شیوه‌نامه نگارش مقاله

نشریه علمی- ترویجی «پـژوهـش هنـــر»

۱. موضوعات مقالات در زمینه‌های پژوهش در هنر مانند نوشتارهای پژوهشی در حوزه‌های هنرهای تجسمی، هنر در معماری، شهرسازی، مرمت، طراحی صنعتی و پژوهش‌های میان‌رشته‌ای در عرصه هنر می‌باشد.
۲. مقاله‌های ارسالی نباید قبلاً در نشریه‌ای دیگر یا مجموعه مقالات همایش‌ها چاپ شده و یا همزمان برای مجله دیگری ارائه شده باشند.
۳. مقاله‌ها باید به زبان فارسی و با رعایت اصول و آیین‌نگارش این زبان باشند.
۴. تأیید نهایی مقالات برای چاپ در نشریه، پس از تأیید داوران، با هیأت تحریریه نشریه است.
۵. مسئولیت مطالب مطرح شده در مقاله به‌عهده نویسنده یا نویسندگان است.
۶. نشریه در پذیرش، رد یا ویرایش محتوای مقاله‌ها آزاد است. مقاله‌های دریافتی بازگردانده نخواهند شد.
۷. استفاده از مقاله‌های چاپ شده در این نشریه، با ذکر منبع بلامانع می‌باشد.
۸. مقاله‌ها باید حاصل کار پژوهشی نویسنده یا نویسندگان (Research Papers) باشند.
۹. نشریه از پذیرش ترجمه، گزارش و یادداشت علمی معذور است.
۱۰. جهت ارسال مقاله به سامانه الکترونیکی نشریه به آدرس http://ph.aui.ac.ir مراجعه و نسبت به ثبت مقاله اقدام فرمایید.
۱۱. ارسال نامه درخواست چاپ و تأییدیه استاد راهنما- نویسنده همکار، همراه مقاله الزامی است (قابل دریافت از بخش "برای نویسندگان" و نیز صفحه ارسال مقاله در سامانه نشریه).
۱۲. مقاله‌ها باید ساختار علمی- پژوهشی داشته و به‌ترتیب دارای بخش‌های زیر باشند:

- **مشخصات نویسنده/نویسندگان:** این صفحه باید بدون شماره، شامل عنوان کامل مقاله (عنوان مقاله باید کاملاً گویا و بیانگر محتوای مقاله باشد)، نام و نام‌خانوادگی نویسنده/ نویسندگان، همراه رتبه‌علمی، نام مؤسسه یا محل اشتغال، نشانی، شماره تماس و پست الکترونیکی باشد.
- **چکیده فارسی:** حداقل ۲۵۰ و حداکثر ۳۰۰ کلمه، (باید به‌تنهایی بیان کنندهٔ تمام مقاله، شامل: بیان مسأله، سؤال پژوهش، اهداف و روش تحقیق، مهم‌ترین یافته‌ها و نتیجه‌گیری باشد) با ذکر عنوان مقاله و کلیدواژه (سه تا پنج کلمه) در یک صفحه جداگانه تنظیم گردد.
- **مقدمه:** شامل طرح موضوع (بیان مسأله، پرسش یا فرضیه، هدف یا اهداف پژوهش، ضرورت یا اهمیت پژوهش) باشد.
- **پیشینه تحقیق**
- **روش تحقیق**
- **متن مقاله:** شامل مبانی نظری، مطالعات و بررسی‌ها، یافته‌ها و نتیجه‌گیری تحقیق باشد.
- **نتیجه تحقیق:** باید به‌گونه‌ای منطقی و مستدل (همراه با جمع‌بندی موارد طرح شده) و شامل پاسخ به سؤال تحقیق در قالب ارایه یافته‌های تحقیق باشد.
- سپاس‌گزاری از همکاری و راهنمایی کسانی که در تدوین مقاله نقش داشته‌اند (در صورت تمایل).
- **پی‌نوشت:** شامل برابر نهادهای لاتین و توضیحات ضروری درباره اصطلاحات و مطالب مقاله است، که به‌ترتیب با شماره در متن و به‌صورت پی‌نوشت در انتهای مقاله درج گردد.
- **منابع و مآخذ:** به‌ترتیب حروف الفبا برحسب نام‌خانوادگی نویسنده مرتب گردد (فارسی و لاتین).
- **بخش انگلیسی:** شامل دو صفحه که در پایان مقاله پس از منابع می‌آید و شامل مشخصات نویسندگان و ترجمهٔ کاملی از چکیده فارسی است.

۱۳. **متن مقاله:** در حداکثر ۱۵ صفحه یک‌رو (با تمام اطلاعات: عکس، متن، نقشه و تصاویر)، در هر صفحه ۳۲ سطر، با قلم B-Nazanin اندازه ۱۲ وTimes New Roman اندازه ۱۱ تنظیم گردد.
۱۴. کلیه صفحات به‌جز صفحه مشخصات نویسنده/نویسندگان باید به‌ترتیب شماره‌گذاری شده باشند.
۱۵. حداقل تعداد ضروری تصویر، نمودار و جدول در مقاله حائز اهمیت است که باید با کیفیت مناسب (تصاویر با دقت 300 dpi و با فرمتjpg)، ذکر منبع و تعیین محل مناسب باشد.

- عنوان جدول در بالا و مأخذ جدول در زیر جدول، سمت چپ آورده شود؛ عنوان تصویر در پایین و مأخذ، در زیر عنوان درج گردد.

۱۶. **شیوه تنظیم منابع (فارسی و لاتین):**

- در متن مقاله: (نام‌خانوادگی نویسنده، سال انتشار: صفحه)
- در فهرست منابع پایان مقاله:

کتاب: نام‌خانوادگی نویسنده، نام نویسنده. (سال انتشار). **عنوان کتاب**. جلد. نام مترجم یا مصحح، محل انتشار: نام ناشر.
مقاله: نام‌خانوادگی نویسنده، نام نویسنده. (سال انتشار). عنوان مقاله. **عنوان نشریه**. دوره یا سال(شماره نشریه)، شماره صفحه‌های مقاله در نشریه.
سند اینترنتی: نام‌خانوادگی نویسنده، نام نویسنده. (تاریخ). عنوان سند. *.آدرس اینترنتی* به‌طور کامل. بازیابی شده در تاریخ.

۱۷. مقالات فاقد شرایط مذکور، از فرایند بررسی خارج خواهند شد.
۱۸. جهت آگاهی بیشتر برای تنظیم مقاله، به شیوه‌نگارش مشروح که از بخش "برای نویسندگان" در سامانه نشریه قابل دریافت است، مراجعه کنید.

دوفصلنامه علمی- ترویجی پژوهش هنر
دانشگاه هنر اصفهان
سال پنجم، شماره دهم، پاییزو زمستان ۱۳۹۴

صاحب امتیاز: دانشگاه هنر اصفهان
مدیر مسئول: فرهنگ مظفر
سردبیر: مهدی حسینی

هیئت تحریریه (به‌ترتیب حروف الفبا):
پروین پرتویی
دانشیار دانشگاه هنر تهران
اصغر جوانی
دانشیار دانشگاه هنر اصفهان
عیسی حجت
دانشیار دانشگاه هنر تهران
مهدی حسینی
استاد دانشگاه هنر تهران
جلال‌الدین سلطان‌کاشفی
دانشیار دانشگاه هنر تهران
محمد مسعود
دانشیار دانشگاه هنر اصفهان
افسانه ناظری
استادیار دانشگاه هنر اصفهان
علی یاران
دانشیار وزارت علوم، تحقیقات و فناوری

مدیر اجرایی: بهاره نویدزاده
مدیر داخلی: شهربانو کاملی

طراح سرلوحه: حمید فرهمند بروجنی
طراح جلد: افسانه ناظری
گرافیست: سام آزرم
ویراستار فارسی: بهاره عباسی‌عبدلی
ویراستار انگلیسی: شهلا سیمین
صفحه‌آرا: سمیه فارغ

قیمت: ۱۵۰،۰۰۰ ریال

نشانی: اصفهان، چهارباغ پائین، بین چهارراه تختی و میدان شهدا، کوچه پردیس (۳۱)، پلاک۱۷، کدپستی: ۳۳۶۶۱-۸۱۴۸۶
حوزه معاونت پژوهشی دانشگاه هنر اصفهان
دفتر نشریه «پژوهش هنر».
تلفن: ۰۳۱-۳۴۴۶۰۳۲۸, ۳۴۴۶۰۷۵۵
نمابر: ۰۳۱-۳۴۴۶۰۹۰۹
E-mail: p.honar@aui.ac.ir
Website: *http://ph.aui.ac.ir*
ISSN: 2345-3834

داوران و همکاران این شماره

مهیار اسدی
دکتر حسام اصلانی
دکتر کامران افشار مهاجر
دکتر اسماعیل بنی اردلان
علی بوذری
دکتر بهنام پدرام
دکتر مرضیه پیراوی ونک
دکتر کامبیز حاجی قاسمی
دکتر سید هاشم حسینی
دکتر علیرضا خواجه احمد عطاری
مینا راد احمدی
محمدرضا شیروانی
دکتر مهدی صحراگرد
دکتر محمود طاووسی
دکتر ناهید عبدی
عادله محتشم

همکاران نشریه:
ناصر جعفرنیا، خدیجه ساعدی

مقالات مندرج لزوماً دیدگاه نشریه پژوهش هنر نیست و مسئولیت مقالات برعهده نویسندگان محترم است.
استفاده از مطالب و کلیه تصاویر نشریه پژوهش هنر با ذکر منبع، بلامانع است.

نشریه «پژوهش هنر» مجوز شماره ۳/۱۵۵۸۶۷ مورخ ۹۱/۰۷/۲۶ از کمیسیون بررسی نشریات علمی کشور وزارت علوم، تحقیقات و فناوری دارای درجه علمی-ترویجی است و در پایگاه استنادی علوم کشورهای اسلامی (ISC)؛ *www.ricest.ac.ir*، پایگاه اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی (SID)؛ *www.sid.ir*، بانک اطلاعات نشریات کشور؛ *www.magiran.com* و در پایگاه مجلات تخصصی www.noormags.ir؛ No ormags **نمایه می شود.**

پروانه انتشار نشریه «پژوهش‌هنر» از سوی اداره کل مطبوعات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، طی مجوز شماره ۹۱/۱۹۵۲۱ مورخ ۹۱/۷/۹ صادر شده است.

موضوعات مقالات در زمینه‌های پژوهش در هنر مانند **نوشتارهای پژوهشی در حوزه‌های هنرهای تجسمی، هنر در معماری، شهرسازی، مرمت، طراحی صنعتی و پژوهش‌های میان‌رشته‌ای در عرصه هنر است.**
لطفاً جهت مطالعه مقالات حاوی تصاویر رنگی و با کیفیت بالاتر به پایگاه اینترنتی نشریه مراجعه نمایید.

فهرست

- **رویکرد پدیدارشناسانه مرلوپونتی به رابطه هنر و بدن** ۱
  محمد اصغری
- **بررسی پیشینه نقش گل اناری در هنر ایران از دوران باستان تا عصر سلجوقی** ۱۱
  مریم کشمیری
- **روش بازخوانی کتیبه بالای طاق‌نمای ورودی گنبد غفّاریه مراغه براساس الگوی تطبیقی- تاریخی** ۲۵
  پروین سلیمانی، رضا وحیدزاده، حمید فرهمندبروجنی
- **بررسی تأثیر فلزکاری مکتب خراسان بر فلزکاری ممالیک مصر** ... ۴۱
  مریم قربانی‌رضوان
- **بررسی و مطالعه تطبیقی نقوش حیوانی و انسانی سنگ‌نگاره‌های شرق ایران مطالعه موردی: سنگ‌نگاره آسو، رامنگان ۲، تنگه پنجه‌شیر، جاده اسدآباد، دره انجیر با لاخ‌مزار** ۵۵
  سارا صادقی، حمیدرضا قربانی، حسن هاشمی زرج‌آباد
- **مطالعه هنر فلزکوبی روی چوب در بناهای قاجاری اصفهان مطالعه موردی: خانه ملاباشی و سرای امین‌التجار** ۷۳
  قباد کیانمهر، بهاره تقوی‌نژاد، لیلا ترکیان ولاشانی
- **بررسی کاربردی، تاریخی و موضوعی آرایه‌های به‌کاررفته در تزیینات ورودی برخی از بناهای ارزشمند دوره قاجار** ۸۷
  کاظم افرادی
- **بررسی ویژگی‌های بصری حروف در نستعلیق** ۱۰۱
  امیر فرید
- **چکیده انگلیسی مقالات**

دریافت مقاله: ۹۳/۱۰/۲۳
پذیرش مقاله: ۹۴/۰۶/۲۸

دوفصلنامه علمی- ترویجی پژوهش هنر
سال پنجم، شماره دهم، پاییز و زمستان ۱۳۹۴

رویکرد پدیدارشناسانه مرلوپونتی به رابطه هنر و بدن

محمد اصغری*

چکیده

این مقاله سعی دارد، اهمیت بدن در تکوین هنر و به‌ویژه نقاشی را به‌عنوان یکی از مصادیق آثار هنری تبیین و توصیف نماید. از مقدمه و دو بخش تشکیل یافته است. در بخش مقدمه تلاش کرده‌ایم تصویری از پدیدارشناسی *مرلوپونتی* را ارائه دهیم تا جایگاه رویکرد پدیدارشناسی او نسبت به هنر برای خواننده بیشتر شناخته شود. در بخش اول، تحت عنوان ادراک حسی نقش این ادراک و رابطه تنگاتنگ آن با بدن در شناخت جهان، اجمالاً موردبررسی قرار گرفته است. در بخش دوم، یعنی هنر و جهان ادراک حسی، به بررسی نقش بدن در تکوین هنر نقاشی با تکیه بر نقاشی‌های *پل سِزان* پرداخته شده؛ این بخش از دو بخش فرعی: بدن و نقاشی و زبان و نقاشی تشکیل یافته است. ازنظر مرلوپونتی، نمی‌توانیم تصور کنیم که ذهن چگونه نقاشی می‌کشد اما این هنرمند است که با گشودن بدن‌اش به جهان این کار را می‌کند. او با نقد تفکر فلسفی دکارتی و تفکر علمی در مقالات‌اش ازجمله "چشم و ذهن" و "شک سِزان" و همچنین سایر نوشته‌هایش، بین هنرمند و جهان و بدن نوعی اتحاد قائل است. بهترین مثال برای این وحدت، نقاشی است.

کلیدواژگان: هنر، بدن، زبان، ادراک حسی، پدیدارشناسی، جهان، نقاشی، سِزان و مرلوپونتی.

* دانشیار، گروه فلسفه دانشگاه تبریز. m-asghari@tabrizu.ac.ir

مقدمه

موریس مرلوپونتی[۱] (۱۹۶۱-۱۹۰۸)، از پدیدارشناسان معروف قرن بیستم است که تحت‌تأثیر پدیدارشناسی *هوسرل*[۲] مسیر استعلایی پدیدارشناسی هوسرلی را به سمت پدیدارشناسی وجود، تغییر داد و ازاین‌رو ادراک حسی و مسئله بدن و جهان در کانون فلسفه او قرار گرفت. درعین‌حال که از بسیاری جهات خود را مدیون و وامدار هوسرل می‌داند؛ از جهات زیادی نیز به نقد اندیشه هوسرل پرداخته است. البته در اینجا فرصت پرداختن به نقدهای مرلوپونتی که به تفکر هوسرل وارد شده را نداریم.[۳] مرلوپونتی در مقدمه مشهور کتاب "پدیدارشناسی ادراک حسی"[۴] در تعریف پدیدارشناسی می نویسد: پدیدارشناسی چیست؟ شاید عجیب باشد که این پرسش را نیم‌قرن پس از انتشار نخستین آثار هوسرل دوباره مطرح کنیم. واقعیت آن است که هرگز پاسخی به این پرسش داده نشده است. پدیدارشناسی مطالعه ماهیات {یا ذوات} است و از دیدگاه آن، همه مشکلات از یافتن تعاریف ماهیات سر می‌زند، مثلاً ماهیت ادراک حسی یا ماهیت آگاهی. اما پدیدارشناسی همچنین فلسفه‌ای است که ماهیات را در بستر وجود جای می‌دهد و برای شناختن انسان و جهان به‌جز واقعمندی این دو، هیچ مبنای دیگری را نمی‌پذیرد. پدیدارشناسی، فلسفه‌ای است استعلایی که برای بهتر شناختنِ اظهارهای حاصل از نگرش طبیعی، آنها را به‌حالت تعلیق درمی‌آورد. پدیدارشناسی همچنین فلسفه‌ای است که پیش از آغاز بازاندیشی، جهان را – همچون حضوری حتمی- از قبل آنجا درنظر می‌گیرد. تمامی‌تلاش‌اش متمرکز است بر بازیافت تماسی بی‌واسطه و خام با جهان و بخشیدن شأنی فلسفی به این تماس. پدیدارشناسی، جستجو برای رسیدن به فلسفه‌ای است که علمی دقیق خواهد بود اما به ما از مکان، زمان و جهان، آن‌گونه‌که آنها را تجربه می‌کنیم نیز شناخت می‌دهد؛ می‌کوشد توصیف مستقیمی از تجربه ما، آن‌گونه‌که هست، به‌دست دهد بدون آن که منشأ روان‌شناختی و تبیین‌های علّی دانشمندان، مورخان یا جامعه‌شناسان را درباره آن به‌حساب آورد.[۵]

با نگاهی دقیق به تعریف طولانی این فیلسوف از پدیدارشناسی، معلوم می‌شود که تعریف او، هم تعریف هوسرلی را شامل می‌شود و هم تعریف هایدگری را. او بر این باور است که «پدیدارشناسی هم فلسفه ذوات است (هوسرل) و هم فلسفه هستنده‌ها (هایدگر)؛ هم فلسفه‌ای است که با تقلیل (هوسرل) شروع می‌شود و هم فلسفه‌ای است که برای آن جهان همیشه از قبل وجود دارد (هایدگر) و هم «علم دقیق» (هوسرل) است و هم توصیفی از ساختارهای بی‌واسطه زیست جهان است» (هوسرل یاهایدگر)، (acann 1993: 161). به‌عبارت دیگر، مرلوپونتی همانند هوسرل مسئله ذوات را مطرح می‌کند و هم اینکه تحت‌تأثیر هایدگر به هستنده‌ها نیز از جنبه اُنتیکی (موجودی) شان توجه دارد. اما درعین‌حال، روش تقلیلِ هوسرلی و در جهان بودنِ هایدگر و زیست جهان هوسرلی در تحلیل‌های مرلوپونتی به‌کار رفته‌اند. باتوجه‌به این تعریف، مشخص می‌شود که مرلوپونتی می‌خواهد پدیدارشناسی هوسرل و هایدگر را به‌نحوی درهم ادغام کند که از معضلات لاینحل فلسفی مثل ثنویت ذهن و عین تصور انتزاعی از تجربه و معنا و نیز سوژه و آگاهی رهایی یابد. او در پدیدارشناسی خویش با الهام از مفهوم کلیدی درجهان‌بودن هایدگر بر پیوند بین سوژه و اوبژه یا بدن و ذهن، تأکید می‌کند و لذا اصطلاح مهم‌اش را یعنی سوژه تجسدیافته،[۶] به همین منظور وضع نموده است. او برخلاف هوسرل می‌خواهد در رویکرد طبیعی بماند و از آن خارج نشود. او نمی‌خواهد کاملاً اسیر تفکر عقل‌گرایانه و ایده‌ئالیستی پیشینیان باشد و نیز از چسبیدن به تفکر تجربه‌گرایی رادیکال هیومی و جیمزی هم بیزار است.

بنابراین، از دیدگاه مرلوپونتی، پدیدارشناسی یک روش فلسفی است. هدف آن این است که فرضیاتی را که ما به‌طور عادی درباره خودمان و جهان داریم و برخاسته از اغراض علمی و عملی ماست، از مدار خارج کند و ما را به جهانی برگرداند که مستقیماً آن را در ادراکی ماقبل نظری تجربه می‌کنیم. از همین‌جا، اهمیت ادراک حسی در پدیدارشناسی مرلوپونتی عیان می‌شود.

ادراک حسی

معنای ساده ادراک حسی این است که ما اشیا را ازطریق ادراک حسی به‌کمک اندام‌های حسی پنجگانه‌مان می‌شناسیم. اما اغلب فیلسوفان در فلسفه، ادراک حسی را منفعل و پذیرنده داده‌های حسی می‌دانند؛ ولی برداشت مرلوپونتی از آن متفاوت است. منظور مرلوپونتی از ادراک حسی چیست؟ او در "تقدم "کاردا می‌نویسد: «منظور ما از اصطلاح «ادراک حسی» این است که تجربه ادراک حضورمان در لحظه‌ای است که در آن هنگام اشیا، حقایق و ارزش‌ها برای ما تقویم می‌یابند؛ یعنی ادراک حسی لوگوسی نوظهور است یعنی آن خارج از هر نوع جزمیتی شرایط حقیقی خود عینیت را به ما می‌آموزد و توجه ما را به وظایف شناخت و عمل معطوف می‌سازد. آن مسئله‌ای درباره فروکاستن معرفت انسانی به احساس نیست بلکه کمکی برای تولد این معرفت است تا آن را به اندازه‌ای که محسوس است محسوس سازد تا آگاهی قصدیت را بازیابد» (Merleau-Ponty, 1964: 25).

در این عبارت نسبتاً پیچیده، چند نکته حائز اهمیت است. اولاً ادراک حسی برخلاف تصور فیلسوفان تجربه‌گرا و عقل‌گرا منفعل نیست بلکه فعال است. ثانیاً ادراک حسی، تنها مسیری است که ما ازطریق آن با جهان ارتباط مستقیم داریم. ثالثاً ادراک حسی با عمل و کنش بدنی ما درهم آمیخته است و جدا از بدن نیست. درنهایت می‌توان گفت، وظیفه ادراک حسی این است که جهان انضمامی و واقعی، زندگی را برای ما دسترس‌پذیر سازد.

بنابراین جهان ادراک حسی، جهانی است که ازطریق اندام‌های حسی و در زندگی روزمره برای ما عیان می‌شود. بیشترین انتقاد مرلوپونتی به فلسفه‌های گذشته به‌دلیل غفلت از این جهان ادراک حسی بوده است. او بر این باور است که فهم و درک علم و فلسفه از این جهان کافی نیست. برای مثال، کافی نیست بگوییم که نور و رنگ از طیف یا ذره یا موج تشکیل یافته‌اند چیزی که فیزیک‌دانان می‌گویند. مرلوپونتی معتقد است که در هنر و زیبایی‌شناسی است که این جهان ادراک بهتر شناخته و احساس می‌شود.

هنر و جهان ادراک حسی

مرلوپونتی در سه مقاله راجع به زیبایی‌شناسی و فلسفه هنر بحث کرده است: شک سزان[۷] (۱۹۴۵)، زبان غیرمستقیم و صداهای سکوت (۱۹۵۲) و چشم و ذهن (۱۹۶۰). شکل هنری موردپسند او نقاشی است. البته به سینما نیز علاقه‌مند بود و حتی مقاله "فیلم و روان‌شناسی جدید" (۱۹۴۵) را نوشته است. وی در این مقاله تحت‌تأثیر روان‌شناسی *گشتالت*[۸] بوده است. در معروف‌ترین کتابش یعنی پدیدارشناسی ادراک"، از رابطه بین ادراک حسی و نقاشی و رابطه بین ادبیات و نقاشی سخن گفته است.

مرلوپونتی می‌گوید که ما از بررسی ادراک حسی یاد گرفته‌ایم که «در این جهان غیرممکن است اشیا را از نحوه پدیدارشدن‌شان جدا کنیم» (Merleau-Ponty, 2004: 94). البته می‌توانیم تعریف دیکشنری‌وار نیز از اشیا ارائه دهیم ولی این نوع تعریف شناخت راستین نیست. برای مثال مرلوپونتی می‌گوید که تعریف میز در دیکشنری این است: یک سطح افقی با سه یا چهار پایه که برای خوردن و مطالعه و ... مورداستفاده قرار می‌گیرد. ظاهراً در این تعریف ذات میز را شناخته‌ایم. اما من این اوصاف را تعریف کرده‌ام نه اینکه ادراک کرده باشم. آنچه توجه مرا به‌خود جلب می‌کند، ایستادن سطح میز روی پایه‌های میز است که درمقابل گرانش مقاومت می‌کند و این خصلت میز است که آن را متمایز می‌سازد (Ibid). البته جزئیاتی مثل رنگ میز، شکل و جنس میز نیز همگی مهم هستند تا آنجا که نحوه حضور وجود میز را مجسم می‌سازند. مرلوپونتی با رویکرد پدیدارشناسانه به هنر می‌گوید که «اثر هنری همانند متعلق یا اوبژه ادراک حسی من است ماهیت آن را باید دید و شنید و نباید تلاش کرد تا آن را تعریف و تحلیل کنیم» (Ibid).

ازسوی دیگر، جهان ادراک ازنظر مرلوپونتی تنها جهان اشیای طبیعی نیست بلکه جهان نقاشی‌ها، قطعات موسیقی، کتاب، فیلم‌ها و تمامی آن چیزهایی است که «آلمانی‌ها جهان فرهنگ می‌نامند» (Ibid: 101). کار هنرمند نیز این است که به‌نحو پدیدارشناسانه، چنین جهانی را توصیف کند. مرلوپونتی کار نقاشانی مثل سِزان، *گریس*[۹] و *پیکاسو*[۱۰] را به‌شکلی دیگر یک کار پدیدار شناسی می‌داند. او در نقاشی بین ادراک حسی و پدیدارشناسی رابطه‌ای معنادار می‌بیند. مثال‌هایی که مرلوپونتی از هنر ذکر می‌کند، بیشتر هنرهای بصری مثل نقاشی هستند. البته او می‌خواهد بگوید که همین امر درباره سایر هنرها مثل سینما، موسیقی، شعر و ادبیات نیز صادق است. اشاره مرلوپونتی بیشتر به نقاشی اواخر قرن نوزدهم و نیمه اول قرن بیستم یعنی نقاشی مدرن است.

تفاوت مهمی‌که نقاشی مدرن با نقاشی کلاسیک دارد این است که مضمون و محتوای نقاشی‌های کلاسیک، اموری واقعی بوده است. به‌سخن دیگر، نقاشی کلاسیک دارای سبک رئالیستی بوده و لذا انسان‌ها، حیوانات و سایر امور مادی در آنها بازنمایی شده‌اند؛ درحالی‌که محتوای نقاشی‌های مدرن غالباً اموری انتزاعی و غیررئالیستی است. مثلاً نقاشی‌های اکسپرسیونیستی *مونه*[۱۱] و نقاشی‌های سوررئالیست‌ها، بازنمایی دقیق طبیعت خارجی نیستند. نقاشی کلاسیک، جهان را آن‌گونه‌که هست بازنمایی می‌کند درحالی‌که نقاشی مدرن غالباً جهان را آن‌گونه‌که باید باشد یا نباید باشد، به‌تصویر می‌کشد. البته قصد نداریم به‌تفصیل، به تفاوت این دو نوع نقاشی بپردازیم.

اولین چیزی که باید درباره نقاشی، خواه مدرن خواه کلاسیک، گفت این است که اثر هنری فی‌نفسه مخلوق هنرمند است. مسئله خلق و آفرینش است که برای مرلوپونتی حائز اهمیت است . مرلوپونتی می‌گوید که نقاشی تقلید جهان نیست بلکه خودش جهان مختص به خودش را دارد (Ibid: 96). بدون‌شک این نظر مرلوپونتی به‌همان اندازه که به نقاشی مدرن اطلاق می‌شود، به‌همان اندازه نیز به نقاسی کلاسیک اطلاق می‌گردد. حتی این امر بر عکاسی نیز اگر هنر به‌شمار آید، قابل‌اطلاق است. اما چیزی که در نقاشی، رئالیسم می‌نامیم صرفاً بازنمایی آن چیزی نیست که درمقابل ماست بلکه آنچه مهم است؛ جهان و عالَم خود نقاشی است که توسط هنرمند

ساخته و آفریده می‌شود. به گمان این فیلسوف، فلسفه مدرن نتوانسته جهانی را که هنر مدرن برای مخاطب‌اش نمایش نمی‌دهد، بشناسد. برای نمونه مرلوپونتی می‌گوید که عقل‌گرایی دکارتی قادر نیست عمق هنری را درک کند چون با فروکاستن نگاه حسی به اندیشه و تفکر انتزاعی، نگاه به جهان را به سمت دیدگاه و منظر الهی خدا تغییر مسیر می‌دهد که گویی اندیشه و ذهن جهان را از بالا می‌بیند. مرلوپونتی معتقد است که در تفکر فلسفی گویی وجود اشیا و جهان از آن بالا صاف و مسطح دیده می‌شود و به این دلیل، *دکارت*[۱۲] طراحی‌ها و حکاکی‌ها را بر نقاشی و مجسمه (که دارای بعد و عمق هستند)، ترجیح می‌دهد(Johanson, 2009: 208). لذا به نظر مرلوپونتی نقاشی تمامی مقولات ما را مثل ماهیت و وجود، واقعی و خیالی، مرئی و نامرئی، فعل و انفعال را به‌هم می‌ریزد.

نقاشی و بدن

باتوجه‌به آنچه درباره رابطه ادراک حسی و هنر گفته شده، نقش بدن در هنر نقاشی از سایر هنر برجسته‌تر است. مرلوپونتی در پدیدارشناسی ادراک می‌نویسد: «بدن را نباید با شیء فیزیکی مقایسه کرد بلکه باید با یک اثر هنری مقایسه نمود» (Merleau-Ponty, 2002: 174). وی در آثارش بر نقش بنیادی بدن و اندام‌های بدنی در تکوین هنر و آثار هنری تأکید می‌کند. این تأکید او بر بدن، گاهی این تصور را در ذهن خواننده به‌وجود می‌آورد که مرلوپونتی برداشتی ماتریالیستی از ماهیت هنر ارائه می‌دهد. البته نمی‌توان به‌راحتی چنین برداشتی را از فلسفه هنر او پذیرفت چون رابطه بدن و روح و تعامل زنده بین خود[۱۳] و جهان در اندیشه مرلوپونتی، بسیار پیچیده است. مرلوپونتی همانند *هایدگر*[۱۴] معتقد است که انسان یعنی بودن‌درجهان. اما این نحوه از بودن، بیشتر ناظر بر تن‌یافتگی سوژه است. به‌سخن دیگر، انسان سوژه تجسدیافته[۱۵] است نه ذهن اندیشنده دکارتی متمایز از عالم مادی. اما باز این تأکید بر تجسد این انسان نیز ممکن است، فهم اندیشه مرلوپونتی را دشوار سازد چون به‌زعم او، انسان از جنبه‌های مختلف تجربه‌زیسته هم مُدرِک است و هم مُدرَک. بدین جهت مرلوپونتی در تقدم ادراک می‌نویسد: بدن من هم‌زمان هم می‌بیند و هم دیده می‌شود. آنچه به تمامی اشیا نگاه می‌کند همچنین می‌تواند به خودش نگاه کند و بشناسد. وقتی به چیزی نگاه می‌کند جنبه دیگری از قدرت نگاه‌کردنش را می‌بیند. آن خودش را درحال دیدن می‌بیند. آن خودش را درحال لمس‌کردن لمس می‌کند،[۱۶] آن برای خودش مرئی و حساس است. آن خودی است که درگیر اشیا است، آن جلو، عقب، گذشته و آینده دارد (Merleau-Ponty, 1964:3- 162).

براساس همین درهم‌تنیدگی جهان و بدن است که هنر، امکان ظهور پیدا می‌کند. هنرمند بدنش را به جهان می‌سپارد تا جهان را در نقاشی‌اش دگرگون سازد. نگاه‌کردن، قدرت‌های بدنی مثل حرکت دست یا پا برای زندگی مردم عادی و برای هنرمندان ضروری و حیاتی است. وقتی ما جهان را ازطریق چشم می‌بینیم، دیدن ما همان نگاه به جهانی است که روبروی دیدگان ما قرار دارد نه تصویر یا بازنمودی از جهان. ازنظر مرلوپونتی هنرمند در عمل دیدنِ جهان، غرق در آن می‌شود و بیننده و دیده‌شده یکی می‌شوند. این وحدت بین بیننده و دیده‌شده یا مُدرِک و مُدرَک توسط بدن امکان‌پذیر شده است. هنرمند ازطریق بدن، به روی جهان گشوده می‌شود. دیدن امر درونی نیست بلکه کاملاً بیرونی و وابسته به بدن ماست. بنابراین هنر از تعامل زنده بدنی ما با جهان نشأت می‌گیرد. این رویکرد ماتریالیستی او به هنر است که گاهی موردانتقاد سایر متفکران هنر قرار می‌گیرد و لذا او را متهم می‌کنند که نقش تخیل را در آفرینش هنری جدی نگرفته است. اما این ایراد چندان به او وارد نیست چون مرلوپونتی صرف بدن را مولود هنر نمی‌داند بلکه به‌زعم او از دیالکتیک زنده بین بدن و روح است که هنر و سایر علوم حاصل می‌شوند.

ازنظر این فیلسوف، نقاشی همانند ادراک حسی تنها معطوف به درون نیست بلکه در عالم خارج نیز تجسد یافته است. مرلوپونتی می‌خواهد نقاش را با جهان خودش در تماس قرار دهد و او را به جهان برگرداند. هدف او این است که ما را به عمق جهان ادراکی ببرد نه به سطح نمودی جهان. به‌عبارت دیگر، قصد او این است که به واقعیت هرچه بیشتر نزدیک شویم و آن را مستقیم لمس کنیم. این لمس جز با بدن و اندام‌های بدنی ما امکان‌پذیر نیست؛ لذا شاید اغراق نباشد بگوییم که قلب پدیدارشناسی مرلوپونتی، همان بدن است. او یگانه فیلسوف بدن است.

مرلوپونتی در مقاله چشم و ذهن بررسی می‌کند که چگونه هنر مخصوصاً هنر نقاشی، عمل دیدن جهان با گشودگی و غرق‌شدنی را نشان می‌دهد؛ حقیقتاً نماینگر تداوم وجود است. طبق نظر وی، این مقاله مخالف تفکر علمی است که در آن همه اشیا در جهان با رویکردی عینیت‌گرایانه ارزیابی می‌شود. خطای این رویکرد این است که نتوانسته جهان را زنده ببیند، جهان زنده‌ای که بدن آن را درک می‌کند. ازطریق بدن است که آگاهی خودش را بسط می‌دهد و ادراک حسی، وسیله‌ای می‌شود که آگاهی با آن خودش را به‌عنوان جزء لاینفک جهان قرار می‌دهد. مرلوپونتی این مقاله را با این جمله انتقادی از تفکر علمی‌شروع می‌کند که «علم در اشیا دست‌کاری می‌کند و از زندگی در آنها صرف‌نظر می‌کند»

(Ibid: 159). هنر، جهان را در معصومیت بکرش به ما می‌دهد ولی علم در جهان دست‌کاری می‌کند. هنر به احساس و قریحه ما بها می‌دهد ولی علم کاملاً به آن بی‌اعتناست. هنرمند در نگاه به جهان آزاد است ولی دانشمند چنین نیست و مجبور است هرآنچه را می‌بیند، توجیه و ارزیابی کند.[۱۷]

اما نکته حائز اهمیت در این مقاله، چگونه یک نقاش بدن خودش را ازطریق چشم‌ها و دست‌ها داخل جهان می‌کند تا آن را به حقیقی‌ترین شکل در هنر آشکار سازد. این نوع نگاه به‌منزله حرکتی است که ازطریق عمل نگاه‌کردن، بدن را بسط و گسترش می‌دهد و ازطریق این بسط و گسترش، بدن را به روی جهان می‌گشاید. بدن می‌بیند و دیده می‌شود. در بطن این ادغام است که ادراک‌کننده و مشاهده‌کننده، تمایزات بین سوژه و اوبژه، واقعی و خیالی درهم شکسته می‌شود. نقاش با نگاه بصیر خودش به جهان، پرده از روی اوبژه برمی‌دارد درعین‌حال که اوبژه هم خودش را برای او معلوم و آشکار می‌سازد. امر مرئی و محسوس مثل بسیاری از اشیای پیرامون من چه طبیعی و چه هنری ازطریق عمل نگاه‌کردن نقاش و ازطریق خود افشاسازی اوبژه بر نقاش عیان می‌شود. این رویکرد مرلوپونتی برخلاف رویکرد دکارتی است که در آن عمل نقاشی‌کردن شیوه‌ای از اندیشیدن و مشاهده تجربی است؛ نیز برخلاف این نظر دکارت است که مکان غیر از صورت اشیا است و مکان ازطریق ادراک حسی قابل‌فهم نیست.

ازنظر مرلوپونتی مکان، بیننده و نقاش را مستقیماً به خودشان هدایت می‌کند. بدن ازنظر مرلوپونتی هم از مکان به‌وجود می‌آید و هم به‌منزله هسته‌ای عمل می‌کند که پیرامون آن هر مکانی بسط و گسترش می‌یابد. او می‌گوید: «من مکان را مطابق پوشش بیرونی‌اش نمی‌بینم؛ من از درون در درون آن زندگی می‌کنم؛ من در آن غرق شده‌ام. بااین‌همه، جهان کاملاً پیرامون من است نه در جلوی من» (Ibid: 178).

مسئله مرلوپونتی این نیست که مکان را چگونه بفهمیم بلکه مسئله او این است که چگونه به‌حدکافی خودم را به روی آن بگشایم تا آن را ادراک و تجربه کنم. مکان و محتوای مکان در امر مرئی پدیدار می‌شود و «نقاش درپی آن است که این هم‌جوشی را ازطریق تمرکز بر بعد، خط، شکل و رنگ بیان کند. او باید پرده از روی راز چیزی بردارد که خودش را بر او عیان می‌کند» (Ibid: 182). برای مثال، خط چیزی نیست که اشیا را از یکدیگر جدا می‌کند بلکه خط چیزی است که باعث تکوین و پیدایش امر مرئی محسوس می‌شود. ازاین‌رو، هیچ خط فاصلی بین بدن و محیطش وجود ندارد.

بنابر آنچه گفته شد، بین نقاش و آنچه نقاشی شده، ارتباط تنگاتنگی وجود دارد و ازاین‌رو نظامی از تبادلات بین بدن و جهان وجود دارد، چنان‌که چشم و دست آن روی دیگر اشیا تأثیر می‌گذارد و به‌تعبیر مرلوپونتی درون یک بیرون و بیرون یک درون، هر دو درهم پوشیده شده‌اند. این یک بازگشت‌پذیری منطقی نیست بلکه یک بازگشت‌پذیری زیبایی‌شناختی است که بهترین مثال برای این مطلب، پدیدار آیینه است. در آیینه دست راست به‌صورت چپ جابه‌جا می‌شود. کسی که می‌بیند در آیینه نیز دیده می‌شود بااین‌حال، هیچ تقارنی بین بیننده و امر دیده‌شده وجود ندارد (Johanson, 2009: 208).

رابطه بصری من با نقاشی‌ها فریبنده است چون از یک‌سو آنها اشیایی همانند میز و در و پنجره در محیط پیرامون زندگی من هستند و ازدیگرسو، بر رابطه بصری من با جهان پیشی می‌گیرند و هم، شرح و تفسیر بر جهان هستند (Carman, 2008: 186). نقاشی‌ها، هم اموری قابل‌ادراک حسی‌اند و هم از ادراک و ادراک‌پذیری سخن می‌گویند. وقتی به یک نقاشی نگاه می‌کنم، دقیقاً چه چیزی را می‌بینم؟ مرلوپونتی می‌گوید که دشوار است که بگویم کجای نقاشی را می‌بینم. چون نگاه من به آن شبیه نگاه من به یک شیء نیست و من آن را در جای خودش میخکوب نمی‌کنم. نگاه من در آن پرسه می‌زند همانند پرسه در هاله‌های وجود. دقیق‌تر بگویم، من مطابق آن یا همراه با آن می‌بینم نه اینکه آن را می‌بینم (Ibid).

پس نقاشی یک شیء بی‌حرکت مثل میز و صندلی و... نیست چون‌که آن مثل تمامی صوربیان معنادار از جهانی که صحبت می‌کند، خود را فراتر می‌کشد. مرلوپونتی عقیده دارد که وقتی یک اثر هنری توسط هنرمند خلق شد و به‌پایان رسید؛ دیگر شیئی در میان سایر اشیا نیست بلکه اثری است که به مشاهده‌کننده‌اش می‌رسد و از او می‌خواهد که به سراغ نشانه‌ای برود که آن را خلق کرده است (Ibid). اگر از لحن هایدگری استفاده کنیم، می‌توانیم بگوییم که اثر هنری جهان را بر ما منکشف می‌سازد. ما تنها مشاهده‌کننده نقاشی نیستیم بلکه مشارکت‌کننده در آن نیز هستیم. به‌بیان مرلوپونتی، ما آن را نمی‌بینیم بلکه با آن می‌بینیم. اثر هنری چیزی است که با آن و در آن جهان را می‌بینیم. اثر هنری به ما یاد می‌دهد که جهان را چگونه ببینیم. درنتیجه یک اثر هنری، هرگز کامل و تمام‌یافته نیست. ازهمین‌روست که هنر به‌تعبیر *وایتس* مفهومی باز است که از تعریف می‌گریزد. وایتس می‌گوید: «هنر خود مفهومی باز است» (کارول، ۱۳۸۶: ۳۲۹). ازنظر مرلوپونتی علت اینکه هنر و اثر هنری هرگز تمام نمی‌شود، این است که ادراک حسی ناتمام است و هرگز کامل نمی‌گردد.

وقتی سخن از رابطه نقاشی و بدن به‌میان می‌آید، اسم پل سِزان در نوشته‌های مرلوپونتی نمایان می‌شود. گویی نقاشی‌های سزان مُهر تأییدی بر این رابطه است. چیزی که

باعث می‌شود دیدگاه‌های مرلوپونتی درباره هنر از سایر متفکران مثل هایدگر و *سارتر*[۱۸] متمایز گردد، تأکید او بر بدن به‌مثابه مرکز ادراک حسی و میانجی آگاهی است. مرلوپونتی می‌گوید: «درواقع نمی‌توانیم تصور کنیم که یک ذهن چگونه می‌تواند نقاشی کند. هنرمند با افزودن بدن جهان است که جهان را در نقاشی‌هایش دگرگون می‌سازد. برای فهم این تبادلات باید برگردیم به کار و بدن واقعی- نه به بدن مثابه قطعه‌ای از مکان یا دسته‌ای از عمکردها بلکه بدنی که درهم‌تنیده‌ای از نگاه و محیط است» (Merleau-Ponty, 1964: 162). این طرز تلقی، یک تلقی طبیعت‌گرایانه از انسان و هنر است.

مرلوپونتی در تفسیرهایش از نقاشی‌های سِزان نوعی رئالیسم و طبیعت‌گرایی را در ساحت هنر به‌ویژه نقاشی می‌بیند و همین امر باعث شده که نگاه ماتریالیستی به هنر داشته باشد. اما رویکرد طبیعت‌گرایانه و رئالیستی سِزان غیر از رئالیسم علمی‌و فلسفی است. سِزان تلاش داشت از طبیعت نقاشی کند نه از ذهن یا چیز دیگر. گویی او با نقاشی‌هایش «می‌خواست قطعه‌ای از طبیعت باشد»(Merleau-Ponty, 1964a: 12). وی بر این باور بود که سِزان نمی‌خواست جهان را در آثارش به تصویر بکشد و به قول افلاطون، هنرش تقلیدی رئالیستی از طبیعت باشد بلکه می‌خواست ازطریق آثار هنری‌اش، خودش و طبیعت را به هم جوش بزند. جهان در احساس بصری ما به صورت رنگ‌ها، سفتی و نرمی‌از نو بازسازی می‌شود. کار هنرمند این است که ما را به طبیعت و طبیعت را به ما جوش بزند. مرلوپونتی از سِزان این نقل‌قول معروف را ذکر می‌کند که «منظره خودش در من می‌اندیشد و من آگاهی آن هستم» (Ibid: 17). اما معنای طبیعت نه معنای علمی بود که به اتم‌ها فروکاست شود نه معنای فلسفی به مفهوم انتزاعی بُعد و حرکت که از سنخ دکارتی احاله گردد. ازاین‌رو سبک رئالیستی مدنظر سِزان نبود.

مرلوپونتی فکر می‌کند، چیزی که سِزان درصدد بود انجام دهد این بود که از گرایشات مفهومی این نوع سبک‌ها (سبک‌های رئال) فاصله بگیرد؛ همانند یک پدیدارشناس وفادار به امر صلب، سنگین و به حضور پرحجم اشیای ادراک‌شده توسط حس، اجازه دهد که پدیدار شوند. با توجه‌کردن به سطوح و ساختارهای قابل‌ادراک زیر آنها و با نقاشی‌کردن نوسانات رنگ در لبه‌های اشیا؛ ازجمله کج‌ومعوجی‌های مرئی پرده‌های نقاشی، خلق کرد که در آنها این عناصر دیگر بنفسه مرئی نبودند بلکه باعث می‌شدند که در نگاه طبیعی باعث ظهور آنها مقابل‌چشمان شوند (Compton, 2009: 422).

مرلوپونتی تلاش سِزان برای نقاشی تجربه‌زیسته و ماقبل علمی از جهان را می‌ستاید. وی تحت‌تأثیر اندیشه هایدگر می‌کوشد درجهان‌بودن هنرمند را به‌نحو پدیدارشناختی توصیف کند. در مقاله زبان غیرمستقیم و صدهای سکوت، بر نظریه بیانگری هنر متمرکز می‌شود و بر مفهوم سبک هنرمند در فرایند نقاشی تأمل می‌کند؛ نه بر آثار یا نقاشی‌هایی که در موزه‌ها و گالری‌ها نمایش داده می‌شوند (Johanson, 2009: 206). مرلوپونتی می‌گوید، تمایزی که اغلب بین موضوع نقاشی و سبک و شیوه نقاش قائل شده‌اند غیرقابل‌دفاع است چون تاآنجاکه به تجربه زیبایی‌شناسی مربوط می‌شود، موضوع عبارت است از شیوه‌ای که در آن انگور، پیپ یا کیسه تنباکو توسط نقاش روی بوم‌ها ایجاد می‌شود (Merleau-Ponty, 2004: 96). سبک یک نقاش در دستان او نهفته است. رابطه نقاش با جهان ازطریق سبک اوست. این رابطه آغازینی است که به لطف بدن هنرمند ممکن گشته است. اما سبک هنرمند در دستانش خودانگیخته و غیرآگاهانه است لذا این رابطه آغازین ما با جهان کاملاً غیرآگاهانه و غیرعقلانی است (Moran, 2000: 428). به‌عبارت دیگر، صورت و محتوا در نقاشی ازهم قابل‌تفکیک نیستند. این چیزی است که مرلوپونتی می‌خواهد بگوید.

مرلوپونتی تحت‌تأثیر تفکر زیبایی‌شناسی سزان، نگاهی سزانی به جهان دارد. او می‌گوید: «جهان توده‌ای بدون درز و شکاف یعنی نظامی از رنگ‌هاست» یا «اگر قرار است نقاش جهان را بیان نماید، آرایش رنگ‌های او باید این کلِ تقسیم‌ناپذیر را حمل کند» (Merleau-Ponty, 1964a: 7). «وقتی رنگ در غنی‌ترین حالتش است شکل به کمالش خواهد رسید» (Ibid). مرلوپونتی معتقد است که فیلسوف و نقاش در یک مسئله باهم شریک و همدست هستند، آن بیان آن چیزی است که وجود دارد. او می‌نویسد: «سزان به پدیدارها وفادار ماند و منظره زنده‌ای را که عملاً ادراک می‌کنیم نقاشی کرد» (Ibid: 9) نه منظر هندسی و ریاضی جهان را. «این فیلسوف همانند سزان منظر و دیدگاه خطی و پلانیمتری طبیعی موجود در رنسانس ایتالیایی را اتخاذ نمی‌کند بلکه منظر صور سمبولیکی را اتخاذ می‌کند که با آن آدمیان سعی دارند جهان را تسخیر کنند» (Ibid). به نظر او با اتخاذ دیدگاه اخیر می‌توان جهان را به‌نحو ماقبل علمی و فلسفی نقاشی کرد. مرلوپونتی معتقد است که «سِزان می‌خواست ماده را آنچنان که به‌خود شکل می‌گیرد و زایش نظم از دل سازماندهی خودجوش {چیزها} را به‌تصویر بکشد. او می‌خواست این جهان سرآغازین را نقاشی کند، و بنابراین به‌نظر می‌رسد که تصویرهای او طبیعت را ناب و خالص نشان می‌دهند» (پریموزیک، ۱۳۸۸: ۱۱۸).

مرلوپونتی تحت‌تأثیر فلسفه هنر سِزان و این جمله او طبیعت در جانب درون است، می‌گوید که «کیفیت، نور، رنگ، عمق که درمقابل ما قرار دارند صرفاً به این دلیل وجود

دارند که در بدن ما منعکس می‌شوند و به‌دلیل اینکه بدن ما به آنها خوش‌آمد می‌گوید» (Merleau-Ponty 1964:164). امپرسیونیست‌ها تلاش دارند احساس بینایی بی‌واسطه ما را نسبت به نور و رنگ به‌چنگ آورند. مرلوپونتی می‌گوید :«امپرسیونیسم تلاش می‌کرد در نقاشی خود نحوه‌ای را که اشیا چشمان‌مان را به طرف خود جلب می‌کنند و به حواس‌مان وابسته‌اند به‌چنگ آورد» (Ibid: 16). در سبک امپرسیونیستی سِزان، اشیا آن‌گونه‌که در ادراک حسی آنی و لحظه‌ای و بدون لبه‌های ثابت و کاملاً وابسته به نور و هوا پدیدار می‌شوند، ترسیم می‌شوند. رنگ اشیا را نمی‌توان صرفاً با کشیدن سایه‌روشن‌های موضعی‌شان روی بوم بازنمایی کرد یعنی رنگی را که آنها به‌خود می‌گیرند، از پیرامون‌شان جدا کرد. همچنین شخص باید به پدیدار کنتراست که رنگ‌های موضعی را در طبیعت تعدیل می‌کند، توجه کرد. برای نمونه مرلوپونتی می‌نویسد: «برای کشیدن نقاشی علف‌های سبز همچنین باید رنگ قرمز مکمل را نیز که آن را به‌ارتعاش درمی‌آورد نقاشی کرد. به‌نظر امپرسیونیست‌ها، شخص می‌تواند با همنشین‌کردن رنگ‌ها نه ترکیب آنها چیزی را نقاشی کند چون در همنشینی رنگ‌ها، ارتعاش رنگ‌ها حفظ می‌شود. حاصل چنین رویه‌های امپرسیونیستی این است که بوم‌های نقاشی نقطه‌به‌نقطه مطابق طبیعت نیستند» (Merleau-Ponty, 2004: 275). مرلوپونتی در مقاله شک سِزان در مخالفت با رئالیسم در هنر، صراحتاً اعلام می‌کند: «هنر تقلید نیست؛ نیز چیزی ساخته‌شده براساس خواسته‌های غریزه یا ذوق و قریحه خیر نیست. آن فرایند بیان است» (Ibid: 281). بنابراین وی بین هنر و زبان پیوند و شباهت خاصی می‌بیند.

نقاشی و زبان

علت اینکه در اینجا به مسئله زبان اشاره شده، این است که زبان بیانگر فکر ما و فکر ما وابسته به بدن ماست. به‌عبارت دیگر: «می‌توان گفت که زبان اساساً نوعی تجسد و حلول فکر در تن است» (پیراوی‌ونک، ۱۳۸۹: ۱۳۶). ازنظر مرلوپونتی، زبان نوعی هست‌بودن و به‌معنای ابتدایی آن یعنی ظهور و بیرون‌شد و تقرر در خارج است و مانند تمام پدیدارهای هستی، عناصر زبان هریک کل و تمامیتی است. کلمه ابتدا واقعه‌ای است که تن مرا فرامی‌گیرد و درعین‌حال در اشیا ساکن می‌شود (همان: ۱۳۳). مرلوپونتی در کتاب "نثر جهان"،[۱۹] بین زبان و نقاشی مقایسه‌ای انجام می‌دهد و شباهت‌هایی را بین نقاشی و زبان و به‌طورکلی بین هنر و ادبیات و نوشتار قائل است. ازنظر وی «مقایسه ما میان زبان و هنر ممکن است صرفاً به این دلیل که مفهوم بیان خلاق مدرن است. بنابراین قرن‌هاست که نقاشان و نویسندگان بدون‌شک و تردید نسبت به این پیوند مشترک‌شان کار کرده‌اند» (Merleau-Ponty, 1973: 49). هم زبان و هم هنر ازطریق بدن است که با عالم خارج پیوند و تجسد می‌یابند. گویی این بدن است که نقش حلقه پیوند زبان و هنر با جهان است.

نکته دیگر این است که ازنظر مرلوپونتی، زبان و هنر در سکوت زندگی می‌یابند. بنابراین «زبان تنها از سکوت زندگی می‌یابد. هرآنچه را که ما به دیگران ارسال می‌داریم، در این فضای بی‌صدا که اجتناب از آن محال است، رشد می‌یابد. توان گفتار، جوششی است برمبنای تجربه بی‌صدا و خاموش» (پیراوی‌ونک، ۱۳۸۹: ۱۳۴). مرلوپونتی در یکی از آثار خود از سکوت به‌عنوان خاستگاه هنر سخن گفته است. مرلوپونتی دربرابر این نظر سارتر که نقاش خاموش و ساکت است، معتقد است که سکوت نقاش به‌معنای غیاب معنا نیست بلکه این سکوت مستتر در سبک یک نقاشی است که درحال به‌تصویرکشیدن ساختارهای جهانی است که در آن غرق شده است (Johanson, 2009: 206). سکوت درونی هنرمند، انگیزه خلق اثر هنری است و از این سکوت است که شعر، نقاشی، مجسمه‌سازی و سایر آثار هنری خلق می‌شوند. هنگامی‌که سخن می‌گوییم گویی در سطح باقی می‌مانیم ولی وقتی به آن‌سوی گفتار می‌رویم، ساحت سکوت اولیه را کشف می‌کنیم و معنای یک واژه را در این ساحت در عریانی و تازگی‌اش کشف می‌کنیم. مرلوپونتی رمان را با سکوت پیوند می‌زند و معتقد است، رمان در سکوتش سخن می‌گوید و نقاشی با رنگ‌ها و خطوط‌اش. همان‌طور که موضوع یک رمان مثل "بلندی‌های بادگیر" اثر *امیلی برونته*[۲۰] را می‌توانیم درک کنیم، به‌همان اندازه نیز می‌توانیم موضوع نقاشی را ببینیم. مرلوپونتی هنری را که در قالب واژه و نقاشی بیان شده باشد، بسیار شبیه هم می‌داند. ازنظر او، گفتار تجسد فکر است. هم نقاشی و هم گفتار، یک زبان خاموش دارند.

اما هیچ تفکری بدون زبان نیست و هیچ زبانی بدون بدن نیست و حتی نوزادان با گشودن و حرکت‌دادن اندام‌های بدنی مادر است که واکنش زبانی از خود نشان می‌دهند. همان‌طور که تفکر در گفتار و زبان تجسد می‌یابد به‌همان نحو نیز ذهن یا روح در بدن تجسد می‌یابد. از دیدگاه مرلوپونتی برخلاف نظر دکارت شکاف آنتولوژیکی بین روح و بدن وجود ندارد. این دو درهم‌تنیده شده‌اند. این رابطه درهم‌تنیده در ساحت هنر به این نحو است که بین هنرمند و سبک او و دستان هنرمند او و جهان او و زبان او و بدن او، تمایز و شکافی وجود ندارد. به‌زعم مرلوپونتی، در عمل آفرینش هنری آمیزه‌هایی از فعالیت و انفعالیت وجود دارد که تقریباً امکان تمایز نقاش از خود نقاشی را ناممکن می‌سازد.

مرلوپونتی بین نقاشی و خصلت بیانگری زبان، ارتباط قائل است. البته رابطه پیچیده‌ای بین معنای بصری و زبانی و لذا بین هنر و ادبیات وجود دارد. مرلوپونتی براین باور است که هر ادراک و عملی را که هر انسانی با استفاده از بدنش انجام می‌دهد، پیشاپیش بیان آغازین است. نقاشی با این خصلت بیانی زبان و ادبیات، سهیم است. اما نقاشی نه ازطریق نشانه‌ها و کلمات بلکه ازطریق ادراک حسی آغازین، ما را به جهان متصل می‌کند. در مقاله زبان غیرمستقیم و صداهای سکوت از بیان و وابستگی آن به جهان سخن می‌گوید و نقاشی را به‌مثابه زبان نیز تلقی می‌کند. اما آیا نقاشی یا به‌طورکلی هنر همان زبان است؟ نمی‌توانیم با قاطعیت به این سؤال جواب دهیم.

نتیجه‌گیری

مرلوپونتی می‌کوشد نگاه پدیدارشناسانه خودش به هنر را به‌نحوی با اولویت قراردادن بدن به‌جای ذهن درمقابل رویکردهای عقل‌گرایانه و علمی سنتی قبل از خودش قرار دهد. لذا در اینجا می‌توانیم ماحصل نگرش او را در چند نکته که به تفصیل در متن آمده، خلاصه کنیم:

اولاً، نگاه مرلوپونتی به هنر و بدن یک نگاه غیرتعریف‌گرا و غیرانتزاعی است. یعنی او نمی‌خواهد در قالب مفاهیم انتزاعی فلسفی چیزهایی را تعریف کند که در بطن جهان روزمره با آنها درگیر هستیم. او همانند دکارت بدن را به جوهر ممتد فرو نمی‌کاهد و یا هنر را با مفاهیمی معرفت‌شناختی همچون بازنمایی[۲۱] تعریف نمی‌کند تا در دام اصالت بازنمایی[۲۲] اسیر شود. بلکه او همانند هوسرل، کارش شهود و دیدن اشیا و توصیف آنهاست. بنابراین روش توصیف او درمقابل روش تبیین سنتی قرار دارد.

ثانیاً، فیلسوفان و متفکر و متخصصان هنری وقتی رابطه انسان و هنر را مطرح می‌کنند، هنر را امر ذهنی[۲۳] توصیف می‌کنند و ریشه‌های هنر را در درون ذهن و قوه خیال آدمی می‌جویند. اما مرلوپونتی مسیری کاملاً متفاوت از بقیه را انتخاب می‌کند. او در آثار خودش پیوند مستحکمی بین هنر و بدن برقرار می‌سازد. هرچند تشریح این پیوند کار دشواری است ولی شناختن دقیق جایگاه بدن و ادراک حسی و زبان و سبک هنرمند در تفکر پدیدارشناسانه او، از دشواری آن کم می‌کند. مرلوپونتی نقش بدن را در شکل‌گیری هنر به‌نحوی جایگزین دیدگاه سنتی می‌کند که در آن، ذهن این نقش خلاق را برعهده داشت. دلیل اینکه او نمی‌خواهد بدن را کنار گذارد، این است که ذهن چیزی جز بدن تجسدیافته در عالم ادراک حسی نیست. به‌سخن دیگر، سوژه ما سوژه تجسدیافته است. تن آدمی سراسر یک تنِ آگاه است که هر حرکتش پُر از ذهن است (پیراوی‌ونک، ۹۸۳۱: ۰۸). ازاین‌روست که مرلوپونتی براین باور است که نقاش با عرضه بدنش به جهان در نقاشی، جهان را متحول می‌کند. جسمانیت نقاشی ریشه در جسمانیت بدن نقاش دارد. نقاش با حرکت‌دادن بدنش به سمت جهان مرئی و مادی، این حرکت مرئی بدن را در نقاشی خودش مرئی می‌سازد. بین نقاش و جهانی که آن را عرضه می‌کند و بدن نقاش، پیوندی برقرار می‌شود که در آن ببننده و دیده‌شده و موضوع نقاشی و جهان ازهم جدا نیستند.

ثالثاً، عنصر زبان نیز به‌دلیل ارتباط با بدن، با هنر ارتباط دارد. ازنظر مرلوپونتی، این سکوت است که منشاء شکل‌گیری هنر و زبان است. همان‌طور که تفکر از زبان و زبان از تفکر جدا نیست، نقاش نیز از نقاشی خودش و آنچه از آن تصویرسازی می‌کند، جدا نیست. او در سه مقاله خود: زبان غیرمستقیم و صداهای سکوت، شک سِزان و چشم و ذهن درباره خاستگاه هنر و مباحث پیرامون آن بحث می‌کند.

پی‌نوشت

1. Maurice merleau-ponty
2. Husserl

۳. برای مثل، مرلوپونتی معتقد است اپوخه موردنظر هوسرلی ما را از جهان طبیعی جدا می‌کند و به عالم ذهنیت استعلایی اگوی محض می‌برد. درحالی‌که اپوخه و تقلیل واقعی باید ما را به جهان وصل کند چون «من به درون جهان پرتاب شده‌ام و در موقعیت‌های مختلف درگیر هستم» (پیراوی‌ونک، ۸۸۳۱: ۴۵).

4. Phenomenology of Perception

۵. ازآنجاکه قصد ما در این مقاله، بررسی ماهیت هنر در اندیشه مرلوپونتی برای فهم منظور مرلوپونتی از پدیدارشناسی است، برای مطالعه بیشتر بنگرید به مقدمه کتاب پدیدارشناسی ادراک و نیز:

- پریموزیک، دنیل تامس (۱۳۸۸) مرلوپونتی، فلسفه و معنا. ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: مرکز.
- پیراوی‌ونک، مرضیه (۱۳۸۹) پدیدارشناسی نزد مرلوپونتی. آبادان: پرسش.

inacrnated subject؛ سوژه مرلوپونتی سوژه دکارتی و کانتی نیست. سوژه‌بودن ما به‌معنی اندراج ذهن در جسمانیت است. برای مطالعه بیشتر بنگرید به:

- پیراوی‌ونک، مرضیه (۱۳۸۹) پدیدارشناسی نزد مرلوپونتی. آبادان: پرسش، ۸۰-۷۷.

۶. در مقاله چشم و ذهن، به شماری از هنرمندان اشاره می‌کند و نظریه جدیدی درباره دید و نگاه ارائه می‌دهد و نوعی هستی‌شناسی دید و نگاه را بیان می‌کند که در کتاب مرئی و نامرئی مفصل بیان شده است. این مقاله شامل تصویری از هشت اثر هنری هنرمندانی مثل سزان، ماتیز، رودین و کِلِه و دیگران است. البته مرلوپونتی با فروتنی اذعان می‌کند که توانایی آن را ندارد که به تاریخ هنر بپردازد.

7. Gestalt Psychology
8. Gris
9. Picasso
10. Munch
11. Descartes
12. self
13. Heidegger
14. incarnated subject

۱۵. مرلوپونتی می‌گوید که وقتی من دست راستم را با دست چپم لمس می‌کنم، این امر دو حس احساس‌شده نیست بلکه هر دو دست من می‌توانند هم نقش لمس‌کننده و هم نقش لمس‌شده را ایفا کنند. برای مطالعه بیشتر بنگرید: مقاله شک سزان.

۱۶. حتی زندگی هنرمند متفاوت از زندگی سایر مردم است. غالباً زندگی هنرمند مملوست از غم و دردهای بی‌پایان که باوجود تمامی فشارها و ناامیدهای زندگی، دست از آفرینش آزاد هنری نمی‌کشد. ازنظر مرلوپونتی سِزان چنین زندگی‌ای داشته است. اما این درد و رنج‌های زندگی، روح هنرمند را صیقل و جلا می‌دهند و آن را پاک می‌کنند. همین امر باعث می‌شود که هنرمند برخلاف سایر مردم به خوبی‌ها و زیبایی حساس باشد و این، نشانه روح لطیف اوست. سزان حتی موقع مرگ مادرش نیز مشغول آفرینش آثاری هنری بود. سِزان آزادی‌اش را ازطریق رنگ‌ها و خطوط به‌دست آورد. مرلوپونتی در مقاله شک سزان از هنر فراتر می‌رود و از آزادی بشر سخن می‌راند. او در این نوشته می‌خواهد بداند که چگونه امکان دارد انسانی که اسیر زمان و مکان تاریخ زندگی خویش است، به‌واسطه هنر از این جهان فراتر می‌رود. به‌عبارت دیگر، چگونه انسان هم در این جهان است و هم بر آن. گویی در ادبیات و هنر این امکان وجود دارد. هم شاعر و هم نقاش می‌توانند درعین‌حال که مقیم این جهانند، سوار بر این جهان نیز باشند. ازاین‌رو، یکی از مضامین مقاله شک سزان آزادی انسان است. برای مطالعه بیشتر بنگرید به:

17. Merleau- Ponty, Maurice (2004) The world of perception, Routledge: Taylor & Francis e-Library, New York.
18. Sartre
19. The Prose of the World
20. Emily Jane Brontë
21. Representation
22. Representationalism
23. Subjective

منابع و مآخذ

- کارول، نوئل (۱۳۸۶). **درآمدی بر فلسفه هنر**. ترجمه صالح طباطبایی، تهران: فرهنگستان هنر.
- پریموزیک، دنیل تامس (۱۳۸۸). **مرلوپونتی، فلسفه و معنا**. ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: مرکز.
- پیراوی‌ونک، مرضیه (۱۳۸۹). **پدیدارشناسی نزد مرلوپونتی**. آبادان: پرسش.

- Carman, Taylor. (2008) **Merleau-Ponty**, London & New York:Taylor & Francis.
- Compton, John. (2009)" Merleau-Ponty, Maurice" in **A Companion to Aesthetics**, Second Edition Edited by Stephen Davies, Kathleen Marie Higgins, Robert Hopkins, Robert Stecker, and David E. Cooper, London: Blackwell Publishing Ltd.
- Johanson, Galen A (2009)"Maurice MerleauPonty" in Sepp, Hans Rainer & Embree, Lester (edit) (2009)**Handbook of Phenomenological Aesthetics**, Dordrecht: Springer.
- Macann, Christopher (1993) **Four Phenomenological Philosophers: Husserl, Heidegger, Sartre, Merleau-Ponty**, London: Routledge.
- Merleau-Ponty, Maurice (2002**) Phenomenology of Perception**, London: Routledge.
- _____ (1973**) The Prose of the World,** Trans. John O'Neill, London: Northwestern University Press.
- _____ (2004) **The world of perception**, London &New York: Routledge: Taylor & Francis e-Library, New York.
- _____ (2004**) Basic Writings** , London &New York: Routledge.
- _____ (1964) **the Primacy of Perception**. Ed. James E. Edie. Trans. Carleton Dallery. Evanston, IL. United States of America: Northwestern UP.
- _____ (1964a) **Sense and Non-Sense**. H. L. Dreyfus &P. A.Dreyfus (Trans.). Evanston. United States of Americ: Northwestern University Press.
- _____ (1964a)" the Film and the new Psychology" in **Sense and Non-Sense** (pp.48-59). H. Dreyfus & P. Dreyfus (Trans.). Evanston, Illinois United States of America: northwestern university Press. (originally given as lecture, March 13, 1945).
- _____ (1945 first published) (1964) "Cezanne's doubt' in **Sense and Non-Sense** (pp.48-59). H. Dreyfus & P. Dreyfus (Trans.). Evanston, Illinois United States of America: northwestern university Press. (originally given as lecture, March 13, 1945).
- _____ (1993) "Indirect language and the voices of silence". In Johnson, g. (Ed.). (1993) **the Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting** (pp. 76-120). M. Smith (Trans.). Evanston, Illinois United States of America: Northwestern University Press. (Original work published 1952).
- _____ (1993)" eye and Mind" in Johnson, g. (Ed.). (1993). **the Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting** (pp. 121 149). M. smith (Trans.). Evanston, Illinois United States of America: northwestern university Press. (Original work published 1961).
- Moran, Dermot (2000) **Introduction to Phenomenology**, London &New York: Routledge.

دریافت مقاله: ۹۴/۰۲/۲۶
پذیرش مقاله: ۹۴/۰۶/۲۸

دوفصلنامه علمی- ترویجی پژوهش هنر
سال پنجم، شماره دهم، پاییز و زمستان ۱۳۹۴

بررسی پیشینه نقش گل اناری در هنر ایران از دوران باستان تا عصر سلجوقی

مریم کشمیری*

چکیده

خاستگاه و سیر دگرگونی آرایه پرکاربردی مانند اناری- اسلامی (شاه‌عباسی)، همواره موردتوجه پژوهشگران داخلی و خارجی بوده است. از تأثیرگذارترین آرا درباره خاستگاه اناری می‌توان به نظر *آرتور* پوپ اشاره کرد که این نقش را امتداد نیلوفر نیم‌رخ باستانی می‌داند. اما این نظر چگونگی تحولات نیلوفر را در سده‌های نخست اسلامی (پیشاسلجوقی) توضیح نداده و با گسستی پرابهام، روند دگرگونی‌ها را پس از سلجوقیان پی‌می‌گیرد. ایده دیگر، مشابه پوپ، اناری را امتداد آرایه‌ای می‌داند که در زبآنها و گویش‌های گوناگون، نام‌هایی مانند نیلوفری، بادبزنی یا کنگری دارد. ایده اخیر نه‌تنها خلأ سده‌های اولیه را پر نمی‌کند بلکه با کنار هم نشاندن نام‌های متعدد، بر ابهام مطلب می‌افزاید. اما چگونه می‌توان خاستگاه اناری و مسیر تغییرات تاریخی آن را بدون گسست توضیح داد؟ آیا ریشه اناری- اسلامی، نقشی به‌جز نیلوفر است؟ آرایه پیشنهادی چگونه گسست تاریخی را برطرف می‌کند؟ برای رسیدن به پاسخ، تلفیقی از روش‌های تاریخی، تحلیلی و توصیفی در نظر بوده است. بررسی آرایه جانشین، به‌صورت موردی و متمرکز بر تحلیل ساختاری برگ نخلی صورت گرفت و در مراحل گوناگون تحقیق، مقایسه ساختار برگ نخلی و نیلوفری بحث را پیش برد. مقاله پیش‌رو، تحقیقی کیفی با هدفی بنیادین است و می‌کوشد خاستگاه و سیر دگرگونی آرایه‌ای پرکاربرد را در هنر ایران بی‌هیچ ابهامی بیان نماید. براساس تحلیل‌های ساختاری، آرایه‌های نخلی و نیلوفری به‌یقین متفاوت از یکدیگرند؛ ساختار اناری- اسلامی، تنها به نمونه نخلی نزدیک است. شواهد باستان‌شناسی نشان می‌دهد نخلی‌ها به‌ویژه در دوره ساسانی با موتیف انار تلفیق شدند. از این هم‌نشینی آرایه‌ای حاصل شد که براساس مستندات ارائه‌شده، در سده‌های نخست هجری نیز حضوری پررنگ دارد. بنابراین، نه‌تنها ظهور شاه‌عباسی صفوی ازطریق بررسی دگردیسی‌های نخلی‌ـ اناری، بی‌گسست امکان‌پذیر می‌شود بلکه تحلیل‌های ساختاری نیز آن را تأیید می‌کند.

کلیدواژگان: هنر ایران، نقش‌مایه‌های هنر ایران، اناری- اسلامی (شاه‌عباسی)، برگ نخلی، نیلوفر آبی (لوتوس).

---

* دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه الزهرا (س)، تهران. Maryam_Keshmirey@yahoo.com

مقدمه

گل اناری، یکی از نقش‌مایه‌های رایج هنر ایران است و به‌ویژه در بسیاری از آثار اسلامی دیده می‌شود. گستردگی شکلی و استمرار حضور این آرایه، سبب شده مسئله خاستگاه و سیر دگرگونی آن همواره موردتوجه باشد. وجه تسمیه گل اناری، ترسیم ساختاری شبه‌اناری در مرکز این گل است که با تفاوت‌هایی جزیی در بیشتر نمونه‌های آن اجرا می‌گردد. شاید حضور پررنگ انار سبب شکل‌گیری ایده انتساب این آرایه به خاستگاهی پیشااسلامی شده باشد. آرتور پوپ[1] یکی از پذیرفته‌شده‌ترین این ایده‌ها را مطرح نموده و گل اناری را امتداد نیلوفر نیم‌رخ باستانی می‌داند. اما این دیدگاه، ابهامات و گسست‌هایی دارد بنابراین نمی‌تواند چگونگی تحول و امتداد نقش را در سده‌های نخست اسلامی توضیح دهد. پوپ با حدس‌های خود، چند سده نخست را در ابهام گذارده و سپس بحث را از سلجوقی پی می‌گیرد. مطالعه نظرات دیگر پژوهشگران نیز جنبه‌های تاریک این دیدگاه را روشن نمی‌سازد. از سویی دیگر، به‌کاربردن اسامی گوناگون ـ لوتوس، نیلوفری، کنگری، نخلی، بادبزنی ـ در معناهایی گاه مترادف و گاه متفاوت، بر پیچیدگی مسئله می‌افزاید. بنابراین جدا از گسست تاریخی، ابهام در ترجمه یا تألیف، ضرورت دیگری برای بازبینی خاستگاه و سیر تحول اناری- اسلامی است. در بررسی پیش‌رو، نگارنده این نکات را درنظر داشته است:

مبنای تاریخی بحث: منظور، از سده‌های نخست اسلامی تا حدود قرن ششم ه.ق. بوده و پس از آن، سده‌های میانی اسلامی است؛

تمرکز تاریخی: دوره زمانی در این نوشتار، سده‌های نخست اسلامی (دوره نامشخص در نظر پوپ) است. پوپ، تحول اناری را در سده‌های میانی، بی‌گسست شرح می‌دهد ازاین‌رو، تمرکز بر این دوران، موضوع مقاله حاضر نیست؛

نام‌گذاری: نام شاه‌عباسی، گستردگی زمانی آرایه را نشان نمی‌دهد و تنها بر کاربرد آن در دوره صفویه دلالت دارد. بنابراین اناری- اسلامی برگزیده شد تا بیانگر تداوم آرایه در دوران اسلامی باشد؛

بررسی ساختاری: اناری- اسلامی، با سه ویژگی شناخته می‌شود: الف. گلبرگ‌های نابرابر: در طرح ۱ـک؛ جدول ۱، پیکآنها نشان می‌دهند گلبرگ‌ها همگی از نقطه‌ای در پایین گل خارج شده‌اند ازاین‌رو، امتدادهای نابرابر دارند؛[2] ب. تقارن یک‌جهتی: اناری- اسلامی، گلی از کنار (نیم‌رخ) و دارای یک خط تقارن عمودی است؛ ج. ترکیبی‌بودن آرایه: بخش مرکزی (اناری)، افزوده به گل زیرین است؛ زیرا با حذف این بخش، ساختار گل ازهم نمی‌پاشد. طرح ۱ـ گ؛ جدول ۱، نشان می‌دهد باوجود حذف بخش اناری، گل زیرین شکل خود را حفظ خواهد کرد.

پیشینه پژوهش

در برخی نگارش‌ها، شاه‌عباسی به طرح فرشی از دوره صفویه اطلاق می‌شود که تنها، یکی از ویژگی‌های آن، به‌کارگیری اشکال گوناگون اناری است. «مردم ایران اصطلاح شاه‌عباسی را بر یک نوع طرح سراسری مرکب از نقوش و اشکال کلاسیک اواسط دوران صفویه اطلاق می‌کنند.» (ادواردز، ۱۳۶۸: ۵۲) روشن است این گروه از تحقیقات در نوشتار حاضر موردتوجه نبوده است. دسته‌ای دیگر از پژوهش‌ها، به شاه‌عباسی به‌مثابه نقش‌مایه‌ای کلیدی و پرکاربرد در هنر ایران نظر داشته‌اند. گروه اخیر را می‌توان در سه گروه بررسی نمود:

نخست؛ دسته‌ای که شاه‌عباسی‌ها را امتداد نیلوفر آبی معرفی می‌کنند اما سیر تطور آن را پیش از سلجوقیان شرح نمی‌دهند. در این میان، مهم‌ترین نگارش، متعلق به آرتور پوپ و *اکرمن* (۱۳۸۷)؛ "سیری در هنر ایران" است.[3] پیرو همین دیدگاه، *عصاره* و *آقاکابلی* (۱۳۸۱)، در" فرهنگ تخصصی واژگان فرش" ذیل واژه شاه‌عباسی آورده: «این گل در طرح‌های ختایی نقش اصلی را دارد و منسوب به طراحان دوره صفوی بوده و عده‌ای آن را شبیه نیلوفر آبی می‌دانند.» ابهامات این دیدگاه، بحث اصلی نگارش حاضر را شکل می‌دهد.

دوم؛ تألیفاتی که در وهله نخست جامع‌تر از گروه اول به‌نظر می‌آیند زیرا در بررسی خاستگاه اناری، اسامی گوناگونی را ذکر کرده‌اند. اما در ادامه مطالعات درمی‌یابیم، این گروه نیز نیلوفری (لوتوس) را خاستگاه اناری دانسته و اسامی دیگر را حاصل تفاوت‌های گویشی یا زبانی می‌دانند. از مهم‌ترین نگارش‌های گروه دوم می‌توان به *سیروس پرهام* (۱۳۶۴)؛ "دستبافت‌های عشایری و روستایی فارس" اشاره نمود که در آن آمده: «این نگاره دیرین‌سال که در مغرب زمین به نخل بادبزنی و نیلوفر آبی شهرت یافته و در فارس به شکل ساده‌تر و طبیعی‌تر آن گل‌کنگر می‌گویند، متداول‌ترین نگاره فرشبافی دوران صفوی را به وجود آورده و به «گل شاه عباسی» [اناری- اسلامی] معروف شده است.» (پرهام، ۱۳۶۴: ۱۰۴). در مقاله پیش‌رو، نخست تفاوت آرایه‌ها از جهت تاریخی و ساختاری روشن سپس، تداوم هر آرایه بررسی می‌شود.

سوم؛ در این دسته، رواج نقش انار در هنر باستانی ایران مبنا قرار گرفته و آرایه، تنها از این منظر معرفی می‌گردد. ازآنجاکه اناری‌ها، گل‌هایی مرکب از بخش افزوده اناری و یک گل زیرین هستند؛ بنابراین این مکتوبات از کنار مناقشه محوری خاستگاه اناری‌ها ـ یعنی ساختار گل زیرین ـ عبور

کرده و نظری دراین‌باره ارائه نمی‌کنند. در این دیدگاه تنها می‌توان دگردیسی انار را از حالت رئالیستی تا گونه‌های انتزاعی و ساده‌شده (مانند شکل‌های بادامی، قلبی و ...) آن پیگیری کرد. مقاله *هادی اقدسیه* (۱۳۳۶)؛ "طرح ختایی و گل‌های شاه‌عباسی" ازین‌دست است.

همچنین در جریان پژوهش، مقاله *حسن بلخاری* (۱۳۸۹)؛ "نیلوفر ایرانی، نیلوفر بودایی" موردتوجه قرار گرفت. گرچه بحث محوری این مقاله، تقدس آرایه نیلوفری در هند و ایران است اما نمونه‌هایی که نویسنده به تشریح آنها می‌پردازد، به‌شکلی جنبی سیر تحول و دگردیسی نیلوفر را در دوره پیشااسلامی نشان می‌دهند. این پژوهش، مازاد بر تسهیل بحث تکامل نیلوفری، از جهتی دیگر نیز اهمیت دارد: آرایه نیلوفری در جریان بحث، نقش‌مایه‌ای متفاوت با برگ‌نخلی درنظر گرفته شده و هیچ نمونه‌ای از برگ‌نخلی‌ها در مقاله نیامده است. تأکید بر تفاوت میان دو آرایه گفته‌شده، نکته‌ای است که در بخش آرایه برگ نخلی به شیوه‌های بررسی تاریخی و تحلیل ساختاری، به آن خواهیم پرداخت.

روش‌شناسی

این تحقیق از منظر نوع داده‌ها، کیفی است و با توصیف نقوش، تحلیل ساختارها و انطباق تاریخی پیش می‌رود. بنابراین تلفیقی از رویکردهای تاریخی، تحلیلی و توصیفی را به‌کار گرفته است. ازآنجاکه جستجو، تنها بر آرایه برگ نخلی تمرکز کرده، تحقیقی موردی است اما برای نشان‌دادن توانایی‌های این آرایه در جانشینی نیلوفر آبی، گاه روش تحلیل مقایسه‌ای یا تطبیق نیز دیده می‌شود. مقاله براساس هدف، رویکردی بنیادین دارد و دیدگاه تازه‌ای را برای ابهام‌زدایی از نظریه‌ای رایج مطرح می‌کند.

نقوش موردمطالعه، آرایه‌های اناری، نیلوفری و برگ نخلی بر آثاری از فلات ایران و بین‌النهرین (میان‌رودان) باستان‌اند و حدود تاریخی‌شان دوران باستان تا سده‌های نخست اسلامی است. داده‌های تصویری از مجموعه ۱۵ جلدی "سیری در هنر ایران"؛ آرتور پوپ، مجموعه ۲ جلدی "هنر ایران"؛ *رمان گیرشمن*، جلدهای اول و دوم از مجموعه "شاهکارهای هنر اسلامی"؛ *ناصر خلیلی*، "مجموعه چستربیتی لندن"[۴] و آثار موزه رضاعباسی تهران (که نگارنده آنها را تهیه کرد)، گردآوری شدند. ملاحظه آثار گوناگون ـ فلزی، سفالی، منسوجات و... ـ امکان انتقال و دگردیسی نقش از مسیرهای گوناگون را قابل‌بررسی نمود. در جریان پژوهش، آرایه‌های حدود ۸۰ اثر مطالعه گردید که شرح و آدرس نزدیک به ۵۰ نمونه از آنها در متن مقاله آورده شده است. گزینش هدفمند نمونه‌ها، تحول اناری- اسلامی از برگ نخلی را مستند می‌سازد. داده‌های متنی نیز به‌شیوه اسنادی جمع‌آوری شده‌اند.

بررسی ابعاد نظر پوپ

پوپ درباره شاه‌عباسی و سیر باستانی آن می‌نویسد: شاه‌عباسی «بر گل نیلوفر آبی بنا شده است» (پوپ-ث، ۱۳۸۷: ۲۷۵۸) و «در نقش‌پردازی هخامنشی، هم به‌صورت نیم‌رخ، و هم تمام‌رخ، به‌شکل گلواره، نقش عمده‌ای داشته است، هرچند همیشه به اشکال معدود و تجریدی و انتزاعی. در عصر ساسانی، نیلوفر آبی بسیار تکامل یافته و پرنقش و نگار شد و ارزش تزیینی آن به‌نسبت کاهش مفاد و محتوای نمادین آن افزایش یافت. [...]» (همان: ۲۷۶۰). از ادامه شرح پوپ برمی‌آید منظور از نیلوفر تمام‌رخ یا گلواره، همان گل‌های دوازده پَر تخت‌جمشید است؛ اما درباره نیلوفر نیم‌رخ می‌افزاید: «در سده‌های نخستین اسلامی، یافتن آثار نیم‌رخ نیلوفر آبی مشکل است، اما این تصویر می‌بایستی یا محفوظ مانده باشد و یا در مسیری جداگانه در خاور دور ادامه یافته باشد، چون که در عصر سلجوقی دوباره از نو ظاهر می‌شود.» (همان) او شاه‌عباسی را حاصل تحول نیلوفر نیم‌رخ در سده‌های بعد دانسته و نمونه‌ای از آن را در سده هشتم ه.ق. شرح می‌دهد. سپس دگرگونی‌های آرایه را از سلجوقیان تا صفویه بدون گسست بازنمایی می‌کند (همان: ۲۷۶۰ و ۲۷۶۱). دیدگاه گفته‌شده، نظریه شکل‌گیری اناری- اسلامی است که پژوهشگران با وجود ناشناخته‌ماندن بخشی از دوره تاریخی، به آن استناد می‌کنند. مطابق حدس نخست پوپ نقش در دوره گسست، محفوظ مانده است. اما اگر بپرسیم این نقش بر چه آثاری حفظ شده و انتقال یافته است؟، پوپ هیچ نمونه‌ای را معرفی نمی‌کند. بررسی یافته‌های باستان‌شناسی نیز به رفع ابهام نمی‌انجامد. بنابراین انتقال نقش بر محمل آثار به دوره پساسلجوقی قابل‌اثبات نیست.

مطابق نظر دوم، نیلوفر نیم‌رخ ساسانی از راهی ناشناخته به خاور دور رفته و در هنر سلجوقی، به ایران بازگشته است. نخست باید دید آیا نیلوفری که در شرق (هنر بودیسم) ظاهر شده همان نیلوفر نیم‌رخ دوره ساسانی است؟ شواهد و یافته‌های باستان‌شناسی نشان می‌دهند آرایه‌ای که از ایران به شرق رفته، نوع هخامنشی نیلوفر در تخت‌جمشید است؛ مانند آنچه در جدول ۲؛ طرح‌های ۲ـ پ و ۲ـ ت دیده می‌شود که به‌ویژه در هنر بودایی هند نفوذ داشته و شاید شرق دور هنگام آشنایی با بودیسم، این المان مقدس را نیز دریافت کرده باشد. آرایه معروف اناری ساسانی (جدول ۱؛ طرح ۳ـ ق) و یا نمونه نیلوفری آن (تصویر ۴) کمتر موردتوجه هنرمندان شرق بوده است. گزارش‌های هیئت‌های باستان‌شناسی در سده ۲۰

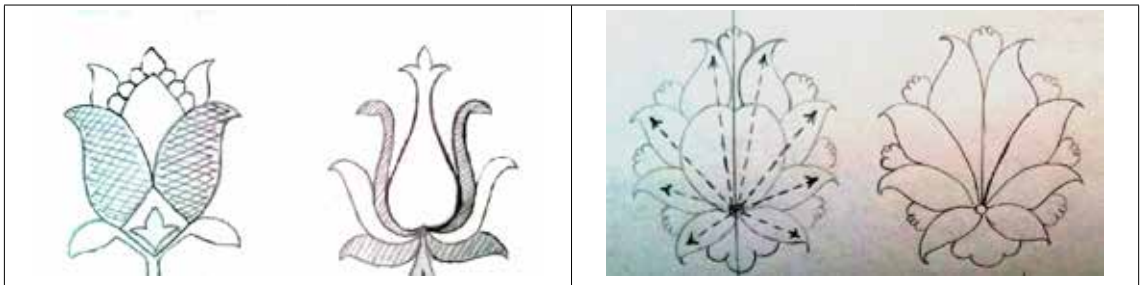
م. نفوذ هنر هخامنشی و امتداد آن را در هنر منطقه نشان می‌دهند. *سرجان مارشال*،[۵] رئیس هیئت باستان‌شناسی در هند می‌نویسد: «سرستون معروف سارانات زیبا و باشکوه [...] از رده تخت‌جمشیدی و معرف کامل نفوذ هنری ایران در هند است.» (مارشال، ۱۹۰۴: ۳۶ به‌نقل از غروی، ۱۳۵۰: ۹۷) و یا «امپراتوران موریانی [هند] در هنر و معماری مقلد و دنباله‌رو شاهنشاهان هخامنشی بودند، اینان نخستین پادشاهان هند بودند که ملل گوناگون را در زیر لوای یک حکومت واحد گرد آوردند و از همان سال‌های تأسیس زیر نفوذ مستقیم هخامنشیان قرار داشتند.» (بالسارا به‌نقل از غروی، ۱۳۵۱: ۶۰). بنابراین بسیار پیش‌تر از نفوذ هنر ساسانی در شرق، نیلوفر هخامنشی در آن سرزمین ریشه دوانده و آرایه مقدس بوداییان از آن شکفته شده است. نگاهی دقیق به ساختار نیلوفرهای بودایی نیز این گمان را تقویت می‌کند: گل‌هایی، با گلبرگ‌های کوچک و پرتعداد که تا مرکز گل ادامه می‌یابند. چنانچه نیلوفر، محل جلوس بودا، بودی‌ستوه‌ها، مانی یا برگزیدگان باشد، بخش مرکزی آن گسترش یافته است (تصویر ۱). حتی در این حالت نیز، بخش افزوده مرکزی دیده نمی‌شود. این آرایه همچنان به نیلوفرهای تمام‌رخ (گلواره‌های) تخت‌جمشید بیشتر شبیه است تا اناری ساسانی (جدول ۱؛ طرح ۳ـ ق). شاید نیلوفرهای پرگلبرگ بودایی در دوره مغول وارد ایران شده و هنرمندان ایرانی به تأثیر از آنها، (جدول ۱؛ طرح ۱ـ ک) شاه‌عباسی‌های افشان را طراحی کرده باشند. اما این دگرگونی نمی‌تواند پیشینه اناری- اسلامی را روشن نماید. پس ورود نیلوفر از شرق، به دو دلیل، چندان قانع‌کننده نیست: ۱. آرایه‌ای که به شرق وارد شده نیلوفر هخامنشی است و نه اناری ساسانی؛ با استناد به ویژگی‌های ساختاری (این بحث به تفصیل در بخش تحلیل ساختاری خواهد آمد)، امکان ظهور اناری از نیلوفر بسیار ناچیز است. ۲. آرایه وارداتی به ایران، نیلوفر بودایی پرگلبرگ است که به‌نظر می‌رسد هنرمندان ایرانی پس از سده‌های نخست هجری با آن آشنا شده باشند. پس می‌بایست آرایه‌ای به‌جای نیلوفری پیشنهاد داد تا فاصله تاریخی میان اناری ساسانی (جدول ۱؛ طرح ۳ـ ق) و اناری‌های میانه دوره اسلامی (جدول ۱؛ طرح ۱ـ ک) را پُر کند. همچنین ساختار آرایه جانشین باید قابلیت تبدیل‌شدن به اناری- اسلامی را داشته باشد.

آرایه برگ نخلی

جامی ایرانی از سده‌های ششم تا چهارم ق.م.، سند مهمی در مطالعه آرایه‌های برگ نخلی و نیلوفری است (تصویر ۲). رمان گیرشمن،[۶] باستان‌شناس فرانسوی در کتاب "هنر ایران" درباره نقوش این جام می‌نویسد: «بدن این جام شیاردار و شانه‌هایش مزین به گل‌های نیلوفر و خرما، و لبه آن فراخ است.» (گیرشمن، ۱۳۷۱: ۲۵۳) بنابراین آرایه نیلوفر (مشابه نیلوفر نیم‌رخ پوپ) با گل خرما (نخلی یا بادبزنی) تفاوت دارد. این یافته از دیدگاه گروه دوم پژوهشگران (نگاه کنید به گروه دوم نظریات در بخش پیشینه) فاصله می‌گیرد و نظریه یکسان‌بودن آرایه‌ها یا تفاوت نام‌ها را ازجهت گویش‌های منطقه‌ای و زبانی رد می‌کند. جام دیگری به‌شکل شیر بالدار از همدان سده پنجم ق.م (همان: ۲۴۲)، جام زرین متعلق به سده‌های هفتم و ششم ق.م (همان: ۹۶)، گلدانی از نقره زراندود در حدود سده پنجم ق.م. در موزه صوفیه (پوپ و اکرمن-ب، ۱۳۸۷: ۱۱۷)، لوح طلا در موزه آرمیتاژ از دوره هخامنشی (همان: ۱۱۶) و لوح مدور طلا در موزه تفلیس (همان: ۱۱۸)، از دیگر آثاری‌اند که آرایه نخلی را به‌مثابه نقشی مستقل نشان می‌دهند. *یوریدیس بالترو شائیتیس*[۷] نیز در طراحی‌های خود از حفاری‌های کاخ کیش ساسانی، بر این تفاوت تأکید دارد (در صفحات بعد به نظریات وی بازخواهیم گشت). اکنون پاسخ به دو پرسش، مسیر بحث را روشن می‌سازد:

۱. سابقه حضور برگ نخلی ازمنظر تاریخی چگونه است؟ چنانچه دیرینگی نقش، پس از نیلوفری باشد، می‌توان گفت این آرایه، محصول نوآوری هنرمندان پیشین، برای طراحی نیلوفری‌های جدید بوده و آرایه‌ای مستقل محسوب نمی‌شود. ۲.

جدول ۱. مقایسه اناری اسلامی با نخلی-اناری ساسانی و نیلوفری



طرح ۱ـ گ	طرح ۱ـ ک	طرح ۳ـ ق	طرح ۳ـ ف

(نگارنده)

آیا آرایه برگ نخلی، توانایی دگردیسی و تبدیل‌شدن به اناری-اسلامی را دارد؟ به این پرسش از دو منظر تحلیل ساختاری و تغییرات شکلیِ هریک از آرایه‌ها پاسخ داده خواهد شد.

الف. پیشینه تاریخی آرایه برگ نخلی

آرایه برگ نخلی با نام‌های مترادف گل خرما یا بادبزنی، نقشی بین‌النهرینی (میان‌رودان) است که سالم‌ترین نمونه‌های آن را می‌توان در نقش‌برجسته‌های آشور دید. *آنتون مورتگات*[۸] در تحلیل نقاشی دیواری کاخی از آشور میانه، به اهمیت و جایگاه این نقش اشاره می‌کند و آن را یکی از جلوه‌های درخت مقدس می‌داند (مورتگات، ۱۳۸۷: ۲۲۲ و ۲۲۳). برگ نخلی‌ها از واقع‌نمایانه‌ترین شکل (Pritchard, 2011: Plate 122) ـ در روایت‌گری رئالیستی تاریخی ـ تا انتزاعی‌ترین و تلخیص‌شده‌ترین حالت (مورتگات، ۱۳۸۷: ۲۲۲) ـ بازنمایی مضامین اعتقادی ـ در هنر میان‌رودان و ایران پیشاهخامنشی اجرا شده‌اند. نمونه‌های انتزاعی در هنر فلات ایران بیش از آثار میان‌رودان است؛ زیرا حالات انتزاعی برای بیان مضامین آیینی هنر ایران مناسب‌تر بوده‌اند. آثاری از لرستان (گیرشمن، ۱۳۷۱: ۷۰؛ پوپ و اکرمن-ب، ۱۳۸۷: ۶۹ و ۷۰)، دوره مادی همدان (تصویر ۳)، تمدن زیویه (گیرشمن، ۱۳۷۱: ۱۱۱ و ۳۱۳) و... کاربرد آیینی برگ نخلی را در ایران نشان می‌دهند. بر بسیاری از این آثار، نیلوفر نیم‌رخ ـ آن‌گونه که پوپ معرفی می‌کند ـ نیز اجرا شده است؛ یعنی به‌یقین، دو نقش‌مایه متفاوت از یکدیگر کاربرد داشته‌اند.

ب. تحلیل ساختاری و بررسی مراحل تحول نقوش

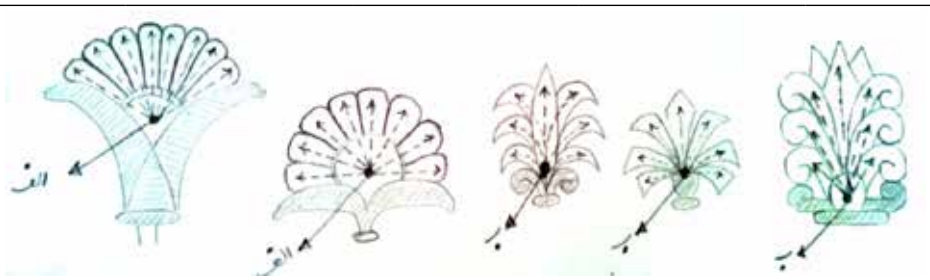
مقایسه شکلی آرایه‌های نیلوفری و برگ نخلی، علاوه‌بر آشکارکردن تفاوت آنها، نتیجه‌گیری درباره شباهت اناری-اسلامی به هریک را مستند می‌گرداند. در جدول ۲، نمونه‌های ۲ـ ت و ۲ـ پ، (گروه نخست)، گل‌های نیلوفر نیم‌رخ‌اند که به‌ترتیب از نقش‌برجسته تخت‌جمشید (گیرشمن، ۱۳۷۱: ۲۴۱) و ظرفی سنگی از دوره هخامنشی (همان: ۲۵۱)، کپی‌برداری شده‌اند. طرح‌های ۲ـ خ تا ۲ـ ج (گروه دوم) نیز نمونه‌های برگ نخلی‌اند که به‌ترتیب بر ریتونی هخامنشی (همان: ۲۵۴)، جامی زرین از سده ۷ و ۶ ق.م (همان: ۹۶) و زین سیمین از تمدن زیویه (همان: ۱۲۰) دیده می‌شوند. در هر پنج طرح، کاسبرگ هاشورخورده در بررسی‌ها لحاظ نشده‌اند؛ زیرا ساختار یکسان آنها، سبب تمایز یا برتری طرح‌ها نمی‌گردد.

نقطه‌های آغاز (الف و ب) و راستای طراحی هر گلبرگ با پیکان‌هایی مشخص شده‌اند. نقطه آغاز گلبرگ‌های نیلوفری

تصویر ۱. بودای سغد، کتابخانه پاریس
(عکاشه، ۱۳۸۰: ۶۲)

تصویر ۲. جام، قرن ۶-۴ م.، مجموعه خصوصی، پاریس
(گیرشمن، ۱۳۷۱: ۲۵۴)

جدول ۲. آنالیز نمونه‌هایی از گل‌های نیلوفری و نخلی

				
طرح ۲ـ ج	طرح ۲ـ چ	طرح ۲ـ خ	طرح ۲ـ پ	طرح ۲ـ ت

(نگارنده)

(الف) در مرکز گل قرار دارد. بنابراین گلبرگ‌ها، حول دایره مرکزی با اندازه‌هایی برابر طراحی شده‌اند (تفاوت با ویژگی نخست اناری- اسلامی؛ نک به مقدمه). تساوی گلبرگ‌ها سبب می‌شود نیلوفری با حذف کاسبرگ، گلی از روبه‌رو به‌نظر آید که تنها نیمی از آن را طراحی کرده‌اند (تفاوت با ویژگی دوم اناری- اسلامی). صفت دیگر، دایره تفکیک‌ناپذیر مرکزی گل است که درصورت حذف آن، شکل آرایه ازهم می‌پاشد (تفاوت با ویژگی سوم اناری- اسلامی).

پیکان‌های گروه دوم، اندازه نابرابر گلبرگ‌های نخلی را نشان می‌دهند (شباهت با ویژگی نخست اناری- اسلامی). تقارن آرایه، یک‌سویه و عمودی است پس آرایه‌های برگ نخلی، نقوشی نیم‌رخ‌اند. این ویژگی بدون درنظرگرفتن کاسبرگ نیز همچنان برقرار است (شباهت به ویژگی دوم اناری- اسلامی). بخش مرکزی در آرایه نخلی، رشد نکرده و گلبرگ‌ها در انتها به‌هم پیوسته‌اند. ازاین‌رو کاستن بخش افزوده، شکل آرایه را برهم نمی‌زند (بالقوگی برگ نخلی برای پذیرش بخش افزوده اناری یا ...؛ این ویژگی را با طرح ۱ـ گ؛ جدول ۲ مقایسه کنید که اناری- اسلامی را بدون بخش مرکزی نشان می‌دهد).

اهمیت برگ نخلی در شکل‌گیری اناری- اسلامی با بررسی مراحل دگرگونی نقوش نیز روشن می‌گردد. نیلوفر نیم‌رخ (۲ـ ت؛ جدول ۲) برای رسیدن به اناری- اسلامی (۱ـ ک؛ جدول ۲) می‌بایست چهار مرحله را بگذراند: الف. کاسبرگ‌ها ازهم گشوده شده و گل مرکزی به سمت بیرون رشد کند؛ ب. دایره مرکزی تحلیل‌رفته، کوچک یا حذف شود؛ ج. به‌دلیل حذف دایره مرکزی، گلبرگ‌ها به سمت انتهای گل امتداد یابند؛ د. نقش انار روی گل تغییر یافته، بنشیند. شاید گفته شود تغییر بخش مرکزی نیلوفر، بخش اناری را شکل داده است. با پذیرش این نظر، نمی‌توان شرح داد چرا گلبرگ‌ها در نقطه پایینی آرایه به یکدیگر می‌رسند درحالی‌که آغاز گلبرگ‌های نیلوفری از مرکز گل است. پس دگرگونی در نیلوفری، می‌بایست مراحل پیچیده‌تری داشته باشد. اکنون ساخت اناری از برگ نخلی را تصور نمایید: تنها کافی است افزوده‌ای اناری بر نقطه فرود گلبرگ‌ها نشیند. بررسی آرایه‌ها در دوره ساسانی به‌همراه نظرات باستان‌شناسان نیز احتمال جانشینی برگ نخلی را تقویت می‌کند. بنابر آنچه در بخش‌های پیشین آمد، مطالب جدول ۳، قرابت آرایه اناری اسلامی را با دو آرایه نیلوفر نیم‌رخ و برگ نخلی نشان می‌دهد.

اناری ساسانی (نخلی‌ـاناری)

انار یکی از نقوش پیشاآریایی فلات ایران[۹] است که در آثار دوره‌های پادشاهی این سرزمین نیز ادامه یافت. صورت‌های گوناگونی از این بازنمایی در میانه‌های دوره اشکانی شکل گرفت (کاسه‌ای از طلا در موزه آرمیتاژ؛ پوپ و اکرمن-ب، ۱۳۸۷: ۱۳۷) و در عصر ساسانی (گچبری‌های چهارترخان در موزه فیلادلفیا؛ گیرشمن، ۱۳۷۰: ۱۸۷؛ گچبری‌های کاخ تیسفون، در: پوپ و اکرمن-ب، ۱۳۸۷: ۱۷۳) به اوج خود رسید. هنرمندان ساسانی، اشکال خیال‌انگیز و هنرمندانه برگ نخلی‌های مقدس را نیز بسیار به‌کار برده‌اند. نمونه‌های آن را می‌توان بر ابریق سیمینی در موزه آرمیتاژ (پوپ و اکرمن-ب، ۱۳۸۷: ۲۲۳)؛ گچبری‌های طاق‌بستان کرمانشاه (همان: ۱۶۸)؛ سینی مفرغی در موزه دولتی برلین (همان: ۲۳۷)؛ گچبری‌های کاخ بیشاپور در موزه لوور پاریس (گیرشمن، ۱۳۷۰: ۱۴۰)؛ بشقاب نقره زراندود در موزه رضا عباسی تهران به‌شماره ثبت ۵ (نگارنده)؛ بشقاب سیمین در همان موزه با شماره ۱۷۷ (همان)؛ سینی سیمین در موزه آرمیتاژ به‌شماره ۴۱ (معمارزاده، ۱۳۸۸: ۵۴) و... دید. هم‌نشینی انار و برگ نخلی (تصویر ۵) در هنر این دوره، نمایشی خلاقانه از گیاهی مقدس و ایرانی است. به‌کارگیری گسترده انار و نخل، بر اهمیت و استقرار این نقش در آثار ساسانی تأکید دارد. گچبری‌های

جدول ۳. مقایسه ویژگی‌های ساختاری نیلوفر نیم‌رخ و برگ نخلی با توجه به ویژگی‌های سه‌گانه اناری- اسلامی

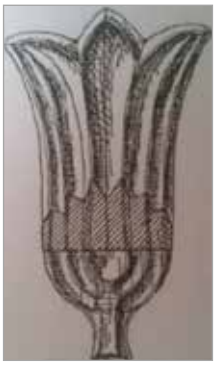
	گل اناری- اسلامی	نیلوفر آبی نیم‌رخ	آرایه برگ نخلی
اندازه گلبرگ‌ها	نابرابر	یک‌اندازه	نابرابر
نقطه آغاز رویش گلبرگ	نقطه‌ای در پایین‌ترین بخش گل	درست در مرکز گل	نقطه‌ای در پایین‌ترین بخش گل
تعدادخطوط تقارن (بی‌کاسبرگ)	یک تقارن عمودی	بیش از یک تقارن	یک تقارن عمودی
وضعیت بخش‌گسترده مرکز گل	بخشی افزوده به گل زیرین است	جزء اصلی در ساختار گل است	این بخش شکل نگرفته است
وضعیت گل مرکزی (بی‌کاسبرگ)	گلی نیم‌رخ	نقشی تمام‌رخ و از روبه‌رو	آرایه‌ای نیم‌رخ

(نگارنده)

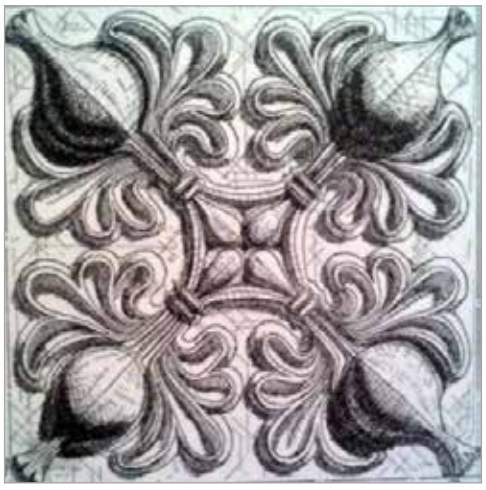
کاخ کیش (بالتروشائیتیس، ۱۳۸۷: ۷۷۳؛ تصویر ۵)، بقایای کاخی میان ری و ورامین در موزه هنری متروپولیتن نیویورک (پوپ و اکرمن-ب، ۱۳۸۷: ۱۷۲)، بخشی از تزیینات پارچه‌ای ابریشمی در موزه هنرهای تزیینی پاریس (همان: ۲۰۰؛ طرح شماره ۳ـ ق) و یا بقایای گچ‌بری‌های کاخ ورامین که اکنون در موزه برلین نگهداری می‌شود (گیرشمن، ۱۳۷۰: ۱۸۹)، جلوه‌هایی از اناری‌های ساسانی‌اند.

بالتروشائیتیس، مورخ هنر سده‌های میانی در گزارش تصویری از حفاری‌های کاخ کیش ساسانی می‌نویسد: «تنوع برگ نخل‌ها بسیار گسترده است. پاره‌ای از آنها در گچ‌بری و همچنین در اشیای سیمین و زرین مشاهده می‌شوند.» (بالتروشائیتیس، ۱۳۸۷: ۷۶۶) وی سرچشمه احتمالی آرایه یادشده را هنر پیشین ایران و میان‌رودان به‌ویژه آشور دانسته (همان: ۷۸۱ـ۷۸۲) و در وصف آن می‌گوید: «می‌توان [به تکرار] برگ نخل دوپاره‌ای را که اناری در میان دارد، [تصویر ۵] دید.» (همان: ۷۶۸) بالتروشائیتیس در گزارش خود، آرایه‌ای با برگ‌های سه‌تایی بسته و کشیده (تصویر ۴) را نیز گزارش کرده و نیلوفر آبی را پیشینه همین نقش اخیر می‌داند. این نظرات به آنچه پیشتر درباره تفاوت ساختاری دو آرایه گفته شد، بسیار نزدیک است. برای توضیح بیشتر، نقوش پارچه‌ای ساسانی (جدول ۱؛ طرح‌های ۳ـ ف و ۳ـ ق) را در موزه هنرهای تزیینی پاریس (پوپ و اکرمن-ب، ۱۳۸۷: ۲۰۰) بررسی خواهیم کرد: ساختار طرح ۳ـ ف، شامل کاسبرگی بزرگ و دو قسمتی (بخش هاشورخورده) است که نیم‌دایره مرکزی و گلبرگ‌ها را درمیان دارد. طرح ۳ـ ق، گلبرگ‌های نامساوی دارد که از زیر بخشی کوزه‌ای خارج شده‌اند. مطابق صفات برشمرده در جدول ۳، طرح‌های ۳ـ ق و ۳ـ ف به‌ترتیب گل‌های نخلی-اناری و نیلوفری‌اند. نمونه‌های بسیاری ازاین‌دست در هنر ساسانی به‌چشم می‌خورد که در آنها، هنرمند توانسته با اندک تغییرات تزیینی، آرایه‌هایی متفاوت اما به‌ظاهر مشابه ایجاد نماید. در تمامی این موارد، می‌توان با تحلیل صفات در قالب جدول ۳، ریشه آرایه را بازشناخت. مقایسه دو طرح یادشده این نکته را نیز روشن می‌سازد: آنگاه که مرکز دگرگون‌شده آرایه‌ای، تشخیص گونه آن را دشوار می‌سازد؛ بهترین شیوه، تعیین بیرونی‌ترین لایه طرح است. در آرایه نخلی-اناری، بخش افزوده (جدول ۱؛ طرح ۳ـ ق) و در نیلوفری، کاسبرگ‌ها (جدول ۱؛ طرح ۳ـ ف) بیرونی‌ترین قسمت طرح هستند. این نکته در شناسایی و دسته‌بندی نخلی-اناری‌ها مقدم بر وجود انار است؛ زیرا در برخی نخلی- اناری‌های ساسانی، هنرمندان، انار مرکزی را به اشکال قلبی، بادامی، دایره‌ای، کوزه‌ای یا ... طرح‌اندازی کرده‌اند اما ویژگی‌های کلی گل، همچنان با اناری- نخلی‌ها برابری می‌کند. تصویر ۶، دو نمونه از گل‌های تغییریافته را بر کاسه‌ای ساسانی متعلق به موزه متروپولیتن نیویورک نشان می‌دهد (URL 3). همچنین آرایه پارچه‌ای از موزه هنرهای تزیینی پاریس، نمونه دیگری برای انارهای دگرگون‌شده است (پوپ و اکرمن-ب، ۱۳۸۷: ۲۰۰). پس اناری‌های ساسانی اقسام گوناگون برگ نخلی‌هایی‌اند که بخشی قلبی، کوزه‌ای، اناری، دایره‌ای یا ... به آنها افزوده می‌گردد.

تصویر ۳. جام، همدان، قرن های ۶ و ۷ ق.م.، موزه سین‌سیناتی آمریکا (گیرشمن، ۱۳۷۱: ۹۶)



تصویر ۴. نیلوفری ساسانی، کاخ کیش، دوره ساسانی (بالتروشائیتیس، ۱۳۸۷: ۷۶۸)



تصویر ۵. اناری ساسانی، کاخ کیش دوره ساسانی (بالتروشائیتیس، ۱۳۸۷: ۷۷۳)

اکنون اگر نمونه‌های بازمانده از نخلی‌ـ اناری‌ها در سده‌های نخست، بتوانند مراحل تحول و تداوم آنها را بازسازی کنند، آنگاه می‌توان بر اهمیت این آرایه در شکل‌گیری و پیدایی اناری‌های میانه اسلامی تأکید گذارد.

نخلی‌ـ اناری‌ها در سده‌های نخست اسلامی

ایران سده‌های نخست، تحت لوای حکومتی درآمد که میراث‌بر سنت‌های هنری میان‌رودان بود. پس دور نیست تداوم آرایه‌ای مانند برگ نخلی با هنر نوظهور منافاتی نداشته باشد و حتی در مقدس‌ترین اماکن اسلامی یعنی مساجد نیز به‌کار رود. مسجد جامع نایین (حدود ۳۵۰ ه.ق.) یکی از این بناهاست (پوپ و اکرمن-پ، ۱۳۸۷: ۲۶۶ و ۲۶۹). جالب آن که در تزیینات این بنا، علاوه‌بر برگ نخلی، نیلوفرهای درشت تمام‌رخ یا گلواره نیز دیده می‌شود. بنابراین آرایه‌های مذکور در این دوران نیز متفاوت از یکدیگر به‌کار رفته‌اند. انار بهشتی درامتداد انار مقدس پیشااسلامی، در این سده‌ها همچنان تداوم دارد. حاشیه قرآنی در مجموعه خلیلی، مزین به دو بال بزرگ ساسانی است که انارها و مخروط‌های کاج به‌شکل متناوب از آن سربرآورده‌اند (Rogers, 2010: 33). همچنین کاشی‌ای از ری در موزه متروپولیتن نیویورک به‌شماره ۲۰۱۲۰۱۰۶، نقش انار را در آستانه ظهور سلجوقیان نشان می‌دهد (URL ۴).

ترکیب انار و نخلی به پیروی از هنر دوره ساسانی ادامه می‌یابد. کاسه‌ای سفالین از سده‌های سوم یا چهارم ه.ق. در مجموعه آرتور پوپ، یکی از جالب‌ترین آنهاست (پوپ و اکرمن-ت، ۱۳۸۷: ۵۷۴) زیرا هنرمند با طراحی درخت نخلی رئالیستی، بخش قلبی پیشااسلامی را فراموش نکرده و نقشی فراواقع و نامأنوس ساخته است. دیگر نمونه‌های برجای مانده، چنین ساختار ناآشنایی ندارند و به نقوش پیشااسلامی، بسیار شبیه‌اند. گفتنی است بررسی آثار سده‌های نخست سختی‌های بسیار دارد از جمله ابهام در تاریخ‌گذاری دقیق آثار، محل تولید آنها و یا شناخت هنرمندان هر دربار و جابه‌جایی‌شان که منجر به انتقال سبک‌ها و آرایه‌ها شده است. برای رسیدن به نتیجه‌ای پذیرفتنی‌تر، آرایه‌های سده‌های نخست را با دو شیوه و در دو حوزه جغرافیایی گوناگون مطالعه خواهیم کرد. شیوه نخست، روش مطالعه نقش‌مایه‌هاست که با توصیف و تحلیل آرایه‌های تنگی زرین از دوره سامانی (حوزه هنری شرق ایران)، ارائه شده است. شیوه دوم، با ردیابی سبک هنرمندی خاص، نقش را دنبال می‌کند. حضور *ابن‌بواب* در دربار شیراز (حوزه هنری غیرخاوری ایران) و شیوه شناخته‌شده وی، در این بحث بررسی می‌گردد.

شیوه نخست: تصویر ۷، تنگی زرین را از دهه ۳۳۰ ه.ق. در موزه رضا عباسی تهران (به شماره ۲۶۱۶) نشان می‌دهد. بر روی شکم این تنگ، گل‌هایی با ویژگی ساسانی دیده می‌شود (با دایره‌ای سیاه در تصویر ۷ مشخص شده‌اند): گلبرگ‌های نابرابر در نقطه پایینی آرایه، زیربخش افزوده بادامی به‌هم پیوسته‌اند. تنگ سامانی، به‌کارگیری آرایه یادشده را در اوایل سده چهارم ه. ق. مستند می‌سازد. همچنین پارچه‌ای ابریشمی در موزه ملی ایران به‌شماره ۸۵۶۰ از دو سده نخست اسلامی (روح‌فر، ۱۳۸۰: ۱۷)؛ بافته‌ای ابریشمی از ۳۹۳ ه.ق. در موزه کلیولند (همان: ۲۱) و پارچه‌ای از سده چهارم ه.ق. (پوپ و اکرمن-الف، ۱۳۸۷: ۹۸۳) برخی دیگر از آثار قابل‌استنادند. اما شاید از جالب‌ترین نمونه‌ها در بررسی نقوش حوزه شرق، سه قطعه گوشواره باقی‌مانده از بنایی در نیشابور متعلق به سده‌های سوم و چهارم ه.ق. باشد که اکنون در موزه متروپولیتن نگهداری می‌شوند (تصویر ۸). این نمونه‌ها، اناری‌های اسلامی را با بخش مرکزی کوزه‌ای، اناری و اشکی در اندازه‌های بزرگ نشان می‌دهند.

شیوه دوم: در این روش، پیگیری سبک هنرمندی خاص (در اینجا ابن‌بواب) و مسیرهای جابه‌جایی او، حضور و انتقال آرایه را نشان می‌دهد. ابوالحسن علاءالدین علی‌بن‌هلال معروف به ابن‌بواب، از هنرمندان بنام سده چهارم ه.ق. است. پدرش، دربان بارگاه آل‌بویه بود[۱۰] (فکرت، ۱۳۶۹: ۱۴۰به‌نقل از ابن‌تغری بردی) و خودش، در عراق و ایران زندگی کرده است. گرچه

تصویر ۶. کاسه نقره زراندود، ساسانی، موزه متروپولیتن نیویورک، شماره ۵۹,۱۳۰,۱ (mebmuseum.org)

تصویر ۷. تنگ زرین، ۳۳۰ ه.ق.، موزه رضاعباسی، تهران، شماره ثبت ۲۶۱۶ (نگارنده)

ابن‌بواب بیشتر به‌دلیل استادی در خوش‌نویسی، شهرت دارد اما برخی منابع درباره توانایی او در تذهیب و آرایه‌بندی سخن گفته‌اند. دایره‌المعارف بزرگ اسلامی، او را خوش‌نویس و مُذهب معرفی کرده (همان) و در جایی دیگر به‌نقل از دایره‌المعارف اسلامی بیروت می‌نویسد: «پیش از آنکه خوش‌نویس شود به نقاشی و نگارگری خانه‌ها اشتغال داشت، سپس به تذهیب کتب پرداخت و سرانجام به کتابت روی آورد» (همان: ۱۴۱). *رایس* معتقد است آشنایی ابن‌بواب با تذهیب و نگارگری، او را برای ایجاد دگرگونی زیبایی‌شناسانه در خط *ابن‌مقله* توانا کرده است (همان). نقلی باواسطه از ابن‌بواب در "معجم‌الادبا"ی *یاقوت حموی* نیز دیده می‌شود که سندی کهن مبنی‌بر توانایی هنرمند در اجرای تذهیب است (همایونفرخ، ۱۳۴۵: ۱۰به‌نقل از یاقوت حموی). در میان آثار منسوب به ابن‌بواب، قرآنی در مجموعه چستربیتی (شماره ۱۴۳۱) نگهداری می‌شود که به نظر بیشتر کارشناسان، بی‌هیچ شبهه‌ای به خط و تذهیب وی است. در کاتالوگ مجموعه آمده: «خوش‌نویسی و تذهیب این قرآن، هر دو، اثر ابوالحسن علی است که بیشتر به ابن‌بواب شناخته می‌شود.» (URL 1). *آن ماری شیمل*[۱۱] (همو، ۱۳۶۸: ۴۸) و *دبیری‌نژاد* (همو، ۱۳۵۱: ۵۶) نیز، نسخه چستربیتی را اثر ابن‌بواب می‌دانند. از همه مهم‌تر در ترقیمه قرآن نام علی‌بن‌هلال و تاریخ ۳۹۱ ه.ق. خواناست. بنابراین می‌توان شیوه هنری ابن‌بواب را از آرایه‌های نسخه چستربیتی دریافت. بررسی آرایه‌های این قرآن (تصویر ۹) به‌کارگیری گسترده نقوش نخلی‌ـ اناری را در شیوه هنری ابن‌بواب نمایان می‌سازد. پس حضور و فعالیت این هنرمند در حوزه هنری ایران، دلیلی دیگر بر رواج نخلی‌ـ اناری‌هاست.

روایت یاقوت حموی، یکی از مدارک معتبری است که فعالیت ابن‌بواب را در دربارهای ایران مستند می‌سازد: «مؤلف کتاب *المفاوضه* گوید: ابوالحسن علی‌بن‌هلال مشهور به ابن‌البواب به من گفت: در شیراز عهده‌دار کتابخانه بهاءالدوله پسر عضدالدوله بودم. این کتابخانه را به من سپرده بودند و سرپرستی آن را داشتم.» (همایونفرخ، ۱۳۴۵: ۱۰؛ فکرت، ۱۳۶۹: ۱۴۱ و ۱۴۲) حضور یک هنرمند به تربیت شاگردان و رواج سبک وی می‌انجامد. بنابراین جدا از پراکندگی نخلی‌ـ اناری‌ها که در بررسی آرایه‌ها دیده شد، وجود هنرمندانی مانند ابن‌بواب خود دلیلی دیگر بر تداوم این نقش در سده‌های نخست هجری است؛ نقشی که مدارک موجود نیز، حضورش را درحدود ظهور سلجوقیان آشکار می‌کند. برای نمونه پارچه‌ای ابریشمی متعلق به سده‌های پنجم و ششم ه.ق. در موزه ویکتوریا و آلبرت لندن (پوپ و اکرمن- الف، ۱۳۸۷: ۹۹۰) و یا آرایه‌های قرآنی از اوایل سده پنجم ه.ق. که در اصفهان کتابت و تذهیب شده (تصویر ۱۰)، همان ویژگی‌های نخلی‌ـ اناری قرآن چستربیتی را با اندک دگرگونی‌هایی نشان می‌دهند. قرآنی در متروپولیتن از سده ششم ه .ق. نیز آرایه اناری را در شبیه‌ترین حالت به نمونه‌های

تصویر ۸. گوشواره، نیشابور، قرن‌های ۴-۳ ه.ق، موزه متروپولیتن نیویورک (mebmuseum.org؛3)

تصویر ۹. نمونه‌هایی از نخلی‌ـ اناری در قرآن ابن‌بواب، ۳۹۱ ه.ق.، مجموعه چستربیتی، ثبت‌شده به شماره ۱۴۳۱ (www.cbl.ie)

سده‌های میانی و متأخر اسلامی نشان می‌دهد (تصویر ۱۱). به‌علاوه از همین دوره و مقارن با ظهور سلجوقیان، آرایه‌هایی مشابه نیلوفر نیم‌رخ نیز برجای مانده است (تصویر ۱۲)؛ یعنی همان نکته‌ای که پوپ براساس آن، سیر ظهور شاه‌عباسی را شرح می‌دهد. باوجود حضور هم‌زمان این دو آرایه ـ نخلی اناری و نیلوفری اسلامی ـ در اوایل دوره سلجوقی و پس از آن، اثبات یا رد دیدگاه پوپ درحدود سده‌های میانی نیازمند بررسی‌های دیگر است. اما تا بدین‌جا می‌توان گفت صرف‌نظر از ضرورت وجود نقش‌مایه‌ای واسط در دوره گسست، ویژگی‌های ساختاری اناری‌های اسلامی به اناری‌های ساسانی نزدیک‌تر است تا نیلوفر نیم‌رخ باستانی. این نکته اهمیت نخلی‌ها را برای جانشینی نیلوفری حتی در سده‌های بعد نیز پررنگ‌تر می‌نماید.

پیشنهاد برای پژوهش‌های آینده

روشن است بررسی جنبه‌های گوناگون این نظر در پژوهش‌های آتی، می‌تواند منجر به تصحیح و استحکام دیدگاه‌های تازه گردد. دراین‌راستا می‌توان چنین مطالعاتی را شکل داد: پیگیری تحولات نخلی‌ها از دوره سلجوقی به بعد و یا نگاهی موشکافانه به دگردیسی آرایه‌های نخلی و نیلوفری در هنر مانویان به‌مثابه هنری برخاسته از سنت‌های بصری میان‌رودان که تا شرق دور امتداد می‌یابد. همچنین، ضمن پیشرفت تحقیق حاضر، آرایه‌هایی مشابه نیلوفری‌های نیم‌رخ در هنر سده‌های نخست اسلامی مشاهده گردید (برای نمونه پارچه‌ای ابریشمی در موزه متروپولیتن از سده‌های دوم و سوم ه.ق. به‌شماره ۴۶,۱۵۶,۶؛ و یا بشقاب نقره زراندود از سده دوم ه.ق. در همان موزه به‌شماره ۶۳,۱۸۶؛ هر دو نمونه در سایت موزه متروپولیتن به آدرس www.mebmuseum.org قابل‌دسترسی است). گرچه با دیدگاه تحلیل ساختاری مقاله حاضر، این آرایه‌ها از اناری‌های اسلامی فاصله دارند؛ اما می‌توان در قالب تحقیقی مستقل، حضور یا عدم حضور نیلوفری‌های نیم‌رخ در سده‌های نخست را بازبینی نمود.

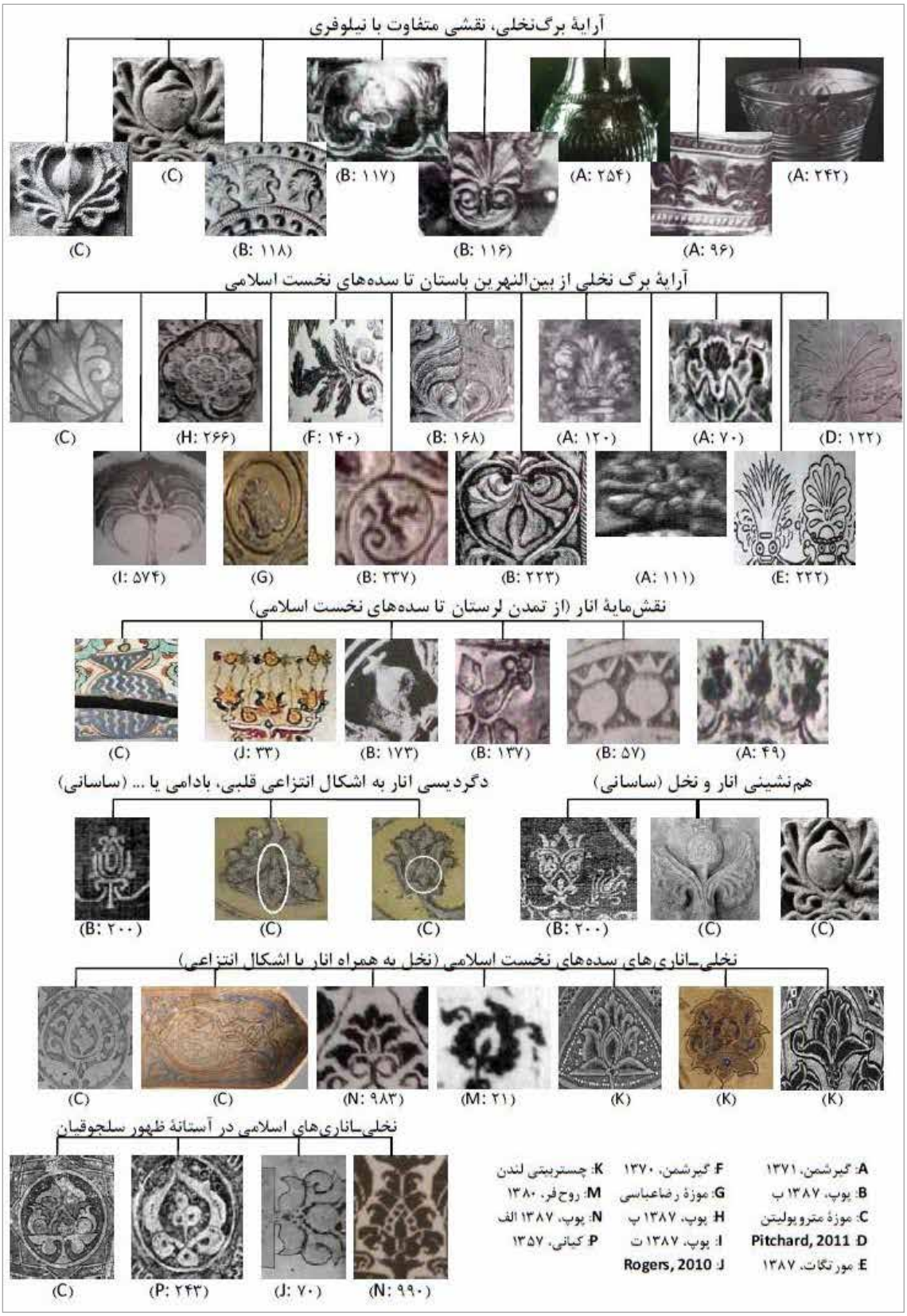
پس‌نگری تصویری

یافته‌های این پژوهش، نتیجه بررسی دقیق تصاویر آثار برجای‌مانده از هنر ایران پیشاآریایی تا سده‌های نخست اسلامی بود. به‌دلیل کثرت تصاویر، انتشار تمامی آنها در متن مقاله میسر نگردید؛ ازاین‌رو، توضیحات کامل و آدرس دقیق منابع برای دستیابی به تصویرها در متن آورده شده‌اند. تصویر ۱۳، جمع‌بندی مراحل و یافته‌های پژوهش به همراه مستندات تصویری است. اصل هر تصویر را باتوجه‌به آدرس درون متن یا راهنمای نمودار در کتاب‌ها و سایت‌های مربوط با آنها می‌توان یافت.

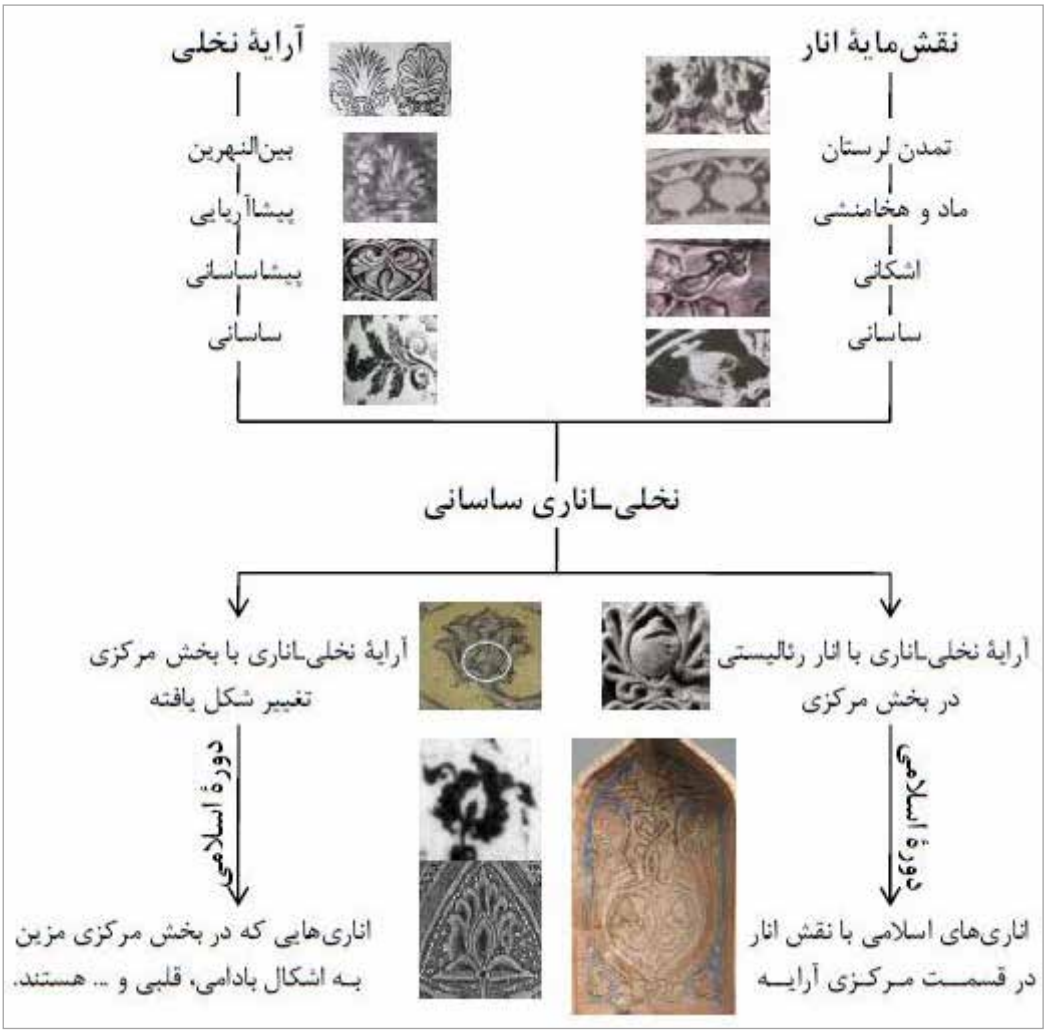
تصویر ۱۰. قرآن، قرن ۵ ه.ق.، اصفهان، مجموعه خلیلی، شماره ۸۹ (Rogers, 2010: 70)

تصویر ۱۱. قرآن، ۵۳۱ ه.ق.، موزه متروپولیتن، شماره ۱۹۹۶,۲۳۸,۲ (mebmusuem.org؛4)

تصویر ۱۲. قرآن به خط علی، قرن ۵ ه.ق.، مجموعه کاشانی، تهران (لینگز، ۱۳۷۷: ۴۱)



تصویر ۱۳. داده‌های تصویری متن پژوهش (نگارنده)



تصویر ۱۴. پیدایش و سیر تحول اناری‌های اسلامی از آرایه‌های انار و برگ‌نخلی (نگارنده)

نتیجه‌گیری

پوپ، اناری- اسلامی (شاه‌عباسی) را نتیجه دگرگونی نیلوفر نیم‌رخ می‌داند. مطابق این ایده، سیر تحول در سده‌های نخست اسلامی (پیش از سلجوقیان) مبهم است. گمان‌های پوپ درباره ابقای نقش در داخل ایران و یا انتقال مجدد آن از شرق دور نیز قابل‌اثبات نیستند. ازاین‌رو می‌بایست، آرایه‌ای جانشین برای نیلوفری یافت که دگردیسی آن بتواند ظهور اناری- اسلامی را بی‌هیچ گسستی نشان دهد. به‌استناد حضور آرایه برگ نخلی در هنر میان‌رودان و ایران پیشامادی و نیز به‌دلیل ویژگی‌های ساختاری‌اش، جانشینی این آرایه ممکن به‌نظر می‌آید. خصوصیات سه‌گانه اناری- اسلامی به ویژگی‌های برگ نخلی بسیار نزدیک است. هم‌نشینی برگ نخلی با موتیف انار از میانه اشکانی و به‌ویژه ساسانی، امکان جانشینی را تقویت می‌کند. حاصل این هم‌نشینی، اناری‌های ساسانی است که به‌شکل نخلی‌ـ اناری‌ها در سده‌های نخست هجری (دوره گسست در نظر پوپ) تکرار می‌شوند. حضور نخلی‌ـ اناری‌ها (اناری‌های پیشاسلجوقی) در سده‌های اول هجری از دو شیوه، قابل‌استنادند: پیگیری خود نقش و ردیابی هنرمندانی که این آرایه را به‌کار برده‌اند. تنگ زرین سامانی (در حوزه هنری شرق) و حضور ابن‌بواب در شیراز (حوزه هنری غرب) و شناخت دقیق شیوه او، نشان می‌دهد پیش از سلجوقیان نیز آرایه نخلی به‌همراه بخش افزوده (اناری) مرکزی، در هنر ایران کاربرد داشته است. ازاین‌رو اگر اناری- اسلامی (شاه‌عباسی)، امتداد برگ نخلی‌ها درنظر گرفته شود، تداوم و تحول آن بی‌هیچ وقفه‌ای قابل‌ردیابی است (چکیده آنچه گفته شد در نمودار تصویر ۴۱ دیده می‌شود).

پی‌نوشت

۱. Arthur Pope (1881-1969)؛ باستان‌شناس و نویسنده مجموعه سیری در هنر ایران.
۲. تنها استثنا در میان شاه‌عباسی‌ها، نمونه‌ای با نام شاه‌عباسی افشان است که در آن تمامی گلبرگ‌ها به‌دنبال هم ترسیم می‌شوند. گویی هر گلبرگ از پشت گلبرگ زیرین خود خارج شده است. این شاه‌عباسی از ابداعات طراحان سده‌های متأخر اسلامی است و در قانون کلی طراحی شاه‌عباسی‌ها، نمونه‌ای نادر و قابل‌اغماض است.
۳. برای آگاهی بیشتر بنگرید به: آرتور پوپ، ۱۳۸۷، سیری در هنر ایران، ج ششم، تهران: علمی و فرهنگی، ۲۷۵۸ – ۲۷۶۱.
4. www.cbl.ie
۵. Sir John Hubert Marshall (1876- 1958)؛ باستان‌شناس و سرپرست گروه باستان‌شناسی هند در سال‌های ۱۹۰۲ تا ۱۹۳۲ م.
۶. Roman Grishman (1895- 1979)؛ باستان‌شناس فرانسوی روسی‌تبار.
۷. Jurgis Baltrusaitis (1903 – 1988)؛ مورخ هنر سده‌های میانی.
۸. Anton Moortgat (1897 – 1977)؛ باستان‌شناس آلمانی.
۹. جایگاه نقش انار در هنرهای پیشاآریایی را می‌توان به‌ویژه در مفرغینه‌های لرستان دید. برای آگاهی بیشتر بنگرید به: گیرشمن، رمان (۱۳۷۱). هنر ایران در دوره ماد و هخامنشی. ترجمه عیسی بهنام، تهران: علمی و فرهنگی، ۴۱ـ۸۲.
۱۰. بیشتر پژوهشگران، حضور پدر ابن‌بواب را در دستگاه آل‌بویه می‌دانند. تنها دبیری‌نژاد می‌نویسد: «پدرش دربان القادر بالله عباسی (۳۳۲ـ۳۸۱) و از حاجبان دستگاه خلافت بود.» (دبیری‌نژاد، ۱۳۵۱: ۵۳)
۱۱. Annemarie Schimel (1922 – 2003)؛ مستشرق و پژوهشگر آلمانی.

منابع و مآخذ

- ادواردز، آرتور سسیل (۱۳۶۸). **قالی ایران**. ترجمه مهین‌دخت صبا، تهران: فرهنگسرا.
- اقدسیه، هادی (۱۳۳۶). طرح ختایی و گل‌های شاه‌عباسی، **مجله نقش و نگار**. (۳)، ۳۶-۳۰.
- بالتروشائیتس، یوردیس (۱۳۸۷). گچ‌بری ساسانی، آرایه‌ها، ترجمه نوشین‌دخت نفیسی، **سیری در هنر ایران**. ج ۲، ویراست سیروس پرهام، چاپ نخست، تهران: علمی و فرهنگی.
- بلخاری، حسن (۱۳۸۹). نیلوفر ایرانی، نیلوفر بودایی، **نشریه نگره. (۱۶)، ۲۵-۱۹.**
- پرهام، سیروس (۱۳۶۴). **دستبافت‌های عشایری و روستایی فارس**. ج ۱، چاپ نخست، تهران: امیرکبیر.
- پوپ، آرتور و اکرمن، فیلیس (۱۳۸۷- الف). **سیری در هنر ایران**. ج ۱۱، ویراست سیروس پرهام، چاپ نخست، تهران: علمی و فرهنگی.
- _____ (۱۳۵۱). اثرات فرهنگی ایران هخامنشی و دیانت زردشتی در تکوین این دوره، **هنر و مردم**. دوره جدید، (۱۱۴)، ۶۳ـ۴۸.
- _____ (۱۳۷۱). **هنر ایران در دوران ماد و هخامنشی**. ترجمه عیسی بهنام، چاپ دوم، تهران: علمی و فرهنگی.
- _____ (۱۳۸۷- ب). **سیری در هنر ایران**. ج ۷، ویراست سیروس پرهام، چاپ نخست، تهران: علمی و فرهنگی.
- _____ (۱۳۸۷- پ). **سیری در هنر ایران**. ج ۸، ویراست سیروس پرهام، چاپ نخست، تهران: علمی و فرهنگی.
- _____ (۱۳۸۷- ت). **سیری در هنر ایران**. ج ۹، ویراست سیروس پرهام، چاپ نخست، تهران: علمی و فرهنگی.
- _____ (۱۳۸۷- ث). تاریخچه هنر فرش‌بافی، ترجمه مصطفی ذاکری، **سیری در هنر ایران**، ج ۶، ویراست سیروس پرهام، چاپ نخست، تهران: علمی و فرهنگی.
- خلیلی، ناصر (۱۳۷۹). **مجموعه شاهکارهای هنر اسلامی**. ج ۱، تهران: کارنگ.
- _____ (۱۳۸۰). **مجموعه شاهکارهای هنر اسلامی**. ج ۲، تهران: کارنگ.
- دبیری‌نژاد، بدیع‌الله (۱۳۵۱). سیر خوش‌نویسی در قرن پنجم هجری و ظهور ابن‌بواب، **هنر و مردم**. دوره جدید، (۱۲۱)، ۵۷ـ۵۳.

- روح‌فر، زهره (۱۳۸۰). **نگاهی بر پارچه‌بافی دوران اسلامی**. چاپ نخست، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم‌انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
- شیمل، آن‌ماری (۱۳۶۸). **خوش‌نویسی و فرهنگ اسلامی**. ترجمه اسدالله آزاد، چاپ نخست، مشهد: آستان قدس رضوی.
- عصاره، امیرحسین و آقاکابلی، علی (۱۳۸۱). **فرهنگ تخصصی واژگان فرش**. اصفهان: گلدسته.
- عکاشه، ثروت (۱۳۸۰). **نگارگری اسلامی**. ترجمه غلامرضا تهامی، چاپ نخست، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
- غروی، مهدی (۱۳۵۰). اثرات هنر و معماری هخامنشیان در خلق شاهکارهای هنری عصر آشوکا، **هنر و مردم**. دوره جدید (۱۰۷ و ۱۰۸)، ۱۱۷ـ۹۷.
- فکرت، محمدآصف (۱۳۶۹). ابن‌بواب، **دایره‌المعارف بزرگ اسلامی**. ج ۳، چاپ نخست، تهران: مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.
- کیانی، محمدیوسف (۱۳۵۷). **سفال ایرانی**. چاپ نخست، تهران: مخصوص نخست‌وزیری.
- گیرشمن، رمان (۱۳۷۰). **هنر ایران در دوره پارتی و ساسانی**. ترجمه بهنام فره‌وشی، چاپ دوم، تهران: علمی و فرهنگی.
- لینگز، مارتین (۱۳۷۷). **هنر خط و تذهیب قرآنی**. ترجمه مهرداد قیومی بیدهندی، چاپ نخست، تهران: گروس.
- معمارزاده، محمد (۱۳۸۸). **آثار ایرانی موجود در کاخ‌موزه آرمیتاژ**. چاپ نخست، تهران: دانشگاه الزهرا (س).
- مورتگات، آنتون (۱۳۸۷). **هنر بین‌النهرین باستان، هنر کلاسیک خاور نزدیک**. ترجمه زهرا باستی و محمدرحیم صراف، چاپ سوم، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم‌انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
- همایونفرخ، رکن‌الدین (۱۳۴۵). تاریخچه کتاب و کتابخانه در ایران. **هنر و مردم**. دوره جدید، (۵۱)، ۱۰ـ۷.

- Pritchard, B. James (2011). The Ancient Near East. an anthology of texes and pictures. London: Princeton & Oxford.
- www.explorewithmwnf.net/museum_items.php?id=Mus21;ir;EPM (بازیابی شده در: ۲۴ تیر ۱۳۹۲)
- Rogers, J. M. (2010). The Arts of Islam, Masterpieces from the Khalili Collection. Singapore: Thames & Hudson.
- www.cbl.ie/cbl_image_gallery/collection/detail.aspx?imageId=163&ImageNumber=T0000358&collectionId=2&page=1 (بازیابی شده در:۲۴ تیر ۱۳۹۲)
- www. mebmuseum.org/collection/the-collection-online/search/324394?rpp=30&pg=rndkey=201507088ft=*&who=sasanian&pos=160 (بازیابی شده در:۱۵ تیر ۱۳۹۴)
- www.mebmuseum.org/collection/the-collection-online/search/447188?rpp=30&pg=11&mdkey=20150708&ft=*&deptids=14&pos=329 (بازیابی شده در: ۱۵ تیر ۱۳۹۴)
- www.mebmusuem.org/collection/the-collection-online/search/449460?rpp=30&pg=2&gallerynos=453&mdkey=20150707&ft=*&pos=34 (بازیابی شده در: ۱۵ تیر ۱۳۹۴)
- www.mebmuseum.org/collection/the-collection-online/search/453369?rpp=30&pg=8&gallerynos=453&rndkey=20150707&ft=*&pos=216 (بازیابی شده در: ۱۵ تیر ۱۳۹۴)

دریافت مقاله: ۹۳/۰۶/۱۵
پذیرش مقاله: ۹۴/۰۶/۲۸

دوفصلنامه علمی- ترویجی پژوهش هنر
سال پنجم، شماره دهم، پاییز و زمستان ۱۳۹۴

روش بازخوانی کتیبه بالای طاق‌نمای ورودی گنبد غفّاریه مراغه براساس الگوی تطبیقی– تاریخی

پروین سلیمانی* رضا وحیدزاده حمید فرهمندبروجنی*****

چکیده

گنبد غفّاریه، یکی از مهم‌ترین بناهای تاریخی شهرستان مراغه است که به‌دستور *ایلخان ابوسعید* احداث شده است. کتیبه‌های کاشی نفیس این بنا با فن معرق و لعاب‌پران ساخته شده‌اند. ازکتیبه سردر ورودی، قسمت‌های زیادی باقی نمانده است و متن آن در هیچ منبعی وجود ندارد؛ به‌همین‌دلیل مشخص نیست این گنبد برای چه شخصی ساخته شده است. در نمای خارجی این بنا کتیبه‌ای با نام سلطان ابوسعید ایلخان وجود دارد که آسیب زیادی دیده و بخش عمده آن تخریب شده است. متن این کتیبه را *آندره گدار* در دهه ۱۳۹۰ میلادی خوانده و ثبت کرده است. یکی از اهداف مهم نگارندگان، خوانش مجدد متن کتیبه بود، به این دلیل که درحین بررسی‌های مربوط به مرمت و حفاظت اثر، متوجه ناهمخوانی میان قرائت گدار و شواهد و آثار کتیبه کاشی‌کاری که به‌صورت فرورفتگی و برجستگی (داغ) بر روی لایه گچ باقی مانده، شدند. این شواهد گویای این بود که ممکن است در خوانش مجدد اثر اطلاعات متفاوتی به‌دست آید. حفظ تمامیت و اصالت اثر تاریخی ایجاب می‌کرد که‌این اطلاعات، هرچند اندک باشند، به‌صورت دقیق و شفاف‌تری ثبت و ضبط گردند. باتوجه‌به فرسودگی زیاد اثر، ضروری به‌نظر می‌رسید که خوانش دقیق‌تر و روشمند از آن، پیش از آنکه به‌کلی شواهد تاریخی محو و نابود شوند، صورت بپذیرد. پرسش متن حاضر نیز درپی به‌دست‌آوردن کلیدواژه‌های اصلی کتیبه گنبد غفّاریه است. برای این منظور، پس از تهیه طرح‌ها و مطابقت با تصویرها و مقایسه با کتیبه‌های مشابه، متن صحیح مشخص‌گردید. این پژوهش، کاربردی و مبتنی‌بر گردآوری اطلاعات براساس مطالعات میدانی و کتابخانه‌ای و تحلیل شواهد و مقایسه با نمونه‌های مشابه است. این کتیبه و کتیبه‌های بی‌شمار دیگر به‌دلیل شرایط گوناگون درمعرض نابودی هستند، بازخوانی متن و ثبت و ضبط شواهدِ مربوط به قسمت‌های درحال تخریب، می‌تواند در حفظ اصالت کتیبه‌ها و اطلاعات باارزش تاریخی و فرهنگی مرتبط با آنها و همچنین مقابله با مداخلات اشتباه، مؤثر باشد. از یافته‌های مهم این تحقیق، می‌توان به تعریف یک روش برای ردیابی و ثبت آثار درحال فراموشی کتیبه‌های کاشی‌کاری آسیب دیده، ارائه متن تصحیح‌شده از کتیبه بالای طاق‌نما و شناسایی بخش‌های جدیدی از آن اشاره کرد. همچنین تلاش شد تا ضمن تحلیل بار معنایی واژگان جدید یافته‌شده و تغییر نسبی مفهوم کتیبه پس از خوانش مجدد، حساسیت موضوع ثبت متون کتیبه‌های تاریخی و اهمیت کاربرد روش‌های دقیق‌تر مستندسازی در زمینه حفاظت و مرمت آنها، تبیین شود.

کلیدواژگان: گنبد غفّاریه، کتیبه، بازخوانی، آندره گدار، ثلث، ریحان.

---

* . کارشناس ارشد مرمت اشیای تاریخی فرهنگی، دانشگاه هنر اصفهان. soleimani.parvin@yahoo.com
** . دکترای مرمت اشیای تاریخی- فرهنگی، دانشگاه هنر اصفهان.
*** . دانشجوی دکتری مرمت اشیای تاریخی- فرهنگی، دانشگاه هنر اصفهان.

مقدمه

برج‌مقبره‌های شهرستان مراغه را آندره *گدار*[۱] فرانسوی مطالعه کرده که نتایج آن را ابوالحسن سروقد مقدم در کتاب "آثار ایران" در سال۶۶-۱۳۶۵ه.ش. ترجمه کرده است (گدار و همکاران، ۱۳۷۱)؛ در یکی از بخش‌های آن به برج‌مقبره‌های این شهرستان، گنبد غفّاریه و همین‌طور به تزیینات و کتیبه‌های آن پرداخته شده است. این بنا مربوط به دوران ایلخانان مغول در شهرستان مراغه است که درحال‌حاضر بخش زیادی از تزیینات بنا تخریب شده است. بخش‌های عمده‌ای از کتیبه‌های گنبد نیز آسیب دیده و درمعرض تخریب بیشتر هستند. نگارندگان در بررسی‌های مرمتی- حفاظتی خود، متوجه ناهمخوانی طرح‌های ترسیمی از کتیبه و عکس‌های تهیه‌شده با متن کتاب آثار ایران شدند؛ احتمال داده شد که در خواندن متن کتیبه اشتباه شده باشد. پس از بررسی‌های دقیق نگارندگان، این موضوع مشخص شد که متن واقعی کتیبه و ثبت گدار باهم تفاوت‌هایی دارند. با نادیده‌گرفتن نقایص موجود در ثبت انجام‌شده و احتمال ازبین‌رفتن داغ کاشی (برای آثار مشابه با موضوع تحقیق) در گذر زمان، به‌دلیل شرایط محیطی، بخشی از هویت و اصالت این کتیبه ازبین می‌رفت. این درحالی بود که موضوع تحلیل ارزشی دقیق اثر و توجه به هویت و اصالتمندی آن حین عملیات حفظ و نگهداری، از مهم‌ترین موضوعات حوزه مطالعات میراث فرهنگی است که در اسناد بین‌المللی ازجمله سند نارا به‌طور جدی به آن پرداخته شده است.[۲]

باتوجه‌به‌این امر، مهم‌ترین هدف این پژوهش خواندنِ صحیح کتیبه بالای طاق‌نمای مرکزی گنبد غفّاریه است که به‌سبب ذکر نام سلطانی که در عهد او این بنا ساخته شده و مهم‌ترین نشانه تاریخی موجود در این اثر نیز است، به‌عنوان یک سند مکتوب بر سایر شواهد ازجمله نقل‌قول‌ها یا ویژگی‌های سبکی ارجحیت دارد (بهپور،۸۴:۱۳۸۴). این اثر همچنین دارای ارزش‌های هنری و زیبایی‌شناختی ویژه‌ای نیز هست. تلاش برای بازشناسی و بازخوانی متن کتیبه در شناخت بهتر ارزش‌های فرهنگی این اثر بسیار تأثیرگذار بود. منابع بین‌المللی کتیبه‌ها را نمونه‌ای از یادمان‌ها (عمدی)[۳] معرفی می‌کنند و نظریه‌پردازان برجسته حوزه میراث فرهنگی ازجمله *آلویس ریگل* بر ارزش ویژه چنین آثاری تأکید داشته‌اند (Riegl, 1982). *مهدی حجت* نیز در کتاب خویش می‌نویسد:«دارای ارزش‌های زیبایی‌شناسانه، تاریخی، مستند، شناسانه،...ولی تأثیر اولیه آن همیشه عاطفی است زیرا نمادی از هویت و تداوم فرهنگی ماست» (حجت،۱۳۸۱: ۸۸).

یکی از مهم‌ترین مسائلی که می‌تواند صدمات جبران‌ناپذیری به این نوع یادمان‌های ارزشمند تحمیل کند، مرمت‌های اشتباه به‌دلیل بی‌توجهی به محتوای کتیبه است که درنتیجه فقدان یک خوانش صحیح از متن اصیل می‌تواند اتفاق بیافتد؛ نتیجه آن، ازبین‌رفتن هویت و اصالتمندی اثر خواهد بود. در نظریه‌های نوین حفاظت، این نوع بررسی‌ها را مصداقی از ارزیابی آثار براساس ارزش‌های هنری، تاریخی و ارزش‌های استفاده می‌دانند که در منشور ونیز انعکاس پیدا می‌کند (Jokilehto, 1986: 4). انجام این ارزیابی‌ها پیش از شروع عملیات مرمت و حفاظت و همچنین حین انجام مداخله حفاظتی، ضروری است.

مجموعه نقوش و حروف و کلمات موجود در یک کتیبه، در کنار هم یک کلیت جامع، به‌مثابه یک اثر هنری و تاریخی را شکل می‌دهند. اگر هر جزء این کتیبه جداگانه درنظر گرفته شود، اهمیت زیباشناختی خاصی نخواهند داشت. ممکن است که آنها تنها دارای ارزشی ایجادی ازنظر زیبایی مصالح و خالص‌بودن کار دستی به‌کاررفته در آنها، باشند (برندی، ۱۳۸۸: ۴۸). بااین‌حال، اثر به‌عنوان یک سند تاریخی به تک‌تک این اجزا برای ارائه یک واقعیت اصیل تاریخی، وابسته است. برای بررسی این نوع یکپارچگی مؤلفه‌هایی ارائه شده است (Andrus et al., 2002: 44-45 ؛ میونزویناس، ۷۲:۱۳۸۹). این مسئله منافی این امر نیست که در یک اثر هنری، همه عناصر به هم مربوط هستند و بر اثر این ارتباط، وحدتی پدید می‌آورد که ارزش آن از حاصل جمع ساده آن عناصر بیشتر است (رید، ۴۶:۱۳۸۱). به این ترتیب، اصالت یک اثر چه به‌عنوان یک کلیت تجزیه‌ناپذیر هنری و چه به‌مثابه یک سند و متن تاریخی، به شناخت دقیق و حفاظت تک‌تک بخش‌ها و اجزای مادی آن وابسته است (والتر،۲۱:۱۳۸۲). با تخریب یا فراموشی بخش‌هایی از یک اثر تاریخی، اصالت آن به خطر می‌افتد (فیلدن و یوکیلهتو، ۴۱:۱۳۸۶).

در اینجا ضروری است که توضیح مختصری درمورد دو کلیدواژه بازخوانی و بازسازی که در این پژوهش مکرراً استفاده شده‌اند، ارائه شود و تمایز آنها نیز ذکر گردد. در این مقاله منظور از عبارت بازخوانی، دوباره خواندن متن کتیبه‌های تاریخی است که بنابر رویدادهایی ازجمله تغییر تدریجی شیوه‌های نگارش و تحولات تاریخی، رسم‌الخط خوانای خود را ازدست داده‌اند. لازم به ذکر است که زیبایی‌شناسی دوران‌های گوناگون نیز موجب می‌شده که گاه کتیبه‌ها به شیوه‌ها و صوری نگاشته شوند که به‌نظر می‌رسد زیبایی ترکیب‌بندی و صورت خط بیش از خوانایی برای کاتب موردِتوجه بوده است. همچنین فرسایش تدریجی مصالح نیز پیگیری‌کردن متن را برای غیرمتخصص دشوارتر می‌کند. به‌هرروی، خوانش متن کتیبه‌های تاریخی بناها بخشی از فرایند شناخت آثار تاریخی و حفاظت از آنهاست. بازسازی

متن کتیبه‌ها بخشی از فرایند بازخوانی است که به‌ویژه اگر کتیبه‌ها آسیب‌دیده باشند، موردِتوجه قرار می‌گیرد. منظور از این عبارت، مجموعه عملیاتی است که با کمک شواهد و قرائن باقی‌مانده از قسمت‌های آسیب‌دیده و کمبودها برای تکمیل متن کتیبه استفاده می‌شود. بخشی از این کار با کمک قرائن مفهومی انجام می‌شود، یعنی یک محقق با بررسی متون مشابه تاریخی و سبک نگارش کتیبه سعی می‌کند، کلمات کمبود را شناسایی کند. بدیهی است که این رویکرد تاحدودی بر حدس مبتنی است، هرچند متون مشابه با یک اثر وجود داشته باشند، بازهم می‌توان احتمال داد که بنابر دلایل مختلفی، در یک کتیبه خاص سبک نگارش اندکی نسبت به شیوه مألوف تغییر کرده باشد. در اینجاست که می‌توان از شواهد مادی به‌جای قرائن مفهومی و یا دست‌کم در کنار آنها به‌عنوان یک مکمل بهره برد. منظور از شواهد تاریخی و مادی، بقایای هرچند سست و ناچیز از حروف مربوط به کلمات ازدست‌رفته است. درمورد کتیبه‌های کاشی‌کاری یا گچ‌بری و نظایر آنها همیشه احتمال دارد که پس از ریختن حروف و نقوش تزیینی، ردّ ضعیفی از آنها بر روی لایه‌های بسترسازی باقی بماند. این نوع بقایا را می‌توان شواهد تاریخی مفید برای بازسازی کمبودها دانست. این مقاله می‌کوشد تا اهمیت بهره‌برداری توأمان از این شواهد مادی را درکنار قرائن مفهومی و سبکی به‌واسطه یک مطالعه موردی تبیین کند.

پیشینه پژوهش

پیشینه مستندسازی و قرائت کتیبه‌های خوش‌نویسی تاریخی در ایران و دیگر سرزمین‌های اسلامی، پیشینه‌ای قابلِ‌ملاحظه دارد و به‌طورکلی می‌توان آن را به دو دوره تقسیم نمود:

دوره اول: مطالعات سیاحان و مورخین سده‌های گذشته که در زمان عبور از مناطق مختلف سعی در جمع‌آوری اطلاعات و مستندات در رابطه با آثار هنرمندان آن منطقه داشته‌اند و گاه صرفاً روایات موجود درخصوص کتیبه‌نگاری در مکان‌های تاریخی را نقل می‌کرده‌اند؛ به‌عنوان نمونه به گزارش *قاضی احمد قمی* درباره کتیبه میرزا سلطانعلی در تخت‌جمشید، می‌توان اشاره نمود (قمی، ۱۳۸۳:۳۱ و ۳۲).

دوره دوم: تلاش‌های سازمان‌یافته درطی یک قرن اخیر است که با هدف شناسایی و ثبت مشخصات آثار ارزشمند تاریخی و حفظ و حراست از آنها و همچنین تدوین تاریخ هنر و معماری برای این سرزمین‌ها، ازسوی پژوهشگران بومی و خارجی انجام شده است.

ازجمله نمونه‌های شاخص این نوع رویکرد که عنوان مستندسازی برای آن شایسته‌تر است، می‌توان به کوشش‌های انجام‌شده برای بازخوانی و ثبت محتوای کتیبه‌های موجود در اصفهان و شهرهای پیرامون آن که عمدتاً محققین ایرانی انجام داده، اشاره نمود (هنرفر، ۱۳۴۴؛ رفیعی مهرآبادی، ۱۳۵۲). علاوه‌براین، می‌توان به پژوهش‌های انجام‌شده در زمینه مستندسازی کتیبه‌های مجموعه شیخ صفی‌الدین اردبیلی (زاره، ۱۳۸۵)، بازخوانی کتیبه‌های تیموری بناهای خراسان (برای مستندکردن کتیبه‌هایی از *دونالد ویلبر*[۴] و *لیزا گلمبک*[۵]، و همچنین کوشش‌های دونالد ویلبر در مستندسازی بناهای دوره ایلخانی (ویلبر،۱۳۶۵) و اشارات *آرتور پوپ* و *نصرت‌الله مشکوتی* به کتیبه‌های تاریخی درحین گزارش وضعیت بناهای مختلف از سراسر ایران، اشاره نمود (پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷؛ مشکوتی، ۱۳۴۹). *عبدالعلی کارنگ* بر روی بناهای تبریز و مراغه کارکرده و تمامی بناهای این دو شهر را معرفی و بررسی کرده است (کارنگ، ۱۳۵۰)؛ بااین‌وجود، تنها آندره گدار فرانسوی به بررسی کتیبه‌های تاریخی برج‌مقبره‌های این شهرستان پرداخته است. در بسیاری از آثاری هم که بعداً در شناخت این مجموعه آثار منتشر شده به گفته‌های او استناد کرده‌اند (پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷).

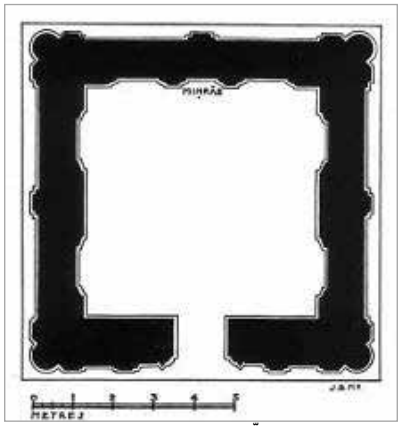
به‌دلیل حساسیت امر مستندسازی در حوزه حفاظت و مرمت، تأکید بسیاری بر این موضوع در متون پایه فنی و تحلیلی انجام شده است (فیلدن و یوکیلهتو،۱۳۸۶:۲ و۳ ؛ یوکیلهتو،۱۳۸۷: ۵۵). بااین‌همه، شیوه مستندسازی در بازخوانی کتیبه‌ها کمتر موردِاشاره قرار گرفته؛ در بیشتر موارد محققین به ارائه خوانش‌های خود از متون پرداخته و حداکثر خوانش‌های قبلی را نقد نموده و اشتباهات احتمالی را تذکر داده‌اند. برای مثال، *عبدالله قوچانی* درمورد بنای بقعه دوازده امام[۶] چند مورد اشتباه در ثبت و ضبط کتیبه را گزارش می‌کند. «از مجموع کل این کتیبه آقای ایرج افشار کلمه «الجلیل» را در این کتیبه نتوانسته است بخواند و کلمه «مولیا» به‌شکل «مولینا» خوانده است که درست نیست. کلمه «طلباً» را نیز نتوانسته بخواند. درضمن درحین صحبت درباره بنا از ابویعقوب و ابومسعود بهشتی فرزندان ینال یاد می‌کند و معلوم نیست که ابومسعود بهشتی کیست درحالی‌که در متن کتیبه که درج نموده نام ابوالنجم بدر که صحیح است آورده است نه ابومسعود بهشتی» (قوچانی، ۱۳۸۳: ۱۴). نظیر همین مقایسه بین خوانش‌های مختلف را *رفیعی مهرآبادی* درمورد کتیبه‌های اصفهان ارائه داده است. بااین‌حال در این موارد نیز چندان به روش خوانش اشاره نشده بلکه عمده ایرادات مربوط به وجود یا عدم وجود قرائن مفهومی و یا ایرادات صرف و نحوی در خواندن متون عربی است (رفیعی مهرآبادی، ۱۳۵۲).

روش پژوهش

جهت دست‌یافتن به متن صحیح کتیبه ارزشمند یادشده که مربوط به دوره ایلخانی است و متأسفانه در شرایط نامساعدی نیز قرار دارد، پس از ترسیم وجود اثر و مطابقت‌دادن آن با تصویرها و مقایسه با کتیبه‌های مشابه، برای شناسایی متن صحیح کوشش شد. به‌همین‌دلیل، بناهای همعصر این گنبد بازدید و بررسی شدند و با بررسی تحلیلی و تطبیقی متن کتیبه‌های مختلف سعی شد به پرسش‌هایی درمورد جزئیات متن کتیبه گنبد غفّاریه پاسخ داده شود. این پژوهش، کاربردی و مبتنی‌بر گردآوری اطلاعات براساس مطالعات میدانی و کتابخانه‌ای و تحلیل شواهد و مقایسه با نمونه‌های مشابه است.

گنبد غفّاریه

حدود سال ۷۲۸ ه.ق. (ویلبر، ۱۳۶۵: ۱۸۴)، در عهد ایلخانان مغول در قسمت غربی شهر مراغه ساخته شده است. بنایی است که نقشه‌ای کاملاً سنجیده دارد و با هندسه‌ای بسیار دقیق طرح افکنده شده است (پوپ و اکرمن،۱۳۸۷: ۱۳۰۰). بنای گنبد غفّاریه دارای پلان چهارضلعی (تصویر ۱)، بدنه‌ای آجری و ازاره‌ای سنگی استوار است. در چهارگوشه آن ستون نمای آجری نیم‌استوانه‌ای قرار دارد و ستون‌ها دارای بدنه آجری و تزیین کاشی تک‌رنگ هستند (تصویر ۲). نمای داخلی به طاق‌نماهای مسطح عریض مقرنس‌دار منحصر می‌شود (گدار و همکاران،۱۳۷۱ : ۳۰۴). گنبد داخلی و سقف خارجی ازبین رفته است (ویلبر،۱۳۶۵:۱۸۴). در نمای خارجی آن دو طاق‌نما و یک حاشیه کتیبه ساخته‌اند که کاملاً مرمت شده‌اند و نمای اصلی شامل؛ مقرنس، کتیبه، طاق‌نما و نغول است. این گنبد مشابه دیگر ابنیه تاریخی، بنابر شرایط گوناگون در گذر زمان متحمل صدمات زیادی می‌شود و باتوجه‌به تصویرهای قدیمی که مربوط به سال ۱۳۱۰ه.ش. است، بخش‌های وسیعی از بنا خصوصاً در نواحی منتهی به گنبد، تخریب شده‌اند (تصویرهای ۳ و ۴).



تصویر ۱. پلان گنبد غفّاریه (www.arch.net.org)

کتیبه‌های گنبد غفّاریه

گنبد غفّاریه، دو کتیبه در سردر ورودی و بالای طاق‌نمای مرکزی در نمای شمالی دارد که از فنونی مثل؛ کاشی معرق و کاشی لعاب‌پران برای اجرای آنها استفاده کرده‌اند (تصویر ۱) مؤلف کتاب "آثار ایران"، خط کتیبه‌های گنبد غفّاریه را ریحان ذکر می‌کند. متن کتیبه طاق‌نمای مرکزی که در نمای بنای گنبد غفّاریه به رنگ قرمز نشان داده شد (تصویر۵)، به‌این مضمون است: «امر بانشاء هذه القبه المبارکه فی ایام مولانا السلطان الاعظم ظل‌الله فی الارض سلطان سلاطین العرب و العجم ابوسعید بهادر خان خلدالله ملکه»: به‌موجب کتیبه، بنا در زمان سلطنت ابوسعید ساخته شده است (ویلبر، ۱۳۶۵:۱۸۴)، (تصویرهای۶ و ۷) و کتیبه دو سطری بالای در ورودی که در نمای گنبد به رنگ زرد نشان داده شد، آنچه از این کتیبه با وضعیت کنونی خوانده می‌شود: «المقر الش...المالکی العالی العادلی » (تصویرهای ۸ و ۹). از قسمت‌های باقی‌مانده می‌توان حدس زد که این کتیبه حاوی القاب و احتمالاً نام شخصیتی بوده که آرامگاه برای او ساخته شده است (گدار و همکاران،۱۳۷۱: ۳۰۷).

وجه‌تسمیه گنبد غفّاریه

چنانکه ملاحظه می‌شود درکتیبه موردبررسی این پژوهش، بنا باعنوان قبه مورداِشاره قرار گرفته است. درحال‌حاضر این بنا با نام گنبد غفّاریه خوانده می‌شود. علاوه‌براین، تمام برج‌مقبره‌های مراغه نیز باعنوان گنبد شناخته می‌شوند مثل گنبد سرخ، گنبد کبود، گنبد مدور و نظایر آنها (گدار و همکاران، ۱۳۷۱؛ کارنگ، ۱۳۵۰). واژه القبه نیز که در کتیبه به‌کار رفته و همچنین قبو، اقبیه و قبا، معادل‌هایی هستند که در زبان عربی برای گنبد مورداِستفاده قرار می‌گیرند (آذرنوش، ۱۳۹۱: ۸۲۷). بنابراین نامی که میان مردم محلی مراغه متداول است از این نظر با عبارت القبه مطابقت داشته، تنها تفاوت در استعمال واژه اصیل گنبد نزد مردم به‌جای معادلی است که در متن کتیبه عربی ناگزیر از استفاده از آن بوده‌اند. ظاهراً این امر مرسوم بوده که برج‌آرامگاه‌های دارای گنبد به‌همین شکل نام‌گذاری شوند: ازجمله گنبد سلطانیه، گنبد علویان، گنبد کاووس (قابوس) و... . امروزه نیز از واژه‌های گنبد و قبه به‌عنوان بناهای گنبددار آرامگاهی (به‌جای واژه بقعه) استفاده می‌شود؛ ازجمله می‌توان به کتیبه بقعه دوازده امام یزد اشاره کرد، بدین مضمون: «مما امر ببناء هذه القبه....» (قوچانی،۱۳۸۳: ۱۴). درکتیبه گنبد سرخ مراغه نیز از کلمه القبه استفاده شده؛ به این مضمون: «أمر ببناء هذه القبه الأمیر...» (گدار و همکاران،۱۳۷۱:۲۹۴). در مورد کلمه غفّاریه و انتساب گنبد به غفار یا غفاری نیز بحث‌های مختلفی

وجود دارد (کارنگ، ۱۳۵۰). درهرصورت، کلمه غفّاریه در هیچ‌یک از کتیبه‌ها دیده نمی‌شود و ظاهراً به دلایلی بعدها به بنا نسبت داده شده است.

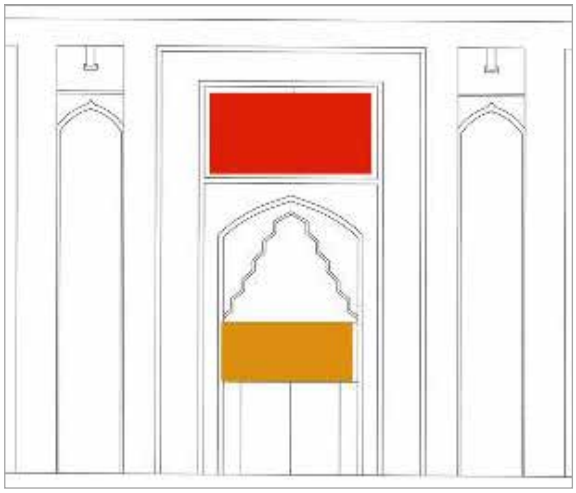
برای مطالعه تزیینات و فنون به‌کاررفته در این بنا، تصمیم گرفته شد در مرحله اول؛ از کتیبه‌های گنبد طرح‌های دستی تهیه گردد. بخش‌های زیادی از کتیبه سردر ورودی تخریب شده بودند و تهیه طرح به‌راحتی انجام گردید، اما درمورد کتیبه دیگر به‌دلیل باقی‌ماندن تعدادی از کاشی‌ها و همین‌طور داغ برخی از کاشی‌ها آسیب دیده بودند؛ که این بخش کمک بسیاری در بازسازی کتیبه‌ها داشت، برای همین تهیه طرح

تصویر ۲. ضلع شمالی گنبد غفّاریه و محل قرارگیری کتیبه‌ها (نگارندگان)

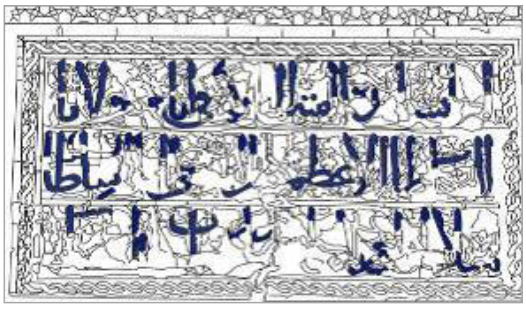
تصویر ۳. ضلع شمالی گنبد غفّاریه، ۱۳۱۰ ه.ش. (محمدزاده، ۱۳۸۹ : ۱۰)

تصویر ۴. ضلع جنوبی گنبد غفّاریه، ۱۳۱۰ ه.ش. (محمدزاده، ۱۳۸۹: ۹۹)

تصویر ۶. کتیبه بالای طاق‌نمای مرکزی گنبد غفّاریه (نگارندگان)

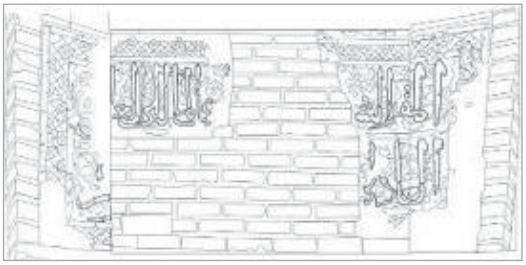


تصویر ۵. موقعیت قرارگیری کتیبه‌ها در نمای گنبد غفّاریه (نگارندگان)



تصویر ۷. حروف باقی‌مانده از کتیبه بالای طاق‌نمای مرکزی گنبد غفّاریه (نگارندگان)

تصویر ۸. کتیبه سردر ورودی گنبد غفّاریه (نگارندگان)



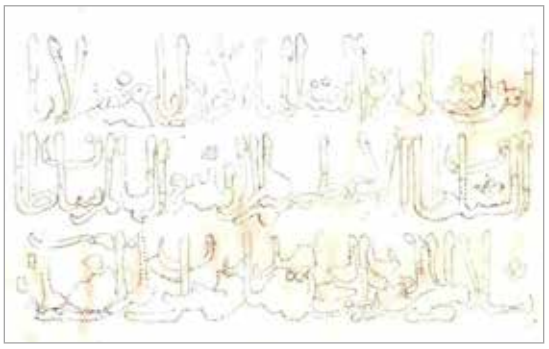
تصویر ۹. قسمت‌های باقی‌مانده ازکتیبه سردر ورودی گنبد غفّاریه (نگارندگان)

دستی از حساسیت بیشتری برخوردار بود. هنگام بررسی کتیبه در محل گنبد و پیاده‌کردن طرح دستی باتوجه‌به تصویرکتیبه و چیدن حروف در فضای مجازی برای بازسازی، متوجه ناهماهنگی حروف به‌دست‌آمده با متن قدیمی شدند.

مستندنگاری و بالتبع تهیه طرح‌های ترسیمی، یکی از مهم‌ترین و اولین قدم برای حفظ آثار تاریخی است. در پاک‌سازی و زدودن لایه‌های اضافی در مراحل عملیات مرمتی، شناسایی محل قرارگیری صحیح حروف تأثیرگذار است و سهل‌نگاری می‌تواند باعث ازبین‌رفتن بخش‌هایی از داغ یا اثر کاشی شود. بازخوانی مجدد کتیبه و تهیه طرح‌های دستی می‌تواند از دخل و تصرف اشتباه پیشگیری کند؛ نمونه‌هایی مانند مسجد امام اصفهان و مقبره شیخ حیدر وجود دارد که به‌دلیل خواندن اشتباه کتیبه، مرمت نادرست انجام گرفته و باعث ازبین‌رفتن هویت کتیبه تاریخی شده است. عبدالله قوچانی در ارتباط با مرمت مقبره شیخ حیدر اشاره می‌کند که :«در زمان مرمت بقعه به‌علت عدم اطلاع از مضمون صحیح نوشته‌های بدنه درحین کارگذاشتن مجدد کاشی و آجر اشتباهات فراوانی رخ داده و کاشی و آجر به دلخواه نصب شده است».[۷] این کتیبه شباهت‌هایی به خط ریحان داشت و نمونه کتیبه کاشی‌کاری که با خط ریحان اجرا شده باشد، بسیار محدود و نادر است. به‌همین‌علت، درمورد ریحان‌بودن خط کتیبه بنای گنبد غفّاریه تردیدهایی وجود داشت. نگارندگان برای اطمینان از نوع خط با افراد سرشناس در حوزه خط‌شناسی گفتگوهایی انجام دادند و با اطمینان می‌توان بیان کرد که خط کتیبه گنبد غفّاریه، خط ثلث با دورکم است (حسینی و رکنی،۱۳۹۳.مصاحبه). باتوجه‌به اینکه خط کتیبه موردِنظر از نوع ثلث با دورکم است، با مطالعه بیشتر و تهیه طرح‌های دستی از بخش‌های سالم و داغ‌های باقی مانده، یک نوع از خط ثلث شناسایی شده و در مطالعات بعدی می‌تواند دراختیار پژوهشگران این حوزه قرارگیرد. در آینده با گردآوری و مطالعه کتیبه‌های خط ثلث می‌توان یک مجموعه جمع‌آوری نمود و دراختیار علاقه‌مندان گذاشت که به‌نوعی در حفظ آثار و ثبت آنها کمک‌های شایان می‌نماید.

الگوی پژوهش

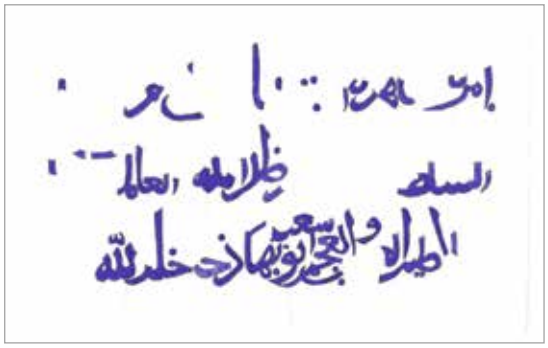
در مستندسازی کتیبه بالای طاق‌نمای مرکزی گنبد غفّاریه، داغ کاشی‌های باقی‌مانده بر روی لایه گچ (لایه زیرین کاشی)، کمک مؤثری داشت. تمام بخش‌های کتیبه بالای طاق‌نمای مرکزی، حروف باقی‌مانده و داغ حروف برجای‌مانده،بر روی کاغذ پوستی انتقال ترسیم (تصویرهای ۱۰،۱۱، ۱۲ و۱۳) و با متن موجود مطابقت داده شد. هنگام بررسی متن قدیمی و متن استخراج‌شده، نگارندگان متوجه شدند که در ردیف دوم، کلمه الارض اشتباه خوانده شده است (تصویر۱۴)و کلمه صحیح، العالم است. هنوز می‌توان جای حروف باقی مانده را دید. اگر با دقت به تصویرهای کتیبه توجه شود، می‌توان اثر حرف "م" که تخریب شده را دید؛ دنباله حرف "م"هنوز موجود است و همین‌طور سرکش حروف "الف" و "لام"



تصویر ۱۰. انتقال کتیبه بر روی کاغذ پوستی

تصویر ۱۱. داغ حروف باقی‌مانده بر روی لایه گچ

تصویر ۱۲. قسمت‌های کمبود کتیبه (منتقل‌شده بر روی کاغذ پوستی)



تصویر۱۳. حروف به‌دست‌آمده از داغ آنها بر روی لایه گچ

(تصویر۱۶). باتوجه‌به فضای کتیبه کلمه الارض نمی‌توانسته کلمه‌ای صحیح باشد و اثری از حرف "ض" و "ر" در این فضا پیدا نشد (تصویر ۱۵). در ردیف سوم و انتهای کتیبه نیز کلمه‌ای کاملاً تخریب شده و فقط یک سرکش از آن باقی است (تصویر ۱۸). در مرحله نهایی برای ثبت اطلاعات خویش، مستندسازی کتیبه موردِنظر به‌صورت دستی و کامپیوتری اجرا و کلمه صحیح جایگزین شد (تصویرهای ۱۶ و ۱۷).

مقایسه کتیبه گنبد غفّاریه با کتیبه‌های معرق دوره‌های تاریخی (مطالعه موردی؛ ۲۰ نمونه کتیبه معرق)

همان‌طوری که بیان شد، کتیبه معرق بنای موردِنظر شامل؛ خط ثلث با دور کم، متن تاریخی، رنگ‌های مرسوم دوره ایلخانی؛ آبی فیروزه‌ای و لاجوردی است و برای اجرای متن کتیبه، قاب را با استفاده از کاشی؛ به سه بخش مجزا تقسیم کرده‌اند. در نمونه‌های اولیه فن معرق به‌ویژه؛ کاشی معرق، معمولاً کتیبه‌ها بر یک سطر یا یک کرسی نگاشته می‌شده‌اند، مثل؛ مسجد جامع اشترجان (تصویر ۱۶)، مدرسه امامی و امامزاده جعفر. اما در دوره‌های بعدی؛ اواخر قرن هشتم تا یازدهم، سطربندی تفاوت‌های اساسی پیدا می‌کند و کرسی دوگانه یا دو ردیفه مثل؛ خدایخانه مسجد عتیق شیراز (تصویر ۱۷)، مسجد بیرون ابرقو (تصویر ۱۸)، سه‌گانه یا سه‌ردیفه مثل؛ بقعه ابومسعود (تصویر ۱۹) و کتیبه کمربندی مثل؛ مسجد شیخ‌لطف‌الله و مسجد مقصودبیگ یا ظلمات اصفهان برای اجرای کتیبه‌های کاشی معرق موردِاستفاده قرار می‌گیرد.[۸] از همین دوره است که دونویسی[۹] با دو خط ثلث یا نسخ و خط کوفی رایج می‌شود که از نمونه‌های آن می‌توان به مدرسه غیاثیه خرگرد، بقعه ابومسعود و مزار مولانا ابوبکر تایبادی اشاره نمود. خط مناسب و سازگار برای اجرای معرق باتوجه‌به مطالعات گسترده میدانی و کتابخانه‌ایی، خط ثلث است؛ البته در برخی از کتیبه‌های کاشی معرق از خط نسخ نیز استفاده شده است. به‌طورکلی می‌توان بیان کرد که خط مناسب کاشی‌کاری؛ خط ثلث و نسخ است.

اما ذکر این نکته ضروری است که نحوه اجرای ثلث می‌توانسته در هرکتیبه متفاوت باشد. به این دلیل که کاتبان سبک و سیاقی خاصی برای نگارش داشتند. در این زمینه می‌توان به کتیبه گنبد غفّاریه اشاره نمود که صاحب‌نظران عقیده دارند خط از نوع ثلث با دور کم است. شاید در آینده با مطالعات بیشتر در زمینه خطوط کتیبه‌های معرق، زیرمجموعه‌هایی برای خط ثلث کاشی‌کاری بتوان بیان نمود. این موضوع در کتیبه معرق سنگ و کاشی خدایخانه نیز مشهود است. خط کتیبه معرق این بنا، ثلث است، اما کتیبه متعلق به دوره‌های مختلفی است؛ کاتب اول، *پیریحیی صوفی*،[۱۰] بااینکه هنوز بخش‌های قدیمی که متعلق به اوست، وجود دارد؛ اما به‌دلیل صدمات جبران‌ناپذیر حوادث طبیعی مثل، زلزله، بارها این کتیبه را بازسازی کرده‌اند.[۸] درکتب قدیمی به افراد مختلفی اشاره شده است؛ ویلبر به شخصی به‌نام محمدجعفر *واجد*

تصویر ۱۴. کتیبه کاشی معرق سردر ورودی مسجد جامع اشترجان (نگارندگان)

تصویر ۱۶. اجرای دستی کتیبه گنبد غفّاریه (نگارندگان)

تصویر ۱۵. بخشی از کتیبه معرق دو ردیفه خدایخانه مسجد عتیق شیراز (نگارندگان)

تصویر ۱۷. اجرای کامپیوتری کتیبه گنبد غفّاریه (نگارندگان)

شیرازی اشاره می‌کند (ویلبر،۱۳۸۷:۵۱) که بخش‌هایی از این کتیبه را بازسازی کرده است. نگارندگان با بررسی‌هایی که انجام داده‌اند، متوجه تفاوت در اجرای برخی حروف مشابه در بخش‌هایی از این کتیبه شده‌اند؛ به‌همین‌دلیل به نسخه‌های خطی که از پیریحیی صوفی در موزه پارس شیراز نگهداری می‌شود، رجوع کردند. آنها متوجه این نکته شدند که برخی حروف مثل؛ "و" در بخش‌هایی از کتیبه معرق، مشابه اثر خطی پیریحیی است، اما بخش‌هایی هم وجود دارد که نحوه اجرایشان با نمونه‌اثر پیریحیی فرق عمده‌ای دارد. این موضوع می‌تواند اشاره‌ای به تنوع خط ثلث یا سبک کاتبان داشته باشد.

کاشی معرق ایرانی نخست به رنگ‌های سفید و آبی (فیروزه‌ای) یا آبی لاجوردی ساخته شده است. معمولاً رنگ تیره در جای زمینه و نوشته‌ها، به رنگ سفید است. تضاد این رنگ‌ها باعث جذابیت و جلوه بهتر کتیبه‌های کاشی معرق شده؛ سپس در دوره تیموری و صفوی است که به‌تدریج رنگ‌های مکمل در کتیبه‌های کاشی معرق رواج پیدا می‌کنند. رنگ‌های سبز، اخرایی و زرد روشن تا اخرایی ملایم هم به آنها افزوده شد (ویلبر و گلمبک، ۱۳۷۴:۱۹۱؛ سلیمانی،۱۳۹۱: ۵۹).

بازخوانی متن کتیبه بالای طاق‌نمای مرکزی گنبد غفّاریه

کلمه العالم به‌درستی خوانده نشده است. ممکن نیست این اشتباه در فرایند ترجمه رخداده باشد. برای ما هنوز نامشخص است که این اشتباه به چه طریقی صورت گرفته است؛ آیا آندره گدار اشتباه کرده است یا مترجم در برگردان متن. قبل از شروع این بخش، لازم است ذکر شود که نویسندگان فقط به کتاب آثار ایران بسنده نکردند و برای بررسی‌های بیشتر به اصل این کتاب (ترجمه‌نشده) رجوع کردند و کتاب‌های دیگر در حوزه دوره ایلخانی کاملاً بررسی شدند. ویلبر در کتاب "معماری دوره اسلامی" در دوره ایلخانیان به متن کتیبه‌ها نمی‌پردازد و حتی در کتاب *شیلا بلر*[11] و *جاناتان بلوم*[12] هیچ اشاره‌ای به گنبد غفّاریه نشده است. برای اطمینان از عدم اشتباه مترجم، به کتاب اصلی که به زبان فرانسه است، رجوع شد؛ متن اصلی «أمر بانشاء هذه القبه المبارکه فی ایام مولانا السلطان الأعظم ظل الله فی الأرض سلطان سلاطین العرب و العجم أبو سعید بهادرخان خلد الله ملکه»، همان‌گونه‌که از این متن مشخص است، نویسنده اصلی در خواندن اشتباه کرده است (Godar et al , 1936:144)، (تصویرهای ۱۸ و ۱۹).

برای مطالعه عمیق‌تر به بناهای همعصر گنبد غفّاریه پرداخته شد، چون به‌احتمال زیاد از القاب مشترک برای نام‌بردن پادشاهان استفاده کرده‌اند، فقط به برج‌مقبره‌های بسنده نشد و دیگر بناها مانند مساجد نیز بررسی شدند. در کتیبه آجری مسجد جامع ورامین[13] که در سال‌های اولیه سلطنت ابوسعید ساخته شده، آمده است: «...سلطان السلاطین العرب و العجم ابوسعید بهادرخان خلد الله ملکه سلطانه...» (تصویر ۲۰). در کتیبه آجری مسجد جامع اشترجان[14] «...خلد الله ملکه و سلطانه» آمده است (تصویر ۲۱). دو برج‌مقبره دیگری که در تطبیق متن کتیبه‌ها می‌توانستند بسیار حائز اهمیت باشند، بدین‌قرارند: گنبد گوی برج که حدود سال ۷۳۰ ه.ق.، ساخته شده است (ویلبر، ۱۳۶۵:۱۸۷) و شیخ‌حیدر. متأسفانه درباره اولی، بنا کاملاً تخریب شده[15] (گدار و همکاران، ۱۳۷۱ :۳۱۳) و درمورد دومی نیز کتیبه‌های سردر ورودی صدمات زیادی دیده و فقط بخشی‌های از آن باقی مانده است.

کتیبه کاشی معرق مسجد میدان یا میرعماد کاشان منبر به خط ثلث با این مضمون بر طرف راست نوشته شده است: «فی ایام دوله السلطان الاعظم و الخاقان الافخم الاکرم غیاث الدنیا و الدین سلطان ابوسعید گورکان خلدالله ملکه و سلطانه یا غیاث المستعیثین اغثنی عمل حیدر کاشی تراش.»[16] (نراقی،۱۳۷۴:۱۴۹). در یک قطعه مثلث‌شکل بر سقف صفه صاحب و در بین مقرنس‌های طاق این ایوان، به خط ثلث سفید معرق بر زمینه لاجوردی به اقدام مهم *حسن‌بیک آق‌قویونلو* در تعمیر مسجد جامع اصفهان اشاره شده است: «حمدالله و صلوه علی نبیه محمد قد امر السلطان الاعدل الاعظم ابوالنصر حسن بهادر خلد الله ملکه و سلطانه...» (هنرفر،۱۳۴۴: ۹۵). در کتیبه کاشی معرق سردرورودی بقعه ابومسعود نیز به این عبارت اشاره شده است.

تصویر ۱۸. العالم (کلمه تخریب‌شده) جایگزین کلمه الارض (نگارندگان)

تصویر ۱۹. جمله "فی العالم السلطان" جایگزین جمله "فی الارض السلطان" (نگارندگان)

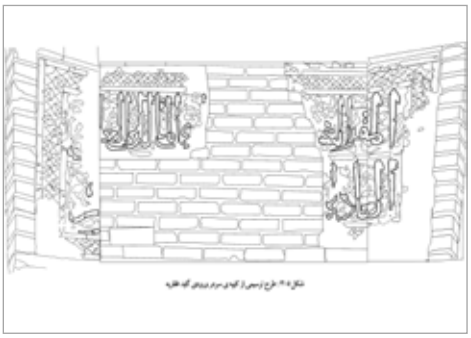
باتوجه‌به کتیبه‌های مشابه و اثر حرف باقی‌مانده، واژه ملکه را گدار صحیح خوانده است و کلمه سلطانه را شاید در همان زمان به‌دلیل محدودیت فضای کتیبه حذف کرده باشند (تصویر ۲۲). بنابراین، متن پس از بازسازی به این صورت است: «امر بانشاء هذه القبه المبارکه فی ایام مولانا السلطان الاعظم ظل الله فی العالم سلطان سلاطین العرب و العجم ابوسعید بهادر خان خلدالله ملکه» (تصویرهای ۲۳ و ۲۴).

تفاوت معانی جدید و قدیم کتیبه سردر ورودی بنای گنبد غفّاریه

در متن قدیمی، کلمه الأرض خوانده شده که به معنی زمین است اما؛ در خواندن جدید العالم (عالَم: ج عَوَالِم و عَالَمُون و عَلَالِم: جمیع مخلوقات، جهان آفرینش) مشخص شد که ازنظر معنایی، متفاوت و جامع‌تر از کلمه «الأرض» و شامل همه جهان آفرینش است؛ در مقابل‌الأرض بخشی از جهان آفرینش محسوب می‌شود. کلمه العالم یک کلیدواژه مهم محسوب می‌شود و نشان‌دهنده دیدگاه و افکار مردمان آن زمان نسبت به افرادی همچون سلاطین است. باید بررسی شود که در کتیبه‌های دوره‌های مختلف از چه کلماتی در توصیف افراد مهم استفاده می‌کردند؛ در کتیبه سردر ورودی بنای گنبد سرخ که یکی از برج‌مقبره‌های شهرستان مراغه است، ذکر کرده‌اند: «امر ببناء هذه القبه الا میرالرئیس العالم فخر الدین...» (گدار و همکاران،۱۳۷۱:۲۹۴)، از واژه العالم استفاده شده است. در کتیبه خدایخانه مسجد عتیق شیراز که مربوط به دوره ایلخانی است؛ کتیبه حاوی «...هذا البیت المتطهر بتوفیق الملیک المتقدر السلطان العادل القاهر جمال الدین و الدنیا و المله ابواسحاق بن شرف الدین محمود شاه..» (ویلبر،۱۳۸۷:۵۱) از کلیدواژه‌هایی مثل القاهر و العادل بهره گرفته‌اند. در کتیبه مسجد جامع ورامین: «...السلطان المعظم و الحاقان الاعظم مالک رقاب الامم و سلطان السلاطین العرب و العجم ابوسعید بهادرخان خلد الله سلطانه...»، از رقاب استفاده کرده‌اند. در کتیبه سردر ورودی بقعه ابومسعود[۱۷] که مربوط به دوره آق‌قویونلوهاست: «فی ایام السلطان الاعظم و الخاقان الاعدل الاکرم...» (همایی،۱۳۸۴:۴۴۱). اگر به متن کتیبه‌های مسجد جامع اشترجان، مسجد میدان و همین‌طور مسجد جامع اصفهان که در متن اشاره شده، دقت گردد از هریک از القاب برای نسبت‌دادن به سلاطین زمان خود استفاده کرده‌اند و این، نشان‌دهنده دیدگاه مردم آن روزگار است.

تصویر ۲۰. کتیبه آجری مسجد جامع ورامین؛ خلد الله ملکه السلطانه (نگارندگان)

تصویر ۲۱. کتیبه آجری مسجد جامع اشترجان؛ خلد الله ملکه و السلطانه (نگارندگان)



تصویر ۲۲. کتیبه بالای طاق‌نمای مرکزی گنبد غفّاریه، کلمه تخریب‌شده "ملکه" (نگارندگان)

تصویر ۲۳. بخشی از کتیبه کاشی معرق دو ردیفه سردر ورودی مسجد بیرون ابرقو (نگارندگان)

تصویر ۲۴. بخشی از کتیبه کاشی معرق سه ردیفه سردر ورودی بقعه ابومسعود (نگارندگان)

جدول۱ . مقایسه کتیبه گنبد غفّاریه با کتیبه‌های معرق دوره‌های تاریخی (مطالعه موردی؛ ۲۰ نمونه کتیبه معرق)

نمونه	تکنیک	تاریخ	محتوای کتیبه	کادربندی – سطربندی	رنگ	خط
کتیبه گنبد غفّاریه	معرق	قرن هشتم، ایلخانی	اشاره به دستور ساخت بنا (ابوسعید بهادرخان خلدالله ملکه)	تقسیم‌بندی کتیبه با قطعات کاشی به سه بخش مجزا، یک‌ردیفه	فیروزه‌ای، لاجوردی	ثلث با دور کم
گنبد سرخ	معرق	قرن ششم	امر ببناء هذه القبه الامیر الرئیس العالم .. (گدار و همکاران،۱۳۷۱: ۲۹۴) و آیات قرآنی	یک‌ردیفه	فیرزوه‌ای	کوفی
گنبد کبود	معرق	قرن ششم	آیات قرآنی	یک‌ردیفه	فیروزه‌ای	کوفی
گنبد مدور	معرق	قرن ششم	آیات قرآنی	یک‌ردیفه	فیروزه‌ای	کوفی
گوی برج	کاشی‌معرق	قرن‌هشتم	_____	_____	_____	_____
کتیبه خدایخانه مسجد عتیق‌شیراز	معرق	قرن هشتم	بتوفیق الملیک المتقدر السلطان العادل القاهر جمال الدین و الدنیا و المله ابواسحاق بن شرف الدین محمود شاه (ویلبر، ۱۳۸۷: ۵۱)	دوردیفه	فیروزه‌ای، لاجوردی	ثلث (پیریحیی صوفی، محمدجعفر واجد شیرازی)
مسجد جامع کرمان	کاشی معرق	قرن هشتم، مظفریان	کتیبه سردر ورودی نام "امیر مبارز الدین محمد المظفر" سرسلسله آل‌مظفر و استاد "حاج‌محمد یزدی" و تاریخ تأسیس مسجد را ذکر می‌کند (بلر و همکاران، ۱۳۸۲: ۲۵)	دوردیفه	فیروزه‌ای، لاجوردی، سفید، اخرایی	ثلث
مسجد جامع ورامین	کاشی معرق	قرن هشتم، ایلخانی	.. السلطان المعظم و الحاقان الاعظم مالک رقاب الامم وسلطان السلاطین العرب و العجم ابوسعید بهادرخان خلد الله سلطانه ..	دوردیفه	فیروزه‌ای، لاجوردی	ثلث
مسجد جامع اشترجان	کاشی معرق	قرن هشتم، ایلخانی	امر بیناء هذا المسجد المبارک الصاحب الاعظم ملک الوزراء فی العالم فخر الدنیا و الدین محمد بن محمود بن علی اشترجانی	یک‌ردیفه	فیروزه‌ای، لاجوردی	ثلث
مدرسه امامی	کاشی معرق	قرن هشتم	آیات قرآنی	یک‌ردیفه	سفید، لاجوردی، فیروزه‌ای، اخرایی	ثلث، کوفی، محقق
امامزاده جعفر	کاشی معرق	قرن هشتم	آیات قرآنی	یک‌ردیفه	سفید، لاجوردی، فیروزه‌ای	ثلث، کوفی
برج شیخ‌حیدر	کاشی معرق، معرق	قرن هشتم	_____	_____	سفید، لاجوردی	_____

ادامه جدول ۱ . مقایسه کتیبه گنبد غفّاریه با کتیبه‌های معرق دوره‌های تاریخی (مطالعه موردی؛ ۲۰ نمونه کتیبه معرق)

نمونه	تکنیک	تاریخ	محتوای کتیبه	کادربندی – سطربندی	رنگ	خط
مدرسه غیاثیه	کاشی معرق	قرن نهم، تیموری	القاب شاهرخ که در سلطنت او این بنا ساخته شد، تحت توجه عبد حقیر پیراحمدبن‌اسحق‌بن‌مجدالدین محمد الخوافی (ویلبر و گلمبک، ۱۳۷۴: ۴۵۱)	دوردیفه و دونویسی	سفید، لاجوردی، فیروزه‌ای، اخرایی	ثلث، کوفی
مسجد کبود	کاشی معرق	قرن نهم، قره‌قویونلوها	در قسمت سردر، القاب ابوالمظفر جهانشاه‌بن‌نشاه یوسف نوبانی خلد الله ملکه...» (ویلبر و گلمبک، ۱۳۷۴: ۵۸۱)	دوردیفه	سفید، لاجوردی، اخرایی، فیروزه‌ای	ثلث
مسجد جامع اصفهان	کاشی معرق	قرن هشتم تا قرن یازدهم	... امر السلطان الاعدل الاعظم ابوالنصر حسن بهادر خلد الله ملکه ...	دوردیفه	سفید، لاجوردی، اخرایی، فیروزه‌ای	ثلث
مسجد میرعماد یا میدان	کاشی معرق	قرن هشتم	فی ایام دوله السلطان الاعظم و الخاقان الافخم الاکرم غیاث الدنیا و الدین سلطان ابوسعید گورکان خلدالله ملکه و سلطانه ...	تقسیم‌بندی کتیبه با قطعات کاشی به سه بخش مجزا، دوردیفه	سفید، لاجوردی، اخرایی	ثلث
مسجد، امامزاده نصرآباد اصفهان	کاشی معرق	قرن نهم	...در زمان خلافه سلطان جهان‌پناه... خلد الله ملکه و سلطانه ... (هنرفر،۱۳۴۴: ۳۲۹-۳۳۱)	دوردیفه و دونویسی	سفید، لاجوردی، فیروزه‌ای، اخرایی	ثلث،کوفی
بقعه ابومسعود	کاشی معرق	قرن نهم، یعقوب بیک‌آق‌قوینلو	...فی ایام السلطان الاعظم و الخاقان الاعدل الاکرم... المظفر یعقوب بهادرخان خلد الله ملکه و سلطانه... (همایی،۱۳۸۴:۴۴۱)	سه‌ردیفه	سفید، لاجوردی، فیروزه‌ای، اخرایی	ثلث
مزار مولانا ابویکر تایبادی	کاشی معرق	قرن نهم	آیات قرآنی و اشاره به بانی بنا	دوردیفه و دونویسی	سفید، آبی لاجوردی، فیروزه‌ای، اخرایی	ثلث، کوفی
قبه سبز	کاشی معرق	قرن هفتم، نهم	«... سلطان العبد ... » (بخشی‌های زیادی از این کتیبه تخریب شده است)	دوردیفه	سفید، آبی لاجوردی، فیروزه‌ای، اخرایی	ثلث
مسجد بیرون ابرقو	کاشی معرق	قرن نهم	کتب قدیمی به وقف‌نامه اشاره می‌کند	سه سطر مجزا، دوردیفه	سفید، لاجوردی، فیروزه‌ای	نسخ

(نگارندگان)

نتیجه‌گیری

گنبد غفّاریه یکی از مهم‌ترین بناهای دوره ایلخانی است که دارای تزیینات متنوع است؛ ازجمله این تزیینات، کتیبه کاشی معرق هست که در وضعیت مطلوبی قرار ندارد. بخش عمده‌ای از کتیبه‌ها آسیب دیده‌اند و در خواندن متن کتیبه گنبد غفّاریه خطا کرده‌اند. نگارندگان، زمان تهیه طرح‌های دستی متوجه جایگزینی کلمه الارض به‌جای کلمه العالم شدند، در انتهای کتیبه، کلمه‌ای کاملاً آسیب دیده که آندره گدار ملکه خوانده است، البته نشانه‌هایی از این کلمه هنوز مشخص است. به‌همین‌دلیل، برای اطمینان بیشتر به کتیبه‌های هم‌دوره با گنبد غفّاریه مراجعه شد و از صحت خواندن این کلمه مطمئن شدند. خواندن صحیح کتیبه‌ها یکی از اقدامات مهم در حفظ هویت، یکپارچگی و وحدت، اصالتمندی و ارزش‌های این گروه از آثار است و همین‌طور از بروز اشتباه در روند حفاظت و مرمت پیشگیری خواهد کرد. همان‌طور که صحبت شد در برج‌مقبره شیخ‌حیدر همعصرگنبد غفّاریه، اقداماتی برای مرمت کتیبه‌های کاشی معرق آن انجام شده است، اما متأسفانه در بسیاری مواقع مرمت‌های اشتباهی رخ می‌دهد که به‌دلیل عدم آگاهی و شناخت کامل کتیبه است. هر کتیبه دارای ارزش‌هایی مانند؛ ارزش‌های هنری، تاریخی و اسنادی است. خواندن صحیح کتیبه‌ها ارتباط مستقیمی با ارزش اسنادی دارند، هرکدام از کتیبه‌ها حاوی اطلاعاتی مختلفی است و برمبنای تفکرات آن زمان انتخاب شده است، عدم توجه به این موضوع سبب نابودی اطلاعاتی است که برگشت‌ناپذیر است. تمامی اجزای کتیبه به هم مرتبط است و سبب به‌وجودآمدن یکپارچگی و وحدتی در کل کتیبه می‌شود. به‌همین‌دلیل محتوای کتیبه را نمی‌توان مجزا نمود و نابودی متن اثر، یعنی ازبین‌رفتن یکپارچگی و وحدت. ازاین‌رو، مستندسازی کتیبه بالای طاق‌نمای مرکزی گنبد غفّاریه به روش دستی و کامپیوتری اجرا گردید و کلمات صحیح جایگزین شد. مستندسازی از آثار تاریخی، یکی از راه‌های نجات آنها و مخدوش‌نشدن ارزش‌های آنهاست. به این ترتیب، اطلاعات صحیح‌تری به آیندگان منتقل خواهد شد.

پی‌نوشت

1. Andre Godard

۲. در سند نارا ۱۹۹۴م.، ناتالی دوشکین دو طبقه‌بندی را ارائه می‌دهد که مواد شامل (فرم، جایگاه، فنّاوری) و غیرمواد شامل (عملکرد، کاربری، سنت و احساس) است (Stovel, 2007:24-29).

۳. یادمان‌هایی هستند که درابتدا برای این قصد و منظور ساخته و پرداخته شدند که زمان گذشته را برای بیننده به امروز بیاورند (S.nelson et al, 2003: 2).

4. Donald Newton Wilber

5. Lisa Golombek

۶. «مما أمر ببناء هذه القبه المبارکه ... ابوالنجم و الاسفهسالار الجلیل المظفر أبو یعقوب، بدر و إسحق إبنا ینال مولیا أمیر المؤمنین ابتغاء مرضاه الله و طلباً لثوابه فی شهر رمضان سنه تسع و عشرین و اربعمائه» (قوچانی،۱۳۸۳: ۱۴).

۷. مصاحبه خبرگزاری میراث فرهنگی با عبدالله قوچانی نسخه‌شناس و سکه‌شناس در ارتباط با مرمت کتیبه‌های بقعه شیخ‌حیدر مشکین‌شهر.

۸. ترکیب و کرسی از موارد مهمی است که در هر دوره تفاوت‌هایی پیدا کرده و باعث پیدایش تنوع در کتیبه‌های کاشی معرق شده است. قواعد کلی خط و خوش‌نویسی شامل اصول، نسبت، ترکیب و کرسی است. با تغییر ترکیب و کرسی‌بندی است که شیوه‌های مختلف کتیبه‌نویسی پدیدار می‌شود: کتیبه‌نویسی دوردیفه، کتیبه‌نویسی سه‌ردیفه و نمونه کتیبه کمربندی (فضائلی،۱۳۸۲:۱۳۴و ۱۳۵)، اوج این‌گونه کتیبه نویسی بیشتر به دوره صفوی بازمی‌گردد. مهم‌ترین تفاوت در کتیبه‌های کاشی معرق، در چندطبقه‌بودن ترکیب‌بندی کتیبه‌هاست که در خوش‌نویسی معمولاً چنین ترکیب‌بندی وجود ندارد. این ویژگی از مهم‌ترین خصوصیات کتیبه‌نویسی به‌ویژه در خط ثلث است. به‌نظر می‌رسد، این ویژگی از اصول اصلی کتیبه‌نویسی در سده نهم‌ه.ق.، به‌شمار می‌رفته زیرا سراج شیرازی در رساله تحفه‌المحبین ذیل معرفی قلم‌ها از قلم کتابه یاد کرده و برخی از قواعد کتابت آن را شرح داده است. ازجمله، عبارتی است که دراین‌باره آورده است: «و آن خط (کتابه) را شاید که بر بالائی یکدیگر نویسند و در یک سطر جایز است که سه طبقه نوشته شود، و در هر طبقه رعایت کرسی به‌نوعی بنمایند که مخالف

اصول و قاعده نشود، و باید که از اصول ثلث و محقق بیرون نباشد...» (حسن‌بن‌سراج شیرازی،۱۳۷۶ : ۱۴۴ و ۱۴۵). این قاعده درباره کتیبه‌نویسی ثلث و محقق قابل‌اجراست. ازاین‌رو می‌توان آن را از اصولی دانست که منحصر به کتیبه‌نویسی است (سلیمانی،۱۳۹۱:۶۳).

۹. بناهای کتیبه‌هایی را که دو خط داشته باشند، دونویسی می‌گویند که از اواخر دوره ایلخانی در کتیبه‌نویسی کاشی معرق رایج شد. به این شکل، به کتیبه‌های دونویس که یکی اصلی و دیگری فرعی‌است، کتیبه‌های مادر و بچه گفته می‌شود. معمولاً خط دوم یا خط فرعی را در قسمت بالای کتیبه مادر با رنگی متمایز از خط اصلی می‌نویسند.

۱۰. یحیی الجمالی الصوفی، خوش‌نویس معروف زمان شاه‌ابواسحاق، روی این کتیبه که بر قطعات سنگ تنظیم شده، با حروف درشت و خط ثلث نوشته؛ سپس، اطراف آن را نقر کرده‌اند (بهروزی، ۱۹۶:۱۳۵۴). در موزه پارس شیراز، قرآنی ۳۰پاره موجود است که آن را پیریحیی جمالی صوفی در۷۴۶ ه.ق.، به خط ثلث زیبایی کتابت کرده و تاشی خاتون آن را در همین سال بر آستان شاه‌چراغ وقف کرده است.

11. Sheila S. Blair

12. Jonathan M Bloom

۱۳. خدایخانه در سال ۱۳۲۶ ه.ش.، ازطرف اداره کل باستان‌شناسی تعمیر و مرمت شده است (بهروزی، ۹:۱۳). کتیبه سابق‌الذکر را نیز آقای واجد، معلوم و تکمیل‌گردید و در چندسال اخیر با جدیت آقای پیرزاده متصدی سابق امور ابنیه تاریخی شیراز، به‌تدریج با کمال دقت و استادی، تعمیرات آن ادامه داشت (مصطفوی، :۶۶۱۳۴۳).

۱۴. تاریخ بنای مسجد در زمان سلطان ابوسعیدخان مغول و در۷۲۲ه.ق.، است. اسم بانی آن محمدبن‌محمدبن‌منصور القوهدی است و عین عبارت آن: «ذکر القدیم اولی بالتقدیم ولی هذه العماره الجامع و سایر المنازل الاعلی مولی السلطان المعظم و الحاقان الاعظم مالک رقاب الامم وسلطان السلاطین العرب و العجم ابوسعید بهادرخان خلد الله سلطانه العبد الضعیف محمد بن محمد بن منصور القوهدی تقبل الله لمرضاته بسعی ولده الخلف الصالح الحسن بن محمد سلمه الله تعالی و سعیه فی شهر سنه۷۲۲» (اعتماد السلطنه،۱۳۶۸: ۲۰۴۰؛ حاجی‌قاسمی، ۱۴۴:۱۳۸۳).

۱۵. تاریخ بنای مسجد هم در کتیبه کاشی‌کاری سردراصلی و هم در انتهای کتیبه گچبری داخل گنبد سال ۷۱۵ه.ق.، (بلر،۹۴:۱۳۸۷) ذکر شده است. بانی مسجد که نام او در کتیبه سردر اصلی ذکر شده «فخر الدین محمدبن محمودبن‌علی اشترجانی» است (هنرفر، ۱۲۲:۱۳۷۳).

۱۶. درطول سال‌های۱۳۱۶-۱۳۱۵ه.ش.، به‌کلی ویران و منهدم گردید و امروز هیچ‌گونه آثار و اطلاعی از آن در دست نیست (مروارید،۱۳۴۰: ۳۰۹ و ۳۱۰).گدار تاریخ این بنا را نیمه دوم قرن هشتم ه.ق. می‌داند، ولی احتمال قوی‌تر آن است که در حدود۷۳۰ه.ق.، ساخته شده باشد (ویلبر، ۱۳۶۵: ۱۸۷).

۱۷. باتوجه‌به کتیبه سردر، بانی مسجد خواجه عمادالدین محمود شیروانی بوده است (کلانترضرابی، ۴۲۴:۱۳۷۸). بر منبرکاشی معرق، واقع درگنبدخانه مسجد، کتیبه از دوران حکومت ابوسعید گورکان دیده می‌شود (نراقی، ۱۳۷۴: ۲۰۶ و ۲۰۷).

منابع و مآخذ

- آذرنوش، آذرتاش (۱۳۹۱). **فرهنگ معاصر عربی- فارسی**. تهران: نی.
- اعتمادالسلطنه، محمدحسن‌خان (۱۳۶۸). **مرآت‌البلدان**. ج ۳ و ۴، به‌کوشش‌عبدالحسین نوائی و میرهاشم محدث، تهران: دانشگاه تهران.
- برندی، چزاره (۱۳۸۸). **تئوری مرمت**. ترجمه پیروز حناچی، چاپ دوم، تهران: دانشگاه تهران.
- بلر، شیلا (۱۳۸۷). **معماری ایلخانی در نطنز**. ترجمه ولی‌الله کاوسی، تهران: فرهنگستان هنر.
- بلر، شیلا اس و بلوم، جاناتان‌ام (۱۳۸۲). **هنر و معماری اسلامی در ایران و آسیای مرکزی (دوره‌ایلخانیان و تیموریان)**. ترجمه سیدمحمد موسی‌هاشمی، ج ۱، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- بهپور، باوند (۱۳۸۴).کتیبه نگاری دوره قاجار (بررسی کتیبه‌های ۸ بنای دوره قاجار در شیراز و اصفهان). **نشریه هنرهای زیبا**. (۲۲)، ۹۲-۸۳.
- بهروزی، علی‌نقی (۱۳۵۴). **بناهای تاریخی و آثار هنری جلگه شیراز**. شیراز: اداره فرهنگ و هنر استان فارس.
- _____ (۱۳).**تاریخچه شهر شیراز و اماکن تاریخی و بناهای باستانی**. تهران: اداره کل موزه‌ها و حفظ بناهای تاریخی.

- پوپ، آرتور اپهام و اکرمن، فیلیس (۱۳۷۸). **سیری در هنر ایران**. ج ۳، ترجمه نجف دریابندری و همکاران، چاپ اول، تهران: علمی و فرهنگی.
- حاجی‌قاسمی،کامبیز (۱۳۸۳).**گنجنامه (فرهنگ آثار معماری اسلامی ایران)**. مساجد جامع (دفتر هفتم- بخش اول)، تهران: دانشگاه شهید بهشتی، روزنه.
- حجت، مهدی (۱۳۸۱). **میراث فرهنگی در ایران (سیاست‌ها برای یک کشور اسلامی)**. رساله دکتری، مؤسسه مطالعات پیشرفته معماری کینگز مانر دانشگاه یورک انگلستان، سپتامبر ۱۹۹۵، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
- حسن‌بن‌سراج شیرازی، یعقوب (۱۳۷۶). **تحفه‌المحبین (در آئین خوش‌نویسی و لطایف معنوی آن)**. با اشراف محمدتقی دانش‌پژوه، به‌کوشش کرامت رعناحسینی و ایرج افشار، تهران: میراث مکتوب و نقطه.
- حمیدسفادی، یاسین (۱۳۸۱). **خوش‌نویسی اسلامی**. ترجمه مهناز شایسته‌فر، تهران: مطالعات هنر اسلامی.
- رفیعی مهرآبادی، ابوالقاسم (۱۳۵۲). **آثار ملی اصفهان**. تهران: انجمن آثار ملی.
- رید، هربرت (۱۳۸۱). **معنی هنر**. ترجمه نجف دریابندری، چاپ هشتم، تهران: سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی.
- زاره، فردریش پاول تئودور (۱۳۸۵). **اردبیل بقعه شیخ‌صفی**. ترجمه صدیقه خوانساری موسوی، تهران: فرهنگستان هنر.
- سلیمانی، پروین (۱۳۹۱). **اصول نظری و عملی مرمت کتیبه‌های کاشی معرق در ایران، مطالعه موردی، گنبد غفّاریه شهرستان مراغه**، پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر اصفهان
- فضائلی، حبیب الله (۱۳۸۲). **تعلیم خط**. تهران: سروش.
- فیلدن، برنارد و یوکیلهتو، یوکا (۱۳۸۶). **راهنمای مدیریت برای محوطه‌های میراث فرهنگی**. ترجمه پیروز حناچی، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم‌انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
- قمی، قاضی‌احمد منشی (۱۳۸۳). **گلستان هنر**. تصحیح احمد سهیلی خوانساری، تهران: منوچهری.
- قوچانی، عبدالله (۱۳۸۳). **بررسی کتیبه‌های بناهای یزد**. تهران: سازمان میراث فرهنگی و گردشگری، پژوهشکده زبان و گویش.
- کارنگ، عبدالعلی (۱۳۵۰). **ابنیه و آثار تاریخی مراغه**. چاپ نامعلوم، تبریز: اداره‌کل آموزش و پرورش استان آذربایجان شرقی.
- کلانترضرابی، عبدالرحیم (۱۳۷۸). **تاریخ کاشان**. به‌کوشش ایرج افشار، چاپ چهارم، تهران: امیرکبیر.
- گدار، آندر؛ گدار، یدا و سیرو، ماکسیم (۱۳۷۱). **آثار ایران**. ج ۳ و ۴، ترجمه ابوالحسن سروقد مقدم، چاپ دوم، مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی.
- محمدزاده، اصغر (۱۳۸۹). **عکس‌های قدیم از مراغه قدیم**. مراغه: آوای راد.
- مروارید، یونس (۱۳۴۰). **مراغه «افرازه رود» ازنظر اوضاع طبیعی، اجتماعی، اقتصادی، تاریخی**. تهران: آرین.
- مصطفوی، محمدتقی (۱۳۴۳). **اقلیم پارس (آثار تاریخی و اماکن باستانی فارس)**. تهران: انجمن آثار ملی.
- میونزویناس، سالوادور (۱۳۸۹). **نگره‌نگاهداشت معاصر**. ترجمه حمید فرهمندبروجنی، اصفهان: گلدسته.
- نراقی، حسن (۱۳۷۴). **آثار تاریخی کاشان و نطنز**. چاپ دوم، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
- والتر، بنیامین (۱۳۸۲). **زیبایی‌شناسی انتقادی (گزیده نوشته‌هایی درباب زیبایی‌شناسی انتقادی از والتر بنیامین، هربرت مارکوزه و تئوردور آدورنو)، اثر هنری در عصر بازتولیدپذیری تکنیکی آن**. ترجمه امید مهرگان، تهران:گام نو.
- ویلبر، دونالد (۱۳۶۵). **معماری اسلامی ایران در دوره ایلخانان**. ترجمه عبدالله فریار، تهران: علمی و فرهنگی.
- _____ (۱۳۸۷). **مسجد عتیق شیراز**. ترجمه افرا بانک، تهران: فرهنگستان هنر.
- ویلبر، دونالد و گلمبک، لیزا (۱۳۷۴). **معماری تیموری در ایران و توران**. ترجمه محمدیوسف کیانی و کرامت‌الله افسر، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
- همایی شیرازی اصفهانی، جلال‌الدین (۱۳۸۴). **تاریخ اصفهان**. اصفهان: نما.
- هنرفر، لطف‌الله (۱۳۴۴). **گنجینه آثار تاریخی اصفهان**. چاپ دوم، اصفهان: ثقفی.
- _____ (۱۳۷۳). **آشنایی با شهر تاریخی اصفهان**. چاپ سوم، اصفهان: گلها.
- یوکیلهتو، یوکا (۱۳۸۷). **تاریخ حفاظت معماری**. ترجمه محمدحسن طالبیان و خشایار بهاری، تهران: روزنه.

- Andrus, P.W. & Shrimpton, R.H. (2001). **How to Evaluate the Integrity of a Property**, U.S. Dept. of the Interior – National Parks Service, National Register, History and Education.(PDF version of " How to Apply the National Register Criteria for Evaluation Bulletin).(http:www.nps.gov/nr/publications/ bulletins/PDF/ nrb15.pdf, 11/10/2012), 44-45.
- Jokilehto, J. (1986). **A History of Architectural Conservation**, D. Phil Thesis, The University of York, England, September.
- Godar, A. (1936). **Athar-e-Iran**. Annales du service Archeologique de L' IRAN, Pris, Librairie orientaliste Paul geuthner 12, Rue Vain, VIE, Tome I Fascicule I.
- Nelson R.S. & Olin, M. (2003). **Monument and memory, made and unmade**. University of Chicago press, Chicago and London.
- *Stovel, H. (2007). Effective use of authenticity and integrity as world heritage qualifying Conditions***. City & Time 2(3): 3.[online] URL.**Retrieved from: http://www.ct.ceci-br.org),24-29.
- Riegl, A. (1982). The Modern Cult of Monuments: its Essence and its development the eye's caress, Part I (www.socio.anthr.pologie.revues.org,2011/05/15)

(بازیابی‌شده در: ۲۵ اردیبهشت ۱۳۹۰)

- http://www.archnet.org/library/sites/one-site.jsp?site_id=9201,

(بازیابی‌شده در: ۱۴ خرداد ۱۳۹۰)

- http://chn.ir/NSite/FullStory/News/?Id=71132&Serv=3&SGr=22

(بازیابی‌شده در: ۲۱ دی ۱۳۹۳)

دریافت مقاله: ۹۳/۰۸/۱۵
پذیرش مقاله: ۹۴/۰۶/۲۸

دوفصلنامه علمی- ترویجی پژوهش هنر
سال پنجم، شماره دهم، پاییز و زمستان ۱۳۹۴

بررسی تأثیر فلزکاری مکتب خراسان بر فلزکاری ممالیک مصر

مریم قربانی‌رضوان*

چکیده

هنر فلزکاری، به‌عنوان یکی از مهم‌ترین شاخه‌های هنر اسلامی مطرح است. این هنر در مکتب خراسان به چنان بالندگی می‌رسد که در کمتر دوره‌ای از تاریخ ایران، بدان پایه رسیده است. سنت‌های فلزکاری این مکتب به سایر ادوار تسری یافته و در سایر مکاتب تأثیرگذار بوده است. دوره ممالیک، یکی از دوره‌هایی است که نفوذ این مکتب را در آن به‌وضوح شاهدیم.

هدف این مقاله، پس از بیان ویژگی‌های فلزکاری مکتب خراسان و دوران ممالیک، یافتن طرح‌های تزیینی و عناصر نقشی مشترک و متمایز و نیز، مطالعه این عناصر است. این امر با انتخاب تعدادی از شمعدان‌های فلزی از این ادوار میسر شده است که از دو جنبه: شکل نقوش و چگونگی اجرای آنها بررسی شده‌اند.

دراین‌راستا، پرسش پژوهش حاضر این است که فلزکاری دوره ممالیک تا چه اندازه از فلزکاری مکتب خراسان تأثیر پذیرفته است. پس از بررسی‌های صورت‌گرفته، مشخص گردید که بخشی از مبانی و اصول تکنیک‌ها و نقوش دوره ممالیک برگرفته از فلزکاری مکتب خراسان بوده و هنرمندان مملوکی ضمن تأثیرپذیری از این مکتب، در زمینه‌هایی نوآوری داشته‌اند. نقوش انسانی و حیوانی، نقوش هندسی و خطنگاره تزیین‌گر اشیا بوده است. همچنین در نمونه‌های موردبحث ارتباط بین نوع شیء و نقش تزیینی دیده شد.

شیوه تحقیق، به‌روش توصیفی- تحلیلی بوده و ابزار و شیوه‌های گردآوری اطلاعات، کتابخانه‌ای و با بررسی آثار فلزی محفوظ در موزه‌های جهان انجام پذیرفته است.

کلیدواژگان: مکتب خراسان، دوره ممالیک، شمعدان‌های فلزی، طرح‌های تزیینی.

* دانشجوی کارشناسی‌ارشد باستان‌شناسی، دانشگاه هنر اصفهان. Maryam.gh.rezvan@gmail.com

مقدمه

زیبایی که به‌چشم می‌آید، از پرتو نور و روشنایی است. نور و روشنایی باعث می‌شود زیبایی‌های شیء جلوه‌گر شود. نور در دین اسلام از اهمیت و تقدس واالایی برخوردار است. این بحث در اعتقادات مذهبی نمودی ویژه یافته و به‌اعتبار آیه مبارکه «الله نور السماوات و الارض» (نور/۳۵)، به نماد عینی خداوند تعبیر شده است. موضوع نور آن‌چنان مورداهمیت است که در قرآن سوره‌ایی به این نام وجود دارد.

بنابراین بحث نور و پرداختن به آن می‌تواند در مباحث زیبایی‌شناسی و هنر، جایگاه ویژه‌ای داشته باشد. این بحث از دیرباز، در شاخه‌های مختلف هنر اسلامی مطرح است. ازجمله هنرهایی که می‌توان به نقش نور در آنها اشاره داشت، فلزکاری است که در قالب ابزار و وسایل روشنایی مطرح می‌شود. این وسایل شامل انواع پیه‌سوزها، شمعدان‌ها، چراغدان‌ها، قندیل‌ها، فانوس‌ها و... است. این آثار ارزشمند به‌دست توانای هنرمندان و صنعتگران ایرانی- اسلامی ساخته شده و با انواع آرایه‌های تزیینی مزین شده‌اند.

دوران سلجوقی در زمینه تحولات تاریخی، فرهنگی، هنری و علمی‌ایران، از اعصار زرین و درخشان تمدن اسلامی به‌شمار می‌رود. در این دوره تاریخی هنرهای گوناگون ازجمله فلزکاری، چنان پیشرفت نمودند که در کمتر دوره‌ای بدان پایه رسیدند. این دوره با نام مکتب خراسان پیوند خورده است. دوره ممالیک نیز در زمینه دگرگونی هنر اسلامی در قسمت غربی دنیای اسلام اهمیت ویژه‌ای دارد.

در این پژوهش بر شمعدان‌هایی از این ادوار، به‌دلیل فراوانی بالا در بین اشیای موزه‌ای، مطالعه صورت گرفته است. برای این امر ضمن معرفی برخی شمعدان‌های فلزی دوره سلجوقی و سپس مطالعه نقوش به‌کاررفته در آنها، بررسی خواهیم کرد با تعدادی از شمعدان‌های فلزی دوره ممالیک که تشابه بیشتری در جنس، مشخصه‌های تزیینی، نوع نقوش و تقسیم‌بندی زمینه با نمونه‌های سلجوقی دارند. همچنین، تأثیرگذاری مکتب خراسان بر هنر فلزکاری مملوکی مصر و سوریه را با سنجش این نمونه‌ها مشخص خواهیم کرد.

اهمیت پژوهش حاضر در آن است که طرح مسایل مربوط به آرایه‌ها و نقوش تزیینی، بررسی و بازنگری در اشیایی است که با پیروی از الگوهای تزیینی رایج، سنت‌های کهن را حفظ و درعین‌حال متحول کرده‌اند. مقاله حاضر به‌منظور پاسخگویی بدین سوالات تهیه شده است:

۱. چه نوع نقوشی بر روی این اشیا دیده می‌شود؟

۲. چه تشابهاتی در جنس، مشخصه‌های تزیینی، نوع نقوش و تقسیم‌بندی زمینه در شمعدان‌های فلزی مکتب خراسان و ممالیک مصر وجود دارد؟

پیشینه پژوهش

درمورد فلزکاری مکتب خراسان و مفاهیم این حوزه، منابع مختلف و متفاوتی وجود دارد و افرادی چون *ریچل وارد* (۱۳۸۴)، *س. م دیماند* (۱۳۸۳) و *علام* (۱۳۸۶) در اشاره به هنر فلزکاری ایران، به بررسی فلزکاری مکتب خراسان پرداخته‌اند. در مقالات بیشتر از دریچه روش‌های متداول تزیین، فلزات مورداستفاده و گستره نقوش به‌کاررفته، بحث شده است.

آیت‌اللهی و پاکیاری (۱۳۸۲) در مقاله "فلزکاری از مکتب خراسان تا عصر مغول"، به بررسی فلزکاری از مکتب خراسان تا عصر مغول پرداخته‌اند و دوره سلجوقی را دوره شاخصی در فلزکاری ایران قلمداد کرده‌اند که هنرمند با تأکید بر سنن گذشته، مکتبی نو با ابتکارات ویژه به‌وجود آورده است. *سماکوش* و *خزایی* (۱۳۸۵) در "احجام فلزی دوران اولیه اسلامی تا اواخر دوره سلجوقی"، آثار حجمی دوران اولیه اسلامی ایران را موردبررسی قرار داده‌اند و بیان می‌کنند که هنر فلزکاری باتوجه‌به فرهنگ ساسانی و اسلامی به‌تدریج آمیخته و شکل‌گرفته و در دوران سلجوقیان نمودی مشخص یافته است.

رازانی و همکاران (۱۳۸۹) در مقاله "فلزکاری سلجوقی هنری اسلامی با هویت ایرانی"، ضمن بررسی ویژگی‌های هنری فلزکاری دوره سلجوقی، بیان می‌کنند که در این دوره فلزکاری با قالب ایرانی- اسلامی‌در شهرهایی مانند هرات، مرو و ایالات خراسان و اصفهان در اوج خود بوده است. *نوروزی‌طلب* و *افروغ* (۱۳۸۹) نیز در "بررسی فرم، تزیین و محتوا در هنر فلزکاری دوران سلجوقی و صفوی"، تأثیرات دیدگاه‌های مذهبی حامیان آثار و بازتاب نگرش اجتماعی جامعه را بر روی فرم، تزیینات و نوع کاربری اشیا در دوران سلجوقی و صفوی بررسی کرده‌اند.

در این میان باوجود غنای آثار باقی‌مانده، تأثیر و تأثرات این مکتب بر دیگر مکاتب امری روشن است، همچون *علی‌پور* (۱۳۹۲) که به بررسی تطبیقی تأثیر فلزکاری مکتب خراسان بر فلزکاری دوره صفوی و *فدایی* (۱۳۸۷) که به مقایسه فرم ظروف فلزی شیراز در دوره ایلخانی با ظروف فلزی مملوک‌ها در قرن هشتم ه.ق. پرداخته‌اند. در هر دو مقاله، به تأثیرگذاری مکاتب بر یکدیگر اشاره می‌شود.

باوجود مطالعاتی که درباره هنر فلزکاری انجام شده، تاکنون پژوهشی در زمینه تأثیر فلزکاری مکتب خراسان بر فلزکاری بیرون از مرزهای ایران و به‌طور خاص فلزکاری دوره ممالیک، صورت نگرفته است.

روش پژوهش

اساس نگارش این پژوهش، براین مبناست که وجوه اشتراک و افتراق فلزکاری مکتب خراسان با دوره ممالیک را موردبررسی قرار دهد. روش گردآوری اطلاعات در این مقاله، توصیفی است. این امر با استفاده از منابع مکتوب و بررسی اشیای موزه‌ای جهان صورت پذیرفته که در اینجا شمعدان‌های فلزی به‌دلیل فراوانی بیشتر و میزان اهمیت آنها در این ادوار انتخاب شده است.

هنر فلزکاری مکتب خراسان

با گذشتن چهار قرن از حاکمیت اسلام بر ایران، به‌تدریج در هنر فلزکاری ازنظر شکل و همچنین تزیینات، تغییراتی پدید آمد. هنر فلزکاری در منطقه خراسان به‌وضوح پیشرفت کرد، ویژگی‌های خاص خود را یافت و مکتب فلزکاری خراسان به‌وجود آمد. این مکتب، در دوره سلجوقی به اوج خود رسید (لک‌پور، ۱۳۷۵: ۱۲).

با روی‌کارآمدن سلاجقه در مشرق ایران، دوره درخشان فلزکاری اسلامی‌آغاز گردید. فلزکاری در این دوره از شکوفایی و توسعه ویژه‌ای برخوردار شد؛ این فن همیشه در سطح بسیار مناسبی از کیفیت ساخت قرار داشت و اهداف هنری منحصربه‌فردی را برقرار می‌نمود (کاتلی و هامبی، ۱۳۷۶: ۳۸) هنرمندان این دوره، مبتکرانه ظروف طلایی و نقره‌ای را با اشکال جدید تزیین می‌کردند. شکوه، دقت و زیبایی از ویژگی‌های بارز تولیدات آنان بود.

در عصر سلجوقی فلزکاری و ساختن مصنوعات ظریف فلزی رایج بود، به‌ویژه استان خراسان در هنر فلزکاری مقام ممتازی را داشت (آیت‌الله‌زاده شیرازی، ۱۳۶۲: ۱۶۷). مشخصه‌های تزیینی آثار شامل کتیبه‌هایی به خط کوفی و یا نسخ، نقوش حیوانی با زمینه اسلیمی‌های گیاهی و قاب‌بندی‌هایی بود که در آنها نقوش انسانی، چنگ‌نوازان و گریفین‌ها[1] حکاکی شده بودند (کاتلی و هامبی، ۱۳۷۶: ۳۸). فلزکاری در این دوره، با حفظ ابهت و جلال و ظرافت خاص دوره ساسانی، جنبه‌های خاص هنر اسلامی را دربرگرفت و حمایت سلاطین سلجوقی در رشد و تعالی این هنر، مؤثر واقع گشت (آیت‌الله‌زاده شیرازی، ۱۳۶۲: ۱۷۰).

از ویژگی‌های فلزکاری این دوره، نوشتن تاریخ و نام سازنده آن بر روی ظروف است و حروفی به خط نسخ و کوفی. دنباله این حروف به اشکال سر انسانی یا حیوانی منتهی می‌شود؛ این ابتکاری است که به هنرمندان دوره سلجوقی نسبت داده‌اند. در عرصه تکنیک نیز، فلزکاران دوره سلجوقی، صنعت ترصیع (مرصع‌کاری) اشیای برنزی را با سایر فلزات، ازقبیل مس و نقره، تکمیل کردند. مرصع‌کاری در شرق ایران، ارزش هنری پیدا کرد و اسلوب ابتکاری هرات، نیشابور، سیستان و مرو که مرکز فلزکاری ایران بودند، به‌تدریج در تمام خاورمیانه راه یافت و موردتقلید واقع شد (دیماند، ۱۳۸۳: ۱۴۰و ۱۴۱).

هنر فلزکاری ممالیک

روابط بازرگانی ایران ازطریق خلیج‌فارس و بخش‌های شمال شرق و شمال غرب و جنوب کشور، باعث صدور بخش اعظم آثار فلزکاری ایران به مناطق دیگر شد که بخشی از آن به دوره حکومت مملوکیان در مصر و سوریه می‌رسد (فدایی، ۱۳۸۷: ۲۷). درابتدا فلزکاران خراسان، اصلی‌ترین استادکاران و ماهرترین هنرمندان را دراختیار داشتند. با حمله مغولان به ایران بسیاری از فلزکاران شمال شرق ایران به بخش‌هایی از عراق مهاجرت کردند و شاخه هنر فلزکاری خراسان را در شهر موصل پایه‌ریزی کردند (وارد، ۱۳۸۴: ۸۰).

در قرن سیزدهم م.، فلزکاران موصلی اغلب به‌سوی مصر و سوریه مهاجرت کرده و سپس در شهرهای دمشق، حلب و قاهره برای امرا و شاهزادگان شروع به‌کار نمودند. سبک کار آنها همان اسلوب مکتب موصل بود که در سال‌های بعد فلزکاران محلی نیز به این جمع افزوده شدند و به‌تدریج ویژگی‌های بومی را یافتند؛ بدین‌گونه مکتب فلزکاری مملوکی را پایه‌گذاری کردند (دیماند، ۱۳۸۳: ۱۴۹). آنان ازطریق ارتباطات دریایی و خشکی با ایران بسیاری از نفایس و نقش‌مایه‌های ایرانی را به مصر و سوریه انتقال داده و با ویژگی‌های محلی خود ادغام کردند که بیشتر منشأ ایرانی دارد (فدایی، ۱۳۸۷: ۳۰).

صنعت فلزکاری در زمان *سلطان ناصرالدین محمدبن‌قلاوون مملوکی*، به بالاترین درجه می‌رسد. این مکتب دارای استقلال در هویت خود می‌شود (آیت‌اللهی و پاکیاری، ۱۳۸۲: ۱۴۳). در این مکتب، برنز به‌صورت نقش‌دار و فلزنشانی، تزیین یافت. صنعت فلزنشانی در این دوره از پیشرفت چشمگیری برخوردار بود. این هنر از موصل به مصر و سوریه در دوره ایوبی و ازطریق سازندگانی که در قرن سیزدهم م. با تشویق فرمانروایان ایوبی مهاجرت کردند، انتقال یافت (علام، ۱۳۸۶: ۲۵۷).

بزرگ‌ترین تغییر در فلزکاری ممالیک، در سبک تزیینات مرصع‌کاری بود. نفوذ فلزکاری موصل در نیمه دوم سده هفتم ه.ق. بر هنر فلزکاری مملوک آشکار است؛ زیرا سطح اثر به افریز، شمسه و تزیینات تقسیم شده و کتیبه‌ها شامل جملات دعایی است؛ اما تزیینات اصلی پیکره‌دار، شامل تصاویر شراب‌خواران، نوازندگان، شکارچیان و صورفلکی با زمینه طوماری است که تماماً ریشه در هنر ایران دارد. در پایان سده هفتم ه.ق.، تمایل و سلیقه ممالیک به نشان‌های خانوادگی امیران سوق داده شد که این نشان‌ها شامل تزیینات و کتیبه‌هایی معمولاً در ستایش عناوین سلاطین می‌شود (وارد، ۱۳۸۴: ۱۱۱).

بر روی ظروف مملوکی، کتیبه‌ایی به‌شکل یادبود است که نسبت ظروف را با اشخاص مهم دوران مشخص می‌سازد (آیت‌اللهی و پاکیاری، ۱۳۸۲: ۱۴۳). تلاش و توجه ممالیک در ساختن شمعدان‌ها و پایه‌هایی که برای قراردادن لوازم در مسجدها استفاده می‌شد، به شکوفایی صنعت فلزکاری در این دوره، منجر گشت (علام، ۱۳۸۶: ۲۵۷).

کارهای مفرغی این ادوار، اشکال و طرح‌های متنوعی دارند؛ ازجمله شمعدان‌هایی که بر روی آنها صحنه‌های درباری و اشکال پرندگان به‌صورت برجسته حکاکی شده‌اند. درادامه، به بررسی نمونه‌هایی از این آثار می‌پردازیم.

آثار فلزی مکتب خراسان

این شمعدان مربوط به دوره سلجوقی بوده و جنس آن برنج چکش‌کاری شده است که با نقره مرصع‌کاری شده و هم‌اکنون در موزه ویکتوریا و آلبرت لندن نگهداری می‌شود (تصویر ۱). بدنه این شمعدان مدور، از سه نوار افقی تشکیل می‌شود. نوار اول و نوار سوم به یک شکل و از قاب‌هایی حاوی کتیبه تشکیل شده است.

در متن کتیبه صفاتی چون قدرت و عمر جاودان، تحسین و ستایش، شکوه و عظمت، بخشندگی، تحمل و خویشتن‌داری و دانش و وفاداری برای دارنده این شیء ذکر شده است (URL 1) در بین کتیبه‌ها، دوایری اجرا شده که داخل آنها گل چهارپر وجود دارد.

در نوار میانی که فضای بیشتری را احاطه کرده، ترنج‌های کنگره‌داری نقش شده که داخل آنها صورفلکی دوازده‌گانه اجرا شده است. «صور فلکی به مجموعه‌ای از ستارگان اطلاق می‌شود که قدما برای شناخت ستارگان ثابت و تعیین محل آنها به هریک نامی داده‌اند که بیش و کم آن مجموعه به آن شبیه باشد و اعراب این مجموعه‌ها را صور می‌نامیدند. قدما هر صورتی را به‌نام چیزی می‌خواندند که با آن شباهتی هرچند دور می‌داشت، به‌همین‌جهت بعضی از آنها را به‌صورت انسان و بعضی را به‌صورت جانوران و بعضی را به‌صورت آلات و اشکال گوناگون تصور می‌کردند و... » (شین‌دشتگل، ۱۳۷۹: ۱۰۰).

براساس علم نجوم، در بروج دوازده‌گانه‌ای منطقه‌البروج، هرکدام از هفت کوکب به طول سال، منزلگاه مختلفی دارند. در تصویر برج‌های قوس، جدی و دلو دیده می‌شود. دورتادور لبه پایینی شمعدان، کتیبه‌ای نگاشته شده که انتهای حروف الف و لام به‌شکل حرف J درآمده است. گردن این شیء مزین به نقوش اسلیمی بوده و جاشمعی با کتیبه‌ای به خط نسخ ترصیع‌کاری شده است. در کتف نیز کتیبه و نواری به‌صورت گیس‌بافت اجرا شده است.

با دقت در این شیء، چنین می‌توان نتیجه گرفت که در این دوره هنرمند خالق اثر، توان طراحی دقیق را داشته و در این شیء، به‌نمایش گذارده است.

نمونه دیگری از آثار فلزی این دوره که در موزه اسمیتسونیان نگهداری می‌شود، شمعدانی نه‌وجهی از جنس برنج با تکنیک مرصع‌کاری (نقره‌کوبی) و تزیینات کتیبه‌ای، هندسی، جانوری و انسانی است (تصویر ۲). بدنه این شمعدان متشکل از سه نوار افقی بوده که هریک به‌گونه‌ای تزیین یافته است. برگ‌های نیزه‌ای به‌شکل قطره اشک در نوار بالایی و کتیبه‌های کوفی در نوار پایین نقش شده‌اند. کتیبه شامل تکرار کلمه با شادی است.

نوار میانی که سطح بیشتری را دربرگرفته است، به نه واحد مقعر تقسیم می‌شود که هریک با ترنج‌های کنگره‌داری، مزین به نقوش انسانی است و میان هر واحد نقوش گیاهی اجرا شده است. در یکی از ترنج‌ها، فردی نشسته نقش شده که در دو دستش، چوبی با سر اژدها دارد. در دیگر ترنج‌ها، افراد نوازنده و نشسته درمیان دو درخت نقش شده‌اند (Atil et al.,1985:112).

گردن این شمعدان با نقش اسلیمی و نیز برگ‌های نیزه‌ای، به‌شکل قطره اشک تزیین یافته که یک نوار طوماری‌شکل، گردن را به کتف متصل می‌کند. جاشمعی این شیء، به‌صورت نه‌وجهی مقعر بوده که برگ‌های جفتی با چهره انسان، در میان نقوش طوماری اجرا شده است. کتف این شیء نیز فاقد نقش بوده و زاویه هر بُعد، پرچ‌کاری شده است.

هیچ دلیل مشخصی مبنی‌بر این که چرا این شمعدان به‌صورت نه‌وجهی ساخته شده، وجود ندارد. می‌توان توجیه کرد، انتخاب تقسیماتی چون هفت مبنی‌بر اشاره به سیارات

تصویر ۱. شمعدان فلزی سلجوقی، قدمت: نیمه نخست قرن سیزدهم م.، خاستگاه: ایران، برنجی، ارتفاع: ۱۹/۵۵ سانتی‌متر، قطر: ۱۹/۱-۱۹ سانتی‌متر (URL 1)

تصویر ۲. شمعدان فلزی سلجوقی، قدمت: قرن سیزدهم م.، خاستگاه: ایران، برنجی، ارتفاع: ۳/ ۱۶ سانتی‌متر، قطر: ۱۸/۵ سانتی‌متر (URL 2)

و دوازده نمایانگر صور فلکی است. بااین‌حال می‌توان گفت که هنرمند در ساخت این شیء به ایجاد واحدهای سه‌تایی پایبند بوده است (Ibid). بی‌شک هنرمند خالق این اثر، آن‌چنان هنرنمایی کرده که تحسین هر اهل ذوقی را برمی‌انگیزد.

ازجمله آثاری که در موزه ویکتوریا و آلبرت لندن به‌نمایش درآمده، شمعدانی برنجی است که با نقره و طلا مرصع‌کاری شده است. این شمعدان برخلاف بسیاری از آثار فلزی، بیشتر تزیینات آن سالم باقی مانده است. نقوش این شیء، با صحنه‌های مختلف تصویری، بسیار ظریف کار شده است (تصویر ۳).

بدنه با اشکال هندسی پنج‌ضلعی، به‌صورت نه‌وجهی بوده و هم‌اکنون بدون گردن و جاشمعی است. بر روی هر وجه، تصویر فردی با هاله دور سر در حالات گوناگون بر زمینه پیچک‌ها نقش شده است؛ مانند فردی نشسته بر اسب و یا فردی که درحال شکار و یا مشغول بازی چوگان است. در حدفاصل این تصاویر، اشکال هندسی مبتنی‌بر شکل حرف z، فضای خالی را پر کرده است.

در لبه بالا و پایین بدنه نیز دو نوار: یکی به‌صورت نقوش اسلیمی و دیگری به‌صورت کتیبه اجرا شده است. نقوش اسلیمی و انسانی و کتیبه‌هایی به خط نسخ که در انتهای الف‌ها و لام‌ها امتداد یافته و به چهره انسانی تبدیل شده، در نوع خود بی‌نظیر بوده و بر زیبایی شیء افزوده است.

به اعتقاد *دیماند*، موزه‌دار موزه متروپولیتن، این نوع نوشته در خراسان به‌وجود آمده و در فلزکاری دوران سلجوقی دیده می‌شود (دیماند، ۱۳۸۳: ۱۴۱). این نقوش، نشانگر تسلط و مهارت هنرمند در سایه اندیشه، دانش و تجربه عمیق است. بر روی این اثر، کاربرد هنرمندانه فلزات (طلا و نقره) به روش مرصع‌کاری، حکاکی، برجسته‌کاری، قلم‌زنی و نیلو[۲] با تلألو و درخشش خاص قابل‌مشاهده است.

آثار فلزی دوره ممالیک

در تمام ادوار اسلامی، سلاطین، شاهزادگان و مقامات دربار به‌عنوان حامیان فعال هنر، نقش‌آفرین بوده‌اند. این شمعدان مربوط به دوره ممالیک بحری بوده و حامی ساخت آن *زین‌الدین کتیبوقا* است که در سال ۱۲۹۶- ۱۲۹۴ م. به حکومت رسیده است. او قبلاً به‌عنوان ساقی، در دربار مملوکیان در مصر خدمت می‌کرد (URL 4). جنس این شمعدان برنجی است که با نقره، طلا و مس مرصع‌کاری شده و امروزه در موزه هنر والترز شهر بالتیمور نگهداری می‌شود (تصویر ۴).

بدنه این شمعدان، به‌شکل هرم ناقص بوده و هم‌اکنون فاقد گردن و جاشمعی است. این شمعدان با سه نوار افقی در لبه‌ها به‌صورت گیس‌بافت، برگدار و موجدار برگ‌گونه و نیز سه نوار افقی در بدنه تزیین یافته است. در این شیء، کتیبه عنصر تزیینی عمده‌ای به‌شمار می‌رود. در نوارهای فوقانی و زیرین بدنه، کتیبه‌ای به خط کوفی تزیینی موجود است که دوایری بین آن اجرا شده است. داخل این دایره‌ها نقوشی به‌شکل حرف Z دیده می‌شود. در نوار میانی بدنه که پهن‌ترین نوار است، کتیبه‌ای با خط ثلث درشت در زمینه گیاهی نقش شده که دو ترنج کنگره‌ای بزرگ در بین کتیبه اجرا شده است. داخل ترنج، مزین به نقوش گیاهی و یک دایره بوده که یک لیوان پایه‌دار در آن وجود دارد؛ این نقش، نشان کتیبوقا و یا مربوط به نشان‌های خانوادگی است.

ممالیک به‌عنوان مردان خودساخته از موقعیت خود آگاه بودند و زندگی روزمره آنها مملو از آداب‌ورسوم بود تاجایی‌که لباس یک فرد، نشان‌دهنده پایگاه اجتماعی‌اش بود. بدین‌دلیل، بسیاری از ظروفی که برای ممالیک تولید می‌شد نشانه صاحبانش را در خود داشت (بلوم و بلر، ۱۳۹۰: ۲۴۹).

در این دوره اشیایی که از طرف سلطان سفارش داده می‌شد، دربردارنده نشان مکتوب اوست و اشیای خاص امیران، حاوی نشانه‌های تصویری است که اغلب نقشینه نامیده می‌شود (بلوم و بلر، ۱۳۹۰: ۲۵۶) که این شمعدان واجد هر دو ویژگی است. ظرافت و دقتی که در این شیء به‌کار رفته، نشان از ساخت به‌دست هنرمندی درباری دارد که با بهره‌گیری از عناصر مختلف، هماهنگی را در نقوش ایجاد کرده است.

در کتف شمعدان، نقوشی شامل دوازده دایره در زمینه گیاهی با نقوش انسانی و حیوانی به‌صورت بروج دوازده‌گانه اجرا شده است. چهار عدد از این صور ازبین رفته که احتمالاً عمدی بوده است. دورتادور آن نیز، حیواناتی درحال دویدن هستند (تصویر ۵).

نمونه بعدی، شمعدانی از دوره ممالیک بوده و جنس آن برنج چکش‌کاری شده است که با نقره و طلا مرصع‌کاری شده و در موزه هنری بوستون نگهداری می‌شود (تصویر ۶). بدنه این شمعدان به‌شکل هرم ناقص بوده و دو لبه پایین و بالا با سه نوار افقی تزیین شده است. نوار اول با اشکالی به‌صورت سنگ‌ریزه و نوار میانی متشکل از شش دایره با گل هشت‌پر است که حدفاصل هر دایره یکی‌درمیان، مزین به نقوش حیواناتیِ درحال دویدن بر زمینه از اشکال گیاهی و نیز نقوش هندسی لوزی‌شکل است. نوار پایینی به‌صورت گیس‌بافت تزیین یافته است. ردیف‌بندی منظم و تکرار نمادین حیوانات به‌صورت موزون، در زیبایی شیء موثر بوده است. این نوارهای افقی عیناً در لبه پایین نیز اجرا شده‌اند.

سطح میانی این نوارها با تزیینات متنوعی پوشیده شده است. این تزیینات شامل شمسه مرکزی بزرگی بوده که داخل آن دو دایره و حیواناتی به‌شکل مرغابی است که در زمینه، نقوش اسلیمی و گل‌های پنج‌پر نقش شده است. در دایره میانی کتیبه‌ای وجود دارد که حروف الف و لام آن به یک دایره کوچک ختم می‌شود. کتیبه ثلثِ درشتی این شمسه را درمیان گرفته است.

گردن این شمعدان عبارت است از: پایه کوتاه استوانه‌ای‌شکل. گردن شمعدان مذکور با تزییناتی مرصع‌کاری شده که بیشتر ترصیع‌کاری آن ازبین‌رفته و احتمالاً دارای کتیبه بوده است. جاشمعی بر روی گردن این شمعدان قرار دارد و نواری دارد که اساس تزیینات آن کتیبه بر زمینه‌ای از نقوش گیاهی است. در لابه‌لای کتیبه یادشده چهار انگاره دایره‌ای‌شکل با کتیبه‌ای درمیان ایجاد شده است. لبه بالا و پایین جاشمعی و گردن شمعدان نیز به‌صورت نوار گیس‌بافت ترصیع‌کاری شده است. کتف این شیء، نقش ندارد.

نمونه بعدی، اکنون در موزه هنر متروپولیتن درمعرض نمایش قرار دارد. شمعدان مذکور از جنس برنج و نوع تزیینات و کتیبه‌های آن، نقره مرصع‌کاری شده است (تصویر ۷). بدنه این شیء، به‌شکل هرم ناقص بوده و همچون نمونه‌های قبلی با نوارهای افقی به‌صورت گیس‌بافت و برگدار در لبه‌ها تزیین شده است. در بدنه شمعدان، کتیبه ثلث درشت در زمینه نقوش گیاهی تمام سطح را فراگرفته که حاوی این نوشته است: «ساخته‌شده برای عالی‌جناب، مقامات بالا، مملوک، امیر بزرگ، شیری، مبارز دین، سرپرست اسلام، باشکوه، یاری‌کننده خدا، حکیم، پیروز» (URL 7).

بی‌شک هریک از این کلمات و عبارات، محتوا و دلالت مخصوص دارد و درنتیجه، هرکدام دارای بار تاریخی مهمی است که در بیان بسیاری از حقایق تاریخی تأثیرگذار است.

گردن این شمعدان با اشکال هندسی مبتنی‌بر شکل حرف T دو سر کج، نقش شده و جاشمعی حاوی کتیبه است که در بین آن دایره‌ای با دو پرنده به‌صورت استیلیزه‌شده، تزیین یافته است. در این کتیبه چنین آمده است: «افتخار، پیروزی، خوشبختی، بخشش، گشاده‌دستی و نعمت» (همان)؛ کتف این شیء نیز نقش ندارد.

تحلیل نقوش

پدیده‌های جهان هستی، برای هنرمند همیشه مایه الهام و نقش‌آفرینی بوده و هست. در این میان هنرمندان و صنعتگران

تصویر ۳. شمعدان فلزی سلجوقی، قدمت: حدود ۱۳۵۰-۱۳۰۰ م.، خاستگاه: ایران، برنجی، ارتفاع: ۱۵/۳ سانتی‌متر، قطر: ۲۴/۳ سانتی‌متر (URL 1)

تصویر ۴. شمعدان فلزی مملوکی، دوره: ممالیک بحری، قدمت: حدوداً ۱۲۹۰ م.، خاستگاه: مصر، جنس: برنجی، ارتفاع: ۲۶/۵ سانتی‌متر، قطر: ۳۲/۵ سانتی‌متر (URL 4)

تصویر ۵. کتف شمعدان مملوکی (URL 4)

فلزکار، با بهره‌گیری از طبیعت اطراف و محیط زندگی خود، آرزوها، خواسته‌ها و علایق خویش را به نقوشی پررمزوراز و زیبا به‌تصویر درآورده‌اند. این نقش‌ها دنیایی از رمزوراز را در درون خود نهفته دارند؛ رمزهایی که بی‌تردید ریشه در الگوها و باورهای کهن مردم دارد. ازجمله مباحثی که می‌توان در زمینه این نقوش یاد آور شد، جایگاه نمادگرایانه این نقوش است.

به‌عنوان مثال، اژدها یا ماری که در تصویر ۲ نقش شده، نماد اهریمن، دیو، تاریکی، نقش ناپاک و صفات مذموم آن و نابودکنندگی است (صباغ‌پور آرانی و شایسته‌فر، ۱۳۸۸: ۱۱۳). همچنین این اژدها در باورهای عامیانه هند و ایران، ماه و خورشید را به هنگام کسوف و خسوف، به کام خود می‌بلعد (قهاری گیگلو و محمدزاده، ۱۳۸۹: ۲۰). با تطبیق صورت فلکی اژدها و نیز مفهوم و باورعامیانه درمورد پدیده کسوف و خسوف، نمود آن بر روی این شمعدان فلزی، به‌صورت شخصی با حالت چهارزانو نشسته بر تخت، نشان داده شده است؛ درحالی‌که دو اژدها با دهانی باز در دو طرف آن قرار دارند. غلبه بر تاریکی بامعناترین موضوع در شمعدان است که کارکرد فراهم‌کردن نور را دارد. همچنین استفاده از برگ‌های قوس نیزه‌ای (تصویر ۲) که نشان‌دهنده اشعه‌های خورشید است، نشان از غلبه نور بر ظلمت دارد.

در نقوش موجود بر آثار یادشده، می‌توان دو طبقه‌بندی مشخص را مشاهده کرد؛ یک دسته معرف نقوش انتزاعی است و دسته دیگر، به نقوش طبیعی تعلق دارد که تداعی‌گر نقش مشخصی از حیوان، گیاه و یا انسان است. هر دسته از این نقوش، از احساس و عواطف و سلایق هنرمندان و پدیدآورانشان خبر می‌دهد.

در هنر اسلامی، نقوش اسلیمی را می‌توان نمونه بارز نقوش گیاهی به‌شمار آورد. این نقش واجد مفاهیم نمادین و زیبایی‌شناسانه بوده و نقش اساسی و مهمی را در آرایه‌های اسلامی داشته است. از ویژگی‌های نقش اسلیمی تعادل، زیبایی و پویایی است. در آثار مذکور، نقوش اسلیمی بیشتر برای پرکردن زمینه نقش‌ها استفاده شده است. نقوش هندسی نیز به‌واسطه نظمی که دارند، در نظر انسان مطلوب جلوه می‌کنند و بدین‌وسیله، عنصر وحدت را درعین کثرت عیان می‌سازند (پورمند، ۱۳۸۵: ۶۹). علت استفاده از نقوش انسانی و حیوانی در این آثار، مفاهیم نمادین آنها و همچنین اعتقاد مردم به علم نجوم در این ادوار است. بدین‌دلیل، این نقوش در قالب صور فلکی به‌نمایش درآمده است.

به‌واقع وجود عده‌ای ستاره‌شناس و عقیده مردم و سلاطین وقت به حرکات سیارات و تأثیر آنها در سرنوشت و زندگی افراد، باعث شده بود که هنرمندان سلجوقی این‌گونه اشکال را در تزیینات ظروف خود به‌کار برند (تفضلی، ۱۳۶۰: ۸۴). حال‌آنکه در نمونه‌آثار فلزی دوره ممالیک نیز شاهد کاربرد این نقوش بودیم که از این امر نشأت می‌گیرد (تصویر ۵). دررابطه با نقوش کتیبه‌ای این آثار، می‌توان گفت که این نقوش ضمن بیان مفاهیمی تزیینی، انتقال‌دهنده کلام هستند. «کتیبه‌ها نقش اساسی در آشکارکردن هویت، تاریخ ساخت، روش اداره، حامی و پشتیبان، وقف و... دارند» (Bizari, 1974: 15).

تزیینات پیچیده به‌صورت خوش‌نویسی بر سطح آثار فلزی، نشانگر این حقیقت است که هنرمندان فلزکار از ادیبان، دانشمندان، فرهیختگان و یا دولتمردان جامعه بوده و به طبقات بالای اجتماعی مانند بازرگانان، تجار و یا اعضای گروه‌های مذهبی تعلق داشته‌اند (حجازی و انصاری، ۱۳۸۱: ۶۸).

طرح‌های اسلیمی یا طوماری نیز سابقه‌ای طولانی در هنر ایران دارند. این نقش‌ها دارای مفاهیم نمادین و زیبایی‌شناسی به‌ویژه در هنر اسلامی و ایفاگر نقش مهمی در آرایه‌های اسلامی‌اند (نوروزی‌طلب و افروغ، ۱۳۸۹: ۱۱۸).

تصویر ۶. شمعدان فلزی مملوکی، دوره: ممالیک، قدمت: ۱۳۴۵-۱۳۴۲ م.، خاستگاه: مصر یا سوریه، برنجی، ارتفاع: ۳۵/۶ سانتی‌متر، قطر: ۳۴/۵ سانتی‌متر (URL 6)

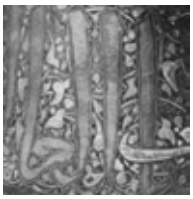
تصویر ۷. شمعدان فلزی مملوکی، دوره: ممالیک، قدمت: نیمه اول قرن چهاردهم م.، خاستگاه: مصر یا سوریه، برنجی، ارتفاع: ؟، قطر: ؟ (URL 7)

در جمع‌بندی می‌توان به این اصل رسید که:

۱. نقوش انتزاعی این آثار، برگرفته از دل طبیعت است؛
۲. نقوش تزیینی آن، بیانگر آرزوها و آمال هنرمند است؛
۳. نقوش نمادین، بیانگر باورهای اعتقادی و تجلی احساس صنعتگر است؛
۴. تنوع این نقوش، بیانگر جهان‌بینی زیبا و پرتلألو هنرمند است (جدول‌های ۳-۱).

بنابراین تمامی این نقوش به‌نوعی درپیوند با گذشته، باور و زندگی روزمره صنعتگران و هنرمندان این آثار بوده‌اند.

جدول ۱. بررسی آثار فلزی مکتب خراسان با دوره ممالیک

توضیحات	مکتب خراسان	دوره ممالیک
ترصیع‌نگاری ظروف برنجی با طلا و نقره	تصویر ۳	تصویر ۴
پرکردن زمینه با نقش‌مایه‌های اسیلمی و گل‌های پیچان	بخشی از تصویر ۱	 بخشی از تصویر ۷
کاربرد نقوش گیس‌بافت	بخشی از تصویر ۱	بخشی از تصویر ۷
تمایل به پوشاندن کامل سطح با تزیینات	بخشی از تصویر ۲	بخشی از تصویر ۶
کاربرد نقوش صور فلکی	بخشی از تصویر ۱	بخشی از تصویر ۵

ادامه جدول ۱. بررسی آثار فلزی مکتب خراسان با دوره ممالیک

توضیحات	مکتب خراسان	دوره ممالیک
کاربرد نقوش Z شکل	بخشی از تصویر ۳	بخشی از تصویر ۴
کاربردترنج کنگره‌ای	بخشی از تصویر ۲	بخشی از تصویر ۴
پلان‌بندی سه‌گانه بدنه برای بهره‌برداری صحیح از نقوش و تقسیم آنها	بخشی از تصویر ۱	بخشی از تصویر ۴

(نگارنده)

جدول ۲. ویژگی‌های مختص فلزکاری مکتب خراسان

توضیحات	تصویر	توضیحات	تصویر
قرارگرفتن خط‌نوشته‌هایی در تقسیمات مشهور به طرح‌های بازوبندی (لک‌پور، ۱۳۷۵: ۱۳)	بخشی از تصویر ۱	منتهی‌شدن حروف الف و لام به سر انسانی (دیماند، ۱۳۸۳: ۱۴۱)	بخشی از تصویر ۳
نمایش انسان در حالات مختلف (درحال شکار، سوارکاری و...)، (لک‌پور، ۱۳۷۵: ۱۳)	بخشی از تصویر ۳	استفاده از نقوش قطره‌ای‌شکل	بخشی از تصویر ۲
نقوش انسانی باهاله‌ای دور سر در صحنه‌های مختلف زندگی روزمره	بخشی از تصویر ۳	کتیبه‌ای نواری‌شکل با شمسه‌ای در میان دارای نقوش هندسی (علی‌پور، ۱۳۹۲: ۳۵)	بخشی از تصویر ۱
روایت یک واقعه با نقوش انسانی متنوع	بخشی از تصویر ۳	استفاده از کتیبه در بخش زیرین شیء	بخشی از تصویر ۲

(نگارنده)

جدول ۳. ویژگی‌های فلزکاری دوره ممالیک

توضیحات	تصویر	توضیحات	تصویر
استفاده از طرح شمسه (فدایی، ۱۳۸۷: ۳۴)	بخشی از تصویر ۶	کاربرد نقوش T شکل (فدایی، ۱۳۸۷: ۳۴)	بخشی از تصویر ۷
دارابودن شیء از نشان‌های خانوادگی (وارد، ۱۳۸۴: ۱۱۱)	بخشی از تصویر ۴	استفاده از نوارهایی با اشکال مختلف در لبه شیء	بخشی از تصویر ۴
نوشتن نام سلاطین و القاب خانوادگی به خط ثلث (فدایی، ۱۳۸۷: ۳۴)	بخشی از تصویر ۴	استفاده از نقش حیوانات دوان به‌دنبال هم در لبه شیء (فدایی، ۱۳۸۷: ۳۳)	بخشی از تصویر ۵
استفاده از نقش دو پرنده روبه‌روی یکدیگر	بخشی از تصویر ۷	دارابودن امضای سازنده اثر	بخشی از تصویر ۴

(نگارنده)

نتیجه‌گیری

هنر فلزکاری مکتب خراسان و به‌طور اخص دوره سلجوقی، یکی از درخشان‌ترین هنرهای سنتی ایران در دوران بعد از اسلام است و هنرمندان این فن در سده‌های پنجم و ششم ه.ق. بهترین آثار فلزی را در همه زمینه‌ها ازقبیل ظروف مایحتاج زندگی نظیر کاسه‌ها و جام‌ها، ابریق و نمونه‌هایی ازاین‌دست خلق کردند. یکی از اموری که اهمیت تولیدات فلزی را دوچندان کرده، مسئله نور و روشنایی بوده است.

هنرمندان و فلزکاران توانا و ماهر ایرانی که اغلب متعلق به طبقات بالای اجتماعی هستند، با استفاده از فنون مرصع‌کاری و قلم‌زنی، نقوش و تزییناتی را خلق می‌کنند که در نوع خود بی‌نظیر است.

در این نوشتار، نمونه شمعدان‌هایی از دو برهه زمانی موردبررسی قرار گرفت. پس از بررسی نمونه‌ها به‌لحاظ جنس، محتوای مضامین تزیینی، نوع نقوش و تقسیم‌بندی زمینه، چنین به‌دست آمد که اصول و چارچوب بنیادی تکنیک‌ها و نقوش کاربردی در هنر فلزکاری ممالیک، از مکتب خراسان نشأت می‌گیرد؛ برای نمونه کاربرد نقوش گیس‌بافت و نقوش صور فلکی در این دو دوره دیده می‌شود. همچنین باید یادآور شد فلزکاران مملوکی، ابداعات و نوآوری‌هایی داشته‌اند.

نقوش انسانی و حیوانی، نقوش هندسی و خطنگاره تزیین‌گر اشیا بوده است. در نمونه‌های موردبحث ارتباط بین نوع شیء و نقش تزیینی دیده شد؛ به‌طور مثال اجرای طرح شمسه بر روی شمعدان نشان از کاربرد روشنایی شیء دارد.

در جمع‌بندی، ذکر این نکته ضروری است که در بررسی و مطالعه مکاتب فلزکاری، نمی‌توان هر مکتب را بدون درنظرگرفتن مکاتب قبل از آن، مطالعه کرد؛ چراکه فلزکاری به‌خصوص در قرون میانی به‌طور زنجیروار منشعب از یک ریشه واحد است. این ریشه را باید در مکتب خراسان جستجو کرد؛ مکتبی که با ارائه الگویی منسجم، در فلزکاری ادوار بعد تأثیرگذار بوده و دوره ممالیک نیز از این قاعده مستثنی نبوده است.

مسلماً باتوجه‌به قابلیت‌های تجسمی نقش‌مایه‌های موردبحث، می‌توان با نگاهی نو بدان‌ها نگریست؛ و از آنها به‌عنوان منابع تصویری غنی، در شاخه‌های گوناگونی از هنرهای معاصر استفاده کرد.

سپاس‌گزاری

از همیاری و راهنمایی ارزنده آقای دکتر سیدهاشم حسینی در دانشگاه هنر اصفهان و خانم زینب ابراهیمی کمال تشکر و قدردانی را دارم.

پی‌نوشت

۵. شیردال؛ انگاره‌ای با بدن شیر و سر عقاب.

۶. Niello؛ اشکال را بر روی لوحه‌ای از نقره یا نقره ممزوج با طلا کنده و بعد در آن گودی‌ها ممزوجی از مس و سرب و بورق و گوگرد و نشادر که با آن حرارت مرتفعی داده شده است، می‌ریختند. پس از سردشدن این ماده و صیقلی‌نمودن، آن را با ماده سیاه یا رنگ دیگری منبت می‌کردند. به‌این‌ترتیب، اشکال و تزیینات خیلی واضح‌تر و روشن‌تر می‌نمود (پوپ، ۱۳۸۰: ۲۵۸).

منابع و مآخذ

- آیت‌الله‌زاده شیرازی، باقر (۱۳۶۲). بررسی هنر فلزکاری در دوران سلجوقی، **فصلنامه هنر و معماری**. (۳)، ۱۷۹-۱۶۴.
- آیت‌اللهی، حبیب‌الله و پاکیاری، سارا (۱۳۸۲). فلزکاری از مکتب خراسان تا عصر مغول، **نشریه هنرهای تجسمی**. (۲۰)، ۱۴۸-۱۳۸.
- بلوم، جاناتان و بلر، شیلا (۱۳۹۰). **هنر و معماری اسلامی (۲)**. ترجمه: یعقوب آژند، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم‌انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
- پوپ، آرتور اپهام (۱۳۸۰). **شاهکارهای هنر ایران**. اقتباس و نگارش پرویز ناتل‌خانلری، چاپ دوم، تهران: علمی و فرهنگی.
- پورمند، مهدیه (۱۳۸۵). بررسی نشانه‌های متأثر از نقوش ایرانی، **مجله کتاب ماه هنر**. (۱۰۱ و ۱۰۲)، ۷۱-۶۶.
- تفضلی، عباس‌علی (۱۳۶۰). بررسی نقوش ظرف‌های فلزی ایران از قبل از اسلام تا دوره صفویه، **مجله مقالات و بررسی‌ها**. (۳۵ و ۳۶)، ۹۲-۶۵.
- دیماند، موریس (۱۳۸۳). **راهنمای صنایع اسلامی**. ترجمه عبدالله فریار، چاپ سوم، تهران: علمی و فرهنگی.
- ذبیح‌الله‌زاده سماکوش، محمدرضا و خزایی، محمد (۱۳۸۵). احجام فلزی دوران اولیه اسلامی تا اواخر دوره سلجوقی، **دوفصلنامه مطالعات هنر اسلامی**. سال دوم، (۴)، ۱۰۲-۸۵.
- رازانی، مهدی؛ بخشنده‌فرد، حمیدرضا و توکلی، اصغر (۱۳۸۹). فلزکاری سلجوقی هنری اسلامی با هویت ایرانی، **دوماهنامه تخصصی دانش مرمت و میراث فرهنگی**. سال پنجم، (۴)، ۶۳-۵۵.
- شین‌دشتگل، هلنا (۱۳۷۹). بازتاب صورت‌های فلکی بر اساطیر ایران. **مجله کتاب ماه هنر**. (۲۷ و ۲۸). ۱۰۲-۱۰۰.
- صباغ‌پور آرانی، طیبه و شایسته‌فر، مهناز (۱۳۸۸). مفاهیم نمادین سیمرغ و اژدها و انعکاس آن در قالی‌های صفویه. **دوفصلنامه نامه هنرهای تجسمی و کاربردی**. (۴)، ۱۱۷-۹۹.
- علام، نعمت‌اسماعیل (۱۳۸۶). **هنرهای خاورمیانه در دوران اسلامی**. ترجمه عباسعلی تفضلی، چاپ دوم، مشهد: آستان قدس رضوی.
- علی‌پور، مرضیه (۱۳۹۲). بررسی تأثیر فلزکاری مکتب خراسان بر فلزکاری دوره صفویه، **دو فصلنامه پژوهش هنر**. سال سوم، (۶)، ۴۶-۳۱.
- فدایی، مریم (۱۳۸۷). مقایسه شکل و محتوای ظروف فلزی شیراز در دوره ایلخانان با ظروف فلزی مملوک‌ها در سده هشتم هجری، **مجله کتاب‌ماه هنر**. (۱۱۷)، ۳۵- ۲۶.
- قهاری گیلگو، مهناز و محمدزاده، مهدی (۱۳۸۹). بررسی تطبیقی صور نجومی در نسخه صورالکواکب و آثار فلزی سده‌های پنجم تا هفتم هجری، **فصلنامه نگره**. (۱۴)، ۲۱-۵.
- کاتلی، مارگریتا و هامبی، لوئی (۱۳۷۶). **تاریخ هنر ایران (هنر سلجوقی و خوارزمی)**. ج ۸، ترجمه یعقوب آژند، تهران: مولی.
- لک‌پور، سیمین (۱۳۷۵). **سفیدروی**. تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
- موسوی حجازی، بهار و انصاری، مجتبی (۱۳۸۱). تحلیل زیبایی‌شناسانه تزیین در هنر فلزکاری ایران (دوره اسلامی تا حمله مغول)، **فصلنامه مدرس هنر**. دوره ۱، (۲)، ۸۶-۶۷.
- نوروزی‌طلب، علیرضا و افروغ، محمد (۱۳۸۹). بررسی فرم، تزیین و محتوا در هنر فلزکاری دوران سلجوقی و صفوی، **دوفصلنامه مطالعات هنر اسلامی**. (۱۲)، ۱۲۸-۱۱۳.
- وارد، ریچل (۱۳۸۴). **فلزکاری اسلامی**. ترجمه مهناز شایسته‌فر، تهران: مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.

- Atil, E., Chase, W.T. & Jett, P. (1985), Islamic Metalwork in the Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution Press, Washington D.C.
- Bizari, A. ,(1974), Arabic calligraphy in Artitecture. National foundation of Heritage
- Association for the preservation of tripolis monuments, London, published by British museum.

منابع تصویری

- http://collections.vam.ac.uk/item/O38969/candlestick-sham-dan-candlestick-unknown/
(بازیابی شده در: ۳ اردیبهشت ۱۳۹۳).
- http://islamic-arts.org/2011/smithsonian-metalwork-collection/
(بازیابی شده در: ۳ اردیبهشت ۱۳۹۳).
- http://collections.vam.ac.uk/item/O108538/candlestick-base-unknown/
(بازیابی شده در: ۳ اردیبهشت ۱۳۹۳).
- http://art.thewalters.org/detail/15804/candlestick-base/
(بازیابی شده در: ۶ اردیبهشت ۱۳۹۳).
- http://art.thewalters.org/detail/15804/candlestick-base/
(بازیابی شده در: ۶ اردیبهشت ۱۳۹۳).
- http://www.mfa.org/collections/object/candlestick-17915
(بازیابی شده در: ۶ اردیبهشت ۱۳۹۳).
- http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/444562
(بازیابی شده در: ۸ اردیبهشت ۱۳۹۳).

دریافت مقاله: ۹۴/۰۳/۱۶
پذیرش مقاله: ۹۴/۰۶/۲۸

دوفصلنامه علمی- ترویجی پژوهش هنر
سال پنجم، شماره دهم، پاییز و زمستان ۱۳۹۴

بررسی و مطالعه تطبیقی نقوش حیوانی و انسانی سنگ‌نگاره‌های شرق ایران
مطالعه موردی: سنگ‌نگاره آسو، رامنگان ۲، تنگه پنجه‌شیر، جاده اسدآباد، دره انجیر با لاخ‌مزار

سارا صادقی *حمیدرضا قربانی **حسن هاشمی زرج‌آباد***

چکیده

در این پژوهش صخره‌نگاره‌های جنوب خراسان (شهرستان نهبندان، بیرجند، درمیان و سربیشه) موردبررسی قرار گرفته‌اند که تنها پاره‌ای از باستان‌شناسی هنر صخره‌ای منطقه را دربرمی‌گیرند. با درنظرگرفتن پیشینه غنی فرهنگی و تاریخی استان خراسان جنوبی و مکان‌هایی که دارای این هنر هستند، خلاء مطالعاتی در این مورد مشهود است؛ لذا وجود چنین پژوهش‌هایی بر لزوم و اهمیت جایگاه باستان‌شناسی هنر صخره‌ای در شرق ایران اشاره دارد. آنچه به‌عنوان هدف در این مقاله دنبال می‌شود، معرفی و گونه‌شناسی نقوش ازمنظر سبک و تکنیک ۵ سنگ‌نگاره (آسو، رامنگان۲، جاده اسدآباد، تنگه پنجه‌شیر و دره انجیر) با سنگ‌نگاره مهم و شاخص لاخ‌مزار در استان خراسان جنوبی است. لذا پژوهش حاضر به روش توصیفی- تطبیقی و ابزار گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای و بررسی میدانی است؛ سنگ‌نگاره‌های ۵ محوطه شاخص در استان خراسان جنوبی ازمنظر شیوه، سبک و روش نقر نقش‌مایه‌های هنری در بحث زیبایی‌شناختی، صحنه‌های نمادین و معنادار است که وجوه اشتراک و تفاوت نقش‌مایه‌های موجود در این محوطه‌ها ما را برای دستیابی به گاه‌نگاری نسبی کمک می‌نماید. یافته‌های پژوهش نشانگر این است که نقوش دارای اشتراکاتی همچون روش نقر به سبک پتروگلیف (کوبشی) است اما در بحث افتراق نقوش می‌توان گفت؛ در ۵ محوطه موردبررسی ما نگارگر، نقوش را به‌صورت ساده و استیلیزه که اکثراً نقوش دوران پیش از تاریخی را شامل می‌شود؛ بدون هیچ تزیین و با ترسیم نقش، نقوش را به‌صورت دسته‌جمعی آفریده و صخره را از تنوع مضمون برخوردار کرده است، اما در نقوش لاخ‌مزار (که بیشتر مربوط به دوران تاریخی است) نگارگران، نقوش را اکثراً واقع‌گرایانه و با تزیینات و جزییات بیشتر، ترسیم کرده و اشکال را زیبا و منظم آفریده‌اند. از همه مهم‌تر اینکه تصاویر لاخ‌مزار صحنه‌های دسته‌جمعی و گروهی نیستند و معمولاً تک‌چهره‌ایی‌اند. نگارگران در نقوش لاخ‌مزار سعی کرده‌اند تا با نقرکندن دل سنگ بیشتر زیبایی‌شناسی را رعایت کنند؛ نکته بااهمیت این‌که با نگاهی به نقوش موجود در هر ۶ محوطه به‌طورکلی درطول زمان از نقش‌مایه‌های جانوری کاسته و در فرایند زمان به نقش‌مایه‌های انسانی افزوده شده است. سپس هرچه به زمان‌های تاریخی نزدیک‌تر شده از نقوش انسانی کاسته و کتیبه‌ها را جایگزین این نقوش کرده‌اند که این مهم، در سنگ‌نگاره لاخ‌مزار بیرجند به‌طور واضح مشهود است.

کلیدواژگان: سنگ‌نگاره، خراسان جنوبی، لاخ‌مزار، نقوش حیوانی، نقوش انسانی.

* کارشناس‌ارشد باستان‌شناسی، دانشگاه بیرجند. sara_sadeghi809@yahoo.com
** استادیار، دانشکده باستان‌شناسی، دانشگاه بیرجند.
*** استادیار، دانشکده باستان‌شناسی، دانشگاه بیرجند.

مقدمه

هنر صخره‌ای را مجموعه‌ای از نقاشی‌ها و طرح‌ها بر سطوح صخره‌ها و سنگ‌ها دانسته‌اند (آناتی، ۱۳۸۳: ۱۱۳). نقوش صخره‌ای با وجود شباهت‌های فراوانی که ازلحاظ موضوع نقوش باهم دارند اغلب؛ صحنه شکار، نبرد و تک‌نگاره بزکوهی را دربرمی‌گیرد و ازلحاظ تکنیک اجرا، به‌صورت کنده و به‌روش کوبه‌ای است که با زدن ضربه روی سنگ، به وسیله شی‌ای سخت و محکم و با عمق بسیار کم ایجاد شده است. موضوعات سنگ‌نگاره‌ها متأثر از شرایط جغرافیایی، فرهنگی، زیست‌محیطی هر منطقه است. امروزه نقوش صخره‌ای با قدمتی که دارای طیف گسترده‌ای است، دوره پارینه سنگی تا دوره معاصر را شامل می‌گردد (رضایی و جودی، ۱۳۸۹). درواقع سنگ‌نگاره‌ها از مستندترین مدارک در نمایش مفاهیم باستان‌شناسی اجتماعی (مانند پیوندهای فرهنگی و روش‌های زیستی و ...)، فرهنگی، سیاسی و اقتصادی محسوب می‌شوند (رشیدی‌نژاد و همکاران، ۱۳۸۸: ۱۶۶). در بررسی‌های باستان‌شناسی سال‌های اخیر خراسان جنوبی، نقوش صخره‌ای زیادی شناسایی گردیده است؛ زیرساخت‌های فرهنگی و تاریخی این استان چنان بکر و غنی است که به محققین اجازه می‌دهد، در هر زمینه‌ای خصوصاً از رویکرد باستان‌شناسی به بررسی و مطالعه پرداخته و نتایج ارزشمندی به‌دست آورند. علاوه‌بر دیگر داده‌های باستان‌شناسی اعم از سفال، بناها و... ، نشانه‌های دیگری همچون نقش و نگارهایی که بر روی صخره‌ها برجای مانده ازمنظر باستان‌شناسی و تطابق و تعامل فرهنگی – هنری اقوام باستانی ساکن در این محوطه‌ها با مناطق مجاورش، قابل‌تأمل و درخور توجه ویژه‌ای است که بر لزوم و اهمیت جایگاه باستان‌شناسی هنر صخره‌ای در شرق ایران اشاره دارد.

پژوهش حاضر بر مبنای دو پروژه بررسی میدانی انسان‌شناسی است که *قربانی* (با رویکرد: باستان‌شناسی- انسان‌شناسی)[1] و *هاشمی زرج‌آباد* با رویکردی باستان‌شناسی[2] انجام داده‌اند. لذا در این مقاله صرفاً ۵ محوطه از هر دو پروژه (نقوش صخره‌ای: آسو، رامنگان ۲، جاده اسدآباد[3] (قربانی، ۱۳۹۲)، تنگه پنجه‌شیر، دره انجیر)، انتخاب شده است (هاشمی زرج‌آباد، ۱۳۹۱). دلیل انتخاب این محوطه‌ها به جهت اهمیت بالای نقوش و نگاره‌های آنها و شباهت نزدیک نقوش آنها با سنگ‌نگاره شاخص لاخ‌مزار بیرجند است که امکان گاه‌نگاری نسبی را بهتر و دقیق‌تر میسر می‌سازد. لذا در این مقاله به‌منظور مطالعه تطبیقی و تحلیلی دقیق‌تر سنگ‌نگاره‌های نو مکشوفه، سنگ‌نگاره مهم و شاخص لاخ‌مزار بیرجند - که پیش از این مطالعات جامعی توسط *لباف‌خانیکی* و *بشاش* (۱۳۷۳) انجام گرفته است- انتخاب گردیده است (تصویر ۱).

این مقاله با درنظرگرفتن اهداف ذیل، یافته‌های حاصل از پژوهش را موردبررسی قرار داده است:

۱. معرفی نقوش صخره‌ای ۵ محوطه شاخص استان خراسان جنوبی؛

۲. گونه‌شناسی نقوش؛

۳. مطالعه تطبیقی نقوش از منظر شیوه، سبک و روش نقر نقش‌مای‌ه‌های هنری در بحث زیبایی‌شناختی با صحنه‌های نمادین و معنادار با سنگ‌نگاره لاخ‌مزار؛

۴. اشتراکات و افتراقات نقش‌مایه‌ها و دلیل تفاوت‌ها و شباهت‌های موجود بر روی صخره‌نگاره‌های ۵ محوطه موردبررسی با لاخ‌مزار؛

۵. ارتباط مناطق موردبررسی با کوچ‌نشینان و مراسم آیینی؛

۶. گاه‌نگاری نسبی محوطه‌های موردبررسی.

پیشینه باستان‌شناسی صخره‌ای منطقه موردمطالعه

آغاز پژوهش‌ها و مطالعات هنر نقوش صخره‌ای استان خراسان جنوبی توسط *جمال رضایی* و *صادق کیا* در سال ۱۳۳۰ه.ش. باعنوان "گزارش نوشته‌ها و پیکرهای کال جنگال" آغاز شد. لباف‌خانیکی و بشاش (۱۳۷۱)، سنگ‌نگاره‌های لاخ‌مزار بیرجند را موردمطالعه و بررسی قرار دادند و گزارش بررسی خود را در مقاله "سنگ‌نگاره‌های لاخ‌مزار بیرجند" به‌چاپ رساندند. آنها درخصوص این محوطه ذکر کردند: این نقوش در مجاورت روستای کوچ در فاصله ۲۹ کیلومتری جنوب‌شرقی بیرجند واقع است. نقوش آن شامل مضامین انسانی، حیوانی، گیاهی، نشانه‌ها و نمادهایی از مظاهر طبیعت است که مجموع نقوش و کتیبه‌ها شناسایی‌شده، ۳۰۷ مورد را دربرمی‌گیرد. *هاشم اتفاقی* (۱۳۹۲)، سنگ‌نگاره‌های چاه چشمه‌فردوس را در شمال استان خراسان جنوبی موردبررسی قرار داد. حسن هاشمی زرج‌آباد (۱۳۹۱) پروژه "بررسی باستان‌شناسی بخش شوسف نهبندان[4] را انجام داد. کشف چندین سنگ‌نگاره با موضوعات مختلف در منطقه موردبررسی برای نخستین‌بار، از اهم دستاوردهای این پروژه باستان‌شناسی است. درراستا و در ادامه طرح پژوهشی خود، هاشمی زرج‌آباد مقالاتی را نیز ارئه داد؛ *"معرفی و تحلیل نقوش سنگ‌نگاره‌های نویافته بخش شوسف نهبندان"* (۱۳۹۳)، و "معرفی و تحلیل نقوش سنگ‌نگاره‌های نویافته بخش شوسف نهبندان"[4] (۲۰۱۳)؛ که در آن با همکاری *عباد تقوی* و *سامان فرزین* به معرفی و تحلیل نقوش حک‌شده در دو محوطه تنگه پنجه‌شیر و دره انجیر پرداخته است. حمیدرضا قربانی (۱۳۹۲)، برای اولین‌بار جامع‌ترین طرح پژوهشی روشمند استان خراسان جنوبی را درخصوص مطالعات باستان‌شناسی- انسان‌شناسی سنگ‌نگاره‌های خراسان جنوبی انجام داد. بااینکه در تمام

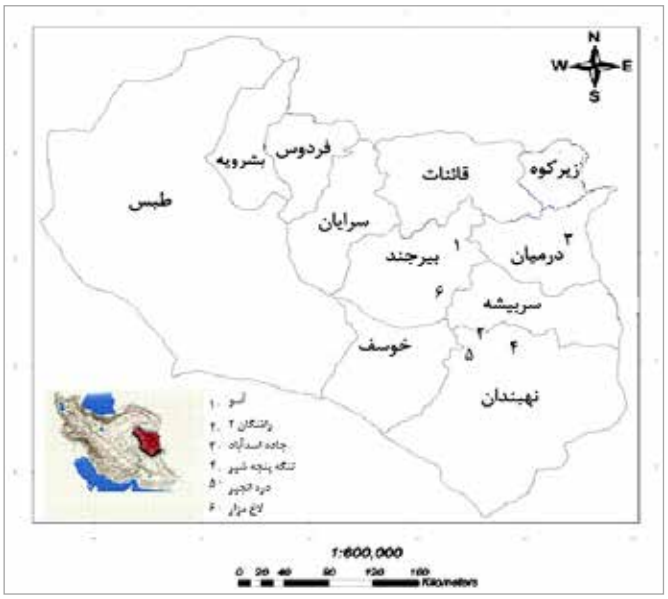
پژوهش‌های ذکرشده به نمادشناسی نقوش پرداخته شده است اما تاکنون پژوهشی که به‌طور خاص به بررسی نقوش انسانی و حیوانی صخره‌نگاره‌ها از حیث زیبایی‌شناسی پرداخته باشد و دلیل اشتراکات و تفاوت‌های این نگاره‌ها را بررسی کرده باشد، انجام نشده است؛ لذا نگارندگان در این پژوهش هدف اصلی خود را برمبنای این رویکرد آغاز کرده‌اند.

روش‌شناسی پژوهش

پژوهش حاضر مبتنی‌بر روش توصیفی - تطبیقی انجام گرفته، ابزار گردآوری اطلاعات مطالعات کتابخانه‌ای و بررسی میدانی است. مرحله اول کار، مطالعات میدانی، استخراج اطلاعات موجود انجام شد. این اطلاعات شامل نوع نقوش، تکنیک به‌کاررفته، گونه‌شناسی، سبک‌شناسی نقوش، استفاده از اطلاعات بومیان محلی، استفاده از آرشیو اداری سازمان میراث فرهنگی، استفاده از نقشه‌های رقومی، شناسایی موقعیت جغرافیایی سنگ‌نگاره با استفاده از دستگاه GPS، عکس‌برداری از جهات مختلف و به‌صورت کلی از محوطه، ثبت و ضبط نقوش و درپایان انتقال داده‌ها به رایانه و انجام کارهای آماری و گرافیکی بود. در مرحله دوم، به مقایسه نقش‌ها در ۵ سایت موردبررسی پرداخته شده است. مرحله سوم تحلیل عوامل مؤثر بر شکل‌گیری نقوش در مناطق خاص است که در این زمینه وارد مقوله مردم‌شناسی و مردم‌نگاری شده و در مرحله نهایی به مطالعه تطبیقی نقوش لاخ‌مزار بیرجند پرداخته شده؛ در این زمینه از مطالعات کتابخانه‌ای شامل بررسی اسناد، متون تاریخی و پیشینه مطالعات انجام شده نیز استفاده شده است.

منطقه موردپژوهش؛ موقعیت جغرافیایی و پیشینه تاریخی

استان خراسان جنوبی[۵] با وسعتی معادل ۹۵۳۸۸ کیلومترمربع، بین مدار جغرافیایی ۳۱′ ۳۰° تا ۵۳′ ۳۴° دقیقه عرض شمالی و ۳′ ۵۷° تا ۵۷′ ۶۰° دقیقه طول شرقی از نصف‌النهار گرینویچ قرار گرفته است. این استان براساس تقسیمات کشوری، در سال ۱۳۹۰ دارای ۸ شهرستان، ۲۰ بخش، ۲۵ شهر و ۵۱ دهستان بوده است. درحال‌حاضر این استان دارای ۱۰ شهرستان: بیرجند، قاینات، فردوس، نهبندان، سرایان، طبس، سربیشه، بشرویه، درمیان، خوسف و زیرکوه است (زعفرانلو و سروش، ۱۳۹۲: ۳). این استان به‌دلیل بار غنی فرهنگی، همانند سایر بخش‌های فرهنگی و کشور؛ دارای آثار و شواهد فرهنگی فراوانی است که همواره موردتوجه محققان قرار گرفته است. اقلیم استان خراسان جنوبی در اکثر بخش‌ها، خشک و بیابانی است و درمجموع، خصوصیات اقلیمی استان در اثر تناوب توده هوای پرفشار جنب حاره‌ای در تابستان و توده‌های هوای قطبی و جریان‌های مدیترانه‌ای در زمستان، خطوط اصلی جریانات اتمسفری آن را تعیین می‌کند. به‌گونه‌ای که این ساختار اقلیمی باعث شکل‌گیری پندارهای اقلیمی در مدت زمان طولانی شده است (حسینی، ۱۳۹۰: ۲). براساس نقشه ۱:۲۵۰۰۰۰ سازمان زمین‌شناسی ایران، گسترش سنگ‌های آذرین با توده‌های نفوذی در نقاط مختلف استان خراسان جنوبی بارز است[۶] (سازمان جغرافیایی نیروهای مسلح، مدیریت اطلاعات جغرافیایی، ۱۳۸۸: ۱۲-۶). مهم‌ترین رشته‌کوه منطقه که دارای جهت شمال غربی— جنوب شرقی است، کوه‌های



تصویر ۱. نقشه پراکندگی نقوش صخره‌ای ۶ محوطه موردبررسی در استان خراسان جنوبی (نگارندگان، ۱۳۹۳)

باقران در جنوب بیرجند است که از ناحیه طبس گلشن آغاز و در نهبندان خاتمه می‌یابد. علاوه‌بر این، رشته‌کوه مؤمن‌آباد در شرق و شمال بیرجند قرار دارد که دنباله رشته‌کوه فردوس است و در کناره جنوبی روستای قدیمی دُرُح (دره) در شرق پایان می‌پذیرد. این کوه‌ها باعث ریزش باران و به‌وجود آمدن رودخانه‌های فصلی در دره‌ها و به‌وجودآمدن مراکز تمدنی‌اند (اقوامی همچون ساگارت که براساس نوشته‌های مورخان یونانی؛ در ردیف اقوام شرقی هستند)، (زعفرانلو و سروش، ۱۳۹۲: ۳)، جنوب خراسان و با استناد به نوشته‌های سنگ‌نگاره‌های کالِ جنگال ما شاهد حضور اشکانیان در این محوطه هستیم (لباف‌خانیکی و بشاش، ۱۳۷۳: ۳۰). شاهد و داده باستان‌شناسی دیگر در این استان، سنگ‌نگاره لاخ‌مزار بیرجند است که از مهم‌ترین مراکز تمدنی بوده؛ باوجود کتیبه‌های به‌دست‌آمده (اشکانی و ساسانی)، قدمت و دیرینگی محوطه را به دوران پیش از تاریخ تا عصر حاضر رسانیده‌اند.

سنگ‌نگاره‌های مکشوفه

۱. سنگ‌نگاره آسو (بوشادی)

واقع در شهرستان بیرجند، بخش مرکزی، دهستان القورات و حدود سیصدمتری جنوب آسو در بالای تپه‌ای مشرف به مزرعه بوشادی است. موقعیت جغرافیایی آن ″۲۳۱ ′۱۲ °۳۳N شمالی و ″۸۲۲ ′۲۵ °۰۵۹۲ شرقی و در ارتفاع ۲۰۸۹ متری از سطح دریا قرار گرفته است (قربانی، ۱۳۹۲: ۱۴۸)، (تصویرهای ۱ و ۲).

– توصیف کلی نقوش در محوطه آسو

سنگ‌نگاره آسو سرشار از نقوش با معانی متفاوت است که عبارت‌اند از: مجموعه‌ای از نقش انسانی شامل: نقش انسانی سوار بر اسب سوارکاری، مسابقه، مراسم آیینی و چرا)، نقوشی هندسی به‌شکل دایره، نعل اسب، صلیب شکسته و نقوش حیوانی شامل: بزهای کوهی (درحال نبرد، شکار و فرار)؛ نقش شتر باسواره و بدون سواره؛ نقش گرگ؛ نقش سگ و تعدادی نقوش نامشخص (تصویر ۳).

۲. سنگ‌نگاره رامَنگان (۲)

واقع در شهرستان سربیشه، بخش مرکزی، دهستان نهارجان و درحدود ۸۰۰ متری غرب روستای رامَنگان بر روی کوه قِلاع و سمت چپ جاده خاکی به سمت دِهِک است. موقعیت جغرافیایی این سنگ‌نگاره۲۶۳ ′۱۵ °۳۲ N شمالی و ″۱۵۶ ′۳۵ °۰۵۹E شرقی و در ارتفاع ۱۹۸۸ متر از سطح دریا قرار دارد (قربانی، ۱۳۹۲: ۱۲۹)، (تصویر ۱). جنس زمین‌های اطراف سنگلاخی و پوشش‌گیاهی منطقه عمدتاً تِرِخ کوهی و گیاهان استپی است. جنس سنگ‌ها احتمالاً دگرگونی است (تصویر ۴).

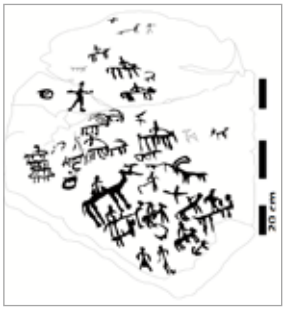
– توصیف کلی نقوش سنگ‌نگاره رامَنگان ۲

وجه اثر سنگ‌نگاره رامَنگان ۲ روبه سمت شرق است. نقوش این محوطه عبارت‌اند از: نقشی نامشخص که به‌صورت یک دایره و یک نقطه متداخل است. نقش یک بز با شاخ‌های برگشته و زائده‌هایی بر روی کمرش نقر شده که جهتش به سمت راست است و میان شاخ و پشتش دایره‌ای و داخل دایره، نقطه‌ای نقر شده است. نقش بعدی، یک بز که وارونه نقر شده و جهتش به سمت چپ است؛ نقش دیگر این سنگ‌نگاره یک حیوان وحشی شبیه گرگ که به سمت بالا درحرکت است و میان دو بز حک شده است. نقش آخر این محوطه، نقشی نامشخص که در زیر پای بز نقر شده است؛ به‌دلیل گذشت زمان و فرسایش سنگ نقش آسیب دیده و تشخیص آن غیرممکن است (تصویر ۵).

۳. سنگ‌نگاره جاده اسدآباد

واقع در شهرستان درمیان، کیلومتر ۵ جاده اسدیه به طبس مسینا و کنار شن‌شویی شهرداری اسدیه است. موقعیت جغرافیایی آن ″۶۰۹ ′۵۳ °۳۲N شمالی و ″۶۰۷ ′۰۳ °۰۶۰E شرقی است و در ارتفاع ۱۵۰۱ متری از سطح دریا قرار گرفته است (قربانی، ۱۳۹۲: ۱۷۰)، (تصویرهای ۱و ۶).

تصویر ۲. نمایی از صخره‌نگاره‌های محوطه سنگ‌نگاره آسو (قربانی، ۱۳۹۲)



تصویر ۳. طرح کلی نقوش در وجه اصلی سنگ‌نگاره آسو (قربانی، ۱۳۹۲: ۱۵۲)

تصویر ۴. نمایی از صخره محوطه رامَنگان ۲ (شهرستان سربیشه)، (قربانی، ۱۳۹۲)

- توصیف کلی نقوش در محوطه جاده اسدآباد

نقوش سنگ‌نگاره جاده اسدآباد عبارت‌اند از: مجموعه‌ای از نقوش حیوانی شامل بزها که اکثرشان به‌دلیل فرسایش سنگ شاخ‌شان ازبین رفته؛ و نقوش نمادین شبیه نعل اسب و نقوشی نامشخص است (تصویر ۷).

۴. سنگ‌نگاره تنگه پنجه‌شیر

محدوده دقیق جغرافیایی سنگ‌نگاره پنجه‌شیر عبارتست از: حوزه جغرافیایی بخش‌های شوسف و عربخانه که از توابع شهرستان نهبندان است (هاشمی زرج‌آباد، ۱۳۹۳: ۱۶۴). شهر شوسف به مرکزیت شهر شوسف از بخش شوسف شهرستان نهبندان در ۳۲ کیلومتری شمال غرب شهر نهبندان (مرکز شهرستان) بین ۰۱′ ۶۰° تا ۱۷′ ۶۰° N شمالی و۴۷′ ۳۱° تا ۱۸′ E ۳۲°شرقی قرار گرفته است. این دهستان از غرب به دهستان عربخانه متصل است. ارتفاع متوسط این شهر از سطح دریا ۱۶۱۰متر است (قربانی، ۱۳۹۲: ۱۷۰)، (تصویر ۱).

- توصیف کلی نقوش در محوطه تنگه پنجه‌شیر

تصویر انسان بیشترین درصد از نقوش را در میان سنگ‌نگاره تنگه پنجه‌شیر به‌خود اختصاص داده که در حالت‌های مختلف حکاکی شده است. موضوعات کلی نگاره‌های انسانی در این محوطه؛ انسان درحال شکار با نیزه، سوار بر اسب، درحال نزاع با انسانی دیگر به همراه نقش بز، اسب یا گوزن است. در این سنگ‌نگاره‌ها، نقش انسان به‌صورت برهنه و بعضاً استیلیزه ترسیم شده است. نقوش حیوانی موجود در این محوطه در دو رده سگ‌سانان و اسب جای قرار گرفته است. نقش سگ در اندازه‌ها و حالات گوناگون در میان نگاره‌ها به تعداد زیادی ترسیم شده است. به‌طور عمده، نقوش سگ به‌صورت ایستاده و درحالت پارس‌کردن به‌تصویر کشیده شده و در بعضی از نقوش، حالت تدافعی به‌خود گرفته است (قربانی، ۱۳۹۲: ۱۷۱ و ۱۷۲). در ایران، قدیمی‌ترین تصویری که از این حیوان در آثار هنری می‌شناسیم به اوایل دوره نوسنگی[۷] تعلق دارد (۱۰۰۰۰ ق. م.)، (تصویر ۸).

۵. سنگ‌نگاره دره انجیر

دهستان عربخانه به مرکزیت روستای دِهِک از بخش شوسف شهرستان نهبندان، در ۷۴ کیلومتری شمال غرب شهر شوسف بین ۱۵″۵۹° تا ۴۸′ ۵۹° N شمالی و ۵۸ٔ ۳۱° تا ۱۸′ ۳۲° E شرقی قرار گرفته است. این دهستان از شرق به محدوده شهر شوسف محدود می‌گردد. دهستان مذکور با ۱۵۲۰/۷۵ کیلومترمربع مساحت، ۳۶ درصد از وسعت بخش شوسف را دربرمی‌گیرد. ارتفاع متوسط این دهستان ۱۸۷۲ متر از سطح دریاست (قربانی، ۱۳۹۲: ۱۶۵)، (تصویر ۱).

- توصیف کلی نقوش در محوطه دره انجیر

نقوش این محوطه شامل نقوش حیوانی و نمادین است که در نوع خود بسیار جالب است (قربانی، ۱۳۹۲: ۱۷۳). یکی از نقوش حیوانی این محوطه نقش بز کوهی را به‌خود اختصاص داده که یا به‌صورت استیلیزه (خلاصه‌شده) و غیرطبیعی و یا به‌شکل تقریباً طبیعی، به‌نمایش درآمده است. نقش این حیوان به حالت‌ها و اندازه‌های متفاوت به‌تصویر کشیده شده است. این نقش، مشتمل بر بزی ریش‌دار است که درحالت ایستاده و نیم‌رخ با تکنیک کنده‌کاری و ایجاد خراش بر صخره‌ها و همانند یک نقاشی با ایجاد خطوطی، کادربندی و عرضه شده است. شاخ‌های حیوان به‌شکل کمی اغراق‌آمیز و بزرگ، دایره‌ای را تشکیل داده است. پای چپ این بز کوهی جلوتر از پای راست آن است و نشان‌دهنده جهش و درحرکت‌بودن آن است. نکته قابل‌توجه که در تصویر هم آمده، شباهت بسیار زیاد نقوش بز کوهی در سنگ‌نگاره با بزهای امروزی منطقه خراسان جنوبی است که نشانگر تداوم بقای این نسل از بز از دوران پیش از تاریخ[۸] تا امروز است. از دیگر نقوش حیوانی موجود در این محوطه، نقوش نگاره شتر و نقش کف دست است (تصویر ۹).

۶. سنگ‌نگاره لاخ‌مزار بیرجند

در مجاورت روستای کوچ[۹] و در فاصله ۲۹ کیلومتری جنوب شرقی بیرجند واقع شده است (تصویر ۱). این سنگ‌نگاره

تصویر ۵. نقوش حیوانی، نمادین و نامشخص در سنگ‌نگاره رامَنگان ۲ (قربانی، ۱۳۹۲: ۱۳۱)

تصویر ۶. نمایی از صخره‌نگاره‌های محوطه سنگ‌نگاره جاده اسدآباد (قربانی، ۱۳۹۲)

تصویر ۷. نقوش حیوانی و نمادین در سنگ‌نگاره جاده اسدآباد (قربانی، ۱۳۹۲: ۱۷۱)

در منتهی‌الیه غربی روستای کوچ صخره بزرگی بر کوه چل بغیاج تکیه زده است که به لاخ‌مزار شهرت دارد (تصویر ۷). این سنگ‌نگاره در اردیبهشت ۱۳۷۱ توسط هیئت بررسی و شناسایی میراث فرهنگی استان خراسان کشف شد و توسط هیئتی به سرپرستی لباف‌خانیکی و بشاش، نقوش آن که دربرگیرنده ۳۰۷ نقش شامل: انسانی، حیوانی، گیاهی، کتیبه‌ها، ابزارآلات، نقوش نمادین و تعدادی نقوش نامشخص بود، موردبررسی و مطالعه قرار گرفت. اهمیت و ارزش سنگ‌نگاره لاخ‌مزار و آسیب‌پذیری آن از تأثیرات باران و گزند رهگذران باعث گردید که در آذرماه ۱۳۷۲ توسط اعضای هیئت بررسی یک محفظه توری با سقف آلومینیومی نصب گردد که متعاقباً نقوش در معرض دید خیل بازدیدکنندگان و محققین قرار گیرد (لباف‌خانیکی و بشاش، ۱۳۷۳).

شاخصه‌های نقوش صخره‌ای شش منطقه

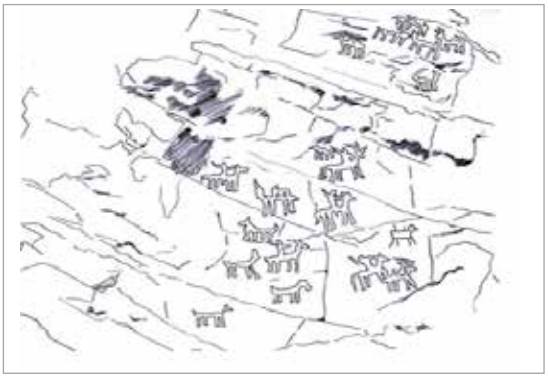
نقش‌مایه‌های شاخص موردبررسی در این محوطه‌ها شامل: نقش‌مایه‌های حیوانی، نقوش انسانی، گیاهی، هندسی یا نمادین، نقش‌مایه‌های ابزارآلات و خطوط تصویری و کتیبه است که در ادامه پژوهش، به بررسی تطبیقی نقوش انسانی و حیوانی هرکدام از نقش‌مایه‌ها از حیث زیبایی‌شناسی و دلیل این تفاوت‌ها برای دستیابی با گاه‌نگاری نسبی پرداخته شده است.

نقش‌مایه‌های حیوانی

نقوش حیوانات بر روی صخره لاخ‌مزار نسبتاً زیاد و متنوع است. تصاویر حیوانات این محوطه به دو گروه عمده پستانداران و پرندگان قابل‌تفکیک است؛ نقوشی شامل: شیر، قوچ، بزکوهی، گاو، پای گوسفند، پا و دم شیر و یال شیر و نقوش پرندگان: طاووس، کبوتر و نامشخص بر روی صخره به‌طرز بسیار جالبی نقر شده است. درخصوص تطبیق نقوش حیوانی این محوطه با ۵ محوطه موردبررسی می‌توان به حیواناتی شامل: اسب، شتر، سگ، بزکوهی، گرگ، گوزن و حیواناتی نامشخص اشاره کرد. این صخره‌نگاره‌ها به‌لحاظ شیوه و تکنیک کار از نوع پتروگلیف (کوبشی= کنده‌کاری) بوده و برای خلق آنها از سطوح هموارتر صخره‌ها، بهره جسته‌اند. گمان می‌رود شیوه و تکنیک کار به این صورت بوده که با بهره‌گرفتن از ابزارهای سنگی مناسب و واردآوردن ضرباتی متعدد یا خراش‌دادن سطح صخره، نقش موردنظر را روی آن به‌وجود آورده‌اند.

- بزکوهی

دلیل تنوع، فراوانی و تداوم نقش بزکوهی در ایران و حضورش در سنگ‌نگاره‌ها، اهمیت نمادین آن در دوران



تصویر ۸. نمای کلی سنگ‌نگاره تنگه پنچه‌شیر (هاشمی زرج‌آباد، ۱۳۹۳: ۱۸۸)

کهن است. بز از نمادهای ماه نیز است و بر روی مهرها و ظروف دوره ساسانی به‌وفور نقش آن دیده می‌شود و تقریباً همیشه به‌عنوان نگهبان ماه درنظر گرفته شده است (صمدی، ۱۳۶۷: ۴۹). بزکوهی ازجمله حیواناتی است که تصویر آن در هنر ماد و هخامنشی و همچنین هنر برنزهای لرستان به‌صورت‌های مختلف مورداستفاده قرار گرفته است و به‌نظر می‌رسد در فرهنگ و هنر این دوره نیز جایگاه ویژه‌ای داشته است (گیرشمن، ۱۳۴۶: ۱۱۵). پایه بحث تطبیق و بررسی نقوش در این پژوهش درخصوص نحوه ترسیم نقوش حیوانات است که دو روش برای آن درنظر گرفته شده است:

۱. خلاصه و استیلیزه: نقوش با یک خط افقی نشان داده شده و دیگر اعضای حیوان با خطوط موَرب به آن متصل شده است.

۲. واقع‌گرایانه: تمام جزییات نقوش (حالت چهره، جهش و جست‌وخیز حیوان و حتی عضلات بدن)، نشان داده شده است.

اشتراک: درخصوص نقش بزکوهی در محوطه لاخ‌مزار و ۵ محوطه موردبررسی می‌توان به‌عینه به این مهم پی برد که نقوش به‌سبک استیلیزه و خلاصه‌شده است. ریخت‌شناسی نقش بزهای نقرشده در هر ۶ محوطه؛ نقش تمام بزها به‌صورت نیم‌رخ ولی در اکثر نقوش هر دو شاخ نقر شده است. باتوجه‌به ریخت‌شناسی نگاره و اسناد و مدارک موجود می‌دانیم که نقش بز تقریباً در تمامی مراکز فرهنگی دوران پیش از تاریخ ایران، حضور مستمر داشته است لذا براساس این نکته می‌توان زمان و گاه‌نگاری نسبی نقر این نگاره مهم را در ۶ محوطه موردبررسی، به آن دوران نسبت داد.

افتراق: نقوش حیوانی در سنگ‌نگاره‌های موجود در محدوده بررسی ما از تنوع مضمون و نقش‌مایه برخوردار است که به‌جرأت می‌توان جایگاه اول را در ایران برایش احراز کرد. مضمون نقوش شامل: نقش بزهای کوهی درحال نبرد، نقوش حیوانی درحالت گریز و ترس از شکارشدن، نقش سگ‌های درحال شکار بزکوهی، نقوش حیوانی همراه با نقوش انسانی درحال

مسابقه و یا حالت‌های نمایشی اما در لاخ‌مزار نقوش به‌تنهایی و همراه با دیگر بزهای کوهی به‌نمایش در آمده است. تفاوت دیگر این نگاره درجهت حرکت حیوان است؛ در تمام ۵ محوطه ما نقوش جهتشان به سمت راست است اما در لاخ‌مزار به سمت چپ است که جای بسی تأمل دارد (جدول ۱).

- شیر

می‌دانیم که شیر و پلنگ و حتی ببر از جانوان بومی ایران بوده که از چند دهه قبل، نسل آنها به‌خصوص شیر و ببر منقرض شده‌اند. البته در مناطقی از خراسان مانند پارک جنگلی تندوره در گز، ارتفاعات سرولایت نیشابور و نواحی کوهستانی شمالی مشهد، وجود پلنگ و به‌خصوص یوزپلنگ گزارش شده است. از قدیم‌الایام شیر و پلنگ در هنر ایرانی از جایگاه ویژه‌ای برخوردار بوده؛ نقش این حیوانات بر روی سفال‌های پیش از تاریخ و به‌خصوص در هنرهای کاربردی دوران هخامنشی، پارتی و ساسانی سهم بسزایی داشته‌اند (بختیاری شهری، ۱۳۸۸: ۲۹). نگارگر در سنگ‌نگاره لاخ‌مزار کوچ با ترسیم واقع‌گرایانه نقش را هرچه بیشتر به زیبایی‌شناسی نزدیک کرده است (جدول ۲). نگاره موردنظر باتوجه‌به جزییات آن منتسب به دوران اشکانی است.

- اسب

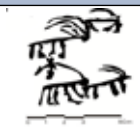
اسب نجیب‌ترین و نیکوترین حیوان است. رباینده روح و مرکبی برای انتقال روح مردگان از روشنایی زمین به دنیای تاریک زیرزمین است (گیرشمن، ۱۳۷۱: ۲۲۹). سنت نمایش مردان اسب‌سوار حتی تا زمان‌های اخیر نیز ادامه یافته است و می‌توان چنین عناصری را در نقوش سنگ قبرهای اواخر سده نوزدهم در بیستون و در هنر عشایری نیز مشاهده کرد. اسب در خاورمیانه و مصر و هندوستان، پس از حملات طوایف آریایی از استپ‌های شمالی، در دومین هزاره پیش از میلاد، شناخته شد و آنان ارابه‌هایی را که به‌وسیله اسب کشیده می‌شد، به‌کار می‌بردند (هال، ۱۳۹۰: ۲۴). درخصوص نحوه ترسیم نقش اسب که کمک بسیار زیادی برای دستیابی به گاه‌نگاری نسبی است در ۲ محوطه تنگه پنجه‌شیر و آسو به تعداد فراوان یافت شده، که به روش خلاصه و استیلیزه به‌نمایش درآمده است. از این نگاره حیوانی در لاخ‌مزار کوچ، هیچ نقشی یافت نشده است (جدول ۲).

- قوچ

یکی از شکل‌های جانوری عمده که در آنها، خدایان وابسته به زایش و باروری در خاورمیانه، یونان، مصر باستان موردپرستش بود، قوچ است (هال، ۱۳۹۰: ۷۹). شکار این حیوان در هزاره دوم نه‌تنها در ایلام بلکه در سرزمین‌های دوردست همچون مارلیک مرسوم بوده که جنبه معیشتی داشته و برای قربانی بوده است (مهرآفرین، ۱۳۷۵). در میان سنگ‌نگاره‌های تیمره (فرهادی، ۱۳۷۴: ۲۲)، نقش قوچ در سنگ‌نگاره لاخ‌مزار کوچ به‌سبک واقع‌گرایانه ترسیم شده که تمام جزییات نقوش (حالت چهره، جهش و جست و خیز حیوان، و حتی عضلات بدن) نشان داده شده است (جدول ۲). این نقش احتمالاً منتسب به دوران تاریخی است.

تصویر ۹. نقش بز، شتر و نقش نمادین دست در سنگ‌نگاره دره انجیر
(هاشمی زرج‌آباد، ۱۳۹۳: ۱۹۰ و ۱۹۱)

جدول ۱. مقایسه تطبیقی نقش بزهای کوهی

مطالعه تطبیقی نقوش حیوانی (بز) در سنگ‌نگاره‌های استان خراسان جنوبی						
محوطه	سنگ‌نگاره دره انجیر	سنگ‌نگاره جاده اسدآباد	سنگ‌نگاره رامنگان ۲	سنگ‌نگاره آسو	سنگ‌نگاره تنگه پنجه‌شیر	سنگ‌نگاره لاخ‌مزار
طرح نگاره	ـــــ					
منبع	ـــــ	(قربانی، ۱۳۹۲: ۱۷۱)	(قربانی، ۱۳۹۲: ۱۳۱)	(قربانی، ۱۳۹۲: ۱۵۲)	(هاشمی زرج‌آباد، ۱۳۹۳: ۱۸۸)	(لباف‌خانیکی و بشاش، ۱۳۷۳: ۴۸)

(نگارندگان، ۱۳۹۳)

- شتر

نمونه اعتدال و میانه‌روی، در افسانه‌های قرون وسطایی و به‌سبب استعداد شتر در حرکت طی چندین روز، بدون آن که آبی بیاشامد است. همچنین نماد فروتنی است، زیرا طبق رسالات مربوط به حیوانات، شتر بر زمین زانو می‌زند تا بار را بر او حمل کنند (هال، ۱۳۹۰: ۶۱). اما بنابر تشابهات این نقوش در این چند محوطه، فرضیه موردنظر ما بر این پایه است که تنوع گیاهی و اقلیم موردنظر در خراسان جنوبی بر وجود شتر در این منطقه بوده؛ نقوش موجود بر روی سنگ‌ها (دره انجیر و آسو) نیز از این فرضیه تبعیت می‌کند. ریخت‌شناسی نقش به‌سبک خلاصه‌شده و استیلیزه است و تماماً جهت نگاره این حیوان در محوطه‌های یافت‌شده ما، به سمت راست است (جدول ۲).

- سگ

نقش سگ، نگهبان مراقب، نماد وفاداری و همراه و پیام‌آور خدیان بی‌شمار در هنر بسیار از تمدن‌هاست (هال، ۱۳۹۰: ۵۲). اولین نشانه اهلی‌کردن سگ در آناتولی به ۷۰۰۰ سال ق.م.، در اروپای غربی به ۷۶۰۰ سال ق.م.، در امریکا به ۸۴۰۰ سال ق.م.، در فلسطین و ایران به ۹۵۰۰ سال ق.م.، در اروپای مرکزی به ۱۰۰۰۰ سال ق.م. و در سیبری حتی به ۱۳۰۰۰ سال ق.م. می‌رسد. به‌هرحال، ویژگی‌های زیست‌شناختی سگ‌ها دست‌کم دو دلیل عمده را برای اهلی کردن آنها دراختیار گذاشته است: ۱. سگ‌ها به‌عنوان ردگیر شکار، گرانبهاترین کمک برای شکارگران به‌حساب می‌آمدند. ۲. سگ‌ها به‌مثابه حیوانات همه‌چیزخوار (مثل خوک)، عالی‌ترین رفتگران در حوالی سکونت‌گاه‌ها بودند. این دو مورد هنوز هم تقریباً در همه‌جا مشاهده می‌شود و حتی منجر به نژادهایی شده است که برای چنین کارهایی به‌وجود آمده‌اند، مثل سگ‌های دونده، سگ‌های تازی برای شکار، سگ‌های منفور و مطرود در شهرهای مشرق زمین برای پاک‌کردن محیط از زباله‌های خوراکی (پیردیگار، ۱۳۸۵: ۱۹۷و ۱۹۸).

نگاره‌هایی از این حیوان را در دو محوطه به حالت‌های مختلف می‌توان دید. در سنگ‌نگاره آسو بر روی تخته‌سنگی بزرگ و در پایین‌ترین قسمت سنگ، به‌سبک خلاصه‌شده و استیلیزه یافت شده است (جدول ۲). در سنگ‌نگاره تنگه پنجه‌شیر سگ‌هایی را می‌توان دید که درحال پارس‌کردن و نبرد هستند که در حالت‌های مختلف و به جهت‌های مختلف نقر شده‌اند (جدول ۲).

- گرگ

نقش گرگ، حیوانی است که عمدتاً شهرت بدی دارد. نماد درنده‌خویی و بی‌رحمی است (هال، ۱۳۹۰: ۲۰). این نقش حیوانی تنها در سنگ‌نگاره آسو یافت شده است که درحال تعقیب حیوانی اهلی است (جدول ۲). این نگاره که جهتش به سمت چپ است، به‌سبک خلاصه‌شده و استیلیزه نقر شده است. این نقش با نقش ظرف سفالیِ دوران پیش از تاریخ ایران از یک‌طرف و نقوش‌صخره‌ای که در سایر نقاط ایران ازجمله سیستان و بلوچستان و خمین و گلپایگان و دشت توس یافت شده‌اند، قابل‌مقایسه است (فرهادی، ۱۳۷۴: ۳۳).

نقوش انسانی

بر روی صخره لاخ‌مزار، ۲۲ نقش انسان نگاشته شده که برخی سالم و اکثریت آنها متأسفانه به‌مرور ایام مخدوش و آسیب دیده است (جدول ۳؛ طرح ۱). درخصوص نقش بزکوهی در محوطه لاخ‌مزار و ۵ محوطه موردبررسی می‌توان به‌عینه به این مهم پی برد که نقوش به‌سبک استیلیزه و خلاصه‌شده است. درباره ریخت‌شناسی نقش بزهای نقرشده در هر ۶ محوطه؛ نقش تمام بزها به‌صورت نیم‌رخ ولی در اکثر نقوش هردو شاخ نقر شده است. با توجه به ریخت‌شناسی نگاره و اسناد و مدارک موجود می‌دانیم که نقش بز تقریباً در تمامی مراکز فرهنگی دوران پیش از تاریخ ایران حضور مستمر داشته است لذا براساس این نکته می‌توان زمان و گاه‌نگاری نسبی نقر این نگاره مهم را در ۶ محوطه موردبررسی، به آن دوران نسبت داد.

به‌طورکلی نقش انسان‌ها را می‌توان ازجهت سبک کار و نحوه نقر نقش، در دو گروه عمده جای داد:

۱. **خلاصه‌شده‌واستیلیزه**:(لباف‌خانیکی‌وبشاش،۱۳۷۳:۱۵). نقوش خلاصه‌شده با ترسیم یک دایره (به‌منزله سر) یک خط عمودی پیوسته به آن (به‌منزله تنه) و چهار خط مایل پیوسته به خط عمودی (به‌منزله دست‌ها و پاها)، شکل گرفته‌اند.

۲. **واقع‌گرایانه**: در این روش، تصویرگر در ارائه جزییات نقش (ترکیب صورت، پوشش، زیورآلات و تزیینات) برای ترسیم بهتر نقش تمام تلاش خود را کرده است.

اشتراک: درخصوص اشتراکات نقوش انسانی ۵ محوطه ما با لاخ‌مزار می‌توان گفت که ازنظر روش نقر شبیه به نقوش حیوانی است و از سبک پتروگلیف (کوبشی) استفاده شده است و ازلحاظ ریخت‌شناسی و زیبایی‌شناسی نقش، نقوش لاخ‌مزار جز چند نقش به‌شیوه خلاصه و استیلیزه است. بقیه نقوش از روش واقع‌گرایانه تبعیت می‌کند که مربوط به دوران تاریخی است. نگاره‌های انسانی در ۵ محوطه موردبررسی بسیار ساده و خلاصه شده که اکثر نقوش به‌صورت تمام‌رخ نقر شده است (جدول ۳).

افتراق: درخصوص افتراق نقوش انسانی، می‌توان گفت مهم‌ترین نکته در روش ترسیم نقش و مضامین نقوش است. در زمینه نقوش واقع‌گرایانه لاخ‌مزار تصویرگر تمام تلاش خود

جدول ۲. مطالعه تطبیقی نگاره‌های حیوانی در شرق ایران

مطالعه تطبیقی نقوش حیوانی (شیر، قوچ، اسب، پرندگان، گرگ، شتر) در سنگ‌نگاره‌های استان خراسان جنوبی			
محوطه	طرح نگاره		
سنگ‌نگاره لاخ‌مزار	(لباف‌خانیکی و بشاش، ۱۳۷۳: ۴۷)	(لباف‌خانیکی و بشاش، ۱۳۷۳: ۴۷)	(لباف‌خانیکی و بشاش، ۱۳۷۳: ۴۹)
سنگ‌نگاره تنگه پنجه‌شیر	(هاشمی زرج‌آباد، ۱۳۹۳: ۱۸۸)	(هاشمی زرج‌آباد، ۱۳۹۳: ۱۸۸)	(هاشمی زرج‌آباد، ۱۳۹۳: ۱۸۸)
سنگ‌نگاره آسو	(قربانی، ۱۳۹۲: ۱۵۲)	(قربانی، ۱۳۹۲: ۱۵۲)	(قربانی، ۱۳۹۲: ۱۵۲)
سنگ‌نگاره رامنگان ۲	(قربانی ، ۱۳۹۲: ۱۳۱)	ــــــــــــ	ــــــــــــ
سنگ‌نگاره جاده اسدآباد	ــــــــــــ	ــــــــــــ	ــــــــــــ
سنگ‌نگاره دره انجیر	(هاشمی زرج‌آباد، ۱۳۹۳: ۱۹۰)	ــــــــــــ	ــــــــــــ

(نگارندگان، ۱۳۹۳)

را در ارائه جزییات نقش (ترکیب صورت، پوشش، زیورآلات و تزیینات) صرف کرده است (جدول ۳؛ طرح ۴). دسته دوم از نقوش انسانی (واقع‌گرایانه) مضمونی همچون (صحنه شکار و جنگ)، غلبه بر کسی، خاطره یا بزمی است. با بررسی نقوش در میان نگاره‌های ۵ محوطه ما هیچ نقشی که اثری از نگارش واقع‌گرایانه در آن به‌چشم برخورد؛ وجود ندارد و تصویرگر نقوش را درعین سادگی و خلاصه‌شده بر روی صخره‌های حاکی از نقوش، نقر کرده است (جدول ۳؛ طرح ۳). با نگاهی به نقوش انسانی در نگاره‌های لاخ‌مزار می‌توان به این مهم پی برد که نقوش انسانی لاخ‌مزار دست‌کم نگاره صورت‌ها همراه با جزییات است (اعضای صورت، سربند، زیورآلات، کلاه و...)، اما در محوطه‌های منتخب ما جزییات نقش مشخص نیست و نگارگر بیشتر درصدد تأثیرگذاری نقش با توسل به بیشترکردن مضمون نقش بوده است. درنهایت، نقوش بسیار تجریدی و به‌صورت استیلیزه و تمام‌رخ نقر شده است (جدول ۳؛ طرح‌های ۵ و ۶)، ولی نقوش واقع‌گرایانه، پرسپکتیو مقامی، مقامات و شخصیت‌ها بزرگ‌تر و به‌صورت نیم‌رخ نقر شده است که می‌توان به نقش موجود در سنگ‌نگاره لاخ‌مزار کوچ اشاره کرد.

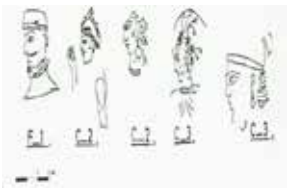
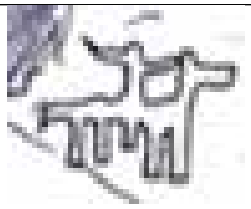
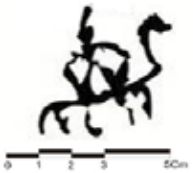
از همه مهم‌تر اینکه نقوش در هر ۵ محوطه با مضامین بسیار جالب و توجه‌برانگیز یافت شده است که شامل: نقوش

انسانی بر روی اسب درحال تیراندازی با نیزه و یا احتمالاً کمان به‌طرف حیوانات مختلف (جدول ۳؛ طرح ۲)، نقوش انسانی بسیار ساده، نقوش انسانی درحال مسابقه سوارکاری همراه با اسب و شتر و در مسابقه است.

تاریخ‌گذاری نقوش

یکی از اساسی‌ترین مشکلات مطالعه نقوش صخره‌ای، گاه‌نگاری و تاریخ‌گذاری آنهاست که با نمونه‌برداری و انجام عملیات آزمایشگاهی و مطالعات میان‌رشته‌ای، می‌توان به‌این مهم دست یافت. متأسفانه در ایران به‌دلیل عدم امکان مطالعات آزمایشگاهی نمی‌توان به تاریخ‌گذاری مطلق این نقوش پی‌برد، اما با انجام مطالعات تطبیقی می‌توان به تاریخ‌گذاری نسبی آنها دست یافت. برای تاریخ‌گذاری نسبی باید از علومی همچون مردم‌شناسی، باستان‌شناسی، تاریخ، نمادشناسی، هنرهای تزیینی، اسطوره‌شناسی و شیمی (رطوبت، دما) استفاده کرد. به‌طور مشخص، یک علم به‌تنهایی قادر به بررسی آنها نیست. تاریخ‌گذاری سنگ‌نگاره‌های موردپژوهش برمبنای مقایسه گونه‌شناختی و ریخت‌شناسی آنها با نقوش سنگ‌نگاره لاخ‌مزار بیرجند انجام گرفته است. شباهت بسیار زیادی بین نقوش سنگ‌نگاره‌های منطقه موردپژوهش همچون نقوش (انسانی و حیوانی) با نقوش سنگ‌نگاره لاخ‌مزار وجود دارد. ازنظر گاه‌نگاری باوجود شاخص‌هایی چون تیر و کمان مربوط به هزاره دوم ق.م. و ورود مهاجران کوچرو و سواره سکایی و آریایی به ایران (گاراژیان و همکاران، ۱۳۸۰: ۹۶)، وجود نقش زین و استفاده از زین که اولین‌بار در اواسط عصر آهن در منطقه رواج یافته (بیگلری و همکاران، ۱۳۸۶: ۵۲)؛ باتوجه‌به این که در

جدول ۳. مطالعه تطبیقی نگاره‌های انسانی در شرق ایران

مطالعه تطبیقی نقوش انسانی در سنگ‌نگاره‌های استان خراسان جنوبی		
محوطه	طرح نگاره	
سنگ‌نگاره لاخ‌مزار	 طرح ۱ (بختیاری شهری، ۱۳۷۷: ۴۶)	 طرح ۴ (لباف‌خانیکی و بشاش، ۱۳۷۳: ۴۶)
سنگ‌نگاره تنگه پنجه‌شیر	 طرح ۲ (هاشمی زرج‌آباد، ۱۳۹۳: ۱۸۹)	 طرح ۳ (هاشمی زرج‌آباد، ۱۳۹۳: ۱۸۹)
سنگ‌نگاره آسو	 طرح ۵ (قربانی، ۱۳۹۲: ۱۵۲)	 طرح ۶ (قربانی، ۱۳۹۲: ۱۵۳)
سنگ‌نگاره رامنگان ۲	ــــــــــــ	ــــــــــــ
سنگ‌نگاره جاده اسدآباد	ــــــــــــ	ــــــــــــ
سنگ‌نگاره دره انجیر	ــــــــــــ	ــــــــــــ

(نگارندگان، ۱۳۹۳)

بیشتر سنگ‌نگاره‌های محوطه‌های موردپژوهش نقش اسب و سوارکاران نیزه‌به‌دست دیده می‌شوند و تاریخ اهلی‌سازی و استفاده از اسب فراتر از عصر آهن را در برندارد (بیک‌محمدی و همکاران، ۱۳۹۱: ۱۳۷)، تاریخ کهن‌ترین نقوش ایجادشده به عصر آهن بازمی‌گردد. ازسوی دیگر، به‌دلیل وجود نقوش و علایم نمادین و براساس تطبیق نقوش و از همه مهم‌تر ریخت‌شناسی و زیبایی‌شناسی نگاره‌ها و محوطه‌های استقراری در اطراف محدوده موردبررسی که محوطه‌هایی غالباً اشکانی است (کالِ جنگال و لاخ‌مزار)، درنهایت و با درنظرگرفتن شاخص‌های گاه‌نگاری ذکرشده می‌توان گفت؛ دیرینگی نقوش را با رعایت احتیاط به عصر آهن تا دوران اشکانی رساند و از همه مهم‌تر هیچ نوع نشانه‌ای که معرف جدیدبودن نقش و این‌که متعلق به دوران معاصر باشد، در بین نگاره‌های ما یافت نشده است.[۱۰]

وجوه اشتراک و افتراق سنگ‌نگاره‌های استان خراسان جنوبی

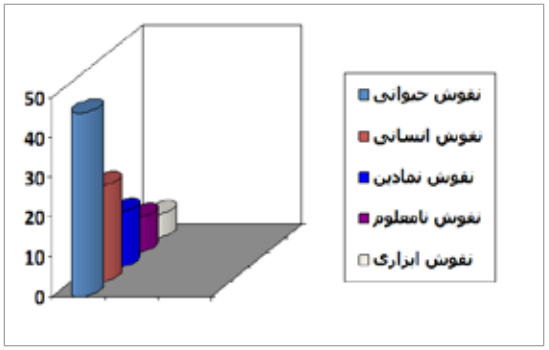
طی بررسی روشمندی که بر روی نقوش ۶ محوطه شاخص از نگارکنده‌های استان خراسان جنوبی که با هدف معرفی و گونه‌شناسی نقوش ازمنظر سبک و تکنیک به روش تطبیقی صورت گرفت؛ نتایج جالبی حاصل شد. با نگاهی به نگاره‌های این استان پی می‌بریم که، برخی از نقوش حیوانی بومی منطقه (شتر، بزکوهی، اسب و ...) بوده، اما نقوشی مانند شیر و طاووس اگرچه بومی نبوده‌اند و امروزه در این منطقه از آنها خبری نیست، لذا ازآنجاکه هنرمندان حکاک این نقوش، جز از روی مشاهده واقعیت نمی‌توانسته‌اند به نقر نقوش و یا نقاشی آنها بپردازند، شکی نیست که در دوران‌های پیش از ما، این حیوانات در این منطقه زیست داشته‌اند. در بررسی نقوش این استان می‌توان بین قومیت‌های این استان و نقوش کنده‌نگاره‌ها ارتباطی آیینی برقرار کرد. درواقع نگاره‌های نمادین، زبانی مشترک هستند که ارزش‌ها و باورهای اعتقادی انسان‌های اعصار پیشین را به‌تصویر می‌کشند. در هنرنمایی سنگ‌نگاره‌های استان خراسان جنوبی خصوصاً محوطه‌های موردبررسی ما، نگارگر نقوش را درعین سادگی و بدون هیچ تزیینی ایجادکرده که بیانگر این نکته است که علی‌رغم زندگی کوچ‌نشینی، شکارورزی و یا دامداریشان از نوعی اعتقاد و آیین است که گاهی برخاسته از ذهن ناخودآگاه آنان بوده است. درخصوص نقوش نمادین نیز شاید بتوان گفت که برخی از این نقش‌ها جنبه جادو، طلسم و از دیدگاه آیینی و اعتقادی‌شان نشأت گرفته است. نقوش هر ۶ محوطه ما ازمنظر سبک پتروگلیف (کوبشی)، است. با تمام این تفاسیر و با نگاهی به نمودارهای تصویرهای ۱۰ و ۱۱، می‌توان گفت نقوش حک‌شده در ۵ محوطه موردبررسی ما از تنوع مضمون همچون (مراسم آیینی و آداب و رسوم، شکار، اسب‌سواری، نقوش حیوانی در چراگاه و ...) از درصد بیشتری برخوردارند. اما از نظر نقش‌مایه سنگ‌نگاره لاخ‌مزار بیرجند تنوع بیشتری دارد (نقوش حیوانی همچون: طاووس، قوچ، شیر، بزکوهی، گاو، کبوتر و ...). در محوطه‌های موردبررسی ما نقوش بسیار ساده و استیلیزه است ولی در سنگ‌نگاره لاخ‌مزار نقوش انسانی و تعدادی حیوانی با جزییات بیشتر رو به‌سوی واقع‌گرایی رفته‌اند که قطعاً با آگاهی هنرمند ترسیم شده است. علاوه‌براین بیشترین درصد را کتیبه‌های خطوط تصویری، پهلوی اشکانی، پهلوی ساسانی، فارسی و عربی به‌خود اختصاص داده‌اند که نشانگر این است که از دوران پیش از تاریخ تا عصر حاضر رهگذرانی که از دره‌کوچ و مجاور سنگ گذشته و مسیر خراسان به کرمان را طی کرده‌اند، یادگارهایی بر سنگ نگاشته‌اند که تجلی افکار و اعتقادشان محسوب می‌گردد (تصویرهای ۱۰ و ۱۱)، (جدول‌های ۴ و ۵). از همه مهم‌تر این‌که با نگاهی به نقوش موجود در هر ۶ محوطه، به‌طورکلی در طول زمان از نقش‌مایه‌های جانوری کاسته و در فرایند زمان به نقش‌مایه‌های انسانی افزوده شده سپس هرچه به زمان‌های تاریخی نزدیک‌تر شده نگارگران از نقوش انسانی کاسته و کتیبه‌ها را جایگزین این نقوش کرده‌اند؛ این مهم در سنگ‌نگاره لاخ‌مزار بیرجند به‌طور واضح مشهود است. لذا با این تفاسیر می‌توان به این مهم پی برد که از نظر زیبایی‌شناسی، نقوش لاخ‌مزار در درجه بالاتری نسبت به ۵ محوطه ما دارد. می‌توان دلیل این تفاوت را این دانست که نقوش موردبحث مربوط به دوران تاریخی است که نگارگر با مارست بیشتری در کار، نقوش را زیباتر آفریده است (جدول ۶).

ارتباط مناطق موردبررسی با کوچ‌نشینان و مراسم آیینی

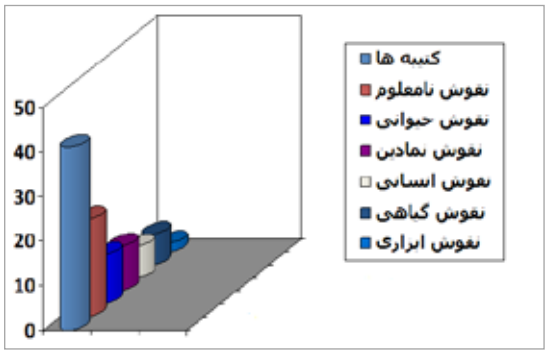
زندگی کوچ‌نشینی، تا پیش از اهلی‌ساختن حیوانات بارکش چون: شتر، اسب، خر، گاو، قاطر و گاومیش، بسیار ساده بوده است. چنان‌که می‌دانیم، درابتدای مرحله نوسنگی، فقط بز و میش اهلی شدند و بقیه حیوانات از ۷۵۰۰ سال پیش به این‌سو، رام شدند. چنان‌که، اسب، الاغ و شتر حدود ۵۰۰۰ هزار سال پیش و گاو و گاومیش به‌ترتیب حدود ۷۵۰۰ سال و ۴۵۰۰ سال پیش اهلی شده‌اند. اهلی‌شدن این حیوانات به‌ویژه اسب، شتر و الاغ، تأثیر زیادی در زندگی کوچ‌نشینان داشته است؛ زیرا تا پیش از رام‌شدن این حیوانات، کوچ‌نشینان تحرک چندانی نداشتند و مجبور بودند در محدوده کوچکی جابه‌جا شوند (امان‌اللهی بهاروند، ۱۳۸۳: ۱۶۰).

بااین‌وجود، اکثر سنگ‌نگاره‌های مکشوفه ما روی صخره‌های مرتفع در مناطقی صعب‌العبور به مجاورت منابع

آبی مختلف همچون رودخانه و قنات منتهی می‌شوند و یا در مجاورت چشمه و آبشخوری طبیعی قرار دارند؛ ازطرفی این سنگ‌نگاره‌ها، در کناره راه‌های فرعی کوهستانی که به زیست‌گاه‌های باستانی راه دارند، واقع شده‌اند. همچنین درکنار این مناطق، دره‌های میان‌کوهی نسبتاً آب و هوای مناسبی دارند که درگذشته می‌توانسته مکان و مأمن مناسب و امنی برای زندگی کوچ‌نشینان باشد. از همه مهم‌تر اینکه، چوپانان محلی از مکان‌های موردنظر برای اقامت و موقت روزانه استفاده کرده‌اند. درخصوص بومی‌بودن نقوش می‌توان به این نکته مهم اشاره کرد، مطالعات و مطابقت نقوش با گله‌های کوچ‌نشینان و گله‌های چوپانان بومی نمایانگر این موضوع است که باتوجه‌به شرایط زیستی و اقلیمی منطقه و فراوانی این نقوش در زمان ایجاد و نقر نقش در دل سنگ بوده است. یکی دیگر از نقوشی که در ارتباط با بومی‌بودن نقش در منطقه است، می‌توان به نگاره اسب اشاره کرد. حضور اسب در فرهنگ و تاریخ کهن ایران در جلوه‌های گوناگونی متجلی است،



تصویر ۱۰. نمودار یافته‌های حاصل از پژوهش در ۵ محوطه موردبررسی میدانی (نگارندگان، ۱۳۹۳)



تصویر ۱۱. نمودار نقوش به‌دست‌آمده از سنگ‌نگاره لاخ‌مزار (نگارندگان، ۱۳۹۳)

جدول ۴. مقایسه تطبیقی نقش حیوانات سنگ‌نگاره‌های شرق ایران

مقایسه تطبیقی نقوش حیوانی در سنگ‌نگاره‌های استان خراسان جنوبی		
اشتراک	افتراق	
نگارگران درترسیم تمامی نمادهای حیوانی از تمامی حرکات و عکس‌العمل‌های طبیعی حیوانات استفاده کرده‌اند. نقوش بزها در هر ۶ محوطه دارای اشتراکات فراوانی هستند و از همه مهم‌تر تمامی نقوش به‌صورت کنده‌کاری نقر شده است.	محوطه‌های موردبررسی میدانی	لاخ‌مزار
	نقوش حیوانی بسیار ساده و خلاصه‌شده که اکثر نقوش به‌صورت نیم‌رخ مشهود است.	نقوش اکثراً واقع‌گرایانه همراه با جزئیات نقش (صورت، چشم‌ها، جست‌وخیز، حالت چهره و حتی عضلات) نقر شده و تمام نقوش به‌صورت نیم‌رخ ترسیم شده است.

(نگارندگان، ۱۳۹۳)

جدول ۵. مقایسه تطبیقی نقوش انسانی در سنگ‌نگاره‌های شرق ایران

مقایسه تطبیقی نقوش انسانی در سنگ‌نگاره‌های استان خراسان جنوبی		
اشتراک	اقتراق	
نماد انسان در حالات و حرکات مختلفی دیده شده که در زمان مشخص تحت‌تأثیر اندیشه‌های خاصی بوده است. ازحیث سبک نیز هر ۶ محوطه موردبررسی دارای سبک کنده‌نگاری است.	محوطه‌های موردبررسی میدانی	لاخ‌مزار
	نقوش انسانی بسیار ساده و خلاصه‌شده همراه با نشانه‌هایی همچون نیزه، کمان و درحال انجام مراسماتی همچون نمایشی و صحنه‌های شکار و نبرد همراه با نقوش حیوانی ترسیم شده که اکثر نقوش به‌صورت نیم‌رخ مشهود است.	نقوش انسانی لاخ‌مزار واقع‌گرایانه همراه با جزئیات نقش (پوشش، تزیینات و زیورآلات) نقر شده و تمام نقوش به‌صورت نیم‌رخ ترسیم شده است.

(نگارندگان، ۱۳۹۳)

آن‌گونه‌که در بیشتر کتیبه‌ها، سنگ‌نبشته‌ها و الواح سیمین و زرین دوره هخامنشی، نیز گواه اهمیت و توجه خاص به این حیوان زیبای اساطیری است؛ در کتیبه‌های گلی دوره داریوش نیز نام اسب‌های عالی کشور ایران ذکر شده است.

در خراسان اسب موردتوجه خاص مردمان این سرزمین پهناور است. در شمال منطقه و تاحدودی سبزوار نمایشی موسیقایی به‌نام نمایش اسب چوبی اجرا می‌شود. این نمایش ریشه‌های قوی حماسی و اسطوره‌ای در خود نهفته دارد و موسیقی جزو لاینفک آن به شمار می‌رود. در نمایش موسیقایی اسب چوبی، رقصنده یا چوب باز در حالی که شمشیری به دست دارد؛ در داخل اسب چوبی قرار می‌گیرد و با نوای سرنا و دهل نوازندگان محلی به حرکات نمایشی خاصی می‌پردازد. در این نمایش موسیقایی، اسب چوبی با پارچه‌های رنگارنگ تزئین و پوشیده شده است و رقصندگان یا چوب‌بازان، گرداگرد اسب

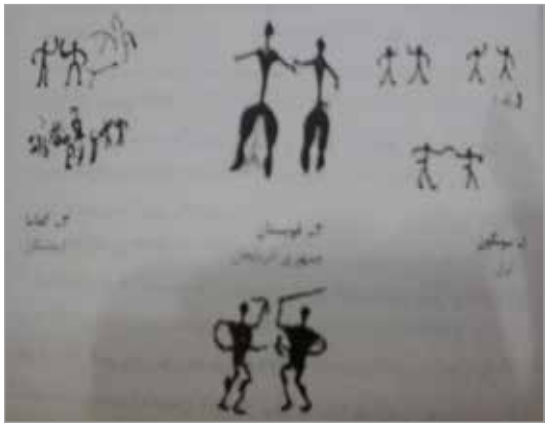
جدول ۶. مطالعه تطبیقی سنگ‌نگاره‌های نومکشوفه با سنگ‌نگاره لاخ‌مزار

نام محوطه	نوع نقش‌مایه	سبک	رویکرد نقوش از منظر زیبایی شناختی	جهت نمای نقوش	نوع صحنه نقوش ازمنظر کمّی	درصد تنوع نقوش	درصد مضمون نقوش	شاخص گاه‌نگاری	منبع
۱. آسو	انسانی، حیوانی، نمادین، ابزارآلات و نقوش نامشخص	پتروگلیف (کوبشی)	ساده (استیلیزه)	نقوش انسانی (تمام‌رخ) نقوش حیوانی اکثراً نیم‌رخ (سمت راست)	اکثراً صحنه‌های دسته‌جمعی و گروهی و به‌ندرت تک‌نقش	۸۷ درصد	۹۲ درصد	سوارکاری و ابزارآلات	(قربانی، ۱۳۹۲: ۱۴۸)
۲. رامَنگان ۲	حیوانی، نمادین و نقوش نامشخص	پتروگلیف (کوبشی)	ساده (استیلیزه)	نقوش انسانی (تمام‌رخ) نقوش حیوانی اکثراً نیم‌رخ (سمت راست)	صحنه‌های دسته‌جمعی و گروهی	۴۰ درصد	۴۰ درصد	ـــــــ	(قربانی، ۱۳۹۲: ۱۲۹)
۳. جاده اسدآباد	حیوانی، نمادین و نقوش نامشخص	پتروگلیف (کوبشی)	ساده (استیلیزه)	نقوش انسانی (تمام‌رخ) نقوش حیوانی اکثراً نیم‌رخ (سمت راست)	اکثراً صحنه‌های دسته‌جمعی و گروهی و به‌ندرت تک‌نقش	۳۸ درصد	۲۸ درصد	ـــــــ	(قربانی، ۱۳۹۲: ۱۷۰)
۴. تنگه پنجه‌شیر	حیوانی، انسانی، نمادین و ابزارآلات	پتروگلیف (کوبشی)	ساده (استیلیزه)	نقوش انسانی (تمام‌رخ) نقوش حیوانی اکثراً نیم‌رخ (سمت راست)	اکثراً صحنه‌های دسته‌جمعی و گروهی و به‌ندرت تک‌نقش	۸۰ درصد	۸۷ درصد	سوارکاری و ابزارآلات	(هاشمی زرج‌آباد، ۱۳۹۱: ۱۷۱)
۵. دره انجیر	حیوانی و نمادین	پتروگلیف (کوبشی)	ساده (استیلیزه)	نقوش انسانی (تمام‌رخ) نقوش حیوانی اکثراً نیم‌رخ (سمت راست)	صحنه‌های تکی	۲۹ درصد	۲۲ درصد	ـــــــ	(هاشمی زرج‌آباد، ۱۳۹۱: ۱۷۳)
۶. لاخ‌مزار	حیوانی، انسانی، گیاهی، نمادین، کتیبه‌ها و نقوش نامشخص	پتروگلیف (کوبشی)	ساده (استیلیزه) و واقع‌گرایانه	نقوش انسانی (نیم‌رخ) نقوش حیوانی اکثراً نیم‌رخ (سمت چپ)	اکثراً صحنه‌های تک‌چهره و به‌ندرت گروهی هستند	۹۱ درصد	۵۲ درصد	ابزارآلات، کتیبه‌ها	(لبافخانیکی و بشاش، ۱۳۷۳)

(نگارندگان، ۱۳۹۳)

چوبی با او به چوب‌بازی می‌پردازند (صالح‌پور، ۱۳۸۶: ۱۵۹) چنین نقشی را می‌توان در سنگ‌نگاره آسو که بر روی اسب قرار گرفته و درحال نمایش است، مشاهده نمود. این نوع نگاره باتوجه‌به موارد ذکرشده، مربوط به شرق ایران است.

در میان نگاره‌ها نقش زن و مردی دیده می‌شود که از روبرو نمایش داده شده است؛ در دست مرد یک شیء شبیه به چوب‌دستی قرار دارد (جدول ۳؛ طرح ۵). این نقش را می‌توان از نقوش شمن‌گرایی دانست. شمن‌گرایی به‌نوعی مناسک و اعمال نیمه‌جادویی اطلاق می‌شود که در آن شمن‌ها، ازطریق رفتارها، دعاها و استفاده از بعضی مواد مخدر ادعا می‌کنند که نه‌تنها می‌توانند بین جهان زندگان و جهان درگذشتگان بلکه با جهان‌های موازی دیگر رابطه ایجاد کنند. شمن‌گرایی هنوز هم در چند نقطه از سیبری وجود دارد، در آسیای مرکزی و حتی ایران نیز توانسته است تداوم خود را حفظ کند. درحال‌حاضر دست‌کم در سه منطقه از ایران، ترکمن، آذربایجان و حتی در سواحل خلیج فارس وجود دارد. نقش دوقلوهای سونگون، قوبستان (جمهوری آذربایجان)، گغاما (ارمنستان) و دره مانیکا (ایتالیا) وجود دارد که در مجموعه قوبستان تصاویری که به شمن‌ها تعلق دارد، تأیید شده است (رفیع‌فر، ۱۳۸۴). شاید بتوان نقوش دوقلوی موجود در سنگ‌نگاره آسو را به نقوش ذکرشده در بالا شبیه کرد و مربوط به مراسمی از شمن‌گرایی دانست (تصویر ۱۲).



تصویر ۱۲. صحنه دوقلوهای مناطق مختلف (رفیع‌فر، ۱۳۸۴: ۱۵۱)

نتیجه‌گیری

مطالعه نقوش صخره‌ای استان خراسان جنوبی در شرق ایران، همگی گویای این موضوع است که برخلاف دیدگاه‌های سنتی که معمولاً چنین نقوشی را متأخر و چوپانی می‌دانند، می‌توان با مطالعه چنین آثاری به اطلاعاتی از ویژگی‌های سبکی و تحولات آنها درطول زمان دست یافت. نتایج بررسی تطبیقی نقوش ۵ محوطه موردنظر با نقوش شاخص سنگ‌نگاره لاخ‌مزار، بیانگر این موارد است:

- تمامی نگاره‌های ۶ محوطه ما به روش کنده‌کاری و با واردآوردن ضربه‌های متوالی و یا ایجاد خراش با جسمی تیز بر بدنه صخره، حکاکی شده‌اند. با این تفاوت که برخی نقوش با ایجاد خطوطی در حاشیه به‌صورت کادر محدود شده و فضای داخل آن، خالی گذاشته شده است. برخی دیگر از نقش‌ها با همان روش اما به‌صورت توپر اجرا شده‌اند، بدین‌طریق که تمامی سطح نقش و لایه‌ای نازک از صخره، کنده‌کاری اما درنهایت تمام نقوش به‌سبک پتروگلیف (کوبشی) نقر شده است.
- در هنرنمایی ۵ محوطه ما، نگارگر نقوش را به‌صورت ساده و استیلیزه و بدون هیچ تزیینی درراستای هرچه‌بیشتر القاکردن مفهوم ایجاد کرده اما در نقوش لاخ‌مزار، نقوش اکثراً واقع‌گرایانه و با تزیینات و جزییات بیشتر و درجهت عمق و درک، اشکال را زیبا و منظم آفریده است.
- درخصوص تنوع و مضمون، نقوش ۵ محوطه موردبررسی از تنوع مضمون بیشتر برخوردار بوده است و از همه مهم‌تر تصاویر لاخ‌مزار صحنه‌های دسته‌جمعی و گروهی نیستند و معمولاً تک‌چهره‌هایی هستند که درحال تفکر و یا تیرخورده و با تزیینات همراه هستند. اما نقوش ۵ محوطه ما به‌صورت دسته‌جمعی یا درحال مسابقه، سوارکوبی، سوارکاری، شکار و ... هستند. نقوش انسانی ۵ محوطه ما اکثراً تمام‌رخ بوده ولی در لاخ‌مزار به‌صورت نیم‌رخ بوده است.

- سنگ‌نگاره‌های هر ۶ محوطه بر روی صخره‌های مرتفع در مناطقی صعب‌العبور به مجاورت منابع آبی مختلف همچون رودخانه و قنات منتهی می‌شوند و یا در مجاورت چشمه و آبشخوری طبیعی قرار دارند؛ ازطرفی این سنگ‌نگاره‌ها، در کناره راه‌های فرعی کوهستانی که به زیستگاه‌های باستانی راه دارند، واقع شده‌اند.
- درخصوص مقایسه و نشانه‌شناختی نقوش ۵ محوطه با سنگ‌نگاره لاخ‌مزار می‌توان دلیل افترافات نقوش را این دانست که چون نقوش لاخ‌مزار مربوط به دوران تاریخی است، نگارگر به‌دلیل ممارست در کار، نقوش را زیباتر آفریده و نگارگر علاوه‌بر هدف نقر به زیبایی‌شناسی نقش نیز توجه کرده است.
- با نگاهی به نقوش موجود در هر ۶ محوطه به‌طورکلی درطول زمان از نقش‌مایه‌های جانوری کاسته و در فرایند زمان بر نقش‌مایه‌های انسانی افزوده شده سپس هرچه به زمان‌های تاریخی نزدیک‌تر شده، نگارگران از نقوش انسانی کاسته و کتیبه‌ها را جایگزین این نقوش کرده‌اند؛ این مهم در سنگ‌نگاره لاخ‌مزار بیرجند به‌طور واضح مشهود است.

پی‌نوشت

۱. پژوهش مذکور در تیرماه ۱۳۹۲ در قالب طرحی پژوهشی توسط تیمی به سرپرستی حمیدرضا قربانی از دانشگاه بیرجند و با همکاری سازمان میراث‌فرهنگی، صنایع‌دستی و گردشگری استان خراسان جنوبی، با مجوزی به‌شماره ۹۲۲/۱۴۸/۸۴۷، در تابستان ۱۳۹۲ به انجام رسیده است. گزارش طرح مذکور در آرشیو سازمان میراث‌فرهنگی استان موجود است.

۲. حسن هاشمی زرج‌آباد در ۱۳۹۱، طرحی پژوهشی باعنوان بررسی سیستماتیک باستان‌شناختی بخش شوسف نهبندان با همکاری سازمان میراث‌فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری خراسان جنوبی به‌انجام رسانده که منتشر نشده است.

۳. توصیف و تحلیل سه محوطه موردنظر (آسو، رامَنگان ۲ و جاده اسدآباد) در مقاله‌ای مفصل برگرفته از نتایج کار میدانی توسط قربانی، دردست چاپ و انتشار است.

4. Investigation in Newly Recovered Reliefs From Nehbandan in The Province of Southern Khorasan

۵. در فرهنگ معین ذیل کلمه قُهستان آمده: «(معرب کهستان = کوهستان) نام قدیم ولایتی در خراسان جنوبی، بین یزد و خراسان که درحقیقت مرکب از واحه‌های چندی در داخل کویر است و جندق و بیابانک در شمال آن واقع شده». نام ناحیه مذکور در تمام منابع نخستین فارسی و عربی، به‌شکل قُهستان ثبت شده است. براساس کتیبه‌های هخامنشی و نوشته‌های برخی از مورخان یونانی، قُهستان خاستگاه و زیستگاه یکی از اقوام ایرانی به‌نام ساگارت بود و بخشی از چهاردهمین ساتراپ هخامنشی به‌شمار می‌آمد. هرودت، مورخ بزرگ قرن پنجم ق.م. به این قوم اشاره می‌کند و درباره آنها می نویسد: آنها در ردیف اقوام شرقی هستند و از سکنه ساتراپ چهاردهم هخامنشیان به‌شمار می‌روند. به‌جز نوشته‌های کالِ جنگال در زمان اشکانیان، در دوران ساسانیان قهستان از ایالت آباد و معتبر بود هرچند گاهی فرمانروایی این منطقه را هِپتالیان برعهده داشتند (زعفرانلو و سروش، ۱۳۹۲: ۳). شاهد و داده باستان‌شناسی در این مهم، سنگ‌نگاره لاخ‌مزار بیرجند است.

۶. براساس نقشه‌های مذکور دوران‌های مختلف زمین‌شناسی ازجمله مزوزوئیک، سنوزوئیک و کواترنر نمایان است (سازمان جغرافیایی نیروهای مسلح، مدیریت اطلاعات جغرافیایی، ۱۳۸۸: ۶- ۱۲).

7. Protoneoltithic

۸. دلیل این مدعا مقایسه نقش بز در سفال‌های مکشوفه از محوطه پیش از تاریخی شهرسوخته متعلق به هزاره سوم و چهارم ق.م. در جنوب شرق ایران با سنگ‌نگاره دره انجیر است. در این تصویر، جام معروف به اولین انیمیشن دنیا دیده می‌شود که بر روی آن نقش بز حک شده است؛ در ۵ حرکت متحرک به‌طرف درخت پرش می‌کند و از آن تغذیه می‌کند. این تصویر از کاوش‌های سال‌های اخیر در شهرسوخته است (سیدسجادی، ۱۳۸۸)؛ با نقش بز در سنگ‌نگاره دره انجیر مقایسه شده که شباهت در هر دو تصویر بسیار نمایان است و احتمالاً تاریخ این سنگ‌نگاره را تا دوران پیش از تاریخ به عقب باز می‌گرداند.

۹. کوچ، روستایی است در دهستان باقران از توابع بخش مرکزی شهرستان بیرجند، واقع در استان خراسان جنوبی.

۱۰. در این پژوهش مبنا و مقیاس، مقایسه نگارکنده‌های ۵ محوطه ما با سنگ‌نگاره لاخ‌مزار است. در سنگ‌نگاره شاخص لاخ‌مزار نقوش و کتیبه‌های شاخصی وجود دارد که مربوط به دوران اسلامی است اما در هیچ‌کدام از محوطه‌های موردبررسی ما یک نشانه و خطی که بتوان آن را حداقل به دوران اسلامی و یا حتی دوران متأخر نسبت دهیم، یافت نشد. از همه مهم‌تر، در هیچ‌کدام از ۵ محوطه موردبررسی ما آثاری از آسیب‌های انسانی وارده بر نقش‌مایه‌ها به‌چشم نمی‌خورد. تنها آسیب‌های جدی عوامل طبیعی (ترک‌خوردگی، شکستگی و شکاف و تورق در سطح سنگ) است. باوجود تمام این موارد و عمق نگارکنده‌های موردبررسی ما به‌دلیل قدمت زیاد اکثر نقوش، آن نیز فرسایش یافته است.

منابع و مآخذ

- آناتی، امانوئل (۱۳۸۳). هنر صخره‌ای، ترجمه مهران هاشمی زرج‌آباد، **کتاب‌ماه هنر**. (۷۱ و ۷۲)، ۱۱۹-۱۱۰.
- اتفاقی، هاشم (۱۳۹۲). سنگ‌نگاره‌های چاه‌چشمه‌فردوس، **اولین همایش ملی باستان‌شناسی ایران، دستاوردها، فرصت‌ها، آسیب‌ها. دانشگاه بیرجند.** بیرجند: دانشگاه بیرجند.
- امان‌اللهی بهاروند، سکندر (۱۳۸۳). زوال کوچ‌نشینی در ایران: یکجانشینی ایلات و عشایر، **فصلنامه مطالعات ملی**. دوره ۵، (۱۷۱)، ۱۸۳-۱۵۵.
- بختیاری‌شهری، محمود (۱۳۷۷). **گزارش ثبتی: سنگ‌نگاره لاخ‌مزار بیرجند، در فهرست آثار ملّی**. مشهد: اداره کل میراث فرهنگی خراسان.
- _____ (۱۳۸۸). بررسی و مطالعه سنگ‌نگاره‌های نویافته دشت توس. **مطالعات باستان‌شناسی**. (۱)، ۴۴-۲۱.
- بیک‌محمدی، خلیل‌الله؛ جانجان، محسن و بیک‌محمدی، نسرین (۱۳۹۱). معرفی و تحلیل نقوش سنگ‌نگاره‌های نویافته مجموعه Bارگِس سفلی (ملایر- همدان)، **نامه باستان‌شناسی**. دوره ۲، (۲)، ۱۴۰-۱۲۱.
- بیگلری، فریدون و همکاران (۱۳۸۶). گزارش بررسی نقوش غار چشمه سهراب کرمانشاه. **مجله باستان‌پژوهی**. دوره جدید، سال دوم، (۳)، ۵۵-۵۰.
- پیردیگار، ژان (۱۳۸۵). **مردم‌شناسی انسان و حیوانات اهلی**. ترجمه اصغر کریمی، تهران: افکار.
- حسینی، احمد (۱۳۹۰). دانش بومی مردم خراسان جنوبی در پیش‌بینی وضعیت هوا و تحلیل‌های سینوپتیکی هوا، **فصلنامه مطالعات فرهنگی اجتماعی خراسان**. سال پنجم، (۴)، ۱۸-۱.
- رشیدی‌نژاد، مسعود؛ دلفانی، میثم و مصطفی‌زاده، نرگس (۱۳۸۸). معرفی سنگ‌نگاره‌های جربت، شهرستان جاجرم، **پژوهش‌های باستان‌شناسی مدرس**. سال اول، (۲)، ۱۷۴-۱۶۶.
- رضایی، جمال و کیا، صادق (۱۳۳۰). **گزارش نوشته‌ها و پیکرهای کال جنگال**. تهران: انجمن ایرانویج.
- رضایی، مهدی و جودی، خیرالنساء (۱۳۸۹). **اشکفت‌نگاره‌های هلوش؛ معرفی، توصیف، تفسیر و گاه‌نگاری**. سایت مجله‌علمی ترویجی انسان‌شناسی و فرهنگ: www.Anthropology.ir. تاریخ مراجعه به سایت : ۱۳۹۴/۱/۲۵.
- رفیع‌فر، جلال‌الدین (۱۳۸۴). **سنگ‌نگاره‌های ارسباران**. تهران: پژوهشکده مردم‌شناسی سازمان میراث فرهنگی و گردشگری.
- زعفرانلو، رقیه و سروش، محمدرضا (۱۳۹۲). صوفیانه‌های خاموش (معرفی آثار تاریخی، فرهنگی مرتبط با تصوف در خراسان جنوبی)، **همایش ملی باستان‌شناسی ایران (دستاوردها، فرصت‌ها، آسیب‌ها)**. بیرجند: دانشگاه بیرجند.
- سازمان مدیریت و برنامه‌ریزی خراسان جنوبی (۱۳۸۳). **خراسان جنوبی در آینه آمار**. بیرجند: سازمان مدیریت و برنامه‌ریزی خراسان جنوبی، معاونت آمار و اطلاعات.
- سیدسجادی، سیدمنصور (۱۳۸۸). **گزارش‌های شهرسوخته ۲ (کاوش در گورستان ۱۳۸۰-۱۳۸۲) با مقالاتی از فرزاد فروزانفر، روح‌الله شیرازی و رجب محمدضروری**. زاهدان: پژوهشکده ۵۸

- باستان‌شناسی، سازمان میراث فرهنگی، صنایع‌دستی و گردشگری استان سیستان و بلوچستان، زاهدان.
- صالح‌پور، زینت (۱۳۸۶). اسب در فرهنگ ایرانی، **فصلنامه نجوای فرهنگ**. سال دوم، (۴)، ۱۶۲-۱۵۵.
- صمدی، مهرانگیز (۱۳۶۷). **ماه در ایران، از قدیم‌ترین ایام تا ظهور اسلام**. تهران: علمی و فرهنگی.
- فرجامی، محمد (۱۳۸۹). قلعه کوه قاین، **فصلنامه مطالعات فرهنگی اجتماعی خراسان**. سال پنجم، (۱ و ۲)، ۱۲۴-۹۷.
- فرهادی، مرتضی (۱۳۷۴). موزه‌هایی در باد، معرفی مجموعه عظیم سنگ‌نگاره‌های نویافته تیمره، **فصلنامه علوم‌اجتماعی**. (۷ و ۸)، ۶۱-۱۶.
- قربانی، حمیدرضا (۱۳۹۲). **گزارش بررسی و مطالعه باستان‌شناسی و انسان‌شناختی نقوش صخره‌ای (سنگ‌نگاره‌های استان خراسان جنوبی)**. خراسان جنوبی: اداره‌کل میراث فرهنگی، صنایع‌دستی و گردشگری خراسان جنوبی.
- گاراژیان، عمران؛ عادلی، جلال و پاپلی یزدی، لیلا (۱۳۸۰). سنگ‌نگاره‌های تازه کشف‌شده همیان، **مجله انسان‌شناسی**. سال اول، (۲)، ۱۰۰- ۸۴.
- گیرشمن، رمان (۱۳۴۶). **هنر ماد و هخامنشی**. ترجمه رقیه بهزادی، تهران: علمی و فرهنگی.
- _____ (۱۳۷۱). **هنر ایران در دوران ماد و هخامنشی**. ترجمه عیسی بهنام، تهران: علمی و فرهنگی.
- لباف‌خانیکی، رجبعلی و بشاش، رسول (۱۳۷۳). سنگ‌نگاره‌های لاخ‌مزار بیرجند، **سلسله مقالات پژوهشی**. تهران: انجمن آثار ملی.
- مهرآفرین، رضا (۱۳۷۵). **بررسی نشانه‌های تمدنی نقوش حیوانی بر روی مهرهای استوانه‌ای ایلام**. پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد باستان‌شناسی، تهران: دانشگاه تربیت‌مدرس.
- هاشمی زرج‌آباد، حسن (۱۳۹۱). **گزارش بررسی سیستماتیک باستان‌شناختی بخش شوسف نهبندان**. خراسان جنوبی: اداره‌کل میراث فرهنگی، صنایع‌دستی و گردشگری خراسان جنوبی، منتشرنشده.
- هاشمی ، حسن (۱۳۹۳). معرفی و تحلیل سنگ‌نگاره‌های نویافته بخش شوسف نهبندان، **فصلنامه مطالعات فرهنگی اجتماعی خراسان**. سال هشتم، (۲)، پیاپی ۳۰، ۱۹۳-۱۶۱.
- هال، جیمز (۱۳۹۰). **فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب**. ترجمه رقیه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر.

- Hashemi Zarajabad, H. , Taghavi, A, & Farzin, S. (2013). Investigation in Newly Recovered Reliefs From Nehbandan in The Province of Southern Khorasan. **European Journal of Scientific Research**, Vol. 2: 123-134.

دریافت مقاله: ۹۴/۰۲/۲۶
پذیرش مقاله: ۹۴/۰۶/۲۸

دوفصلنامه علمی- ترویجی پژوهش هنر
سال پنجم، شماره دهم، پاییز و زمستان ۱۳۹۴

مطالعه هنر فلزکوبی روی چوب در بناهای قاجاری اصفهان
مطالعه موردی: خانه ملاباشی و سرای امین‌التجار*

قباد کیانمهر** بهاره تقوی‌نژاد***لیلا ترکیان ولاشانی****

چکیده

هنر فلزکوبی روی چوب دیرزمانی است که در تزیین کاخ‌ها، خانه‌ها و اشیای درون خانه‌ها مورداستفاده بوده است. در تعدادی از منابع مکتوب به این نکته اشاره شده که از این هنر در دوره صفویه نیز استفاده شده بود ولی همه آثار به‌دست‌آمده مربوط به دوره قاجار است. اما پس از دوره قاجار و به‌خصوص امروزه، این هنر ازجمله هنرهای ازیادرفته شده و ازجهت شناسایی فنون، نقوش و قابلیت کاربردی‌شدن به‌دست فراموشی سپرده شده است.

ازاین‌رو، این پرسش که چه نقوشی در هنر فلزکوبی در بناهای موردبررسی بیشتر مورداستفاده قرار گرفته است، می‌تواند در امکان استفاده از این هنر با استفاده از همان نقوش مطرح شود. هدف از طرح این پرسش، شناسایی نقوش به‌کاررفته در تزیینات فلزکوبی و شناخت ویژگی‌های فنی و هنری آثار است. تا درنهایت، شناخت کامل‌تری از نقوش سنتی حاصل شود و بتوان از آنها در ترکیب‌های جدید برای فضای داخلی امروزی بهره برد.

روش تحقیق، توصیفی- تاریخی است. روش جمع‌آوری اطلاعات، کتابخانه‌ای و میدانی به‌صورت مشاهده مستقیم با حضور نگارنده در هر دو بنا و عکس‌برداری از نمونه‌ها بوده است.

نتایج حاصل از این پژوهش، عبارت‌اند از: شناخت نقوش فلزکوبی در دو بنای بررسی‌شده و درک این نکته که در دوره قاجار تنوع نقوش بیشتر شامل نقوش گیاهی طبیعت‌گرا، نقش گلدانی و نقش پرنده بوده که بیشتر مورداستفاده بوده است. دلایل این تغییرات، عواملی چون روابط ایران با کشورهای اروپایی و تأثیرپذیری از آنها حتی در طراحی نقوش بوده است.

کلیدواژگان: فلزکوبی روی چوب، خانه ملاباشی، سرای امین‌التجار.

---

* مقاله پیش‌رو، برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد لیلا ترکیان ولاشانی "طراحی و ساخت تزیینات چوبی داخلی بنا با به‌کارگیری تکنیک فلزکوبی (مطالعه موردی آثار قاجاری اصفهان)، دفاع‌شده در دانشگاه هنر اصفهان است.

** استادیار، دانشکده صنایع‌دستی، دانشگاه هنر اصفهان.
*** دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه هنر اصفهان.
**** کارشناس‌ارشد صنایع‌دستی، دانشگاه هنر اصفهان. leilatorkian_64@yahoo.com

مقدمه

ازجمله هنرهای سنتی ایران که از زمان صفویه مورداستفاده قرار گرفته و استفاده از آن در دوره قاجار رواج یافته، هنر فلزکوبی روی چوب است. این هنر در تزیین بعضی از بناهای قاجاری اصفهان مورداستفاده بوده و بیشتر برای تزیین درب‌های شاه‌نشین‌ها و اتاق‌های اصلی، میزها و صندلی‌ها و گاه برای تزیین وسایلی مثل جعبه قرآن، قاب‌آینه و مواردی ازاین‌دست، کاربرد داشته است. ازجمله بناهایی که نمونه‌های هنر فلزکوبی در آنها وجود دارند؛ عبارت‌اند از: بنای انگورستان ملک، خانه ملاباشی و سرای امین‌التجار. ازآنجاکه این هنر پس از دوره قاجار رواج خود را ازدست داده و ازجمله هنرهای از یاد رفته به حساب می‌آمد، در این پژوهش این پرسش‌ها قابل‌طرح است: این هنر در دوره قاجار با چه نقوشی به‌کار رفته و گونه‌های آن کدام است؟، این نقوش تا چه حد تحت تأثیر سبک اروپایی (که در این دوره همه هنرها را متأثر ساخته) بوده است؟ و به‌کارگیری این هنر بیشتر در خدمت چه قشری از جامعه بوده است؟

هدف از انجام این پژوهش، شناسایی و بررسی آثار فلزکوبی و بررسی نقوش به‌کاررفته در نمونه‌های ارائه‌شده برای شناسایی بهتر این هنر و تأثیر سایر عوامل در استفاده از آن در دوره قاجار است. این امر، کمک شایانی به استفاده مجدد از این هنر در ترکیب‌بندی‌های جدید و پایبند به نقوش اصیل ایرانی خواهد کرد.

در این پژوهش ابتدا، هنر فلزکوبی روی چوب معرفی خواهد شد، سپس به بررسی دو نمونه از بناهای قاجاری اصفهان (خانه ملاباشی و سرای امین‌التجار) پرداخته و درنهایت، نتیجه کلی از گردآوری این مقاله بیان می‌شود.

پیشینه پژوهش

بررسی هنر فلزکوبی به‌صورت محدود صورت گرفته و این هنر در هیچ‌یک از منابع و تحقیقات به‌صورت کامل و جامع ازنظر شیوه و نقوش، موردبررسی قرار نگرفته است. *کیانمهر* (۱۳۷۸) در کتاب "کارگاه صنایع‌دستی۲ (چوب) "، اشاره کوتاهی به تاریخ استفاده از این هنر داشته است. *عمرانی* (۱۳۸۸) در مقاله "مروری بر سیر تحول و فن‌شناسی هنر برنج‌کوبی و راهکارهایی برای احیای آن"، به بررسی اجمالی در زمینه تاریخچه برنج‌کوبی پرداخته و سپس ساختار شناسی و معرفی استادان آن را مطرح کرده است. در قسمت تاریخچه به بیان دو یا سه مثال با تصاویر ناکافی پرداخته شده، تصاویر فاقد طرح خطی است و درموردنقوش بحثی صورت نگرفته است. اگرچه در مطالعات صورت‌گرفته در تعدادی از پایان‌نامه‌های رشته صنایع‌دستی، به این هنر اشاراتی شده ولی در هیچ‌کدام از مطالعات پیشین در زمینه هنر فلزکوبی روی چوب، به بررسی نمونه‌های متفاوت و بررسی و آنالیز نقوش و همچنین چرایی طردشدن این هنر پرداخته نشده است. به‌همین دلیل، این مطالعه صورت گرفت تا بتواند شاهد موثقی برای بررسی نقوش باشد.

روش پژوهش

این مقاله به روش تاریخی- توصیفی ارائه شده و گردآوری مطالب، به روش کتابخانه‌ای و میدانی با عکس‌برداری از نمونه‌های بازمانده صورت گرفته است.

هنر در دوره قاجار

ازآنجاکه همه آثار فلزکوبی به‌دست‌آمده در نمونه‌ها مربوط به دوره قاجار است، به توضیح مختصری در رابطه با ویژگی‌های هنر در این دوره در ایران می‌پردازیم. درواقع، هنر دوره قاجار بازتاب‌دهنده ویژگی‌های فکری، سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی این دوره است. ارتباطات سیاسی و نظامی با غرب که در دوره صفویه آغاز شده بود، در دوره قاجاریه با ایجاد امنیت و ثبات نسبی در کشور، پس از نزدیک به یک قرن هرج‌ومرج و عدم ثبات، در دوره افشاریه و زندیه، به‌صورت چشمگیری گسترش یافت. این امر زمینه‌ساز تجددخواهی و نفوذ هرچه بیشتر عناصر فرهنگی بیگانه به جامعه ایران شد. این دوره هم‌زمان با سبک‌های پرطمطراق و اشرافی *باروک*[۱] و *روکوکو*[۲] در اروپاست، بنابراین تأثیرات این تفکر اشرافی و سبک برگرفته از آن، به‌وضوح در هنر ایران به‌چشم می‌خورد. لازم به ذکر است که تا اواخر دوره قاجار، دربار ایران و طبقه حاکم جامعه تنها حامیان هنر و هنرمند بودند، بنابراین هنر ایران تا آغاز حکومت پهلوی، هنری درباری و اشرافی است؛ در اروپا نیز در این دوره هنری اشرافی حاکم بود (زابلی‌نژاد، ۱۳۸۷: ۱۴۰).

تزیینات بناهای قاجاری شامل: کاشی‌کاری، کنده‌کاری و قالب‌گیری گچ، گچ‌کاری‌های رنگی، چوب‌کاری، میناکاری، کنده‌کاری روی چوب و سنگ، ارسی و مواردی ازاین‌دست است.

یکی دیگر از تزیینات داخلی بنا که در این دوره بیشتر روی درب‌های داخلی کار شده، هنر فلزکوبی روی چوب است؛ درادامه به معرفی این هنر پرداخته خواهد شد.

هنر فلزکوبی روی چوب

فلزکوبی تلفیق سختی و درخشندگی فلز با نرمی و شکل‌پذیری چوب است. نام قدیمی این هنر تارکشی[۳] است. هم‌اکنون در هند نیز به این نام معروف است. در این هنر، با کوبیدن مفتول‌های برنجی در چوب آثار زیبایی درطول تاریخ

به‌دست آمده است. منشأ هنر فلزکوبی ازلحاظ جغرافیایی به‌درستی مشخص نیست، هیچ مدرک مستندی درباره هندی یا ایرانی‌بودن این فن دردست نداریم و گفته‌های هنرمندان و استادکاران فعلی بسیار متناقض است. فلزکوبی از دوره صفویه در ایران رواج یافت و تحت تأثیر پیشینه هنر ایران و متأثر از زیبایی‌شناسی اسلامی ایران، متحول شد و در دوره قاجار به اوج شکوفایی رسید (مکی‌نژاد، ۱۳۸۸: ۲۱۷).

ابتدا در هنر معرق، فلزات جایی نداشتند ولی بعد به‌دلیل جلب توجه زیاد سطح براق آنها و همین‌طور پرداخت عالی و استقامت دربرابر زمان، به‌مرور وارد تابلوهای معرق شدند. به‌نظر می‌رسد، اول مس را به‌کار بردند و بعد برنج، به‌دلیل رنگ نزدیک به طلا و کم‌کم نقره وارد هنر معرق شد. در بعضی از تابلوها ابتدا ورق فلزی را به‌کار می‌بردند و سپس روی آن را قلم می‌زدند (امیری، ۱۳۸۶: ۳۰).

- تاریخچه هنر فلزکوبی روی چوب

از دوره صفویه آثار رویه‌کوبی به‌ندرت دیده می‌شود و معرق جایگزینی[۴] در این دوره، رونق می‌گیرد. بیشتر رویه‌کوبی‌های این دوره خاتم مربع، مستطیل و متوازی‌الاضلاع بوده است. در این دوران آینه‌کاری و فلزکوبی و نقاشی روی چوب رونق می‌گیرد (کیانمهر، ۱۳۷۸: ۱۷).

در دوره قاجار از این فن برای تزیین میز چایخوری، مبلمان، میز غذاخوری، جعبه‌قرآن و روی درب‌ها و اروسی بناها استفاده می‌کردند. نمونه‌هایی از آنها در کاخ‌ها و قلعه‌ها و مقابر به‌جای مانده است. ازجمله آثاری که در دوره قاجار در تهران به‌دست آمده، چهار درب دولنگه در تالار آیینه کاخ مسعودیه است. دو درب در ضلع شمالی، یکی در ضلع غربی و دیگری در ضلع شرقی قرار دارند. در حاشیه این درب‌ها که کاملاً مشابه هم هستند، از طرح‌های ترکیبی اسلیمی و ختایی با تکنیک فلزکوبی استفاده کرده و بخشی از حاشیه را با گل‌های ختایی و تاجی به‌صورت معرق کار کرده‌اند. درب‌های این بنا به‌صورت دورو تزیین شده‌اند (یک‌رو ساده‌تر است)، (همان: ۲۱۹).

از این هنر در تزیین بعضی از خانه‌های قاجاری اصفهان نیز استفاده شده است. ازجمله این بناها انگورستان ملک است که در خیابان ملک واقع شده و تزیینات فلزکوبی آن روی دو درب دولنگه که از دو جهت شرقی و غربی به حیاط سرپوشیده این بنا باز می‌شود، با نقوش اسلیمی است. این درب‌ها به‌صورت یک‌رو تزیین شده‌اند. علاوه‌بر درب‌ها در این بنا یک میز گرد و چهار صندلی وجود دارد که با تکنیک فلزکوبی و معرق تزیین شده‌اند. از بناهای قاجاری دیگری که در اصفهان واقع شده و در تزیینات آن از تکنیک فلزکوبی استفاده شده، بنای ملاباشی است؛ در خیابان ملک و در نزدیکی انگورستان ملک واقع شده است. در این بنا، نمونه‌های ارزنده‌ای از تزیینات مختلف را شاهدیم؛ در اتاق شاه‌نشین این بنا آثار ارزنده فلزکوبی با تلفیق هنر معرق و خاتم روی درب‌ها به‌صورت یک‌رو دیده می‌شود. در این بنا از فلزکوبی روی وسایل تزیینی ازجمله یک صندلی تک و یک عدد مبل سه نفره استفاده شده است. نمونه دیگر فلزکوبی، در حجمی بسیار زیاد داخل بنای قاجاری دیگری در اصفهان، به‌نام عمارت امین‌التجار در خیابان عبدالرزاق به‌کار رفته است. در این بنا فلزکوبی روی همه درهای داخلی صورت گرفته است که شامل: درب‌هایی است که به تالار اصلی باز می‌شود، درب‌های رو به تراس و درب شاه‌نشین و سالن غذاخوری و اتاق‌های جانبی است. در این بنا نیز، تزیینات فقط روی یک طرف درب‌ها کار شده است.

ازجمله دیگر آثار فلزکوبی، یک عدد درب دولنگه است که مربوط به قلعه چالشتر است و دارای تزیینات برنج‌کوبی به همراه معرق‌های ظریف و خاتم‌هایی در حاشیه آنهاست. تزیینات این درب نیز یک‌رو کار شده است. این درب امروزه در موزه هنرهای تزیینی اصفهان نگهداری می‌شود و طرح آن گل زنبق است.

نمونه دیگر تزیینات فلزکوبی مربوط به جعبه‌قرآنی است که مربوط به خاندان حلبیان است و روی جوانب مختلف آن با تکنیک‌های فلزکوبی و معرق و خاتم تزیین شده است.

طی تحقیقات درموردفلزکوبی، به اثر دیگری در امامزاده شاهرضا برخورد کردیم که در تزیینات ضریح مطهر از تکنیک‌های خاتم و گره چینی استفاده شده است. روی درب‌های قدیمی‌حرم که امروزه درموزه آستان امامزاده شاهرضا نگهداری می‌شود، از تکنیک فلزکوبی استفاده شده است. با استفاده از تکنیک معرق، ابیات شعر را در اطراف قاب‌های فلزکوبی‌شده نوشته‌اند و در قسمت پایین درب‌ها سال ساخت اثر، ۱۳۱۵ ه.ش. و همچنین نام هنرمند و واقف، نگاشته شده است. نقوش هندسی ساده‌ای، دورتادور ضریح را با تکنیک فلزکوبی تزیین کرده است. ساخت اولیه این امامزاده مربوط به دوره صفویان است ولی ساخت حرم و تزیینات داخلی در زمان ناصرالدین‌شاه صورت گرفته است.

به‌جز درب‌های امامزاده شاهرضا که دارای تاریخ و نام هنرمند[۵] است، بر هیچ‌یک از دیگر آثار به‌جامانده نام یا رقم هنرمند مشاهده نمی‌شود. این یکی از علل اصلی ازیادرفتن و فراموش‌شدن هنرمندان این هنر است. هم‌اکنون معدود هنرمندانی در اصفهان ازجمله خانواده دیانی روی بعضی وسایل

تزیینی ازجمله میز غذاخوری، دکور و قاب‌آینه فلزکوبی انجام می‌دهند. همچنین، وارداتی از هند و پاکستان به‌عنوان فلزکوب در بازار به‌فروش می‌رسند که ازلحاظ طراحی ضعیف هستند.

ازجمله هنرمندان معاصر که در عرصه این هنر فعالیت داشته، می‌توان از *حاج حسین صنایع‌پور*، *استاد اسدالله*، خانواده *دیانی* و *استاد رضا غازی* نام برد (عمرانی، ۱۳۸۸: ۲۲۱).

خانه ملاباشی (معتمدی)

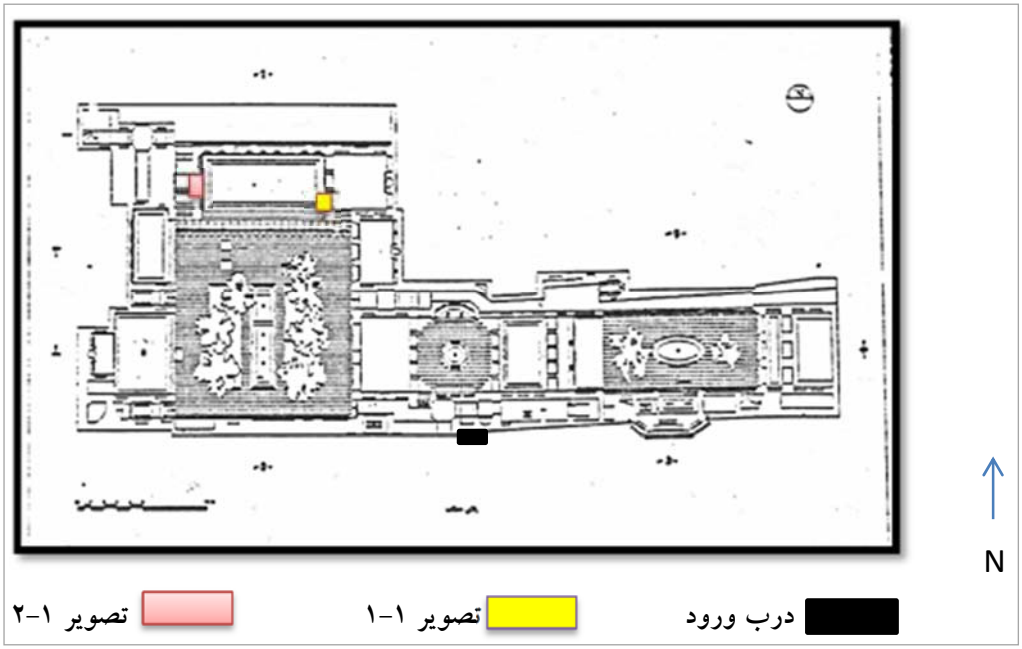
این بنا در محله پاقلعه، خیابان ملک، جنب خانه تاریخی استکی و انگورستان ملک واقع شده است و از آثار دوره قاجار به‌شمار می‌رود. براساس کتیبه ارسی اتاق نه‌دری، بنا بیش از صدسال قدمت دارد. خانه ملاباشی با مساحت ۹۰۰ مترمربع در دو بخش اندرونی و بیرونی ساخته شده و شامل سه ورودی، اتاق‌های نه‌دری، پنج‌دری و سه‌دری، نورگیر، مطبخ، برفانداز، چاه، منبع آب، سرداب، جلوخان و هشتی است. تزیینات به‌کاررفته در این خانه نیز شامل مقرنس‌کاری، آینه‌کاری، قطاربندی و نقاشی می‌شود. این بنا که درحال‌حاضر در مالکیت شرکت مسکن‌سازان قرار دارد، به شماره۵۸۸۳ در فهرست آثار ملی به‌ثبت رسیده است (ملازاده و محمدی،۱۳۸۶: ۱۱۰).

در این بنا دو درب شرقی و غربی شاه‌نشین، تزیینات فلزکوبی دارند و همچنین تعدادی از وسایل مثل دو صندلی چوبی. ازآنجاکه در این مقاله به بررسی تزیینات بنا پرداخته شده، از ارائه نقوش فلزکوبی صندلی‌ها صرف‌نظر شد (تصویر ۱).

- بررسی نقوش فلزکوبی در تزیینات خانه ملاباشی

در تصویر ۱؛ ۱-۱، قاب درب شیشه‌خوری را مشاهده می‌کنیم که از تالار شاه‌نشین به اتاق پشتی آن باز می‌شود. درب دولنگه است و قاب در قسمت بالای دولنگه درب به‌صورت قوس به دیوار متصل شده؛ دیوار بالای آن دارای گچ‌بری طلایی با نقوش گیاهی است. قاب درب‌ها در دولنگه به شش بخش شیشه‌خور تقسیم شده که شیشه‌های ساده شفاف در آنها کار شده است. نقوش به‌کاررفته شامل نقوش گیاهی و نقوش هندسی است. نقوش گیاهی شامل گل هشت‌پر با تکنیک معرق و فلزکوبی و نقوش اسلیمی است که از روی هم رد شده‌اند و نقش برگ‌مانندی را به‌وجود آورده‌اند؛ همه اینها با تکنیک فلزکوبی کار شده‌اند. دورتادور نقوش گیاهی فلزکوبی‌شده با نقش یک واگیره هندسی ساده، با چوبی با رنگ روشن[۶] حاشیه‌بندی شده که به ایستایی و ثبات نقوش گیاهی کمک شایانی کرده است. دورتادور چهارچوب با نقش زلفک و تکنیک خاتم با استفاده از دو نوع چوب تیره و روشن (گردو و چنار)، تزیین شده است. روی دیوار اطراف قاب نیز از آینه‌کاری ظریفی بهره برده‌اند (تصویر ۲).

در تصویر ۱؛ ۱-۲ از این بنا، به درب چوبی دیگری برخورد می‌کنیم که ورودی اصلی اتاق شاه‌نشین به‌حساب می‌آید و دارای تزیینات فلزکوبی پرکاری است. در این درب، شیشه به‌کار نرفته و تماماً از چوب ساخته شده بنابراین فضای بیشتری برای تزیین باقی می‌ماند. این درب دولنگه است و در هر لنگه دو قاب چوبی با تزیینات فلزکوبی به همراه معرق‌های ملایمی به‌چشم می‌خورد. در متن قاب، نقش یک گلدان با

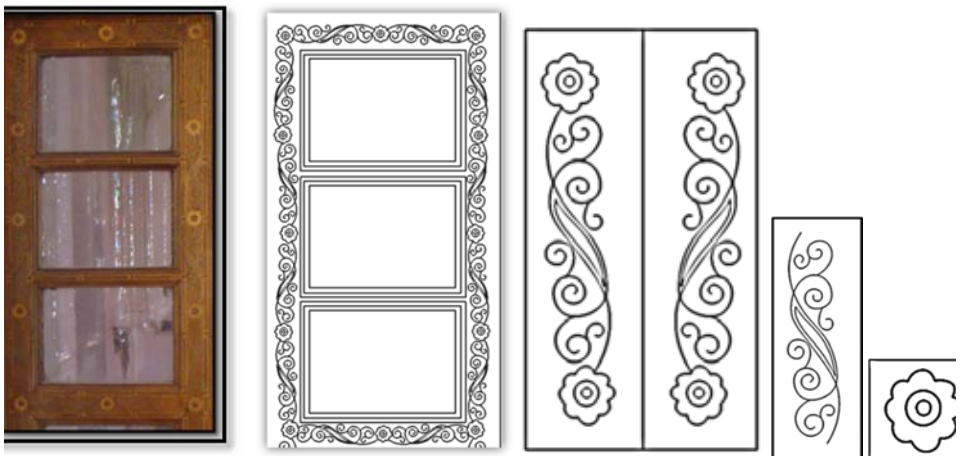


تصویر ۱. پلان طبقه همکف خانه ملاباشی و جانمایی آثار فلزکوبی (www. isfahancht. ir)

شاخه‌های گل در آن و نقش شاخه‌های گیاهی در دو طرف به‌چشم می‌خورد. ازآنجاکه در تاریخچه بنا ذکر شده، این بنا مربوط به عهد قاجاریه است، تزیینات نیز قاجاری هستند؛ ازآن‌جمله، همین نقش گلدانی است که بسیار زیاد در تزیین بناهای این دوره به‌کار رفته است. علاوه‌بر نقش گلدان، نقش گل‌های به‌کاررفته روی این درب نیز نسبت به گل‌های سنتی ایران تغییر کرده و تأثیرات غربی در آنها به‌خوبی مشهود است. ازجمله گل‌های زنبق و سه‌پر و غنچه‌ها و برگ‌چناری‌ها که سعی شده در ارائه آنها به طبیعت‌گرایی پرداخته شود.

در اطراف گلدان یک حاشیه ظریف فلزکوبی با نقش ضربی وجود دارد و دور آن، با نقش جناغی خاتم‌کاری شده است. بیرون از کادر قاب‌ها دورتادور درب، نقش حاشیه درب قبلی را کاملاً دقیق با همان نقش گل و اسلیمی برگی شاهد هستیم.

نقوش به‌کاررفته، نقش گلدانی و نقوش گیاهی هستند. نقش اصلی تشکیل‌شده از نقش گلدانی ظریف و مملو از شاخه‌های گل است، اما در اینجا شاخه‌های گل دیگر گل‌های ظریف و تودرتو نیستند. در قسمت میانی، گل دوازده‌پر بزرگی دیده می‌شود که از بالای آن ساقه گل بزرگ‌تری دیده می‌شود (با فرمی که در دوره‌های قبل کمتر دیده می‌شد). باید به این نکته اشاره کرد که نقش قاب فلزکوبی تماماً به‌صورت قرینه از محور عمودی طراحی شده است. در دو طرف گل مرکزی، گل‌های دیگری نیز کار شده که داخل خطوط فلزکوبی آنها با استفاده از چوب چنار معرق شده است. از این تکنیک در قسمت‌هایی از گلدان و حاشیه اطراف و همچنین در حاشیه دور قاب نیز استفاده شده است. در دو طرف بدنه گلدان، شاخه‌های گیاهی به غنچه‌ها ختم می‌شوند (تصویر ۳)، (جدول ۱).



تصویر ۲. قاب فلزکوبی درب شرقی شاه‌نشین ملاباشی به همراه طرح خطی و واگیره تکرارشده اطراف قاب (نگارندگان)

تصویر ۳. قاب فلزکوبی درب غربی شاه‌نشین ملاباشی به همراه طرح خطی و آنالیز نقوش (نگارندگان)

خانه امین‌التجار

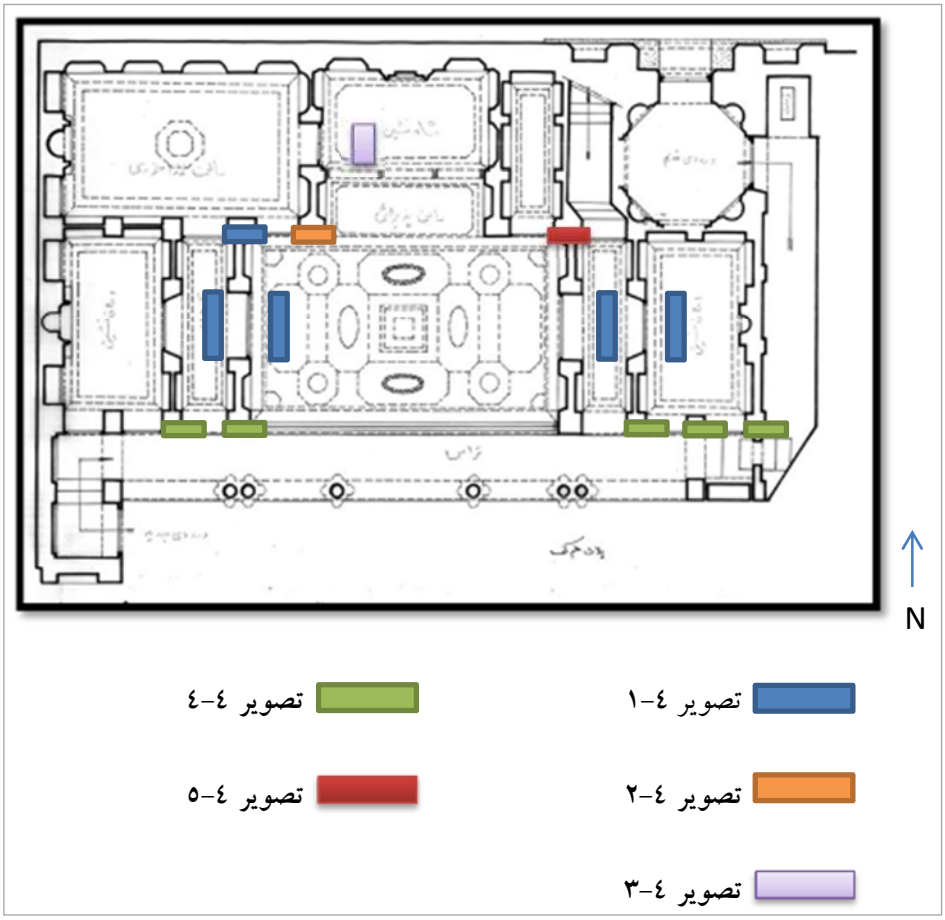
این بنا در خیابان عبدالرزاق جنب چهارراه تختی واقع شده و از آثار دوره قاجاریه است؛ به شماره ۱۲۸۰ در فهرست آثار ملی به‌ثبت رسیده است (ملازاده و محمدی،۱۳۸۶: ۶۰).

حیاط این بنا به‌علت عریض‌کردن خیابان عبدالرزاق تخریب شده و جزو خیابان شده است. بنا از دو طبقه همکف و اول تشکیل شده که هر دو طبقه از طرف حیاط، دارای تراس بلندی است که امروزه از سمت خیابان دید دارند. تزییناتی که در این بنا به‌کاررفته با استفاده از تکنیک‌های مختلف ازجمله گچبری، آینه‌کاری‌های ظریف، کاشی‌کاری، نقاشی روی شیشه (با نقوش گل‌ها و مناظر طبیعی ملهم از غرب)، پارچه‌بری و قواره‌بری، گره‌چینی، فلزکوبی و خاتم‌بری روی درب‌های بنا و چلنگری‌های درب‌های زیرزمین و نرده‌های طبقه اول و هنر منبت روی چوب، انجام شده است.

در این بنا درب‌های طبقه همکف، درب‌های شاه‌نشین، سالن غذاخوری، راهروها و درب‌های روبه‌حیاط، نقوش فلزکوبی با نقوش مجزا از یکدیگر دارند. لازم به ذکر است که در این بنا علاوه‌بر درب‌ها، پادری‌ها و تعدادی صندلی که در داخل دیوار کار شده‌اند نیز، دارای فلزکوبی هستند.

- بررسی نقوش فلزکوبی و تزیینات وابسته به آنها در خانه امین‌التجار

اولین تصویر در این خانه در طبقه همکف، مربوط به درب‌های چهارلنگه‌ای است که در دو طرف تالار اصلی قرار دارند و به راهروهایی که به دو اتاق نشیمن می‌رسند، باز می‌شوند (تصویر ۴؛ ۴-۱). این درب‌ها با ارتفاع تقریبی ۲۰ سانتی‌متر از سطح زمین روی چهار چوبی که در قسمت پایین دارای تزیینات گره هشت به‌صورت آلت و لغت گره چینی شده، قرار گرفته است. چهارلنگه درب هرکدام به سه قاب مستطیلی تقسیم و با تکنیک فلزکوبی و معرق‌های ظریف و خاتم تزیین شده‌اند. نقش به‌کاررفته روی قاب‌ها، نقش گلدانی و نقوش گیاهی و در هر چهارلنگه یکسان است و شامل یک نقش گلدانی با گلبرگ‌هایی است که تماماً قرینه از محور عمودی‌اند. دور گلدان یک قاب قوسی فلزکوبی به‌صورت دو خط موازی است که در میان دو خط از همان دوایر کوچک خاتم که در تزیینات درب‌های ملاباشی استفاده شده بود، بهره گرفته‌اند. در اینجا نیز گل‌های شش‌پر، سه‌پر و غنچه به‌کار رفته است. طرح گلدانی به‌صورت دو خطی است که بین آنها به‌وسیله یک چوب روشن‌تر معرق شده است؛ سپس



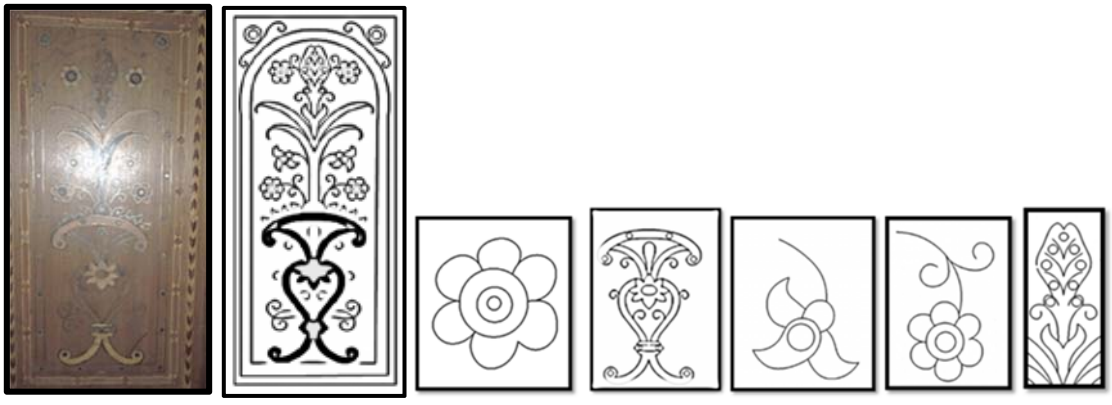
تصویر ۴. پلان طبقه اول خانه امین‌التجار و جانمایی آثار فلزکوبی (www. isfahancht. ir)

دو خط فلزکوبی شده‌اند و در میانه گلدان جایی که گلوی گلدان باریک شده، این خطوط به گل هشت‌پر زاویه‌داری می‌رسد؛ گویی که تزیین گلدان است. در دو طرف بالای کادر منحنی‌شکل، نقوش خطی منحنی گره‌خورده با دوایری در میانشان، فلزکوبی شده‌اند. کادرهای اطراف قاب یکی با نقش شش‌ضلعیِ کشیده و مربع و دیگری با نقش جناغی با تکنیک خاتم و معرق، کار شده‌اند. در کل اثر در متن قاب، گلی که از میان ساقه و برگ‌های پهن بیرون آمده است، فرمی بزرگ و متفاوت با گل‌های ایرانی دارد. در این درب‌ها تزیینات فقط روی یک طرف کار شده و سمت دیگر درب که به سمت راهروست، ساده و بدون تزیین باقی مانده است (تصویر ۵).

تصویر ۴؛ ۴-۲، مربوط به دربی است که از سالن اصلی به سالن غذاخوری باز می‌شود. در این تصویر نیز مانند تصویر قبلی نقش تزیینی روی قاب‌ها یکسان است و شامل نقش گلدانی دیگری است که علاوه‌بر تکنیک فلزکوبی، از معرق نیز در آن استفاده کرده‌اند. این نقش نسبت به نقش قبلی شلوغ‌تر و تنوع گل‌ها غنچه‌ها و برگ‌ها در این تصویر بیشتر است. در طراحی گلدان در قسمت پایه، از نقش برگ‌های کنگره‌دار بهره برده‌اند که در این عهد از آن استفاده زیادی در تزیینات می‌شد. روی بدنه گلدان نقوش گیاهی کار شده و در قسمت بالایی گلدان، به نقش غنچه‌ای رسیده‌اند. در این تصویر نیز کادر منحنی دور گلدان همان دوایر خاتم‌بری را در خود جای داده و در بالای آن در دو گوشه، نقش گل‌های سه‌پر فلزکوبی شده است. گل اصلی که درواقع روی ساقه و برگ‌ها درون گلدان قرار گرفته، گل شش‌پر بزرگی است که فضای داخلی خطوط فلزکوبی آن با استفاده از چوب روشن‌تری معرق شده است و به چشم در جداسازی فضاهای فلزکوبی‌شده شلوغ، کمک می‌کند. فضای بیرون قاب‌ها با همان نقوش جناغی خاتم تزیین شده اما در این تصویر بین قاب‌های سه‌تایی و دورتادور قاب اصلیِ هر لنگه درب خاتم، مربع ظریفی به‌نام چشم بلبلی پنج‌رگی کار شده و زیبایی درب را دوچندان کرده است. اطراف چهارچوب درب، نقوش جناغی و زلفک خاتم‌بری شده است. نقش گل‌ها و برگ‌ها و غنچه‌ها، نقوشی هستند که در این دوره در آثار زیادی دیده شده‌اند (تصویر ۶).

تصویر ۴؛ ۳-۴، مربوط به دربی است که اتاق شاه‌نشین را به سالن غذاخوری می‌رساند. این درب‌ها دارای دو لنگه‌اند که در هر لنگه سه قاب فلزکوبی وجود دارد. طرح فلزکوبی این درب شامل نقش گیاهی است و تفاوت آن علاوه‌بر نوع گل‌ها، در این است که نقش قاب‌ها به‌صورت متقارن نیست؛ ساقه‌های گیاهی پیچانیست که از پایین قاب به طرف بالا کشیده شده و به برگ‌ها و غنچه‌ها در نقاط مختلف ختم شده است. در این تصویر، اثری از گل‌های چندپر و گل‌های بزرگ با برگ‌ها و ساقه‌های پهن به‌چشم نمی‌خورد. نقش غنچه‌ها شباهت زیادی به غنچه‌های به‌کاررفته در یکی از درب‌های بنای ملاباشی دارد. نقش هر قاب با نقش قاب روبرویی در لنگه دیگر، قرینه است. همین نقش را در سایر قاب‌های این درب می‌بینیم. دور قاب با تکنیک معرق و خاتم کار شده است (تصویر ۷).

تصویر ۴؛ ۴-۴، مربوط به درب‌هایی است که از سالن اصلی، راهروها و اتاق‌های نشیمن به تراس و حیاط باز می‌شوند. این درب‌ها دارای یک نقش هستند؛ شیشه‌خورند و فقط در قسمت پایین یک قاب فلزکوبی است و در دو قاب دیگر، شیشه شفاف و ساده‌ای کار شده است. نکته دیگر اینکه در این درب‌ها، تزیینات فلزکوبی روی یک سمت بیرونی صورت گرفته است و چون نقوش در معرض هوای آزاد و گاه بارندگی بوده، بیشتر مفتول‌های برنجی از داخل چوب بیرون آمده است. نقش به‌کاررفته شامل نقش گلدانی، گیاهی و پرنده است. نقش گلدان در این درب کوچک‌تر و ساده‌تر از سایر نقوش گلدانی این بناست. داخل گلدان، نقوش اشکی با چوب روشن‌تری معرق شده است. نقوش گیاهی در دو طرف گلدان و در بالای گلدان، فلزکوبی شده‌اند. گل‌ها و غنچه‌ها



تصویر ۵. قاب فلزکوبی درب‌های دو طرف تالار اصلی خانه امین‌التجار، به همراه طرح خطی و آنالیز نقوش (نگارندگان)

جدول ۱. بررسی ویژگی‌های بصری و فنی تزیینات فلزکوبی در خانه ملاباشی

	ویژگی‌های بصری		ویژگی‌های فنی	
	درب غربی شاه‌نشین	درب شرقی شاه‌نشین	درب غربی شاه‌نشین	درب شرقی شاه‌نشین
تصویر اثر				
طرح خطی			گردو و چنار و مفتول برنجی اندازه مفتول ضخامت: ۱ میلی‌متر عرض: ۳ میلی‌متر	مصالح گردو و چنار مفتول برنجی ضخامت: ۱ میلی‌متر عرض:۳ میلی‌متر
اسلیمی			تقارن	
ختایی – غنچه	-	_____	از محور عمودی	از محور عمودی
ختایی – گل سه‌پر				
ختایی – گل گرد			تکنیک‌های تلفیقی خاتم با نقش جناغی	خاتم با نقش جناغی
ختایی – گل ستاره و پنبه‌ای		_____	تزیینات حاشیه	
ختایی – برگ		_____	معرق و خاتم	معرق و خاتم
نقش گلدانی		_____	کادربندی کادر بیرونی: مستطیل کادر داخلی: بیضی	کادر بیرونی: مستطیل کادر داخلی: بیضی
نقش پرنده	_____	_____		

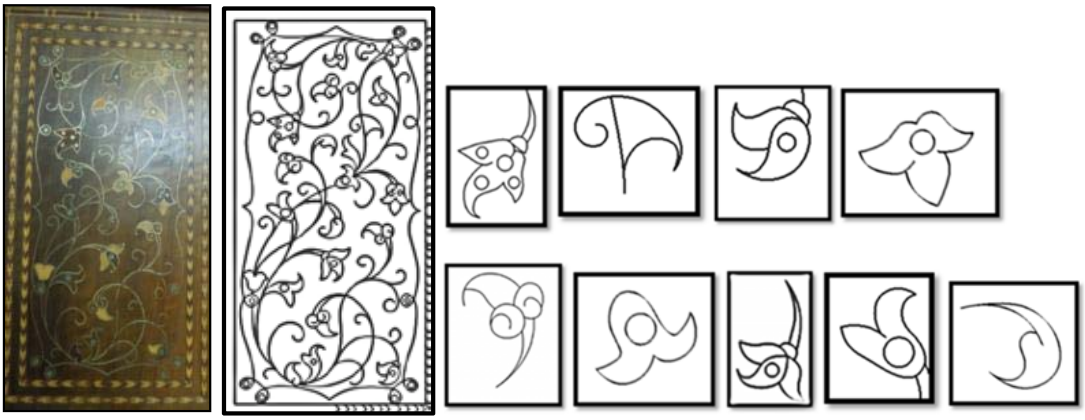
(نگارندگان)

در قسمت‌های مختلف به‌کار رفته‌اند. نقش به‌صورت متقارن از محور عمودی طراحی شده و نقش دو پرنده به‌صورت متقارن در بالای گلدان فلزکوبی شده است. در اطراف این قاب، تزیینات معرق و سایر تزیینات وجود ندارد (تصویر ۸).

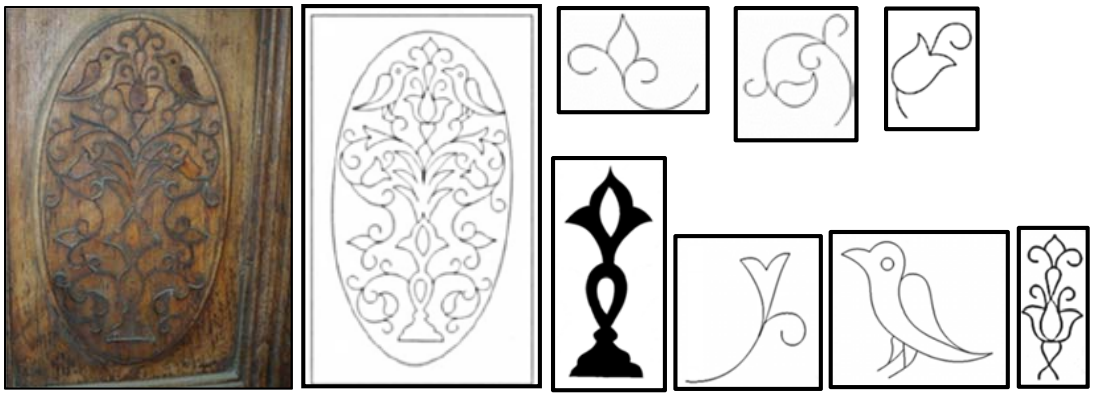
تصویر ۵-۶، مربوط به دربی است که از راهرو به سالن غذا خوری باز می‌شود. چهار چوب درب شبیه به چهارچوب درب قبلی است. این درب نیز دولنگه است و در هر لنگه، سه قاب فلزکوبی وجود دارد. نقش به‌کاررفته روی آن، لچک و ترنج است که شامل یک نقش شمسه هشت معرق‌شده است. این نقش با الهام از نقش خورشید به‌عنوان گل مرکزی هر قاب و نقش واگیره گیاهی است که به‌صورت متقارن از مرکز چهار بار تکرار شده؛ در لچکی‌های قاب هم، نقش غنچه ظریفی فلزکوبی شده است. دورتادور قاب نقوش زلفک، جناغی و چشم‌بلبلی خاتم‌بری شده است. نقش برگ‌ها و غنچه‌ها شبیه به نقوش نمونه‌های قبلی است (تصویر ۹)، (جدول ۲).

پس از بررسی نقوش فلزکوبی در نمونه‌های ارائه‌شده، این نکته حاصل شد که نقوش فلزکوبی که در دوره قاجار کار شده شباهت زیادی به نقوش سایر هنرهای تزیینی در این دوره دارد؛ همچون نقوش گلدانی و همچنین غنچه و گل‌های زنبق و در قسمت‌هایی نیز نقش پرنده که علاوه‌بر نقوش فلزکوبی در حجاری‌های بناهای زیادی ازجمله شمس‌العماره و مسجد سپهسالار در تهران می‌توان دید (تصویرهای ۱۰ و ۱۱).

تصویر ۶. قاب فلزکوبی درب سالن غذاخوری به تالار اصلی، به همراه طرح خطی و آنالیز نقوش (نگارندگان)

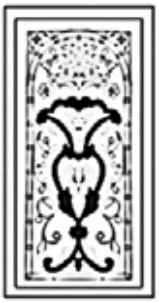
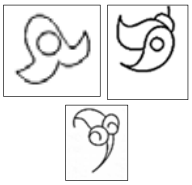
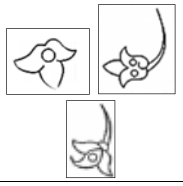
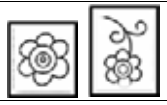
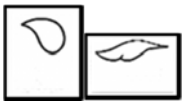
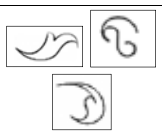


تصویر ۷. قاب فلزکوبی درب شاه‌نشین به سالن غذاخوری با نقوش پیچان، به همراه طرح خطی و آنالیز نقوش (نگارندگان)



تصویر ۸. قاب فلزکوبی درب‌های روبه‌حیاط خانه امین‌التجار، به همراه طرح خطی و آنالیز نقوش (نگارندگان)

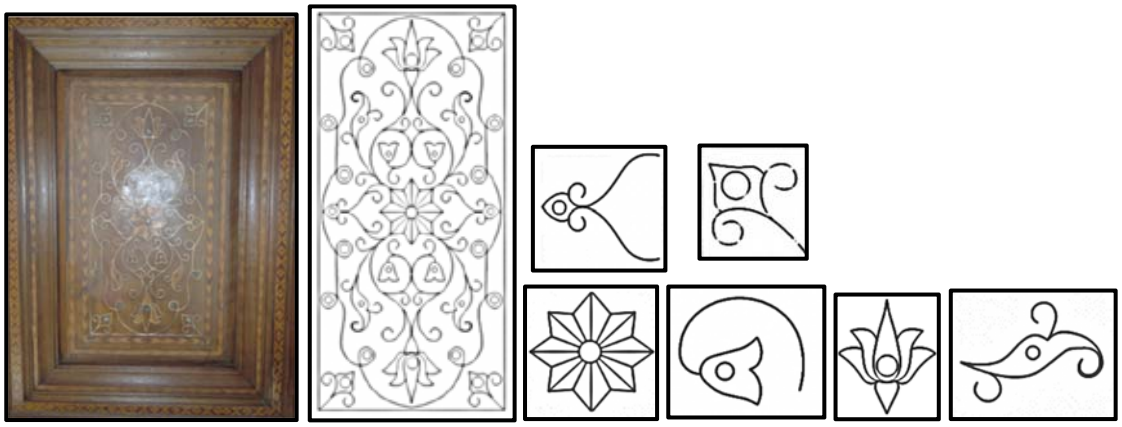
جدول ۲. بررسی ویژگی‌های بصری تزیینات فلزکوبی در خانه امین‌التجار

	درب‌های تالار اصلی	درب سالن غذاخوری	درب شاه‌نشین	درب‌های روبه حیاط
تصویر اثر				
طرح خطی				
اسلیمی		ـــــــــ	ـــــــــ	ـــــــــ
ختایی — غنچه				
ختایی — گل سه‌پر	ـــــــــ			
ختایی — گل گرد		ـــــــــ	ـــــــــ	ـــــــــ
ختایی — گل ستاره و پنبه‌ای			ـــــــــ	ـــــــــ
ختایی — برگ	ـــــــــ			
نقش گلدانی			ـــــــــ	

ادامه جدول ۲. بررسی ویژگی‌های بصری تزیینات فلزکوبی در خانه امین‌التجار

	درب‌های تالار اصلی	درب سالن غذاخوری	درب شاه‌نشین	درب‌های روبه حیاط
نقش پرنده	_____	_____	_____	
مصالح	چوب گردو و مفتول برنجی	چوب گردو و مفتول برنجی	چوب گردو و چنار و مفتول برنجی	چوب گردو و مفتول برنجی
اندازه مفتول	ضخامت:۱ میلی‌متر عرض: ۳میلی‌متر	ضخامت: ۱ میلی‌متر عرض: ۳میلی‌متر	ضخامت: ۱ میلی‌متر عرض: ۳میلی‌متر	ضخامت: ۱ میلی‌متر عرض:۳میلی‌متر
تقارن	از محور عمودی	از محور عمودی	_____	از محور عمودی
تکنیک‌های تلفیقی	با تلفیق تکنیک معرق	با تلفیق تکنیک معرق	با تلفیق تکنیک معرق و خاتم	_____
تزیینات حاشیه	خاتم با نقش زلفک و جناغی	خاتم با نقش جناغی	خاتم با نقش جناغی	_____
کادربندی	کادر بیرونی: مستطیل کادر داخلی: قوسی	کادر بیرونی: مستطیل کادر داخلی: قوسی	کادر بیرونی: مستطیل کادر داخلی: کتیبه	کادر بیرونی: مستطیل کادر داخلی: بیضی

(نگارندگان)



تصویر ۹. قاب فلزکوبی درب راهرو به سالن غذاخوری، به همراه طرح خطی و آنالیز نقوش (نگارندگان)

تصویر ۱۰. کتیبه کاشی‌کاری با نقش جناغی در اطراف، از بنای شمس‌العماره (گودرزی، ۱۳۸۸: ۱۸۳)

تصویر ۱۱. حجاری با نقش گلدانی و گل زنبق، از مسجد سپهسالار (گودرزی، ۱۳۸۸: ۹۳)

نتیجه‌گیری

پس از مطالعه و بررسی نمونه‌های ارائه‌شده در دو بنای قاجاری اصفهان، بنای ملاباشی و امین‌التجار، نتایجی حاصل شد که بیان آنها به شناسایی نقوش در یک دوره و یک محل و در نهایت به بازشناسی نقوش در دوره قاجار کمک شایانی خواهد کرد. ابتدا اشاره به این نکته که اغلب نقوش به‌کاررفته در نمونه‌ها، نقوش گیاهی، گلدانی و در نمونه‌های محدود نقش پرنده است. نقش گیاهی در این آثار نقش گل‌های گرد، برگ‌چناری، برگ‌های بادامی و غنچه‌هاست و گل‌های شاه‌عباسی کمتر استفاده شده است. درواقع همه نقوش، تاحدی به‌سوی طبیعت‌گرایی روی آورده‌اند. نقش گلدان، نقشی که در نمونه‌ها به‌وفور به‌کار رفته و دارای تنوع در نوع ترسیم است. این نقوش علاوه‌بر فلزکوبی، در سایر هنرهای تزیینی مثل حجاری‌ها، کاشی‌کاری‌ها و دیگر هنرهای دوره قاجار به‌کار رفته است. علاوه‌براین، تکنیک به‌کارگرفته‌شده در نمونه‌های موردبررسی، یکی است و در بیشترموارد با تکنیک‌های تلفیقی چون معرق و خاتم به‌کار رفته است.

دیگر اینکه پس از بررسی هر دو بنا، مشخص شد که تزیینات فلزکوبی روی درب‌ها و یا آثاری صورت گرفته که بیشتر درمعرض چشم میهمانان بوده و درب اتاق‌های فرعی و شخصی، فلزکوبی نشده است. این نکته بر گرانبهایی و ارزشمندبودن این هنر در آن عصر صحه می‌گذارد. همچنین نقوش پرکار و تزیینات فراوان بنا که از ویژگی‌های اصلی معماری داخلی دوره قاجار است، تأثیرپذیری هنر و سایر مسائل را از اروپا در این دوره نشان می‌دهد. زیرا در این دوره در اروپا هنر در سبک‌های پرزرق و برقی به‌سر می‌برد. شاید بتوان گفت، تأثیرگذارترین عامل در تغییرات مهم و اساسی در هنر و جامعه ایران دوره قاجار، ورود تکنولوژی، نظرات غربی‌ها و مسافران و مأمورینی است که در قرن نوزدهم به ایران آمده بودند. در دوره قاجاریه همچون دوره صفویه، روابط ایران با کشورهای اروپایی زیاد بود اما دربار قاجار برخلاف دربار صفویه، قدرتمند نبود. در دوره صفویه ایران ازنظر اقتصادی، کشور قدرتمندی بود و آثار هنری از ایران به سایر کشورها صادر می‌شد به‌همین‌دلیل، تأثیرات هنری غرب در هنر این دوره جایگاهی نداشت. درحالی‌که حکومت قاجار بسیار وابسته به دول غربی بود و بیشتر نقش مصرف‌کننده داشت؛ در این دوره کالاهای غربی به بازار ایران وارد می‌شد و ازاین‌رو، تأثیرات هنری غربی را در آثار و نقوش این دوره شاهدیم.

پی‌نوشت

1. Baroque
2. Rococo
3. Tarkeshi

۴. در این شیوه، قطعات معرق در محل‌های خالی ایجادشده روی زمینه چوب جای داده می‌شود که به شیوه هندی معروف است.
۵. این اثر را سال ۱۳۲۵ ه.ق.، استاد مهدی نجار به‌پایان رسانده است.
۶. همین چوب در معرق گلبرگ‌های گل نیز به‌کار رفته و احتمالاً چنار است.

منابع و مآخذ

- آقامیری، امیرهوشنگ (۱۳۸۳). **آرایه‌ها و نقوش ختایی در هنر تذهیب و طراحی فرش**. تهران: یساولی.
- اسکندرپور خرمی، پرویز (۱۳۷۹). **آیین هنر و آموزش نقاشی ایران، کتاب اول: گل‌های ختایی**. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- امیری، داود (۱۳۸۶). **معرق چوب**. تهران: شباهنگ
- عمرانی، پریسا (۱۳۸۸). مروری بر سیر تحول و فن‌شناسی هنر برنج‌کوبی و راهکارهایی برای احیای آن. **مجموعه مقالات نخستین گردهمایی گنجینه‌های ازیادرفته هنر ایران**. مهدی مکی‌نژاد، تهران: مؤسسه متن.
- کیانمهر، قباد (۱۳۷۸). **کارگاه صنایع‌دستی ۲ (چوب)**. تهران: شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران.
- گودرزی، مرتضی (۱۳۸۸). **آیینه خیال؛ بررسی و تحلیل تزئینات معماری دوره قاجار**. تهران: سوره مهر.
- مکی‌نژاد، مهدی (۱۳۸۸). **مجموعه مقالات نخستین گردهمایی گنجینه‌های ازیادرفته هنر ایران**. تهران: متن.
- ملازاده،کاظم و محمدی، مریم (۱۳۸۶). **خانه‌های تاریخی (دایره‌المعارف بناهای تاریخی ایران در دوره اسلامی)**. تهران: میلاد نور.
- www.isfahancht.ir (بازیابی شده در: ۲۰/ ۷/ ۱۳۹۲)

دریافت مقاله: ۹۳/۱۱/۲۷
پذیرش مقاله: ۹۴/۰۶/۲۸

دوفصلنامه علمی- ترویجی پژوهش هنر
سال پنجم، شماره دهم، پاییز و زمستان ۱۳۹۴

بررسی کاربردی، تاریخی و موضوعی آرایه‌های به‌کاررفته در تزیینات ورودی برخی از بناهای ارزشمند دوره قاجار

کاظم افرادی*

چکیده

ورودی از دیرباز یکی از بخش‌های مهم بنا و محلی برای بیان اعتقادات بوده و با استفاده از آرایه‌های مختلف تزیین می‌شده است. دوره قاجار را می‌توان دوره‌ای دانست که به‌علت ترکیب فرهنگ سنتی و غربی، تحولاتی در آن دوره در نوع و طیف آرایه‌های مورداستفاده برای تزیین ورودی بناها به‌وجود آمد. باتوجه‌به این موضوع، مسئله‌ای که این پژوهش به‌دنبال حل آن است: عدم وجود تصویری نسبتاً شفاف از ویژگی‌های کاربری، تاریخ و موضوعی آرایه‌های به‌کاررفته در ورودی بناهای ارزشمند دوره قاجار، در میان مطالعات هنری و معماری صورت‌گرفته در کشور است. هدف پژوهش عبارت است از: ارائه بیاناتی روشن درباره نوع، ویژگی‌های کاربردی، تاریخی و موضوعی آرایه‌هایی است که در تزیینات ورودی بناهای قاجاری منتخب این پژوهش به‌کار رفته‌اند. این پژوهش از نوع توسعه‌ای و روش آن توصیفی- تحلیلی است. اطلاعات بخش اول پژوهش از مطالعات میدانی و بخش دوم آن از منابع کتابخانه‌ای و اینترنتی به‌دست آمده است. در این پژوهش، ۳۰ نمونه‌بنای ارزشمند قاجاری باتوجه‌به ملاحظات کیفی و کمّی (روش کوکران)، به‌عنوان نمونه‌آماری انتخاب شده است. نتیجه نشان می‌دهد که آرایه‌های مورداستفاده در تزیینات ورودی بناهای منتخب پژوهش، شامل چهار گونه: گیاهی، انسانی، جانوری و هندسی است. پرکاربردترین آرایه‌ها در گونه‌های هندسی و گیاهی قرار دارند.

کلیدواژگان: دوره قاجار، بناهای عمومی و خصوصی ارزشمند، ورودی بنا، آرایه‌های تزیینی پرکاربرد.

* دانشجوی دکتری شهرسازی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران. kazem55@ymail.com

مقدمه

ورودی، یکی از بخش‌های مهم بنا محسوب می‌شود. از گذشته نه‌چندان دور و حتی در دوران معاصر نیز، ورودی نمایانگر اعتقادات، باورها و سنت‌های ساکنان محسوب می‌شده است. آثار باقی‌مانده از دوره قاجار گویای این است که تزیین ورودی بناها در این دوره اهمیت داشته و به‌نظر می‌رسد، تداخل فرهنگ سنتی و فرنگی، مجموعه‌ای غنی از آرایه‌ها را برای تزیین ورودی بناها در دوره قاجار به‌وجود می‌آورد. موضوعاتی ازقبیل عدم وجود تصویری روشن از ماهیت تزیینات به‌کاررفته، اختلاط و نبود تفکیک موضوعی از تزیینات و چگونگی استفاده مجدد از آنها در طرح‌های امروزی را می‌توان به‌عنوان یک مسئله در حوزه تزیینات به‌کاررفته در یک دوره خاص، مدنظر قرار داد.

بخشی که در این پژوهش به‌عنوان یک مسئله مطرح و پیگیری می‌شود، عدم وجود گونه‌بندی نسبتاً شفاف از نوع، مبدأ و تحولات آرایه‌های به‌کاررفته در ورودی بناهای ارزشمند و مهم دوره قاجار، در میان مطالعات هنری و معماری صورت‌گرفته، است. به‌طوری که در منابع علمی موردمطالعه نگارنده، بعضی از آرایه‌ها درطول دوره‌های منفک‌نشده (فرازمانی)، معرفی شده‌اند یا به کاربرد آنها در ورودی بنا به‌عنوان یک محل ویژه توجه نشده (فرامکانی) و یا اینکه آرایه‌هایی فقط در یک یا دو بنا معرفی و مقایسه شده‌اند (دید بخشی). براین‌مبنا، جنبه معلوم مسئله پژوهش، استفاده از هنر آرایه‌پردازی در ورودی بناهای قاجاری و جنبه مجهول پژوهش، نوع، میزان کاربرد، مبدأ، گونه موضوعی و نوع تحولات (محتوایی یا شکلی) صورت‌گرفته در آنها در همین دوره است.

لازم به ذکر است، منظور از ورودی در این پژوهش عناصری از بنا شامل درب، سردر، آستانه و راهروی ورودی است. به‌منظور دستیابی به نتیجه‌ای مشخص با دقت کافی، نوع خاصی از بناهای عمومی و خصوصی دوره قاجار مدنظر است؛ بناهای عمومی: ۱. تکیه‌ها (حسینیه‌ها)، ۲. مساجد و مسجد-مدرسه‌ها، ۳. حمام‌ها، ۴. دروازه‌ها و بناهای خصوصی: بناهای مسکونی اعیانی با معماری شاخص. بنابراین تمام بناهای این دوره مدنظر نیست. همچنین باید گفت در این پژوهش، معرفی آرایه‌هایی که در ورودی بنا کاربرد داشته‌اند، بدان معنا نیست که در سایر بخش‌های بنا استفاده نمی‌شده‌اند.

تحلیل ویژگی‌های تزیینات ورودی بناهای دوره قاجار، پیش از تخریبشان به‌دست عوامل طبیعی یا انسانی و آگاهی از رویکردهای هنری و معماری تأثیرگذار در تزیین ورودی بناهای قاجاری، که در مقیاس ملی نمود یافته‌اند، دو ضرورت اصلی انجام این پژوهش است. همچنین این پژوهش می‌تواند اقدامی مهم درراستای روزآوری و ترویج مجدد آرایه‌های فراموش‌شده در تزیین ورودی بناهای امروزی کشور باشد.

در این پژوهش تلاش می‌شود با پاسخ‌گویی به این سؤالات، به حل جنبه‌های مجهول مسئله مذکور کمک گردد:

- در تزیینات ورودی بناهای قاجاری مدنظر پژوهش،کدام آرایه‌ها پرکاربرد است؟
- مبدأ تاریخی کدام‌یک از آرایه‌های شناسایی‌شده، به پیش از دوره قاجار و مبدأ تاریخی کدام‌یک به دوره قاجار برمی‌گردد؟
- کدام‌یک از آرایه‌های شناسایی‌شده، در دوره قاجار دچار تحول شدند و چه گونه‌بندی موضوعی می‌توان از این آرایه‌ها ارائه داد؟

هدف پژوهش عبارت است از: دستیابی به یک شناخت روشن از نوع و ویژگی‌های کاربردی، تاریخی و موضوعی آرایه‌هایی که در تزیینات ورودی نوع خاصی از بناهای دوره قاجار به‌کار می‌رفته‌اند.

پیشینه پژوهش

بررسی‌های نگارنده نشان می‌دهد تاکنون پژوهش‌های ارزنده‌ای درباره هنر دوره قاجار و آرایه‌های تزیینی مورداستفاده در معماری ایران، انجام شده است. درباره هنر دوره قاجار پژوهش‌هایی در قالب بررسی معماری، گچ‌کاری، کتیبه‌نویسی، نقاشی و کاشی‌کاری این دوره انجام گرفته است. اما کمتر پژوهشی به‌طور خاص این بررسی را منحصراً درمورد ورودی بناهای این دوره صورت داده است. در این رابطه، مطالعه *اسدپور* (۱۳۹۳)؛ "تحلیل ماهیت و ساختار بازنمایی فضای شهری در کاشی‌کاری‌های قاجاری... " مربوط به معماری و تزیین بخش‌های مختلف یک بنا بوده است؛ *رمضان جماعت* و *نیستانی* (۱۳۸۹) در "جلوه‌های سنت و تجدد در فضاهای ورودی خانه‌های تهران دوره قاجار"، فقط به شهر خاصی پرداخته‌اند؛ *شریفی* (۱۳۹۲) در "بررسی و تحلیل دیوارنگاری در دوره قاجار"، صرفاً یک هنر را در دوره قاجار بررسی کرده است. *بمانیان* و همکاران (۱۳۹۰) در "بررسی نوآوری و تحولات تزیینات و نقوش کاشی‌کاری مسجد- مدرسه‌های دوره قاجار "و *جوادی* (۱۳۸۸) در "منظره‌های بومی منبع الهام نقش‌پردازی در کاشی‌های مجموعه ابراهیم‌خان کرمان"هم فقط نوع خاصی از بناها، ازجمله مساجد، مدارس و حمام‌ها را مطالعه کرده‌اند. ازسویی سهمی از مطالعات مانند مطالعه *اکبری* (۱۳۹۱)؛ "حمام حاج محمدرحیم قزوین و جایگاه آن در میان حمام‌های عمومی این شهر در دوره قاجار"، دربرگیرنده

مقایسه یک نوع بنای قاجاری با سایر بناهای این دوره است. بمانیان و همکاران (۱۳۹۰) نیز مطالعه‌ای باعنوان "بررسی تطبیقی نقوش کاشی‌کاری دو مسجد- مدرسه چهارباغ و سید اصفهان" انجام داده‌اند که در زمینه مقایسه یک نوع بنای قاجاری با همان بنا در دوره‌های دیگر است. *زارعی* (۱۳۹۱) هم در "نگاهی به معماری و تأکید بر نقش‌پردازی در آرایه‌های حمام خان سنندج"، به معرفی تنها یک بنای قاجاری پرداخته است. همچنین مطالعات *اختیاری* و همکاران (۱۳۹۰)؛ "تحولات نماد الوهی فرشته با الهام از نقش فروهر و بن‌مایه سیمرغ"، *جعفری* و همکاران (۱۳۸۶)؛ "بررسی چگونگی شکل‌گیری نقش فرشتگان (انسان بالدار) در منابع تصویری قبل از اسلام"، *خزائی* (۱۳۸۱)؛ "نقش شیر در هنر اسلامی"، *زنگنه* (۱۳۹۱) و *قائم* (۱۳۸۸)؛ "پیام چلیپا بر سفالینه‌های ایران"، بیشتر متمرکز بر سیر تاریخی آرایه‌های تزیینی بوده که از دیرباز در ایران استفاده می‌شده است. با مطالعه این آثار و آثار مشابه می‌توان تصویری نه‌چندان واضح از نام و نوع آرایه‌های به‌کار رفته در تزیینات ورودی بناهای عمومی و خصوصی دوره قاجار به‌دست آورد؛ اما این تصویر مبهم و تفکیک‌نشده است و نیاز دارد تا با استفاده از گونه‌بندی، شفاف‌تر شود. بنابر مباحث بیان‌شده، نوآوری این پژوهش می‌تواند دقت و تمرکز بر موضوعی خاص (تزیین)، در موضعی ویژه (ورودی بنا) برای بناهایی خاص (بناهای عمومی و خصوصی ارزشمند و شاخص) و در یک نقطه عطف تاریخی (دوره قاجار)، باشد.

روش پژوهش

پژوهش حاضر شامل دو بخش اصلی است؛ بخش اول شناسایی و رتبه‌بندی آرایه‌ها براساس میزان کاربردشان (پرکاربرد، نسبتاً پرکاربرد و کم‌کاربرد) در تزیینات ورودی بناهای مدنظر پژوهش، است. روش مورداستفاده در بخش اول براساس مطالعات میدانی و منابع تصویری که نگارنده از بناهای منتخب داشته است، به‌دست می‌آید. برای تحدید دامنه تحقیق، نمونه‌بناهای این بخش براساس این شرایط کیفی انتخاب می‌شوند:

- بنای موردنظر کاملاً در دوره قاجار ساخته شده باشد یا حداقل تزیینات ورودی آن متعلق به دوره قاجار باشد.
- بناهایی از نوع عمومی، واجد ارزش تاریخی و فرهنگی و از زمره بناهای شاخص بافت تاریخی باشند و ازنظر نوع کاربری، قابل‌جایگیری در زیرمجموعه یکی از بناهای حکومتی، مذهبی و بهداشتی باشند.
- بناهایی از نوع خصوصی، دارای کاربری مسکونی و ارزش‌های تاریخی و فرهنگی باشند؛ به‌طوری‌که بتوان از آنها به‌عنوان میراث فرهنگی قابل‌حفاظت نام برد.
- اسناد تصویری گویایی، حداقل از ورودی این بناها، موجود باشد.
- حداقل دو نوع تزیین ویژه به‌شکل کاشی‌کاری، گچ‌کاری، حکاکی و گره‌سازی بر روی بستر سازه ورودی بنا به‌کار رفته باشد.
- تزیینات به‌کاررفته از نوع الحاقی به سازه و متمایز از بافت آن باشد؛ مانند کاشی، سنگ و کتیبه.
- بنای مدنظر واقع در شهری باشد که ازجمله شهرهای پررونق و آباد دوره قاجار باشد.
- همه بناهای واقع در زیرمجموعه یک نوع کاربری، متعلق به یک شهر خاص نباشند.

پس از اعمال شروط کیفی، شرط کمّی انتخاب تعداد نمونه‌بناها براساس جامعه‌آماری موردنظر با روش *کوکران*[1] محاسبه شده است. براساس این روش، حجم کل نمونه در میان جامعه‌آماری ۳۳ بنای انتخاب‌شده، برابر ۳۰ است. حجم نمونه برای هر نوع کاربری خاصی از بنا در جامعه‌آماری ۶ بنای انتخاب‌شده، برابر ۵ است. بنابراین کل حجم نمونه پژوهش معادل ۳۰ بناست که برای هر نوع کاربری، ۵ بنا است.

بخش دوم با روش توصیفی- تحلیلی به معرفی اجمالی، تبارشناسی و تحول‌شناسی آرایه‌های یافت‌شده در بخش اول می‌پردازد. در بخش دوم برای تبیین آرایه‌های یافت‌شده، از منابع کتابخانه‌ای استفاده می‌شود. نهایتاً در این بخش آرایه‌های شناسایی‌شده، براساس مبدأ ظهورشان (قاجار یا پیش از قاجار) معرفی و براساس موضوعشان، گونه‌بندی می‌شوند.

نمونه‌بناهای انتخاب‌شده

باتوجه‌به شروط کیفی و کمّی تعیین‌شده در بخش اول، در جدول ۱ قابل‌مشاهده است.

یافته‌های بخش اول

- محاسبه و رتبه‌بندی آرایه‌های موجود در تمام بناهای انتخاب شده، حاکی از این نتایج است (جدول ۲):
- پرکاربردترین آرایه‌ها در همه بناهای انتخاب‌شده (۳۰ بنا یا ۱۰۰% موارد)، به‌ترتیب آرایه نقش هندسه (۲۳ بنا یا ۷۶% موارد) و پیچک‌های اسلیمی (۱۹ بنا یا ۶۳% موارد) است.
- آرایه‌های نسبتاً پرکاربرد در همه بناهای انتخاب‌شده، به‌ترتیب آرایه شمسه (۱۷ بنا یا ۵۶% موارد)، کتیبه (۱۷ بنا یا ۵۶% موارد) و چلیپا (۱۵ بنا یا ۵۰% موارد) است.
- آرایه‌های کم‌کاربرد در همه بناهای انتخاب‌شده، به‌ترتیب

عبارت است از: گل‌های ترکیبی (۱۴ بنا یا ۴۶% موارد)، گل و گلدان (۱۰ بنا یا ۳۳% موارد)، شیر (۱۰ بنا یا ۳۳% موارد) و سربازان محافظ (۸ بنا یا ۲۶% موارد).

- آرایه‌های بسیار کم‌کاربرد در بناهای انتخاب‌شده به‌ترتیب عبارت‌اند از: واقعه‌نگاری، فرشته و کوپید، منظره‌نگاری، شخصیت‌نگاری، ابزار رزمی، قاب‌بندی سنتوری و ستون فرنگی.
- پرکاربردترین آرایه‌ها در تزیینات ورودی بنای حسینیه‌ها و تکایا عبارت‌اند از: پیچک‌های اسلیمی و شمسه (۴ مورد از ۵ بنا).
- پرکاربردترین آرایه‌ها در تزیینات ورودی بنای حمام‌ها عبارت‌اند از: گل‌های ترکیبی، گل و گلدان، نقش هندسه، کتیبه و سربازان محافظ (۴ مورد از ۵ بنا).
- پرکاربردترین آرایه‌ها در تزیینات ورودی بنای مساجد و مدرسه‌ها عبارت‌اند از: شمسه، چلیپا و نقش هندسه (۴ مورد از ۵ بنا).
- پرکاربردترین آرایه در تزیینات ورودی بنای دروازه‌ها، آرایه نقش هندسه است (۴ مورد از ۵ بنا).
- پرکاربردترین آرایه در تزیینات ورودی بناهای مسکونی، آرایه پیچک‌های اسلیمی است (۴ مورد از ۵ بنا).
- از بین بناهای منتخب، بیشترین تزیینات در ورودی کاخ گلستان، تکیه معاون‌الملک، سردر باغ ملی، حمام گلزار، مسجد- مدرسه سید و خانه زینت‌الملوک به‌کار رفته است.
- در بین تمام آرایه‌ها، تعدادی از آنها انحصار بیشتری برای استفاده در ورودی بنا نسبت به سایر بخش‌ها داشته‌اند؛ مانند آرایه شیر، فرشته و کوپید، کتیبه‌نویسی، سربازان محافظ، سنتوری و ستون فرنگی.

معرفی آرایه‌های شناسایی‌شده

درادامه آرایه‌های شناسایی‌شده در نمونه‌بناهای منتخب، به‌ترتیب فراوانی کاربردشان، معرفی و تبیین می‌شوند.

– **نقش‌هندسه:** نقوش هندسی بیشتر تجریدی‌اند تا واقع‌گرا و بیشتر در قالب کاشی‌های معقلی به‌کار می‌روند. ترکیب این نقوش به‌صورت شمسه و برای نوشتن جملات یا نام‌های مقدس از حالت‌های مرسوم در کاربرد این نقوش، در ورودی‌ها محسوب می‌شود. استفاده از نقوش هندسی بیشتر در مکان‌های مذهبی که حرمت ترسیم انسان یا حیوانات وجود داشته، مرسوم است. مبدأ نقوش هندسی را می‌توان از دوره اسلامی پیگیری نمود. استفاده از این نقش در دوره قاجار در بخش‌های مختلف بنا و ازجمله تزیینات ورودی آن، کاربرد داشت (تصویر ۱).

– **پیچک‌های اسلیمی و گل‌های ختایی:** نقوش تزیینی بناها با ورود اسلام به ایران و نفی شمایل‌نگاری به‌نوعی به سوی نقوش گیاهی و هندسی تمایل پیدا کرد؛ نقش‌مایه‌های گیاهی

جدول ۱. نمونه‌بناهای انتخاب‌شده

بناهای عمومی					بنای خصوصی
تکیه	مسجد و مدرسه	حمام	دروازه	کاخ و عمارت	خانه‌های مسکونی
حسینیه امینی‌های قزوین	مسجد و مدرسه سید اصفهان	حمام چهارفصل اراک	سردر باغ ملی تهران	شمس‌العماره	یک خانه تاریخی در تبریز
تکیه معاون‌الملک کرمانشاه	مسجد خانم زنجان	حمام حاج محمدرحیم قزوین	سردر باغ ارم شیراز	کاخ گلستان	یک خانه تاریخی در تهران
تکیه بیگلربیگی کرمانشاه	مسجد و مدرسه آقابزرگ کاشان	حمام حاجی رشت	سردر ارگ سمنان	عمارت مسعودیه	یک خانه تاریخی در رشت
حسینیه سادات اخوی تهران	مسجد و مدرسه سپهسالار	حمام گلزار رشت	سردر قورخانه تهران	کاخ سلیمانیه کرج	خانه زینت‌الملک شیراز
حسینیه مشیر شیراز	مسجد و مدرسه سردار قزوین	حمام پهنه سمنان	سردر باغ شاهزاده ماهان	عمارت مفخم بجنورد	خانه معین‌الکتاب کرمانشاه

(نگارنده)

متنوع و زیبایی مطرح شد که معمولاً به‌صورت نقوش پیچان بودند و در سطح گسترش می‌یافتند (بمانیان و همکاران، ۱۳۹۰: ۵). حرکت‌های دایره‌وار و پویای اسلیمی و گل‌های شاداب ختایی در تزیین ابنیه مذهبی نقش اساسی دارد و به‌تعبیری، تمثیلی از بهشت موردنظر بوده است. این نقوش بیشتر تجریدی و انتزاعی هستند تا واقع‌گرا. به‌طورمعمول، در ترکیبات نقوش گیاهی اسکلت‌بندی را نقوش اسلیمی تشکیل می‌دهد که ازلحاظ بصری استوارتر، قوی‌تر و ضخیم‌ترند و گل و برگ‌های ختایی، لابه‌لای نقش‌های اسلیمی قرار می‌گیرند؛ اما در دوره قاجار نقش‌مایه‌های گلدانی با محوریت عناصر طبیعت‌گرایانه‌ای چون انواع میوه‌ها، گل‌ها یا حیوانات و پرندگان ترکیب اصلی‌اند (همان: ۳)، (تصویر ۲).

– **شمسه:** یکی از نقوش نمادین دیگر در درب‌ها و سردرها، نقش شمسه، قرص خوشید یا سواستیکا است. این شمسه‌ها در روی گل‌میخ‌ها، پولک کوبه‌ها و منبت‌کاری درب، مرسوم بوده است. شمسه‌ها اضلاع متنوعی دارند و می‌توان در نمونه‌های مختلف از شمسه چهارپر تا هفتاد و دو پر را مشاهده نمود. استفاده از این نقش را نیز غیر از خاصیت استحکام‌بخشی به درب، می‌توان در سایه عقاید گذشته پیگیری نمود. قبل از اسلام، شمسه نماد روزنه‌ای بوده است که نور الوهیت از طریق آن بر زمین جاری می‌شده است. شمسه یا خورشید نزد عرفا و متصوفه اسلامی، نماد انوار حاصل از تجلیات الهی و حقیقت نور خدا و ذات احدیت است (حسینی، ۱۳۹۰: ۱۱). نقش مذکور، نماد کثرت در وحدت و وحدت در کثرت است. کثرت، تجلی صفات خداوند است که در این نقش به‌صورت اشکال کثیر ظهور کرده که از مرکزی واحد ساطع شده است (حسینی و فراشی ابرقویی، ۱۳۹۳: ۳۵). در بعضی آثار دیگر از شمسه به‌عنوان نماد پیامبر اسلام و نشان برکت و روزی هم استفاده شده است (حسینی، ۱۳۹۰: ۱۱). شمسه ازجمله نقش‌هایی است که در هنرهای مختلف تزیین‌کننده ورودی بنا، کاربرد دارد.

– **نقوش کتیبه‌ای:** ترسیم یا نصب نقوش کتیبه‌ای، یکی از اقداماتی است که از دوره اسلامی با هنر خوش‌نویسی و کاشی‌کاری ترکیب شد. این نقش غالباً در قسمت پیشانی سردر به‌کار می‌رفت و کماکان نیز کاربرد دارد. کتیبه‌ها شامل متونی هستند که براساس اعتقادات اسلامی و شیعی توصیه شده و در قالب یک جمله یا یک کلمه به‌صورت گچ‌کاری یا کاشی‌کاری بر پیشانی سردر نصب می‌شوند. متون این کتیبه‌ها برگرفته از دعاها و آیه‌های قرآنی است و برای ایجاد خیر و برکت در منزل و همچنین برای درامان نگه‌داشتن ساکنان از شرّ شیطان و چشم بد در هنگام خروج از خانه، به‌کار می‌رود (ولیزاده اوغانی، ۱۳۹۱: ۱۰۵)، (تصویر ۳). به یک معنای دیگر کتیبه نماد و نشانه است، نماد درخواست هدایت‌گری بنده از خدا؛ نشان‌دهنده صراط مستقیم است و یاری‌کننده و محکم‌کننده دل مؤمن به سوی خدا (محمدی و رجبی، ۱۳۸۹: ۲۲). برخی کتیبه‌ها ساده‌اند و برخی پیچیده و درگیرکننده بیننده با خود. پیچیدگی کتیبه‌ها می‌تواند موجب تازگی اثر و کنجکاونمودن ناظر باشد.[۲]

– **چلیپا:** وجود این نقش را می‌توان در عقاید باستانی جستجو نمود. نقش چلیپا را که هرتسفلد صلیب می‌نامد، آقای *بختورتاش* چلیپا یا گردونه خورشید (مهر) نامیده است. چلیپا که نماد آن در آیین‌ها و باورهای مختلف دیده می‌شود، نمادی جهانی است. پیشینه این نماد در ایران تا هزاره پنجم پیش از میلاد قابل‌پیگیری است و در دیگر جاها با کمی پس و پیش تاریخی، به همین زمان می‌توان رسید (قائم، ۱۳۸۸: ۲۴). چلیپا نماد بسیار کهنی است و چون نزد پیشینیان به‌گونه‌ای نشانه نیروهای نهفته در طبیعت و نیروهای انسانی بوده، در بیشتر سرزمین‌ها که تمدن‌های باستانی دارند، یافت می‌شود. شکل چلیپا در دوره‌های مختلف دچار تغییر شده و همان‌طور هم معانی و مفاهیم آن در میان اقوام مختلف، متفاوت بوده است. ولی گفته شده این نقش در تمامی شرایط سمبل خوش‌شانسی و اتفاق خوب، آرزوهای خوب و طول عمر بوده است. همچنین چلیپا می‌تواند نمادی از چهار جهت اصلی و چهار جهت فرعی باشد (همان: ۴۲)، (تصویر ۴).

ترکیبی (گل، میوه و برگ): ترسیم ترکیبی گل، میوه و برگ را نمی‌توان امری دانست که از دوره قاجار نشأت گرفته باشد؛ اما می‌توان بیان کرد که ترسیم ترکیبی در این دوره با تنوع بیشتری به‌کار برده شده است. در این دوره گل انار، زنبق، نرگس، میخک، لاله، لوتوس و برگ کنگر با گل‌های فرنگی (لندنی) استفاده می‌شده است. در دوره قاجار «نقوش گیاهی در سایه طبیعت‌گرایی و طبیعت‌نگاری این دوران و با ورود گل‌فرنگ یا گل‌های لندنی (گل‌های سرخ پربرگی شبیه به صدتومانی) متحول شده‌اند و گهگاه اسلیمی‌ها و ختایی‌ها جای خود را به نقوش گیاهی ساده‌تر (گل‌های چندپر) و واقع‌گرایانه (گل رز، میخک، زنبق و اقاقیا) داده‌اند» (محمدزاده و سلاحی، ۱۳۹۲: ۶۷). در این دوره برگ و درخت تاک و میوه انگور نیز در طراحی‌ها، ترسیم می‌شده است.]اصولاً[درخت تاک در ایران باستان نماد خاندان سلطنت محسوب می‌شده است (بمانیان و همکاران، ۱۳۹۰: ۴۳)، (تصویر ۵).

– **نقوش کاسه‌بشقابی:** یکی از نوآوری‌های دوران قاجار، ترسیم نقش‌مایه‌های گل و کاسه‌بشقاب است که بیشتر به تقلید از دنیای فرنگ متداول گردید. در نقوش کاسه‌بشقابی یک

جدول ۲. نام و میزان کاربرد آرایه‌های شناسایی‌شده در تزیینات ورودی بناهای منتخب

	کاربری بنا	پرکاربرد	نسبتاً پرکاربرد	کم‌کاربرد	بنای دارای بیشترین تزیینات (تعداد)	آرایه‌های دارای انحصار بیشتر در استفاده در ورودی
بناهای عمومی	حسینیه و تکیه	پیچک‌های اسلیمی/ شمسه	چلیپا/ نقش هندسه/ کتیبه	واقعه‌نگاری	معاون‌الملک (۱۳)	- شیر - فرشته و کوپید - کتیبه‌نویسی - سربازان محافظ - سنتوری و ستون فرنگی.
	حمام	گل‌های فرنگی/ گل و گلدان/ نقش هندسه/ کتیبه/ سربازان محافظ	پیچک اسلیمی/ شیر	فرشته و کوپید/ منظره‌نگاری	حمام گلزار (۹)	
	مسجد و مدرسه	شمسه/ چلیپا/ نقش هندسه	کتیبه	تاک و انگور/ گل و گلدان/ منظره‌نگاری	مسجد مدرسه سید (۸)	
	دروازه	نقش هندسه	چلیپا/ ابزار رزمی	شیر/ شمسه/ سرباز/ کتیبه/ واقعه‌نگاری	باغ ملی (۹)	
	کاخ و عمارت	پیچک‌های اسلیمی/ گل‌های فرنگی/ شمسه/ چلیپا/ نقش هندسه	شیر	گل و گلدان/ سرباز/ فرشته و کوپید/ کتیبه/ شخصیت‌نگاری	کاخ گلستان (۱۲)	
بناهای خصوصی	خانه مسکونی	پیچک‌های اسلیمی	کتیبه	گل/ گل و گلدان/ شمسه/ سنتوری و ستون فرنگی	خانه زینت‌الملوک (۸)	
میزان کاربرد در تمام بناها		نقش‌هندسه/ پیچک‌های اسلیمی	شمسه/ نقوش کتیبه‌ای/ چلیپا	گل‌های ترکیبی/ گل و گلدان/ شیر/ سربازان محافظ		

تصویر ۱. آرایه نقش هندسه در کاخ گلستان (نگارنده)

تصویر ۲. نقش پیچک‌های اسلیمی در کاشی‌کاری‌های کاخ گلستان(نگارنده)

دسته‌گل درون کاسه‌بشقاب با نقوش بسیار ریز و تزیینی قرار می‌گیرد. در دوران قاجار طرح گل و گلدان و کاسه‌بشقاب‌سازی همراه با دسته‌گل‌های مختلفی به‌ویژه گل سرخ و زنبق در نقوش و تزیینات کاشی‌کاری و حجاری به‌کار می‌رفت (بمانیان و همکاران، ۱۳۹۰: ۵)، (تصویر ۶). لازم به ذکر است که از این دوره به بعد، آرایه‌ای به‌شکل سراپرده که در ترکیب با نقوش کاسه‌بشقابی، گلدان و گل قرار می‌گرفت، نیز قابل‌مشاهده است.

– **سربازان محافظ:** ترسیم سربازان مسلح و آماده، ازجمله آرایه‌هایی است که در دوره قاجار در کاشی نگاره‌های سردرها مرسوم بوده است (تصویر ۷). این نوع آرایه بیشتر به‌صورت زوجی بوده و ترسیم آنها را می‌توان به‌منظور نشان‌دادن ابهت دولت و آمادگی نیروها تفسیر نمود.

– **شیر:** در اندیشه مردمان خاور باستان، نماد شهریاری و دلاوری است. این نقش در دوره‌های مختلف فرهنگ ایران مفاهیم خاصی را دربرداشته و مظهر میترا، خورشید، گرما، تابستان، پیروزی، شجاعت، سلطنت، قدرت، نور و آتش بوده است (مبینی، ۱۳۸۹: ۴۴). یکی از صحنه‌های حضور شیر، ترسیم آن به‌حالت نبرد با اژدهاست که بر اژدها غالب می‌شود. این موضوع متأثر از داستان‌های کهن ایرانی است. در ایران، نماد شیر همراه با خورشید نیز به‌کار می‌رفته است و پس از گذراندن یک سیر تطوری، سال ۱۲۸۰ ه.ق. در زمان ناصرالدین‌شاه قاجار نشان رسمی ایران گردید (براتلو و همکاران، ۱۳۹۱: ۱۶)گفته شده که در این نماد ترکیبی، شیر نماد حضرت امیرالمؤمنین (ع) است، شیر که با شمشیری ذوالفقارگونه و همچنین خورشید که درون آن است و برخی اوقات با "یا محمد (ص)" پر می‌شده است، نمادی از پیامبر است. این نزدیکی به‌دلیل لقب اسدا... امیرالمؤمنین نیز قابل‌توجیه است[۳] (خزائی، ۱۳۸۱: ۳۸)، (تصویر ۸). بنابراین می‌توان گفت نماد شیر در دوره قاجار نسبت به دوره‌های قبل از خود از نظر معنایی و شکلی، دچار کمی استحاله می‌شود و معنای سیاسی و حکومتی آن، کاربردش را در سردر بناهای عمومی رواج می‌دهد.

– **ادوات رزمی:** یکی دیگر از آرایه‌هایی که اغلب در ورودی بناهای عمومی و دولتی زمان قاجار قابل‌مشاهده است، تصویر ادوات و تجهیزات رزمی است. این آرایه به‌صورت جداگانه و یا در ترکیب با آرایه سربازان محافظ (موردقبل) ترسیم می‌شده است (تصویر ۹).

تصویر ۳. کتیبه‌نویسی در سردر حمام پهنه سمنان
(گوهرشادی، ۱۳۹۲: ۱)

تصویر ۴. نقش چلیپا در سردر ارگ سمنان (http://gardeshgariiran.ir)

تصویر ۵. ترسیم نقش ترکیبی در ورودی مسجد مدرسه سپهسالار
(نظریان، ۱۳۸۸: ۸۹۳)

تصویر ۶. گل و نقش کاسه‌بشقابی در مسجد- مدرسه سید اصفهان
(بمانیان و همکاران، ۱۳۹۰: ۵)

تصویر ۷. نقش سرباز در ورودی حمام حاج‌محمدرحیم قزوین
(اکبری، ۱۳۹۱: ۱۲۳)

تصویر ۸. نماد شیر در ورودی تکیه معاون‌الملک
(مریخ‌پور، ۱۳۹۳: ۱)

– **واقعه‌نگاری:** نشان‌دادن یک واقعه در قالب نقاشی یا کاشی‌کاری در دوره پیش از قاجار نیز وجود داشته؛ مانند نقاشی‌های کاخ چهل‌ستون که در عصر صفویه انجام شده است. «در نقاشی‌های دوران قاجار مضامین متعددی به‌کار رفته؛ ولی سه مضمون بر آن سیطره داشته است: [اول]، مضامین حماسی و سیاسی، [دوم]،مضامین تزیینی و بزمی و[سوم]، مضامین مذهبی» (شریفی، ۱۳۹۲: ۲). بالطبع، هنر نقاشی بر روی هنر کاشی‌کاری تأثیرگذار است و ازسویی هنر کاشی‌کاری در بناهای دوره قاجار نیز کاربرد داشته است. درنتیجه، تحولات نقاشی دوره قاجار، در تزیینات ورودی بناها متبلور شد. واقعه‌نگاری در قالب کاشی‌کاری، یکی از روش‌های تزیینی دیوار و نماهای ورودی است و در دوره قاجار تنوع و گستردگی بیشتری یافت. ویژگی روایی تصویر، مضمون مسلط در تصویرگری عصر قاجار است (محمدزاده و سلاحی، ۱۳۹۲: ۷۱). در مضامین رزمی، داستان فتح یک قسمت، یک رزم خاص و همچنین تصاویر نبردهای اساطیری و قهرمانان شاهنامه و خمسه نظامی شامل تصویر کیومرث، رستم، سهراب، افراسیاب، فریدون و نبرد رستم با دیوسپید، رزم رستم و اسفندیار، رزم رستم با سهراب، ازآتش‌گذشتن سیاوش، نبرد رستم و اژدها و ... متداول‌تر بوده است. در مضامین بزمی وقایعی مانند مجالس رقص، شکارگاه، محافل درویشان، لیلی‌ومجنون، شیرین‌وفرهاد، بهرام‌گور در شکارگاه، یوسف‌وزلیخا، شیخ صنعا و ترسا و بهرام و گل‌اندام مرسوم بوده است. همچنین در مضامین مذهبی، وقایع عاشورایی، قیام مختار، مجلس حضرت سلیمان، شمایل ائمه اطهار، عروج نبی و ... قابل‌مشاهده است (تصویر ۱۰). البته موضوع واقعه متناسب با کاربری بنا انتخاب می‌شده است. تنوع موضوعی را می‌توان ازجمله نقاط تمایز واقعه‌نگاری دوره قاجار نسبت به پیش از آن دانست که در تزیینات ورودی بناهای این دوره نمود یافت.

فرشته و کوپید: ریشه ظهور نقش فرشته، در فرآیند تاریخی خویش، از نماد فروهر (کهن‌ترین نماد الهی و معنوی در هنر ایران) آغاز می‌شود. با نقش سیمرغ همگام می‌شود و در قالب نقش فرشته جلوه‌گر (اختیاری و همکاران، ۱۳۹۰: ۵). فرشته‌ها با بال ترسیم می‌شوند. بال بر بدن انسان یا حیوان علامت ایزدی و نماد قدرت محافظت است. بال‌ها الوهیت، طبیعت روحانی، تحرم، حفاظت و همه نیروهای فراگیرنده خدا، نیروی استعلای جهان مادی، خستگی‌ناپذیری، حاضری مطلق، هوا، باد، حرکت خودبه‌خود، پرواز زمان، پرواز اندیشه، اراده، فکر، آزادی، پیروزی و چابکی را نشان می‌دهند. بال‌ها نشانه پیک ایزدان تیزپا و نیروی ارتباط بین ایزدان و انسان‌هایند. بال‌های گسترده به‌معنای حفاظت الهی یا محافظت از انسان‌ها دربرابر گرمای خورشید است (جعفری، ۱۳۸۶: ۱۷). در برخی از اماکن، تصویر فرشته به تعابیر اسلامی مانند ملائکه مقرب خداوند نزدیک‌تر است (خزائی، ۱۳۹۲: ۵). وجود این ملائکه با لباس‌های پوشیده، حجب و حیای مخصوص به خود، تعداد متقارن و واقع در ارتفاعی نسبتاً بلند، در تطابق با سنت‌های ایرانی- اسلامی قرار دارد و واسطه فیض هستند. ضمن‌اینکه به بنا روحیه‌ای قدسی می‌بخشد، می‌تواند این پیام را برای ناظر به‌دنبال داشته باشد که بنا، صاحبان یا استفاده‌کنندگان از آن، در سایه فیوضات الهی و حفاظت کروبیان عالم ملکوت هستند. به‌نظر می‌آید استفاده از نماد فرشته، به‌طورکلی در معماری قاجار با تغییر شکلی، ادامه می‌یابد. برهنگی بیشتر فرشته‌ها و ظاهر فرنگی‌تر آنها می‌تواند متأثر از نماد فرشته با مفهوم اروپایی خود (کوپید) باشد. کوپید عنوان الهه (رب‌النوع) پیروزی و فتح نزدیک‌تر است (بمانیان و همکاران، ۱۳۹۰: ۴۴)کوپیدها ریشه در هنر رومی (روم باستان) دارند و در طاق‌نصرت‌های رومی به‌صورت قرینه هم درآمده‌اند و در اروپا بیشتر به‌صورت بی‌قرینه استفاده می‌شوند. اما اجرای قرینه آنها در برخی سردرها برگرفته از تفکرات ایرانی است که اشکال به‌صورت قرینه و با یک نظم ریاضی اجرا می‌گردند (همان). در سردر کاخ‌ها و عمارات حکومتی تصویر فرشته‌ها اغلب همراه است با تصویر شاه، تاج و تخت او. ترسیم فرشته درحالی‌که گرد شاه و تخت آن پراکنده شده، می‌تواند این پیام را به ناظر سردر القا کند که گویا فرشتگان و قدسیان عالم حافظ و دعاگوی تاج‌وتخت سلطنت هستند و برای جلوگیری از زوال و شکست وی دست دعا برافراشته‌اند (تصویر ۱۱).

– **منظره‌نگاری:**[۴] منظره‌نگاری یا ترسیم یک منظره مشخص در یک قاب، ازجمله هنرهایی است که در دوره قبل قاجار وجود داشته است. اما از دوره قاجار است که تحول زیادی در آن ایجاد می‌شود. تاجایی‌که برخی معتقدند [در دوره قاجار] منظره‌نگاری درپی اختراع عکاسی و ورود کارت‌پستال‌های اروپایی به ایران، وارد نگاره‌های ایران شد

(بمانیان و همکاران، ۱۳۹۰: ۴۲). منظره‌نگاری [این دوره] اغلب به‌صورت نمایش دورنمای (پرسپکتیوی) یک منظره طبیعی شامل خانه، رودخانه یا باغ و همچنین یک منظره شهری شامل ترسیم شهروندان درحال تفریح در فضاهای شهری و یا نمایش نشانه‌ها و ساختمان‌های شهری بود (اسدپور، ۱۳۹۳: ۱۶). این مناظر عمدتاً در قاب‌های بیضوی، دایره و مربع به‌تصویر درمی‌آمدند. این هنر در بخش‌های مختلف بنا و ازجمله ورودی‌ها به‌کار برده می‌شد.

– **شخصیت‌نگاری:** تصویرنگاری یا شخصیت‌نگاری پادشاهان و شاهزادگان، از سنت‌های ایران باستان است (براتلو و همکاران، ۱۳۹۱: ۱۴). این شخصیت‌ها شامل تصاویر مذهبی، حکومتی و اساطیری هستند و اغلب درکنار تصویرهای واقعه‌نگاری به‌کار برده می‌شوند. شخصیت‌نگاری در دوره قاجار به یکی از متداول‌ترین رسوم در کاشی‌کاری مبدل شد. پادشاهان قاجار به‌خصوص فتحعلی‌شاه و ناصرالدین‌شاه که دوره زمامداری آنها طولانی بوده است، به منظور ارضای حس شاهانه، جاودانگی و تثبیت حکومت و تخت و تاج و ... به تأسی از گذشتگان به هنرمندان سفارش‌های متعددی می‌دادند تا هنرمندان نقش آنها را بر بوم کاشی یا سنگ و مواردی ازاین‌دست جاودانه نمایند (همان: ۱۰)، (تصویر ۱۲).

قاب‌بندی سنتوری و ستون فرنگی: یکی از نوآوری‌های دوره قاجار در تزیین ورودی بنا که می‌توان آن را متأثر از دنیای غرب دانست، قاب‌بندی سردر با خطوط اصطلاحاً سنتوری و ستون‌های فرنگی است (تصویر ۱۳). طرح‌های سنتوری شامل سنتوری ساده، سنتوری شکسته (سنتوری‌هایی که بخش بالایی یا لبه پایینی آنها حذف شده) و سنتوری متشکل از چند قوس (سنتوری‌هایی که در لبه بالا، یک قوس واحد یا ترکیبی داشتند)، بود (سلطان‌زاده، ۱۳۷۵: ۷۶).

تصویر ۹. نمایش ابزار رزمی در سردر قورخانه تهران (سفرنویس، ۱۳۹۲: ۴)

تصویر ۱۰. نمایش وقایع عاشورایی در سردر حسینیه مُشیر شیراز(عناصری، ۱۳۸۲: ۸۵)

تصویر ۱۱. نقش فرشته در سردر خانه زینت‌الملوک (نگارنده)

یافته‌های بخش دوم

- برمبنای توضیحات ارائه‌شده درباره هرکدام از آرایه‌های معرفی‌شده:
- تمام آرایه‌ها را می‌توان در چهارگونه اصلی جای داد: گیاهی، جانوری، هندسی و انسانی. هرگونه خود مشتمل بر چند نوع آرایه است.
- آرایه‌های تاک و انگور، شیر، کوپید، شمسه، چلیپا، کتیبه‌نویسی، واقعه‌نگاری، منظره‌نگاری و شخصیت‌نگاری، میراث دوره‌های پیش از قاجار هستند و ریشه در فرهنگ باستان دارند. آرایه‌های پیچک‌های اسلیمی، گل و گلدان، فرشته و نقش هندسه نیز ریشه در فرهنگ اسلامی دارند.
- پیچک‌های اسلیمی، شمسه، چلیپا، شیر، فرشته و کوپید، آرایه‌هایی هستند که جنبه نمادین (نه نشانه‌ای) و زبان رمزگونه بیشتری دارند.
- بعضی از آرایه‌هایی که قبل از دوره قاجار استفاده می‌شده‌اند، در این دوره صرفاً تغییر شکلی یافته‌اند؛ مانند نقش فرشته و پیچک‌های اسلیمی. بعضی دیگر، هم تغییر شکلی و هم تغییر معنایی یافته‌اند؛ مانند نقش شیر، واقعه‌نگاری، منظره‌نگاری و شخصیت‌نگاری.
- در دوره قاجار آرایه‌های جدیدی برای تزیین ورودی بناها (ازجمله سایر قسمت‌های بنا) افزوده شد؛ مانند گل‌های فرنگی، گل و کاسه‌بشقاب، سنتوری و ستون فرنگی، سربازان محافظ و ادوات رزمی.[۵]

بر اساس یافته‌های بخش دوم، می‌توان آرایه‌های شناسایی‌شده را باتوجه‌به مبدأ تاریخی، گونه موضوعی و روند تحولی‌شان تفکیک کرد (جدول ۳).

جدول ۳. نام، گونه، مبدأ تاریخی و روند تحولی آرایه‌های استفاده‌شده در ورودی بناهای دوره قاجار

گونه موضوعی آرایه	نوع آرایه	مبدأ کاربرد			تحول در دوره قاجار		نوع آرایه	گونه موضوعی آرایه	مبدأ کاربرد			تحول در دوره قاجار	
		باستانی	اسلامی	قاجاری	معنایی	شکلی			باستانی	اسلامی	قاجاری	معنایی	شکلی
گیاهی	پیچک اسلیمی		*			*	شیر	جانوری	*			*	*
	تاک و انگور	*					فرشته			*			*
	گل‌های فرنگی			*			کوپید		*				*
	گل و گلدان		*				واقعه‌نگاری	انسانی	*			*	*
هندسی	شمسه	*					منظره‌نگاری		*			*	*
	چلیپا	*					شخصیت نگاری		*			*	*
	نقش هندسه		*				سربازان محافظ				*		
	کتیبه‌ای	*					ادوات رزمی				*		
	سنتوری و ستون فرنگی			*									

(نگارنده)

تصویر ۱۲. تصویر کیقباد، ضحاک و فریدون در حمام گلزار و تصویر یک زن در عمارت مفخم (نگارنده)

تصویر ۱۳. طرح سنتوری و ستون فرنگی در سردر یک خانه قاجاری در تهران (قهردار، ۱۳۹۳: ۱)

نتیجه‌گیری

این پژوهش نشان داد که آرایه‌های مورداستفاده در تزیینات ورودی برخی از مهم‌ترین بناهای شاخص دوره قاجار، که در بناهایی با کاربری عمومی (حسینیه و تکیه، حمام، دروازه، کاخ و عمارت، مسجد و مدرسه) و با کاربری خصوصی (خانه‌های مسکونی اعیانی) به‌کار رفته، شامل چهارگونه اصلی است: گیاهی، انسانی، جانوری و هندسی. پرکاربردترین آرایه‌ها در تمام انواع بناهای انتخاب‌شده، به‌ترتیب این موارد را شامل می‌شود: نقش‌هندسه، پیچک‌های اسلیمی و گل‌های ختایی، شمسه، نقوش کتیبه‌ای، چلیپا، گل‌های ترکیبی، گل و گلدان و سربازان محافظ. به‌عبارتی، کاربرد گونه‌های هندسی و گیاهی بیشتر بوده است. از این پژوهش می‌توان این‌طور نتیجه‌گیری کرد که بیشتر آرایه‌های مورداستفاده در تزیین ورودی بناهای شاخص دوره قاجار ریشه در فرهنگ باستانی و یا اسلامی دارند. بخشی از این آرایه‌ها بدون تغییر چندانی همچنان حضور داشته‌اند و بخشی نیز با پذیرش تغییراتی معنایی و یا شکلی، مورداستفاده قرار می‌گرفته‌اند. همچنین در این دوره آرایه‌های جدیدی نیز به‌کار برده شده‌اند که به استناد یافته‌های سایر پژوهشگران بیشتر متأثر از ارتباط با فرهنگ غربی، مسافرت رجال و پادشاهان و فنّاوری‌های جدید آن دوره بوده است. امید است این پژوهش توانسته باشد تصویری جامع و روشن را از آرایه‌های به‌کاررفته در ورودی بناهای شاخص قاجاری به‌دست مخاطبان داده باشد و گامی ابتدایی باشد برای به‌روزآوری و استفاده متناسب از این آرایه‌ها در ورودی بناهای امروزی.

پی‌نوشت

۱. Cochran؛ یکی از پرکاربردترین روش‌ها برای محاسبه حجم نمونه آماری است.

۲. در سردرها متونی بدین‌شرح قابل‌یافت است: آیه حصن؛ لافتی الا علی لا سیف الا ذوالفقار؛ بسم ا... الرحمن الرحیم؛ آیه و ان یکاد؛ یدا... فوق ایدیهم؛ یدا... مع الجماعه؛ ادخلوها بسلام آمنین، هوالملک الحق المبین و افوض امری الی ا... ان ا... بصیر بالعباد.

۳. روایت است تا عهد فتحعلی‌شاه قاجار، ایران دو بیرق داشته که یکی از آنها شمشیر ذوالفقار حضرت علی (ع) و دیگری شیر و خورشید بوده است. در دوره محمدشاه قاجار برای اینکه بیرق رسمی ایران دارای دو علامت واحد گردد، ذوالفقار را به دست شیر که بر بالای آن خورشید قرارگرفته داده می‌شود تا حامی استقلال ایران باشد (خزایی، ۱۳۸۱: ۳۸).

4. Scenography

۵. تغییر محتوایی یا شکلی و همچنین ظهور آرایه‌های جدید را می‌توان در وقایع کلان‌تر در این دوره ریشه‌یابی نمود. برخی معتقدند در دوره قاجار به‌واسطه ارتباط با دنیای غرب، استفاده از مضامین مادی و غیرروحانی و غیرنمادین در هنر اسلامی ایران رواج یافت. به‌طوری‌که برخی از نقش‌مایه‌ها از حالت انتزاعی و تمثیل خارج شدند و کاربرد نقوش حیوانی و انسانی گسترش یافت. همچنین طبیعت‌گرایی، عینیت‌گرایی، تجمل‌گرایی، استفاده از فن پرسپکتیو، سایه‌پردازی، حجم‌پردازی، قاب‌کردن تصاویر، استفاده از رنگ‌های تند، پرزرق‌وبرق، رنگارنگ و گرم از دیگر ویژگی‌های نگاره‌های این دوران است. گرایش شاهان قاجاری به رنگ‌های گرم خصوصاً زرد به این دلیل بود که زرد رنگی شاد، پرتحرک و هیجان‌زا است؛ رنگی است مادی و زمینی و سطحی و هرگز نمودار ژرفا نیست و این سطحی بودن، دلیل بر شادی‌آفرینی آن است (براتلو و همکاران، ۱۳۹۱: ۱۷). تغییر سلیقه درباریان و شاهان، سفرهای اروپایی شاهان، اختراع و ورود فن عکاسی، کاربرد تمبر در مراسلات پستی، ورود کارت‌پستال‌های اروپایی، واردات اشیای اروپایی و احداث سفارت‌خانه‌ای خارجی را می‌توان ازجمله دلایل میل به سمت نقش‌پردازی این‌چنین و درنهایت تأثیرگذاری در تزیینات ورودی بنا دانست.

منابع و مآخذ

- اختیاری، اسفندیار؛ پشوتنی‌زاده، آزاده و اخوی‌جو، رامن (۱۳۹۰). تحولات نماد الوهی فرشته با الهام از نقش فروهر و بن‌مایه سیمرغ، **زن در فرهنگ و هنر**. دوره ۳، (۱)، ۲۳-۵.
- اسدپور، علی (۱۳۹۳). تحلیل ماهیت و ساختار بازنمایی فضای شهری در کاشی‌کاری‌های قاجاری (موردمطالعه: کاخ گلستان تهران)، **پژوهش‌های منظر شهر**. سال اول، (۱)، ۱۶-۷.
- اکبری، پریوش (۱۳۹۱). حمام حاج‌محمدرحیم قزوین و جایگاه آن در میان حمام‌های عمومی این شهر در دوره قاجار، **نامه‌های باستان‌شناسی. (۳)**، ۱۳۰-۱۱۵.
- براتلو، عطیه و همکاران (۱۳۹۱). چگونگی ورود معماری غرب در قراقخانه، جزوه دانشگاه هنر تهران، دانشکده معماری و شهرسازی.
- بمانیان، محمدرضا؛ مؤمنی، کورش و سلطان‌زاده، حسین (۱۳۹۰). بررسی تطبیقی نقوش کاشی‌کاری دو مسجد- مدرسه چهارباغ و سید اصفهان، **مطالعات تطبیقی هنر**. سال اول، (۲)، ۱۶-۱.
- _____. بررسی نوآوری و تحولات تزیینات و نقوش کاشی‌کاری مسجد- مدرسه‌های دوره قاجار، **نگره**. (۱۸)، ۴۷-۳۵.
- جعفری، زهره؛ آیت‌اللهی، حبیبا... و حیدری، مرتضی (۱۳۸۶). بررسی چگونگی شکل‌گیری نقش فرشتگان (انسان بالدار) در منابع تصویری قبل از اسلام، **مدرس هنر**. دوره ۲، (۲)، ۲۴-۱۷.
- جوادی، شهره (۱۳۸۸). منظره‌های بومی منبع الهام نقش‌پردازی در کاشی‌های مجموعه ابراهیم‌خان کرمان، **باغ نظر**. سال ششم، (۱۱)، ۲۴-۱۳.
- حسینی، سیدهاشم (۱۳۹۰). کاربرد تزیینی و مفهومی نقش شمسه در مجموعه شیخ‌صفی‌الدین اردبیلی، **مطالعات هنر اسلامی**. (۱۴)، ۲۴-۷.
- حسینی، سیدهاشم و فراشی ابرقویی، حسین (۱۳۹۳). تحلیل جنبه‌های نمادین شیعی در تزیینات مسجد جامع یزد، **نگره**. (۲۹)، ۴۳-۳۳.
- خزائی، محمد (۱۳۸۱). نقش شیر در هنر اسلامی، **هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی**. (۱۷)، ۵۷-۵۴.

- _____ (۱۳۸۶). تأویل نمادین نقوش طاووس و سیمرغ در بناهای اصفهان عصر صفوی، **هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی**. (۲۶)، ۲۷-۲۴.
- رمضان‌جماعت مینا و نیستانی جواد (۱۳۸۹). جلوه‌های سنت و تجدد در فضاهای ورودی خانه‌های تهران دوره قاجار، **هنرهای زیبا- معماری و شهرسازی**. (۴۴)، ۷۶-۶۵.
- زارعی، محمدابراهیم (۱۳۹۱). نگاهی به معماری و تأکید بر نقش‌پردازی در آرایه‌های حمام خان سنندج، **هنرهای زیبا**. دوره ۱۷، (۱)، ۸۵-۷۳.
- زنگنه، پری (۱۳۹۱). طاووس‌خانه؛ نگاهی به نقش طاووس در تاریخ و هنر ایران، **ماهنامه سرزمین من**. (۳۹)، ۶۷-۶۲.
- سلطان‌زاده، حسین (۱۳۷۵). **پنجره‌های قدیمی تهران**. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- شریفی، علی‌اکبر (۱۳۹۲). **بررسی و تحلیل دیوارنگاری در دوره قاجار**. وب‌سایت مامیترا، بازیابی شده در: ۹۳/۶/۳۱.
- عناصری، جابر (۱۳۸۲). **سلطان کربلا**. تهران: زرین و سیمین.
- قائم، گیسو (۱۳۸۸). پیام چلیپا بر سفالینه‌های ایران، **صفه**. (۴۹)، ۴۶-۳۹.
- قهردار، داوود (۱۳۹۳). **سردرهای فراموش‌شده تهران**. خبرگزاری ایسنا.
- (بازیابی‌شده در: ۱۳۹۲/۳/۱۸) - http://isna.ir/fa/imageReport/93012408116
- گوهرشادی، امیر (۱۳۹۲). **سفرنامه تصویری**. وبلاگ گوهرشادی.
- (بازیابی‌شده در: ۹۴/۴/۱۸) http://goharshady.blog.ir/post/166
- مبینی، مهتاب (۱۳۸۹). بررسی تطبیقی نقش شیر در اساطیر و هنر ایران و هند، **نقش‌مایه**. سال سوم، (۶)، ۶-۱.
- محمدزاده، مهدی و سلاحی، گلناز (۱۳۹۲). بررسی موضوعی آرایه‌ها و نقش‌مایه‌ها در اشیای فولادی عصر قاجار، **جلوه هنر**. (۹)، ۷۶-۶۳.
- محمدی، رضا و رجبی، محمدعلی (۱۳۸۹). بررسی کتیبه‌های سردر ورودی منازل تهران از دوره قاجار تاکنون، **نگره**. (۱۵)، ۲۷-۱۹.
- مریخ‌پور، زینب (۱۳۹۳). **تکیه معاون‌الملک، گوهر کاشی‌کاری دوره قاجار**. وب‌سایت انسان‌شناسی و فرهنگ.
- (بازیابی شده در: ۹۳/۷/۱۵) www.anthropology.ir
- نظریان، داوود (۱۳۸۸). معرفی بنا، آرایه‌ها و نقوش مسجد و مدرسه عالی شهید مطهری، **پیام بهارستان**. (۴)، ۹۰۰-۸۸۷.
- وبلاگ سفرنویس (۱۳۹۲). بازیابی در: ۹۳/۸/۲۳.
- ولی‌زاده اوغانی، محمدباقر و اکبر (۱۳۹۱). تکریم مهمان و جلوه آن در ساختار فضایی خانه‌های سنتی ایران، **معرفت اخلاقی**. سال سوم، (۴)، ۱۱۵-۱۰۳.

- URL1:http://gardeshgariiran.ir (بازیابی شده در: ۳۰ آذر ۱۳۹۴)

دریافت مقاله: ۹۴/۰۱/۱۶
پذیرش مقاله: ۹۴/۰۶/۲۸

دوفصلنامه علمی- ترویجی پژوهش هنر
سال پنجم، شماره دهم، پاییز و زمستان ۱۳۹۴

بررسی ویژگی‌های بصری حروف در نستعلیق

امیر فرید*

چکیده

در زمانه پرشتاب حاضر و باتوجه‌به کارکردهای گسترده‌ای، که از خط و خوش‌نویسی انتظار می‌رود، نوشتن و تفحص در نستعلیق یک نیاز مبرم است. بنابر محدودیت‌های مباحث علمی در نستعلیق و نبود منبعی جامع برای مطالعه و بررسی اجزای حرکتی آن، این نیاز بیشتر احساس می‌گردد.

هدف از تبیین این پژوهش، رسیدن به بیانی علمی، با رویکرد هنرهای تجسمی، نسبت به برخی از ویژگی‌های بصری حروف در نستعلیق است. دراین‌راستا پس از مطالعه هندسی و شکلی حروف در نستعلیق و مقایسه بین یافته‌های آن‌ها، به تشابه‌ها، تناسب‌ها و رابطه‌های علمی‌که از کنارهم گذاردن داده‌ها به‌دست می‌آید، دست خواهیم یافت.

بررسی ویژگی‌های ساختاری حروف از بابت‌های گوناگون می‌تواند صورت گیرد؛ در این پژوهش تنها به ویژگی‌های شکلی حروف پرداخته شده است. در این مقاله مهم‌ترین ویژگی‌های بصری که بدان پرداخته شده، شامل میزان قوت و ضعف، درجه شروع و پایان هر حرف، گستره جایگیری حرف و تناسب و رابطه فضای سپید و سیاه (سواد و بیاض) بوده است. این تحقیق به‌شیوه کمّی و با استناد به نتایج آماری بر روی هر حرف بوده که نتیجه بررسی از تفحص در داده‌ها با طریق کیفی همراه شده است.

پس از بررسی داده‌ها که به‌صورت آماری و ترسیم‌برداری و اندازه‌گیری رایانه‌ای صورت گرفته، می‌توان بیان نمود که: وجه شاخصه شناسایی حروف در نستعلیق، پاره نخست آنهاست، که عموماً حرکت‌های عامل تنها عنصر تزیینی و بصری در حروف هستند. باتوجه‌به اینکه حروف در نستعلیق روبه بالا حرکت می‌کنند اما فضای منفی هر تک‌حرف، در همان پایان حروف ایجاد می‌شود و همین مطلب موجب قابلیت ترکیب در نستعلیق می‌گردد، خط کرسی رابطه مستقیمی با حجم حروف و جایگاه قرارگیری آن دارد. همچنین رابطه زاویه‌ها در نستعلیق نسبت به دور و کشیدگی، ساختاری منطقی را دنبال می‌نماید که در این پژوهش به‌صورت رقم و آمار در جدول آورده شده است.

کلیدواژگان: نستعلیق، حروف، مبانی بصری، هنرهای تجسمی.

---

* دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی- تحلیلی هنر اسلامی، دانشگاه هنر تهران. amirfarid110@gmail.com

مقدمه

هر خطی[۱] متناسب با ویژگی شکلی خود گونه مستقل می‌یابد که نیاز به تفحص جداگانه نیز دارد. در این میان خط نستعلیق به‌دلیل انحنا و قوس در تمام اجزای خود، دارای قاعده‌های خاص و متفاوت نسبت به دیگر خط‌هاست.

انتخاب و تمرکز در بخش کوچکی از گستره شکلی خوش‌نویسی – یعنی حرف- بدین‌معنا است که هنگام مواجهه با شکل ظاهری کلمه‌ها و جمله‌ها در خطوط اسلامی- ایرانی، به چند دسته بزرگ از گونه‌های بصری می‌رسیم که تعبیری استخوان‌بندی نوشتار به‌حساب می‌آیند.

در نوشتار، با متن مواجه می‌شویم که از کنارهم قرارگرفتن و راست به چپ نوشتن تعدادی کلمه‌ها به‌وجود می‌آید، از بابت شکلی و درصد خاکستری و سیاهی قابلِ‌بررسی هستند. از تعداد متن‌ها و نوشتار از بالا به پایین به سطرهایی می‌رسیم که باز از نظر فضاسازی و شکلی بسیار پیچیده و قابلِ‌تأمل‌اند. از متن و سطر که بگذریم به جمله می‌رسیم که با تعریفی دیگر مواجه هستم: «کوچکترین واحد کلام که مفید معنی باشد را جمله گویند.» (معین، ۱۳۷۶: ذیل واژه جمله)

پس از مبحث کلمه، پاره‌کلمه، جمله و پیچیدگی‌های اتصالات و... به حرف و حروف می‌رسیم، که در شکل‌شناسی زبان، بسیار پیچیده می‌نماید. هریک از واحدهای الفبا را حرف می‌گوییم: «ما در گویش امروزی فارسی ۲۳ حرف – آوا- داریم، که برای آنها ۳۲ حرف نوشتاری مقرر می‌کنیم. یعنی ۹ حرف بیشتر که برخی از زبان عربی وارد شده‌اند و برخی در گویش‌های باستانی بوده که منسوخ شده‌اند و فقط در برخی گویش‌های محلی دیده می‌شوند. این حروف نوشتن‌شان فرق می‌کند اما در گفتار خارج از دایره حرف بالا بیان نمی‌شوند، مانند: ث، ح، ذ، ص، ض، ط، ظ، ع، ق (فزونی، ۱۳۸۸: ۱۱۴).

تقسیم‌بندی‌های متنوعی را نیز می‌توان از بابت شکلی به الفبای فارسی نسبت داد، ازنظر حروف نقطه‌دار، مددار، دایره‌دار و دوار، ریزاندام و... است. این تنوع دسته‌بندی، خود مبین این ادعاست که نمی‌توان به همه آنها، در یک پژوهش دست یافت، این مقاله تنها به بخش مفردات خط نستعلیق می‌پردازد آن‌هم، گونه مستقل از بیان هر حرف، مثلاً کلمه "ی" در پیوست با حرفی دیگر به‌صورت‌های یـ ـیـ ـی می‌نشیند. در اینجا فقط حالت غیراتصال حرف موردِبررسی قرار می‌گیرد.

نکته دیگر وجود عنصر بصری کوچکی به نام نقطه است، که در شناسایی آوایی هر حرفی تأثیر مهمی دارد؛ مثلاً شکل " ب" با آمدن چند نقطه در بالا و پایین آن صورت‌های آوایی مختلف خواهد گرفت. ازسوی دیگر با پذیرش این نکته که ازنظر زیبایی نقطه می‌تواند تأثیر شگرفی در خط داشته باشد مخصوصاً در مبحث ترکیب و سطرنویسی؛ هویت هر حرفی را می‌سازد. اما این تحقیق، صرفاً به ریخت‌شناسی شکلی حروف می‌پردازد؛ یعنی حرف ب فارق از معنای آوایی آن. این به آن معناست که بار معنایی حرف "ب" گرفته شود.

در این پژوهش، اهمیت به شاکله شکلی نستعلیق داده شده است و به مکتب‌های گوناگونی که امروزه بیشتر به قدیم و جدید شناخته می‌شوند، ارتباطی ندارد. چراکه مقایسه ویژگی‌های جزبه‌جز شیوه‌ها مدنظر این پژوهش نبوده است. در این پژوهش، حروف موردِبررسی از رسم‌الخط *غلامحسین امیرخانی* است. لازم به ذکر است که اگر خط خوش‌نویس دیگری از بزرگان نستعلیق‌نویسی نیز انتخاب می‌گردید، تفاوتی در نتیجه‌گیری حاصل نمی‌گردید، چراکه مباحث به سبک‌شناسی و شیوه‌شناسی ربطی ندارد. به‌همین دلیل، برای مثال‌ها از قطعه‌های *میرعماد* نیز استفاده شده است.

به‌صورت فشرده، دلایل انتخاب شیوه امیرخانی و استخراج تک‌حرف‌ها از آثار ایشان را می‌توان چنین بیان نمود:

- تنوع دانگ و سایز تک‌حرف‌ها و امکان افزایش دقت مطالعه باتوجه‌به کیفیت؛
- کامل‌بودن مفردات در آثار به‌واسطه رسم‌المشق؛
- تأثیر از سبک *کلهر* و چاپ و امروزی‌تربودن به‌لحاظ تغییر ضعف‌ها و قوت‌ها؛
- متأخربودن نسبت به سایر آثار و قرارگرفتن در آخرین حلقه تکاملی؛
- شباهت به قلم (فونت) و تطبیق با ضروریات روز و رواج و پذیرش گسترده؛
- افزایش قابلیت محیطی شیوه مذکور و احتمالاً دیگر قابلیت‌های کاربردی به‌واسطه تأثیر از رخدادهای اجتماعی؛
- درقیدحیات‌بودن هنرمند و امکان تبادل نظر و پرس‌وجو و نیز مشاوره درصورت لزوم.

لازم به ذکر است نکته بسیار مهم در تشریح بصری نستعلیق، اتصالات است که هرپاره از حرف در محل و نسبت به حرف دیگر شکل خاصی می‌یابد؛ بررسی آن حالت، احتیاج به پژوهشی جداگانه دارد که عدم تعریف‌های ابتدایی‌تر از هرپاره حرف، یکی از دلایل دشواری این‌گونه پژوهش‌ها است. ورنه مبحث اتصالات خود پژوهشی جداگانه را می‌طلبد. تدوین چنین مقاله‌ای درجهت رفع کمبودهای پایه‌ای در این حوزه و با هدف دادن اطلاعات و آمارهای خام، به‌منظور انجام پژوهش‌های علمی است. بدیهی است که این مقاله از تمام ارقام، اعداد و داده‌های عددی که از محاسبه حروف به‌دست آمده، استفاده ننموده و تنها برای استنباط چند نکته بیان‌شده در متن مقاله، به ارقام رجوع شده است.[۲]

پیشینه پژوهش

ازآنجاکه بیشتر بررسی‌های خوش‌نویسی در ایران برپایه گزارش تاریخی بوده و پژوهش‌های ساختاری کاری نو به‌حساب می‌آیند، کارهای هم‌سوی کمی را در این خصوص می‌توان یافت. اما در این میان از راهنمایی‌های صاحب‌نظران هنری می‌توان بهره برد، که درجهت موضوع این پژوهش، نگارنده به‌شیوه مصاحبه از نظرات صاحب‌نظران این فن بهره برده است؛ همچون محمد خزایی(۱۳۹۰) و *جواد بختیاری* (۱۳۸۹). پیشینه نوشتاری این‌گونه پژوهش را به‌صورت چند کتاب می‌توان در سال‌های اخیر مشاهده نمود. *حلیمی* (۱۳۹۲) در "زیباشناسی خط در مسجد جامع اصفهان"، تحلیلی زیباشناسی بر روی کتیبه‌های مسجد جامع اصفهان صورت داده است. *اسحاق‌زاده* (۱۳۹۴) در "اصول و مبانی خط نستعلیق"، نگاهی گرافیکی به چند ویژگی خط نستعلیق بر پایه مطالعه تطبیقی دو شیوه داشته است. همچنین چند مقاله و پایان‌نامه دانشگاهی: بختیاری (۱۳۶۹)؛ "نسبت‌های طلایی در نستعلیق"، *قطاع* (۱۳۸۳)؛ "مبانی زیباشناسی در شیوه میرعماد"، *طاهریان* (۱۳۸۸)؛ "میرعماد و کشیده‌های تخت"، *نعمتی و فرید* (۱۳۹۲)؛ "ترکیب نستعلیق در مهرهای خانه بهنام تبریز". البته این پژوهش‌ها کم و بیش برپایه نقل‌ها و تذکره‌های کم، اما پرمایه گذشته چون "آداب‌المشق"؛ *باباشاه*، "مفردات"؛ *میرعلی*، "صراط‌السطور"؛ *سلطانعلی* و مواردی ازاین‌دست، بنا شده که عموماً به نکته‌های ظریفی در آنها برمی‌خوریم.

بررسی شکلی حروف

در دسته‌بندی‌های ارایه‌شده از شکل، به‌طورکلی به دو گروه، هندسی (ارگانیک) و غیرهندسی (غیرارگانیک) برمی‌خوریم که دسته هندسی بسیار نظم‌پذیرتر بوده و قابلِ‌تعریف‌تر می‌نماید. در تشریح دسته غیرهندسی با تنوع حالت‌های شکلی روبرو هستیم که تعریف هر شکل را دشوار می‌نماید. شکل‌ها در نستعلیق نیز از دسته دوم به‌حساب می‌آیند که برای آنها از تعریف‌های متنوعی می‌بایست سود برد. در این میان هر حرف با بازخوانی مبانی می‌تواند ازلحاظ افقی و عمودی، دایره‌واربودن، چند جزئی بودن، ریزاندام‌ها و... موردبررسی قرار گیرد. نیز می‌توان حروف را نسبت به بزرگی و کوچکی، وسعت سطح، ارتفاع، ضخامت، نسبت آن با خط کرسی و حتی مقایسه آن دربرابر حرف‌های دیگر موردمحاسبه و بررسی قرار داد.

ساختار خطی نوشتار به‌دلیل ضخامت قلم به تولید سطح می‌انجامد. از تبدیل و تغییر در سطح به حالتی می‌انجامد که شکل را صورت می‌دهد. شکل‌ها در دسته غیرهندسی، تنوع بسیاری می‌یابند و همین تفاوت‌ها موجب پدیدآمدن تنوع خوش‌نویسی و شناسایی هرکدام از آنان خواهد شد. لازمه شناسایی نیز تمایز میان شکل‌ها است، حتی اگر تمایز در بخش کوچکی از شکل صورت گیرد.

شکل‌ها کلیتی را نیز دارا هستند و متناسب با آن کلیات، در گروه‌های منظم و غیرمنظم تقسیم‌بندی می‌شوند. ما در اینجا قصد معرفی و تقسیم‌بندی آنان را نداریم اما آنچه ضروری است، برای هم‌گروه‌شدن شکلی با شکل‌های دیگر باید صورتی از آن شکل در مابقی شکل‌ها وجود داشته باشد.

در جوانب چهارگانه *گشتالت* که شامل انسداد، مجاورت، تداوم و تشابه است، تشابه را عاملی می‌شناسد که موجب انسجام در میان اجزای یک فرم است و می‌تواند راهی مؤثر در آفرینش معنی باشد (باورز، ۱۳۸۷: ۳۶).

یکی از ویژگی‌های بصری، تعدد پاره‌ها یا واحد[۳]های تشکیل‌دهنده هر شکلی است. با درکنارهم نشاندن شکل‌های نامشابه می‌توان به آنها نوعی وحدت بخشید، که نزدیکی القاگر پیوستگی است. «شکل‌های نامشابه هنگامی که در فضای گشاده‌ای محیط بر خود تنگ هم قرار گیرند، چون واحدی درنظر می‌نمایند، زیرا دیدگان آدمی ذاتاً شباهت را بر تفاوت، و نزدیکی را بر جداافتادگی ترجیح می‌دهد.» (بورک فلدمن، ۲۷۲:۱۳۷۸) حروف در نستعلیق از ترکیب و چیدمان پاره‌های شکلی گوناگون حاصل می‌آید. همان‌گونه که هر تک‌پاره‌ای از حرف "ی" در قالبی خاص می‌تواند جای گیرد.

میزان و چگونگی حرکت یک شکل در سطح، تعریفی را با خود همراه دارد. عبارت‌هایی چون سنگینی و سبکی، توازن و تقارن، همگی به تقسیم فضا و نوع تشکیل شکل بستگی دارند. «همین که عناصری باهم جفت شدند و شکل پذیرفتند، سامانی بصری می‌یابند که مقبول یا نامقبول افتادنشان بستگی پیدا می‌کند به نحوه سازشگری عناصر تشکیل‌دهنده‌شان. حال گوییم هر اثر هنری عرضه‌کننده نوعی از انواع انگاره‌های سازشگری عناصر است.» (همان: ۲۶۹).

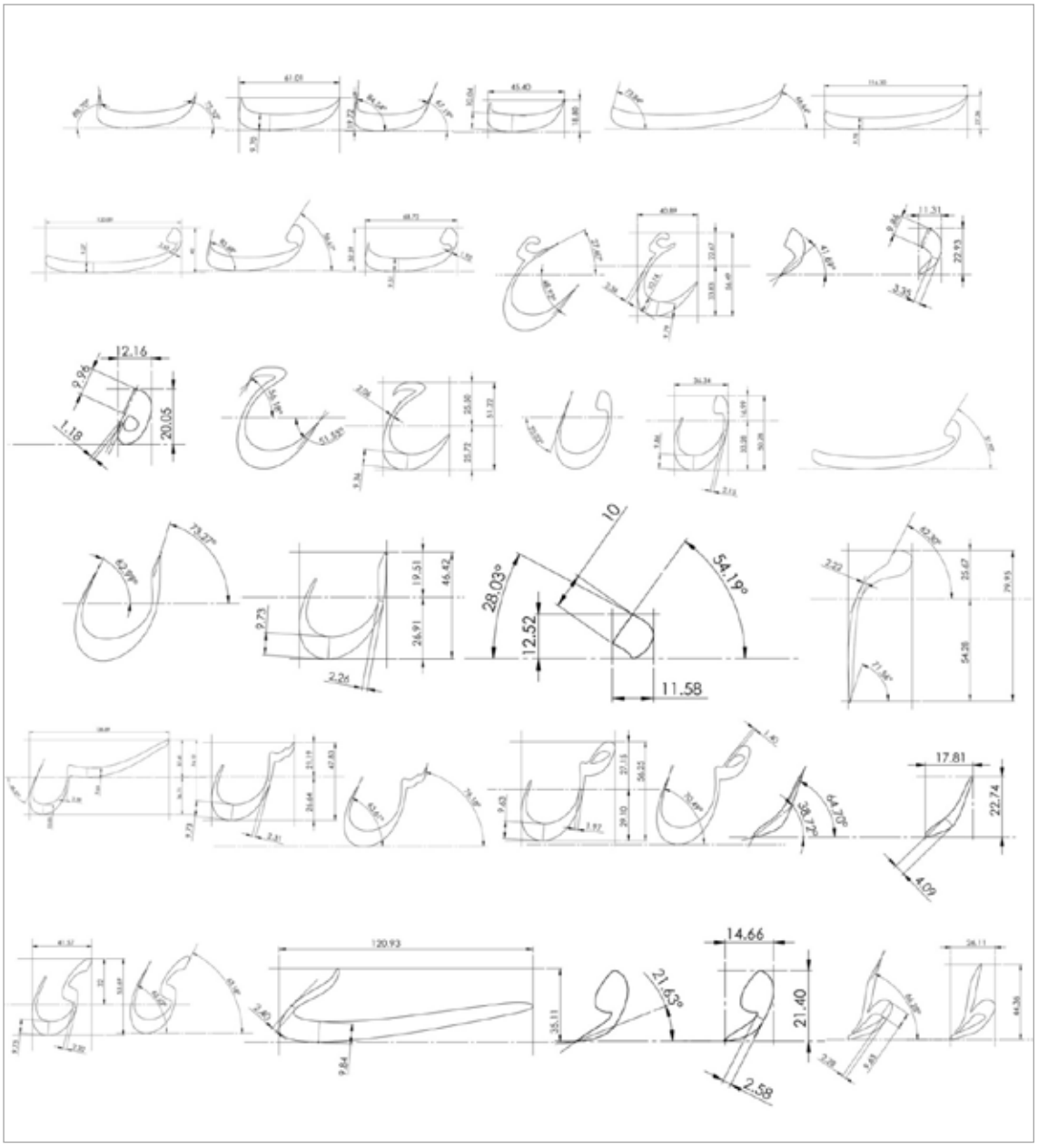
از دیگر ویژگی‌های مهم بصری نستعلیق، زاویه شروع و پایان هر حرف و نحوه قلم‌گذاری آن است. «که از اصول بسیار ظریف خط نستعلیق است... قلم‌گذاری در حروف تمام قلم، کشیده‌ها و... دارای نظامی پیچیده ولی هماهنگ است که باوجود پژوهش‌های اخیر، نتیجه‌ای جامع و مانع دراین‌باره به‌دست نیامده است» (قلیچ‌خانی، ۱۳۸۸: ۲۸۶) از دلایل این عدم نتیجه، می‌توان به اصل تناسب در نستعلیق اشاره کرد، که خوش‌نویس در هر فضایی، از قلم‌گذاری متنوع و خاصی می‌تواند استفاده نماید. دلایل دیگر، تغییر شیوه، قطع قلم و خصوصیت قلم‌گذاری هر استادی نسبت به دیگر استادان

است (تصویر ۱).

در این شکل تمام مفردهای خط نستعلیق پس از اجرا که شامل زاویه شروع و پایان است، مشخص شده‌اند. همچنین ارتفاع پهنا به بلندای حروف نشان داده شده که نتیجه حاصل از این ارقام در جدول قابلِ‌مشاهده است.

در بررسی انجام‌شده بر روی حروف به‌صورت تفکیکی به مواردی چون: تعداد پاره‌های تشکیل‌دهنده شکل، زاویه حروف، میزان وسعت سطح، نسبت پهنا به بلندا در حروف، درصد فضای اشغالی هر حرف، فضای مثبت و منفی حروف، قوت و ضعف حروف و نسبت حرف به خط کرسی و شاخصه شناسایی حروف، توجه شده است. فشرده نتایج آن در جدول[۴] عرضه می‌گردد (جدول ۱).[۵]

در جدول، داده‌های اطلاعاتی بدون آنکه مرادی از آنها تصور شود، بیان گردید. داده‌هایی که یک حرف را از جوانب گوناگون دربرابر یکدیگر قرار می‌داد که از نگریستن و مقایسه بین آنها می‌توان به نتایجی رسید. بی‌شک تمام مواردی را که می‌توان از پژوهش در جدول و داده‌ها بیان کرد، به‌دلیل محدودیت تدوین مقاله بیان نکرده‌ایم، و یا مواردی هستند که به چشم محقق نیامده‌است، چراکه جدول‌ها، داده‌های خامی هستند که می‌توان از آنها برای کاربری‌های گوناگونی بهره برد و یا به تعریفی خاص رسید.



تصویر ۱. تناسب‌ها و زاویه‌های تک‌حرف‌ها در نستعلیق (نگارنده)

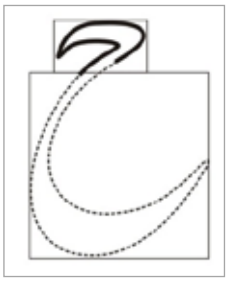
شاخصه شناسایی حرف در نستعلیق

حروف در الفبای اسلامی- ایرانی تفاوت‌های بارزی با حروف در الفبای لاتین دارد، یکی از مهم‌ترین تفاوت‌های آنها، گوناگونی شکلی حروف در هر جایی از کلمه است. در حروف نستعلیق که زیرمجموعه الفبای اسلامی- ایرانی است، به‌طور عموم و بدون استثنا تمام حرف‌ها هنگامی که در کلمه می‌نشینند، تغییر شکلی می‌یابند. حروف عموماً در سه وضعیت قرار می‌گیرند، گاهی ابتدای کلمه، میانه و در آخر؛ به‌جز حالت مفرد و تنهای حروف. در این جایگیری گاه تفاوت‌های بسیاری با اصل- حرف مفرد- خود می‌یابند. برای مثال حرف «ح» که ازنظر بصری پاره دوم این حرف در کلمه، که دایره‌ای معکوس است مهم‌ترین عنصر بصری به‌نظر می‌رسد به‌دلیل فضای گسترده بصری- که معادل $\frac{۲}{۳}$ حجم زیر خط کرسی را به‌خود اختصاص داده است. اما این حرف در ابتدا یا میانه کلمه این عنصر بصری قوی را با خود ندارد، و تنها پاره نخست این حرف، وجه شناسایی آن خواهد بود (تصویر ۲).

در تصویر ۲، در فضای مشخص‌شده مربع کوچک پاره اول ح که فضای بسیار کوچک‌تری است، خوانایی به‌وسیله همین ناحیه امکان‌پذیر می‌گردد. به‌این‌معنا که اگر پاره دوم حرف ح را حذف کنیم بازهم ح خوانده می‌شود درحالی‌که پاره دوم حرف، حجم بسار زیادی را گرفته است. این مقدمه کوتاه اهمیت شناسایی شاخصه‌های حروف را بیان می‌کند، که اگر در حرفی آن شاخصه‌ها حضور نداشته باشد خوانش درستی صورت نمی‌گیرد.

در بررسی‌های صورت‌گرفته در حروف به نتایجی می‌توان رسید که بدون ترتیب اولویت بدانها اشاره می‌گردد:

- در ریزاندام‌ها و حروفی که از یک یا دو پاره - جز- تشکیل شده‌اند مانند ر، و، الف، در هنگام اتصال‌ها کمترین تغییر صورت می‌گیرد. به بیانی دیگر هرچه قدر حجم حرف کمتر باشد و از پاره‌های کمتری شکل گرفته باشد، در برخورد با حروف دیگر کمتر دچار دگرگونی می‌گردد. حروفی که حجم بالاتری ازنظر وسعت جایگیری و پاره‌های تشکیل‌دهنده داشته باشند، بیشترین تغییر را می‌یابند. مانند ی با ۷۳۶ پیکسل و ۳ پاره تشکیل‌دهنده، س با ۷۸۳ پیکسل و ۳ پاره تشکیل‌دهنده، ص با ۹۶۸ پیکسل و ۳ پاره تشکیل‌دهنده و... (تصویر ۳).



تصویر ۲. شاخصه شناسایی حرف"ح" (نگارنده)

تصویر۳. شاخصه شناسایی حرف "س" (نگارنده)

در تصویر مزبور، نظربه‌اینکه پاره یک و دو حرف س جدا شده است، می‌توان به اهمیت و گستردگی پاره دوم پی برد اما پاره دوم جزو شاخصه شناسایی حرف نیست چراکه در مواجهه، ترکیب حرف س با حرف‌های دیگر در کلمه می‌بینیم که گسترده بیشتر -پاره دوم- حذف شده است اما خوانش حرف به‌راحتی صورت می‌گیرد.

می‌توان گفت، عموماً هرچه گستردگی حرف بیشتر باشد جا برای تغییر به‌صورت‌های دیگر وجود دارد و این، به‌دلیل شاخصه‌نبودن آن گستره‌ها است، چراکه شاخصه حروف در نستعلیق عموماً فضای کوچکی از حجم حرف را اشغال می‌کند.

دلیل دیگر این امر را می‌توان در حروف عامل دانست، یعنی حروفی که حرف عامل دارند. به‌دلیل آن که حرف عامل نمی‌تواند شاخصه شناسایی حرف باشد، پس حرف عامل حذف می‌گردد. در این میان حروفی که دایره‌دار- دوار- هستند مانند: ق، س و... که پاره آخر آنها از حرف عامل ن گرفته شده است اگر حرف عامل را حذف کنیم؛ به‌دلیل وجود شاخصه، شناسایی حرف ممکن می‌گردد.

از بررسی‌های صورت‌گرفته می‌توان به این نتیجه رسید که در اکثر حروف وجه شناسایی حروف در نستعلیق، پاره نخست شکلی آنها بوده است. حرکت نخست در حروف ازنظر خوانش، مهم‌ترین شکل تشخیص حروف است. در اکثر حروف، اگر حرفی در میانه کلمه‌ای استفاده گردد، وجه شناسای آن همان پاره نخست حرف است.

همنشینی حروف درکنار یکدیگر

از بیست‌وچهار حرف موردبررسی تنها شش حرف آن در خاتمه حرکتش با حالتی «پایین‌رونده» (نزول) همراه می‌شود و مابقی حرف‌ها در پایان حرفشان حرکت بالارونده دارند که مطلبی را نیز تداعی می‌کند؛ درمجموع، حروف در نستعلیق رو به‌سوی بالا دارند یعنی دهانه حروف به‌سوی بالا است.

این مسئله ازنظر مبانی هنرهای تجسمی کمک شایانی به ترکیب در نستعلیق دارد. بدین‌معنا که دهانه باز حرف‌هایی که رو به‌سوی بالا دارند، توانایی سوارکردن حرف دیگر را نیز دارند (تصویر ۴).

در امتداد سخن و نمونه‌های بالا نکته دیگری که در این روند قابل‌اهمیت است، تأمل در بلند بودن شروع حروف نسبت به خاتمه حروف در نستعلیق است. حتی اگر خاتمه حروف با صعود همراه باشد.

جدول ۱. تجزیه ویژگی‌های شکلی حروف نستعلیق

حروف	تعداد اجزای شکلی	زاویه شروع	زاویه اتمام حرف (درجه)	میزان محیط اشغالی در چهارچوب حرف(برمیزان مقیاسی ثابت) - Pixel-	میزان سطح بالای خط کرسی	میزان سطح پایین خط کرسی	نسبت بلندا به پهنای حرف، در چهاچوب محیطی بلندا / پهنا	درصد جای گیری حرف در بالای خط کرسی (درصد)	نسبت سطح مثبت به سطح منفی حرف، در چهاچوب محیطی	نسبت سطح مثبت به سطح منفی حرف، در چهاچوب محیطی (درصد)	همپوشانی (تداخل اجزا)	میزان فضای بسته در حرف	ضخامت تارکترین قسمت حرف(ضعف)	ضخامت پهن ترین قسمت حرف(قوت)بامقیاس ۱۰	محل قرار گیری ضعف در حرف(به جز ابتدا و انتهای حرف)	شاخصه حرف
	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶
ر	۱	°۶۴	°۳۸	۸°	$\frac{4}{4}$	-	بلندا 1/66 / پهنا 1	(حرف تمام)100%			-		-	۴	-	حرکت مایل
د	۲	°۶۵	۴۰	۸۵	$\frac{4}{4}$	-	$\frac{2}{1}$	(حرف تمام)100%	مثبت 1 / منفی1/03	مثبت 49% / منفی 51%	-		۳،۳۵	۱۰	بین دو جزء	شکست در حرکت عمودی دهانه به سمت چپ
و	۲	°۶۲	۲۲	۱۰۳	$\frac{4}{4}$	-	$\frac{1/4}{1}$	(حرف تمام)100%	$\frac{1}{1/34}$	%43 / %57	۱		۲،۶۰	-	بین دو جزء	گردی شروع + حرف عامل ر
ه	۲	°۶۳/۵	°۶۳/۵	۸۰	$\frac{4}{4}$	-	$\frac{1/66}{1}$	(حرف تمام)100%	$\frac{1}{0/75}$	مثبت 49% / منفی 51%	-		؟	۱۰	بین دو جزء	فضای باز در حرکتی مدور
ط	۳	°۶۳الف °۵۵	°۲۳	۳۷۹	$\frac{4}{4}$	-	$\frac{1/66}{1}$	(حرف تمام)100%	$\frac{1}{2/66}$	مثبت 27% / منفی 73%	-		۲،۳۰	۹،۶۰	بین دو جزء	حرف عامل الف
م	۲	°۶۲	°۹۱	۸۵۸	$\frac{1}{3}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{2/35}{1}$	%32	$\frac{1}{6/54}$	مثبت 13% / منفی 87%	۱		۲،۲۰	-	بین دو جزء	فضای بسته شروع حرف
ا	۱	°۶۳	°۶۳؟	35?	$\frac{4}{4}$	-	$\frac{4}{1}$	(حرف تمام)100%	$\frac{1}{1/86}$	مثبت 34% / منفی 66%	-		-	۴	-	حرکت عمودی
ل	۲	°۶۳	°۶۳	719?	$\frac{6}{4}$؟	$\frac{4}{6}$	$\frac{2}{1}$؟	%60	$\frac{1}{5}$	مثبت 17% / منفی 83%	-		? 2.14	۱۰	بین دو جزء	بلندای حرف عامل الف
ل	۲	°۶۳	°۶۲	۵۵۴	$\frac{2}{5}$	$\frac{3}{5}$	$\frac{1/04}{1}$	%40	$\frac{1}{3/46}$	%22 / %78	-		۲،۲۶	۱۰	بین دو جزء	دوران
س	۳	°۷۶	°۶۳	۷۸۷	$\frac{2}{5}$	$\frac{3}{5}$	$\frac{1}{1/05}$	%44	$\frac{1}{4/46}$	مثبت 18% / منفی 82%	-		۲،۳۰	۱۰	بین دو جزء	دندانه‌ها
ص	۳	°۵۴	°۷۰	۹۶۸	$\frac{3}{6}$	برابر	$\frac{1/05}{1}$	%48	$\frac{1}{4/78}$	مثبت 17% / منفی 83%	-		۲	۱۰	بین دو جزء	فضای بسته شروع حرکت
ق	۲	°۷۵	°۷۰	۶۰۳	$\frac{2}{5}$	$\frac{3}{5}$	$\frac{1/38}{1}$	%40	$\frac{1}{2/81}$	مثبت 26% / منفی 74%	۱		۲	۱۰	بین دو جزء	گردی شروع + حرف عامل ن

ادامه جدول ۱. تجزیه ویژگی‌های شکلی حروف نستعلیق

حروف	۱ تعداد اجزای شکلی	۲ زاویه شروع	۳ زاویه اتمام حرف (درجه)	۴ میزان محیط اشغالی در چهارچوب حرف(برمیزان مقیاسی ثابت) - Pixel-	۵ میزان سطح بالای خط کرسی	۶ میزان سطح پایین خط کرسی	۷ نسبت بلندا به پهنای حرف، در چهارچوب محیطی $\frac{\text{بلندا}}{\text{پهنا}}$	۸ درصد جای گیری حرف در بالای خط کرسی (درصد)	۹ نسبت سطح مثبت به سطح منفی حرف، در چهارچوب محیطی	۱۰ نسبت سطح مثبت به سطح منفی حرف، در چهارچوب محیطی (درصد)	۱۱ همپوشانی (تداخل اجزا)	۱۲ میزان فضای بسته در حرف	۱۳ ضخامت نازکترین قسمت حرف(ضعف)	۱۴ ضخامت پهن ترین قسمت حرف(قوت)بامقیاس ۱۰	۱۵ محل قرار گیری ضعف در حرف(به جز ابتدا و انتهای حرف)	۱۶ شاخصه حرف
ی	۳	°۶۳	°۶۲	۷۳۶	$\frac{3}{5}$	$\frac{2}{5}$	$\frac{1/28}{1}$	%60	$\frac{1}{3/20}$	$\frac{\text{مثبت } 24\%}{\text{منفی } 76\%}$	-		۲,۳۰	۱۰	بین دو جزء	شکست در حالت عمودی حرکت معکوس پاره های یک، دو ،سه
ح	۲	°۵۹	°۵۱	275	$\frac{2}{5}$	$\frac{3}{5}$	$\frac{1}{3}$	%40	$\frac{1}{3/46}$	$\frac{\text{مثبت } 22\%}{\text{منفی } 78\%}$	-		۲	۱۰	بین دو جزء	حرکت معکوس پاره یک به دو
ع	۳	°۵۵	°۵۵	۷۵۱	$\frac{2}{5}$	$\frac{3}{5}$	$\frac{1/43}{1}$	%40	$\frac{1}{3/6}$	$\frac{\text{مثبت } 22\%}{\text{منفی } 78\%}$	-		۲,۳۰	۱۰	بین دو جزء	شروع حرف
ب	۱	°۶۲	°۸۳	۳۹۶	$\frac{4}{4}$	-	$\frac{1}{3}$	(حرف تمام)100%	$\frac{1}{1/24}$	$\frac{\text{مثبت } 44\%}{\text{منفی } 56\%}$	-		-	۱۰	-	افقی بودن حرکت
ف	۲	°۵۶	°۸۵	۷۳۷	$\frac{4}{4}$	-	$\frac{1}{2}$	(حرف تمام)100%	$\frac{1}{2}$	$\frac{\text{مثبت } 32\%}{\text{منفی } 68\%}$	۱		۲	۱۰	بین دو جزء	گردی پاره نخست+ افقی بودن حرکت
ل	۲	°۶۲	°۸۱	255?	$\frac{4}{4}$	-	$\frac{1/63}{1}$	(حرف تمام)100%	$\frac{1}{1/04}$	$\frac{\text{مثبت } 20\%}{\text{منفی } 80\%}$	-		۲,۳۰	۱۰	بین دو جزء	الف+ حرف عامل ب
ـس	۱	°۶۳	°۸۵	۱۰۵۳	$\frac{4}{4}$	-	$\frac{1}{4/29}$	(حرف تمام)100%	$\frac{1}{2}$	$\frac{\text{مثبت } 32\%}{\text{منفی } 68\%}$	-		-	۱۰	-	کشیدگی در افق
ف	۲	°۵۷	°۸۵	۱۵۹۰	$\frac{4}{4}$	-	$\frac{1}{3}$	(حرف تمام)100%	$\frac{1}{3/17}$	$\frac{\text{مثبت } 24\%}{\text{منفی } 76\%}$	۱		۲,۶۰	۱۰	بین دو جزء	گردی ابتدای حرف + کشیدگی در افق
ل	۲	°۶۳	°۹۳	?	$\frac{4}{4}$	-	$\frac{1}{2/02}$	(حرف تمام)100%	$\frac{1}{5/22}$	$\frac{\text{مثبت } 16\%}{\text{منفی } 84\%}$	-		۲	۱۰	بین دو جزء	الف + ب
ـے	۲	-	-	۱۳۷۹	$\frac{4}{4}$	-	$\frac{1}{3/43}$	(حرف تمام)100%	$\frac{1}{3}$	$\frac{\text{مثبت } 26\%}{\text{منفی } 74\%}$	-		۲,۴۰	۱۰	بین دو جزء	کشیدگی معکوس
س	۲	°۶۵	°۶۹	۱۲۵۲	نیم $\frac{3}{6}$	نیم $\frac{3}{6}$	$\frac{1}{1/83}$	%53	$\frac{1}{3/64}$	$\frac{\text{مثبت } 21\%}{\text{منفی } 79\%}$	-		۲,۴۰	۱۰	بین دو جزء	کشیدگی معکوس دار

نگارنده

جالب اینکه باتوجه‌به ضرب‌آهنگ (ریتم) کلمه، حرف‌ها به سمت پایین و روی هم سوار می‌شوند و یا شاید بتوان گفت پایین‌نشستن پایان حروف، حرکتی بوده جهت همنشینی و همراهی با حروف پس از خود، که موجب سوارشدن حروف بر روی یکدیگر می‌شده است. توضیح اینکه محدوده شکلی خالی در چهارچوب محیطی حرف حاصل می‌آمده است که می‌توانسته به‌خوبی برخی از حروف به‌خصوص ریزاندام‌ها را در آن بگنجاند. به بیان دیگر، حروف در نستعلیق پذیرای حروف پس از خود می‌شده است (تصویرهای ۵ و۶).

چند نمونه از حروف در نستعلیق، که فضای بالای سمت راست آن به‌دلیل پایین‌نشستن خاتمه حرف، فضایی را به‌وجود می‌آورد که فضای خالی چهارچوب حرف است و می‌تواند در ترکیب نقش خوبی را ایفا کند و حروف پس از خود را در این فضای خالی جا دهد. این حالت، موجب انسجام ترکیب می‌شود.

در این قطعه قصارنویسی اثر غلامحسین امیرخانی، فضاهای مشخص‌شده با مثلث‌های فضای خالی حیطه حروف هستند که پایین‌تر از شروع کلمه می‌نشینند و درنتیجه، جایی برای حروف دیگر به‌وجود می‌آورند.

رابطه حروف و خط کرسی در نستعلیق

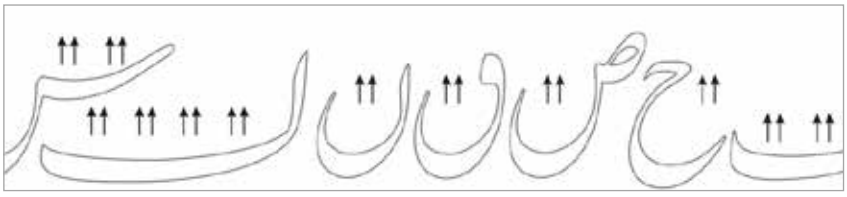
بیش از نیمی از حروف موردبررسی (سیزده حرف) در مواجه با خط کرسی (یا خط زمینه) تمام پاره‌های‌شان بالای خط کرسی قرار دارد (هیچ حرفی از حروف نستعلیق، تمام اجزای آن زیر خط کرسی نیست).

خطوط روی خط کرسی عموماً به دو گروه تقسیم می‌شوند:

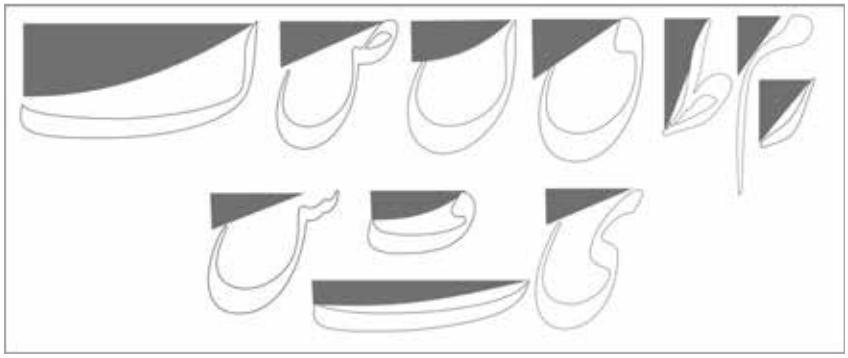
الف. ریزاندام‌ها مانند ر، د، ط و...

ب. حروفی که به مدّداربودن معروف‌اند، یعنی حروفی که به‌صورت افقی کشیده می‌شوند و ارتفاع بلندای آنها نیز به‌طبع، بسیار کم هست. مخصوصاً در حروف کشیده مانند ب، ک (بدون محاسبه سر کج) و... .

لازم به ذکر است با آنکه بیش از نیمی از حروف روی خط کرسی هستند اما در تمام نمونه‌ها اتصال حرف به خط کرسی در یک نقطه یک‌آن بوده و کشیدگی در عرض خط کرسی در حروف دیده نمی‌شود حتی در حرف به‌ظاهر تختی چون ب کشیده. دلیل این نکته را در قوس‌داربودن حروف باید دانست (تصویر ۸).

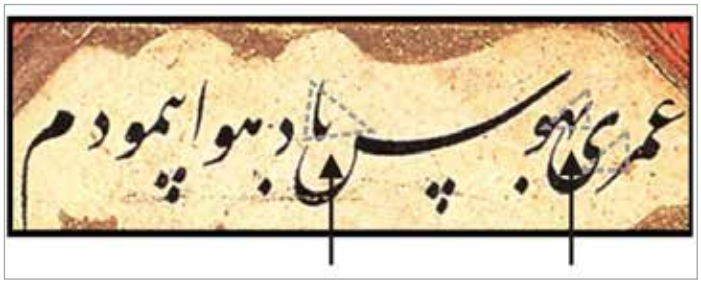


تصویر ۴. نمایش فضای خالی در حروف که به‌منزله پذیرش حروف دیگر است (نگارنده)



تصویر ۵. نمایش فضای خالی در چهارچوب محدوده حروف (نگارنده)

تصویر ۶. نمایش فضای خالی در چهارچوب محدوده حروف (امیرخانی، ۱۳۶۷)



تصویر ۷. نمایش فضای خالی در چهارچوب محدوده حروف (فردی، ۱۳۸۲)

هستند حروفی - حدود نیمی از حروف ـ که پاره‌های آنها از خط کرسی می‌گذرند، این عبور از خط کرسی نیز دارای نظمی خاص است. آن اینکه در مواجه با خط کرسی نداشتن ارتفاع کافی دلیلی می‌شود جهت قرارگیری حروف بر روی خط کرسی، تا حروفی که عمود هستند ارتفاع بلندشان تاحدودی به پایین میانه ترکیب در سطر کشیده شود.

نکته دیگر آنکه خط کرسی در تعامل با این‌سری از حروف حالتی «ضعف‌گرا» دارد. بدین‌معنی که اگر حرفی بخواهد پاره‌ای از اجزایش از خط کرسی عبور نماید، حتماً باید از نقطه‌های ضعف حرف، این عبور صورت گیرد و این نقطه، دقیقاً محل خط کرسی است (تصویر ۹).

در تصویر مزبور، محل گذر حرف همگی از نقطه ضعف حروف صورت می‌گیرد. به‌بیانی دیگر، اگر حرفی بر روی خط کرسی قرار گیرد نقطه اتصال آن با خط کرسی تنها در یک‌آن خواهد بود و حروفی که ـ شاید به‌دلیل بلندی آن ـ چاره‌ای جز عبور از خط کرسی را ندارد مانند م، ل، ن، س، ص، ن، ی، ح و ع، در کمترین حجم بصری (کمترین سیاهی) یعنی باریک‌ترین قسمت حرف، این عبور رخ می‌نماید. از بیان این نکته می‌توان در سطرنویسی و کتابت بدین نتیجه رسید (تصویر ۱۰):

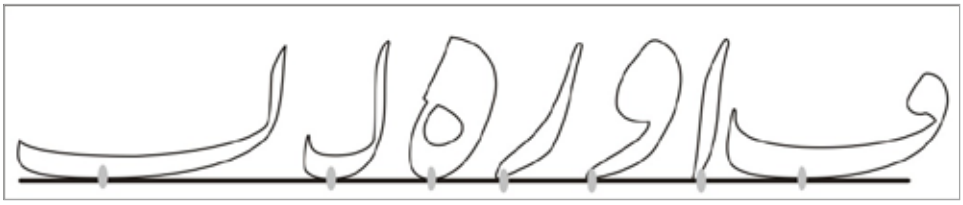
در تصویر مزبور، خط کرسی مانند حایل بین قوت‌های بالا و پایین در سطر می‌نماید و نقش تعادل بخش را ایفا می‌نماید. لازمه نقش ترازبودن، بی‌وزنی آن است که خط کرسی با نپذیرفتن این مهم، حایل میان این نقطه حساس است.

حروف در مواجهه با خط کرسی حالتی حساس مانند یک‌آن را دارد. چه آنجا که کف حروف به روی کرسی می‌نشیند، مانند حرف ب، که یک‌آن این حادثه رخ می‌نماید و چه آنجا که حروفی مانند ح و م در حالت ضعف از خط کرسی عبور می‌نمایند.

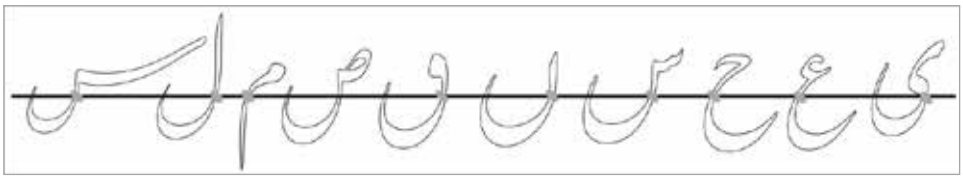
درمورد عبور حرف‌ها از خط کرسی باید بیان گردد تمام حروفی که از خط کرسی عبور می‌کنند، با دَوران و دایره همراه هستند به‌جز م. این نکته از بابت شکلی و ترکیب‌بندی، یک امتیاز برای نستعلیق به‌حساب می‌آید چراکه با چیدمان درست این حروف از بابت ضرب آهنگ و مبانیایی می‌تواند نکته‌ای مهم قلمداد شود. دیگر آنکه، دوران دوباره حرکت‌های دایره‌شکل در امتداد این حروف، چشم را دوباره به صفحه بازمی‌گرداند (تصویر ۱۱).

زاویه حروف در نستعلیق

از اندک پژوهش‌های صورت‌گرفته درباره مبانی نستعلیق، علاقه به بررسی درجه و زاویه حروف است که بیشتر به‌چشم می‌آید. این نکته را نیز باید در ملموس‌بودن این بحث برای خوش‌نویسان و نیز دقت در زاویه قطع قلم و قلم‌گذاری و تأکیدی که استادان به هنرجویان از بابت خط قلم‌گذاری



تصویر ۸. محل نشستن حروف بر خط کرسی (نگارنده)



تصویر ۹. محل گذر حروف از خط کرسی (نگارنده)

تصویر ۱۰. یک مصرع از چلیپای میرعماد (فردی، ۱۳۸۲)

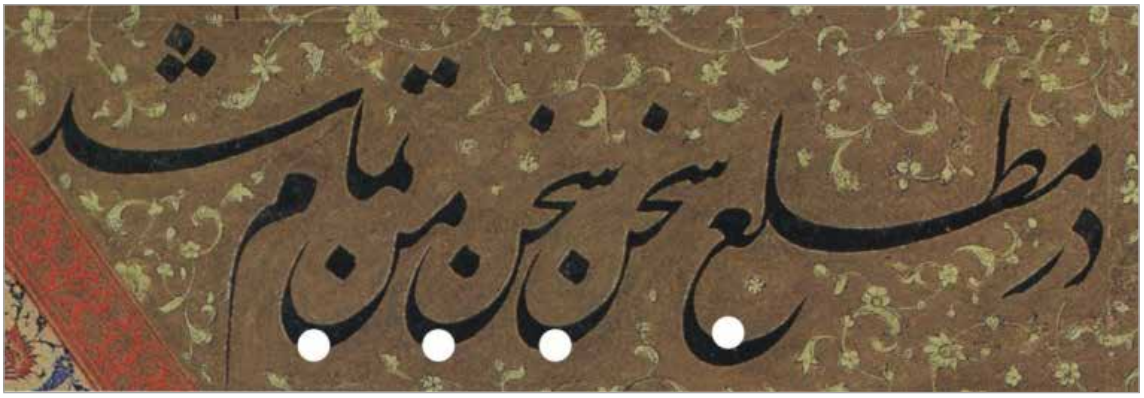
می‌کنند، دریافت؛ می‌تواند حساسیت زیادی از بابت امر پژوهش برانگیزد. پژوهش‌های صورت‌گرفته بیشتر موردی بوده است و هر حرفی که مصداق گفتار قرار می‌گرفته. برای نمونه آورده شده است زاویه قلم در حروف نستعلیق را نمی‌توان در قالبی مشخص به‌تعریف درآورد به‌ویژه در کلمه و جمله، که متناسب با حروف پس و پیش از خود، تغیر می‌یابند. شاید در این گفتار است که نکته‌ای مهم حاصل می‌آید و آن اینکه، زیبایی نستعلیق شاید در همین به‌بندنیامدن در یک زاویه مشخص برای همه حرف‌ها باشد.

در بررسی انجام‌گرفته از میان بیست‌وچهار حرف موردِبررسی، زاویه شروع بیش از پانزده حرف حدود ۶۳ درجه است. مابقی حروف با فاصله بسیار نزدیک مانند ۵۹ یا ۶۳ درجه بوده است.[۶] زاویه شروع در حروفی که مدور هستند با گردش‌های متفاوت در پایان حرف با زاویه بسیار نزدیک به شروع خاتمه می‌یابد و یا مواردی مانند ن و ی، با همان زاویه ۶۳ درجه پایان یافته است. اما حروفی که مدور نیستند و حروف کشیده (مددار) نامیده می‌شوند که قسمت پایانی حرف حالتی عمودی دارد، مانند ک، ب، ف و م... که با زاویه حدود ۸۰ تا ۹۰ درجه پایان یافته‌اند و حروفی که پایانشان مایل است مانند د، ر، و که با زاویه حدود ۳۵ تا ۴۰ درجه خاتمه می‌یابند.

درمورد بحث زاویه در نستعلیق، باید ذکر گردد که زاویه‌های جوانب دیگری از حروف نیز وجود دارند که رابطه‌های پنهانی بین آنان می‌توان یافت. مانند رابطه بین کشیده‌های تخت ب و کشیده‌های قوس‌دار س (قطاع، ۱۳۸۳: ۱۰۷).

زاویه حرکت کلی حروف در نستعلیق نیز روال خاصی دارد. به‌طوری‌که در حروفی که در جدول از آنها به‌عنوان حروفی که اسلوب حرکتی آنها ایستاست، نام برده شده، در قالب چهارگوش مایل با زاویه ۶۳ درجه است. به‌بیانی دیگر، زاویه حرکت و ایستادن حروف در نستعلیق در حالتی مایل // با زاویه‌های ۶۳ درجه نسبت به کرسی و دیگر حروف هستند. این زاویه می‌تواند نتیجه طبیعی قطع قلم باشد که درحال نزول حکم‌فرماست (تصویر ۱۲).

بحث زاویه در اتصال‌ها و کلمه‌ها دارای اهمیت بیشتری است، اما ازآنجاکه مبحث ما تنها درمورد مفردها بوده، به آن مبحث وارد نشده و فقط به چند آماری که از تفحص در داده‌ها و جدول آمده است، بسنده می‌گردد.



تصویر ۱۱. یک مصرع از چلیپای میرعماد (فردی، ۱۳۸۲)

تصویر ۱۲. تشابه زاویه‌های بسیار در همراهی زبانه قلم، قلم‌گذاری، زاویه شروع و پایان، فضای خالی در حروف و بین حروف (نگارنده)

نتیجه گیری

از جمع‌بندی اطلاعات داده‌شده در پژوهش، می‌توان استنباط کرد که نستعلیق، گونه‌ای شکلی یکدست از عواملی است که پیچیدگی و تنش‌های قوت و ضعف در حروف آن، در هرپاره از حرف سیر طبیعی حرکت قلم بوده تا در هر شکلی مختص آن حرف بیانجامد. پیوند و تناسب هرپاره از حرف با کل ترکیب در نستعلیق، موجب یکدست‌شدن ساختار نوشتاری شده است.

بخش بزرگی از حروف، دارای حرف‌های عامل هستند که البته شاخصه حرف نیستند بلکه پاره کوچکی از گستره هر حرف دارای شاخصه شناسایی حروف در نستعلیق است. این رابطه را می‌توان در وسعت سطح هر حرف به‌خوبی نسبت به یکدیگر، وجود ضخامت و نازکی در هر حرف و رابطه‌های نزدیک با وسعت سطح آن حروف، یافت. هرپاره حرکتی در نستعلیق، باتوجه‌به دو نکته خاتمه می‌یابد: نخست، تغییر مسیر رانش قلم و دوم به‌ضعف رسیدن قوت قلم.

تناسب در میان حروف نستعلیق بسیار متنوع است، اما پیوندها و درصدهای مشترک بین بسیاری از حروف به‌چشم می‌آید. این تناسب‌ها را می‌توان هم ازنظر اندازه و گستره حروف و هم از بابت حضور قوت‌ها در گستره هر حرفی محاسبه نمود.

زاویه حروف مبحثی حساس در نستعلیق است که با قطع قلم همراه می‌شود و مبحثی آشکار جهت تعلیم نوآموزان بوده و به‌همین دلیل، بسیار پرکاربرد بوده و هست. اکثر حروف در نستلیق با زاویه ۳۶ درجه درارتباط هستند، چه شروع حرکت در حرف، چه پایان آن. این امر یعنی اهمیت این زاویه، نقش خود را در جایگیری حروف در یک سطر نیز ایفا می‌نماید، چراکه زاویه حرکتی در ترکیب، بسیار نزدیک با زاویه تک‌حرف‌هاست.

پی‌نوشت

۱. «خط و آن عبارت از نشانه‌ها و اشکالی از حروف است و این شکل‌ها کلمه‌های شنیدنی را نشان می‌دهند که دلالت بر نیات درونی انسان می‌کنند. و بنابراین خط نسبت به کلمات با دلالت‌های لغوی در مرتبه دوم قرار دارد. و این فن از هنرهای شریف است... که انسان را از نیات درونی یکدیگر آگاه می‌کند.» (ابن خلدون، ۱۳۷۵: ۸۲۸)

۲. در این میان جهت سنجش حروف و اندازه‌گیری به‌جز شیوه نقطه‌گذاری سنتی از چند نرم‌افزار برای محاسبه دقیق، استفاده گردید که در پایان مقاله، جهت فهم ارقام شکل شماره یک و همچنین عددهای جدول، چگونگی و مقصود از عنوان‌ها و به‌کارگیری این اعداد و آمار شرح داده شده است که خوانش آن موارد، درجهت فهم جدول لازم می‌نماید.

3. Unit

۴. برای تشریح عنوان‌هایی که در جدول آمده باید ذکر گردد:

- عنوان اجزای شکلی یا پاره‌های شکلی در ستون ۱ آورده شده، به پاره‌های شکلی مستقل هر حرف در نستعلیق اشاره می‌دارد، در تعریف پاره‌های شکلی به تغییر مسیر رانش قلم و یا تمام‌شدن حرکتی که به‌تنهایی مستقل می‌نماید، گفته می‌شود. برای مثال کلمه ۵ از ۲ پاره تشکیل یافته است: پاره بالایی که از قوت به ضعف در میانه حرف – از چپ به راست- می‌رسد و پاره دوم که از راست به چپ و با حالتی مدور به نقطه قوت پاره نخست می‌نشیند.
- در ستون‌های ۲ و ۳ از جدول – عنوان زاویه شروع - جایی که قصد ما اندازه‌گیری دقیق (با نرم‌افزارهای رایانه‌ای) بود، نبودن سطحی صاف و سطح اندازه‌گیری ثابت در شروع و پایان حرف ما را بیشتر به دوربودن تمام قسمت‌های نستعلیق متقاعد می‌کرد. در بیان مطلب ذکرشده باید افزود که اکثر حروف در نستعلیق حتی بر فرض پذیرش این نکته که زاویه قلم در شروع حرکت ثابت است، اما گردش خفیف دست و قلم که مسیر را برای شکل‌دادن حرف لازم داشته، نتیجه را به دوری خفیف می‌رسانده که موجب می‌شده محاسبه بسیار دقیقی که هیچ شبهه و شکی در آن نباشد، صورت نگیرد. البته شاید به طریق چشمی بتوان مقیاس تقریبی جهت درجه‌بندی حروف را یافت، اما در محاسبه بسیار دقیق، ما با درصدی اشکال از جهت یافتن مبدأ حرکت مواجه می‌شویم.
- البته عواملی مانند درصدی خطای ابزاری در اسکان اولیه خط مبنا و تغییرات احتمالی در چاپ خط و دراختیارنداشتن اصل رسم‌الخط، همگی می‌تواند احتمال بسیار دقیق‌نبودن این درجه‌بندی بوده باشد، اما این بدین‌معنا نیست که درجه‌بندی‌ها دقیق نبوده! بلکه خطاها قطعاً کمتر از صدم و درحد هزارم بوده است-

- در اندازه زاویه‌ها، صدم‌ها برای آن که رقم‌ها زیاد ریز نشوند، بالای ۵۰ صدم به رقم دهگان، ۱، اضافه می‌شود و در زیر ۵۰ صدم به کف حرف پیشین می‌رسد. برای مثال رقم ° ۷۲. ۶۸ به رقم ° ۶۹ تبدیل شده است و رقم ° ۲۵. ۳۲ به رقم ° ۳۲ بسنده می‌شود. درواقع برای کاهش تعداد ارقام اعشار از روش "گردکردن" عدد بهره جسته‌ایم.
- در ستون ۴ از جدول، منظور از چهارچوب محیطی، خط صاف فرضی (چهارضلعی قائم‌الزاویه) است که از راست‌ترین قسمت حرف تا چپ‌ترین قسمت آن و همچنین بالاترین تا پایین‌ترین قسمت حرف است؛ که اگر این خط فرضی را ترسیم کنیم به چهارچوبی می‌رسیم که محدوده هر حرف است.
- همچنین در این ستون، مبنای اندازه‌گیری بر پیکسل بوده است و وضوح تصویر برمبنای هزارم محاسبه شده، که پس از ضریب پیکسل‌های طول و عرض در محیط هر حرف و در شرایط یکسان، هزارم آن گرفته شده و با صدم آمده است اما دقت اولیه هزارم بوده است.
- درمورد بررسی بلندا به پهنای حرف (ستون ۷) نیز باید بیان گردد، که آنچه مقیاس اندازه‌گیری سنتی بوده نقطه است که هر نقطه به ۶ قسمت تقسیم می‌گردیده، اما در این اندازه‌گیری هر نقطه به ۱۰ قسمت تقسیم می‌شود. مقصود محاسبه دقیق‌تر و همچنین آمار آسان‌تر بر پایه عدد ۱۰ است که در درصدگیری‌های احتمالی راحت‌تر و دقیق‌تر بنماید. برای مثال اگر از دید سنتی اندازه پاره حرفی یک نقطه‌ونیم بوده، ما عدد ۱۵ را به‌کار برده‌ایم و بدین منوال رقم‌های ریزتری چون ۲۳، ۲۷ و... راحت‌تر بیان خواهد شد. درواقع، ۶۹ یعنی ۶ نقطه و ۹ دهم یک نقطه است. مبنای استخراج بین ارقام خوش‌نویسی با قلمی به اندازه ۱۰ میلی‌متر قرار گرفته است.
- محاسبه دقیق در فضای مثبت و منفی (سواد و بیاض) در چهارچوب محیطی هر شکل نیز از دغدغه‌های دیگر این بخش بوده که در ستون‌های ۹ و ۱۰ جدول آورده شده است. مراد از عنوان آن، به‌ویژه چهارچوب محیطی حرف، ورود به تحلیل حوزه‌ای در فضای حروف است که می‌تواند پذیرای حروف دیگر باشد؛ که در تحلیل اتصال‌ها و ترکیب راهگشاست.
- در تشریح واژه سطح مثبت، باید ذکر شود که همان حرکت قلم‌رانی نستعلیق است که حرف را تشکیل می‌دهد و فضای مثبت و اصلی است. فضای سفید اطراف نوشتار فضای منفی به‌حساب می‌آید.
- در ستون ۱۲، منظور از فضای بسته در حرف تنها شامل "ط" "ص" و "ه" می‌شود.
- در ستون ۱۳ که ضخامت پهن‌ترین قسمت حرف (قوت) محاسبه می‌شود، غیر از حرفی است که اجزای نگارش آنها باهم هم‌پوشانی دارند. مقصود از پهن‌ترین قسمت حرف، مکانی است که با یک‌بار رانش شش‌دانگ قلم تشکیل می‌شود.
- واژه ضعف در ستون‌های ۱۳ و ۱۵ منهای شروع و پایان هر حرفی است. تنها به ضعف‌هایی اشاره شده که در میان حرف و عموماً برای اتصال دوپاره از حرف بوده است.
- در ستون ۱۴، واژه هم‌پوشانی بدین‌معناست که در ترسیم برخی از حرف‌ها باوجودی که تمام شش‌دانگ قلم روی کاغذ می‌آید اما برای تداعی شکلی خاص، قسمتی از پهنای قلم روی قسمت دیگر حرف را می‌پوشاند، درنتیجه ضخامتی بیشتر از شش‌دانگ قلم را به‌وجود می‌آورد. مقصود در این فراز از هم‌پوشانی پاره‌ها- اجزا- چنین حالتی است.
- در ستون ۱۶ مقصود از شاخصه حروف، آن پاره از حرف است که نبود آن چه در حالت مفرد، چه در ترکیب هویت و شناسایی، حرف را ازمیان می‌برد، برای مثال همان‌گونه که بیان شد در حرف ح پاره نخست آن در همه گونه‌های کاربرد این حرف- در ابتدا- میانه و انتهای کلمه- حفظ می‌شود که می‌توان بیان کرد شاخصه حرف ح، حرکت معکوس ابتدای حرف است. نکته یادشده در امر تشخیص و رعایت طراحی حروف بسیار مهم است.

۵. تشریح عنوان‌های انتخابی برای هر ستون به‌صورت مفصل در پانویس شماره ۴ بیان شده که به جهت یکدستی مبحث مقاله از بیان مجدد آن در میان این سطرها خودداری می‌شود.

۶. مدوربودن و گوشت‌داربودن قلم، مهم‌ترین دلیلی است که می‌توان برای قطعی‌نبودن این درجه‌ها بیان کرد. حروفی که با تمام دم قلم، قلم‌گذاری شده بودند عموماً با زاویه ۶۳ درجه بوده است. مانند و، د، ن اما ع که در سنجش زاویه ۶۵ درجه بوده با تمام دم قلم ساخته نشده و در شروع این حرف، دوران به سطح حکم‌فرماست.

منابع و مآخذ

- ابن‌خلدون، عبدالرحمن‌بن‌محمد (۱۳۷۵). ترجمه محمد پروین‌گنابادی، تهران: علمی و فرهنگی.
- اسحاق‌زاده، روح‌الله (۱۳۹۴). **اصول و مبانی خط نستعلیق**. اصفهان: مهرآذین.
- امیرخانی، غلامحسین (۱۳۶۷). **صحیفه هستی**. مشهد: کلهر.
- _____ (۱۳۶۸). **رسم‌الخط**. تهران: انجمن خوش‌نویسان.
- _____ (۱۳۶۹). **آداب‌الخط**. تهران: انجمن خوش‌نویسان.
- _____ (۱۳۸۵). **قرآن مجید**. مشهد: کلهر.
- باورز، جان (۱۳۸۷). **مقدمه‌ای بر طراحی دوبعدی: آشنایی با فرم و عملکرد**. ترجمه کیوان جورابچی، تهران: روزنه.
- بختیاری، جواد (۱۳۶۹). نسبت‌های طلایی در نستعلیق، **فصلنامه هنر**. شماره ۹، ۱۴۵-۱۳۱.
- حلیمی، محمدحسین (۱۳۹۲). **زیباشناسی خط در مسجد جامع اصفهان**. تهران: قدیانی.
- داندیس، روینس (۱۳۶۸). **مباد سواد بصری**. ترجمه مسعود سپهر، تهران: سروش.
- طاهریان، غلامرضا (۱۳۸۳). میرعماد و کشیده‌های تخت، **کتاب ماه هنر**. شماره ۷۳، ۱۲۱-۱۱۲.
- فردی، حسن و میرعمادالحسنی قزوینی، محمدحسین (۱۳۸۲).منتخب آثار میرعماد. تهران: یزدانی.
- فزونی، فرهاد (۱۳۹۰). **دبیره**. تهران: نظر.
- فلدمن، ادموند بورک (۱۳۷۸). **تنوع تجارب تجسمی**. ترجمه پرویز مرزبان، تهران: سروش.
- قلیچ‌خانی، حمیدرضا (۱۳۸۸). **فرهنگ واژگان و اصطلاحات خوش‌نویسی**. تهران: روزنه.
- قطاع، محمدمهدی (۱۳۸۳). مبانی زیباشناسی در شیوه میرعماد، **کتاب ماه هنر**. (۶۹ و ۷۰)،۸۲-۸۷.
- معین، محمد (۱۳۷۶). **فرهنگ فارسی معین**. تهران: امیرکبیر.
- میرعمادالحسنی قزوینی، محمدحسین (۱۳۸۰). **رساله آداب‌المشق**. تهران: مبلغان.
- نعمتی، علی و فرید، امیر (۱۳۹۲). ترکیب نستعلیق در مهرهای خانه بهنام تبریز، **نامه بهارستان**. (۳)، ۲۶-۳۵.

Received: 2015/04/05
Accepted: 2015/09/19

Studying Visual Aspects of the Letters in Nastaliq

Amir Farid*

Abstract

At the present time, considering the rapid wide functions, which are expected to line and calligraphy, writing and focus on Nastaliq is an urgent need. Due to the limitations of Nastliq issues and the lack of a comprehensive resource for the study of its components, it is the most required research. The aim of writing this article is to achieve scientific results with an emphasis on the fundamentals of visual arts. According to this study, after studying the Nastaliqs geometrical forms and compare them with each other, we hope we will be able to achieve similarities between them. Structural features of the letters can be examined from different aspects, but this research focuses just on form features of the Nastaliq letters. For example, the strengths and weaknesses, the start and the end of each letter, the word position and the relationship between negative and positive space. So this research will be based on quantitative aspects. After gathering data, all measured by computer, we can say that, the first part is indicating the letter identity. Given that the end of the letters in Nastaliq move upward and negative space of the letters appear at the end of them, so this feature let the letters combine with each other. The size and position of the letters are related to the baseline. Also the relation between close and wide angles follows a logical structure which is shown statistically in the table.

Keywords: Visual arts, Nastaliq, letters, visual elements

* Ph. D Candidate, Art University of Tehran

Received: 2015/02/16
Accepted: 2015/09/19

A Functional, Historical and Thematic study of Used Decorative Motifs in Entrances of Some Worthy Buildings in Qajar Era

Kazeme Efradi*

Abstract

From the past, building entrance has been one of important part of it and a place for emerging the beliefs and has been decorated with different motifs. The Qajar era can be considered as an era that because of combination of traditional and western culture, few changes has happened in type and number of prevalent decorative motifs in building entrances. According to this matter, problem that this research follows is "the loss of apparent image of functional, historical and thematic characters of prevalent decorative motifs in Qajar worthy building entrances, in published art and architect studies in Iran". The goal of this research is "to present an apparent statements about functional, historical and thematic characters of motifs that have been used in building entrances in selected buildings". The research is a developmental research and its method is descriptive-analytic. Information of first part is gathered through case studies and information of second part through library resources and internet resources. In this research, 30 Qajar worthy buildings, was selected based on quality and quantity (Cochran formula) conditions, as statistical samples. The result of research shows, widely used decorative motifs in selected buildings, includes four main types: herbaceous, human, animal, geometric. Widely used motifs are under the geometric and herbaceous type.

Keywords: Qajar Era, Public and Private Worthy Buildings, Building Entrance, Widely Used Decorative Motifs.

* Ph.D. Candicae, University of Tehran

Received: 2015/05/16
Accepted: 2015/09/19

Study of Flzkobi in Two Qajar Buildings in Esfahan (Case Study of Mollabashi and Aminotojjar)

Qobad Kianmehr* Bahare Taghavinejad Leila Torkian Valashani*****

Abstract

The art of Flzkobi(putting the metal wires in the engraved lines on wood based on a design) has been used to decorate palaces, homes and home-based objects such as tables, chaires,sofas and….in a long time. It is mentioned in written sources that it was applied from Safavid period, usage got more in Qajar period because of luxury orentations, but that has gotten superficial after Qajar,especially these dayes,that is made by Indian and Pakistani artisans and is imported to Iran for selling.Unfotunately recognition, tecniqes and practicing of this art is forgotten now a dayes.

This essay is studing Flzkobi in two Qajaries saras (Mollabashi house& Aminotojjar sara) located in Esfahan and considering technical and artistic features of the samples to make introduseing easier.

The goal is studing used mothifs in Flzkobi and exploring resemblances and differences in technical and artistic principles. Eventually knowing traditional mothifs and being able to use them with new compositions in interior design.

Method of researching is descriptiv- historical and the method of collecting datas is researching in libraries and considering available instances. Writers were present in places and took pictures of samples.

Finally there are some consequences atchived by studing in the buildings, Mothifs are natural such as realistic flowers,Vases and birds used in Qajar decorations. This is because of relationship between Qajar government and Europian countries and being effected by their mothifs and art schools.

KeyWords: Flzkobi, Aminotojjar, Mollabashi

* Assistant Professor, Art University of Isfahan
** Ph.D. Candidate , Art University of Isfahan
*** M.A. Art University of Isfahan

Received: 2014/11/06
Accepted: 2015/09/19

The Impact of Khorasan School's Metalwork on Mamluk Egypt Metalwork

Maryam Ghorbani Rezvan*

Abstract

The metal art is one of the most important branches of Islamic Art. The art that flourished in Khorasan Schools that is based on the lower course of Iran history does. Metalworking traditions of the schools extends to other times and in other schools has been effective. Mamluk period, a period that the apparent influence of this schools.

The purpose of this paper is to describe the characteristics of Khorasan School's Metalwork and the Mamluk period, find the common and distinctive designs and decorative elements as well as the role of these elements. This can be done by selecting number of metal candlesticks of this period is possible that the two aspects of the designs and how they have been checked.

In this context, the question is whether the study of metal working Mamluk period influenced Khorasan school. The results show that some of foundations, principles, techniquesand designs used in Mamluk period were taken from Khorasan School of metalwork andthe artists of this period, the influence of this school are the areas of innovation.

Human and animal motifs, geometric designs and pictographs decorate the objects are, also discusses the relationship between the object and the decorative patterns were observed.

Research methods, and analytical methods, and the tools and methods of data collection, libraries and museums of the world's literature review was undertaken metallic reserved.

Keywords: Khorasan School, Mamluks Period, Metal Candlesticks, Decorative Scheme

* M.A. Student, Art University of Isfahan

Received: 2015/06/06
Accepted: 2015/09/19

Comparative Research on Animal and Human Motifs on Rock Paintings of East of Iran

Sara Sadeghi* Hamid Reza Ghorbani Hasan Hashemi Zarjabad*****

Abstract

In this research, we studied cliff painting of South Khorasan (Nehbandan, Birjand, Darmian and Sarbisheh) which contains only a partial of cliff art archeology of this region. Considering the rich cultural and historical background of South Khorasan state and the places containing this art, study gaps are visible in these places. Therefore, existence of these kinds of researches represents the necessity and importance of cliff art archeology position in east of Iran. The purpose of this article is introduction and typology of the patterns of 5 rock paintings (Asu, Ramangan 2, Asadabad Road, Panjeshir Strait and Anjir Valley) in terms of style and technique with important rock paintings and Lakh Mazar indicator in South Khorasan. Therefore, this research is done by descriptive- comparative method and data collection tools are library and field survey. Rock paintings of five indicator regions in South Khorasan state, in terms of method, style and manner are symbolic and meaningful scenes are the artistic motifs in aesthetic case which help having access to the motifs existing in these areas. Research findings indicate that patterns have similarities like engraving with Petroglyph style (knocking). However, about differentiation of patterns we can say: in five studied regions, the painter created the patterns belonging to prehistoric periods in a simplified and sterilized way and collectively, without any designation and by drawing the pattern and created the cliffs with content diversity. However, in Lakh Mazar patterns, painters have drawn the paintings belonging to historical period in a realistic way with more designations and details and have created the shapes beautifully and orderly. The most important thing is that Lakh Mazar paintings are not collective and gregarious and they are usually single portraits. The painters in Lakh Mazar have tried to observe aesthetics by engraving rocks. The important point is that by taking a closer look at the patterns in all 6 areas, we can find out that animal paintings are decreased while human paintings are increased by passage of time. Afterwards, the more we get close to the historical paintings, the less human paintings we can observe and more inscriptions are replaced, which is clearly visible in rock paintings of Birjand Lakh Mazar.

Key Words: Rock Art, Southern Khorasan, Animal Motif, Human Motif.

---

* M.a.,University of Birjand, Faculty of Art, Department of Archaeology
** Assistant professor University of Birjand, Faculty of Art, Department of Archaeology
*** Assistant professor University of Archaeology of Art, Department of Birjand, Faculty

Received: 2015/09/16
Accepted: 2015/09/19

Rereading the Front Inscription of Ghaffarieh Dome Based on a Historical-Comparative Approach

Parvin Soleimani* Reza Vahidzadeh Hamid Farahmand Broujeni *****

Abstract

Ghaffarieh Dome, one of the most historically important monuments of Maraghe, was built by order of Ilkhan Abu Saied during Ilkhanid era. The dome enjoys several exquisite mosaic/enameled inscriptions. Only few parts of the front inscription have survived and the written content of the inscription could be found in nearly no sources; it is not clear for whom the dome has been constructed. On the façade of the dome, there is an inscription reading Sultan Abu Saied Ilkhan. Major parts of this inscription have been damaged. The content of this inscription has been read and recorded by André Godard in 1930's. While examining the inscription to restore it, several inconsistencies were found between Godard's reading and that of remained onto the plaster surface of the inscription in relief. Therefore, one of the major aims of the present study was to reread the content of the inscription once done by Godard. Available evidence indicated that different information could be obtained through rereading the inscription. The principle of preserving the originality of the work dictated that such information, however scantily, had to be recorded more exactly than before. This has to be done with utmost precision given the very old age of the monument and before the total disappearance of the inscription under study. To do, first different pictures were taken and different plans were provided. Then, they were compared with similar inscriptions. In this way, the justifiably reliable content emerged. The methodology was based on gathering data from field studies, library sources and on a comparative/inductive approach. The intended inscription, and many similar ones, is in real danger of vanishing. Therefore, reading the content and recording the vanishing evidence may help in preserving the originality of the inscriptions and associated historical and cultural values, from one hand, and in preventing bad interventions, from the other hand. One of the considerable achievements of this study was defining an approach to trace and to record the content of damaging mosaic inscriptions. In addition, the correct reading of the front inscription was provided and several new parts were identified as well. Also, the connotation of the newly found words was analyzed giving a relatively different interpretation of the content. All this indicated the importance of precise recording of historical inscriptions and that of application of systematic approaches to do so.

Key words: Ghaffarieh Dome, Mosaic Inscription, Re-decipherment, André Godard,Thuluth(sols), Sweet basil.

* M.A. , Art University of Isfahan
** Ph.D, Art University of Isfahan
** Ph.D, Candidate, Art University of Isfahan

Received: 2014/09/05
Accepted: 2015/09/19

An Analysis of Pomegranate Flower Pattern in Iranian Art From Ancient to Saljuk Reign

Maryam Keshmiry*

Abstract

The origin and the development of the Islamic Pomegranate ornamental pattern (Shah Abbasi Flower) have been the source of curiosity for both native as well as foreign scholars. Among the most significant of the ideas related to the topic, one can refer to Arthur Pope's which claims this flower is a continuation of the sided view lotus of the ancient times. But this belief does not explain the degradation of this flower in the first centuries of Islamic art (e. g. Pre-Saljuk) and causes gap filled with ambiguity and then continues its developments and changes after Saljuk period. A like Pope's view, another one claims that this flower is the continuation of a patter which in various languages is known as lotus or palm leaf. This idea does not explain the mentioned gap in Pope's idea, in one hand, and on the other, by putting various names beside one and other, increases the ambiguity. But how can one explain the origin and the historical development of this pattern without the gap? Is it possible to find this pattern's roots in other motifs but Lotus? In order to reach a satisfactory answer, the researcher has used a combination of the historical, analytical and descriptive method. The analysis of the substitute pattern has been done selectively and with the structure of the Palm Leaf as the point of concern. The analysis continues by comparing and contrasting the Lotus and Palm Leaf as two motifs. The paper in had is a qualitative research with a fundamental aim which aims to explain the roots of this pivotal and essential pattern in Iranian art without any ambiguity. Based upon the structural analysis the Palm and Lotus motifs are essentially different and the Islamic Pomegranate only resembles the Palm pattern. The ancient analysis has shown that the Palm pattern, especially in Sasanid period mingled with Pomegranate motif. This combination leaded to the birth of a pattern, which based on the proofs given in the body of the research, existed repeatedly in the first Islamic centuries. Therefore, not only the apparition of the SahAbbasi in Safavid period can be explained based on the degradations of the Palm-Pomegranate without any gap, but also the structural analysis would support that.

Key Words: Iranian Art, The Iranian Art's Patterns, Islamic Pomegranate (Shah Abbasi), Palm Leaf Lotus.

---

*. Ph.D. Candidate, Alzahra University of Tehran.

Received: 2015/01/13
Accepted: 2015/09/19

Merleau- Ponty's Phenomenological Attitude to the Relation between Art and Body

Mohammad Asghari*

Abstract:

This article tries to explain and describe the role of body in creation of art, and especially the painting as one of simples of art works. This writing consists of introduction and two sections. In introduction, we have been tried to present Merleau-Ponty's Phenomenological attitude in order to know the place of his Phenomenological attitude to art. In first section, Perception, the role of perception and its narrow relation with body for knowing world has been considered. Second section namely Art and World of Perception considers the role of body in genesis of art and as well as it has been referred to Cézanne's paintings. Also this section consists of two secondary parts, that is, "body and painting" and "language and painting" Merleau-Ponty believes that we cannot know how mind can do painting, but it is artist who does painting by adding his body to world. He criticizes Cartesian philosophical thought and scientific thought in his articles such as Eye and Mind and Cézanne's Doubt and other writings. He sees unity between artist and his body and world. Best example for this unity is painting.

Key words: Art, body, language, perception, phenomenology, world, painting and Merleau-Ponty

* Associated professor of Philosophy, University of Tabriz

Contents

- **Merleau- Ponty's Phenomenological Attitude to the Relation between Art and Body** 1
  Mohammad Asghari
- **An Analysis of Pomegranate Flower Pattern in Iranian Art From Ancient to Saljuk Reign** 11
  Maryam Keshmiry
- **Rereading the Front Inscription of Ghaffarieh Dome Based on a Historical-Comparative Approach** 25
  Parvin Soleimani, Reza Vahidzadeh, Hamid Farahmand Broujeni
- **The Impact of Khorasan School's Metalwork on Mamluk Egypt Metalwork** 41
  Maryam Ghorbani Rezvan
- **Comparative Research on Animal and Human Motifs on Rock Paintings of East of Iran** 55
  Sara Sadeghi, Hamid Reza Ghorbani, Hasan Hashemi Zarjabad
- **Study of Flzkobi in Two Qajar Buildings in Esfahan (Case Study of Mollabashi and Aminotojjar)** 73
  Qobad Kianmehr, Bahare Taghavinejad, Leila Torkian Valashani
- **A Functional, Historical and Thematic study of Used Decorative Motifs in Entrances of Some Worthy Buildings in Qajar Era** 87
  Kazeme Efradi
- **Studying Visual Aspects of the Letters in Nastaliq** .. 101
  Amir Farid

Scientific Journal of
Pazhuhesh-e Honar (Biannual)
Research of Art

Vol.4.No.8. Fall & Winter 2014-2015

Concessionaire: Art University of Isfahan
Editor-in-charge: Farhang Mozaffar (Assoc. Prof.)
Editor-in-chief: Mehdi Hosseini (Professor)

Editorial Board (in alphabetical order**)**

Eisa Hojjat
Assoc. Professor, Pardis of fine Arts, Tehran University
Mehdi Hosseini
Professor, Art University of Tehran
Asqhar Javani
Assis. Professor, Art University of Isfahan
Mohammad Masoud
Assis. Professor, Art University of Isfahan
Afsaneh Nazeri
Assis. Professor, Art University of Isfahan
Parvin Partovi
Assoc. Professor, Art University of Tehran
Jalaledin Soltan Kashefi
Assoc. Professor, Art University of Tehran
Ali Yaran
Assoc. Professor, Ministry of Science, Research and Technology

General Editor: Sharbanou Kameli
Coordinator: Bahareh Navidzadeh

Logo type: Hamid Farahmnad Boroojeni
Cover designing: Afsaneh Nazeri
Graphic designer: Sam Azarm
Persian editor: Bahare Abasi Abdoli
English editor: Shahla Simin
Layout: Somayeh Faregh

Address: Journal of Pazhuhesh-e Honar. No. 17, Pardis Alley, Chahar Bagh Paeen St. Isfahan, Iran. Art University of Isfahan

Postal code: 8148633661
Phone: (+9831) 34460755-34460328
Fax: (+9831) 34460909
E-mail: p.honar@aui.ac.ir
Website: *http://ph.aui.ac.ir*
ISSN: 2345-3834

Referees and Contributors

- Mahiar Asadi (MA)
- Hesam Aslani (PhD)
- Kamran Afsharmohajer (PhD)
- Esmael Baniardalan (PhD)
- Ali Bouzari (MA)
- Behnam Pedram (PhD)
- Marzieh Piravi Vanak (PhD)
- Kambiz Hjighasemi (PhD)
- Seyed Hashem Hoseini (PhD)
- Alireza Khaje hamad attari (PhD)
- Mina Radahmadi (MA)
- Mohammadreza Shirvani (MA)
- Mehdi Sahragard (MA)
- Mahmoud Tavousi (PhD)
- Nahid Abdi (PhD)
- Adeleh Mohtasham (MA)

Executive Coordinator
Naser Jafarnia, Khadijeh Saedi

Note:

- The author(s) is responsible for views, statements and ideas expressed in papers.
- No part of the papers in this journal may be published elsewhere without being referred to this journal.

This journal is indexed and abstracted in the following databases:
- ISC (Islamic World Science Citation Database)
- SID (Scientific Information Database)
- Magiran
- Noormags (Noor Specialized Magazines)

The biannual journal of *Research of Art* accepts and publishes papers in visual arts, architecture and urbanization, conservation and restoration, industrial designing fields as well as all related interdisciplinary subjects.

- Papers should be original and comprise previously unpublished materials, as well as not being currently under review for publication elsewhere.
- Manuscripts must be written in Persian language.
- The papers will be published after being reviewed and evaluated by reviewers and editorial board.
- The author(s) is responsible for views, statements and ideas expressed in their paper.
- The journal has the authority to accept or reject the papers. Received paper will not be returned.
- No part of the published papers in this journal may be published elsewhere without being referred to this journal.
- The papers should be a research work done by the authors(s). Review papers will be accepted provided that various authentic references have been used and the journal will not publish the research reports and notes.
- For submitting the article, go to the website of the journal (*http://ph.aui.ac.ir*) and register your article.

The letter of publication request and confirmation letter by supervisor professor and co-author should be submitted with the article (these letters can be downloaded from the journal website).

Preparation of Manuscript

Cover Page

The cover page, separated from the manuscript and unnumbered, must include: title (which should be brief and emphasize the subject), the names of author(s), scientific affiliation and corresponding author(s)' address (postal address, phone and fax numbers and e-mail).

Abstract

Abstract, written in a separate page and in Persian and not exceed 300 words, should include research question, objectives, methodology, major results and conclusion.

The English abstract should be a complete translation of Persian abstract and be placed at the end of paper in the same format.

Keywords

Keywords should be separated by comma and not exceed 5 words. They should include words that best describe the topic.

Introduction

This part must include the research question, hypothesis and general idea of the paper as well as literature review.

Research methodology

Paper's main body

This part should include the research's theoretical principles, studies, investigations and results.

Conclusion

The research conclusion should include a brief summary of research subject and answer the research question(s) in a logical way.

Acknowledgement (optional)

Acknowledgement must be brief and confined to persons or organizations that have made significant contributions.

Endnotes

Endnotes (including foreign words, expressions and remarks) must be numbered in the text using brackets and finally placed at the end in alphabetical order.

References

All references cited in the text must be listed at the end of the paper. References should follow the below style:

- In paper: (Author's surname, year of publication: page number).
- In paper's final reference:

Books: author's surname, author's name (year of publication). **book title**. Volume. translator's name, city name: publisher.

Papers: author's surname, author's name (year of publication). paper title. **journal's title**. volume (number), page number(s).

Electronic documents: author's surname, author's name (date). Title of document.Full *electronic address*. Access date.

In English references, instead of author(s) name, the first letter(s) of his/her name and middle name is mentioned.

Illustrations, figures and tables

Illustrations in appropriate quality (provided with at least 300 dpi in jpg format) should be inserted at nearest place to related text with their reference including the author's name, year of publication and page number which must be placed at the bottom left of it.

All illustrations must be numbered in the order to which they are referred to in the text.

The table captions must be placed at the top of the table and the figures captions must be placed at the bottom of the figures.

Submission

The text must be typed in word 2007 (font: B-Nazanin (downloadable from the site), size 12 for Persian version and font: Times New Roman, size 11 for English version), in maximum 15 pages.

The paper manuscripts must be sent to journal email address in an attached folder including all necessary parts, with subject part named "NEW".

If the received paper manuscript doesn't follow the instruction, the journal has the right to reject it.

For more information about extensive writing method of the journal please visit our website.

In The Name Of God