marble, often featuring inscriptions and calligraphy in the Nastaliq script) and the "natural" (rock pools formed at the foot of mountains by natural factors).The spatial location of Sangabswas highly diverse, encompassing both religious and non-religious spaces. Prominent religious sites included mosques, Imamzadehs, holy shrines, churches, Takayas, and Saqqa-khanehs (public water dispensers). The non-religious sites include palaces and mansions, public baths (*hammams*), schools (*madrasas*), bazaars, caravanserais, shops (like those of barbers/delaki), and even museums. Within these structures, Sangabs were installed in high-traffic areas such as the entrance vestibule (*hasht-ivorudi*), courtyard, *iwan*, portico (*revaq*), next to pools and in the changing room of baths (*sarbineh*).The functions of Sangabs also covered a wide spectrum, tailored to their location. The main uses included: water storage for drinking (public water supply), performing ablutions (*wudu*), washing/cleaning (in baths and for general hygienic purposes), and ceremonial use (such as baptism in churches). Some natural Sangabs also served as small reservoirs along caravan routes or at the foot of mountains.

Conclusion

The results of this research clearly demonstrate that Sangabs were not merely static stone vessels; rather, they were dynamic elements fully integrated into the daily life, culture, and architecture of their era. The analysis of historical and geographical texts from the fourteenth and fifteenth centuries AH confirmed that these artifacts, with their broad geographical distribution and existence in both natural and man-made forms, met the biological, religious, and social needs of the communities. The diversity of Sangab installation sites, ranging from mosques and holy shrines to palaces and public baths, highlighted their multifaceted role: sometimes a symbol of sanctity next to a religious site and sometimes a purely functional element serving public welfare in an urban space.The discovery of the link between location and function is one of the most important achievements of this research. For instance, the function of ablution in mosques, washing in baths, and religious commemoration in *Saqqa-khanehs* perfectly illustrates this connection. Furthermore, the presence of beautiful inscriptions and designs on man-made Sangabs, in addition to their utilitarian purpose, emphasized their artistic and spiritual dimensions, transforming them into a cultural-historical legacy. This research, by systematizing the study of Sangabs through written sources, has not only succeeded in reviving the historical memory of these architectural elements but also provides a model for similar studies on other overlooked cultural artifacts.

Keywords: Sangab, Islamic art, Islamic architecture, Qajar travelogues.

References

Afzal Tousi, E., & Nasim, M. (2013). Stone basins of Isfahan: The sacred art of Shia. *Bagh-e Nazar*, (27), 49–106. [In Persian]

Barbaro, G. (2002). *Venetian travelogues in Iran* (M. Amiri, Trans.; 2nd ed.). Tehran: Khwarazmi. [In Persian]

DabirSiyaqi, M. (2002). *Historical development of Qazvin city and its buildings*. Qazvin: Hadith Emrooz. [In Persian]

Dehbashi, A. (2020). *Haj Saiyah travelogue*. Tehran: Sokhan. [In Persian]

Dehkhoda, A. A. (2006). *Dictionary (Intermediate)* (J. Shahidi, Ed.; Vol. 2). Tehran: Zebarjad. [In Persian]

E'temad al-Saltaneh, M. H. (1988). *Mer'at al-buldan*. Tehran: University of Tehran. [In Persian]

Fasayi, H. (2003). *Naserifarsnameh*. Tehran: Amir Kabir. [In Persian]

ForsatShirazi, M. N. ibn J. (1998). *Asar-e-Ajam*. Tehran: Amir Kabir. [In Persian]

Habibi, Z. (2017). Research on the inscriptions of the basin of Rahim Khan Mosque. *Asar*, (77), 21–30. [In Persian]

HajarpourKhalaj, S., &Aghili, S. A. (2022). Basins as manifestation of Hosseini culture in health endowments: Case study of basins of Isfahan. *Waqf Eternal Heritage*, (118), 89–108. [In Persian]

Jafarian, R. (2010). *Qajar pilgrimage travelogues*. Tehran: Elm. [In Persian]

Kafili, H. (2002). Kharazmshahi basin. *Waqf Eternal Heritage*, 41–42, 53–60. [In Persian]

Mahdavi, M. al-D. (2007). *Alamat-e Isfahan*. Isfahan: Cultural & Recreational Organization of Isfahan Municipality. [In Persian]

Majd al-Islam, A. (1968). *Travelogue of Kalat*. Isfahan: University of Isfahan. [In Persian]

MohammadiMilasi. (2019). Designs of the basin of Imamzadeh Shah Seyed Ali, Isfahan: Emphasis on concepts and structure in Iranian art. *Art and Eastern Civilization Quarterly*, 7(26), 67–80. [In Persian]

Mokhlesi, M. A. (2017). Research on the history and antiquity of the historic basin of AtighJame Mosque, Shiraz. *Asar*, (78), 89–98. [In Persian]

Mosarrat, H. (2005). *Research on the water reservoirs of Yazd*. Yazd: Andishmandan. [In Persian]

Mostafavi, M. T. (1996). *Climate of Pars*. Tehran: Eshareh. [In Persian]

Najafi, M. B. (1988). *Medina studies*. Tehran: Khormayestan. [In Persian]
Qarchanlu, H. (2003). *Historical geography of Islamic countries*. Tehran: Center for Humanities Research & Development. [In Persian]
Rasoulabadi, A., Ahmadi, M., &Hosseinpour, Gh. (2020). Role of basins in providing water for wildlife. In *Ninth National Conference on Rainwater Harvesting Systems*. Tabriz: University of Tabriz. [In Persian]
Ravandi, M. (1975). *Social history of Iran* (Vol. 3). Tehran: Amir Kabir. [In Persian]
Shakeri, R. A. (2002). *Atrkanameh: Comprehensive history of Quchan*. Tehran: Amir Kabir. [In Persian]
Sharab, M. H. (2004). *Dictionary of geographical names*. Tehran: Moshar. [In Persian]
Shoja-ol-Saltaneh. (2007). *Haj Siyah travelogue*. Tehran: Sokhan. [In Persian]
Yeat, C. E. (1986). *Khorasan and Sistan*. Tehran: Yazdan. [In Persian]

مقاله:
علمی‌پژوهشی

10.22052/HSI.2025.256844.1261

خوانش نقوش سوزن‌دوزی پوشاک زنان بلوچ از منظر کارکردگرایی مالینوفسکی

زهرا خزائی*
مریم مونسی سُرخه**

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۳/۰۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۵/۲۹

چکیده

سوزن‌دوزی، جلوه‌گاهی از قریحهٔ هنری، ذوق سلیم و باورهای قومی بانوان بلوچ است. با استناد به دیدگاه کارکردگرایی مالینوفسکی، نهادهای اجتماعی نقشی بنیادین در تأمین نیازهای اساسی جامعه ایفا می‌کنند. هریک از اجزای نظام اجتماعی، کارکردی معین در راستای حفظ و بقای کلیت جامعه دارند. بقای هر نظام اجتماعی، مستلزم سازگاری با سایر نظام‌ها، تداوم حیات در تعامل با آن‌ها و کسب پشتیبانی متقابل است. پژوهش حاضر، با هدف تحلیل نقوش سوزن‌دوزی بلوچ براساس چارچوب نظری کارکردگرایی مالینوفسکی، درصدد پاسخ به این پرسش است که چگونه می‌توان نقوش موجود در سوزن‌دوزی بلوچ را از این منظر تبیین نمود و سازوکارهای عملکردی آن‌ها چگونه است. این پژوهش با رویکردی توصیفی‌تحلیلی، تاریخی و گردآوری داده‌های اسنادی انجام شده است. روش نمونه‌گیری هدفمند بوده و ۴۰ نقش برگزیده شدند که ازنظر معناشناختی، فراوانی کاربرد و تنوع ساختاری (هندسی، گیاهی، حیوانی، انسانی)، نمایانگر مهم‌ترین رمزگان فرهنگی و زیبایی‌شناختی قوم بلوچ هستند. این انتخاب براساس پراکندگی، حضور پایدار در آثار شاخص منطقه، و ظرفیت نمادپردازی و به‌منزلهٔ نمونه‌ای نماینده از کل منطقه و تنوع سبک‌های سوزن‌دوزی بلوچ در چارچوب نظری مالینوفسکی انجام گرفت. نوآوری پژوهش در ارائهٔ خوانشی کارکردگرایانه از این نقوش است که برای نخستین‌بار سازوکار پیوند میان نمادها، نیازهای فرهنگی و کارکردهای اجتماعی را در چارچوب نظری مالینوفسکی بازتبیین می‌کند. یافته‌ها نشان می‌دهند سوزن‌دوزی به‌عنوان یک عنصر هویتی، از منظر سه اصل نیاز مالینوفسکی شامل نیازهای اولیه، اشتقاقی و انسجام‌دهندهٔ روحی، واجد کارکردگرایی مثبت است. نقوش دارای معانی خاصی و به‌مثابهٔ کارکرد فرهنگیِ چندلایه در نظام اجتماعی زنان بلوچ تفسیر می‌شوند که به‌عنوان «خودتنظیمی فرهنگی» عمل می‌کنند، و هویت قومی را تداوم می‌بخشند.

کلیدواژه‌ها: سوزن‌دوزی بلوچ، کارکردگرایی، نقش، مالینوفسکی، نهادهای اجتماعی.

* دانشجوی کارشناسی ارشد گروه طراحی پارچه و لباس، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران (نویسنده مسئول)/ z.khazaie@student.alzahra.ac.ir
** استادیار گروه طراحی پارچه و لباس، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران/ m.mounesi@alzahra.ac.ir

۱. مقدمه

بلوچستان در جنوب شرقی ایران واقع شده که به دو ناحیهٔ اصلی سرحد در شمال و مکران در جنوب تقسیم می‌شود؛ شهرستان‌های ایرانشهر و سراوان در میانهٔ این دو پهنه جای گرفته‌اند. پیشینهٔ زیست انسانی در این سرزمین به بیش از پنج هزار سال می‌رسد. در کتیبه‌های هخامنشی تخت‌جمشید و بیستون، از این ناحیه با نام‌های «ماکا» و «مکیا» یاد شده و به‌عنوان چهاردهمین ایالت قلمرو هخامنشی معرفی گردیده است. در روزگار ساسانی نیز این منطقه با نام «مکوران» شناخته می‌شد. بر پایهٔ یافته‌های تاریخی، واژهٔ «بلوچستان» نخستین‌بار در دورهٔ نادرشاه افشار در متون فارسی ثبت شده است. بلوچ‌ها از تبار آریایی‌اند و پیوندهای فرهنگی و تاریخی عمیقی با دیگر اقوام ایرانی در جنوب شرق و مرکز کشور دارند. زبان رایج آن‌ها بلوچی است؛ پیش از گسترش اسلام پیرو آیین زرتشت بوده‌اند و امروزه اغلب مسلمان و از شاخهٔ تسنن هستند. سوزن‌دوزی بلوچ بازتاب سنت‌ها، باورها و جهان‌بینی این قوم و میراث هنری زنان و دختران بلوچ است. از نگاه انسان‌شناسی، سوزن‌دوزی در فرهنگ بلوچ صرفاً یک هنر تزیینی نیست، بلکه سازوکاری فرهنگی برای تداوم هویت جمعی و پاسخ‌گویی به نیازهای روانی و اجتماعی جامعه است. نظریهٔ کارکردگرایی مالینوفسکی، دقیقاً بر همین بنیان استوار است که هر عنصر فرهنگی در نظام اجتماعی نقشی معین در حفظ تعادل، انسجام و بازتولید ارزش‌های مشترک دارد. در این دیدگاه، جلوه‌های هنری چون نقش و رنگ، فقط ابزار بیان زیباشناسانه نیستند، بلکه حامل معنا و کارکردی‌اند که در خدمت نیازهای اجتماعی، عاطفی و آیینی قوم جای می‌گیرند. سوزن‌دوزی بلوچ نیز با ایجاد حس تعلق، تقویت پیوندهای خانوادگی و بازنمایی باورهای جمعی، کارکردی مشابه نهادهای فرهنگی و آیینی ایفا می‌کند. هر نقش در این هنر، نشانه‌ای از تلاش زنان در حفظ ساختار معنایی جامعه است؛ از خلال این نقش‌ها، نظامی نمادین شکل می‌گیرد که کارکرد آن، انتقال ارزش‌ها و بازآفرینی نظم فرهنگی در بستر زندگی روزمره است. بدین‌سان، سوزن‌دوزی را می‌توان به‌مثابهٔ تجسم عینی کارکردهای فرهنگی دانست که مالینوفسکی از آن سخن می‌گوید؛ کارکردهایی که از دل نیازهای اولیهٔ زیستی تا لایه‌های عمیق انسجام روحی جامعهٔ بلوچ امتداد می‌یابد. هر نقش، ورای وجه تزیینی، صورت عینیِ رابطهٔ میان «نهاد»، «نیاز» و «کارکرد» است؛ ازاین‌رو مطالعهٔ این نقوش در بستر نظری کارکردگرایی، امکانی برای فهم چگونگی ایفای نقش هنر در حفظ توازن اجتماعی و بازتولید هویت قومی فراهم می‌سازد. هدف از این پژوهش تحلیل نقوش سوزن‌دوزی بلوچ براساس چارچوب نظری کارکردگرایی مالینوفسکی است تا به این پرسش پاسخ دهد که تحلیل معانی نقوش سوزن‌دوزی بلوچ از منظر کارکردگرایی مالینوفسکی[۱] در سه سطح اولیه، اشتقاقی و انسجام‌دهندهٔ روحی چگونه است. طبق آن هر جزئی از جامعه، کارکردی مؤثر نسبت به کل جامعه داشته و کار آن تأمین نیازهای انسانی است. همچنین ازنظر مالینوفسکی، هر پدیدهٔ فرهنگی دارای دو بُعد کارکردی است: کارکرد مثبت زمانی پدید می‌آید که عامل فرهنگی به حفظ انسجام، ثبات و توازن نظام اجتماعی یاری رساند، درحالی‌که کارکرد منفی هنگامی رخ می‌دهد که همان عنصر موجب تنش، گسست یا بی‌نظمی در ساختار فرهنگی شود. تشخیص این دو وجه به فهم پویایی درونی فرهنگ و تعامل اجزای آن با نیازهای انسانی امکان می‌دهد.

پژوهش پیش رو با رویکردی توصیفی‌تحلیلی، تاریخی و گردآوری داده‌های اسنادی و با استفاده از منابع الکترونیک و ابزار فیش است. روش نمونه‌گیری در این پژوهش هدفمند بوده است؛ لذا از میان تمامی نقوش موجود در سوزن‌دوزی بلوچ، ۴۰ نقش برگزیده شدند که ازنظر معناشناختی، فراوانی کاربرد و تنوع ساختاری (هندسی، گیاهی، حیوانی، انسانی)، نمایانگر مهم‌ترین رمزگان فرهنگی و زیبایی‌شناختی قوم بلوچ هستند. این انتخاب براساس پراکندگی، حضور پایدار در آثار شاخص منطقه، ظرفیت نمادپردازی در چارچوب نظری مالینوفسکی، و به‌منزلهٔ نمونه‌ای نماینده از کل منطقه و تنوع سبک‌های سوزن‌دوزی بلوچ انجام گرفت. نمونهٔ آماری، ۴۰ نقش شامل مِرچُک،[۲] گل‌مورت،[۳] بهار، بوزُک،[۴] بُک،[۵] هَشاس،[۶] گل سُهر،[۷] بُتِه، کَتَروک،[۸] ماهءُروچ،[۹] کِئارپادَک،[۱۰] مُرگ ءُ چورَگ،[۱۱] مُرگءُپانچ،[۱۲] چَمّماهی،[۱۳] پنج‌پلنگ،[۱۴] بال‌کبوتر، هُشترِدُمب،[۱۵] گانت‌میش، زومُک،[۱۶] دنتالو، طائوس،[۱۷] کرمُک،[۱۸] چمّ آهوگ، کل‌سیه‌مار،[۱۹] آدینَک،[۲۰] پَلیوار،[۲۱] جَوَک،[۲۲] شَمس بانور،[۲۳] چَم‌مُژه،[۲۴] چَم‌سورمَگ،[۲۵] شَیرّین‌جَنِک،[۲۶] چَم‌بُروان،[۲۷] پادنُگُک،[۲۸] گورچَم،[۲۹] چارچَم،[۳۰] تیتوک‌بانوران،[۳۱] روچ‌بَر،[۳۲] گِره ءُ هِل،[۳۳] دِلکَش‌دَست‌مَرَس[۳۴] و دِل‌بَنده[۳۵] است. مطالعات پیشین دربارهٔ سوزن‌دوزی بلوچ عمدتاً معطوف به جنبه‌های زیباشناسی، فرم، رنگ و تطبیق نقوش با هنرهای بومی سایر مناطق بوده‌اند و کمتر به تحلیل کارکرد اجتماعی و معنایی این نقش‌ها در نظام فرهنگی بلوچ پرداخته‌اند. این خلأ نظری، یعنی فقدان چارچوبی که بتواند میان «نیازهای فرهنگی»، «نهادهای هنری» و «کارکرد اجتماعی» پیوند برقرار کند، ضرورت بهره‌گیری از دیدگاه کارکردگرایی مالینوفسکی را آشکار می‌سازد. این نظریه با تأکید بر رابطهٔ میان اجزای فرهنگ و نیازهای انسانی، امکان تفسیر هر نمود

هنری را در بستر عملکرد اجتماعی آن فراهم می‌آورد. بدین‌سان، سوزن‌دوزی بلوچ نه صرفاً به‌مثابهٔ هنر تزیینی، بلکه به‌عنوان نهادی فرهنگی فهم می‌شود که با پاسخ‌گویی به نیازهای زیستی، روانی و انسجام‌دهندهٔ جامعه، در حفظ و بازتولید هویت قومی نقش دارد. انتخاب چارچوب نظری مالینوفسکی در این پژوهش، پاسخی مستقیم به کمبود رویکردهای کارکردی در مطالعات هنر بلوچ است و تلاشی برای بازنمایی نقش هنر در سازوکار تداوم اجتماعی و هویت فرهنگی قوم بلوچ به شمار می‌آید.

۲. پیشینهٔ پژوهش

در این راستا با توجه به مطالعات انجام‌شده، منابعی که نقوش سوزن‌دوزی بلوچ را از منظر کارکرد[۳۶] این نقوش بررسی کند، به‌طور مصداقی یافت نشد.، این پژوهش با تکیه بر نظریهٔ کارکردگرایی مالینوفسکی به تحلیل کارکردهای اجتماعی، فرهنگی و معنایی نقوش می‌پردازد. بدین‌سان خلأ نظری موجود در فهم نقش هنر به‌مثابهٔ نهادی فرهنگی و عامل حفظ انسجام اجتماعی بلوچ‌ها را پر می‌کند. این مطالعه با نمونه‌ای نماینده از کل منطقه و تنوع سبک‌ها، پیوند میان زیباشناسی بومی و کارکردهای فرهنگی را به‌صورت نظام‌مند بازشناسی می‌نماید.

موریس (۱۸۹۳) در کتاب سوزن‌دوزی تزیینی، اصول زیبایی‌شناسی و ترکیب‌بندی در دوخت‌های دستی را تبیین کرده و مبنایی برای تحلیل تاریخی و هنری گلدوزی‌های سنتی فراهم ساخته است. بیهقی (۱۳۶۵) در مقالهٔ «هنر و فرهنگ بلوچ»، به معرفی و هنر بلوچ پرداخته است. افشار سیستانی (۱۳۷۱) در کتاب بلوچستان و تمدن دیرینهٔ آن، به توصیف ساختار جغرافیایی و مردم‌شناختی بلوچستان پرداخته و ضمن معرفی ویژگی‌های پوشاک و سوزن‌دوزی، آن را بازتابی از وضعیت زیست‌محیطی و ذوق هنری مردم منطقه دانسته است. یاوری و سرخوش (۱۳۸۹) در کتاب آشنایی با لباس‌ها و پوشاک سنتی مردم مناطق مختلف ایران، به پوشاک اقوام ایران پرداخته که پوشاک بلوچ ازجملهٔ آن‌هاست. قاسمی و همکاران (۱۳۹۲) در مقالهٔ «ساختار صوری نقوش طبیعی در سوزن‌دوزی زنان بلوچ (با تأکید بر نمونه‌های شهرستان سراوان)»، الگو و ساختار نقوش طبیعی سوزن‌دوزی بلوچ را با تأکید بر محدودهٔ جغرافیایی خاص مورد بررسی قرار می‌دهد. محمودزهی (۱۳۹۱) در کتاب آیین‌ها، باورها و فرهنگ مردم بلوچستان، پیوند میان آیین‌های سنتی، نمادهای فرهنگی و پوشاک را به‌مثابهٔ عامل تقویت هویت قومی بلوچ برجسته می‌سازد. انصاری (۱۳۹۲) در اثر آشنایی با فرهنگ عامه و اقوام ایرانی، با نگاهی مردم‌نگارانه، جنبه‌های هنری و اعتقادی صنایع‌دستی اقوام ایرانی ـ ازجمله بلوچ‌ها ـ را در پیوند با سنت‌های محلی بررسی کرده است. پژوهش موسوی حاجی و همکاران (۱۳۹۳) با عنوان «پوشاک بلوچ و پیوستگی آن با هویت ملی»، نشان می‌دهد که سوزن‌دوزی و پوشش بومی نه‌فقط حامل ارزش‌های زیباشناسانه، بلکه ابزاری مؤثر در تداوم هویت ملی‌ـقومی است. یعقوبی (۱۳۹۳) نیز در مقالهٔ «سوزن‌دوزی‌های پوشاک زنان بلوچ؛ رنگ و نقش»، با تحلیلی هنری و مردم‌شناختی، به بررسی این هنر می‌پردازد. کشاورز و جوادی (۱۳۹۵) در مقالهٔ »انتزاع نمادین در زیبایی‌شناسی هنر بلوچستان» زیباشناسی سوزن‌دوزی بلوچ را مورد تحلیل قرار می‌دهد. طاهر عزیزی و شیخی (۱۴۰۰) در مقالهٔ «گونه‌شناسی و تحلیل نقوش قوم بلوچ در بلوچی‌دوزی سرحد و مکران» به طبقه‌بندی و تحلیل نقوش بلوچ در محدودهٔ جغرافیایی خاص بلوچستان می‌پردازد. ساعدی و همکاران (۱۴۰۲) در مقالهٔ »مقایسهٔ هنر بلوچی‌دوزی ایران و پاکستان ازنظر شیوهٔ نقش‌پردازی، رنگ‌بندی، تکنیک دوخت» تشابهات نقوش بلوچی‌دوزی را در ایران و پاکستان بیان کرده‌اند.

۳. مبانی نظری

۳-۱. کارکردگرایی مالینوفسکی

فرهنگ جزئی از یک نظام است که به تعدادی از نیازهای زیستی و اجتماعی پاسخ می‌دهد. مالینوفسکی، به نقد نظریه‌های تکامل و اشاعه‌گرایانه پرداخته و مهم‌ترین کارکرد فرهنگ را تأمین نیازهای بشر می‌داند. دو مفهوم در کارکردگرایی عبارت‌اند از نیازها و نهادها. نیازها به موجودیت انسان بازمی‌گردند همانند تولیدمثل؛ و نهادها پایهٔ فرهنگ‌اند (فکوهی، ۱۳۹۵: ۱۶۷). هر نظام اجتماعی باید بتواند سازگار با نظام‌های دیگر عمل کند و برای آن‌ها باقی بماند و از پشتیبانی نظام‌های دیگر برخوردار باشد. کارکردگرایی و رابطهٔ درون نهادهای یک فرهنگ می‌تواند آشکار (با قصد قبلی) و نهان (به‌مقتضای ذات) باشد (Malinowski, 1948 : 1). کارکردگرایی مکتبی است که به‌واسطهٔ آن جامعه مانند مجموعه‌ای از نهادهای وابسته به هم عمل می‌کند. معنای کارکرد در منطق کارکردگرایی، اثر یا پیامدی است که یک پدیده در ثبات بقا و انسجام نظام اجتماعی دارد (مونسی سرخه و همکاران، ۱۴۰۱: ۱۴۳). کارکرد از سه عنصر کل، جزء و رابطه تشکیل شده و غایت، حفظ موجودیت کل است. در واقع فرهنگ یک کل تفکیک‌ناپذیر است که عناصر آن وابستگی متقابل دارند. هنر زیرمجموعهٔ فرهنگ است. بنابراین هنر اقوام و

نهادهای اجتماعی در برآوردن نیازهای مهم گام برمی‌دارند که این همان مفهوم کارکردگرایی است (بصل و همکاران، ۱۴۰۲: ۶۰۰). ضامن اصلی سازگاری اجزای این نهاد هماهنگی، هم‌نوایی و ارزش‌های مشترک است. برای ماندگاریِ یک نهاد در فرهنگ، هم‌نوا شدن با دیگر ارکان جامعه الزامی است (جاویدسخن و همکاران، ۱۴۰۱: ۱۰ و ۱۱). طبق نظر مالینوفسکی هر جزئی از جامعه، کارکردی مؤثر نسبت به کل جامعه داشته و کار آن تأمین نیازهای انسانی است (مالینوفسکی، ۱۳۸۳: ۹۱). لذا کارکرد فرهنگ، تأمین نیازهای بشر است؛ نیازهای سه‌گانه شامل: ۱. اولیه: زیستی مانند تولیدمثل و تغذیه؛ ۲. اشتقاقی: برآمده از فرهنگ مثل آموزش و پرورش و قوانین؛ ۳. انسجام‌دهندهٔ روحی مانند دین، ایدئولوژی و جهان‌بینی.

۳-۲. سوزن‌دوزی بلوچ

سوزن‌دوزی بلوچ، هنری است برای آراستن به پارچه‌های ساده که اکثر زنان بلوچ در آن مهارت دارند (Sidiq & Kakar, 2017 : 284). سوزن‌دوزی، سوچن‌دوزی یا بلوچی‌دوزی از اصیل‌ترین هنرهاست (افشار سیستانی، ۱۳۶۳: ۲۶۹). در زبان بلوچی، سوزن‌دوزی با دست (دوچ) دارای معنای فرهنگی است (ساعدی و همکاران، ۱۴۰۲: ۱۰۴). طرح‌های سوزن‌دوزی مکران دارای نقوش پرکارتر و رنگ‌های شاد و در سرحد با نقوش ساده و رنگ‌های ملایم‌اند (نمرودی، ۱۳۹۵: ۳۶). بارزترین ویژگی پوشاک زنان بلوچ، سوزن‌دوزی‌های ظریف و رنگارنگی است که جلوی پیراهن، سرآستین و دمپای شلوار را می‌آراید. این تزیینات به دو شیوه اجرا می‌شود: یا قطعات آمادهٔ سوزن‌دوزی بر لباس نصب می‌گردد، یا نقش‌ها مستقیماً دوخته می‌شود. لباس زنان بلوچ ازنظر فرم، ثبات زیادی دارد (تجویدی، ۱۳۹۰: ۹). لباس زن بلوچ از شش قطعه سوزن‌دوزی تشکیل شده: اول پیش‌سینه جیگ،[۳۷] زی، بندگ/کریک. زی با سوزن‌دوزی قرینه از یقه تا پایین سینه امتداد دارد. در تمام‌زی، کل پیش‌سینه و در نیم‌زی فقط بخش‌هایی از آن سوزن‌دوزی می‌شود؛ دوم، محرابی پنج‌ضلعی در پایین پیراهن، که پَندول یا گوپتان[۳۸]/کیسک گفته می‌شود؛ سوم و چهارم آستونک[۳۹] یا آستین بین ۱۰ تا ۳۰ سانتی‌متر و قرینه است؛ پنجم و ششم پاچگ یا دل‌پادگ برای تزیین دمپای شلوار است (یاوری و سرخوش، ۱۳۸۹: ۸۶).

اصطلاح رودوزی (روکاری) به هنری اطلاق می‌شود که نقوش روی پارچه‌های ساده ازطریق دوختن یا کشیدن تاروپود به وجود بیایند (کشاورز و جوادی، ۱۳۹۵: ۱۷). در سوزن‌دوزی بلوچ، تمام یا قسمت اعظمی از پارچه با بخیه‌های رنگین پوشیده شده است. در این رودوزی، دوخت به‌صورت خط‌هایی است که حالت هندسی به خود گرفته و از نوع دوخت ساتن با قطر یکسان است (حیدری و محمودی عالمی، ۱۴۰۲: ۷۹). ایجاد نقش با شمارش تاروپود به دو نوع ایجاد می‌گردد: نقش‌های ظریف (خودکار) و درشت (توئی) (علی‌زاده، ۱۳۹۴: ۳۰). همچنین محصولات طبق نوع دوخت، به سه دستهٔ پرکار، میان‌کار و کم‌کار تقسیم می‌شوند (حیدری و محمودی عالمی، ۱۴۰۲: ۷۹). نقوش هندسی و بدون ابهام (خسرویان و محمودی عالمی، ۱۳۹۷: ۶) با نوع زندگی مردم بلوچ همسوست. مهر اصالت از سازمان جهانی یونسکو دارد (کشاورز و همکاران، ۱۳۹۹: ۱۲۷). مهم‌ترین مراکز سوزن‌دوزی بلوچ عبارت‌اند از: گشت،[۴۰] سیب و سوران،[۴۱] اسپکه،[۴۲] ایرندگان،[۴۳] خاش، زاهدان و اسماعیل‌آباد (حسینی، ۱۳۹۹: ۴۹). سوزن‌دوزی، فراتر از یک هنر دستی، نمادی زنده از فرهنگ، هویت و تداوم تاریخی یک جامعه است. این مهارت ظریف، پلی میان نسل‌ها محسوب می‌شود. در واقع فرهنگ مجموعه‌ای از ارزش‌ها و عقایدی است که ایدئال‌های گروهی از مردم را در بر می‌گیرد؛ این میراث ارزشمند فرهنگی نیز که جنبه‌های عمیق اجتماعی را بازمی‌تاباند، ازطریق انتقال شفاهی و عملی سینه‌به‌سینهٔ مهارت سوزن‌دوزی از مادران به دختران، حفظ و تداوم یافته و انتقال این ارزش‌ها و عقاید میان اعضای یک فرهنگ به‌شیوه‌ای مشابه صورت می‌پذیرد. آنان این مجموعهٔ دانسته‌ها و تجربه‌های بومی را در گذر زمان، متناسب با نیازهای زندگی، رشد و تحول داده و به نسل‌های بعدی منتقل کرده‌اند. دانش بومی همواره با خلاقیت، هویت فرهنگی، الهام‌پذیری، تعامل و نوآوری همراه است (Rapoport, 1980, 9; Shaari, 2015 : 34).

۳-۲-۱. نقوش در سوزن‌دوزی بلوچ

از ویژگی‌های سوزن‌دوزی بلوچ، تنوع نقوش است. گسترش نقوش، هنرمندان را به ابداع ترکیب‌های تازه وامی‌دارد (قاسمی و همکاران، ۱۳۹۲: ۶۷). حدود پنجاه تا هفتاد نقش در هنر سوزن‌دوزی بلوچ شناخته شده است (یارشاطر و بلوک‌باشی، ۱۳۸۳: ۳۶۶). نقوش سوزن‌دوزی عبارت‌اند از:

۱. هندسی (مثلث، مربع و لوزی) که بیشترین کاربرد و تنوع را دارند (حیدری و محمودی عالمی، ۱۴۰۲: ۸۱) و با شمارش تاروپود ایجاد می‌شوند (طاهرعزیزی و شیخی، ۱۴۰۰: ۶۲). همچنین شامل دو بخش ساده (جَوَک، روچبَر، چَکَن،[۴۴] جالار،[۴۵] بَتَنو،[۴۶] صباصبا،[۴۷] کَشُک،[۴۸]

کِئارپادَک، مُرغ‌ءُپانچ، کَپُک،[49] تَتُک،[50] پُرُک،[51] ماه‌ءُروچ، دارُک،[52] گورچَم، مَندءُبُلو،[53] بوزُگ، بهار، چَمماهی، بُنُک،[54] ئِک، کیتون،[55] کَلَمپُرُک،[56] شیرازه،[57] حان‌گل،[58] پنج‌آدینَکی،[59] پیتی،[60] پَلیوار، مِرچُک، پَردیسی،[61] هَشاس، شولُگ،[62] دَگُک،[63] پُرکار،[64] سَبزو،[65] دِژ،[66] چوتَل،[67] پَرایِیز،[68] کلاهی‌چَکَن،[69] وَنُک،[70] بِیسکوت‌دوچ،[71] نُه‌آدینَکی،[72] سَرِطائوس،[73] قلب‌جوانان، کیچی‌دوچ،[74] کوه‌بندر، گل‌سُهر، بُتِه، گل چهاربرگی، گل هشت‌برگی) و مرکب (سراوانی‌دوچ،[75] کویئه‌دوچ،[76] هفتصدآدینَکی،[77] گل‌بادام، ئِک‌زرافشان،[78] تلوموسم،[79] کَپ‌نال،[80] بال‌کبوتر، پادنُگُک، تاج‌پادشاه، کُردَلُک،[81] گِره ءُ هِل، موسُوم پُرکار،[82] گل کُندی،[83] گل ایرکَش،[84] گل‌کوئین،[85] موسوم سَندوکی،[86] دِل‌بَنده، شمس‌بانور، شَیرین‌جَنِک، سه‌اُک‌پُرکار،[87] دِلکَش‌دَست‌مَرَس، محراب‌ئِکّ،[88] مورت‌تاک،[89] بَکّالو،[90] چَندَن‌هار،[91] چَم‌مُژه، زِمشیرَگ،[92] گل‌گلدان، کوه‌سرعاشق، سیه‌دوچ،[93] اشک‌عروس، چَم‌بُروان، مُرگ‌ءُچورَگ، سَبُک‌سوزن، مورت‌تاک) هستند.

۲. طبیعی: گیاهی، حیوانی و انسانی که هندسی هستند اما به‌دلیل تفکیک موضوعی می‌توان آن‌ها را جداگانه بررسی کرد (قاسمی و همکاران، ۱۳۹۲: ۶۷). نقوش حیوانی (کِئارپادَک، هُشتِردُمب، مُرگ‌ءُپانچ، بال کبوتر) برگرفته از حیوانات منطقه و با کاربردِ انتزاعی یا واقع‌گرایانه هستند (علی‌زاده، ۱۳۹۴: ۳۷-۳۹). نقوش واقع‌گرا (بز، مرغ و شتر) اکثراً روی دست‌بافته‌های عشایر از قبیل سفره، نمکدان، گلیم و فرش بوده و در سوزن‌دوزی متداول نیست (طاهرعزیزی و شیخی، ۱۴۰۰: ۶۲). نقوش گیاهی (کتروک، ئِک، گل سُهر، بُتِه، گل چهاربرگی، گل هشت‌برگی) از کنار هم قرار دادن چند مربع، لوزی و مثلث (هندسی) است (جعفری، ۱۳۹۸: ۶۲-۶۳؛ نرماشیری، ۱۳۹۴: ۷۲-۷۴). عناصر طبیعی (چَپراس[94]= نوارهای زیگزاگی موازی و یادآور حرکت آب) تجلی طبیعت‌اند (قاسمی و همکاران، ۱۳۹۲: ۶۹؛ علی‌زاده، ۱۳۹۴: ۴۰).

۳. نقوش انسانی (تیتوک‌بانوران= آرایش عروس) روی قالیچه کاربرد دارد (مالک، ۱۳۹۹: ۷۱؛ کشاورز و همکاران، ۱۳۹۹: ۱۲۸ و ۱۲۹). زیبایی‌شناسی نقوش سوزن‌دوزی بلوچ براساس زاویه استوار است و قرینه‌سازی آن عموماً هندسی است؛ کاربرد اشکال مثلث، مستطیل و لوزی فراوان است و هر قوس کوچک جلوه‌ای خوشایند می‌آفریند (افروغ، ۱۳۸۸: ۸۳). ریتم، نظم و حرکت از دیگر ویژگی‌های بصری این هنرند (نظری و همکاران، ۱۳۹۳: ۴۲). الگوهای تزیینی در هنر بلوچ، متأثر از جلوه‌های طبیعی محیط پیرامون همچون گل‌ها، آب، پوشش‌های گیاهی و حیوانات و همچنین باورهای فرهنگی این قوم هستند. به‌سبب اعتقادات مذهبی، کاربرد نقوش چهرهٔ انسانی و جانوری واقع‌گرایانه در سوزن‌دوزی پوشاک زنان کمتر مشاهده می‌شود. هنرمند بلوچ معمولاً بدون استفاده از طرح اولیه یا نقشهٔ از پیش تعیین‌شده، با الهام از ذهن خلاق خود، نقش‌های تازه و اصیل را بر سطح پارچه پدید می‌آورد (شه‌بخش، ۱۳۸۴: ۱۴۳).

۳-۲-۲. رنگ در سوزن‌دوزی بلوچ

پس از نقش، رنگ را مهم‌ترین عنصر زیباشناسانهٔ بلوچ می‌دانند: رنگ‌های تند و گرم (صادقی، ۱۳۹۴: ۴۶)که به سه شکل رواج دارند: ۱. یک‌رنگ شامل رنگ قهوه‌ای، سیاه یا سفید؛ ۲. دورنگ شامل رنگ‌های قهوه‌ای و قرمز؛ ۳. هفت‌رنگ که عملاً از شش رنگ (قرمز، قهوه‌ای تیره، سبز، آبی، سفید یا سیاه) بهره می‌گیرند (پذیرش، ۱۳۹۸: ۴۶). در بلوچی‌دوزی انتخاب رنگ‌ها نسبت به پارچه به‌صورت متضاد و در حد اعلای خود است (نمرودی، ۱۳۹۵: ۶۷). رنگ اصیل و باهویت، قرمز است (کشاورز و جوادی، ۱۳۹۸: ۱۰). رنگ‌ها بیانگر عدم آرامش و امنیت در طبیعت است. رنگ‌ها تحت اصول قبیله‌ای، حماسی، تاریخی، مظلومیت و محرومیت مردم و ایستادگی در برابر نابرابری‌ها و استثمارند (علی‌زاده، ۱۳۹۴: ۹۷). قرمز و مشتقات آن (گوجه‌ای، آجری، گیلاسی، مرجانی، زرشکی، آلبالویی و حتی زرد و نارنجی‌های تیره و روشن)، سبز و مشتقات آن، آبی و مشتقات آن، قهوه‌ای و مشتقات آن، سفید و کرمی (کشاورز و جوادی، ۱۳۹۸: ۴۶). به‌طور کلی، رنگ‌های گرم از طیف قرمز و نارنجی به‌صورت فراوان در سوزن‌دوزی بلوچ به کار رفته است (فریدون‌زاده و همکاران، ۱۳۹۸: ۷۱) و درکل، ۸۰% رنگ‌ها را انواع قرمز تشکیل می‌دهد. سوزن‌دوزی در میان مناطق شمالی (سرحد) و جنوبی (مکران) تفاوت‌هایی دارد؛ ازجمله استفاده از رنگ‌های تیره با نقوش پر و ریز در جنوب، و رنگ‌های روشن با طرح‌های ساده در شمال (خاموشی، ۱۳۸۷: ۷۹). این تفاوت‌های محلی در استفاده از رنگ، خود به‌عنوان نمودی از گوناگونی و تمایز هویت‌های فرهنگی شناخته می‌شوند (Johnny, 2017 : 11).

۳-۲-۳. خاستگاه نقوش بلوچ

نقوش سوزن‌دوزی خاستگاه‌های متفاوتی دارند:

۱. گل‌ها و گیاهان: مِرچُک (مرچ+ک= فلفل کوچک) (ساعدی و همکاران، ۱۴۰۲: ۱۱۲)، به‌صورت دوخت‌های تزیینی و همراه آینه است (حسینی، ۱۳۹۹: ۶۵). گل‌مورت نام گردنبندی است. مورت درختی است که برگ‌های آن همانند برگ کُنار کاربرد دارویی دارد (نرماشیری،

۱۳۹۴: ۴۱)؛ طرح دوخت آن، انواع لوزی است که بر هریک از رئوسش، مثلثی واقع شده و قاعدهٔ هر مثلث و اضلاع لوزی با خطوطی مثل دندانه‌های شانه پوشانده شده (علی‌زاده، ۱۳۹۴: ۱۱۳). بوزُک به‌معنای شکوفه‌ای که تبدیل به میوه نمی‌شود (نرماشیری، ۱۳۹۴: ۴۱)؛ طرح دوخت آن، لوزی که از رئوس آن سه خط کوچک مثل کاکل منشعب شده (علی‌زاده، ۱۳۹۴: ۱۰۶). بهار و طرح دوخت آن، شبیه بوزُک است با این تفاوت که به‌جای خط‌ها سه گل‌برگ کوچک طراحی شده. ئِک (گل) (نرماشیری، ۱۳۹۴: ۴۱) و طرح دوخت آن، لوزی‌های منظمی است که بر رأس آن مثلث‌های کوچک قرار دارد. درون لوزی‌ها دایره‌هایی مثل پرچم است (قاسمی و همکاران، ۱۳۹۲: ۶۸). هَشاس (بنتاس= نماد برکه) است. تاس در گذشته ظرف نوشیدن آب و همچنین برای تعیین زمان‌بندی آبیاری کشاورزی بلوچ بوده (طاهرعزیزی و شیخی، ۱۴۰۰، ۶۴ و ۶۹)؛ طرح دوخت آن، لوزی که از وسط اضلاع آن خط کوچکی به مرکز ترسیم شده و شبیه گل نیلوفر است (نرماشیری، ۱۳۹۴: ۵۶). گل سُهر به‌معنای گل سرخ است (قاسمی و همکاران، ۱۳۹۲: ۶۵)، طرح دوخت آن، نقش ساده‌شدهٔ گلی است که با چهارضلعی و مثلث به‌شکل متقارن طراحی شده (طاهرعزیزی و شیخی، ۱۴۰۰: ۶۴). بُتِه که طرحی نمادین از ساقه، برگ و شاخه است، نقش آن، لوزی و طرح ساقه، شاخه و برگ را تداعی می‌کند. کَتَروک (قاصدک) شامل چند خط کوتاه است که روی‌هم قرار گرفته و گل‌های ریزی ایجاد می‌کنند (قاسمی و همکاران، ۱۳۹۲: ۶۵ و ۶۸).

۲. عناصر طبیعت: رابطهٔ انسان و طبیعت درهم‌تنیده، به‌شکلی که حیات بدون آن را نمی‌توان متصور شد. زندگی انسان در طبیعت، هم همراه با آسایش و هم ناملایماتی بوده و در واقع نوعی جنگ و صلح در طول تاریخ بین انسان و طبیعت برقرار شده است. به همین دلیل یکی از منشأهای شکل‌گیری نقوش اسطوره و نماد طبیعت بوده است. ماهءُروچ به‌معنای ماه و خورشید (نرماشیری، ۱۳۹۴: ۴۳ و ۴۴)، طرح دوخت آن، هلال ماهی است که خورشید را در بر گرفته است (علی‌زاده، ۱۳۹۴: ۱۰۵).

۳. حیوانات: بازتاب فرهنگ عشایری، کشاورزی و دامپروری است. کِئارپادَک به‌معنی پای حشره است (نرماشیری، ۱۳۹۴: ۴۳)، نقش آن از پرکاربردترین‌هاست و یک دایره محصور در لوزی با زائده‌هایی است (قاسمی و همکاران، ۱۳۹۲: ۶۸). مُرگءُچورَگ (مرغ و جوجه) (نرماشیری، ۱۳۹۴: ۴۳)، یک لوزی است که روی رأس‌های آن لوزی و مثلث‌های کوچک قرار دارد (علی‌زاده، ۱۳۹۴: ۱۱۴). مُرگءُپانچ (پای مرغ) (نرماشیری، ۱۳۹۴: ۴۳)، نقش آن، شبیه پای مرغ است که به رئوس فوقانی و تحتانی انگشت وسط لوزی کوچک متصل است (علی‌زاده، ۱۳۹۴: ۱۱۴). چَم‌ماهی (چشم ماهی) که چشم‌هایی است که زنجیروار به دنبال هم آمده‌اند (نرماشیری، ۱۳۹۴: ۴۳ و ۵۲). نقش پنج‌پلنگ نماد قدرت (پذیرش، ۱۳۹۸: ۲۶) که چهار خط موازی است که دو به دو متقاطع‌اند (طاهرعزیزی و شیخی، ۱۴۰۰: ۷۰). بال‌کبوتر نشان عشق و بشارت و مرکب از دو لوزی و یک دایره است که در هر رأس بزرگ لوزی، اَشکالی به‌صورت بال طراحی شده (پذیرش، ۱۳۹۸: ۲۶ و ۳۳). هُشترِدُمب (دم شتر) (قاسمی و همکاران، ۱۳۹۲: ۶۸) و نقش آن، خطوط شکسته‌ای است که در یک ردیف قرار دارند، نقش گانت‌میش (شاخ گاومیش) (جعفری، ۱۳۹۸: ۴۸). زومُک (نیش عقرب) (حسینی، ۱۳۹۹: ۷۰) که دو مربع توخالی در هم فرو رفته که از تلاقی آن‌ها یک لوزی مربع‌گونه در وسط پدیدار می‌گردد. طائوس (طاووس با بال‌های باز) (صادقی، ۱۳۹۴: ۷۸ و ۸۰)، که شبیه آدمی با دستان بالا برده است (مالک، ۱۳۹۹: ۳۳). برخی معتقدند که نام این نقش از روایات اسطوره‌ای وارد باور هنرمندان بلوچ شده (طاهرعزیزی و شیخی، ۱۴۰۰: ۷۰). دنتالو نماد دندان‌های تیز یک حیوان است، طرح دوخت آن متشکل از مستطیل افقی که در ضلع پایین آن مثلث‌هایی با زاویهٔ ۹۰ درجه تکرار شده (صادقی، ۱۳۹۴: ۶۴ و ۸۰). کرمُک (کرم کوچک) و معنای نظم و آرامش دارد (پذیرش، ۱۳۹۸: ۲۶). در دوخت این نقش از یک نخ ثابت که بر روی آن بست می‌زنند استفاده می‌کنند. این دوخت از دو رنگ مشکی و سفید تشکیل شده است. نخ ثابت، مشکی و بست آن سفید است. این دوخت روی یک تار از پارچه دوخته می‌شود (جعفری، ۱۳۹۸: ۳۶ و ۳۷). چم‌آهوگ (چشم دختران) لوزی مشبکی که در هریک از رئوس آن یک آینهٔ مربعی سوزن‌دوزی شده است. هنرمندان بلوچ به جهت تعداد آیینه‌ها آن را چهارآدینکی هم می‌نامند. چم‌آهوگ در لباس حتی در حاشیه نیز استفاده می‌شود. در زبان بلوچ به آهو آسینک یا آهوگ گویند (میرزائی و مافی‌تبار، ۱۴۰۲الف: ۱۳۴). کل‌سیه‌مار (لانهٔ بزرگ مار) این نقش از تکرار خطوطی به‌شکل ل است که روی یک خط راست تشکیل می‌شود. در واقع طراحی این نقش یادآور اثرات به‌جامانده از حرکت بدن مار روی شن‌های بیابان است که بیشتر برای قاب‌بندی سایر نقوش است (میرزائی و مافی‌تبار، ۱۴۰۲ب: ۶۶).

۴. ذهن و تخیل: برگرفته از ذهن هنرمند است همانند طائوس که خالق آن را به چشم ندیده و بلوچ این نگاره را در تعامل با هندی‌ها درک کرده است. آدینَک (آیینه)، گویی بلوچ در حیات خود همه‌جا محصور در آیینه است. آیینه نماد خورشید، جنبهٔ طلسم‌گونه دارد و جهت رفع بدی است (حبیبی جویباری، ۱۳۹۳: ۱۸۵).

۵. ابزار زندگی: پَلیوار (پل= حصار) حصارهایی از چوب درخت خرما برای منازل و باغ است (نرماشیری، ۱۳۹۴: ۴۲). طرح دوخت آن، یک لوزی با زاویه‌های بازتر است با ترکیبی از اشکال باز و بستهٔ لوزی و مثلث به حالت‌های مختلف (علی‌زاده، ۱۳۹۴: ۱۰۷). بانوی بلوچ به زیورآلات اهمیت می‌دهد. جَوَک گردنبندی است، طرح دوخت آن از گل‌های رنگین به‌شکل لوزی در اندازه‌های مختلف است که در وسط آن لوزی که بر رئوس آن عدد هفت به‌شکل باز و حجیم قرار گرفته (نرماشیری، ۱۳۹۴: ۴۲ و ۴۶). مورت نام گردنبندی است (جعفری، ۱۳۹۸: ۶۳). شمس بانور (بانور= عروس و شمس= قطعه طلایی آویزان از پیشانی) (علی‌زاده، ۱۳۹۴: ۹۵).

۶. اعضای بدن: چارچَم: چشم انسان و حیوان است به‌صورت پنج لوزی به‌هم‌پیوسته. در پیرامون لوزی مرکزی نشان فرمی هندسی از چشم است (طاهرعزیزی و شیخی، ۱۴۰۰: ۶۹). چَم‌مُژه= مژهٔ چشم (نرماشیری، ۱۳۹۴: ۴۳)، دایرهٔ کوچکی است که به هر چهار جهت آن ذوزنقه‌ای متصل است و لابه‌لای آن نقش‌های میخی دیده می‌شود (طاهرعزیزی و شیخی، ۱۴۰۰: ۶۵). چَم‌سورمَگ (سورمهٔ چشم) (نرماشیری، ۱۳۹۴: ۴۳)، شامل دو خط موازی است که درون آن دایره‌های ریز و درشت نقش بسته (پذیرش، ۱۳۹۸: ۴۲). شَیرین‌جَنِک (زن خوب)، که لوزی است و بر رئوس آن مثلثی و بر قاعدهٔ آن‌ها شش دایرهٔ ریز قرار داده شده. چَم‌بُروان (چشم ابرو) (نرماشیری، ۱۳۹۴: ۴۳ و ۶۶)، دایره‌ای که اطراف آن لوزی‌های کوچک به کار می‌رود (علی‌زاده، ۱۳۹۴: ۱۱۴). پادنُّک (پای نوزاد) طرح جدیدی است که از چهار مکعب‌مستطیل به‌شکل + در کنار هم قرار گرفته‌اند و قاعدهٔ فوقانی مکعب‌ها با حان‌گل پوشیده شده (نرماشیری، ۱۳۹۴: ۴۳ و ۶۲). گورچَم (چشم‌سیاه)، که دو خط موازی است که با فاصلهٔ کم از هم طراحی شده‌اند و درون آن با خطوط سیاه و سفید پر می‌شود به طرح چشمی معروف‌اند (طاهرعزیزی و شیخی، ۱۴۰۰: ۶۳).

۷. مذهب و باورهای قومی: باورهای قومی و مذهبی عامل مهم دیگری در خلق نگاره‌های سوزن‌دوزی است. داستان‌های حماسی نشانگر روحیهٔ رزم‌آوری و سلحشوری بلوچ با فرم‌های تند، زاویه‌دار و رنگ‌های گرم و قرمز است. ممنوعیت استفاده از نقش انسان در سوزن‌دوزی به‌عنوان یک قانون کلی پذیرفته شده (حسینی، ۱۳۹۹: ۸۱)، اما نقش‌هایی وجود دارد که ممکن است شبیه انسان نباشد اما نشانه‌هایی از انسان دارد؛ همانند نقش تیتوک بانوران (کشاورز و همکاران، ۱۳۹۹: ۱۲۸). در برخی موارد نیز از معنی لغوی همان نقوش می‌توان به محتوای آن‌ها پی برد (حبیبی جویباری، ۱۳۹۳: ۱۸۵). نقش دِل‌بَنده (دل‌بستگی) شامل چندضلعی است که درون آن از دو مثلث کوچک تشکیل شده. این چندضلعی به دو خط افقی موازی متصل شده و دو خط دیگر به موازات آن‌ها تکرار شده است. فاصلهٔ بین این خطوط با گل و آیینه تزیین شده‌اند. همچنین درون مثلث سه آیینه و درون چندضلعی پنج آیینه به کار می‌رود (علی‌زاده، ۱۳۹۴: ۱۱۲). گاهی نحوهٔ دوخت در نام آن‌ها تأثیر دارد (حبیبی جویباری، ۱۳۹۳: ۱۸۶). مانند نقش گِرهءُهِلّ (بگیر و بگذار). در واقع منظور استفادهٔ یک‌درمیان لوزی‌هاست. این نقش به‌شکل عدد هفت بوده که درون آن با مربع‌های بسیار ریز پوشیده شده (پذیرش، ۱۳۹۸: ۴۵) یا نقش روچبَر، به‌دلیل اینکه دوخت کندی دارد روزبَر نامیده‌اند. به این معنی که کار دوخت زیاد است و باعث می‌شود زمان روز، سریع‌تر پایان یابد (نمرودی، ۱۳۹۵: ۳۹). دوخت آن، به‌صورت خطوطی متقاطع است که با فرم‌های هفت و هشت محصور شده و از پشت پارچه دوخته می‌شوند (علی‌زاده، ۱۳۹۴: ۱۰۴). گاهی نیز نام‌گذاری نقوش به جهت زیبایی و قیمت بالای آن‌هاست، مانند نقش دِلکَش‌دَست‌مَرَس (دل می‌خواهد اما دست به آن نمی‌رسد)، که دلیل این نام‌گذاری قیمت بالای طرح است (حبیبی جویباری، ۱۳۹۳: ۱۸۶). طرح دوخت آن ترکیبی از نقوش همانند کشک، گورچم، جالار و کپنال است (علی‌زاده، ۱۳۹۴: ۱۱۳)، اخیراً به این طرح ماهواره می‌گویند (جعفری، ۱۳۹۸: ۴۷).

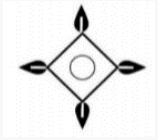
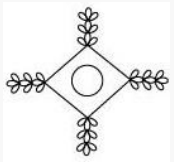
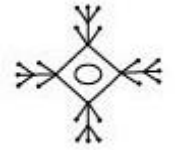
۴. تحلیل نقوش سوزن‌دوزی بلوچ طبق آراء کارکردگرایی مالینوفسکی

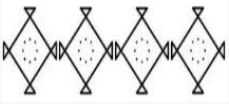
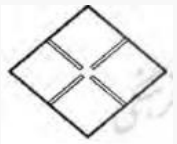
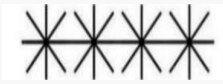
نقوش سوزن‌دوزی بلوچ را نمی‌توان صرفاً زیباشناسانه یا تزیینی دانست، بلکه این نقوش، همان‌گونه که مالینوفسکی در نظریهٔ کارکردگرایی خود تأکید می‌کند، بخشی از نظام فرهنگ در کلیت یکپارچهٔ آن هستند. از دید او، هر پدیدهٔ فرهنگی ــ خواه نهاد، باور یا عمل هنری ــ جزئی از کل فرهنگی است که کارکردی مشخص در جهت حفظ موجودیت آن کل دارد. کارکردگرایی مالینوفسکی بر سه عنصر «کل، جزء و رابطه» استوار است و غایت نهایی آن، حفظ پایداری و تداوم نظام اجتماعی است. به باور او، انسان موجودی نیازمند است و برای پاسخ به نیازهای خود،

سازوکارهایی فرهنگی ایجاد می‌کند؛ این سازوکارها همان نهادهایی هستند که هریک کارکردی در تأمین نیازهای زیستی، اجتماعی و روانی دارند. فرهنگ، مجموعه‌ای از نهادهای کارکردی است که از نیازهای اولیه سرچشمه می‌گیرند و سپس با پیچیده‌تر شدن حیات انسانی، به نیازهای اشتقاقی و انسجام‌دهندهٔ روحی گسترش می‌یابند. در این میان، سوزن‌دوزی بلوچ نهادی فرهنگی است که در سه سطح نیازهای مالینوفسکی قابل تحلیل است. این هنر از یک‌سو در پیوند با زیست مادی و معیشت اقوام بلوچ قرار دارد، و ازسوی دیگر، معنای نمادین آن در ساختارهای آیینی، باورهای دینی و روابط اجتماعی نمود پیدا می‌کند. ۱. سطح نیازهای اولیه: کارکرد زیستی و معیشتی. در این سطح، نقوش هنری پاسخی نمادین به نیازهای زیستی، حفاظت، تغذیه و بقا هستند. نقوشی چون مِرچُک (فلفل کوچک) با کارکرد «ادویه، بهبود غذا و همبستگی در مهمان‌نوازی» نشان‌دهندهٔ پیوند مستقیم فرهنگ با نیاز زیستی تغذیه‌اند. دوخت این نقش نه‌تنها تزیینی بلکه بازنمایی نظام معیشتی بلوچ است که در آن تأمین غذا و پذیرایی از مهمان ارزش فرهنگی دارد. نمونهٔ دیگر، بهار که نماد فراوانی، تازگی و امید به تولید غذاست؛ این نقوش در کارکردگرایی مالینوفسکی مصداقی از پاسخ فرهنگی به نیاز بیولوژیکی تغذیه و بازتولید محسوب می‌شوند. همان‌گونه که او فرهنگ را نظامی می‌داند که نیازهای زیستی را به زبان نماد و آیین منتقل می‌کند، نقش‌های گیاهی بلوچ نیز همین عمل را انجام می‌دهند؛ زیست مادی را در قالب هنر نمادین بازآفرینی می‌کنند. همین‌گونه نقش هَشاس (نماد برکهٔ آب) در پیوند با حفظ اکوسیستم و معناهای حیات، کارکردی برای تنظیم زمان کاشت و برداشت دارد و نماد رابطهٔ انسان با طبیعت است؛ در نگاه مالینوفسکی، چنین نمادهایی سازوکار فرهنگی حفاظت از منابع و استمرار حیات را شکل می‌دهند. ۲. سطح نیازهای اشتقاقی: نهادهای اجتماعی و روابط انسانی. سطح دوم به نیازهای ناشی از اجتماع و تعامل‌های انسانی مربوط می‌شود؛ جایی که نقوش حامل معانی ارتباط، محبت و اعتماد جمعی‌اند. برای نمونه، نقش بوزُک (گل شکوفه‌نشده) که بیانگر فاصله، ناکامی و آرزوی برآورده‌نشده است، در بُعد کارکردی نقش هشداردهندهٔ عاطفی دارد؛ فرهنگی که از شکست یا جدایی به زبان نماد سخن می‌گوید تا احساسات را مهار کند و جایگزین خشونت اجتماعی شود. همچنین نقش گل سُهر نماد عشق و دوستی است، در طرز نگاه بلوچ‌ها حامل فونکسیونی برای تحکیم روابط خانوادگی و پیوند دوستی در جمع زنان است. مالینوفسکی تصریح می‌کرد که هر کنش فرهنگی نوعی نهادسازی است؛ هنگامی که زنان بلوچ ضمن دوخت نقش «گل سُهر» یا «بُتِه»، عشق، پیوند و تعاون را بازآفرینی می‌کنند، در واقع نهاد اجتماعی «همبستگی» را ازطریق عمل هنری حفظ می‌کنند. نقش کَتَروک (گل قاصدک) و پادنُگ (پای نوزاد) نیز پاسخ‌هایی نمادین به نیازهای اجتماعی‌اند؛ یکی خبرآور دوستی و دیگری نشانهٔ امید به آینده و تولد. این نقوش به تداوم نسل و بازسازی روابط خانوادگی اشاره دارند و کارکرد آن‌ها اجتماعی است نه صرفاً زیبایی‌شناسانه. در همین سطح، نقش‌های انسانی نیز معنا دارند: تیتوک‌بانوران (آرایش عروس) بازنمایی منزلت زن و ارزش‌های زیبایی در جمع است؛ سوزن‌دوزی آن در مناسک عروسی به حفظ ساختار زناشویی و ارزش‌های اخلاقی فرهنگ کمک می‌کند. ۳. سطح نیازهای انسجام‌دهندهٔ روحی: معنا، باور و هویت. سومین سطح در نظریهٔ مالینوفسکی مربوط به نیازهای روانی و معنوی انسان است؛ جایی که فرهنگ در پاسخ به اضطراب‌ها، ترس‌ها و پرسش‌های وجودی، نظامی از نمادها و باورها می‌سازد. در سوزن‌دوزی بلوچ، این سطح در نقوشی چون بهار، بوزُک، هَشاس، بُته، پنج‌پلنگ، بال کبوتر، دنتالو، طائوس، چم‌آهوگ، کل سیه‌مار، آدینَک، پَلیوار، روچبَر و دِلکَش‌دَست‌مَرَس بروز می‌یابد. در این سطح، هنر عامل حفظ انسجام روحی از رهگذر معناست. نقش پنج‌پلنگ با دلالت بر قدرت، اتحاد و همکاری، حامل فونکسیونی در حفظ احساس امنیت و صلابت جمعی است و این خود سبب بروز ارزش اخلاقی و فلسفی می‌گردد. زن بلوچ با دوخت این نقش، تصویری از نیرو و پیروزی خلق می‌کند و ازطریق بازنمایی نمادین قدرت، اضطراب اجتماعی را کاهش می‌دهد. درمقابل، نقش بال کبوتر آرامش، صلح و استمرار نسل را نشان می‌دهد؛ تصویری که در کارکردگرایی مالینوفسکی به نیاز روانی انسان برای امید، پیوستگی، آرامش روحی و صلح پاسخ می‌دهد. درمجموع، این نقوش در بستر فرهنگ بلوچ شبکه‌ای از روابط میان نمادها و نهادهای فرهنگی می‌سازند. هیچ نقش منفردی مستقل از کل معنا ندارد؛ معنای آن‌ها از رابطه با سایر عناصر فرهنگی ـ آیین، زبان، جنسیت، معیشت ـ حاصل می‌شود. برای مثال، نقش دِل‌بَنده (دلبستگی) و گِرهٔ‌هِل (پایداری و تلاش) در سطح روابط انسانی و روانی کارکرد دارند؛ هر دو در پراکنش نمادین مفهوم وفاداری و استمرار در زندگی جمعی شرکت می‌کنند و با دیگر نقش‌های عاشقانه یا حمایتی، نظام معنایی واحدی شکل می‌دهند. مالینوفسکی تأکید می‌کند که فرهنگ یک کل منسجم است که باید از درون آن فهمیده شود، نه از بیرون. بنابراین، تحلیل نقوش بلوچ بدون درک پیوست فرهنگی‌شان با نظام اجتماعی و باورهای قومی ممکن نیست. در تحلیل کارکردیِ نقوش سوزن‌دوزی بلوچ، هر نقش نه‌تنها حامل معنا بلکه واجد دوسویهٔ کارکردی است: کارکرد مثبت و کارکرد منفی. کارکرد مثبت زمانی رخ می‌دهد که نقش، انسجام فرهنگی و ثبات روانی و اجتماعی را تقویت کند؛

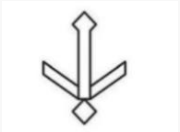
درحالی‌که کارکرد منفی، بیانگر تنش، اضطراب یا ناهماهنگی درون فرهنگ است. برای نمونه، نقش مِرچُک به‌معنی فلفل کوچک، به‌سبب سه اصل نیاز آن درنهایت سبب کارکردی مثبت می‌شود. درحالی‌که نقش بوزُک (شکوفه نارس) بازتاب ناکامی در رفع نیاز زیستی و نشانه‌ای از تنش اجتماعی است و ازاین‌رو کارکردی منفی دارد. نقش‌هایی مانند گل سُهر عشق، باروری و پیوند را القا کرده و کارکرد مثبت در تحکیم پیوندهای خانوادگی دارند؛ اما نقشی چون چَمّ‌سورمَگ که از ترس چشم بد و نیروهای منفی نشئت می‌گیرند، کارکردی دوگانه دارند: از یک‌سو در حوزهٔ روانی به احساس امنیت و آرامش کمک می‌کنند، و ازسوی دیگر، استمرار ترس و خرافه را بازنمایی می‌کنند. در سطح نمادهای حیوانی نیز، پنج‌پلنگ با دلالت بر شجاعت و قدرت جمعی، کارکردی مثبت دارد، اما اگر به نماد برتری و رقابت قبیله‌ای تبدیل شود، به کارکرد منفی گرایش می‌یابد. بدین‌ترتیب، برخی نقوش در فرهنگ بلوچ واجد ظرفیتی دوسویه هستند که معنا و کارکرد آن نه ثابت، بلکه بسته به موقعیت اجتماعی و نظام باورهای جمعی تغییر می‌کند؛ موضوعی که عیناً با رویکرد سیال و درون‌نگر مالینوفسکی دربارهٔ پویایی فرهنگ انطباق دارد. با توجه به این ظرفیت دوگانه، تمرکز این پژوهش و تنظیم جدول تحلیلی بر کارکرد مثبت نقوش و شناسایی سازوکارهای نمادینی است که فرهنگ بلوچ ازطریق آن، بر چالش‌های درونی غلبه کرده، انسجام اجتماعی خود را حفظ نموده و به ثبات روانی جامعهٔ زنان کمک می‌کند. این رویکرد، امکان برجسته‌سازی توانایی‌های تاب‌آور و سازندهٔ فرهنگ در برابر فشارهای محیطی را فراهم می‌آورد. بدین‌ترتیب، اگرچه برخی نقوش در فرهنگ بلوچ واجد ظرفیتی دوسویه هستند که معنا و کارکرد آن نه ثابت، بلکه بسته به موقعیت اجتماعی و نظام باورهای جمعی تغییر می‌کند، رویکرد کارکردی نظریه بر اثبات وجوه تقویت‌کنندهٔ این فرهنگ، منطبق با دیدگاه سیال و درون‌نگر مالینوفسکی، متمرکز است.

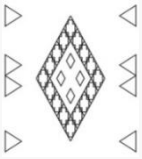
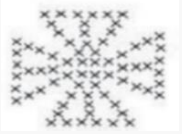
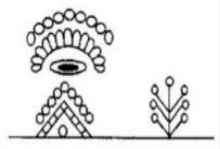
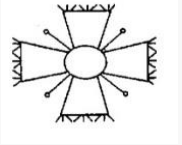
جدول ۱: تحلیل نقوش سوزن‌دوزی بلوچ طبق آراء مالینوفسکی (نگارندگان)

انواع نقوش	تصویر	نام نقوش	خاستگاه	معنا	آراء مالینوفسکی			
					سه اصل نیاز			کارکرد مثبت
					نیاز اولیه	نیاز اشتقاقی	انسجام‌دهندهٔ روحی	
گل‌ها و گیاهان	 تصویر ۱: جعفری، ۱۳۹۸: ۳۴	مِرچُک	گل‌ها و گیاهان	فلفل کوچک	ادویه	بهبود غذا، مهمان‌نوازی، همبستگی	–	بهتر شدن کیفیت غذا
	–	گل مورت	گیاهان	گردنبند	زیبایی	افزایش اعتمادبه‌نفس، تقویت پیوند اجتماعی و خانوادگی	–	زیبایی
	 تصویر ۲: نرماشیری، ۱۳۹۴: ۵۲	بهار	گیاهان	بهار	تأمین غذا/ فراوانی	تولیدمثل، افزایش فعالیت اجتماعی و تعامل	تغییر و نو شدن	بهار
	 تصویر ۳: نرماشیری، ۱۳۹۴: ۵۲	بوزُک	گیاهان	شکوفه‌ای که میوه نمی‌شود.	ناکامی در تأمین نیاز زیستی	ناامیدی، فاصله، آرزوی برآورده‌نشده و تنش اجتماعی	تلاش، امید و پذیرش واقعیت	–

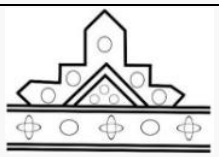
انواع نقوش	تصویر	نام نقوش	خاستگاه	معنا	آراء مالینوفسکی			
					سه اصل نیاز			کارکرد
					نیاز اولیه	نیاز اشتقاقی	انسجام‌دهندهٔ روحی	مثبت
	 تصویر ۴: علیزاده، ۱۳۹۴: ۴۵	نِک	گیاهان	گل	زیبایی، امید، زندگی	افزایش محبت و دوستی، تقویت پیوند اجتماعی	–	زیبایی و امید
	 تصویر ۵: نرماشیری، ۱۳۹۴: ۵۶	هَشاس	گیاهان	نماد برکهٔ آب	حیات	حفظ اکوسیستم، تعیین زمان‌بندی، تقویت هویت جمعی	زندگی و امید	روشنایی
	تصویر ۶: جعفری، ۱۳۹۸: ۳۸	گل سُهر	گیاهان	گل سرخ	زیبایی، حیات، باروری	عشق و دوستی	–	عشق
	تصویر ۷: پذیرش، ۱۳۹۸: ۳۵	بُته	گیاهان	ساقه و شاخه	حیات	باروری، احساسات، تقویت هویت جمعی	زیبایی و ظرافت	–
	 تصویر ۸: نرماشیری، ۱۳۹۴: ۷۲	کَتَروک	گیاهان	گل قاصدک	خبرآور	دوستی و محبت	–	–
عناصر طبیعت	تصویر ۹: جعفری، ۱۳۹۸: ۳۹	ماهُروچ	عناصر طبیعت	ماه و خورشید	تنظیم زمان	تأثیر بر کشاورزی، تقویت هویت جمعی	–	عناصر آسمانی
حیوانات	تصویر ۱۰: نرماشیری، ۱۳۹۴: ۷۵	کِتارپادَک	حیوانات	پای حشره	دقت و ظرافت	تقویت هویت جمعی	–	
	تصویر ۱۱: نمرودی، ۱۳۹۵: ۶۴	مُرگءچورگ	حیوانات	مرغ و جوجه	تغذیه	تقویت هویت جمعی	–	–

آراء مالینوفسکی

انواع نقوش	تصویر	نام نقوش	خاستگاه	معنا	آراء مالینوفسکی			
					سه اصل نیاز			کارکرد
					نیاز اولیه	نیاز اشتقاقی	انسجام‌دهندهٔ روحی	مثبت
	 تصویر ۱۲: جعفری، ۱۳۹۸: ۳۷	مُرگ‌ءُپانچ	حیوانات	پای مرغ	حرکت و پویایی	آزادی	–	–
	تصویر ۱۳: جعفری، ۱۳۹۸: ۳۶	چَمّ‌ماهی	حیوانات	چشم ماهی	تغذیه و سلامتی	تقویت هویت جمعی	–	–
	تصویر ۱۴: صادقی، ۱۳۹۴: ۵۰	پنج‌پلنگ	حیوانات	قدرت	حفاظت	امنیت، اتحاد، همکاری	ارزش اخلاقی و فلسفی	قدرت و صلابت
	تصویر ۱۵: پذیرش، ۱۳۹۸: ۳۳	بال‌کبوتر	حیوانات	عشق	آرامش	تداوم نسل، تقویت روابط خانواده	صلح	آرامش و صلح
	تصویر ۱۶: حسینی، ۱۳۹۹: ۹۲	هُشتِردُمب	حیوانات	دم شتر	حفاظت	تأمین منابع، بقا، همکاری اعضای جامعه	–	–
	تصویر ۱۷: جعفری، ۱۳۹۸: ۴۸	گانت‌میش	حیوانات	شاخ قوچ	قدرت	امنیت و محافظت	–	قدرت
	تصویر ۱۸: صادقی، ۱۳۹۴: ۷۸	زومُک	حیوانات	نیش عقرب	خطرات طبیعی، آگاهی از محیط	شجاعت و قدرت مقابل خطرات	–	دفع خطر
	تصویر ۱۹: صادقی، ۱۳۹۴: ۶۴	دنتالو	حیوانات	دندان تیز حیوان	حفاظت و ایمنی، تأمین غذا (شکار)	شجاعت و قدرت در مقابل خطرات	ضرورت مقاومت در برابر زندگی	دفع خطر
	تصویر ۲۰: صادقی، ۱۳۹۴: ۶۴	طائوس	حیوانات	شکوه و عظمت	زیبایی و جذابیت	قدرت و افتخار	قدرت و آزادی	–

انواع نقوش	تصویر	نام نقوش	خاستگاه	معنا	آراء مالینوفسکی			
					سه اصل نیاز			کارکرد مثبت
					نیاز اولیه	نیاز اشتقاقی	انسجام‌دهندهٔ روحی	
	تصویر ۲۱: جعفری، ۱۳۹۸: ۳۷	کرمُک	حیوانات	کرم کوچک، نظم و آرامش	صبر و شکیبایی، تعادل و هماهنگی	تلاش و پشتکار، نظم	–	آرامش
	تصویر ۲۲: میرزائی و مافی‌تبار، ۱۴۰۲الف: ۱۳۵	چم‌آهوگ	حیوانات	چشم	زیبایی و جذابیت	تقویت هویت جمعی	احساسات مثبت، افزایش اعتمادبه‌نفس	زیبایی
	تصویر ۲۳: میرزائی و مافی‌تبار، ۱۴۰۲ب: ۶۸	کل‌سیه‌مار	حیوانات	لانهٔ بزرگ مار	محافظت	امنیت، ذخیرهٔ غذا، مکان گردهمایی	مکان مقدس برای ارتباط با نیروهای ماورایی، مکانی دور از هیاهو	محافظت
ذهن و تخیل	 تصویر ۲۴: علیزاده، ۱۳۹۴: ۱۱۷	آدینَک	تخیل	آیینه	زیبایی بصری، دفع خطر	تأثیر بر روحیه، افتخار فرهنگی، تعلق، دفع خطر	شناختن خویشتن، اهمیت زیبایی در زندگی	درخشش
ابزار و وسایل زندگی	 تصویر ۲۵: نرماشیری، ۱۳۹۴: ۵۵	پَلیوار	ابزار و وسایل زندگی	حصار	حفاظت و امنیت	محافظت از منابع، تقویت روابط اجتماعی	حفاظت از هویت	محافظت، مراقبت
	تصویر ۲۶: جعفری، ۱۳۹۸: ۳۳	جَوَک	ابزار زندگی	نام گردنبند	زیبایی	رفع بدشانسی	–	زیبایی
	 تصویر ۲۷: جعفری، ۱۳۹۸: ۱۳۲	شمس بانور	ابزار زندگی	بانور=عرو س + شمس= آویزهٔ میان پیشانی	زیبایی	حفاظت در برابر نیروی منفی، احترام و منزلت در جامعه	–	زیبایی
اعضای بدن	 تصویر ۲۸: میرزائی و مافی‌تبار، ۱۴۰۲الف: ۱۳۷	چَم‌مُژه	اعضای بدن	مژهٔ چشم	زیبایی	حفاظت از چشم، محافظت از منابع	–	–

انواع نقوش	تصویر	نام نقوش	خاستگاه	معنا	آراء مالینوفسکی			کارکرد
					سه اصل نیاز			
					نیاز اولیه	نیاز اشتقاقی	انسجام‌دهندهٔ روحی	مثبت
	تصویر ۲۹: نمرودی، ۱۳۹۵: ۶۳	چَم‌سورمَگ	اعضای بدن	سرمهٔ چشم	زیبایی ظاهری	محافظت از چشم و دور کردن نگاه بد، ارتباط با طبیعت	–	احساس امنیت و آرامش
	تصویر ۳۰: نرماشیری، ۱۳۹۴: ۶۶	شَیرّین‌جَنِک	اعضای بدن	زن خوب	زیبایی زنانگی	حفاظت و آرامش زنان	–	زندگی خوب
	–	چَم‌بُروان	اعضای بدن	چشم ابرو	زیبایی	–	–	–
	تصویر ۳۱: نرماشیری، ۱۳۹۴: ۶۲	پادنُّگ	اعضای بدن	پای نوزاد	حفاظت و سلامتی	امید و آیندهٔ روشن	–	–
	تصویر ۳۲: علی‌زاده، ۱۳۹۴: ۴۲	گورچَم	اعضای بدن	چشم سیاه	حفاظت و ایمنی	افزایش اعتمادبه‌نفس و احساس رضایت	–	–
	تصویر ۳۳: جعفری، ۱۳۹۸: ۴۴	چارچَم	اعضای بدن	چشم انسان و حیوان	حفاظت و ایمنی	–	–	–
انسانی	تصویر ۳۴: نگارندگان	تیتوک‌بانوران	انسانی	آرایش عروس	زیبایی و جذابیت	دفع چشم‌زخم/ منزلت زن	–	زیبایی و جذابیت
–	تصویر ۳۵: جعفری، ۱۳۹۸: ۳۳	روچَبَر	–	روزبَر	گذر زمان	انطباق با تغییرات محیطی	بیان احساسات	–
–	تصویر ۳۶: نمرودی، ۱۳۹۵: ۶۴	گِره ءُ هِلّ	–	بگیر و بگذار	تلاش	پایداری	–	تلاش برای بهتر شدن
–	–	دِلکَش‌دَست مَرَس	–	دل می‌خواهد اما دست نمی‌رسد.	ناکامی در آرزو	انگیزهٔ تلاش	بیان احساسات	–

انواع نقوش	تصویر	نام نقوش	خاستگاه	معنا	آراء مالینوفسکی			
					سه اصل نیاز			کارکرد مثبت
					نیاز اولیه	نیاز اشتقاقی	انسجام‌دهندهٔ روحی	
_	 تصویر ۳۷: جعفری، ۱۳۹۸: ۴۷	دِل‌بَنده	_	دل‌بستگی	ایجاد هویت	خاطرات	_	دل‌بستگی

۵. نتیجه‌گیری

بررسی مؤلفه‌های کارکردگرایی، به‌ویژه در چارچوب نظریهٔ مالینوفسکی، نمایانگر یک شبکهٔ درهم‌تنیده از نیازها و نهادهاست که بقا و تداوم هر نظام اجتماعی وابسته به تعامل دوسویه و مثبت میان عناصر آن است. هویت قومی بلوچ، که تلفیقی از معیارهایی نظیر فرهنگ، اجتماع، تاریخ و اسطوره‌هاست، در فرم بصری سوزن‌دوزی به‌وضوح تجلی یافته است. این هنر، به‌عنوان یک عنصر هویت‌ساز، فراتر از کارکرد صرفاً تزیینی، از منظر سه‌سطحی نیازهای مالینوفسکی اولیه، اشتقاقی و انسجام‌دهندهٔ روحی مورد تحلیل قرار گرفت. این ساختار سه‌گانه امکان داد تا هر نقش نه به‌عنوان یک امر ایستا، بلکه به‌مثابهٔ عاملی پویا در چرخهٔ تأمین حیات مادی، سازمان‌دهی روابط اجتماعی و تنظیم توازن روانی جامعه تفسیر شود. پژوهش حاضر به‌طور هوشمندانه بر استخراج و تبیین کارکرد مثبت این نقوش متمرکز است؛ زیرا هدف محوری، شناسایی سازوکارهای نمادینی است که نظام اجتماعی بلوچ را در برابر نوسانات محیطی و تنش‌های درونی تاب‌آور می‌سازد. نقوش گیاهی، عناصر طبیعت، حیوانی، ذهنی و تخیلی، ابزار زندگی، اعضای بدن و انسانی، همگی حامل معانی زنده و پویایی هستند که به تأمین و تقویت این کارکرد مثبت یاری می‌رسانند. در سطح نیازهای اولیه، پیوند این نقوش با نیازهای زیستی و معیشتی مشهود است. در سطح نیازهای اشتقاقی، نقوش به قواعد اخلاقی و تعاون جمعی وزن می‌دهند، و درنهایت، در سطح انسجام‌دهندهٔ روحی، موجبات آرامش جمعی را فراهم می‌آورند. این رویکرد، با برجسته‌سازی سه اصل نیاز در نقوش و کارکردهای مثبت، به تفسیر این واقعیت کمک می‌کند که چگونه این نمادها به‌صورت فعال در فرایند «خودتنظیمی فرهنگی» عمل می‌کنند. بنابراین، گرچه پتانسیل کارکرد منفی یا دوگانه وجود دارد، محور تحلیل ما اثبات کارکرد سازنده و تثبیت‌کنندهٔ سوزن‌دوزی در ساختار اجتماعی زنان بلوچ است. این توانایی تاب‌آوری فرهنگی که ریشه در باورها و زیست‌بوم قوم دارد، در تداوم هویت قومی نقشی حیاتی ایفا می‌کند. یافته‌ها تأکید دارند که این نظام نمادین، در راستای تعالی و بقای جامعه در طول زمان عمل می‌کند؛ درنتیجه، سوزن‌دوزی بلوچ، نه یک تزیین منفعل، بلکه یک نظام عملیاتی پویا برای مدیریت نیازهای سه‌گانهٔ جامعه تعریف می‌شود. تمامی یافته‌ها در تطابق با آراء مالینوفسکی گردآوری شد و اذعان می‌شود که نقوش در هر جامعه‌ای دارای کارکرد مشخص بوده و هدف آن‌ها تعالی جامعه است.

پی‌نوشت‌ها

۱. برانیسلاو کاسپر مالینوفسکی (۱۸۰۴، لهستان) دانش‌آموختهٔ فلسفه و انسان‌شناسی.

2. Mercok
3. Gol_o_murt
4. Burrok
5. Tek
6. Hašās
7. Gol_sohr
8. Katārok
9. Māh_o_rōč
10. Kattār pādak
11. Morg_o_čurag

12. Morg_o_pānč
13. čamm māhi
14. Pench palang
15. Hošter Domb
16. Zomok
17. Tāus
18. kermok
19. Kallasiyahmar
20. Adink
21. Paliwār
22. Jawak
23. šams Bānōr
24. čamm mozheh
25. čamm surmag
26. šarren janek
27. čamm borwān
28. Pād_e_nonnok
29. Gōr čamm
30. Charcham
31. Titok banoran
32. roč bar
33. Ger_o_hell
34. Delkaš Dastmaras
35. Del Bānda
36. Function
37. Gig
38. Goptan
39. Astinag
40. Gošt
41. Sib soran
42. Espake
43. Irandegān
44. čakan
45. Jālār
46. Batanno
47. Sabā sabā
48. Kašok
49. Kappok
50. Tatok
51. Porrok
52. Dārok
53. Mand_o_Bollu
54. Bonok
55. Keyton
56. Kalamporok
57. Shiraza
58. Hāngol
59. Pančādenki

60. Piti
61. Pardesi
62. šullok
63. Dakkok
64. Porkār
65. Sabzo
66. Deẑ
67. čutal
68. Parāēz
69. Kolāhi čakan
70. Wattok
71. Beskōt doč
72. Noh adenki
73. SarTaus
74. Kečidoč
75. Sarawāni Dōč
76. Kōta Dōč
77. Haftsad ādenki
78. Tek zarafšān
79. Talu mosom
80. Kapnāl
81. Kordalok
82. Mosom porkār
83. Gol_e_kondi
84. Gol_er_kaš
85. Gol koten
86. Mosom sanduki
87. Saok porkār
88. Mehrab tek
89. Mort tāk
90. Bakkālo
91. čandan hār
92. ZehŠirag
93. Syah Dōč
94. Capras

منابع

افروغ، محمد. (۱۳۸۸). فرم و رنگ در هنر بلوچ. کتاب ماه هنر، شمارهٔ ۱۳۳، ۸۰-۸۵.

افشار سیستانی، ایرج. (۱۳۷۱). بلوچستان و تمدن دیرینهٔ آن. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

افشار سیستانی، ایرج. (۱۳۶۳). نگاهی به سیستان و بلوچستان (سرزمین آزادگان سخت‌کوش). تهران: نشر هما.

انصاری، جمال. (۱۳۹۲). آشنایی با فرهنگ عامه و اقوام ایرانی. تهران: سبحان نور.

بصل، آلا، دادور، ابوالقاسم، کاتب، فاطمه، و مونسی‌سرخه، مریم. (۱۴۰۲). مطالعهٔ تطبیقی پوشاک اساطیر انسانی در نقاشی‌های دیواری با زنان سوریه دورهٔ روم (رویکرد کارکردگرایی مالینوفسکی). فصلنامهٔ زن در فرهنگ و هنر، ۱۵ (۴)، ۵۹۵-۶۲۷.
https://doi.org/10.22059/jis.2023.362004.1209

بیهقی، حسینعلی. (۱۳۶۵). هنر و فرهنگ بلوچ. فصلنامهٔ هنر، (۱۰)، ۴۴۴-۴۷۱.

پذیرش، محدثه. (۱۳۹۸). ارزیابی زیبایی‌شناسی رنگ و نقوش پوشاک زنان بلوچ جهت استفاده در لباس اجتماع رسمی. مؤسسه آموزش عالی آپادانا.خاموشی، زهرا. (۱۳۸۷). تحول کاربرد تزیین در سوزن‌دوزی بلوچ و ترکمن، هنر اسلامی، شمارهٔ ۹، ۷۷-۹۸.

تجویدی، زهرا. (۱۳۹۰). شناخت نقوش سوزن‌دوزی سیستان و بلوچستان. تهران: یاران‌مهر.

جاویدسخن، تهمینه، دادور، ابوالقاسم، و عرب، زهرا. (۱۴۰۱)، بررسی و تحلیل هنر ابورجینال‌های استرالیایی با رویکرد کارکردگرایی مالینوفسکی. فصلنامهٔ هنرهای کاربردی، ۲ (۲)، ۵-۱۹. https://doi.org/10.22075/AAJ.2022.24117.1109

جعفری، مریم. (۱۳۹۸). بررسی تأثیر نقوش سوزن‌دوزی زنان بلوچ بر معماری بلوچستان و بازآفرینی نقوش در معماری معاصر. دانشکدهٔ هنر دانشگاه سیستان و بلوچستان، سیستان و بلوچستان.

حبیبی جویباری، حکیمه. (۱۳۹۳). بررسی تطبیقی اجرا و نقوش مورد استفاده در هنر سوزن‌دوزی بلوچ و ترکمن. دانشکدهٔ هنر دانشگاه آزاد اسلامی هنر و معماری واحد تهران مرکز، تهران.

حسینی، مناسادات. (۱۳۹۹). مقایسهٔ نقوش تزیینی رودوزی‌های سیستان با بلوچستان در پوشاک. دانشکدهٔ هنر دانشگاه سیستان و بلوچستان، سیستان و بلوچستان.

حیدری، ربابه و محمودی عالمی، علی. (۱۴۰۲). بررسی نقش و طرح در هنر سوزن‌دوزی زنان بلوچ. مجله پژوهش‌های معاصر در علوم و تحقیقات، ۵ (۴۹)، ۷۵-۸۷.

خسرویان، محترم و محمودی عالمی، علی. (۱۳۹۷). سوزن‌دوزی و جایگاه آن در فرهنگ پوشش مردم بلوچ. کنفرانس بین‌المللی عمران، معماری و مدیریت توسعهٔ شهری در ایران- دانشگاه تهران، ۱-۱۰.

ساعدی، فاطمه، قاسمی، مرضیه، و محمدی، سکینه خاتون. (۱۴۰۲). مقایسهٔ هنر بلوچی‌دوزی ایران و پاکستان ازنظر شیوهٔ نقش‌پردازی، رنگ‌بندی و تکنیک دوخت. نشریهٔ هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی، ۲۸ (۳)، ۱۰۱-۱۰۳.
https://doi.org/10.22059/jfava.2023.352679.667023

شه‌بخش، سعید. (۱۳۸۴). نقوش تزیینی بلوچ. کتاب ماه هنر، (۹۰ و ۸۹)، ۱۰-۱۴۶.

صادقی، حکیمه. (۱۳۹۴). بررسی نقوش سوزن‌دوزی بلوچ و بازآفرینی آن‌ها در دکوراسیون داخلی. دانشکدهٔ هنر دانشگاه الزهرا، تهران.

طاهرعزیزی، مریم و شیخی، علیرضا. (۱۴۰۰). گونه‌شناسی و تحلیل نقوش قوم بلوچ در بلوچی‌دوزی سرحد و مکران. نشریهٔ رهپویه هنر: هنرهای تجسمی، ۴ (۳)، ۵۹-۷۴. https://doi.org/10.22034/ra.2021.534803.1077

علیزاده، ساغر. (۱۳۹۴). دسته‌بندی و معرفی نقوش و نمادشناسی سوزن‌دوزی بلوچ. دانشکدهٔ هنر دانشگاه سوره، تهران.

فریدون‌زاده، حسن، کشاورز، گلناز، و یاری، فهیمه. (۱۳۹۸). زیبایی‌شناسی منظر فرهنگی شهر در مختصات جغرافیا و قومیت (نمونهٔ موردی: قوم بلوچ). نشریهٔ علمی‌پژوهشی برنامه‌ریزی توسعهٔ کالبدی، ۴ (۲)، ۶۷-۷۸. https://doi.org/10.30473/psp.2019.6068

فکوهی، ناصر. (۱۳۹۵). تاریخ اندیشه و نظریه‌های انسان‌شناسی. تهران: نشر نی.

قاسمی، مرضیه، محمودی، سکینه خاتون، و موسوی حاجی، سید رسول. (۱۳۹۲). ساختار صوری نقوش طبیعی در سوزن‌دوزی زنان بلوچ (با تأکید بر نمونه‌های سراوان). فصلنامهٔ علمی پژوهشی نگره، (۲۷)، ۶۱-۷۳.

کشاورز، گلناز و جوادی، شهره. (۱۳۹۵). نسبت نشان فرهنگی در سوزن‌دوزی بلوچ. فصلنامهٔ هنر و تمدن شرق، ۴ (۱۳)، ۱۳-۲۲.
کشاورز، گلناز و جوادی، شهره. (۱۳۹۸). انتزاع نمادین در زیبایی‌شناسی هنر بلوچستان (نمونهٔ موردی: سوزن‌دوزی بلوچ). نشریهٔ علمی باغ نظر، ۱۶ (۷۹)، ۵-۱۴.
کشاورز،گلناز، عزیز، مونا، و منصوری، مهسا. (۱۳۹۹). نقوش هندسی در سوزن‌دوزی بلوچ، دوفصلنامهٔ علمی رجشمار، ۱ (۱)، ۱۲۳-۱۳۵. https://doi.org/10.22077/rajshomar.2020.3392.1009
مالک، سودابه. (۱۳۹۹). شناسایی نقش‌مایه‌های مرسوم در سوزن‌دوزی بلوچ. دوماهنامهٔ علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی، ۵ (۹)، ۶۹-۷۶.
مالینوفسکی، برانیسلاو. (۱۳۸۳). نظریهٔ علمی فرهنگ. ترجمهٔ منوچهر فرهومند. تهران: پژوهش‌های فرهنگی.
محمودزهی، موسی. (۱۳۹۱). آیین‌ها، باورها و فرهنگ مردم بلوچستان. تهران: آبنوس.
موسوی حاجی، سید رسول، محمودی، سکینه خاتون، و قاسمی، مرضیه. (۱۳۹۳). پوشاک محلی بلوچ و پیوستگی آن با هویت ملی. فصلنامهٔ مطالعات ملی، ۱۵ (۱)، ۱۸۰-۲۰۰.
مونسی سرخه، مریم، افراشته، سیاوش، و یوسفی، زهرا. (۱۴۰۱). خوانش عناصر هویت ساز در نقوش فرشینه‌های ترکمن از منظر کارکردگرایی مالینوفسکی. مبانی نظری هنرهای تجسمی، (۱۳)، ۱۴۰-۱۵۵. https://doi.org/10.22051/jtpva.2022.37853.1343
میرزائی، فاطمه و مافی‌تبار، آمنه. (۱۴۰۲الف). تحلیل و طبقه‌بندی آیینه در سوزن‌دوزی بلوچ از منظر باورهای فرهنگی. فصلنامهٔ هنرهای صناعی اسلامی، (۷) ۱، ۱۲۷-۱۴۳.
میرزائی، فاطمه و مافی‌تبار، آمنه. (۱۴۰۲ب). تحلیل و طبقه‌بندی موضوعی انواع نقش در سوزن‌دوزی بلوچ براساس اسلوب هنرهای سنتی. دوفصلنامهٔ علمی دانش‌های بومی ایران، ۹ (۱۹)، ۴۹-۸۶. https://doi.org/10.22054/qjik.2023.73115.1364
نرماشیری، ابوبکر. (۱۳۹۴). بررسی عناصر نمادین هندسی در سوزن‌دوزی بلوچ، دانشکدهٔ هنر دانشگاه سیستان و بلوچستان، سیستان و بلوچستان.
نظری، امیر، زکریایی کرمانی، ایمان و شفیعی سرارودی، مهرنوش. (۱۳۹۳). مطالعهٔ تطبیقی نقوش سفالینه‌های کلپورگان با نقوش سوزن‌دوزی بلوچ. فصلنامهٔ مطالعات تطبیقی هنر، ۴ (۸)، ۳۱-۴۷.
نمرودی، ژاله. (۱۳۹۵). بررسی بصری ریشه‌های تصویری و معنایی نقش‌مایه‌های سنتی هنر بلوچ و مطالعهٔ تطبیقی آن با نقاشی انتزاعی. دانشکدهٔ هنر دانشگاه الزهرا، تهران.
یارشاطر، احسان و بلوک‌باشی، علی. (۱۳۸۳). پوشاک در ایران‌زمین. ترجمهٔ پیمان متین. تهران: امیرکبیر.
یاوری حسین و سرخوش، شیدا. (۱۳۸۹). آشنایی با لباس‌ها و پوشاک سنتی مردم مناطق مختلف ایران. تهران: سیمای دانش، آذر.
یعقوبی، حمیده. (۱۳۹۳). سوزن‌دوزی‌های پوشاک زنان بلوچ؛ نقش و رنگ. فصلنامهٔ فرهنگ مردم ایران، ۳۸ و ۳۹، ۵۲-۷۸.
Johnny, J. (2017). Notes on interdisciplinary perspectives of local colour identity. *Journal of the International Colour Association*, no. 19, 4-14.
Malinowski, B. (1948). *Magic, Science and Religion and Other Essays*. New York: The Free Press.
Morris, M. (1893). *Decorative Needlework*. Kessinger Publishing, LLC, Whitefish, Montana, United.
Rapoport, A. (1980). *Using Culture in Housing Design*. University of Wisconsin. Milwaukee.
Shaari, N. (2015). *Indigenous knowledge creativity in Batik cultural product based on Kansei*. International Conference on Social Sciences and Humanities (ICSSH'15), Bali, Indonesia.
Siddiq, Muhammad & Kakar, Bashir. (2017). Hand Embellished Fabrics - An Adoptable Potential to Empower Household Women in Baluchistan. *Baluchistan Review*, 34 (1), 283-294.

Reading the Embroidery Motifs of BaluchWomen's Clothing from the Perspective of Malinowski's Functionalism

Zahra Khazaie
MSc. Student in Textile and Fashion Design, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran (Corresponding author)/ z.khazaie@student.alzahra.ac.ir
Maryam Mounesi Sorkheh
Assistant Professor, Department of Textile and Fashion Design, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran/ m.mounesi@alzahra.ac.ir

Received: 23/05/2025
Accepted: 20/08/2025

Introduction

Baluchistan is located in the southeast of Iran and divided into two main regions: Sarhad in the north and Makoran in the south; the cities of Iranshahr and Saravan are situated between these two expanses. Baluch embroidery reflects the traditions, beliefs, and worldview of this ethnic group, representing the artistic heritage of Baluch women and girls. From an anthropological perspective, embroidery in Baluch culture is not merely a decorative art; rather, it is a cultural mechanism for the continuation of a collective identity as well as a response to the psychological and social needs of the community. Malinowski's functionalist theory is precisely based on this foundation. It discusses how every cultural element within a social system has a specific role in maintaining balance, cohesion, and the reproduction of shared values. Embroidery can be seen as the tangible embodiment of Malinowski's cultural functions that extend from basic biological needs to the deepest layers of the Baluch community's spiritual cohesion. Beyond its decorative aspect, every motif is the concrete manifestation of the relationship between "institutions," "needs," and "functions." Accordingly, every component of society has an effective function relative to the whole society, and its purpose is to meet human needs. Furthermore, according to Malinowski, every cultural phenomenon has two functional dimensions: a positive function that arises when the cultural element helps maintain the cohesion, stability, and balance of the social system and a negative function that is carried out when the same element causes tension, fragmentation, or disorder in the cultural structure. Identifying these two aspects enables an understanding of the internal dynamics of the culture and the interaction of its components with human needs.

Materials and Methods

The present study adopted a descriptive-analytic approach, gathering documentary data using electronic sources and note-taking tools. The sampling method was purposive; therefore, out of all the motifs present in Baluch embroidery, 40 motifs were selected. These motifs in terms of semantics, of frequency of use, and structural diversity (geometric, floral, animal, human) represent the most important cultural and aesthetic codes of the Baluch people. This selection was made based on distribution, persistent presence in prominent regional works, capacity for symbolization within Malinowski's theoretical framework, and their role as a representative sample of the entire region and of the diverseBaluch embroidery styles. The objective of this research was to analyze the motifs of Baluch embroidery based on Malinowski's functionalist theoretical framework to answer this question: how could the meanings of Baluch embroidery motifs be analyzed from the perspective of Malinowski's functionalism at the three levels of primary, derivative, and spiritual-cohesive?

Results and Findings

Malinowski's functionalism is based on three elements: whole, part, and relationship, with its ultimate goal as the preservation of the stability and continuity of the social system. In his view, humans are need-oriented beings and they create cultural mechanisms in order to meet their needs;

these mechanisms are the institutions, each of which have a function in meeting biological, social, and psychological needs. In this context, Baluch embroidery was considered a cultural institution that could be analyzed at Malinowski's three levels of needs. Level of primary needs explored how artistic motifs were symbolic responses to biological needs, protection, sustenance, and survival. Motifs such as Mērchok (small pepper) with the function of "spice, food enhancement, and hospitality solidarity" demonstrated the direct link between culture and biological needs for nutrition. Another example, Bahār (Spring), symbolizes abundance, freshness, and the hope for food production; in Malinowski's functionalism, these motifs were instances of the cultural response to the biological needs for nutrition and reproduction. Level of derivative deeds was concerned with social institutions and human relationships. For example, the Borok motif (unopened flower bud), which expressed distance, frustration, and unfulfilled desire, had a function of emotional warning; it mirroreda culture that spoke of failure or separation through the language of symbols so as to control emotions and replace social violence. The Katārok motif (dandelion flower) andPād-e_Nonnok (baby's foot) were also symbolic responses to social needs; the former announced friendship and the latter signified hope for the future and birth. These motifs referred to the continuity of generations and the reconstruction of family relationships. Their function is also social, not merely aesthetic. Level of spiritual-cohesive needs revolves around meanings, beliefs, and identities. The third level in Malinowski's theory related to human psychological and spiritual needs; they mirrored how a culture in response to existential anxieties, fears, and questions created a system of symbols and beliefs. In Baluch embroidery, this level was manifested by motifs such as Bahār, Burrok, Hashās, Butteh, Penchpalang(Five Leopards), BālKabūtar (Pigeon Wing), Dentalū, Tā'ūs (Peacock), Cham Āhūg (Fawn's Eye), Kallasiyahmar (Black Snake Head), Ādinak, Palivār, Rōch-Bar, and Delkash Dast Maras. The Penchpalang motif, implying power, unity, and cooperation, carries a function in maintaining the feeling of security and collective fortitude. In turn, it gives rise to moral and philosophical values. In the functional analysis of Baluch embroidery motifs, every motif not only carries meaning but also possesses a dual function: a positive function and a negative function. The positive function was carried out when the motif reinforced cultural cohesion and psychological and social stability, whereas the negative function expressed tension, anxiety, or cultural disharmony. For instance, the Mērchok motif, meaning small pepper, ultimately results in a positive function due to three principles of needs. In contrast, the Burrok motif (unripe blossom) reflects a failure to meet a biological need and is a sign of social tension; it, thus, has a negative function.

Conclusion

At the level of primary needs, the link between these motifs and biological and livelihood needs was evident. At the level of derivative needs, the motifs lent weight to ethical rules and collective cooperation; ultimately, at the level of spiritual cohesion, they provided collective tranquility. By highlighting three principles of need in the motifs and their positive functions, this analysis helps interpret the reality of how these symbols actively operate in the process of "cultural self-regulation." This research intelligently focuses on extracting and explaining the positive function of these motifs because its central goal is to identify the symbolic mechanisms that make Baluch's social system resilient against environmental fluctuations and internal tensions. Therefore, although the potential for negative or dual function exists, our analytical axis is to prove the constructive and stabilizing function of embroidery in the social structure of Baluch women. All findings are gathered in alignment with Malinowski's views, and it is acknowledged that motifs in any society have a specific function, and their goal is the exaltation of the society.

Keywords: Baluch embroidery, functionalism, motif, Malinowski, social institutions.

References

Afshar Sistani, I. (1992). *Baluchistan and its ancient civilization*. Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance [In Persian].

Afshar Sistani, I. (1984). *A look at Sistan and Baluchistan* (The Land of Diligent Free People). Tehran: Homa Publications [In Persian].

Afrough, M. (2009). *Form and color in Balochiart*. Book of the Month in Art, Issue 133, pp. 80 [In Persian].

Alizadeh, S. (2015). *Classification and introduction of Balochineedlework motifs and iconography*. Faculty of Art, Soureh University, Tehran[In Persian].

Ansari, J. (2013). *Introduction to Iranian folklore and ethnic groups*. Tehran: SobhanNoor [In Persian].

Beihaghi, H. (1986). Balochiart and culture. *Honar Quarterly*, (10), 444-471[In Persian].

Basal, A, Dadvar, A, Kateb, F, &Mounesisorkheh, M. (2023). A comparative study of human mythological clothing in wall paintings with syrianwomen in the Roman period (Malinowski's Functionalist Approach). Quarterly Journal of Women in Culture and Art, *15*(4), 595-627[In Persian].doi.org/10.22059/jis.2023.362004.1209

Fakouhi, N. (2016). *History of anthropological thought and theories*. Tehran: Ney Publications[In Persian].

Fereydoonzadeh, H, Keshavarz, G, & Yari, F. (2019). Aesthetics of urban cultural landscape in geographical and ethnic coordinates (Case study: Balochipeople). *Scientific-Research Journal of Physical Development Planning*, *4*(2), 67-78[In Persian].doi.org/10.30473/psp.2019.6068

Ghasemi, M, Mahmoudi, S, & Mousavi Haji, S. (2013). Formal structure of natural Motifs in Balochiwomen's needlework (with emphasis on Saravansamples). *Scientific Research QuarterlyNegareh*, (27), 61-73. [In Persian].

Habibi Jouybari, H. (2014). *A comparative study of the execution and motifs used in Balochi and Turkmen needlework art*. Faculty of Art, Islamic Azad University, Art and Architecture Branch, Central Tehran, Tehran [In Persian].

Heydari, R & Mahmoudi Alami, A. (2023). Investigating the role and design in the needlework art of Balochiwomen. *Journal of Contemporary Research in Science and Research*, *5*(49), 75-87[In Persian].

Hosseini, M. (2020). A *comparison of decorative motifs in Sistan'sembroidery with Baluchistan's on clothing*. Faculty of Art, University of Sistan and Baluchestan, Sistan and Baluchestan [In Persian].

Jafari, M. (2019). *Investigating the influence of Balochi women's needlework motifs on the architecture of Baluchistan and the re-creation of motifs in contemporary architecture*. Faculty of Art, University of Sistan and Baluchestan, Sistan and Baluchestan [In Persian].

Javidsokhan, T, Dadvar, A, & Arab, Z. (2022). An examination and analysis of Australianaboriginal art with Malinowski's functionalist approach. *Quarterly Journal of Applied Arts*, *2*(2), 5-19[In Persian].doi.org/10.22075/AAJ.2022.24117.1109

Johnny, J. (2017). Notes on interdisciplinary perspectives of local colour identity. *Journal of the International Colour Association*, (19), 4–14.

Khamoushi, Z. (2008). The transformation in the use of decoration in Balochi and Turkmen needlework. *Islamic Art*, (9), 77–98. [In Persian].

Khosravian, M &MahmoudiAlam, A. (2018). Needlework and its status in the clothing culture of the Balochipeople. International Conference on Civil Engineering, Architecture, and Urban Development Management - University of Tehran, 1-10 .[In Persian].

Keshavarz, G, Aziz, M, &Mansouri, M. (2020). Geometric motifs in Balochineedlework. *Scientific Biannual Register*, *1*(1), 123-135 .[In Persian].doi.org/10.22077/rajshomar.2020.3392.1009

Keshavarz, G, Aziz, M, &Mansouri, M. (2019). Symbolic abstraction in the aesthetics of Baluchistan art (Case Study: Balochineedlework). *BagheNazar Journal*, *16*(79), 5-14 .[In Persian].

Keshavarz, G &Javadi, S. (2016). The Ratio of cultural sign in Balochineedlework. *Journal of Eastern Art and Civilization*, *4*(13), 13-22. [In Persian].

Mahmoudzehi, M. (2012). *Rites, beliefs, and culture of the people of Baluchistan*. Tehran: Abnoos[In Persian].

Malek, S. (2020). Identifying common motifs in Balochineedlework. *Biannual Specialized Research Journal in Art and Specialized Sciences*, *5*(9), 69-76[In Persian].
Malinowski, B. (2004). *The scientific theory of culture*. Translated by ManouchehrFarhoomand. Tehran: Farhangh-e MoaserPublications [In Persian].
Malinowski, B. (1948). *Magic, Science and Religion and Other Essays.* New York: The Free Press.
Morris, M. (1893). *Decorative needlework*. Kessinger Publishing, LLC, Whitefish, Montana, United.
Mounesisorkheh, M, Afrashteh, S, &Yousefi, Z (2022). Reading identity-building elements in the motifs of Turkmen rugs from the perspective of Malinowski's functionalism. *Fundamentals of Visual Arts Theory*, (13), 140-155[In Persian].doi.org/10.22051/jtpva.2022.37853.1343
Mousavi Haji, S, Mahmoudi, S, &Ghasemi, M. (2014). Balochilocal clothing and its connection to national identity. *National Studies Quarterly*, *15*(1), 180-200. [In Persian].
Mirzaei, F &Mafitabar, A. (2023a). Analysis and classification of mirrors in Balochineedlework from the perspective of cultural beliefs. *Quarterly Journal of Islamic Applied Arts*, (7) 1, 127-143[In Persian].
Mirzaei, F &Mafitabar, A. (2023b). Thematic analysis and classification of motifs in Balochineedlework based on traditional art styles. *Biannual Scientific Journal of Iranian Indigenous Knowledge*, *9*(19), 49-86[In Persian].doi.org/10.22054/qjik.2023.73115.1364
Namroudi, Z. (2016). *Visual investigation of the pictorial and semantic roots of traditional Balochi art motifs and its comparative study with abstract painting*. Art Faculty, Al-Zahra University, Tehran [In Persian].
Narmashiri, A (2015). *A study of geometric symbolic elements in Balochineedlework*. Art Faculty, University of Sistan and Baluchestan, Sistan and Baluchestan [In Persian].
Nazari, A, ZakeriKermani, I, &ShafieiSararoudi, M. (2014). A comparative study of motifs in Kalporganpottery with motifs in Balochineedlework. *Quarterly Journal of Comparative Art Studies*, *4*(8), 31-47[In Persian].
Paziresh, M. (2019). *Aesthetic evaluation of color and motifs in Balochiclothing for use in formal social Attire*. Apadana Institute of Higher Education. [In Persian].
Rapoport, A. (1980). *Using culture in housing design*. University of Wisconsin. Milwaukee.
Sadeghi, H. (2015). *Investigating Balochineedlework motifs and recreating them in interior decoration*. Faculty of Art, Al-Zahra University, Tehran.[In Persian].
Saeedi, F, Ghasemi, M, &Mohammadi, S. (2023). A comparison of the art of Balochiembroidery in Iran and Pakistan in terms of patterning style, color scheme, and sewing technique. *Journal of Fine Arts: Visual Arts*, *28*(3), 101-103[In Persian].doi.org/10.22059/jfava.2023.352679.667023
Shah bakhsh, S. (2005). Balochidecorative motifs. *Book of the Month in Art*, (89 & 90), 10-146[In Persian].
Shaari, N. (2015). *Indigenous knowledge creativity in Batik cultural product based on Kansei*. International Conference on Social Sciences and Humanities (ICSSH'15), Bali, Indonesia.
Siddiq, Muhammad &Kakar, Bashir. (2017). Hand embellished fabrics – An adoptable potential to empower household women in Baluchistan. *Baluchistan Review*, *34*(1), 283-294.
TaheraZizi, M &Sheikhi, A. (2021). Typology and analysis of Balochi ethnic motifs in Sarhad and MakoranBalochi embroidery. *RahpouyeHonar Journal: Visual Arts*, *4*(3), 59-74[In Persian].doi.org/10.22034/ra.2021.534803.1077
Tajvidi, Z. (2011). *Recognition of Sistan and Baluchistan needlework motifs*. Tehran: Yaran-e-Mehr [In Persian].
Yaghoubi, H. (2014). Needlework of Balochiwomen's clothing; pattern and color. *Quarterly Journal of Iranian People's Culture*, (38-39), 52-78[In Persian].
Yarshater, E &Bolukbashi, A. (2004). clothing in the land of Iran. Translated by PeymanMatin. Tehran: Amirkabir [In Persian].
Yavari, H &Sarkhoush, S. (2010). *Familiarity with the traditional clothes and garments of the people of different regions of Iran*. Tehran: SimayeDanesh, Azar [In Persian].

مقاله:
علمی‌پژوهشی

10.22052/HSI.2025.256006.1227

واکاوی مفهوم نقش دایره در تزیینات بناهای ایلخانی

قباد کیانمهر*
شبنم گلزارمشگی**

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۱۰/۱۳ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۲/۱۶

چکیده

در آن زمان که مغولان به سرزمین ایران تاختند، نظامی متفاوت از باورها و اعتقادات را با خود به همراه آوردند. این باورها در ایران و در هم‌نشینی با مکتب‌های گوناگون مذهبی تغییرات پیوسته‌ای یافتند که منجر به روی آوردن سلاطین مغول به ادیان و مذاهب متفاوت شد. پس از استقرار در ایران و ثبات حکومت، این تغییرات پی‌درپی مذهبی، نشانه‌های خود را در سبک‌های هنری به‌ویژه معماری و آرایه‌های آن آشکار کرد. سردرهای بلند، گچ‌بری‌های پرکار، کتیبه‌ها و تزیناتی با نقوش خاص همچون دایره‌های شمسه‌گون در بیشتر آثار معماری این دوره به چشم می‌خورد. وجود نقش‌مایهٔ دایره با ساختاری متفاوت به‌ویژه در سردر بنا موجب شد که تمرکز این پژوهش بر دلیل استفادهٔ مکرر از نقش‌مایهٔ دایره با ترکیبی از سایر نقوش تزیینی و کتیبه و جست‌وجوی مفهوم پنهان در آن که فقط در بناهای ایلخانی و به‌ویژه بقعه‌ها به کار رفته است، قرار گیرد. با توجه به نمادین بودن نقش‌مایهٔ دایره در فرهنگ‌ها و باورهای مختلف، همچنین خاستگاه اصلی قوم مغول در آسیای میانه با باورهای شمنی و بودایی و مذاهب گوناگونی که فرمانروایان این سلسله پس از ورود به ایران پیرو آن بودند، بررسی این آرایه به‌منظور شناسایی مفهوم نمادین آن و ارتباطش با ساختار مذهبی متغیر سلاطین مغول هدف این پژوهش قرار گرفته و با به‌کارگیری اسناد کتابخانه‌ای و مشاهدات میدانی با رویکردی نشانه‌شناسانه، به روش توصیفی‌تحلیلی به نگارش درآمده است. درنهایت ترکیبی چندگانه از معانی که رهاورد رشته‌ای از باورهای گوناگون فرهنگی و مذهبی است، حضور پُررنگ نقش‌مایهٔ دایره در تزیینات بناهای ایلخانی را روشن می‌سازد. براساس الگوی نشانه‌شناسانهٔ پیرس، معنای نقش دایره بر سردر بناهای ایلخانی، ترکیبی از باورهای شمنی، بودایی و صوفیانه است که جلوه‌ای از مفهومی الوهی با تداعی آسمان و خورشید و ایجاد مکانی امن به دور از نیروهای شر را آشکار می‌کند.

کلیدواژه‌ها:
ایلخانان، معماری، تزیینات، دایره، نشانه.

* استاد، گروه صنایع‌دستی، دانشکده صنایع‌دستی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران (نویسنده مسئول)/ q.kiyanmehr@aui.ac.ir
** مربی، گروه صنایع‌دستی، دانشکده صنایع‌دستی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران/ honarbox81@gmail.com

۱. مقدمه

پس از تشکیل سلسلهٔ ایلخانی در ایران، ویرانی‌های پدیدآمده درنتیجهٔ هجوم مغولان به‌تدریج با بازسازی و ساخت بناهای جدید از سر گرفته شد. در این راستا هنرهای متعدد و آنچه به تزیینات معماری مرتبط می‌شد نیز رونق دوباره‌ای گرفتند. همچنین علاقه‌مندی ایلخانان به فرهنگ و هنر ایرانیان و تأثیر گرفتن هنرمندان از باورها و فرهنگ قوم حاکم باعث درانداختن طرحی نو در هنرهای ایران شد. این دوره شاهد تغییرات ویژه‌ای در معماری هم از لحاظ طراحی و ساخت و هم از لحاظ تزیینات بود. نقوش هندسی ازجمله نقوش پرکاربرد در تزیینات معماری هستند که قابلیت ایجاد ترکیب‌بندی‌های متنوعی را دارند. دایره ازجمله نقوش پایه‌ای هندسی است که معانی چندگانه‌ای را در خود مستتر دارد و ارتباط نزدیکی با ادیان و اعتقادات مذهبی می‌یابد. در این پژوهش به نقش‌مایهٔ دایره در تزیینات معماری چندین بنای ایلخانی ازجمله بقعهٔ عبدالصمد نطنزی، بقعهٔ سید رکن‌الدین و سید شمس‌الدین یزد، مسجد اشترجان و... پرداخته می‌شود که براساس مشاهدات و پیگیری‌ها فقط در بناهای این دوره به چشم می‌خورد؛ همین ویژگی پژوهشگر را بر آن داشت تا دلیل و معنای استفاده از فرم دایره در برخی بناها را بررسی کند. بدین منظور از مشاهدات میدانی و اسناد کتابخانه‌ای به روش توصیفی‌تحلیلی و با رویکردی نشانه‌شناسانه براساس الگوی چارلز سندرس پیرس برای نگارش این پژوهش استفاده شده است. پرسشی که در این راستا مطرح شده، این است که دلیل به‌کارگیری نقش‌مایهٔ دایره به‌ویژه در تزیین سردرهای برخی بناهای ایلخانی چیست؟ فرض ابتدایی بر این اساس است که نقش‌مایهٔ دایره به‌عنوان یکی از پایه‌های اصلی طراحی نقوش هندسی برای تزیین در دورهٔ پس از اسلام ترکیبی از معانی گوناگون اعتقادی و فرهنگی را در خود دارد.

۱-۱. پیشینهٔ تحقیق

در باب هنر دورهٔ ایلخانان در ایران پژوهش‌های گوناگونی به‌شکل کتاب، مقاله، پایان‌نامه و... به نگارش درآمده است که از دیدگاه‌های مختلف به آثار ساخته‌شده در این دوره پرداخته‌اند. نقش‌مایه‌ها نیز جزو موضوعاتی هستند که همواره پژوهشگران را به‌سوی خود جذب کرده و در شاخه‌های مختلف آثار هنری مورد مطالعه قرار گرفته‌اند. با وجود این، پژوهشی که با نگاه ویژه به زوج نقش دایره در دو سوی سردر چند بنای خاص در این دوره پرداخته باشد، در طی جست‌وجوها یافت نشد. مقالاتی که مطالعات تقریباً نزدیک به محتوای این پژوهش دارند به قرار زیر هستند:

سیاه‌کوهیان (۱۳۹۱) در مقاله‌ای با عنوان «تأثیر عرفان اسلامی بر معماری ایرانی با تأکید بر گنبد سلطانیه» به‌طور مفصل از مفاهیم شیعه، عرفان و تصوف یاد می‌کند و در بررسی نمود این اعتقادات در گنبد سلطانیه، فقط کتیبه‌ها را در نظر گرفته و به آن‌ها پرداخته است.

مدنی (۱۳۹۷) در مقالهٔ خود با عنوان «بررسی نمادها و کارکردهای کهن‌الگوی دایره با تأکید بر تفکر اسطوره‌ای و عرفانی» به مفاهیم چندگانهٔ دایره در بستر اسطوره و عرفان پرداخته است.

اتونی و دیگران (۱۳۹۸) در رویکردی ویژه در مقالهٔ «بررسی تطبیقی عرفان شمنی و تصوف اسلامی» به اشتراکات و تشابهات اهل صوفیه و رفتار شمن‌ها پرداخته و در دیدی جزئی‌نگر حالات و مراتب مختلف اعتقادی این دو باور عرفانی را مورد مطالعه قرار داده‌اند.

ترابی‌نژاد و دیگران (۱۴۰۰) در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل تطبیقی معماری و تزیینات در بناهای آرامگاهی ایلخانی، مطالعهٔ موردی: آرامگاه یوسف‌رضا در ورامین و خانقاه شیخ عبدالصمد در نطنز» با رویکردی ساختارشناسانه، توجه اصلی را به پلان معماری هشت‌ضلعی، فرم گنبد و ارتباط آن با عقاید تشیع و صوفیه قرار داده‌اند.

بَلیلان اصل و دیگران (۱۴۰۱) به بازشناسی عرفان در تزیینات بناهای ایلخانی که مسجدجامع ورامین را به‌عنوان نمونهٔ مطالعاتی در نظر گرفته‌اند، در مقاله‌ای با عنوان «تأثیر اندیشه‌های عرفانی در تزیینات معماری بناهای ایلخانی» پرداخته و نمود این اندیشه‌ها را در تزیینات هندسی این مسجد دانسته‌اند.

بلیلان و کوره‌پز (۱۴۰۱) در مقالهٔ «تجلی مضامین عرفانی در نقش‌مایه‌های هندسی در مکتب تبریز: گنبد سلطانیه» مضامین عرفانی پنهان در نقوش هندسی به‌کاررفته در گنبد سلطانیه در ترکیب با کتیبه‌ها را مورد بررسی قرار داده و نشانه‌های عرفان را در تزیینات این بنا کاویده‌اند.

شمیلی و دیگران (۱۴۰۱) در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل تطبیقی آرایه‌های عناصر بصری گچی گنبد سلطانیه و دو بنای بقعهٔ سید رکن‌الدین و بقعهٔ سید شمس‌الدین در یزد» با جزئی‌نگری، کلیهٔ عناصر تزیینی موجود در سه بنای مورد مطالعه را طبقه‌بندی کرده و تأثیر هنری گنبد سلطانیه بر دو بنای متأخر را بیان کرده‌اند.

صمدنژاد آذر و دیگران (۱۴۰۳) در مقالهٔ خود با عنوان «تحلیل ویژگی‌های بصری دیوارنگاره‌های سقف بقعهٔ سید رکن‌الدین براساس رویکرد آیکونولوژی» به‌تفصیل نقش‌مایه‌های موجود در دیوارنگاره‌های سقف بقعه را مورد بررسی قرار داده و از لحاظ هندسی، تناسبات و مفهوم در هنر اسلامی و به‌ویژه تشیع به آن‌ها پرداخته و ارتباط استفاده از نقش ستاره و شمسه‌های چندپر با بن‌مایهٔ وحدت در کثرت و کثرت در وحدت و شیعه دوازده‌امامی را مشخص نموده‌اند.

در تمامی این پژوهش‌ها رویکرد اصلی، تحلیل کلّیت تزیینات و نقوش اعم از گیاهی و هندسی به علاوهٔ کتیبه‌ها بوده و در چند مورد به بازشناسی مفاهیم درونی نقوش تزیینی نیز پرداخته شده است؛ اما در هیچ‌یک از پژوهش‌های انجام‌شده براساس جست‌وجوهای مکرر، مطالعه‌ای که دربارهٔ معنا و مفهوم نقش زوج دایره بر سردر ورودی تعدادی از بناهای ایلخانی انجام شده باشد، یافت نشد.

۱-۲. روش تحقیق

با توجه به هدفی که این پژوهش مد نظر قرار داده، ماهیتی کیفی دارد. تحقیق با بررسی تاریخی و توصیف بناها و اطلاعات مربوط به آن‌ها، آغاز و سپس تحلیل با رویکرد نشانه‌شناسانه[۱] براساس الگوی طبقه‌بندی چارلز سندرس پیرس انجام شده است. طبقه‌بندی پیرس بیشتر به‌عنوان روشن‌کنندهٔ «منش‌های متفاوت رابطه» بین نشانه و موضوع آن شناخته می‌شود. او معتقد بر وجود سه نوع نشانه است: اول مشابهات یا شمایل‌ها که تصوراتی از چیزها را تنها از راه تقلید تصویری آن‌ها ایجاد می‌کنند؛ دوم شاخص‌ها یا نمایه‌ها که از راه ارتباط فیزیکی با چیزها بر آن‌ها دلالت می‌کنند و سوم نمادها یا نشانه‌های عام که ازطریق کاربرد و رابطه‌ای قراردادی با معناها پیوند یافته‌اند (سجودی، ۱۴۰۱: ۲۵). هدف نهایی نشانه‌شناسی روشن کردن مفاهیمی است که در همهٔ ساخته‌های انسان از کلمات، نمادها، روایت‌ها، سمفونی‌ها، نقاشی‌ها و داستان‌های مصور تا نظریه‌های علمی و قضایای ریاضی قرار داده شده‌اند (گیرو، ۱۳۹۹: ۱۶). کارکرد نشانه، انتقال اندیشه با به‌کارگیری پیام است که این امر نیازمند وجود چند عنصر است: مرجع یا چیزی که دربارهٔ آن سخن گفته شود، نشانه و بنابراین یک رمزگان، ابزار انتقال و البته یک فرستنده و یک گیرنده (همان: ۵۳).

در این روند، بررسی هم به‌صورت مشاهدهٔ میدانی و هم مطالعهٔ اسناد کتابخانه‌ای صورت گرفته است. ازاین‌رو ابتدا معرفی پیشینهٔ تاریخی بناهایی که نقش‌مایهٔ دایره را در تزیینات خود به‌ویژه در سردر بنا دارند، صورت گرفته و سپس با بررسی معانی نشانه‌شناسانهٔ دایره و سیر اعتقادی مغولان، ارتباط بین استفادهٔ خاص از این نقش‌مایه با توجه به موارد ذکرشده مورد توجه قرار می‌گیرد.

۲. معماری در دورهٔ ایلخانان

هنگامی که ایلخانان بازسازی ویرانه‌ها و ساختن بناهای جدید را آغاز کردند، معماران را از مناطق مختلف فراخواندند. از ادغام ویژگی‌های معماری مرکز ایران و جنوب با سنت‌ها و روش‌هایی که از روزگاران کهن، بومی آذربایجان شده بود، شیوهٔ معماری آذری به وجود آمد (پیرنیا، ۱۳۹۲: ۲۰۷). شیوهٔ آذری را می‌توان به دو دوره تقسیم کرد: دورهٔ نخست از زمان هولاکو و پایتخت شدن مراغه و دورهٔ دوم از زمان تیمور و پایتخت شدن سمرقند (همان: ۲۱۴). هولاکو فرمان داد تعدادی از شهرهای ویران‌شده را بازسازی کنند و برای خود نیز کاخی زیبا و یک معبد بودایی در خوی و در سال ۱۲۶۰م رصدخانهٔ مراغه را با هزینه‌ای گزاف بنا کرد. جانشینان او کاخ‌ها و باغ‌های زیادی ساختند و در زمان ارغون خان، معماری در گستره و حجمی وسیع احیا شد. ایلخانان مغول که به‌نوبت بودایی، مسیحی، مسلمان سنی و شیعه بودند، موجب ساخته شدن چندین کلیسا، صومعه و همچنین مرمت ایوان بزرگ تخت‌سلیمان شدند (پوپ، ۱۳۸۸: ۱۷۱).

دورهٔ مغول شاهد تحول عمده‌ای در ساخت آرامگاه‌ها بود، در این دوره بیشتر برج مقبره‌ها را برای مقاصد دینی به‌ویژه در راستای مذهب تشیع[۲] می‌ساختند که تزیینات درونی آن‌ها با کاشی زرین‌فام[۳] انجام می‌گرفت. این بقعه‌ها که اغلب متعلق به مشایخ صوفیه بود، هم از عواطف مذهبی بومی سرچشمه می‌گرفت و هم باعث پرورده شدن آن‌ها می‌شد که این‌کار ازطریق زمینی که در تملک آن‌ها بود، سهم بسزایی در اقتصاد محلی داشت (هیلن‌براند، ۱۳۹۸: ۱۹۹). این مقابر گونه‌ای از معماری اسلامی بود که معمولاً توسط مریدان در داخل خانقاه شیخ ساخته می‌شد. تصوف و عرفان از مهم‌ترین جریان‌های فکری و معنوی تأثیرگذار بر هنر و معماری ایرانی بوده و بسیاری از پژوهشگران حضور آموزه‌های عرفانی و حکمت اسلامی را در پسِ ظاهر هنر پس از اسلام مورد مطالعه قرار داده‌اند (سیاه‌کوهیان، ۱۳۹۱: ۴۸ و ۵۱). ازآنجاکه استفاده بیشتر نقش‌مایهٔ دایره در بقعه‌های این دوره دیده می‌شود و تمرکز اصلی این پژوهش بر حضور نقش دایره در سردر و ورودی بنا در دورهٔ ایلخانان است، بدیهی است که بناهایی منتخب شده‌اند که دارای این ویژگی بوده و نقش دایره به‌شکل کاملاً مشخص در ورودی و تزیینات درونی بنا به کار رفته

باشد؛ ازاین‌رو مواردی که در این پژوهش مورد بررسی قرار می‌گیرند، مشتمل بر چهار بقعه و یک مسجد هستند که معرفی کوتاهی از هریک در ذیل داده می‌شود:

گنبد سلطانیه به‌عنوان شاخص‌ترین بنای عصر ایلخانی با ویژگی‌های منحصربه‌فرد معماری و تزیینات خود که همچنان باشکوه در چمنزار سلطانیه قد برافراشته توسط محمد خدابنده (الجایتو) در محلی که پیش از آن شهری وجود نداشت، ساخته شد. ظاهراً هنگامی که الجایتو تصمیم به ساخت آرامگاهی برای خود گرفت، از بین مذاهب اسلام هیچ‌یک را به‌عنوان مذهب رسمی انتخاب نکرده بود. او در حدود سال ۷۰۹ق، هنگامی که بنای گنبد سلطانیه رو به اتمام بود، به عراق سفر کرد و پس از زیارت مرقد امام حسین(ع) و حضرت علی(ع) در کربلا و نجف، به تشویق روحانیون شیعه، مذهب تشیع را به‌عنوان مذهب رسمی انتخاب کرد و پس از مدتی تصمیم گرفت که آرامگاه خود را به ائمهٔ اطهار اختصاص دهد. بنابراین امر کرد تزیینات داخلی بنا را که هنوز تکمیل نشده بود، به‌صورتی اجرا کنند که در آن شعائر مذهب تشیع مورد استفاده قرار گیرد. به همین دلیل بود که کلمهٔ علی به‌طور مکرر با کاشی در متن آجر نوشته شد و ساختن آرامگاهی ساده برای خود در جنب گنبد اصلی را در نظر گرفت. اما انتقال اجساد مطهر با مخالفت شدید علمای شیعه یا به روایتی به‌دلیل دیدن حضرت علی بن ابی‌طالب(ع) در خواب توسط سلطان و ناراضی بودن آن حضرت از این عمل، اتفاق نیفتاد و سلطان ایلخانی مجاب شد که دوباره این بنا را به آرامگاه خود اختصاص دهد (مخلصی، ۱۳۶۴، ۴-۵ و ۱۳-۱۴). بر دیوارهای داخل گنبدخانه و زیر هلال سردر ورودی نقش‌مایهٔ دایرهٔ شمسه‌گون با گچبری و نقاشی تزیین شده است (تصویر ۱).

تصویر ۱: نقش دایره داخل گنبد سلطانیه (نگارندگان)

شهر نطنز در ۱۵۰ کیلومتری اصفهان، باغ‌شهری کوهستانی است که بیش از همه با مجموعه مسجد و خانقاه آن شناخته می‌شود. مجموعه مقبرهٔ نطنز یک نمونهٔ کلاسیک از شهرهای کوچک خداست. این بنا در بزرگداشت شیخ عبدالصمد صوفی که در آن تدریس می‌کرد، ساخته شد. یکی از مریدان او، وزیر ایلخانی «زین‌الدین ماستری» با ساختن مقبره‌ای روی قبر استاد از او تجلیل و مسجد مجاور آن را بزرگ‌تر کرد و یک ساختمان هم برای صوفیان ساخت. منارهٔ کنار آن‌هم در سال ۷۲۵ق با فال نیک یک شیخ محلی ساخته شد (گرابار و دیگران، ۱۳۹۱: ۳۵۸). تاریخ ساخت مزار شیخ عبدالصمد بنابر کتیبهٔ آن سال ۷۰۷ق است (بلر، ۱۳۸۷: ۹).کتیبهٔ زیر گنبد مقرنس‌کاریِ بقعه گویای مدفون بودن شیخ نورالدین عبدالصمد از عارفان فرقهٔ سهروردیه است که یکی از دو طریقت اصلی صوفیان در ایران دورهٔ ایلخانی بود (همان: ۱۷). با توجه به متن کتیبه‌ها زین‌الدین ماستری در همان زمان که در حال ساخت بقعه بود، در ضلع غربی نیز دستور احداث خانقاهی برای صوفیان را صادر کرده بود که اکنون فقط درگاه آن باقی مانده است (همان: ۱۰۷). در پشت‌بغل‌های سردربزرگ دو نقش خورشید جالب توجه به چشم می‌خورد که پیرامون آن را کاشی‌کاری‌های زیبایی با طرح و نقش شش و سه‌پری تُکه‌دار پوشانیده است (اعظم‌واقفی، ۱۳۷۴: ۹۷) (تصویر ۲ و ۳).

تصویر ۲: سردر خانقاه و بقعهٔ عبدالصمد، نطنز (نگارندگان)

تصویر ۳: نقش زوج دایره بر سردر خانقاه و بقعهٔ عبدالصمد نطنز (نگارندگان)

مدرسهٔ رکنیه که امروزه به بقعهٔ سیدرکن‌الدین مشهور است، برای مرتضی اعظم سید رکن‌الدین محمد بن نظام‌الدین الحسینی الریاضی، از سادات عریضی شهر یزد ساخته و پیکرش پس از مرگ در آن به خاک سپرده شد. پس از آن، بنا کاربری بقعه و زیارتی یافت. تاریخ ساخت بنا براساس کتیبه‌های موجود در آن سال ۷۲۵ق است (ویلبر، ۱۳۶۵: ۱۷۲). نگارندهٔ تاریخ یزد این بنا را ام‌البقاع مدارس یزد می‌خواند و می‌نویسد که این ساختمان مجموعه‌ای از مدرسه و رصدخانه و کتابخانهٔ سه‌هزار جلدی و مسجد و بیت‌الادویه و دارالشفا و خانقاه بوده است (افشار، ۱۳۷۴: ۵۵۹). آثار هنری داخل گنبد مشتمل بر تزیینات و کتیبه‌هایی است که با استفاده از رنگ ایجاد شده‌اند: ۱. شمسه‌ای چشمگیر در زیر گنبد؛ ۲. ترنج لاجوردی پیرامون شمسه که به‌صورت یک‌درمیان در داخل آن‌ها به خط ثلث سورهٔ تین و به خط کوفی سورهٔ اخلاص نوشته شده؛ ۳. در کمربند زیر گنبد سورهٔ فتح تا آخر آیهٔ پنجم به خط کوفی (همان: ۵۶۳) (تصویر ۴).

تصویر ۴: دایرهٔ شمسه‌گون، بقعهٔ سید رکن‌الدین، یزد (rasekhoon.net)

بقعهٔ سید شمس‌الدین (۷۳۲ق) در محلهٔ چهارمنار شهر یزد قرار دارد. وی فرزند سید رکن‌الدین بود که پس از فوت در تبریز به یزد منتقل شده و در آرامگاهی که توسط همسرش، دختر خواجه رشیدالدین همدانی وزیر ایلخانی ساخته شد، به خاک سپرده شد. از این مجموعه که تشکیل‌شده از خانقاه و دارالسیاده و دو مدرسه و حمام و آب‌انبار و ساباط بوده، اکنون بخشی از ایوان و بنیان گنبد در جانب شرقی کوچه و جزئی از سردر و ستون جانب غربی باقی مانده است. سراسر سطح دیوارهای زیر گنبد با نقوش زیبای هندسی و گل و بوته از رنگ و گچ پوشانده شده بوده است. اما اکثر طرح‌ها و گُل‌اندازی‌ها و رسم‌های هندسی و ترنج‌ها و شمسه‌ها و حاشیه‌ها به‌دلیل نفوذ موریانه از بین رفته است (افشار، ۱۳۷۴: ۵۹۳) (تصویر ۵، ۶ و ۷). دو بنای فوق‌الذکر هرچند در دورهٔ حکمرانی آل‌مظفر در یزد ساخته شده‌اند، به‌دلیل ارتباط نزدیک این حکومت با دربار ایلخانی و معاصر بودن با اواخر دورهٔ سلطان ابوسعید فرزند الجایتو (۷۱۶-۷۳۶ق)، سیطرهٔ فرهنگی را که در دوران مغولان بر ایران حکمفرما شده بود، نمی‌توان از نظر دور داشت.

تصویر ۵: هلال داخلی ورودی بقعهٔ سید شمس‌الدین و دایره‌های شمسه‌گون، یزد (نگارندگان)

تصویر ۶: سقف ایوان ورودی بقعهٔ سید شمس‌الدین با نقش دایره در مرکز، یزد (نگارندگان)

تصویر ۷: نقش دایرهٔ شمسه‌گون، دیوار بقعهٔ سید شمس‌الدین، یزد (نگارندگان)

در این میان حضور یک مسجد با نقش دایره در سردر با مواردی که در بالا ذکر شد تا اندازه‌ای متفاوت می‌نماید. مسجد اشترجان در ۳۶کیلومتری جنوب غربی اصفهان در اواخر سلطنت سلطان محمد خدابنده به‌وسیلهٔ خواجه فخرالدین محمد بن محمود بن علی اشترجانی که برطبق کتیبه سردر ملک‌الوزرا نامیده می‌شده، در سال ۷۱۵ق احداث گردیده است. این مسجد دو سردر در شمال و شرق دارد که سردر شمالی با ارتفاعی بیش از ۱۲ متر دارای تزیینات مقرنس‌کاری و کاشی‌کاری و دو منارهٔ نفیس بوده که دوسوم مناره‌ها ویران شده‌اند. تزیینات هلال سردر اصلی مسجد به خط بنایی با کاشی لاجوردی بر زمینهٔ آجری تکرار نام «علی» است و در دو پشت‌بغل سردر از تکرار درهم پنج کلمهٔ «الله» و پنج کلمهٔ «محمد» به خط کوفی برجسته با کاشی لاجوردی بر زمینهٔ کاشی فیروزه‌ای دو شمسه تشکیل شده است (هنرفر، ۱۳۵۰: ۲۶۷). نمونه‌های دیگری از تزیینات دایره‌ای‌شکل در گنبد آزادان (۷۶۷ق) در اصفهان و بقعهٔ یوسف‌رضا (قرن ۷ق) در ورامین نیز دیده می‌شود (تصویر ۸).

تصویر ۸: سردر مسجد اشترجان با نقش‌مایهٔ زوج دایره (oshtorjan.ir)

۳. جایگاه نقش‌مایهٔ دایره در تزیینات

تزیین زیبا می‌کند اما الزاماً و همیشه حاصل مفهومی رمزی نیست یا دست‌کم از دیدگاه تاریخی به‌سبب فقدان دلیل و مدرک تصور معانی رمزی آرایه‌ها برای مردم معاصر خود بسی دشوار است. بااین‌همه می‌توان گفت آرایه‌ها بار رمزی بالقوه‌ای در خود دارند. ازآنجاکه بعضی مضامین آرایه‌ها از طبیعت گرفته شده و با نظمی هندسی به کار رفته، دنیایی از نماد و زیبایی تشکیل می‌دهند که می‌توان آن‌ها را در سطوح متفاوت و طبق دیدگاه‌های مختلف تفسیر کرد (رینگنبرگ، ۱۳۹۶، ج۱۸: ۳۸).

هندسی بودن تزیینات و معماری، نشانگر گونه‌ای جهان‌بینی است که اندیشه و تصور نظم، تعادل، ترتیب، دقت و تناسب آن را تعیین می‌کند و همچنین در راستا با مفهوم دینی و عرفانی جهان است که کاملاً توسط عقل الهی تصور شده باشد. فیلسوفان و عارفان بسیاری همچون ابن‌عربی یا حیدر آملی برای بیان یک آموزهٔ متافیزیکی به‌طور مثال رابطهٔ وحدت با کثرت، مباحث کیهان‌شناختی مانند ترتیب هم مرکز عوالمی که گِرد وحدت الهی جمع شده‌اند یا معنوی مانند ادیان، حکمت و فلسفه‌هایی که مثل شعاع‌هایی هم‌مرکز تصور شده‌اند، از نقش‌هایی به‌شکل دایره، گلسرخی یا نقوش خورشیدی استفاده کرده‌اند (همان: ۴۱-۴۲). دایره‌های هم‌مرکز، درجات موجودات و سلسله‌مراتب مخلوقات را نشان می‌دهند. حرکت دورانی، کامل، غیرقابل تغییر، بدون آغاز و پایان و بدون نوسان است و تمام این‌ها دایره را آماده می‌کند تا نماد زمان قرار گیرد. زیرا زمان نیز توالی مدام و بی‌تغییر لحظه‌هاست؛ لحظاتی که هرکدام در تشابه با دیگری است. ازسوی دیگر، دایره نماد آسمان است با حرکت دورانی و بدون زوالش. در سطحی دیگر از تفسیر، آسمان خود مبدّل به نماد می‌شود، نماد عالم معنا، نادیدنی و ماورایی اما در ارتباط با زمین، دایره نماد آسمان کیهانی است. از این دیدگاه، دایره نماد فعالیت آسمان، دخول پویا در کیهان، علیت آن، نوعیت آن و نقش تقدیری آن است. اینجاست که دایره به نمادهای الوهی ملحق می‌شود که میل به خلق کردن دارد و زندگی را ایجاد می‌کند و نظم و ترتیب می‌بخشد. آذین و

گل‌میخ گل‌سرخی در گلدوزی، تزیینات، و طلسمات و شکل‌های معماری که در آسیای میانه بسیار مرسوم است، قبل از آن در تمدن‌های پیشااسلام وجود داشته است. این نقش‌مایه‌ها را می‌توان به‌طور خاص علامتی برای جلوگیری از چشم‌زخم دانست ضمن اینکه به‌شکل چرخی با صورت گل، نماد زندگی و عمر زمینی به شمار می‌آیند (شوالیه و گربران، ۱۳۹۷: ۷۷۲ و ۷۷۸).

در اندیشهٔ اسطوره‌ای به‌طور عام و در بینش عرفانی به‌طور خاص، بنیان عالم بر روندی تکاملی و دایره‌وار استوار گشته که از خدا آغاز شده و به او ختم می‌شود. حرکت دایره‌ای جهان هستی، بیانگر این است که یک بار حق‌تعالی درحرکتی نزولی در ماده و انسان تجلی می‌یابد و با این سیر، نیمی از دایرهٔ کمال طی می‌شود. بار دیگر، انسان که نمودار کمال آفرینش است، برای بازگشت به خویشتن ازطریق پیمودن نردبان قوسی تکامل، سیر عروجی نموده و پس از گذشتن از منازل و مراتب سلوک، به حق می‌رسد و در اینجاست که نیمهٔ دوم دایره نیز کامل می‌شود (بیدآبادی، ۱۳۸۶: ۱۱-۱۲). در اسطوره، ادیان و مذاهب به‌ویژه نزد بوداییان «دایره» کهن‌الگوی شمایل‌نگاری مسیحیت، فلاسفه، متألهان و عارفان و همواره تداعی‌کنندهٔ نمادها و رمزها بوده است و هر گروه برای آرامش روانی خود و اثبات اعتقادات و گفته‌های خویش، از نماد بخصوصی بهره می‌گرفته‌اند. این کهن‌الگو از گذشته‌ای دور نمادها، کارکردها و خویشکاری‌های مشترکی در اسطوره به‌معنای عام آن و تصوف ایرانی- اسلامی به‌معنای خاص آن داشته است (مدنی، ۱۳۹۷: ۱۰). در تصوف اسلامی نیز دربارهٔ ترکیب دایرهٔ ازل و ابد سخن گفته شده است که تسلط بر این دایره، مخصوص اهل معرفت و بزرگانی است که از آلودگی‌های جسمانی پاک شده باشند و کونین و خافقین، تَبَع وجود ایشان شده باشد (نجم رازی، ۱۳۸۶: ۵۵؛ مایل‌هروی، ۱۳۸۳: ۴۳۷). دایره از لحاظ تکامل فرمی در اسطوره و عرفان، نماد وحدت و تمامیت و مطلق بودن است (لینگز، ۱۳۷۷: ۲۶۵). کهن‌الگوی دایره در تصوف نیز همچون اسطوره، به‌منزلهٔ «حصن امانی»[۴] بوده است تا آدمیان و دیگر موجودات از آفات و تهدیدات و «خطر چرخ و خطای زمان» در امان بمانند (مدنی، ۱۳۹۷: ۱۸). از همین روست که ترسیم دایره محدوده‌ای را مشخص می‌کند که در هنگام اعمال جادویی و ماورایی، فرد یا افراد را از نیروهای منفی دور نگه دارد. محققانی چون «کیت کیریچلو» معتقدند که نقوش اسلامی بیش از آنکه تنها یک تزیین صرف باشند به این دلیل خلق شده‌اند که بیننده را به‌سمت حقیقتی که در اصل وجودی آن‌ها نهفته است، راهنمایی کنند (Critchlow, 1976).

سماع درویشان مولویه از نمادگرایی کیهانی الهام گرفته است. این رقص، گردش سیارات به دور خورشید و حرکتِ دورانی هر جنبنده‌ای را در نظر دارد. خورشید مظهر خداوند دانسته می‌شود و گردش به دور آن در راستای طلب خداوند است. منصور حلاج، توحید را تصویری از سه دایرهٔ متحدالمرکز می‌داند: دایرهٔ اول عمل خداست، دایرهٔ دو و سوم آثار و نتایج آن‌ها (شوالیه و گربران، ۱۳۹۷: ۷۷۸ و ۷۷۹). دایره در طبیعت نمادی از وحدت و کثرت است و بسیاری از نقوش اسلامی بر پایهٔ دایره شکل گرفته‌اند (Richard, 2015).

ازسوی دیگر نماد ماندالا که ترکیبی از دایره‌های متحدالمرکز است، نمادی شاخص در آیین بودایی به شمار می‌رود و نمود آن در تمامی آثار پیروان این آیین دیده می‌شود. در آیین ذن بودایی، غالباً طرح دایره‌های متحدالمرکز دیده می‌شود. این دوایر نماد مراحل کمال درونی و هماهنگی تدریجی روح به شمار می‌آیند. به اعتقاد یونگ، نماد دایره، صورتی از الگوی ازلی نفسِ کلّ و نماد خود است. اما نمادگرایی دایره همیشه به این سادگی نیست، چراکه گاه تغییرناپذیری آسمانی به‌وسیلهٔ مربع بیان می‌شود و تغییرناپذیری زمینی به‌وسیلهٔ دایره که هر دو در معماری سنتی هندو استفاده می‌شود و تغییر شکل دایره به مربع یا مربع به دایره است (شوالیه و گربران، ۱۳۹۷: ۷۷۳ و ۷۷۴) (تصویر ۹). فرم ماندالا اگرچه از تفکر بودایی و هندویی برخاست، در سایر فرهنگ‌ها هم مورد استقبال قرار گرفت به‌طوری‌که فرم آن را در ترکیب‌بندی‌های گوناگون همراه با مفهوم بی‌کرانگی و سیر به‌سوی معنویت و ابدیت در هنر پس از اسلام می‌توان مشاهده نمود.

ماندالا به‌عنوان بازتابی از جهان و فرایندهای آن درون تمام موجودات، با استفاده از اعداد و هندسه عمل می‌کند؛ با وحدت آغاز می‌کند، به‌واسطهٔ تجلی حرکت می‌کند و دوباره به وحدت بازمی‌گردد. در یک لحظه، جاودانگی بهشت را به‌صورت یک نظریه و ناپایداری آن به‌مثابهٔ یک حقیقت دنیوی را مرور می‌کند. از نگاهی درونی، ماندالا عبودیت عارف را به ژرف‌ترین معنای کلمه برمی‌انگیزد. در چشم‌انداز اسلامی معنای ماندالا با ابعاد جهان، الگوهای ازلی یا اسامی و صفت‌های مقدس مرتبط شده است؛ تولد و آغاز، مرکز و نقطه، بازگشت به اصل، مرگ و بازگشت به‌سوی معبود. عارف تنها با دریدن پرده می‌تواند «خود» را، ذات درون‌گرا و مطلق خرد ناب را که تنها به‌وسیلهٔ بصیرت و تمرکز سرشار از تفکر شناخته می‌شود، پیدا کند (اردلان و بختیار، ۱۳۹۶: ۶۱). در فرهنگ اسلامی این باور وجود دارد که نقش‌مایه‌ها به‌منزلهٔ پُلی به‌سمت عالم روحانی ابزاری برای خلوص بخشیدن به روح و ذهن‌اند (Ahuja & Loeb, 1955).

تصویر ۹: ویشنو در ماندالا (en.wikipedia.com)

تصویر ۱۰: ماندالا با پنج دایره برای مدیتیشن (mandala.life)

در باورهای هندواروپایی،[۵] خورشید چشم خدای اعظم است که در مورد هلیوس و میترا و سوریا در هند به‌وضوح وجود دارد. سوریا جزو خدایان ودایی دستِ‌دوم است. او را به نام‌های چشم آسمان یا چشم میترا–ورونا نیز می‌خوانند. خورشید از چشم هیولای کیهانی پروشا زاده شده و به هنگام مرگ وقتی جسم و روان انسان به انسان کبیر کیهانی می‌پیوندد، چشمش به خورشید بازمی‌گردد (الیاده، ۱۴۰۲: ۱۴۹). نقش دایره در ساده‌ترین و روشن‌ترین مفهوم خود، تداعی‌گر خورشید و ماه و اجرام آسمانی است که بر فراز این جهان مشاهده‌گر آنچه در زمین می‌گذرد، هستند. همین ویژگی ناظر بودن، محافظت و حمایت را نیز با خود همراه می‌آورد.

در طراحی‌های گوناگونی که برای ماندالا انجام می‌شود، گل لوتوس یا نیلوفر آبی هم حضور دارد. در یک نمونه با عنوان ماندالای پنج دایره که برای تسهیل مدیتیشن طراحی شده، هر دایره‌ای که بوداها را احاطه کرده نماد محافظت در برابر تداخلات خارجی است. حلقهٔ گلبرگ‌های نیلوفر آبی در داخل دایره، نماد خلوص و نیت معنوی است که برای تمرین مراقبه لازم است. در داخل حلقهٔ نیلوفر آبی به‌صورت دایره‌ای از شعله‌ها به تصویر کشیده شده که نشان‌دهندهٔ آتش دانش است که جهل را از بین می‌برد و تمرین‌کننده را قادر می سازد وارد ماندالا شود (تصویر ۱۰). کتاب‌های مقدس هند، نیلوفر را نماد پختگی و شکفتگی روح می‌دانند، همچنین زمانی که نیلوفر با هشت گلبرگ طراحی می‌شود مانند فضا با هشت جهت، نماد هماهنگی کیهانی است. به همین دلیل از شکل آن در ترسیم ماندالا و ینتره (نموداری با نیروهای باطنی و جادویی) بسیار استفاده می‌کنند (شوالیه و گربران، ۱۳۹۷: ۲۱۰۴).

۴. باورهای مذهبی در عصر مغول

در عهد خوارزمشاهی، کشورگشایی‌ها و آشفتگیِ ناشی از سیاست‌بازی‌های خلفا در دنیای اسلام، هرج‌ومرج‌هایی را ایجاد کرده بود. ادامه پیدا کردن جنگ‌های صلیبی که هنوز جهان اسلام را تهدید می‌کرد، خطر بیش از پیش فرقهٔ اسماعیلیه، کشمکش‌های فرقه‌های گوناگون مذهبی و سرخوردگی مردم از روحانیون متشرع، جامعه را به تصوف علاقه‌مند کرد. پس از این دوران و آغاز غلبهٔ مغولان، مردم رنج‌دیده که همه‌چیز خود را از دست داده بودند، راهِ رهایی را در تصوف یافتند. این گرایش آنان را از قیدهای دست‌وپاگیر زندگی و از فکر کردن به آنچه از دست داده بودند، آزاد می‌کرد. صوفیان به مریدان خود چنین آموزش می‌دادند که «تصوف، خوار داشتن نفس است در طلب مناهی و عزیز داشتن امر الهی»؛ ازاین‌رو هیچ‌چیز به‌جز ذات الهی وجود حقیقی ندارد و کلیهٔ موجودات، تجلی ذات مطلق محسوب می‌شوند؛ پس اراده منحصر به اوست. در این دوره که دوران اوج صوفی‌گری شمرده می‌شود، به‌ندرت می‌توان کسانی را یافت که مریدِ شخصی نبوده یا حداقل به شکلی با خانقاه سروکار نداشتند (بیانی، ۱۳۹۴: ۲۵۴ و ۲۵۶).

چنگیزخان، فرمانده سپاه مغول در حمله به ایران نقش پیامبرگونه‌ای در میان مغولان داشت، اما به‌دلیل مذهب شمنی[۶] که به آن معتقد بودند، به‌جای پیامبر او را در زمرهٔ ایزدان قرار دادند. او به‌عنوان خان انتخاب شد که از جانب عالم بالا برگزیده شده و ازسوی آسمان فرستاده شده

تا رهبری قبایل تحت فرمان خود را به عهده گیرد و «آسمان آبیِ جاویدان» او و ایلَش را حمایت کند. مقام الوهی چنگیز مانند «ایلِ طلایی» و امپراتوری جهانیِ وی به فرزندان و جانشینانش منتقل شد و نسل‌به‌نسل در چین و ایران ادامه یافت (همان: ۱۷-۱۹). مغولان معتقدند که آسمان ناظر بر همه‌چیز است و وقتی سوگندی یاد می‌کنند، اظهار می‌دارند: «تو ای آسمان، بدان!» یا «تو ای آسمان، ببین!» خدا که خالق و بصیر و علیم و حافظ قوانین است، جهان‌فرماست ولی مستقیماً و بی‌واسطه حکم نمی‌راند بلکه با ظهور سازمان‌های سیاسی به دست نمایندگان زمینی‌اش یعنی «خان‌ها» فرمانروایی دارد (الیاده، ۱۴۰۲: ۷۷). قداست آسمان در تجربهٔ مذهبی از رهگذر رمزپردازی «بلندی»، «صعود»، «مرکز» و... آشکار است (همان: ۱۰۶).

مغولان با فرهنگ دینی خاص خود که بر بیم و خرافات متکی بود، به‌سمت ایران هجوم آورده بودند. هر فرد مغول در اختیار یک روحانی-ساحر شمنی قرار داشت تا از جسم و جان وی محافظت کند. این شمایل خرافی اکنون به «پیر» منتقل شده بود که با ارواح و اجنه سروکار داشت. آنان از «پیران» معجزه می‌خواستند تا در امور زندگی یاری‌شان دهند. مغولان در سرزمین‌های مفتوحه ناگهان در «پیران» شمن‌های خود را بازیافته بودند. علاوه‌بر افراد عادی، در بین فئودال‌های اشراف ایلی و همچنین در بین سلاطین، چه بودایی و مسیحی و چه مسلمان، تقریباً گروه یا فردی را نمی‌یابیم که مرید شیخی نبوده باشد. قدرت و منزلت شیوخ در جامعهٔ مغولان ایران به‌حدی بود که آنان را می‌توان پادشاهان بی‌تاج و تختی شمرد که بر کلّ مردم و بر سرتاسر مملکت فرمانروایی داشتند (بیانی، ۱۳۹۴: ۲۵۶ و ۲۵۷). این پدیده را می‌توان به این دلیل دانست که شمنیسم به‌دلیل ماهیت عرفانی‌اش با بسیاری از مکاتب عرفانی جهان ازجمله تصوف اسلامی اشتراک و شباهت دارد (اتونی و دیگران، ۱۳۹۸: ۹).

الجایتو در سال ۷۰۹ق تشیع را مذهب رسمی کشور اعلام کرد. او پیش از آنکه مسلمان شیعه شود ،پی‌درپی به مسیحیت، بودیسم و فرقه‌های اسلامی حنفی و شافعی می‌گرایید. این چندگانگی مذهب دستگاه حکومتی بیشتر حاصل مناظرات علمای دربار بود تا حاصل تفکر در اعتقادات تودهٔ مردم، چراکه در طول این دوره بیشتر ایرانیان، مسلمانانی سنی‌مذهب باقی ماندند. بااین‌همه در نقاطی معین مانند شهر قم از مدت‌ها پیش شیعیان می‌زیستند (بلر، ۱۳۸۷: ۲۵ و ۲۶).

۵. بررسی نشانه‌شناسانه

جذابیت آثار هنری همواره به‌دلیل ابهامی است که ذهن مخاطب را درگیر یافتن معنای اصلی یا اولیهٔ یک اثر یا نقش می‌کند. این ویژگی چندبُعدی یا چندپهلو بودن مفاهیم هنری نتیجهٔ هزاران سال آمیزش و تعامل نژادی و فرهنگی و اعتقادی است که دستیابی به واقعیتِ امر در بسیاری از آثار دوران‌های هنری را چالش‌برانگیز می‌سازد و برداشت‌ها یا تأویل‌های گوناگون را موجب می‌شود. علم نشانه‌شناسی نیز ثمرهٔ کنجکاوی انسان برای رسیدن به مفاهیم درونی آنچه جزو تفکر و زبان و دست‌ساخته‌های بشری محسوب می‌شود، است. به همین منوال روش‌های مختلفی برای بررسی نشانه‌های به‌کاررفته در آثار گذشتگان و معاصران در عالم هنر به کار گرفته می‌شود که هماهنگ با خاصیت چندوجهی جهان هنر است.

این دیدگاه‌ها، درجات و روش‌های تأویل هنر به‌ویژه هنر پس از اسلام را به دسته‌های زیر طبقه‌بندی می‌کنند: ۱. توجه به چارچوب اعتقادی تأویل (عرفانی، دینی، کیمیایی، کیهان‌شناختی، جادویی، شیعه، سنی و...)؛ ۲. درجهٔ تفسیر به سطوح مختلف درک از حقایق مربوط می‌شود (مادی، روان‌شناختی، کیهان‌شناختی، اخلاقی، معنوی و مابعدالطبیعی)؛ ۳. روش‌های تفسیر، تنوعات فرهنگی، مذهب خاص افراد، گروه‌ها، مکان‌ها و زمان‌هاست که موجب ایجاد اختلاف‌های جزئی در دیدگاه و درجات تأویل می‌شود؛ مثلاً نقوش شعاعی و شمسه‌ها را نه‌تنها می‌توان اشاره‌ای به خورشید دانست بلکه می‌توان همچون نمادهایی از نور الهی، تمثیلی از پیامبر یا امام یا تمثیلی از یک حاکم که خورشید مملکت است، تعبیر کرد (رینگنبرگ، ۱۳۹۶، ج۱۸: ۴۴). هرچند به‌لحاظ نظری ارتباط هنگامی مؤثر شمرده می‌شود که در آن هر مدلول با یک دال مربوط و هر دال هم فقط بیانگر یک مدلول باشد؛ درعمل، نظام‌هایی که در آن‌ها هر دال می‌تواند به چندین مدلول ارجاع کند و هر مدلول را چندین دال می‌توانند بیان کنند، بسیارند. این امر در رمزگان‌های هنری قابل مشاهده است که در آن‌ها قرارداد ضعیف و کارکرد شمایلی رشد یافته و نشانه گسترش پیدا کرده است. چندمعنا بودن نشانه‌ها را نباید با چندمعنا بودن پیام‌ها اشتباه گرفت. درحقیقت، مبهم بودن نشانهٔ چندمعنا در بافتِ ارتباط از بین می‌رود و اصولاً نشانه در چارچوب پیام فقط دارای یک معناست؛ اما این احتمال هم وجود دارد که تکثر معناهای ممکن در خودِ پیام پنهان باشد (گیرو، ۱۳۹۹: ۷۹ و ۸۱).

چارلزسندرس پیرس الگوی سه‌تایی از نشانه و نشانه‌شناسی ارائه کرد که قابلیت تعمیم بهتری بر آثار هنری دارد: نمود، شکلی که نشانه به خود می‌پذیرد؛ موضوع، چیزی است که نشانه به آن ارجاع دارد؛ تفسیر که به‌منزلهٔ آن ادراکی است که توسط نشانه به وجود می‌آید (چندلر، ۱۴۰۰: ۶۰). طبقه‌بندی پیرس از نشانه، شیوه‌های ارتباط میان حامل‌های نشانه و موارد ارجاعی را نشان می‌دهد: ۱. نماد/ وجه نمادین: در این وجه، دال شباهتی به مدلول ندارد ولی براساس یک قرارداد اختیاری به آن ارتباط داده شده است؛ بنابراین برای درک معنا، رابطهٔ بین دال و مدلول باید آموزش داده شود، ۲. شمایل/ وجه شمایلی: در این وجه، مدلول به‌دلیل شباهتی که به دال دارد یا به این علت که تقلیدی از آن است، دریافت می‌شود. دال به‌علت دارا بودن بعضی از کیفیات مدلول شبیه آن است؛ ۳. نمایه/ وجه نمایه‌ای: در این حالت دال اختیاری نیست بلکه به‌طور مستقیم (فیزیکی یا علّی) به مدلول مرتبط است، این ارتباط می‌تواند مشاهده یا نتیجه گرفته شود (همان: ۶۶-۶۷).

در نظر پیرس، نماد «نشانه»‌ای است که به‌واسطهٔ یک قانون به موضوع ارجاع می‌دهد. معمولاً در کنار هم قرار گرفتن عقاید عمومی موجب می‌شود که نماد به‌مثابهٔ نشانه‌ای که به یک موضوع خاص ارجاع دارد، تعبیر شود. بدون تفسیر، نماد ویژگی نشانه بودنش را از دست خواهد داد. هرگاه نشانه مشابه چیزی باشد که به‌عنوان نشانه‌ای از آن به کار برده می‌شود، شمایلی است. بیشتر نشانه‌شناسان بر این نظرند که شمایل خالص هرگز وجود ندارد و همواره عنصری از قراردادهای فرهنگی در آن نقش دارد. پیرس توضیح می‌دهد که اگرچه همهٔ تصاویر مادی مثل نقاشی به‌خاطر شباهت با موضوعشان قابل فهم هستند، در شکل بازنمایی‌شان قراردادهای فراوانی وجود دارد (همان: ۶۸-۷۰).

۶. یافته‌ها و بحث

نقش‌مایهٔ دایره که در برخی از بناهای ایلخانی ظرافتی شمسه‌مانند به خود می‌گیرد، از سه وجه ارجاعی نشانه در رویکرد پیرس برخوردار است. دایره در صورت ظاهری خود نشانه‌ای از اجرام آسمانی به‌خصوص خورشید و ماه است که از ابتدای شکل‌گیری تمدن‌های بشری حکم ایزد را در باورهای مذهبی به خود گرفته‌اند. بعدها خورشید چشم ناظر ایزد آسمان گشت و دایره هم نشانهٔ آسمان شد و هم خورشید. دایره به‌دلیل فرم دوّار خود که آغاز و پایان ندارد، نماد ساختار تکرارپذیر زمان و بی‌کرانگی عالم قرار گرفت و در باورهای عرفانی آیین‌هایی چون بودیسم و تصوف اسلامی دورِ زمان و چرخهٔ حیات و هنگامی که به‌صورت ترکیب دایره‌های متحدالمرکز ترسیم می‌شود، مراحل سیروسلوک انسان به‌سوی معنویت و آرامش نهایی در حضور خالق را تداعی می‌کند.

ساختار مذهبی متغیر سلاطین مغول مانند چنگیز که باورهای شمنی داشت، ارغون بودایی، غازان خان مسلمان با مذهب سنّی و الجایتو که مسیحیت، بودیسم و هر دو مذهب شیعه و سنّی اسلام را تجربه کردند، در آمیزش با فرهنگ و هنر ایرانی نظامی متفاوت از آرایه‌های هنری را که ارتباطی پیوسته با باورهای مذهبی زمانِ خود داشت، به‌ویژه در معماری بقعه‌ها به وجود آورد. درنتیجه شاهد به‌کارگیری نقش‌مایه‌های نمادین به‌شکلی متفاوت در تزیین بناهای این دوره هستیم. نقش‌مایه‌ای چون دایره که هرچند قدمت بسیار در تاریخ فرهنگ و هنر بشر دارد، در این دوره به‌صورت زوج در سردر بناهای مرتبط با مذهب و تصوف یا به‌صورت نقشی غالب در دیواره‌ها و هلال زیر سردرها به کار می‌رود؛ به‌گونه‌ای که در دوره‌های قبل و بعد دیگر چنین ترکیبی از نقش‌مایهٔ دایره در تزیینات بنا تکرار نمی‌شود.

جدول ۱: تحلیل نقش‌مایهٔ دایره در بناهای ایلخانی براساس کارکرد سه وجهی پیرس (نگارندگان)

نمود	موضوع	تفسیر
دایرهٔ شمسه‌گون	آسمان/ خورشید/ الوهیت/ بی‌کرانگی عالم	ایجاد محدوده‌ای امن به دور از نیروهای پلید و منفی برای درک خالق به‌دلیل باور به نیرویی جادویی براساس ترکیبی از تفکرات شمنی، بودایی و عرفان صوفیانه

جدول ۲: تحلیل نقش‌مایهٔ دایره در بناهای ایلخانی براساس شیوه‌های ارتباط میان حامل‌های نشانه و موارد ارجاعی پیرس (نگارندگان)

شمایلی	نمایه‌ای	نمادین
دایره به‌مثابهٔ خورشید	آسمان/ الوهیت	محدودهٔ امن/ دورکنندهٔ نیروهای شر و منفی

۷. نتیجه‌گیری

محور اصلی این پژوهش شناسایی معنا و مفهوم نقش‌مایهٔ دایره در آرایه‌های معماری ایلخانی به‌ویژه در سردر بقعه‌ها بود که با بررسی آنچه در تاریخ در مورد ساختار فرهنگی و مذهبی مغولان ذکر شده و برقراری ارتباط با مفاهیم نمادین دایره، نتایج زیر به دست آمد که روشن‌کنندهٔ استفادهٔ ویژه از نقش‌مایهٔ دایره در سردر و گنبدخانهٔ بقعه‌های ساخته‌شده در دورهٔ ایلخانان مغول در ایران است:

- نخستین گروه از مغولان به رهبری چنگیز اعتقادات شمنی داشتند و چنگیز را مظهر خدای آسمان می‌دانستند. تعدادی از فرمانروایان ایلخانی بودایی بودند که نقش دایره و ماندالا را جزو اصلی‌ترین نقوش نمادین بودیسم با مفهوم چرخهٔ زندگی و سلسله‌مراتب رسیدن به معنویت و عروج روحانی می‌دانستند. پس از اسلام آوردن سلاطین شاخصی چون غازان خان و الجایتو و حضور نقش دایره در تزیینات اسلامی و ارتباط مفاهیم آن با تصوف که در آن دوران پیروان بسیاری را در کنار خود گرد آورده بود و با توجه به اینکه بیشترین مکانی که نقش‌مایهٔ مورد بحث برای تزیین آن به کار رفته، آرامگاه‌های پیران طریقت و خانقاه‌هاست، مفهوم حضور دایرهٔ شمسه‌گون در این بناها آشکار می‌گردد.
- در طریقت عرفان اسلامی و تصوف دایره نقطهٔ پرگار وجود و وحدت حضور دانسته می‌شود؛ ازاین‌رو به‌کارگیری ویژهٔ این نقش در بقعه‌های مشایخ صوفیه و شیعه تبیین می‌شود.
- ازسویی ارتباط دایره با آسمان و چشم محافظ و مراقب خدایان، تعامل فرهنگی بین باورهای ابتدایی و باستانی مغولان و دینداری آنان پس از گرایش به اسلام و تصوف را نمایان می‌سازد.
- درنهایت حضور زوج دایره در سردر بنا به‌منزلهٔ نمادی از نیروی معنوی آسمان و دورکنندهٔ پلیدی و شر، محافظی است که اهل خانقاه و روان صاحب بقعه را از بدی مصون می‌دارد.

پی‌نوشت‌ها

۱. هرچیزی که به‌عنوان «دلالت‌گر»، ارجاع‌دهنده یا اشاره‌گر به چیزی غیر از خودش تلقی شود، می‌تواند نشانه باشد. این موارد به‌طور کاملاً ناخودآگاه ازطریق ارتباط دادن آن‌ها با نظام آشنایی از قراردادها به «نشانه» تعبیر می‌شود (چندلر، ۱۴۰۰: ۴۱) و بر این اساس نشانه‌شناسی به مطالعهٔ نشانه‌ها و چگونگی کارکرد آن‌ها می‌پردازد. دو دیدگاه اصلی این علم از نظریات «فردینان دوسوسور» زبان‌شناس سوئیسی و «چارلز سندرس پیرس» فیلسوف و نشانه‌شناس آمریکایی نشئت می‌گیرد (ر.ک: اکو، ۱۴۰۱: ۷ و ۸). سوسور الگویی دووجهی از نشانه ارائه می‌کند متشکل از: دال و مدلول که متمرکز بر نظام زبان‌شناختی است. پیرس اما الگویی سه‌وجهی برای نشانه معرفی کرد؛ شامل بازنمون یعنی صورتی که نشانه به خود می‌گیرد، تفسیر به‌منزلهٔ معنایی که از نشانه حاصل می‌شود و موضوع که نشانه به آن ارجاع می‌دهد و بر این اساس نشانه‌ها را به سه دستهٔ شمایلی، نمایه‌ای و نمادین تقسیم کرد (ر.ک: سجودی، ۱۴۰۱: ۱۲-۲۵).

۲. لفظ شیعه به‌معنی «پیرو» و تشیع باور مسلمانانی است که پس از رحلت پیغمبر(ص) بر طبق کلام آن حضرت در روز عید غدیرخم، حضرت علی(ع) را شایسته و صاحب مقام خلافت می‌دانند؛ ازاین‌رو پیروان طریقت امام علی(ع) و خاندانش شیعه نامیده شده و اصول و باورهای آنان تحت عنوان مذهب تشیع قرار گرفت.

۳. زرین‌فام، یکی از انواع لعاب‌های لاستر است که سفالگران مسلمان ابداع کردند. در این روش، ابتدا قطعه سرامیکی با لعابی سفیدرنگ، پوشیده و پخته می‌شود. سپس سطح آن را با ترکیبی از نمک‌های نقره، مس، یک واسطهٔ گلی غنی از آهن و سرکه می‌کنند. در آخر، این قطعه مجدداً در کوره و در شرایط احیا و دمایی پایین‌تر پخته می‌شود. پس از سرد شدن کوره، اگر همهٔ مراحل کار، به‌درستی انجام شده باشد، با پاک کردن واسطهٔ گلی از روی سطوح، جلای فلزی اثر قابل مشاهده می‌گردد (اینانلومقدم، ۱۳۹۹: ۲۸).

۴. حِصن به‌معنای دژ، قلعه، ارگ و... و اَمانی به‌معنای به امانت گذاشته شده، در امنیت که ترکیب این دو واژه به مفهوم منطقه‌ای امن و به دور از نیروهای منفی و خطرناک است.

۵. هندواروپاییان اقوامی ساکن در استپ‌های شمال دریای خزر و دریای سیاه در فاصلهٔ سال‌های ۴۸۰۰ تا ۲۰۰۰ ق.م بودند که مهاجرت آن‌ها به‌سمت جنوب و تقسیم به گروه‌هایی که به‌سمت اروپا، فلات ایران و شبه‌جزیرهٔ هند زمینه‌ساز تحول تمدنی بزرگی در این مناطق شد (ر.ک: آنتونی، ۱۴۰۱).

۶. شمنیسم به‌معنای دقیق آن عمدتاً پدیده‌ای دینی مربوط به سیبری و آسیای مرکزی است. نخستین تعریف از این پدیده این است: شمنیسم مساوی است با فن خلسه (الیاده، ۱۴۰۰: ۴۰ و ۴۱). همچنین اصطلاح شمن در پژوهش‌های گسترده‌تر تحت عنوان «درمانگر روح» معرفی می‌شود. جادوگری که با استفاده

از قدرت ماورایی و فنون خلسه قادر به درمان مشکلات روانی و بیماری‌های افراد قبیله در جوامع ابتدایی و همچنین جوامع سنتی به دور از مدرنیسم در قرون حاضر مورد احترام است (ر.ک: مولر، ۱۳۹۸).

منابع

آنتونی، دیوید.دابلیو. (۱۴۰۱). هندواروپاییان. ترجمهٔ خشایار بهاری. چ۲. تهران: فرزان‌روز.

اتونی، بهزاد، شریفیان، مهدی و اتونی، بهروز. (۱۳۹۸). بررسی تطبیقی عرفان شمنی و تصوف اسلامی. دوفصلنامهٔ ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا، ۱۰ (۱۹)، ۷-۲۶.

اردلان، نادر و بختیار، لاله. (۱۳۹۶). حس وحدت: نقش سنت در معماری ایرانی. ترجمهٔ ونداد جلیلی. چ۶. تهران: مؤسسهٔ علم معمار رویال.

افشار، ایرج. (۱۳۷۴). یادگارهای یزد. چ۲. ج۲. تهران: انجمن آثار و مفاخرفرهنگی و خانهٔ کتاب یزد.

اعظم‌واقفی، حسین. (۱۳۷۴). میراث فرهنگی نطنز. چ۱، ج۱. بی‌جا: نشر مؤلف.

اکو، امبرتو. (۱۴۰۱). نشانه‌شناسی. ترجمهٔ پیروز ایزدی. چ۸. تهران: نشر ثالث.

الیاده، میرچا. (۱۴۰۰). شمنیسم: فنون کهن خلسه. ترجمهٔ محمدکاظم مهاجری. چ۵. تهران: نشر ادیان.

الیاده، میرچا. (۱۴۰۲). رساله در تاریخ ادیان. ترجمهٔ جلال ستاری. چ۷. تهران: انتشارات سروش.

اینانلومقدم،زهرا. (۱۳۹۹). بازشناسی سفال زرین‌فام سده‌های سوم و چهارم هجری از سفالینه‌های تقلیدی زرین‌فام. هنرهای صناعی ایران، ۳ (۲)، ۲۷-۳۸.

بلر،شیلا. (۱۳۸۷).معماری ایلخانی در نطنز (مجموعه مزار شیخ عبدالصمد). ترجمهٔ ولی‌الله کاوسی. چ۱. تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

بلیلان اصل،لیدا، فیاض‌مقدم،حنانه و غفاری‌حافظ، رقیه. (۱۴۰۱). تأثیر اندیشه‌های عرفانی در تزیینات معماری بناهای دورهٔ ایلخانی، نمونهٔ مطالعاتی: مسجدجامع ورامین. فصلنامهٔ مطالعات فضا و مکان، ۱ (۱)، ۴۷-۶۲.

بلیلان اصل،لیدا و کوره‌پز، رعنا. (۱۴۰۱). تجلی مضامین عرفانی در نقش‌مایه‌های هندسی در مکتب تبریز: گنبد سلطانیه. فصلنامهٔ تاریخ و تمدن اسلامی، ۱۸ (۴۱)، ۱۴۱-۱۶۷.

بیانی،شیرین. (۱۳۹۴). مغولان و حکومت ایلخانی در ایران. چ۵. تهران: سمت.

بیدآبادی، سوری. (۱۳۸۶). تکامل در آثار صوفیه. تهران: ترفند.

پوپ، آرتور. (۱۳۸۸). معماری ایران. ترجمهٔ غلامحسین صدری‌افشار. چ۸. تهران: نشر اختران.

پیرنیا، محمدکریم. (۱۳۹۲). سبک‌شناسی معماری ایرانی. تدوین غلامحسین معماریان. چ۱۴. تهران: انتشارات سروش.

ترابی‌نژاد، رکسانا، شهبازی‌شیران، حبیب و حسینی‌نیا، مهدی. (۱۴۰۰). تحلیل تطبیقی معماری و تزیینات در بناهای آرامگاهی ایلخانی، مطالعهٔ موردی: آرامگاه یوسف‌رضا در ورامین و خانقاه شیخ عبدالصمد در نطنز. پژوهشنامه تمدن ایرانی، ۳ (۶)، ۲۵۹-۲۷۸.

چندلر، دانیل. (۱۴۰۰). مبانی نشانه‌شناسی. ترجمهٔ مهدی پارسا. چ۷. تهران: انتشارات سوره‌مهر.

رینگنبرگ، پاتریک. (۱۳۹۶). درآمدی بر هنرهای ایرانی-اسلامی در تاریخ جامع ایران زیرنظر کاظم موسوی بجنوردی. چ۳. تهران: مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی.

سجودی، فرزان. (۱۴۰۱). نشانه‌شناسی کاربردی. چ۶. تهران: نشر علم.

سیاه‌کوهیان، هاتف. (۱۳۹۱). تأثیر عرفان اسلامی بر معماری ایرانی با تأکید بر گنبد سلطانیه. فصلنامهٔ تخصصی عرفان اسلامی، ۹ (۳۴)، ۴۷-۶۳.

شمیلی، فرنوش، صمدنژادآذر، زینب و حمزوی، یاسر. (۱۴۰۱). تحلیل تطبیقی آرایه‌های عناصر بصری گچی گنبد سلطانیه و دو بنای بقعهٔ سید رکن‌الدین و بقعهٔسید شمس‌الدین در یزد. فصلنامه نگره، شمارهٔ ۶۲، ۱۴۹-۱۷۱.

شوالیه، ژان و گربران، آلن. (۱۳۹۷). فرهنگ نمادها. ترجمهٔ سودابه فضائلی. ج۲ و ۳. چ۶ (سوم ناشر). تهران: انتشارات کتابسرای نیک.

صمدنژاد آذر، زینب، شمیلی، فرنوش و حمزوی، یاسر. (۱۴۰۳). تحلیل ویژگی‌های بصری دیوارنگاره‌های سقف بقعهٔ سیدرکن‌الدین براساس رویکرد آیکونولوژی. فصلنامهٔ نگره، شمارهٔ ۶۹، ۲۳-۳۷.

گرابار، اولگ و دیگران. (۱۳۹۱). معماری اسلامی. ترجمهٔ اکرم قیطاسی. چ۲. تهران: انتشارات سوره‌مهر.
گیرو، پی‌یر. (۱۳۹۹). نشانه‌شناسی. ترجمهٔ محمد نبوی. چ۱ (ویراست دوم). تهران: نشر آگه.
لینگز،مارتین. (۱۳۷۷). هنر خط و تذهیب قرآنی. ترجمهٔ مهرداد قیومی بیدهندی. تهران: گروس.
مایل‌هروی، نجیب. (۱۳۸۳). این برگ‌های پیر. چ۲. تهران: نشر نی.
مدنی، امیرحسین. (۱۳۹۷). بررسی نمادها و کارکردهای کهن‌الگوی دایره با تأکید بر تفکر اسطوره‌ای و عرفانی. فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، ۱۴ (۵۳)، ۲۸۱-۳۲۰.
مخلصی، محمدعلی. (۱۳۶۴). جغرافیای تاریخی سلطانیه. زنجان: چاپخانهٔ جلالی.
مولر، کلاوس. (۱۳۹۸). شمنیسم: درمانگران، روح‌ها، آیین‌ها. ترجمهٔ شاهرخ راعی. تهران: انتشارات حکمت.
نجم رازی. (۱۳۸۶). مرموزات اسدی در مرموزات داودی. مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی. چ۳. تهران: سخن.
ویلبر، دونالد. (۱۳۶۵). معماری اسلامی ایران در دورهٔ ایلخانان. ترجمهٔ عبدالله فریار. چ۲. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
هنرفر، لطف‌الله. (۱۳۵۰). گنجینهٔ آثار تاریخی اصفهان. چ۲. اصفهان: کتاب‌فروشی ثقفی.
هیلن‌براند، رابرت. (۱۳۹۸). هنر و معماری اسلامی. ترجمهٔ اردشیر اشراقی. چ۵. تهران: انتشارات روزنه.
Ahuja, M., & Loeb, A. L. (1995). Tessellations in Islamic Calligraphy. *Leonardo*, 28(1), 41-45.
Critchlow, K. (1976). *Islamic Patterns*: *an analytical and cosmological approach*. Thames and Hudson.
en.wikipedia.com
Richard, H. Geometry - The Language of Symmetry in Islamic Art. *Art of Islamic Pattern*. Retrieved 1 December 2015.
mandala.life
oshtorjan.ir
rasekhoon.net

An Investigation of the Implications of the Circle Motif in the Decorations of Ilkhanid Buildings

Qobad Kiyanmehr
Professor**,** Department of Handicrafts, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran. (Corresponding Author)/ q.kiyanmehr@aui.ac.ir
Shabnam Golzar Moshgi
Instructor, Department of Handicrafts, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran/ honarbox81@gmail.com

Received: 02/01/2025
Accepted: 06/05/2025

Introduction
After the establishment of the Ilkhanid dynasty, the Ilkhan's interest in Iranian culture and art led to the emergence of a new approach in the arts of Iran. Add to this, the influence of the ruling tribe's beliefs and culture on artists. This era witnessed distinctive changes in architecture not only in terms of design and construction but also in decorative elements. Geometric motifs were among the most commonly used motifs in architectural decoration as they had the capacity to create a wide variety of compositions. The circle was among the fundamental geometric motifs that embodied multiple meanings and was closely associated with religions and religious beliefs. In this research, the motif of circle in the architectural decorations of several Ilkhanid monuments, including the tomb of Abd al-Samad Natanzi, the tomb of Seyed Rokn al-Din and Seyed Shams al-Din in Yazd, Oshtorjan Mosque were examined. Based on observations and investigations, this motif was found to appear exclusively in the buildings of this era.

Research Method
This research deployed a descriptive- analytic method, using library documents and field observations with a semiotic approach. Since Charles Sanders Peirce's classification is best known for elucidating the "different modes of relationship" between a sign and its object, this study used Peirce's tripartite model and separated the concepts of the circle motif and analyzed it. there are three types of signs in Peirce's framework: first includes analogies or icons, which create images of things only through their visual imitation; second refers to indicators or indices that indicate thing through physical connection to them, and third is concerned with symbols or common signs that are linked to meanings through use and a conventional relationship Due to the presence of the circle motif in diverse structures, especially in the doorway of the building, this research aimed to discuss the reasons behind the frequent use of the circle motif in combination with other decorative motifs, and inscriptions. It also aimed to seek its implications as used merely in Ilkhanid buildings, especially tombs and to identify its symbolic meaning and its relationship with the changing religious structure of the Mongol Sultans. This study tried to answer this question: what was the reason for using the circle motif, especially in decorating the doorways of some Ilkhanid building? The initial assumption was that the circle motif was one of the main bases for designing geometric motifs for decoration in the post-Islamic era, including a combination of various religious and cultural meanings.

Findings and Results
The circle motif, which in some Ilkhanid buildings acquired a delicacy of "Shamseh" had all three referential dimensions of the sign in Peirce's framework. In its visual manifestation, the circle represented celestial bodies, especially the sun and the moon, which were considered God in religious beliefs since the beginning of human civilization. Over time, the sun was recognized as the observing eye of the sky God, and the circle became a symbol of both the sky and the sun. Due to its circular form, which had no beginning or end, the circle became a symbol of the repeatable structure of time and the infinity of the universe. In mystical beliefs such as Buddhism and Islamic

Sufism, the cycles of time and life, depicted as the combination of concentric circles, implied the stages of man's journey towards spirituality and ultimate tranquility in the presence of the Creator. These concepts were mixed with the early religious beliefs of the Mongols, namely Shamanism and Buddhism along with Islam and Sufi Ideas later. As a result, symbolic motifs were used in different ways in the decoration of buildings from this period. A motif such as the circle, despite the very old in the history of human culture and art, was used in this period in pair in the doorways of buildings (related to religion and Sufism) or as a dominant motif in the walls and crescents under the doorways. Its usage was in a way that in previous and subsequent periods this kind of combination of the circle motif was not observed in the decoration of buildings.

Conclusion

The following results, obtained from this research, clarify the special use of circle motif in the doorway and dome chamber of tombs built during the Mongol Ilkhanid era in Iran:

1) The earliest groups of Mongols under the leadership of Genghis Khan practiced shamanistic beliefs and considered Genghis as the embodiment of the sky god. A number of Ilkhanid sultans were Buddhists and considered circles and mandalas as the most important symbolic motifs of Buddhism--reflecting the cycle of life and the hierarchy of achieving spirituality and spiritual ascension. It was figured out that the usage of sun-shaped circle in these buildings was related to the conversion of leading sultans including Ghazan Khan and Oljaitu to Islam, to the presence of the circle in Islamic decorations, to popular Sufism at the time since it was used to decorate the tombs of the elders Sufists and their Khanqahs.
2) In the path of Islamic mysticism and Sufism, the circle was considered the compass point of existence and the unity of presence; hence the special use of this motif in the tombs of Sufi and Shiite Sheikhs was explained.
3) Moreover, the relationship of the circle with the sky and the protective, watchful eye of the God/gods demonstrated a cultural interaction between the early, ancient beliefs of the Mongols and their religious practices after conversion to Islam and Sufism.
4) Finally, the pair of circles used at the entrance of the building was considered a symbol of the spiritual power of the sky and a repellent of the filth and evil, a protector protecting the people of the Khanqah and the soul of the owner of the tomb from evil.

Keywords: Ilkhanid, architecture, decorations, circle, sign.

References

Afshar, I. (1996). *Monuments of Yazd* (2nd ed., Vol. 2). Tehran, Iran: Yazd Society for the Appreciation of Cultural works and Dignitaries and Yazd Book House. [In Persian]

Ahuja, M., & Loeb, A. L. (1995). Tessellations in Islamic calligraphy. *Leonardo*. *28*(1): 41–45

Anthony, D. W. (2022). *The Indo-Europeans* (K. Bahari, Trans.; 2nd ed.). Tehran, Iran: Farzan Ruz. [In Persian]

Ardalan, N., & Bakhtiar, L. (2017). *The sense of unity: The Sufi tradition in Persian architecture* (V. Jalili, Trans.; 6th ed.). Tehran, Iran: Royal Institute of Traditional Architecture. [In Persian]

Atoni, B.,& Sharifian, M. (2019). A comparative study of shamanic mysticism and Islamic Sufism. *Mystical Literature*, *10*(19), 7–26. https://doi.org/10.22051/jml.2019.25258.1728

Azam-Vaqefi, H. (1996). *The cultural heritage of Natanz* (Vol. 1). Self-Published. [In Persian]

Balilan Asl, L., & Kureh-Paz, R. (2022). Manifestation of mystical themes in geometric motifs of the Tabriz school: The Soltaniyeh Dome. *Journal of Islamic History and Civilization*, *18*(41), 141–167. https://doi.org/10.30495/jhcin.2023.21787

Balilan Asl, L., Fayaz-Moqaddam, H., & Ghaffari-Hafez, R. (2022). The impact of mystical thought on architectural ornamentation of Ilkhanid buildings: Case study of Varamin Jame

Mosque. *Journal of Space and Place Studies*, *1*(1), 47–62. https://doi.org/10.30495/JSPS.2022.1972700.1021
Bayani, S. (2015). *The Mongols and the Ilkhanid rule in Iran* (5th ed.). Tehran, Iran: SAMT. [In Persian]
Bidabadi, S. (2007). *Evolution in the works of the Sufis*. Tehran, Iran: Tarfand. [In Persian]
Blair, S. (2008). *Ilkhanid architecture in Natanz (The shrine complex of Shaykh Abd al-Samad)* (V. Kavusi, Trans.). Tehran, Iran: Iranian Academy of the Arts. [In Persian]
Chandler, D. (2021). *Semiotics: The basics* (M. Parsa, Trans.; 7th ed.). Tehran, Iran: Sureh Mehr Publication. [In Persian]
Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (2018). *Dictionary of symbols* (S. Fazayeli, Trans.; 6th ed.). Tehran, Iran: Ketabsara-ye Nik. [In Persian]
Critchlow, K. (1976). *Islamic Patterns: An analytical and cosmological approach*. Thames and Hudson. en.wikipedia.com
Eco, U. (2022). *Semiotics* (P. Izadi, Trans.; 8th ed.). Tehran, Iran: Sales Publication. [In Persian]
Eliade, M. (2021). *Shamanism: Archaic techniques of ecstasy* (M. K. Mohajeri, Trans.; 5th ed.). Tehran, Iran: Adyan Publication. [In Persian]
Eliade, M. (2023). *A history of religious ideas* (J. Sattari, Trans.; 7th ed.). Tehran, Iran: Soroush Publication. [In Persian]
Giroud, P. (2020). *Semiotics* (M. Nabavi, Trans.; 2nd ed.). Tehran, Iran: Aghah Publication. [In Persian]
Grabar, O., et al. (2012). *Islamic architecture* (A. Qeytasi, Trans.; 2nd ed.). Tehran, Iran: Sureh Mehr Publication. [In Persian]
Hillenbrand, R. (2019). *Islamic art and architecture* (A. Eshraqi, Trans.; 5th ed.). Tehran, Iran: Rowzaneh Publication. [In Persian]
Honarfar, L. (1971). *A treasury of Isfahan's historical monuments* (2nd ed.). Isfahan, Iran: Saqafi Bookstore. [In Persian]
Inanlu-Moqaddam, Z. (2020). Re-identification of third- and fourth-century AH lusterware ceramics and their imitations. *Iranian Journal of Handicrafts*, *3*(2), 27–38. https://doi.org/10.22052/3.2.27
Lings, M. (1998). *Quranic calligraphy and illumination* (M. Qeyumi Bidehendi, Trans.). Tehran, Iran: Ghrous Publication. [In Persian]
Madani, A. H. (2018). A study of symbols and archetypal functions of the circle with emphasis on mythological and mystical thought. *Journal of Mystical Literature and Mythological Studies*, *14*(53), 281–320. https://doi.org/20.1001.1.20084420.1397.14.53.9.8
Mayel-Haravi, N. (2004). *These ancient pages* (2nd ed.). Tehran, Iran: Ney. [In Persian]
Mokhlesi, M. A. (1985). *Historical geography of Soltaniyeh*. Zanjan, Iran: Jalali Printing House. [In Persian]
Müller, K. (2019). *Shamanism: Healers, spirits, and rituals* (S. Raʿi, Trans.). Tehran, Iran: Hekmat Publication. [In Persian]
Najm Razi. (2007). *Marmuzāt-e Asadi dar Marmuzāt-e Davudi* (M. R. Shafiʿi Kadkani, Ed.; 3rd ed.). Tehran, Iran: Sokhan. [In Persian]
Pirnia, M. K. (2013). *Stylistics of Iranian architecture* (G. Memarian, Ed.; 14th ed.). Tehran, Iran: Soroush Publication. [In Persian]
Pope, A. U. (2009). *Persian architecture* (G. S. Afshar, Trans.; 8th ed.). Tehran, Iran: Akhtaran. [In Persian]
Richard ,Henry. Geometry–The language of symmetry in Islamic art. *Art of Islamic Pattern*. Retrieved 1 December 2015.
Ringenberg, P. (2017). An introduction to Iranian–Islamic arts. In K. M. Bojnordi (Ed.), *The comprehensive history of Iran* (Vol. 3). Tehran, Iran: Center for the Great Islamic Encyclopedia. [In Persian]

Sajudi, F. (2022). *Applied semiotics* (6th ed.). Tehran, Iran: Elm Publication. [In Persian]
Samadnezhad Azar, Z., Shamili, F., & Hamzavi, Y. (2024). Visual features of ceiling murals in the Shrine of Sayyid Rukn al-Din based on an iconological approach. *Negareh: Journal of Visual Studies*, (69), 23–37. https://doi.org/10.22070/NEGAREH.2022.15770.2967
Shamili, F., Samadnezhad Azar, Z., & Hamzavi, Y. (2022). Comparative analysis of stucco visual ornaments of the Soltaniyeh Dome and two shrines in Yazd. *Negareh: Journal of Visual Studies*, (62), 149–171. https://doi.org/10.22070/NEGAREH.2021.13718.2672
Siah-Kuhian, H. (2012). The influence of Islamic mysticism on Iranian architecture with emphasis on the Soltaniyeh Dome. *Journal of Islamic Mysticism*, *9*(34), 47–63.
Torabi-Nezhad, R., Shahbazi-Shiran, H., & Hosseini-Nia, M. (2021). A comparative analysis of architecture and ornamentation in Ilkhanid funerary buildings: Case study of the Yusef-Reza Mausoleum in Varamin and the Khanqah of Shaykh ʿAbd al-Samad in Natanz. *Journal of Iranian Civilization Research*, *3*(2), 259–278.
Wilber, D. N. (1986). *Islamic architecture of Iran in the Ilkhanid period* (A. Faryar, Trans.; 2nd ed.). Tehran, Iran: Scientific and Cultural Publishing Company. [In Persian]

مقاله:
علمی‌پژوهشی

10.22052/HSI.2025.255366.1200

بن‌مایهٔ اسلیمی و سیر تکامل آن در هنر ایران از دورهٔ باستان تا سلجوقی*

محمد متولی**
خشایار قاضی‌زاده***
مرتضی افشاری****

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۸/۱۴ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۲/۲۳

چکیده

نقش اسلیمی، یکی از مهم‌ترین عناصر تزیینی در هنر ایرانی و اسلامی، نقشی تجریدی و درهم‌تنیده است که با الگوهای مارپیچی، چرخان، و مبتنی‌بر هندسه‌ای منظم طراحی می‌شود و به اسلیمی ـ برگرفته از اسلام و اربسک ـ عرب‌وار معروف است. این نقش، که اغلب بدون آغاز و پایان مشخص و بر محور دایره ترسیم می‌شود، حامل مفاهیم نمادین مذهبی همچون جاودانگی و نمایش بهشت است. ریشه‌های اسلیمی به هنر ایران باستان بازمی‌گردد و از هزارهٔ ششم پیش از میلاد بر آثار سفالی قابل ردیابی است. این نقش ابتدا با الهام از فرم‌های حیوانی مانند شاخ بز کوهی و مار، و سپس از فرم‌های گیاهی نظیر ساقه و برگ شکل گرفتند. در هزارهٔ اول پیش از میلاد، این نقوش تحت‌تأثیر تمدن‌هایی چون مصر، آشور، روم، یونان و ایران، ساختاری مشخص‌تر یافتند و در دورهٔ ساسانی به اوج تکامل رسیدند. در دوران اسلامی، اسلیمی با تغییراتی در فرم و محتوا و ترکیب با خطوط کوفی و مفاهیم دینی، دوباره احیا شد و در تذهیب و تشعیر جایگاه ویژه‌ای یافت. این پژوهش با رویکرد تاریخی و به روش توصیفی‌تحلیلی، به بررسی سیر تحول نقش اسلیمی از منظر فرم و محتوا از ایران باستان تا اوایل دورهٔ اسلامی می‌پردازد. نتایج نشان می‌دهد که عوامل مؤثری مانند اساطیر، مذاهب، باورهای مردمی، و تأثیر تمدن‌های هم‌جوار، حضور عناصر نمادینی همچون گیاه مقدس و مفاهیم مذهبی مانند جاودانگی و به‌تبع آن نمایش بهشت در پیدایش و استمرار این نقش دخیل بوده‌اند. اسلیمی درنهایت به نمادی از وحدت و نظم جهان در هنر اسلامی بدل شد.

کلیدواژه‌ها:

اسلیمی، اربسک، مارپیچ، هنر ایران باستان، هنر اسلامی.

* این مقاله مستخرج از رسالهٔ دکتری محمد متولی با عنوان بازجُست بن‌مایه‌های نقوش هنرهای سفالگری و فلزکاری اوان دورهٔ اسلامی در ایران: سامانی، آل‌بویه، سلجوقی به راهنمایی اول: خشایار قاضی‌زاده و راهنمایی دوم: مرتضی افشاری در دانشکدهٔ هنر دانشگاه شاهد است.

** استادیار گروه ارتباط تصویری دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران (نویسنده مسئول)/ m_motevalli@yahoo.com

*** دانشیار گروه هنر اسلامی دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران/ ghazizadeh@shahed.ac.ir

**** دانشیار گروه هنر اسلامی دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران/ m_afshari700@yahoo.com

۱. مقدمه

در هنر ایران، به‌کارگیری نقوش گیاهی با توجه به مفاهیم مرتبط با حاصلخیزی و برکت، تاریخی کهن دارد و منجر به قرارگیری در جایگاهی اساطیری شده است. «درخت در نزد اقوام باستانی ایران دارای سرشتی اسطوره‌ای و سرشار از درون‌مایه‌های غنی و نمادین است» (دادور و روزبهانی، ۱۳۹۷: ۸۳). نزد پادشاهان هخامنشی چنار زرین به‌همراه تاک زرین آراسته به زیور نگهداری می‌شده است. شاید بتوان تاک زرینی را که بر چنار زرینی می‌پیچد، مظهر خون و دوام سلطنت هخامنشیان دانست. همچنین انار به‌عنوان نماد آناهیتا و گل نیلوفر است که گل زندگی یا مایهٔ آفرینش نیز نامیده می‌شود (حیدرنتاج و مقصودی، ۱۳۹۸: ۳۷ به نقل از مبینی و شافعی، ۱۳۹۴: ۴۹). گیاهانی همچون نیلوفر (حیدرنتاج و مقصودی، ۱۳۹۸: ۳۸ به نقل از بهمنی، ۱۳۸۹: ۶۶-۶۸). درخت سرو نیز نمادی از جاودانگی و حیات پس از مرگ و نامیرایی به شمار می‌رفته است (دادور و منصوری، ۱۳۸۵: ۱۰۰). تاک، درخت انگور یا پیچک، عمدتاً به قوهٔ حیات و الوهیت ارتباط داده شده است (حیدرنتاج و مقصودی، ۱۳۹۸: ۳۸ به نقل از وارنر، ۱۳۸۶: ۵۸۹).

برخی از نقوش برگرفته از طبیعت در طول زمان با تغییراتی، فرم‌های ساده و انتزاعی به خود گرفته و در قالب نقوش پیچان و درهم‌تنیده با نام اسلیمی وارد عرصهٔ هنر گردیدند. اهمیت این نقش تا آنجاست که می‌تواند یک عامل اشتراک و اتحاد هنری در عالم اسلامی شمرده شود (حیدرنتاج و مقصودی، ۱۳۹۸: ۴۵). خزایی این نقش را به‌عنوان یک عنصر کلیدی و اساسی در شکل‌دهی به شخصیت اسلامی در هنرهای تزیینی مطرح کرده است (خزایی، ۱۴۰۲: ۲۷). منشأ شکل‌گیری این نقش به‌طور دقیق مشخص نیست و منابع مختلف، ریشهٔ آن را برگرفته از فرم گیاهی، جانوری و حتی هندسی می‌دانند (کونل و دیگران، ۱۳۷۲؛ بورکهارت، ۱۳۸۶؛ ویلسون، ۱۳۷۷؛ آلن، ۱۳۹۲؛ اسکندرپور خرمی، ۱۳۹۷؛ تجویدی، ۱۳۵۷، وزیری، ۱۳۴۰، ج۲؛ زمانی، ۱۳۵۲؛ خزایی، ۱۴۰۲؛ Zidan, 2020). در هنر پیشااسلامی، این نقوش پیچان اغلب در محور دایره‌ای‌شکل گرفته‌اند و می‌توان آن را با مفاهیمی همچون بی‌مرگی، جاودانگی و تجدید حیات مرتبط دانست که به‌عنوان نمادی از گیاه مقدس و مظهر جاودانگی در آثار هنری جای گرفته است. دایره، نمادی است از الوهیت و آسمانی بودن و پلان دایره هنوز هم در معماری اماکن مقدس، الهام‌بخش معماران است (حیدرنتاج و مقصودی، ۱۳۹۸: ۳۷ به نقل از توکلی، ۱۳۷۸: ۳-۴). همچنین فقدان آغاز و پایان در این نقوش باعث شده تا در برخی منابع به‌عنوان درخت زندگی[۱] با مفهوم چرخش و زایش مطرح گردد. از منظر فرم، اسلیمی به‌دلیل ساختار متعادل و دینامیک خود، از دورهٔ باستان تا اوایل دورهٔ اسلامی حضوری پررنگ داشته است. این نقش در ساختار خود از خطوط منحنی و دایره‌وار بهره گرفته و در جهت انتقال مفاهیم مقدس و مذهبی به کار گرفته شده که به ایجاد تعادل و وحدت معنایی انجامیده است. همچنین، اسلیمی با نسبت طلایی فیبوناچی تطابق دارد و از ترکیبات حلزونی در طراحی خود بهره گرفته است. در هنر اسلامی، فرم پیچان این نقش به‌عنوان نمادی از وحدت در کثرت و کثرت در وحدت شناخته می‌شود و در ترکیب‌بندی آثاری مانند معراج حضرت محمد نمایان است. فرم‌های متنوعی از این نقش در هنر ایران دورهٔ اسلامی، منشعب شده و پایه‌گذار تذهیب و تشعیرهای دوران اسلامی گردیده است. ایرانیان با پذیرش اسلام، همچنان مسیر هنر و فرهنگ گذشته خود را ادامه دادند و با تغییراتی، هویت جدیدی را پایه‌گذاری کردند. این شاخصه‌های هنری با حضور سامانیان، اولین حکومت احیاکنندهٔ هنر ایران باستان شروع تا دوران سلجوقیان، معرف هنر ناب ایرانی- اسلامی گردید و پس از آن در تلفیق با هنر دیگر اقوام قرار گرفت. مهم‌ترین نشانه‌های این گرایش در هنرهای سفالگری و فلزکاری این دوره ظهور یافت. نقش اسلیمی در اوان دوران اسلامی نیز متناسب با مفاهیم آن دوره در زمرهٔ گیاهان مقدس حضور می‌یابد و به عناصر نمادینی همچون درختان بهشتی- طوبی و... اشاره دارد. این نقش در منابع مختلف به نام‌های متفاوتی همچون اربسک یا عربسک، مرتبط با اعراب و اسلیمی- اسلامی معرفی شده که اغلب به یک فرم پیچان اشاره دارند. در این پژوهش از نام «اسلیمی» بهره گرفته شده، زیرا کامل‌ترین و جهان‌شمول‌ترین بیان فرم و محتوای این نقش را داراست. از وجوه تمایز پژوهش می‌توان به ریشه‌یابی بن‌مایه و سیر تحول و تطور نقش اسلیمی در هنر ایران از دورهٔ باستان تا اوایل دورهٔ اسلامی، تبیین عوامل تأثیرگذار بر ترسیم آن، و علل تداوم به‌کارگیری تا دورهٔ اسلامی به‌صورت تخصصی اشاره کرد.

این پژوهش در راستای پاسخ به دو پرسش بنیادین شکل گرفته است: ۱. ریشه‌ها و روند تحول نقش اسلیمی از منظر فرم و محتوا در هنر ایران، از دوران باستان تا پایان دورهٔ سلجوقی چگونه قابل تبیین است؟ ۲. چه عوامل مشترک و متمایزی در ترسیم این نقش میان دورهٔ ایران باستان و دورهٔ اسلامی وجود دارد؟

۱-۱. روش پژوهش

این پژوهش با رویکرد تاریخی و روش توصیفی‌تحلیلی، بر پایهٔ داده‌های اسنادی- کتابخانه‌ای انجام شده است. نمونه‌ها به‌صورت هدفمند با اولویت استمرار نقوش و نزدیکی فرم از میان آثار سفالی و فلزی انتخاب شده‌اند که به‌دلیل فراوانی، مستندسازی مناسب و امکان تحلیل دقیق فرمی، بیشترین اطلاعات را ارائه می‌دهند. تمرکز بر بازهٔ ایران باستان تا پایان دورهٔ سلجوقی به‌علت اهمیت این دوره در شکل‌گیری و تثبیت نقش اسلیمی بوده است. با توجه به تنوع نقوش در اوایل دورهٔ اسلامی، فقط آثار سفالی و فلزی بررسی شده‌اند. تحلیل براساس عناصر بصری، ترکیب‌بندی و مفاهیم نمادین انجام شده و امکان بازنگری یافته‌ها با کشف آثار جدید وجود دارد.

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

در منابع بین‌المللی، اسلیمی را با توجه به فرهنگ کشور مبدأ مورد بررسی قرار داده‌اند. ستین (۲۰۱۲) در مقالهٔ خود با عنوان «پیدایش و تکامل نقش ارابسک (اسلیمی) به‌عنوان آمیختگی چند فرهنگ در هنر اسلامی: نمونهٔ معماری ترکیه» (Cetin, 2012)، به بررسی چند اثر معماری در ترکیه با نقش فوق پرداخته و معتقدند این نقش، ترکیبی از چند نقش است و اگرچه این سبک به‌نظر شیوه‌ای خیال‌انگیز و آزادانه است، در واقع مبتنی‌بر منطق ریاضی بسیار پیچیده‌ای است که ازطریق انتزاع بیان شده و حضور آن در هنر ترکی با تزریق هنر منطقهٔ آناتولی صورت گرفته است. سینگ (۲۰۱۷) در مقالهٔ خود با عنوان «الگوهای هندسی در هنر اسلامی، حضور ارابسک‌ها در معماری اسلامی» (Singh, 2017) ضمن برشماری چند اثر معماری دورهٔ اسلامی در هند، نقوش هندسی و گل در آن‌ها را بررسی کرده و معتقد است منع به تصویر کشیدن موجودات زنده ازجمله انسان، موجب شده تا هنرمند و صنعتگر مسلمان به‌سمت این نقوش گیاهی و هندسی میل نماید. آمینا جیوانی (۲۰۱۱) در پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد خود با عنوان آرابسک، یک زبان تزیینی از هنر اسلامی به ساختار و نمادشناسی مفاهیم این نقش در هنر اسلامی پرداخته و آن را نمادی از الوهیت[۲] و حضور خداوند دانسته است (Jiwani, 2011). نزدیک‌ترین منبع داخلی به موضوع منشأ و انواع نقش اسلیمی، مقالهٔ «طرح اربسک و اسلیمی در آثار تاریخی اسلامی ایران» (زمانی، ۱۳۵۲) است. وی اربسک[۳] را معادل اسلیمی در نظر می‌گیرد و علاوه‌بر منشأ گیاهی این نقش، فرم آن را برگرفته از نقوش جانوری همچون مار و خرطوم فیل می‌داند (همان: ۲۰). پورجعفر و موسوی‌لر (۱۳۸۱) در مقالهٔ «بررسی ویژگی‌های حرکت دورانی مارپیچ، اسلیمی نماد تقدس، وحدت و زیبایی»، از منظر زیبایی‌شناسی علمی فرم مارپیچی را در هنر اسلامی و مسیحیت مورد مطالعه قرار داده و معتقدند نگاه مارپیچ، نمادی تزیینی به‌ویژه در اسلام و مسیحیت است که با بیانی مشترک، دربردارندهٔ مفهوم «رهایی از عالم اسفل» است. خلأ این پژوهش در بازهٔ زمانی طولانی در هنر ایران، عدم ردیابی بن‌مایهٔ این نقش و پرداختن صرف به مفهوم این نقش از منظر سنت‌گرایان است. نویسندگان مقالهٔ «معرفی و بازشناسی نقش اسلیمی در تزیینات دوران اسلامی براساس نقد کتاب اسلیمی و نشان‌ها» (خسرویانی و جوادی، ۱۴۰۰) معتقدند ریشهٔ این نقش نه در نقش معروف به برگ نخلی، بلکه بیشتر شبیه برگ کنگر یا اکانتوس است که بریدگی‌هایی دارد. خزایی در مقالهٔ «خاستگاه مینوی نقش اسلیمی در هنر اسلامی»، خاستگاه این نقش در دورهٔ اسلامی را «نقوش بالی شکل» هنر ایران قبل از اسلام دانسته و بیان کرده است: «انتقال و استمرار هنری نقش بال از دورهٔ ساسانیان به دوره‌های اسلامی می‌تواند ناشی از کارکرد مذهبی آن نقش بوده که بیشتر به‌عنوان نمادی از قداست، فرازمینی و پیونددهندهٔ عالم ملک به ملکوت به کار گرفته شده است» (خزایی، ۱۴۰۲: ۲۱). مقالهٔ «سیر پیدایش نقوش گیاهی در هنر صدر اسلام (با رویکرد ویژه به نقوش اسلیمی و ختایی)» (مشبکی اصفهانی و صفایی، ۱۳۹۵) نیز بیان می‌دارد ممنوعیت ترسیم انسان در صدر اسلام از دلایل رواج این نقش بوده که با تلفیق بن‌مایه‌هایی از هنر ساسانی و تحت‌تأثیر تعالیم خاص دورهٔ اسلامی، شکلی انتزاعی به خود گرفته است (مشبکی اصفهانی و صفایی، ۱۳۹۵: ۳۲). کتاب اسلیمی و نشان‌ها (اسکندرپور خرمی، ۱۳۸۳) و مقالات «نقش گیاهان اساطیری و مقدس در هنر ساسانی (با تأکید بر نقوش برجسته، فلزکاری و گچ‌بری)» (مبینی و شافعی، ۱۳۹۴)، «مقایسهٔ تطبیقی مضامین مشترک گیاهان مقدس در نقش‌مایه‌های گیاهی معماری پیش از اسلام ایران و آرایه‌های معماری دوران اسلامی»(حیدرنتاج و مقصودی، ۱۳۹۸) و «گیاه زندگی در ایران، میان‌رودان و مصر باستان» (طاهری و سلطان‌مرادی، ۱۳۹۲) از دیگر منابع مرتبط بوده است.

۲. اسلیمی

دایره مهم‌ترین فرم هندسی در شکل‌گیری اسلیمی است. بورکهارت دربارهٔ نقش دایره می‌نویسد: «هرآنچه را که قادر متعال در عالم می‌آفریند به‌شکل دایره است؛ همچنان‌که آسمان نیز مدور است» (بورکهارت، ۱۳۷۰: ۵۱). دلالت‌های رمزی دایره در اسلام شامل رمز حرکت پیوسته و

مدور ابدیت، رمز تمامیت و کمال آفرینش، رمز وحدت و هماهنگی در سرتاسر عالم، رمز بازگشت همه‌چیز به خداوند، رمز تکوین اجزای عالم، رمز وحدت در کثرت و کثرت در وحدت است (اکبری و دیگران، ۱۳۸۹: ۱۴). شاخصهٔ دیگر این نقش، فرم مارپیچی آن و القای حس حرکت است. «در هنر اسلامی، نقش اسلیمی شکل مجردی از یک زیور گیاهی، که برگ‌های موزون خرطومی‌شکل به ساقه‌های موجی یا حلزونی اتصال یافته و در امتداد یکدیگر تکرار و میل به حرکت را القا می‌کنند»(خزایی، ۱۴۰۲: ۲۲). این حرکت در اسلام را می‌توان با مفاهیمی همچون متعالی شدن و حرکت به‌سمت کمال و رسیدن به خداوند تفسیر نمود. بورکهارت معتقد است اسلیمی‌های گیاهی با پیچش خاص خود همهٔ حرکت‌ها و جهت‌ها را به راه واحد نقطهٔ وحدت که نماد عالی توحید است سوق می‌دهد (بورکهارت، ۱۳۷۶: ۶۸). از دیگر ویژگی‌های اغلب نقوش اسلیمی، عدم تعیین ابتدا و انتهای آن است و ازاین‌رو دربردارندهٔ مفاهیمی انتزاعی همچون جاودانگی است. ویژگی‌هایی همچون تداعی زندگی نامیرا و بی‌پایانی، نمایش زیبایی و تکامل به‌دلیل تقارن و تکرار، پیچیدگی و نظم دقیق، و رشد و زایش بی‌وقفه می‌تواند روایتگر تصویر ذهنی این نقش از بهشت در ذهن مخاطب باشد که باعث حضور در آثار هنری گردیده است. این نقوش گیاهی پیچک‌وار می‌تواند نمادی از جهان زنده باشد که بی‌وقفه در حال تجدید حیات و حرکت است و نمادی از بی‌مرگی و زایش بی‌پایان است. در اغلب آثار ایران از دورهٔ باستان تا اوان دورهٔ اسلامی، این نقش در محوری دایره‌ای و پیچک‌وار در حال چرخش‌اند و می‌توانند به‌عنوان یکی از الگوهای درخت زندگی نیز در نظر گرفته شود. سنت‌گرایان، این نقوش گیاهی را فارغ از مفهوم این جهانی، متعلق به عالمی فراتر از جهان مادی می‌دانند. ارجمندی، اسلیمی را نمادی از دورهٔ اسلامی می‌داند که «تمثیل "حرکت بی‌وقفهٔ موجودات" هستی به گرد "هستا" یا خداوند هستند» (ارجمندی، ۱۳۸۱: ۱۴۰). او حرکت نقوش اسلیمی روی گنبد را گردش به دور محور، اندیشهٔ توحیدی اسلام می‌داند. پورجعفر و موسوی‌لر (۱۳۸۱) به نقل از گاردنر، شکل‌گیری این نقش را تحت‌تأثیر مذهب می‌داند. «در هنر مسیحیت اشکال مارپیچ با برگ‌ها و میوهٔ تاک‌های پربار، معرف سرچشمهٔ خون رهایی‌بخش مسیح هستند» (گاردنر، ۱۳۷۰: ۲۳۴). زمانی (۱۳۹۰) در کتاب خود با عنوان تأثیر هنر ساسانی بر هنر اسلامی معتقد است که این نقش در دورهٔ اسلامی به‌دلیل نداشتن منافات با مبانی اسلامی ـ درخصوص دوری از شرک و بت‌پرستی ناشی از به‌کارگیری نقوش انسان و حیوانی ـ مورد استقبال هنرمندان قرار گرفته و به‌وفور دیده شده است. وی، این نقش را عامل مشترک و اتحاد هنری در عالم اسلامی شمرده و در مقامی نظیر مقام خط عربی به‌عنوان پیونددهندهٔ هنر اسلامی در نظر گرفته است (زمانی، ۱۳۵۲: ۱۷).

۲-۱. بن‌مایهٔ اسلیمی

در منابع خارجی مرتبط با هنرهای اسلامی، اغلب اربسک را معادلی برای اسلیمی در نظر می‌گیرند. گرابار معتقد است «این آذین‌ها را آرابسک بخوانیم؛ نامی که رنسانس ایتالیا برای نامیدن اخلاف بسیار متأخر آن تراشیده بود» (گرابار، ۱۳۹۶: ۲۶۳). عباس زمانی، آرابسک و اسلیمی را یکسان می‌داند. «اربسک کلمه‌ای فرنگی و اسلیمی کلمه‌ای عربی است که معنی اولی عربی "منسوب به عرب" و معنی دومی اسلامی "منسوب به اسلام" است و بنابراین طرح اربسک و اسلیمی یعنی طرحی که منسوب به اعراب و مسلمانان یا اختراع آنان و یا مورد استفادهٔ آنان است. این طرح یک موضوع تزیینی صرفاً عربی یا اسلامی نیست، بلکه قبل از ظهور اسلام نیز در کشورهای مختلف، به‌خصوص ایران، معمول بوده است» (زمانی، ۱۳۵۲: ۱۷). پاکباز معتقد است آرابسک یا عربانه، اصطلاحی است که به‌طور عام در مورد نقوش گیاهی درهم‌بافته یا طوماری و یکی از نقش‌مایه‌های شاخص در هنر اسلامی است. در قرون‌وسطای متأخر، این‌گونه نقش‌ها را مغربی می‌نامیدند، اما از سدهٔ شانزدهم که اروپاییان به هنر اسلامی توجه پیدا کردند، واژهٔ آرابسک به کار رفت (پاکباز، ۱۳۸۷: ۲۷). برخی همچون اسکندرپور خرمی (۱۳۸۳) و ماچیانی (۱۳۸۰) ریشهٔ این کلمه را مرتبط با واژهٔ «اسلام» می‌دانند.

در مورد منشأ الهام نقوش اسلیمی، نظریات مختلفی ارائه شده است که بیشتر آن‌ها به طبیعت اشاره دارند. این نظریات شامل نقوش انتزاعی، فرم‌های طبیعی، نقوش گیاهی، عناصر حیوانی و تأثیر فرم خط کوفی می‌شود. بااین‌حال، بررسی‌ها (جدول ۱) نشان می‌دهد که نقوش گیاهی بیشترین پشتیبانی را در میان محققان دارند و به‌عنوان عامل غالب الهام شناخته می‌شوند.

جدول ۱: دسته‌بندی نظریات مرتبط با منشأ شکل‌گیری اسلیمی

دسته‌بندی	محقق	سال انتشار	نظریه
نقوش انتزاعی	ماچیانی	۱۳۸۰	منبعث از خط کوفی (ترکیب عناصر خطی و هندسی)
	هزاوه	۱۳۹۰	منبع الهام از خط کوفی (جنبه‌ای انتزاعی و غیرطبیعی)
	اسکندرپور خرمی	۱۳۹۷	تجریدی و زاییدهٔ ذهن هنرمند که هیچ تعلقی به طبیعت ندارد.
برداشتی از طبیعت	ویلسون	۱۳۷۷	برداشتی ساده از فرم‌های طبیعی اطراف هنرمند (شامل کل طبیعت)
	بورکهارت	۱۳۸۶	تلفیق نقوش گیاهی و هندسی (تأثیر مستقیم از طبیعت)
حیوانات	وزیری	۱۳۴۰	فرم بدن مار و خرطوم فیل
	تجویدی	۱۳۵۷	شاخ حیوانات
گیاهان	وزیری	۱۳۴۰	طرح درختانی همچون مو، انار، انجیر، نخل و برگ‌های کنگر و مو
	دیماند	۱۳۸۳	ترکیب و تلفیق نیم‌برگ نخل و طرح‌های مشابه دورهٔ ساسانی
	زمانی	۱۳۵۲	متأثر از برگ کنگرهای هخامنشی
	کونل و دیگران	۱۳۷۲	گاه شکل‌های برگ نخل و نخل‌گونه، گاه به‌شکل سوسن و زنبق، و گاه پیچکی‌سان و روندگان
	ویلسون	۱۳۷۷	برداشتی ساده از فرم‌های طبیعی اطراف هنرمند (شامل گیاهان)
	ماچیانی	۱۳۸۰	برگرفته از پیچ‌وتاب درخت مو در دورهٔ ساسانی
	خزایی	۱۴۰۲	استمرار نقوش بالی‌شکل در هنر دورهٔ ساسانی (با تأکید بر عناصر گیاهی)
	آلن	۱۳۹۲	برگرفته از نیمه‌برگ نخل
	خسرویانی و جوادی	۱۴۰۰	نقش برگ کنگری در هنر اوایل دورهٔ اسلامی تا سلجوقی
	زیدان	۲۰۲۰	نقوش گیاهی متأثر از هنر روم

در مورد ریشهٔ این نقش در تمدن‌های کهن، دیدگاه‌های متفاوتی وجود دارد. دانشنامهٔ بزرگ لاروس،[۴] ریشهٔ آن را در امپراطوری روم و تجدیدیافته در دورهٔ رنسانس ایتالیا، و اسکندرپور خرمی منشأ آن را اقتباسی از نقوش مانویان، میترائیان و زرتشتیان (اسکندرپور خرمی، ۱۳۸۳) می‌دانند. همچنین مایل نجیب در کتاب کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی (۱۳۷۲)، اسلیمی‌ها و ختایی‌ها را هنری ایرانی- عربی می‌داند (مشبکی اصفهانی و صفایی، ۱۳۹۵: ۳۴)، زیدان آن را متأثر از هنر روم می‌داند (Zidan, 2020 : 30). دیدگاه دیگر، ریشهٔ این نقش در ارتباط با هنر امپراطوری روم شرقی- بیزانس بوده که در هنر دورهٔ ساسانی متجلی شده و پس از حملهٔ اعراب وارد هنر اسلامی گردیده است. زمانی به نقل از ژرژ مارسه، این نقش را متعلق به تمدن هلنی می‌داند (زمانی، ۱۳۵۲: ۱۳).

۲-۲. انواع اسلیمی

در این پژوهش، نقوشی با ویژگی‌های کلی ازجمله فرم مارپیچی، تقارن، درهم‌تنیده و اغلب چرخش در محور دایره‌ای را که حضور آن از هنر دورهٔ باستان شروع و تداوم آن تا دورهٔ اسلامی وجود دارد، به‌عنوان اسلیمی شناخته شده و مورد مطالعه قرار گرفته است. در منابع مختلف، دسته‌بندی متفاوتی دربارهٔ انواع این نقش وجود دارد و نام‌هایی مختلف برای آن به کار برده‌اند. همچون «اسلیمی ساده»، «اسلیمی توپر»، «اسلیمی توخالی»، «دهن‌اژدری»، «خرطوم‌فیلی»، «ماری»، «اسلیمی پیچک» و... . زمانی در مقالهٔ خود به نقل از مطالعات خانم سیمین دانشور با عنوان «شناخت هنرهای تزیینی»[۵] (دانشور، ۱۳۴۴)، انواع نقش اسلیمی را به چهار دسته تقسیم می‌کند:

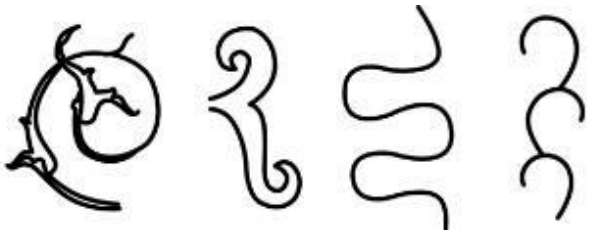
اول اسلیمی توریقی که غالباً از برگ‌های متصل یا ساقه‌های نازک گیاهی صورت می‌گیرد و این برگ‌های متصل و ساقه‌های نازک می‌تواند ساده یا پیچیده باشد، به دور خود بپیچد و یا حلقه زند، هم را قطع کند و یا از زیر هم رد شود.

دوم اسلیمی طوماری که با یک ساقهٔ قابل انعطاف، گیاهی بی‌پایان یا مختوم القا می‌گردد و این ساقه در چپ و راست، حلقه و نیم‌حلقه می‌شود و در هر جفت انحنای چپ و راست خود شکلی شبیه S نشان می‌دهد.

سوم اسلیمی ماری که احتمالاً از بدن مار الهام گرفته و تقریباً شبیه اربسک طوماری است، ولی منفرد و غیرمتصل است.

چهارم اسلیمی خرطوم‌فیلی که شبیه خرطوم فیل است و به یک یا دو سر ختم می‌شود و وقتی دارای دو سر است، اسلیمی دهن‌اژدری نیز نامیده می‌شود (زمانی، ۱۳۵۲: ۲۱ به نقل از دانشور، ۱۳۴۴: لوحهٔ ۵ و ۶). تصویر ۱ که توسط نگارندگان ترسیم شده، انواع اسلیمی‌های چهارگانهٔ دورهٔ اسلامی را نشان می‌دهد که با بهره‌گیری از تصاویر مقالهٔ عباس زمانی اجرا شده است.

جیوانی اسلیمی را به دو نوع اصلی تقسیم کرده است: الگوهای هندسی که بر پایهٔ اشکالی مانند دایره، مثلث، مربع و شش‌ضلعی شکل می‌گیرند و نماد وحدت، بی‌نهایت و کمال الهی هستند؛ و الگوهای گیاهی که شامل اشکال استایل‌شدهٔ برگ‌ها و گیاهانی مانند انگور هستند و زندگی، رشد و آفرینش را نشان می‌دهند. این طرح‌ها ضمن ایجاد زیبایی بصری، مفاهیم معنوی و نمادینی مانند وحدت خدا و نظم جهان را نیز منتقل می‌کنند (Jiwani, 2011).



تصویر ۱: انواع اسلیمی: از راست: طوماری، ماری، خرطوم‌فیلی، دهن‌اژدری (ترسیم: نگارندگان)

۳. نقش اسلیمی در هنر ایران باستان

اولین مرحله در ایجاد اسلیمی طوماری را می‌توان در ظرفی سفالی متعلق به اواخر هزارهٔ ششم و اوایل هزارهٔ پنجم پیش از میلاد از منطقهٔ چشمه‌علی[۶] دانست (تصویر ۲). درون این کاسه با نقوش به‌هم‌پیوسته‌ای از شاخ بز کوهی پر شده که در اتصال یکدیگر قرار دارند و می‌توان آن را از اولین قدم‌ها به‌سمت تجریدی شدن و رسیدن به فرم اسلیمی در نظر گرفت. از این منظر، «کهن‌ترین ظرف دارای نقش اسلیمی از دستهٔ طوماری» است. همچنین نقش شاخ از ویژگی‌های نمایش خدایان در گذشته، می‌تواند به‌عنوان عنصری اساطیری و نمادین مرتبط با نمادهای مقدس کهن ازجمله ماه و مفاهیمی همچون باروری و حاصلخیزی حضور یافته باشد. گیرشمن معتقد بود شاخ قوچ نمادی از باروری و حاصلخیزی در دورهٔ پارتی و ساسانی بوده است (گیرشمن، ۱۳۷۰: ۲۱۹). بز کوهی، حیوانی بومی منطقهٔ زاگرس بوده و در مناطق هم‌جوار همچون دشت‌های بین‌النهرین حضور ندارد و حضور آن نمادی از فرهنگ و تمدن ایران است.

تصویر ۲: کاسه با نقش شاخ بز کوهی به‌صورت پیوسته، چشمه‌علی ری، ۵۳۰۰-۴۳۰۰ ق.م (موزهٔ متروپلیتن نیویورک؛ www.metmuseum.org)

از نخستین حضور فرم‌های پیچان و مارپیچ[۷] در هنر ایران می‌توان به روی آثار چشمه‌علی و تپهٔ سیلک در هزارهٔ پنجم و چهارم پیش از میلاد اشاره کرد که گاه در جهت نمایش فرم گیاهی (تصویر ۳، راست) و حیوانی-مار (تصویر ۲، چپ) بوده است. این نقوش به‌عنوان الگویی حلزونی در نمایش آثار هنری دوران بعد، تأثیرگذار بوده است.

تصویر ۳: راست: نقش گیاهی با شاخه‌های مارپیچی، کاسهٔ سفالی مخروطی، تپهٔ جنوبی سیلک، کاشان، ۴۳۰۰-۳۹۵۰ ق.م، دورهٔ مس و سنگ، موزهٔ ملی ایران؛ چپ: نقش مار چمباتمه‌زدهٔ حلقه‌شده، سیلک. هزارهٔ چهارم و سوم ق.م (گیرشمن، ۱۳۷۹، ج۱: ۲۵۶)

امتداد به‌کارگیری نقش شاخ حیوانات به‌شکل مارپیچی در یک شیء زرین متعلق به تپه‌حصار در هزارهٔ سوم (تصویر ۴) و سپس بعدها در هنر لرستان، به تکامل نقش اسلیمی کمک نموده است. تقارن از مهم‌ترین ویژگی‌های این نقش در این آثار است. در این دوره، الگوی شاخ قوچ را می‌توان به‌عنوان یکی از منابع نقش اسلیمی پیچان به‌ویژه طوماری در نظر گرفت. گیرشمن معتقد است هنرمندان لرستان در به‌کارگیری نقش بز

کوهی با شاخ‌های طویل از آشوریان تأثیر پذیرفته‌اند (گیرشمن، ۱۳۷۲: ۱۰۶). این ویژگی بصری در آثار مفرغی مربوط به لرستان در هزارۀ اول پیش از میلاد نیز با نقش شاخ‌های یک قوچ تکرار می‌شود که شاخ‌ها پس از چرخش مارپیچی به سر انسانی می‌رسند.

نخستین حضور نقوش گیاهی با فرمی چرخان و در قالب دایره، بدون نقطۀ شروع و پایان، مربوط به جام مارلیک مربوط به هزارۀ دوم تا اول پیش از میلاد است (تصویر ۵). روی کف این جام، نقشی گیاهی دیده می‌شود که در حال چرخش است و برگ‌هایی شبیه به گیاه پیچک[۸] یا شکل ساده‌شدۀ میوه درخت کاج دارد که با فرم منظم و به‌صورت خطی روی آن قرار دارند. الگوی دایره‌ای را که حرکت ممتد و دوار را به چشم مخاطب القا می‌نماید، می‌توان با مفاهیم نمادین جاودانگی و بی‌مرگی تطبیق داد و آن را شروعی بر نخستین تفکرات مربوط به گیاه زندگی یا درخت زندگی دانست. از این منظر، می‌توان این نقش را از کهن‌ترین حضور گیاه زندگی در هنر ایران در نظر گرفت. این الگو به‌عنوان مبنایی در طراحی بسیاری از نقوش گیاهی در آثار دوران بعد همچون لرستان، هخامنشیان تا دورۀ سلجوقی گردیده است.

تصویر ۴: شیء زرین به‌شکل قوچ، تپه‌حصار، دامغان، سمنان، حدود ۲۴۰۰-۲۲۰۰ ق.م (موزۀ ملی ایران)

تصویر ۵: نقش گیاهی روی یک ظرف مربوط به مارلیک، اواخر هزارۀ دوم و اوایل هزارۀ اول ق.م، موزۀ ملی ایران (طاهری و سلطان‌مرادی، ۱۳۹۲: ۶)

تصویر ۶، یک صحنۀ آیینی مربوط به تمدن لرستان بر پشت یک آینه در هزارۀ اول ق.م را نشان می‌دهد. در اطراف این آینه، نقوشی تزیینی گیاهی دیده می‌شود که یک‌درمیان گل و برگ است. نوع این گل‌ها مشخص نیست. جنبۀ مذهبی و قداست این نقوش با حضور بر آثاری که روایتگر داستان‌های مذهبی مرتبط با زروان، ایزدبانوان و شخصیت‌های اساطیری بر روی ظروف لرستان، دوچندان می‌گردد.

با توجه به اینکه اغلب آثار لرستان در معابد ـ همچون معبد سرخ‌دم ـ و مقابر یافت شده‌اند، کاربردی مذهبی یا آیینی مرتبط با مراسم تدفین داشته‌اند و می‌توان این نقش حاشیه‌ای را به‌عنوان گیاهی مقدس در نظر گرفت. تصویر ۷، نقش گیاهی به‌همراه فرم چهرۀ انسانی در مرکز ظرف است که می‌توان آن را به‌عنوان شعاع‌های نوری اطراف سر شخصیت احتمالاً زن در نظر گرفت. ازآنجاکه حضور این چهره‌ها در آثار لرستان معمولاً مرتبط با شخصیت‌های اساطیری معرفی می‌شوند، احتمالاً ایزدبانویی بوده که در آن زمان پرستش می‌شده است. در این تصاویر، دیگر نقوش مانند گل شش‌پر، انار، گندم و نقش ماهی نیز دیده می‌شود. آثاری با این ترکیب در بین آثار لرستان بسیار دیده می‌شود. «نقش انار نماد گیاهی آناهیتاست» (حیدرنتاج و مقصودی، ۱۳۹۸: ۴۲). از این منظر می‌توان این نقش را مرتبط با ایزدبانوی آناهیتا دانست.

تصویر ۶: یک صحنۀ آیینی بر روی یک شیء، لرستان، قرن ۹-۷ ق.م (موزۀ هنر کلیولند؛ www.clevelandart.org)

تصویر ۷: نقش زن احتمالاً ایزدبانو به‌همراه ماهی، انار و نقوش گیاهی پیچان در محور دایره‌ای‌شکل، سنجاق، ۷۰۰-۵۸۶ ق.م (دپارتمان آثار باستانی شرقی موزۀ لوور؛ www.collections.louvre.fr)

تأثیرپذیری از هنر اقوام و تمدن‌های دیگر همچون مصر و آشور در به‌کارگیری نقش گیاهی پیچان با غنچه و گل نیلوفر آبی در برخی آثار همچون تصویر ۸، متعلق به هزارهٔ اول پیش از میلاد در زیویه مشاهده می‌گردد. ازآنجاکه گل نیلوفر در سپیده‌دم باز و در هنگام غروب بسته می‌شود، به خورشید شباهت دارد، پس مظهر همهٔ روشنگری‌ها، آفرینش، تجدید حیات و بی‌مرگی است (بهمنی، ۱۳۸۹: ۶۶-۶۸). این نقش در هنر دوران بعدتر، به‌عنوان نمادی مذهبی به ادیانی همچون مهرپرستی و زرتشتی راه می‌یابد. «گل نیلوفر، نماد آیین مهری دانسته شده است که با زندگی و آفرینش مهر در ارتباط است» (بزرگ بیگدلی و فتحی، ۱۳۹۶: ۴۲). «در اساطیر کهن ایرانی گل نیلوفر منسوب به آناهیتاست»(دادور و روزبهانی، ۱۳۹۷: ۸۹ به نقل از معتکف، ۱۳۸۵: ۱۰). در باور زرتشتی نیز یکی از نمادهای اهورامزدا، گل لوتوس است. همچنین آن را یکی از نمادهای آناهیتا نیز دانسته‌اند. در آیین مهر باور بر این بوده که مهر درون آب متولد شده، به همین دلیل در آثار مرتبط با این آیین، مهر را به‌صورت کودکی روی نیلوفر تصویر می‌کنند. «در روایات کهن ایران گل نیلوفر (لوتوس) را جای نگهداری تخمه یا فر زرتشت که در آب نگهداری می‌شد می‌دانستند و ازاین‌رو، نیلوفر با آیین مهری پیوستگی نزدیک می‌یابد» (دادور و منصوری، ۱۳۸۵: ۱۰۴).

تصویر ۹، نقش گیاهی پیچان را در یک اثر مربوط به شوش نشان می‌دهد. ساقه‌ها با حرکتی مارپیچی در امتداد یکدیگر قرار گرفته‌اند. این اثر را که نزدیک‌ترین فرم به نقش اسلیمی دوران اسلامی دارد، می‌توان به‌عنوان یکی از منابع مهم ترسیم دورهٔ اسلامی در نظر گرفت.

در دورهٔ مادها و هخامنشیان نیز این نقش بر روی بدنهٔ ظروف فلزی به‌ویژه با کاربرد نوشیدنی بسیار دیده می‌شود. تصویر ۱۰، یک ظرف نقره با دسته‌هایی به فرم بز کوهی از شوش را نشان می‌دهد که متعلق به دورهٔ هخامنشیان است. ویژگی این نقوش یادآور نقش نیلوفر آبی بر بدنهٔ ظرف زیویه است.

تصویر ۸: نقش غنچه و گل نیلوفر آبی بر روی یک اثر فلزی احتمالاً تزیین تسمهٔ اسب، قرن ۸-۷ ق.م، زیویه (موزهٔ متروپلیتن نیویورک؛ www.metmuseum.org)

تصویر ۹: نقش گیاهی پیچان در یک اثر از شوش، دورهٔ پیشااسلامی (دپارتمان آثار باستانی شرقی موزهٔ لوور؛ www.collections.louvre.fr)

تصویر ۱۰: ظرف دو دسته با فرم بز کوهی، دورهٔ هخامنشی، نقره، ۴۷۵-۴۲۵ ق.م، ظاهراً از ناحیهٔ دریای سیاه (www.flickr.com)

تصویر ۱۱ راست، نقشی گیاهی بر روی بدنهٔ یک ریتون اشکانی کشف‌شده از نسا[۹] را نشان می‌دهد. این نقش تزیینی، فرم شاخ‌وبرگ و میوهٔ درخت تاک را نشان می‌دهد که در حرکتی مارپیچی به دور ظرف در گردش است. روی بدنهٔ این ظرف نیز داستانی در حال روایت شدن است. به‌کارگیری نقش درخت تاک در هنر دورهٔ اشکانی تا ساسانی را می‌توان در ارتباط با دین مسیحیت نیز تفسیر نمود؛ زیرا در این دین، شراب به‌منزلهٔ خون مسیح مطرح است. بر روی ظرف دیگری از این دوره، فرم ساقهٔ پیچان به‌همراه گل‌هایی از گیاهی نامشخص و غنچهٔ نیلوفر آبی دیده می‌شود که از بخش پایینی ظرف شروع و به بخش‌های بالایی می‌رسد (تصویر ۱۱، چپ).

تصویر ۱۱: راست: نقش درخت تاک به‌صورت مواج روی یک ریتون، دورهٔ اشکانی، یافت‌شده از نسا (محمدی‌فر، ۱۳۸۷: ۲۵۴)؛
چپ: نقوش برجستهٔ گیاهی پیچان بر روی کاسهٔ زرین، دورهٔ اشکانی، ماوراءالنهر، موزهٔ ارمیتاژ (احسانی، ۱۳۸۶: ۹۷)

در دورهٔ ساسانی با توجه به مفاهیم نمادین و اساطیری، تزیین با نقوش گیاهی حضور پررنگ‌تری می‌یابد و تداوم هنر گذشته با تلفیق و تغییراتی جدید مشاهده می‌شود. در این دوره، درختان به‌عنوان نمادی مقدس همواره یکی از تفکرات رایج در ترسیم نقوش گیاهی به‌ویژه اسلیمی بوده‌اند. مبینی و شافعی معتقدند در این دوره، نقوش گیاهی فارغ از تزیین، کاربردی نمادین و اعتقادی داشته و مرتبط با باور مذهبی بوده و بیانگر مفاهیمی همچون باروری، برکت، جاودانگی و دوام سلطنت و قدرت بوده است (مبینی و شافعی، ۱۳۹۴: ۴۵). چرخش نقوش گیاهی پیچان در سراسر بدنه و کف ظروف و تلفیق با نمادهای حیوانی، حضور شخصیت‌های انسانی مقدس همچون آناهیتا ازجمله تغییرات این نقوش گیاهی در این دوران بوده است. روی بدنهٔ ظرفی مربوط به این دوره، فرم اسلیمی دهن‌اژدری برای نخستین‌بار در ایران باستان دیده می‌شود که تکاملی اساسی در نقوش گیاهی پیشین بوده و می‌توان آن را تحولی ناشی از تغییر فرم نقش اسلیمی طوماری در نظر گرفت (تصویر ۱۲).

تصویر ۱۲: تزیینات گیاهی حکاکی‌شده بر روی بدنهٔ کاسهٔ نقره، دورهٔ ساسانی، ۲۰۰-۶۰۰م (گالری برکت، www.barakatgallery.eu)

حضور حیوانات متقارن در دو طرف نقش گیاهی چرخان- درخت زندگی، یادآور جانوران مقدس و محافظ درخت زندگی در این دوره است. «درخت زندگی رمز نیروی تحت‌تأثیر مقدس و بیمناکی محسوب می‌شود. برای چیدن میوه‌هایش که از آن اکسیر ملکوتی موروث طول عمر به دست می‌آید، باید با هیولاهای نگهبانش درآمیخت. هرکه در این نبرد پیروز شود، به مرتبهٔ انسانی بالا ارتقا می‌یابد؛ یعنی جاودانهٔ جوان می‌ماند و نامیرا و بی‌مرگ می‌شود» (دوبوکور، ۱۳۷۳: ۱۳).

در آثار هنری، جاودانگی را می‌توان با چرخش و گردش مداوم نقوش مرتبط دانست و نقوش گیاهی را که این حرکت پیوسته را القا می‌نمایند، می‌توان نمادی از این درخت زندگی در نظر گرفت. تصویر ۱۳ راست، نقش گیاهی متقارن با ساقه‌هایی به فرم مارپیچی، یادآور نقش اسلیمی از نوع طوماری است که می‌توان با شاخصه‌های درخت زندگی تطبیق داد. در پایین تصویر، دو بز کوهی به نشانهٔ نگهبانان درخت زندگی، در دو سوی درخت قرار دارند. گل نیلوفر آبی نیز در بالاترین قسمت شاخهٔ درخت قرار دارد. در روایات کهن ایرانی، محل نگهداری تخم یا فر زرتشت، گل نیلوفر یا لوتوس بوده است. شاید این نقش در ارتباط با این مفهوم در بالاترین بخش ظرف قرار گرفته و از این منظر، این ظرف در ارتباط با مذهب شکل گرفته است. در تصویر ۱۳ چپ، نقش یک زن با یک سربند و به‌همراه شاخه‌های تاک دیده می‌شود. سربند یکی از ویژگی‌های ترسیمی شاهان در دورهٔ اشکانی بوده و در دورهٔ ساسانی به یکی از نمادهای فر تبدیل می‌گردد. از این منظر وی را متعلق به خدایان و ایزدبانوان و یا طبقات بالای اجتماعی مانند ملکه می‌گرداند. موسوی کوهپر و یسن‌زاده این زن را آناهیتا دانسته که تحت‌تأثیر نقوش مربوط به جشن پیروزی دیونیزوس یونانی- رومی ترسیم شده است (موسوی کوهپر و یسن‌زاده، ۱۳۹۰: ۱۷۲).

تصویر ۱۳: راست: نقش درخت زندگی بر روی یک ظرف نقره، دورهٔ ساسانی، قرن ۶-۷م، گالری فریر (Gunter, Jett,1992 : 38)؛
چپ: نقش الههٔ آناهیتا روی یک ظرف نقره به‌همراه نقوش گیاهی پیچان، دورهٔ ساسانی (موزهٔ هنر کلیولند؛ www.clevelandart.org)

اوج تکامل نقش اسلیمی در دورهٔ ساسانی با حضور در معماری دیده می‌شود. در نوار بالایی سرستون ساسانی (تصویر ۱۴)، فرم تزیینی گیاهی با فرم حلزونی همراه با زائده‌های تزیینی است. این نقش تکامل‌یافته‌ترین نقش اسلیمی طوماری در هنر ایران باستان بوده است.

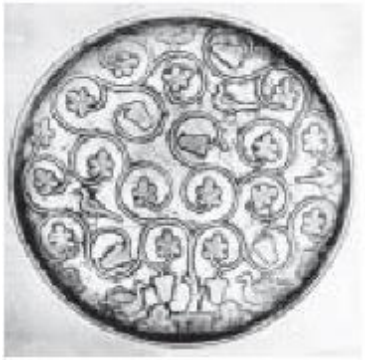
تصویر ۱۴: سرستون سنگی، دورهٔ ساسانی، قرن ۳ م، اصفهان (موزهٔ ملی ایران)

۴. نقش اسلیمی در دورهٔ اسلامی

در اوایل دورهٔ اسلامی، نقوش گیاهی همانند دیگر نقوش در تداوم هنر ایران باستان بوده و احتمالاً به‌دلیل عدم منع مذهبی، بیش از دیگر نقوش مورد توجه هنرمندان قرار گرفت. «هنرمندان، بسیاری از نقش و نمادهای قبل از اسلام را اقتباس و معنا و مفهومی کاملاً هماهنگ با جهان‌بینی اسلامی به آن‌ها دادند» (خزایی، ۱۴۰۲: ۲۴). اسلیمی با پیچش‌های خود که نشانی از بی‌مرگی و جاودانگی است، در مفهوم خود یادآور بهشت – وعده‌گاه مؤمنین است و ازاین‌رو در دورهٔ اسلامی، حضوری نمادین دارد. از نخستین کاربرد نقش اسلیمی در گچ‌بری‌های صدر اسلامی می‌توان به گچ‌بری گنبد خربةالمفجر[۱۰] مربوط قرن دوم هجری قمری اشاره کرد. همچنین این نقش در آثار معماری به‌ویژه در گلدسته‌ها و مناره‌ها، مفهومی مذهبی را در خود داراست و حرکت به‌سوی آسمان و عروج روح را نشان می‌دهد. در برخی از ظروف دورهٔ اسلامی، اسلیمی با نوشتار با محتوایی در ارتباط با هماهنگ با مفاهیم برکت و رزق‌وروزی همراه است که در امتداد تفکرات ایران باستان ـ گیاهان به‌عنوان منبع حاصلخیزی ـ حضور دارند.

این نقش در دورهٔ اسلامی، علاوه‌بر تداوم معانی و مفاهیم گذشته، متناسب با محتوا و مفاهیم جامعه در زمرهٔ گیاهان نمادین و مقدسی همچون درخت طوبی، درخت ولایت، شجرهٔ کَون یا درخت وجود حضور یافت و از این منظر از اسطوره‌های ایران باستان به یکی از نمادهای مقدس اسلامی یعنی درختی بهشتی تبدیل گردید. البته ریشهٔ درختان مقدس اسلامی همچون طوبی را می‌توان در اساطیر کهن ایران یافت که در دورهٔ اسلامی با نامی جدید معرفی گردیدند. «سیمرغ با به تعبیر اوستایی، بر بالای چنین درختی آشیانه دارد؛ درختی که حامل و باردار تمامی هستی گیاهی در کائنات بوده و در فرهنگ اسلامی به درخت طوبی تعبیر شده است» (بلخاری‌قهی، ۱۳۹۹: ۸۵). این درخت به‌عنوان «درخت ولایت» نیز مطرح شده و یکی از نمادهای اسلامی محسوب می‌شود. این درخت به شجرهٔ طیبه نیز اشاره دارد که همگی از نسل پیامبر(ص) است. همچنین در متون عرفانی بزرگانی همچون سهروردی و شاعرانی همچون ناصرخسرو، منوچهری، سنایی و نظامی و دیگران، از این درخت یاد شده است. سهروردی در کتاب عقل سرخ دربارهٔ این درخت آورده است که درختی عظیم است و در میان یازده کوه که اهالی بهشت آن را می‌بینند... (سهروردی، ۱۳۸۳: ۸). با توجه به ویژگی گستردگی شاخه‌های این درخت و همچنین معرفی آن در دورهٔ اسلامی، می‌توان نقش روی این ظرف را با درخت طوبی در دورهٔ اسلامی نیز تطبیق داد. طباطبایی معتقد است درخت طوبی، درختی بهشتی است که ریشهٔ آن در خانهٔ حضرت محمد(ص) و شاخه‌های آن در خانهٔ هریک از مؤمنان است (طباطبایی، ۱۳۷۰، ج۱۱: ۴۸۹).

تصویر ۱۵، یک سینی نقره مربوط به قرون ۸-۹ هجری قمری را نشان می‌دهد که ترکیب کلی آن یادآور نقش درخت زندگی در دورهٔ ساسانی است با این تفاوت که نقش حیوانی روباه و سگ ظرف ساسانی حذف شده و می‌توان آن را تحت‌تأثیر مبانی اسلامی در ارتباط با نجس بودن این حیوان دانست.



تصویر ۱۵: سینی نقره، قرن ۸-۹م/ ۲-۳ق، موزهٔ شیراز (خزایی، ۱۳۸۵: ۴۶)

در دورهٔ سامانی تداوم به‌کارگیری نقوش گیاهی دورهٔ باستان با تغییراتی ازجمله حذف نقوش حیوانی و انسانی در اغلب آثار و حضور نقش گیاهی به‌عنوان نقش اصلی و مرکزی دیده می‌شود. تصویر ۱۶ سمت راست، منشأ شکل‌گیری این نقش گیاهی مشخص نیست و ازاین‌رو می‌تواند با نقش درخت زندگی و مفاهیم نامیرایی در ارتباط باشد. تصویر ۱۶ چپ نیز امتداد نقوش هنر ایران باستان، ترکیب‌بندی ظرفی از شوش (تصویر ۹ وسط) را نشان می‌دهد.

تصویر ۱۶: راست: ظرف سفالی با نقش گیاهی پیچان، دورهٔ سامانیان، قرن ۹-۱۰ م/ ۳-۴ق، مجموعهٔ سابق فروغی، تهران (خزایی، ۴۷۸: ۱۳۸۵)؛
چپ: نقش یک ظرف با فرم گیاهی، دورهٔ سامانی، شرق ایران (ازبکستان)، ۹۰۰-۱۰۰۰م/ قرن ۳-۴ق (موزهٔ ویکتوریا و آلبرت لندن؛ www.collections.vam.ac)

تصویر ۱۷، یک کاسهٔ سفالی دورهٔ سامانی با طرح بز کوهی در درون کادرهای دایره‌ای به‌همراه نقوش گیاهی در مرکز را نشان می‌دهد. قرارگیری این حیوان درون فضاهای محاط و نقش گیاهی در مرکز با فرم‌های پیچان که شانه‌هایی از حضور نقش اسلیمی در هنر ایران باستان را دارد، می‌تواند به‌عنوان گیاه زندگی یادآور نقوش ایران باستان در نظر گرفته شود که توسط بزهای کوهی محافظت می‌گردد.

ترکیب و تلفیق نقوش گیاهی با خط کوفی در دورهٔ سامانی، منجر به شکل‌گیری انواع کوفی‌های تزیینی همچون مورق شده است (تصویر ۱۸).

نزدیک‌ترین ترکیب به درخت زندگی در محور دایره در ایران باستان- مارلیک، در هنر دورهٔ آل بویه دیده شده است. تصویر ۱۹، کف یک پارچ طلایی مربوط به دورهٔ آل بویه را نشان می‌دهد که نقوش گیاهی پیچان در قالب دایره‌ای مشابه با نقوش آثار ایران باستان است.

تصویر ۱۷: کاسهٔ سفالی دورهٔ سامانی با طرح بز کوهی
(گنجینهٔ هنر آسیایی سانفرانسیسکو؛
www.asianart.emuseum.com)

تصویر ۱۸: تلفیق نقوش گیاهی به‌همراه کتیبه‌های کوفی در اطراف ظرف، دورهٔ سامانی، نیشابور، قرن ۱۰م/ ۴ق (خلیلی، ۱۳۸۴: ۷۴)

تصویر ۱۹: نقش گیاهی پیچان بر روی کف پارچ طلایی
مربوط به آل بویه (Lowry, 1989 : 111)

اوج تکامل نقش اسلیمی در دورهٔ سلجوقیان حادث گردیده و تأثیرات هنر اقوام و تمدن‌های دیگر همچون سفال‌های دورهٔ سونگ چین نیز دیده می‌شود. دورهٔ سلجوقیان، فصل جدیدی در هنر تزیینی ایران است که این نقوش به درجهٔ کمال رسیدند و در این میان، اسلیمی مهم‌ترین عنصر تزیینی آن دوران بوده است (خزایی، ۱۳۷۵: ۱۴۱). حمزه‌لو، تزیینات سفال‌های دورهٔ سونگ در چین را بسیار تأثیرگذار بر سبک تزیین و آرایش برگ‌ها در دورهٔ سلجوقی می‌داند (حمزه‌لو، ۱۳۸۱: ۴). در این دوران، نقوش اسلیمی ماهیت مستقل خود در آثار هنری را از دست

می‌دهند و درزمینهٔ دیگر نقوش حیوانی و انسانی و یا به‌عنوان نقشی تزیینی در ترکیب با دیگر عناصر ـ تلفیق با فرم‌های حیوانی همچون دم حیوانات و بدن پرندگان ـ قرار می‌گیرند. حضور نقش اسلیمی در ترکیب با جانوران خیالی در این دوران، احتمالاً در جهت تأثیرگذاری بیشتر و القای بهتر حس خیال به مخاطب بوده است. همچنین در دورهٔ سلجوقی این نقوش گیاهی به‌عنوان تزیین زمینه در بسیاری از آثار که روایتگر داستان‌های کهن مانند شاهنامه بوده، به کار گرفته شده که در تداوم کارکرد روایتگری در هنر ایران باستان است. تصویر ۲۰، نقش یک اسب‌سوار را که احتمالاً یک زن است، به‌همراه نقوش زمینهٔ گیاهی نشان می‌دهد. همچنین این نقوش گیاهی گاه در تلفیق با بدن پرندگان و دم حیواناتی همچون شیر همانند آثار دورهٔ سامانی نیز حضور دارد.

در تصویر ۲۱، نقش یک اسفنکس به‌همراه تزیینات گیاهی در زمینه دیده می‌شود که برخی محققان همچون آقای محمدحسن، این نقش را وارداتی و تحت‌تأثیر هنر چین می‌داند. «همچنین برخی نقوش جانوران افسانه‌ای در این دوره مشاهده می‌شود. بعضی از این اشکال همراه سایر سبک‌های هنری چین به ایران راه یافته است. آینه‌های برنزی نمونه‌ای از این آثار است که نقش‌برجسته شاخ و برگ گیاهی و ابوالهول در میان آن‌ها به چشم می‌خورد» (محمدحسن، ۱۳۷۷: ۲۱۴). می‌توان کاربرد نقش اسفنکس با توجه به منشأ خیالی آن، به سحر و جادو و طلسم و همچنین صور فلکی ارتباط داد. محافظت از دیگر مفاهیم مرتبط با این نقش است. نقوشی مانند این تصویر را از اولین قدم‌ها در شکل‌گیری تشعیر در هنر دورهٔ اسلامی در نظر گرفت.

تصویر ۲۲، یک جام از جنس نقره با دو نوار تزیینی با فرم‌های گیاهی در بالا و پایین آن دیده می‌شود. در نوار بالایی، متن مانند آثار دورهٔ سامانی با نقوش گیاهی تلفیق شده است. متن این کتیبهٔ شعری از ابن‌سکره هاشمی دربارهٔ نوشیدن شراب است. این اثر نشانگر تداوم سنت‌های کهن همچون شراب‌نوشی است که در تناقض با مبانی اسلام بوده است.

تصویر ۲۰: نقش اسب‌سوار احتمالاً زن روی یک ظرف سفالین زرین‌فام، کاشان، دورهٔ سلجوقی (موزهٔ هنر کلیولند؛ www.clevelandart.org)

تصویر ۲۱: نقش اسفنکس به‌همراه نقوش گیاهی تزیینی روی یک کاسه، دورهٔ سلجوقی، اواخر قرن ۱۲ و اوایل قرن ۱۳م/ ۶-۷ق (موزهٔ ویکتوریا و البرت لندن؛ www.collections.vam.ac)

تصویر ۲۲: جام نقره با تزیینات گیاهی و خوش‌نویسی کوفی، دورهٔ سلجوقی، نیمهٔ دوم قرن ۱۰ تا ۱۱م/ ۴-۵ق، منسوب به ایران، نقرهٔ طلاکاری‌شده (موزهٔ متروپلیتن نیویورک؛ www.metmuseum.org)

حضور نقوش اسلیمی بر پشت آینه‌های مفرغی سلجوقی، مشابه با آینه‌های مفرغی لرستان در هزارهٔ اول پیش از میلاد با کاربرد فال‌گیری و جادوگری، پیوند این نقوش با مفاهیم نمادین مرتبط با خوشبختی را نشان می‌دهد (تصویر ۲۳). ازاین‌رو می‌توان حضور این نقش گیاهی پیچان را در زمرهٔ نقوش اساطیری و با منشأ خیر دانست. با تطبیق نقوش اسلیمی آثار لرستان در ایران باستان و سلجوقی، به‌ویژه آینه‌های فلزی، می‌توان یکی از منابع تأثیرپذیری آثار هنر دورهٔ اسلامی را شاهد بود. «روش ریخته‌گری این آینه که به ریخته‌گری شنی معروف است، در اواسط قرن یازدهم از چین به ایران وارد شد. این فرم با یک دستگیرهٔ مرکزی برجسته که می‌توان از آن آویزان کرد، نیز از مدل‌های چینی الهام گرفته شده است. بااین‌حال، تزیینات شامل کتیبه‌ای با آرزوهای خوب به زبان عربی، حلقه‌ای از حیوانات در حال دویدن، و طرح گیاهی طومار، از ویژگی‌های آثار ایران در زمان سلجوقیان است» (www.metmuseum.org).

تصویر ۲۳: نقوش گیاهی پیچان در تلفیق با حیوانات در یک آینهٔ سلجوقی، قرن ۱۲م/ ۶ق، برنز (موزهٔ متروپلیتن نیویورک؛ www.metmuseum.org)

در هنر دورهٔ اسلامی، این نقش مفهوم نمادینی از وحدت به کثرت و کثرت به وحدت، و اعتقاد به همگرایی عناصر در نمود به یک ترکیب و فرم به خود می‌گیرد که مرتبط با مفاهیم و ویژگی‌های خداوند در هنر اسلامی دانست. این نقوش در عین کثرت، دارای وحدت بصری هستند (تصویر ۲۴). انتشار این نقش گیاهی از مرکز به حاشیه‌ها را می‌توان با تمثیل حضور موجودات به دور خداوند، به‌منزلهٔ آفریننده و نقطهٔ مرکزی همهٔ موجودات تفسیر نمود. ترکیب نقوش هندسی و گیاهی پیچان که در دورهٔ سامانی مرسوم بوده، در دورهٔ سلجوقی به اوج تکامل خود می‌رسد و می‌توان آن را یکی از منابع تذهیب در دوران بعدی در نظر گرفت.

تصویر ۲۴: نقوش گیاهی پیچان ساطع‌شده از مرکز، ظرف سفالی، دورهٔ سلجوقی (گروبه، ۱۳۸۴: ۱۹۶)

۵. یافته‌ها

اسلیمی در هنر ایران در منشأ خود از فرمی تعینی بهره گرفته و در مسیر خود با انتزاع و تجرید، تغییر نموده و به یک فرم کاملاً مجرد تبدیل گردیده است. وجه تجریدی اسلیمی باعث شده تا گسترهٔ عملکردی وسیعی از تزیینات ساده تا وجوه نمادین و زیرساخت هندسی در آثار مختلف را در بر گیرد و حتی در برخی موارد منجر به شکل‌گیری بنیاد هندسی یک نگاره و اثر هنری گردد. دربارهٔ منبع شکل‌گیری فرم این نقش نمی‌توان با قطعیت نظر داد. پیچش شاخ‌وبرگ درختانی همچون تاک و کاج و گیاهانی همچون نیلوفر آبی و برگ کنگر ازجمله نقوش گیاهی به‌کاررفته در هنر ایران باستان و اسلامی است که تاک در بین سایر نقوش با احتمال بیشتری مطرح است. از منظری دیگر در برخی آثار، می‌توان این نقوش را هندسی در نظر گرفت که زاییدهٔ ذهن هنرمند و بدون تعلق به طبیعت نیز دانست. همچنین ریشهٔ حیوانی این نقش با توجه به فرم شاخ حیوانی نیز دور از ذهن نیست. فرم مارپیچی که ریشهٔ هندسی این نقوش را نشان می‌دهد، به‌عنوان فرمی مقدس در هنر مسیحیت و اسلام مطرح است، دارای سابقه‌ای بس کهن‌تر از این دو آیین، در هنر ایران است. این نقش به‌شکل تغییروتحول‌یافته در هنر اسلامی به کار گرفته شده و به نظر می‌رسد با توجه به واژهٔ «اسلام»، نام اسلیمی به آن اطلاق گردید. همچنین استفاده از واژهٔ «ارابسک» یا عرب‌وار که در منابع خارجی رایج است، نیز اشتباه است و هیچ ارتباطی با هنر اعراب ندارد. در جدول ۲، به عوامل شکل‌گیری و ترسیم این نقش در دو دوره پرداخته شده است.

نقش اسلیمی ریشه در هنرهای ایران باستان دارد و از هزارهٔ ششم پیش از میلاد بر روی آثار سفالی و فلزی در ایران قابل ردیابی است. این نقش ابتدا با الهام از فرم‌های حیوانی (مانند شاخ بز کوهی) و سپس با نقوش گیاهی (مانند ساقه و برگ) در هزارهٔ پنجم پیش از میلاد شکل گرفت. در هزارهٔ اول پیش از میلاد، تحت‌تأثیر تمدن‌های مصر، آشور و یونان، این نقوش به‌شکل ثابت‌تری درآمد و در دورهٔ ساسانی به اوج تکامل خود رسیدند. نقش اسلیمی در دورهٔ اسلامی با تغییراتی همچون ترکیب با حروف کوفی کتیبه‌ها همراه شد و به‌عنوان نمادی از وحدت، جاودانگی و مفاهیم دینی مطرح گردید. این نقش در طول تاریخ با عواملی مانند اساطیر، مذاهب، باورهای مردمی و تأثیر تمدن‌های دیگر تکامل یافت و به‌عنوان یک عنصر اتحاد در هنر اسلامی شناخته شد.

جدول ۲: عوامل تأثیرگذار بر ترسیم نقش اسلیمی در هنر ایران از دورهٔ ایران باستان تا سلجوقی

عوامل ترسیم	دورهٔ پیشااسلامی	دورهٔ اسلامی
اساطیر	حضور در تصویرسازی‌های مربوط به داستان‌های اساطیری، اشاره به درخت زندگی	درخت زندگی، به‌کارگیری در تصویرسازی داستان‌های اساطیری شاهنامه
مذاهب	حضور بر روی آثار تدفینی و آیینی در راستای رویکرد مذهبی این نقش، به‌کارگیری در روایت داستان‌های مذهبی همچون مهرپرستی و تداوم این مفاهیم مقدس تا تصویرسازی‌های درخت مقدس طوبی در دورهٔ اوایل اسلامی	درخت طوبی، تأثیرپذیری از مذاهب همسایگان و حضور هنرمندان غیرمسلمان
باورها و اعتقادات مردمی	اعتقاد به برکت و حاصلخیزی با حضور جانورانی مانند قوچ و بز کوهی و نقوش گیاهی همچون شاخهٔ گندم به‌عنوان نماد برکت و حاصلخیزی و باروری	تداوم هنر ایران باستان با به‌کارگیری نقوش حیوانی و گیاهی پیشااسلامی مانند بز کوهی و شاخهٔ گندم و در برخی موارد به‌طور مستقیم با نوشتن کتیبه‌های کوفی کلمهٔ «برکه»، حضور نقوش گیاهی همراه با جانوران ترکیبی اغلب در ارتباط با فال و طالع‌بینی و پیشگویی
اقوام و تمدن‌های دیگر	مصر، آشور و یونان	چین

جدول ۳، سیر تحول و تطور فرمی اسلیمی در هنر ایران از دورهٔ باستان تا اوایل دورهٔ اسلامی را نشان می‌دهد. فرم برخی نقوش ایران باستان به‌رغم بازهٔ زمانی طولانی و تغییر مذهب، در هنر دوران اسلامی تکرار گردیده و این مهم نمایانگر قوام فرم و محتوای این نقش بوده است. فرم نقش اسلیمی در هنر دورهٔ اسلامی با تغییراتی همچون ترکیب، تلفیق و تکرار فرم نقش در این دوره، آغازگر برخی نقوش تزیینی در هنرهایی همچون تذهیب و تشعیر می‌گردد. در جدول ۴، به منشأ فرمی نقش اسلیمی در هنر ایران از دورهٔ باستان تا سلجوقی پرداخته شده است.

جدول ۳: بازیابی سیر تحول فرمی بن‌مایهٔ اسلیمی در هنر ایران از دورهٔ سلجوقی تا باستان (ترسیم: نگارندگان)

دورهٔ نوسنگی، دورهٔ عتیق، ۶۵۰۰-۶۸۰۰ ق.م	۴۳۰۰-۵۳۰۰ ق.م	دورهٔ مس و سنگ، ۴۳۰۰- ۳۹۵۰ ق.م	هزارهٔ چهارم و سوم ق.م	پروتو ایلامی، ۳۱۰۰-۲۴۰۰ ق.م	حدود ۲۴۰۰-۲۲۰۰ ق.م
اواخر هزارهٔ دوم و اوایل هزارهٔ اول ق.م	قرن ۸-۷ ق.م	لرستان	قرن ۸-۷ ق.م	پیشااسلامی	هخامنشی، ۴۷۵-۴۲۵ ق.م
اشکانی	ساسانی، قرن ۳م	ساسانی، ۲۰۰-۶۰۰م	ساسانی	قرن ۸-۹م/ ۲-۳ق	سامانی، قرن ۹-۱۰م/ ۳-۴ق
سامانی، ۱۰۰۰-۹۰۰م/ قرن ۴-۳ق	سامانی، قرن ۱۰م/ ۴ق	سامانی، قرن ۱۰م/ ۴ق	سامانی، قرن ۱۰م/ ۴ق	آل بویه	سلجوقی
سلجوقی، ۱۱-۱۲م/ ۵-۶ق	سلجوقی				

جدول ۴: منشأ فرمی نقش اسلیمی در هنر ایران از دورهٔ باستان تا سلجوقی

دورهٔ تاریخی	منشأ فرمی غالب	نمونهٔ آثار	ویژگی‌های شاخص فرمی
هزارهٔ ششم ق.م	حیوانی (شاخ بز کوهی)	سفال چشمه‌علی	فرم‌های مارپیچی پیوسته با چرخش
هزارهٔ پنجم ق.م	گیاهی (ساقه و برگ)	سفال سیلک	پیچش‌های گیاهی و شاخه‌های منحنی
هزارهٔ چهارم تا سوم ق.م	حیوانی و گیاهی ترکیبی	آثار سیلک، تپه‌حصار	فرم مارپیچ مار، شاخ قوچ، ساقهٔ گیاهان
هزارهٔ دوم تا اول ق.م	گیاهی (درخت، گل، پیچک)	جام مارلیک	نقوش چرخشی با محور دایره‌ای
هزارهٔ اول ق.م	گیاهی/اسطوره‌ای	مفرغ‌های لرستان، آثار زیویه	تکرار مارپیچ، تقارن، پیوند با اسطوره‌ها
دورهٔ هخامنشی	گیاهی- حیوانی	ظروف نقرهٔ شوش، نیلوفر آبی	ترکیب ساقهٔ پیچان با فرم حیوانی
اشکانی- ساسانی	گیاهی نمادین	جام نسا، نقش آناهیتا	فرم درخت زندگی، پیچش گیاه تاک
دورهٔ اسلامی (سامانی تا سلجوقی)	گیاهی- هندسی	ظروف فلزی و سفالی نیشابور، کاشان	ترکیب با خط کوفی، محور دایره، تجرید و تقارن

این پژوهش بر مبنای اطلاعات آثار یافت‌شده در منابع چاپی و دیجیتالی در دسترس نگارنده انجام شده است، اما با توجه بـه ماهیـت تـاریخی آن، امکان تغییر در نتیجهٔ آن با توجه به کشف آثار جدید وجود دارد.

۶. نتیجه‌گیری

بررسی نقش درخت زندگی در هنر ایران از دوران باستان تا اوایل دورهٔ اسلامی نشان‌دهندهٔ تداوم مفهومی و فرمی این نقش در بسترهای فرهنگی و مذهبی متنوع است. درخت زندگی که در دوران باستان با مفاهیم اسطوره‌ای، جاودانگی و پیوند با الهه‌هایی چون آناهیتا در معابد و آرامگاه‌ها کاربرد داشت، در دورهٔ اسلامی با مفاهیم جدید دینی همچون درخت طوبی و شجرهٔ طیبه تلفیق گردید و همچنان بازتابی از مفهوم بهشت باقی ماند. گسترش این نقش از مرکز به پیرامون در آثار اسلامی، تمثیلی از سیر مخلوقات به‌سوی خداوند در تفکر اسلامی تلقی می‌شود. حضور اسلیمی در نقوش کاشی‌کاری، ظروف و روایت‌های مذهبی، همچنین ارتباط آن با مفاهیمی چون برکت و رزق، گویای تداوم بار معنایی آن است. مطالعات انجام‌شده نشان می‌دهد منشأ اصلی این نقوش، طبیعت و فرم‌های حیوانی (مانند شاخ بز کوهی) در هزارهٔ ششم پیش از میلاد بوده و در ادامه با ترکیب نقوش گیاهی در هزارهٔ پنجم، شکل پیچیده‌تری یافته است. در هزارهٔ اول پیش از میلاد، تحت‌تأثیر تمدن‌های مصر، آشور و یونان ساختار تثبیت‌شده‌تری پیدا کرده و در دورهٔ ساسانی به اوج تکامل خود رسیده است. امتداد این نقش تا هنر اوان دورهٔ اسلامی به‌ویژه سلجوقی در نقوش تزیینی منجر به شکل‌گیری هنر تذهیب و تشعیر گردید. حضور برخی آیین‌های کهن همچون زروانیسم و زرتشتی نیز در برخی آثار دارای این نقش دیده شده است. تأثیرپذیری هنر دورهٔ اسلامی به‌ویژه سلجوقی از این پیشینه، در آثار فلزی و تزیینی با شباهت به مفرغ‌های لرستان مشهود است. ترکیب نقوش اسلیمی با الگوهای هندسی و ساختارهای ترکیب‌بندی نظیر دایره، ضمن ایجاد فرم‌های نو، مفاهیمی قدسی و الهی همچون خداوند و مخلوقاتش را در هنر اسلامی بازنمایی کرده است. ازاین‌رو، کاربرد واژه‌هایی چون «اسلیمی» و «ارابسک» که منشأ غیرایرانی دارند، نیازمند بازنگری و جایگزینی با واژگانی دقیق‌تر و متناسب با هویت فرهنگی ایرانی است.

پی‌نوشت‌ها

1. Tree of life
2. Divine
3. Arabesque
4. Grand Larousse encyclopėdique en dix volumes

۵. خانم دانشور در متن خود از واژهٔ «اربسک» به‌جای اسلیمی استفاده می‌کند که در متن، اسلیمی جایگزین شده است.

۶. چشمه‌علی از نقاط باستانی شهر ری به شمار می‌رود.

7. Spiral
8. Convolvulus

۹. نِسا (مهردادگرد، مهردادکرت) از شهرهای مهم اشکانیان بوده و امروزه در محدودهٔ کشور ترکمنستان قرار گرفته است.

۱۰. قصر هشام (به عربی: خربةالمفجر) در اریحا در کرانهٔ باختری فلسطین قرار دارد.

منابع

آلن، جیمز ویلسن. (۱۳۹۲). سفالگری اسلامی. ترجمهٔ مهناز شایسته‌فر. تهران: مؤسسهٔ مطالعات هنر اسلامی.

احسانی، محمدتقی. (۱۳۸۶). هفت هزار سال هنر فلزکاری در ایران. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

ارجمندی، مهدی. (۱۳۸۱). زیبایی، قداست، دین. فصلنامهٔ هنر، شمارهٔ ۲۸، ۱۳۳-۱۸۸.

اسکندرپور خرمی، پرویز. (۱۳۹۷). اسلیمی و نشان‌ها، قالی، کاشی، تذهیب. تهران: سازمان اوقاف و امور خیریه.

اسکندرپور خرمی، پرویز. (۱۳۸۳). اسلیمی و نشان‌ها (آیین هنر و آموزش نقاشی ایرانی ۲). تهران: سازمان چاپ و انتشارات.

اکبری، فاطمه، پورنامداریان، تقی، شیرازی، علی‌اصغر، و آیت‌اللهی، حبیب‌الله. (۱۳۸۹). معرفت روحانی و رمزهای هندسی. پژوهشنامهٔ زبان و ادب فارسی (گوهر گویا)، ۴ (۱)، ۱-۲۱.

بزرگ‌بیگلی، سعید، و فتحی، زهرا. (۱۳۹۶). بررسی و تحلیل مرگ و زندگی انسان. نخستین، حیوان (گاو) و گیاه در اساطیر ایران از منظر نمادگرایی با تکیه بر شاهنامهٔ فردوسی. نشریهٔ متن‌شناسی ادب فارسی، دورهٔ جدید، شمارهٔ ۲ (پیاپی ۳۴)، ۳۷-۴۸.

بلخاری‌قهی، حسن. (۱۳۹۹). سیمرغ اوستایی، سیمرغ اشراقی (پژوهشی در ریشه‌شناسی تاریخی «سیمرغ» در حکمت اسلامی- ایرانی). تاریخ فلسفه، ۱۰ (۴)، ۷۷-۹۸.

بهمنی، پردیس. (۱۳۸۹). سیر تحول و تطور نقش و نماد در هنرهای سنتی ایران. تهران: اندیشکدهٔ هنر و رسانهٔ دانشگاه پیام نور تهران.

بورکهارت، تیتوس. (۱۳۷۰). ارزش‌های جاودان در هنر اسلامی، از کتاب جاودانگی و هنر. به کوشش محمد آوینی. تهران: برگ.

بورکهارت، تیتوس. (۱۳۷۶). هنر مقدس (اصول و روش‌ها). ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: سروش.

بورکهارت، تیتوس. (۱۳۸۶). مبانی هنر اسلامی. ترجمهٔ امیر نصری. تهران: حقیقت.

پاکباز، رویین. (۱۳۸۷). دائرةالمعارف هنر (نقاشی، پیکره‌سازی، گرافیک). تهران: فرهنگ معاصر.

پورجعفر، محمدرضا، و موسوی‌لر، اشرف. (۱۳۸۱). بررسی ویژگی‌های حرکت دورانی مارپیچ؛ «اسلیمی» نماد تقدس، وحدت و زیبایی. فصلنامهٔ علمی‌پژوهشی علوم انسانی دانشگاه الزهرا، ۱۲ (۴۳)، ۱۸۴-۲۰۷.

تجویدی، علی‌اکبر. (۱۳۵۷). بررسی نمایشگاهی از مفرغ‌های لرستان در موزهٔ لوور. هنر و مردم، ۵ (۵۶ و ۵۷)، ۱۱-۱۷.

توکلی، فاطمه. (۱۳۷۸). بررسی عناصر بصری در نقوش گیاهی تخت جمشید. ماهنامهٔ هنر، شمارهٔ ۳، ۹۴-۹۷.

حمزه‌لو، منوچهر. (۱۳۸۱). نقوش ظروف سفالی ایران در دورهٔ سلجوقی. کتاب ماه هنر، شمارهٔ ۴۵ و ۴۶، ۸۶-۸۹.

حیدرنتاج، وحید، و مقصودی، میترا. (۱۳۹۸). مقایسهٔ تطبیقی مضامین مشترک گیاهان مقدس در نقش‌مایه‌های گیاهی معماری پیش از اسلام ایران و آرایه‌های معماری دوران اسلامی (با تأکید بر دورهٔ امویان و عباسیان). باغ نظر، ۱۶ (۷۱)، ۳۵-۵۰. https://doi.org/10.22034/bagh.2019.86872

خزایی، محمد. (۱۳۷۵). خط کوفی و نقوش اسلیمی. هنر و معماری، شمارهٔ ۳۱، ۱۴۲-۱۳۷.

خزایی، محمد. (۱۳۸۵). نقش تزیینات ساسانی در شکل‌گیری هنر اسلامی ایران در سده‌های سوم تا پنج هجری. نگره، شمارهٔ ۲ و ۳، ۴۱-۵۲.

خزایی، محمد. (۱۴۰۲). خاستگاه مینوی نقش اسلیمی در هنر اسلامی ایران. رهپویهٔ حکمت هنر، ۲ (۲)، ۲۱-۲۷. Doi: 10.22034/rph.2023.2001431.1035

خسرویانی، نگین، و جوادی، شهره. (۱۴۰۰). معرفی و بازشناسی نقش اسلیمی در تزیینات دوران اسلامی (براساس نقد کتاب اسلیمی و نشان‌ها). هنر و تمدن شرق، ۹ (۳۴)، ۱۵-۲۸.

دادور، ابوالقاسم، و روزبهانی، رؤیا. (۱۳۹۷). نقش طبیعت در شکل‌گیری اساطیر ایران. تهران: مهر نوروز.

دادور، ابوالقاسم، و منصوری، الهام. (۱۳۸۵). اساطیر و سمبل‌های ایران قبل از اسلام و رابطهٔ آن با اساطیر هند باستان. تهران: کلهر، دانشگاه الزهرا.

دانشور، سیمین. (۱۳۴۴). جزوه شمارهٔ ۱ شناخت هنرهای تزیینی ایران. تهران.

دوبوکور، مونیک. (۱۳۷۳). رمزهای زندهٔ جهان. تهران: نشر مرکز.

دیماند، موریس اسون. (۱۳۸۳). راهنمای صنایع دستی. ترجمهٔ عبدالله فریار. تهران: علمی و فرهنگی.
زمانی، عباس. (۱۳۵۲). طرح آرابسک و اسلیمی در آثار تاریخی اسلامی ایران. مجلهٔ هنر و مردم، شمارهٔ ۱۲۶، ۱۷-۳۴.
زمانی، عباس. (۱۳۹۰). تأثیر هنر ساسانی در هنر اسلامی. تهران. اساطیر.
سهروردی، شیخ شهاب‌الدین. (۱۳۸۳). عقل سرخ. تهران: مولی.
طاهری، صدرالدین، و سلطان‌مرادی، زهره. (۱۳۹۲). گیاه زندگی در ایران، میان‌رودان و مصر باستان. هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی، ۱۸ (۲)، ۱-۱۵.
طباطبایی، محمدحسین. (۱۳۷۰). تفسیر المیزان. ترجمهٔ محمدباقر موسوی همدانی. چ۴. قم: بنیاد علمی و فکری علامه طباطبایی.
کونل، ارنست، مالکی، شهریار، اقدیسه، هادی، و طاهرزاده بهزاد، حسین. (۱۳۷۲). اسلیمی و ختایی گل‌های شاه‌عباسی: نگرشی بر سوابق تاریخی سه نگارهٔ تزیینی. تهران. یساولی.
گاردنر، هلن. (۱۳۷۰). هنر در گذر زمان. ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی. تهران: نگاه.
گرابار، الگ. (۱۳۹۶). شکل‌گیری هنر اسلامی. ترجمهٔ مهدی گلچین عارفی. تهران: سینا.
گروبه، ارنست.(۱۳۸۴). سفال اسلامی. گردآوری ناصر خلیلی. ترجمهٔ فرناز حائری، تهران: کارنگ.
گیرشمن، رمان. (۱۳۷۰). هنر ایران در دوران پارتی و ساسانی. ترجمهٔ بهرام فره‌وشی. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
گیرشمن، رومن. (۱۳۷۲). ایران از آغاز تا اسلام، ترجمهٔ محمد معین. چ۹. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
گیرشمن، رومن. (۱۳۷۹). سیلک کاشان. ترجمهٔ اصغر کریمی، ج۱. تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
ماچیانی، حسینعلی. (۱۳۸۰). آموزش تذهیب. تهران: انتشارات یساولی.
مایل، نجیب. (۱۳۷۲). کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی. خراسان رضوی: انتشارات آستان قدس.
مبینی، مهتاب، و شافعی، آزاده. (۱۳۹۴). نقش گیاهان اساطیری و مقدس در هنر ساسانی (با تأکید بر نقوش برجسته و فلزکاری). جلوهٔ هنر، ۷ (۲)، ۴۵-۶۴. doi: 10.22051/jjh.2016.2126
محمدحسن، زکی. (۱۳۷۷). هنر ایران در روزگار اسلامی. ترجمهٔ محمدابراهیم اقلیدی. تهران: صدای معاصر.
محمدی‌فر، یعقوب. (۱۳۸۷). باستان‌شناسی و هنر اشکانی: تهران. سمت.
مشبکی اصفهانی، علیرضا، و صفایی، نرگس. (۱۳۹۵). سیر پیدایش نقوش گیاهی در هنر صدر اسلام. نگارین« هنر اسلامی، ۳ (۱۰)، ۳۲-۴۰.
معتکف، فریده. (۱۳۸۵). گل نیلوفر و ساختار اساطیری آن در ایران باستان. پادنگ، شمارهٔ ۱۷ و ۱۸، ۱۰-۱۱.
موسوی کوهپر، مهدی، و یسن‌زاده، حمیده. (۱۳۹۰). بازتاب نمادین ایزد مهر بر ظروف مدالیون ساسانی. پژوهش‌های انسان‌شناسی ایران، ۱ (۲)، ۱۶۳ ـ ۱۸۳.
هزاوه، بهتاش. (۱۳۹۰). نگاه ویژه: نگرشی بر سفالینه‌های کتیبه‌دار قرون وسطی، چهارم و پنجم هجری در ایران. مجلهٔ هنر، شمارهٔ ۸۳ و ۸۴، ۳۱۱-۳۲۷.
وارنر، رکس. (۱۳۸۶). دانشنامهٔ اساطیر جهان. ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور. مجلهٔ مطالعات ایرانی، شمارهٔ ۱۷، ۲۳۷-۲۶۲.
وزیری، علینقی. (۱۳۴۰). تاریخ عمومی هنرهای مصور. تهران: مؤسسهٔ چاپ و انتشارات دانشگاه تهران.
ویلسون، اوا. (۱۳۷۷). طرح‌های اسلامی. ترجمهٔ محمدرضا ریاضی. تهران: سمت.
Cetin, M. (2012). The Emergence And Evolution Of Arabesque As A Multicultural Stylistic Fusion In Islamic Art: The Case Of Turkish Architecture. *Journal of Islamic Architecture*, 1(4), Doi :10.18860/jia.v1i4.1726
Gunter, A. C. & Jett, P. (1992). *Ancient Iranian Metalwork in the Arthur M. Sackler Gallery and the Freer Gallery of Art*, Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution.
Jiwani, A. (2011). *Arabesque - A decorative language of Islamic art: How to translate the" Symbology of Arabesque in Islamic Art' into my textile designs?* (Bachelor's thesis). Textile Institute of Pakistan.

Lowry. G. D. (1989). On the Gold Jug Inscribed to Abu Mansur al-Amir Bakhtiyar Ibn Mu'izz al-Dawlas in the Freer Gallery of Art. *Ars Orientalis*, no. 19, 103-115.

Singh, Ar. Pooja. (2017). Geometric patterns in Islamic Art Existence of Arabesque in Islamic Architecture. *International Journal of Scientific and Research Publications*, 7 (6), 292-295.

Zidan, B. (2020). The Concept and Utilization of Swastika 'Hooked Cross' on Islamic Artefacts. *Journal of the General Union of Arab Archaeologists*, 5(1), 29-51.

The Arabesque Motif and its Evolution in Iranian Art from Antiquity to the Seljuk Period

Mohammad Motevalli
Assitant Professor of Visual Communication, Faculty of Arts, Shahed University, Tehran, Iran (Corresponding Author)/ m_motevalli@yahoo.com
Khashayar Ghazizadeh
Assistant Professor, Faculty of Arts, Shahed University, Tehran, Iran/ ghazizadeh@shahed.ac.ir
Morteza Afshari
Associate Professor, Faculty of Arts, Shahed University, Tehran, Iran/ m_afshari700@yahoo.com

Received: 10/06/2025
Accepted: 29/07/2025

Introduction

Arabesque (Eslimi), as one of the most significant decorative elements in Iranian and Islamic art, is an abstract, interlaced motif characterized by spiraling, rotating patterns that are grounded in a precise geometric order. Known as Eslimi (derived from "Islam") and Arabesque (Arab-like), this motif is typically depicted without a clearly defined beginning or end and often organized around a circular axis, conveying symbolic religious concepts such as eternity and the representation of paradise. The origins of Eslimi can be traced back to ancient Iranian art, with its earliest manifestations appearing on ceramic artifacts as early as the 6th millennium B.C. Initially inspired by animal-based forms such as the curved horns of a wild goat and serpentine shapes, it gradually evolved to incorporate vegetal elements, including stems and leaves. During the first millennium B.C., and under the influence of other civilizations, Eslimi acquired a more defined structure, ultimately reaching its peak of development during the Sasanid era. In the Islamic era, it was revitalized through formal and conceptual transformations, integrated with the Kufic script and religious concepts and subsequently secured a distinguished status in manuscript illumination *(Tazhib*) and ornamental painting (*Tash'ir*).

Research Method

This study employs a historical approach and utilizes a descriptive-analytic methodology, primarily relying on documentary and library-based data. The samples were purposefully selected from ceramic and metal artifacts, prioritizing continuity of motifs and formal affinity, as these categories offer the most substantial information due to their abundance, adequate documentation, and suitability for precise formal analysis. The focus on the period from ancient Iran to the end of the Seljuk era was justified by the importance of this temporal span in the formation and consolidation of the *Eslimi* (Arabesque) motif in Iranian art. The study is structured around two fundamental questions:

1. How can the origins and developmental trajectory of the Eslimi motif, in terms of both form and content, be explained within Iranian art from antiquity to the end of the Seljuk era?
2. What common and distinctive factors characterize the depiction of this motif in both ancient Iranian and Islamic periods?

Given the diversity of decorative motifs in the early Islamic era, the analysis was confined to ceramic and metal works. The data were analyzed qualitatively, with a focus on sample examination of visual elements, compositional structures, and symbolic meanings. The findings remained open to revision in light of future archaeological discoveries or newly documented artifacts.

Research Findings

In Iranian art, the Eslimi motif originated from representational forms but gradually evolved through the processes of abstraction and stylization, ultimately transforming into a fully non-figurative, abstract form. This abstract quality enabled Eslimi to encompass a wide functional range, from a simple ornamentation to complex symbolic expressions, to the underlying geometric framework of entire compositions. In certain instances, it functioned as the foundational geometric structure of pictorial and artistic works. The precise source of the motif's formative structure could not be determined with certainty. The twisting of the branches and foliage of trees, such as the vine and pine, and plants, including the lotus and the acanthus leaf, constituted a group of vegetal motifs employed in both ancient Iranian and Islamic art, among which the vine appeared to be the most probable source. From another perspective, certain Eslimi patterns could also be interpreted as purely geometric constructs—that is, the products of the artist's imagination without any direct reference to nature. Furthermore, an animal-based origin for the motif, particularly in relation to the curvature of animal horns, was also a plausible possibility. The spiral form, which revealed the geometric basis of these motifs and was regarded as a sacred configuration in Christian and Islamic art, had a far more ancient lineage in Iranian artistic traditions, predating both religions. This motif, in its altered and developed form, was incorporated into Islamic art, and it was found out that, owing to its association with the word "Islam", it eventually came to be designated as *Eslimi.* Moreover, the use of the term "*Arabesque"* or *"Arab-like*", common in foreign sources, is incorrect, as the motif hasd no inherent connection to Arab art. Table 1 summarizes the formative factors and design principles of this motif across two historical periods under study.

Table 1: Factors Influencing the Depiction of the Eslimi Motif in Iranian Art from Ancient Iran to the Seljuk Period

Factors	Pre-Islamic	Islamic
Mythology	Presence in illustrations related to mythological narratives, particularly in representations of the Tree of Life	The Tree of Life: employed in the illustration of mythological narratives in the the Shāhnāma
Religions	Incorporation into funerary and ritual artifacts, reflecting the motif's religious significance; its deployment in sacred narratives, such as those associated with Mithraic (Mehr-worship) traditions, and the continuity of these sacred concepts into early Islamic visual representations of the Ṭūbā Tree	The Ṭūbā Tree: reflecting influences from neighboring religious traditions and the participation of non-Muslim artists in its artistic representation
Popular beliefs and religious notions	Beliefs in divine blessing (*barakah*) and fertility, symbolized through animal elements such as the ram and the wild goat as well as vegetal motifs like the wheat stalk, as the symbols of abundance, fertility, and productivity	Continuity of ancient Iranian artistic tradition through the incorporation of pre-Islamic animal and vegetal motifs such as the wild goat (ibex) and wheat stalks, and, in some cases, the direct inclusion of the Kufic inscription "barakah" (blessing); vegetal motifs frequently appeared in conjunction with hybrid or fantastical animals, often associated with divination, astrology, and prognostication
Other ethnic groups and civilizations	Egypt, Assyria, and Greece	China

From a historical perspective, the origins of the Eslimi motif in Iranian art could be traced back to the 6th millennium B.C. as used on ceramic and metal artifacts. Initially inspired by animal-based forms such as the horns of the wild goat, the motif gradually evolved during the 5th millennium B.C. to incorporate vegetal elements, including stems and leaves. During the Islamic period, the Eslimi motif underwent significant transformation, particularly through its integration with Kufic epigraphic inscriptions, and symbolized concepts such as divine unity (tawḥīd), eternity, and spiritual aspects of religion. Throughout its long history, the motif evolved under the influence of various factors, including mythology, religious traditions, popular beliefs, and intercultural

interactions with neighboring civilizations. Consequently, it emerged as a unifying visual element in the Islamic art. The evolutionary trajectory of the Eslimi motif in Iranian art, from antiquity to the early Islamic era, demonstrated that certain decorative forms originating in pre-Islamic Iran persisted, despite the extensive temporal span and religious transformation. This continuity underscored the resilience and the enduring symbolic potency of the motif's form and content. In the art of Islamic era, the Eslimi motif assumed new configurations through processes such as recomposition, integration, and formal repetition, thereby serving as the generative basis for various ornamental systems, particularly in the arts of manuscript illumination *(Tazhib*) and ornamental painting (*Tash'ir*).

Conclusion

The findings indicated that the primary origin of the Eslimi motif lied in natural and animal-based forms dating back to the 6th millennium B.C. By the 5th millennium B.C., it evolved into a more complex configuration through the integration of vegetal motifs. In the first millennium B.C., under the influence of Egypt, Assyria, and Greek civilizations, the motif acquired a more stabilized structure, ultimately reaching its developmental peak during the Sasanid period. The continuation of this motif into the artistic traditions of the early Islamic period, particularly during the Seljuk era, contributed to the development of manuscript illumination *(Tazhib*) and ornamental painting (*Tash'ir*). The integration of Eslimi designs with geometric patterns and circular structures not only generated innovative formal arrangements but also conveyed sacred and metaphysical concepts such as the divine unity of God and the order of creation within Islamic artistic expression. Influential factors such as mythology, religious traditions, popular beliefs, and intercultural interactions with neighboring civilizations, the presence of symbolic elements (e.g., the sacred tree), and theological notions (e.g., eternity and the visualization of paradise), all played a significant role in the emergence and continuity of the motif. Ultimately, the Eslimi motif emerged as a profound symbol of cosmic unity and divine order within Islamic art.

Keywords: Eslimi, Arabesque, spiral motif, ancient Iranian art, Islamic art.

References

Akbari, F., Pour Namdarian, T., Shirazi, A. A., & Ayatollahi, H. (2010). Spiritual insight and geometric symbols. Volume *4*(1), 1–22. [in Persian]

Allan, J.W. (2004). *Islamic ceramics* (M. Shayestefar, Trans). Tehran: Motaleaat Islami. [in Persian]

Arjmandi, M. (2002). Beauty, sanctity, and religion. *Honar*, (28), 133–188. [in Persian].

Bahmani, P. (2010). *The evolution and development of motif and symbol in traditional Iranian arts*. Tehran: Art and Media Research Institute, Payame Noor University. [in Persian]

Bolkhari ghahi, H. (2019). Simorgh Avestaei, Simorgh Ishraghi (a study on the historical etymology of "Simorgh" in Islamic — Iranian wisdom). *Tarikh-e Falsafe (History of Philosophy), 10*(2), 77 — 98. [in Persian]

Bozorg Bigdeli, S. and Fathi, Z. (2017). Analysis of life and death of early human beings, animals (cow) and plants from the perspective of symbolism based on Ferdowsi's Shahnameh. *Textual Criticism of Persian Literature, 9*(2), 37-48. doi: 10.22108/rpll.2017.21653. [in Persian]

Burckhardt, T. (1991). *Eternal values in Islamic art* (M. Avini, Trans.). Tehran: Barg Publishing. [in Persian].

Burckhardt, T. (2007). *Foundations of Islamic art* (A. Nasri, Trans.). Tehran: Haqiqat Publishing. [in Persian]

Burckhardt, T. (1997). *Sacred art: Principles and methods* (J. Sattari, Trans.). Tehran: Soroush Publishing. [in Persian]

Cetin, M. (2012). The emergence And evolution Of Arabesque as a multicultural stylistic Ffusion In Islamic art: The case Of Turkish architecture. *Journal of Islamic Architecture*, *1*(4), Doi:10.18860/jia.v1i4.1726

Dadvar, A. & Mansouri, E. (2002). *An introduction to the myths and symbols of India in ancient times*. Tehran: Al -Zahra University. [in Persian]

Dadvar, A., & Rouzbahani, R. (2018). *The role of nature in creation of Iranian myths*. Tehran: Mehr Norouz. [in Persian]

Daneshvar, S. (1965). *Handout No. 1: Introduction to Iranian decorative arts* [Unpublished manuscript]. Tehran, Iran. [in Persian]

De Beaucorpe, M. (1994). *Les symboles vivants*. Tehran: Nashr-e Markaz. [in Persian].

Dimey, M. A. (2004). *Guide to handicrafts* (A. Faryar, Trans.). Tehran: Scientific and Cultural Publishing. [in Persian]

Ehsani, M. T. (2007). *Seven thousand years of metalwork art in Iran*. Tehran: Scientific and Cultural Publishing Co. [in Persian]

Eskandarpour Khormi, P. (2004). *Arabesque and emblems: Iranian painting, art principles and instruction (Vol. 2)*. Tehran: Printing and Publishing Organization. [in Persian]

Eskandarpour Khormi, P. (2018). *Arabesque and emblems: Carpet, tile, and illumination*. Tehran, Iran: Organization of Endowments and Charitable Affairs. [in Persian]

Gardner, H. (1991). *Art through the ages* (M. T. Framarzi, Trans.). Tehran: Negah Publishing. [in Persian]

Ghirshman, R. (1991). *Iranian art in the Parthian and Sasanian periods* (B. Farahvashi, Trans.). Tehran: Iran Book House. [in Persian]

Ghirshman, R. (1993). *Iran: From the earliest times to the Islamic conquest* (M. Mo'in, Trans.; 9th ed.). Tehran: Scientific and Cultural Publishing. [in Persian].

Ghirshman, R. (2000). *Sialk, Kashan* (A. Karimi, Trans., Vol. 1). Tehran: Iranian Cultural Heritage Organization. [in Persian]

Grubeh, E. J. (2005*). Islamic pottery* (F. Haeri, Trans.) (Vol. 7). Tehran: Karang. [in Persian]

Gunter, A. C. & Jett, P. (1992*). Ancient Iranian metalwork in the Arthur M. Sackler gallery and the Freer gallery of art*, Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution.

Haidar nattaj,V. and Maghsoudy,M. (2019). Impression of plant motifs common contents of Iran's pre-Islamic architecture on Islamic architecture schemes (Respect to Umayyad and Abbasid periods). *The Monthly Scientific Journal of Bagh-e Nazar*, *16*(71), 35-50. Doi: 10.22034/bagh.2019.86872. [in Persian]

Hamzehloo, M. (2002). Decorative motifs on Iranian ceramic vessels during the Seljuk period. *Keta-e Ma-e Honar*, (45–46), 86–89. [in Persian]

Hazaveh, B. (2011). A special perspective: An overview of inscribed medieval ceramics from 4th–5th centuries AH in Iran. *Honar*, (83–84), 311–327. [in Persian]

Jiwani, A. (2011). *Arabesque – A decorative language of Islamic art: How to translate the "symbology of Arabesque in Islamic art" into my textile designs?* (Bachelor's thesis). Textile Institute of Pakistan.

Khazaee, M. (1996). Kufic script and arabesque motifs. *Honar va Me'mari*, (31), 137-142. [in Persian]

Khazaei, M. (2006). The role of Sasanian ornamentation in the formation of Iranian Islamic art during the 3rd to 5th centuries AH. *Nagharah*, (2–3), 41–52. [in Persian]

Khazaei,M. (2023). The Heavenly Origin of the Arabesque Motif (Islîmî) in Islamic Art of Iran. *Rahppoye, Hekmat-e Honar, 2*(2), 21-27. doi: 10.22034/rph.2023.2001431.1035. [in Persian].

Khosraviyani,N. and Javadi,S. (2021). An Introduction to and Examination of Arabesque Motifs in the Decorations of Islamic Period (A critique of the book "Eslimi and Medallions "). *Journal of*

Art and Civilization of the Orient, *9*(34), 15-28. doi: 10.22034/jaco.2021.299546.1211. [in Persian].
Kuhnel, E., Malaki, Sh., Aghdisi, H., & Taherzadeh Behzad, H. (1993). *Islimi and Khatayi: Shah Abbas floral motifs--A historical review of three decorative patterns*. Tehran: Yasavoli Publishing. [in Persian].
Lowry. G. D. "On the Gold Jug Inscribed to Abu Mansur al-Amir Bakhtiyar Ibn Mu'izz al-Dawlas in the Freer Gallery of Art", Ars Orientalis *19*(1989), pp. 103-115.
Machiani, H. A. (2001). *Instructing patterns and illumination*. Tehran: Yasavoli Publishing. [in Persian]
Machiani, H. A. (2001). Instruction in illumination (Tazhib). Tehran: Yasavoli Publishing. [in Persian]
Mayel, N. (1993). *Book arts in Islamic civilization*. Razavi Khorasan: Astan Quds Razavi Publishing. [in Persian]
Moatakef, F. (2006). The lotus flower and its mythological structure in ancient Iran. *Padnag*, (17–18), 10-11. [in Persian].
Mobini, M. and Shafei, A. (2016). The role of mythological and sacred plants in Sassanid art (With emphasis on relief, metalworking and stucco). *Glory of Art (Jelve-y Honar) Alzahra Scientific Quarterly Journal*, *7*(2), 45-64. doi: 10.22051/jjh.2016.2126. [in Persian]
Mohamed Hassan, Z. (1998). *The Parthian archeology and art* (M. E. Aghelidi, Trans.). Tehran: Seda-ye Moaser Publishing. [in Persian]
Mohammadifar, Y. (2008). *Parthian archaeology and art*. Tehran: Samt Publishing. [in Persian]
Moshabaki isfahani, A. and Safaee, N. (2016). The genesis of plant artifacts in the art of Islam (Special decoration to the Arabesque and Khatay designs). *Negarineh Islamic Art*, *3*(10), 32-40. doi: 10.22077/nia.2018.1279.1087. [in Persian]
Mousavi Kohpar, S. M., & Yasnzadeh, H. (2012). Symbolic reflection of the deity Mithra on Sasanian medallion vessels (based on the myth of the life — giving plant). *Iranian Journal of Anthropological Research*, *1*(2), 163-183. [in Persian]
Pakbaz, R. (2008). *Encyclopedia of art: Painting, sculpture, and graphic arts*. Tehran: Farhang-e Moaser Publishing. [in Persian]
Pourjafar, M. R., & Mousavi Lar, A. (2002). A brief study of "spiral orbital movement" known as "Islami"—symbol of unity, beauty and purity in Persian orthography. *Journal of Humanities*, *12*(43), 184–207. https://sid.ir/paper/13877/en. [in Persian]
Singh, Ar. Pooja. (2017). Geometric patterns in Islamic art existence of Arabesque in Islamic architecture. *International Journal of Scientific and Research Publications*, *7*(6), 292-295.
Suhrawardi, S. (2004). *AQL-E SORḴ (The red intellect)*. Tehran: Mola Publishing. [in Persian].
Tabatabai, M. H. (1991). *Al — Mizan: An exegesis of the Qur'an* (M. B. Musavi Hamadani, Trans.; 4th ed.). Qom: Allameh Tabatabai Scientific and Intellectual Foundation. [in Persian].
Taheri, S. and Soltanmoradi, Z. (2013). Plant of Life In the ancient Iran, Mesopotamia & Egypt. *Journal of Fine Arts: Visual Arts*, *18*(2), 1-15. doi: 10.22059/jfava.2013.36319. [in Persian].
Tajvidi, A. (1978). An exhibition review of Luristan bronzes at the Louvre Museum. *Honar va Mardom*, *5*(56–57), 11-17. [in Persian].
Tavakoli, F. (2008). An analysis of visual elements in Achaemenid floral motifs. *Ketab-e Mah- e Honar*, (122), 94–96. [in Persian].
Vaziri, A., 1961, *General history of illustrated arts*, Tehran: University of Tehran Press. [in Persian].
Warner, R. (2007). *Encyclopedia of world mythology* (A. Esmaeilpour, Trans.). *Iranian Studies Journal*, (17), 237–262. [in Persian].
Wilson, E. (1998). *Islamic designs* (M. R. Riyazi, Trans.). Tehran: Samt Publishing. [in Persian]

Zamani, A. (1973). Arabesque and floral motifs in historical Islamic monuments of Iran. *Honar va Mardom*, (126), 17–34. [in Persian]
Zamani, A., (2011). *The influence of Sasanian art on Islamic art*. Tehran: Asatir Publications. [in Persian]
Zidan, B. (2020). The concept and utilization of Swastika ‘hooked cross’ on Islamic artefacts. *Journal of the General Union of Arab Archaeologist*s, *5*(1), 29-51.

مقاله:
علمی‌پژوهشی

10.22052/HSI.2025.254789.1183

خوانش بینامتنی نقاشی پشت شیشهٔ «معراج پیامبر اکرم(ص)» منسوب به میرزا اسکندر

مریم فروغی‌نیا*
الهه ایمانی**

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۹/۳۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۱/۲۰

چکیده

داستان «لیلة الاسرا» که در قرآن و منابع مختلف دینی به آن اشاره شده، موضوع مورد توجه بسیاری از هنرمندان در دوره‌های مختلف اسلامی بوده است. تابلوی معراج «میرزا اسکندر»، نقاش پشت شیشهٔ قرن چهاردهم هجری، یکی از منحصربه‌فردترین نگاره‌های نقاشی پشت شیشه در این زمینه است. به‌رغم شباهت‌های بسیار تصویرگری این تابلو با مینیاتورهای پیشین، نوآوری‌هایی در نمایش برخی شخصیت‌های این تابلو مشاهده می‌گردد که حائز اهمیت است. هدف از این پژوهش، خوانش بینامتنی عناصر تصویری این اثر بوده و پرسش اصلی عبارت است از: رابطهٔ بینامتنی عناصر تصویری تابلوی معراج میرزا اسکندر نقاش، با معراج‌نگاره‌های قبل و بعد از آن چگونه است؟ و پیش‌متن‌های غیرتصویری مؤثر در شکل‌گیری این اثر کدام است؟ این قبیل مطالعات در شناسایی تأثیرات متون مذهبی و ادبی بر هنر و بازشناسی هویت فرهنگی حائز اهمیت است و می‌تواند به درک بهتر هنر اواخر دورهٔ قاجار کمک نماید. در این پژوهشِ مبتنی‌بر روش توصیفی‌تحلیلی که بر منابع کتابخانه‌ای استوار است، از رویکرد بینامتنی در خوانش ارجاعی عناصر برون‌متن و درون‌متن نگارهٔ مذکور استفاده شده است. براساس نتایج به‌دست‌آمده، تصویر تابلوی مورد نظر، با متون دینی و تاریخی و بافت اجتماعی اواخر دورهٔ قاجار مرتبط بوده و از معراج‌نگاره‌های دورهٔ صفویه تا دورهٔ قاجار در نسخه‌های خطی و چاپی، پرده‌ها، گچ‌نگاری و کاشی‌کاری‌ها و از بافت و پیش‌متن‌های بینافرهنگی ایران و هند تأثیر بسیار پذیرفته است و خود نیز یکی از پیش‌متن‌های تأثیرگذار بر برخی نقاشی‌های پشت شیشهٔ متأخر در این زمینه است. در این اثر، هنرمند با بهره‌گیری از نمادها و مضامین ایرانی، سعی در بازنمایی روایتی از معراج، براساس اعتقادات شیعی داشته است.

کلیدواژه‌ها:
خوانش بینامتنی، نقاشی پشت شیشه، معراج‌نگاری، میرزا اسکندر، شمایل‌نگاری مذهبی.

* استادیار گروه فرش، دانشکده هنرهای صناعی دانشگاه هنر شیراز، شیراز، ایران، نویسنده مسئول/ m.foroughinia@shirazartu.ac.ir
** استادیار گروه فرش، دانشکده هنرهای صناعی دانشگاه هنر شیراز، شیراز، ایران/ e.imani@shirazartu.ac.ir

۱. مقدمه

معراج‌نامه‌ها از مهم‌ترین نسخه‌های مصوّر جهان اسلام هستند که به‌ویژه در دورهٔ صفوی، مورد توجه نگارگران ایران قرار گرفته‌اند. در برخی منابع منثور و منظوم ازجمله خمسهٔ نظامی و تعبیر خواب امام صادق(ع) به این داستان پرداخته شده و صحنه‌هایی از آن به تصویر درآمده است. سبک فاخر نگارگری ایران در این زمینه، به‌تدریج بر کشورهای هم‌جوار ازجمله هندگورکانی و ترکیهٔ عثمانی تأثیرگذار بوده و روابط فرهنگی میان این کشورها منجر به رابطهٔ تأثیر و تأثری آن‌ها بر یکدیگر در بازنمایی داستان معراج شده است.

در این میان، نقاشی پشت شیشه به‌عنوان هنری نوظهور، با ماهیت اعتقادی ایرانیان پیوندی عمیق یافته و موضوعات دینی ازاین‌دست مورد توجه نقاشان پشت شیشهٔ ایرانی در دو قرن اخیر، ازجمله میرزا اسکندر نقاش قرار گرفته است. هدف از این پژوهش، خوانش بینامتنی عناصر تصویری، در اثری از نقاشی پشت شیشه با موضوع معراج است و پاسخ‌گویی به این پرسش‌های اصلی را دنبال می‌نماید: روابط بینامتنی[1] عناصر تصویری تابلوی معراج میرزا اسکندر نقاش، با معراج‌نگاره‌های قبل و بعد از آن چگونه است؟ پیش‌متن‌های غیر تصویری مؤثر در شکل‌گیری این اثر کدام است؟ پرسش‌های فرعی که در این راستا مطرح می‌شوند عبارت‌اند از: نقاشی پشت شیشهٔ میرزا اسکندر، بازتاب‌دهندهٔ چه مضامین و اعتقاداتی است؟ هنرمند از چه عناصر بصری در نمایش این اعتقادات بهره یافته است؟ این قبیل مطالعات در شناسایی تأثیرات متون مذهبی و ادبی بر هنر و بازشناسی هویت فرهنگی حائز اهمیت است و می‌تواند به درک بهتر هنر اواخر دورهٔ قاجار کمک نماید.

۱-۱. روش تحقیق

این پژوهش بنیادی، به‌صورت کیفی و از نوع موردپژوهی است و به روش توصیفی‌تحلیلی و مبتنی‌بر منابع کتابخانه‌ای انجام یافته است. جامعهٔ آماری آن، شامل شمایل‌نگاری‌های مذهبی، متون دینی، ادبی و تاریخی مرتبط و معراج‌نگاره‌های دورهٔ صفوی و بعد از آن بوده و انتخاب نمونه از نوع هدفمند و انتخاب نمونهٔ پژوهشی است. در تجزیه‌وتحلیل مطالب، ابتدا به روش بینامتنی روابط بین نقاشی و متون مرتبط بررسی می‌شود؛ بر این اساس ابتدا عناصر برون‌متنی بافتاری و بیش‌متنی مورد توجه قرار می‌گیرند و سپس به روش تحلیل محتوا، عناصر تصویری و نمادهای موجود طبقه‌بندی می‌شوند و با کمک روش بینامتنی و تحلیل‌های تطبیقی، مضامین و مفاهیم نهفته شناسایی و معنایابی می‌شوند. پیش‌متن‌های شاخص تصویری با موضوع معراج از موارد تطبیقی در این بخش است.

۱-۲. پیشینهٔ تحقیق

پیشینهٔ این تحقیق بر دو محور استوار است: نخست، پژوهش‌هایی که درزمینهٔ نقاشی پشت شیشه و زندگی میرزا اسکندر نقاش انجام یافته و دوم پژوهش‌های مرتبط با چارچوب نظری این مقاله. کتاب نقاشی پشت شیشه (سیف، ۱۳۷۱) از نخستین منابعی است که به تاریخچهٔ این هنر و زندگی هنرمندان این عرصه ازجمله میرزا اسکندر، نقاش معروف به اسکندر سبز می‌پردازد و نمونه‌های شاخص آن را در سده‌های اخیر معرفی می‌کند. کازرونی و سلحشور (۱۳۸۷) در کتابی با همین عنوان، بنیان‌های شیعی را به‌عنوان مبنای شکل‌گیری این هنر معرفی می‌کنند و یاوری و بشارت (۱۳۹۶) در کتاب روایت نقاشی پشت شیشه، این هنر را هنری وارداتی و اعیانی می‌دانند که به‌واسطهٔ خلاقیت هنرمندان ایرانی به‌تدریج رنگ و محتوایی ایرانی، دینی و عامیانه می‌یابد.

ساجدی (۱۳۹۱) در پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد خود با عنوان بررسی نقاشی پشت شیشه در ایران با تأکید برمعرفی آثار موجود در موزهٔ نقاشی پشت شیشه، ضمن معرفی آثار موزهٔ مذکور، سعی بر شناسایی پیوند این هنر با دیگر شاخه‌های نقاشی عامیانه نموده و ویژگی‌های تکنیکی این هنر را برای به‌کارگیری خلاقانه در تصویرگری امروز مورد توجه قرار داده است. بلخاری قهی و همکاران (۱۴۰۲) در مقالهٔ «خوانش بینامتنی نقاشی پشت شیشه و نگارگری دورهٔ صفوی»، به شناسایی ارتباط سه نمونه از آثار پشت شیشهٔ صفوی و تک‌نگاره‌های این دوره پرداخته‌اند.

به‌طور کلی، درزمینهٔ خوانش‌های بینامتنی تصویر و مبانی نظری مرتبط با آن در دهه‌های اخیر پژوهش‌هایی انجام یافته است. ساسانی (۱۳۸۴) خوانش هر متن را به برداشت فردی خواننده منسوب می‌داند و معتقد است با توجه به دانش پیشین خواننده، فهم هر متن برای هر شخصی با دیگری متفاوت است. همچنین نامورمطلق و فخاری‌زاده (۱۳۹۳) بر این نکته تأکید می‌کنند که با استفاده از روش‌های بینامتنی، می‌توان از یک سو به خوانش و تحلیل تصاویر و ازسوی دیگر به فرهنگ، هویت و بافت جوامع دست یافت.

وکیلی و جوانی (۱۳۹۱) با مقالهٔ «تطبیق بینامتنی تصویرهای دره از کمدی الهی با نسخهٔ مصور معراج‌نامهٔ شاهرخی» (آفرین، ۱۳۹۷) با مقالهٔ «مطالعهٔ رابطهٔ بینامتنی در سنت‌ها و نقش‌مایه‌های مشترک هنری تمدن ایلام و هخامنشی»، چهل‌امیرانی و عرب‌زاده (۱۳۹۸) با مقالهٔ «تحلیل بازنمود زال، کودک اسطوره‌ای (رهاشده) در نگارهٔ "گفتار اندر داستان سام نریمان و زادن زال" از شاهنامهٔ طهماسبی با استفاده از رویکرد بینامتنیت»، قآنی و مهرابی (۱۳۹۸) با مقالهٔ «بررسی و تحلیل عناصر بصری قالیچهٔ جانمازی صفوی براساس آرا ژرار ژنت» از روش بینامتنی در تحلیل آثار هنری ایران استفاده کرده‌اند. مقنی‌پور و ظفرمند (۱۳۹۹) نیز بینامتنیت را در زیرگروه مطالعات درون‌رشته‌ای قرار می‌دهند که در گسترهٔ رسانه‌ها و شاخه‌های هنری و در چارچوب مسائل درون‌زبانی، بینازبانی و بینانشانه‌ای، به بررسی گفتمان‌ها، دادوستدها و تعاملات می‌پردازند. این پژوهش‌ها بیانگر قابلیت‌های تحلیل بینامتنی در ریشه‌یابی بنیان‌های فرهنگی و هنری و معنایابی آثار است. نقاشی پشت شیشه ازجمله هنرهای ایرانی است که پیوند عمیقی با ریشه‌های فرهنگی داشته و کمتر مورد مطالعه قرار گرفته است؛ ازاین‌رو در این مقاله، استفاده از روش بینامتنیت و مشتقات آن در خوانش عناصر تصویری یکی از این آثار، مورد توجه قرار گرفته است.

۲. مبانی نظری

براساس نظریهٔ بینامتنیت، متن‌ها نظامی مستقل نیستند، بلکه پیوندی عمیق با دیگر متون دارند و خوانش آن‌ها در ارتباط با مجموعه‌ای از این روابط و کشف معنای آن‌هاست (Allen, 2000 : 1). به عبارت دیگر، هر متن در شبکه‌ای از متون دیگر قرار دارد که روابط بین آن‌ها، معنای متن را شکل می‌دهد. این نظریه که به درک عمیق‌تر متون کمک می‌کند، در حوزه‌های مختلفی از قبیل ادبیات، فرهنگ، تاریخ، روان‌شناسی و هنر کاربرد دارد. بینامتنیت در ابتدا در سال ۱۹۶۶م توسط جولیاکریستوا[۲] و بر مبنای آرای باختین[۳] مطرح شد. از دیدگاه کریستوا در بینامتنیت، یک متن مستقیماً از متن‌های قبلی ایجاد نمی‌شود، بلکه متن‌های پیشین، جزئی از متن جدید هستند که سبب چندصدایی و پویایی در آن می‌شوند. بارت[۴] بینامتنیت خوانشی و دریافتی را مطرح می‌کند که توسط ریفاتر[۵] ادامه می‌یابد. او همچنین از پیشگامان به‌کارگیری بینامتنیت هنری بود. از دیدگاه بارت، هر مجموعه نشانه‌ای، بخشی از متن تلقی می‌شد و روابط بینانشانه‌ای، بخشی از روابط بینامتنی بود (نامور مطلق، ۱۳۹۴: ۱۷۸). او اگرچه مرگ مؤلف را اعلام کرد، تأکید داشت «که این مسئله به‌معنی انکار تمامیت مؤلف از اثر نیست، بلکه عوامل شکل‌دهندهٔ بافت اجتماعی، فرهنگی و مذهبی مؤلف که در شکل‌گیری او مؤثرند، در خوانش متن اهمیت دارند» (تقوی و پهلوان، ۱۳۹۹: ۹۶).

ژنی[۶] از افرادی است که بینامتنیت را به روشی برای مطالعهٔ کاربردی و تحلیل آثار تبدیل نمود و مباحث بینامتنیت ضعیف و کلاژ را مطرح کرد. او برخلاف کریستوا و بارت، بر امکان جست‌وجو و بازیابی متن‌های گذشته در متن جدید تأکید نمود.

ژرار ژنت[۷] رابطهٔ متن با دیگر متن‌ها را به‌صورت نظام‌مند و با در نظر گرفتن متغیرهای وابسته به آن بررسی کرد و ترامتنیت را مطرح نمود که شامل بیش‌متنیت، فرامتنیت، سرمتنیت، پیرامتنیت و بینامتنیت است. بیش‌متنیت و بینامتنیت به رابطهٔ دو متن می‌پردازند. بینامتنیت ژنتی براساس رابطهٔ هم‌حضوری میان دو متن است و بیش‌متنیت آن، مبتنی‌بر اشتقاق و برگرفتگی یک متن از متن دیگر و روابط تأثیر و تأثری آن است. همچنین «ترامتنیت ژنتی علاوه‌بر بررسی روابط هم‌عرض میان دو متن، به روابط طولی نیز پرداخته است. این مسئله به‌ویژه موضوع اصلی سرمتنیت است» (نامور مطلق، ۱۳۷۸: ۸۶). در سرمتنیت، رابطهٔ یک اثر با گونه‌ای که به آن تعلق دارد، حائز اهمیت است. آنچه در این پژوهش مد نظر است، خوانش بینامتنی تابلوی نقاشی پشت شیشه بر مبنای روابط بینامتنی و بیش‌متنی آن است. هدف از این خوانش، شناسایی متون تأثیرگذار در شکل‌گیری اثر و تأثیرات این متن، بر آثار بعدی است. با توجه به موضوع و فرم نگاره، متون دینی و ادبی و معراج‌نگاری‌های پیش از آن و همچنین ویژگی‌ها و بافت اجتماعی مؤلف، از مهم‌ترین متون قابل بررسی است. در این خوانش، روابط بینامتنی سطحی و عمیق مورد توجه است و چگونگی استفاده از این اثر در تأیید یا تقویت مفاهیم مذهبی، می‌تواند از وجوه مورد بررسی باشد.

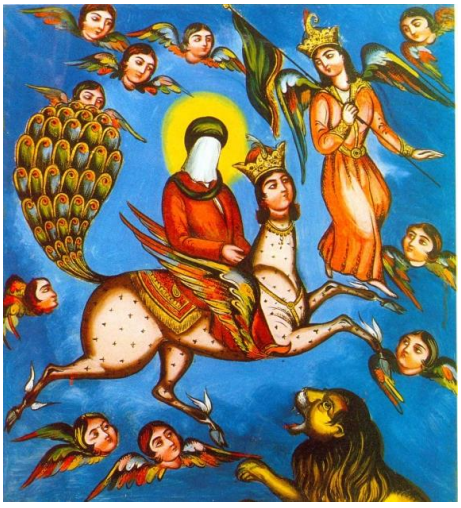
امروزه از خوانش بینامتنی در بازخوانی متون هنری و تصویری استفاده می‌شود. این رویکرد که رویکردی تحلیلی و تفسیری است، به بررسی ارتباط و تأثیر متن‌های مختلف مرتبط با تصویر مورد مطالعه می‌پردازد و نحوهٔ وام‌گیری، تعامل و ارجاع آن‌ها را مورد واکاوی قرار می‌دهد. در مرحلهٔ اولیهٔ خوانش بینامتنی، نوع روابط متنی شناسایی می‌شود که می‌تواند از نوع ارجاع مستقیم و غیرمستقیم، تقلید و اقتباس، تأثیر و یا ژانر باشد. مرحلهٔ دوم، شامل تحلیل روابط است که چگونگی تأثیر ارجاعات بر معنای متن و همچنین هدف از ارجاع یا زمینه‌های فرهنگی را مورد توجه قرار می‌دهد و در مرحلهٔ نهایی که تفسیر است، با توجه به روابط بینامتنی شناسایی شده و تحلیل آن، تفسیر عمیق‌تری از معنا و رموز نهفته در متن مورد نظر حاصل می‌شود.

بر این اساس در بررسی یک اثر تصویری ازجمله یک تابلوی نقاشی، شناسایی متن‌های ادبی یا تاریخی و حتی آثار هنری و تفاسیر مرتبط با اثر حائز اهمیت است. بعد از آن، شناسایی و تحلیل نظام‌های نشانه‌ای مرتبط با تصویر، مورد توجه است که شامل نظام‌های بصری از قبیل نور و رنگ یا تحلیل‌های شمایل‌نگاری و شناسایی و تفسیر نمادها و مضامین نقوش است؛ زیرا «هریک از نشانه‌های تجسمی و شمایلی برای بیان چیزی فراتر از خود (پیام‌های نمادین) در متن تصویری حضور دارند» (تقوی و پهلوان، ۱۳۹۹: ۹۶). در مرحلهٔ تفسیر اثر، با بررسی تأثیر روابط بینامتنی، تحلیل ریشه‌های فرهنگی، اجتماعی و تاریخی و شناسایی هدف هنرمند در استفاده از روابط بینامتنی، درک عمیقی از لایه‌های معنایی اثر مورد مطالعه قابل حصول است.

۳. توصیف اثر

نقاشی مورد مطالعه با موضوع معراج پیامبر اکرم(ص) منسوب به میرزا اسکندر بوده (تصویر ۱) و شناسنامهٔ آن از این قرار است:

- تکنیک: رنگ و روغن پشت شیشه
- ابعاد: ۴۷×۵۲ سانتی‌متر
- بدون تاریخ
- مجموعهٔ خصوصی



تصویر ۱: نقاشی پشت شیشه با موضوع معراج پیامبر اکرم(ص)، منسوب به میرزا اسکندر (سیف، ۱۳۷۱: ۸۸)

تصویر ۲: تابلوی نورعلیشاه، اثر اسماعیل جلایر (آژند، ۱۳۹۲: طرح جلد)

این نگاره صرفاً از نظام نشانه‌ای تصویری تشکیل شده و فاقد نظام نشانه‌ای کلامی و امضای نگارگر است. در کانون کادر مستطیل و عمودی، تصویر پیامبر اکرم(ص) سوار بر مرکب براق نمایش یافته و تصویر فرشتگان، در ترکیبی اسپیرالی دورتادور پیامبر(ص) را احاطه نموده است.

صورت‌پردازی چهره‌های سه‌ربع با ابروان کمان، چشمان نیمه‌باز، لبان ریز و موی فرق‌باز و تاب‌خورده در کنار بناگوش با حجم‌پردازی‌های ابتدایی بر زمینهٔ کم‌عمق فاقد پرسپکتیو واقعی، گویای سبک خیالی‌سازی دورهٔ قاجار است که نمونهٔ آن در نقاشی‌های مذهبی اسماعیل جلایر و ازجمله در تابلوی نورعلیشاه او (تصویر ۲) نمایش یافته است؛ اما لباس جبرئیل به دوره‌های پیش از قاجار بازمی‌گردد و گویای سبک نگارگری‌های اصیل ایرانی است. در مطالعهٔ بینامتنی این اثر، دو دسته عناصر درون‌متنی و برون‌متنی قابل بررسی است.

۴. مطالعهٔ عناصر برون‌متنی

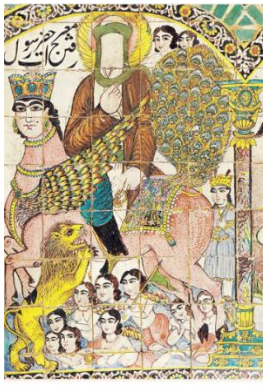
در این خوانش، عواملی ازجمله بافت اجتماعی، مؤلف، داستان و موضوع اثر و آثار برگرفته از آن قابل بررسی است.

۴-۱. بافت اجتماعی

معراج‌نگاری که براساس شواهد فعلی، ریشه در کتاب‌آرایی عصر ایلخانی دارد، در دورهٔ صفوی به اوج می‌رسد و بعد از افول در دورهٔ افشار، مجدداً از دورهٔ زندیه در دیوارنگاره‌ها تداوم می‌یابد. آهک‌بری حمام وکیل شیراز، نمونه‌ای از دیوارنگاری‌های این دوره است.

در دورهٔ قاجار، نقش و شمایل حضرت محمد(ص) در صحنه‌های مختلف ازجمله در داستان معراج، از مضامین پرتکرار بوده که نتیجهٔ قدرت گرفتن باورهای دینی، گرایش‌های مردمی و تحولات سیاسی این دوره است. از مهم‌ترین عوامل گسترش شمایل‌نگاری قاجار می‌توان به تأثیر تصاویر کتب چاپ سنگی و سربی اشاره کرد که فراتر از نسخه‌های خطی سابق، موجب نشر عمومی تصاویر مذهبی ایران و شمایل‌نگاری غربی شدند (سلحشور، ۱۳۸۳: ۴۳۴). چاپ این تصاویر به‌شیوهٔ سیاه و سفید بود و معراج پیامبر(ص) در میان آن‌ها جایگاهی ویژه داشت (شین دشتگل، ۱۳۹۱: ۲۱۹). همچنین «درزمینهٔ ساختار طراحی و اصول تصویرگری، وامدار مکاتب نگارگری پیش از خود مثل مکتب شیراز و دوران تیموری بود» (هوشیار و افتخاری راد، ۱۳۹۵: ۲۵۹). آشنایی گسترده با تصاویر این کتاب‌ها، زمینهٔ ابداع سبک مردمی خیالی‌نگاری را فراهم کرد و موضوعات مذهبی این سبک، به‌شکل نقاشی روی گچ و کاشی در بقاع متبرکه، پرده‌نگاری و نقاشی روی شیشه تظاهر یافتند. ازاین‌رو برخی تصاویر چاپی ازجمله شمایل و معراج‌نگاری راجی کرمانی و حملهٔ حیدری از منابع مهم تأثیرگذار بر سبک خیالی‌نگاری هستند. از نمونه‌های شاخص این آثار می‌توان به معراج‌نگاره‌های تکیهٔ معاون‌الملک کرمانشاه، و نقاشی روی گچ امامزاده زین‌الدین یزدلان اشاره کرد (تصویر ۳) که در آن‌ها مشابه «بیشتر تصویرسازی‌های این دوره ـ که به واقعهٔ معراج پرداخته‌اند ـ پیکر براق، بیشترین حجم و فضای تصاویر را به خود اختصاص می‌دهد» (شیخی و صادقی‌فر، ۱۳۹۷: ۱۰۱).

معراج‌نگاری، چاپ سنگی، راجی کرمانی، ۱۲۶۹ق
(وکیلی و لعل شاطری، ۱۳۹۴: ۶۴)



معراج‌نگاری، کاشی‌کاری دورهٔ قاجار، تکیهٔ معاون‌الملک کرمانشاه
(سیف، ۱۳۷۶: ۸۷)

معراج‌نگاری، نقاشی روی گچ، امامزاده زین‌الدین، یزدلان (میرزایی‌مهر، ۱۳۸۶: ۵۵)

تصویر ۳: نمونه‌های معراج‌نگاری با شیوه‌های مختلف در دوره‌های زند و قاجار

خیالی‌نگاری‌ها ازنظر محتوا شامل خطنگاری و شمایل‌نگاری‌های مذهبی و نقاشی‌های غیرمذهبی شامل پرتره، گل و مرغ و منظره‌سازی بود. این آثار اغلب توسط نقاشان مکتب‌ندیده و به‌صورت سفارشی در قهوه‌خانه‌ها و اماکن مذهبی ترسیم می‌شدند. بیشتر این هنرمندان، افراد فقیر و بااخلاصی بودند که هنر را در خدمت اعتقادات خود به کار می‌بردند و در قبال دستمزدهای اندک به خلق اثر می‌پرداختند.

در اروپا، نقاشی‌های پشت شیشه غالباً در کارناول‌های مذهبی و به‌عنوان تبرک، محافظ و دوری از چشم‌زخم در پیشاپیش کاروان‌های عبورکننده از کوه آلپ به کار می‌رفت (کازرونی و سلحشور، ۱۳۸۷: ۹) و مشابه همین جریان، این هنر در ایران نیز سبکی عامیانه یافت و غالباً توسط طبقهٔ نوظهور متموّل یا متوسط و در مواردی به‌عنوان نذر مکانی مقدس سفارش داده می‌شدند. درویش‌ها و شمایل‌گردان‌ها، در برخی مراسم ازجمله دروی خرمن، این نقاشی‌ها را به‌منظور افزایش برکت حمل کرده و در محل حاضر می‌شدند و تقدس این شمایل تاحدی بود که برای جلوگیری از دید نامحرم، آن‌ها را با پرده می‌پوشاندند (سلحشور، ۱۳۸۳: ۴۳۴ و ۴۴۳). همچنین از دلایل رواج این سبک از نقاشی، تحولات سیاسی آن زمان ازجمله انقلاب مشروطه و پیروی آن، قدرت‌گیری باورهای حماسی و مذهبی بود که موجب رونق هنری عامیانه با پیش‌متن هنر و فرهنگ فاخر و اصیل ایرانی شد.

۴-۲. مؤلف اثر

تابلوی مورد مطالعه، منسوب به میرزا اسکندر است که به «اسکندر سبز» مشهور است. البته در برخی منابع غیر معتبر، این نقاشی به «آقاصادق» نیز انتساب یافته ولی هادی سیف، این اثر را به میرزا اسکندر منسوب می‌داند و در مورد او چنین می‌نویسد: «او نقاشی صادق و عارف است و

روایت سراسر شکوه و عظمت معراج رسول خدا را به نقاشی پشت شیشه پیشکش می‌کند» (سیف، ۱۳۷۱: ۳۸). از وی علاوه‌بر نقاشی پشت شیشه، آثار رنگ روغن بر روی بوم به‌شیوهٔ قهوه‌خانه نیز باقی مانده است.

میرزا اسکندر شاگرد شازده افسر، نقاش پشت شیشه و خیالی‌نگار بود که در ابتدا به‌عنوان نقاش قلمدان، وارد تصویرگری شد. پس از آشنایی غیرمستقیم با هنر خالصانهٔ میرزا عباس ـ شیشه‌نگار مکتب گل ـ به این هنر روی آورد و در مجمع‌الصنایع گلوبندک، حجره‌ای فراهم کرد و به نقاشی پشت شیشه اشتغال یافت. حضور او در مجمع‌الصنایع باعث آشنایی بیشتر مردم با نقاشی پشت شیشه شد (همان: ۳۷ و ۳۸). او «با برپایی این دکه برای اولین‌بار به نقاشی پشت شیشه همان اعتبار و عزتی بخشید که سایر هنرهای قدیمی و باسابقه و قدمت از قبیل مینیاتور و کاشی‌کاری و گچ‌بری و امثالهم دارا بودند» (همان: ۳۸). بعد از مدتی، از حسین قوللر آغاسی و محمد مدبر نیز دعوت نمود و در کنار ایشان به خیالی‌سازی و نقاشی پشت شیشه پرداختند.

میرزا اسکندر به‌شیوهٔ رنگ و روغن و پرداز نقاشی می‌کرد و با نقاش‌خانه‌های تهران ارتباط داشت و شاگردان بسیاری در نقاش‌خانه‌های «قوّت» و «سید رسول» تربیت کرد. او در سایهٔ ارادت، وسواس و معرفتی که به اولیا داشت، «با نقاش‌های پشت شیشهٔ معراج رسول خدا و شمایل‌هایی که استادانه با شیوهٔ "پرداز" می‌کشد، شهرهٔ خاص و عام می‌شود. باآنکه هرگز در نقاشی‌های پشت شیشه‌اش، رقم و اسم نمی‌گذارد، اما شیوه و سلیقه‌اش آن‌چنان برای همگان آشناست که بی‌اختیار نام او را بر زبان می‌آورند» (همان: ۳۹) و باعث شناسایی آثار وی می‌شود.

۴-۳. داستان و موضوع اثر

براساس پیرامتن این تصویر، این تابلو با عنوان معراج پیامبر اکرم(ص) نام‌گذاری شده و عناصر تصویری نمایش‌یافته در آن نیز به این موضوع ارجاع می‌یابد. در آیهٔ اول سورهٔ اسراء آمده است: «پاک و منزه است خدایی که بنده‌اش را در یک شب از مسجدالحرام به مسجدالاقصی ـ که گرداگردش را پربرکت ساخته‌ایم ـ برد تا برخی از آیات خود را به او نشان دهیم، چراکه او شنوا و بیناست» (طباطبائی، ۱۳۵۳، ج۱۳: ۷).

همچنین در سورهٔ نجم به «لیلة الاسرا» اشاره شده است: «و بار دیگر او را مشاهده کرد. نزد سدرةالمنتهی که جنةالمأوی در آنجاست، در آن هنگام که چیزی (نور خیره‌کننده‌ای) سدرةالمنتهی را پوشانده بود، چشم او هرگز منحرف نشد و طغیان نکرده (آنچه دید واقعیت بود)، او پاره‌ای از آیات و نشانه‌های بزرگ پروردگارش را دید» (نجم: ۱۳ تا ۱۸).

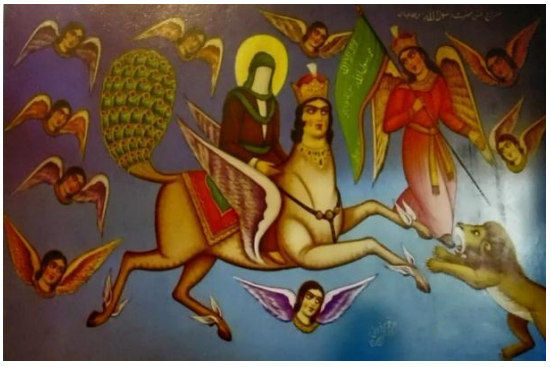
براساس داستان شب معراج خداوند در این شب، «عجایب خلق سماوات را به آن حضرت نشان داد و رازهای نهانی و معارف نامتناهی به آن حضرت القا فرمود و آن حضرت در بیت‌المعمور و تحت عرش به عبادت حق‌تعالی قیام نمود و با انبیا ملاقات کرد» (قمی، ۱۳۷۹، ج۱: ۱۳۸). در برخی منابع شیعیان از دورهٔ صفوی تا معاصر ازجمله کتاب ارشاد القلوب، مواردی به این داستان اضافه شده تا حضور حضرت علی(ع) نیز در این داستان جلوه نماید.

۴-۴. بیش‌متن‌های تابلوی معراج میرزا اسکندر

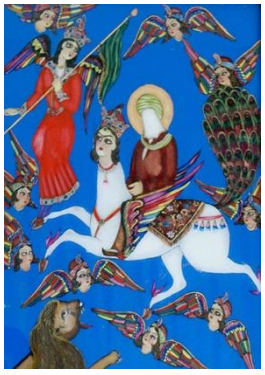
آن‌گونه که اشاره شد، در بیش‌متنیت، برگرفتگی یک اثر از اثری دیگر حائز اهمیت است. آثاری از نقاشی پشت شیشه با موضوع معراج موجود است که احتمالاً متأثر از تابلو معراج مورد مطالعه خلق شده‌اند. تابلوی معراج محمد فراهانی از نمونه‌هایی است که شباهت اشکال، ترکیب و رنگ‌بندی، چهره‌پردازی و انتخاب همین فراز از داستان معراج، بیانگر این ارتباط و برگرفتگی است (تصویر ۴). البته محمد فراهانی با انتخاب کادر افقی به‌جای کادر عمودی و نمایش سبک شخصی در بازنمایی پیکرهٔ تنومند براق و شیر، تفاوت پرداز و استفاده از خطنگاره و امضا، از تقلید صرف امتناع نموده است. استاد محمد آهنگرانی فراهانی متولد ۱۳۱۵ بوده و در کودکی به‌دلیل علاقه و امرار معاش نزد استاد حسین قوللر آغاسی رفت و برای کاشی‌کاری با ایشان راهی کربلا شد و در این سفر با اساتید دیگری همچون محمد مدبر آشنا گردید (میرمصطفی، ۱۳۸۷: ۵۳). احتمالاً به‌واسطهٔ این دو استاد که در مجمع‌الصنایع با میرزا اسکندر هم‌حجره بوده‌اند، استاد فراهانی با تابلوهای معراج میرزا اسکندر آشنایی یافته و در خلق این اثر از آن‌ها الهام گرفته است.

در تابلوی معاصر اثر شاگردان استاد مرتضی قاسمی که در نمایشگاه رازی در سال ۱۳۸۹ نمایش یافت (تصویر ۴) برگرفتگی از تابلوی معراج میرزا اسکندر کاملاً آشکار است. شباهت ترکیب‌بندی، اشکال و رنگ‌بندی، رابطهٔ این دو تابلو را بیان می‌دارد؛ اما تفاوت‌هایی از قبیل قرینه بودن جهت چیدمان اشکال، حذف یکی از فرشته‌ها، تفاوت در چهره‌پردازی صورت‌ها و جایگزینی جمال زمینی به‌جای معصومیت آسمانی، حذف حجم‌پردازی و نورپردازی‌های دقیق، نمایش آسمان تخت، حذف هالهٔ روشن‌تر اطراف براق و درنهایت تفاوت رنگ و تزیینات براق از موارد افتراق

تابلوی مذکور با تابلوی معراج میرزا اسکندر است؛ اما به‌هرترتیب، رابطهٔ بینامتنی هر دو اثر با تابلوی معراج میرزا اسکندر صریح و برگرفتگی آن از نوع تقلید است.



الف) معراج حضرت رسول(ص)، محمد فراهانی (میرمصطفی، ۱۳۸۷: ۵۳)



ب) معراج پیامبر، شیوهٔ میرزا اسکندر، شاگردان استاد مرتضی قاسمی (سیف، ۱۳۸۹: ۱۳)

تصویر ۴: معرفی دو تابلوی نقاشی پشت شیشه، برگرفته از تابلوی نقاشی معراج میرزا اسکندر

۵. عناصر درون‌متنی تصویر

این عناصر شامل تکنیک، ترکیب‌بندی، نقوش، نور و رنگ است. ازآنجاکه اغلب مخاطبان، پیش‌زمینهٔ ذهنی درخصوص مبانی هنرهای تجسمی تصویر مورد بحث و حتی موضوع آن دارند، خوانش این نظام مطالعاتی به‌شیوهٔ ارجاعی صورت می‌پذیرد؛ زیرا همواره «عنصر یا عناصری از متن هستند که می‌توانند به‌عنوان سرنخ‌هایی برای ارتباط بینامتنی نقش ایفا کنند» (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۳۰۵) و ازآنجاکه داستان معراج از موضوعات مورد توجه نگارگران مسلمان به‌ویژه در قرون اخیر بوده و غالباً از سبکی مشترک در تصویرسازی آن‌ها پیروی شده است، مطالعهٔ برون‌فرهنگی در خوانش این تصویر امکان‌پذیر است و چنین به نظر می‌رسد که نگارهٔ حاضر به نگاره‌های مشهور ایرانی با موضوع معراج به‌ویژه در دورهٔ تیموری و صفوی ارجاع می‌یابد. بر این اساس، عناصر این تصویر مورد مطالعه قرار گرفته‌اند.

۵-۱. تکنیک

در این اثر از تکنیک رنگ و روغن بر روی شیشه استفاده شده است. این تکنیک از دورهٔ زندیه به‌ویژه در تزیین بناها استفاده شده و در دورهٔ قاجار در نقاشی روی بوم و شیشه به‌ویژه در نقاشی‌های سبک قهوه‌خانه کاربرد بسیار داشته است. نقاشی پشت شیشه یکی از دشوارترین شیوه‌های نقاشی است. در این شیوه، نقاش باید رنگ‌ها را بر پشت شیشه بگذارد و مراحل نقاشی را به‌طور معکوس پیش برد؛ یعنی ابتدا باید روشن‌ترین سطوح و جزئیات دیگر و در انتها، پس‌زمینه را نقاشی نماید. تزیین شیشه با لعاب‌های رنگی در ایران سابقهٔ دیرینه دارد. «شیشه‌های نقاشی‌شدهٔ به‌دست‌آمده در ایران دورهٔ ساسانی نشان می‌دهد که به‌طور حتم، ایران نخستین کشوری است که این هنر را ابداع کرده است» (پاکباز، ۱۳۷۸: ۷۹) ولی سابقهٔ نقاشی بر پشت شیشه‌های تخت به دورهٔ تولید این شیشه‌ها در عصر رنسانس و تولید این نقاشی در اروپا بازمی‌گردد.

در نقاشی پشت شیشهٔ قرون اخیر، ابتدا برای ایجاد سطحی یکنواخت و چسبندگی بهتر، لایهٔ رنگ با ترکیب روغن بزرک، موم، سفیدهٔ تخم‌مرغ، کتیرا و نشاسته بسترسازی می‌شود. سپس لایهٔ رنگ مرکب از رنگینه‌های معدنی و آلی در بستری از روغن (غالباً روغن بزرک) گذاشته شده و درنهایت لایهٔ ورنی شامل روغن بزرک، سرنج و ورقه‌های فلزی یا کاغذی، برای محافظت از نقاشی، بر روی لایهٔ رنگ خشک‌شده چسبانده می‌شود. ویژگی‌های ظاهری و ماندگاری کیفیت تابلوی مورد نظر، بیانگر آن است که میرزا اسکندر در این زمینه تبحر داشته است.

۵-۲. ترکیب‌بندی

چیدمان عناصر فیگوراتیو این تصویر در نگاه نخست مشابه ترکیب‌بندی‌های اصیل ایرانی، حلزونی است و از سر پیامبر(ص) آغاز شده و به پایین‌ترین فرشته‌های تصویر ختم می‌شود (تصویر ۵). این ترکیب‌بندی به‌خوبی در تابلوی معراج سلطان محمد نقاش در دورهٔ صفوی تجلی می‌یابد و در معراج‌نگاره‌های بعدی به کار گرفته می‌شود. در نقاشی میرزا اسکندر، نگاه اغلب چشم‌ها به‌سوی پیامبر اکرم(ص) است و بر این نقطهٔ کانونی تأکید

می‌کند. اما نگاه پیامبر به چشمان شیر است و توجه مخاطب را بعد از نقطه کانونی، به‌سوی شیر راهنمایی می‌نماید. حرکت صعودی عناصر، با پیگیری خط حلزونی از مرکز به‌سمت پایین تصویر ـ که به فرشتگان بالای سر پیامبر(ص) ختم می‌شود ـ قابل دریافت است و بر مفهوم عروج تأکید می‌کند. ترکیب‌بندی غیرصریح این تصویر یعنی رابطهٔ مثلثی میان سر پیامبر(ص)، سر و چشمان شیر و چشمان آخرین فرشته در گوشهٔ پایین و سمت چپ تصویر، با همسویی رأس مثلث و سر پیامبر(ص) بر این حرکت صعودی تأکید می‌نماید.

سومین نقطهٔ کانونی تابلو، سر جبرئیل است که اگرچه قامت و دستهٔ پرچمش در مسیر حلزونی ترکیب‌بندی قرار گرفته، نگاه دو فرشته در دو طرف سر جبرئیل، چشم بیننده را به‌سوی جبرئیل راهنمایی می‌نماید و مجدداً چشمان جبرئیل، نگاه بیننده را به‌سوی پیامبر(ص) هدایت می‌کند. ترتیب بزرگ‌نمایی عناصر تصویری نمایش‌یافته در این نقاشی ابتدا به پیامبر و براق، سپس به جبرئیل، شیر و درنهایت به فرشتگان اختصاص یافته و بیانگر تلاش در نمایش مراتب اعتقادی شیعی است.

تصویر ۵: ترکیب‌بندی حلزونی و مثلثی
در نقاشی اسکندر میرزا

۵-۳. نور

نور در این نقاشی، مفهومی نمادین داشته و از دو منبع، قابل استحصال است. صورت غیرنمایان پیامبر(ص)، منبع نوری طلایی است که تا شعاعی در آسمان انتشار یافته ولی تنها بر چهرهٔ شیر به‌شیوهٔ صحیح انعکاس یافته است. «از اواخر سدهٔ ۸ هجری قمری هاله‌ای مانند شعله‌هایی از نور، به دور سر ظاهر شد که جنبهٔ تقدس و تمایز داشته و صرفاً به دور سر پیامبر(ص) دیده می‌شود» (تهرانی، ۱۳۸۹: ۲۷). عکاشه معتقد است که «این نوع هاله همان است که در آثار هنری چین و آسیای میانه دیده می‌شود» (عکاشه، ۱۳۸۰: ۱۱۵). فرم هالهٔ نور در معراج‌نگاره‌ها متفاوت است و از دور سر پیامبر(ص) تا اطراف براق و به اشکال دایره، شعله یا هاله تظاهر یافته است. در معراج‌نگاری کمال‌الدین بهزاد، برای معرفی پیامبر و براق به‌عنوان منبع نور در فضای تخت آسمان نقاشی ایرانی، ابرهای پیچان طلایی و منتشر، ابداع شد که در برخی نگاره‌ها تداوم یافت. در شمایل‌نگاری دورهٔ قاجار و متأثر از نقاشی غرب، منبع نور به دو شکل تابش از بالای سر یا تابش از خود شمایل نمایش یافته است. در اثر مورد مطالعه، منبع نوری که بر جبرئیل و دیگر فرشتگان انعکاس یافته، از هالهٔ اطراف سر پیامبر(ص) است که در فضای اطراف انتشار یافته است (تصویر ۶).

انتشار نور به شکل ابرهای پیچان در نگارهٔ معراج پیامبر، خمسهٔ نظامی، منسوب به کمال‌الدین بهزاد، ۱۴۹۴-۱۴۹۵م (URL1)

منبع نور در بالای سر شمایل حضرت علی(ع)، هاکوپ هناتانیان، دورهٔ قاجار (یاسینی، ۱۳۹۵: ۱۱۶)

حضرت علی(ع) و حسنین به‌عنوان منبع انتشار نور در نگارهٔ منسوب به آقا ابراهیم، دورهٔ قاجار، مجموعهٔ خصوصی (بهارلو، ۱۴۰۳: ۱۵۳)

تصویر ۶: شیوه‌های بازنمایی نور در معراج‌نگاری و شمایل‌نگاری ایران

مفهوم نور در این تصویر، ارجاع ضمنی دیگری نیز یافته است. شیر یا اسد در فرهنگ شیعی نشان حضرت علی(ع) است. هم‌نشینی نقش اسد و خورشید در فرهنگ ایرانی قدمت طولانی دارد و اتصال نقش اسد به منبع نور را یادآور می‌شود. همچنین خورشید در این نگاره به شکل هالهٔ سر پیامبر(ص) تظاهر یافته است. نگاه دوطرفهٔ پیامبر و شیر، رابطهٔ دوسویهٔ دو خورشید را بیان می‌دارد و به‌نوعی به اتصال حضرت علی(ع) به منبع الهی، هم بی‌واسطه و هم با واسطهٔ پیامبر(ص) اشاره می‌شود.

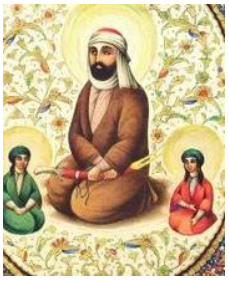
۵-۴. رنگ

غالب‌ترین رنگ این تصویر، آبی نیلی مایل به لاجوردی است که در اطراف پیامبر(ص) به‌واسطهٔ هالهٔ نور، روشن‌تر می‌شود و گویای آسمان شب معراج است. رنگ آسمان در مقایسه با حجم‌پردازی پیکره‌ها، نسبتاً تخت و کم‌عمق است و فاقد ابر، ستاره و دیگر جزئیات آسمان شب است. در بیشتر معراج‌نگاری‌های ایرانی از رنگ لاجورد یا طلایی به‌عنوان رنگ پس‌زمینه استفاده شده و استفاده از آبی روشن‌تر در نگاره‌های عثمانی و گورکانی مرسوم‌تر بوده است (تصویر ۷).

شاخص‌ترین رنگ‌های نمادین این تصویر، زرد یا طلایی به‌عنوان نماد شکوه و تقدس و رنگ سبز به‌ویژه در پرچم و عمامهٔ پیامبر(ص) به‌عنوان نماد اسلام و راه راستی است که برگرفته از لباس خاندان بنی‌هاشم است. قرار گرفتن پرچم در دست راست جبرئیل نیز معنایی هم‌افزا بر این نکته دارد. رنگ طلایی و زرد به‌عنوان رنگ زمینه یا هاله در معراج‌نگاری‌های اولیه نیز رواج داشته اما فرم هاله غالباً شعله‌سان است و استفاده از رنگ زرد و هالهٔ دایره‌وار، بیشتر در نگاره‌های محمد زمان و شمایل‌نگاری‌های قاجار رواج می‌یابد (تصویر ۷).

رنگ آبی نیلی آسمان، براق با رنگ گل‌بهی و فرشتگان با لباس قرمز در معراج‌نگاری سیرهٔ نبی عثمانی، قرن ۱۶م (Bağcı et al, ۲۰۱۲: ۱۶۴)

هالهٔ دور سر پیامبر به‌شکل دایره و زردرنگ در معراج‌نگارهٔ محمد زمان، دورهٔ صفوی (یاسینی، ۱۳۹۵: ۱۱۶)



ردای قهوه‌ای ائمه(ع) در شمایل‌نگاری قاجار، حضرت علی(ع) و حسنین (بهارلو، ۱۴۰۳: ۹۸)

براق گل‌بهی رنگ و خال‌دار، معراج‌نگاره سلطان محمد، دورهٔ صفوی (ولش، ۱۳۸۴: ۹۱)

تصویر ۷: ریشه‌یابی عناصر رنگی مشابه با معراج‌نگارهٔ میرزا اسکندر

چهارمین رنگ غالب این تصویر، رنگ قهوه‌ای اخرایی است که در تنالیته‌های مختلف در عبای پیامبر(ص)، لباس جبرئیل و سر و بال دیگر فرشتگان پراکنده است. در اغلب معراج‌نگاری‌های دورهٔ صفوی و بعد از آن، ردای پیامبر به رنگ سبز است اما در این نگاره از رنگ قهوه‌ای مایل به قرمز استفاده شده است. این رنگ در شمایل‌نگاری‌های قاجار برای ردای برخی بزرگان و امام حسین(ع) به‌کار می‌رفته است (میرزایی‌مهر، ۱۳۸۶: ۹۲). درنهایت، رنگ سفید، گل‌بهی و مشکی که به‌ویژه در حجم‌پردازی‌ها و نمایش کنتراست‌های تند نوری مورد استفاده قرار گرفته است. رنگ گل‌بهی در نمایش براق و رنگ سفید در روبنده‌های پیامبر، از دورهٔ صفوی رواج می‌یابد (تصویر ۷). ترکیب رنگی در این تابلو بیش از آنکه به نگارگری‌های شاخص معراج ارجاع یابد، یادآور رنگ‌ها در تابلوی خمسهٔ نظامی شیراز (تصویر ۹) است اما به‌واسطهٔ کنتراست‌های رنگی و صراحت خطوط تیرهٔ کناره‌نما در شخصیت‌های اصلی، تأثیر سلیقهٔ زمانه و تابلوهای رنگ روغن دورهٔ قاجار را نیز بیان می‌دارد.

۵-۵. نقوش

«عناصر تصویری معراج شامل جزئیات فراوانی است اما از عناصر ثابت در معراج، پیکرهٔ پیامبر اکرم(ص)، براق و فرشتگان می‌باشد؛ البته در معراج‌نامه‌های مختلف نحوهٔ حضور این عناصر برحسب فراز داستان تغییر می‌کنند و پررنگ یا کم‌رنگ می‌شوند» (شمسی و شاد قزوینی، ۱۳۸۵: ۸۷). نقوش نمایش‌یافته در این تصویر به سه دستهٔ فراانسانی، جانوری و ترکیبی قابل تقسیم‌اند. نمایش انسان زمینی در این تصویر

جایگاهی نداشته و حتی شمایل پیامبر(ص) به‌عنوان انسان زمینی این تصویر، با حذف چهره و نمایش هالهٔ نور، جنبه‌ای فرازمینی یافته است. به نظر می‌رسد پوشش و نقاب چهرهٔ پیامبر(ص) در دورهٔ صفوی و به‌دنبال اعتقادات سختگیرانهٔ مذهبی ایجاد شده و تا پیش از آن چهرهٔ پیامبر(ص) به‌طور آشکار تصویر می‌شده است (Lents & Lowry, 1989 : 32). و بعدها به‌عنوان سنت غالب در شمایل‌نگاری مذهبی ادامه یافته است. در دورهٔ قاجار، نمایش عریان چهرهٔ بزرگان گاه به‌اقتضای شرایط زمانه و گاه به خواست هنرمند صورتگر بود و ظاهراً منعی از این لحاظ وجود نداشت (بهارلو، ۱۴۰۳: ۹۸). با وجود این، تصویرگر این تابلو، همچنان از نمایش جزئیات چهره صرف‌نظر نموده است. در تصویر ۸ نحوهٔ چهره‌پردازی بزرگان دینی در دوره‌های مختلف مورد تطبیق قرار گرفته‌اند.

نمایش جزئیات چهرهٔ پیامبر: معراج‌نامهٔ حیدری دورهٔ تیموری (کتابخانهٔ ملی پاریس)

حذف جزئیات چهرهٔ پیامبر: نگارهٔ معراج سلطان محمد دورهٔ صفوی (کورکیان و سیکر، ۱۳۷۷: ۴۳)

حذف و نمایش انتخابی جزئیات چهرهٔ پنج تن آل عبا: دورهٔ قاجار (سیف، ۱۳۷۱: ۹۴)

تصویر ۸: نحوهٔ بازنمایی صورت پیامبر(ص) در نگاره‌های ایرانی

در نقاشی مورد مطالعه، جبرئیل به‌عنوان سفیر پروردگار با قامتی به‌اندازهٔ پیامبر(ص)، لباس و تاجی برازنده و پرچم به دست راست، پیشاپیش براق، به‌عنوان راهدار و راهنمایی نجیب در حرکت است؛ درحالی‌که با دست دیگرش مسیر را نشان می‌دهد و بال فرشته‌سانش گویای مقام آسمانی اوست. در نگاره‌های اولیهٔ معراج، غالباً جبرئیل درحالی‌که چشم‌درچشم پیامبر دوخته، با دو دست خود مسیر را نشان می‌دهد؛ که در فرهنگ زبان غیرکلامی ایرانی به‌معنای دعوت به ورود و استقبال است. در یکی از تک‌نگاره‌های معراج متعلق به دورهٔ شاه‌طهماسب اول، تصویر جبرئیل درحالی‌که پرچم سبز و سرخ را در دو دست خود گرفته و در پیشاپیش پیامبر(ص) در حرکت است، مشاهده می‌گردد (تصویر ۹). در نقاشی میرزا اسکندر، نگارگر از هر دو مضمون استفاده نموده و جبرئیل هم پرچمدار است و هم راهدار دعوت‌گر.

تصویر ده فرشتهٔ همراه جبرئیل در این اثر، به نمایش سر و دو بال کوچک در دو سوی آن تقلیل یافته است. اگرچه در اغلب نگاره‌های معراج، تصویر پیکرهٔ فرشتگان در فیگورهای تشریفاتی و به‌طور کامل نمایش یافته، در برخی نگاره‌های دورهٔ صفوی به بعد، تصویر قامت فرشتگان همراه، در لابه‌لای ابرهای پیچان محو شده است؛ به‌گونه‌ای که به‌ندرت، تصویر فرشته به نماش سر و دو بال در دو طرف آن تقلیل یافته است. این سبک تصویری در ایران و برخی نگاره‌های معراج دورهٔ گورکانی هند تداوم می‌یابد (تصویر ۱۰). در نگارهٔ حاضر، از این سبک در نمایش کلیهٔ فرشتگان همراه استفاده شده و به نظر می‌رسد بیشتر از آنکه کیفیت نمایش آن‌ها مد نظر باشد، تعداد آن‌ها اهمیت دارد.

«اعداد ازطریق مناسبت و تناظر با کلمات، واسطهٔ ساختار با مضامین نقاشی ایرانی هستند. به‌عبارتی ساختار، محملی رمزی برای ارتباط با مضمون نگارگری محسوب می‌شوند و اعداد موجود در ساختار نگاره، تضمین‌کننده و تقویت‌کنندهٔ معنای نگاره هستند» (عبدالهی‌فرد و صفری سنجانی، ۱۴۰۰: ۶۲). هنر خیالی‌نگاری با موضوعات مذهبی، مبتنی‌بر بنیان‌های شیعی است و توجه به رموز اعداد در برخی موارد، مورد توجه هنرمندان این عرصه بوده است؛ برای مثال در بعضی از پرده‌نگاری‌های واقعهٔ عاشورا، ۷۲ صحنه یا روایت را تصویرگری می‌کردند که متناظر با تعداد یاران امام حسین(ع) بوده است. در نگارهٔ مورد مطالعه نیز، با تصویرگری ۱۰ عدد صورت فرشته به‌همراه صورت جبرئیل و براق، تعداد صورت‌های انسانی نمایش‌یافته، درمجموع به دوازده

تصویر ۹: نمایش شیر و پرچم سبز در نگارهٔ معراج پیامبر، هنرمند ناشناس، خمسهٔ نظامی، ۱۵۵۰م، احتمالاً شیراز (URL 1)

عدد می‌رسد که این عدد در رمزگشایی فرهنگ شیعی، می‌تواند یادآور دوازده امام باشد و همراه با نماد شیر و پیامبر(ص) تعداد پیکره‌ها بـه چهـارده عدد افزایش می‌یابد و می‌تواند با چهارده معصوم(ع) تناظر داشته باشد؛ موضوعی که شاید از نگاه مقلدان بعدی دور مانده و این کمیت مـورد توجـه قرار نگرفته است.

تصویر تقلیل‌یافتهٔ فرشته در نگارهٔ معراج دورهٔ صفوی (URL2)

تصویر تقلیل‌یافتهٔ فرشته در نگارهٔ معراج هندی، کتاب یوسف و زلیخای جامی، اواخر قرن ۱۲ هجری (URL3)

تصویر ۱۰: نمایش پیکرهٔ تقلیل‌یافتهٔ فرشتگان معراج در نگاره‌های ایرانی و هندی

نیم‌پیکرهٔ شیر غران که از گوشهٔ راست تصویر ورود یافته، تنها فیگور صرفاً جانوری این تابلو است. شیر در فرهنگ اسـلامی ایـران اسـتعاره بـه حضرت علی(ع) دارد و از فال‌نامهٔ طهماسبی (۹۷۵ ق) وارد نقاشی‌های معراج شده است (کیان اصل، ۱۴۰۲: ۸۹). در این نگاره پیـامبر(ص) در حال بخشیدن انگشتر به شیر است که مفهومی شیعی دربر دارد و اشاره به ولایـت‌بخشـی بـه ایشـان اسـت (مهـدی‌زاده و بلخـاری قهـی، ۱۳۹۳: ۳۸). این موضوع برگرفته از روایتی از روزهای آخر عمر پیامبر(ص) است که از حضرت علی(ع) پرسش می‌فرماینـد: «آیـا وصـیت و جانشـینی مـرا می‌پذیری؟» و بعد از پاسخ مثبت امام علی(ع)، پیامبر(ص) انگشتری خود را از دسـت بیـرون آورده و بـه ایشـان مـی‌سـپارند (شـیخ مفیـد، ۱۳۷۸، ۱۳۱)؛ (کلینی، ۱۳۷۵: ۲۳۶). این نقش، در معراج‌نگاره‌های دیگری ازجمله نگارهٔ معراج منسوب به لطفعلی خان (قـرن ۱۲ق) و نگـارهٔ معـراج در نقاشی حمام وکیل متعلق به دورهٔ قاجار نیز تصویرگری شده است.

مطابق روایت برخی منابع شیعی ازجمله کتاب ارشاد القلوب در قرن هشتم هجری، به حضور حضرت علی (ع) در شـب معـراج در بـالای سـر پیامبر(ص) اشاره شده است (دیلمی، ۱۳۷۷، ج۲: ۴۶). بر این اساس در نگاره‌های اولیه که این مضمون در آن‌ها به تصویر درآمده اسـت، تصـویر شیر در بالای سر پیامبر نمایش یافته و نگاه پیامبر(ص) به شیر، جایگزین نگریستن به جبرئیل مـی‌گـردد (تصـویر ۱۱ الـف)؛ امـا در ایـن تصـویر و برخی دیگر از نگاره‌های دورهٔ قاجار (تصویر ۱۱ ب و ج)، شیر در روبه‌رو و یا پایین پای پیامبر نمایش یافته و برتری مقام پیـامبری بـر مقـام امامـت را یادآور می‌نماید. به عبارتی، ارجاع به اعتقادات مذهبی بر ارجاع به این روایات توفق یافته است.

الف) نقش شیر در بالای سر پیامبر(ص): معراج‌نگارهٔ دورهٔ صفوی، فال‌نامهٔ طهماسبی، ۱۵۵۰م. قزوین (URL4)

ب) نقش شیر در روبه‌روی نقش براق، آهک‌بری حمام وکیل (۱۱۷۸ق) (کیان اصل، ۱۴۰۲: ۱۰۰)

ج) نقش شیر در پایین پای پیامبر(ص): معراج‌نگارهٔ دورهٔ قاجار (کازرونی و سلحشور، ۱۳۸۷: ۵۶)

تصویر ۱۱: مقایسهٔ جایگاه تصویر شیر در نگاره‌های معراج دورهٔ صفوی و قاجار

براق، مرکب پیامبر در این تصویر، با پیکرهٔ اسب، دم طاووس، سر انسان و بالی مشابه فرشتگان، موجودی ترکیبی و فرازمینـی اسـت کـه فـرم پاهای آن گویای جهش در فضای معلق آسمان است. گردن براق، برافراشته و سر، نگاهی مورب به مقابل و آسمان دارد و بر پیشـروی و صـعود در این فضا تأکید می‌کند. در روایات آمده است: براق از چهارپایان بهشت و بسیار تندرو است،. جثه‌ای کشیده و بـزرگ‌تـر از درازگـوش و کوچـک‌تـر از استر دارد و یال آن پرمو و رنگ پوستش سفید است (مجلسی، ۱۳۱۵، ج۱۸: ۴۱۰). صورت براق بسان صورت آدمیان است، با ریش مجعد و تـاج

بر سر نهاده و اندام چهار دست و پای او همچنان گاو و دنبال او همچون دم گاو است (دهخدا، ۱۳۶۱: ۴۵۰۶). همچنین آمده است که دو بالک بر روی ران‌ها یا ساق پای براق قرار دارد (ابن‌هشام، ۱۳۹۶: ۹۵).

پیشینهٔ نقش براق به پیش از اسلام بازمی‌گردد و «گونه‌های مختلفی از آثار هنری قبل از اسلام در تمدن سومر، در بین‌النهرین و نیز تمدن‌های عیلام، لرستان، ماد، هخامنشی و ساسانی در ایران را در بر می‌گیرد» (شاه‌بیگی و خسروی بیژائم، ۱۴۰۰: ۵۵). هرچند که در نقوش اسب دورهٔ ساسانی، بالک و نوارهایی دنباله‌دار به دور گردن و ساق پای اسب نمایش می‌یافته است، در نگاره‌های قدیم ایران، نقش براق با دم باریک بوده و فاقد بال، دم طاووس‌سان و بالک‌های ساق پا می‌باشد. بال و دم طاووس احتمالاً متأثر از پیکره‌های «کامادهنو»[۸] در نگاره‌های گورکانی به نقش براق اضافه شده است (فروغی‌نیا و دادور، ۱۳۹۶: ۱۲۷). در برخی نگاره‌های قرون اخیر هندی، عثمانی و عربی، طوق یا باله‌هایی در اطراف ساق پای براق مشاهده می‌گردد که در نقاشی‌های پشت شیشهٔ ایران و ازجمله در نمونهٔ مورد مطالعه، نیز ظهور یافته است (تصویر ۱۲).

در هنر ایران، نقش طاووس بر دوطرف «درخت زندگی» نمایش یافته و در فرهنگ اسلامی نیز طاووس پرنده‌ای بهشتی محسوب می‌گردد و شاید بر این اساس، به‌خوبی توانسته در دورهٔ قاجار با پیکرهٔ براق که موجودی فرازمینی است، ترکیب یابد. در برخی نقاشی‌های پشت شیشه، همهٔ پیکره‌های تابلوی معراج، به نمایش براق با بال برافراشته و دم طاووس‌سان تقلیل یافته است و این پیکره به‌تنهایی به نماد بینافرهنگی شب معراج تحول می‌یابد. «ازاین‌دست پشت شیشه، در کشورهای مسلمان به‌ویژه تونس، نمونه‌های مشابهی کار شده است؛ تا آنجا که در پاره‌ای موارد، تفکیک کار نقاشان از یکدیگر مشکل و ناممکن می‌شود. هیچ بعید هم نیست که شیشه‌نگار ایرانی مدل کار خود را از کار شیشه‌نگارانی اهل ترکیه و یا پاکستان و یا تونس به وام گرفته باشد» (سیف، ۱۳۷۱: ۹۱).

ایران	هند	هند	ایران
براق با دم‌باریک و بلند در نگارگری اصیل ایرانی، نقاشی معراج سلطان محمد (کورکیان و سیکر، ۱۳۷۷: ۴۳)	مجسمهٔ کامادهنو در فرهنگ هند با ویژگی‌هایی مشابه براق (دم طاووس، بال و طوق پا)	براق با بال، دم طاووس و طوق پا در نگارگری گورکانی (URL3)	نقاشی پشت شیشهٔ ایرانی، براق با دم طاووس، با و باله ساق پا (سیف، ۱۳۷۱: ۹۲)

تصویر ۱۲: اضافه شدن تدریجی بال و دم طاووس به پیکرهٔ براق، متأثر از فرهنگ هندی

اغلب فیگورها با خطوط محیطی دورگیری شده ولی این خطوط در مواردی ازجمله در بال فرشتگان و پیچ‌وتاب پارچه‌ها، مشابه نگارگری‌های اصیل، از قوت و ضعف برخوردار است.

۶. نتیجه‌گیری

خوانش بینامتنی نقاشی پشت شیشهٔ معراج میرزا اسکندر، بیانگر پیش‌متن‌هایی از نظام نگارگری و شمایل‌نگاری ایرانی است. ترکیب‌بندی حلزونی تابلوی مشهور معراج سلطان محمد در تابلوهای معراج، برگرفته از این بخش از داستان معراج، به‌صورت مستقیم یا غیرمستقیم در اغلب نقاشی‌های معراج بعد از آن تداوم یافته و در تابلوی میرزا اسکندر نیز تجلی می‌یابد؛ اما جهت چیدمان عناصر و نمایش نمادهای شیعی و رنگ‌بندی تصویر، به نقاشی معراج خمسهٔ نظامی ۹۱۵ق شیراز (تصویر ۹) نزدیک‌تر است. البته در این میان، تأثیر نگارگری گورکانی را که با اضافه شدن بال و دم طاووس به براق بوده نمی‌توان نادیده گرفت. همچنین چهره‌پردازی‌های قاجاری اسماعیل جلایر به‌ویژه در

شمایل‌نگاری‌های مذهبی ازجمله تابلوهای نورعلیشاه در این اثر مشهود است و احتمالاً به آشنایی میرزا اسکندر با آثار این هنرمندان و تسلط او بر سبک خیالی‌سازی و شیوهٔ رنگ و روغن بازمی‌گردد.

از دیگر پیش‌متن‌های تصویری این اثر می‌توان به تصاویر خلوت و کم جزئیات کتب چاپ سنگی، پرده‌های شمایل‌نگاری و تصاویر گچ‌نگاری‌ها و کاشی‌نگاری‌های عصر قاجار اشاره نمود که در ایجاد سبک خیالی نقاشی پشت شیشه حائز اهمیت بودند و به‌ویژه در زمینه، رنگ، نور و جزئیات نقش، معراج‌نگارهٔ میرزا اسکندر با آن‌ها قابل تطبیق است.

از لحاظ پیش‌متن‌های مکتوب، موضوع این اثر، ریشه در متون دینی و مذهبی اسلامی دارد که در طول این دوران در آثار هنری سرزمین‌های اسلامی نیز تظاهر یافته است؛ ازجمله جزئیات داستان معراج و مراحل آن و توصیف شمایلی شخصیت‌های حاضر در این روایت. برخی عناصر تصویری، ریشه در اعتقادات شیعی دارد که از دورهٔ صفوی، ابتدا در منابع شیعی ازجمله کتاب ارشاد القلوب ورود یافته و سپس در آثار تصویری نیز تجلی یافته است؛ ازجمله داستان ملاقات پیامبر(ص) با حضرت علی(ع) که با نمایش نقش شیر به‌عنوان نمادی از ایشان بازنمایی شده و از دورهٔ صفوی در برخی نگاره‌ها تظاهر می‌یابد.

سبک تصویرگری این تابلو نیز اگرچه بیش از همه برگرفته از نظام نشانه‌ای معراج‌نگاره‌های تیموری و صفوی است، به‌دلیل محدودیت تکنیک، نقاش مجبور به حذف جزئیات تصویری و اکتفا به نمادهای اصلی در فرم‌های خلاصه و زمینهٔ تخت بوده که همین سبک تصویرگری بر برخی معراج‌نگاره‌ها تا دورهٔ معاصر نیز تأثیرگذار بوده است.

میرزا اسکندر نقاش با به‌کارگیری عناصر شیعی ازجمله تأکید بر حضور حضرت علی(ع) یا حذف جزئیات چهرهٔ پیامبر(ص) به‌عنوان انسانی متعالی و مقدس، به بازنمایی روایتی شیعی از این داستان پرداخته است و عناصر و رموز نهفته در این اثر، تسلط این اعتقادات را در سبک تصویری این دوران بیان می‌دارد.

پی‌نوشت‌ها

1. Intertextualite
2. Julia Kristeva
3. Mikhaïl Bakhtine
4. Roland Barthes
5. Michael Riffaterre
6. Laurent Jenny
7. Gė rard Genette
8. Kamadhenu : پیکرهٔ گاو آرزوها در فرهنگ برهمن که دارای سر زن، بال‌های رنگی و دم طاووس است

منابع

قرآن کریم.
آژند، یعقوب. (۱۳۹۲). اسماعیل جلایر. تهران: نشر پیکره.
آفرین، فریده. (۱۳۹۷). مطالعهٔ رابطهٔ بینامتنی در سنت‌ها و نقش‌مایه‌های مشترک هنری تمدن ایلام و هخامنشی. نشریهٔ مطالعات تطبیقی هنر، ۸ (۱۵)، ۱۳۳-۱۱۷، Doi :20.1001.1.23453842.1397.8.15.3.8.
ابن‌هشام، ابو محمد عبدالملک. (۱۳۹۶). السیرة النبویه. ترجمهٔ مسعود انصاری. تهران: مولوی.
بلخاری قهی، حسن و همکاران. (۱۴۰۲). خوانش بینامتنی نقاشی پشت شیشه و نگارگری دورهٔ صفوی. رهپویهٔ هنرهای صناعی، ۳ (۲)، پیاپی ۸، ۳۳-۴۲. Doi : 10.22034/rac.2024.2019441.1065
بهارلو، علیرضا. (۱۴۰۳). شمایل‌نگاری مذهبی در هنر قاجار. تهران: نشر دانیار.
پاکباز، رویین. (۱۳۷۸). دایرةالمعارف هنر. تهران: فرهنگ معاصر.

تقوی، ترنم، و پهلوان، محبوبه. (۱۳۹۹). خوانش بینامتنی آثار فیگوراتیو منصور قند ریز. نشریهٔ هنرهای تجسمی هنرهای زیبا، ۲۵ (۲)، ۹۵-۱۰۴. Doi:10.22059/jfava.2018.264599.666007

تهرانی، رضا. (۱۳۸۹). بررسی تطبیقی عناصر ساختاری در معراج‌نامهٔ احمد موسی و معراج‌نامهٔ میرحیدر، فصلنامهٔ نگره، شمارهٔ ۱۴، ۲۳-۳۷.

چهل امیرانی، لیلا، و عرب‌زاده، جمال. (۱۳۹۸). تحلیل بازنمود زال، کودک اسطوره‌ای (رهاشده) در نگارهٔ «گفتار اندر داستان سام نریمان و زادن زال» از شاهنامهٔ طهماسبی با استفاده از رویکرد بینامتنیت. نشریهٔ هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی، ۲۴ (۱)، ۶۹-۷۸. Doi: 10.22059/JFAVA.2018.233755.665813

دیلمی، محمدحسن. (۱۳۷۷). ارشاد القلوب. ترجمهٔ سید عبدالحسین رضائی. تهران: انتشارات اسلامیه.

دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۶۱). لغت‌نامه. زیر نظر محمد معین. تهران: دانشگاه تهران.

ساجدی، مریم. (۱۳۹۱). بررسی نقاشی پشت شیشه در ایران با تأکید برمعرفی آثار موجود در موزهٔ نقاشی پشت شیشه، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد رشتهٔ ارتباط تصویری، دانشگاه تهران.

ساسانی، فرهاد. (۱۳۸۴). تأثیر روابط بینامتنی در خوانش متن. نشریهٔ زبان و زبان‌شناسی، دوره ۱، ۲ (۲)، ۳۹-۵۵.

سلحشور، فریال. (۱۳۸۳). نقاشی پشت شیشه ایران. مجموعه مقالات همایش هنر ایران، بنیاد ایران‌شناسی، ۴۳۳-۴۵۹.

سیف، هادی. (۱۳۷۱). نقاشی پشت شیشه. تهران: انتشارات سروش.

سیف، هادی. (۱۳۷۶). نقاشی روی کاشی. تهران: سروش.

سیف، هادی. (۱۳۸۹). واپسین سوسوی شمع نقاشی پشت شیشه (به بهانهٔ برپایی نمایشگاه نقاشان پشت شیشه در نگارخانهٔ فرهنگسرای رازی). مجلهٔ تندیس، شمارهٔ ۲۸، ۱۲ و ۱۳.

شاه‌بیگی، هنگامه، و خسروی بیژائم، فرهاد. (۱۴۰۰). شمایل‌شناسی نگارهٔ براق در نقش‌مایه‌های دوران اسلامی ایران. رهپویه هنرهای تجسمی، دورهٔ ۴، ۲ (۲)، ۴۷-۵۸.

شمسی، لاله، و شاد قزوینی، پریسا. (۱۳۸۵). معراج‌نامهٔ نگین درخشان نگارگری ایلخانی. نشریهٔ هنرهای زیبا، شمارهٔ ۲۸، ۸۵-۹۲.

شیخ مفید. (۱۳۷۸). الارشاد. ترجمهٔ سید هاشم رسولی محلاتی. چ۸. تهران: نشر فرهنگ اسلامی.

شیخی، علیرضا، و صادقی‌فر، ملیحه. (۱۳۹۷). مطالعهٔ سیر تحول تصویری براق در نگارگری ایرانی (از قرن هفتم تا سیزدهم هجری قمری). نشریهٔ مبانی نظری هنرهای تجسمی، شمارهٔ ۵، ۹۳-۱۰۶. Doi:10.22051/jtpva.2018.3937

شین دشتگل، هلنا. (۱۳۹۱). معراج‌نگاری نسخه‌های خطی تا نقاشی‌های مردمی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

طباطبائی، سید محمدحسین. (۱۳۵۳). تفسیر المیزان، ترجمهٔ سیدمحمدباقر موسوی همدانی. تهران: انتشارات اسلامی.

عبدالهی فرد، ابوالفضل، و صفری سنجانی، سودابه. (۱۴۰۰). مضمون و ساختار عددی در ترکیب‌بندی عناصر اجزای بدن پرسوناژها در نقاشی ایرانی؛ با تأکید بر نگارهٔ افشاگری در مسجد. نشریهٔ رهپویهٔ هنرهای تجسمی. ۴ (۴)، ۵۱-۶۳.

عکاشه، ثروت. (۱۳۸۰). نگارگری اسلامی. ترجمهٔ غلامعلی تهامی. تهران: حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی.

فروغی‌نیا، مریم، و دادور، ابوالقاسم. (۱۳۹۶). مطالعهٔ تطبیقی تأثیر و تأثر در ویژگی‌های تصویری معراج‌نگاره‌های صفوی و گورکانی. نشریهٔ مطالعات تطبیقی هنر، شمارهٔ ۱۴، ۱۲۱-۱۳۵.

قآنی، افسانه، و مهرابی، فاطمه. (۱۳۹۸). بررسی و تحلیل عناصر بصری قالیچهٔ جانمازی صفوی براساس آراء ژرار ژنت. نشریهٔ نگره، شمارهٔ ۵۲، ۶۹-۸۳. Doi: 10.22070/NEGAREH.2019.4131.2111

قمی، شیخ عباس. (۱۳۷۹). منتهی الامال. تحقیق ناصر باقر بیدهندی. تهران: انتشارات دلیل.

کازرونی، جهانگیر، و سلحشور، فریال. (۱۳۸۷). نقاشی پشت شیشه. تهران: نشر نظر.

کیان‌اصل، مریم. (۱۴۰۲). تحلیل خیالی‌سازی نگارهٔ انگشترسپاری در معراج. نشریهٔ مطالعات میان‌رشته‌ای هنر و علوم انسانی، ۲ (۶)، ۸۷-۱۰۵.

کلینی، محمد بن یعقوب. (۱۳۷۵). اصول کافی. ترجمهٔ محمدباقر کمره‌ای. تهران: اسوه.

کورکیان، ا. م.، و سیکر، ژ. پ. (۱۳۷۷). باغ‌های خیال. تهران: نشر فرزان.
مجلسی، محمدباقر بن محمدتقی. (۱۳۱۵). بحار الانوار. تهران: اسلامیه.
میرمصطفی، حسین. (۱۳۸۷). نقاشی در قهوه‌خانه. تهران: نشر سیمای کوثر.
مقنی‌پور، مجیدرضا، و ظفرمند، سید جواد. (۱۳۹۹). ارائهٔ الگویی برای شکل‌دهی موضوع در مطالعات و پژوهش‌های تطبیقی در حوزهٔ هنر با تأکید بر مطالعات میان‌رشته‌ای. نشریهٔ مطالعات تطبیقی هنر، ۱۰ (۱۹)، ۱۲۱-۱۳۵، Doi: 10.29252/mth.10.19.121
مهدی‌زاده، علیرضا، بلخاری قهی، حسن. (۱۳۹۳). بررسی مضامین و نمادهای شیعی در نگارهٔ معراج پیامبر(ص) در نسخهٔ فال‌نامهٔ طهماسبی. نشریهٔ شیعه‌شناسی، ۱۲ (۴۶)، ۲۵-۴۶.
میرزایی‌مهر، علی‌اصغر. (۱۳۸۶). نقاشی‌های بقاع متبرکه در ایران. تهران: فرهنگستان هنر.
نامورمطلق، بهمن. (۱۳۷۸). ترامتنیت مطالعهٔ روابط یک متن با دیگر متن‌ها. پژوهشنامهٔ علوم انسانی، شمارهٔ ۵، ۸۳-۹۸.
نامورمطلق، بهمن. (۱۳۹۴). درآمدی بر بینامتنیت: نظریه‌ها و کاربردها. تهران: انتشارات سخن.
نامورمطلق، بهمن، و فخاری‌زاده، نسیم. (۱۳۹۳). خوانش بینانشانه‌ای تصویرسازی‌های گیلگمش با تأکید بر مطالعهٔ تک‌اسطوره- ترامتن. فصلنامهٔ کیمیای هنر، ۳ (۱۲)، ۶۷-۸۶.
وکیلی، هادی، و لعل شاطری، مصطفی. (۱۳۹۴). بررسی میزان انطباق‌پذیری تصویر براق با معراج‌نگاری‌های عصر قاجار با روایات اسلامی. نشریهٔ تاریخ فرهنگ و تمدن اسلامی، ۶ (۶)، ۴۹-۷۰.
وکیلی، ندا، و جوانی، اصغر. (۱۳۹۲). تطبیق بینامتنی تصویرهای دره از کمدی الهی با نسخهٔ مصور معراج‌نامهٔ شاهرخی. نشریهٔ مطالعات تطبیقی هنر، ۳ (۵)، ۴۷-۶۲.
ولش، استوارت کری. (۱۳۸۴). نقاشی ایرانی نسخه‌نگاره‌های عهد صفوی. ترجمهٔ احمدرضا تقاء. تهران: فرهنگستان هنر.
هوشیار، مهران، و افتخاری راد، فاطمه. (۱۳۹۵). آشنایی با خیالی‌نگاری. تهران: نشر سمت.
یاسینی، راضیه. (۱۳۹۵). شمایل‌نگاری دینی در ایران و غرب از آغاز تا دورهٔ معاصر. تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.
یاوری، حسین، و بشارت، مهرنوش. (۱۳۹۶). روایت نقاشی پشت شیشه. تهران: نشر کیان دانش.

Allen, G. (2000). *Intertextuality*. London: Routledge.

Bağc, S., Çağman, F., Renda, G., & Tan nd, Z. (2012). *Osmanl Resim Sanat*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanl ğ Yay nlar .

Lentz, T. & Lowry, G. (1989), *Timur and the Princely vision, Persian art and ulture in the fifteenth century*. Smithsonian Books (DC).

URL1: http://www.iranicaonline.org (access date: 2023/12/ 28)

URL2: www.pinterest.com (access date: 2023/12/ 16)

URL3 :http://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/html/W607/description.html (access date: 2024/1/7)

URL4 : :https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Muhammad_during_the_Isra_and_Mi%27raj_from_Nezami%27s_Khamsa_dated_ 1494.jpg . (access date: 2022/08/12).

An Intertextual Reading of the Mirza Iskandar' Reverse-Glass Painting: A Case Study of the Ascension of the Prophet Muhammad (PBUH)

Maryam Foroughinia
Assistant Professor of Faculty of Applied Arts, Shiraz University of Arts, Iran. (Corresponding Author)/ m.foroughinia@shirazartu.ac.ir
Elahe Imani
Assistant Professor of Faculty of Applied Arts, Shiraz University of Arts, Iran/ e.imani@shirazartu.ac.ir

Received: 20/12/2024
Accepted: 09/04/2025

Introduction
Mi'raj-nāmas are among the most significant categories of illustrated manuscripts in the Islamic world, and over centuries, they have inspired Iranian, Ottoman, and Indian painters. The narrative of the Prophet's Ascension holds a prominent place in Persian literature in both prose and verse sources—including Nizami's Khamsa— and conveys themes related to the celestial journey of the Prophet Muhammad (PBUH). This deeply rooted pictorial tradition, which reached its peak during the Safavid era, not only shaped the compositional strategies and narrative methods of Iranian painters but also through cultural exchanges, influenced Mughal art in India and Ottoman illustration. The continuation of these interactions transformed the visual representation of the Mi'raj across Islamic lands into a base of pictorial adaptations and stylistic transformations. Within this context, reverse-glass painting emerged as a new, popular art form that developed through interaction with Iranian folk culture and became a medium for expressing religious beliefs over the past two centuries. Simple but meaningful motifs were inscribed onto glass, and self-taught, non-academic artists such as Mirza Iskandar established religious iconography in the format of reverse-glass paintings. Although Mirza Iskandar's Mi'raj painting shares fundamental features with classic miniatures, they are distinguished with certain innovations in the representation of specific figures and symbolic elements.

Materials and Methods
The present research is qualitative in method, employing a descriptive–analytic approach and relying on library sources. The research corpus included religious iconography, relevant religious and literary texts, and a selection of Mi'raj paintings from the Safavid to the post-Qajar eras; the research sample was purposefully selected. This study aimed to provide an intertextual reading of visual elements in Mirza Iskandar's Mi'raj painting and to answer two main questions: what intertextual relations can be identified between the visual elements of Mirza Iskandar's Mi'rāj painting and the Mi'rāj iconography found in the earlier and later illustrated traditions? and which nonvisual pre-texts contributed to the formation of this work? The subsidiary questions focused on identifying the religious themes and beliefs reflected in Mirza Iskandar's reverse-glass painting, and the visual strategies employed by the artist to convey these beliefs.

Results and Findings
The findings indicated that the extra-textual reading of the artwork rested upon four axes: the social context, the author (artist), the subject matter, and the hypertexts. An examination of the social context revealed that the tradition of Mi'raj illustration emerged in the early Islamic period in accordance with religious beliefs, flourished under the Timurid, and reached a symbolic and ritualistic phase during the Safavid era. In the Qajar period, with the spread of the religious beliefs, constitutional transformations, the popularity of lithographic printing, and the spread of Parde-negārī, a popular style known as khiyālī-negārī gained prominence, of which reverse-glass painting was a significant manifestation.

From the perspective of authorship, this work of art is attributed to Mirza Iskandar—also known as "Iskandar-e Sabz"— the student of Shazdeh Afsar and a skilled artist in oil painting and shading techniques. After becoming acquainted with Mirza Abbas Shisheh-Negar, he turned to the field of reverse-glass. The establishment of his booth in the Majma' al-Sana'i in Tehran played an important role in the flourishing of reverse-glass painting in the capital.

The subject matter was drawn from two Qur'anic chapters, namely Isra' and Najm and grounded in Islamic and Shi'i narratives. Central elements of the narrative include the Prophet's Ascension, the witnessing of divine signs, and the symbolic presence of Imam Ali. Within the hypertextual

dimension, it became evident that several later images of Mi'raj—especially the work of Mohammad Farahani—were influenced by this painting in terms of composition, color, and scene selection although there were differences in details of illumination, facial features, and arrangement.

Regarding intratextual elements, the reverse-glass oil technique and its inverted execution demonstrated Mirza Iskandar's technical skill. The spiral composition and upward movement of the narrative directly referenced Timurid and Safavid Mi'raj illustrations. The luminous halo of the Prophet and its symbolic linkage to the lion motif created a symbolic and Shi'i concept. The color scheme featured indigo blue, gold, green, and Qajar brown, and the iconography included the Prophet with a veiled face, Gabriel bearing a vexillum, ten winged angels, and a hybrid depiction of Buraq marked by Iranian, Islamic, and Mughal influences. The twelve figures alluded symbolically to the Twelve Imams. The significance of this investigation lied in its ability to reveal the reciprocal interplay of art and text, thereby offering a deeper understanding of Qajar religious art.

Conclusion

Mirza Iskandar's reverse-glass painting is grounded in a network of Iranian pictorial pre-texts, the most significant of which was the spiral compositions of Sultan-Muhammad and the illustrations of the Shiraz Khamsa 915 AH/1509AD. The addition of elements such as peacock wings and tail to the Buraq pattern reflects Mughal influence, while the simplified facial rendering corresponds to Qajar iconography as practiced by Isma'il Jalāyer. The simplification of the scene, the elimination of details, and the emphasis on key visual signs reflect the influence of lithographic printing and large religious curtains. Altogether, the technical constraints of reverse-glass painting, combined with its deep connections to religious texts and Shi'i narratives, have endowed this work with a distinctive, spiritual character.

Keywords: intertextual reading, reverse-glass painting, ascension painting, Mirza Iskander, religious iconography.

References

Allen, G. (2000). *Intertextuality*. London: Routledge.

Afarin, F. (2018). A study of intertextual relations in the shared motifs of Elamite and Achaemenid art. *Journal of Motale'at-e Tatbighi-ye Honar,, 8*(15), 117–133. doi.org/20.1001.1.23453842.1397.8.15.3.8 [In Persian]

Ajaand, Y. (2013). *Esma'il Jalayer*. Tehran: Pikare Publishing. [In Persian]

Akāsheh, S. (2001). *Islamic painting* (G. Tahami, Trans.). Tehran: Hozeh Honari. [In Persian]

Bagc, S., Cagman, F., Renda, G., & Tanind, Z. (2012). *Ottoman painting*. Ankara: Kultur ve Turizm Bakanligi Yayinlari. [In Turkish]

Baharloo, A. (2024). *Religious iconography in Qajar art*. Tehran: Daniyar Publishing. [In Persian]

Bolk̲āri Qahi, H., et al. (2023). An intertextual reading of reverse glass painting and Safavid miniature. *Rahpuy-e Honarhā-ye Senā'i*, 3(2), 33–42.doi.org/10.22034/rac.2024.2019441.1065 [In Persian]

Chahalamirani, L., & Arabzadeh, J. (2019). Representation of Zal in Tahmasbi's Shahnameh with an Intertextual Approach. *Fine Arts – Visual Arts, 24*(1), 69–78.
doi.org/10.22059/JFAVA.2018.233755.665813 [In Persian]

Dehkhoda, A. (1982). *Loghat-nameh* (M. Moein, Ed.). Tehran: Tehran University. [In Persian]

Deylami, M.-H. (1998). *Irshād al-qulūb* (S. Rezaei, Trans.). Tehran: Eslamiyeh. [In Arabic]

Foroughinia, M., & Dadvar, A. (2017). A comparative study of Safavid and Mughal Mi'raj imagery. *Motale'at-e Tatbighi-ye Honar,* (14), 121–135. [In Persian]

Foroughinia, M., & Dadvar, A. (2017). A comparative study of visual features Interaction in Safavid and Mughal Acension paintings. *Comparative Art Studies,* 14, 121–135. [In Persian]

Ghaani, A., & Mehrabi, F. (2019). Visual analysis of a Safavid prayer rug based on Gérard Genette. *Negareh,* (52), 69–83. https://doi.org/10.22070/NEGAREH.2019.4131.2111 [In Persian]

Hoshyar, M., & Eftekhari Rad, F. (2016). *Introduction to Khiyali-negari*. Tehran: Samt. [In Persian]

Ibn Hisham, ʿAbd al-Malik. (2017). *Al-Sīra al-nabawiyya* (M. Ansari, Trans.). Tehran: Molavi. [In Arabic]

Kāzeruni, J., & Salahshur, F. (2008). *Reverse glassPainting*. Tehran: Nazar. [In Persian]

Kermani (Kulayni), M. b. Ya'qub. (1996). *Al-Kāfī* (M. Kamara'i, Trans.). Tehran: Osveh. [In Arabic]

Kian-Asl, M. (2023). A *Khiyali-negari* -analysis of the "Ring-Giving in Mi'raj" painting. *Interdisciplinary Studies,of Art and Humanities 2*(6), 87–105. [In Persian]
Kurkian, M., & Siker, J. (1998). *Gardens of imagination*. Tehran: Farzan. [In Persian]
Lentz, T., & Lowry, G. (1989). *Timur and the princely vision: Persian art and culture in the fifteenth century*. Washington, DC: Smithsonian Books.
Majlesi, M. B. (1936). *Bahr al-anvār*. Tehran: Eslamiyeh. [In Arabic]
Mirzaei-Mehr, A. (2007). *Holy Shrine paintings of Iran*. Tehran: Academy of Arts. [In Persian]
Mehdizadeh, A., & Bolkhari Qahi, H. (2014). Shi'i symbols in the Mi'raj imagery of the Falnâmeh of Tahmasb. *Shi'a Studies Journal*, *12*(46), 25–46. [In Persian]
Moghannee-Pour, M., & Zafarmand, S. J. (2020). A model for subject formation in comparative art studies. *Comparative Art Studies*, *10*(19), 121–135.
https://doi.org/10.29252/mth.10.19.121 [In Persian]
Mir-Mostafa, H. (2008). *Ghahveh Khaneh painting*. Tehran: Simaye Kowsar. [In Persian]
Nāmvar-Motlagh, B. (1999). Transtextuality: A study of relations between texts. Pazhuheshnāmeh-ye Olum-e Ensāni, 5, 83–98. [In Persian]
Nāmvar-Motlagh, B. (2015). *Introduction to intertextuality: Theories and applications*. Tehran: Sokhan. [In Persian]
Nāmvar-Motlagh, B., & Fakhari-Zadeh, N. (2014). An intersemiotic reading of Gilgamesh illustrations through monomyth–transtextuality. *Kimiyā-ye Honar*, *3*(12), 67–86. [In Persian]
Pakbaz, R. (1999). *Encyclopedia of art*. Tehran: Farhang-e Mo'aser. [In Persian]
Qomi, A. (2000). *Montahā al-āmāl* (N. Baqer Beidahandi, Ed.). Tehran: Dalil. [In Arabic]
Quran. (n.d.). *The Holy Qur'an*. [In Arabic]
Rezā Tehrani, R. (2010). Comparative review of the structure of two Mi'raj manuscripts. *Negareh*, 14, 23–37. [In Persian]
Sajjadi, M. (2012). *Reverse glass painting in Iran* (Master's thesis). University of Tehran. [In Persian]
Sallāhshur, F. (2004). Reverse glass painting in Iran. *Proceedings of the Iranian Art Conference*, 433–459. Tehran: Iranology Foundation. [In Persian]
Sāsāni, F. (2005). The impact of intertextual relations on textual interpretation. *Journal of Language and Linguistics*, *1*(2), 39–55. [In Persian]
Seif, H. (1992). *Reverse glass painting*. Tehran: Soroush. [In Persian]
Seif, H. (1997). *Tile painting*. Tehran: Soroush. [In Persian]
Seif, H. (2010). The last flicker of reverse glass painting. *Tandis Magazine*, 28, 12–13. [In Persian]
Shahbeigi, H., & Khosravi Bijāem, F. (2021). Iconography of Buraq in Islamic Iran. *Rahpuy-e Honarhā-ye Tajassomi*, *4*(2), 47–58. [In Persian]
Shamsi, L., & Shad Qazvini, P. (2006). Mi'raj-nāmeh: A jewel of Ilkhanid painting. *Fine Arts Journal*, (28), 85–92. [In Persian]
Sheikh Mufid. (1999). *Al-Irshād* (H. Rasuli, Trans., 8th ed.). Tehran: Farhang-e Eslami. [In Arabic]
Sheikhi, A., & Sadeghi-Far, M. (2018). Evolution of Buraq imagery in Iranian painting. *Iranian Scaientific Assosiation of Visual Arts*, (5), 93–106. https://doi.org/10.22051/jtpva.2018.3937 [In Persian]
Shin Dashtgol, H. (2012). *Mi'raj imagery from manuscripts to folk painting*. Tehran: Elmi va Farhangi. [In Persian]
Tabatabaei, S. M. H. (1974). *Tafsir al-Mizan* (S. M. B. Mousavi, Trans.). Tehran: Eslami. [In Arabic]
Taghavi, T., & Pahlevan, M. (2020). Intertextual reading of Mansur Gandriz's figurative works. *Fine Arts – Visual Arts*, *25*(2), 95–104. https://doi.org/10.22059/jfava.2018.264599.666007 [In Persian]
Vakili, H., & Lal Shateri, M. (2015). Compatibility of buraq imagery in Qajar Mi'raj narratives. *Journal of Islamic Culture & Civilization*, *6*(6), 49–70. [In Persian]
Vakili, N., & Javani, A. (2013). Intertextual comparison of Dante's Inferno and the Shahrokhi Mi'raj-nāmeh. *Comparative Art Studies*, *3*(5), 47–62. [In Persian]
Welch, S. C. (2005). *Iranian painting in Safavid manuscripts* (A. Taqa, Trans.). Tehran: Academy of Arts. [In Persian]
Yasini, R. (2016). *Religious iconography in Iran and the West*. Tehran: Research Institute of Culture and Art. [In Persian]
Yavari, H., & Besharat, M. (2017). *The narrative of reverse glass painting*. Tehran: Kian Danesh. [In Persian]

مقاله:
علمی‌ترویجی

10.22052/HSI.2025.254544.1171

بررسی شکل و نقش در آینه‌کاری خانه‌های تاریخی تهران دورۀ قاجار*

نیلوفر ایزدی**
علیرضا شیخی***

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۱/۳۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۴/۱۱

چکیده

هنر آینه‌کاری را می‌توان از آخرین نوآوری‌های هنرمندان ایرانی در حوزۀ معماری داخلی و تزیین بناها دانست. هدف این پژوهش که بر پایۀ روش‌های تحقیق کتابخانه‌ای و مطالعات میدانی انجام شده، بررسی ویژگی‌های شکلی و نقوش به‌کاررفته در تزیینات آینه‌کاری خانه‌های تاریخی تهران در دورۀ قاجار است. در این راستا، پرسش اصلی پژوهش عبارت است از: ویژگی‌های شکلی و نقوش در آینه‌کاری بناهای مسکونی تهران در دورۀ قاجار چیست؟ یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که فضاهای آینه‌کاری‌شده در خانه‌های تاریخی تهران، که عمدتاً در بخش شاه‌نشین قرار داشته‌اند، افزون بر جنبۀ تزیینی، به‌دلیل موقعیت مکانی در بخش زمستان‌نشین خانه (شمال و غرب)، دارای کارکرد کاربردی نیز بوده‌اند. در بخش تابستان‌نشین نیز شاه‌نشین‌ها با کارکرد بادگیر و تبدیل فضا به ایوان، مورد توجه معماران قرار گرفته‌اند. نتیجه بیانگر آن است که در میان نقش‌مایه‌های آینه‌کاری، نقوش هندسی بیشترین و نقوش حیوانی کمترین بسامد را دارند. همچنین در میان اجزای تزیینی، قاب‌بندی‌ها بیشترین فراوانی و عناصر جام و شمعدان کمترین میزان استفاده را به خود اختصاص داده‌اند.

کلیدواژه‌ها:

آینه‌کاری، تزیینات معماری، خانه‌های تاریخی تهران، دورۀ قاجار، نقوش تزیینی.

* این مقاله برگرفته از پایان‌نامۀ نویسندۀ اول به راهنمایی دکتر علیرضا شیخی در دانشگاه هنر است.

** دانش‌آموخته کارشناسی ارشد، گروه صنایع دستی، دانشکدۀ هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران/ niloofariizadi@gmail.com

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

۱. مقدمه

اوج استفاده از آینه‌کاری در معماری ایرانی مربوط به دورهٔ قاجار است که نمونهٔ آن را در کاخ‌ها، امامزاده‌ها و برخی از خانه‌های اعیانی می‌توان مشاهده کرد. در تهران نیز فضای گسترده‌ای از شاه‌نشین و سرسرای خانه‌های تاریخی به این تزیینات، مزین شده‌اند که گویای ذوق و هنر معماران و استادکاران آن زمان است. اگرچه اهمیت این هنر در فرهنگ و هنر ایرانی بر همگان واضح است، پژوهش‌های جامعی در حوزهٔ ویژگی‌های ظاهری و نقوش به‌کاررفته در آینه‌کاری خانه‌های تاریخی تهران انجام نشده است؛ به همین دلیل، این تحقیق قصد دارد به این کمبود پاسخ دهد. هدف کلی این پژوهش، شناسایی و تحلیل ویژگی‌های شکلی و نقوش آینه‌کاری در خانه‌های تاریخی تهران از دورهٔ قاجار تا پهلوی است. برای این منظور، نمونه‌هایی از ده خانهٔ تاریخی تهران که از آینه‌کاری در طراحی داخلی و خارجی بهره‌مند هستند، انتخاب شده و اطلاعات ازطریق مطالعهٔ کتابخانه‌ای و تحقیقات میدانی جمع‌آوری شده است. در شیوهٔ میدانی، مطالعات بر مبنای عکاسی از اماکن مسکونی تاریخی دورهٔ قاجار در تهران و همچنین مصاحبه با استادکاران آینه‌کاری استوار است که نقش مهمی در فهم بهتر فرایند و نقش آن‌ها در حفظ این هنر دارد. روش نمونه‌گیری در این پژوهش هدفمند و از نوع موارد بارز است. نتایج این مطالعه می‌تواند به حفظ و ترویج هنر آینه‌کاری کمک کند و راه را برای مطالعات آتی هموارتر سازد. روش نمونه‌گیری در این پژوهش هدفمند و از نوع موارد بارز است.

۱-۱. پیشینهٔ پژوهش

علیرضا شیخی (۲۰۲۵) در مقالهٔ «یافته‌ها و تحلیل فرهنگی آینه‌کاری در ابنیهٔ تاریخی ایران از قرن دهم هجری تا دورهٔ معاصر» به بازشناسی شیوه‌های آینه‌کاری از عصر صفوی تا دورهٔ معاصر و جایگاه فرهنگی آینه در ابنیهٔ تاریخی اهتمام کرده است. وی همچنین، در مقالهٔ «بازجستی در شیوه‌ها و نقوش آینه‌کاری حرم مطهر امام رضا(ع)» (همو، ۱۴۰۲)، به بررسی شیوه‌های آینه‌کاری در حرم مطهر امام رضا(ع) و نقوش به‌کاررفته در جداره‌ها پرداخته است. حمید عزیزی بندرآبادی و سید فضل‌الله میردهقان (۱۳۹۸) در مقالهٔ «پژوهشی بر هنر آینه‌کاری در خانه‌های قاجاری بافت تاریخی شهر یزد»، به بررسی و شناسایی روش‌ها و نقوش آینه‌کاری‌شده در خانه‌های تاریخی شهر یزد پرداخته‌اند. سمیه شیروانی دشتک (۱۳۹۶) در پایان‌نامهٔ «توصیف و تحلیل تزیینات معماری تالار آینه در خانه‌های تاریخی شیراز»، با تأکید بر فنون و تنوع نقوش آینه‌کاری و طبقه‌بندی و تشریح ویژگی‌های تجسمی تالار آینه پرداخته است. طاهره مقیم‌پور بیژنی (۱۳۸۷) در مقالهٔ «آینه‌کاری در معماری دورهٔ قاجار(نگاهی مختصر بر پیشینهٔ آینه و کاربرد آن در تاریخ هنر ایران»، به بررسی پیشینه و سیر تاریخی آینه در معماری و هنر ایران اهتمام داشته است. مسلم میش‌مست‌نهی و عباس عابد اصفهانی (۱۳۸۶) در مقالهٔ «بررسی تکنیک ساخت آینه و آینه‌کاری در تزیینات معماری ایران (با نگاهی ویژه به اصفهان دورهٔ صفوی)»، نگاهی به تاریخچهٔ ساخت آینه، انواع آن و روش‌های آینه‌کاری در اصفهان دورهٔ صفوی داشته است. محمدحسن سمسار (۱۳۷۶) در مقالهٔ «آینه‌کاری در تزیینات وابسته به معماری دوران اسلامی ایران» به بررسی سیر تاریخی هنر آینه‌کاری و سیر تکامل آن و اولین استفاده از آن در بنا پرداخته‌اند. نیز سمسار (۱۳۴۲) در مقالهٔ «آیینه و سرگذشت آن»، به بررسی آینه و پیشینهٔ آن پرداخته است. با وجود این، آینه‌کاری تهران مورد توجه جدی نبوده و کمتر مورد مطالعه قرار گرفته است. مرور پژوهش‌های پیشین نشان می‌دهد که بیشتر مطالعات درزمینهٔ آینه‌کاری بر بناهای مذهبی یا خانه‌های تاریخی شهرهایی چون اصفهان، شیراز و یزد تمرکز داشته و خانه‌های تاریخی تهران کمتر مورد توجه قرار گرفته‌اند. این خلأ پژوهشی اهمیت بررسی آینه‌کاری در خانه‌های قاجاری تهران را دوچندان می‌کند، زیرا مطالعهٔ این نمونه‌ها می‌تواند ویژگی‌های بومی، ساختارهای ترکیبی و تنوع نقوش در معماری مسکونی این دوره را روشن‌تر سازد و شناخت جامع‌تری از سیر تحول هنر آینه‌کاری در پایتخت ارائه دهد.

۱-۲. هدف پژوهش

این پژوهش با هدف بررسی شکل‌ها و نقش‌های به‌کاررفته در آینه‌کاری خانه‌های تاریخی تهران در دورهٔ قاجار انجام شده است. در این راستا، گونه‌های مختلف نقوش و ساختارهای هندسی، آرایه‌های تزیینی و الگوهای رایج در آینه‌کاری این دوره مورد تحلیل و طبقه‌بندی قرار می‌گیرند. همچنین نحوهٔ به‌کارگیری این عناصر در فضاهای مختلف خانه‌های تاریخی مورد بررسی قرار گرفت.

۲. پیشینهٔ آینه‌کاری در ایران

آینه به‌دلیل انعکاس تصویر، از دوران باستان مورد توجه انسان بوده است. با کشف فلزات به‌ویژه مس و صیقل دادن سطوح مسی، انسان به هدف خود نزدیک شد. در ایران، قدیمی‌ترین آینه‌های از حفریات تپهٔ سیلک به دست آمده‌اند. پس از مس، مفرغ روی کار آمد. از دورهٔ هخامنشی آینه‌ای

به دست نیامده است. در دورهٔ سلوکی، آینه‌ها همچنان مفرغی بودند تا دورهٔ ساسانیان که در آلیاژ آینه‌ها مقدار زیادی نقره استفاده شد که باعث بهتر جلا دادن و صیقلی شدن بیشتر سطح آینه شد. در دورهٔ اسلامی، علاوه‌بر آینه‌های برنزی و مسی، شاهد آینه‌های آهنی نیز هستیم. استفاده از آینه‌های فلزی تا دورهٔ صفویان رایج بود تا اینکه آینه‌های بلورین از اروپا به‌وسیلهٔ تجار وارد ایران شد (سمسار، ۱۳۴۲: ۲۴-۲۸). متأسفانه مدارک مکتوبی دربارهٔ ظهور آینه‌کاری در ایران وجود ندارد، اما براساس مستندات شفاهی، تزیین بنا با آینه برای نخستین‌بار در شهر قزوین، پایتخت شاه‌طهماسب اول، آغاز شده است. پس از دورهٔ صفوی تا دورهٔ قاجار، تنها به نام کاخ وکیل شیراز برمی‌خوریم که ظاهراً آینه‌کاری داشته و توسط آغا محمدخان قاجار ویران گشته و آینه‌های آن برای تزیین دارالعمارهٔ تهران که بعدها به ایوان مرمر مرسوم شد، به تهران منتقل شده است (میش‌مست‌نهی و عابد اصفهانی، ۱۳۸۶: ۴۸-۴۹). از اوایل دورهٔ قاجار به‌دلیل ورود آینه‌های نازک‌تر به ایران و به‌خاطر برش‌پذیری راحت‌تر این نوع آینه‌ها، هنرمندان آینه‌کار فرصت یافتند تا توانایی خود را با برش‌های ظریف‌تر آینه به نمایش بگذارند و به‌تبع آن با آزادی بیشتر در ارائهٔ کارهای متنوع، هنر آینه‌کاری را به اوج خود رساندند. از آثار این دوره می‌توان به تالار آینهٔ کاخ گلستان، تالارها و اتاق‌های شمس‌العماره، خانه‌های دورهٔ قاجار در تهران و دارالسیادهٔ آستان قدس رضوی (اولین بنای مذهبی آینه‌کاری‌شده در ایران) اشاره کرد (ایزدی، مصاحبه منتشرنشده با استاد گنجوی، ۱۴۰۰). این هنر در کنار سایر تزیینات مانند گچبری و نقاشی دیواری، جلوه‌ای باشکوه به فضاهای داخلی می‌بخشد.

۴. معرفی خانه‌های تاریخی دورهٔ قاجار در تهران

در دورهٔ قاجار، تهران به‌عنوان پایتخت ایران انتخاب شد و توسعهٔ شهری آن با سرعتی چشمگیر آغاز گردید. در این دوران، خانه‌های تاریخی فراوانی ساخته شد که امروزه از مهم‌ترین میراث معماری تهران به شمار می‌آیند. این خانه‌ها اغلب متعلق به اشراف، درباریان، تجار و افراد سرشناس بودند و ویژگی‌های منحصربه‌فردی در طراحی و نحوهٔ قرارگیری داشتند. این بناها به‌صورت درون‌گرا، با حیاط‌های مرکزی و فضاهای تفکیک‌شده ساخته شده‌اند و ازنظر تزیینات، جلوه‌هایی از هنر دورهٔ قاجار را به نمایش می‌گذارند.

۴-۱. خانهٔ وثوق (قوام‌الدوله)

تصویر ۱: خانهٔ وثوق (نگارندگان)

عمارت در داخل کوچهٔ میرزا محمود وزیر قرار دارد. این عمارت در سال ۱۲۵۳ق، در دوران سلطنت محمدشاه قاجار احداث شد و متعلق به میرزا محمدخان قوام‌الدوله بود. عمارت کنونی بازمانده مجموعه‌ای وسیع است (آرشیو ثبتی خانهٔ وثوق، مرداد ۱۴۰۰). ساختمان تاریخی قوام‌الدوله، بنایی سه‌طبقه است که دو حیاط بزرگ در شمال و جنوب، آن را در بر گرفته‌اند. در بخش شمالی، تالار نقاشی و در سمت مقابل، تالار آینه قرار دارد. در جنوب تالار نیز، یک ارسی سرلنگه، ارتباط میان تالار آینه و تالار نقاشی را برقرار می‌سازد تا در صورت نیاز، چشم‌انداز در چشم‌انداز و نقش‌درنقش ترکیب گردد. در دو سوی شاه‌نشین دو بادگیر قرار دارند که از داخل کوچه منظری دل‌انگیز به خانهٔ قوام‌الدوله می‌بخشند. آینه‌کاری‌های مورد مطالعهٔ این بنا، در تالار آینه واقع در طبقهٔ اول ساختمان و همچنین به‌صورت محدود در تالار نقاشی دیواری دیده می‌شوند.

۴-۲. خانهٔ سلطان‌بیگم (خانهٔ موزهٔ بازار)

تصویر ۲: خانهٔ سلطان‌بیگم (نگارندگان)

این خانه در محدودهٔ میان خیابان‌های پامنار و ناصرخسرو واقع شده است. این بنا مربوط به اواخر دوران قاجار بوده و متعلق به سلطان‌بیگم شجاعی، همسر محمدرضا شجاع‌الممالک، تفنگدارباشی سلطنت قاجار (خواهر همسر احمدشاه قاجار) است. تالار آینه در مرکز ساختمان غربی جای گرفته است (آرشیو خانهٔ سلطان‌بیگم، مرداد ۱۴۰۰). تزیینات آینه‌کاری این خانه در بخش شاه‌نشین، شامل قطاربندی، مقرنس‌کاری و جام‌های مستطیل‌شکل، همراه با نقاشی‌های

گیاهی و طرح‌هایی الهام‌گرفته از نقاشی اروپایی بر روی گچ و آینه، نقاشی پشت شیشه و نقوش تاج مرصع‌کاری به چشم می‌خورد.

۴-۳. خانهٔ امام‌جمعه

در اواسط سلطنت ناصرالدین‌شاه در محلهٔ عودلاجان (در محدودهٔ ناصرخسرو) ساخته شد. ابتدا این خانه متعلق میرزا آقاخان نوری، صدراعظم ناصرالدین‌شاه بود و در ادوار بعد امام‌جمعهٔ تهران در آن سکونت گزید. ساختمان خانهٔ امام‌جمعه دوطبقهٔ تالار تابستانی و زمستانی است که هریک با ارسی‌های کشویی از یکدیگر و از فضای بیرون جدا می‌شوند. تزیینات آینه‌کاری مورد بررسی در این بنا، در سالن‌ها و ایوان طبقهٔ دوم واقع شده‌اند.

تصویر ۳: خانهٔ امام‌جمعه (نگارندگان)

۴-۴. خانهٔ مقدم

ازجمله خانه‌های مجلل دورهٔ قاجار در تهران است که در شمال خیابان امام خمینی، بین خیابان ولی‌عصر و شیخ هادی واقع شده است. براساس اقوال رایج، این خانه در دوران مظفرالدین‌شاه و به سبک معماری قاجار بنا شده است. بعدها این خانه توسط محسن مقدم، فرزند کوچک احتساب‌الملک اداره شد. دکتر مقدم از شانزده‌سالگی و بنا بر سلیقهٔ شخصی، شروع به جمع‌آوری کلکسیون‌های متعددی از آثار هنری نمود. در واپسین سال‌های عمر خود، محسن مقدم خانهٔ پدری را به‌همراه تمامی آثار موجود به دانشگاه تهران واگذار کرد (آقایی، ۱۳۹۰: ۷ـ۱۷). تزیینات آینه‌کاری مورد مطالعه مربوط به ایوان عمارت قاجاری (اندرونی)، سالن زمستانی (اتاق قاجار) در بخش اندرونی و به‌صورت محدود در حوضخانه قرار دارند. عمارت اندرونی، در ضلع شمالی حیاط اندرونی واقع است و شامل یک زیرزمین، ایوان، اتاق زمستانی و اتاق نشیمن می‌شود. آینه‌کاری‌های مقرنس و نقاشی‌های پشت شیشه در این خانه جلوه‌ای چشمگیر دارند.

تصویر ۴: خانهٔ مقدم، ایوان عمارت قاجاری (نگارندگان)

۴-۵. خانهٔ فخرالملوک

در خیابان امیرکبیر، کوچهٔ میرزا محمود وزیر واقع شده است. خانهٔ فخرالملوک متعلق به میرزا محمود وزیر بوده و دختران او (فخرالملوک و نیرالملوک) در آنجا بزرگ شده‌اند. قدمت بنا به دورهٔ قاجار بازمی‌گردد. در سال‌های بعد، خانم بهرمند که علاقه‌مند به خانه‌های تاریخی بود، آن را از ورثه خریداری کرد و به ثبت ملی رساند. اکنون فقط بخش شاه‌نشین از این عمارت باقی مانده است و سایر قسمت‌ها بازسازی شده‌اند. تزیینات آینه‌کاری موجود در بنا در بخش شاه‌نشین قرار دارد. در دههٔ گذشته، این عمارت تغییر کاربری یافته و با عنوان سفره‌خانهٔ سنتی فخرالملوک شناخته می‌شود.

تصویر ۵: خانهٔ فخرالملوک (نگارندگان)

۴-۶. خانهٔ میرزاشفیع

مربوط به اواخر دورهٔ قاجار بوده و در محلهٔ پامنار واقع شده است. با وجود ارزش تاریخی، این خانه متأسفانه به حال خود رها شده و در حال نابودی است. اطلاعات مکتوبی دربارهٔ پیشینهٔ این بنا در دست نیست؛ اما با توجه به بخش‌های باقی‌مانده، به نظر می‌رسد که دارای یک حیاط و اتاق‌هایی در پیرامون آن، زیرزمین و اتاقی در مجاورت شاه‌نشین بوده است. تزیینات به‌کاررفته در

تصویر ۶: خانهٔ میرزاشفیع (نگارندگان)

این بنا (در بخش‌های باقی‌ماندهٔ شاه‌نشین) ترکیبی چشم‌نواز از آینه‌کاری و گچ‌بری است.

تصویر ۷: خانهٔ تیمورتاش (نگارندگان)

۴-۷. خانهٔ تیمورتاش (موزهٔ جنگ)

خانهٔ تیمورتاش در زمان پادشاهی احمدشاه ساخته شده است. این بنا در ضلع شمال غربی باغ پادگان باغشاه سابق (میدان حر امروزی) و در دانشگاه جنگ قرار دارد. «عبدالحسین تیمورتاش» در اوایل دوران پهلوی، این عمارت را از «سردار محتشم بختیاری» خریداری نمود. پس از مصادرهٔ اموال تیمورتاش، بنای مذکور سال‌ها متروک ماند تا اینکه در سال ۱۳۱۲ خورشیدی، همزمان با تأسیس دانشگاه جنگ در مجاورت عمارت کلاه‌فرنگی، به ساختمان فرماندهی دانشگاه جنگ تبدیل شد. در دوران پهلوی دوم، ساختمان سومی نیز میان این دو عمارت احداث گردید. زیباترین ویژگی این بنا، تزیینات خیره‌کنندهٔ آینه‌کاری آن است که بر گنبد مدور سقف و حاشیه‌های آن نشسته‌اند. این آینه‌کاری‌ها در راه‌پلهٔ ورودی ضلع شمالی و پنجره‌های ارسی، با بازی نور و سایه، فضایی مسحورکننده آفریده‌اند.

تصویر ۸: خانهٔ قوام (موزهٔ آبگینه) سرسرای طبقهٔ فوقانی (نگارندگان)

۴-۸. خانهٔ قوام (موزهٔ آبگینه)

خانهٔ قوام (موزهٔ آبگینه)، این بنای تاریخی متعلق به دورهٔ قاجار که به «مجموعهٔ قوام» معروف است، در خیابان سی تیر (قوام‌السلطنه سابق) قرار دارد. معماری آن ترکیبی هنرمندانه از سبک سنتی ایرانی و معماری اروپایی قرن نوزدهم را ارائه می‌دهد و با پلان هشت‌گوش و ستون‌های کاذب در ورودی طراحی شده است. این بنا شامل دوطبقهٔ اصلی و یک زیرزمین می‌باشد که ارتباط بین طبقات از طریق پلکان دوطرفهٔ چوبی با الهام از معماری روسی برقرار شده است. در سرسرای طبقهٔ فوقانی، حاشیه‌های گچ‌بری‌شده همراه با آینه‌کاری‌های ظریف در سقف، فضایی چشم‌نواز و منحصربه‌فرد خلق کرده‌اند که از زیباترین عناصر تزیینی این عمارت به شمار می‌رود.

تصویر ۹: عمارت مسعودیه (نگارندگان)

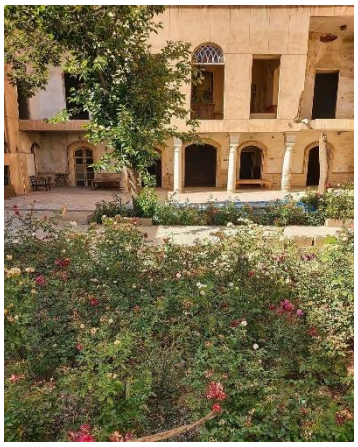
۴-۹. عمارت مسعودیه

ازجمله باغ‌ها و عمارات تاریخی محلهٔ دولت در میدان بهارستان بود که توسط میرزا مسعود ملقب به ظل‌السلطان فرزند ناصرالدین‌شاه، در سال ۱۲۹۵ قمری و به سرپرستی رضاقلی‌خان ایجاد گردید (آیت‌الله‌زاده شیرازی، ۱۳۹۰: ۱۲-۱۳).

این عمارت دارای تالار آینهٔ منحصربه‌فردی است که براساس تصاویر آرشیوی، آینه‌کاری‌های آن بر روی سقف تالار و نمای بیرونی دیوان‌خانه قرار گرفته‌اند. ویژگی آن استفاده از تکنیک پیشرفتهٔ لایه‌های متعدد آینه روی آینه است که برخلاف شیوه‌های مرسوم گره‌چینی در آن دوره، بیشتر بر نقوش خورشیدی تأکید داشته و فضایی متفاوت و چشم‌نواز خلق کرده است.

۴-۱۰. خانهٔ ظروفچی

در محلهٔ عودلاجان، خیابان جاویدی، کوچهٔ حنیف‌نژاد قرار دارد. براساس گفته‌های محمد ظروفچی پسر این خاندان، این بنا متعلق به اواخر دورهٔ قاجار است. معماری خانه ویژگی‌های منحصربه‌فردی دارد؛ ازجمله طاق‌های چوبی در طبقهٔ همکف. بخش اصلی خانه شامل یک سرسرا با دو اتاق و صندوقخانه است که ازطریق راه‌پله‌ای به طبقهٔ فوقانی متصل می‌شود. طبقهٔ دوم به‌عنوان مهمانخانه مورد استفاده قرار می‌گرفته است. ازجمله تزیینات برجستهٔ این بنا می‌توان به آینه‌کاری‌های سقف و راه‌پلهٔ ورودی اشاره کرد (ایزدی، مصاحبه با محمد ظروفچی، مرداد ۱۴۰۰).



تصویر ۱۰: خانهٔ ظروفچی (نگارندگان)

تصویر ۱۱: نقشهٔ خانه‌های تاریخی تهران:
۱. خانهٔ وثوق؛ ۲. خانهٔ سلطان‌بیگم؛ ۳. خانهٔ امام‌جمعه؛ ۴. خانهٔ مقدم؛ ۵. خانهٔ فخرالملوک؛ ۶. خانهٔ میرزاشفیع؛ ۷. خانهٔ تیمورتاش؛ ۸. خانهٔ قوام؛ ۹. عمارت مسعودیه؛ ۱۰. خانهٔ ظروفچی

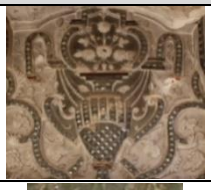
۵. شکل در آینه‌کاری‌های عصر قاجار تهران

این پژوهش با بررسی میدانی و مطالعات تطبیقی خانه‌های تاریخی مورد اشاره، به تحلیل نظام‌مند تزیینات آینه‌کاری در دو سطح متفاوت می‌پردازد: نخست از منظر شکل‌شناختی با تمرکز بر طبقه‌بندی ساختارهای هندسی و فرمال آینه‌کاری‌ها، و سپس ازطریق مطالعهٔ محتوایی با تحلیل نقوش و الگوهای تزیینی به‌کاررفته، که درمجموع رویکردی جامع برای درک ویژگی‌های هنری و معماری این عناصر تزیینی ارائه می‌دهد.

۵-۱. شکل گلدانی

شکل گلدانی از نقوش شاخص و پرکاربرد در تزیینات دورهٔ قاجار است که به فراوانی در حجاری، کاشی‌کاری و آینه‌کاری منازل مسکونی تهران این دوره دیده می‌شود. این نقش معمولاً از چهار بخش اصلی تشکیل شده است: پایه، بدنه، گردن یا گلوگاه، و دسته. در نمونه‌های ساده‌شده، اغلب فقط پایه و بدنه باقی مانده و دسته‌ها و گلوگاه حذف شده‌اند. تنوع قابل توجهی در کاربرد این نقش وجود دارد که شامل انواع مختلفی همچون گلدان‌های دسته‌دار با تزیینات جواهرنشان، دوطبقه، پایه‌دار، کاسه‌بشقابی، پایه جام و شمعدان، جامی‌شکل، شلجمی و بته‌دار ساده می‌شود. بیشترین تنوع و کاربرد این نقش تزیینی را می‌توان در تزیینات خانهٔ میرزاشفیع مشاهده کرد که نشان‌دهندهٔ اهمیت و محبوبیت این نقش در معماری مسکونی دورهٔ قاجار است (جدول ۱).

جدول ۱: پراکندگی شکل گلدانی در خانه‌های مورد مطالعه (نگارندگان)

ردیف	نام خانه	نوع گلدان	عناصر تشکیل‌دهنده	نوع آینه‌کاری	تصویر
۱	خانهٔ میرزا شفیع	گلدان جواهرنشان	دسته، تزیینات جواهرنشان، پایه، گردن	ترکیب الماس‌تراش و تسمه. استفاده از آینهٔ رنگی	
۲	خانهٔ وثوق	گلدانی دوطبقه	پایه، اسلیمی‌های گچبری، گل مینا آینه‌کاری	الماس‌تراش، بدنهٔ گلدان، نگینی، پایه، استفاده از آینهٔ رنگی، آینه روی آینه، گل مینا	

ردیف	نام خانه	نوع گلدان	عناصر تشکیل‌دهنده	نوع آینه‌کاری	تصویر
		پایهٔ جام و شمعدان	شاخه‌های جام، تزیینات گچ‌بری	برهشته، الماس‌تراش (آینه روی گچ)، آینه روی آینه، لایه‌چینی	
۳	خانهٔ امام‌جمعه	گلدانی پایه‌دار	دسته، حاشیهٔ گچ‌بری، تزیین گل و جواهرنشان	الماس‌تراش، نگینی، آینهٔ رنگی تخت و الماس‌تراش، آینه‌کاری تخت، نقاشی روی آینه، حاشیهٔ لایه‌چینی	
۴	خانهٔ تیمورتاش	کاسه‌بشقابی	تزیین گل گچ‌بری، تزیینات گیاهی، تزیین گل آینه‌کاری، پایه	الماس‌تراش، نگینی، آینهٔ رنگی، تخت و الماس‌تراش، آینه‌کاری تخت، نقاشی روی آینه، حاشیهٔ لایه‌چینی	
		بته‌دار	پایه، بته، تزیین گل آینه‌کاری	الماس‌تراش	
۵	خانهٔ سلطان‌بیگم	جامی‌شکل	پایه‌دار	نقاشی پشت آینه	
۶	خانهٔ فخرالملوک	شلجمی‌شکل	بدنهٔ شلجمی	الماس‌تراش	
۷	خانهٔ مقدم	ساده			

۵-۲. شکل منفرد

شکل‌های منفرد به‌عنوان عناصر تزیینی مستقل، بدون ترکیب با الگوهای پیچیده‌تر در معماری دورهٔ قاجار ظاهر شده‌اند. این نقوش که عمدتاً ماهیتی ساده و خودبسنده دارند، به دو شکل اصلی قابل مشاهده‌اند: یا به‌صورت تک‌واحدی در بخش‌های خاص بنا یا با تکرارهای محدود و حساب‌شده در قسمت‌های مختلف تکرار شده‌اند. ازجمله شاخص‌ترین نمونه‌های این گروه می‌توان به گل‌های تزیینی، ستاره و بته‌جقه اشاره کرد که هرکدام به‌تنهایی و بدون نیاز به ترکیب با دیگر عناصر، توانسته‌اند زیبایی خاصی به فضاهای معماری ببخشند. این ویژگی سادگی و خودکفایی، امکان بهره‌گیری انعطاف‌پذیر از آن‌ها در موقعیت‌های مختلف معماری را فراهم می‌ساخته است.

جدول ۲: پراکندگی شکل منفرد (نگارندگان)

ردیف	نام خانه	محل قرارگیری	نحوهٔ اجرا	تصویر
۱	میرزاشفیع	روی دیوار شاه‌نشین	آینه روی گچ، قربالی مقعر و نیلوفری، آینه چندلایه روی گچ	
۲	فخرالملوک	روی سقف ضلع شرقی	آینه روی گچ	
۳	مقدم	ایوان شرقی و غربی، جدارهٔ اتاق	آینه روی گچ	
۴	تیمورتاش	قسمت گنبدی سقف	آینه روی گچ	
۵	وثوق	روی دیوار شاه‌نشین	آینه روی گچ	
۶	سلطان‌بیگم	دیوار شاه‌نشین، ازارهٔ شاه‌نشین	قربالی محدب، ترصیع، آینه روی گچ، لایه‌چینی	
۷	امام‌جمعه	ضلع شرقی سالن جنوبی، سقف سالن شمالی، ضلع شرقی سالن شمالی	آینه روی گچ	

۶. نقش‌مایه‌های تزیینی

۶-۱. نقوش هندسی

براساس مطالعات انجام‌شده، نقوش هندسی از پرکاربردترین نقوش تزیینی در کاخ‌ها و خانه‌های قاجاری تهران بوده‌اند. این نقوش به‌گونه‌ای گسترده مورد استفاده قرار گرفته‌اند که حتی در خانه‌های ساده مانند خانهٔ ظروفچی نیز ـ هرچند به میزان کم ـ به کار رفته‌اند.

۶-۲. جام آینه‌ها

ازجمله نقوش منظم هندسی هستند که در فضاهای مختلف به‌صورت قرینه به کار گرفته شده‌اند. در خانهٔ سلطان‌بیگم (طبق جدول سه) آینه‌های مستطیل‌شکل در ابعاد مختلف بر روی دیوارها، درون طاقچه‌ها و پیرامون آن‌ها نصب شده‌اند. در خانهٔ فخرالملوک نیز آینه‌های مستطیلی درون طاقچه‌ها نصب شده‌اند که دورتادور آن‌ها با قاب‌های گچی تزیین شده است. این تزیینات با نقوش مختلف آراسته می‌شدند. در قسمت شومینه نیز جام آینه قرار گرفته شده است. همچنین در قسمت بالای درب‌های دو طرف اتاق‌ها، از جام‌های آینه‌ای بزرگ و یک‌تکه در قالب طاق‌نماها استفاده شده که نشان‌دهندهٔ تنوع کاربرد این عنصر تزیینی در معماری مسکونی دورهٔ قاجار است.

جدول ۳: پراکندگی جام‌آینه‌ها در خانه‌های مورد مطالعه (نگارندگان)

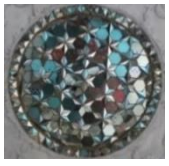
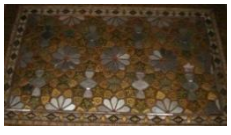
ردیف	نام خانه	نوع جام آینه	محل قرارگیری	تصویر
۱	خانهٔ وثوق	آینه‌های مستطیلی	راه‌پلهٔ ورودی، شومینه، دیوار شاه‌نشین، ضلع جنوبی، ورودی ضلع شمال، تالار آینه، تالار نقاشی، شاه‌نشین	
۲	خانهٔ فخرالملوک	آینه‌های مستطیلی با تزیینات گچی	دیوارهای شاه‌نشین	
		جام آینه به‌صورت نیم‌طاق	ضلع شرقی و غربی شاه‌نشین	
۳	خانهٔ تیمورتاش	آینه‌های مستطیلی (به‌صورت آینه روی آینه)	درون طاقچه‌های ضلع غربی و کنار طاق‌نماها، سالن جنوبی	

۶-۳. گره‌ها

گره‌ها براساس قواعد مشخص و با استفاده از خطوط مستقیم، آلت‌های گره را به وجود می‌آورند. معمولاً از گره‌های هندسی در متن آینه‌کاری استفاده می‌شود. برای اجرای گره در حاشیه به حداقل پنجاه سانتی‌متر فضا نیاز است. گره‌ها هم به‌صورت تکی و هم در قالب تکرارهای منظم (به‌ویژه در طبله‌ها) قابل استفاده هستند. در آینه‌کاری از اشکال هندسی ساده مانند مربع، مستطیل، لوزی، مثلث و شش‌ضلعی استفاده می‌شود. انواع نقش الماس‌تراش شامل الماس‌تراش ساده، تخت‌والماس‌تراش، و الماس‌تراش از راه قناص بیشترین کاربرد را در خانه‌ها داشته‌اند. این نقوش هم به‌عنوان حاشیه و هم به‌صورت نقوش پرشونده استفاده شده‌اند. خانهٔ میرزاشفیع بیشترین تنوع تزیینات الماس‌تراش را دارد. نقش شش‌چشم‌گاوی بیشترین استفاده را در خانهٔ وثوق داشته و پس از آن به‌ترتیب در خانه‌های امام‌جمعه، سلطان‌بیگم، تیمورتاش، عمارت مسعودیه، فخرالملوک و ظروفچی دیده می‌شود. نقوش شش‌ساده و شش‌علی‌بدو در خانه‌های امام‌جمعه و وثوق بیشتر تکرار شده‌اند. شش‌علی‌بدو (ستاره‌شش‌پر) به‌صورت منفرد در حاشیهٔ طاق‌نماها، اطراف شومینه و روی دیوارها به کار رفته است. برخی نقوش هندسی مانند فرفره، هشت‌سیلو و سرمه‌دان‌قناص فقط در خانهٔ تیمورتاش، و نقوش حصیری و شش‌ترنج تنها در خانهٔ امام‌جمعه یافت می‌شوند. گره ده‌کند پرتکرارترین گره هندسی در خانه‌های بررسی‌شده است که در خانه‌های فخرالملوک، وثوق، سلطان‌بیگم، امام‌جمعه و عمارت مسعودیه مشاهده می‌شود. در خانهٔ امام‌جمعه پس از الماس‌تراش، گره ده‌کند بیشترین کاربرد را دارد و در بخش‌های مختلف ساختمان ازجمله دیوارها و حاشیهٔ سقف سالن جنوبی به‌صورت یکپارچه تکرار شده است. گره ده‌تند در ایوان خانهٔ مقدم، ارسی‌های خانهٔ تیمورتاش، خانهٔ وثوق و شمسهٔ سقف سالن شمالی خانهٔ امام‌جمعه دیده می‌شود. گره هشت‌وسلی بر حاشیهٔ اطراف شومینه در خانهٔ سلطان‌بیگم و در طاق‌نماهای اضلاع شرقی و غربی

خانهٔ امام‌جمعه قرار دارد. گره دوازده فقط بر روی درب چوبی اتاق زمستانی خانهٔ مقدم مشاهده می‌شود و گره کندسرمه‌دان تنها بر ارسی تالار نقاشی خانهٔ وثوق به کار رفته است (ایزدی، مصاحبه با استاد سیاوش طرزی و حسین قاسمی و ناصر همتی، تابستان ۱۴۰۰) (جدول ۴).

جدول ۴: پراکندگی نقوش و گره هندسی در خانه‌های مورد مطالعه (نگارندگان)

ردیف	نام خانه	نوع نقش و گره هندسی	محل قرارگیری	نحوهٔ اجرا	تصویر
۱	خانهٔ مقدم	طرقه	سقف ایوان ورودی، ایوان ضلع شرقی، سقف، راه‌پلهٔ ورودی ضلع شمال، سقف	آینه روی گچ	
		چهارلنگه راسته	حاشیهٔ قاب ضلع شرقی، حاشیهٔ قسمت گنبدی سقف، حاشیهٔ قاب‌آینهٔ شاه‌نشین، حاشیهٔ سقف	آینه روی گچ	
		هشت‌وچهارلنگه	ارسی چوبی نصب‌شده در ضلع غربی	ترکیب چوب و آینه	
		گره دوازده	ارسی چوبی نصب‌شده در ضلع غربی	ترکیب چوب و آینه	
۲	خانهٔ فخرالملوک	الماس‌تراش	دیوارشاه‌نشین، بالای شومینهٔ ضلع غربی، نه‌دری‌میانی شاه‌نشین	آینه روی گچ، برش‌خطی روی آینه	
		شش چشم‌گاوی	سقف ایوان ورودی، سقف فرورفتگی شاه‌نشین، قسمت گنبدی سقف، حاشیهٔ قاب آینهٔ تالار نقاشی، طاقچهٔ ضلع شرقی غربی تالار آینهٔ سقف، تزیینات شومینهٔ فرورفتگی شاه‌نشین، حاشیهٔ قاب سالن جنوبی	آینه روی گچ	
۳	خانهٔ وثوق	تخت‌و الماس‌تراش	سقف ایوان ورودی، شاه‌نشین، تالار آینه، دیوار اتاقک غربی	آینه روی گچ	
		گره ده تند	ضلع غربی ایوان، ارسی ضلع شمالی، سقف، بالای شومینه	آینه روی گچ، برش خطی روی چوب	
		گره کند سرمه‌دان	سه‌دری بین تالار آینه و تالار نقاشی	ترکیب چوب و آینه	

ردیف	نام خانه	نوع نقش و گره هندسی	محل قرارگیری	نحوهٔ اجرا	تصویر
۴	خانهٔ میرزاشفیع	الماس‌تراش ازراه‌قناص	دیوار شاه‌نشین، دیوار شاه‌نشین، دیوار سالن‌شمالی	آینه‌کاری برهشته، آینه روی گچ، آینه روی گچ	
		الماس‌تراش بازوبندی	دیوار شاه‌نشین، دیوار سرسرا، دیوار تالار آینه، دیوار سالن شمالی	آینه‌کاری برهشته، آینه روی گچ	
		تخت و طرقه	شاه‌نشین	آینه‌کاری برهشته	
۵	خانهٔ سلطان‌بیگم	الماس‌تراش حلی	دیوار سرسرا، حاشیهٔ سقف، دیوار سالن جنوبی	آینه روی گچ	
		هشت و سِلی	حاشیهٔ شومینه، بالای قاب سالن جنوبی	آینه روی گچ	
۶	خانهٔ امام‌جمعه	حصیری	سقف	آینه روی گچ	
		شش ترنج	حاشیهٔ قاب سالن جنوبی	آینه روی گچ	
		شش شاخ بزی	سقف سالن شمالی	آینه روی گچ	
		گره ده کند	شاه‌نشین، حاشیهٔ سقف	آینه روی گچ	

ردیف	نام خانه	نوع نقش و گره هندسی	محل قرارگیری	نحوهٔ اجرا	تصویر
۷	خانهٔ تیمورتاش	فرفره	قسمت گنبدی سقف	آینه روی گچ	
		شش علی بدو	قسمت گنبدی سقف، به‌صورت منفرد در تالار آینه، دیوار سالن شمالی	آینه روی گچ، آینه روی آینه، آینه روی گچ	
		چهارلنگه حلی	راه‌پلهٔ ضلع شمالی	آینه روی گچ	
		سرمه‌دان	ارسی ضلع شمال	برش‌خطی روی چوب	
		هشت سیلو	قسمت گنبدی سقف	آینه روی گچ	
۸	خانهٔ ظروفچی	شش ساده	راه‌پلهٔ ورودی، تزیینات شومینه، سقف	آینه روی گچ	
۹	عمارت مسعودیه	گره هشت	سقف، دیوار حوضخانه	آینه روی گچ	

۷. نقوش گیاهی

۷-۱. اسلیمی‌ها

مطالعات میدانی انجام‌شده بر روی کاخ‌ها و خانه‌های تاریخی دورهٔ قاجار در تهران نشان می‌دهد که تنوع قابل توجهی از نقوش اسلیمی شامل انواع ساده، گل‌دار، دهان‌اژدری، پیچک و ماری (ابری) در این بناها به کار رفته‌اند. ترکیب‌بندی این نقوش به چند صورت انجام گرفته است: ۱. طراحی و ترکیب‌بندی با نقوش اسلیمی به‌صورت بنداسلیمی (ترنج)؛ ۲. ترکیب اسلیمی و ختایی؛ ۳. اسلیمی‌ها به‌عنوان قاب (کادر اسلیمی). هنرمندان آینه‌کار این دوره با به‌کارگیری روش‌های مختلف، نقوش اسلیمی را در بخش‌های متنوعی از بناها اجرا کرده‌اند. در سایر خانه‌های مورد مطالعه، نقوش

اسلیمی به چهار شکل اصلی شامل کاربرد ساده، تلفیق با نقوش گیاهی، ترکیب با نقوش هندسی به‌عنوان پوشش زمینه و همچنین در کنار نقوش گلدانی در بخش‌هایی چون سقف، ازاره، ارسی و دیوارها به کار رفته‌اند (ایزدی، مصاحبه با استاد سیاوش طرزی، شهریور ۱۴۰۰) (جدول ۵).

جدول ۵: پراکندگی نقوش اسلیمی در خانه‌های مورد مطالعه (نگارندگان)

ردیف	نام خانه	نوع اسلیمی	محل قرارگیری	نوع آینه‌کاری	تصویر
۱	خانهٔ میرزاشفیع	اسلیمی ساده	دیوار شاه‌نشین تزیینات گلدانی	آینه‌کاری برهشته	
۲	خانهٔ امام‌جمعه	اسلیمی دهان‌اژدری با انتهای بته‌ای	سقف، حاشیهٔ بالای طاق‌نما، بالای شومینه	آینه روی گچ و گچ روی آینه، آینه روی آینه	
۳	خانهٔ مقدم	اسلیمی دهان‌اژدری	بالای طاقچهٔ ضلع شمال اتاق قاجار	نقاشی زیر آینه	
۴	خانهٔ سلطان‌بیگم	اسلیمی دهان‌اژدری	ازارهٔ شاه‌نشین	لایه‌چینی	
۵	خانهٔ وثوق	اسلیمی گل‌دار	بالای شومینه	آینه روی آینه	
۶	خانهٔ فخرالملوک	بند اسلیمی ساده	نیم‌طاق بالای قاب‌بندی‌ها	آینه روی گچ	

۷-۲. ختایی‌ها

ختایی‌ها دارای انواع بسیاری هستند که از ترکیب گل‌ها و برگ‌ها براساس سبک و سیاق ایرانی ساخته می‌شوند. این نقوش که به‌دلیل ظرافت و تزیینات غنی‌تر از اسلیمی‌ها شناخته می‌شوند، دارای پایهٔ گیاهی بوده و عمدتاً به‌عنوان پرکنندهٔ فضاهای فرعی به کار می‌روند. ویژگی‌های ظریف و گستردهٔ این نقوش، آن‌ها را به نمادی از زنانگی تبدیل کرده است. ازجمله عناصر تشکیل‌دهندهٔ نقوش ختایی می‌توان به برگ عباسی، گل شاه‌عباسی (اناری)، پیچک، غنچه، گل نیلوفر، پنج‌پر، گل فرفره، ساقه و برگ مو، خوشه انگور، بوته ترمه (بته‌جقه)، نخل، انجیر و سه‌پر اشاره کرد که در قالب چهار جزء اصلی برگ، گل، غنچه و بند سازمان می‌یابند. با وجود غنای این نقوش، حضور آن‌ها در تزیینات آینه‌کاری کاخ‌ها و خانه‌های مورد مطالعه چندان پررنگ نبوده و عمدتاً به‌شکل نقاشی و گچ‌بری روی آینه‌ها ظاهر شده‌اند. بیشترین استفاده از نقوش ختایی را در خانهٔ میرزاشفیع می‌توان یافت که به‌صورت گل شاه‌عباسی در طاق‌نماها قرار دارد. این نقوش را در خانهٔ امام‌جمعه، سقف خانهٔ فخرالملوک، ایوان خانهٔ مقدم و در ازاره و طاقچهٔ خانهٔ سلطان‌بیگم به‌صورت محدود می‌توان مشاهده کرد (جدول ۶).

جدول ۶: پراکندگی نقوش ختایی در خانه‌های مورد مطالعه (نگارندگان)

ردیف	نام خانه	محل قرارگیری نقش	نحوهٔ اجرا	تصویر
۱	خانهٔ امام‌جمعه	تاج بالای درب، نه‌دری میانی	ترکیب چوب و آینه	
۲	خانهٔ میرزاشفیع	تزیینات طاق‌نما شاه‌نشین	آینه‌کاری برهشته	
۳	خانهٔ فخرالملوک	سقف	آینه روی گچ	
۴	خانهٔ سلطان‌بیگم	ازارهٔ شاه‌نشین، طاقچهٔ شاه‌نشین	برش دست آزاد آینه و لایه‌چینی، نقاشی پشت آینه	
۵	خانهٔ مقدم	ایوان ضلع شرقی و غربی	آینه روی گچ	

۷-۳. ترنج‌های تزیینی

ترنج‌های تزیینی از عناصر شاخص معماری دورهٔ قاجار هستند که در قالب اشکال هندسی مانند دایره، مربع، بیضی و لوزی خمیده طراحی می‌شدند. ابتدا ساختار هندسی پایه ایجاد می‌گشت، سپس با افزودن نقوش ظریف، از خشکی خطوط مرزی کاسته می‌شد. این ترنج‌ها عمدتاً در سقف اتاق‌ها و طاق‌نماهای بالای طاقچه‌های اصلی خانه‌های قاجار به کار می‌رفتند و معمولاً همراه با ته‌ترنج و سرترنج اجرا می‌شدند. فضای داخلی آن‌ها با آینه‌های کوچک هندسی تزیین می‌گردید که نشان‌دهندهٔ مهارت هنرمندان آینه‌کار آن دوره بود (جدول ۷).

جدول ۷: پراکندگی نقوش ترنج در خانه‌های مورد مطالعه (نگارندگان)

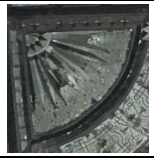
ردیف	نام خانه	نوع شمسه و ترنج	محل قرارگیری	نحوهٔ اجرا	تصویر
۱	خانهٔ مقدم	لچک ترنج	سقف	آینه روی گچ، مقرنس	
۲	خانهٔ وثوق	ترنج	طاق‌نمای شاه‌نشین	آینه روی گچ، الماس‌تراش، شمسه وسط گره هندسی، گچ روی آینه، شمسه وسط گره ده تند، سرترنج‌ها الماس‌تراش	

ردیف	نام خانه	نوع شمسه و ترنج	محل قرارگیری	نحوهٔ اجرا	تصویر
۳	خانهٔ امام‌جمعه	ترنج	سقف ایوان	آینه روی گچ	
۴	خانهٔ فخرالملوک	شمسه	تزیینات دیوار طاقچهٔ راهرو ورودی	آینه روی گچ، شش چشم‌گاوی و الماس‌تراش	

۷-۴. خورشیدخانم

نقش شمسه یا «خورشیدخانم» به‌عنوان یکی از زیباترین جلوه‌های هنر اسلامی، تجلی‌بخش مفهوم وحدت در کثرت است که در شاخه‌های مختلفی از هنرهای ایرانی ازجمله نگارگری، خوش‌نویسی و معماری کاربرد داشته است. این نقش علاوه‌بر کاربرد تزیینی از مفهومی متعالی و باورمدار بهره‌مند بوده است که بی‌ارتباط با مفاهیم عرفانی مستتر در آن نیست. نقش شمسه در تزیینات مختلف خانه‌های دورهٔ قاجار از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است و انواع مختلف آن شامل ستاره‌های پنج‌پر، شش‌پر، هشت‌پر، ده‌پر و... به‌وفور در شیوه‌های مختلف مورد استفاده قرار گرفته است. دایره در هنر اسلامی کامل‌ترین شکل و نمادی از توحید شناخته می‌شود (مکی‌نژاد، ۱۳۸۱: ۶۹) که در برخی موارد با چهرهٔ بانوان قجری در مرکز آن ـ معروف به «خورشیدخانم» ـ تزیین شده است. این نقوش که به‌صورت نقاشی پشت شیشه اجرا می‌شدند، با حواشی تشعشع‌مانندی که نماد پرتوهای خورشید بودند، ترکیب می‌شدند و جلوه‌ای منحصربه‌فرد ایجاد می‌کردند (جدول ۸).

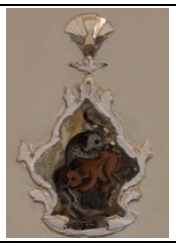
جدول ۸: پراکندگی نقش خورشیدخانم (نگارندگان)

ردیف	نام خانه	محل قرارگیری	نحوهٔ اجرا	تصویر
۱	خانهٔ فخرالملوک	سقف شاه‌نشین	نقاشی پشت شیشه (چهره‌خاتون)	
۲	خانهٔ امام‌جمعه	سقف سالن جنوبی	نقاشی پشت شیشه (چهره‌خاتون)	
۳	خانهٔ مقدم	ضلع غربی اتاق قاجار تزیینات بالای شومینه	نقاشی پشت شیشه (چهره‌خاتون)	
۴	عمارت مسعودیه	سقف	آینه روی آینه	

۸. نقوش حیوانی

تنها نمونهٔ نقوش حیوانی در تزیینات آینه‌کاری خانه‌های قاجاری، نقش دو شیر در طرفین یک گلدان است که در طاقچه‌های شاه‌نشین خانهٔ سلطان‌بیگم به‌شیوهٔ خراش پشت آینه اجرا شده است. این نقوش را می‌توان به‌صورت نقاشی زیرآینه در خانه‌های امام‌جمعه و خانهٔ مقدم مشاهده نمود.

تصویر ۱۲: نقش حیوانی، خانهٔ امام‌جمعه (نگارندگان)



تصویر ۱۳: نقش حیوانی، خانهٔ مقدم (نگارندگان)

تصویر ۱۴: نقش حیوانی، خانهٔ سلطان‌بیگم (نگارندگان)

تصویر ۱۵: تاج، خانهٔ سلطان‌بیگم (نگارندگان)

۹. اشیا

۹-۱. تاج

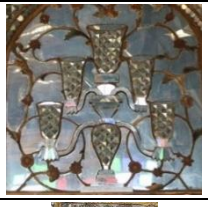
تاج به‌عنوان یکی از نقوش نمادین در تزیینات معماری قاجار، به‌صورت منحصربه‌فرد در دیوارهای شاه‌نشین خانهٔ سلطان‌بیگم با شیوهٔ ترصیع به کار رفته است. «تاج از فلز و جواهر گران‌بها ساخته شده است و سمبل فرمانروایی است و بخش عالی انسان را که همان سر یا خرد است، تزیین می‌کند» (میتفورد، ۱۳۸۸: ۹۳). «ویژگی تاج تنها، قرار گرفتن بر بخش بالای اندام نیست بلکه برتر از آن است. بنابراین در معنایی گسترده‌تر و ژرف‌تر ، تاج، درست، نماد مفهوم بلندپایه بودن را دارد؛ بدین سبب گفته‌اند که برترین درجهٔ موفقیت، توفیق تاج بر سر نهادن است. بنابراین، تاج، نشانهٔ آشکار موفقیت است» (سرلو، ۱۳۸۹: ۲۴۶).

۹-۲. جام و شمعدان

نقش جام و شمعدان از تزیینات شاخص در خانه‌های تاریخی دورهٔ قاجار است که به اشکال مختلف پنج‌شاخه، هفت‌شاخه و تکی در خانه‌های میرزاشفیع، وثوق، سلطان‌بیگم و امام‌جمعه دیده می‌شود. در این میان، نمونه‌های هفت‌شاخه تنها در خانه‌های میرزاشفیع و امام‌جمعه مشاهده می‌شود. خانهٔ سلطان‌بیگم ازنظر تنوع کاربرد این نقش جایگاه ویژه‌ای دارد. از منظر نمادشناسی «شمعدان نمادی از نور معنوی و رستگاری است» (سرلو، ۱۳۸۹: ۵۳۴) و تعداد شاخه‌های آن، همواره دارای معنا و مفهومی اسرارآمیز یا کیهانی بوده است، برای نمونه شمعدان هفت‌شاخه از عمده‌ترین رمزهای میراث یهودیت محسوب می‌شود. این نقش در خانهٔ میرزاشفیع و امام‌جمعه که مالکان آن‌ها یهودی بودند، به کار رفته است (جدول ۹).

جدول ۹: پراکندگی نقوش جام و شمعدان در خانه‌های مورد مطالعه (نگارندگان)

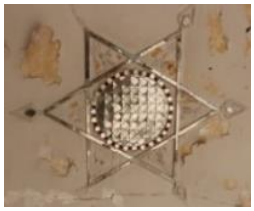
ردیف	نام خانه	نوع جام و شمعدان	محل قرارگیری	نحوهٔ اجرا	تصویر
۱	خانهٔ میرزاشفیع	چلچراغ هفت‌شاخه	طاق‌نما	آینه‌کاری برهشته، الماس‌تراش و بازوبندی	

ردیف	نام خانه	نوع جام و شمعدان	محل قرارگیری	نحوهٔ اجرا	تصویر
۲	خانهٔ وثوق	چلچراغ پنج‌شاخه	طاقچه	آینه روی گچ	
		چلچراغ و پایهٔ شمعدان	طاق‌نما	آینه روی گچ	
		شمعدان	کنار شومینه	آینه روی گچ	
۳	خانهٔ سلطان‌بیگم	چلچراغ پنج‌شاخه	ازارهٔ شاه‌نشین	آینه‌کاری تخت، لایه‌چینی دور آینه	
		چلچراغ پنج‌شاخه	طاق‌نما	آینه روی آینه	
		شمعدان	ازارهٔ شاه‌نشین	آینه‌کاری تخت، لایه‌چینی دور آینه	
۴	خانهٔ امام‌جمعه	چلچراغ هفت‌شاخه	طاق‌نما	آینه‌روی گچ، الماس‌تراش و بازوبندی	

۱۰. قاب‌بندی

این عناصر تزیینی معمولاً به‌صورت ردیفی یکپارچه و با ابعاد یکسان دورتادور اتاق را فرامی‌گیرند و با الگویی تکرارشونده اجرا می‌شوند، مگر در مواردی مانند خانهٔ ظروفچی که به‌صورت تکی آمده است. جزئیات دقیق محل قرارگیری و شیوهٔ اجرای این عناصر تزیینی در جدول ۱ به‌طور کامل مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته است.

جدول ۱۰: پراکندگی قاب‌بندی در خانه‌های مورد مطالعه (نگارندگان)

ردیف	نام خانه	نوع قاب‌بندی	محل قرارگیری	نحوهٔ اجرا	تصویر
۱	خانهٔ ظروفچی	ستاره	سقف ایوان ورودی	آینه روی گچ، تسمهٔ یک‌تکه	
۲	خانهٔ سلطان‌بیگم	مستطیل	پراکنده در کل دیوارهای شاه‌نشین، قسمت بالای دیوار ضلع، سرسرا، طاقچه‌های ضلع غربی‌شاه‌نشین	آینه روی گچ، الماس‌تراش، الماس‌تراش بازوبندی	
۳	خانهٔ میرزاشفیع		حاشیهٔ بالای دیوار	آینه روی گچ	
۴	خانهٔ وثوق	طاق‌نما	کل دیوارهای شاه‌نشین	آینه روی گچ	
		اسلیمی	ضلع غربی و شرقی، قسمت گنبدی سقف، حاشیهٔ سقف، سقف	آینه روی گچ، الماس‌تراش و نیلوفری	
۵	خانهٔ فخرالملوک	نیم‌طاق	بالای طاقچه‌ها در شاه‌نشین	آینه روی گچ	
۶	عمارت مسعودیه		سقف	آینه روی آینه	

۱۱. تحلیل و بررسی

تحلیل و بررسی تزیینات آینه‌کاری در خانه‌های مورد مطالعه نشان می‌دهد که این عنصر تزیینی به‌صورت گسترده در بناهای اعیانی دورهٔ قاجار (از محمدشاه تا احمدشاه) به کار رفته است. ازنظر موقعیت مکانی، هفت نمونه از خانه‌ها در ضلع شمالی و غربی (بخش زمستانی) و دو نمونه در ضلع جنوبی (بخش تابستانی) قرار گرفته‌اند، درحالی‌که یک نمونهٔ استثنایی در ضلع شرقی واقع شده است. تزیینات آینه‌کاری عمدتاً در قسمت شاه‌نشین (شش نمونه) و سرسرای ساختمان (سه نمونه) متمرکز شده‌اند. در خانه‌های وثوق، امام‌جمعه، سلطان‌بیگم و میرزاشفیع، تزیینات سراسری آینه‌کاری شامل سقف، دیوارها و ازاره‌ها در ترکیب با نقاشی دیواری و گچ‌بری مشاهده می‌شود. نکتهٔ جالب توجه در خانهٔ امام‌جمعه وجود اتاقک‌های شرقی و غربی است که با باز کردن تیغه‌ها می‌توانستند به سالنی بزرگ برای پذیرایی مهمانان تبدیل شوند. درمقابل، عمارت مسعودیه (عمارت دیوانخانه) و خانهٔ تیمورتاش عمدتاً تزیینات آینه‌کاری را در سقف تالار داشته و میزان کمتری بر روی دیوارها دیده می‌شود، درحالی‌که خانهٔ ظروفچی کمترین میزان این تزیینات را داراست. به نظر می‌رسد در بخش‌های زمستانی (شمالی و غربی)، آینه‌کاری علاوه‌بر جنبهٔ تزیینی، برای افزایش روشنایی و گرمایش فضا نیز به کار می‌رفته است، چراکه آینه قابلیت انعکاس نور و گرما را دارد. نمونه جالب توجه دیگر، خانهٔ وثوق است که شاه‌نشین آن در بخش تابستانی قرار گرفته و با بالا بردن بازشوها، تالار آینه به ایوان تبدیل شده و همراه با دو بادگیر مجاور، به خنک‌تر شدن فضای داخلی در فصل گرما کمک می‌کرده است. این تحلیل نشان‌دهندهٔ تنوع و کاربردهای هوشمندانهٔ آینه‌کاری در معماری دورهٔ قاجار است.

۱۱-۱. تنوع شکل

بررسی خانه‌های قاجاری تهران نشان می‌دهد قاب‌بندی پرکاربردترین عنصر تزیینی بوده که در تمامی نمونه‌ها به‌صورت یکسان و دورتادور اتاق‌ها اجرا شده است. پس از آن، اشکال گلدانی در اکثر خانه‌ها (به‌جز خانه‌های قوام و ظروفچی) دیده می‌شود که بیشترین تنوع آن در خانهٔ میرزاشفیع مشاهده می‌شود. همچنین، شش نمونه از خانه‌ها دارای تزیینات اسلیمی (در انواع مختلف) و نقوش شمسه و ترنج هستند. این الگو نشان‌دهندهٔ سلسله‌مراتب و اولویت‌های تزیینی در معماری قاجار است (جدول ۱۱).

جدول ۱۱: تنوع نقش در خانه‌های مورد مطالعه (نگارندگان)

	قاب‌بندی	شکل اسلیمی	شکل گلدانی	شکل شمسه و ترنج	شکل منفرد
خانهٔ ظروفچی	*			*	
خانهٔ میرزاشفیع	*		*		*
خانهٔ فخرالملوک	*	*	*	*	*
خانهٔ قوام (آبگینه)	*				
خانهٔ مقدم	*	*	*	*	*
خانهٔ تیمورتاش	*		*		*
خانهٔ وثوق	*	*	*	*	*
عمارت مسعودیه	*	*	*		
خانهٔ سلطان‌بیگم	*	*	*	*	*
خانهٔ امام‌جمعه	*	*	*	*	*

۱۱-۲. تنوع نقش

خانه‌ها مانند خانهٔ ظروفچی نیز دیده می‌شود. جام‌های آینه به‌عنوان اشکال هندسی در شش نمونه از خانه‌ها، به‌ویژه امام‌جمعه، سلطان‌بیگم و فخرالملوک، حضور پررنگی دارند. پس از آن، نقوش اسلیمی، ختایی و گل‌ها در خانه‌های میرزاشفیع، فخرالملوک، مقدم، وثوق، سلطان‌بیگم و امام‌جمعه به کار رفته‌اند. نقش خورشید به دو شکل اجرا شده: در عمارت مسعودیه به‌صورت تزیین سقف تالار آینه، و در خانه‌های امام‌جمعه، فخرالملوک و مقدم به‌صورت شمایل خاتون قجری. تنها نقش حیوانی، تصویر دو شیر در کنار گلدان در خانهٔ سلطان‌بیگم است که به‌شیوهٔ خراش روی آینه اجرا شده است. نقوش جام و شمعدان نیز در خانه‌های میرزاشفیع (هفت‌شاخه)، وثوق، سلطان‌بیگم و امام‌جمعه (پنج‌شاخه) دیده می‌شود که بیشترین تنوع آن در خانهٔ سلطان‌بیگم مشاهده می‌شود (جدول ۱۲).

جدول ۱۲: تنوع نقش در خانه‌های مورد مطالعه (نگارندگان)

	جام آینه‌ها	نقوش هندسی	گره‌های هندسی	نقوش اسلیمی	نقوش ختایی	خورشیدی‌ها	جام و شمعدان	گل‌ها	نقوش حیوانی
خانهٔ ظروفچی	*	*							
خانهٔ میرزاشفیع		*		*	*		*	*	
خانهٔ فخرالملوک	*	*	*	*	*	*			
خانهٔ قوام (آبگینه)		*						*	
خانهٔ مقدم		*		*	*			*	
خانهٔ تیمورتاش	*	*						*	
خانهٔ وثوق	*	*	*	*		*			
عمارت مسعودیه		*	*			*		*	
خانهٔ سلطان‌بیگم	*	*	*	*	*		*	*	*
خانهٔ امام‌جمعه	*	*	*	*	*	*	*	*	

	طرقه	الماس‌تراش	الماس‌تراش بازوبندی	الماس‌تراش و حلی	شش ساده	شش چشم‌گاوی	شش‌علی‌بدو	شش ترنج	فرفره	حصیری
خانهٔ ظروفچی	*				*	*				
خانهٔ میرزاشفیع	*	*	*				*			
خانهٔ فخرالملوک	*	*				*				
خانهٔ قوام (آبگینه)		*		*						
خانهٔ مقدم	*	*								
خانهٔ تیمورتاش	*	*			*	*	*		*	
خانهٔ وثوق		*	*		*	*	*			
عمارت مسعودیه		*				*				
خانهٔ سلطان‌بیگم		*		*	*	*	*			
خانهٔ‌امام‌جمعه	*	*		*	*	*	*	*		*

	چهارلنگه حلی	هشت و چهارلنگه	هشت و سلی	هشت سیلو	تخت و طرقه	گره هشت	گره ده کند	گره ده تند	گره دوازده	گره کند سرمه‌دان	سرمه‌دان قناص
خانهٔ ظروفچی											
خانهٔ میرزاشفیع					*						
خانهٔ فخرالملوک						*	*				
خانهٔ قوام (آبگینه)	*	*									
خانهٔ مقدم		*				*		*	*		
خانهٔ تیمورتاش	*	*		*				*			*
خانهٔ وثوق							*	*		*	
عمارت مسعودیه							*				
خانهٔ سلطان‌بیگم			*				*				
خانهٔ امام‌جمعه		*	*				*	*			

۱۲. نتیجه‌گیری

خانه‌های تاریخی دورهٔ قاجار را می‌توان بخشی از گنجینهٔ ارزشمند تاریخ هنر و معماری دانست. آثار مورد مطالعه در این تحقیق شامل ده مورد از خانه‌های اعیانی از دورهٔ محمدشاه تا دورهٔ احمدشاه است. با توجه به بررسی‌های انجام‌شده، تزیینات آینه‌کاری در معماری این دوره جایگاهی ویژه داشته و به‌عنوان یکی از شاخص‌ترین عناصر تزیینی به کار رفته است. این تزیینات شامل سقف و دیوارها تا کف با میزان استفادهٔ تقریباً یکسان از گچ و آینه می‌باشد. ترکیب چوب و آینه نیز به‌زیبایی به کار گرفته شده است. در مواردی از این خانه‌ها نمونه‌هایی از گچ‌بری رنگی در ترکیب با آینه‌کاری دیده می‌شود. علاوه بر این تزیینات، نقاشی‌های زیر و روی آینه شامل گل و مرغ، حیوانات و خورشیدخانم نیز در تزیین خانه‌ها به چشم می‌خورد. آینه‌کاری‌های مقرنس نیز به مجموعه تزیینات افزوده شده است.

در بررسی شکل‌های به‌کاررفته در خانه‌های مورد مطالعه، قاب‌بندی‌ها و شکل‌های گلدانی، شمسه و ترنج، نیلوفری و شکل‌های منفرد پرکاربرد بوده و به‌صورت قرینه و تکرارشونده در فضاهای مختلف خانه دیده می‌شوند. نقوش هندسی ازجمله جام آینه و گره‌های هندسی، در کنار نقوش اسلیمی، ختایی و خورشیدخانم از دیگر تزیینات رایج در این دوره محسوب می‌شوند. در میان انواع نقش‌مایه‌ها، نقوش حیوانی در آینه‌کاری کم‌کاربردترین هستند که تنها در یکی از خانه‌ها به کار برده شده است. این نقوش و قاب‌بندی‌های تزیینی نه‌تنها نقش سازه‌ای و کاربردی در معماری داخلی ایفا می‌کنند، بلکه ازنظر زیبایی‌شناسی نیز تأثیر بسزایی در فضای بصری بنا دارند. ترکیب دقیق اشکال هندسی، اسلیمی‌ها، گل‌ها و نقوش حیوانی، همراه با تکنیک‌های تکرار و قرینه‌سازی،به ایجاد ریتمی هماهنگ و دل‌نشین در فضا کمک می‌کند. این عناصر تزیینی، علاوه‌بر غنای بصری، موجب القای حس ظرافت، تجمل و هماهنگی در معماری شده است. همچنین بازی نور و انعکاس آن در آینه‌کاری‌ها، نقوش را زنده‌تر و پویاتر جلوه می‌دهد و به فضا عمق و بعد می‌بخشد.

منابع

آقایی، مهتاب. (۱۳۹۰). خانهٔ مقدم. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

آیت‌الله‌زاده شیرازی، باقر. (۱۳۹۰). عمارت مسعودیه. سازمان زیباسازی شهر تهران. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

ایزدی، نیلوفر، و شیخی، علیرضا. (تیر ۱۴۰۰). مصاحبهٔ منتشرنشده با استاد ناصر همتی. تهران: کارگاه شخصی ایشان.

ایزدی، نیلوفر، و شیخی، علیرضا. (تیر ۱۴۰۰).مصاحبهٔ منتشرنشده با استاد حسین قاسمی. تهران: مکان اجرای پروژهٔ تجریش.

ایزدی، نیلوفر، و شیخی، علیرضا. (شهریور ۱۴۰۰). مصاحبهٔ منتشرنشده با استاد سیاوش طرزی. تهران: مرکز معماری اسلامی.

ایزدی، نیلوفر، و شیخی، علیرضا. (تیر ۱۴۰۰). مصاحبهٔ منتشرنشده با استاد گنجوی. مشهد: تماس تلفنی.

ایزدی، نیلوفر، و شیخی، علیرضا. (تیر ۱۴۰۰).مصاحبهٔ منتشرنشده با محمد ظروفچی. تهران: منزل پدری.

سرلو، خوان ادواردو. (۱۳۸۹). فرهنگ نمادها. ترجمهٔ مهرانگیز اوحدی. تهران: انتشارات دستان.

سمسار، محمدحسن. (۱۳۴۲). آیینه و سرگذشت آن، هنر و معماری. هنر و مردم، شمارهٔ ۱۴، ۲۳-۳۵.

سمسار، محمدحسن. (۱۳۷۶). آینه‌کاری در تزیینات وابسته به معماری دوران اسلامی ایران. به کوشش محمدیوسف کیانی. تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.

شیخی، علیرضا. (۱۴۰۲). بازجستی در شیوه‌ها و نقوش آینه‌کاری حرم مطهر امام رضا(ع). مبانی نظری هنرهای تجسمی، ۹ (۲)، پیاپی ۱۸، ۱۶۶-۱۸۰. DOI :10.22051/jtpva.2023.43203.1492

شیروانی دشتک، سمیه. (۱۳۹۶). بررسی تزیینات معماری تالار آینه در خانه‌های تاریخی شیراز. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد منتشرنشده. شیراز: دانشگاه هنر شیراز.

عزیزی بندرآبادی، حمید، میردهقان، سید فضل‌اله، و مهجور، فیروز. (۱۳۹۸). پژوهشی بر هنر آینه‌کاری در خانه‌های قاجاری بافت تاریخی شهر یزد. فصلنامهٔ علمی پژوهش‌های باستان‌شناسی ایران، شمارهٔ ۲۷، ۲۳۵ـ۲۵۵. DOI : 10.22084/nbsh.2019.14829.1658

مقیم‌پوربیژنی، طاهره. (۱۳۸۷). آینه‌کاری در معماری دورهٔ قاجار (نگاهی مختصر بر پیشینهٔ آینه و کاربرد آن در تاریخ هنر ایران). کتاب ماه هنر، شمارهٔ ۱۱۹، ۷۰-۷۷.

مکی‌نژاد، مهدی. (۱۳۸۱). نقش تزیینات در معماری اسلامی کاشی ایران. نشریهٔ کتاب ماه هنر، شمارهٔ ۴۵ و ۴۶، ۶۸-۷۱.

میتفورد، میراندا بروس. (۱۳۸۸). فرهنگ مصور نمادها و نشانه‌ها در جهان. ترجمهٔ ابوالقاسم دادور. تهران: دانشگاه تهران.

میش‌مست‌نهی، مسلم، و عابد اصفهانی، عباس. (۱۳۸۶). بررسی تکنیک ساخت آینه و آینه‌کاری در تزیینات معماری ایران (با نگاهی ویژه به اصفهان دورهٔ صفوی). نشریهٔ مرمت و پژوهش، شمارهٔ ۲، ۴۳-۵۲.

نیک‌پی، شقایق و سعادت، داوود. (۱۳۹۷). بررسی نقش هنر آینه‌کاری در تزیینات معماری. مجلهٔ علمی تخصصی ایوان چهارسو، شمارهٔ ۴، ۱۶۵-۱۷۰.

Sheikhi, A. R. (2025). New findings and cultural analysis of mirror work in Iranian historical buildings from the 10th century AH to the contemperory era. *Journal of art & civilization of the Orient*, 13(49), 62-75.

The Study of the Form and Motifs of Mirror-work in the Historical Houses of Tehran in Qajar Era

Niloofar Izadi
MA in Handicrafts, Faculty of Applied Arts, Iran University of Art, Tehran, Iran. niloofariizadi@gmail.com
Alireza Sheikhi
Associate Professor, Department of Handicrafts, Faculty of Applied Arts, Iran University of Art, Tehran, Iran (Corresponding Author)/ a.sheikhi@art.ac.ir

Received: 20/04/2025
Accepted: 02/07/2025

Introduction
The peak of mirror-work (Āyeneh-kāri) in Iranian architecture is associated with the Qajar period. Its examples can be observed in palaces, Imamzadehs, and some luxurious houses. In Tehran, a vast area of the Shah-neshin and the hallways of historical houses are adorned with these decorations, reflecting the taste and artistry of the architects and craftsmen of that time. Despite numerous studies on mirror-work (Āyeneh-kāri) in palaces and religious buildings, a systematic analysis of the form and motifs in the mirror work of residential houses in Tehran has been rarely explored. The overall aim of this study is to identify and analyze the formal characteristics and motifs of mirror-work (Āyeneh-kāri) in the historical houses of Tehran during the Qajar era. To this end, samples from ten historical houses in Tehran that incorporate mirror-work (Āyeneh-kāri) in their interior and exterior designs have been selected, aiming to analyze the visual features and motifs used in various spaces of the houses and to provide a comprehensive perspective on the status and diversity of this art in residential architecture.

Research Method
The method of this study is descriptive-analytic, conducted with the aim of examining the shapes and motifs used in the mirror-work (Āyeneh-kāri) of historical houses in Tehran during the Qajar era. In this context, various types of motifs and geometric structures, decorative arrays, and common patterns in the mirror work of this period were analyzed and classified. Data were collected through library studies, the examination of photographs, archival documents, as well as direct field studies. Sampling was conducted purposefully, and ten historical houses were selected including Vossough, Soltan Begum, Imam Jom'e, Moghadam, Fakhr-al-Moluk, Mirza Shafi, Zorofchi, Timurtash, Masoudiyeh Mansion, and Qavam House (Abgineh). The field method involved photographing historical residential sites from the Qajar period in Tehran and interviewing mirror work craftsmen, both of which played a significant role in the better understanding of the process as well as preserving this art.

Research Findings
The findings indicate that mirror-work (Āyeneh-kāri) in the historical houses of Tehran during the Qajar period was primarily utilized in the Shah-nishin sections, reception halls, winter rooms (on the northern and western sides), and in some cases, in summer rooms. In the Vossough house, a rare example is observed where the mirror hall is located in the summer section, contributing to temperature regulation along with wind catchers. In the houses of Vossough, Imam Jom'e, Soltan Begum, and Mirza Shafi, the overall mirror decorations were applied to ceilings, walls, and wainscoting, combined with wall paintings and stucco work. A noteworthy point in the Imam Jom'e house was the existence of eastern and western alcoves that, by opening partitions, could transform into a large hall for hosting guests. In contrast, the Masoudiyeh Mansion (Divankhaneh) and the Timurtash house mainly featured mirror decorations on the ceilings of the halls, with less seen on the walls. However, Zorofchi house had the least amount of these decorations. In terms of form, the vase motif was the most diverse and frequently repeated pattern among the samples, executed in forms

بررسی شکل و نقش در آینه‌کاری خانه‌های تاریخی تهران دورهٔ قاجار ، نیلوفر ایزدی و علیرضا شیخی، ۱۸۷-۲۱۰

such as bulbous vases, two-tiered, pedestal vases, jeweled designs, and combinations with side motifs. Following that, toranj, shames motifs as well as arabesque and Khatayi motifs appeared in simple and combined forms. Among the geometric motifs, six-pointed stars, eight-pointed stars, dodecagons, whirls, wicker patterns, and ten-tendril knots had the highest frequency. The motifs of 'Khorshid Khanom' were executed in three houses (Moghadam, Fakhr-al-Moluk, and Imam Jom'e) using the reverse glass painting technique, reflecting the connection of mirror-work (Āyeneh-kāri) with the mystical concepts of unity and light. In the realm of specific motifs, the motifs of cups and candlesticks were prominently present in the houses of Mirza Shafi, Vossough, Soltan Begum, and Imam Jom'e, executed in five and seven branches, some of which held special significance due to their association with Jewish symbols. Animal motifs were only seen in a few samples (the house of Soltan Begum and parts of Moghadam and Imam Jom'e) and had the least frequency among decorative patterns. Frame designs were usually executed uniformly around the room, and in Zorofchi house, a one-piece star-shaped frame creates a unique example. Overall, the findings indicated that the mirror-work (Āyeneh-kāri) of Qajar houses possessed a diversity of motifs, structural complexity, and multi-functionality, playing a fundamental role in shaping the visual identity of the space.

Conclusion

The results have indicated that mirror-work (Āyeneh-kāri) in the historical houses of Tehran during the Qajar period was one of the most prominent decorative elements of residential architecture and served a function beyond mere beautification. These decorations have extended from ceilings and walls down to the floors, with a nearly equal use of plaster and mirror. The combination of wood and mirror has also been beautifully employed. In some of these houses, examples of colored stucco work combined with mirror-work (Āyeneh-kāri) have been observed. In addition to these decorations, paintings beneath and above the mirrors, including floral and bird motifs, animals, and "Khorshid Khanom", have also been evident in the decoration of the houses. The mirror-work (Āyeneh-kāri) of muqarnas has also been added to the decorative ensemble. In terms of motif representation, vase motifs, Arabesque motifs, Khatayi motifs, Shamse motifs, rosettes, and geometric knots have been identified as the dominant decorative system. These motifs, in the form of organized and sometimes complex arrays have reflected the capabilities of Qajar craftsmen in composition, symmetry, rhythm, and visual harmony, skillfully placing geometric and botanical structures together. The diversity of vase motifs and geometric knots has had the most usage, while animal motifs have had the least presence. Additionally, the motifs of "Khorshid Khanom" and candlesticks reflect the connection of mirror work with symbolic concepts of light, purity, guardianship, and sanctity. These motifs and decorative frames not only play a structural and functional role in the interior architecture but also have a significant aesthetic impact on the visual space of the building. The precise combination of geometric shapes, Islamic motifs, flowers, and animal motifs, along with techniques of repetition and mirroring, help create a harmonious and pleasant rhythm in the space. In addition to their visual richness, these decorative elements evoke a sense of elegance, luxury, and harmony in architecture. Furthermore, the play of light and its reflection in the mirror work makes the motifs appear more vibrant and dynamic, adding depth and dimension to the space.

Keywords: Qajar mirror-work (Āyeneh-kāri), historical houses of Tehran, architectural decorations of historical houses in Tehran, motifs and designs of Qajar Tehran.

References

Aghaei, M. (2011). *The Moghaddam house*. Tehran: Cultural Research Bureau. [In Persian]

Ayatollahzadeh Shirazi, B. (2011). *The Masoudieh mansion*. Tehran Beautification Organization. Tehran: Cultural Research Bureau. [In Persian]

Izadi, N, & Sheikhi, A. (July 2021). Unpublished interview with Master Hossein Ghasemi. Tehran: Tajrish Project Execution Site. [In Persian]
Izadi, N, & Sheikhi, A. (July 2021). Unpublished interview with Master Nasser Hemmati. Tehran: Private Workshop. [In Persian]
Izadi, N, & Sheikhi, A. (July 2021). Unpublished interview with Master Ganjavi. Mashhad: Telephone call. [In Persian]
Izadi, N, & Sheikhi, A.. (July 2021). Unpublished interview with Mohammad Zorufchi. Tehran: Family Home. [In Persian]
Izadi, N, & Sheikhi, A. (September 2021). Unpublished interview with Master Siavash Tarzi. Tehran: Islamic Architecture Center. [In Persian]
Sarlo, J. (2010). *Dictionary of symbols*. Translated by Mehrangiz Ohadi. Tehran: Dastan Publications. [In Persian]
Samsar, M. (1963). Mirror and Its History, Art and Architecture. Honar va Mardom, 14, 23–35. [In Persian]
Samsar, M. (1997). *Mirror-work in the architectural decorations of Islamic Iran*. Edited by Mohammad Yousef Kiani. Tehran: Iranian Cultural Heritage Organization. [In Persian]
Sheikhi, A. (2024). A reinvestigation of the methods and motifs of mirror-work in the holy shrine of Imam Reza (A.S.). *Theoretical Foundations of Visual Arts*,(18), 166–180. DOI:10.22051/jtpva.2023.43203.1492. [In Persian]
Sheikhi, A. (2025). New findings and cultural analysis of mirror work in Iranian historical buildings from the 10th century AH to the contemperory era. *Journal of Art and Civilization of the Orient*, *13*(49), 62-75.
Shirvani Dashtak, S. (2017). *A study of architectural decorations of the mirror hall in historic houses of Shiraz*. Unpublished M.A. Thesis. Shiraz: Shiraz University of Art. [In Persian]
Azizi Bandar-Abadi, H, Mirdahghan, F, & Mahjour, F. (2019). A study on the art of mirror-work in Qajar houses of the historic texture of Yazd. I*ranian Archaeological Research Quarterly*, (27), 235–255. DOI: 10.22084/nbsh.2019.14829.1658.[In Persian]
Moghimpour-Bijani, T. (2008). Mirror-work in the architecture of the Qajar period (a brief overview of the history of mirrors and their application in the history of Iranian art). *Ketab-e Maher Honar*, (119), 70-77. [In Persian]
Maki-Nejad, M. (2002). The role of ornaments in the Islamic architecture of Iranian tile work. *Ketab-e Maher Honar*, (45–46), 68–71. [In Persian]
Mitford, M. (2009). *Illustrated dictionary of symbols and signs in the world*. Translated by Abolqasem Dadvar. Tehran: University of Tehran. [In Persian]
Mish-Mast-Nehi, M, & Abed Esfahani, A. (2007). A study of the technique of mirror-making and mirror-work in the architectural decorations of Iran (With Special Reference to Safavid Isfahan). *Restoration and Research Journal*, (2), 43–52. [In Persian]
Nik-Pey, Sh, & Saadat, D. (2018). An examination of the role of mirror-work art in architectural decorations. *Ivan Chaharsoo Specialized Scientific Journal*, (4), 165–170. [In Persian]

مقاله:
علمی‌ترویجی

10.22052/HSI.2025.256622.1250

بازشناسی فرایند علمی و هنری طراحی محصول در ابداعات جزری با تأکید بر دستگاه «قفل ترکیبی»

محمد خراسانی‌زاده*
مهشید مهرگان‌فر**

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۱/۲۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۳/۱۵

چکیده

بدیع‌الزمان جزری در اکثر پژوهش‌ها در قامت یک مهندس مکانیک معرفی شده، اما این امر باعث شده توانمندی این طراح و اندیشمند مسلمان در وجه طراحی هنری محصول نادیده انگاشته شود؛ حال‌آنکه بسیاری از ابداعات او، منطبق با فرایند علمی و هنری طراحی محصول، طراحی و ساخته شده‌اند. لذا در این پژوهش، به‌صورت کیفی و با روش توصیفی‌تحلیلی، به تطبیق فرایند طراحی محصول در دستگاه «قفل ترکیبی» از آثار جزری پرداخته شده است. قفل ترکیبی جزری، دستگاه سوم از نوع ششم در کتاب اوست. این محصول، یک قفل رمزدار است که با استفاده از هم‌خوانی دوازده حرف، امنیت درب یک صندوق را تأمین و آن را قفل می‌کند. این قفل که بر روی صندوقچه‌های مخصوصی نصب می‌شد، می‌توانست امن‌ترین مخازن برای حفاظت از اسناد و گنجینه‌ها را تکمیل نماید. سؤال این پژوهش بدین‌ترتیب است که فرایند علمی و هنری طراحی محصول، چگونه در ابداع دستگاه قفل ترکیبی جزری قابل ارزیابی است؟ طبق نتایج این مقاله، با بررسی فرایند طراحی محصول در دستگاه ابداعی جزری و تدقیق و تحلیل دستگاه قفل ترکیبی، حضور یک تفکر طراحانهٔ غنی در ذهن مبدع دستگاه بسیار واضح می‌نماید. فرایند طراحی محصول در تکامل‌یافته‌ترین شکل خود که منوط به حضور هر دو وجه متمم مکانیزمی و هویتی (مهندسی مکانیک و طراحی صنعتی) در طراحی است، حضور دارد. جزری نه‌تنها در اصول مهندسی و طراحیِ کارآمدترین مکانیزم برای پاسخ‌گویی به یک نیاز، توانمند بوده، بلکه توأمان به ویژگی‌های خلاقانه و هنری، ارگونومیک، فرهنگی و معناشناسانه در هویت دستگاه‌های ابداعی خود پرداخته و محصولات خود را به مناسب‌ترین شکل ممکن به نمایش گذاشته است.

کلیدواژه‌ها:
قفل ترکیبی، جزری، علم‌الحیل، فرایند طراحی محصول، طراحی صنعتی، مهندسی مکانیک.

* استادیار گروه هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران (نویسنده مسئول)/ Khorasanizadeh@Shahed.ac.ir
** کارشناس‌ارشد طراحی صنعتی، گروه طراحی صنعتی دانشکده هنرهای کاربردی دانشگاه هنر، تهران، ایران/ M.mehreganfar.1317@gmail.com

۱. مقدمه

دوران طلایی اسلام یا دوران شکوفایی و ترقی دانش اسلامی، دوره‌ای در تاریخ اسلام است که به‌طور سنتی، از سدهٔ هشتم تا سیزدهم میلادی (سدهٔ دوم تا هفتم هجری) به طول انجامیده است (Saliba, 1994 : 110). در این دوران شکوفایی، مسلمانان به پیشرفت‌های چشمگیری در زمینه‌های متعددی از دانش و فناوری دست پیدا کردند که یکی از این شاخه‌ها، علم‌الحیل است. «پیشرفت‌های مسلمانان در ساخت و طراحی دستگاه‌ها و ابزارها، بسیار چشمگیر و الهام‌بخش و زمینه‌ساز پیشرفت‌های علمی جهان در قرن‌های آتی شد، چنان‌که بدیع‌الزمان جزری به‌عنوان پدر علم رباتیک و صاحب نبوغی بی‌مانند شناخته شده است» (پیسی، ۱۳۷۶: ۸۲).

بدیع‌الزمان ابوالعز اسماعیل بن رزاز جزری دانشمند علم‌الحیل در قرن ششم هجری/دوازدهم میلادی است که در منطقهٔ دیاربکر (منطقه‌ای در ترکیهٔ امروزی) می‌زیست و در کتاب خود به نام الجامع بین العلم و العمل النافع فی صناعت الحیل، ۵۰ طرح ابداعی و تکمیلی خود درخصوص دستگاه‌های خودکار را به رشتهٔ تحریر و تصویر درآورده است. این کتاب و دستگاه‌های تشریح‌شده در آن، به‌قدری ساختارمند و خلاقانه‌اند که ده‌ها نسخه از آن در طول قرن‌ها، نسخه‌برداری شده و اکنون در موزه‌های سراسر دنیا نگهداری می‌شود که حداقل ۲۴ مورد آن‌ها تاکنون رسماً معرفی شده است. در دهه‌های اخیر با تأسیس موزهٔ جزری در استانبول و بازسازی طرح‌ها و ابداعات وی در این موزه و سایر موزه‌های علوم اسلامی دنیا، گام‌های بلندی درزمینهٔ شناساندن این اندیشمند خلاق به عموم جهانیان برداشته شده است.

آنچه جزری به آن ملقب است، پدر علم رباتیک و پیشتاز مهندسی مکانیک در دوران طلایی اسلام است؛ اما با این تفسیر از ابداعات جزری، بخش بزرگی از اندیشه و فرایند خلاقه در طراحی‌های او نادیده انگاشته می‌شود. طراحی برای پاسخ به یک نیاز ماهیت پیدا می‌کند و این ماهیت در فرایندی که مکانیزم پاسخ و هویت پاسخ هر دو حضور دارند، به کامل‌ترین شکل ممکن انجام می‌پذیرد. بررسی فرایند طراحی از هر دو مسیر مهندسی مکانیک و طراحی صنعتی در محصولات جزری، چشم‌اندازهای نوی در مورد این مبدع مسلمان مطرح می‌کند. در این پژوهش، ضمن پرداختن به فرایند طراحی محصول و مطابقت آن با روش جزری، یکی از دستگاه‌های ابداعی جزری با عنوان «قفل ترکیبی» مورد بازشناسی و تحلیل جامع قرار می‌گیرد.

پرسش اصلی پژوهش این است که فرایند علمی و هنری طراحی محصول، چگونه در ابداع دستگاه قفل ترکیبی جزری قابل ارزیابی است؟ هدف کلی این پژوهش، بررسی فرایند طراحی محصول در ابداعات جزری است که به‌طور موردی بر دستگاه سوم از نوع ششم در کتاب او، یعنی قفل ترکیبی متمرکز شده است.

اهمیت این پژوهش از حیث شناسایی تمام و کمال فرایند طراحی در محصولات جزری، بسیار پررنگ می‌نماید. ازآنجاکه تا دهه‌های قبل، ابداعات این اندیشمند اسلامی در هاله‌ای از غربت و ناشناختگی بود و پژوهش‌های اخیر نیز بیشتر بر شناساندن مهارت جزری در ایجاد ساختارهای نظام‌مند مکانیکی متمرکز بوده‌اند و خِرد و هنر این طراح فرهیخته در فن ابداع و طراحی نادیده انگاشته شده است، به‌عنوان یک رسالت حرفه‌ای، بر عهدهٔ طراحان است که در جهت شناساندن این زاویه‌های شگفت و پنهان جزری بکوشند.

۲. پیشینهٔ تحقیق

در این بخش، ابتدا تعدادی از پژوهش‌هایی که به بررسی جزری و ابداعاتش با رویکرد هنری پرداخته‌اند، معرفی شده‌اند؛ سپس به برخی از تحقیقات مرتبط با فرایند طراحی محصول اشاره شده است.

پایان‌نامهٔ سنت مصورسازی متون علمی تمدن اسلامی (قرن ۶ و ۷ق)؛ مطالعهٔ موردی: کتاب الجامع بین العلم و العمل النافع فی صناعت الحیل جزری، به‌همت زهره اسدی و همکاران (۱۳۹۵) به بررسی مصورسازی‌های کتاب جزری پرداخته است. همچنین دربارهٔ نسخه‌های خطی کتاب فی معرفت الحیل الهندسیه با نگاه هنرپژوهانه، پژوهش‌هایی از خراسانی‌زاده، یکی از نگارندگان، منتشر شده که علاوه‌بر رسالهٔ دکترای تخصصی وی با نام بدیع‌الزمان جزری؛ نقطه عطف فرایند علمی و هنری طراحی محصول در تمدن اسلامی (۱۴۰۰)، مهم‌ترین آن‌ها عبارت‌اند از: «مطالعهٔ تطبیقی مصورسازی سه نسخهٔ خطی از کتاب الحیل بدیع‌الزمان جزری» (۱۳۹۸الف)، «مصوّرسازی‌های نسخه‌ای خطی از ترجمهٔ فارسی کتاب فی معرفت الحیل الهندسیه (نسخهٔ خطی شمارهٔ ۷۰۸ کتابخانهٔ دانشگاه شهید مطهری تهران)» (۱۳۹۸ب)، «چگونگی بازنمایی دستگاه "ساعت فیلی" در نسخه‌های خطی کتاب بدیع‌الزمان جزری» (۱۴۰۱الف) و «بازخوانی و تحلیل دیدگاه هنرپژوهانهٔ کوماراسوامی دربارهٔ

کتاب بدیع‌الزمان جزری» (۱۴۰۱ب) که در آن‌ها ضمن معرفی برخی از نسخه‌های خطی این کتاب، جنبه‌های هنری مصورسازی‌های آن و نیز مبحث طراحی محصول در آثار جزری مورد بحث قرار گرفته و از این حیث، قرابت موضوعی با این پژوهش دارند.

مقالات و منابعی در حوزهٔ فرایند طراحی نیز از زاویه‌ای دیگر پیشینهٔ این پژوهش محسوب می‌شوند. از این گروه می‌توان به دو کتاب روش‌های طراحی در مهندسی» (امیرافضلی، ۱۳۸۹) و طراحان چگونه می‌اندیشند؛ ابهام‌زدایی از فرایند طراحی (لاوسون، ۱۳۹۲) اشاره کرد. همچنین مقالات «جایگاه طراحی و تفکر خلاق در علم حیَل؛ بررسی الگوهای منطق در علم صناعات عملی (با تأکید بر منابع اندیشمندان خراسانی)» (تندی و امرایی، ۱۴۰۰) و «بررسی تحلیلی مدل‌های شاخص روند طراحی مهندسی و طراحی صنعتی» (یزدی‌پور، ۱۳۹۱) به بررسی فرایند طراحی از زاویهٔ دو تخصص متفاوت مهندسی مکانیک و طراحی صنعتی اختصاص دارند.

۳. روش تحقیق

روش این پژوهش توصیفی‌تحلیلی است و با رویکرد کیفی به تدقیق و بررسی فرایند طراحی محصول در طراحی دستگاه قفل ترکیبی جزری می‌پردازد. روش جمع‌آوری اطلاعات در این پژوهش، روش کتابخانه‌ای و مشاهده و ارزیابی مستقیم محصول است. جامعهٔ مورد مطالعه، دستگاه‌های طراحی‌شده توسط جزری است که به‌صورت نمونه، قفل ترکیبی (دستگاه سوم از نوع ششم) بررسی شده است.

در ادامه به بحث اصلی پژوهش پرداخته خواهد شد. ابتدا در بخش مفاهیم و تعاریف، به تبیین و تشریح علم‌الحیل پرداخته می‌شود و در ادامه، فرایند علمی و هنری طراحی محصول معرفی می‌گردد و قفل ترکیبی از این منظر، مورد بررسی واقع می‌شود.

۴. مفاهیم و تعاریف

۴-۱. عرصهٔ علمی و هنری حیَل و طراحی محصول

حیَل کلمه‌ای عربی است که جمع مکسر به شمار می‌آید و مفرد آن حیله یا حیلت به‌معنای «جودت نظر و قدرت و توانایی بر هرگونه تدبیر و تصرف» و «چاره‌گری» است و در فارسی به‌معنای «مکر، فریب و نیرنگ» است (عمید، ۱۳۶۰: ۴۳۳). علم حِیَل (منجانیقون) که به آن علم حیله‌ها یا علم چاره‌سازی نیز می‌گویند، از علوم کاربردی رایج در دورهٔ اسلامی است که با طراحی، ساخت، کارکرد و کاربرد ابزارها و دستگاه‌های گوناگون مکانیکی سروکار داشت (برنال، ۱۳۸۰، ج۱: ۵۷). در آرای دانشمندان مسلمان که در حوزهٔ حیَل قلم زده‌اند، دو مفهوم را می‌توان تشخیص داد: نخست «علم‌الحیل» و دوم «صناعت‌الحیل». هرچند در آثار حکمای قدیم بین این دو مفهوم، تفکیک دقیق صورت نگرفته و مورد پذیرش و استفاده عمومی واقع نشده است، درمجموع می‌توان علم‌الحیل را بیشتر ناظر به دانش تدابیر فنی و صنعتی دانست و صناعت‌الحیل را معطوف به صنعت و تکنیک فرض کرد. حیل هندسی فارابی، کمابیش مترادف صناعت‌الحیل و مشابه دانش و روش پدیدآوری صنایع، مصنوعات یا کالاهای ساخته‌شده در حوزه‌های خاص است. به عبارت دیگر، نتیجهٔ اِعمال علم‌الحیل، حیل هندسی است (رحیمی، ۱۳۹۰: ۹۰-۹۶).

از جهات بسیاری، علم‌الحیل یا حداقل «صناعت‌الحیل» را که جنبهٔ هنری بیشتری دارد، می‌توان به‌عنوان بخشی از پیشینهٔ طراحی محصول (طراحی صنعتی) در نظر گرفت که با بهره‌گیری از هنر و خلاقیت، نیازها را به‌خوبی شناسایی نموده و پاسخ‌های مناسبی را برای آن‌ها ارائه کرده است. البته در پیاده‌سازی این طرح‌ها از علم مکانیک و برخی رشته‌های مهندسی دیگر استفاده شده، همان‌طور که امروزه در اجرای بسیاری از طرح‌های طراحان صنعتی، تیم‌های فنی متشکل از متخصصان گوناگونی ازجمله مهندسان مکانیک و برق و صنایع و... حضور دارند. نکتهٔ قابل توجه، تفاوت واژهٔ «علم‌الحیل» که بیشتر بر حوزهٔ علمی و فنی و تخصصی تأکید دارد با واژهٔ «صناعت‌الحیل» است که به جنبه‌های هنری اشاره دارد؛ چراکه واژهٔ «صناعت» در تاریخ هنر، معادل مفهوم امروزی «هنر» است (خراسانی‌زاده و همکاران، ۱۴۰۰: ۲۸). در نتیجه‌گیری یکی از مقالات مرتبط، چنین بیان شده که معیار موارد طبقه‌بندی‌شده در علم حیل (خاص)، وجود «الگوی تفکر خلاق» و «روش طراحی» در آن‌هاست. پس تخصص‌های مبتنی‌بر طراحی و تفکر خلاق، نه‌تنها در گروه علم حیل قرار می‌گیرند، بلکه در آن نقش محوری دارند.. این پژوهش، ارتباط هستهٔ صناعات حیل و رشتهٔ مکانیک را رد می‌کند، زیرا ازنظر روش‌شناختی، تفکر خلاق و مهارت‌های طراحانه در آن محوریت ندارند و درعوض رشته‌های مبتنی‌بر طراحی مصنوعات، به‌ویژه رشته‌های «طراحی معماری»، «طراحی مهندسی» و «طراحی صنعتی» بیشترین نزدیکی را با تعاریف جامع فارابی از علم حیل یا علوم تفکر خلاق دارند. این رشته‌ها در واقع امتداد تاریخی همان صناعات عملی هستند که در هر زمانی با فناوری‌های روز، به خلقِ ابزارهای مورد نیاز انسان‌ها مشغول بوده‌اند» (تندی و امرایی، ۱۴۰۰: ۹۸).

طراحی محصول برای پاسخ‌گویی به یک نیاز و مسئله، مطرح می‌شود و دارای دو فاز متفاوت و متمم است: یک بخش آن، طراحی فنی و مکانیزم که با دانش و فناوری طراحی مهندسی از رشتهٔ مهندسی مکانیک انجام می‌شود و بخش دیگر، طراحی فرم و تعامل محصول و کاربران که با خرد و هنر طراحی از رشتهٔ طراحی صنعتی حاصل می‌گردد. امروزه طراحی محصول پس از رشد و ارتقای مداوم، با ترکیب دو وجه طراحی مکانیزم و طراحی هنرمندانه، پیشرفت‌های بسیاری کرده است. اما نگاهی به طراحی‌های جزری، درک جدیدی از نقطهٔ عطف و گسترش این سبک تکامل‌یافته از طراحی محصول به دست می‌دهد. جزری در ۸۵۰ سال پیش، طراحی محصول را به شایسته‌ترین شکل ممکن با ترکیب دقیقی از هر دو وجه طراحی محصول یعنی مکانیزم و خلاقیت، در حداقل پنجاه دستگاه به انجام رساند.

۴-۲. فرایند علمی و هنری طراحی محصول

به‌طور کلی، طراحی محصول شامل یک سلسله مراحل مشخص است. این روند که به آن «فرایند طراحی» گفته می‌شود، مجموعه اقداماتی است که برای دستیابی به یک طرح مطلوب و مناسب انجام می‌گیرد. این پروسه در مهندسی با عنوان فرایند مهندسی طراحی شناخته می‌شود که یک فرایند تصمیم‌گیری (غالباً تکراری) است که در آن علوم پایه، ریاضیات و علوم مهندسی با هدف تبدیل بهینهٔ منابع برای دستیابی به یک هدف اعلام‌شده استفاده می‌شود. ازجمله عناصر اساسی فرایند طراحی می‌توان به تعیین اهداف و معیارها، ترکیب، تجزیه‌وتحلیل، ساخت، آزمایش و ارزیابی اشاره کرد (Ertas & Jones, 1996 : 34). فرایند طراحی در طراحی صنعتی در پی کشف یا شناسایی مشکل، نیاز به راه‌حل در قالب ایده یا طرح ایجاد می‌شود. این خود، زمینه‌ساز و نقطهٔ شروعی است برای یک فرایند طراحی. با توجه به نوع مشکل، انجام پروسهٔ طراحی در ظاهر می‌تواند به‌صورت یک جریان پیچیده و سیستماتیک گسترش یابد. بنابراین برای حل مشکل لازم است از مراحل مختلف عبور داده شود تا به نتیجه و راه‌حلی صحیح و منطقی برسد (حاجتی مدارائی، ۱۳۷۵: ۹). روند طراحی صنعتی عبارت است از فرایندی سیستماتیک که طی آن، مراحل مختلف طراحی از ابتدا تا انتها و طی برنامه‌های معین و زمان‌بندی‌شده، به ترتیب تقدم و تأخر انجام می‌گردند (حکیمی طهرانی، ۱۳۸۹: ۱۲۴).

آنچه از قیاس فرایندهای طراحی محصول در مهندسی مکانیک و طراحی صنعتی حاصل می‌شود، عموماً در حوزهٔ تخصص خلاصه می‌شود. هر دو دانش بر پاسخ‌گویی به یک نیاز با خلق یک پاسخ متمرکزند. اما جنس پاسخ یک مهندس مکانیک، طراحی و خلق یک مکانیزم و سیستم مکانیکی است تا شاخص اصلی که مکانیزم نهایی است، نسبت به میزان پاسخ‌گویی به حل مشکل اولیه آزموده شود. این درحالی است که جنس پاسخ یک طراح صنعتی، طراحی هویت برای محصولات صنعتی است. این مهم با هدف ایجاد و اعتلای هرچه بیشتر ارتباط مؤثر میان انسان با محصولات صنعتی انجام می‌شود. شاخص سنجش این هویت در فرم، زیبایی‌شناسی، ارگونومی، معنا و ارزش‌های انسانی، میزان ارتباط مؤثر با کاربر و سهم موفقیت در بازار تجاری است. در این پژوهش، تمرکز بر فرایند طراحی صنعتی در آثار جزری است؛ بنابراین در ادامه به جزئیات فرایند طراحی محصول (طراحی صنعتی) پرداخته می‌شود.

اندیشمندان و طراحان صنعت، مراحل نسبتاً متفاوتی را برای فرایند طراحی محصول ذکر کرده‌اند؛ مثلاً حاجتی مدارائی (۱۳۷۵) روندی را شامل پنج مرحله بیان می‌دارد: ۱. تفسیر مشکل (شناسایی مشکل)؛ ۲. تجزیه‌وتحلیل مشکل (انواع آنالیزها)؛ ۳. حل مشکل؛ انتخاب متدهای حل مشکل، تولید ایده و راه‌حل‌های مشکل؛ ۴. ارزشیابی راه‌حل‌های مشکل؛ مطالعهٔ راه‌حل‌ها و جریان انتخاب ایده؛ ۵. تحقق حل مشکل. حکیمی طهرانی (۱۳۸۹) نیز کمی جزئی‌تر، یک مسیر ۱۵مرحله‌ای را مد نظر قرار می‌دهد: ۱. تعریف صورت‌مسئله ازطرف سفارش‌دهنده؛ ۲. بازتعریف صورت‌مسئله توسط طراح؛ ۳. گردآوری اطلاعات اولیه در رابطه با وضعیت فعلی راه‌حل صورت‌مسئله؛ ۴. تدوین روش پژوهش و شیوه‌های گردآوری اطلاعات مورد نیاز برای طراحی؛ ۵. سنجش جوانب مختلف (انواع آنالیزها)؛ ۶. انجام مطالعات موردی و میدانی؛ ۷. تدوین چک‌لیست طراحی؛ ۸. ایده‌پردازی خلاق؛ ۹. ارزیابی ایده‌ها؛ ۱۰. انتخاب ایدهٔ برتر؛ ۱۱. توسعهٔ ایدهٔ برتر و طراحی اجزا و جزئیات آن؛ ۱۲. راندو؛ ۱۳. نمونه‌سازی سه‌بُعدی؛ ۱۴. تهیهٔ نقشه‌های صنعتی؛ ۱۵. بیان نحوه و مراحل استفاده از محصول.

به‌صورت عملیاتی، به‌عنوان نقاط اشتراک مراحل فرایند طراحی صنعتی در تعاریف گوناگون، مراحل طراحی به این ترتیب‌اند که ابتدا شناسایی و تفسیر مسئله یا نیاز صورت می‌گیرد، سپس نمونه‌ها و راه‌حل‌های موجود مطالعه می‌شود، در مرحلهٔ سوم، تجزیه‌وتحلیل مسئله شامل آنالیزهای افراد مرتبط، فرهنگی و اجتماعی، محیط استفاده، شیوهٔ تولید، کاربری و بهره‌برداری، مواد و مصالح، تعمیرات و نگهداری، ارگونومی،

زیبایی‌شناختی رقم می‌خورد. در ادامه به ایده‌پردازی خلاقانه و انتخاب بهترین راه‌حل پرداخته می‌شود و درنهایت، ارائهٔ هنرمندانه محصول نهایی (نمایش تصویری طرح نهایی و جزئیات قطعات، ساخت نمونهٔ اولیه، شرح و توضیحات) اتفاق می‌افتد (خراسانی‌زاده و همکاران، ۱۴۰۰: ۳۴۵).

۵. بررسی فرایند طراحی محصول در دستگاه قفل ترکیبی جزری

قفل ترکیبی جزری، دستگاه سوم از نوع ششم در کتاب اوست. این محصول، یک قفل رمزدار است که با استفاده از هم‌خوانی دوازده حرف، امنیت درب یک صندوق را تأمین و آن را قفل می‌کند. این قفل که بر روی صندوقچه‌های مخصوصی نصب می‌شد، می‌توانست امن‌ترین مخازن برای حفاظت از اسناد و گنجینه‌ها را تکمیل نماید.

جزری سیستمی را طراحی کرده بود که شامل یک مرکز اصلی متصل به چهار قفل، و هر قفل متشکل از سه دیسک بود. این سیستم دارای میلیون‌ها حالت ممکن بود که رمزگشایی آن برای فردی که از رمز آگاه نبود، عملاً غیرممکن بود، بنابراین شاهکاری فوق‌العاده در طراحی تجهیزات امنیتی محسوب می‌شد.

در دورهٔ ارتقیان، استفاده از محفظه‌های رمزگذاری‌شده، هم برای رمزگذاری محتوای پیام و هم برای ذخیرهٔ اسناد محرمانه معمول بود. درحقیقت، وقتی شرایط سیاسی آن دوره در نظر گرفته می‌شود، کاملاً روشن می‌گردد که دولت‌ها برای حفظ پایداری ممالک و بقای خود، تمهیدات زیادی اندیشیده‌اند و موفقیت این مهم به روابط استراتژیک و پویا بستگی دارد. محرمانه نگه داشتن اطلاعات در این روابط بسیار مهم بوده است. می‌توان فرض کرد که توسعهٔ چنین روش رمزگذاری توسط جزری در کاخ ارتقیان، برای رفع این نیاز حیاتی دولت در آن دوران حساس سیاسی بوده است (URL4).

در ادامه، فرایند علمی و هنری طراحی محصول در دستگاه قفل ترکیبی جزری، با اتکا به متن کتاب او مورد واکاوی قرار می‌گیرد.

۵-۱. مرحله اول؛ شناسایی و تفسیر مسئله یا نیاز

در فرایند طراحی محصول، شناسایی و تفسیر مسئله، طبق موارد زیر بررسی می‌شود:

نیاز اصلی: نیاز به امنیت نگهداری اسناد، مکاتبات حساس و موارد بهادار

خواسته‌ها: عدم امکان دسترسی به محتوای مدارک، مبالغ یا گنجینه، امکان استفاده از رمز برای دسترسی افراد مطمئن

مقدار و اهمیت نیاز: با در نظر گرفتن این واقعیت که بسیاری از افراد نیاز دارند اشیای ارزشمند، پول، یا مدارک مهم خود را در مکانی امن نگهداری کنند، می‌توان گفت این نیاز یک نیاز فراگیر و جهانی است. امنیت و حفاظت از اموال و اطلاعات حیاتی برای همه افراد اهمیت دارد، از اشیای شخصی گرفته تا دارایی‌های حکومتی و اطلاعات حساس.

عوامل حذف نیاز: فقدان اسناد، مدارک یا اموال فیزیکی

عوامل توسعه و تغییر نیاز: ابداع روش‌های نوین برای حفاظت از اسناد و تعبیه مکان‌ها یا سازوکارهای امن برای نگهداری اشیای ارزشمند.

۵-۲. مرحلهٔ دوم؛ مطالعهٔ نمونه‌ها و راه‌حل‌های موجود

جزری در کتاب خود، در ابتدای معرفی همین دستگاه بیان می‌دارد که «متقدمان در این صنعت، قفل‌هایی ساخته‌اند که با حروف، باز و بسته می‌شود. از بین آن‌ها قفل‌هایی است که با چهار حرف روی چهار دایره، یا با دو حرف روی دو دایره، یا با شش حرف روی شش دایره باز و بسته می‌شوند» (جزری، ۱۳۸۰: ۴۹۶). او با مطالعهٔ دقیق قفل‌های رمزدار و اشاره به وجود آن‌ها در متن خود، نشان داده که به حفظ حقوق مالکیت علمی پایبند بوده است. این توجه نه‌تنها به‌معنای شناخت کامل او از این قفل‌ها و بررسی دقیق آن‌هاست، بلکه بیانگر آگاهی او از نقاط قوت و ضعف این طراحی‌ها بوده که درنهایت در ابداعات و طراحی‌های خودش به کار گرفته است.

۵-۲-۱. بررسی پیشینهٔ طراحی (قفل‌های طراحی‌شده توسط جزری)

جزری سه نوع قفل مختلف طراحی کرده است که هریک برای کارکردهای متفاوتی ساخته شده‌اند. این قفل‌ها با بهره‌گیری از مکانیزم‌های پیشرفته و نوآورانه، توانستند بالاترین سطح امنیت را در زمان خود فراهم کنند. با وجود تفاوت در کاربردها، طراحی این سه قفل کاملاً با یکدیگر مرتبط بوده و اصول یکپارچه‌ای در ساخت آن‌ها رعایت شده است که در ادامه معرفی شده‌اند.

۵-۲-۱-۱. نوع اول قفل‌های جزری: قفل کشویی برای درب

قفل کشویی طراحی‌شده توسط جزری، برای تأمین امنیت درهای بزرگ و قفل نمودن آن‌ها از پشت به کار می‌رفت و به‌نحوی طراحی شده بود که درب را از هر چهار طرف قفل می‌کرد. باز و بسته کردن این قفل تنها با استفاده از کلید از سمت جلو امکان‌پذیر بود. مکانیزم این قفل به‌گونه‌ای بود که چرخ‌دنده‌ای، که با کلید در توپی چرخانده می‌شد و هر چهار اسلاید را باز یا بسته می‌کرد. افزون بر این، جزری یک دستگاه جداگانه نیز طراحی کرده بود که مانع باز یا قفل شدن درب از داخل می‌شد، که این خود نشان‌دهندهٔ سطح بالای امنیت و نوآوری در طراحی اوست (تصویر ۱).

ازآنجاکه این قفل، اهرم را از چهار جهت گسترش می‌دهد، از باز شدن درب به‌زور جلوگیری می‌شود. این سیستم کشویی با یک چرخ‌دندهٔ منفرد کار می‌کند که توسط یک کلید چرخانده می‌شده است. حرکت چرخشی این چرخ با استفاده از چرخ‌دنده‌های افقی که در چهار جهت اطراف آن قرار گرفته‌اند، به حرکت خطی تبدیل می‌شود. به‌این‌ترتیب حرکت پیچ و مهره‌ها به بلبرینگ خود بر روی دیوار وارد شده و درب را قفل می‌کند (تصویر ۲).

تصویر ۱: نمای داخلی درب با قفل کشویی (URL4)

تصویر ۲: قفل کشویی درب (URL4)

۵-۲-۱-۲. نوع دوم قفل‌های جزری: قفل رمزنگاری

مکانیزم اصلی قفل رمزنگاری، این بار به‌شکلی پیشرفته‌تر تنها در یک رمزنگار پیاده‌سازی شده است. این سیستم شامل یک قفل ۳ حرفی است که از ۳ دیسک تشکیل شده و هر دیسک دارای ۱۶ حرف است. هر دیسک با دیسک دیگری ارتباط دارد و هریک از دیسک‌های داخلی دارای یک بریدگی برای قرار دادن پایهٔ قفل است. این ۳ دیسک هنگامی که طبق ترکیب رمز عبور مشخص‌شده تنظیم می‌شوند، قابل باز شدن هستند (تصویر ۳).

تصویر ۳: قفل رمزنگار (URL4)

۵-۲-۱-۳. نوع سوم قفل‌های جزری: قفل ترکیبی

پس از بررسی‌های تاریخی که به گفتهٔ جزری توسط متقدمان او صورت پذیرفته بود، همچنین مطالعهٔ نمونه‌های موجود در آن زمان که احتمالاً به بخشی از آن‌ها دسترسی داشته است، جزری به طراحی دو نوع قفل پرداخته و در سومین قدم، دستگاه قفل ترکیبی را طراحی نموده و به مرحلهٔ ساخت رسانده است.

این قفل بعدها در سایر مناطق جهان نیز مورد الگوبرداری قرار گرفت، به‌طوری‌که «نخستین قفل رمزدار در اروپا در سال ۱۲۳۵ش/ ۱۸۴۶م ساخته شد. جالب است که صفحات به‌کاررفته در این قفل، کاملاً به صفحات قفل مرکب جزری شباهت دارد. نمونهٔ بازسازی‌شدهٔ قفل جزری در دههٔ ۱۳۷۰ در وزارت صنایع، معادن و تجارت ساخته شده که هم‌اکنون در موزه به نمایش گذاشته شده است» (معتمدی، ۱۳۹۹: ۷).

۵-۳. تجزیه‌وتحلیل مسئله

در این بخش، از میان انواع تجزیه‌وتحلیل‌های ممکن در فرایند طراحی، موارد زیر مورد بررسی قرار می‌گیرند.

۵-۳-۱. آنالیز افراد مرتبط

افرادی که ممکن است با این دستگاه مرتبط باشند، عبارت‌اند از سفارش‌دهنده و سازندگان؛ به‌واسطهٔ جنبهٔ امنیتی، سفارش‌دهنده و کاربر، یک شخص واحد یا افرادی متعلق به یک مجموعهٔ واحد هستند که براساس نظر ایشان، رمزگذاری صورت پذیرفته و خودشان کاربر دستگاه نیز محسوب می‌شوند.

۵-۳-۲. آنالیز فرهنگی و اجتماعی

ایجاد امنیت برای دارایی‌ها و مدارک مهم، به‌ویژه در سطح حاکمیت یک جامعه یا شهر، یکی از مسائل حیاتی است که اهمیت آن فراتر از جنبه‌های حراستی و حفاظتی می‌رود. این موضوع با ایجاد حس اطمینان و آرامش روانی در افراد و نهادها همراه است. طراحی دستگاه‌ها و سیستم‌های امنیتی مانند آنچه جزری ابداع کرده، نمونه‌ای برجسته از نوآوری‌هایی است که می‌تواند به تحقق این اهداف کمک کند. این اختراعات نه‌تنها امنیت فیزیکی را تضمین می‌کنند، بلکه به اعتماد اجتماعی و توسعهٔ پایدار نیز یاری می‌رسانند.

نکتهٔ دیگری که وجود دارد، جنبه‌های نشانه‌شناسانه است که در ادامهٔ همین مرحله از فرایند طراحی، به آن توجه شده است. فرایند قفل و رمزگذاری با استفاده از چهار گروه دایرهٔ سه‌تایی و درمجموع دوازده دایره اتفاق می‌افتد. دایره به‌عنوان نمادی از کمال و هماهنگی در بسیاری از فرهنگ‌ها شناخته می‌شود و ترکیب آن با عدد دوازده، که در باورهای نجومی و مذهبی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است، احتمالاً نشان‌دهندهٔ تفکرات عمیق و اعتقادی جزری است. اشاره به دوازده برج و دوازده امام می‌تواند بیانگر ارتباط میان طراحی‌های مهندسی او و اعتقادات مذهبی و فرهنگی دوران خودش باشد.

۵-۳-۳. آنالیز محیط استفاده

با توجه به ارزش و حساسیت مواردی که در چنین صندوقچه‌هایی نگهداری می‌شوند، استفاده از آن‌ها در مکان‌های کاملاً تحت حفاظت داخلی و پنهان امری ضروری به نظر می‌رسد. این مکان‌ها غالباً در خزانه‌های مخصوص قصرهای حاکمان یا پستوهای امن در خانه‌های اشراف‌زادگان و افراد متمول قرار داشته‌اند؛ لذا احتمال تخریب‌گرایی عامدانه یا آسیب دیدن به‌واسطهٔ شرایط جوّی در این محصول بسیار پایین است.

۵-۳-۴. آنالیز شیوهٔ تولید

شیوهٔ تولید این دستگاه، در دو فصل از کتاب فی معرفت الحیل الهندسیه، با شرح کامل و همراه با جزئیات دقیق، به‌گونه‌ای ارائه شده است که درک مفاهیم و عملکرد آن برای مخاطب آسان‌تر گردد. برای انتقال بهتر این مفاهیم، علاوه‌بر تصویر اصلی دستگاه، ۱۳ تصویر جداگانه نیز برای نمایش قطعات و مکانیزم‌های مرتبط ارائه شده است. این تصاویر به‌خوبی اجزا و عملکرد پیچیدهٔ این دستگاه را به تصویر کشیده و بر کیفیت توضیحات افزوده‌اند.

۵-۳-۵. آنالیز کاربری و بهره‌برداری

فرایند استفاده، بهره‌برداری و رمزگشایی این قفل به‌طرز دقیقی طراحی شده که شامل مراحل زیر است:

۱. فردی که از رمز آگاه است، دیسک‌های دوازده‌گانه را به‌ترتیب در موقعیت‌های صحیح خود قرار می‌دهد.

۲. پس از اتمام تنظیم هر ۱۲ رمز، دیسک‌ها در موقعیت دقیق خود قرار می‌گیرند. در این حالت، بادامک‌ها می‌توانند به‌درستی وارد شیارهای مشخص شوند.

۳. فردی که رمز را می‌داند، اهرم بیرونی را می‌چرخاند.

۴. چرخ‌دندهٔ داخلی اهرم، سنجاق‌های صفحه را فشار می‌دهد.

۵. صفحهٔ شاسی حرکت کرده و باعث می‌شود بادامک‌ها در شیارها جای بگیرند.

۶. ضامن نهایی در موقعیت خود قرار می‌گیرد.

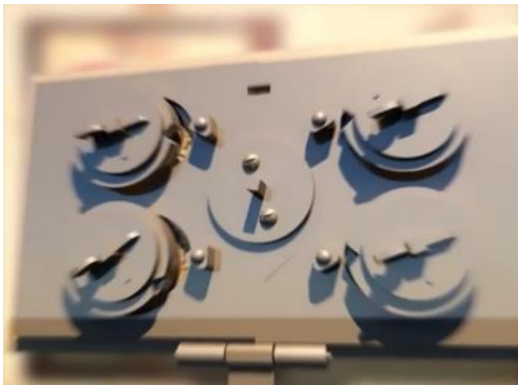
۷. قفل باز می‌شود.

۵-۳-۶. آنالیز مکانیزم و عملکرد فنی

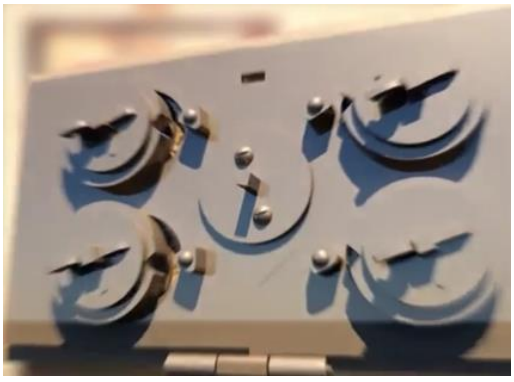
این صندوق که قابل قفل شدن با رمز عبور است، ظاهری شبیه به صندوقچهٔ جواهرات دارد (تصویر ۴). روی جلد این صندوق، چهار واحد کدگذاری مجزا قرار گرفته است که هر واحد از سه دیسک به‌هم‌پیوسته تشکیل شده است. هر دیسک شامل ۱۶ حرف از حروف الفباست که به‌طور خاص انتخاب شده‌اند. صاحب صندوق می‌تواند با انتخاب ۱۲ حرف دلخواه (یک حرف برای هر حلقه)، رمز عبور مورد نظر خود را تعیین کرده و این حروف را به‌ترتیب مشخص کند. براساس این رمز عبور، تنظیمات لازم بر روی دیسک‌های داخلی انجام می‌شود؛ سپس، اسناد یا جواهرات مورد نظر داخل صندوق قرار داده شده، درب آن بسته می‌شود و با چرخاندن دسته قفل می‌شود. در انتها، حلقه‌های موجود در واحدها به‌طور تصادفی چرخانده و مخلوط می‌شوند تا امنیت کامل فراهم گردد.

تصویر ۴: صندوقچه با قفل ترکیبی از دو نمای بیرونی و داخلی (URL4)

در سیستم قفل ترکیبی جزری، ۴ رمزنگار با دیسک‌های سه‌تایی تکرار شده‌اند. به‌منظور باز کردن قفل، ۳ دیسک در هر رمزنگار به موقعیت صحیح آورده شده و برش‌های بادام به‌طور هم‌زمان هماهنگ می‌شوند. به‌این‌ترتیب بادام قادر به ورود به این بریدگی‌ها خواهد بود. با حذف پایهٔ تنظیم، می‌توان موقعیت‌های رمزگذاری‌شدهٔ دیسک‌ها را از قبل تنظیم کرد. کاربر ابتدا دیسک داخلی، سپس دیسک میانی و در آخر دیسک خارجی را بر روی رابط جلویی با حرف صحیح قرار می‌دهد و این فرایند را در ۴ بخش جداگانه تکرار می‌کند. وقتی همهٔ دیسک‌ها در تمام قسمت‌ها در موقعیت صحیح قرار داشته باشند، بریدگی‌های بادام هم‌زمان می‌شوند. هنگامی که اهرم خارجی چرخانده می‌شود، چرخ‌دندهٔ داخلی اهرم، سنجاق‌های صفحه را هل می‌دهد و صفحهٔ قفل جداشده را هل می‌دهد و بادام‌ها به ناخن‌ها وارد می‌شوند و اجازه می‌دهند صفحه به حالت بسته تبدیل شود. هنگامی که صفحه به موقعیت بسته می‌رسد، دو قسمت جداگانه به‌طور کامل در زیر قلاب‌ها قرار می‌گیرد و قفل باز می‌شود (URL4).



مرحلهٔ اول



مرحلهٔ دوم

مرحلهٔ سوم

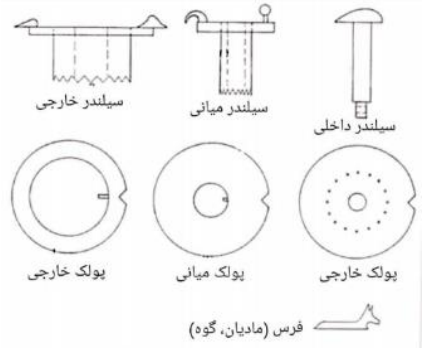
مرحلهٔ چهارم

تصویر ۵: مراحل فنی رمزگشایی قفل ترکیبی (نگارندگان)

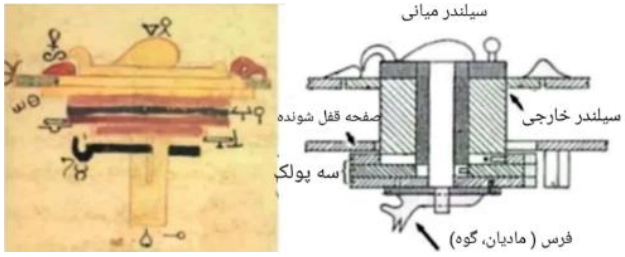
مراحل رمزگشایی شامل چهار مرحله است (تصویر ۵): در مرحلهٔ اول یک محرم به رمزگشایی شروع به قرار دادن دیسک‌های دوازده‌گانه در موقعیت صحیح خود می‌کند؛ در مرحلهٔ دوم کار وارد کردن هر ۱۲ رمز به پایان می‌رسد. دیسک‌ها در موقعیت‌های صحیح قرار می‌گیرند و بادامک‌ها امکان ورود به شیار را پیدا می‌کنند؛ در مرحلهٔ سوم شخص محرم به رمزگشایی اهرم بیرونی را می‌چرخاند. چرخ‌دندهٔ داخلی اهرم، سنجاق‌های صفحه را هل می‌دهد و صفحهٔ شاسی حرکت کرده باعث می‌شود بادامک‌ها در شیارها جای بگیرند؛ در مرحلهٔ چهارم ضامن نهایی در موقعیت خود قرار می‌گیرد و قفل باز می‌شود.

۵-۳-۷. آنالیز مواد و مصالح و اجزای تشکیل‌دهنده

عملکرد قفل ترکیبی از هماهنگی فنی رمزنگارها، اهرم مرکزی و صفحهٔ شاسی زیرین قفل نشئت می‌گیرد.



نمای بالای پولک‌ها و نمای جانبی سیلندرها



بازترسیم برش عمودی رمزنگار از تصویر نسخهٔ توپگاپی

تصویر ۶: جزئیات رمزنگار (URL3)

الف) رمزنگارها: هر رمزنگار از سه سیلندر و سه پولک تشکیل شده که نحوهٔ آرایش این شش جز در تصویر ۶ آمده است. قطعات و اجزای رمزنگارها عبارت‌اند از: پولک خارجی، پولک میانی، پولک داخلی، قطعهٔ بادامی‌شکل، سیلندر خارجی، سیلندر میانی، سیلندر داخلی، گوِه، میله، میخ ثابت، پولک چهاردندانه.

ب) اهرم مرکزی: این اهرم شامل یک گوشواره است.

پ) چفت: قطعات چفت را می‌توان به این صورت برشمرد: بدنهٔ چفت، لولا، قلاب‌ها.

ت) صفحهٔ شاسی زیرین: شامل یک با چهار سوراخ، بادامک‌ها، حلقه‌ها، قلاب‌ها.

در پایان رمزگشایی، با چرخش اهرم توسط کاربر، تغییر وضعیت در شاسی قفل اتفاق می‌افتد و درنهایت باعث گشوده شدن آن می‌شود.

۵-۳-۸. آنالیز تعمیرات و نگهداری

حفظ و محفوظ نگاه داشتن رمز عبور در حافظهٔ مالک دستگاه، مهم‌ترین عامل برای نگهداری و استفادهٔ صحیح از این قفل ترکیبی است. در صورت فراموشی رمز، هیچ راهی برای باز کردن قفل وجود ندارد،که این مسئله اهمیت امنیت و دقت در نگهداری رمز را دوچندان می‌کند. نکتهٔ قابل توجه دیگر این است که هر قفل ترکیبی، تنها یک بار امکان تنظیم رمز را دارد و این تنظیم فقط در زمان تولید دستگاه انجام می‌شود. این ویژگی بر منحصربه‌فرد بودن و سطح بالای امنیت این قفل‌ها تأکید دارد.

۵-۳-۹. آنالیز ارگونومی

با توجه به نقش مهم پولک‌های رمزنگار در تنظیم رمز صحیح و باز کردن صندوق، طراحی آن‌ها به‌گونه‌ای صورت گرفته که کاربر بتواند به‌آسانی آن‌ها را بچرخاند و تنظیم کند: «در برابر این بادامک، در لبهٔ این پولک، دستگیره‌ای برجسته برای گرفتن و چرخاندن در نظر گرفته شده است» (جزری، ۱۳۸۰: ۴۹۸).

طراحی پولک‌ها و اهرم‌ها در این قفل با دقت خاصی انجام شده است تا هم‌خوانی کامل را با متوسط اندازه‌های دست انسان داشته باشد. این توجه به ارگونومی و تناسب ابعاد، استفاده از محصول را برای کاربران بسیار آسان‌تر کرده و تجربهٔ بهتری ارائه می‌دهد.

۵-۳-۱۰. آنالیز زیبایی‌شناختی

جزری در شرح دستگاه پیچیدهٔ قفل ترکیبی، به جنبه‌های هنری و زیبایی‌شناسانه طراحی نیز توجه ویژه‌ای داشته است. برای نمونه، اشاره شده که «یک گوشواره که زیبا ساخته شده است، در انتهای میله‌ای مانند میلهٔ بادامک نصب می‌شود» (جزری، ۱۳۸۰: ۵۰۲) و حتی شکل این عنصر در کنار توضیحات رسم شده است. همچنین، برای طراحی یکی از زائده‌ها، از فرم سر پرنده و نوک آن بهره گرفته شده است. این جزئیات نشان‌دهندهٔ ترکیب دقیق مهندسی و هنر در آثار جزری است که طراحی‌های او را فراتر از کارکرد فنی به یک اثر هنری تبدیل کرده است.

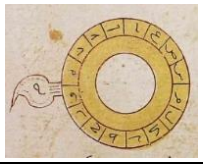
۵-۳-۱۱. آنالیز نشانه‌شناختی

نشانه، جنبهٔ وسیع و گسترده‌ای دارد که پس از دریافت، ذهن گیرندهٔ آن را تجزیه‌وتحلیل می‌کند و در ورای آن به ادراک مفهوم می‌رسد. درحقیقت می‌توان گفت که بازنمایی هر صفت یا وضعیتی به‌واسطهٔ یک نشانه، تلاشی است در جهت بیان مفاهیم و معانی مورد نظر. نشانه‌ها غالباً تک‌معنایی هستند، یا بنا به قرارداد یک معنای اصلی دارند اما در مواردی نشانه‌ها با توجه به شکل بیانی، مفاهیم دیگری را در ورای خود منتقل می‌کنند. با دیدن تصویر صلیب در درجهٔ نخست دین مسیحیت و تصویر کلیساها در ذهن مجسم می‌شود اما در لایهٔ پنهانی این نشانه و با توجه به فرهنگ و باورهای دینی، صلیب نمادی است از ایثار، فداکاری و ازخودگذشتگی، نشانه‌هایی از این قبیل در کنار مفاهیم ظاهری معناهای عمیق‌تری را نیز به دنبال دارند (اکو، ۱۳۸۴: ۲۰).

برای بررسی نشانه‌های طرح‌شده در قفل ترکیبی این دستگاه را ازنظر حروف و کدها، فرم و کثرت مورد تحلیل واقع می‌شود. محمدیوسف بن عثمان در صفحهٔ پایانی نسخه‌برداری خود چنین می‌گوید: «در این کتاب ۲۱ حرف از حروف الفبا به کار رفته است و علائم جاگزین آن‌ها ۲۱ حرف است. کسی که می‌داند پیچیدگی‌هایشان را حل می‌کند. این حروف با ۲۱ حرف دیگر نیز همراه است که به‌صورت پیچیده‌ای درآمده است و برای کسی که آن‌ها را نمی‌فهمد، به کار نمی‌آید» (جزری، ۱۳۸۰: ۵۱۷).

طبق گفتهٔ ابن‌عثمان، جزری به‌طور کلی از ۲۱ حرف از حروف الفبای ۲۹گانهٔ عربی در دستگاه‌های خود استفاده کرده است. تعداد حروف به کاربرده‌شده در قفل ترکیبی ۱۶ حرف است که در جدول ۱ در ۵ نسخه مورد تحلیل قرار گرفته است. نتیجهٔ این تدقیق آن است که هر پنج نسخه در ۱۲ مورد وجود حروف یکسانی را تأیید می‌کنند و چهار حرف در نسخه‌های متفاوت، متغیر است.

جدول ۱: بررسی حروف روی رمزنگار در پنج نسخهٔ متفاوت (نگارندگان)

				
ن۱. نسخهٔ بریتانیا	ن۲. نسخهٔ توپگاپی	ن۳. نسخهٔ ایاصوفیه	ن۴. نسخهٔ لیدن	ن۵. نسخهٔ برلین

	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶
ن۱	ا	ب	ج	د	ه	ع	س	ط	ی	ک	ل	م	ن	ص	ق	لا
ن۲	ا	ب	ج	د	ه	و	ز	ط	ی	ک	ل	م	س	ع	ص	لا
ن۳	ا	ب	ج	د	ه	و	ز	ح	ط	ی	ک	ل	م	س	ص	ع
ن۴	ا	ب	ج	د	ه	و	ز	ح	ط	ی	ک	ل	م	س	ع	لا
ن۵	ا	ب	ج	د	ه	ع	س	ط	ی	ک	ل	م	ن	ص	ق	لا

انتخاب ترکیب چیدمانی مربع برای دایره‌ها یکی دیگر از نشانه‌های موجود در طراحی جزری است. این انتخاب نشان‌دهندهٔ هماهنگی و توازن در طراحی بوده و امکان عملکرد مکانیکی دقیق و متقارن را فراهم می‌کند. «ماندالاها که در سراسر جهان به‌عنوان نماد تکامل معنوی انسان در طول قرن‌ها ترسیم شده‌اند، یکی از کاربردهای پر از معنا در ترکیب مربع و دایره هستند. ماندالا پیکربندی هندسی نمادهاست. در روایات مختلف معنوی، ماندالاها ممکن است برای تمرکز توجه پزشکان و متخصصان، به‌عنوان یک ابزار هدایت معنوی، برای ایجاد یک فضای مقدس و به‌عنوان کمک به مراقبه و القای خلسه استفاده شوند» (Tanabe, 2001 : 28).

فرایند قفل شدن و رمزگشایی با بهره‌گیری از چهار گروه دایرهٔ سه‌تایی و درمجموع دوازده دایره رقم می‌خورد. دایره نمادی جهانی با معنای گسترده است. «تفاوت در جهان‌بینی اقوام، تأثیر زیادی بر برداشت هنرمندان از دایره داشته است. درحالی‌که برخی برای نشان دادن نمود دموکراتیک خود بر محیط دایره تأکید داشتند، برخی دیگر بر مرکز آن تمرکز کردند تا مفهوم وحدت کیهانی را نشان دهند. در آموزه‌های عرفانی، دایره عمدتاً نمادی از طبیعت بیکران و چرخه‌ای وجود است، اما در روایات دینی نمایانگر اجرام آسمانی و ارواح الهی است. دایره بیانگر بسیاری از مفاهیم مقدس و معنوی است؛ ازجمله وحدت، بی‌نهایت، تمامیت، جهان، الوهیت، تعادل، ثبات و کمال و چنین مفاهیمی در فرهنگ‌های مختلف جهان با استفاده از نمادها به‌عنوان مثال: قطب‌نما، هاله، ماهی وزیکا و مشتقات آن، چرخ دارما، رنگین‌کمان، ماندالا، گل رز و غیره تجسم یافته‌اند» (Womack, 2005).

اما دربارهٔ الگوی تکرار ۳×۴ صفحات دایره‌ای و استفاده دوازده‌گانه از حروف می‌توان به این موضوع توجه نمود که «چهار نوع نظم بر جهان حاکم است: نظم دنیوی، نظم معنوی، نظم ظاهری و نظم باطنی، و ترکیب ۳×۴ نمادی از حضور هر چهار نوع نظم در عالی‌ترین حد خود است. عدد ۱۲ عدد دایرهٔ کامل و نظم کیهانی است. این عدد در تمام ادیان، حامل بار معنایی بسیار غنی‌ای است. به‌طور مثال در دین اسلام ۱۲ امام دین را به نهایت کمال می‌رسانند و جهان در انتظار ظهور دوازدهمین امام برای حصول بالاترین نقطهٔ کمال و غنای عرفانی است» (URL5). شاید جزری با ترکیب فرمی دایره و نظم ۳×۴ و تکرار دوازده‌گانه، درصدد انتقال مفهوم نظم و کمال در حد اعلی بوده است و در عملکرد، وقتی ۱۱ رمز به‌طور صحیح وارد می‌شوند، تنها قرار گرفتن نشانهٔ دوازدهم در موقعیت صحیح است که کاربر را از سردرگمی میان میلیون‌ها احتمال رمزگشایی می‌رهاند.

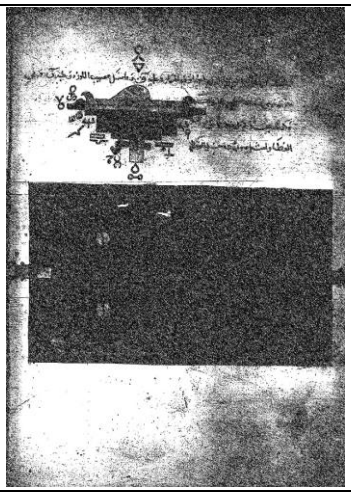
زاویهٔ تحلیل نشانه‌ای، تکرار شباهت فرمی با اسطرلاب است. گرچه برخی مورخان اسطرلاب را به‌لحاظ عملکرد، الهام‌بخش خلق قفل رمزنگار دانسته‌اند، تکرار فرمی عناصر، حامل یک بار معنایی برای کاربر است؛ زیرا اسطرلاب وسیله‌ای است که راه یک گم‌گشته را از میان هزاران انتخاب منجر به سردرگمی می‌گشاید.

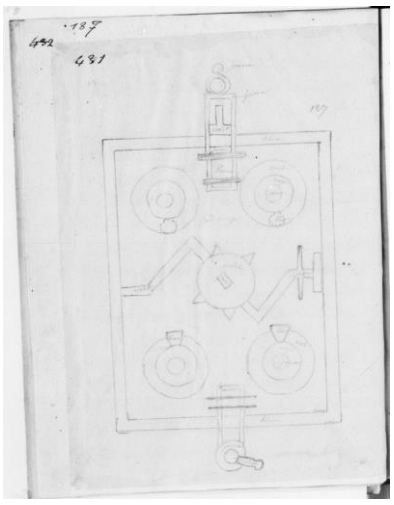
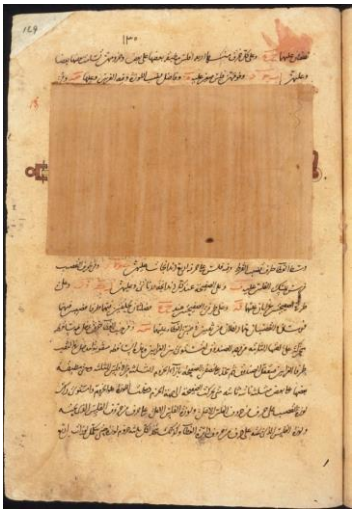
۵-۴. ایده‌پردازی خلاقانه و انتخاب بهترین راه‌حل

جزری با خلق سه نوع قفل متفاوت، توانست به نیازهای مختلف در حوزهٔ امنیت پاسخ دهد. این قفل‌ها هرچند دارای کاربردهای متفاوت بوده‌اند، ازنظر مکانیزم و طراحی با یکدیگر مرتبط هستند و در ایجاد بالاترین سطح امنیت در زمان خود بی‌نظیر محسوب می‌شوند. این ارتباط میان طراحی‌ها نشان‌دهندهٔ رویکرد جامع جزری در ایده‌پردازی و پاسخ به نیازهای امنیتی است. وی توانسته است نتیجهٔ ایده‌های نوآورانهٔ خود را در قالب سه دستگاه مختلف به نمایش بگذارد، که هریک جلوه‌ای از تفکر خلاق و مهندسی پیشرفتهٔ او هستند و در بخش‌های قبلی مقاله معرفی شده‌اند.

۵-۵. ارائهٔ هنرمندانهٔ محصول نهایی

جزری پس از مراحل اولیهٔ ایده‌پردازی و انتخاب بهترین ایده، به ساخت نمونه‌ای کامل و کاربردی از دستگاه خود پرداخت. در ادامه، وی توضیحات دقیقی دربارهٔ محصول ارائه کرد و برای تسهیل درک ظاهر، ساختار اجزا، قطعات و مکانیزم‌های پیچیدهٔ آن، از تصاویر متعدد بهره برد. این تصاویر نه‌تنها جذابیت بصری محصول را افزایش داده‌اند، بلکه درک عملکرد و نحوهٔ ساخت دستگاه را برای مخاطبان آسان‌تر کرده‌اند. این روش مستندسازی، نشان‌دهندهٔ رویکرد علمی و مهندسی جزری و توجه ویژهٔ او به جزئیات و انتقال دانش است. در تصویر ۷ نماهایی از وضعیت قفل ترکیبی در نسخه‌های خطی کتاب جزری نمایش داده شده است.

		
نسخهٔ خطی ایاصوفیه ۳۶۰۶، ۷۵۵ق	نسخهٔ ۴۱۴ خزانهٔ توپقاپی استانبول، بی‌تا	نسخهٔ گریوز ۲۷ بودلیان آکسفورد، ۸۹۱ق
نسخهٔ OR656 کتابخانهٔ دانشگاه لیدن هلند، ۹۶۹ق	نسخهٔ OR117 کتابخانهٔ دانشگاه لیدن، قرن ۱۰ یا ۱۱ق	نسخهٔ ۴۱۸۷ دانشگاه چستربیتی دوبلین، بی‌تا

		
نسخهٔ ۱۱۴۵ کتابخانهٔ ملی پاریس، ۱۲۹۱ق	نسخهٔ a۱۱۴۵ کتابخانهٔ ملی پاریس، ۱۲۹۱ق	نسخهٔ ۷۰۸ دانشگاه شهید مطهری تهران، بی‌تا
		
نسخهٔ ۳۳۰۶ کتابخانهٔ دولتی برلین، بی‌تا	نسخهٔ OR116 کتابخانهٔ موزهٔ بریتانیا، قرن ۱۲ق	

تصویر ۷: وضعیت مصورسازی شکل اصلی دستگاه قفل ترکیبی در نسخه‌های خطی کتاب جزری (خراسانی‌زاده و همکاران، ۱۴۰۰: ۳۳۲-۳۳۷)

۶. نتیجه‌گیری

در این پژوهش، ابتدا فرایند طراحی محصول از دو منظر مهندسی مکانیک و طراحی صنعتی مورد مطالعه قرار گرفت. در روند طراحی محصول در مهندسی مکانیک، برای نیاز مطرح‌شده، فناورانه‌ترین و پاسخ‌گوترین مکانیزم طراحی و ارزیابی می‌شود؛ اما در روند طراحی محصول در طراحی صنعتی، مختصات فیزیکی انسان، پاسخ‌گویی به نیازهای معنوی و زیباطلبانه و همچنین ارتباط مؤثر محصول با انسان مد نظر طراحان قرار می‌گیرد. ازاین‌رو شاید بتوان گفت گرچه مهندسی مکانیک یک محصول مکانیزمی و فناورانه به انسان‌ها معرفی می‌کند، این روح هنرمندانهٔ طراحی است که باید در کالبد محصولات دمیده شود تا برای انسان با تمام وجوه فیزیکی و روانی‌اش قابل استفاده و کاربری باشد.

پرسش پژوهش این بود که فرایند علمی و هنری طراحی محصول، چگونه در ابداع دستگاه قفل ترکیبی جزری قابل ارزیابی است؟ برای پاسخ به این سؤال، ابتدا فرایند طراحی محصول (طراحی صنعتی) معرفی شد و سپس با مطابقت دادن این فرایند، با روشی که جزری در طراحی و معرفی دستگاه قفل ترکیبی به کار برده است، مشخص گردید که یک تفکر طراحانهٔ غنی در ذهن مبدع دستگاه به‌طور واضح خودنمایی می‌کند. فرایند طراحی محصول در تکامل‌یافته‌ترین شکل خود که منوط به حضور هر دو وجه متمم مکانیزمی و هویتی (مهندسی مکانیک -

طراحی صنعتی) در طراحی است، در طراحی جزری حضور دارد. مکانیزم‌های نوآورانه و بدیع در قالبی از فرم‌هایی که تابعیت معنایی بالایی دارند، جای گرفته‌اند.

جزری با پاسخ به نیاز حفاظت از اسناد و دارایی‌های ارزشمند، با طراحی قفلی ترکیبی، موفق شد محصولی فوق‌العاده ایمن و مطمئن ارائه دهد که باز کردن آن بدون دانستن رمز تقریباً غیرممکن است. این نوآوری او، گرچه براساس تکمیل ایده‌ها و دستاوردهای پیشینیان شکل گرفته، با توسعهٔ خلاقانه و نبوغ شخصی، به اثری بی‌نظیر تبدیل شده است. وی نه‌تنها امنیت فیزیکی و آرامش روانی صاحب صندوق را تضمین کرد، بلکه با توجه به زیبایی‌شناسی، جذابیت ظاهری محصول را نیز مورد توجه قرار داد. بهره‌گیری از فرم‌های الهام‌گرفته از طبیعت و نقش‌مایه‌های گیاهی و جانوری در طراحی اجزا، ترکیب فرم‌های مربع و دایره در الگوی ماندلایی که نمادی از پیوند زمین و آسمان و چرخهٔ تکامل است، و استفاده از عدد نمادین ۱۲ در حالات رمزنگارانه، نمونه‌هایی از این دقت و ظرافت هستند.

او مانند هر طراح برجسته، با ترکیب روش‌های مهندسی، نشانه‌شناسی و زیبایی‌شناسی، محصولی نظام‌مند و ساختاریافته خلق کرده که گویای درک عمیق او از اصول طراحی و مهندسی است. اگرچه او حدود ۸۵۰ سال قبل می‌زیسته، روند طراحی و نگارش توضیحات و جزئیاتی که در کتابش مورد توجه قرار داده است، مشابه فرایند علمی و هنری طراحی محصول در زمان حاضر است. این شاهکار، الهام‌بخش بسیاری از طراحان پس از او بوده و همچنان می‌تواند نمونه‌ای ارزشمند برای مطالعه باشد.

به‌عنوان پیشنهاد برای پژوهش‌های مشابه، می‌توان فرایند طراحی محصول را در سایر دستگاه‌های ابداعی بدیع‌الزمان جزری مورد واکاوی قرار داد تا جایگاه این طراح و هنرمند خلاق، بیش از پیش به جهانیان معرفی شود.

منابع

اسدی، زهره، کامیار، مریم، و ظفرمند، سید جواد. (۱۳۹۵). سنت مصورسازی متون علمی تمدن اسلامی (قرن ۶ و ۷ق)؛ مطالعهٔ موردی: کتاب الجامع بین العلم و العمل النافع فی صناعت‌الحیل جزری. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد پژوهش هنر. شیراز: دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه شیراز.

اکو، اومبرتو. (۱۳۸۴). پست‌مدرنیسم در یک زمان. ترجمهٔ نجف دریابندری. دنیای سخن، شمارهٔ ۶۴، ص۲۰.

امیرفضلی، علی. (۱۳۸۹)، روش‌های طراحی در مهندسی. تهران: مؤسسهٔ انتشارات علمی دانشگاه صنعتی شریف.

برنال، جان دزموند. (۱۳۸۰). علم در تاریخ. ترجمهٔ اسدپور پیرانفر و فانی. تهران: انتشارات امیرکبیر.

پیسی، آرنولد. (۱۳۷۶). تکنولوژی در تمدن جهان. ترجمهٔ فریدون بدره‌ای. تهران: انتشارات فرزان.

تندی، احمد، و امرایی، بابک. (۱۴۰۰). جایگاه طراحی و تفکر خلاق در علم حیَل؛ بررسی الگوهای منطق در علم صناعات عملی (با تأکید بر منابع اندیشمندان خراسانی). هنر خراسان، ۱ (۱)، ۸۵-۹۹.

جزری، ابوالعزّ اسماعیل بن رزّاز. (۱۳۸۰). مبانی نظری و عملی مهندسی مکانیک در تمدن اسلامی (الجامع بین العلم و العمل النافع فی صناعت‌الحیل). ترجمه و تحشیهٔ محمدجواد ناطق، حمیدرضا نفیسی و سعید رفعت‌جاه. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

حاجتی مدارائی، سردار. (۱۳۷۵). فرایند طراحی صنعتی. جزوهٔ ارائه‌شده در اولین کنفرانس طراحی صنعتی، دانشکدهٔ هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.

حکیمی طهرانی، اردشیر. (۱۳۸۹). کلیات طراحی صنعتی. تهران: فرهنگسرای میردشتی.

خراسانی‌زاده، محمد. (۱۳۹۸الف). مصوّرسازی‌های نسخه‌ای خطی از ترجمهٔ فارسی کتاب فی معرفت الحیل الهندسیه. مبانی نظری هنرهای تجسمی، شمارهٔ ۸، ۷۳-۸۷.

خراسانی‌زاده، محمد. (۱۳۹۸ب). مطالعهٔ تطبیقی مصورسازی سه نسخهٔ خطی از کتاب الحیل بدیع‌الزمان جزری. مطالعات تطبیقی هنر، شمارهٔ ۱۵، ۱۰۱-۱۱۸.

خراسانی‌زاده، محمد، قاضی‌زاده، خشایار، افشاری، مرتضی، و عابدینی، احمد. (۱۴۰۰). بدیع‌الزمان جزری؛ نقطهٔ عطف فرایند علمی و هنری طراحی محصول در تمدن اسلامی. رسالهٔ دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی. تهران: دانشکدهٔ هنر، دانشگاه شاهد.

خراسانی‌زاده، محمد، قاضی‌زاده، خشایار، افشاری، مرتضی، و عابدینی، احمد (۱۴۰۱الف). چگونگی بازنمایی دستگاه «ساعت فیلی» در نسخه‌های خطی کتاب بدیع‌الزمان جزری. مبانی نظری هنرهای تجسمی، ۷ (۱)، ۷۷-۹۶.

خراسانی‌زاده، محمد. (۱۴۰۱ب). بازخوانی و تحلیل دیدگاه هنرپژوهانهٔ کوماراسوامی دربارهٔ کتاب بدیع‌الزمان جزری. هنرهای صناعی اسلامی، ۶ (۱)، ۲۹-۴۰.

رحیمی، غلامحسین. (۱۳۹۰). فارابی، علم حیل و فلسفهٔ فناوری. پژوهشنامهٔ تاریخ تمدن اسلامی، ۴۴ (۱)، ۸۵-۱۰۲.

عمید، حسن. (۱۳۶۰). فرهنگ فارسی. تهران: انتشارات امیرکبیر.

لاوسون، برایان. (۱۳۹۲). طراحان چگونه می‌اندیشند؟. ترجمهٔ حمید ندیمی. تهران: انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.

معتمدی، اسفندیار. (۱۳۹۹). ابوالعز اسماعیل ابن جزری. رشد آموزش فیزیک، ۳۶ (۲)، ۴-۷.

یزدی‌پور، جواد. (۱۳۹۱). بررسی تحلیلی مدل‌های شاخص روند طراحی مهندسی و طراحی صنعتی. جلوهٔ هنر، شمارهٔ ۷، ۷۳-۸۸.

Ertas, A., & Jones, J. C. (1996). *The Engineering Design Process*. 2nd ed. New York : N.Y., John Wiley & Sons, Inc

Saliba, G. (1994). *A History of Arabic Astronomy*: *Planetary Theories During the Golden Age of Islam*. New York : University Press.

Tanabe, W. j. (2001). Japanese Mandalas : Representations of Sacred Geography. *Japanese Journal of Religious Studies*, 28 (1-2), 186-188.

Womack, M. (2005). *Symbols and Meaning*: *A Concise Introduction*. California : AltaMira Press.

منابع الکترونیکی

URL1 : nationalgeographic.com/history/history-magazine/article/ismail-al-jazari-muslim-inventor-called-father-robotics, access date : 1404/01/12.

URL2 : me.columbia.edu/what-mechanical-engineering, access date : 1404/01/12.

URL3 : Golan, Avi (2019). aljazaribook.com/en/2019/01/24/combination-lock, access date : 1404/01/12.

URL4 : cezerimuzesi.com/mobile-app/tr/gizlisayilar.html, access date : 1400/10/19.

URL5 : parsi.wiki/fa/wiki/476266, access date : 1404/01/12.

Recognition of Scientific and Artistic Process of Product Design in Innovations of Al-Jazari with an Emphasis on the Combined Lock

Mohammad Khorasanizadeh
Assistant Professor at Islamic Art Department, Faculty of Arts, Shahed University, Tehran, Iran (Corresponding Author)/ Khorasanizadeh@Shahed.ac.ir
Mahshid Mehreganfar
M.A. in Industrial Design, Department of Industrial Design, Applied Art Faculty, University of Art, Tehran, Iran/ M.mehreganfar.1317@gmail.com

Received: 17/04/2025
Accepted: 05/06/2025

Introduction

Badi' al-Zaman al-Jazari was a scientistof sixth century AH (12th century AD). He lived in the Diyarbakir region and illustrated 50 innovative and complementary designs for automated devices in his book. He is known as the father of robotics and a pioneer of mechanical engineering in the golden age of Islam; however a large part of his creativity and innovationsin his designs has been ignored. Examining al-Jazari'sdesign process from the perspective of both mechanical engineering and industrial design reveal new dimensions of this Muslim innovator's creativity. A look at his designs provides a new understanding of the turning point and development of his evolved style of product design. About 850 years ago, Jazari accomplished the most appropriate product designingin at least fifty devicesthrough a careful combination oftwomajor facets of product designing— i.e. mechanism and creativity.

Materials and Methods

The method of this research is descriptive-analytic and uses a qualitative approach to examine the process of product designing as carried out by al-Jazari in a combined lock. The method of data collection is the library based and conducted through direct observation and the evaluation of the product. The population under study is the devices designed by Jazari; the combined lock was examined as a specimen. This product was a coded lock that uses the consonance of twelve letters to secure the lid of a special chest and lock it. This lock, which was installed on special chests, could complete the safest storage facilities for protecting documents and treasures. This study focused on the combined lockto analyze it comprehensively. The main question of the research was to explore how the scientific and artistic process of product designing can be evaluated in the invention of the Jazari's combined lock.

Results and Findings

What is obtained from the analogy of product design processes in mechanical engineering and industrial design is generally summarized in the field of expertise. Both sciences focus on responding to a need by creating a response. However, the response in mechanical engineer is to design and create a mechanism and system so that a mechanism can be tested. In industrial designer is to design an identity for industrial products. This is done with the aim of creating and enhancing the most effective connection between humans and industrial products. The index of measuring is form, aesthetics, ergonomics, meaning and human values, the degree of effective connection with the user, and the share of success in the commercial market. In this research, al- Jazari's combined lock was evaluated. Al-Jazari's had system included a central hub connected to four locks, each of which consisted of three disks. This system had millions of possible states that were practically impossible for someone who did not know the code to decipher it; this feature made a masterpiece of this lock in terms of security equipment. Afterwards,al-Jazari proceeded to build a complete and functional prototype of his device. He, then, provided detailed descriptions of the product and used numerous

images to facilitate the understanding of its appearance, structure, components, parts, and intricate mechanisms. These images not only increased the visual appeal of the product but also made it easier for the audience to understand the function and construction of the device. This method of documentation demonstratedal-Jazari's scientific and engineering approach as well as his special attention to details and knowledge transfer.

Conclusion

Responding to the need of protecting valuable documents and assets, al-Jazari succeeded in designing a combined lock, offering an extremely safe and secure product. Although this innovation was formed based on the completion of the ideas and achievements of his predecessors, it became a unique work with creative development and personal ingenuity. Henot only ensured the physical security and psychological peace of the owner of the valuable boxes but also paid attention to the aesthetic appeals of the product. The use of forms inspired by nature and plant and animal motifs in the design of the components, the combination of square and circle forms in the mandala pattern that symbolizes the connection between earth and sky as well as the cycle of evolution, and the use of the symbolic number 12 in cryptographic situations are proofs of this precision and elegance. Like any outstanding designer, he has created a systematic and structured product by combining engineering methods, semiotics, and aesthetics, which reflects his deep understanding of the principles of design and engineering. Although he lived about 850 years ago, the process of designing and writing the descriptions and details he covered in his book is similar to the scientific and artistic process of product designing today and has inspired many designers after him.

Keywords: combined lock, al-Jazari, product design process, industrial design, mechanical engineering.

References

Amid, H. (1981). *Persian language*. Tehran: Amir Kabir Publications [In Persian].

Amirfazli, A. (2009). *Design methods in engineering*. Tehran: Sharif University of Technology Scientific Publishing Institute [In Persian].

Asadi, Z., Kamyar, M., & Zafarmand, S. J. (2016). *The tradition of illustrating scientific texts in Islamic civilization (6th and 7th centuries AH); Case study: Kitab al-Jami' bain al-Ilm wa al-Amal al-Nafi' fi sna'at al-Hiyal al-Jazari*. Master's thesis in Art Research. Shiraz: Faculty of Art and Architecture, Shiraz University [In Persian].

Bernal, J. D. (2001). *Science in history*. Translated byAsadpour Piranfar and Fani. Tehran: Amir Kabir Press [In Persian].

Eco, U. (2005). Postmodernism in a time.Translated byN. Daryabandari. *Donyaye Sokhan*, (64), p. 20 [In Persian].

Ertas, A.,& Jones, J. C. (1996). *The engineering design process*. 2nd ed. New York: N.Y., John Wiley & Sons Inc.

Hajati-Modaraei, S. (1992). The industrial design process. Paper presented at *the First Industrial Design Conference*, Faculty of Fine Arts, University of Tehran [In Persian].

Hakimi Tehrani, A. (2010). Generalities of industrial design. Tehran: Mirdashti Cultural Center [In Persian].

Jazari, A. I. (2001). Theoretical and practical foundations of mechanical engineering in Islamic civilization (al-Jami' bain al-Ilm wa al-Amal al-Nafi' fi sna'at al-Hiyal). Translated and edited byM. J. Nateq, H. R. Nafisi, S. Rafatjah. Tehran: University Publishing Center [In Persian].

Khorasanizadeh, M. (2019A). Manuscript illustrations of the Persian translation of the book of knowledge of the Al-Hindsiyah. *Theoretical Foundations of Visual Arts*, (8), 73-87 [In Persian].

Khorasanizadeh, M. (2019B). A comparative study of the illustrations of three manuscripts of the book of the al-Hindsiyah by Badi’ al-Zaman Jazari. *Comparative Art Studies*, (15), 101-118 [In Persian].
Khorasanizadeh, M. (2022B). Rereading and analyzing Coomaraswamy's art studies perspective on Badi' al-Zaman al-Jazari's book, *Islamic Industrial Arts*, *6*(1), 29-40 [In Persian].
Khorasanizadeh, M., Ghazizadeh, Kh., Afshari, M., & Abedini, A. (2021). *Badi’ al-Zaman Jazari: A turning point in the scientific and artistic process of product design in Islamic civilization*. PhD Thesis on Comparative and Analytical History of Islamic Art. Tehran: Faculty of Art, Shahed University [In Persian].
Khorasanizadeh, M., Ghazizadeh, Kh., Afshari, M., & Abedini, A. (2022A). How the elephant clock device is represented in the manuscripts of Badi' al-Zaman al-Jazari's book. *Theoretical Foundations of Visual Arts*, *7*(1), 77-96 [In Persian].
Lawson, B. (2013). How designers think. Translated byH. Nadimi. Tehran: Shahid Beheshti University Publications [In Persian].
Motamedi, E. (2020). Abu'l-Ezz Isma'il Ibn al-Jazari. *Physics Education Growth*, *36*(2), 4-7 [In Persian].
Pacey, A. (2007). *Technology in world civilization*. Translated byF. Badreh. Tehran: Farzan Publications [In Persian].
Rahimi, Gh. H. (2011). Al-Farabi, science of trickery and philosophy of technology. *Research Journal of Islamic Civilization History*, *44*(1), 85-102 [In Persian].
Saliba, G. (1994). *A History of Arabicastronomy: Planetary theories during the golden age of Islam*. New York: University Press.
Tanabe, W. j. (2001). Japanese mandalas: Representations of sacred geography. *Japanese Journal of Religious Studies*, *28*(1-2), 186–188.
Tondi, A., &Amraei, B. (2021). The place of design and creative thinking in the science of engineering: A study of logical patterns in the science of practical crafts (With Emphasis on the Sources of Khorasani Scholars). *Khorasan Art*, *1*(1), 85-99 [In Persian].
Womack, M. (2005). *Symbols and meaning: A concise introduction*. California: AltaMira Press.
Yazdipour, J. (2012). Analytical study of the index models of engineering design and industrial design trends. *Jelveh Honar*, (7), 73-88 [In Persian].

مقاله:
علمی‌ترویجی

10.22052/HSI.2025.256344.1239

تبیین عوامل آینده‌ساز مؤثر بر حفظ و توسعهٔ ظروف سفالین زرین‌فام کاشان (براساس مؤلفه‌های جیمز آلن دیتور)*

زهرا امانی**
مهناز شایسته‌فر***
ایروان سیا محمدیوسف****
سحر کوثری*****

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۱/۰۹ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۴/۲۳

چکیده

با ورود اسلام، فرهنگ ایرانی از تجمل‌گرایی به ساده‌گرایی تغییر کرد؛ این تحول موجب توجه بیشتر به هنر سفالگری شد. این هنر با گذشت زمان از سادگی به اوج زیبایی به‌ویژه در تولید ظروف زرین‌فام رسید. در میان مراکز تولید زرین‌فام، شهر کاشان اهمیت ویژه‌ای داشته است. هدف پژوهش حاضر بررسی سفال زرین‌فام و ارائهٔ راهکارهای مناسب برای حفظ و توسعهٔ آن است. این پژوهش در پی این سؤال است که چه عواملی بر حفظ و توسعهٔ ظروف سفالی زرین‌فام کاشان دخیل هستند؟ برای پاسخ به آن، از مؤلفه‌های جیمز آلن دیتور که مطالعاتش از آینده را درهم‌کنش چهار مؤلفهٔ رویداد، روند، تصاویر و اقدام‌ها می‌داند، استفاده می‌شود. روش پژوهش توصیفی‌تحلیلی و شیوهٔ جمع‌آوری اطلاعات به‌صورت کتابخانه‌ای است. یافته‌ها نشان می‌دهد تکنیک زرین‌فام که نخستین نمونه‌های کاربرد آن به سدهٔ سوم هجری بازمی‌گردد، در پرتو خلاقیت و نوآوری سفالگران ایرانی در سده‌های میانه به اوج شکوفایی رسیده و با فرازوفرودهایی تا دوره‌های متأخر استمرار یافته است. بررسی آثار معاصر، به‌ویژه نمونه‌های از آثار عباس اکبری در کاشان، بیانگر تداوم آگاهانهٔ سنت همراه با بازنگری در فرم و نقش و تلاش برای سازگاری با نیازهای مخاطب امروز است. براساس تحلیل مؤلفه‌های آینده، سه سناریوی «ادامهٔ رشد»، «فروپاشی» و «رشته‌ای/تحولی» برای آیندهٔ سفال زرین‌فام کاشان ترسیم شد که در میان آن‌ها، سناریوی رشته‌ای به‌سبب تأکید بر تلفیق حفظ تکنیک، نوآوری، برندسازی و حمایت نهادی، مطلوب‌تر ارزیابی شد. نتیجهٔ پژوهش نشان می‌دهد که حفظ و ارتقای زرین‌فام مستلزم توانمندسازی هنرمندان، تقویت زیرساخت‌های آموزشی و حمایتی، و نوآوری در طراحی فرم و نقش است؛ به‌گونه‌ای که این هنر-صنعت بتواند در عرصه‌های فرهنگی، اقتصادی، اجتماعی و فناورانه به حیات پویا و پایدار خود ادامه دهد.

کلیدواژه‌ها:

سفال زرین‌فام، مطالعات آینده، جیمز آلن دیتور، سفال کاشان.

* این مقاله مستخرج از رسالهٔ دکتری با عنوان شناسایی و تحلیل پیشران های اثر گذار بر حفظ و توسعهٔ ظروف سفال و سرامیک ایران در افق ده‌ساله با راهنمایی نگارندهٔ دوم و سوم و مشاوره نگارندهٔ چهارم در دانشکدهٔ هنر و معماری دانشگاه تربیت مدرس است.

** دانشجوی دکتری، گروه هنر اسلامی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران/ zahra.amani@modares.ac.ir

*** دانشیار، گروه هنر اسلامی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران. نویسنده مسئول/ shayesteh@modares.ac.ir

**** استادیار، گروه طراحی صنعتی، دانشگاه پوترا، سردانگ، سلانگور، مالزی/ irwansyah@upm.edu.my

***** استادیار، گروه مطالعات آینده علم و فناوری، مرکز تحقیقات سیاست علمی کشور، تهران، ایران/ kosari@nrisp.ac.ir

۱. مقدمه

ایران با پیشینهٔ طولانی در تولید و توسعهٔ هنرها و صنایع‌دستی، یکی از مهم‌ترین خاستگاه‌های سفالگری در جهان اسلام به شمار می‌رود. با ورود اسلام و تغییر نگرش فرهنگی از تجمل‌گرایی به ساده‌زیستی، بخشی از کارکردهای ظروف فلزی گران‌قیمت به سفال‌های لعاب‌دار منتقل شد و همین امر زمینه‌ساز رشد کمّی و کیفی سفالگری و ظهور گونه‌های پیچیده‌تر، ازجمله سفال‌های زرین‌فام شد. در میان مراکز مختلف تولید سفال در ایران، شهر کاشان جایگاهی ممتاز در تولید و توسعهٔ زرین‌فام به دست آورده و نام آن در متون تاریخی و آثار موزه‌ای ثبت شده است. بر این اساس، مسئلهٔ اصلی پژوهش حاضر، شناسایی و تبیین عوامل مؤثر بر حفظ و توسعهٔ سفال زرین‌فام کاشان در بستر تحولات معاصر و آینده‌های محتمل آن است. با توجه به جایگاه تاریخی و هنری سفال شهر کاشان، هدف پژوهش حاضر شناسایی عوامل مؤثر بر حفظ و توسعهٔ سفال زرین‌فام کاشان و ارائهٔ راهکارهایی برای پایداری و ارتقای آن در افق آینده است.

پژوهش حاضر در چارچوب رویکرد آینده‌پژوهی و با الهام از مؤلفه‌های جیمز آلن دیتور سامان یافته است. دیتور بر این باور است که فهم آینده مستلزم توجه هم‌زمان به چهار عامل است: روندها، رویدادها، تصاویر آینده و اقدام‌ها. ازنظر او، جوامع برای مواجهه با آینده‌های گوناگون و نامطمئن، نیازمند تقویت ظرفیت پیش‌بینی و پیش‌نگری و نیز توان شکل‌دهی فعالانه به آیندهٔ مطلوب‌اند. در این میان، آینده‌پژوهی به‌عنوان دانشی میان‌رشته‌ای می‌کوشد با شناسایی روندها و پیشران‌ها، سیگنال‌های ضعیف و وضعیت‌های محتمل، هم از بروز برخی تهدیدها پیشگیری کند و هم امکان بهره‌گیری از فرصت‌ها را افزایش دهد. بر همین مبنا، در این مقاله از چارچوب چهارگانهٔ دیتور برای تحلیل وضعیت کنونی و آینده‌های ممکن سفال زرین‌فام کاشان استفاده شده است. چراکه با توجه به سرعت تغییرات و تحولات در جوامع و فناوری‌ها، نیاز به رویکردهای نوین برای پیش‌بینی و شکل‌دهی به آینده بیش از پیش احساس می‌شود. مطالعات آینده به‌دنبال آماده‌سازی جامعه برای مواجهه با تغییرات است. این علم و هنر می‌تواند به ما کمک کند تا با شناخت روندها، سیگنال‌ها و وضعیت‌های محتمل، از خطرات ناشناخته دوری کنیم و درعین‌حال فرصت‌های جدید را شناسایی کنیم. ازطرفی، «آینده به گذشته هویت و ارزش می‌دهد و معنای حال را تعیین می‌کند. دلیل اهمیت آن تفسیر گذشته، درک حال،تصمیم‌گیری و عمل در زمان حال و توازن استفاده از منابع اکنون و آینده است» (زیاری، ربانی و ساعدموچشی، ۱۴۰۱: ۴۴). با توجه به اهمیت تاریخی و هنری زرین‌فام، بررسی آیندهٔ آن ضرورتی دوچندان دارد. این تکنیک در طول سده‌ها با فرازوفرودهای سیاسی، اقتصادی و فرهنگی روبه‌رو بوده و بقای آن همواره به مهارت استادکاران، شرایط اجتماعی و حمایت‌های نهادی وابسته بوده است. امروز نیز این هنر با چالش‌هایی مانند کاهش استادکاران، محدودیت انتقال دانش، تغییر ذائقهٔ مخاطبان و رقابت با تولیدات صنعتی مواجه است. در چنین شرایطی، آینده‌پژوهی می‌تواند ابزار مؤثری برای تحلیل وضعیت کنونی و طراحی مسیرهای پایدار باشد. رویکرد دیتور با تمرکز بر روندها، رویدادها، تصاویر آینده و اقدامات، امکان فهم ساختاری آینده را فراهم می‌کند. در حال حاضر، هنرمندان متعددی از تکنیک زرین‌فام استفاده می‌کنند. با توجه به محدودهٔ پژوهش که شهر کاشان است، برای نمونهٔ موردی آثار عباس اکبری به‌عنوان هنرمند فعال در این تکنیک و شهر انتخاب شد، تا پیوند میان سنت و نوآوری در بستر معاصر تحلیل شود

۱-۱. پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌های مرتبط با سفال زرین‌فام در دهه‌های اخیر عمدتاً بر جنبه‌های تاریخی، تکنیکی و زیبایی‌شناختی این هنر متمرکز بوده و منابع متعددی به بررسی خاستگاه، شیوهٔ ساخت، نقوش و سیر تحول آن پرداخته‌اند. ازجمله آثار شاخص در این حوزه عبارت‌اند از: سفال زرین‌فام ایرانی (واتسون، ۱۳۸۲)، بررسی سیر تاریخی سفال زرین‌فام در جهان (محمدزاده میانجی، ۱۳۹۲) با رویکردی تطبیقی‌تر، خاستگاه زرین‌فام را عراق دانسته و کشورهای خاورمیانه ازجمله مصر، سوریه و ایران را به‌عنوان مراکز اصلی تولید و گسترش آن معرفی می‌کند. یکی از نکات مهم این پژوهش، تأکید بر نقش بی‌ثباتی‌های سیاسی در مهاجرت هنرمندان زرین‌فام است؛ پدیده‌ای که موجب شده تاریخ توقف تولید زرین‌فام در یک منطقه تقریباً هم‌زمان با آغاز تولید آن در منطقه‌ای دیگر باشد. این الگو، نظریهٔ «مهاجرت هنرمندان زرین‌فام» را تقویت می‌کند و نشان می‌دهد که انتقال دانش و مهارت در این هنر، بیش از آنکه محصول انتقال رسمی باشد، نتیجهٔ جابه‌جایی اجباری یا داوطلبانهٔ هنرمندان بوده است. در حوزهٔ تحلیل سبک‌شناختی، پژوهش نیک‌خواه و شیخ مهدی (۱۳۸۹) در مقالهٔ «رهیافتی به سیاست‌های فرهنگی ایلخانان در سدهٔ سیزدهم/هفتم در واکاوی نقوش سفال‌های زرین‌فام ایران» به واکاوی نقوش سفال‌های زرین‌فام ایران پرداخته و نقش سیاست‌های حکومتی را در تحول زیبایی‌شناسی این هنر بررسی کرده است. پژوهش‌هایی مانند «بررسی نقوش سفالینه‌های زرین‌فام و ظروف فلزی دورهٔ سلجوقی و

ایلخانی و بازتاب زندگی اجتماعی آن عصر» (رایگانی و پاکباز کتج، ۱۳۹۷)، «جایگاه سفال زرین‌فام در دوران معاصر و معرفی هنرمندان پیشگام درزمینهٔ احیای آن» (میرشفیعی، ۱۳۹۵) و «سفال زرین‌فام ایرانی» (واتسون، ۱۳۸۲) به جنبه‌های فنی زرین‌فام، ازجمله ساخت لعاب، تکنیک‌های پخت و احیای معاصر این هنر پرداخته‌اند. پژوهش دیگری از میرشفیعی و محمدزاده (۱۳۹۴) که براساس جواهرنامهٔ نظامی فرایند ساخت لعاب را بازسازی کرده، یکی از معدود مطالعاتی است که پیوند میان منابع تاریخی و تجربهٔ عملی را برقرار می‌کند. این منابع بیشتر بر جنبه‌های تکنیکی تمرکز دارند و کمتر به ابعاد اقتصادی، بازار، یا آینده‌پژوهی توجه کرده‌اند. این منابع اطلاعات ارزشمندی دربارهٔ فرمولاسیون لعاب، حساسیت‌های پخت، و تجربه‌های کارگاهی ارائه می‌کنند.

با وجود غنای پژوهش‌های تاریخی، فنی و سبک‌شناختی، بررسی پیشینه نشان می‌دهد که اغلب این مطالعات به گذشتهٔ زرین‌فام پرداخته و کمتر به پرسش‌های مرتبط با حفظ، ترویج و توسعهٔ آینده‌محور این هنر توجه کرده‌اند. تمرکز اصلی منابع موجود بر توصیف و تحلیل گذشته است و خلأ قابل توجهی درزمینهٔ پژوهش‌هایی که زرین‌فام را در چارچوب آینده‌پژوهی، سیاست‌گذاری فرهنگی یا توسعهٔ پایدار هنرهای سنتی بررسی کنند، مشاهده می‌شود. به‌طوری‌که پژوهش‌های پیشین به‌طور مشخص به این پرسش نپرداخته‌اند که چگونه می‌توان سفال زرین‌فام کاشان را در آینده حفظ، بازآفرینی و توسعه داد یا چه عواملی می‌توانند مسیر آیندهٔ این هنر را شکل دهند. بنابراین، پژوهش حاضر با تمرکز بر «حفظ و توسعهٔ سفال زرین‌فام کاشان» و با بهره‌گیری از رویکرد آینده‌پژوهانه، در پی پر کردن این خلأ است. این پژوهش نه‌تنها به تحلیل گذشته می‌پردازد، بلکه تلاش می‌کند با استفاده از مدل‌های تحلیلی نوین، امکان‌های پیش رو، مسیرهای محتمل آیندهٔ این هنر را بررسی کند. از این منظر، پژوهش حاضر گامی نو در ادبیات زرین‌فام محسوب می‌شود و می‌کوشد پیوندی میان میراث تاریخی و چشم‌انداز آینده برقرار کند.

۱-۲. روش پژوهش

این پژوهش کیفی ازنظر هدف، کاربردی است و با روش توصیفی‌تحلیلی به انجام رسیده و تحلیل داده‌های آن با رویکرد مطالعات آینده انجام شده است. این رویکرد مبتنی‌بر مؤلفه‌های آلن دیتور است که به‌منظور ترسیم سناریوهای آینده، به شناسایی روندها، رویدادها، تصاویر و اقدامات می پردازد. با توجه به اینکه تمرکز این پژوهش بر شهر کاشان است از بین هنرمندان معاصر، آثار هنرمندی مورد مطالعه قرار گرفت که درزمینهٔ ساخت و ترویج سفال زرین‌فام در کاشان فعالیت دارد.

۲. مبانی نظری

دربارهٔ وجه تسمیهٔ زرین‌فام نظرات مختلفی ارائه شده است. رنگ زر- طلایی، به‌عنوان یکی از مهم‌ترین دلایل نام‌گذاری در لغت‌نامهٔ دهخدا مطرح شده است (دهخدا: ۱۳۷۷ ذیل زرین‌فام). در واقع لعاب زرین‌فام را ابوالقاسم عبدالله کاشانی دوآتشه می‌خواند و یکی از معروف‌ترین روش‌ها در تزیینات کاشی بوده است. این تکنیک، ابتدا در قرن دوم هجری در مصر برای تزیین شیشه مورد استفاده قرار می‌گرفت. در طول تاریخ، فنون و شیوهٔ ساخت لعاب زرین‌فام، در اختیار افراد معدودی بوده و از نسلی معمولاً به نسل دیگر نزد افراد خانواده انتقال می‌یافته است. تجملی بودن، پیچیدگی و ابهامی که در روش ساخت آن وجود دارد، مورد توجه پژوهشگران بوده است. بر مبنای نظر محققان و پژوهشگرانی که به تکنیک ساخت لعاب زرین‌فام پرداخته‌اند، دو کتاب تاریخی معروف در این زمینه یعنی عرایس الجواهر و نفایس الاطایب و جواهرنامهٔ نظامی است (میرشفیعی و محمدزاده، ۱۳۹۴: ۶۰). این روش شامل نشاندن لایه‌ای از اتم‌های فلزی بر روی لعاب پخته‌شده است. برای این کار، اکسیدهای فلزی مانند مس و نقره با یک واسطهٔ گلی مخلوط می‌شوند و پس از رقیق کردن با سرکه، بر روی لعاب، نقوشی ایجاد می‌شود. سپس حرارت داده می‌شود تا لعاب زمینه نرم شود و در کوره دود ایجاد می‌کنند که به احیا معروف است. این فرایند باعث جدایی اکسیژن از اکسیدها و باقی ماندن فلز خالص بر روی سطح سفال می‌شود. پس از سرد شدن کوره، ظروف تمیز شده و لایه‌ای درخشان از فلز نقره و مس بر روی لعاب باقی می‌ماند.

یکی از علل ناشناخته ماندن این روش را می‌توان محدود بودن اطلاعات به‌دست‌آمده از آن و همچنین انحصاری بودن آن دانست. به‌دلیل اهمیت این روش در پی آنیم تا برای حفظ و توسعهٔ آن قدمی برداریم. یکی از مهم‌ترین اقداماتی که می‌توان برای شناخت آینده انجام داد، شناسایی مؤلفه‌های آینده است. اینکه آینده چه ابعادی دارد، کمک خواهد کرد که ذهنیت و شناخت بهتری از آن فراهم شود. در این خصوص

جیمز آلن دیتور معتقد است که آینده از درهم‌کنش چهار مؤلفه پدید آمده و این مؤلفه‌ها عبارت‌اند از: رویدادها،[1] روندها،[2] تصاویر[3] و «اقدام‌ها[4] که در زیر به شرح آن پرداخته می‌شود.

۳. شناسایی روندها و رویدادها در سفال زرین‌فام

اولین و دومین مورد از مؤلفه‌های آینده، روندها و رویداد هستند. روندها بر پیوستگی‌های تاریخی تأکید دارند. روندها هنگامی ظاهر می‌شوند که چند پدیده دارای گرایش یا جهت‌گیری عمومی باشند (Dator,1996 : 107). روند در لغت به‌معنای «طریقه، روش و رفتار» است (معین، ۱۳۸۵: ۱۶۹۴). روندها به پیوستگی تاریخی و وضعیت‌های عمده یا «تغییرات منظم در داده‌ها یا پدیده‌ها در خلال زمان» اشاره دارد. در مقابل روندها، رویدادها قرار دارند؛ رویدادها به گسست‌های تاریخی و عدم اطمینان‌ها در مورد آینده پرداخته‌اند (زکریای کرمانی و رحیمی، ۱۴۰۰: ۴۳)؛ همان وقایعی که همهٔ افراد را درخصوص اندیشیدن دربارهٔ آینده به تردید می‌اندازند. ازآنجاکه کسی نمی‌داند در آینده چه رویدادهایی به وقوع خواهد پیوست، آینده کاملاً غیرقابل پیش‌بینی به نظر می‌رسد. با توجه به این مؤلفه، فرد از آینده تنها با فرض آمادگی نسبی، بدون طرح و برنامه‌ای قبلی به پیش رفته و امور را بیشتر به بخت و اقبال واگذار می‌کند؛ اما آینده دارای سه بعد و مؤلفهٔ دیگر است که کمک خواهند کرد تا شناخت از آینده مبهم به نظر نرسد. می‌توان چالش‌ها و فرصت‌ها، تهدیدها و آسیب‌ها را در رویداد گنجاند (Dator,1996 : 107 & 108).

دربارهٔ خاستگاه این روش، نظریات مختلفی وجود دارد (تصویر ۱). «احتمالاً نخستین سفال‌های زرین‌فام در اوایل قرن نهم میلادی در کشور عراق و در ناحیهٔ بغداد و حوالی آن ساخته شده‌اند» (محمدزاده میانجی، ۱۳۹۲: ۱۳). «قدیمی‌ترین تزیینات زرین‌فام بر روی شیشه (جام) مشاهده شده که از فسطاط مصر به دست آمده و بر آن کتیبه‌ای به نام "عبدالصمد بن علی" وجود دارد که در سال ۱۵۷ هجری به‌مدت یک ماه حکمران مصر بوده است. هم‌زمان در بین‌النهرین نیز لعاب زرین‌فام برای پوشش و تزیین اشیای سفالی و شیشه‌ای مورد استفاده قرار گرفت و این نظریه نیز وجود دارد که هنرمندان مصری شیوهٔ ساخت زرین‌فام را به بین‌النهرین منتقل کردند» (واتسون، ۱۳۸۲: ۱۷-۱۸). در اولین نمونه‌های زرین‌فام، به‌جز موارد نادر روی چند کاشی، به‌ندرت طرح‌های فیگوراتیو مشاهده می‌شود (Caiger- Smith, 1985 : 24).

تصویر ۱: جام شیشه‌ای با نقاشی زرین‌فام- مصر (URL1)

می‌توان گفت سرزمین‌های ایران، عراق و مصر به‌عنوان مراکز عمدهٔ تولید زرین‌فام شناخته شده‌اند. در ایران، کاشان را می‌توان مهد زرین‌فام نام برد. کاشان، مهم‌ترین مرکز است و تردیدی نیست که سفالگران این شهر آوازهٔ بلندی داشته‌اند (اتینگهاوزن و گرابر، ۱۳۷۸: ۶۰۷). ازآنجاکه روش اجرای زرین‌فام بسیار دشوار است، نمونه‌های ابتدایی، کمتر جلای فلزی را به نمایش می‌گذارند و همچنین در نمونه‌های زرین‌فام یافت‌شده از درون خاک، به‌دلیل آسیب‌رسانی نمک‌های موجود در زمین، جلای فلزی به‌تدریج از بین رفته است (آلن، ۱۳۸۳: ۱۲).

دورهٔ رواج این تکنیک در ایران مربوط به عصر سلجوقی است و تا اواخر دورهٔ ایلخانیي نیز تولید آن رونق داشته است. در دورهٔ ایلخـانی سـبک سفال‌های زرین‌فام دگرگون شدند که این دگرگونی در سبک تولید رنگدانه‌ها و در شکل ظروف صورت گرفـت (شایسـته‌فـر، ۱۳۸۵: ۲۹). اقتبـاس فرم از ظروف چینی و کاسه‌های نیم‌کروی‌شکل و بشقاب‌های بزرگ با لبهٔ جداگانه از مشخصـات ظـروف زریـن‌فـام ایـن دوران اسـت (محمـدزاده میانجی، ۱۳۹۲: ۱۱۴) (تصویر ۲).

تصویر ۲: کاسهٔ زرین‌فام ایلخانی (URL2)

کاشان که در این دوره از حملات مغول در امان بود، به‌عنوان بزرگ‌ترین مرکز تولیدکنندهٔ سفالینه بـاقی مانـد (بلـوم و بلـر، ۱۳۸۲: ۳۲). تولیـد ظروف زرین‌فام و منقوش زیرلعاب تا اواخر قرن هشتم هجری قمری در کاشان ادامه یافت و تغییر قابل ملاحظه‌ای در تکنیـک یـا بدنـهٔ ظـروف بـه وجود نیامد و تنها تغییر در تزیینات است که تأثیر هنر چین دیده می‌شـود (Fehrevari, 2000 : 120). تنـوع ظـروف تولیدشـده در ایـن دوره شـامل کاسه و بشقاب است که گروه وسیعی از تولیدات را به خود اختصاص می‌دهد و عـلاوه‌بـر آن ظـروف آب‌خـوری، گلـدان و پیکـرک‌هـا بیشـتر دیـده می‌شود.

بنا به دلایلی روش مزبور در دورهٔ تیموری مانند دوره‌های قبل رواج نداشت و کمتر مورد توجه بود و با ظهـور سلسـلهٔ صـفوی مجـدداً احیـا و بـا ویژگی‌های جدیدی تولید شده است (حسـینی و فـرخ‌فـر، ۱۴۰۱: ۸۲). زریـن‌فـام در دورهٔ صـفوی، مـدت کوتـاهی رونـق یافـت کـه در مقایسـه بـا نمونه‌های اولیه متفاوت و چشمگیر ظاهر شد. در سده‌های متأخر، ظروف زرین‌فام با قوامی بیشتر از دوران‌هـای قبلـی نمایـان شـد (Fehrevari, 2000 : 289). در سده‌های میانهٔ‌اسلامی، رنگ ظروف زرین‌فام متنوع است و درجات مختلفی از زیتونی، قهوه‌ای تیره، زرد طلایی، قهـوه‌ای مایـل به زرد، مسی و بنفش بر روی زمینه‌ای که بیشتر سفید بوده و جزئیات طرح را بهتر نشان می‌دهند به چشـم می‌آیـد (Caiger-smith, 1985 : 56-57). سده‌های میانه دورهٔ درخشان زرین‌فام در شهر کاشان بوده است؛ ازآنجاکه اغلب آثار هنری ریشه در فرهنگ و دغدغه‌های اجتمـاعی جامعـهٔ تولیدکننده دارند، شواهد جامعه‌شناختی قابل توجهی از جامعهٔ حاکم بر زندگی انسان‌ها به نمایش می‌گذارند.

در دورهٔ سلجوقیان، هنر اسلامی با تأثیر از هنرمندان ایرانی به اوج انسجام و تعالی رسید و به‌عنوان برجسـته‌ترین دورهٔ هنـر اسـلامی شـناخته شد. در این دوره، فرم‌های هنر ساسانی با اندیشه‌های اسلامی تلفیق شده و آثار باشکوهی خلق گردید. اشعار پارسی بر سـفالینه‌ها نقـش بسـت. بـا تسلط ایلخانان مغول بر ایران، عراق و بخش‌هایی از آسیای صغیر، هنرمندان ایرانی بـا هنـر چینـی آشـنا شـدند. ایـن تعامـل منجـر بـه نـوآوری در

طرح‌ها و روش‌های نقش‌نگاری شد. تأثیرات فرهنگ شرق دور در نقوش، رنگ‌ها و تزیینات سفال‌های زرین‌فام مشهود است؛ ازجمله استفاده از تصاویر ققنوس، اژدها و نیلوفر آبی و چهره‌های مغولی با چشمان بادامی. هم‌زمان، ظهور طبقهٔ متوسط تجمل‌پرست، که به‌دلیل محدودیت‌های مذهبی و اقتصادی به سفال‌های زرین‌فام به‌عنوان جایگزین اشیای زر و سیم روی آوردند، تحت‌تأثیر ساختارهای حکومتی و توسعهٔ بازار و تجارت شکل گرفت (رایگانی و پاکباز کتج، ۱۳۹۷: ۳۳ و ۳۴).

در سده‌های متأخر، ظروف، سطح لعاب و رنگ‌ها و تزیینات متفاوت می‌شود. بدنه از خمیر شیشه‌ای (فاینس) سفیدرنگ و متراکم که با حرارت دیدن شفاف‌تر می‌شدند که با قشر نازکی از لعاب قلیایی بی‌رنگ پوشیده می‌شدند. زرین‌فام با نقوش گیاهی و حیوانی تزیین یافته‌اند و دامنهٔ رنگ سایه‌های زرین‌فام از رنگ مسی تا قهوه‌ای شکلاتی و در قاجار به‌صورتی متمایل شد (محمدزاده میانجی، ۱۳۹۲: ۱۴۳ و ۱۴۵). می‌توان گفت پس از احیای زرین‌فام در دورهٔ صفوی، در دورهٔ قاجار به‌دلیل استقبال اروپاییان از این روش و علاقه به جمع‌آوری نمونه‌های اولیهٔ زرین‌فام در ایران، مجدداً رواج یافت (نصری ، ۱۴۰۲: ۶۲). در دوره‌های صفوی و قاجار حضور سیاحان، مسافرین سیاسی- مذهبی کشورهای اروپایی در ایران، آوازهٔ زیبایی، ظرافت و دیگر ویژگی‌های سفال کاشان را به آن‌سوی مرزها برد.

در عصر حاضر تعداد اندکی از اساتید سفالگر قدیمی گاهی از نمونه‌های لعاب‌های زرین‌فام و لعاب خاصی که اصطلاحاً به آن لعاب غازمغازی یا لعاب پرطاووسی می‌گویند، برای تولید ظروف استفاده کرده‌اند. در دورهٔ معاصر برخی افراد با مراجعه به منابع قدیمی تلاش کردند تا به تکنیک زرین‌فام دست یابند؛ به همین علت به یکی از منابع قدیم مربوط به دورهٔ ایلخانی به نام عرایس الجواهر و نفایس الاطایب که شیوهٔ ساخت لعاب زرین‌فام را به‌صورت مختصر توضیح داده، مراجعه کردند؛ بااین‌حال چون متن با استفاده از اصطلاحات و کلمات متداول آن روزگار به نگارش درآمده، نتوانستند به‌صورت دقیق به شیوهٔ ساخت این لعاب پی ببرند.

تولید لعاب زرین‌فام فرایندی مبهم و پیچیده دارد که به‌هیچ‌وجه هنرمند سازنده بدون اطلاع دقیق از روش ساخت و تنها با مشاهدهٔ ظرف زرین‌فام نمی‌تواند به روش ساخت آن دست یابد. در حال حاضر در کشور ایران تعداد انگشت‌شماری هستند که توانسته‌اند نمونه‌های مشابهی از لعاب زرین‌فام را تولید کنند و دیگر افراد مدعی درحقیقت از همان رنگ لعاب‌های لاستری استفاده می‌کنند که با لعاب زرین‌فام که بدون استفاده از خود طلاست، بسیار متفاوت است. برخی از افراد فعال در این زمینه عبارت‌اند از: بهزاد اژدری، محمد اعلایی، رضا تائبی، پروین حیدری‌نسب، نفیسه خلج، آزاده شولی، حسین صداقت، سید محمد میرشفیعی و روزبه نمازی.

محمدمهدی انوشفر پژوهشگر و از سفالگران باسابقه و منحصربه‌فرد در ایران، طی سال‌های اخیر به موضوع لعاب زرین‌فام ورود کرده و با بهره‌گیری از دانش تجربی اساتید گذشته و مطالعات بسیار گسترده، شیوه‌های کاری لعاب‌کاران را مورد مطالعه قرار داده و با آزمایش‌های فراوان توانسته نمونه‌هایی از لعاب زرین‌فام را ساخته و به کار گیرد؛ همچنین عباس اکبری عضو هیئت‌علمی دانشگاه کاشان نیز توانسته به‌وسیلهٔ مطالعه و استفاده از تجربیات گردآوری‌شده، نمونه‌های دیگری از لعاب زرین‌فام را به دست آورد.

بررسی آثار موجود نشان می‌دهد که در سده‌های میانه اشیا ازنظر فرم و نقش شبیه هم هستند و جزئیات و ظرافت زیادی دارند. در سده‌های متأخر فرم ظرف تغییر کرده، اندکی دهانهٔ ظرف بازتر شده و نقش‌ها گیاهی شدند. امروزه تنوع ساخت بیشتر شده و برخی آثار زرین‌فام کنونی کاملاً برگرفته از گذشته هستند. برخی افراد تکنیک را با فرم و نقش جدید وام گرفته و برخی نیز نقش و فرم سده‌های پیشین را با تغییر خلق می‌کنند.

۴. بررسی زرین‌فام در آثار هنرمند امروزی

عباس اکبری یکی از هنرمندان معاصر فعال درزمینهٔ ساخت آثار زرین‌فام است که در آثار خود پیوندی روشن میان سنت‌های گذشته و رویکردهای امروزین برقرار می‌کند (تصویر ۳). یکی از مهم‌ترین مراکز تاریخی تولید زرین‌فام، زمینه‌ای فراهم کرده تا با اتکا به منابع تاریخی، تجربه‌های شخصی و آزمایش‌های مداوم، آثاری متمایز و اصیل خلق کند. آلن کایگر اسمیت دربارهٔ او می‌نویسد که اکبری توانسته است «میان سنت و نوآوری توازن برقرار کند» و از دل سنت، بیان تازه‌ای به وجود آورد؛ زیرا به باور او، «بدون دستاورد گذشتگان، امروز برهنه‌ایم و بدون نوآوری، سنت به بن‌بست تاریخی تبدیل می‌شود». افزون بر این، گرگ دیلی نیز اکبری را از معدود هنرمندانی می‌داند که با جدیت و پشتکار، این تکنیک کمابیش فراموش‌شده را مورد مطالعه قرار داده و به احیای دوبارهٔ آن یاری رسانده است (اکبری، ۱۳۹۲: ۷).

تصویر ۳: بشقاب زرین‌فام سبک کاشان، اثر عباس اکبری (صفحهٔ شخصی هنرمند)

می‌توان گفت یکی از دلایل گرایش اکبری به زرین‌فام، قرارگیری در محیط کاشان است که از اصلی‌ترین مراکز ساخت زرین‌فام است. وی پس از بررسی کتاب عرایس الجواهر و با آشنایی با کتاب آلن کایگر اسمیت، شروع به تجربیاتی درزمینهٔ زرین‌فام براساس فرمول‌های او می‌نماید که با ادامهٔ این روند موفق می‌شود به تکنیک زرین‌فام تسلط یابد. آثار زرین‌فام وی شامل ظروف زرین‌فام، کاشی و حجم‌هایی است که در قالب چیدمان ارائه شده است. در تعدادی از ظروف وی شاهد تقلید صرف از آثار گذشته هستیم و در برخی آثار وی با استفاده از خط نستعلیق سعی در ارائهٔ ترکیباتی نو و معاصر داشته است. در این ظروف، استفاده از خط نستعلیق به‌صورت درشت و ناخوانا بر روی زمینهٔ لاجوردی و تیره، کارکرد تجسمی خطنوشته را مد نظر قرار داده و در پی ارائهٔ مفهوم خاصی نیست (میرشفیعی، ۱۳۹۵: ۷). برگرفتگی از گذشتگان در اثر عباس اکبری از بشقاب سفالی سده‌های میانه و نوع نقش و تکنیک نمایان است (تصاویر ۴ و ۵).

تصویر ۴: کاسهٔ شبیه‌سازی‌شدهٔ زرین‌فام، اثر عباس اکبری (میرشفیعی، ۱۳۹۵: ۹)

تصویر ۵: بشقاب سفالی زرین‌فام، سبک کاشان، ۶۰۷ هجری (URL3)

در آثار اخیر این هنرمند دیده می‌شود که براساس فرم‌های طراحی، سده‌های میانهٔ اسلامی کاشان با لعاب‌های فلزفام و بداهه‌نویسی‌های خوشنویسی تزیین شده بود که به‌صورت دائم در موزهٔ سفال گوبیوی ایتالیا به نمایش گذاشته شده‌اند.همچنین عباس اکبری آثاری دارد که

دربردارندهٔ لعاب‌های متنوع فلزفام همراه با خطوطی است که از هفت سال پیش آن‌ها را با به‌روز کردن گرافیک خطوط سفال‌های سده‌های میانهٔ اسلامی کاشان به کار گرفته است. در این آثار از فرم و نقش کاملاً امروزی انتخاب شده که با روش زرین‌فام اجرا شده است (تصویر ۶).

تصویر ۶: کاسهٔ زرین‌فام، اثر عباس اکبری (صفحهٔ شخصی هنرمند)

به‌طور کلی، می‌توان بیان کرد (سفال) دوره‌های مختلف همیشه وام‌دار هنر دوره‌های قبل از خود هستند؛ برای مثال مضمون داستان بهرام گور بر تخت شیرها، بر روی سفال سلجوقی دیده می‌شود که پیش از آن، روی ظرف سیمین ساسانی نقش شده است. به نظر می‌رسد چنین مضمون‌هایی با تألیف شاهنامهٔ فردوسی احیا شده و تداوم پیدا کرده است. ممکن است دلیل آن شرایط جامعهٔ سلجوقی باشد که هدفشان توجه و حمایت از فرهنگ ایرانی بوده است. هدف آن است با تأکید بر نمونه‌سازی از آثار گذشتگان و حفظ و اشاعهٔ هنرهای سنتی، سبک کار، طرح‌ها و روش‌هایی را که از گذشتگان باقی مانده، حفظ و به نسل آینده منتقل شود. اگر این کارها انجام نشود، این روش به مرور زمان فراموش خواهند شد اما قصد بر آن است تا جوانان، هنرجویان و هنرمندان علاقه‌مند بتوانند این تکنیک را بیاموزند؛ ضمن آنکه برخی از این آثار و طرح‌ها در قالب آثار کاربردی نیز در زندگی روزمرهٔ عموم جامعه جای گرفته‌اند. از گذشته شهر کاشان یکی از مراکز مطرح درزمینهٔ تولید ظروف سفالی ایران بوده است. بااین‌حال روند پیشه، تجارت و تولید این محصولات در همهٔ زمان‌ها یکنواخت نبوده و فرازوفرودهایی داشته است. همان‌طور که پیش‌تر گفته شد، نقاط عطفِ تولید باکیفیت و برجستهٔ این محصولات دوران سلجوقی، ایلخانی و صفوی بوده‌اند. شایان ذکر است که امروزه هم نمونه‌های خلاقانه را در آثار هنرمندان معاصر می‌توان دید.

۵. شناسایی تصاویر و اقدامات در سفال زرین‌فام

آینده‌پژوهان به دنبال کشف، ابداع، ارائه، آزمون و ارزیابی آینده‌های ممکن، محتمل و بهترند. آنان انتخاب‌های مختلفی راجع به آینده، فراروی انسان‌ها قرار می‌دهند و در انتخاب و پی‌ریزی مطلوب‌ترین آینده به آنان کمک می‌کنند (اسلاتر و همکاران، ۱۳۸۶: ۲۰). از عوامل عمدهٔ تشکیل‌دهندهٔ آینده تصویرهایی است که انسان‌ها در ذهن خود پرورش می‌دهند. از اهداف مطالعات آینده این است که به مردم کمک کند تا تصاویر خود را از آینده (ایده‌ها، دغدغه‌ها، امیدها، باورها و علایقشان به آینده) محک زنند و شفاف کنند تا تصمیم‌هایی که برای آینده می‌گیرند، باکیفیت‌تر و بهبود یابد (اسماعیل‌پور و عرب بافرانی، ۱۴۰۱: ۹۶). تصاویر آینده بازتابی از برداشت‌ها و خواست‌های افراد درخصوص آینده‌اند که در قالب سخنرانی، گفت‌وگو یا سناریوهای تدوین‌شده توسط بازیگران اجتماعی منتشر می‌شوند. بخش عمده‌ای از درک ما از آینده ریشه در این تصاویر ذهنی دارد؛ تصاویری که می‌توانند بر زندگی و سرنوشت انسان اثرگذار باشند. آیندهٔ واقعی، هنگامی که تحقق می‌یابد، تا حد زیادی محصول انتظارات پیشین ماست. در این معنا، آینده را می‌توان تجسمی از پیامدهای رفتارها و انتخاب‌های کنونی دانست که هم‌زمان تحت‌تأثیر پیشرفت‌ها و عوامل مستقل از ارادهٔ ما نیز قرار می‌گیرد.

تصویرسازی مهم‌ترین و اساسی‌ترین رویکرد مطالعات است. «توانایی تصور آینده‌های متفاوت و گوناگون یکی از مشخصه‌های ویژهٔ انسان است. وقتی که جامعه بتواند آینده را به‌طور مناسبی در راستای اهداف مشترک خود مهار کند، راه‌های بسیاری برای خروج از مخمصه‌ها و بحران‌های اجتماعی مانند بحران هویت فراهم می‌شود. فرضیه‌های اضافی را می‌توان منسوخ کرد، ارزش‌ها را می‌توان بازبینی کرد و سیستم‌های تجزیه‌گرا را می‌توان در راستای تصاویر مشترک جمعی یکپارچه کرد» (طاهری دمنه، ۱۳۹۷: ۴۶). ازآنجاکه انسان و جامعهٔ شکل‌دهنده و پیشران اصلی آینده هستند، تصاویری که انسان می‌سازد، در آینده می‌تواند تبدیل به یک محصول شود؛ یعنی تصویرهای ذهنی از آینده می‌تواند روندها و رویدادهایی را تولید کند که به ساخت مطلوب‌های یک جامعه منتهی شود. در زیر به موارد مهم آن پرداخته می‌شود:

۱. افزایش رونق اقتصادی؛

۲. بهره‌گیری از ایده‌های خلاق؛

۳. تأمین مواد اولیه؛

۴. ثبات شغل: در گذشته تمام اعضای خانواده در تولید صنایع‌دستی فعالیت داشتند و معیشت خانواده نیز از همین راه تأمین می‌شد، اما اکنون به‌دلیل مشکلات بیمه‌ای، درآمد پایین و نبود درآمد ثابت تضمین‌شده، خانواده‌ها علاقه‌ای به ادامهٔ این شغل ندارند؛

۵. آموزش فنی و تخصصی افراد؛

۶. حمایت مالی؛

۷. تولید و عرضه: مشکلات صادرات همچنین نبود استانداردهای لازم برای تولید، نبود برنامهٔ مدون برای توسعهٔ گردشگری، بی‌توجهی برخی مسئولان، عدم برگزاری نمایشگاه‌های داخلی و خارجی، کم‌رنگ بودن نقش آموزش و پرورش در این هنر، کم‌رنگ بودن نقش صداوسیما برای معرفی و...

تصاویر آینده می‌توانند بر زندگی و سرنوشت ما تأثیر بگذارند. آن‌ها در ذهن افراد، گروه‌ها یا نهادها و به عبارت دیگر، تمام کنشگران متفاوت در هر سطح از جامعه، وجود داشته و همچنان رشد می‌یابند. آن‌ها می‌توانند به اشتراک گذاشته و پذیرفته شوند، شکسته شوند و تغییر کنند. می‌توانند کاملاً از نو ساخته شوند و به‌صورت‌های مختلف مورد دفاع واقع شوند؛ بنابراین با بهره‌گیری هوشمندانه از دانش آینده‌پژوهی، فرصت می‌یابیم تا آگاهانه، موج‌های تغییر را پیش‌بینی کرده، به فکر چاره بیفتیم.

اقدامات نیز براساس همین تصاویر ذهنی شکل می‌گیرند و با هدف اثرگذاری بر آینده انجام می‌شوند. در حوزهٔ زرین‌فام، اقداماتی مانند برندسازی و توسعهٔ گردشگری تولید متناسب با نیازهای روز، تعدیل قیمت‌ها ازطریق معافیت مالیاتی، استفاده از مواد اولیهٔ داخلی، و حمایت مالی از هنرمندان از اهمیت ویژه برخوردارند. برای توسعهٔ این هنر، آموزش تولیدکنندگان ماهر، ایجاد ارتباط مؤثر میان دولت، بخش خصوصی و سازمان‌های مردم‌نهاد، و بهره‌گیری از ظرفیت گردشگران برای فروش محصولات ضروری است. همچنین، نوآوری در طراحی، استفاده از فناوری‌های جدید، حمایت از استارت‌آپ‌های هنری، و بازاریابی دیجیتال می‌تواند بازارهای تازه‌ای ایجاد کند. ثبت جهانی زرین‌فام در یونسکو نیز می‌تواند به حفظ این میراث و توسعهٔ کسب‌وکارهای مرتبط کمک کند. درزمینهٔ سفال زرین‌فام، مجموعه‌ای از تصاویر مطلوب آینده قابل شناسایی است؛ افزایش رونق اقتصادی، بهره‌گیری از ایده‌های خلاق، تأمین مواد اولیه، ایجاد ثبات شغلی، آموزش تخصصی، حمایت مالی، و بهبود تولید و عرضه .چالش‌هایی مانند مشکلات بیمه‌ای، درآمد پایین، نبود استانداردهای تولید، ضعف در صادرات، کم‌رنگ بودن نقش آموزش‌وپرورش و رسانه‌ها، و نبود برنامه‌ریزی گردشگری نیز از عواملی هستند که بر شکل‌گیری این تصاویر اثر می‌گذارند. تصاویر آینده در ذهن افراد، گروه‌ها و نهادها شکل می‌گیرند، تغییر می‌کنند، بازسازی می‌شوند و می‌توانند به اشتراک گذاشته شوند. بهره‌گیری هوشمندانه از آینده‌پژوهی کمک می‌کند تا این تصاویر به‌صورت آگاهانه هدایت شوند و زمینه پیش‌بینی و مدیریت موج‌های تغییر فراهم شود.

سناریونویسی یکی از روش های پرکاربرد و اختصاصی آینده‌پژوهی است.(اسماعیل پور و عرب بافرانی، ۱۴۰۱: ۵) و ابزاری برای بهبود تصمیم‌گیری در شرایط عدم قطعیت‌هاست. «در واقع در روش سناریونویسی ، فضاهای از آینده که ممکن و محتمل هستند، به تصویر کشیده می شود» (عنابستانی و همکاران، ۱۴۰۲: ۴۲). علاوه‌بر آن طراحی سناریو یک روش برای توسعه و تفکر دربارهٔ موقعیت‌های آینده ممکن براساس چندین سناریوی مختلف است.

سناریوهای حاصل از تجزیه‌وتحلیل عوامل تأثیرگذار بر حفظ و توسعه زرین‌فام کاشان باتوجه‌به مؤلفه‌های دیتور و پیشران‌های شناسایی‌شده، به شرح زیر است:

الف) سناریوی ادامه رشد

سناریوی رشد به آینده‌ای اشاره دارد که در آن روندهای موجود بدون تغییرات ساختاری اساسی ادامه می‌یابند و سیستم با تکیه بر افزایش تولید، مصرف و گسترش فعالیت‌ها، مسیر توسعهٔ کمی را دنبال می‌کند. در این سناریو، سیاست‌ها، فناوری‌ها و الگوهای مدیریتی عمدتاً ثابت می‌مانند و فرض بر این است که ظرفیت‌های اقتصادی و منابع طبیعی می‌توانند نیازهای روبه‌افزایش را پاسخ دهند. نتیجهٔ آن آینده‌ای است مشابه وضعیت کنونی، اما با مقیاسی بزرگ‌تر، سرعت بیشتر و فشار بالاتر بر منابع و محیط‌زیست. این سناریو معمولاً به‌عنوان «روند ادامه‌دار» شناخته می‌شود. در سناریوی رشد که بر ادامهٔ روندهای موجود و توسعهٔ کمی استوار است، به شرح زیر در سفال بیان می‌شود:

- **ویژگی‌ها:** تداوم حمایت‌های محلی و ملی از هنر سفالگری، افزایش گردشگری در کاشان به‌عنوان مقصد فرهنگی، و حفظ کارگاه‌های سنتی با آموزش مداوم.
- **پیامدها:** سفال زرین‌فام کاشان به‌عنوان یک محصول فرهنگی با بازار پایدار داخلی و منطقه‌ای شناخته می‌شود. کارگاه‌های خانوادگی مانند خاندان ابوطاهر به فعالیت خود ادامه می‌دهند و محصولات زرین‌فام در موزه‌ها و بازارهای سنتی جایگاه خود را حفظ می‌کنند.
- **پیشران‌های کلیدی:** حمایت‌های دولتی، آموزش نسل جدید، و تبلیغات گردشگری.
- **چشم‌انداز:** سفال زرین‌فام به‌عنوان بخشی از هویت فرهنگی کاشان، با حفظ اصالت و کیفیت، در بازارهای محلی و منطقه‌ای پایدار باقی می‌ماند.

سناریوی «ادامه رشد» از تداوم روندهای موجود، نبود رویدادهای گسست‌زا، تصویر آیندهٔ محافظه‌کارانه و اقدامات جاری را در بر می‌گیرد.

ب) سناریوی فروپاشی

این سناریو آینده‌ای را نشان می‌دهد که در آن سفال زرین‌فام کاشان به‌دلیل عدم حمایت، کاهش علاقهٔ نسل جوان، و رقابت با محصولات صنعتی به‌تدریج از بین می‌رود و به یک هنر موزه‌ای یا منسوخ محدود می‌شود.

- **ویژگی‌ها:** کاهش علاقه نسل جوان به یادگیری این هنر به‌دلیل درآمد پایین، مهاجرت هنرمندان به شهرهای بزرگ، کاهش تقاضای بازار به‌دلیل رقابت با محصولات ارزان‌تر صنعتی، و کمبود مواد اولیه باکیفیت.
- **پیامدها:** کارگاه‌های سفالگری زرین‌فام کاشان تعطیل شده و این هنر به‌تدریج به موزه‌ها و مجموعه‌های تاریخی محدود می‌شود. خطر از بین رفتن دانش فنی این هنر افزایش می‌یابد.
- **پیشران‌های کلیدی:** کمبود حمایت مالی، کاهش تقاضای بازار، و مهاجرت نیروی انسانی ماهر.
- **چشم‌انداز:** سفال زرین‌فام کاشان به‌عنوان یک هنر در حال انقراض شناخته شده و تنها در قالب آثار تاریخی حفظ می‌شود.

سناریوی «فروپاشی» از روندهای منفی، رویدادهای گسست‌زا، تصویر آیندهٔ تهدیدمحور و نبود اقدامات حمایتی را در بر می‌گیرد.

ج) سناریوی تحول یا رشته‌ای

- **ویژگی‌ها:**
  - پایداری و استانداردسازی: استفادهٔ بهینه از منابع محدود، کنترل کیفیت سخت‌گیرانه، و تدوین استانداردهای تولید برای حفظ اصالت و ارزش هنری.
  - نوآوری فناورانه: بهره‌گیری از طراحی دیجیتال، ابزارهای نوین تولید، و فناوری‌های جدید برای خلق نقوش و فرم‌های جذاب‌تر برای نسل جدید.
  - بازارهای تخصصی و جهانی : حضور هم‌زمان در بازارهای لوکس و کلکسیونی، و همچنین ورود به بازارهای بین‌المللی ازطریق پلتفرم‌های تجارت الکترونیک.
  - حمایت نهادی و همکاری بین‌المللی: افزایش حمایت دولت، نهادهای فرهنگی و سازمان‌هایی مانند یونسکو، همراه با همکاری با برندهای جهانی برای معرفی این هنر در سطح بین‌المللی.

- **پیامدها:**
  - سفال زرین‌فام کاشان به‌عنوان محصولی لوکس، اصیل و فرهنگی در بازارهای تخصصی جایگاه خود را حفظ می‌کند.
  - هم‌زمان، با بهره‌گیری از فناوری و بازاریابی دیجیتال، این هنر به برندی جهانی تبدیل شده و در موزه‌ها، نمایشگاه‌ها و پلتفرم‌های معتبر بین‌المللی دیده می‌شود.
  - نوآوری در طراحی و تولید، جذابیت این آثار را برای مخاطبان جوان‌تر افزایش می‌دهد، درحالی‌که تولید محدود همچنان ارزش و کمیابی آن را حفظ می‌کند.
- **پیشران‌های کلیدی:**
  - سیاست‌های حفاظتی و استانداردسازی برای صیانت از اصالت و کیفیت.
  - نوآوری‌های فنی و دیجیتال برای توسعهٔ طراحی و تولید.
  - بازاریابی دیجیتال و همکاری‌های بین‌المللی برای گسترش بازار و افزایش دیده شدن جهانی
- **چشم‌انداز:**
  - سفال زرین‌فام کاشان در آینده به‌عنوان یک محصول فرهنگی-هنری اصیل، کمیاب و درعین‌حال مدرن و جهانی شناخته می‌شود. این هنر با حفظ ریشه‌های تاریخی خود، از طریق نوآوری و حضور هوشمندانه در بازارهای جهانی، جایگاهی پایدار و ارزشمند در میان مخاطبان تخصصی و عمومی پیدا می‌کند.

سناریوی «تحول» از روندهای مثبت، رویدادهای محرک، تصاویر آینده روشن و اقدامات فعالانه را در بر می‌گیرد.

در این سناریو، سفال زرین‌فام کاشان مسیری ترکیبی را طی می‌کند؛ مسیری که از یک‌سو بر حفظ اصالت، کیفیت و تولید محدود تکیه دارد و ازسوی دیگر با نوآوری‌های فناورانه و گسترش بازارهای جهانی پیوند می‌خورد. نتیجه، شکل‌گیری یک مدل توسعه‌یافته و پایدار است که هم ارزش فرهنگی این هنر را حفظ می‌کند و هم آن را در سطح جهانی مطرح می‌سازد.

۶. یافته‌های پژوهش

سفال زرین‌فام یکی از برجسته‌ترین دستاوردهای هنری و فنی در تاریخ سفالگری ایران است که در دوره‌های اسلامی، به‌ویژه از سده‌های ششم تا هشتم هجری قمری (عصر سلجوقیان) و سپس در دوره‌های ایلخانی، تیموری، صفوی و قاجار، به اوج شکوفایی رسید. این نوع سفال به‌دلیل لعاب درخشان و جلای فلزی‌اش، که از نانوذرات نقره و مس به دست می‌آمد، شهرت دارد. مؤلفه‌های آلن دیتور در این پژوهش بازتاب‌دهندهٔ عوامل گوناگونی است که مهم‌ترین آنها شامل عوامل فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی و فناوری دوره‌های مختلف است. در ادامه، ارتباط این سفال با این عوامل بررسی می‌شود:

۶-۱. عوامل فرهنگی

- **تأثیرات مذهبی و اعتقادی:** سفال زرین‌فام به‌عنوان جایگزینی برای ظروف فلزی گران‌بها رواج یافت. این سفال‌ها با درخشش فلزی خود، حس تجمل را منتقل می‌کردند، اما با مواد ارزان‌تر و در دسترس‌تر ساخته می‌شدند.
- **نمادگرایی و نقوش:** نقوش سفال‌های زرین‌فام، شامل طرح‌های گیاهی، انسانی، حیوانی، هندسی و کتیبه‌ای، بازتاب‌دهندهٔ فرهنگ و باورهای جامعه بودند. برای مثال، نقوش انسانی و صحنه‌های ادبی (مانند داستان‌های شاهنامه یا خمسه نظامی) در دوره‌های سلجوقی و صفوی نشان‌دهندهٔ تأثیر ادبیات و هنر مینیاتور ایرانی است.
- **تأثیرات بین‌فرهنگی:** ارتباط ایران با چین (سلسله تانگ) و دیگر مناطق اسلامی، مانند مصر و شام، منجر به تبادلات فرهنگی و هنری شد. سفال‌های چینی لعاب‌دار وارد ایران شدند و الهام‌بخش آثار زرین‌فام شدند.

۶-۲. عوامل اجتماعی

- **پیدایش طبقهٔ متوسط:** در دورهٔ سلجوقیان، رشد طبقهٔ متوسط و مردمی شدن هنر باعث شد سفال زرین‌فام نه‌تنها در دربار، بلکه در میان مردم عادی نیز رواج یابد. این سفال‌ها به‌عنوان جایگزینی مقرون‌به‌صرفه برای ظروف فلزی اشرافی مورد استقبال قرار گرفتند.

- **بازتاب زندگی اجتماعی:** نقوش سفال‌های زرین‌فام، مانند تصاویر نجبا، صحنه‌های شکار، یا داستان‌های عاشقانه، زندگی اشرافی و فرهنگ درباری را نشان می‌دادند. این آثار به‌عنوان اسناد مصور، جنبه‌هایی از تاریخ اجتماعی و سبک زندگی را بازگو می‌کنند. کاربرد نقوش گیاهی شامل طرح‌های اسلیمی و ختایی در دوره‌های صفوی و قاجار نیز ادامه یافت. نقوش انسانی و حیوانی بیشتر در دوره‌های سلجوقی و ایلخانی رایج بود و بازتاب‌دهندهٔ زندگی درباری و مضامین ادبی بود. کتیبه‌های کوفی و تعلیق و... با مضامین مذهبی، ادبی، یا دعایی، نشان‌دهندهٔ اهمیت خطاطی در هنر اسلامی بودند. نقوش هندسی در کاشی‌ها و ظروف زرین‌فام به‌ویژه در دورهٔ ایلخانیان دیده می‌شدند.

۶-۳. عوامل اقتصادی

- **محدودیت‌های اقتصادی:** ممنوعیت استفاده از فلزات گران‌بها در فرهنگ اسلامی، سفالگران را به‌سمت خلق ظروفی با ظاهر لوکس اما مواد ارزان‌تر (مانند خاک رس و لعاب) سوق داد.
- **تجارت و بازرگانی:** ارتباط تجاری گستردهٔ ایران با چین و دیگر مناطق، مواد اولیه و روش‌های جدید را وارد کرد. تولید انبوه این سفال‌ها در شهرهای کلیدی مانند کاشان و ری، نشان‌دهندهٔ اقتصاد پویای این مناطق بود.
- **رکود و احیا:** تهاجم مغولان در قرن هفتم هجری باعث رکود موقت در تولید سفال شد، اما در دورهٔ ایلخانیان، با حمایت حکام از هنرمندان و بازسازی بناها، صنعت سفالگری و کاشی‌سازی احیا شد. این حمایت اقتصادی به تولید دوبارهٔ سفال زرین‌فام کمک کرد.

۶-۴. عوامل فناوری

- **روش لعاب زرین‌فام:** این روش شامل دو مرحله پخت بود: ابتدا سفال با لعاب پایه پخته می‌شد، سپس با استفاده از ترکیباتی مانند اکسید نقره، اکسید مس، و گل اخرا، نقوش روی لعاب سرد نقاشی شده و در کوره‌ای با اتمسفر کاهش‌یافته (مونوکسید کربن) دوباره پخته می‌شد. این روش باعث ایجاد جلای فلزی و درخشش رنگین‌کمانی می‌شد.
- **استفاده از نانوذرات:** پژوهش‌های اخیر نشان داده که درخشش سفال زرین‌فام به‌دلیل استفاده از نانوذرات نقره (برای رنگ طلایی) و مس (برای رنگ سرخ) در لعاب است. این کشف نشان‌دهندهٔ دانش پیشرفتهٔ ایرانیان در فناوری نانومتری، حتی در قرون‌وسطاست.
- **نوآوری در مواد و ابزار:** استفاده از خمیر شیشه یا خاک چینی در دوره‌های متأخر (مانند صفوی) و تغییر در فرمول لعاب‌ها، نشان‌دهندهٔ پیشرفت‌های فنی در سفالگری بود. رسالهٔ ابوالقاسم عبدالله کاشانی (سدهٔ ششم هجری) جزئیات این روش‌ها را شرح داده است.

سفال زرین‌فام کاشان به‌شدت وابسته به تعادل بین حفظ اصالت سنتی و پذیرش نوآوری‌های مدرن است. سناریوی تحول، با تمرکز بر فناوری، بازاریابی جهانی، و همکاری‌های بین‌المللی، می‌تواند این هنر را به یک برند جهانی تبدیل کند، درحالی‌که سناریوی رشته‌ای با تأکید بر پایداری و بازارهای تخصصی، از انقراض آن جلوگیری می‌کند.

۷. تحلیل آثار عباس اکبری براساس مؤلفه‌های آلن دیتور

عباس اکبری به‌عنوان یک هنرمند معاصر، نقش مهمی در ترویج سفال زرین‌فام کاشان ایفا کرده است. آثار او به چند دسته تقسیم می‌شوند:

۱. **تقلید از آثار گذشته:** برخی از آثار اکبری (مانند کاسهٔ شبیه‌سازی‌شدهٔ زرین‌فام در (تصویر ۴) مستقیماً از نقوش و فرم‌های سده‌های میانهٔ اسلامی (مانند بشقاب سفالی سبک کاشان در تصویر ۵) الهام گرفته‌اند. این آثار نشان‌دهندهٔ تلاش برای حفظ اصالت و تکنیک‌های سنتی هستند.

۲. **نوآوری در طراحی:** در برخی آثار (مانند بشقاب زرین‌فام تصویر ۶)، اکبری از خط تعلیق به‌صورت تجسمی و ناخوانا استفاده کرده و نقوش مدرن را با لعاب زرین‌فام ترکیب کرده است. این رویکرد نشان‌دهندهٔ تلاش برای پاسخ به نیازهای معاصر و جذب مخاطبان جدید است.

۳. **کاربردهای جدید:** آثار اکبری در قالب کاشی، حجم، و چیدمان ارائه شده‌اند که نشان‌دهندهٔ تنوع در کاربرد زرین‌فام و تلاش برای ورود به فضاهای هنری مدرن (مانند موزهٔ گوبیوی ایتالیا) است.

آلن کایگر اسمیت و گرگ دیلی هر دو بر تعادل بین سنت و نوآوری در آثار اکبری تأکید کرده‌اند. این تعادل، اکبری را به یکی از پیشگامان ساخت و ترویج زرین‌فام تبدیل کرده است. به‌ویژه، استفاده از خط تعلیق به‌صورت تجسمی و بدون تأکید بر محتوای مفهومی، نشان‌دهندهٔ رویکردی مدرن به هنر سنتی است که می‌تواند مخاطبان جهانی را جذب کند.

آثار عباس اکبری، به‌عنوان نمونه‌ای شاخص از تداوم زرین‌فام در روزگار معاصر، در سه دستهٔ بازآفرینی، نوآورانه و کاربردی قابل تحلیل است. آثار بازآفرینی او با تکیه بر تکنیک‌ها، نقوش و ساختارهای اصیل کاشان، استمرار روندهای تاریخی این هنر را نمایان می‌سازند و تصویری پایدار از آینده‌ای مبتنی‌بر صیانت از میراث ارائه می‌کنند. درمقابل، آثار نوآورانه با بازنگری در فرم، رنگ و سازمان‌دهی نقش، به تحولات ذائقهٔ مخاطب و رویدادهای معاصر هنرهای تجسمی واکنش نشان می‌دهند و امکان‌های تازه‌ای برای بازآفرینی زرین‌فام در بستر امروز فراهم می‌کنند. آثار کاربردی نیز با ورود به عرصهٔ مصرف روزمره، پیوند میان «اقدام» و «روند» را تقویت کرده و نشان می‌دهند که زرین‌فام می‌تواند در اقتصاد فرهنگی و بازار صنایع‌دستی نقش فعالی ایفا کند. این مقایسه نشان می‌دهد که اکبری در عین وفاداری به سنت، تصویری متناسب با مخاطب امروزی از این تکنیک ارائه می‌دهد.

۸. نتیجه‌گیری

سفال زرین‌فام نه‌تنها یک دستاورد هنری، بلکه بازتاب‌دهندهٔ شرایط فرهنگی (تأثیرات اسلامی و ادبی)، اجتماعی (پیدایش طبقهٔ متوسط و زندگی درباری)، اقتصادی (تجارت و محدودیت‌های مالی)، و فناوری (روش‌های پیشرفتهٔ لعاب و نانوذرات) در ایران است. نقوش متنوع این سفال‌ها، از گیاهی و انسانی تا کتیبه‌ای و هندسی، به‌عنوان اسنادی مصور، جنبه‌های مختلف زندگی در دوره‌های اسلامی را به تصویر می‌کشند. با بررسی‌ها انجام‌شده براساس اسناد بالادستی دریافت شد که چهار عامل مهم فرهنگی، اقتصادی، اجتماعی و فناوری در سفال کاشان پیش‌تر بیان شد، مشهود است. تبیین چهار عامل براساس مؤلفه‌های دیتور براساس موارد زیر در جدول ۱ بیان می‌شود:

جدول ۱: تبیین عوامل دیتور بر سفال زرین فام کاشان

مؤلفه‌های دیتور	اجتماعی	فناورانه	اقتصادی	فرهنگی
روند	ورود محصولات چینی و پاسخ به سلیقهٔ اروپاییان؛ واردات بی‌رویهٔ محصولات ارزان و باکیفیت؛ کاهش استادکاران؛ افزایش مشارکت زنان و جوانان	بهبود روش‌های لعاب‌کاری؛ استفاده از طراحی دیجیتال	ظروف زرین و سیمین گران‌بها بودن و تمایل برای ظروف ارزان‌تر، رشد بازارهای آنلاین؛ افزایش تقاضا برای محصولات لوکس	تمایل نداشتن به اشیای سیمین و زرین؛ افزایش علاقه به ظروف سفالی با فرم و نقش متنوع و اصیل ایرانی
رویداد	راه‌اندازی دوره‌های آموزشی دانشگاهی؛ مهاجرت معکوس جوانان	ایجاد پلتفرم آنلاین اختصاصی؛ استفاده از کوره‌های پیشرفته	کاهش محدودیت‌های صادراتی؛ جشنواره‌های محلی؛ ارائهٔ تسهیلات بانکی	ثبت جهانی زرین‌فام در یونسکو؛ برگزاری نمایشگاه‌های بین‌المللی
اقدام	آموزش نسل جدید؛ کمپین‌های رسانه‌ای؛ جذب گردشگر	ایجاد آزمایشگاه لعاب؛ چاپ سه‌بعدی قالب‌ها	تشکیل تعاونی‌ها؛ برندسازی با بسته‌بندی نفیس؛ افزایش درآمد ملی	همکاری با موزه‌ها؛ برگزاری جشنواره زرین‌فام
تصاویر آینده	ایجاد پارک فناوری تولید سفال کاشان،تداوم تولید در کارگاه‌های کوچک	تولید ظروف جدید با فناوری نانو، کوره‌های هوشمند با کنترل دمای دقیق، طراحی دیجیتال نقوش سنتی،استفاده از اسکن سه‌بعدی برای بازسازی آثار تاریخی زرین‌فام	سرمایه‌گذاری بخش خصوصی و برند شدن کارگاه‌ها کوچک	ترویج دوبارهٔ هنر زرین‌فام به‌عنوان یک نماد هویت ایرانی

بر این اساس برخی از راهکارهای توسعهٔ ظروف سفالی زرین‌فام کاشان در جدول (۲) ارائه شده‌اند.

جدول ۲: اقدامات پیشنهادی برای توسعه و حفظ زرین‌فام کاشان

اقدام‌ها	عوامل	نمونه	توضیحات
احیای نقوش و فرم‌های اصیل با رویکرد معاصر	فرهنگی: حفظ هویت اجتماعی: افزایش گرایش جامعه به محصولات هویت‌محور اقتصادی: بازار لوکس فناورانه: نرم‌افزارهای طراحی	تولید ظروف خلاقانه در کارگاه‌های کاشان (مانند آثار عباس اکبری)	بازطراحی نقوش سنتی مانند: اسلیمی و ختایی با کاربری مدرن
توسعه فناوری تولید لعاب و کوره‌های پخت	فرهنگی: حفظ اصالت اجتماعی: ارتقای آگاهی عمومی دربارهٔ هنرهای سنتی اقتصادی: کاهش هزینه فناورانه: کوره‌های پیشرفته	پژوهش‌های تخصصی دربارهٔ لعاب زرین‌فام	بهبود کیفیت لعاب‌کاری و پخت با کوره‌های مدرن
آموزش و ترویج مهارت‌های سفالگری	فرهنگی: انتقال میراث اجتماعی: مشارکت جامعه در یادگیری و احیای هنرهای بومی اقتصادی: اشتغال‌زایی فناوری: آموزش دیجیتال	برگزاری ورک‌شاپ‌های تکنیک زرین‌فام در کاشان	ایجاد کارگاه‌ها و دوره‌های آموزشی برای نسل جدید
بازاریابی و برندسازی	فرهنگی: معرفی هنر ایرانی اجتماعی: افزایش تقاضای عمومی برای محصولات هنری اصیل اقتصادی: افزایش صادرات فناوری: فروش آنلاین	فروش ظروف زرین‌فام به‌عنوان هدایای نفیس سازمانی	عرضهٔ محصولات در پلتفرم‌های آنلاین و نمایشگاه‌های بین‌المللی
تولید ظروف کاربردی با فرم‌های سنتی	فرهنگی :تطبیق با نیاز مدرن اجتماعی: ترویج استفاده روزمره از هنر سنتی در سبک زندگی اقتصادی: افزایش فروش فناوری: قالب‌گیری	سرویس‌های غذاخوری با نقوش شکارگاه در رستوران‌های سنتی	طراحی ظروف کاربردی الهام‌گرفته از فرم‌های تاریخی
همکاری با موزه‌ها و مراکز فرهنگی	فرهنگی: آگاهی عمومی اجتماعی: تقویت حس تعلق اجتماعی به میراث فرهنگی اقتصادی: جذب سرمایه فناوری: اسکن سه‌بعدی	بازسازی و همانندسازی ظروف زرین‌فام کاشان	بازتولید آثار تاریخی با حمایت نهادهای فرهنگی

نمونهٔ مورد مطالعه این پژوهش، آثار زرین‌فام عباس اکبری، به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین تولیدات معاصر، نشان می‌دهد که این تکنیک تاریخی همچنان ظرفیت بالایی برای تداوم، رشد و نوآوری دارد. بازآفرینی خلاقانهٔ نقوش و فرم‌های گذشته در کنار تلاش این هنرمند و سایر هنرمندان فعال در این حوزه، برای آموزش و معرفی زرین‌فام در سطح ملی و بین‌المللی، گواهی بر امکان ترویج پویا و معنادار این هنر است. براساس عوامل شناسایی‌شده در این پژوهش، تقویت زیرساخت‌های آموزشی، بهره‌گیری از فناوری‌های نوین، توسعهٔ بازاریابی دیجیتال و حمایت‌های نهادی می‌تواند مسیر پایداری برای آیندهٔ زرین‌فام کاشان ترسیم کند. هرچند آینده همواره با عدم قطعیت همراه است، اتکا به تجربیات تاریخی و تحلیل روندهای کنونی، امکان ارائهٔ راهکارهایی مؤثر برای صیانت و توسعهٔ فرهنگ غنی ایرانی را فراهم می‌سازد. در این میان، داده‌ها و شواهد برگرفته از گذشته و حال، به‌مثابهٔ نشانه‌هایی راهبردی، می‌توانند جهت‌گیری آینده را روشن کنند و نشان دهند که آینده‌پژوهی ابزاری کارآمد برای حفاظت و ارتقای میراث فرهنگی ملموس و ناملموس ایران و تقویت نقش آن در معرفی تمدن ایرانی در عرصه‌های بین‌المللی خواهد بود.

پی‌نوشت‌ها

1. Trends
2. Events
3. Images
4. Actions

منابع

آلن، جیمز ویلسون. (۱۳۸۳). سفالگری اسلامی. ترجمهٔ مهناز شایسته‌فر. تهران: انتشارات مؤسسهٔ مطالعات هنر اسلامی.

اتینگهاوزن، ریچارد، و گرابر، الگ. (۱۳۷۸). هنر و معماری اسلامی. ترجمهٔ یعقوب آژند. تهران: سمت.

اسماعیل‌پور، علی و عرب‌بافرانی، محمدرضا. (۱۴۰۱). فراتحلیل روش سناریونویسی در آینده‌پژوهی. آینده‌پژوهی انقلاب اسلامی، ۳ (۲)، ۹۵-۱۴۰.

اکبری، عباس. (۱۳۹۲). ظرف. بی‌جا: نشر پیکره.

اسلاتر، ریچارد و همکاران. (۱۳۸۶). نواندیشی برای هزارهٔ نوین؛ مفاهیم، روش‌ها و ایده‌های آینده‌پژوهی. ترجمهٔ عقیل ملکی‌فر، سید احمد ابراهیمی و وحید وحیدی مطلق. تهران: مرکز آینده‌پژوهی علوم و فناوری دفاعی، مؤسسهٔ آموزشی و تحقیقاتی صنایع دفاعی.

بلوم، جاناتان، و بلر، شیلا. (۱۳۸۳). هنر و معماری اسلامی در ایران و آسیای مرکزی: دورهٔ ایلخانان و تیموریان. طبع و نشر. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی سازمان چاپ و انتشارات.

حسینی، سید هاشم و فرخ‌فر، فرزانه. (۱۴۰۱). سفالینهٔ زرین‌فام عصر صفوی: بازشناخت فرم، طرح و مراکز ساخت. نگره، ۱۷ (۶۲)، ۷۹-۹۵.

دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷). لغت‌نامهٔ دهخدا. تهران: مؤسسهٔ چاپ و انتشارات دانشگاه تهران.

رایگانی ابراهیم، و پاکباز کتج، داود. (۱۳۹۷). بررسی نقوش سفالینه‌های زرین‌فام و ظروف فلزی دورهٔ سلجوقی و ایلخانی و بازتاب زندگی اجتماعی آن عصر. نگره، ۱۳(۴۷)، ۲۸-۴۵.

زکریایی کرمانی، ایمان، و رحیمی، افسانه. (۱۴۰۰). آینده‌پژوهی هنر گیوه‌بافی شهرستان دهاقان. هنرهای صناعی ایران، ۴ (۲)، پیاپی ۷، ۳۷-۵۰.

زیاری، کرامت‌الله، ربانی، طاها، و ساعدموچشی، رامین. (۱۴۰۱). آینده‌پژوهی: پارادایمی نوین در برنامه‌ریزی با تأکید بر برنامه‌ریزی شهری و منطقه‌ای (مبانی، مفاهیم، رویکردها و روش‌ها). تهران: دانشگاه تهران.

شایسته‌فر، مهناز. (۱۳۸۵). بررسی سفالینه‌های منقوش به کتیبه در موزهٔ ایران باستان. کتاب ماه هنر، شمارهٔ ۱۰۱ و ۱۰۲، ۲۶-۳۵.

طاهری دمنه، محسن. (۱۳۹۷). تحلیلی آینده پژوهانه در بن‌مایه‌های سازنده تصاویر آینده. فصلنامهٔ مطالعات راهبردی سیاستگذاری عمومی، ۸ (۴۵)، ۲۹-۶۵.

عنابستانی، علی‌اکبر، بهادری امجز، فرخ‌لقا و توکلی‌نیا، جمیله. (۱۴۰۲). تبیین سناریوهای اثرگذاری رهیافت رشد هوشمند بر پایداری سکونتگاه‌های روستایی مطالعهٔ موردی: شهرستان جیرفت. توسعه و جغرافیا. ۲۱ (۷۱)، ۳۳-۶۵.

کاشانی، ابوالقاسم عبدالله. (۱۳۸۶)، عرایس الجواهر و نفایس الاطائب. به کوشش ایرج افشار. تهران: انتشارات لامعی.

نصری، اسماعیل. (۱۴۰۲). مطالعهٔ تطبیقی فرم و نقش سفالینه‌های زرین‌فام سلجوقی و ایلخانی با نمونه‌های دوران متأخر (صفوی و قاجار). مطالعات باستان‌شناسی دوران اسلامی، ۲ (۴)، ۵۳-۷۵.

نیکخواه، هانیه، و شیخ مهدی، علی. (۱۳۸۹). رهیافتی به سیاست‌های فرهنگی ایلخانان در سدهٔ سیزدهم /هفتم در واکاوی نقوش سفال‌های زرین‌فام ایران. مجلهٔ مطالعات هنر اسلامی، شمارهٔ ۱۳، ۱۰۹-۱۲۹.

محمدزاده میانجی، مهناز. (۱۳۹۲). سیر تاریخ زرین‌فام در جهان. تهران: انتشارات سروش با همکاری دانشگاه الزهرا(س).

معین، محمد. (۱۳۸۵). فرهنگ فارسی. جلد دوم. تهران: امیرکبیر.

میرشفیعی، سید محمد، و محمدزاده، مهدی. (۱۳۹۴). ساخت لعاب زرین‌فام ایرانی براساس کتاب جواهرنامهٔ نظامی. نشریهٔ هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی، ۲۰ (۱)، ۵۹-۶۶.

میرشفیعی، سید محمد. (۱۳۹۵). جایگاه سفال زرین‌فام در دوران معاصر و معرفی هنرمندان پیشگام درزمینهٔ احیای آن. نخستین همایش بین‌المللی هنر و صناعات در فرهنگ و تمدن ایرانی اسلامی با تأکید بر هنرهای رو به فراموشی. ۱-۱۶.

واتسون، الیور. (۱۳۸۲). سفال زرین‌فام ایرانی. ترجمهٔ عبدالله فریار. تهران: سروش.

Caiger- Smith, A. (1985). *Luster pottery: Technique, Tradition and Innovation in Islamic and the Western World*. London: Faber & Faber.

Dator, J. (1996). Futures studies as applied knowledge", edited by Richard A. Slaughter. New thinking for a new millennium. London.

Fehervari, G. (2000). *Ceramics of the Islamic World in the Tareq Rajab Museum*. London: I.B. Tauris.

URL1 :https://search.eitaa.com/?url=https://collections.vam.ac.uk/item/O3667/cup-unknown/(1403/2/29)

URL2 :https://search.eitaa.com/?url=https://collections.vam.ac.uk/item/O85371/bowl-unknown/(1403/2/29)

URL3 : https://asia.si.edu/explore-art(1403/3/15)

An Explanation of Future-Building Factors Influencing the Preservation and Development of Lustre Pottery in Kashan (Based on James Allen Dator's Components)

Zahra Amani
PhD Candidate, Department of Isl amic Art, TarbiatModares University, Tehran, Iran/ zahra.amani@modares.ac.ir
Mahnaz Shayestehfar
Associate Professor, Department of Islamic Art, TarbiatModares University, Tehran, Iran (Corresponding Author)/ shayesteh@modares.ac.ir
IrwanSyah Md Yusoff
Assistant Professor, Department of Industrial Design, Universiti Putra Malaysia, Serdang, Selangor, Malaysia/ irwansyah@upm.edu.my
SahraKosari
Assistant Professor, Department of Futures Studies in Science and Technology, National Research Institute for Science Policy, Tehran, Iran/ kosari@nrisp.ac.ir

Received: 29/03/2025
Accepted: 14/07/2025

Introduction
Iran is regarded as one of the most important cradles of pottery in the Islamic world. With the advent of Islam and a cultural shift from ostentation toward simplicity, certain functions of costly metal vessels were transferred to ceramics, including lustreware. Among the pottery-producing centers, the city of Kashan attained a distinguished position in the development of lustreware. Accordingly, the present study seeks to explain the factors influencing the preservation and development of Kashan lustreware through a futures-studies approach. Today, this art faces challenges such as the decline in master artisans, limitations in knowledge transmission, shifts in audience preferences, and competition with industrial products. Under such circumstances, futures studies can serve as an effective tool for analyzing the current situation. Dator's approach, with its focus on the trends, events, images of the future, and actions, provides a framework for understanding possible futures. As an example, the works of Abbas Akbari, selected as an active artist in this technique in the city of Kashan, were examined to analyze the connection between tradition and innovation in the contemporary context.

Materials and Methods
This qualitative research is applied in terms of its purpose and was conducted using a descriptive–analytic method, with its data collected through documents and observations. The data analysis carried out through a futures-studies approach. This approach was based on James Allen Dator's components, which identified trends, events, images, and actions for the purpose of outlining future scenarios. Dator emphasizes the importance of studying the future and believes that people should be prepared to confront various possible futures. Given that the focus of this research was on the city of Kashan, among contemporary artists, the works of an artist active in the production and promotion of lustreware in Kashan were selected for study. This paper seeks to enhance preparedness for shaping desirable futures and aims through examining trends, events, and related images and actions so as to provide appropriate solutions by presenting compatible scenarios. This requires creative thinking and interdisciplinary collaboration so that effective strategies for preserving culture and identity can be offered.

Results and Findings

The components of Dator in this research include various factors, the most important of which in the trends and events section are as follows:

- Cultural Factors
- Religious and ideological influences
- Symbolism and motifs
- Intercultural influences

- Social Factors
- The emergence of the middle class
- The reflection of social life

- Economic Factors
- Economic constraints
- Trade and commerce
- Recession and revival

- Technological Factors
- Lustreware technique
- Use of nanoparticles
- Innovation in materials

In the actions and images section, which follows the previous two components, the scenarios derived from the analysis of factors influencing the preservation and development of Kashan lustreware were presented based on Dator's components and the identified drivers.

a) Continued growth scenario: the growth scenario refers to a future in which existing trends continue without fundamental structural changes, and the system that reliesg on increased production, consumption, and expansion of activities, follows a path of quantitative development.

b) Collapse scenario: this scenario depicts a future in which Kashan lustreware will gradually disappear due to the lack of support, declining interest among younger generations, and the competition with industrial products, becoming limited to a museum-based or obsolete art.

c) Transformation or discipline scenario: this scenario encompasses sustainability and standardization, technological innovation, specialized and global markets, institutional support, and international cooperation. In this future, Kashan lustreware is recognized as an authentic, rare, and simultaneously modern and global cultural–artistic product. This art, while preserving its historical roots, attains a stable and valuable position among both specialized and general audiences through innovation and intelligent presence in global markets. This scenario is more desirable than the previous two.

Based on Allen Dator's components, the works of Abbas Akbari illustrated the imitation of past works, innovation in design, and new applications. As mentioned in the text, Alan Caiger-Smith and Greg Daly both had emphasized the balance between tradition and innovation in Akbari's works. This balance transgotmed Akbari into a pioneer in the production and promotion of lustreware. In particular, the use of ta'liq script in a visual manner without emphasis on conceptual content demonstrated a modern approach to traditional art that can attract global audiences.

Therefore, It can be noted that Kashan lustreware is highly dependent on maintaining a balance between preserving traditional authenticity and embracing modern innovations. The transformation scenario, with its focus on technology, global marketing, and

international collaboration, can turn this art into a global brand, while the discipline scenario, with its emphasis on sustainability and specialized markets, prevents its extinction.

Conclusion

Lustreware is not only an artistic achievement but also a reflection of cultural, social, economic, and technological conditions in Iran. Based on the analyses conducted in this research, it was determined that four major cultural, economic, social, and technological factors are evident in Kashan pottery. The explanation of these four factors based on Dator's components is presented according to the items shown in Table (1).

Table 1: Explanation of the factors of Dator on Kashan's Lustre Pottery

Dimension	Social	Technological	Economic	Cultural
Trend	The entry of Chinese products and responding to European tastes; Excessive import of cheap, high-quality products; Reduced craftsmen; Enhanced participation of women and youth	Improved glazing methods; Using digital design	The expensiveness of gold and silver utensils and tendency to cheaper utensils, the growth of online markets; increasing demand for luxury products	Disinterest in silver and gold objects; increased interest in pottery with diverse and authentic Iranian forms and patterns
Event	Holding academic training courses; Reverse migration of youth	Creating a dedicated online platform; Using advanced kilns	Reducing export restrictions; holding local festivals; Providing bank's loans	Global registration of the Iranian Lustre Pottery technique with UNESCO; holding international exhibitions
Action	Educating the new generation; holding media campaigns; attracting tourists	Establishing a glaze laboratory; Using 3D printing of molds	Forming cooperatives; branding using exquisite packaging; increasing national income	Collaborating with museums; holding the Lustre Pottery festival
Vision	Creating Kashan's pottery production technology park, continuing pottery production in small workshops	Producing new utensils using nanotechnology, smart kilns with precise temperature control, and digital design of traditional motifs, using 3D scanning to reconstruct historical Lustre Pottery works	Private sector investment and branding of small workshops	Re-promoting theLustre Pottery art as a symbol of Iranian identity

Based on this, some strategies for the development of Kashan lusterware pottery are presented in Table (2).

Table 2: Proposed actions for the development and preservation of Kashan lusterware

Actions	Factors	Example	Descriptions
Reviving original motifs and forms with a contemporary approach	Cultural: Maintaining identity Social: Increasing society's tendency to identity-based products Economic: Luxury goods market Technological: Design software	Producing creative utensils in Kashan's workshops (such as Abbas Akbari's works)	Redesigning traditional motifs such as: Arabesque and Khatai (floral) with modern use
Developing technology for glaze production and firing kilns	Cultural: Maintaining authenticity Social: Promoting public awareness of traditional arts Economic: Reducing costs Technological: Using advanced kilns	Specialized research on Lustre Pottery glaze	Improving the quality of glazing and firing with modern kilns
Teaching and promoting pottery skills	Cultural: Cultural transmission Social: Enhancing community participation in learning and revitalizing indigenous arts Economic: Job creation Technology: Digital education	Holding Lustre Pottery technique workshops in Kashan	Holding workshops and training courses for the new generation
Marketing and Branding	Cultural: Introducing the Iranian art Social: Increasing public demand for authentic artistic products Economic: Increasing exports Technology: Online sales	Selling Lustre Pottery dishes as elegant corporate gifts	Offering products on online platforms and in international exhibitions
Manufacturing applied utensils with traditional forms	Cultural: Adapting to modern needs Social: Promoting the daily use of traditional art in lifestyle Economic: Increasing sales Technology: Molding	Using hunting ground-decorated table services in traditional restaurants	Designing applied utensils and dishes inspired by historical forms
Collaborating with museums and cultural centers	Cultural: Enhancing public awareness Social: Strengthening the sense of social belonging to cultural heritage Economic: Attracting capital Technology: 3D scanning	Reconstructing and replicating Kashan's Lustre Pottery utensils and dishes	Reproducing historical utensils and dishes with the support of cultural institutions

The case study of this research, the lusterware works of Abbas Akbari, as one of the most prominent contemporary productions, demonstrates that this historical technique still possesses a high capacity for continuity, growth, and innovation. The creative re-creation of past motifs and forms, alongside the efforts of this artist and other practitioners active in this field to teach and introduce lusterware at the national and international levels, attests to the possibility of a dynamic and meaningful promotion of this art. The identified factors—strengthening educational infrastructures, utilizing modern technologies, developing digital marketing, and institutional support—can outline a sustainable path for the future of Kashan lusterware. Although the future is always accompanied by uncertainty, by reliance on historical experiences, the analysis of current trends enables the provision of effective strategies for safeguarding and developing the rich Iranian cultural heritage.

Keywords: lusterware pottery, futures studies, James Allen Dator, Kashan pottery.

Reference

Akbari, A. (2013). *Zarf*. Tehran: Peykareh Publishing.

Allen, J. W. (2004). *Islamic pottery* (Trans. M. Shayesteh‑far). Tehran: Institute of Islamic Art Studies.

Anabestani, A. A., BahadoriAmjaz, F., & Tavakoli‑Nia, J. (2023). Scenario analysis of smart growth approach on sustainability of rural settlements: A case study of Jiroft county. *Geographical Development*, *21*(71), 33–65. https://doi.org/10.22111/gdij.2023.7589.

Asgarian, M. A., &Cheraghi, Z. (2015). Kashan pottery in travelogues (from the Middle Ages to the end of Qajar era). *Second National Conference on Iranian Archaeology*, 1-10.

Bloom, J., & Blair, S. (2004). *The art and architecture of Islam in Iran and central Asia: Ilkhanid and Timurid periods* (Vol. 1). Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance.

Caiger‑Smith, A. (1985). *Luster pottery: Technique, tradition and innovation in Islamic and the Western w*orld. London: Faber & Faber.

Dator, J. (1996). Futures studies as applied knowledge. In R. A. Slaughter (Ed.), New Thinking for a New Millennium: The Knowledge Base of Futures Studies (pp. 105–114).

Dehkhoda, A. (1998). *Dehkhoda dictionary*. Tehran: University of Tehran Press.

Esmailpour, A., & ArabBafarani, M. R. (2022). Metaanalysis of scenario writing methods in futures studies. *Islamic Revolution Futures Studies, 3*(2), 95–140.

Ettinghausen, R., & Grabar, O. (1999). *The art and architecture of Islam* (Trans. Y. Azhang). Tehran: SAMT.

Fehérvári, G. (2000). Ceramics of the Islamic world in the Tareq Rajab Museum. London/New York: I.B. Tauris.

Hosseini, S. H., & Farrokhfar, F. (2022). Lusterware of the Safavid era: Forms, motifs, and production centers. *Negareh*, *17*(62), 79–95. https://doi.org/10.22070/negareh.2021.5723.2570.

Kashani, A. A. (2007). *Ara'is al‑Jawahirwa Nafais al-A*tayeb (Ed. I. Afshar). Tehran: Al-Ma'i Publishing.

Mirshafiei, S. M. (2016). The place of lusterware in the contemporary era and introduction of pioneering revival artists. First International Conference on Arts and Crafts in Iranian‑Islamic Civilization, 1–16.

Mirshafiei, S. M., & Mohammadzadeh, M. (2015). Making Iranian luster glaze based on the book "Jawahernama-ye Nezami". *Fine Arts-Visual Arts*, *20*(1), 59–66. https://doi.org/10.22059/jfava.2015.55445.

Mohammadzadeh‑Mianji, M. (2013). *The history of lusterware in the world*. Tehran: Soroush& Al-Zahra University.

Mo'in, M. (2006). *Persian dictionary* (Vol. 2). Tehran: Amir Kabir Publishing.

Nasri, E. (2020). An introduction to the formation of Iranian lusterware in the Islamic era. *Peykareh*, *9*(21), 11–24. https://doi.org/10.22055/pyk.2020.16544.

Nasri, E. (2023). Comparative study of form and motifs of Seljuk and Ilkhanid lusterware with later periods (Safavid and Qajar). *Islamic Archaeology Studies*, *2*(4), 53–75. https://doi.org/10.22080/jiar.2023.23891.1031.

Raygani, E., & Pakbaz‑Katadj, D. (2018). Motifs of lusterware and metal vessels in Seljuk and Ilkhanid periods and their reflection of social life. Negareh, *13*(47), 28–45. https://doi.org/10.22070/negareh.2018.2558.1685.

Shayestehfar, M. (2006). Study of inscribed lusterware in the National Museum of Iran. *Ketab-e Mah-e Honar*, 101–102, 26–35.

Slater, R., et al. (2007). N*ew thinking for the new millennium: Concepts, methods and ideas of futures studies*. Translated by A. Malekifar, S. A. Ebrahimi, & V. Vahidi Motlagh. Tehran: Center for Futures Studies of Science & Technology.

Taheri Damaneh, M. (2018). A futuresoriented analysis of the foundations of images of the future. *Strategic Studies of Public Policy*, *8*(29), 45–65.
Watson, O. (2003). *Iranian lusterware* (Trans. A. Faryar). Tehran: Soroush.
ZakariaeiKermani, I., & Rahimi, A. (2021). Futures studies of Givehweaving in Dehaghan county. *Iranian Industrial Arts*, *4*(2), 37–50. https://doi.org/10.22052/hsi.2022.246119.1006.
Ziyari, K., Rabani, T., &Saed‑Moucheshi, R. (2022). *Futures studies: A new paradigm in planning with emphasis on urban and regional planning*. Tehran: University of Tehran.

Contents

A Critical Discourse Analysis of the National Biennial Exhibitions of Contemporary Pottery and Ceramics from 1981 to 2021
Amir Nazari, Mehrnoosh Shafiei Sararoodi, Mohammad Reza Moridi

The Concept of Representation in Traditional Arts
Samaneh (Samin) Rostambeigi

An Analysis of Formal and Decorative Features of Henna-Ceremony Footstool in the Qajar and Pahlavi Eras in Iran
Mehdi Arjmand Inaloo

Technology and Pathology of Salting Woven Carpets, Iranian Carpet Museum
Mina Karimi, Hamidreza Bakhshandehfard, Mehdi Ebrahimi

An Analysis of the Spatial Status and Function of the Sangab (Stone Basin) Based on the Works of Selected Authors of History and Geography from the 14th and 15th Centuries AH
Javad Aghajani Keshteli, Somayeh Omidvari, Mahboobeh Tayefi Nasrabadi

Reading the Embroidery Motifs of BaluchWomen's Clothing from the Perspective of Malinowski's Functionalism
Zahra Khazaie, Maryam Mounesi Sorkheh

An Investigation of the Implications of the Circle Motif in the Decorations of Ilkhanid Buildings
Qobad Kiyanmehr, Shabnam Golzar Moshgi

The Arabesque Motif and its Evolution in Iranian Art from Antiquity to the Seljuk Period
Mohammad Motevalli, Khashayar Ghazizadeh, Morteza Afshari

An Intertextual Reading of the Mirza Iskandar' Reverse-Glass Painting: A Case Study of the Ascension of the Prophet Muhammad (PBUH)
Maryam Foroughinia, Elahe Imani

The Study of the Form and Motifs of Mirror-work in the Historical Houses of Tehran in Qajar Era
Niloofar Izadi, Alireza Sheikhi

Recognition of Scientific and Artistic Process of Product Design in Innovations of Al-Jazari with an Emphasis on the Combined Lock
Mohammad Khorasanizadeh, Mahshid Mehreganfar

An Explanation of Future-Building Factors Influencing the Preservation and Development of Lustre Pottery in Kashan (Based on James Allen Dator's Components)
Zahra Amani, Mahnaz Shayestehfar, IrwanSyah Md Yusoff, SahraKosari

Honar-haye Sena‘ee-ye Iran

Vol. 8, No. 1, Issue 14, Spring and Summer 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: Hanābandān stone, Qajar period, Private Collection of Mohammad Reza Ghaffari, Shiraz.

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