بسم الله الرحمن الرحيم

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 چهارم، شماره هشتم، پائیز و زمستان ۱۳۹۳

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

هیأت تحریریه (به‌ترتیب حروف الفبا):
پروین پرتویی
دانشیار دانشگاه هنر تهران
اصغر جوانی
استادیار 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

مدیرداخلی: مهری قبادی
مدیراجرایی: بهاره نویدزاده

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

قیمت: ۱۰۰،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

دکتر اسماعیل بنی اردلان
دکتر غلامعلی حاتم
دکتر ابوالقاسم دادور
دکتر مهدی حامدی
دکتر مهدی رحیمیان
دکتر زهرا رهبرنیا
دکتر ایمان زکریایی کرمانی
دکتر محمد ستاری
دکتر احمد صالحی کاخکی
دکتر صدرالدین طاهری
دکتر حسن قاسمی نژاد راینی
دکتر علی محمدولی
دکتر محمد مسعود
دکتر مهدی مقیم نژاد
دکتر افسانه ناظری

همکار نشریه
ناصر جعفرنیا

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» بر اساس 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) به نشانی *www.ricest.ac.ir*، پایگاه اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی (SID) به نشانی *www.sid.ir* و بانک اطلاعات نشریات کشور به آدرس *www.magiran.com* نمایه می‌شود.

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

فهرست

- **بررسی تطبیقی پارچه‌بافی دوران مفرغ شهر سوخته با مصر، آناتولی و میان‌رودان** ۱
  صدرالدین طاهری، رویا ظریفیان صالح مکرم
- **آرایه‌های سردر مسجد جورجیر اصفهان** ۱۳
  سمیرا حدادی شعار ثابت، قباد کیانمهر، بهاره تقوی‌نژاد
- **ریچارد رورتی و بحران در فلسفه کلاسیک غرب؛ بازخوانی معرفت و روش در بستر زیستن** ۲۷
  احمد محمدپور، کاوان محمدپور
- **بررسی هویت رامشگران تصویرشده روی ظروف نقره ساسانی** ۴۳
  نسرین نورالدینی، محمدتقی آشوری
- **بررسی تطبیقی وجوه تصویری نقوش سکه و تمبر در دوره‌قاجار** ... ۵۷
  ابوالقاسم دادور، آرزو ایروانی
- **شناسایی و معرفی نقوش تزئینات گچ‌بری و آجرکاری محراب مسجد جامع بِرسیان** ۷۱
  زهره مُطلبی، حسام اصلانی
- **پژوهشی درباره پدیداریِ عکس پادشاهان قاجار روی نخستین اسکناس‌های ایران** ۸۷
  محمد خدادادی مترجم‌زاده، حسین چنعانی، سیمین آقاخانی‌نژاد
- **تحلیل ساختار طرح روایی در فیلم ملک سلیمان نبی** ۹۹
  اسماعیل صادقی، جهانگیر صفری، محمود آقاخانی بیژنی
- **چکیده انگلیسی مقالات**

دریافت مقاله: ۹۲/۲/۲۰
پذیرش مقاله: ۹۳/۷/۱۹

دوفصلنامه علمی- ترویجی پژوهش هنر
سال چهارم، شماره هشتم، پائیز و زمستان ۱۳۹۳

بررسی تطبیقی پارچه‌بافی دوران مفرغ شهر سوخته با مصر، آناتولی و میان‌رودان

صدرالدین طاهری* رویا ظریفیان صالح مکرم**

چکیده

هنر و فن‌آوری دورهٔ مفرغ و هزاره سوم پ.م. که هنگامه رشد جوامع شهرنشین و افزایش ارتباطات بینافرهنگی در غرب آسیاست، از اهمیت ویژه‌ای در تاریخ بشر برخوردار است. پارچه‌بافی از هنرهایی است که در این دوران به‌ویژه در سرزمین‌هایی همچون آناتولی، مصر، میان‌رودان و ایران جان می‌گیرد و بستری برای داد و ستد و ارتباطات فرهنگی می‌گردد. پارچه در این دوران، هم کاربرد روزمره دارد و هم کاربرد آئینی. بنابر آنچه گفته شد، در نوشتار پیش‌رو تلاش شده با رویکردی تطبیقی دستگاه‌های پارچه‌بافی تاری- پودی این مناطق در دوره مفرغ و بطور موردی شهر سوخته بررسی شود. در این راه، با گردآوری داده‌های اسنادی کتابخانه‌ای و موزه‌ای، پی‌جویی توصیفی- تحلیلی خاستگاه، گونه‌ها و روش‌های پارچه‌بافی شهر سوخته انجام شده است. این نوشتار براساس هدف، از گونه پژوهش‌های بنیادی و از لحاظ ماهیت و روش، از گونه پژوهش‌های تاریخی است.

پرسش‌هایی که نگارندگان درپی پاسخ‌گویی به آن‌ها هستند، بدین قرار است: ۱. بهره‌گیری از چه دستگاه‌هایی در تولید پارچه به روش تاری ـ پودی در هزاره سوم پ.م. در ایران، مصر، آناتولی و میان‌رودان رواج داشته است. ۲. مردمان شهر سوخته کدام‌یک از دستگاه‌های بافندگی را به کار می‌برده‌اند.

نتایج بررسی‌های پژوهش حاضر نشان می‌دهد استفاده از سه دستگاه پارچه‌بافی افقی- زمینی، عمودی دو محوری و وزنه‌ای در محوطه‌های باستانی هزاره سوم پ.م. رایج بوده است. طرح بافت‌های پیچیده و گوناگون پارچه‌های یافت‌شده در شهر سوخته همراه با دیسک‌های گردی که به عنوان وزنه‌های پارچه‌بافی کاربرد داشته‌اند و نیز کشف نمونه‌هایی که کاربرد لوحه‌بافی را در ریشه‌های تزئینی انتهای پارچه‌ها نشان می‌دهند، شواهدی بر استفاده از دستگاه‌های پارچه‌بافی وزنه‌ای در مکان یادشده هستند.

کلیدواژگان: دوره مفرغ، پارچه‌بافی، دستگاه پارچه‌بافی وزنه‌ای، شهر سوخته.

* استادیار گروه موزه‌داری، دانشکده کارآفرینی هنر و گردشگری، دانشگاه هنر اصفهان. sadreddin_tahery@yahoo.com
** کارشناس‌ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه سیستان.

مقدمه

منسوجات به عنوان یکی از مهم‌ترین نیازهای انسان در ادوار گوناگون، همواره از جایگاهی ویژه برخوردار بوده‌است. دست‌بافته‌های بشری زمینه مطالعاتی ارزشمندی برای شناخت ویژگی‌های فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی عصر تولید آن‌ها به شمار می‌آیند. به مطالعات پارچه طی چند دهه اخیر بسیار توجه شده که در این میان، به دوره مفرغ به سبب تحولات ژرف جوامع شهرنشین نگاهی ویژه باید داشت.

در هزاره سوم پ.م. ارتباطات خارجی و گسترش تجارت، تقسیم کار و تخصص‌گرایی، استفاده از منابع طبیعی و نیاز به سازمان‌دهی اجتماعی با توجه به فزونی جمعیت و دسترسی به منابع بیشتر، موجبات تغییر چهره جوامع آسیای غربی را فراهم آورد. نیاز به تولید در حجمی انبوه، ایجاد کارگاه‌های عظیم تولیدی و افزایش دارایی و تمایل به مصرف بیشتر، تولید منسوجات را از شکلی خانگی خارج ساخت و کارگاه‌های بزرگ عهده‌دار تأمین نیاز این جوامع روبه رشد شدند. این کارگاه‌های مجهز به دستگاه‌های بزرگ پارچه‌بافی احتمالاً زیر نظر مراکز قدرت، کاخ‌ها و نیایشگاه‌ها، اداره می‌شدند.

بنابر آنچه بیان شد، هدف نوشتار پیش‌رو، بررسی پارچه‌بافی دوره مفرغ به‌ویژه در شهر سوخته و نگاهی دقیق‌تر به ابزار تولید انبوه در کارگاه‌های پارچه‌بافی این دوره، دستگاه‌های بافندگی تاری- پودی است.

فرض بر آن است که در هر منطقه به فراخور مواد اولیه در دسترس و نیز الگوهای بافت، از نوعی دستگاه‌های عمودی دو محوری، دستگاه وزنه‌ای و نیز دستگاه افقی- زمینی استفاده می‌شده است.

پیشینه پژوهش

کتاب "پارچه‌های پیش از تاریخ" نگاشته *ای. جی باربر*[1] که چگونگی و ماهیت پارچه‌بافی را در دوره‌های گوناگون زندگی انسان بررسی و کنکاش می‌کند، یکی از مهم‌ترین منابع مطالعاتی در این زمینه به شمار می‌آید. مراکز تخصصی وابسته به دانشگاه‌های معتبر جهان نیز با پژوهش‌هایی هدفمند به بررسی نمونه‌ها و اسناد بازمانده از سیر تحول پارچه‌بافی در جهان دست یازیده‌اند. از جمله موفق‌ترین این برنامه‌ها، بررسی پارچه‌های عصر مفرغ در دانشگاه کپنهاگ است. بدین صورت که روی پارچه‌ها، ابزار و تکنیک‌های پارچه‌بافی در هزاره سوم پ.م. در محدوده دریای اژه و شرق مدیترانه بررسی انجام شده است.

با این همه، پیشینه مطالعات پارچه در شهر سوخته تنها به سلسله گزارش‌های هیأت کاوش و بولتنی اختصاصی باعنوان "پارچه‌های شهر سوخته و فرهنگ پوششی آن" (۱۳۸۸) محدود می‌شود. از آنجا که گزارشات در دسترس درباره پارچه‌های شهر سوخته اندک‌اند و در برخی موارد نیز ارائه نتایج آزمایشات به آینده موکول شده مانند بررسی رنگ‌رزی نمونه پارچه‌ها و از سوی دیگر، برخی از مطالب منتشرشده کاستی‌هایی دارد، ضروری است که مطالعات بیشتری روی پارچه‌های به دست آمده از شهر سوخته و ابزار و تکنیک‌های استفاده شده در این محوطه باستانی، انجام پذیرد.

روش پژوهش

رویکرد این پژوهش بررسی تطبیقی و پی‌جویی توصیفی- تحلیلی است. گردآوری داده‌ها به روش اسنادی، کتابخانه‌ای و موزه‌ای انجام شده است. ضمن اینکه، نوشتار حاضر براساس هدف از گونه پژوهش‌های بنیادی و از لحاظ ماهیت و روش، از گونه پژوهش‌های تاریخی است.

پیشینه پارچه‌بافی در ایران

نخستین مدارک مسلم بافندگی در لایه‌های باستانی هزاره‌های هفتم و هشتم پ.م. تپه علی‌کش دهلران به دست آمده که به صورت اثر بافت حصیر، بوریا و سبد، بر کف فضای مسکونی باقی مانده است (ملک شهمیرزادی، ۱۳۸۲: ۲۴۷).

از ۶۵۰۰ پ.م. نیز، تکه‌های پارچه‌ای از پشم گوسفند و موی بز از غارهای هوتو و کمربند به دست آمده است (توحیدی، ۱۳۹۰: ۱۸۲). برخی از نخستین آثار استفاده از نخ، از تمدن تپه یحیی کرمان در هزاره پنجم پ.م. کشف شده است (Lamberg-Karlovsky,1969:185). روی مهری که از هزاره چهارم پ.م. در شوش یافت شده یک دار افقی دیده می‌شود که در هر سوی آن، یک نفر خم شده و مشغول بافتن است (Wild,2003:46)، (تصویر ۱). هم‌سان این تصویر را می‌توان روی مهری از چغامیش (۳۳۰۰ پ.م.) دید (تصویر ۲).

در دوره مس سنگی (۵۵۰۰ تا ۳۰۰۰ پ.م.)، از تپه حصار دامغان (تصویر ۳)، چشمه علی ری، دالما تپه و پیزدلی آذربایجان و تل باکون فارس آثار دوک نخ‌ریسی به دست آمده است.

پارچه‌بافی در هزاره سوم پ.م.

هزاره سوم پ.م.، شاهد رشد و شکوفایی تمدن‌های شهرنشین بسیاری در میان‌رودان، دره سند، آسیای میانه، فلات مرکزی ایران، آناتولی و مصر بوده است. برخوردار بودن یا نبودن سرزمین‌ها از امکانات و منابع طبیعی، این جوامع دور از یکدیگر را به سوی هم می‌کشاند. ارتباطات میان این جوامع هیچ‌گاه به صورت نفوذ کامل فرهنگی- تمدنی یک سرزمین روی سرزمین دیگر نبوده است بلکه این ارتباطات، نخست و بیشتر ماهیتی اقتصادی و

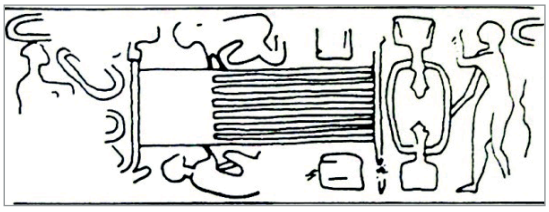
بازرگانی داشته‌اند تا سیاسی و فرهنگی (سیدسجادی، ۱۳۸۸: ۴۰). اگرچه باید در نظر داشت در طی این تبادلات اقتصادی، برهم‌کنش فرهنگی ناگزیر بوده است. با توجه به افزایش سطح دانش و به کارگیری تخصص‌ها در این دوره و ظهور انواع نوآوری‌ها مانند استفاده از چرخ تند برای تولید سفال، نوآوری در ابزار و ادوات سنگی، اقتصاد تخصصی پیشرفته کشاورزی و دام‌داری که از مهم‌ترین این تحولات‌اند (عباس‌نژاد و فاضلی، ۱۳۸۵: ۸۳). صنعت پارچه‌بافی نیز در این گستره وسیع جغرافیایی هم‌پای سایر مهارت‌ها و تخصص‌ها، پیشرفت‌های شگرفی را تجربه کرد.

پارچه‌بافی به عنوان یکی از مهم‌ترین و پرکارترین مشاغل در دنیای باستان، همواره به عنوان صنعت بزرگ فرهنگی- اجتماعیِ پراهمیت، مطرح بوده است (Gleba,2011:2).

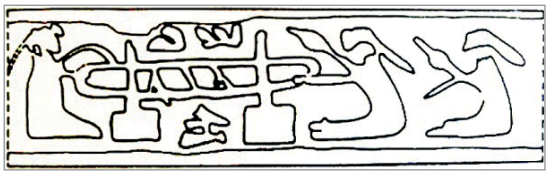
بررسی نقش برجسته‌ها و آثار و اشیای باقی مانده از عصر مفرغ نه‌تنها شاهدی بر بالندگی تکنولوژی نساجی است بلکه اشاره‌ای مستقیم به نقش منسوجات به عنوان نماد قدرت و ثروت می‌نماید.

کاربرد وسیع پارچه در جوامع عصر مفرغ از پوشاک گرفته تا اسباب منزل ازقبیل فرش، دیوارکوب، ابزار بسته‌بندی و سایه‌بان در زندگی روزمره (Bier,1995:1567) و نیز استفاده آئینی از پارچه در مراسم تدفین (Gleba,2011:4)، نشان‌دهنده اهمیت و نیاز این جوامع به تولید گسترده پارچه است.

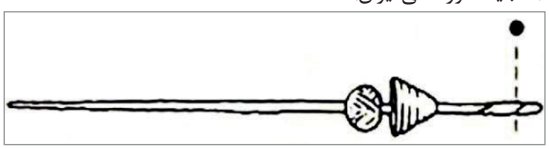
افزایش جمعیت در جوامع عصر مفرغ و نیاز به تولید در ابعاد گسترده، شکل تولیدی پارچه‌ها را به صورتی بنیادین تغییر داد آن‌گونه که، کارگاه‌های بزرگ پارچه‌بافی و تقسیم



تصویر ۱. دار افقی بافندگی، شوش، هزاره چهارم پ.م.
(گنجینه موزه ملی ایران)



تصویر ۲. دار افقی بافندگی، چغامیش، ۳۳۰۰ پ.م.
(گنجینه موزه ملی ایران)



تصویر ۳. دوک نخ‌ریسی مسی، تپه حصار، هزاره چهارم پ.م.
(گنجینه موزه ملی ایران)

کار گروهی جای تولید خانگی را گرفتند. در میان‌رودان و فلسطین این کارگاه‌ها زیر نظر معبد اصلی شهر کنترل می‌شده است (Wild,2003:46). اسناد به دست آمده از دوره اور IIIدرباره جیره پرداخت‌شده به کسانی که فعالیتی در ارتباط با پارچه‌بافی داشته‌اند، از چیدن پشم گوسفندان گرفته تا بافت نهایی پارچه، جمعیتی حدود ۱۷۲۲۰ نفر را دربر می‌گرفته است. این منابع گواهی می‌دهند کارگاه‌های بزرگ پارچه‌بافی در شهرهایی همچون اور، اوروک، نیپور و لاگاش فعال بوده اند (Potts,1997:94). تنها در لاگاش، ۱۵۰۰۰ نفر در کارگاه‌های بافندگی فعالیت می‌کرده‌اند (Waetzoldt,1972:99) و از زنان و کودکان به عنوان کارگران اصلی این کارگاه‌ها یاد شده است (Potts,1997:94).

اسناد داد و ستدهای به دست آمده از این دوره، نشان می‌دهد پارچه هایی با عرض ۴،۵ و طول ۲۰ متر در کارگاه‌های پارچه‌بافی اور بافته می‌شده که در مقایسه با حداکثر عرض ۱،۸ متری پارچه‌های مصری، درخور توجه‌اند (Waetzoldt,1972:131).

در مصر نیز ریسندگی و بافنگی صنایع پیشرفته‌ای بودند (Allgrove,2003:33) و اسناد و شواهد به دست آمده، از پیشینه ۷۰۰۰ ساله بافندگی در مصر حکایت می‌کند (Barber,1991:10).

در مومیایی‌های به دست آمده از دوره پادشاهی کهن، نوارهای کتانی بسیاری استفاده شده است. در اسناد و مدارک کشف‌شده از این دوره، اشاره شده که پارچه‌های کتانی به عنوان کالایی تجاری برای پرداخت مزد کارگران و خراج کاخ‌ها و مقبره‌ها کاربرد داشته‌اند. نمونک کارگاهی یافت‌شده در آرامگاه مکتره از دوره پادشاهی میانه در مصر (۲۰۲۰ پ.م.)، تصویری روشن از کارگاهی پارچه‌بافی را ارائه می‌دهد که در آن از دستگاه پارچه‌بافی افقی- زمینی استفاده می‌شده است (Allgrove,2003:30)، (تصویر ۴).

تصویر ۴. نمونک یک کارگاه پارچه‌بافی، گور مکتره، طبس، ۲۰۲۰ پ.م. (Allgrove, 2003:31)

بافت پارچه‌های کتانی با پودهایی که یک درمیان از میان رشته‌های تار عبور داده می‌شوند[۲]، متداول‌ترین طرح بافت در مصر هزاره سوم پ.م. است. برخی از این پارچه‌ها از جمله تکه لباسی که از مقبره‌ای مربوط به سلسله اول به‌دست آمده است و تاریخی در حدود ۲۸۰۰ پ.م. دارد، با ظرافتی بی‌نظیر تهیه شده‌اند. تعداد رشته‌های تار بین ۲۲ تا ۲۳ و رشته‌های پود بین ۱۳ تا ۱۴ رشته در هر سانتی‌متر، از مهارت و چیره‌دستی بافندگان پارچه در مصر حکایت می‌کند (Ibid :35).

در لایه هفتم تل حبوبای مصر که مربوط به اواسط هزاره سوم پ.م. است، کشف توده‌هایی از رنگدانه‌های زرد و قرمز در کنار حوضچه‌های آهکی در کارگاه‌های پارچه‌بافی اشاره‌ای روشن به بافت و رنگرزی پارچه در این محوطه باستانی است (Cooper,2006:177).

در شرق مدیترانه نیز مانند میان‌رودان صنعت نساجی عمدتاً از طریق منابع مکتوب بررسی شده است. این منابع که در خاور نزدیک و منطقه دریای اژه، بیشتر در بخش‌های اداری و اسناد اقتصادی معابد و کاخ‌ها ذکر شده‌اند، دربردارنده اطلاعاتی از مواد و فن‌آوری به کار رفته در پارچه‌بافی و نیز اهمیت پارچه به عنوان کالایی تجاری هستند. آرشیو سلطنتی اِبلا[۳] در هزاره سوم پ.م. به توصیف چگونگی تولید و داد و ستد پارچه در ابلا و تجارت پارچه در سراسر سوریه و میان‌رودان دست زده است. فهرست ماهیانه تحویل پارچه به کاخ در میان این اسناد، درخور توجه است (Gleba:2011:4).

دستگاه‌های پارچه‌بافی

بررسی‌های صورت‌گرفته در محوطه‌های گوناگون هزاره سوم پ.م. نشان می‌دهند که مواد و تکنیک‌های پارچه‌بافی در هر منطقه بر پایه شرایط جغرافیایی و مواد دردسترس متفاوت بوده‌اند. برای نمونه، در مصر باستان غلبه و چیرگی با الیاف کتان است (Potts,1997:92) و استفاده از دستگاه‌های عمودی تا ۱۶۰۰ پ.م. رایج نبوده و تنها از دستگاه‌های افقی- زمینی استفاده می‌شده است. حال آنکه در میان‌رودان، این جایگاه و برتری به الیاف پشم و دستگاه‌های عمودی بافندگی اختصاص دارد (Hann,2005:24).

آنچه در این بخش بررسی می‌شود، محدود به دستگاه‌هایی خواهد بود که در کارگاه‌های پارچه‌بافی هزاره سوم پ.م استفاده می‌شده‌اند.

- افقی- زمینی

کهن‌ترین شواهد استفاده از دستگاه پارچه‌بافی افقی- زمینی از مصر به دست آمده است (Broudy,1979:14)، (تصویر ۵). یک مهر سیلندری از شوش هزاره چهارم پ.م. استفاده از دستگاه پارچه‌بافی زمینی در این منطقه را نیز اثبات می‌نماید. در شمال غربی آناتولی و فلسطین شواهد استفاده از این دستگاه، به بعد از هزاره دوم پ.م. باز می‌گردد (Wild, 2003:46).

در تصویر ۵، چهار میخ، دو محور اصلی دستگاه را به زمین ثابت کرده‌اند. چله‌کشی نخ‌های تار، گرداگرد این دو محور اصلی انجام شده است و در میانه تارهای چله‌کشی شده سه میله موازی با این محورها دیده می‌شود (Barber,1991:83).

تصویر ۶، پلانی از دستگاه افقی- زمینی است. این دستگاه، تک وَردی است؛ میله‌های یک و چهار، دو محور افقی اصلی دستگاه را نشان می‌دهد که چله‌کشی گرد آن دو انجام شده و میله دو، ورد دستگاه است. رشته‌های تار به صورت یک در میان از درون حلقه‌های ورد عبور داده می‌شوند و با هر بار جابجا کردن ورد، دهانه‌ای جدید برای عبور پود از میان تارها ایجاد می‌گردد. تا قبل از ابداع ورد و ایجاد دو سطح از رشته‌های تار به کمک آن، عبور نخ پود از میان رشته‌های تار با کمک دست یا توسط سوزن انجام می‌پذیرفت (Hann,2005:28). ورد در دستگاه زمینی- افقی، معمولاً روی پایه‌هایی که به عنوان جک در دو انتهای محور ورد قرار دارند، سوار می‌شود. میله سه، صفحه‌ای چوبی است که برای ایجاد اختلاف سطح بیشتر میان دو سطح بالایی و پائینی تارها کاربرد داشته است (Forbes,1955:194).

طول رشته‌های تار در این دستگاه محدود است و پارچه‌هایی با متراژ کم در آن بافته می‌شود. چراکه کشش مورد نیاز رشته‌های تار به منظور قرارگرفتن در یک راستا و جلوگیری از درهم تنیدگی نخ‌های تار با کشیدن و ثابت و محکم‌کردن رشته‌های تار گرد این دو محور افقی، تأمین می‌گردد.

- عمودی دو محوری

از دستگاه‌های عمودی دو محوری در سوریه و میان‌رودان به عنوان تکنیکی برای بافت پرده‌های نقش‌دار[۴] در هزاره سوم پ.م. استفاده می‌شده است (Broudy,1979:44). به نظر می‌رسد کشف خاصیت رنگ‌پذیری الیاف پشم، الهام‌بخش بهره‌گیری از این شیوه برای بافت پرده‌های نقش‌دار و سرآغاز گسترش دستگاه‌های پارچه‌بافی عمودی بوده است. کهن‌ترین بازنمایی این دستگاه‌ها از مصر و دوره سلسله هجدهم به دست آمده است (تصویر ۷).

هرچند دستگاه‌های دو محور عمودی به مصر (تصویر ۶) در هزاره دوم پ.م. وارد شده اما شواهد نشان می‌دهد واردشدن این دستگاه به مصر به سبب ارتباطات تازه مصریان با سوریه و فلسطین در این دوره بوده است (Barber,1991:125). بنابراین، این تصاویر می‌توانند دستگاه‌های استفاده شده در میان‌رودان و سوریه هزاره سوم پ.م. را نیز بازنمایی کنند.

در تصویرهای به دست آمده بعضی از دستگاه‌ها با یک یا دو نفر بافنده نشان داده شده‌اند و این، برخلاف دستگاه‌های زمینی- افقی است که برای بافت پارچه دست‌کم به دو نفر بافنده و دست‌یار نیاز داشته است (Schaefer,1938:548). بلندی این دستگاه‌ها را براساس تصویرهای موجود می‌توان حدود چهار متر تخمین زد (Hann,2005:30). نکته جالب توجه دیگر در این تصویرها آن است که جنسیت بافندگان تغییر کرده است؛ بافندگان دستگاه‌های افقی- زمینی بیشتر زنان بودند برخلاف دستگاه‌های دو محوری که تصاویر به‌دست آمده مردان را به عنوان بافنده آن‌ها بازنمایی می‌نماید.

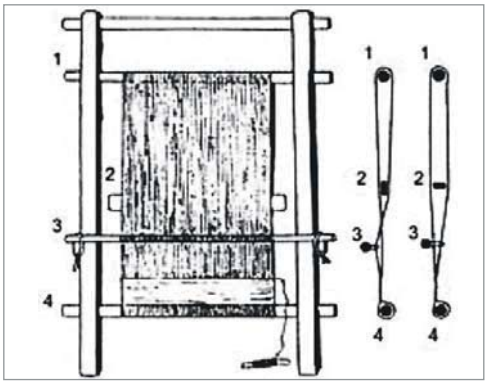
دستگاه بافندگی عمودی دو محور، متشکل از دو پایه عمودی و دو محور عرضی در بالا و پائین دستگاه است (تصویر ۸). محور پئین ثابت و محور بالایی متحرک است. چله‌کشی نخ‌های تار با طولی ثابت حول محورهای عرضی دستگاه صورت می‌پذیرد. در این شیوه، بافت از قسمت پائین دستگاه انجام می‌شود و پارچه بافته‌شده حول محور عرضی پائینی دستگاه پیچیده می‌شود (Schaefer,1938:548) و محور عرضی بالای دستگاه با کم‌شدن طول نخ‌های تار بافته نشده، به ارتفاع پائین‌تری نسبت به قبل انتقال داده می‌شود.

- وزنه‌ای

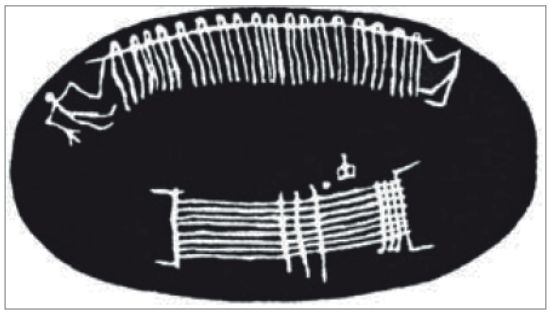
دستگاه‌های عمودی پارچه‌بافی و به طور خاص دستگاه‌های بافندگی وزنه‌ای در منطقه آناتولی و میان‌رودان و اروپای عصر مفرغ، به عنوان دستگاه‌های بافندگی رایج و معمول کاربرد داشته‌اند (Kipfer,2007:128). پیشینه استفاده از دستگاه وزنه‌ای در اروپا و آناتولی به دوره نوسنگی می‌رسد (Negev,2001:304).

تصویر ۹، طرح قطعه سفالی از آناتولی بازمانده از هزاره سوم پ.م. است که طرحی از دستگاه پارچه‌بافی وزنه‌ای را نشان می‌دهد (Mallett,1990:35).

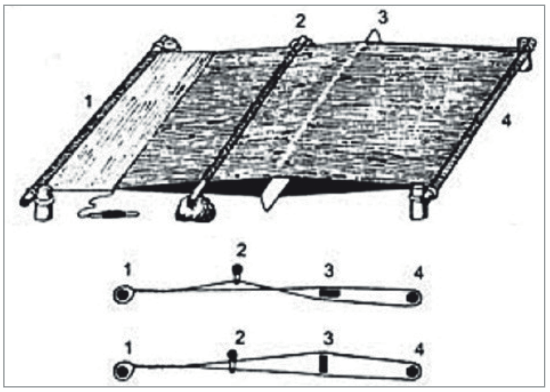
وزنه‌های استفاده‌شده در این دستگاه، از محوطه‌های ابتدای عصر مفرغ آناتولی مانند آلاکا هویوک[۵]، علیشار[۶]، مرسین[۷]،



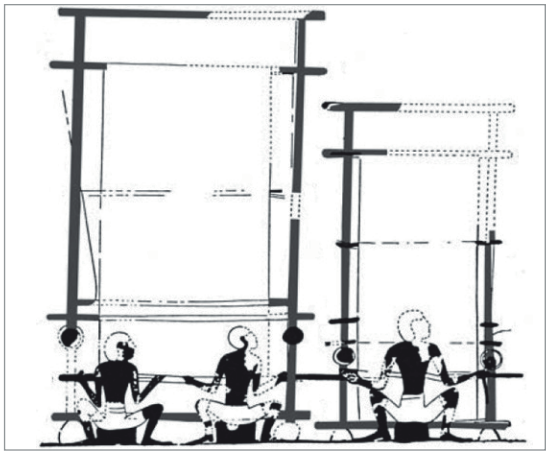
تصویر ۸. دستگاه دو محور عمودی (Hann,2005:26)



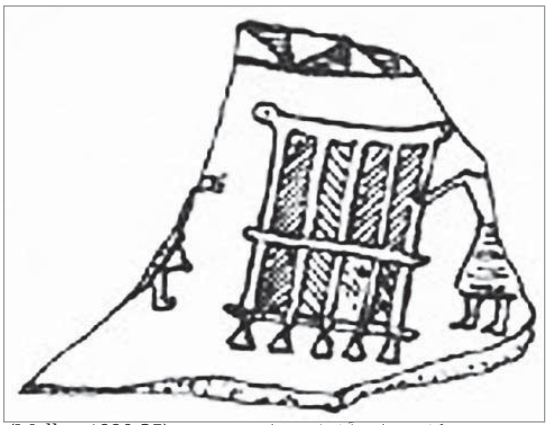
تصویر ۵. ظرف سفالی، البدری مصر، هزاره پنجم پ.م. (Hann,2005:26)



تصویر ۶. دستگاه افقی- زمینی (Hann,2005:26)



تصویر ۷. دستگاه دو محور عمودی، طبس، ۱۵۰۰ پ.م. (Hann,2005:28)



تصویر ۹. دستگاه وزنه‌ای، اناتولی، هزاره سوم پ.م. (Mallett,1990:35)

ترسوس[۸] و تروی[۹] به دست آمده است (Negev, 2001: 304). این وزنه‌ها مخروطی شکل اند.

وزنه‌های دستگاه‌های تارسنگین، شکل‌های گوناگونی داشته‌اند؛ از دیسک‌های گرد و حلقه‌های توخالی گرفته تا نمونه‌های هرمی و مخروطی (Kipfer,2007:128). این وزنه‌ها همچنین از مواد مختلفی تهیه می‌شده‌اند. وزنه‌هایی از جنس سنگ، گل پخته و خام در تپه‌های گوناگون یافت شده است. وزن و ضخامت وزنه‌ها با توجه به میزان کشش مورد نیاز رشته‌های تار متغیر است (Martensson,2007:4).

دستگاه وزنه‌ای، از دو میله عمودی که به صورت موازی قرار گرفته‌اند و یک میله افقی که در بالای دستگاه روی این دو سوارند، تشکیل می‌شود (تصویر ۱۰). پس از چله‌کشی تارها، رشته‌های تار روی میله افقی بالای دار محکم و ثابت می‌شوند و با فاصله کمی از زمین، وزنه‌هایی سنگین به رشته‌های تار که دسته‌بندی شده‌اند، متصل می‌شوند. بدین ترتیب، تارها تحت کشش وزنه‌ها در یک راستا قرار می‌گیرند (Ciszuk,2008:122). ادامه رشته‌های تار معمولاً به صورت گلوله‌ای از نخ به وزنه‌ها آویزان شده یا برای جلوگیری از درهم تنیدگی‌شان بافته می‌شوند (تصویر ۱۱).

دار به صورت مایل به دیوار تکیه داده می‌شود و حداقل یک ورد برای دستگاه در ساده‌ترین طرح بافت یعنی عبور نخ پود به صورت یک در میان از میان رشته‌های تار، مورد نیاز است. در بافت سرژه یا کج‌راه تعداد وردها افزایش می‌یابد. در دستگاه پارچه‌بافی کشش تار و وزنه عملیات بافت از قسمت بالایی دار انجام می‌شود و هر مقداری از پارچه که بافته می‌شود گرد همان محور اولیه که رشته‌های تار به آن ثابت شده‌اند، پیچیده می‌شود و با باز کردن بیشتر کلاف رشته‌های تار، وزنه‌ها تا پایان کار بافت در جای خود ثابت می‌مانند.

چله‌کشی نخ‌های تار، کاری دشوار و زمان‌بر است. بدین منظور، بیشتر از روش لوحه‌بافی استفاده می‌شود (تصویر ۱۲). این روش، یکی از کهن‌ترین روش‌های بافت نوارهای آذینی است که نمونه‌هایی از آن در ژاپن، چین، آسیای مرکزی، هند، ایران، اندونزی، سوریه، فلسطین، مصر، ترکیه، یونان، مقدونیه، بوسنی، روسیه، سوئد، نروژ، ایسلند و فرانسه یافت شده است (Schuette,1956:9). لوحه‌بافی عبارت است از یک سری لوحه‌های مربع یا مستطیل با اندازه‌هایی بین چهار تا هفت سانتی‌متر، دارای سوراخ‌هایی که رشته‌های تار از میان آن‌ها عبور می‌کنند و با هرچرخش، مانند ورد در دستگاه پارچه‌بافی سنتی عمل کرده و دهانه‌های مورد نیاز را برای عبور نخ پود را فراهم می‌آورند.

پهنای پارچه‌ای که روی دستگاه وزنه‌ای بافته خواهد شد، در چله‌کشی تعیین‌کننده است. روش کار بدین صورت است که ابتدا بین چهل تا پنجاه رشته نخ که هر کدام درازایی بیش از پهنای پارچه نهایی را خواهند داشت، آماده کرده و یک سرشان را گره می‌زنیم. سپس هر یک از رشته‌ها را از میان یک سوراخ لوحه عبور می‌دهیم. بدین ترتیب، لوحه‌ها در کنار یکدیگر کیپ می‌شوند و نخ‌های تار در یک راستا قرار می‌گیرند. نخ‌های بالا و پائین هر لوحه دهانه‌ای را برای پودگذاری ایجاد می‌کنند و با هر بار پودگذاری و کوبیدن نخ پود به کمک دفتین، چرخشی دیگر انجام و دهانه‌ای جدید برای پودگذاری آماده می‌گردد. پودگذاری تا رسیدن به پهنای دلخواه پارچه ادامه پیدا می‌کند. تارهای آماده‌شده به محور بالایی دستگاه محکم می‌شوند و بافت پارچه، از بالای دار به سمت پائین آغاز می‌گردد.

از آنجا که بافت پارچه از بالا صورت می‌پذیرد، لازم است که با هر بار پودگذاری، به منظور درهم‌روی و درگیری بیشتر نخ‌های تار و پود با یکدیگر به نخ‌های پود با دفتین ضربه‌ای در جهت بالا وارد شود. با استفاده از این دستگاه که یکی از ابتدایی‌ترین دستگاه‌های بافت به روش تاری ـ پودی است، می‌توان به نسبت چهارچوب‌های افقی و عمودی که نخ تار در آن‌ها کاملاً کشیده و ثابت است و لاجرم تنها توان بافت پارچه‌هایی با درازای محدود را دارند، پارچه‌هایی با طول و عرض بیشتر بافت.

الیاف پشم، مناسب‌ترین الیاف برای بافت در دستگاه وزنه‌ای است چراکه، درهم‌روی پرزهای الیاف پشم مانع سُرخوردن پیاپی رشته‌های پود به سمت پائین خواهد شد (Barber,1991:25).

پارچه‌بافی در شهر سوخته

شهر سوخته به عنوان یکی از مهم‌ترین محوطه‌های آغاز شهرنشینی در جنوب شرقی فلات ایران و مهم‌ترین محوطه باستانی سیستان، در کنار دلتای رود هیرمند و روی تراس رمرود واقع شده است (Tosi,1975:130). گسترش فرهنگی، سیاسی، اجتماعی و صنعتی شهر سوخته در بازه زمانی ۴۰۰ ساله از طول حیات ۱۲۰۰ تا ۱۳۰۰ ساله‌اش، آن را از شمایل یک شهرک کوچک پانزده هکتاری خارج کرده و با وسعتی نزدیک ۱۵۰ هکتار، تبدیل به یکی از بزرگ‌ترین شهرهای دوران مفرغ خاورمیانه نموده است (سیدسجادی، ۱۳۸۸: ۴۶).

شهر سوخته به سبب گنجینه بزرگی که از قطعات پارچه و بافته‌هایی مانند فرش حصیری و زنبیل، الیاف، طناب و تورهای ماهی‌گیری در اختیار پژوهشگران قرار می‌دهد، از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. استفاده گسترده از پارچه در تدفین‌های این محوطه باستانی که در هزاره سوم پ.م. شهری پررونق و بزرگ بوده است در کنار آمار حاصل از آزمایشات صورت پذیرفته بر روی قطعات پارچه‌های یافت‌شده از این محوطه که ۶۰ درصد موارد مصرف پارچه‌ها را به تهیه پوشاک مورد استفاده ساکنین

مربوط می‌نماید (سیدسجادی و دیگران، ۱۳۸۸: ۱۰)، گواه تولیدی بسیار پربار در این تپه باستانی است.

اگرچه هنوز بررسی‌هایی دقیق به منظور تأیید نظر بالا و جایابی کارگاه‌های پارچه‌بافی در این محوطه صورت نپذیرفته، کشف حجم درخور توجهی از قطعات پارچه، حصیر و طناب از قسمت بناهای یادمانی شهرسوخته و آشکارنبودن کاربری این بناهای یادمانی (سیدسجادی، ۱۳۸۸: ۵۰ـ۵۲)، احتمال استفاده از آن‌ها را برای کارگاه‌های بافت تقویت می‌کند. پارچه‌های شهر سوخته از دیدگاه شیوه‌های بافت، شامل بافت‌های تاری- پودی، حلقوی و پارچه‌های بی‌بافت مانند نمد است. همچنین تکنیک‌های پارچه‌بافی و بهره از دستگاه‌ها و ابزارهای گوناگون بافت و نیز طرح‌های متفاوت از گستردگی خیره کننده‌ای برخوردارند.

بسیاری از بررسی‌های صورت‌گرفته روی پارچه‌بافی هزاره سوم پ.م.، بر ابزار بافندگی و تکنیک‌های بافت متمرکز بوده است. چراکه در نبود منابع و اسناد مکتوب و نیز از بین رفتن نمونه پارچه‌های این دوره به سبب تجزیه ترکیبات آلی، بررسی ابزار و تکنیک‌های بافت در شناخت ماهیت نساجی هزاره سوم پ.م .راه‌گشا خواهد بود.

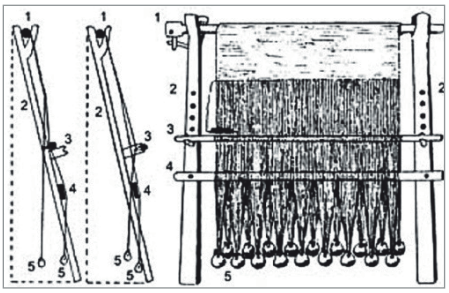
شواهد استفاده از دستگاه پارچه‌بافی وزنه‌ای در شهر سوخته

بررسی پارچه‌های به دست آمده از کاوش‌های شهر سوخته (تصویر ۱۳)، بخشی از کار مشترک گروه مطالعات زیستی موزه ملی هنرهای شرقی روم و گروه باستان‌شناسی شهر سوخته و دهانه غلامان[۱۰]، به سرپرستی دکتر منصور سید سجادی و دکتر لورنزو کنستانتینی است. گزارشات و نتایج بررسی‌هایی که این گروه ارائه داده تنها منابع مطالعاتی موجود در ارتباط با پارچه‌های شهر سوخته‌اند.

مطالعات انجام‌شده روی ۴۷ قطعه پارچه که همگی به‌جز یک نمونه، از منطقه مسکونی شهر سوخته به‌دست آمده‌اند، تاریخ پیشنهادی برای آن‌ها را به اواخر دوره دوم و اوایل دوره سوم استقرار، مربوط می‌سازد (کنستانتینی و دیگران، ۱۳۸۶: ۳۳۹). آزمایشات بیانگر آن است که تمامی نمونه‌ها از الیاف پشم تهیه شده‌اند. البته نمونه‌های دیگری که از کاوش‌های قبرستان این محوطه به‌دست آمده وجود الیافی با منشاء گیاهی را نیز تأیید می‌کنند (سیدسجادی، ۱۳۸۸: ۱۴).

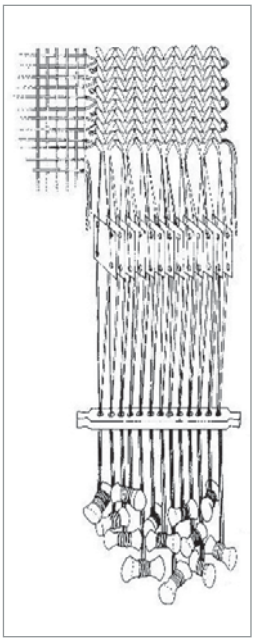
پارچه‌های شهر سوخته گستره طرح و تکنیک بافت متنوعی دارند (سیدسجادی و دیگران، ۱۳۸۸: ۱۸). طرح بافت‌های گوناگون پارچه‌های یافت‌شده از این محوطه (تصویر ۱۴)، گواهی بر استفاده از دستگاه‌های چند وردی عمودی است. بدان دلیل که موقعیت قرارگیری ورد در دستگاه‌های عمودی میان بافنده و پارچه، این امکان را ایجاد می‌سازد تا طرح‌های گسترده و پیچیده‌تری به صورتی تکرارشونده بافته شوند. برای نمونه، به منظور بافت طرح سرژه ۲/۱، استفاده از دستگاه‌هایی دست‌کم با دو ورد و برای سرژه ۲/۲، استفاده از دستگاه سه وردی ضرورت دارد. البته سرژه ۲/۲، بیش از سایر طرح‌ها با دستگاه‌های تارکشیده بافته می‌شده است (Ciszuk,2008:122).

استفاده گسترده از الیاف پشم در بافت پارچه‌های شهر سوخته و نیز رواج طرح سرژه در میان نمونه‌های به دست آمده از این محوطه (تصویر ۱۵)، فرضیه استفاده از دستگاه‌های عمودی را تقویت می‌سازد. چراکه تاکنون هیچ مدرکی دالّ بر استفاده از دستگاه‌های افقی- زمینی برای بافت پارچه‌هایی با طرح سرژه یافت نشده است و اصولاً دستگاه‌های



تصویر ۱۰. دستگاه وزنه‌ای (Hann,2005:26)

تصویر ۱۱. نخ‌های تار و وزنه‌های پارچه‌بافی انتهای دستگاه (نگارندگان).



تصویر ۱۲. چله‌کشی تارها به کمک لوحه‌بافی در دستگاه تار سنگین (Hann,2005:34)

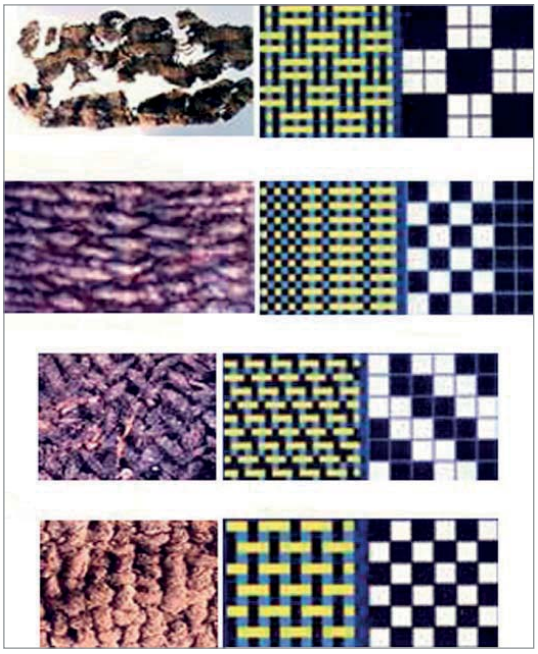
تصویر ۱۳. یکی از تکه پارچه‌های یافت‌شده در کاوش شهر سوخته (گنجینه موزه ملی ایران)

زمینی، مناسب‌ترین دستگاه به منظور بافت ساده‌اند (Ibid). معمولاً در مناطقی که کاربرد دستگاه وزنه‌ای رواج داشته استفاده از لوحه‌بافی نیز به عنوان روش اتمام کار روی پارچه‌ها مرسوم بوده است.

در میان پارچه‌های یافته‌شده در شهر سوخته، قطعه پارچه‌ای وجود دارد که ریشه‌های آذینی انتهای آن به روش لوحه‌بافی کار شده است (سیدسجادی و دیگران، ۱۳۸۰: ۲۲)، (تصویر ۱۶).

با این حال، همواره مهم‌ترین نشانه استفاده از دستگاه پارچه‌بافی وزنه‌ای، وزنه‌های به کار رفته در این دستگاه است. همان‌گونه که پیش‌تر گفته شد، وزنه‌های پارچه‌بافی در اشکال و اندازه‌های گوناگونی در مناطق مختلف دیده شده‌اند. در میان آثار به دست آمده از شهرسوخته نیز، دیسک‌هایی مدور یافت شده‌اند (Salvatori,1997:164) که قطر برخی از آن‌ها به بیش از هشت سانتی‌متر می‌رسد و ضخامتی حدود دو سانتی‌متر دارند (تصویر ۱۷). شاید بتوان درباره آن‌ها به عنوان وزنه‌های بافندگی و شاهدی بر استفاده از دستگاه بافندگی وزنه‌ای، مطالعهٔ بیشتری کرد.

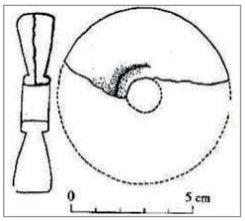
در گذشته، بسیاری از ابزار پارچه‌بافی مانند وزنه‌های بافندگی و مهره‌های دوک نخ‌ریسی به عنوان ابزار شمارش و نشانه‌های پیشانوشتاری یا زیورآلات تفسیر می‌شده‌اند (Wattenmaker,1998:146). در محوطه یادشده نیز، دیسک‌های مدور بیشتر باعنوان ابزارهای محاسباتی معرفی شده‌اند (سیدسجادی، ۱۳۸۵: ۲۱) و در دسته‌بندی ارائه‌شده به عنوان نوعی ابزار کنترل قدرت در کنار مهر، اثر مهر و سرپوش‌های مهرشده در ردیف ابزار مربوط به بازرگانی و کنترل اقتصادی جای گرفته‌اند (سیدسجادی، ۱۳۸۸: ۵۱). بقایای حصیر و طناب کشف‌شده همراه با این دیسک‌ها و نیز کشف دیسک‌های گلی و مهرشده کوچکی که به عنوان ابزار مهر و موم روی دهانه ظروفی با حجم کم استفاده می‌شده‌اند، این احتمال را مطرح ساخته‌است که شاید دیسک‌های بزرگ‌تر یافت‌شده به منظور مهر و موم کردن در انبارها و ظروف بسیار بزرگ انباری، کاربرد داشته‌اند (شیرازی، بی‌تا: ۱۳). حال آنکه روی این دیسک‌ها، اثری از مهر دیده نمی‌شود.



تصویر ۱۴. نمونه بافت‌های شهر سوخته
(سیدسجادی و دیگران، ۱۳۸۸ :۱۸)

تصویر ۱۵. نمونه‌بافت سرژه به‌دست آمده از شهر سوخته (سیدسجادی و دیگران،۱۳۸۸ :۱۸)

تصویر ۱۶. نمونه ریشه‌های آذینی ایجادشده توسط لوحه‌بافی
(سیدسجادی و دیگران، ۱۳۸۸: ۲۲)



تصویر ۱۷. طراحی دیسک‌های مدور یافته‌شده از شهرسوخته
(Salvatori,1997:164)

نتیجه‌گیری

بر پایه آنچه آورده شد، در هزاره سوم پ.م. به واسطه دگرگونی‌های بزرگی که چهره جوامع را تغییر داد و نیز رشد ارتباطات تجاری که شرایط انتقال سریع‌تر دست‌آوردهای تمدنی را میان سرزمین‌ها فراهم آورد همچنین، افزایش جمعیت و دارایی جوامع که نیاز به تولید انبوه را مطرح ساخت، ساز و کار مورد نیاز در قالب کارگاه‌های تولیدی به جای تولید خانگی و استفاده از دستگاه‌های پارچه‌بافی بزرگ نمود پیدا کرد. در عصر مفرغ گردانندگان این کارگاه‌ها در هر منطقه‌ای به منظور تولید بیشتر به فراخور مواد اولیه در دسترس، نوعی از دستگاه‌های پارچه‌بافی افقی- زمینی، عمودی دو محوری یا وزنه‌ای را برگزیدند.

در مصر هزاره سوم پ.م.، دستگاه‌های افقی- زمینی مناسب‌ترین دستگاه برای بافت پارچه‌های کتانی با طرحی ساده و بسیار ظریف تشخیص داده شد. در میان‌رودان و سوریه به سبب استفاده از الیاف پشم که امکان رنگرزی و تولید پرده‌های نقش‌دار را فراهم می‌آورد، به‌کارگیری دستگاه‌های عمودی دو محوری توجه همگان را برانگیخت. البته شواهدی دالّ بر استفاده هم‌زمان از دستگاه‌های افقی- زمینی نیز در میان‌رودان به‌دست آمده است. ورود دستگاه دو محوری عمودی به مصر از نیمه هزاره دوم پ.م. رخ می‌دهد. در مدیترانه شرقی و آناتولی نیز شواهد به‌کارگیری دستگاه‌های وزنه‌ای در محوطه‌های بازمانده از این دوره به چشم می‌خورد.

در این میان، فرض استفاده از دستگاه‌های پارچه‌بافی وزنه‌ای در شهرسوخته در هزاره سوم پ.م. به چند دلیل تقویت می‌شود:

- یافتن دیسک‌های گردی که شاید به عنوان وزنه‌های پارچه‌بافی در شهر سوخته کاربرد داشته‌اند.
- میزان بالای استفاده از الیاف پشم در پارچه‌های این شهر باستانی.
- طرح بافت‌های پیچیده پارچه‌های یافت‌شده.
- کشف نمونه‌هایی که استفاده از ریشه‌های تزئینی ایجادشده به کمک روش لوحه‌بافی را در پارچه‌های شهرسوخته نشان می‌دهد.

پی‌نوشت

1. Barber
2. Tabby
3. Ebla
4. Tapestry
5. Alaca Hüyük
6. Alishar
7. Mersin
8. Trsos
9. Troy II

۱۰. محلی باستان‌شناختی در منطقه سیستان، حدود دو کیلومتری روستای قلعه نو و حدود ۴۴ کیلومتری شهر زابل است.

منابع و مآخذ

- توحیدی، فائق (۱۳۹۰)، **مبانی هنرهای فلزکاری، نگارگری، سفالگری، بافته‌ها، منسوجات، معماری، خط و کتابت**، تهران: میراث کتاب.
- سیدسجادی، سیدمنصور (۱۳۸۵)، **شهر سوخته آزمایشگاهی بزرگ در بیابانی کوچک**، زاهدان: پایگاه میراث فرهنگی و گردشگری شهر سوخته.
- سیدسجادی، سیدمنصور؛ هلالی اصفهانی، هاله و لورنزو، کنستانتینی (۱۳۸۸)، **پارچه‌های شهر سوخته و فرهنگ پوششی آن**، زاهدان: سازمان میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری استان سیستان و بلوچستان.
- سیدسجادی، سیدمنصور (۱۳۸۸). **مجموعه مقالات شهر سوخته ۱**، زاهدان: اداره کل میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری استان سیستان و بلوچستان.
- شیرازی، روح‌الله (بی‌تا). **شهر سوخته**، زاهدان: اداره کل میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری سیستان و بلوچستان.
- عباس‌نژاد سرشتی و رحمت، حسن فاضلی نشلی (۱۳۸۵). فرایند فلزکاری در جنوب شرقی ایران در هزاره‌های چهارم و سوم پ.م.: ساز و کارهای اقتصادی، اجتماعی و سیاسی، **تاریخ و علوم اجتماعی**، (۲)، ۹۸ـ۸۱.
- کنستانتینی، لورنزو؛ لوردانا کنستانتینی بیاستی، متیو دله دونه؛ سیدمنصور سیدسجادی و سیریو، سرتیکا (۱۳۸۶)، بقایای پارچه پیداشده از کاوش‌های ۱۳۷۸ تا ۱۳۸۴، ترجمه سیدمنصور سیدسجادی، گزارش‌های باستان‌شناسی ۷، ج ۱، **مجموعه مقالات نهمین گردهم‌آیی سالانه باستان شناسی ایران**، تهران: پژوهشگاه سازمان میراث فرهنگی صنایع دستی و گردشگری.
- ملک شهمیرزادی، صادق (۱۳۸۲)، **ایران در پیش از تاریخ**، تهران: سازمان میراث فرهنگی.

- Allgrove, J. M. (2003). Industries of the Near East and Europe Prehistory. In D. Jenkins (ed), **The Cambridge History of Western Textiles**. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 30 – 35.
- Barber, E. J. W. (1991). **Prehistoric Textiles: The Development of Cloth in the Neolithic and Bronze Ages with Special Reference to the Aegean**. Princeton: Princeton University Press.
- Bier, C. (1995). Textile Arts in Ancient Western Asia. In Jack M. Sasson et al. (eds), **Civilizations of the Ancient Near East**. New York: Charles Scribner`s Sons, pp. 1532-1585.
- Broudy, E. (1979). **The Book of Looms: A History of the Handloom from Ancient Times to the Present**. London: University Press of New England.
- Ciszuk, M. and Hammarlund, L. (2008). **Roman Looms: A Study of Craftsmanship and Technology in the Mons Claudianus Textile Project**. Valencia: Universidad de Valencia.
- Cooper, L. (2006). **Early Urbanism on the Syrian Euphrates**. London: Routledge.
- Forbes, R. J. (1955). Studies in Ancient Technology. **Business History Review** (3), 194-215.
- Gleba, M. (2011). **Textiles Studies: Sources and Methods**. London: University College.
- Hann, M. A. and Thomas, B. G. (2005). **Patterns of Culture Decorative Weaving Techniques (**The Ars Textrina Series, No. 36). Leeds: ULITA.
- Kipfer, B. A. (2007). **Dictionary of Artifacts.** Malden: Blackwell Publishing.
- Lamberg-Karlovsky, C. (1969). Tepe Yahya. **Iran**, 7, pp. 163-168.
- Mallett, M. (1990). A Weavers View of the Çatal Hüyük Controversy. **Oriental Rug Review**, 10 (6): 32-4.
- Martensson, L. Andersson, E. Nosch, M. L. and Batzer, A. (2007). **Technical Report Experimental Archaeology**, **Part 3: Loom Weights, Tools and Textiles, Texts and Contexts.** Copenhagen: CTR.

- Negev, A. and Gibson, S. (2001). **Archaeological Encyclopedia of the Holy Land**. New York: Continuum International Publishing Group.
- Potts, D. T. (1997). **Mesopotamian Civilization: The Material Foundations**. New York: Cornell University Press.
- Salvatori, S. and Vidale, M. (1997). **Shahr-i- Sokhta 1975-1978 Central Quarters Excavations: Preliminary Report**. Roma: IsIAO.
- Schaefer, G. (1938). The Loom. **CIBA Review**, 16: 542-569.
- Schuette, M. (1956). Tablet Weaving. **CIBA Review**, 117: 2-29.
- Tosi, M. (1975). A Topographical and Stratigraphical Perplus of Shahr-i- Sokhte. **Proceedings of IVth Annual Symposium on Archaeological Research in Iran**, 130-158.
- Waetzoldt, H. (1972). **Untersuchungen zur neusumerischen Testilindustrie, Studi economici e tecnologici I**, Rome: Centro per le Antichità e la Storia dell'Arte del Vicino Oriente.
- Wattenmaker, P. (1998). Craft Production and Social Identity in Northwest Mesopotamia. **Archeological Papers of the American Anthropological Association**, 8 (1): 47–55.
- Wild, J. P. (2003). Anatolia, Mesopotamia and the Levant in the Bronze Age, 3500-1100 B.C, In D. Jenkins (ed.), **The Cambridge History of Western Textiles**, Cambridge: Cambridge University Press, pp.43-52.

دریافت مقاله: ۹۲/۸/۲۷
پذیرش مقاله: ۹۳/۷/۱۹

دوفصلنامه علمی- ترویجی پژوهش هنر
سال چهارم، شماره هشتم، پائیز و زمستان ۱۳۹۳

آرایه‌های سردر مسجد جورجیر اصفهان

سمیرا حدادی شعار ثابت* قباد کیانمهر** بهاره تقوی‌نژاد***

چکیده

آل بویه، سلسله‌ای ایرانی‌نژاد و شیعی مذهب که ازلحاظ نیرو و وسعت قلمرو حکومت، قوی‌ترین سلسله طی سده‌های چهارم و پنجم هجری قمری، پیش از حضور سلاجقه به شمار می رود؛ زمینه‌ساز تحولات فرهنگی و هنری بسیاری در ایران به‌ویژه شهر اصفهان شد. یکی از اقدامات عمرانی این دوره ساخت بنای مسجد جورجیر/ جامع صغیر است. متأسفانه آنچه امروزه از این مسجد برجای مانده، سردر باشکوهی است که یکی از چهار در ورودی مسجد حکیم (۳۷۰۱-۷۶۰۱ هـ .ق.) قلمداد می‌شود. تزئینات آجرکاری این سردر، با انبوه نقش‌مایه‌های متنوع هندسی و گیاهی، در نوع خود بی‌نظیر است و به جرأت می‌توان گفت مشابه آن را در جای دیگر نمی‌توان یافت. بنابر آنچه بیان شد هدف پژوهش حاضر، معرفی و جانمایی نقوش آجرکاری سردر مسجد جورجیر با بهره‌گیری از روش تاریخی- توصیفی و براساس منابع مکتوب و مشاهدات میدانی نگارندگان است. درواقع در این پژوهش تلاش شده تا گامی هرچند کوچک در راستای شناسایی، حفظ و احیای آرایه‌های تزئینی سردر جورجیر، به عنوان نمونهٔ منحصر به فردی از بناهای برجای مانده از دوره آل بویه در ایران، برداشته شود.

کلیدواژگان: آل بویه، سردر جورجیر، آجرکاری، نقش‌مایه.

* کارشناس‌ارشد صنایع دستی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اصفهان. hadadi.jnewe186@yahoo.com
** استادیار، دانشکده صنایع دستی، دانشگاه هنر اصفهان.
*** مربی، دانشکده صنایع دستی، دانشگاه هنر اصفهان.

مقدمه

حکومت آل بویه از نظر قدرت و وسعت قلمرو به‌ویژه شکوفایی فرهنگی و تأثیر آن بر فرهنگ و هنر ایرانی اسلامی، دارای اهمیت است. آل بویه اگرچه نه به اندازه صفویان، ولی مقدم بر آنان در شکل‌گیری هویت ایرانی بعد از اسلام سهیم بوده و در پیونددادن اندیشه‌های مملکت‌داری ایرانی- اسلامی، بردباری مذهبی و ترویج خردگرایی شیعه نقش داشته است. معرفی این حکومت برای جامعه هنری امروز به‌منظور شناخت هنر اسلامی- ایرانی، جای بسی تأمل دارد. اما متأسفانه از این دوره اسناد و مدارک تصویری بسیار اندکی باقی مانده است. از بناهای تاریخی دوران آل بویه که منبع مناسبی برای تحقیق و پژوهش به شمار می‌روند، می‌توان به مسجد جامع اصفهان[۱]، جامع جورجیر و جامع نائین اشاره نمود. مسجد جامع جورجیر (متعلق به قرن چهارم هجری قمری) در محل فعلی مسجد حکیم[۲] متعلق به دوره صفویه قرار داشته که امروزه به جز سردری در ورودی شمال غربی، چیزی برجای نمانده است[۳]. این سردر باشکوه، دارای آرایه‌های آجری در تلفیق با گچ است که نمونه منحصر به فردی از معماری و تزئینات آل بویه را به نمایش می گذارد. پژوهش حاضر با هدف مستندنگاری نقوش این سردر تاریخی شکل گرفته و درصدد پاسخ‌گویی به این پرسش است که تنوع آرایه‌های آجری و محل اجرای آن‌ها در این سردر، چگونه است. از همین‌رو، پس از اشاره مختصری به تاریخ و هنر و معماری دوره آل بویه، جدول‌هایی ارائه شده که مطالب آن‌ها به معرفی و آنالیز آرایه‌های آجری اختصاص دارد.

پیشینه پژوهش

در منابعی گوناگون همچون کتاب‌ها و مقالات، به تاریخچه سردر مسجد جورجیر و همچنین تطبیق آن با آثار معماری قبل و بعدش اشاره شده است. برجسته‌ترین این منابع بدین قرار است: *هنرفر* (۱۳۷۳) در "از مسجد جامع دیلمی جورجیر تا قبّه سلجوقی تاج الملک" به طور مختصر به بیان تاریخچه سردرمسجد جورجیر و چگونگی کشف آن دست زده است. همچنین *شهلا افشار نادری* (۱۳۷۴) در "سردر مسجد جورجیر اصفهان" نقوش این سردر تاریخی را به صورت تطبیقی با بناهای دوره ساسانی و مسجد جامع نائین بررسی کرده است. *اصغر منتظر القائم* (۱۳۸۶) نیز، به بررسی تأثیر معماری سردر مسجد جورجیر در آثار معماری دوره سلجوقی دست زده است. ضمن اینکه، کتابی هم در این زمینه باعنوان "خیال خاک" از سوی سازمان فرهنگی تفریحی شهرداری اصفهان (۱۳۸۵) تنظیم شده که نویسنده در آن، آلبومی از آنالیز نقوش سردر را ارائه نموده است.

براساس مطالعات نگارندگان در منابع موجود، این‌چنین دریافت شد که آرایه‌های متنوع هندسی، گیاهی و ... آجرکاریِ سردر تاریخی جورجیر، چنان که درخور آن است از لحاظ بصری معرفی نشده یا محل و ترتیب قرارگیری آن‌ها در این سردر مشخص نیست. بنابراین، در این مقاله سعی شده طرح گسترده و خطی‌شده از نمای سردر همراه با تفکیک هر یک از بخش‌ها و نقوش آجرکاری که در آن‌ها به کار رفته، ارائه گردد. این تلاش، گامی درراستای مستندنگاری آرایه‌های آجری این بنا خواهد بود چراکه خطر نابودی آن بر اثر عوامل مخرب فیزیکی و طبیعی، تهدیدی است که بر ضرورت پرداختن به این موضوع تأکید می‌کند.

روش پژوهش

نوع پژوهش انجام‌شده تاریخی- توصیفی و روش گردآوری مطالب آن، به صورت کتابخانه‌ای و مشاهدات میدانی نگارندگان بود. درادامه پژوهش، نمای سردر به طور گسترده در نرم‌افزار اتوکد طراحی شد و برای درک بهتر مخاطبان در زمینه محل قرارگیری آرایه‌های آجری، این نما، به بخش‌های متعددی تقسیم گردید و نقوش گیاهی، هندسی و ... آن‌ها در جدول‌هایی، جداگانه معرفی شده‌اند.

مروری اجمالی بر تاریخ آل بویه

بوئیان یا آل بویه (۴۵۴-۳۲۰ هـ‌ق./ ۱۰۶۲-۹۳۲ م.)[۴] سلسله‌ای مهم است که حلقه اتصال استیلای اولیه اسلام در ایران و فتوحات ترکان را در قرن پنجم هجری قمری تشکیل می‌دهد[۵]. این سلسه، نام خود را از بُوَیه[۶]/ بویه[۷] گرفت که پدر بنیانگذاران آن، علی، حسن و احمد بودند (کاهن، ۱۳۸۳: ۳۱). البته در رابطه با نَسَب خاندان بویه، مطالب مختلفی بیان شده که از مهم‌ترین آن‌ها، انتساب ایشان به پادشاهان ایران همچون شاهپور بن اردشیر[۸]، بهرام گور[۹] و یزدگرد ساسانی[۱۰] است. همچنین در برخی منابع دیگر، بوئیان را از خاندان‌های اقوام دیلم می‌دانند[۱۱]. عده‌ای نیز معتقدند که آل بویه از اهالی دیلم/ دیلمان نبودند[۱۲] و به سبب سکونت پدران خود در این منطقه، آن‌ها را جزء دیلمیان به شمار آورده‌اند (رویگر، ۱۳۸۷: ۲۳ و ۲۴). به هر روی، ادعای نسب آل بویه به پادشاهان ایران ساسانی نشان می‌دهد که حتی در قرون اولیه اسلام نیز، پیوند با ساسانیان می‌توانسته در ذهن عامه مردم در تمامی نواحی ایران، نوعی شرف و افتخار را به همراه داشته باشد (جعفریان، ۱۳۷۸: ۱۲۳و ۱۲۴؛ ترکمنی آذر، ۱۳۸۸: ۲۳۶). عصر آل بویه[۱۳] را می‌توان به سه دوره تقسیم کرد: ۱. آغازین (۳۶۵-۳۳۳ هـ.ق.) ۲. امپراطوری (۴۰۰-۳۶۵ هـ.ق.) ۳. افول و سقوط (۴۴۳-۴۰۰ هـ.ق.).

دوره آغازین؛ قدرت و فرمان‌روایی به دست سه پسر بویه و انتقال آن به پسرانشان، بختیار پسر معز الدوله و عضد الدوله پسر رکن الدوله است. دوره امپراطوری؛ با نشستن عضدالدوله[۱۴] بر مسند قدرت در بغداد و سپس در شیراز شروع شد و با حکومت پسرانش، صمصام الدوله (۳۷۵-۳۷۱ هـ.ق.)، شرف الدوله (۳۷۷-۳۷۵ هـ.ق.) و بهاء الدوله (۴۰۰-۳۷۷ هـ.ق.) ادامه یافت. عضد الدوله تمامی نواحی تحت مالکیت آل بویه در عراق تا جنوب ایران حتی عمان را متحد ساخت درحالی که هنگام حکومتش، این سلسله بالاترین درجه وحدت و قدرت را داشت. چنان که با درگذشت وی، منازعات داخلی و بروز اختلاف میان پسرانش منجر به تفرقه میان اعضای این سلسله گردید و آغاز سقوط این خاندان را رقم زد. تصرف ری و جبال به دست سلطان محمود غزنوی (۴۲۰ هـ.ق.) و ناتوان‌شدن بوئیان دربرابر یورش طغرل سلجوقی و کردان شبانکاره، از جمله علت‌های برافتادن[۱۵] این سلسله به شمار می‌رود (بوسورث، ۱۳۷۱: ۱۵۲و ۱۵۳).

اوضاع اجتماعی و فرهنگی دوره آل بویه

حکومت آل بویه، نقطه عطف سیاسی در روابط ایران و بغداد و آغازی بر ورود خلفای عباسی به دوره ضعف سیاسی و از دست دادن اقتدار معنوی و دنیوی عباسیان است (ترکمنی آذر، ۱۳۸۵: ۸۴). در مدت حکومت آل بویه که بیش از ۱۲۰ سال به طول انجامید، اداره کشور در دست ایرانیان بود و نواحی مرکزی، شمالی، مغرب و جنوب ایران و همچنین عراق عرب را فرمان‌روایان ایرانی اداره می‌کردند (آذری و دیگران، ۱۳۵۰: ۱۴۹). شکوفایی فرهنگی جهان اسلام در خلال حکومت آل بویه، کوششی آگاهانه برای جذب و انتقال میراث فکری تمدن باستان بود. درواقع در این دوره، احیای معارف و ادب قدیم و رشد فرهنگی در مهد تمدن اسلامی صورت پذیرفت. به‌گونه‌ای که تاریخ‌نگاران از این دوره باعنوان رنسانس اسلامی و دوره اوج تمدن میانه اسلام یاد کرده‌اند (کرمر، ۱۳۷۵: ۳۴). در دوره یادشده، دو جریان متضاد که هم‌زیستی آن‌ها طی سده‌ها یکی از ویژگی‌های شاخص ایران به‌شمار می‌رفت، بر حیات فرهنگی غلبه داشت: یکی فرهنگ اسلام‌خواهی عربی بود با مرکزیت بغداد که در کانون‌های عمدهٔ فلسفی، مذهبی و علمی منطقهٔ شمال شرق با متفکران و اندیشمندانی جهانی همچون فارابی، رازی و ابن‌سینا جریان داشت و دیگری، روند فرهنگ ایرانی بود با مناطقی مشابه که شاهد ظهور فارسی جدید و شعر نخستین فارسی و سنت حماسی ایران بود و در شاهنامه فردوسی جلوه یافت (اتینگهاوزن و گرابر، ۱۳۷۸، ۲۹۷و ۲۹۸). در دوران به قدرت رسیدن آل بویه، شعائر شیعه علنی شد و علمای بزرگ شیعی، از این فرصت بهره برده و آثار مهمی را در زمینه معارف شیعی پدید آوردند (زوار، ۱۳۹۰: ۲۴). ضمن اینکه آنان درصدد تلفیق آداب ایرانی و دیانت اسلامی از نوع شیعی هم بودند (ترکمنی آذر، ۱۳۸۵: ۹۵). دراین باره، منابع تاریخی از مدارای حاکمان آل بویه با گروه‌های دینی و مذهبی که ناشی از سیاست تساهل و تسامح در برخورد با ادیان و مذاهب مختلف است، حکایت می‌کند (مفتخری و دیگران، ۱۳۹۱: ۹۷و ۹۸).

هنر و معماری در دوره آل بویه

در این دوره هنرهای مختلفی نیز رشد کرد و شکوفا گشت. از مهم‌ترین آن‌ها می‌توان به نسخه‌های متعددی از قرآن باوجود جنگ‌ها و آتش‌سوزی‌ها، منسوجات[۱۶] و ضرب سکه اشاره نمود. از شاهکارهای کتاب‌آرایی دوره آل بویه، قرآن منحصر به فرد علی بن هلال مشهور به ابن بوّاب است که آن را در بغداد در سال ۳۹۱ هـ.ق. به خط نسخ کتابت کرده است. این قرآن به واسطه تنوع در عناصر تزئینی، ارائه نقش‌مایه‌های پیش از اسلام در قالبی نو، مطابقت آن با جهان‌بینی اسلامی و استفاده از عناصر شیعی همچون نام علی (ع)، درود و سلام بر آل محمد (ص) و تقسیم‌بندی‌های چهار و دوازده‌گانه، الگویی مناسب برای تذهیب‌گران دوره‌های بعدی به شمار می‌رود (خزائی، ۱۳۸۱: ۱۱-۱۳). قدیمی‌ترین نسخه کتاب صور الکواکب که در کتابخانه بادلیان نگهداری می‌شود، مربوط به فرزند عبدالرحمن صوفی است که بیست و شش سال بعد از مرگ پدر در ۴۰۱ هـ.ق.، آن را استنساخ و مصور کرده است (خزائی، ۱۳۷۹: ۲۸). حمایت حاکمان آل بویه از هنر- صنعت پارچه‌بافی[۱۷] از گونه ابریشمی و نخی، در قالب لباس حاکمان، خلعت‌های ابریشمی نفیس برای پاداش به زیردستان، تزئین کاخ‌ها با بافته‌های مجلل و همچنین به عنوان کالایی بازرگانی، منجر به اعتلای این هنر گردید (پیگولوسکایا و دیگران، ۱۳۶۳: ۲۹۰-۲۹۲). در بعضی از این قطعات، اشکال هندسی، خط کوفی، حاشیه‌هایی منقوش از حیوانات یا دایره‌هایی که در آن‌ها پرندگان و حیوانات در اطراف درخت زندگی قرار دارند، مشاهده می‌شود (مکداول، ۱۳۷۴: ۱۵۷و ۱۵۸؛ برزین، ۱۳۴۶: ۴۸). مسکوکات آل بویه نیز به واسطه فراوانی القاب همچون بزرگ و شاهنشاه، اسامی، ضراب‌خانه‌ها، نحوه مناسبات شاهزادگان شاخه‌های متعدد آل بویه با یکدیگر و دست‌نشاندگانی که حاکمیت‌شان را به رسمیت می‌شناختند و همچنین وسعت قلمرو آن‌ها، گنجینه‌ای از اطلاعات ارزشمند را به دست می‌دهد (سرفراز و آورزمانی، ۱۳۷۹: ۱۹۷؛ براون، ۱۳۷۴: ۱۹۷). معماری در دوره حکومت آل بویه را می‌توان سرآغاز شیوه نوینی از معماری به نام شیوه رازی دانست که خصوصیات معماری ایران باستان و اسلام را در خود جای داده است (پیرنیا، ۱۳۶۹: ۱۴۳). تا پیش از

ایجاد این سبک، ساختمان‌ها از آجر و سنگ ساخته می‌شدند و سطوح نیز با گچ پوشیده شده و کیفیت خوبی نداشتند. سبک معماری رازی با بهره‌گیری از طرح فضاهای جدیدتر و سازه‌های قوی‌تر، آثار هنری درخور توجهی به وجود آورد که نمایانگر پیشرفت معماران این دوره در چگونگی استفاده از آجر و سنگ بود. معماران و مهندسان مبدع سبک رازی پس از رواج این شیوه هنری به ترمیم بناها و ساختمان‌های بزرگ قلمرو آل بویه دست یازیدند. طی فرمان‌روایی آل بویه و امرای کاکویه، اجزایی به مسجد جامع اصفهان افزوده شد و تزئیناتی در نمای ساده و داخل ساختمان از آجر اجرا گردید (پیرنیا، ۱۳۸۲: ۱۴۶). از دیگر آثار مهم معماری این عهد، سردر مسجد جورجیر اصفهان است که از تزئینات آجرکاری بسیار زیبایی برخوردار است. قلعه طبرک (تبرک)[۱۸] اصفهان و پل‌بند امیر در فارس[۱۹]، دو کتیبه به نام عضدالدوله در کاخ داریوش (تخت‌جمشید)، بازسازی و تعمیر مشاهد متبرکه از دیگر اقدامات و آثار معماری و کتیبه‌های منسوب به دوره آل بویه است (پوپ، ۱۳۸۷: ۱۴۲۵و۱۴۲۶؛ کیانی، ۱۳۷۹: ۴۶؛ شرودر، ۱۳۸۷: ۱۴۲۴و ۱۴۲۵؛ مخلصی، ۱۳۸۳: ۹۶-۱۰۲).

مسجد جورجیر

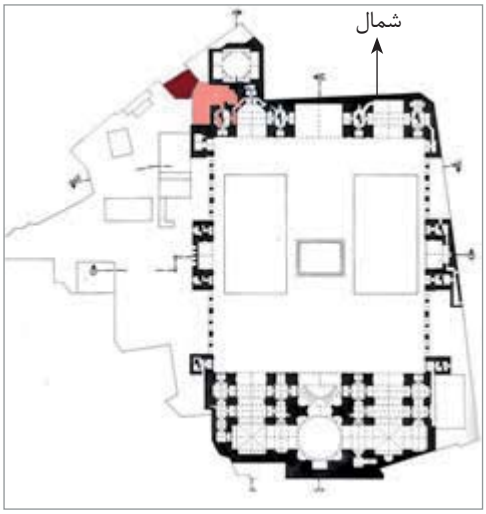
مسجد جامع صغیر معروف به جورجیر (۳۷۵-۳۵۰ هـ.ق./ ۹۸۵-۹۶۰ م.)، به دست کافی الکُفّات/ الکُفاة *صاحب بن عبّاد*[۲۰] یکی از وزیران مشهور آل بویه در اصفهان احداث شد. در کتاب "ترجمه محاسن اصفهان"، این مسجد بدین گونه معرفی شده که دارای شبستان‌ها، خانقاه‌ها، کتابخانه، مدارسی برای فقها و مجالسی برای ادبا و محل‌هایی برای شعرا، صوفیان و قاریان قرآن بوده است. همچنین، راجع به مزیت جامع صغیر نسبت به جامع کبیر (مسجد جامع اصفهان) یادآور می‌شود که گل رسی که مسجد جامع صغیر از آن ساخته شده، محکم‌تر از آن است که در ساختمان مسجد جامع کبیر به کار رفته و درنتیجه از لحاظ بلندی و استحکام، مسجد جامع صغیر نسبت به جامع کبیر برتری دارد. ضمن اینکه، از مناره‌ای به ارتفاع صد ذراع (هفتاد ذراع) ساخته‌شده با خشت خام و گل نیز نام برده شده است (مافروخی، ۱۳۸۵: ۹۰؛ آذری و دیگران، ۱۳۵۰: ۱۳۹؛ گدار، ۱۳۷۱، ج ۴: ۴۵؛ لسترنج، ۱۳۷۳: ۲۲۰). امروزه در محل این مسجد و مجاورت آن، مسجد حکیم از دوره صفویه برجاست. مسجد حکیم دارای چهار ورودی و خروجی شامل درهای شمال و شمال غربی، جنوب شرقی و جنوب غربی است لیکن تنها اثر باقی‌مانده از مسجد جورجیر، در ورودیِ شمال غربیِ مسجد حکیم قرار دارد (هنرفر، ۱۳۸۱: ۶۹ و ۷۰). سردر یادشده[۲۱] از نمونه‌های بسیار نفیس آجرکاری و گچ‌بری در نیمه دوم قرن چهارم ه.ق. است که آذر سال ۱۳۳۳ هـ.ش.[۲۲]، به دلیل بارش شدید باران به مدت ۲۲ روز در اصفهان، از لابلای قشر ضخیمی از کاهگل هویدا گشت. گزارش این اکتشاف، در روزنامه‌ها و مجلات داخل و خارج ایران انتشار یافت و سردر جورجیر به جهانیان معرفی شد (همان: ۷۱؛ هنرفر، ۱۳۷۳: ۶۸).

مشخصات سردر جورجیر

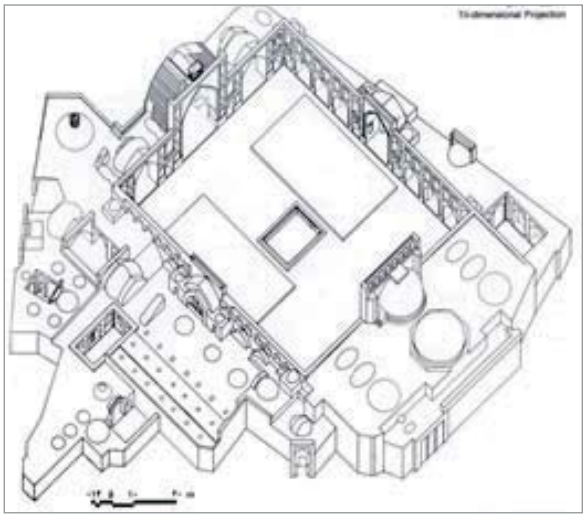
سردرمسجد جورجیر،[۲۳] شامل یک در ورودی با قوسی بزرگ بر فراز آن است که در سمت راست و چپ این در اصلی، دو درگاه محرابی مانند و چندین ستون تزئینی به صورت قرینه ساخته شده‌اند (پیرنیا، ۱۳۶۹: ۳۸۷). در قسمت در ورودی و قوس بزرگ آن و ستون‌ها، تزئینات به‌کاررفته شامل آجرکاری و گچ‌بری است. تزئینات آجری براساس نقوش هندسی اجرا شده‌اند و گچ‌بری براساس خط کوفی و نقوش گیاهی (منحنی) است. شایان یادآوری است که ترکیب و تلفیق نقوش هندسی (زاویه‌دار) و نقش‌مایه‌هایی با خطوط منحنی (گیاهان) در این بنا، آن را اثری منحصر به فرد گردانیده است. سردر جورجیر، دارای پنج جرز فرورفته و برجسته است که به تناسب فضاهای ایجادشده، تزئیناتی در آن‌ها تعبیه شده و ریتم منظمی پدید آمده که چشم بیننده را در کل بنا به گردش وا می‌دارد. این ویژگی، یکی از نقاط قوت این سردر محسوب می‌شود. آنچه درادامه آورده می‌شود، شرح نقوش اجراشده در این سردر تاریخی است.

معرفی نقوش و محل اجرای آرایه‌های آجری سردر جورجیر

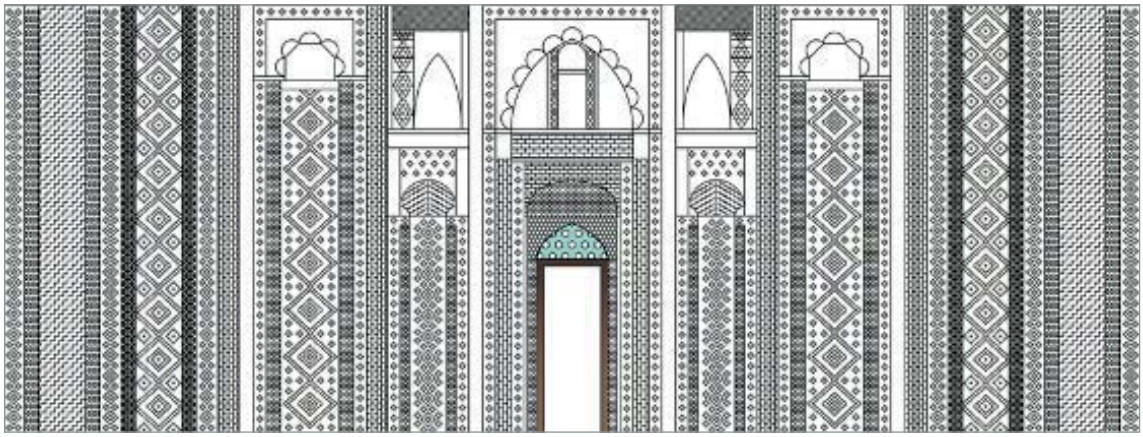
از ابتدای سمت راست سردر، جرز مسطحی وجود دارد با نقش هندسی کنگره‌دار به نام لوز هشت رگیِ یک چلیپا که در تمام سطح دیوار از پائین به بالا تکرار می‌شود. بعد از آن، جرز نیم دایره‌ای قرار دارد که به صورت جفت اجراشده، نسبت به سطح جرز برجستگی دارد و با نقش شش‌ضلعی تند آراسته شده است. در قسمت فرورفتگی جرزها، نقش شمعدان هفت شاخه و یک کتیبه بالای شمعدان و سپس دوگل روی کتیبه وجود دارد که به طور متناوب در این قسمت قرار دارد. متأسفانه قسمتی از این نقوش از بالای جرز از بین رفته است. همچنین، جرز برجسته یا بیرون‌زده‌ای وجود دارد که همان نقش لوز هشت رگیِ یک چلیپا در آن تکرار شده است و درادامه روی جرز برجسته، نقش هندسی شش و راست خفته وجود دارد. در قسمت فرورفتگی جرز، نقشی باعنوان لوز پانزده رگیِ سه‌تو هست که این نقش هم بطور متناوب در سطح جرز اجرا شده است. در قسمت برجسته جرز نیز، مجدداً نقش لوز هشت رگیِ یک چلیپا از بالا تا پائین تکرار شده و درادامه، نقش گره موج در دو طرف طاق اصلی دیده می‌شود (جدول ۱ و تصویر ۵).



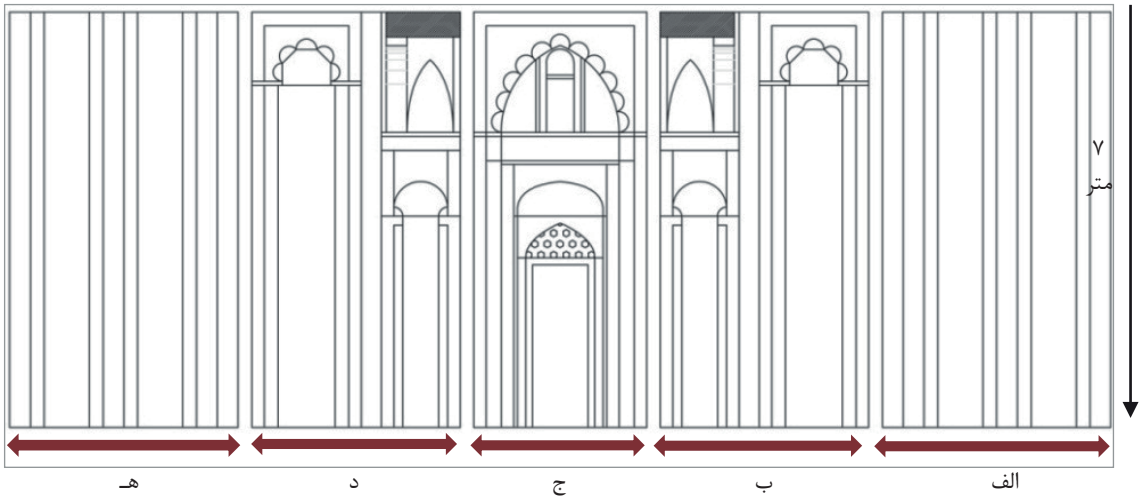
تصویر ۱. پلان و جانمایی سردرمسجد جامع جورجیر در مسجد حکیم
(عقابی، ۱۳۷۸: نقشه ۹۲)



تصویر ۲. نمای سه‌بعدی مسجد حکیم
(حاجی قاسمی، ۱۳۷۵: ۴۴)



تصویر ۳. طرح خطی نما و نقوش آجرکاری سردر جورجیر (نگارندگان)

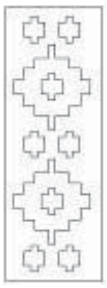
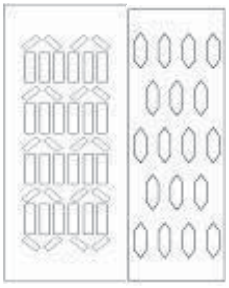
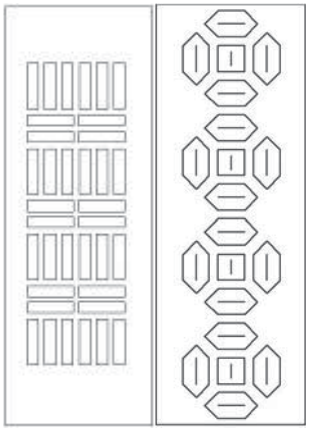
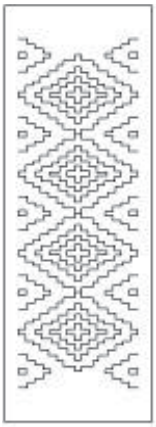
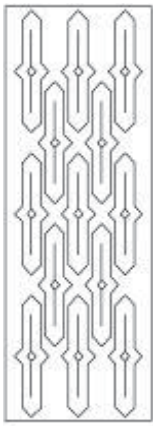


تصویر ۴. طرح خطی نمای سردر جورجیر با تفکیک قسمت‌های مختلف سردر (نگارندگان)
الف. جرز بیرونی سمت راست، ب. جرز داخلی پهلوی راست، ج. جرز رو به رو (شامل چفدها و پیل پوش‌ها)، د. جرز داخلی پهلوی چپ، هـ جرز بیرونی پهلوی چپ.

نمای کلی قسمت ابتدایی جرز داخلی پهلوی راست، به فرم محرابی بوده که نقش به‌کاررفته روی آن چلیپا نامیده می‌شود. این نقش، به صورت حاشیه‌ای دورتادور محراب بطور متناوب اجرا شده است. دو جرز نیم‌دایرهٔ برجسته در دو طرف طاق و زیر محراب قرار دارد که نقش اجراشده روی آن‌ها شش و چهار (صابونک) خوانده می‌شود. نقش یادشده، در ردیف‌های عمودی به موازات یکدیگر، به صورت یک در میان؛ یک ردیف با شش‌ضلعی و ردیف دیگر با چهارضلعی آراسته شده است. در فضای میانی محراب که به صورت فرورفته است، نقش لوزی دو حمیل دوتو، اجرا شده است. زیر محراب نیز، دو ردیف خطوط موازی به نام پیچازی ممتد وجود دارد. داخل طاق‌نمای محراب، خطوط پهنی هست که گاهی با یک شکستگی در بالا به طرفی متمایل شده است. در ردیف‌های بعدی، دوم و سوم، این خطوط هر یک جدا از دیگری داخل کادر طاق‌مانندی جای گرفته است که مشابه نقوش گیاهی یا جانوری (نقش استیلیزه‌شده پرنده روی شاخه درخت) به نظر می‌رسد. در بالا و دورتادور فرم محرابی شکل، پنج شکنج یا نیم‌دایره دالبری

تصویر ۵. نمایی از جرز بیرونی سمت راست مسجد جورجیر (نگارندگان)

جدول ۱. تحلیل آرایه‌های آجرکاری جرز بیرونی سمت راست مسجد جورجیر

تحلیل نقش		
 لوز هشت رگی یک چلیپا	 شش ضعلی تند پ	شمعدان هفت شاخه؛ خوشه‌های آویزان گل لاله
 شش و راست خفته	 لوز پانزده رگی سه‌تو	 موج

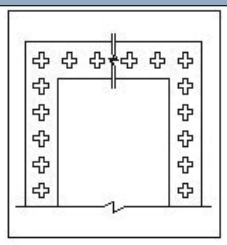
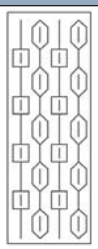
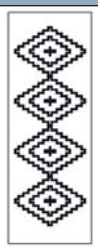
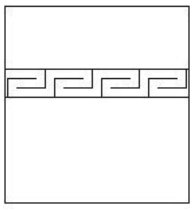
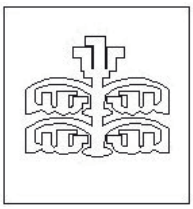
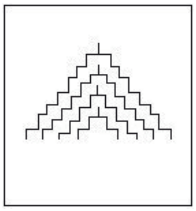
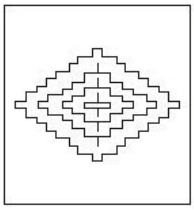
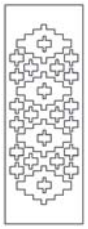
(نگارندگان)

دیده می‌شود. دالبرها از بدنه راست و کشیده بیرون‌زده است. در قسمت بعدی، بالای دالبرها، نقش شمسه هشت پر سه بار تکرار شده است: یک بار در رأس محراب و دوبار در دو سوی آن. اطراف نقش شمسه، نقش شش زنجیری باسمه‌ای بطور متناوب تکرار می‌شود. در دیوار جانبی سمت راست نیز، فرم محرابی شکل دیگری در ابعاد کوچک‌تر وجود دارد. در قسمت لچکی بالای این محراب و حاشیه دورتادور آن، نقش چلیپای خط باریک تقریباً مشابه آنچه در نقش قبلی دیده می‌شود، اجرا شده است. دو جرز برجسته هم در دو طرف فرم محرابی شکل وجود دارد که متأسفانه نقوش گچ‌بری، روی آجر این قسمت از بین رفته ولی با توجه به عکس‌های باقی‌مانده از آن، نقشی که روی آن اجرا شده، لوز بندکشی شش رگی نامیده می‌شود. این نقش، علاوه‌بر ستون‌ها در قسمت داخلی طاق‌نمای محراب هم دیده می‌شود. در فضای داخلی محراب نیز، نقش لوز هشت رگیِ یک چلیپا قرار دارد (جدول ۲ و تصویر ۶).

جرز روبرو شامل چفدها و پیل‌پوش‌ها است که دو ستون در دو طرف قوس اصلی (شبدر کند) وجود دارد. نقش اجراشده

تصویر ۶. نمای داخلی پهلوی راست مسجد جورجیر (نگارندگان)

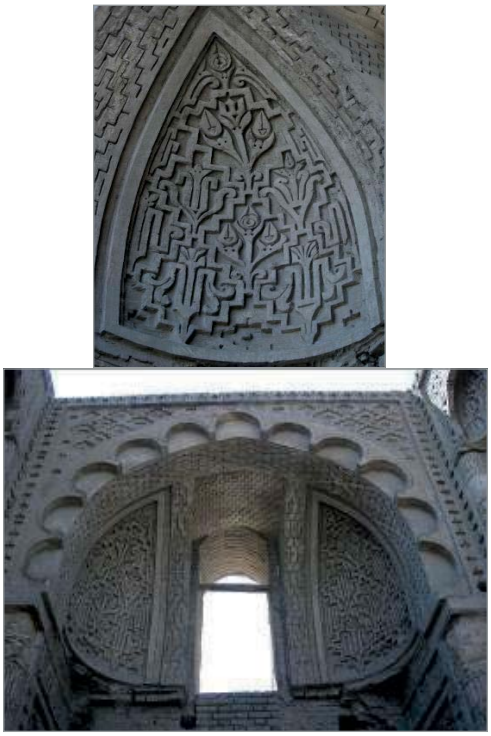
جدول ۲. تحلیل آرایه‌های آجرکاری جرز داخلی پهلوی راست مسجد جورجیر

تحلیل نقش		
 چلیپا	 شش و صابونک	 لوزی دو حمیل دو تو
 پیچازی ممتد	 احتمالاً نقش استیلیزه‌شده گیاه یا پرنده	نیم‌دایره (دالبری شکنج) و شش زنجیری باسمه
 لوز بندکشی شش رگی	 لوز هشت رگی سمت چپ	 هشت رگی یک چلیپا

(نگارندگان)

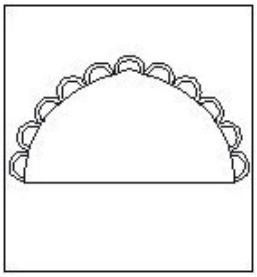
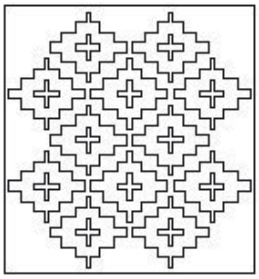
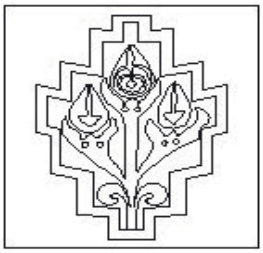
روی آن مداخل نیزه‌ای نام دارد که بیشتر شبیه به طرح گرافیکی است و به دو سمت گرایش دارد: بالا و پائین. چفد اصلی سردر از نوع شَبدری کُند است و شکنج‌ها (دالبرهای) دور تا دور این چفد، نمای آن را بسیار زیبا و چشم‌نواز کرده است. تعداد شکنج‌ها یازده تاست که همگی نیم‌دایره‌اند و مرکز آن‌ها لبهٔ چفد است. در دو طرف شکنج‌های نیم‌دایره‌ای، دو لچک قرار دارد که نقش اجراشده روی لچک لوز نُه رگی مداخل است. نقش‌های اجراشده در پیل‌پوش‌ها از پائین به بالا عبارت‌اند از: نقشی شبیه به گل لاله که برگ‌هایی از اطراف آن آویزان شده و درون کادر لوزی هفت رگی قرار گرفته است. این نقش، در هر یک از پیل‌پوش‌ها دو بار بطور کامل و دو بار به صورت نیمه اجرا شده است. نقش بعدی شبیه به غنچه است. همچنین می‌توان آن را به فرشتگانی تشبیه کرد که دستان خود را به سوی آسمان دراز کرده‌اند. این نقش، در کادر لوزی هفت رگی در دو پیل‌پوش به صورت متقارن است که هر کدام دوبار اجرا شده‌اند. درادامه، نقش دیگری در کادر لوزی هفت رگی وجود دارد که شبیه به شمعدان است. البته در قسمت پائین آن، ساقه یا پایه‌ای کاملاً منحنی و در قسمت بالا خطوط هندسی دیده می‌شود که به صورت غنچه شکفته‌شده روی یک ساقه است و چهار برگ در اطراف آن وجود دارد به نحوی که سربرگ‌ها به سمت بیرون‌اند (جدول ۳ و تصویر ۷).

شایان یادآوری است که زیر پیل‌پوش‌ها، یک ردیف خطوط موازی به نام پیچازی ممتد مایل وجود دارد که زیر آن‌ها کتیبه‌ای با خط کوفی کار شده است. این کتیبه از سه قسمت تشکیل شده: دو قسمت آن در دو طرف دیوار جانبی زیر طاق



تصویر ۷. نمایی از جرز روبروی مسجد جورجیر (نگارندگان)

جدول ۳. تحلیل آرایه‌های جرز روبروی مسجد جورجیر، چفدها و پیل‌پوش‌ها

تحلیل نقش		
		
مداخل نیزه‌ای	شکنج‌های نیم‌دایره‌ای	لوز رگی مداخل
		
گل اختر سه شاخه	گل لاله	پنج شاخه گل اختری

(نگارندگان)

و یک قسمت روبرو و زیر طاق است. امروزه قسمت بیشتری از آن از بین رفته و فقط در دو سمت دیوار جانبی زیر طاق، مقداری باقی مانده است. از متن کتیبه در سمت راست سردر، (بِسْمِ اللهِ الرّحْمنِ الرّحِیم) و در سمت چپ، (بِالْقِسْطِ لاَ إِلَـهَ إِلاَّ هُوَ الْعَزِیزُ الْحَکِیمُ) باقی مانده است. کل متن کوفی کتیبه بدین شرح است:

بِسْمِ اللهِ الرّحْمنِ الرّحِیمِ شَهِدَ اللهُ أَنَّهُ لاَ إِلَـهَ إِلاَّ هُوَ وَالْمَلاَئِکَةُ وَأُوْلُواْ الْعِلْمِ قَآئِمَاً بِالْقِسْطِ لاَ إِلَـهَ إِلاَّ هُوَ الْعَزِیزُ الْحَکِیمُ (آل عمران/ ۱۸)

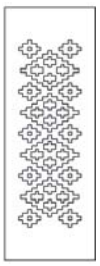
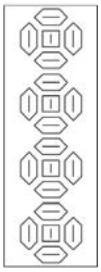
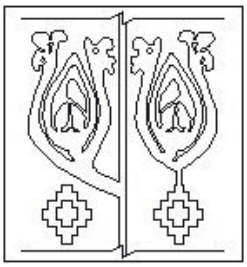
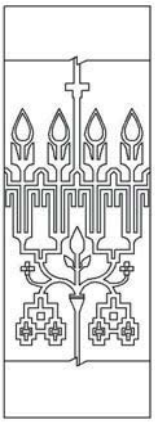
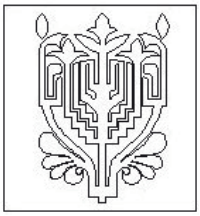
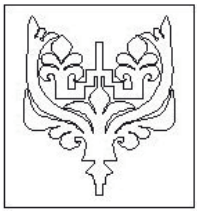
در قسمت بالای درگاه ورودی نیز نقش شش کند،[۲۴] به صورت شبکه اجرا شده است. دور تا دور محراب کادری با نقش چلیپای خط باریک اجرا شده و دو ستون در دو طرف محراب وجود دارد که متأسفانه نقوش گچبری، روی آجر این قسمت هم از بین رفته ولی باتوجه به عکس‌های باقی‌مانده از آن، نقشی که روی آن اجرا شده لوز بندکشی‌شده شش رگی است. البته این نقش علاوه‌بر ستون‌ها در قسمت زیر محراب هم اجرا شده است. در قسمت زیر محراب نقش لوز هشتِ رگی یک چلیپا کار شده است.

با توجه به اینکه آرایه‌های آجری جرز داخلی پهلوی چپ با جرز داخلی پهلوی راست مشابهت دارد و تنها تفاوت آرایه‌های این دو جرز، استفاده از نقش لوز شش رگی در سمت راست و نقش لوز هشت رگی در سمت چپ است، از تهیه جدول برای آن خودداری گردید.

در جدول ۴، جرز بیرونی مسطحی قرار دارد که نقش اجراشده روی آن، ترنج یازده رگی چهارتو نام دارد و با دو جرز برجسته با نقش شش خفته و راسته تزئین شده است. در قسمت فرورفته جرز پهلوی چپ (سطح مقعر)، نقش لوز پانزده رگی سه‌تو اجرا شده که در جزر بیرونی سمت راست هم اجرا شده است. در این قسمت، دوباره سطح مسطح دیوار دیده می‌شود که به صورت متقارن با جرز سمت راست کار شده است؛ همان نقش لوز هفت رگی یک چلیپا در آن اجرا شده است. دو ستون در دو طرف قسمت فرورفته جرز وجود دارد که نقش آن‌ها متقارن با نقش ستون‌های سمت راست جرز است. نقش به کار رفته شش‌ضلعی تند نامیده می‌شود. نقوش از پائین به بالا، در آخرین جرز فرورفته: نقشی شبیه به یک جفت پرنده، درخت که شاخه‌ای از تنه اصلی درخت منشعب شده و یک لوز نُه رگی است که در پائین سمت راست و سمت چپ اجرا شده‌اند. در قسمت بالاتر، دو خوشهٔ آویزان که به سمت پائین متمایل شده‌اند، دیده می‌شوند. در بالای خوشه‌های آویزان، نقشی شبیه به شمعدان با گل یا عنچه هست. در بالای گل‌ها، دو شاخه قرینه وجود دارد که به صورت منحنی از درخت اصلی منشعب شده‌اند و شبیه به خوشه‌های آویزان مانند خوشه خرما است. در قسمت بالاتر آن، برگ نخل یا برگ پالمتی دیده می‌شود. روی برگ‌های پالمتی، نقشی شبیه به گل لاله با دو چلیپا زیر آن وجود دارد. نقش بعدی شباهت زیادی به بال پرنده دارد که گلی را در بر گرفته است. در بالای بال‌ها، دو شاخه جدید دیده می‌شود که دوسر آن به گل لوتوس شباهت دارد (جدول ۴ و تصویر ۸).

تصویر ۸. نمایی از جرز بیرونی سمت چپ مسجد جورجیر (نگارندگان)

جدول ۴. تحلیل آرایه‌های آجرکاری جرز بیرونی پهلوی چپ مسجد جورجیر

تحلیل نقش		
 ترنج یازده رگی چهار چلیپا	 شش خفته و راست	 پرنده و درخت
 از پائین به بالا؛ خوشه‌های آویزان، پایه شمعدان، غنچه گل یا شمعدان	از پائین به بالا؛ خوشه‌های آویزان، برگ پالمتی، گل اختر	  از پائین به بالا؛ بال پرنده، بال و گل لوتوس

(نگارندگان)

نتیجه‌گیری

سردر جورجیر، یکی از نمونه‌های ارزشمند برجای مانده از معماری دوره آل بویه است که به خوبی منعکس‌کننده یکی از ویژگی‌های بارز معماری این دوره، یعنی ادغام معماری، مهندسی و تزئین و نمایانگر علم و تجربه اجرایی معماران و سازندگان این بناها در زمینه طراحی فضا و تزئینات داخلی آن‌هاست. آرایه‌های آجرکاری این سردر که در فضاهای محدب (برجسته) و مقعر (فرورفته) تعبیه شده‌اند در جرزها و طاق، پیل‌پوش‌ها و ... با دقتی بسیار و به نحوی حساب‌شده و زیبا کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند. علاوه‌بر فرم نمای سردر، تکنیک آرایه‌های آجری نیز خود به صورت فرورفته و برجسته و چندسطحی اجرا شده‌اند که حالت عمق، بُعد و سایه‌روشن را القا می‌کنند. آرایه‌های آجری سردر شامل انواع نقوش انتزاعی است که در قالب نقوش هندسی به صورت طرح‌های پلکانی تو در تو همچون لوز هشت رگی یا نقش‌مایه‌ها و گره‌های ساده همچون موج، شش و صابونک یا نقوش شبه گیاهی و جانوری همچون شبه غنچه و گل اجرا شده‌اند. این نقوش، گاه به تنهایی و گاه به صورت تلفیقی از نقوش هندسی و گیاهی (توأمان) وجود دارند. بنابراین، جلوه بصری منحصر به فردی از تزئینات آجرکاری دوره یادشده را به نمایش می‌گذارند. همچنین، نحوه قرارگیری این نقوش در سردر جورجیر به‌گونه‌ای است که در جرزهای بیرونی، بیشتر نقوش هندسی و در جرزهای جانبی و بخش مرکزی سردر، کاربرد نقوش گیاهی و تلفیق آن‌ها با نقوش هندسی دیده می‌شود. نظر به اینکه ایران، گنجینه‌ای از آثار ارزشمند معماری متعلق به دوره‌های مختلف تاریخی را در خود جای داده و نمونه‌های متعددی از این بناها، پس از گذشت قرون متمادی هنوز پابرجا هستند، شایسته است با توجه بیشتری بدان‌ها نگریسته شود. ضمن اینکه، به واسطه کاربرد انواع تزئینات با مواد و مصالح گوناگون در بخش‌های مختلف بنا که در معرض آسیب قرار دارد، مستندنگاری و برداشت دقیق پژوهشگران، میراثی مکتوب برای آیندگان و حیاتی دوباره برای کالبد این آثار خواهد بود.

سپاس‌گزاری

در پایان لازم است از همکاری صمیمانه جناب آقای متقّی و خانم‌ها سپیده حدادی و عاطفه صادقی، سپاس‌گزاری شود.

پی‌نوشت

۱. برای آگاهی‌یافتن بیشتر درباره جزئیات معماری آل بویه در بخش‌های مختلف مسجد جامع اصفهان مراجعه شود به: گالدیری، ۱۳۶۸؛ گالدیری، ۱۳۷۰، ج ۳: ۱۳-۲۱.

۲. بین سال‌های ۱۰۶۷ تا ۱۰۷۳هـ.ق. در دوران سلطنت شاه عباس دوم صفوی، مسجد حکیم به دست حکیم محمد داود معروف به تقرب‌خان، در محله قدیمی شهر اصفهان معروف به باب الدشت، بر جای بنای تخریب‌شده مسجد جورجیر/ جامع صغیر/ رنگرزان که مربوط به دوره آل بویه است، بنا شد (کیانی، ۱۳۷۹: ۱۰۷).

۳. تاریخ‌گذاری‌های انجام‌شده برای مسجد جامع نائین، بین نیمه دوم قرن سوم یا چهارم هجری قمری است (شرودر، ۱۳۸۷: ۱۱۴۹؛ پوپ، ۱۳۷۰: ۳۳۱؛ مشکوتی، ۱۳۴۹: ۵۰؛ فلاری، ۱۳۷۲: ۱۵۱). باوجود نظریات مختلف، با مشاهده تزئینات آجری ستون‌های این مسجد و همچنین ستون‌هایی چندوجهی که در شبستان جامع نائین به کار رفته و مقایسه آن‌ها با آثار معماری باقی‌مانده از دوره آل بویه در جامع اصفهان، می‌توان این مسجد را نیز از آثار آل بویه دانست که در دوره‌های بعد دچار تغییراتی گردیده است.

۴. دراین‌باره، تاریخ‌های مختلفی در منابع گوناگون وجود دارد. برای نمونه، در تاریخ گزیده ۴۴۸-۳۲۱ ه.ق. آمده است (مستوفی، ۱۳۳۹: ۴۰۸).

۵. برای آگاهی‌یافتن از نقشه و محدوده جغرافیای حکومت آل بویه، مراجعه شود به: باستانی پاریزی، ۱۳۷۸: ۶۹.

6. Bowayh

7. Buyeh

۸. برای آگاهی‌یافتن بیشتر در این زمینه مراجعه شود به: ابن جوزی، ۱۳۵۹، ج ۷: ۱۴۰.

۹. برای آگاهی‌یافتن بیشتر در این زمینه مراجعه شود به: ابن کثیر، ۱۹۶۶: ۱۷۳؛ خواندمیر، ۱۳۱۷: ۱۱۵؛ مستوفی، ۱۳۳۹: ۴۰۹؛ شبانکاره‌ای، ۱۳۶۳: ۳۶۳؛ فصیح خوافی، ۱۳۴۱، ج ۲: ۵۲.

۱۰. ابوعلی مسکویه، آل بویه را از فرزندان یزدگرد ساسانی دانسته که پدران ایشان در اوائل ظهور اسلام از سپاه عرب گریختند و به گیلان رفتند و در آنجا اقامت گزیدند (میرخواند، ۱۳۳۹، ج۴: ۱۴۳).

۱۱. برای آگاهی‌یافتن بیشتر در این زمینه مراجعه شود به: پرویز، ۱۳۳۶: ۵۲.
۱۲. برای آگاهی‌یافتن بیشتر در این زمینه مراجعه شود به: ابن اثیر، ۱۳۵۰، ج ۱۳: ۲۹۰؛ ابن طقطقی، ۱۳۶۷: ۳۸۷.
۱۳. برای آگاهی‌یافتن از شجره‌نامه آل بویه و مراکز حکومتی ایشان مراجعه شود به: بوسورث، ۱۳۷۱: ۱۵۰- ۱۵۲؛ بوسه، ۱۳۸۷: ۲۴۷؛ آزاد، ۱۳۸۱: ۱۰۲ و قس ایرانیکا، ذیل ماده: Chahen, 1960: 1350-1357 و Buyids.
۱۴. آئین تاج‌گذاری عضدالدوله، لقب شاهنشاه یافتن و ضرب سکه با این لقب، سررشته‌ای از تصور وی را از سلطنت به دست می‌دهد. همچنین نشان‌دهنده این است که باوجود تصور کلی از منسوخ‌شدن سلطنت در اسلام، این مسئله عملاً به‌ویژه در ایران واقعیت نیافت. افزون‌بر این‌ها، سنجش تاریخ با مبدأ یزدگردی، برپایی جشن نوروز و وجود آتشکده‌های متعدد دلیل دیگری بر این مدعاست (بوسه، ۱۳۸۷: ۲۳۹).
۱۵. برای آگاهی‌یافتن بیشتر در این زمینه مراجعه شود به: بوسه، ۱۳۸۷: ۲۵۵-۲۶۲.
۱۶. برای آگاهی‌یافتن از منسوجات اسلامی در دوران صدر اسلام مراجعه شود به: بیکر، ۱۳۸۵: ۳۷-۶۹.
۱۷. عضد الدوله شهری جدید به نام "کرد فنّا خسرو" که شهرت خودش بود، در فارس بنا کرد و شمار زیادی از پارچه‌بافان را در آنجا اسکان داد (مکداول، ۱۳۷۴: ۱۵۷).
۱۸. در جنوب شرقی اصفهان به دست مؤید الدوله و فخر الدوله بنا شده و بنابر گفته شاردن دارای ۳۷۰ خانه، یک میدان مشق، یک مسجد، یک حمام و یک خانه وزیر است. همچنین، بارویی دارد که قسمت مهم قلعه را تشکیل می‌دهد (هنرفر، ۱۳۵۰: ۳۷-۳۹).
۱۹. بند امیر/ بند عضدی، پُل‌بندی بر رودخانهٔ کُر در جنوب شرقی مرودشتِ فارس است. اسم آن از نام امیر عضدالدولهٔ دیلمی گرفته شده و بنابر روایت مشهور، وی حدود ۳۶۵ هـ‌ق. به ساخت آن فرمان داده است (قس ایرانیکا، ذیل ماده BAND-E AMĪR (1)). براساس روایتی دیگر، شخصی به نام امیر آن را به فرمان عضدالدوله ساخته است حتی برخی نیز بنای این بند را به مسافری امیرنام نسبت داده‌اند (برهان؛ شاد، ذیل ماده؛ فقیهی، ۱۳۵۷: ۷۸۹).
۲۰. صاحب ابوالقاسم اسماعیل بن عباد (۳۸۵-۳۲۶ هـ‌ق.)، در طالقانچه (طالخونچه) اصفهان متولد و در ری وفات یافت. در خانه شخصی خود در محله طوقچی اصفهان، دفن شد. پدرش ابوالحسن عباد، از وزرا و مقربان رکن الدوله بود و عنوان شیخ امین داشت و خود نیز بین سال‌های ۳۶۰ تا ۳۸۵ در مقام وزارت مؤیدالدوله و فخرالدوله بود. تمامی مورخان و نویسندگان برای صاحب ملقب به کافی الکفّات/ الکفّاة، مقامی رفیع در علم و ادب قائل بوده و در فضل و کرم وی را ستوده‌اند (شوشتری، ج ۲، ۱۳۵۴: ۴۵۱؛ آذری و دیگران، ۱۳۵۰: ۱۲۹- ۱۲۵ و واعظ شهرستانی، ۱۳۸۰: ۲۵-۱۷).
۲۱. این سردر در افواه عمومی به در جوجی/جوجه که تحریف‌شده جورجیر (معرب گورگیر) است نیز شهرت دارد. همچنین در کتاب "اصفهان و ری و همه جهان"، از این سردر به نام جوءجوء نام برده شده است (شیخ جابری انصاری، ۱۳۲۱: ۲۲۳).
۲۲. در منابع دیگر، تاریخ مرداد ۱۳۳۵ هـ‌ش. نیز آورده شده است.
۲۳. عرض کل نمای سردر ۱۱/۳۵ متر است. دو فضای جانبی دالان، سردر را در میان گرفته که عرض هریک ۳/۹۵ متر است. این دالان مدخل، در یک سر ۳/۴۵ و در سر دیگر، ۲/۴۵ متر عرض دارد. عرض درب ورودی بدون دو تیر عمودی چهارچوب، ۱/۹۰ متر است. طول محوطه جلوی سردر از ابتدای نمای خارجی تا پای در، ۴/۰۷ متر است (عقابی، ۱۳۷۸: ۶۹).
۲۴. گره شش‌لانه زنبوری.

منابع و مآخذ

- قرآن کریم (۱۳۸۵). ترجمه ناصر مکارم شیرازی، قم: مدرسه الامام علی بن ابی طالب (ع).
- آذری، علاءالدین؛ اصفهانیان، داود؛ روشن‌ضمیر، مهدی و لطف‌الله، هنرفر (۱۳۵۰). **اوضاع اجتماعی و سیاسی و آثار تاریخی اصفهان در دوره دیالمه**، دوره اول، (۶)، ۱۰۵-۱۵۷.
- آزاد، میترا (۱۳۸۱). **معماری ایران در قلمرو آل بویه**، تهران: کلیدر.
- افشار نادری، شهلا (۱۳۷۴). سردر مسجد جورجیر اصفهان، **مجموعه مقالات کنگره تاریخ معماری و شهرسازی ایران (نخستین- بم)**، به‌کوشش باقر آیت‌الله‌زاده شیرازی و مدیریت انتشارات و تولیدات فرهنگی (زیرنظر هیئت علمی کنگره)، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
- ابن اثیر (۱۳۵۰). **الکامل فی التاریخ (تاریخ بزرگ اسلام و ایران)**، ترجمه عباس خلیلی، ج ۱۳، تهران: شرکت سهامی چاپ و انتشارات کتب ایران.
- ابن جوزی (۱۳۵۹). **المنتظم فی تاریخ ملوک و الامم**، ج۷، دائره المعارف الثمانیه، دکن: حیدرآباد.
- ابن طقطقی، محمد بن علی بن طباطبا (۱۳۶۷). **تاریخ فخری در آداب مملکت‌داری و دولت‌های اسلامی**، ترجمه محمد وحید گلپایگانی، تهران: علمی و فرهنگی.

- ابن کثیر (۱۹۶۶). **البدایه و النهایه (الجزء الحادی عشر)**، بیروت و ریاض: مکاتب المعارف و السفر.
- اتینگهاوزن، ریچارد و گرابر، الگ (۱۳۷۸). **هنر و معماری اسلامی**، ترجمه یعقوب آژند، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
- باستانی پاریزی، محمدابراهیم (۱۳۷۸). **آل زیار، آل بویه، سلجوقیان، اتابکان و خوارزمشاهیان؛ امرای محلی در اطلس تاریخ ایران**، مجری طرح محمد مدد، تهران: سازمان نقشه‌برداری کشور.
- براون، مایکل. اچ (۱۳۷۴). سکه‌سازی، ترجمه پرویز مرزبان، **هنرهای ایران**، زیر نظر ر. دبلیو. فریه، تهران: فرزان روز.
- برزین، پروین (۱۳۴۶). پارچه‌های قدیم ایران، **هنر و مردم**، (۹۵)، ۴۸ و ۴۹.
- بوسورث، کلیفورد (۱۳۷۱). **سلسه‌های اسلامی**، ترجمه فریدون بدره‌ای، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی (پژوهشگاه).
- بوسه، هیرمبرت (۱۳۸۷). ایران در عصر آل بویه، ترجمه حسن انوشه، **تاریخ ایران (از فروپاشی دولت ساسانیان تا آمدن سلجوقیان)**، پژوهش دانشگاه کمبریج، گردآورنده ر. ن. فرای، ج ۴، تهران: امیرکبیر.
- بیکر، پاتریشیا (۱۳۸۵). **منسوجات اسلامی**، ترجمه مهناز شایسته‌فر، تهران: مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.
- پرویز، عباس (۱۳۳۶). **تاریخ دیالمه و غزنویان**، تهران: علمی.
- پیرنیا، محمدکریم (۱۳۶۹). **شیوه‌های معماری ایرانی**، تهران: هنر اسلامی.
- پوپ، آرتور اپهام (۱۳۸۲). **سبک‌شناسی معماری ایرانی**، تدوین غلامحسین معماریان، تهران: پژوهنده: معمار.
- _____ (۱۳۷۰). **معماری ایران**، ترجمه غلامحسین صدری افشار، تهران: فرهنگان.
- _____ (۱۳۸۷). پل‌ها، استحکامات و کاروانسراها، ترجمه باقر آیت‌الله‌زاده شیرازی، **سیری در هنر ایران (معماری اسلامی)**، ج ۳، زیر نظر آرتور پوپ و فیلیس آکرمن، تهران: علمی و فرهنگی.
- پیگولوسکایا، دن. د و دیگران (۱۳۶۳). **تاریخ ایران از دوران باستان تا پایان سده ۱۸ میلادی**، ترجمه کریم کشاورز، تهران: پیام.
- ترکمنی آذر، پروین (۱۳۸۵). آل بویه، عباسیان و تشیع، **تاریخ اسلام**، سال هفتم، (۲۵)، ۸۳-۱۰۰.
- _____ (۱۳۸۸). **دیلمیان در گستره تاریخ ایران (حکومت‌های محلی، آل زیار، آل بویه)**، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
- جعفریان، رسول (۱۳۷۸). **تاریخ ایران اسلامی از طلوع طاهریان تا غروب خوارزمشاهیان**، تهران: فرهنگ دانش و اندیشه معاصر.
- خزائی، محمد (۱۳۷۹). تحول هنرهای کتاب‌آرایی در قرون اولیه هنر ایران در دوره اسلامی، **نامه بهارستان**، (۲)، ۱۸۱ و ۱۸۲.
- _____ (۱۳۸۱). ارزش‌های هنری قرآن منحصر به فرد ابن بوّاب (در کتابخانه چستربیتی شهر دوبلین)، **مطالعات اسلامی**، (۵۵)، ۱۱-۳۰.
- جابری انصاری، محمدحسن (۱۳۲۱). **تاریخ اصفهان و ری و همه جهان**، اصفهان: حسین عمادزاده.
- حاجی قاسمی، کامبیز (۱۳۷۵). **گنجنامه فرهنگ آثار معماری اسلامی ایران، دفتر دوم: مساجد اصفهان**، تهران: مرکز اسناد و تحقیقات دانشکده معماری و شهرسازی دانشگاه شهید بهشتی.
- خواندمیر، غیاث الدین بن همام الدین (۱۳۱۷). **دستور الوزراء**، تهران: اقبال.
- رجبی، پرویز (۱۳۸۵). ***سده های گمشده*** (تاریخ دوره اسلامی ایران)، ج ۳، تهران: پژواک کیوان.
- رویگر، محمد (۱۳۸۷). بررسی نسب آل بویه، **رشد آموزش تاریخ**، (۳۱)، ۲۳-۲۶.
- زوار، علی (۱۳۹۰). تشیع در دوره آل بویه، **رشد آموزش تاریخ**، (۴۳)، ۲۲-۲۴.
- سرفراز، علی‌اکبر و آورزمانی، فریدون (۱۳۷۹). **سکه‌های ایران از آغاز تا دوران زندیه**، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
- شاد، محمد پادشاه بن غلام محیی الدین (۱۳۶۳). **آنندراج** : فرهنگ جامع فارسی، تهران: چاپ محمد دبیرسیاقی.
- شبانکاره‌ای، محمد بن علی (۱۳۶۳). **مجمع الانساب**، تصحیح میرهاشم محدث، تهران: امیرکبیر.
- شرودر، اریک (۱۳۸۷). آثار یادمانی برجای مانده از دوره نخست، ترجمه باقر آیت‌الله زاده شیرازی، **سیری در هنر ایران (معماری اسلامی)**، ج ۳، زیر نظر آرتور پوپ و فیلیس آکرمن، تهران: علمی و فرهنگی، ۱۱۴۵- ۱۱۷۸.
- شوشتری، قاضی نورالله (۱۳۵۴). **مجالس المؤمنین**، ج۲، تهران: کتابفروشی اسلامیه.

- عقابی، مهدی (۱۳۷۸). **دایره‌المعارف بناهای تاریخی ایران در دوره اسلامی (۳)، مساجد تاریخی**، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی (حوزه هنری).
- فصیح خوافی، احمد بن محمد (۱۳۴۱). **مجمل فصیحی**، ج ۲، تصحیح محمود فرخ، تهران: باستان.
- فقیهی، علی‌اصغر (۱۳۵۷). **آل بویه و اوضاع زمان ایشان با نموداری از زندگی مردم در آن عصر**، تهران: صبا.
- فلاری، اس (۱۳۷۲). مسجد نائین، ترجمه کلود کرباسی، **اثر**، (۲۲) و ۲۳، ۶۷-۱۵۱..
- کاهن، کلود (۱۳۸۳). آل بویه، ترجمه علی بحرانی‌پور، **رشد آموزش تاریخ**، (۱۵)، ۳۰-۳۷.
- کرمر، جوئل. ل (۱۳۷۵). **احیای فرهنگی در عهد آل بویه؛ انسان‌گرایی در عصر رنسانس اسلامی**، ترجمه محمدسعید حنایی کاشانی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- کیانی، محمدیوسف (۱۳۷۹). **تاریخ هنر معماری ایران در دوره اسلامی**، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
- گالدیری، اوژینو (۱۳۶۸). **مسجد جامع اصفهان در زمان آل بویه**، ترجمه حسین‌علی سلطان‌زاده پسیان، تهران: سازمان ملی حفاظت آثار باستانی ایران.
- _____ (۱۳۷۰). **مسجد جامع اصفهان**، ترجمه عبدالله جبل‌عاملی، ج ۳، تهران: میراث فرهنگی.
- گدار، آندره و یدا گدار (۱۳۷۱). **آثار ایران**، ترجمه ابوالحسن سروقد مقدم، ج ۴، مشهد: آستان قدس رضوی.
- لسترنج، گای (۱۳۷۳). **جغرافیای تاریخی سرزمین‌های خلافت شرقی**، ترجمه محمود عرفان، تهران: علمی و فرهنگی.
- مافروخی، فضل بن سعده (۱۳۸۵). **ترجمه محاسن اصفهان**، به کوشش عباس اقبال آشتیانی، ترجمه حسین بن محمد آوری، گردآورنده مرکز اصفهان‌شناسی و خانه ملل، سازمان تبلیغات اسلامی [برای] حوزه هنری اصفهان، اصفهان: سازمان فرهنگی تفریحی شهرداری.
- مخلصی، محمدعلی (۱۳۸۳). بررسی و پژوهش در دو کتیبه عضدالدوله در تخت‌جمشید، **اثر**، (۳۶ و ۳۷)، ۹۲-۱۰۲.
- مفتخری، حسین؛ بارانی، محمدرضا و ناصر، انطیفه‌چی (۱۳۹۱). مدارس دینی و مذهبی در عصر آل بویه، **تاریخ فرهنگ و تمدن اسلامی**، سال سوم، (۶)، ۹۷-۱۰۰.
- مکداول، ج. الگروو (۱۳۷۴). نساجی، ترجمه پرویز مرزبان، **هنرهای ایران**، زیر نظر ر. دبلیو. فریه، تهران: فرزان روز.
- مستوفی، حمدالله (۱۳۳۹). **تاریخ گزیده**، به کوشش عبدالحسین نوایی، تهران: امیرکبیر.
- مشکوتی، نصرت‌الله (۱۳۴۹). **فهرست بناهای تاریخی و اماکن باستانی ایران**، تهران: سازمان ملی حفاظت آثار باستانی ایران؛ اولین نشریه.
- منتظرالقائم، اصغر (۱۳۸۶)، تأثیر معماری سردر جورجیر در آثار دوران سلجوقی، **فرهنگ اصفهان**، (۳۶)، ۴۷-۵۴.
- میرخواند، محمد بن خاوندشاه (۱۳۳۹). **تاریخ روضه الصفا**، ج ۴، تهران: کتابفروشی‌های مرکزی، خیام و پیروز.
- واعظ شهرستانی، نفیسه (۱۳۸۰). نگرشی بر سیاست مذهبی آل بویه با تأکید بر گرایش مذهبی صاحب بن عباد (۲)، **فرهنگ اصفهان**، (۲۲)، ۱۷-۲۵.
- نصر اصفهانی، غلامرضا (۱۳۸۵). **خیال خاک (نقوش سردر مسجد جورجیر)**، اصفهان: سازمان فرهنگی- تفریحی شهرداری اصفهان، دفتر مطالعات تصویری اصفهان.
- هنرفر، لطف‌الله (۱۳۵۰). **گنجینه آثار تاریخی اصفهان**، چاپ دوم، اصفهان.
- _____ (۱۳۷۳). از مسجد دیلمی جورجیر تا قبه سلجوقی تاج الملک: رازهای معماری اصیل ایرانی، **فصلنامه هنر**، (۲۵)، ۶۸-۷۸.
- _____(۱۳۸۱).آثارناشناخته‌دوران‌اسلامی‌درمجموعه‌یادگارهای‌تاریخی‌اصفهان،**وقف‌ومیراث‌جاویدان**،(۳۸)،۶۷-۸۰.

- Blair, S. (1992). **The Monumental Inscriptions from Early Islamic Iran and Transoxiana**. Leiden: E.J. Brill.
- Cahen, C. (1960). Buwayhids, **Encyclopaedia of Islam**. (Vol 1), Leiden: E.J. Brill, pp. 1350-57.
- http://www.iranicaonline.org/articles/band-e-amir-the-amirs-dike-or-band-e-azodi-a-dam-or-weir-constructed-across-the-kor-river-at-the-southeast-end-of-the-m (access date 15/12/1988)
- http://www.iranicaonline.org/articles/buyids (access date: 15/12/1990)

دریافت مقاله: ۹۲/۵/۲۶
پذیرش مقاله: ۹۳/۷/۱۹

دوفصلنامه علمی- ترویجی پژوهش هنر
سال چهارم، شماره هشتم، پائیز و زمستان ۱۳۹۳

ریچارد رورتی و بحران در فلسفه کلاسیک غرب؛ بازخوانی معرفت و روش در بستر زیستن

احمد محمدپور* کاوان محمدپور**

چکیده

رورتی ازجمله متفکران متأخر است که با سبکی انتقادی اما بسیار متفاوت از *فوکو* و *هابرماس*، به نظام نظری فلسفه کلاسیک و حتی برخی رویکردهای مدرن در غرب می‌تازد و آن‌ها را به بازنمایی‌گرایی، بنیادگرایی، مطلق‌نگری، جدایی فلسفه از زندگی و حقیقت از معنا متهم می‌سازد. وی با الهام‌گرفتن از اندیشه متفکرانی چون *هایدگر*، *داروین*، *ویتگنشتاین*، *دیویدسون*، *نیچه* و بسیاری دیگر دست به تلفیق خلاقانه‌ای می‌زند که هدفش بازخوانی معرفت، روش و حقیقت در بستر زیستن است. فلسفه رورتی در نظر دارد بر شکاف‌های مرسوم بین دو سنت قاره‌ای و تحلیلی غلبه کند و فلسفه را از دوگرایی‌های مفهومی و نظری بی‌ثمر دور نگه دارد.

بر این اساس، وی با فراتررفتن از ادبیات رایج در سنت جاری فلسفی، بر آن است فلسفه را به زمینه تاریخی و بطن زندگی روزمره وارد کرده و آن را به منزله ابزاری برای حلّ و فصل مسائل عملی زندگی اجتماعی به کار گیرد. رورتی فلسفه را نه همچون رشته‌ای دانشگاهی بلکه به مثابه ابزاری تعریف می‌کند که قرار است مسئله‌ای را حل کرده یا به درک چیزی کمک نماید.

مقاله پیش‌رو، نخست برخی از نظرات متفکران مؤثر بر پروژه رورتی و نقد و الهام وی را از آن‌ها که توأمان بوده، بررسی کرده است. سپس با تشریح اصول عمده دستگاه نظری رورتی، تلاش می‌شود سهم و نوآوری‌های نظری و روش‌شناختی وی در فلسفه‌ورزی معاصر غرب تا حد امکان روشن شود.

کلیدواژگان: رورتی، ضدبازنمایی‌گرایی، ضدبنیادگرایی، ضدواقع‌گرایی، معرفت در بستر زیستن، نوپراگماتیسم.

* استادیار پژوهشی انسان‌شناسی، گروه انسان‌شناسی، دانشگاه وندربیلت. ahmad.mohammadpur@vanderbilt.edu
** نویسنده و پژوهشگر دانشگاه وندربیلت.

مقدمه

ریچارد رورتی[۱] از متفکران حوزهٔ فلسفه تحلیلی[۲] است و با رهیافتی شناخته می‌شود که آن را نوپراگماتیسم[۳] می‌خوانند. رویکرد نظری رورتی به‌شدت از پراگماتیست‌های کلاسیک همچون *پیرس*، *جیمز* *کونانت*[۴] و *جان دیویی*[۵] تأثیر پذیرفته و به همان‌ترتیب، به دیدگاه‌های چارلز داروین[۶]، فریدریش نیچه[۷]، *هگل*، مارتین هایدگر[۸]، ویتگنشتاین[۹] و *دریدا* نیز نظر داشته است. در برخی مواقع، رورتی تمایل داشته تا نگرش وی، پست‌مدرن خوانده شود زیرا مانند لیوتار مدافع آن نوع نگرشی است به فلسفه که روایت‌های کلان[۱۰] را رد می‌کند. به‌علاوه، وی این نگرش را به سنت شیوه‌های فلسفی موجود درکارهای کسانی از قبیل هگل و مارکس نیز مرتبط می‌سازد. از نظر رورتی، «این سنت بر اندیشه‌ورزی در باب اخلاق به نفع یک اجتماع تاریخاً مشروط تأکید می‌ورزد نه به نفع مشترک بشریت» (رورتی، ۱۹۹۱: ۱۹۸). به عبارت دیگر، وی از ردّ رهیافت‌های بنیادگرا[۱۱] نسبت به فلسفه حمایت می‌کند. طبق نظر این اندیشمند، ما باید بر وسوسه جستجوی هرگونه بنیان یا اصول نخستین فایق آئیم. فیلسوفان باید این ایده را کنار بگذارند که می‌توانند به خارج از اجتماع و بستر تاریخی زندگی خود قدم گذاشته و جستجوی عمومیت‌ها را در حوزه معرفت و ارزش رها کنند.

در اوایل دهه ۱۹۹۰، رورتی متمایل شد که رهیافت خود را پست‌مدرن نخواند زیرا از این واژه، سوءتعبیرهای فراوانی شده بود و هرگونه نسبی‌گرایی[۱۲] را توجیه می‌کرد. او واژه‌های بسیاری را برای مشخص‌ساختن فلسفه خود بیان کرد که فلسفه پسا- نیچه‌ای یکی از آن‌ها بود. نوشته‌های نیچه و بطور کلی فلسفهٔ اروپایی پسانیچه‌ای از دید رورتی، نقاط مشترک زیادی با پراگماتیسم آمریکایی وی داشتند. البته تفاوت‌هایی نیز بین متفکران آمریکایی مانند دیویی و جیمز نیز وجود داشت. اما همه آن‌ها بر نگرش انتقادی نسبت به سنت فلسفه مدرن مرتبط با دکارت، اشتراک نظر دارند. بر این اساس، می‌توان آن‌ها را ضدبازنمایی‌گرا[۱۳] و ضدذات‌گرا[۱۴] خواند. مفهوم‌بندی رورتی از پراگماتیسم را می‌توان عمدتاً از طریق تشریح فلسفه زبان به‌ویژه با ارجاع به سنت آمریکایی- انگلیسی تحلیلی، درک نمود. وی معتقد است که سنت نوپراگماتیسم متضمن ردّ طرح بنیادگرایانه از زبان است. طبق نظر رورتی، بازنماگرا کسی است که یک اتصال ضروری بین زبان و واقعیت غیرزبانمند و وابسته به ذهن را فرض می‌دارد. ازاین‌رو، بازنمایی‌گرایان را واقع‌گرا نیز می‌خوانند. واقع‌گرایی سؤالاتی را درباره دانش با هدف ارائه شرحی از رابطه بین حالت‌های امور و بازنمایی درست آن‌ها در زبان بررسی می‌کند. رورتی با ردّ شبه‌مفاهیم بازنمایی‌گرایان معتقد است که ما در موقعیتی هستیم که می‌توانیم مسئله داعیه‌پردازی را در خصوص تجربه، بدون ارجاع به وسوسه روش‌یابی و توجیه آن، از طریق فرض‌کردن یک جهان واقعی ارزیابی کنیم (رورتی، ۱۹۸۲).

از دید رورتی اولویت سنتی نظریه- دانش، باید کنار نهاده شود چراکه فعالیت نظریه‌پردازی درباره آن چیزی نیست جز یک شکل دیگر از یک گفتمان که بخشی از محاوره مداوم بین اجتماع‌های[۱۵] کاربران زبان[۱۶] را شکل می‌دهد. از نظر ضدبازنمایی‌گرایانی مانند ویتگنشتاین متأخر، ادعای دانش برحسب معیار توجیه[۱۷] ذاتی در زبان ارزیابی می‌شود. به عبارت دیگر، توجیه‌ها به وسیله یک سری قواعد خاص از بازی‌های زبانی[۱۸] استخراج می‌شوند. بدین وسیله، رورتی نیز از رهاکردن فلسفه کلاسیک سخن می‌گوید که اصولاً با خواست معرفت‌شناسی افلاطون و دکارت برای یافتن بنیادها هم‌صدا است و تصور می‌شود که دانش ما را بنیاد می‌بخشد. بجای چنین بنیادهایی، رورتی مفهوم اجتماع را برای شرح رابطه بین انسان‌ها و جهانی که در آن ساکن‌اند، پیشنهاد می‌دهد. وی تضاد بین خود و واقع‌گرایان را با کاربرد مفهوم همبستگی[۱۹] حل و فصل می‌کند؛ استقرار فرد در یک اجتماع، به او مفهومی از هویت فردی می‌بخشد. پراگماتیست‌ها بر این باورند که ادعای حقیقت صرفاً زمانی معنادار است که از سوی نظام باورداشت‌های اجتماعی خاص حمایت شود و میان آن‌ها تفاهم صورت پذیرد. نظام نظری رورتی به دنبال یافتن مسیری است که از متافیزیک‌گرایی، بنیادگرایی و ادعاهای انطباق حقیقت واقع‌گرایان سطحی بگریزد و معرفت و حقیقت را در بستر زیستن و استقرار عملی انسان در جهان‌زیست خود واکاوی نماید. بر همین اساس، نگاهی کاربردی و زندگی‌پذیر به معرفت دارد و می‌تواند بخشی از انتزاع‌گرایی علوم‌اجتماعی، روش‌گرایی متافیزیکی، ثنویت‌گرایی کلاسیک و چگونگی اتصال نظریه به زندگی را حل و فصل کند. ازاین‌رو، پروژه رورتی درباره بازخوانی دانش و روش، اشارت‌های روش‌شناختی درخور توجهی به تحقیق و پژوهش نیز دارد.

بنابراین، مقاله حاضر درصدد است ضمن نگاهی کلی به ایده‌های عمده رورتی، بر معرفی مبادی نظری و چهره‌های مؤثر بر وی متمرکز شود. سپس اشارت‌های فلسفی و روش‌شناختی رورتی را برای تولید دانش و حقیقت در بستر زیستن، واکاوی نماید.

رورتی و تأثیرات اندیشمندی

طبق نظر رورتی، انسان نمی‌تواند به پرسش معرفت با شیوه انسان‌شناسی و پرسش از وجود یا عدم عمومیت‌های فرهنگی[۲۰] با شیوه روانشناسی یا پرسش از وجود یا عدم عمومیت‌های روانشناختی پاسخ دهد. تعدد نامتناهی نقطه‌نظرها و شمار وسیع

شیوه‌های برخورد با موضوع، مانع از درک معرفت نمی‌شود. باید دانست که در جامعه‌ای لیبرال هر چیزی کار می‌کند. در چنین جامعه‌ای، کلمات دربرابر کردارها و اقناع درتضاد با زور است. این روشنفکری و گشوده ذهنی باید پرورش یابد همان‌طور که تورات و انجیل نیز چنین می‌آموزند. حقیقت باشکوه است و فرا می‌گسترد به این دلیل که همواره در تقابل باز و آزاد، برنده می‌شود. تمایل هگل به پدیدارشناسی روح (۱۹۷۷) برای رهایی از تعیّن[۲۱] و جاودانگی[۲۲] همچون ایده‌آل‌ها و اهداف اخلاقی/ فلسفی به رورتی این الهام را بخشید تا زمان‌مندی تقلیل‌ناپذیر همه چیز را بپذیرد و فلسفه را چون موجودی خوانش‌پذیر، روایتی، اقتضایی و بدون نظم و نسقی پشت خط داستان بفهمد. هگل تلاش‌های فلسفی خود را در راستای توضیح پیشرفت، بر اساس تبدیل‌شدن امر عقلانی به امر واقعی می‌دید. بدین معنا، تاریخ را چونان فرایندی مطلق می‌دید که بطور فزاینده از طریق تکامل آگاهی انسان و تحقق انضمامی در آن، به سمت خودآشکاری (لوگوس مجسم) می‌رود. رورتی این را به مثابه شکلی از توهم خداگرایانه‌ای که تلاش می‌کند تا نزدیکی تناسب بین جهان و کلمه را با ترجمان انسانیت چونان ابراز صرف ذهن یزدانی حفظ نماید، ردّ می‌کند و آن را با دکترین ضدبازنمایی‌گرایانهٔ تاریخ‌گرایی خود هگل به شکلی کنایی ناسازگار می‌داند.

رورتی (۱۹۹۸) برای بیان این ناسازگاری و حل ایده‌آلیسم مطلق هگل، به داروین روی می‌آورد. وی با یاری‌گرفتن از تفکرات داروین به این اندیشه روی می‌آورد که آگاهی و تفکر، انواع متمایزی نیستند بلکه بطور اجتناب‌ناپذیری با کاربرد زبان ارتباط دارند. زبان، عبارت است از عمل کاربرد رشته‌های طولانی و پیچیده صداها و علائم برای سازگاری موفقیت‌آمیز با محیط. اگر زبان شکافی است در استمرار بین گونه‌های دیگر و انسان‌ها، این صرفاً تا آنجاست که ابزاری است و انسان‌ها در اختیارش دارند و آمیب‌ها و خزموش‌ها و دیگران آن را ندارند. با این‌حال، درست همان‌طور که گونه‌های دیگر ابزارهایی را برای شکار شبانه، مهاجرت و خواب زمستانی برای انطباق با تغییر محیطی توسعه داده‌اند، ما نیز زبان را ابزاری برای بقای خود به‌کار می‌بریم. بنابراین، از دید رورتی، زبان امری اضافه‌شدهٔ اسرارآمیز به مخلوق انسانی یا فراتر از وی نیست بلکه بخشی از حیوانیت ماست. زبان به عنوان حامل معنا باید چون کاربرد جملات برای دستیابی به هدفی عملی، از طریق تلاشی مشارکتی درک شود. این توانایی برای ایجاد و اِسناد حالت‌های جمله‌ای است که در بقای موفقیت‌آمیز گونه‌های ما در جهانی از احتمال‌های پویا سهم دارد. در این زمینه، رورتی با الهام از افکار داروین به طبیعی‌سازی زبان دست می‌یازد. از نظر رورتی، بعد از داروین امکان این باور فراهم شد که طبیعت درحال منتهی‌شدن به هیچ چیزی نیست؛ طبیعت چیزی در ذهن ندارد.

اندیشیدن در سنت داروین، این امکان را برای رورتی فراهم می‌کند که به نقد متافیزیک بیندیشد و خوانشی مجدد از هایدگر را ارائه دهد. همچنین اندیشه‌های ضد متافیزیک، رورتی (۱۹۹۱) را با شیوه پراگماتیکی به نبرد متافیزیسین‌ها می‌کشاند. وی معتقد است مأموریت هایدگر در فلسفه اساساً افشای جهان[۲۳] است نه حل مسئله. به تعبیر دیگر، هایدگر می‌خواهد جهان را توصیف کند نه تبیین. این چیزی است که رورتی با آن موافق است. رورتی مانند هایدگر به حقیقت عینی که کشف‌شدنی است اعتقادی ندارد، چون اعتقاد به حقیقت عینی مستلزم قبول اصالت بازنمایی است و درواقع، این یکی از مفاهیمی است که رورتی در سرتاسر اندیشه‌اش آن را نقد می‌کند. این اندیشمند، نوستالوژی هایدگری را برای یک جهان‌بینی اصیل که درباره ساختار کل جهان‌بینی‌های حال و ممکن بی‌طرفانه حرف می‌زند، کنار می‌نهد. با انجام این‌کار، وی خود را بیشتر در ردیف شاخه ضدماهیت‌گرایانه و ضدبنیادگرایانه دیویی قرار می‌دهد تا همراهی با پروژه هایدگر.

از دید رورتی، بینش دیویی درباره اتوپیای دموکراتیک دربرگیرنده تفکر تکنیکی و پراگماتیک است که در خدمت شیوه‌های اجتماعی معطوف به دستیابی به ادغام بررسی و شعر، نظریه و عمل است. رورتی به طرزی آگاهانه و از روی قصد، جان دیویی را از رویکرد پراگماتیست اواخر قرن بیستم به خوانش و توصیف مجدد[۲۴] می‌کشاند (هاک، ۲۰۰۶). این دیوییِ فرضی با چیزی که رورتی آن را استعاره‌های مرده در فلسفه قبلی وی می‌خواند، برش می‌خورد، یعنی مفهوم رتوریک تجربی علم‌گرایانه و روح‌نگرانه تجربه. از نظر رورتی برعکس، نکته زنده در تفکر دیویی، طبیعت‌گرایی و پراگماتیسم وی است. با این طرز تلقی رورتی (۱۹۸۲)، دیویی به ترکیبی از تاریخ‌گرایی و اقتضای انطباق تکاملی تبدیل می‌شود. وی با بسط مفهوم تطوری تاریخ از نوشته‌های دیویی، یک داروینیسم تعمیم‌یافته را مستقیماً به دموکراسی متصل می‌سازد. رشد یا نشو و نمای ایده‌ها در محیطی سیاسی است که شکوفایی ایده‌ها و عمل‌ها را پدید می‌آورد و امید به آینده را به دست می‌دهد. با اینکه هیچ زمینه‌ای متافیزیکی برای این امید به ماهیت انسان یا ساختار جهان وجود ندارد، رورتی معتقد است که آینده، جایی که ما با آخرین تلاش‌های خلاق متحیر خواهیم شد، سرشار از خوشبختی با بهترین شانس‌ها برای انسان خواهد بود. اندیشه‌های رورتی و دیویی خواهان این بودند که نقطه عطف تفکر را از جاودان‌بخشی به آینده انتقال دهند و نیز آن را از

ابزار بقا و جاودان‌بخشی به ابزار دگرگونی تبدیل کنند. بدین ترتیب، این دو فلسفه‌ای را انکار می‌کنند که متافیزیک را در خود پرورانده است.

از منظر رورتی، حوزه متافیزیک که مفهوم جذاب حقیقت را وارد فلسفه کلاسیک کرده، به پیروی از بینش کل‌نگر دیویدسون درباره زبان، حقیقت را به سانِ لغزشی گمراه‌کننده به قلمرو بازنمایی‌گرایی می‌کشاند. از نظر دیویدسون، حقیقت واژه‌ای شفاف است که فی‌نفسه هیچ چیز را تبیین نمی‌کند اما زمانی ظهور می‌یابد که قواعد کنش بطور علّی به شکلی موفقیت‌آمیز با جهان تعامل برقرار کنند. رورتی تمامی جاذبه‌های حقیقت اعم از دیویدسونی یا غیره را به نفع توجیه اجتماعی ردّ می‌کند. نظر به اینکه هیچ مانع فراگیری بین فرد و جهان وجود ندارد، ما آزادیم تا باورهای خود را با هدف اقناع دیگران و برای دستیابی به خروجی‌هایی که آن‌ها بسیار دوست می‌دارند، جلو ببریم. بدین ترتیب، رورتی مفهوم ترجمه رادیکال[۲۵] دیویدسون (دیویدسون، ۱۹۸۴) را با طبیعت‌گرایی دیویی برای خلق نوپراگماتیسم ترکیب می‌کند.

رورتی، پساویتگنشتاینیسم و بازنمایی

رورتی بر این باور نیست که فلسفه می‌تواند چگونگی امکان دانش و شیوه دستیابی به آن را توضیح دهد، همان‌طور که نمی‌تواند کاربرد هستی‌شناسی را به‌مثابه یک متاتئوری برای هدایت تحقیق تجربی و صورت‌بندی نظریه‌های خاص بپذیرد. چراکه هم فلسفه و هم متاتئوری تلاش‌های گمراه‌کننده‌ای برای گام‌برداشتن به ورای دورنماهای سیاسی و اجتماعی به منظور کسب چشم‌انداز ناکجاآبادی می‌کنند که می‌خواهند دسترسی ضمانت‌شده‌ای به حقیقت داشته باشند. رورتی تلاش‌های واقع‌گرایانه فیلسوفان را برای بازنمایی واقعیت ردّ می‌کند. از دید وی، همان‌طور که ما می‌توانیم مسائل علوم طبیعی را بدون نیاز به فلسفه بپذیریم، می‌توانیم مسائل دموکراسی لیبرال را نیز بدون توجیهات فلسفی از موجودات بشری بپذیریم. برای نمونه، ما می‌توانیم بگوییم که علوم اجتماعی به کمک داده‌های سیاسی بر مشکلات عملی غلبه می‌کند. ممکن است ما در تعطیلات آخر هفته مارکس را بخوانیم و بر چگونگی وضعیت مردم فقیر مد نظر او و چگونگی فلسفه تاریخ تعمق کنیم اما امکان ندارد که توجه ما به مارکس به این دلیل باشد که حقیقت را به ما می‌نمایاند. یعنی ما پیچیدگی‌های واقعیت اجتماعی- تاریخی را همچون فرمولی کلی نخواهیم پذیرفت.

موقعیت پساویتگنشتاینی[۲۶] رورتی (گریک‌شانک، ۲۰۰۳) در استدلال‌های فلسفی بنیادگرایانه و نسبی‌گرایانه وی، در زمینه آگاهی و همچنین نگاه جامعه‌شناختی فردگرایانه و ساختارگرایانه از آگاهی آشکار می‌شود. پراگماتیسم پساویتگنشتاینی رورتی آدمی را ملزم به پذیرش این امر می‌سازد که علوم اجتماعی را همچون نوعی سیاست حل مسئله یا چونان کار ادبی برای تهذیب خصوصی بپذیرد. وی مدعی است که واقع‌گرایی و فلسفه غیرپراگماتیستی شاید تورمی[۲۷] باشند. بدین معنا که ضدبنیادگرایی واقع‌گرایانه از ادعاهایی مطلق‌گرایانه در رابطه با دانش پرهیز می‌کند. از منظر رورتی، ما می‌توانیم واقع‌گرایی را بپذیریم و رویکرد تورمی به فلسفی را که بر شیوه‌های درونی یک بازی زبانی و دیدن چیزها بطور متفاوت تأکید می‌کند، ردّ کنیم.

رورتی بر این باور است که فلسفه غربی حداقل از قرن هفدهم میلادی به‌مثابه واقع‌گرایی، در جستجوی توضیح چگونگی نشان‌دادن واقعیت چونان اموری خارجی نسبت به باورداشت‌ها یا زبان از طریق دانش بشری در قالب ایده‌ها یا قضیه‌ها، بوده است. فلسفه درصدد توضیح این نکته بوده که دانش چگونه ممکن می‌شود و ازاین‌رو، فرض می‌شد که می‌تواند نقش تئوری کلی بازنمایی را بر عهده گیرد. وی خاطرنشان می‌سازد که فلسفه چونان رشته‌ای علمی خود را در تلاش برای کم‌ارزش کردن ادعاهایی برای دانش شناخته‌شده توسط علم، اخلاق، هنر و مذهب می‌بیند (رورتی، ۱۹۹۴). (دانستن درباره ذهن به معنای دانستن این نکته نیست که ما می‌توانیم بدانیم. زیرا دانستن درباره ذهن به معنای آن است که می‌توان دانست که دانش چگونه شکل گرفته است. ازاین‌رو، جستجوی دانش در هر حوزه‌ای از مطالعه، باید با مسائل فلسفه دانش مطابقت داشته باشد. از دید رورتی، ایده فلسفه همچون امری مجزا از علم درکی بسیار جزئی فراهم می‌سازد، بدون ادعای دکارت که با دگرگونی درون می‌توان به حقیقت دست یافت و همچنین ادعای کانت که حقیقت محدودیت‌هایی را بر نتایج محتمل تحقیق تجربی اعمال می‌کند. برای جدا نگه‌داشتن فلسفه از علم و دادن نقشی به فلسفه، باید این موضوع را مطرح کرد که چگونه دانش علمی می‌تواند دانش باشد. بدون چنین طرحی از دانش، موفقیت آشکار علم چیزی جز یک توهم نخواهد بود. بنابراین، فلسفه باید از خدمت‌گزاری الهیات به سمت مؤسس عمده علم حرکت کند زیرا با فرض ارائه فهم منحصر به فرد آن از چگونگی امکان دانش، می‌تواند بنابر تحقیق تجربی جهان، قانون وضع نماید. از نظر رورتی، وقتی انسان عقلانی بر ذهن خویش کنترل یافت، می‌تواند بر جهان طبیعی نیز تسلط یابد. جداکردن فلسفه از علم مستلزم جداکردن دانستن از انجام‌دادن است برای توضیح این که چرا فعالیت‌های خاصی مانند علم موفق بوده‌اند.

مسئله این است که چرخش از جهان به ذهن، صرفاً به ایدئالیسمی جداشده منجر می‌شود و به همین دلیل است که جستجوی بنیادگرایانه تعیّن در قالب حقیقتی روشن، با ایدئالیسم استعلایی[۲۸] کانت خاتمه می‌یابد. بنا براین، رورتی بر این باور است تعریف مشخص فلسفه بعد از بازگشت دکارت به ذهن، نوعی نفس‌گرایی روش‌شناسی[۲۹] بود زیرا آنچه می‌توانست دانسته شود برحسب ذهن فرد تعریف می‌شد. رورتی معتقد است زمانی لاک به این استدلال دکارت واکنش نشان داد که دانش ماهیت پیشینی دارد چراکه ما پشت سر حواس، از دانش برخورداریم. بنابراین، تمایز لاک بین کیفیت‌های اولیه و ثانویه نقش خود را از دست می‌دهد. زیرا این تمایز نمی‌تواند از هیچ نظر رهنمون‌ساز باشد. ازاین‌رو، این استدلال که دسترسی بی‌واسطه به حقیقتی آشکار از طریق تجربه امکان‌پذیر است، دچار مسئله شده زیرا تمایز میان ویژگی‌های خود موضوع و خصوصیات مربوط به مشاهده‌گر روشن نمی‌شود. به این دلیل که همه خصوصیات تجربه‌شده به مشاهده‌گر بر می‌گردد یعنی ما ایده‌های حس را تجربه کرده‌ایم نه ابژهٔ صحبت‌کننده به زبان خویش را. پاسخ کانت به مسائل فلسفه قبلی این بود که ما مجموعه‌ای ثابت از مقولات داریم که تجربه‌های گوناگون ما را رمزگشایی می‌کنند. با این‌حال، با ایده‌ئالیسم استعلایی کانت، ابژهٔ دانش به مثابه قفل، تقریباً به وسیله مقوله‌های ذهن به مثابه کلید ساخته شد. البته این به معنای ایده‌آلیسم نبود لیکن مسلم شد که ما هرگز نمی‌توانیم قلمرو مجردات را بشناسیم و نقش مهمی در ساختن ابژهٔ دانش ایفا کنیم؛ تصور واقعیتی ورای مقوله‌های ما می‌تواند به سادگی زیاده‌خواهی باشد (رورتی، ۱۹۸۲: ۱۹۲).

رورتی نقد خود را به واقع‌گرایی تنها به این فلسفه‌ها محدود نمی‌سازد که می‌پرسند چگونه ذهن از دانش برخوردار می‌شود. وی از نظریه‌های معاصر حقیقت نیز ایراد می‌گیرد که حقیقت را برحسب مطابقت تعریف می‌کنند. از نظر رورتی، این ایده که حقیقت برحسب قضیه‌ای زبانی منطبق بر ارجاعی غیر زبانی تعریف می‌شود، کاری بیهوده است. چراکه فرد لازم است به ورای زبان و تمامی رویکردها گام نهد تا واقعیت فی‌نفسه را برای مقایسه قضیه با واقعیت ببیند. بنابراین، از دید رورتی، نظریه انطباق حقیقت مستلزم عمل غیرممکن دیدن واقعیت است آن‌طور که هست، قبل از اینکه فرد بتواند صحت هرگونه قضیه‌ای را تعیین کند. او مخالف این ایده نیست که بازی‌های زبانی مختلف واقعیت‌های مختلف را حک می‌سازند، هرچند با مفاهیم دانش، حقیقت به مثابه انطباق)[۳۰] و واقعیتی فی‌نفسه که بتوانیم آن را همان‌طور که واقعاً هست بازنمایی کنیم، مخالف است. در اینجا می‌توان چند دیدگاه غیر رئالیستی را مطرح نمود: ۱. انکار شکاکانه دانش و علم ۲. دیدگاه نسبی‌گرایی حقیقت که براساس آن کل معرفت بطور عام نسبت به هنجارهای اجتماعی محتمل الوقوع[۳۱]، نسبی است. ۳. دیدگاه ایدئالیستی که طبق آن هیچ چیز ورای ایده‌های ما نیست و علم نیز تنها در رابطه با همین ایده‌ها است. نفی شکاکانه یا نسبی‌گرایانه دانش و این استدلال ایده‌آلیستی که ما ایده‌ها را می‌دانیم در چارچوب مرجع تأکیدشده این اصل واقع‌گرا عمل می‌کند که طبق آن باورداشت‌ها می‌توانند غیر باورداشت‌ها را بازنمایی کرده یا با آن‌ها منطبق باشند. از نظر رورتی، آنچه نیاز است دفاع یا ردّ انطباق باورداشت‌ها با واقعیت‌های خارجی نیست بلکه جدایی همیشگی از این پارادایم به سمت تمرکزی پراگماتیک بر شیوه‌های انجام امور درون اشکال متفاوت زندگی است.

ضدبازنمایی‌گرایی و منطق فلسفی حضور[۳۲]

از دید رورتی، عوض جایگزینی رئالیسم با غیر رئالیسم، باید بازنمایی‌گرایی را با ضدبازنمایی‌گرایی جابجا کرد. درحالی که بازنمایی‌گرایی روابط بین باورداشت‌های فردی و واقعیت یا قضایا و واقعیت را بررسی می‌کند، ضدبازنمایی‌گرایی به شیوه‌های درون فرهنگ‌های مختلف توجه دارد. حال آنکه رئالیسم درپی کشیدن ذهن به آن سوی نفوذ تباه‌کننده باورهای اجتماعی و فرهنگی است که مانع حضور آگاهی بی‌واسطه می‌شود. ضدبازنمایی‌گرایی رورتی به اصلاح الگوهای عمل برای انجام یافتن امور اقدام می‌کند. دراین باره، رورتی می‌گوید منظور من از طرح ضدبازنمایی‌گرایی، طرحی است که دانش را به عنوان موضوع درست فهمیدن واقعیت نمی‌بیند بلکه آن را چونان موضوع کسب عادت به کنش برای مدیریت‌کردن واقعیت تصور می‌کند. این به معنای آن نیست که رورتی به شکلی از رفتارگرایی روی می‌آورد که به آن وسیله، بدن براساس شیوه‌هایی عمل می‌کند که کار می‌کند (محرک تقویت‌کننده مثبت) و از روش‌هایی که کارآ نیستند (محرک تقویت‌کننده منفی)، می‌پرهیزد. با این‌همه، رورتی موضع خود را نوعی رفتارگرایی معرفت‌شناختی[۳۳] تلقی می‌کند. وی این را در بستری مرتبط با ویتگنشتاین متأخر می‌بیند. ویتگنشتاین را می‌توان یک رفتارگرا دانست، ازاین‌رو که هرگونه ارجاعی را به خودباطنی[۳۴] ردّ می‌کند و معتقد است که کنش‌های مردم براساس پیروی از قواعد عمومی در درون بازی زبانی‌شان صورت می‌گیرند. خوانش رفتارگرایانه بر این اصل استوار است: قواعد اجتماعی محرک‌های تقویت‌کننده مثبت یا منفی را فراهم می‌سازند که رفتار بدن را تعیین می‌نمایند و بدون خودباطنی است. برخلاف رفتارگرایی،

ویتگنشتاین انکار خود[۳۵] را ردّ می‌کند. از نظر وی، بدن یک مکانیزم تعیین‌شده و تحت کنترل محرک خارجی است. بنابر دیدگاه ویتگنشتاین، انکار وجود یک خود، بی‌معنا است زیرا مفهوم خودباطنی خودش تهی است. انکار قضیه‌ای تهی خودش پوچ و بی‌معنی است. وی ادامه می‌دهد که گفتن اینکه بدن مکانیزمی تعیین‌شده است، مستلزم فرض اشکالی از بازی فرازبانی است که از طریق آن فرد می‌تواند تمامی اشکال رفتار فردی را توضیح دهد. برخلاف این، ویتگنشتاین معتقد است کسی نمی‌تواند برای فرض دیدگاه واقعیت در خود[۳۶]، خارج از بازی زبانی قدم بگذارد.

این به ظهور شبح نسبی‌گرایی منجر می‌شود. بحث‌های ویتگنشتاین نیز در این رابطه دوپهلو هستند. وی معتقد است که اگر شیری می‌توانست صحبت کند، باز ما آن را نمی‌فهمیدیم، زیرا بازی‌های زبانی تأویلی هستند. در اینجا نسبی‌گرایی- هنجاری منجر به نسبی‌گرایی- حقیقت می‌گردد چراکه کسی نمی‌تواند برای فهم اینکه چگونه دیگران وارد یک بازی زبانی متفاوت می‌شوند، آن سوی هنجار اجتماع گام بردارد. در این شرایط، کسی نمی‌تواند تشخیص دهد که دیدگاه‌های فرد دیگر در رابطه با واقعیت بیرونی جایز الخطاست یا خیر. از طرف دیگر ویتگنشتاین، ارجاعی به کلیت‌های انسانی به دست می‌دهد، زمانی که از رفتار عام نوع بشر صحبت می‌کند (رورتی، ۱۹۹۵: ۸۲).

رفتارگرایی معرفت‌شناسانه رورتی، به این معنا ویتگنشتاینی است که از نظر رورتی باورداشت‌های کنشگران با شیوه‌های اجتماعی آن‌ها ارتباط دارد که خود از قواعد بازی زبانی پیروی می‌کند. ازاین‌رو، به جای دیدگاهی ذره‌گرا[۳۷] که به موجب آن قضیه‌ای چنانچه با واقعیتی مجزا مطابقت داشته باشد، توجیه‌پذیر است، ما با دیدگاهی کل‌نگر روبرو هستیم که طبق آن، توجیه باورداشت‌ها ریشه در هنجارها و شیوه‌های جامعه دارد. رورتی خود در این‌باره می‌گوید «توجیه قراردادی طبیعتاً کل‌نگر است، درحالی که مفهوم توجیه ریشه‌یافته در سنت معرفت‌شناختی خود تقلیلی و ذره‌ای است» (گریک شانک، ۲۰۰۳: ۵۹). چنین موضعی به این معنا کل‌نگر است که برای فهم یک باورداشت، فرد باید بفهمد که آن، جزئی از یک بازی زبانی وسیع‌تر است. همچنین، به این معنا رفتارگرایانه است که باورداشت‌ها با فعالیت یا رفتار عملی درون اجتماعی خاص مرتبط‌اند و اینکه هیچ جوهره متعالی برای خود وجود ندارد که بتواند به ورای رویکردهای اجتماعی گام بردارد تا ببیند که قضایا درواقع با واقعیت‌های ذره‌ای منطبق هستند. به جای خوداستعلایی که دسترسی بی‌واسطه به حقیقتی روشن دارد، این مردمِ درونِ بازی‌های زبانی متفاوت هستند که به شیوه‌های مختلف عمل می‌کنند. رورتی معتقد است ضدبازنمایی‌گرایی فرد را به ابزاری مجهز می‌سازد که از طریق آن از قوم‌گرایی[۳۸] ناشی از فرهنگ‌پذیری[۳۹] بگریزد و اینکه فرهنگ لیبرال معاصر برای پرهیز از زیان‌های قوم‌گرایی فرصت‌های جدیدی فراهم ساخته است (گریک شانک، ۲۰۰۳). آنچه ما باور داریم، مکان زمانی و فضایی ما را درون اجتماعی خاص منعکس می‌سازد. ما نمی‌توانیم از آن گذر کنیم تا چیزها را آن‌طور که واقعاً هستند، دریابیم. اما لیبرالیسم بر تسامح متکی است که دیدگاه‌های جدیدتری را در رابطه با دست‌یابی به حقیقت می‌پذیرد. دیدگاه رورتی در اینجا با مفهوم جامعه باز پوپر قرابت دارد.

رورتی خاطرنشان می‌کند که ضدبازنمایی‌گراییِ وی به این نمی‌پردازد که باورداشت‌ها چگونه هستند یا نیستند. وی همچنین به دنبال این نیست که نشان دهد چگونه باورداشت‌ها غیر واقعیت‌های خارجی را منعکس می‌سازند. بنابراین، نمی‌توان رورتی را فردی نسبی‌گرا دانست. همان‌طور که خودش نیز می‌گوید هیچ نوع معرفت‌شناسی‌ای وجود ندارد، به طریق اولی، پراگماتیسم بدون نسبی‌اندیشی است. در جایی دیگر نیز اشاره می‌نماید که اگر نسبی‌گرایی به آن می‌گویند که هر طرح و نظری مانند هر طرح و نظری دیگر مقبول است، نه من و نه هیچ پراگماتیست دیگر نسبی‌گرا نیست. ولی اگر مراد از نسبی‌گرایی این باشد که روش و نظری جهان‌شمول برای تفسیر جهان و اجتماع پیرامون وجود ندارد بله، من نسبی‌گرا هستم. به هر جهت، مسئله آن است که نسبی‌گرایی خود ضدمعرفت‌شناسی است تا یک معرفت‌شناسی. اگر معرفت‌شناسی به رابطه باورداشت با واقعیت خارجی می‌اندیشد، چه رابطه بی‌واسطه یا باواسطه، نسبی‌گرایی معتقد است آنچه حقیقی است با هنجارهای اجتماع مرتبط است. پس، نسبی‌گرایی مبتنی‌بر نفی هرگونه ارجاع به واقعیت خارج از هنجارها یا طرح‌های مفهومی است. به عبارت دیگر، نسبی‌گرایی- حقیقت با هر شکلی از معرفت‌شناسی در تضاد است، خواه بنیادگرایانه یا ضدبنیادگرایانه. زیرا مفهوم ادعاهای حقیقت برساخته از هنجارها یا مفاهیم را ردّ می‌کند. نسبی‌گرایی، حقیقت را به هنجارها تقلیل می‌دهد و ازاین‌رو، مفهوم مازاد حقیقت را بیان می‌کند. در اینجا حقیقت به مترادف صرف با هنجار تبدیل می‌شود. در مقابل نسبی‌گرایی، پراگماتیسم به بهبود رویه‌ها یا یافتن شیوه‌های بهتر انجام‌یافتن امور مربوط است. ازاین‌رو، ارجاع به واقعیت بیرونی ضرورت می‌یابد. بااین‌همه، رورتی خرسند است که علم کار می‌کند، زیرا به ما در مواجهه با واقعیت یاری می‌رساند. وی در رابطه با چگونگی عملکرد علم، از معرفت‌شناسی بنیادگرا[۴۰] استفاده می‌کند، بدون هیچ ارجاعی به یک واقعیت بیرونی. از دید رورتی، چیزی فراسوی

بستر یا شبکه‌ای از باورداشت‌ها وجود دارد که تأثیرهایی علّی بر ما دارند. درواقع، گرچه باورداشت‌های ما واقعیت را نمایان نمی‌سازند اما هنوز واقعیتی فراسوی باورهای ما وجود دارد. در اینجا، وی از ردّ رئالیستی متافیزیکی ایده‌ئالیسم دفاع می‌کند. با اینکه هیچ انطباقی به معنای دسترسی مستقیم به واقعیت خارجی وجود ندارد لیکن باورهای ما درباره واقعیتی هستند که تأثیر علّی بر ما دارند.

رورتی، روش و حقیقت

در "پیش‌گفتار فلسفه و امید اجتماعی"[۴۱] (۱۹۹۹)، رورتی چنین می‌گوید «ما نمی‌توانیم حقیقت را چونان هدف تحقیق تلقی کنیم. هدف تحقیق دستیابی به توافق میان همه انسان‌ها است، در مورد آنچه انجام می‌دهند، تا توافق نهایی پدید آید و ابزارهای دستیابی به این اهداف نیز مهیا گردند. تحقیقی که نتواند به هماهنگی رفتار منجر شود، تحقیق نیست بلکه کلمه‌بازی صرف است.» وی معتقد است که بیشتر مردم کاری به حقیقت[۴۲] ندارند و مهم، برایشان صداقت [۴۳]است.

وی در "فلسفه و آئینه طبیعت"[۴۴] (۱۹۷۹)، پرسش واقعیت را پیش می‌کشد و استدلال‌های خود را علیه نظریهٔ انطباق حقیقت و این ایده اقامه می‌کند که کار تحقیق، نمایاندن[۴۵] جهان خارجی است و ازاین‌رو، دسترسی نزدیک‌تر به توصیف حقیقی واقعیت است. رورتی در این کتاب، برای اثبات اینکه حقیقت به معنی انطباق تصاویرذهنی یا گزاره‌های زبانی[۴۶] ما با واقعیت دست‌یافتنی نیست، تاریخچه شناخت‌شناسی را از دکارت تا جان لاک و از لاک تا کانت بررسی و نقد می‌کند. فلسفه ذهن یا سوژه، بر جدایی ذهن شناسا از واقعیت به عنوان آئینه[۴۷] طبیعت بیرونی متکی است. به گفته وی همین، جدایی ذهن و عین خطای بنیادی فلسفه است. این بینش چه عقلانی؛ جستجوی یقین در ذهن، چه تجربی؛ یافتن یقین در انطباق تصاویر با واقعیت‌شان که اولی به دلیل متافیزیک محض، عقلی و دومی به سبب برداشت مکانیکی از جهان خطا است. او در "پیشامد، آیرونی و همبستگی"[۴۸] (۱۹۸۹) نیز، به این امر را واکاوی می‌کند. بدین صورت که خواست اولیه‌اش به حفظ واقعیت و عدالت در یک چشم‌انداز واحد عملاً اشتباه بوده و فرد نمی‌تواند و نباید مسؤلیت‌های شخصی خود را نسبت به دیگران با رابطه خود با اشیا یا اشخاصی که با تمام قلب و روح و ذهن دوست می‌دارد، درهم آمیزد. در اینجا رورتی تنها به روایت‌های نسبی از واقعیت که حتی می‌توانند خصوصی[۴۹] نیز باشند، باور دارد. روایت‌هایی که مدعی حقیقت نیستند اما بستر باورها و رفتار راویان‌شان را می‌سازند. هیچ روایتی بر دیگری ارجحیت ندارد و اگر کسی از راه برسد که بتواند به نحوی نوآورانه یا حتی پیامبرانه توسط سلسله واژه‌هایی که می‌آورد، روایت یا قصه معنی‌دار جدیدی از واقعیت به دست دهد، یعنی همان واقعیت پیشین را توصیفی دوباره بخشد، می‌تواند با قصه تازه‌اش واقعیت را ازجمله رفتار و نحوه زیست انسان‌ها دگرگون کند. این اندیشمند برای نمونه از واژه‌ها[۵۰] و روایت‌های فمینیست‌ها یاد می‌کند که راه و روش ما را نسبت به زندگی اجتماعی‌مان به شکلی مثبت و آزادی‌بخش دگرگون ساختند. در این زمینه، رورتی به هنرمندان و داستان‌نویسان بیشتری از فیلسوفان البته، فلاسفه کلاسیک اهمیت می‌دهد. در این اثر، وی بیشتر از هر متفکری به نیچه، هایدگر و دریدا اشاره می‌نماید.

در پاسخ به دل‌مشغولی‌ها درباره واقعیت، حقیقت و عدالت، رورتی وقت خود را وقف بازتوصیف فلسفه نمود. بازتوصیف، واژه‌ای مهم برای رورتی است و عبارت است از: توانایی گفتگو به طرزی متفاوت نه استدلال‌ورزی [۵۱]مناسب. رورتی خاطر نشان می‌سازد که ما باید بسیاری از بار و بنه فکری را که از سنت افلاطونی به ارث برده‌ایم، از دوش خود بیندازیم (رورتی، ۱۹۹۹)، مخصوصاً تمایز بین نمود[۵۲] و واقعیت، یافتن[۵۳] و ساختن[۵۴]. وی به خصوص دربرابر کاربرد واژه نسبی‌گرا برای تشریح خود و دیگر پراگماتیست‌هایی که نظریه انطباق حقیقت را نمی‌پذیرند، مقاومت می‌کند. به این دلیل که این نکته بیانگر زبان افلاطونی است. رورتی در این‌باره پیشنهاد می‌دهد بهتر است کاربرد تمایزهایی نظیر یافتن ـ ساختن و عینی ـ ذهنی را متوقف کنیم. ما نباید به خود اجازه دهیم ذهن‌گرا خوانده شویم ... باید زبانی را که مخالفان خود از آن استفاده می‌کنند، ردّ کنیم و به آن‌ها اجازه ندهیم آن را بر ما تحمیل کنند (همان).

بخشی از مخالفت شدید رورتی با اردوگاه دوگرایی‌ها آن است که دوگرایی‌ها ما را به سمت متافیزیک باز می‌گردانند به سمت تمایز بین مطلق و نسبی. همچنین، این ایده که واقعیت خارجی بزرگ‌تری بیرون از شرایط انسانی وجود دارد. رورتی از اینکه دربرابر هر چیزی جز تخیل انسانی قد علم کند، ابایی ندارد. وی سعی در خدازدایی بنیادی از جهان دارد و درصدد است با خواست حقیقت خارج از گفتمان انسانی، به مبارزه برخیزد. ازاین‌رو، در شکل ایده‌آل خود، فرهنگ لیبرالیسم رورتی جایی برای این تصور باقی نمی‌گذارد که نیروهای غیر انسانی وجود دارند که انسان‌ها باید در قبال آن‌ها مسؤل باشند ازجمله ایده حقیقت خارج از تخیل انسان. این مطلب همچنین، به معنای آن است که تحقیق ماهیتاً بر اصل وفاق همگرا نمی‌شود؛ بر سر بنیان‌هایی چون حقیقت یا واقعیت یا خیر. درمقابل، تنها مفاهیم مفید ما در قبال حقیقت، واقعیت و

خیر، برون‌یابی‌هایی از شیوه‌ها و باورداشت‌های خلق‌شده انسان هستند که ضرورتاً در خلال زمان تغییر خواهند کرد.

این موضع به این معنا غیر بنیادی[۵۵] است که هیچ بنیادی را برای معرفت خارج از گفتمان انسانی نمی‌پذیرد و هیچ اتکا یا اشتیاقی به واقعیتی غایی وجود ندارد که بتوان آن را یافت. رورتی این موضع را به چالش هم می‌کشد و بیان می‌کند تحقیق اجتماعی و خود علم به روش‌شناسی‌ای خاص وابسته است. دیگر اینکه «همه آنچه از ستایش پیرس، دیویی و پوپر از علم به‌جای می‌ماند، ستایش فضیلت‌های اخلاقی خاص است- فضیلت‌های جامعه باز- نه هیچ راهبرد معرفتی خاص» (همان: ۳۶). این رویکرد، برای محققانی جالب است که مدعی هستند راهبرد اجتماعی پژوهش باید زمینه فضای ارتباطی باز را فراهم کرده و به ایجاد اجتماع‌های پژوهشی کمک کند. وقتی ما این تصور را رها کنیم که هیچ چیزی نمی‌تواند از ماهیت ذاتی برخوردار باشد تا بازنمایی شود و ایده زبان را چونان بازنمایی کنار نهیم، باید رهیافتی سرتاپا ویتگنشتاینی به زبان اتخاذ کنیم (همان: ۲۱). زبان چونان چیزی دیده می‌شود که جهان ما را می‌آفریند نه اینکه آن را بازنمایی کند. حقیقت نمی‌تواند آن‌بیرون باشد، نمی‌تواند مستقل از ذهن انسانی باشد زیرا جمله‌ها نمی‌توانند چندان وجود داشته باشند یا آن‌بیرون حضور یابند. جهان آن‌بیرون وجود دارد اما توصیف‌های جهان چنین نیستند. صرفاً توصیف‌های جهان می‌توانند درست یا اشتباه باشند. جهان در ذات خودش نمی‌تواند بدون نیاز به تشریح فعالیت‌های انسانی، چنین باشد (رورتی، ۱۹۸۹: ۵).

تمامی این‌ها به اقتضایی‌بودن[۵۶] زبانی که به‌کار می‌بریم، اشاره دارد: «هیچ راهی برای پاگذاشتن به خارج از واژه‌های گوناگونی که مورد استفاده قرار می‌دهیم و یافتن فراواژه‌ای که تا اندازه‌ای بتواند همه واژه‌های ممکن را در خود جای دهد، وجود ندارد» (رورتی، ۱۹۸۹). تفاوت بین آنچه لفظی[۵۷] و آنچه استعاری[۵۸] خوانده می‌شود، به تمایز بین واژه‌های آشنا و ناآشنا و نظریه‌ها برمی‌گردد. ما نه می‌توانیم به خرد عام متوسل شویم و نه به واقعیت خارجی چونان بنیانی برای داعیه‌هایمان. چنین طرز فکری در دیدگاه رورتی به مفهوم کلیدی بازتوصیف منتهی می‌شود. «این روش فلسفه با روش سیاست‌های ناکجاآبادی یا علم انقلابی شباهت دارد ... روش باید به بازتشریح چیزهای بیشتر و بیشتری به شیوه‌های نوین بپردازد، تا آنجا که الگویی از رفتار زبان‌شناختی را خلق می‌کند که نسل بعدی را برای اقتباس آن وسوسه می‌کند ... این الگوی رفتاری چیزهای می‌گوید مانند تفکر درباره آن را به این شیوه بیازمائید» (همان: ۹).

از نظر رورتی، هدف اولیه پژوهش تولید دانش عملی است که برای مردم در مدیریت زندگی روزمره‌شان مفید باشد. هدف وسیع‌تر کاربرد این دانش عملی، درراستای خوش‌بختی فزآینده و همه‌جانبه انسان‌ها و اجتماعات و در سطحی مهم‌تر ایجاد رابطه برابرتر و پایدارتر با اکولوژی وسیع‌تر سیاره است که ما خود بخش جدای‌ناپذیر آن هستیم. طبق نظر رورتی، تحقیق انسانی که البته تلاش برای انطباق با ماهیت ذاتی واقعیت را متوقف ساخته، همچون تمرینی برای حل مسائل انسانی عمل می‌کند. وی در این‌باره چنین می‌گوید: «پراگماتیست‌ها امیدوارند از تصویری که به قول ویتگنشتاین ما را در اسارت نگه می‌دارند برای همیشه رها شوند. تصویر دکارتی و لاکی از ذهن درصدد برقراری تماس با یک واقعیت فی‌نفسه بیرونی است. ازاین‌رو، پراگماتیست‌ها با نگاه داروینی به انسان آغاز می‌کنند که وی را حیوانی می‌پندارد که تمام تلاش خود را برای مواجهه با محیط به کار گرفته و شدیداً سعی دارد ابزارهایی را فراهم سازد که وی را قادر می‌سازند از لذت بیشتر و درد کمتر بهره‌مند شود. واژه‌ها جزء ابزارهایی هستند که این حیوان‌های زرنگ توسعه بخشیده‌اند» (رورتی، ۱۹۹۹).

نظر رورتی آن است که «هیچ ارگانیسمی، اعم از انسان یا غیر انسان[۵۹]، همیشه یا هیچ‌گاه در تماس با واقعیت نیستند» (همان: ۳۳). این یک خطای دکارتی است که درباره ذهن مانند چیزی که به نوعی آزاد از نیروهای علّی اعمال شده بر بدن اندیشیده شود. بنابراین، ما باید از تصور تحقیق به مثابه ابزار بازنمایی واقعیت اجتناب کرده و دربرابر، آن را مانند ابزار کاربرد[۶۰] واقعیت تلقی کنیم. رابطه بین داعیه‌های حقیقت و جهان علّی است تا بازنمایا. مسئله آن است که آیا باورداشت‌های ما «رهنمودهای قابل اتکا برای کسب آنچه می‌خواهیم، فراهم می‌سازند یا خیر.» (همان: ۳۳).

پرسش اثبات را که رورتی ضدمتافیزیک آن را تلاشی برای گریز از جهان می‌داند، می‌توان با خواست تخیل جایگزین کرد: «انسان باید از نگرانی درمورد اینکه آیا آنچه وی باور دارد ریشه‌دار است یا خیر، دست بردارد و با نگرانی درمورد این امر آغاز کند که آیا برای تفکر درمورد جایگزین‌های جالب برای باورداشت‌های کنونی به قدر کافی تخیلی بوده است» (همان: ۳۴).

رورتی، فلسفه خود را به دموکراسی متصل کرده و معتقد است: «اجتماع دموکراتیک رؤیاهای دیویی ... اجتماعی بود که در آن هرکس فکر کند که همبستگی انسانی است که واقعاً موضوعیت دارد، نه دانش صرفاً انسانی به چیزها .... دیویی ... پراگماتیسم را فلسفه دموکراسی خواند .... یک قالب امیدبخش، بهبودبخش و آزمایشی از ذهن.» (همان: ۲۰ و ۲۴).

موضع ضدمتافیزیکی رورتی وی را وامی‌دارد تا سؤالات نهایی و حقیقت رستگاری‌بخش را ردّ کند. درمقابل، وی فلسفه را نیازمند تداوم مکالمه می‌بیند (رورتی، ۱۹۷۹: ۳۷۷).

از دید وی، «هدف کافی فلسفه، تداوم‌بخشیدن به مکالمه است؛ تلقی عقل به منزله توانایی حفظ این مکالمه به معنای تلقی انسان همچون آفرینندگان توصیف‌های جدید است، نه کسانی که امیدوارند قادر باشند تنها به شکلی صحیح دست به توصیف بزنند» (همان: ۳۷۸). او آشکارا با مفهوم متعارف دانشِ منطبق با واقعیت‌ها سر مخالفت دارد و از این نظر با یورگن هابرماس[۶۱] که امیدوار است «شهودی صورت گیرد که از طریق آن قضایای حقیقی با واقعیت‌ها جفت و جور شوند» و اینکه یک اتصال درونی بین توجیه و حقیقت وجود دارد، مخالف است. وی به جای حقیقت به مثابه انطباق، از حقیقت به مثابه توجیه صحبت می‌کند که تخصیص‌پذیری را تضمین می‌سازد.

«اگر ما دانستن را فاقد ماهیت بدانیم، که دانشمندان و فیلسوفان آن را شرح می‌دهند، اما آن را با معیارهای رایج برای باورکردن، درست بدانیم، پس ما آماده دیدن مکالمه چونان بستر نهایی که در درون آن دانش فهمیده می‌شود، هستیم. تمرکز ما از رابطه بین انسان و ابژه‌های مورد بررسی‌شان به سمت رابطه بین توجیه معیارهای بدیل جابجا می‌شود.» (رورتی، ۱۹۷۹: ۳۸۹ـ ۳۹۰).

رورتی، رویکردی تحول‌گرا دارد که با رویکرد ضد ذات گرایانه‌اش سازگار است: اگر هیچ واقعیت خارجی وجود ندارد تا تشریح شود، اگر هیچ انتخاب اخلاقی مطلقی وجود ندارد، تحقیق انسانی باید چونان فرایند پراگماتیک حل مسئله مستمر دیده شود.

نکته دیگر در کار رورتی، به مفهوم بسیار کلیدی آیرونی[۶۲] یا خودآئینی برمی‌گردد. مفهوم آیرونی در اندیشه رورتی، از بررسی وی درخصوص روندهای متباین در فلسفه ناشی می‌شود. رورتی در کتاب اقتضا، ایرونی و همبستگی بیان می‌کند در سنت غربی نوعی ناسازگاری بین دفاع از خودمختاری و خودآفرینی از یک طرف و همبستگی از طرف دیگر وجود دارد؛ بین آیرونیست‌هایی که لیبرال‌بودن را ردّ می‌کنند و لیبرال‌هایی که آیرونی‌بودن را منکر می‌شوند. نوع خودمختاری شخصی که آیرونیست‌های خودآفرین مانند نیچه، *دریدا*[۶۳] و *فوکو*[۶۴] به دنبالش هستند، درتضاد با تلاش‌های معطوف به ساخت فلسفه‌ای درباره نیازهای جامعه دموکراتیک مانند هابرماس، دیویی و برلین است. استنباط رورتی آن است که زبان این دو جریان تفکر غربی باهم متفاوت هستند و باید ازهم متمایز شوند و به سمت نوعی آیرونی حرکت کنند تا به فضای ضخیم محدود گردند (رورتی، ۱۹۸۹: ۶۱ ـ ۶۹).

اصطلاح آیرونی نزد رورتی، دربرابر و تقابل با متافیزیک تدوین می‌شود. آیرونیست کسی است که به امکان افکار و اعمال خود باور دارد و از هرگونه شالوده‌گرایی گریزان است. نظریه در تفکر آیرونیستی وسیله‌ای برای کمال شخصی است؛ یک زندگی انسانی خودآفریده و خودآئین. از این منظر، افرادی چون هگل جوان، هایدگر، نیچه و دریدا را نظریه‌پرداز می‌خواند تا فیلسوف. بنابر عقیده رورتی، متافیزیک درصدد در نظر گرفتن هر چیزی به شکلی استوار و ثابت است، در تلاش است تا بر کثرت‌ها و نمودها غلبه کند و با وحدت‌بخشیدن به کثرت‌ها از منظری فرازین به آن‌ها نظاره کند. این وحدت مطلوب متافزیسین، برای او نشان‌دهندهٔ امر واقعی است. چیزی که پس جلوه‌ها به انتظار ما پنهان نشسته است. رورتی به این استعاره نگاه عمودی از بالا به پائین بی‌اعتماد است و از آن با عنوان استعارهٔ ژرفا یاد می‌کند: معناهای ژرفی هست که از دیدگاه عامی پنهان است. در ضمن سبک‌سرانه دیدن چنین تلقی‌ای، درعوضِ استعاره نگاه عمودی، استعاره تاریخی‌نگرانه یعنی نگاه به عقب در محور افقی را مطرح می‌کند. در این واپس‌نگری توجه‌اش را به چیزهای عمومی و عام نمی‌دهد بلکه به شخصی کاملاً خاص نظر می‌افکند. وی بیان می‌کند که هدف نظریه بازی‌باور یا ایرونیست فهم اشتیاق متافیزیکی، اشتیاق به نظریه‌پردازی به گونه‌ای است که بتواند ما را کلاً از بند آن رها سازد. به عقیده رورتی وظیفه و کار آیرونیست کوشش در راه خودآئینی است؛ خود را از پیشامدها و امکان‌های موروثی رهاساختن و پیشامدهای خاص خود را ایجادکردن. معیار آیرونیست برای رفع تردیدها و رسیدن به کمال شخصی، وابستگی به قدرتی سوای خود نیست بلکه همانا خودآئینی است. نحوه مواجههٔ آیرونیست با پیشامدها و امکان‌های پیرامونش، بازتوصیفِ هر چیزی برحسب تعابیر خود است.

رورتی در "فلسفه و آئینه طبیعت" (۱۹۷۹) بر این باور است که مسائل محوری معرفت‌شناسی مدرن بر تصویری از ذهن متکی است که برای بازنمایی متقن یا آئینهٔ یک واقعیت خارجی و وابسته به ذهن تلاش می‌کند. اگر ما این استعاره را رها کنیم، کل پروژه معرفت‌شناسی بنیادگرا رو به گمراهی می‌رود. بنیادگرایی بر این باور است که برای پرهیز از پس‌روی ذاتی در این ادعا که کل باورداشت‌ها به وسیله باورداشت‌های دیگر توجیه می‌شوند، برخی باورداشت‌ها باید خودتوجیه‌گر بوده و بنیان‌هایی را برای کل معرفت فراهم سازند.

دو معنا از بنیادگرایی، در فلسفه و آئینه طبیعت به نقد کشیده شده‌اند. در معنای معرفت‌شناختی، رورتی از تلاش برای توجیه ادعاهای دانش با ردیابی آن‌ها در قالب مجموعه‌ای از بنیادها مانند مقدمات بدیهی یا احساس‌های غیراستنباطی، نقد می‌کند؛ به شکلی وسیع‌تر، در معنای اول، ادعای فلسفه را برای عمل‌کردن به شکل بنیادگرایانه در درون فرهنگ به

چالش می‌کشد. نقد دوم وی مبتنی‌بر نقد *سِلارس*[۶۵] (۱۹۶۳) از ایده وجود معلوم[۶۶] در دریافت حسی و ترکیب آن با نقد *کوآین*[۶۷] (۱۹۶۰) از تمایز بین جمله‌های تحلیلی، جمله‌هایی که صرفاً به دلیل معنایی که می‌دهند، درست هستند و جمله‌های ترکیبی، جمله‌هایی که با اتکای به جهان درست هستند، است. از نظر رورتی، بدون هیچ بینش ویژه‌ای به ساختار باورداشت‌ها و حوزه حقیقت معنا، دانش چون باورداشت‌هایی تعریف می‌شود که مسیر خود را طی می‌کنند.

رورتی بعد از نابودی بنیادگرایی، بیان می‌کند که یکی از چند نقش باقی‌مانده برای فلسفه عمل‌کردن چونان یک خرمگس فکری است. در تلاش برای اغوا به منظور جدایی از شیوه‌های قبلی؛ نقشی که رورتی می‌خواست خودش ایفا کند. فلسفه و آئینهٔ طبیعت رورتی، درصدد است ایده‌های سلارس، نقد اسطوره معلوم و کوآین، نقد تمایز تحلیلی- ترکیبی[۶۸] و کسانی که مدافع دکترین ویتگنشتاین درباره انحلال مسائل فلسفه، نه حل آن‌ها هستند، عامه‌فهم و بسط دهد.

در کتاب "پیشامد، آیرونی و همبستگی" (۱۹۸۹)، رورتی شیوه‌های خاص تحلیلیِ تبیین را به نفع تقلید روایتی برای ایجاد یک زبان مفهومی جایگزین که با آن بتوان افلاطون‌گرایی را ردّ کرد، رها می‌کند. این طرح‌واره مبتنی‌بر این باورداشت بود که هیچ نظریه ارزشمندی درباره حقیقت وجود ندارد، جدا از نظریه‌ای غیرمعرفت‌شناسانه مزاحم. رورتی معتقد است وظیفه فلسفه باید در امتداد خطوط همگانی و خصوصی مشخص باشد. از فلاسفه خصوصی که برای انسان توانمندی‌هایی بزرگ برای آفرینش و بازآفرینی فراهم می‌کنند، نباید انتظار داشت به مسائل همگانی یاری رسانند. فراهم‌ساختن چنین توانمندی‌هایی، ایده‌ای برگرفته از نیچه است که رورتی آن را با رمان‌های پروست و نابوکف می‌شناسد. فلاسفه همگانی نیز مانند راولز و هابرماس نمی‌توانند در حوزه‌های خصوص چندان مفید واقع شوند. این کتاب، نخستین تلاش رورتی را برای تحلیل خاص بینشی سیاسی سازگار با فلسفه‌اش نشان می‌دهد، بینشی درباره اجتماع گوناگونی بهم تنیده با تضادهای تند و نه ایده‌های انتزاعی مانند عدالت یا انسانیت مشترک که با جدایی حوزه‌های همگانی و خصوصی زندگی، سیاست‌زده شده است. کتاب یادشده ترمینولوژی آیرونیسم را معرفی می‌نماید که رورتی از آن برای تشریح ایده‌ها و فلسفه خود استفاده می‌کند.

"فلسفه و امید اجتماعی" رورتی (۱۹۹۹)، مجموعه‌ای است از مقاله‌های فرهنگی و سیاسی که نسخه خاص رورتی را از پراگماتیسم ارائه می‌دهد. این کتاب بیانگر جابجایی‌های نظری و حرکت رورتی از چارچوب فلسفی افلاطونی به سمت ضدذات‌گرایی ویتگنشتاین و دیویی است. از نظر رورتی، از زمان افلاطون قسمت عمده فلسفه به دنبال معرفت حقیقی بوده و به نمودهای زیرین واقعیت‌ها نفوذ کرده است. برخلاف این سنت، رورتی به شکلی قانع‌کننده معتقد است که پراگماتیسم، فلسفه جدیدی درباره امید ارائه می‌دهد. از دید وی، آنچه درنهایت مسئله است این نیست که ایده‌های ما با واقعیت بنیادی انطباق دارند بلکه آن است که آیا آن‌ها به ما در وظایف عملی کمک کرده و جامعه‌ای دموکراتیک‌تر و عادلانه‌تر خلق می‌کنند. کتاب فلسفه و امید اجتماعی تلخیصی مهیج از باورداشت‌های فلسفی رورتی و نیز برخی بینش‌های چالش‌برانگیز درخصوص فرهنگ معاصر، عدالت و عشق به‌دست می‌دهد.

رورتی و اصول نظری

– **نه واقع‌گرایی، نه ضدواقع‌گرایی:** از نظر رورتی، یکی از نتایج آمیختن طبیعت‌گرایی دیویی با دیدگاه دیویدسون نسبت به حقیقت، رهاشدن از بند مسئله واقع‌گرایی / ضدواقع‌گرایی است. یکی از آن‌ها همواره در تماس با واقعیت است چونان یک کاربر زبان. در حالی که دیگری بین شرایط حقیقت و شرایط اظهارنظرپذیری قطعی تمایز قائل است.

– **نام‌گرایی ضدذات گرا[۶۹]:** رورتی (۱۹۶۷) با ردّ دوگرایی غلط بین واقع‌گرایی و ضدواقع‌گرایی، از کلیه ایده‌های ذات‌گرایی دور می‌شود. آزمایش فکری قایق نوراث برای رورتی هیچ مسئله‌ای ایجاد نمی‌کند. واژه‌هایی چون قایق یا خود ماهیتاً زبان‌شناختی هستند. یعنی آن‌ها بر مُثل افلاطونی یا جوهرهای ارسطویی دلالت نمی‌کنند بلکه برساخته‌هایی زبانی و ابژه‌هایی نیت‌مند هستند. قایق‌ها و خودها ممکن است تغییرات کاملی را قطعه به قطعه تجربه کنند اما هنوز هویت خود را حفظ می‌نمایند. اگر توافقی اجتماعی درباره تداوم چنین مفاهیمی وجود داشته باشد. آنچه در اصل زبان‌شناختی رورتی جایگاهی رادیکال دارد، آن است که هیچ تفاوت غایی بین هستی‌های انسانی و غیر انسانی وجود ندارد. آن‌ها را می‌توان به هر شیوه تعریف و بازتعریف کرد. از نظر رورتی، چیزی ثابت در زیر و بم این هستی‌ها وجود ندارد تا تجزیه زبان‌شناختیِ همواره درحال ظهور استعاره‌ها بر آن لنگر گیرد.

ارجاع به آگاهی بازاندیشانه که بیانگر خودِ خصوصی و بی‌نظیر دکارتی متمایز از همه ابژه‌های ناآگاه است، از نظر رورتی تلاشی است نامشروع برای حفظ ادعاهای متافیزیکی درباره وجود یک ذهن انسانی مستقلِ مبتنی‌بر معرفت‌شناسیِ سوژه شناسا و مجهز به نوعی آگاهی خودآشکار. به همین ترتیب، توسل به ماتریالیسم موجود در علم‌گرایی نیز نامشروع است. زبانی که آگاهی را به کارکردهای مغزی تقلیل می‌دهد، خود

به ایجاد واژه‌هایی منجر می‌شود که تلاش دارد تا رخدادهای روانی را به مثابه اتفاقات دگردیسی مادی تبیین نماید. یک فرض متافیزیکی در ماتریالیسم وجود دارد که رورتی به عنوان ضدذات‌گرا نمی‌تواند آن را بپذیرد: جهانی فیزیکی وجود دارد که واقعاً آنجاست و برای علت روانی کفایت دارد.

از دید رورتی، ماتریالیسم تقلیلی[۷۰] و ذهن‌گرایی دوگرا[۷۱]، تمایل ندارند که پراگماتیسم ـ نام‌گرا را برگزینند. ماتریالیست‌ها با واقعیتی سروکار دارند که آن را در قالب مفاهیم و توصیف‌گرها می‌فهمند. دوگرایان نیز وقتی معتقدند که نوعی آگاهی وجود دارد که متمایز از آن چیزی است که بسط می‌یابد و ناآگاه است، تعهد سرسختانه خودشان را به استعاره منسوخ دکارتی نشان می‌دهند. بازسازی دکارتی جهان برای مراقبت از مطالعه فیزیک در محیطی مذهبی، مخالف با عملی‌شدن آن طراحی شد. جسمیت‌بخشی به استعاره دکارت درباره ذهن چونان یک چشم روانی آن طور که خود را همچون معلومی خودآشکار دریافت می‌کند، به معنای سوءتعبیر کاربست زبان برای تجربه شخصی است. این تم عمده فلسفه به مثابه آئینه طبیعت (۱۹۷۹) رورتی است، آن‌گونه که در قیاس دوقطبی‌ها آمده است. این چالش و تذکری است برای خواننده که شیوه گفتگوی ما درباره امر روانی می‌تواند از اساس بازنگری شود. اگر نتوان هیچ چیزی ذاتی برای امر روانی یافت که ورای توصیفات ما از آن بسط یابد یا بر آن استوار گردد، پس نتیجه این خواهد شد که هیچ چیز ذاتی، غیرزبان‌شناختی، نیز نسبت به چیز غیرروانی وجود ندارد. هیچ وضع ذاتی در ذهن انسان وجود ندارد. رورتی اعلام می‌دارد که اختفا، حضور ذهن، خویشتن‌نگری، نیت‌مندی، اصلاح‌ناپذیری و خودآشکاری می‌توانند در قالب اصطلاحاتی بازتوصیف شوند که درگیر ذهن‌گرایی نباشند.

تاریخ‌گرایی ضدبنیادگرا[۷۲]: رورتی فایده تمامی فلسفه‌های بنیادگرا برای نمونه، ایده‌های متمایز و واضح دکارت، حقیقت‌های پیشینی کانتی و مانند آن‌ها را انکار می‌کند، براین اساس که آن‌ها در این باور با بازنمایی‌گرایی همراهند که ذهن آئینه طبیعت[۷۳] است. به محض اینکه تمایز متافیزیکی بین نمود و واقعیت ناپدید شود، نیاز به سوژه‌ای شناسا با استعدادی خاص برای حقایق قابل‌توضیح ضروری می‌شود. از نظر رورتی، همه انواع بنیادگرایی دارای این اصل مشترک هستند که سوژه‌ای را می‌خواهند که از زمان‌مندی و پیشامدی به سمت نقطه‌نظری استعلایی بگریزند که قابلیت تجربه قدرت حقیقت را داشته باشند. برای نمونه، حقیقت دربرابر تلاش برای ردّ آن مقاومت می‌کند تا ذهن عقلانی را به سوی وفاق بکشاند. بنابراین، از نظر رورتی، ابداع سوژه استعلایی تلاشی است برای بازیافت معرفت‌شناسانه رابطه با حوزه متافیزیک که متفکران پساکانتی آن را ترک کرده بودند.

رورتی معتقد است که بنیادگرایان، دل‌بخواهانه، شیوه‌های زبان‌شناختی این‌جهانی و هنجارهای اجتماعی را که گاهی اوقات و در برخی مکان‌ها بر ذهن‌ها مسلط بوده‌اند، به سطح عام ارتقا می‌دهند. وی هژمونی ضمنی در روایت‌های بنیادگرایانه را ردّ کرده و با این کار بر باورداشت تاریخ‌گرایان بر جایافتگی ناگزیر شرایط انسانی در سیلان و جریان تغییر تطوری تأکید می‌ورزد. از این رویکرد، هیچ نظرگاه خنثی و غیرتاریخی وجود ندارد، هیچ نقطه‌نظر چشم خدا[۷۴] وجود ندارد که از آن طریق بتوان به نگاه پارمیندسی درباره آنچه وجود دارد، دست یافت. آنچه می‌توانیم بپذیریم باور به کثرت و تعدد نظرگاه‌هایی است که به دلیل فایده آن‌ها در یک زمینه خاص و برای اینجا و اکنون، از پذیرش اجتماعی برخوردارند.

قوم مرکزی: نظم طبیعی خرد، از این ایده بر می‌خیزد که حقیقت عبارت است از انطباق با ماهیت باطنی اشیا. در غیاب یک نظرگاه غیرتاریخی که براساس آن بتوان درباره ماهیت باطنی واقعیت داوری کرد، چنین چیزی در قالب قضیه وجود ندارد که بدون صلاحیت یا استدلال توجیه شود که قرابت بیشتر یا بهتری با حقیقت دارد. از نظر رورتی، خرد مستقل از بستر طبیعی وجود ندارد که تا اندازه‌ای از کل زبان توصیفی خبر دهد یا آن را برجسته سازد. وی ایده حقیقت مستقل از بستر را تلاشی گمراه‌کننده برای جسمیت‌دادن به حقیقت تابع از طریق بسته‌بندی مجدد آن در واژه‌های معرفت‌شناختی تلاش افلاطون برای جسمیت‌بخشیدن به خیر تابع می‌داند. تنها جسمیت‌بخشی مذکور باعث می‌شود انسان باور کند که هدفی ورای توجیه وجود دارد. رورتی می‌گوید همه دلایل، دلایل خاص افراد هستند؛ تحت تأثیر شرایط فضایی، زمانی و اجتماعی. زمانی که ما باورداشت‌های خود را برای دیگران توجیه کردیم، نیازی به ارائه داعیه‌های بیشتر، داعیه‌های عام و مانند آن نداریم.

اصرار بر استقلال از بستر به معنای تفویض قدرت‌های علّی به خرد است که یک زبان توصیفی خاص را قادر می‌سازد تا دربرابر ابطال، بدون توجه به زمان، مکان و شرایط اجتماعی مقاومت کند. به شکلی متناوب، فرد می‌تواند یک مخاطب ایده‌آل را تصور کند با توانایی گفتگو با یک زبان برتر که به گوینده اجازه دهد تا از محدودیت‌های انسانی بگریزد و به درکی خداگونه از تامیت امکان دست یابد. اما رورتی اصرار می‌ورزد که نه چنین مخاطبی وجود دارد و نه چنین زبان برتری که بتواند یک زبان پیشینی توجیه با توانایی جذب همه مخاطبان این‌جهانی را به درون وفاق عام فراهم سازد. صرفاً

اجتماعات زبانی گوناگون وجود دارند؛ هر یک از آن‌ها دارای واژه‌های نهایی خاص خود و رویکردی جایافته در بستر نسبت به واقعیت است که همواره و پیش‌تر از آن نظرگاه، تفسیر می‌شوند.

نظر به اینکه از رویکرد رورتی، تمایز نمود / واقعیت از بقایای سنت الهیات ـ هستی‌شناسی اقتدارگرایانه[۷۵] غرب برداشت می‌شود که باید به ماهیت درونی سکولارشدهٔ واقعیت تفویض شود که البته همچنان تمامی موانع اقتدارگرایانه ذاتی در استعاره کهنه سنت همراه با آن است برای نمونه، اعتبار جهان‌شمول هابرماسی، پس استعاره سکولاریزه‌شدهٔ قدرت / تفویض باید در امتداد با بقایای خاستگاه دینی‌اش حذف شود.

با این‌حال، رورتی نمی‌خواهد بطور کل ثمره‌های فرهنگ غرب را دور بیندازد. برعکس، وی می‌گوید که از خوش اقبالی است که در این سنت فرهنگی بزرگ شده است؛ مخصوصاً به دلیل تمایل آن به تحلیل انتقادی و تسامح. در این زمینه، رورتی به یکی از انتقادات هابرماس پاسخ می‌دهد: «من این را اتفاق تاریخی مبارک می‌دانم که همدیگر را در یک فرهنگ می‌یابیم ... که نسبت به نیاز به فراتر رفتن از مرزهای جزم اندیشانه تفکر تا این اندازه حساس است.» (براندوم، ۲۰۰۰: ۶۱) با این وجود، وی معتقد نیست که اقبال وی تفاوتی با احساس آلمان‌هایی ندارد که خود را خوش شانس می‌دانستند که در مجمع جوانان هیتلر ثبت نام کرده‌اند. این مربوط به شانس است که انسان در کدام جامعه متولد می‌شود و چه دسته ارزش‌هایی در آنجا ارزش تلقی می‌شود.

وی با پیش‌بردن رویکردهای داروینی و طبیعت‌گرایانه خود، انسان‌ها را مخلوقاتی می‌داند که باورها و میل‌هایشان تا حد بسیار زیادی طی فرایند فرهنگ‌پذیری شکل می‌گیرد. بدون وجود معیارها یا استانداردهای غیرنسبی، این نتیجه حاصل می‌شود که هیچ مکانیسم غایت‌شناسانه مستقل از روایت‌های اجتماعی خاص برای تعیین برتری اخلاقی ـ اجتماعی یک همبستگی بر همبستگی دیگر وجود ندارد. از آنجا که همه ما هویت و الزامات اخلاقی خاص را از فرهنگ بومی خود یعنی از کنجی که در آن سکنا گزیده‌ایم، به دست می‌آوریم، چرا نباید فضیلت‌های اجتماعی خاص خود را نیز معتبر تصور کرده و تلاش کنیم تا جهان را براساس آن‌ها بازتعریف کنیم. این استدلال رورتی برای قوم مرکزی است؛ وضعیتی که براساس آن فرد می‌تواند مفاهیمی چون الزامات اخلاقی را معنایی قابل احترام، سکولار و غیر استعلایی ببخشد آن هم با نسبی‌سازی آن‌ها در ارتباط با پیشامدهای تاریخی.

فلسفه چونان استعاره: نام‌گرایی رورتی، فلسفه را همچون استعاره می‌پندارد. وقتی کسی جستجوی حقیقت و واقعیت را در پشت سر جهان روزمره رها می‌کند، نقش کنش‌های اجتماعی در پیش‌برد تغییرات و نوآوری فرهنگی، عبارت خواهد بود از: آزادی بشریت از استعاره‌های کهن که ریشه در خرافات، رمزآلودگی و ذهن ملهم از مذهب دارد. وی پیشنهاد می‌دهد که این کار از طریق خلق استعاره‌های جدید و شکل‌بخشی مجدد به واژه‌هایی که بینش‌های نوین و غیرمتعارف می‌بخشند، میسر می‌شود. در این زمینه، فلسفه ترس‌های ناشی از شیوه‌های گذشته را امیدهای برخاسته از حال یادآور شده و آن‌ها را با دورکردن از خطاهای کهن آشتی می‌دهد و باورهای توجیه‌شده را برای آینده فراهم می‌سازد. نکته اصلی آن است که نظریه‌های فلسفی به بت‌شکنی و زمینی‌سازی استعاره‌های گذشته می‌پردازند که زمانی مفید تلقی می‌شدند. رورتی از کاربرد افلاطونی دریافت برای تمثیل رابطه روان با مُثل آغاز می‌کند و معتقد است که آن‌ها اشتباهاً درصدد ایجاد واژه‌ـ جهان برای برساخت واقعیت در ذهن بودند. رورتی فکر می‌کند که طرح بازنمایی‌گرایان نادرست است زیرا مفهوم محتوا را دچار مغالطه می‌کنند. از نظر وی، این کاربرد کلمات است که ما را با محیط درحال تغییر درگیر می‌سازد.

فرافلسفه ضدبازنمایی‌گرا: ضدبازنمایی‌گرایی رورتی پیوند تنگاتنگی با نام‌گرایی ضدذات‌گرایانه او دارد. وی با اینکه شک دارد که واقعیتی وجود دارد که از برخی رهیافت‌های زبانی می‌گریزد، این نکته را ردّ می‌کند که می‌توان روایتی نیز داشت که از مقام ممتازی برای تعیین نهایی واقعیت موجود، برخوردار باشد. تثبیت جهان‌بینی‌های عقلانی، تجربی یا استعلایی در فلسفه کلاسیک غرب برای پرداختن به مسئله درک جهان در واژه‌ها و کلمات، نمی‌تواند الگوی پیشرفت را در زمینه درک کافی واقعیت شرح دهد. این تلاش در غرب عمدتاً تاریخ اندیشهٔ اندیشه بوده است (رورتی، ۱۹۹۸). از زمان افلاطون، تلاش برای یافتن و درک اصول نخستین به مجادلات دانشگاهی منجر شده است که ظاهراً به کار توصیف می‌پردازند اما همه آن‌ها همچون ضدابزارهایی برای گفتگو بر سر تغییر عمل می‌کنند. رورتی معتقد است که فلاسفه موضوع را تغییر می‌دهند؛ تغییر موضوع امکان‌پذیر است، زیرا هیچ چارچوب مشترکی وجود ندارد که تمامی اذهان با آن مشترک باشند. امکان‌پذیری بازی‌های زبانی گوناگون به تعدد چارچوب‌های انتخاب می‌انجامد. هیچ چارچوب بخشیِ کم و بیش معتبر درباره جهان وجود ندارد؛ دیالوگ باید جایگزین تعین شود؛ یعنی تفسیر برای پیشی‌جستن بر جستجوی حقیقت. جستجوی فلسفه دستِ اول برای یک زبان باثبات و نهایی که بطور منسجم جهان را در کلمات یا منطبق‌سازی با کلمات درگیر کند، محال است و باید با روش مکالمه معطوف به روایت جایگزین شود. تکثر تفسیرهاست که مسیر مبادلهٔ درحال

ظهور درک جهان را می‌گشاید. مجموعه‌ای از دیالوگ‌های پراگماتیک درباره مسیر کنش به بهترین وجه با وضعیت معاصر انسان جفت و جور است.

کثرت‌گرایی پراگماتیک: بدون زمینه‌ای جانبدارانه که براساس آن بتوان وفاقی همگرا پدید آورد، همه وضعیت‌ها به ایده‌های رقیب تبدیل خواهند شد. در اینجا، خیرهای مفروض بر سر موجودیت خود، به تنازع بر می‌خیزند. ازاین‌رو، هر کدام از آن‌ها گزینه‌ای زنده است تا آن زمان که روشی را بپذیرد یا برای جامعه کاربردپذیر باشد. از نظر رورتی، هیچ امکانی برای یافتن بنیان متافیزیکی حقیقت وجود ندارد و هر نوع معرفت‌شناسی تا وقتی نتواند معیارهای زندگی عملی را برآورده سازد، تحقق‌ناپذیر است. بنابراین، همه روایت‌های لیبرال و محافظه‌کار، ایدئولوژی‌های خداانگار و ناخداانگار، واقع‌گرا و پراگماتیست همه باید توانایی خود را در زمان به نمایش بگذارند. با این‌حال، هیچ نتیجه ثابت و هیچ واژه‌های نهایی وجود ندارند که از ظهور شیوه‌های جدید که شیوه‌های تثبیت‌شده زندگی را تهدید می‌کند، جلوگیری کند (هاک، ۲۰۰۶). کثرت استعاره‌ها بر هم سبقت می‌گیرند و در حین این کار، وفاق همگرا، کانونی و استقراریافته را واژه‌ها می‌سازند و به این وسیله به مکالمه تداوم می‌بخشند. رورتی بر این باور است که رقابت کوبنده بین چارچوب‌های رقیب از جمله رقابت خود وی نیز به براندازی بهترین چارچوب متناسب با زمان نیز می‌انجامد که پیرامون آن یک همبستگیِ البته پیشامدگونه در بین افراد همفکر شکل می‌دهد.

نتیجه‌گیری

رویکرد نظری رورتی باوجود بسترمندی و هم‌سویی که با زمانه خود دارد و علی‌رغم این واقعیت که فلسفه رورتی به شکلی هوشمندانه فلسفه کلاسیک را دور زده و نگاهی عملی به انسان کنونی دارد، از سوی برخی متفکران نقد شده است. برای نمونه، افرادی چون هیلاری پوتنام، جان مک‌دونالد، جیمز کونانت، دونالد دیویدسون، *بورن رامبرگ*[۷۶]، *دانیل دنت*[۷۷]، هابرماس، نانسی فریزر، *نورمن گیراس*[۷۸] انتقاداتی را به پروژه وی داشته‌اند (براندوم، ۲۰۰۰). برای مثال، پوتنام نسبت به توانایی رورتی برای حفظ ادعای خود مبنی‌بر اینکه یک واقع‌گرای پراگماتیست است، شک دارد. پوتنام بر این باور است که رورتی با توجیه‌کردن یک موضع جامعه‌شناختی فرض می‌دارد که نگاه اکثریت به حقیقت، نگاهی غلط است. وی همچنین معتقد است که رورتی نمی‌تواند از برخی ناسازگاری‌های موجود در پروژه خود بگریزد و با فرض قراردادن بعد بسترمندانه و اصلاحی خود قادر نیست معنای پیشرفت، حقیقت و معرفت را توضیح دهد. کونانت و مک‌دونالد موضع پوتنام را تأیید کرده و معتقدند روایت رورتی آنگاه که با نگاه منطقی سنجیده می‌شود، نهایتاً مفهوم جامعه متسامح لیبرال و برابرگرا را که برای خود رورتی ارزش دارد، به مخاطره می‌اندازد. کونانت اظهار می‌دارد که اجتماع دموکراتیک لیبرال دارای سه مشخصه: آزادی، اجتماع و حقیقت است. از نظر وی، رورتی این سه ایده را به خوبی به هم متصل نکرده است. مک‌دونالد نیز معتقد است که در حق کانت و دکارت ستم شده است. زیرا کانت همواره با مفهوم انکار توانایی انسانی سر ناسازگاری داشت. دانیل دنت نیز به نسبی‌گرایی می‌تازد و رورتی را به شوونیسم علم‌گرایانه متهم می‌سازد. هابرماس نیز معتقد است که رورتی ناخواسته به دنبال متافیزیکی بدون جوهر است و فلسفه را به چیزی بیش از کار آکادمیک تقلیل می‌دهد. نانسی فریزر ضمن آنکه با موضع ضدذات‌گرایانه و چرخش زبان‌شناختی رورتی هم‌نظر است، به شرح رورتی درباره جایگاه زنان در نظام نظری وی انتقاداتی دارد. نورمن گیراس نیز به بعد لیبرالیسم و دموکراسی امید رورتی می‌تازد.

در نگاهی رورتی‌مآبانه و اجمالی به نقدهایی که از رورتی شده است، به خوبی مشهود است که نقدهای واردشده بیشتر از منظر فلسفه کلاسیک، فلسفه‌ای که رورتی با آن چالش داشت، سخن می‌رانند. در نقد مک‌دونالد به رورتی مبنی‌بر اینکه در حق کانت و دکارت اجحاف کرده، باید در نظر داشت که نقد وی از آن‌ها به موجب متافیزیک‌اندیشی و نوعاً افلاطون‌گرایی آن‌ها بوده است که آنان را در دسته بازنمایی‌گرایان حقیقت قرار می‌دهد. این بطور کلی به معنای ردّ اندیشمندبودن این فلاسفه نیست چراکه رورتی این فلسفه‌ها را برای دوران‌های خود مقبول می‌داند. نقد هابرماس نیز به رورتی شاید نقدی به‌وضوح سطحی به نظر آید زیرا رورتی پروژه فکری خود را در خارج از جهان آکادمیک و غیرپراگماتیک بسط می‌دهد. رورتی فلاسفه ژورنالیست و ادیبان را بسیار مؤثرتر از فیلسوفان کلاسیک می‌داند. چراکه در بطن اجتماع نفوذ و توانایی روایت‌پردازی بیشتری دارند. وی حتی

فمینیست‌ها را جزء دسته روایت‌پردازان مؤثر بر جامعه می‌پندارد. در کار رورتی نیازی به تعریف حقیقت نیست زیرا پرسش از حقیقت دنبال‌کردن فلسفه کلاسیک تلقی می‌شود. نقد به نسبی‌گرایی رورتی از طرف دانیل دنت را نیز می‌توان به چالش کشید چراکه نسبی‌گرایی از دید رورتی غیر از نسبی‌گرایی متعارفی است که در فلسفه پست‌مدرن از آن سخن می‌رود. نسبی‌گرایی رورتی معتقد است که روشی جهان‌شمول برای تفسیر پدیده‌های اجتماعی وجود ندارد نه اینکه هر چیزی را می‌توان درست تلقی کرد.

با اینکه می‌توان رورتی را اندیشمندی التقاطی تلقی کرد اما نظام نظری وی بطور قطع نه ترکیبی یا انباشتی بلکه بسیار خلاقانه است. برخی تلاش‌های اخیر برای مفهوم‌بندی مجدد بنیان‌های فلسفه و علوم انسانی و حتی حل ثنویت‌ها از قبیل کارهای کالینز، گیدنز، آرکِر، واقع‌گرایان انتقادی و بسیاری دیگر در مقایسه با پروژه رورتی چندان به چشم نمی‌آیند. چراکه تلاش بیشتر این متفکران به جای تمرکز بر حل مسائل بنیادی علوم انسانی و درک نسبت آن با زیستن، تلاش بر سر درک اتصال مفاهیم انتزاعی و تصورات کلی است. طرح رورتی درصدد دست‌یابی به چند هدف بود: نخست آنکه به جای آشتی‌دادن نقاط واگرا در فلسفه، درصدد تعدیل آن‌هاست. برای نمونه، واقع‌گرایی را با ضدواقع‌گرایی و ضدواقع‌گرایی را با واقع‌گرایی تعدیل می‌کند. دوم، به موضوعات فراتر از ثنویت‌اندیشی می‌اندیشد. نگاه بنیادگرایانه و بازنماگرا در فلسفه از افلاطون تا کانت، هر کدام به برساخت و تجویز فراروایت‌هایی منجر شده‌اند که به نوبه خود به پیدایش صور سیاسی خاص زیستن منتهی شده‌اند؛ از فاشیسم تا لیبرالیسم. نقد فراروایت‌ها گرچه بطور همزمان از سوی پست‌مدرن‌هایی مانند لیوتار نیز مطرح شده بود، اما لیوتار به بن‌بست تفرد می‌رسد و با طرح روایت‌های خرد، به نسبی‌گرایی فزاینده دامن می‌زند. حال آنکه نسبی‌گرایی در رویکرد رورتی نوعی تکثر و تنوع‌گرایی است که به هیچ وجه به فردانیت نمی‌انجامد.

اتصال معرفت به زندگی روزمره، پرهیز از دو قطبی‌اندیشی، گریز از تفرد، احترام به گوناگونی، اتصال خودآئینی به اجتماع محوری، تلاش برای فلسفه‌ورزی درباره مدارا و تعهد بیانگر نگاه اخلاقی به فلسفه و تفکر است. با این حال، فلسفه‌ورزی رورتی به اشارت‌های عملی و روش‌شناختی برای درک و فهم جهان نیز بی‌توجه نیست. چنین ادعایی را می‌توان در تأکید رورتی بر پژوهش عملی و پژوهش عملی مشارکتی دریافت. وی نوعی فرا روش‌شناسی[۷۹] را پیشنهاد می‌دهد که از روش‌های کمّی و کیفی متعارف به نفع روش درگیر در زندگی عملی انسان‌ها می‌گریزد.

پی‌نوشت

1. Richard Rorty
2. Analytic Philosophy
3. Neo-Pragmatism
4. James Conant
5. John Dewey
6. Charles Robert Darwin
7. Friedrich Wilhelm Nietzsche
8. Martin Heidegger
9. Ludwig Josef Johann Wittgenstein
10. Meta-Narrative
11. Foundationalist
12. Relativism
13. Anti-Representationalist
14. Anti-Essentialist
15. Community
16. Language - Users
17. Justification
18. Language Game

19. Solidarity
20. Cultural Universalities
21. Certainty
22. Eternality
23. Revealing World
24. Redescription
25. Radical Interpretation
26. Post-Wittgenesteinian
27. Inflatory
28. Trancendental Idealism
29. Methodological Solipsism
30. Correspondence
31. Contingent
32. Immediacy
33. Epistemological Behaviorism
34. Innate Self
35. Self
36. Reality as Such
37. Atomist
38. Ethnocentersim
39. Acculturation
40. Fundamentalist Epistemology
41. Philosophy and Social Hope
42. Truth
43. Thruthfullness
44. Philosophy and the Mirror of Nature
45. Representitng
46. Lingustic Statement
47. Mirror
48. Contingency, Irony, and Solidarity
49. Private
50. Vocabularies
51. Argumentation
52. Appearance
53. Founding
54. Making
55. Non-Fundamental
56. Contingent
57. Oral
58. Metaphor
59. Non-Human
60. Application
61. Jürgen Habermas
62. Irony
63. Jacques Derrida
64. Michel Foucault
65. Sellars
66. Given
67. Quine

68. Analytic – Synthetic
69. Anti – Essentialsit Nominalism
70. Reductionist Materialsim
71. Dualist Subjectivism
72. Anti-fundamentalist Historism
73. Mirror of Nature
74. God Eye
75. Authoriterian Onto-Theological Tradition
76. Bjorn Ramberg
77. Daniel Dennett
78. Norman Geras
79. Met-Methodology

منابع و مآخذ

- Brandom, R. (2000). **Rorty and His Critics**. Oxford: Blackwell Publishing.
- Davidson, D. (1984). **Inquiries Concerning Truth and Interpretation**. Oxford: Oxford University Press.
- Gruikshank, J. (2003). **Realism and Sociology: Anti-Foundationalism, Ontology and Social Research**. London and New York: Routledge.
- Haack, S. (2006), Pragmatism, Old & New, Prometheus Books.
- Hegel, G. W. F. (1977). **Phenomenology of Spirit**. (translated by A. V. Miller). Oxford: Oxford University Press.
- Heidegger, M. (1962). **Being and Time**. (translated by John Macquarrie and Edward Robinson). New York: Harper & Row.
- Quine, W. V. O. (1960). **Word and Object**. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Rorty, R. (1967). **The Linguistic Turn: Essays in Philosophical Method**. Chicago: University of Chicago Press.
- Rorty, R. (1979). **Philosophy and the Mirror of Nature**. Princeton: Princeton University Press.
- Rorty, R. (1982). **Consequences of Pragmatism**. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Rorty, R. (1989). **Contingency, Irony, and Solidarity**. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rorty, R. (1991a). **On Heidegger and Others: Philosophical Papers** (Vol. 2). Cambridge: Cambridge University Press.
- Rorty, R. (1991b). **Objectivity, Relativism and Truth: Philosophical Papers** (Vol. 1). Cambridge: Cambridge University Press.
- Rorty, R. (1998a). **Achieving our Country: Leftists Thoughts in Twentieth-Century America**. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Rorty, R. (1998b). **Truth and Progress: Philosophical Papers** (Vol. 3). Cambridge: Cambridge University Press.
- Rorty, R. (1999), **Philosophy and Social Hope**, London: Penguin Books.
- Rorty, R. (2006). **Take Care of Freedom and Truth Will Take Care of Itself: Interviews with Richard Rorty**. Stanford: Stanford University Press.
- Sellars, W. (1963). **Science, Perception and Reality**. New York: Humanities Press.

دریافت مقاله: ۹۲/۱۲/۲۶
پذیرش مقاله: ۹۲/۰۷/۱۹

دوفصلنامه علمی- ترویجی پژوهش هنر
سال چهارم، شماره هشتم، پائیز و زمستان ۱۳۹۳

بررسی هویت رامشگران تصویرشده روی ظروف نقره ساسانی

نسرین نورالدینی* محمدتقی آشوری**

چکیده

ظروف نقره دوره ساسانی، جزء مهم‌ترین و باارزش‌ترین آثار این دوره است که باوجود توجه پژوهشگران به آن‌ها، هنوز می‌توان درباره‌شان بحث و بررسی کرد. تعدادی از این ظروف که با نقش رامشگران تزئین شده‌اند، از تصاویر متنوع و موضوعات مختلفی برخوردارند. تنوع در فرم، تصاویر و اشیائی که همراه این تصاویر ظاهر شده‌اند و محیطی که در آن قرار گرفته‌اند، باعث ایجاد هویت‌ها و نسبت‌هایی به این تصاویر شده است که در مقاله پیش‌رو بررسی خواهند شد.

درواقع، هدف از ارائه این مقاله بررسی هویت‌ها و نسبت‌های داده‌شده به این تصاویر است. همچنین برای پاسخ‌گوئی به این سؤال که چه هویت یا هویت‌هایی را می‌توان به رامشگران تصویرشده روی ظروف نقره ساسانی نسبت داد، این فرضیه مطرح شد: ممکن است بتوان این ظروف را به چند گروه تقسیم‌بندی کرد که هر یک هویتی متفاوت از دیگری داشته باشد. به منظور تحقق‌یافتن این مطلب، پس از بیان نظرات گوناگون پژوهشگران درباره هویت‌های نسبت داده‌شده به این تصاویر و نیز دلائل ردّ یا تائید آن‌ها از طرف سایر محققین، ویژگی‌های ظاهری ۲۳ ظرف از این گروه در یک جدول ارائه گردید. پس از بررسی آن‌ها، با توجه به خصوصیات مشترک این تصاویر از نظر نمادهای فرهمندی، چنین به دست آمد که می‌توان این ظروف را در چهار گروه تقسیم‌بندی کرد و به سه هویت: آناهیتا، کاهنه‌های معبد آناهیتا و زنان غیر مذهبی اختصاص داد. این مقاله از گونه پژوهش‌های توصیفی- تحلیلی و جمع‌آوری اطلاعات آن هم به شیوه کتابخانه‌ای انجام شده است.

کلیدواژگان: ایران پیش از اسلام، ساسانیان، فلزکاری، ظروف نقره، رامشگران.

---

* کارشناسی‌ارشد صنایع دستی، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر تهران. Nasrin_noordiny@yahoo.com
** دانشیار، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر تهران.

مقدمه

ظروف نقره جزء مهم‌ترین آثار باقی‌مانده از زمان ساسانیان‌اند که با نقوش متفاوتی ازجمله نقوش هندسی، گیاهی، شاه و صحنه‌های شکار تزئین شده‌اند. در بررسی‌های انجام‌شده روی این ظروف محققان با مشکلاتی روبروه شده‌اند همچون عواملی که مطالعه سیمینه‌های ساسانی را پیچیده می‌کند. یکی از این عوامل این است که سرچشمه اصلی یا منشأ بیشتر این آثار متصرفات امپراطوری ساسانی آن زمان نبوده است. اغلب آن‌ها در روسیه، ناحیه پرم[۱] درست در شمال دریای خزر، در کوه‌های اورال از زیر خاک بیرون آمده‌اند. احتمالاً این ظروف را به‌عنوان کالاهایی برای مبادله یا تجارت به این ناحیه می‌بردند و این تصور می‌رود که هدیه‌ای از طرف دولت ساسانی برای نشان‌دادن قدرتشان بودند. به‌عقیده گیرشمن تجارت دوجانبه‌ای بین ایران و هم‌مرزهایش بود که «جامه‌های خزدار و سنگ‌های گرانبها از منطقه مشخصی از روسیه وارد می‌شدند، در حالی که متقابلاً نمونه‌هایی از بشقاب‌های نقره ساسانی در سایتی در همان منطقه از روسیه پیدا شده است. این مبادلات تجاری مخصوصاً در زمان خسرو اول و دوم توسعه یافت (قرن‌های ششم و هفتم میلادی)» (گیرشمن،۱۹۶۲:۲۰۳). نه‌تنها تعیین منشاء جغرافیایی ظروف نقره بلکه تاریخ‌گذاری آن‌ها نیز برای محققان کاری دشوار است. تاریخ این تولیدات بین قرن‌های سوم تا هفتم میلادی تخمین زده شده است.

ازجمله مشکلات اساسی در این زمینه در دسترس نبودن آثار است؛ ظروف نقره یادشده در اطراف جهان پراکنده شده‌اند تعدادی در مجموعه‌های خصوصی و تعدادی هم در موزه‌ها. در تعداد کمی از منابع، مکان‌های آثار ذکر شده است. برخی از ظروف نیز در موزه‌ها و در معرض دید عموم نیستند بنابراین دیدن آن‌ها کار بسیار دشواری است. هم مکان پیداشدن و هم مکان کنونی اکثر آثار ناشناخته است. در بین این آثار، تعدادی ظرف نقره موجود است که با نقش رامشگران تزئین شده‌اند، باوجود تعداد کم این ظروف، تصاویر آن‌ها متنوع است. موضوع اصلی تصاویر بیشتر آن‌ها زنانی با ویژگی‌هایی خاص هستند که از الگوی یکسانی پیروی نمی‌کنند. تفاوت‌هایی در ترسیم زنان، اشیائی که حمل می‌کنند و محیطی که در آن قرار گرفته‌اند، وجود دارد که این اختلافات باعث ایجاد هویت‌ها و نسبت‌هائی به این تصاویر شده است. بنابر آنچه بیان شد، هدف اصلی این مقاله بررسی هویت احتمالی این زنان با توجه به ویژگی‌های موجود در آثار ازلحاظ نمادهای فرهمندی[۲] است که در کنار آن، نظرات مختلف پژوهشگران از دیدگاه‌های دیگر نیز بررسی شده است. سؤال اصلی این پژوهش این است که چه هویت یا هویت‌هایی را می‌توان به رامشگران تصویرشده روی ظروف نقره ساسانی نسبت داد. برای پاسخ به این سؤال، دلایل ردّ یا تأیید نظریات مختلف نیز بررسی شد که این خود مستلزم پاسخ به سؤالاتی از قبیل چرا نمی‌توان هر یک از این هویت‌ها را به‌تنهایی به تمام این تصاویر نسبت داد، است. برای انجام این پژوهش فرضیه مطرح‌شده این است که امکان دارد بتوان این ظروف را به چند گروه تقسیم‌بندی کرد که هر یک هویتی متفاوت از دیگری داشته باشد.

پیشینه پژوهش

درباره ظروف نقره دوره ساسانی و همچنین نقوش تزئینی آن‌ها، مطالعات گسترده‌ای انجام گرفته است اما بیشتر این مطالعات روی نقوشی همچون شکار شاه که عمده نقوش این ظروف را تشکیل می‌دهند؛ نقوش اساطیری و گیاهی بوده‌اند و کمتر توجهی به نقش رامشگران شده است. از کسانی که درباره ظروف نقره ساسانی مطالعه کرده و در کتاب‌های خود اشاره مختصری به نقش رامشگران کرده‌اند، می‌توان به این محققین اشاره نمود: *آن سی گانتر*[۳] و *پائول جت*[۴] (۱۳۸۳) در "فلزکاری ایران در دوران هخامنشی، اشکانی، ساسانی"، رمان گیرشمن[۵](۱۳۵۰) در "هنر ایران در دوران پارتی و ساسانی"، *ریچارد اتینگهاوزن*[۶] (۱۹۷۲) در "از بیزانس تا ساسانیان ایران و جهان اسلام"، *الگ گرابر*[۷] (۱۹۶۷) در "نقره ساسانیان"، *پرودنس هارپر*[۸] در "شکارچی سلطنتی" (۱۹۷۸) و "ظروف نقره دوره ساسانی" (۱۹۸۱). ازجمله مقالات نگاشته‌شده درباره موضوع پژوهش حاضر، "گنجینه پارسی" از ریچارد اتینگهاوزن (۱۹۶۷)، "جشن‌های سلطنتی در ظروف نقره ساسانی و همزمانشان آسیای مرکزی" از *مارتا کارتر*[۹] (۱۹۷۴)، "هنر ساسانیان در کلیولند" از دورتی شفرد[۱۰] (۱۹۶۴) و "سیمینه‌های درباری ساسانیان" از پرودنس هارپر (اتینگهاوزن،۱۳۸۳).

در مقالات نام‌برده در کنار مطالب بیان‌شده برای ظروف نقره ساسانی، اشاراتی هم به نقش رامشگران شده است که در متن مقاله حاضر نظرات این محققین بیان گردیده است. افزون‌بر این‌ها، *محمدتقی مصطفوی* (۱۳۸۰) در مقاله خود "صحنه‌هایی از رامشگران دوره ساسانی" نیز به بررسی این نقوش اقدام کرده و آن‌ها را به مجالس بزم در تاکستان نسبت داده است؛ حرکات رامشگران را به نوعی عملیات بندبازی همراه با بازی با حیوانات و پرتاب‌کردن آن‌ها به‌فضا دانسته است. *رسول صرامی* (۱۳۷۳) هم در بخش آخر پایان‌نامه خویش "بررسی ظروف سیمین ساسانی" چنین نقوشی را بررسی

کرده است. مطلب دارای اهمیت در تمامی این مقالات این است که محققین درنهایت، تنها یک هویت به این رامشگران نسبت داده‌اند که در متن اصلی مقاله پیش‌رو بیان شده است لیکن مطالعه حاضر پس از بررسی هویت‌های ممکن رامشگران اقدام به‌گروه‌بندی آن‌ها در چند دسته نموده است.

روش پژوهش

به‌طور کلی شیوه پژوهش به‌کار گرفته‌شده، تحلیلی است. هرچند در ابتدا بررسی هویت رامشگران از طریق مطالعات مرتبط و نیز بررسی نظریات مختلف به شیوه توصیفی صورت انجام شده است. جمع‌آوری اطلاعات نیز به‌صورت کتابخانه‌ای بوده است.

خاستگاه‌های تصاویر رامشگران

در حالی که اهمیت و هویت تصاویر رامشگران هنوز ناشناخته است، بیشتر محققان اعتقاد دارند بسیاری از تصاویر ساسانیان از غرب آورده شده است. بنابر عقیده ایشان، تصویر دیونیسوس[11] و تصاویری از فصول منشاء این تصویرها در هنر ساسانی‌اند.

- **دیونیسوس:** یکی از عواملی که این تصاویر را به دیونیسوس مرتبط می‌کند، انگور و صحنه‌های جشن و ضیافت است. دورتی شفرد ادعا می‌کند که تکرار موتیف انگور در این ظرف «نمایشی از تلفیق آئین آناهیتای ایران باستان با دیونیسوس، الهه باروری یونان، کسی که انگور به او نسبت داده شده است، می‌باشد» (Shepherd,1964:82). وی همچنین بیان می‌کند فعالیت‌های مرتبط با دیونیسوس که با موسیقی و رقص در ارتباط است، با آئین آناهیتا ترکیب شده است. حال آنکه هارپر عقیده دارد مفهوم فرخندگی و جشن تصاویر مربوط به آئین دیونیسوس است. ازجمله ظروفی که به دیونیسوس منسوب است، بشقاب نقره‌ای است که صحنه‌هائی از یک ضیافت در آن ترسیم شده است (تصویر ۱). اتینگهاوزن تصویر مرکزی را که ظرف میوه‌ای احتمالاً انگور، در دست دارد باوجود اندام زنانهٔ آن به دیونیسوس و تصویر فرد کوچک‌تر کنار آن را به مائناد[12] نسبت می‌دهد.

تصویر ۱. بشقاب نقره ساسانی، گالری فریر (گانتر، ۱۳۸۳: ۴۹)

به‌عقیده اتینگهاوزن، تصویر دیونیسوس بدون هیچ تغییری و به همان شکل غربی خود وارد هنر ساسانی شده است و به‌جای الهام از تصاویر دیونیسوس در نمایش‌های آئینی خود فقط آن را کپی کرده‌اند. وی این زنان را به‌عنوان مائنادهای مراسم دیونیسوس معرفی می‌کند و عقیده دارد که این تصاویر از نظر تصویرشناسی ارتباط نزدیکی با انگاره‌سازی آئین دیونیسوس دارند. برخلاف اتینگهاوزن، گیرشمن و شفرد معتقدند که ایرانیان تأثیرات غربی را می‌پذیرفتند و طبق سنن محلی خود آن را تغییر می‌دادند. درنهایت، این تصاویر با جامعه و هنر ساسانی تلفیق شده و به آن‌ها معنای جدیدی در مفهوم ایرانی می‌داده است.

- **فصول:** تصاویر رامشگران همچنین می‌تواند از سنت فصل‌های غرب نیز مشتق شده باشد. در این باره هارپر ادعا می‌کند که این تصاویر در ارتباط با فصل‌ها و ماه‌ها است و اینکه آن‌ها، به جشن‌های فصلی محبوب ساسانیان تجسم می‌بخشند. زنان اشیائی همچون پرنده، حیوان، گیاه، کاسه میوه، سطل، بخورسوز یا ظروف تشریفاتی در دست دارند که بسیاری از این اشیا در غرب به بازنمود ماه‌ها و فصول مربوط‌اند. به‌عقیده وی، «این ظروف به‌جای اینکه اشیای آئینی مربوط به الهه آناهیتا یا بازتاب خواست‌های درباری باشند به جشن‌های فصول ربط دارند» (هارپر، ۱۲۸:۱۳۸۳). همچنین طبق نظر گانتر و جت نیز، این ظروف می‌توانند به تقلید از رسومات رومی، از فصل‌ها و ماه‌ها ترسیم شده باشد هرچند ممکن است آن‌ها مفهوم خاصی در زمینه فرهنگ ایرانی داشته باشند.

بعضی تصاویر رامشگران، دارای بیانی مشابه تصاویر فصول در غرب هستند (تصویر ۲) که از دلائل انتساب آن‌ها به فصول است. برای نمونه، شال مواج بالای سر فیگورهای زنان که در برخی از این تصاویر همچون ۳ و ۴ دیده می‌شود. هرچند از نظر برخی دیگر از محققین، ارتباط بین ویژگی‌های روی ابریق‌ها و گلدان‌های نقره و فصول، لزوماً به ارتباط بین ساسانیان و آئین‌های یونان- روم اشاره‌ای نمی‌کند و شاید تصویر، تنها بخاطر ویژگی‌های بصری‌اش در منابع آورده شده است.

- **آناهیتا:** اگرچه برخی از محققان منشاء تصاویر رامشگران را از غرب می‌دانند ولی بسیاری دیگر نیز معتقدند که نه‌تنها آن‌ها اقتباسی از غرب نیستند بلکه باید این تصاویر را در فرهنگ و آئین ساسانی جستجو کرد. ازجمله این نسبت‌ها، آناهیتا است که از قدیمی‌ترین نسبت‌های رامشگران است. در این باره شفرد اعتقاد دارد تصاویر زنان تجسم‌های متفاوتی از آناهیتا هستند. نکته مهم در تأکید استدلال شفرد ظرف تصویر ۵ است که شامل چهار تصویر زن هر یک با اشیائی

متفاوت است. وی ادعا می‌کند این فیگورها نیز، ویژگی‌های متفاوتی از الهه آناهیتا هستند؛ تکرار تصاویر هر زمان با یک جفت شیء متفاوت که شاید بتوان خصوصیاتشان را به الهه نسبت داد، همچون الهه آب (دلو و پرنده)، الهه گیاهان (انگور و گل)، الهه کشاورزی (سگ به‌عنوان نگهبان خانه و گله و جام میوه) و الهه باروری (بچه و انار).

آکرمن[۱۳] نیز این تصاویر را به‌خاطر اشیای آئینی‌شان آناهیتا نامیده است. وی چهار فیگور سفالی را به‌عنوان تصاویر اولیه آناهیتا معرفی می‌نماید (تصویر ۶). این چهار فیگور آرایش سر استادانه‌ای دارند و اشیایی را نگه داشته‌اند که تصاویر رامشگران را با آئین آناهیتا مرتبط می‌کنند. این فیگورها به‌وسیله «حفاری‌های تجاری جنوب غرب ایران، به‌خصوص نزدیک شوش و اهواز پیدا شده‌اند، از نظر سبک شناسی به ساسانیان و احتمالاً قسمتی از دوره پارتیان نسبت داده شده‌اند» (Ackerman,1965:216).

فیگورهای یادشده، همگی متفاوت‌اند و در عین حال، شبیه تجسم‌های متفاوتی از تصاویر رامشگران ترسیم‌شده روی ظروف نقره هستند. آرایش سر آن‌ها شبیه آرایشی است که الهه آناهیتا در نقش برجسته اعطای نشان نرسی در نقش رستم دارد. همچون بافته‌های موی افتاده روی شانه‌ها که در تصویر ۷ دیده می‌شود. «همه فیگورها لباس پوشیده‌اند و تعدادی نیز گردن‌بند، هریک چیزی در دست نگه داشته‌اند. یکی لوتوس، دیگری چوب‌دستی، سومی قرصی که احتمالاً یک آینه است و چهارمی یک بچه. احتمالاً آن‌ها همگی نمودی از آناهیتا هستند» (همان: ۲۱۶ و ۲۱۷).

کاهنه‌های معبد آناهیتا: چیزی که بیشتر از همه باعث ارتباط بین رامشگران و تصاویر مذهبی می‌شود، اشیائی است که آن‌ها با خود حمل می‌کنند و عاملی که احتمال الهه‌بودن رامشگران را کاهش می‌دهد، شباهت‌نداشتن بین بعضی از این تصاویر و تصویرهای توصیف‌شده از آناهیتا است. این امر، چنین احتمالی را که ممکن است رامشگران، کاهنه‌های معبد آناهیتا باشند، به وجود می‌آورد. به خاطر ارتباط خاص بین آناهیتا و رامشگران، برخی محققین این تصاویر را به کاهنه‌های معبد آناهیتا نسبت داده‌اند که وابسته به آئین ولی در ارتباط غیر مستقیم با مذهب‌اند. *گیلمن*[۱۴] با توجه به تصاویر بعضی ظروف که زنان را در چارچوبی معماری همراه با اشیای متفاوت نشان داده است. وی در این باره ادعا می‌کند که «موتیف زنان زیر طاق‌ها بازتابی از نوع معماری معابد آناهیتا است» (Duchesne,1971:379)، (تصویر ۸). این سبک معماری در معابد یونان- روم به کار می‌رفت و در جهان باستان همه‌گیر شده بود. احتمالاً این سبک در معابد زرتشتیان نیز به‌کار رفته باشد ضمن اینکه نفوذ این سبک معماری روی ظروف که شامل ظروف رامشگران هم است، ارتباط مذهبی آن‌ها را تقویت می‌کند.

نقش برجسته‌ای در برم دلک فیگور، زن و مردی را نشان می‌دهد. این نقش برجسته، بهرام دوم درحال صحبت‌کردن با یک زن نام دارد (تصویر ۹). در بعضی منابع، فیگور زن به خاطر تکرار دو عنصر آب و گیاه و ژست بهرام دوم و نیز، اینجا احتمالاً جایگاه مقدسی از آناهیتا در طاق قندیل بوده که به‌عنوان آناهیتا شناخته شده است. *دویل*،[۱۵] با این بیان مخالف است زیرا فیگور زن، دست چپش را به نشانه احترام برای مرد بالا برده حال آنکه آناهیتا روی هیچ نقش‌برجسته دیگری با این ژست و حالات، نشان داده نشده است. همچنین به خاطر اختلافات دیگر بین این نقش‌برجسته و نقش‌برجسته‌های اعطای نشان که آناهیتا در آن حضور دارد، دویل زنان را به عنوان کاهنه‌های آناهیتا رده‌بندی می‌کند. در این صورت، نمادهای متنوعی را که دلالت بر الهه آناهیتا دارند، شرح می‌دهد. بیشتر ویژگی‌های رامشگران و نیز اشیائی که حمل می‌کنند مانند این تصویر، بیشتر به کاهنه‌های آناهیتا مربوط‌اند تا به خود آناهیتا.

زنان خاندان سلطنتی: نظر به اینکه بسیاری از ویژگی‌های رامشگران و اشیائی که حمل می‌کنند، بازگوکننده آئین آناهیتا است هنوز برای نامیدن برخی از تصاویر رامشگران به‌عنوان کاهنه‌ها با اطمینان کامل کافی نیستند، زیرا برخی از این تصاویر به‌عنوان کاهنه‌های آناهیتا از روش خاندان ساسانی

تصویر ۳. جام ساسانی، شال مواج بالای سر فیگورهای زنان (موزه ایران باستان)، (گیرشمن، ۱۳۵۰: ۲۱۵)

تصویر ۲. تصویری از فصول یونان- روم (Ettinghausen,1972:71)

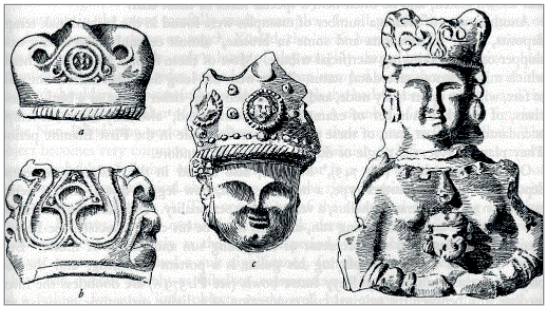
تصویر ۴. بشقاب نقره ساسانی (موزه کلیولند)، شال مواج بالای سر فیگورهای زنان (www.clevelandart.org)

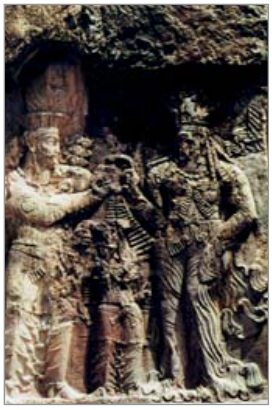
تصویر ۵. ظرف ساسانی (موزه کلیولند)، چهار زن هریک با اشیائی متفاوت (www.clevelandart.org)

درخصوص استفاده از مذهب برای ترسیم، قدرت را دنبال نمی‌کنند. اگر تصاویر رامشگران به‌عنوان فیگورهای مذهبی پذیرفته نشود، امکان بعدی معرفی این تصویرها در قلمرو خاندان سلطنتی است. بدلیل اینکه ترسیم زنان بسیار نادر است، بیشتر محققین اعتقاد دارند که آن‌ها باید اهمیت و قدرت زیادی داشته باشند. همچنین، به این دلیل که ویژگی‌های شناخته‌شده سلطنتی تاحد بسیاری به ویژگی و سبک موها محدود می‌شود، این تصاویر را به‌خاطر سبک موهایشان مرتبط با خاندان سلطنتی می‌دانند. تصاویر زنان ترسیم‌شده در صحنه‌های ضیافت که ویژگی‌های مشابهی با رامشگران دارند مانند تصاویر زنان در موزائیک‌های بیشاپور (تصویر ۱۰)، ممکن است هم از نظر مذهبی و هم برای جشن‌ها و مراسم و برای ارتباط‌دادن خاندان سلطنتی و آئین خدایان مهم باشند.

ترسیم تصویر زنان روی سکه‌های ساسانی اختلاف بین زنان سلطنتی و مذهبی را نشان می‌دهد. تعدادی تصویر از ملکه‌ها روی سکه‌ها و نقش‌برجسته‌ها به‌ویژه زمان بهرام دوم و نیز تعداد کمی تصویر از ملکه‌هائی که در زمان ساسانیان هرچند مختصر مستقلاً حکومت کرده‌اند، وجود دارد. اولین ملکه‌ای که به تنهایی بر ایران حکومت کرد، بوران (۶۳۰- ۶۳۱ ه.ق.) بود که در طول مدت حکومتش، سکه طلای منحصر به خودش را رواج داد (تصویر ۱۱). روی این سکه، نقش وی ترسیم شده در حالی که تاج پادشاهی مخصوصش را بر سر نهاده که شبیه هیچ پادشاه دیگری نیست. همچنین، تصاویر این سکه‌ها به تصاویر رامشگران شباهتی ندارد.

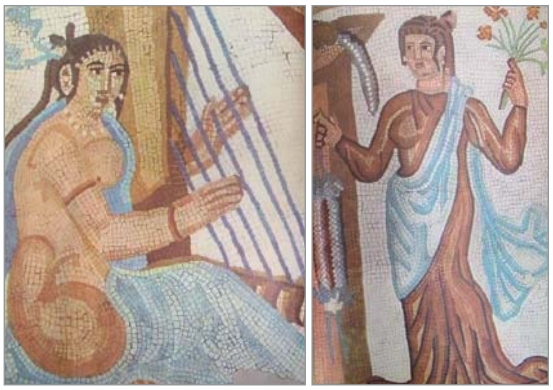
زنان در مفهوم غیر مذهبی: تفسیرهای دیگر از گلدان‌ها و ابریق‌ها کاملاً درتضاد با مباحث مذهبی و سلطنتی قرار می‌گیرند و تصاویر رامشگران را در مفهومی غیر مذهبی بررسی می‌کنند. از نظر گیرشمن «نمایش اشخاص عریان در هنر ایرانی وجود نداشته است و جز در دوران ساسانی ظاهر


تصویر ۶. چهار فیگور سفالین دوره ساسانی؛ تصاویر اولیه آناهیتا (Ackerman,1964: 206)


تصویر ۷. آرایش موی سر نقش‌ها، صحنه اعطای نشان نرسی (نقش رستم)، (www.tebyan.net)

تصویر ۸. ابریق نقره ساسانی (موزه متروپولیتن)، موتیف زنان زیر طاق‌ها (Harper, 1978: 60)

تصویر ۹. نقش برجسته بهرام دوم (برم دلک)(www.iranboom.ir)


تصویر ۱۰. تصویر زنان بر موزائیک‌های بیشاپور (موزه ایران باستان)، (گیرشمن، ۱۳۵۰: ۱۴۲ و ۱۴۳)

نمی‌شود و تحت نفوذ خارجی است. موزائیک‌سازان بیشاپور زیبائی بدن انسان را در آثار خود نشان داده‌اند، ولی زیبائی بدن برهنه جز در ظروف سیمین آن دوران دیده نمی‌شود. این پیکره‌های برهنه زن با حالات رخوت‌انگیز و با اندام‌های قوی و نرم زنان جوان و پیچ و تاب کمر و برخی خصوصیات هوس‌انگیز (دست و بازوی افراشته) اقتباس و تقلیدی از نمونه‌های گوپتا است. این ظروف زیبا برای درآمیختن با زندگی است. این ظروف در میان دست‌های شاهان و بزرگان، رامشگاه رؤیاهای هوس‌آمیز آنان می‌گشت» (گیرشمن، ۱۳۵۰: ۲۱۴). الگ گرابر نیز، عقیده دارد که چنین اشیائی را نباید ظروف مذهبی یا آئینی دانست بلکه این‌ها نمایانگر رده‌ای از سیمینه‌های دنیوی هستند که برای مسرت خاطر شاهزادگان و شاهان تولید شده‌اند. وی همچنین معتقد است که «اغلب این اشیا مادی بودند و از جمله کاربردشان در جشن‌های شاهانه‌وار دوران اسلامی و در نمونه‌های دیگر قبل از اسلام بوده است» (grabar,1967:60). این اندیشمند بیان می‌کند که مفهوم مادی آن‌ها بود که باعث شد از نابودشدن در امان بمانند. شایان یادآوری است که این ظروف، سال‌ها به‌خاطر کاربردشان در جشن‌های پادشاهان اسلامی حفظ شده‌اند. پادشاهان اسلامی که ظروف نقره را به انحصار خود درآورده بودند، همواره گلدان‌ها و ابریق‌ها را به‌عنوان اشیای تزئینی به کار می‌بردند و در حالی که از این ظروف استفاده می‌کردند، مفاهیم دیگری فراتر از آنچه ساسانیان شاید درباره این ظروف می‌دانستند، به‌آن‌ها می‌دادند.

بررسی ویژگی‌های ظروف: در مقاله پیش‌رو، ۲۳ ظرف سیمین متعلق به دوره ساسانی که تصویرهای رامشگران روی آن‌ها ترسیم شده، بررسی می‌شوند. پس از بیان مشخصات و ویژگی‌هایشان، از دیدگاه فرّ[۱۶] بررسی و تقسیم‌بندی می‌گردند. در این دیدگاه، به فرّ در زمان ساسانیان بسیار توجه می‌شده و از ارکان مهم آئین پادشاهی و لازمه قدرت و فرمانروایی پادشاه و نیز نمایانگر تأیید الهی و مؤید مشروعیت حکومت بوده و کارکردی سیاسی، اجتماعی و معنوی داشته به‌گونه‌ای که برخورداری از آن، باعث ایجاد هاله‌ای از تقدس بر صاحبش می‌شده است. فراتر از این‌ها، فرّ، قدرت را نیز مقدس می‌ساخته چنان‌که هیچ پادشاهی نمی‌توانسته بدون داشتن آن با کامروایی فرمان براند بنابراین هم منشأ قدرت و عظمت بوده و هم نماد حقانیت و مشروعیت است (جدول ۱).

جدول ۱، بیانی از ویژگی‌های ترسیم‌شده در ظروف از قبیل تعداد زنان ترسیم‌شده بر هر یک، اشیا و آلات موسیقی که حمل می‌کنند، وجود داشتن و نداشتن هاله و طاق و نیز نوع آرایش سر و موی آنان است. از آنجائی که به گفته هارپر «همه موضوعات نمایش داده‌شده روی ظروف معنی‌دار هستند، آن‌ها دارای بیان‌های نسبتاً سیاسی و اجتماعی‌اند تا صرفاً موتیف تزئینی» (harper, 1988:153)، می‌توان گفت که هنرمند از ترسیم این زنان هدف خاصی را دنبال کرده است. همچنین رویکردی در هنر وجود دارد که سعی می‌کند همه کارهای هنری را به‌کانون بزرگ‌تری از هنر مربوط کند تا همه چیز را به فرهنگ و جامعه‌ای که اشیا را به راه‌های خاص آفریده‌اند. ظروف نقره ساسانی نیز از این امر جدا نبوده‌اند و احتمالاً این زنان هویتی خاص مربوط به همان فرهنگ را برای بیان هدف مشخصی داشته‌اند. با توجه به‌کمبود منابع مکتوب از زمان ساسانی و نبود منبعی که به هویت این زنان که در بین آثار باقی‌مانده ساسانیان بسیار نادرند، اشاره داشته باشد شاید بتوان از طریق بررسی ویژگی‌های ظاهری و ارتباطی که با نمادهای فرهمندی دارند، به هویت‌های ممکن رامشگران پی برد.

دسته‌بندی ظروف برمبنای نشانه‌های فرّ

برای تقسیم ظروف برمبنای فرّ، نخست نشانه‌های فرهمندی موجود در این آثار بررسی و با توجه به نشانه‌های مشابه تقسیم‌بندی آن‌ها انجام گردیده است که بدین قرار است:

گروه اول: علائم فرّ در این تصویرها شامل هاله، دستار و اشیائی است که در دست دارند. بیشتر این اشیا، وابسته به آناهیتا هستند و از علائم فرهمندی همچون انار، ابریق آب، گل نیلوفر، کودک، شاخه انگور و پرنده (تصویر ۱۲).

گروه دوم: شامل چهار ظرف است که بیشتر نشانه‌های فرّ را دارند ولی در همه آن‌ها یکسان نیست. این ظروف علاوه‌بر اشیائی که حمل می‌کنند، هاله اطراف سر را نیز دارند ولی بدون دستارند (تصویر ۱۳).

گروه سوم: شامل هفت ظرف است که نمادهای اصلی فرّ در آن‌ها دیده نمی‌شود. رامشگران در این ظروف، اشیائی در دست دارند که بیشتر آن‌ها زیر طاق‌هایی ایستاده‌اند (تصویر ۱۴).

گروه چهارم: شامل هشت ظرف است که رامشگران آن‌ها نشانه‌هائی از فرهمندی با خود ندارند. در بیشتر این ظروف، زنان در حال نواختن موسیقی یا رقصند (تصویر ۱۵).

با توجه به نظرات مختلف محققین و نیز ویژگی‌های این تصاویر که از الگوی یکسانی پیروی نمی‌کنند، نمی‌توان تمام رامشگران را به یک هویت خاص نسبت داد و می‌توان آن‌ها را در چند گروه طبقه‌بندی کرد. در بخش نخست مقاله، نظرات گوناگون محققین درباره هویت‌های ممکن رامشگران بررسی شد. در این قسمت، با توجه به این نظرات و ویژگی‌های ظروف و همچنین با تأکید بر نماد فرّ، هویت‌های بیان‌شده ردّ و تأیید می‌گردند.

تصویر ۱۱. پشت و روی سکه بوران ملکه ساسانی (نگارندگان)

تصویر ۱۲. چهار ظرف نقره ساسانی با توجه به ویژگی‌های فرهمندی مشابه (نگارندگان)

تصویر ۱۳. چهار ظرف نقره ساسانی با ویژگی‌های فرهمندی مشابه (نگارندگان)

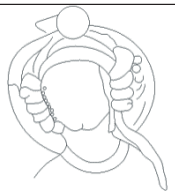
در این میان سه هویت: دیونیسوس، فصول و زنان سلطنتی بنابر دلایل ارائه‌شده رد و بقیه انتسابات نیز با بیان دلایل و توجه به نمادهای فرهمندی، تائید می‌شوند.

از جمله نسبت‌های داده‌شده به رامشگران، دیونیسوس خدای شراب یونان است. اصلی‌ترین علت این انتساب را موتیف انگور می‌دانند. در حالی که ترسیم موتیف انگور در غرب رایج بود در دیگر فرهنگ‌ها و تصاویر مذهبی نیز ظاهر می‌شد؛ در دین مانوی درخت زندگی به صورت درخت عظیم الجثه انگور مشاهده شده درخت هوم زرتشتیان نیز به انگور شبیه است. انگور یکی از موتیف‌های مذهبی نیز به شمار می‌آید و همچنین استفاده از انگور نمونه‌ای از سبک هنری ساسانیان است. اتینگهاوزن انگور را از واجبات بزم دیونیسوس می‌داند حال آنکه، در برخی از تصاویر این ظروف انگور حضور ندارد. از دلایل دیگر این انتساب، جشن‌های وابسته به آئین

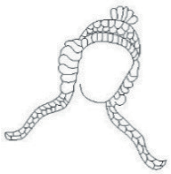
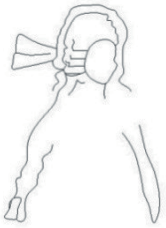
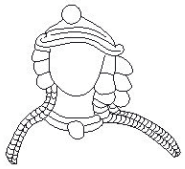
تصویر ۱۴. هفت ظرف نقره ساسانی با ویژگی‌های فرهمندی مشابه (نگارندگان)

تصویر ۱۵. هشت ظرف نقره ساسانی با ویژگی‌های مشابه فرهمندی (نگارندگان)

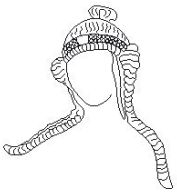
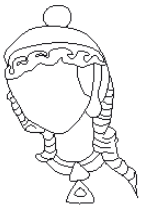
جدول ۱. ویژگی‌های ظاهری تصویرشده در ۲۳ ظرف نقره ساسانی

شماره و فرم ظرف	تعداد زنان	هاله	اشیائی که حمل می‌کنند	طاق در زمینه	آلات موسیقی	شکل تاج و فرم موها
۱. گلدان	چهار	دارای هاله با تزئین سه دایره	ظرف میوه (انار)، ابریق، پلنگ، کبوتر، برگ انگور، کودک	ــــــــــ	ــــــــــ	
۲. گلدان	پنج	دارند	گل نیلوفر، ظرفی که پرنده‌ای روی آن نشسته، ظرف میوه، کبوتر	دارای طاق با فرم خطی ساده	ــــــــــ	
۳. ابریق	سه	دارند	گل، پرنده، طاووس، جعبه، کودک، ظرف میوه	دارای طاق با فرم خطی ساده	ــــــــــ	
۴. ابریق	احتمالاً چهار	دارند	کودک، طاووس، کبوتر	دارای طاق‌های تزئین‌شده	ــــــــــ	
۵. گلدان	شش	دارند	کودک، انار، ظرف میوه، حلقه، جعبه، گل نیلوفر	دارای طاق‌های تزئین‌شده که بین آن‌ها پرنده است	ــــــــــ	
۶. ظرف دالبری	دو	دارند	ظرف، پرنده (طاووس)	دارند	ــــــــــ	
۷. گلدان	چهار	ــــــــــ	گل، برگ انگور، ظرف میوه، سگ، کبوتر، (دلو)، انار، کودک [پرنده]	ــــــــــ	ــــــــــ	

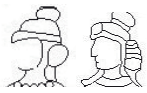
ادامه جدول ۱. ویژگی‌های ظاهری تصویرشده در ۲۳ ظرف نقره ساسانی

شماره و فرم ظرف	تعداد زنان	هاله	اشیائی که حمل می‌کنند	طاق در زمینه	آلات موسیقی	شکل تاج و فرم موها
۸. گلدان	چهار	ــــــــ	پرنده، رزت، ظرف، سگ، برگ انگور، ظرف میوه	ــــــــ	ــــــــ	
۹. کاسه	چهار	ــــــــ	پرنده (طاووس)، ظرف، سرنا، بربط	ــــــــ	سرنا، بربط	
۱۰. بشقاب	یک	ــــــــ	ــــــــ	ــــــــ	ــــــــ	
۱۱. گلدان	چهار	ــــــــ	گل، ظرف میوه، روباه، کبوتر، حلقه، طاووس، قرقاول، عودسوز، کبک یا تذرو، سگ	دارند	عود	
۱۲. گلدان	چهار	ــــــــ	کبوتر، برگ انگور، گل قلبی، عودسوز، پرنده، سورمه‌دان، ظرف انار	دارند	ــــــــ	
۱۳. گلدان	چهار	ــــــــ	ظرف میوه، گل	دارند	ــــــــ	

ادامه جدول ۱. ویژگی‌های ظاهری تصویرشده در ۲۳ ظرف نقره ساسانی

شماره و فرم ظرف	تعداد زنان	هاله	اشیائی که حمل می‌کنند	طاق در زمینه	آلات موسیقی	شکل تاج و فرم موها
۱۴. ابریق	چهار	ـــــــــ	گل قلبی، ابریق آب و پلنگ، نیلوفر، پرنده، حلقه، ظرف، برگ انگور، بخوردان	دارند	ـــــــــ	
۱۵. ابریق	احتمالاً چهار	ـــــــــ	پرنده، کودک، سگ	ـــــــــ	ـــــــــ	
۱۶. ابریق	احتمالاً چهار	ـــــــــ	پرنده، بخوردان	دارند	ـــــــــ	
۱۷. ابریق	چهار و یک زن روی در ظرف	ـــــــــ	مشعل	ـــــــــ	قاشقک	
۱۸. گلدان	چهار	دارند	آلات موسیقی	ـــــــــ	پان فلوت، کف‌زننده، شیپور دوقلو	
۱۹. کاسه	چهار	ـــــــــ	آلات موسیقی	ـــــــــ	بربط، سرنا، کف‌زننده، قانون	

ادامه جدول ۱. ویژگی‌های ظاهری تصویرشده در ۲۳ ظرف نقره ساسانی

شماره و فرم ظرف	تعداد زنان	هاله	اشیائی که حمل می‌کنند	طاق در زمینه	آلات موسیقی	شکل تاج و فرم موها
۲۰. کاسه	چهار	ــــــــ	آلات موسیقی	ــــــــ	بربط، سرنا، کف‌زننده، قانون	
۲۱. کاسه دالبری	چهار	ــــــــ	آلات موسیقی	ــــــــ	پان فلوت، سرنا	
۲۲. کاسه دالبری	دو	ــــــــ	ــــــــ	ــــــــ	ــــــــ	
۲۳ . کاسه قایقی	دو	ــــــــ	ــــــــ	ــــــــ	ــــــــ	

(نگارندگان)

دیونیسوس است بااینکه در بیشتر این ظروف صحنه‌های جشن و ضیافت مشخص نشده است. همچنین ابوریحان بیرونی در فصلی درباره جشن‌های ایرانیان در ماه‌ها، از جشن‌ها در نظر ایرانیان خبر می‌دهد و به توصیف نظام گسترده‌ای از جشن‌های ایرانی دست می‌زند.

از دیگر هویت‌هایی که به این تصاویر نسبت داده‌اند، فصول است. اگرچه ممکن است آن‌ها به تقلید از تصاویر فصول یونان- روم ترسیم شده باشند، احتمالاً مفهوم خاصی در فرهنگ ایرانی داشته‌اند. برای نمونه، موتیف دیونیسس، تصاویر یونان- روم از فصل‌ها را نیز ممکن است هنرمندان ساسانی به عنوان نمونه‌ای برای رامشگران به کار گرفته باشند. بنابر نظر گیرشمن، ایرانیان تأثیرات غربی را می‌پذیرفتند و طبق سنن محلی خود آن را تغییر و به آن‌ها معنای جدیدی در مفهوم ایرانی می‌دادند. ارتباط بین ویژگی‌های روی ابریق‌ها و گلدان‌های نقره و فصول لزوماً به ارتباط بین ساسانیان و آئین‌های یونان- روم اشاره‌ای نمی‌نماید و شاید تصویر تنها بخاطر ویژگی‌های بصری‌اش، در منابع آورده شده باشد.

زنان سلطنتی، از دیگر انتسابات رامشگران هستند. از دلائل این انتساب، سبک موی رامشگران است که اتینگهاوزن آرایش موها را به تنهایی برای دلالت بر عضو خاندان سلطنتی‌بودن کافی نمی‌داند. در این تصاویر نیز، آئین‌های لازم برای ترسیم زنان سلطنتی و نجیب‌زاده دنبال نشده است. تعدادی تصویر از نجیب‌زادگان و زنان سلطنتی باقی مانده است که سبک متفاوتی با رامشگران دارند. همچنین تفاوتشان با نقش‌برجسته‌ها و رسومات ساسانی نشان می‌دهد که رامشگران نمی‌توانند از زنان رده بالای جامعه باشند. جدای از نقش‌برجسته‌ها، در دیگر آثار ساسانی کمتر تصویر زنان دیده می‌شود. همه زنانی که ترسیم شده‌اند مفهوم سلطنتی دارند و مانند آناهیتا در صحنه‌های اعطای نشان و ترسیم زنان سلطنتی، در خدمت حکومت ساسانی و خانواده سلطنتی بوده‌اند.

نگارندگان با توجه به اهمیت خاص فرّ و فرهمندی در زمان ساسانیان و استناد به نظریات *ابوالعلا سودآور* در کتاب "فرّه ایزدی در آئین پادشاهی ایران باستان" به تائید هویت‌های باقی‌مانده دست زده و رامشگران را به چهار گروه و سه انتصاب طبقه‌بندی کرده‌اند که در تصویرهای ۱۲-۱۵ نشان داده شده است. در این تقسیم‌بندی، رامشگران گروه‌های اول و دوم، به دلیل دارابودن بیشترین علائم فرّ و نشانه‌های آناهیتا به الهه آناهیتا نسبت داده شده‌اند. از محققین مخالف این نظریه، اتینگهاوزن است که مشکل آنالیز این زنان را به عنوان آناهیتا، پوشش آن‌ها دانسته است و بیان می‌کند «در سرودهای مقدس اوستا، آناهیتا با پوششی از پوست سگ آبی و دیگر جامه‌ها و یک تاج جواهرنشان توصیف شده است» (Ettinghausen,1967:36). در حالی که آناهیتا در هیچ‌یک از آثار باقی‌مانده از ساسانیان همچون نقش‌برجسته‌های سنگی با پوشش پوست سگ آبی ظاهر نشده است، در اوستا چنین توصیف شده است «ناهید زنی است جوان خوش‌اندام و بلند بالا و برومند و زیباچهر. آزاده و نیکوسرشت بازوان سفید وی به ستبری شانه اسبی است با سینه‌های برآمده و با کمربند تنگ در میان بسته ....» (پورداوود،۱۳۴۷:۱۶۷). بنابراین، توجه به اهمیت و قدرتی که الهه آناهیتا در این زمان پیدا می‌کند و نیز با مقایسه بیشتر تصاویر، آناهیتا در دیگر آثار دوره ساسانی می‌تواند صفات رامشگران را به عنوان الهه آناهیتا در این دو گروه تقویت کند.

گروه سوم به دلیل نداشتن اصلی‌ترین علائم فرّ و نشانه‌های آناهیتا، الهه آناهیتا نیستند ولی به دلیل ارتباط خاصشان با آناهیتا همچون اشیائی که حمل می‌کنند که از نشانه‌های آناهیتا نیز به شمار می‌رود و طاق‌هایی که رامشگران در زیر آن‌ها ایستاده‌اند، به گفته گیلمن یادآور معابد آناهیتا هستند که می‌توان به‌کاهنه‌های معبد آناهیتا نسبت داد.

گروه چهارم دسته‌ای از رامشگران را نشان می‌دهد که هیچ‌گونه ارتباطی با نمادهای فرهمندی و آناهیتا ندارند و درتضاد با بحث آناهیتا قرار می‌گیرند. این گروه از تصاویر در یک مفهوم غیر مذهبی بررسی می‌شوند و در زمره زنان وابسته به لذات جسمانی قرار گرفته‌اند. شکل بدن رامشگران در این تصاویر به‌نسبت کلیشه‌ای است: سینه‌های بزرگ، کمر باریک، ران‌های بزرگ و موی بلند، در بعضی موارد طرز ایستادن و حرکتشان به گفته گیرشمن صراحتاً درخواست لذات جسمانی است. ممکن است زمانی که فرهنگ دیونیسوس وارد هنر ایران شد، عیاشی زنان و تصور زن به عنوان ابزاری هنری اهمیت یافته باشد و شاید تجسم آن تصاویر، رامشگران بوده باشد. این تجسم از زنان، درخور احترام نیست چراکه این تجسم به معشوقه‌ها و زنان حرمسرا که کارشان سرگرم‌کردن و خشنودی مردان بود، نزدیک‌تر است. این‌گونه تصاویر از زنان در جهان اسلام نیز وجود داشته که از عناصر تجملاتی ساسانی گرفته شده بودند. آن‌چنان که از اشعار *ابوالعباس الناشیء* برمی‌آید، این ظروف برای نوشیدن استفاده می‌شدند: «در جام پر نقش و نگار زیبایانی را که اندام آن‌ها موج می‌زند بازخواهی شناخت ... و هنگامی‌که شراب درون آن تکان می‌خورد و به شکل مرواریدهای تک و جفت فرو می‌ریزد، آن وقت گوئی زیبایان بجای پیراهن، زر پوشیده‌اند و سینه خود را با گردن‌بندهای مروارید آراسته‌اند» (گیرشمن، ۱۳۵۰: ۲۱۴).

تصاویر در این مفهوم، مخصوص خاندان سلطنتی است و ظروف نقره و تصاویر رامشگران، ابزار سرگرمی شاهزادگان شده‌اند. این امر سال‌ها به عنوان یک سنت باقی ماند آن‌گونه که تصاویر بارها برای سرگرمی بصری صاحبانشان به کار برده شدند.

نتیجه‌گیری

نظر به اینکه، خاستگاه رامشگران به وضوح مشخص نشده است و درک روشنی از هویت این زنان وجود ندارد، این ابهام اجازه می‌دهد تا به عنوان هویت‌های مختلف خوانده شوند. ازاین‌رو، مانند دیگر تصاویر باستانی رامشگران نیز، مفاهیم مختلفی را طی دوره‌های گوناگون به خود گرفته‌اند. بااینکه این تصاویر مفهوم روشنی ندارند، می‌توانند دارای مفاهیم گوناگونی باشند که نه‌تنها نسبت‌های داده‌شده به رامشگران را گسترش می‌دهند بلکه کاربردشان را نیز افزایش می‌دهند. محققان انتظار داشتند مفهوم این تصاویر را در ظروف نقره ساسانی پیدا کنند بنابر این، آن‌ها تصویر این زنان را به علت ابهامات موجود در آثار که تا اندازه‌ای تنوع تفاسیر را تائید می‌کند، از طریق حدس و گمان توجیه کردند.

با توجه به بررسی‌های انجام‌شده روی ۲۳ ظرف، نگارندگان هویت رامشگران ظروف نقره ساسانی را بنابر نمادهای فرهمندی، به سه گروه تقسیم‌بندی کردند: گروه اول را که از بیشترین و اصلی‌ترین نمادهای فرّ برخوردار است به الهه آناهیتا، گروه دوم را که در ارتباط با آناهیتا است ولی اصلی‌ترین علائم فرّ را ندارند به کاهنه‌های معبد آناهیتا و درنهایت، گروه سوم را که هیچ‌یک از علائم فرّ و نشانه‌های الهه را نداشته و صرفاً جنبه دنیوی دارند، به زنان حرمسرا و غیر مذهبی نسبت داده‌اند.

برای بررسی بهتر این ظروف می‌توان از روش‌های دیگری همچون آنالیز فلزات[۱۷] یا بررسی تکنیک کار این ظروف استفاده کرد. همچنین با قراردادن هنر در مقوله اجتماعی ساسانی شاید بتوان مفاهیم متفاوتی از آن به دست آورد. این راه‌های مختلف می‌توانند اطلاعات بیشتری را در زمینه بررسی ظروف در اختیار محققین قرار دهد. همچنین پژوهشگران نیز می‌توانند به درک بهتری از مفاهیم و اهمیت و کاربرد ظروف نقره ساسانی با نقش رامشگران دست یابند.

پی‌نوشت

1. Perm

۲. ازجمله نمادهای فرهمندی می‌توان به هاله نورانی، حلقه، گل نیلوفر و پرنده اشاره نمود. برای آگاهی‌یافتن بیشتر مراجعه شود به: سودآور، ابوالعلاء (۱۳۸۳). فرّه ایزدی در آئین پادشاهی ایران باستان، تهران: فرهنگ معاصر.

3. Ann C Gunter
4. Paul Jett
5. Roman Ghirshman
6. Richard Ettinghausen
7. Oleg Grabar
8. Prudence Oliver Harper
9. Martha Carter
10. Dorothy Shepherd
11. Dionysiac

دیونیسوس نزد یونانیان، فرزند زئوس و خدای کشاورزی، عشق، شراب، بی‌پروایی و باروری است.

12. Maenad

مائنادها که آن‌ها را باکانت‌ها هم می‌نامیدند، زنانی شیفته دیونیسوس بودند که با نوشیدن شراب دیوانه و سرشوریده می‌شدند.

13. Ackerman
14. Duchesne Guillemin
15. Eric de Waele
16. Farr

فرّ، فرّه، خوره، خره (پهلوی) و خورنه اوستایی در فرهنگ‌ها به معانی گوناگون همچون شکوه، جلال، شأن، شوکت، برازندگی و زیبندگی آمده است.

۱۷. شایان یادآوری است که جت و گانتر بنابر آنچه در کتاب فلزکاری ایران در دوران هخامنشی، اشکانی و ساسانی آورده شده، از این تکنیک استفاده کرده‌اند.

منابع و مآخذ

- اتینگهاوزن، ریچارد (۱۳۸۳). **اوج‌های درخشان هنری**، ترجمه هرمز عبدالهی، تهران: آگاه.
- اسمیت، ژوئل (۱۳۸۳). **فرهنگ اساطیر یونان و رم**، ترجمه شهلا برادران خسرو شاهی، تهران: فرهنگ معاصر.
- بارتلمه، کریستین (۱۳۴۴). **زن در حقوق ساسانی**، ترجمه ناصرالدین صاحب الزمانی، تهران: عطائی.
- بویس، مری (۱۳۸۱). **زرتشتیان باورها و آداب دینی آن‌ها**، ترجمه عسکر بهرامی، تهران: ققنوس.
- پوپ، آرتور ایهام (۱۳۸۵). **سیری در هنر ایران**، ترجمه نجف دریابندری، تهران: علمی و فرهنگی.
- پورداوود، ابراهیم (۱۳۴۷). **یشت‌ها**، تهران: دانشگاه تهران.
- دادور، ابوالقاسم (۱۳۸۷). **نقش زن درآثار هنری هنر ساسانی**، سمنان: آبرخ.
- دوستخواه، جلیل (۱۳۴۳). **اوستانامه مینوی آئین زرتشت**، تهران: مروارید.
- ریاضی، محمدرضا (۱۳۸۲). **طرح‌ها و نقوش لباس‌ها و بافته‌های ساسانی**، تهران: گنجینه هنر.
- سودآور، ابوالعلاء (۱۳۸۳). **فرّه ایزدی در آئین پادشاهی ایران باستان**، تهران: فرهنگ معاصر.

- صرامی، رسول(۱۳۷۳). **بررسی ظروف سیمین ساسانی**، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، تهران: دانشگاه تربیت مدرس.
- طبری، ابوجعفر محمد بن جریر (۱۳۴۱). **تاریخ بلعمی**، ترجمه محمدتقی بهار، تهران: دانشگاه تهران.
- علوی، هدایت‌الله (۱۳۸۷). **زن در ایران باستان**، تهران: هیرمند.
- کندی، مایک دیکسون (۱۳۸۵). **دانشنامه اساطیر یونان و روم**، ترجمه رقیه بهزادی، تهران: طهوری.
- گانتر، آن سی (۱۳۸۳). **فلزکاری ایران در دوران هخامنشی، اشکانی، ساسانی**، ترجمه شهرام حیدریان، تهران:گنجینه هنر.
- گویری، سوزان (۱۳۷۹). **آناهیتا در اسطوره‌های ایران**، تهران: جمال الحق.
- _____ (۱۳۸۳). **ایران از آغاز تا اسلام**، ترجمه محمد معین، تهران: علمی و فرهنگی.
- گیرشمن، رمان (۱۳۵۰). **هنر ایران در دوران پارتی و ساسانی**، ترجمه بهرام فره‌وشی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- مصطفوی، محمدتقی (۱۳۸۰). صحنه‌هائی از رامشگران دوره ساسانی، **فصلنامه ماهور**، سال چهارم، (۱۳)، ۲۰۸.

- Ackerman, P. (1964). Cult Figurines. In: Arthur Upham Pope (ed), **A Survey of Persian Art Vol. I: Pre-Achaemenid, Achaemenid and Parthian Periods**, London: Oxford University Press, 195-223.
- Pope, A. (1965). **Achaemenid and Parthian Periods**. London: Oxford University Press.
- Azarpay, G. (1976). The Allegory of Den in Persian Art. **Artibus Asiae**, 38 (1): 37-48.
- Carter, J. M. (1974). Royal Festal Themes in Sasanian Silverwork and their Central Asian Parallels. **Commemoration Cyrus,** 1: 171-202.
- Ettinghausen, R. (1967). A Persian Treasure. **The Arts in Virginia**, 8: 28-41.
- Ettinghausen, R. (1972). **From Byzantium to Sasanian Iran and the Islamic World**. Leiden: E J Brill.
- Duchesne, G. J. (1971). **Art et Religion Sous les Sassanides**. Academia Nazionale dei Lincei.
- Fowden, G. (2004). **Qusayr Amra: Art and the Umayyad Elite in Late Antique Syria**. Berkeley: University of California Press.
- Grabar, O. (1967). **Sasanian Silver: Late Antique and Early Medieval Arts of Luxury from Iran**. Michigan: University of Michigan Museum of Art.
- Harper, P. O. (1978). **The Royal Hunter**: **Art of the Sasanian Empire**. New York: Asia House Gallery.
- Harper, P. O. (1981)**. Silver Vessels of the Sasanian Period (Vol. 1: Royal Imagery)**. New York: Princeton University Press.
- Shepherd, D. (1964). Sasanian Art in Cleveland. **Bulletin of the Cleveland Museum of Art,** Vol 51. No 4: 66-92.
- www.iranboom.ir (access date: 28/12/2013)
- http://www.clevelandart.org/search sasanian (access date: 14/11/2014)
- www.tebyan.net(access date: 28/12/2013)
- fa.wikipedia.org (access date: 16/12/2013)
- www.livius.com(access date: 27/11/2013)

دریافت مقاله: ۹۲/۶/۰۵
پذیرش مقاله: ۹۳/۷/۱۹

دوفصلنامه علمی- ترویجی پژوهش هنر
سال چهارم، شماره هشتم، پائیز و زمستان ۱۳۹۳

بررسی تطبیقی وجوه تصویری نقوش سکه و تمبر در دوره قاجار

ابوالقاسم دادور* آرزو ایروانی**

چکیده

دوره قاجار را می‌توان دوره نوآوری و شروع تحولات جدید در هنر ایران دانست. از جمله این تحولات، رابطه فزاینده و مراودات مختلف با غرب است که به دنبال ورود انواع دانش‌ها و علوم جدید به ایران، تأثیرات ویژه این پدیده بر امور مختلف در دوره قاجار دیده می‌شود. در این میان، دگرگونی‌هایی هم در وضعیت اداری پدید آمد و به دلیل ایجاد تشکیلات پستی جدید به منظور برقراری ارتباطات سریع‌تر میان ایالات و ولایات داخلی، چاپ تمبر به سبک اروپایی انجام شد. هرچند یکی از آثار تاریخی ایران، نقوش سکه و تمبر دوران قاجار است اما باوجود اهمیت نقوش به‌کار برده‌شده روی این اقلام که خود گواهی عینی در بازگویی تحولاتِ تاریخی، اجتماعی و فرهنگی و تفکرات حاکم بر نظام کشور هستند، متأسفانه پژوهش و مطالعه در زمینهٔ شناخت نقوش به‌کار رفته روی آن‌ها در میان سایر صنایع و هنرها کمتر صورت گرفته است.

روش تحقیق به کارگرفته‌شده در مقاله پیش‌رو، تاریخی و روش گردآوری اطلاعات آن، مطالعه کتابخانه‌ای همراه با بررسی اسناد تاریخی است. بنابر بررسی اسناد تاریخی و نیز تطبیق عناصر تصویری، می‌توان به وجود وجوه مشترک تصویری میان نقش‌های سکه و تمبر دوره قاجار پی برد. ضمن اینکه، نقوش و تصاویر تمبرها به نوعی ادامه‌دهنده و مرتبط با نقوش روی سکه‌ها هستند و هر دوی آن‌ها، عاملی در جهت نمایش قدرت بوده‌اند. امید است، در این راستا با کنکاشی در تحولات به‌وجودآمده در نقوش و تصاویر سکه و تمبر، کمکی به شناخت بیشتر آن‌ها شود.

کلیدواژگان: تمبر، سکه، قاجار، نقوش تزئینی.

* دانشیار، گروه پژوهش هنر، دانشگاه الزهرا (س).
** دانشجوی کارشناسی‌ارشد پژوهش هنر، دانشگاه علم و هنر اردکان، یزد. arezoir2003@yahoo.com

مقدمه

اواسط قرن سیزدهم ه.ق.، روابط میان دربار قاجار و سرزمین‌های خارجی به شکل درخور توجهی فزونی یافت. به دنبال روابط فزاینده و مراودات مختلف با غرب (بمانیان و دیگران، ۱۳۹۰: ۳۵)، نخستین پادشاه ایرانی، ناصرالدین شاه، برای اولین‌بار به اروپا سفر کرد (ورنویت، ۱۳۲۵: ۱۰۰). در این مسافرت، چشم و گوش ناصرالدین شاه از دیدن و شنیدن چیزهای تازه، اختراعات و فنون جدید تاحدی باز شد و او را به فکر تجدد کشور خود انداخت. برای نمونه، با دیدن انتظامات پستیِ خارجی برآن شد تا نمونه آن را در قلمرو حکومت خویش فراهم سازد (پژمان، ۱۳۲۶: ۲۳۲) و اصلاحاتی را در این زمینه به وجود آورد. یکی از این فنون جدید و اصلاحات که براساس اسلوب اروپائی به ایران وارد شد، تمبر بود. در پژوهش حاضر فرضیه آن است که تمبر، این تحفه جدید که خود به نوعی پولی کاغذی است، با نقوش روی سکه‌های این دوره وجه اشتراک تصویری دارد. به نظر می‌رسد نقوش به‌کار رفته روی سکه‌ها، نقوش تمبرها را تحت الشعاع خود قرار داده است. نظر به این که متأسفانه تاکنون به این وجوه مشترک تصویری توجهی درخور نشده، در این پژوهش تأثیرپذیری این وجوه از یکدیگر صورت پذیرفته است. درواقع با درنظرگرفتن وجوه مشترک، در هر بخش تا جایی که امکان داشت توصیفی درباره پیشینه هر نقش به عمل آمده است. این توصیف نشان می‌دهد که آن نقش از چه زمانی روی سکه در ایران رایج شده و اکنون (دوره قاجار) روی تمبر نیز، ظاهر گردیده است. به بیان دیگر، تمبر که محصولی تازه وارد است به دنبال ورودش طرح یا نقشی اروپائی‌گونه را به ایران آورده است.

در ابتدای این بخش، پس از نگاهی اجمالی به وضعیت سکه و تمبر در دوره قاجار، وجوه تصویری اسناد تاریخی- تصویری بررسی می‌شود. هدف از بررسی، تجزیه و تحلیل نقوش به کار رفته، بازشناسی و تفکیک نقوش سکه و تمبر و تأثیرات گرفته‌شده از یکدیگر در این دوره تاریخی است. شایان یادآوری است که از پژوهش حاضر می‌توان در زمینه دانش‌های مرتبطی همچون باستان‌شناسی و مرمت آثار و اشیای تاریخی و همچنین درجهت احیای نقوش اصیل سنتی- ایرانی بهره برد. ضمن اینکه، سازمان‌هایی مانند مرکز اسناد ملی، اداره میراث فرهنگی می‌توانند از آن استفاده کنند.

پیشینه پژوهش

در ظاهر امر زمانی که صحبت از قاجار به میان می‌آید، همه توجه‌ها به سمت مدرنیته‌شدن ایران در این دوره کشانده می‌شود. این مسئله درباره تمبر نیز صدق می‌کند چراکه این شیء در دوره قاجار محصولی تازه وارد است. *معین* (۱۳۷۱) تمبر را «برگه‌ای کوچک، که ادارات پست طبع و در مقابل أخذ حق حمل و نقل نامه‌ها و غیره به نامه و محمول الصاق کنند»، معرفی می‌نماید (فرهنگ فارسی معین، ذیل واژه تمبر). با این توصیف، این تحفه جدید اروپائی، کارکردی چون سکه را داشته است. در این راستا، شاید از نقش‌های روی سکه‌های این دوره نیز الگوبرداری‌هایی برای طراحی تمبرها به عمل آمده است. به واسطه تحولاتی که در رشته‌های مختلف ایران قاجاری پدید می‌آید، سکه و تمبر نیز همگام با دیگر پدیده‌های هنری آن زمان، ضمن به خدمت گرفتن امکانات جدید، شکل تازه‌ای در ایران می‌یابند. بسیار دیده شده که درباره مباحث مضمونی و نقوشِ سایر هنرها همچون پرده نقاشی و پیکرنگاری‌های درباریِ دوره قاجار، بررسی و مقایسه‌هایی میان آن‌ها صورت گرفته که دنباله‌رو سبک و سیاق غرب بوده یا روندی سنتی را پیموده است. درواقع، تحقیقاتی درخصوص نقوش این اقلام به‌ویژه سکه دوره قاجار همچون "تاریخ سکه (دوره قاجاریه)" از *شهبازی فراهانی* (۱۳۸۰) صورت گرفته اما هیچ‌گاه بررسی خاصی درباره تشابهات این دو صورت نگرفته است.

به ندرت درباره سکه و تمبر مطالبی یافت می‌شود که هر دو را هم‌گفتمان با یکدیگر معرفی نماید و از وجوه مشترکشان که نشان ملی کشور را نمایان می‌سازند، سخنی به میان آمده باشد.

مطالبی که وجود دارد درباره چگونگی ورود تکنولوژی جدید سکه و تمبر است نه در زمینه مقایسه تصویری میان آن‌ها. برای نمونه، *کسری* (۱۳۹۱) می‌گوید به دنبال تصمیم جدی ناصرالدین شاه برای مدون‌کردن پست ایران، حسنعلی خان امیرنظام گروسی، وزیر مختار ایران در پاریس، به علت معاشرت با امپراطور ناپلئون سوم و ارتباط با رجال فرانسوی، به ایران احضار شد و از او خواسته شد تا با کارشناسان وزارت پست و ضراب‌خانه فرانسه و متخصصانِ تهیه کلیشه و چاپ تمبر ارتباط برقرار کند تا کلیشه‌ای برای ایجاد نخستین تمبر پستی در ایران تهیه کند و این اعمال را به اجرا درآورد (کسری، ۱۳۹۱: ۸). بدین ترتیب، هیچ‌گاه سکه و تمبر با چنین نگرشی بررسی نشده‌اند. ضمن اینکه، حتی به عنوان اثری تصویری- تاریخی برای شناسایی و تفکیک تأثیرپذیری نقوش به‌کاررفته روی آن‌ها، درکنار دیگر هنرها و اسناد تاریخی جداگانه بازشناسی نشده‌اند.

روش پژوهش

پژوهش حاضر به روش تاریخی انجام شده است. روش گردآوری اطلاعات آن هم به شکل مطالعه کتابخانه‌ای، مراجعه

به موزه‌های متعدد سکه و تمبر در استان‌های تهران، یزد و اصفهان و بازدید مستقیم از کلکسیون‌های شخصی با رویکردی توصیفی- تحلیلی صورت گرفته است. افزون‌بر این‌ها، با توجه به شواهد تاریخی و نمونه‌های موجود، بازشناسی و توصیف وجوه مشترک تصویری سکه‌ها و تمبرهای دوره قاجار نیز از لحاظ نقوش به‌کاررفته روی آن‌ها، انجام یافته است.

سکه‌ها و تمبرها؛ اسنادی تصویری

واژه سکه در زبان پارسی معانی متعددی دارد، دهخدا بیان می‌کند: «آهنی منقش است که بر آن نقش برکنند» (دهخدا به‌نقل از شهبازی فراهانی، ۱۳۸۰: ۱۳) پیدایش سکه از بزرگ‌ترین پدیده‌های بشری و سکه‌شناسی از شاخصه‌های مهم باستان‌شناسی است که این خود، بخشی از تاریخ است. این شاخه از علم تاریخ نه‌تنها از نظر وقایع تاریخی دارای ارزش و اهمیت بسیار است که به لحاظ شناساندن اوضاع اقتصادی، اجتماعی و سیاست‌های حکومت‌های گذشته و پدیده‌هایی مانند خط، هنر، نقاشی، تزئین و نمایش پوشاک مردم و پادشاهان حتی مراسم برگزاری جشن‌ها و سوگواری‌ها نیز، از اهمیت فراوانی برخوردار است. بر این اساس، سکه را می‌توان تاریخ مجسم بشر دانست (شهبازی فراهانی، ۱۳۸۰: ۱۱). بنابراین، با تجزیه و تحلیل نقوش سکه‌های دوره‌های مختلف هر کشور می‌توان به اسرار سر به مُهر و ناشناخته آن پی‌برد. و اما حکایت تمبر؛ سال‌هاست که از تمبر[۱] به عنوان بهترین سفیر هر کشور یاد می‌شود. از طریق آن به راحتی می‌توان به فرهنگ، زبان، تاریخ و سنن و اعتقادات ملت‌های مختلف دسترسی پیدا کرد. به تمبر می‌توان عنوان دائره المعارف تصویری را نیز داد. (شیدوش و ابراهیمی، ۱۳۹۰: ۴۸). تمبر، نموداری از هنر، دانش، رسومات و بالاخره تحولات و تغییراتی است که در طول تاریخ یک ملت اتفاق می‌افتد. این شیء بازگوکننده تاریخ یک مملکت و ملت و گویاتر از کلمات است؛ سفیری خوب و شایسته در ارتباط با ملل جهان (نوین فرحبخش، ۱۳۶۶: ۲).

تصویر ۱. سکه و تمبر، دوره قاجار[۲] (نگارندگان)

بررسی اجمالی وضعیت سکه و تمبر در دوره قاجار

«از آغاز سلسله قاجاریه تا پایان سلطنت آغامحمدخان وضع پولی در ایران به سبب آشوب‌ها و درگیری‌ها تا حدی درهم و برهم و نابسامان و برخی از ضراب‌خانه‌ها تعطیل بود. به‌طوری که در این دوران سکه‌های سیمین کمتر در دسترس مردم قرار داشت و بیشتر از سکه‌های مسی و یا حتی سکه‌های قروش (سکه عثمانی) استفاده می‌شد. لیکن با شروع سلطنت فتحعلی‌شاه و پر و پاگرفتن حکومت قاجاریان ضرب سکه نیز روال بهتری یافت و جز مواردی نادر تا پایان این دوره وضع به همین منوال ادامه یافت» (شهبازی فراهانی، ۱۳۸۰: ۲۲- ۲۶). پیش از پدیدآمدن ماشین‌آلات صنعتی در دنیا، اصولاً با دو روش متفاوت، ضرب سکه صورت می‌گرفت: به وسیله چکش و قالب‌ریزی. در ایران از کهن‌ترین روزگاران تا پیش از ماشینی‌شدن ضرب سکه، از روش چکش استفاده می‌شد. البته موارد بسیار کمی هم هست که روش قالب‌ریزی در ضرب سکه به کار رفته است. در سال ۱۲۸۱ ه.ق.، ناصرالدین‌شاه دستور خرید افزار و چرخ سکه‌زنی را از اروپا صادر کرد و ماشین‌های آن یک سال بعد با کشتی به بندر انزلی وارد شدند. لیکن به دلیل نبودن راه شوسه سال‌ها بی‌استفاده ماندند. سرانجام در سال ۱۲۹۴ ه.ق.، چرخ سکه و ضراب‌خانه دولتی در محلی که مشهور به کارخانه ریسمان‌ریسی است به ریاست جناب میرزا علی‌خان امین الملک وزیر وسایل خاصه و با مباشرت مسیو *پخن نساوی*[۳] اتریشی تکمیل و دایر گردید (همان: ۳۳). «تا سال ۱۲۹۴ در شهرهای مختلف در مراکز ایالات و ولایات سکه ضرب می‌شد» (یکتایی، ۱۳۵۲: ۱۵۷). بعدها زمانی که ضراب‌خانه تهران با ماشین‌آلات جدید شروع به کار نمود و به ضرب سکه دست یازید، ضراب‌خانه‌های شهرها تعطیل شدند و تنها، ضراب‌خانه دولتی در پایتخت به کار خود ادامه داد. اما یکی از تحولات مهم در دوره قاجار، ورود تمبر به ایران است. نخستین سری تمبر رسمی ایران معروف به باقری در بلوک چهارتایی و بدون دندانه با نشان رسمی دولت ایران که شیر و خورشید بود، چاپ شد (شیدوش و ابراهیمی، ۱۳۹۰: ۴۸). ناصر الدین شاه پس از بازگشت از سفر اروپا هیأتی را از تهران برای تهیه و سفارش تمبر به پاریس فرستاد تا مقدمات تهیه تمبرهائی را برای تمبر ایران فراهم آورند (نوین فرحبخش، ۱۳۷۹: ۱۱) با ورود هیأت به پاریس، یکی از طراحان تمبر، ریستر[۴] که از مقصود هیأت اعزامی آگاه شده بود، کلیشه‌هائی برای تمبر تهیه و نمونه‌هائی هم چاپ و به نظر هیأت رسانید. شکل تمبر نمونه ریستر عبارت بود از: شیری خوابیده و خورشید در پشت آن با شعاع اطرافش. این نقش داخل یک بیضی قرار داشت. این نمونه‌ها را می‌توان اولین نمونه تمبرهای ایران دانست. ولی دولت ایران

ضمن نامه تندی شدیداً به عمل چاپ تمبر بدون اجازه دولت ایران اعتراض کرد و نمونه‌ها برگشت داده شدند. درنهایت هیأت اعزامی ایران، نمونه‌ای دیگر را که طراحی فرانسوی به نام *آلبرت بار*[۵] تهیه کرده بود، تصویب و با خود به ایران آورد. درواقع این طرح، به دلیل تجانس بیش از حد طرح با زمینه شرقی آن که الهام‌گرفته از شیر و خورشید و طرح‌های قدیمی باستانی ایرانی بود، تأیید شد (تصویر ۱)، (کسری، ۱۳۹۱: ۸).

سرانجام در سال ۱۸۷۷ م.، ایران به عضویت اتحادیه پستی جهانی درآمد (نوین فرح‌بخش، ۱۳۹۰: ۲۱، ۱۲، ۱۱). به مرور زمان، تصویر روی تمبرها تغییر یافت و تصویر ناصرالدین شاه را روی تمبر طراحی کردند و سپس، صورت مظفرالدین شاه، محمدعلی شاه، احمدشاه. بدین ترتیب، تمبرهای گوناگون با تصاویر شاهان قاجار طراحی شد. برخی از این تمبرها، افزون‌بر تصویر شاه، دربردارنده علامت رسمی ایران (شیر و خورشید) نیز هست (تصویر ۲). علاوه‌بر تصویرهای پادشاه و شیر و خورشید، تمبرهایی نیز با موضوع تحولات روز آن زمان چاپ شده که بعضی از آن‌ها گویای تأثیرپذیری از غرب است (بمانیان و مؤمنی، ۱۳۹۰: ۴۰).

نقوش روی سکه‌ها و تمبرها و رابطه آن‌ها با تحولات فرهنگی، اقتصادی و سیاسی حاکم بر جامعه

با بررسی و پژوهش سکه‌های ادوار تاریخی می‌توان به سیر تحولات و تغییرات ساختار سیاسی آن دوران پی برد و با وضعیت اقتصادی و سیاست‌های پولی هر دوره آشنا شد. مشاهده و تحقیق درباره تصاویر، خطوط، علائم و نشانه‌های منقوش بر سکه‌ها و نحوهٔ ضرب آن‌ها؛ آشنایی با سبک هنری و گونه‌های خطاطی و خوش‌نویسی، همچنین آرا و عقاید مذهبی و سنتی و موقعیت ضرب سکه را در جوامع مختلف به دنبال خواهد داشت. «سکه هر دوره نمایندهٔ عادات و آداب و خط و زبان و هنر و مذهب و تمدن و ارتقا و انحطاط وضع اجتماعی و ثروت و یا ورشکستی و ارتباطات تجارتی ملت و مملکتی است. درحقیقت، منبع اطلاعات صحیح و دقیق از دنیای قدیم تا امروز، از دورانی است که سکه به وجود آمده است» (احمدی‌فر، ۱۳۸۰: ۴۴). هرگاه در ارکان اداری حکومت‌ها سستی پدیدار گردد، همان‌طور که در تمامی زمینه‌های اجتماعی، سیاسی و اقتصادی جامعه خللی به وجود می‌آید، در ضرب سکه‌ها هم کاستی رخ می‌دهد (شهبازی فراهانی، ۱۳۸۰: ۳۹). همچنین تصاویر موجود روی تمبر هر کشور، از یک نقش، نوشته یا نمادی خاص گرفته تا علائم و نشانه‌های کوچک و حتی محل و نحوهٔ قرارگرفتن هر یک از آن‌ها، همگی گویای تفکرات حاکم بر نظام آن کشور است. بنابراین، تغییر و تحول در افکار نظام حاکم بر هر مملکت، بر چگونگی شکل‌گیری تصاویر و اشکال روی تمبرها تأثیر مستقیم می‌گذارد (رامی، ۱۳۸۶: ۵۵).

تصویر ۲. تصویر ناصرالدین شاه روی تمبر، تمبرناصری، مصادف با سال ۱۲۵۵ه.ش./ ۱۸۷۷ م. (نوین فرح‌بخش، ۱۳۹۰: ۲۵)

نقش شیر و خورشید روی سکه

یکی از نشانه‌های اصلی خلافت، پادشاهی، امارت یا سلسله‌ای شاهنشاهی طراز آن است. امروزه طراز، علامت رسمی یا آرم که کلمه‌ای اروپایی است، خوانده می‌شود. طراز به عنوان علامت رسمی یک کشور یا پادشاه روی لباس‌های رسمی، پرچم‌ها و مسکوکات آن کشور یا پادشاه نقش می‌شود تا معلوم گردد شخصی که روی لباسش این علامت نقش شده، مستخدم کدام کشور است یا این پرچم و سکه، متعلق به کدام پادشاه یا کشور است (ایروانی، ۱۳۸۸: ۲۰). در این راستا، در ایران نیز نقش شیر و خورشید که از دیرباز از جایگاه خاصی برخوردار بوده است، در دوره قاجار دوباره بازبینی شد. دراین باره، یحیی ذکاء می‌گوید: «برای هر دولت نشانی ترتیب داده‌اند و دولت ایران نیز در زمان قاجار، نشان شیر و خورشید را انتخاب کرد» (ذکاء، ۱۳۴۴: ۲۲). «شیر و خورشید از زمان فتحعلی‌شاه به پیروی از اروپائیان به عنوان نشان دولتی انتخاب شد. بعدها در زمان محمدشاه به دلیل نیاز به تنها یک نشان دولتی، نشان شیر و خورشید با نشان ذوالفقار ادغام گردید» (کسروی، ۱۳۷۸: ۶۸). این نقش، اولین‌بار در دوره سلجوقیان روی سکه‌ها ظاهر می‌شود. *کسروی* دراین باره معتقد است شیر و خورشیدی که در دروان قاجار متداول بود، تکامل‌یافته شیر و خورشیدی است که منقوش بر سکه "غیاث‌الدین کیخسرو میر علاءالدین کیقباد" است. وی بنابر استناد *ابن عبری*، پیدایش شیر و خورشید را از همین زمان و از سکه یادشده می‌داند (کسروی به‌نقل از شهبازی فراهانی، ۱۳۸۰: ۴۸). مسیو *لانگه*،[۶] از خارجیانی است که در عصر فتحعلی‌شاه به ایران آمده، از کاربرد علامت شیر و خورشید سخن گفته و آن را مهر و شیر خوانده است (همان: ۵۰).

نقش شیر و خورشید روی تمبر

تمبر که نخستین‌بار در دوره قاجار در ایران متولد می‌شود مسلماً، اولین نقشی که روی آن شکل می‌گیرد، علامت رسمی ایران، شیر وخورشید، است. همان‌گونه که پیش‌تر بیان شد، این

نقش ابتدا توسط یک طراح تمبر به نام ریستر طراحی می‌شود که دولت ایران آن را نمی‌پذیرد. این طرح، شامل قابی مستطیل شکل مشبک است که درون آن، قابی بیضی قرار دارد و داخل این بیضی، تصویر شیری خوابیده با خورشیدی پشت آن و در پائین، قاب مشبک سفید باریک احتمالاً برای نوشتن قیمت در نظر گرفته شده است. ریستر، نمونه‌های دیگری هم با همان آرم رسمی دولتی، شیری ایستاده درحالی که شمشیر به دست دارد و شعاع خورشید در پشت آن می‌تابد، طراحی می‌کند. نمونه طراحی دوم، کادری است که داخل آن قابی مستطیل شکل وجود دارد و در چهار گوشه این قاب چهار گل چندپر، درون قاب یک ستاره شش‌پر که داخل ستاره شیری ایستاده و در دست راستش شمشیر گرفته درحالی که پشتش، خورشید می‌درخشد. در زیر این ستاره نیز، یک مستطیل قرار دارد که دارای سه نیمه ترنج است. نمونه طراحی سوم، کادری نزدیک به مربع است که دارای حاشیه‌ای در بیرون خود است. در وسط، کادر یک دایره دو خطی است که در چهار طرف آن به سمت زاویه‌های کادر، چهار خورشید نقش شده است. در وسط دایره هم، شیری همچون نمونه دوم قرار گرفته با این تفاوت که خطی افقی در پشت آن است. نمونه طراحی چهارم، قاب مستطیل ضخیمی است که داخل آن یک قاب مربع مستطیل قرار دارد. درون این دو کادر مستطیلی شکل، دایره‌ای سه خطی وجود دارد که از دو طرفِ عمودی قاب وسطی بیرون زده است. شیر داخل آن هم دقیقاً مانند نمونه‌های دوم و سوم است (عبدلی‌فرد، ۱۳۷۸: ۱۰، ۱۱، ۱۲، ۱۴)، (جدول ۲).

پس از آن، نخستین تمبر رسمی چاپ‌شده در ایران را شخصی به نام آلبرت بار طراحی می‌کند. طرح بار عبارت بود از: شیر و خورشید که علامت رسمی ایران است. در آن، از نقش شیر و خورشیدِ شمشیر به دست که در دایره‌ای قرار گرفته بود و وسط تمبر دیده می‌شد و ۸۶ زنجیر کوچک آن را احاطه کرده، استفاده شد. طرح یادشده، در چهار رنگ متفاوت که بیانگر بهای هر کدام بود، چاپ شد (نوین فرح‌بخش، ۱۳۹۰: ۱۱)، (تصویر ۳).

نقش اجرام آسمانی روی سکه و تمبر

در میان تمبرهای آن دوران، طرح‌هایی نیز دیده می‌شد که در آن‌ها قابی شبیه به ترنج نصفه است که درون آن خورشید قرار گرفته است. شبیه این نقش را می‌توان روی سکه‌های این دوره نیز مشاهده کرد. نکته جالب توجه اینکه در این دوره، روی مدال‌ها نیز از نقوش شیر و خورشید و اجرام آسمانی همچون خورشید استفاده شده است (جدول ۳). گاهی هم تصویر ماه و ستاره به کار رفته است (شهبازی فراهانی، ۱۳۸۰: ۵۴).

تصویر پادشاهان قاجار روی سکه و تمبر

سکه: «در دوران قاجاریه، اولین‌بار فتحعلی‌شاه است که اقدام به ضرب سکه با تصویر خود می‌نماید و از این پس

جدول ۱. نقوش شیر و خورشید روی سکه و تمبر

سکه	تمبر
(موزه سکه حیدرزاده، یزد)	(آقائی، کلکسیون خصوصی تمبر، تهران)

جدول ۲. نمونه تمبرهای طراحی‌شده ریستر (۱۲۴۷ه.ش.)

نگارنده

نمونه ۱	نمونه ۲	نمونه ۳	نمونه ۴

(نوین فرح‌بخش، ۱۳۷۹: ۹ و ۱۰)

تا پایان عهد قجر پادشاهان قاجاری از این نوع سکه ضرب کرده‌اند» (شهبازی فراهانی، ۱۳۸۰: ۴۷). با پژوهش تصویری سکه‌ها از ابتدا تا عصر ناصری، آشکارا این نکته مشهود است که در دوران ناصرالدین شاه با تأثیرپذیری روزافزون ایران از اروپا، تصویر پادشاهان که تا پیش از این روی سکه‌ها تمام‌رخ ضرب می‌گردید، پس از آن علاوه‌بر تمام‌رخ، به صورت‌های سه‌رخ و نیم‌رخ نیز پا به عرصه وجود گذاشت.

تمبر: چند سال پس از این که چاپ تصویر شیر و خورشید روی تمبرها، به تأثیر از اروپا[۹]، سرانجام در سال ۱۲۵۵ ه.ش./ ۱۸۷۶ م. اولین سری تمبر با تصویر ناصرالدین شاه در وین اتریش چاپ شد (نوین فرح‌بخش، ۱۳۹۰: ۱۵)، (تصویر ۳).

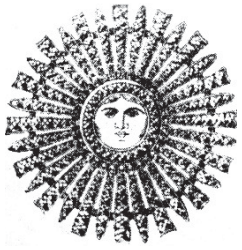
تاج و نقش آن روی سکه و تمبر

فتحعلی‌شاه در همان سال‌های نخست پادشاهی خود (۱۲۱۳-۱۲۱۲هـ.ق.) دستور داد، کلاه گوهرنشان بلندی با هشت کنگره و طاق کروی سرخ رنگی به نام "تاج کیانی" ساختند که همه ساله در سلام‌های رسمی و اعیاد آن را زیب سر خود می‌کرد. شکل تاج کیانی فتحعلی‌شاه تقریباً همان بوده که امروز برجای مانده ولی در زمان ناصرالدین شاه اندک تغییری در طرز نصب جواهرات آن داده و جقه زمردنشان بزرگی با پرّه‌ها و نگین‌های فراوان و یک قطعه زمرد درشت و شرابه مروارید بر آن افزودند.

تمامی سلاطین قاجار در تاج‌گذاری‌های خود از همین تاج کیانی استفاده می‌کردند (ذکاء، ۱۳۴۶: ۴۷). با این اوصاف، بی‌شک تصویر همین تاج کیانی است که روی سکه‌ها ضرب و بر تمبرها چاپ می‌شده است. البته بنابر گفته چند تن از کلکسیون‌داران تمبر، ناصرالدین شاه خود چند نوع تاج متفاوت داشته است. پس از چاپ تصویر ناصرالدین شاه روی تمبرها در سال ۱۲۵۵ ه.ش.، سرانجام با بررسی تمبرها چنین به دست می‌آید که در سال ۱۲۶۰ ه.ش./ ۱۸۸۱ م.، بالای سر شاه در تمبرها تصویر تاج سلطنتی اضافه می‌شود. در سال ۱۲۷۳ه.ش./ ۱۸۹۴ م. نیز، یک تاج بالای سر شیر و خورشید افزوده می‌شود تا دوباره بیش از پیش به برتری شاه و سلطنت بر دولت و مردم ایران تأکید شود. بجزء در موارد استثنائی، وجود تاج بر بالای نقش شیر و خورشید جزء انفکاک‌ناپذیر این نقش گردید. با پیروزی مشروطیت و محدودشدن اختیارات پادشاه در قانون اساسی، شاه که همواره در تاریخ ایران بزرگ‌ترین مقام زمینی، سایه خداوند بر زمین و دارای فرّ ایزدی محسوب می‌شد، برای اولین‌بار از آن مقام خدایی جدا شد. درواقع این زمان، کاهش قدرت شاه و افزایش قدرت مردم است. در سال ۱۲۹۳ ه.ش./ ۱۹۱۴ م.، به مناسبت تاج‌گذاری احمدشاه تمبری به چاپخانهٔ هارلم هلند سفارش داده شد. طرح این تمبر، تصویر تاجی است در میان یک زنجیره که در قسمت بالائی به هم نرسیده است

تصویر ۳. نمونه تمبرهای طراحی‌شده بار (۱۲۴۷ ه.ش.)، (نوین فرح‌بخش، ۱۳۷۹: ۱۱)

جدول ۳. نقش خورشید بر روی سکه، تمبر و مدال[۷]

سکه		تمبر	مدال
			
(موزه سکه حیدرزاده، یزد)	(موزه سکه بانک سپه، تهران، ۱۳۸۷)	تمبر با تصویر خورشید مصادف با سال ۱۲۶۰ه.ش. (آقائی، کلکسیون خصوصی تمبر، تهران)	مدال (نشان آفتاب)[۸]، برگرفته از نقوش سکه (مشیری، ۱۳۵۴: ۲۹)

(نگارندگان)

جدول ۴. نقش پادشاهان قاجار روی سکه، تمبر و عکس

پادشاه	سکه	تمبر	عکس
ناصرالدین شاه	(شریعت‌زاده، ۱۳۹۰: ۲۹۳)	(آقائی، کلکسیون خصوصی سکه و تمبر، تهران)	Http://aftabnews.ir
مظفرالدین شاه	(موزه ملک در تهران، ۱۳۹۲)	(آقائی، کلکسیون خصوصی سکه و تمبر، تهران)	www.sekeha.com
محمدعلی شاه	(شریعت‌زاده، ۱۳۹۰: ۳۰۴)	(آقائی، کلکسیون خصوصی سکه و تمبر، تهران)	Http://fouman.com
احمدشاه	ـــــ	(آقائی، کلکسیون خصوصی سکه و تمبر، تهران)	www.sekeha.com
	(شریعت‌زاده، ۱۳۹۰: ۳۰۶)	(آقائی، کلکسیون خصوصی سکه و تمبر، تهران)	Http://upload.wikimedia.org

(نگارندگان)

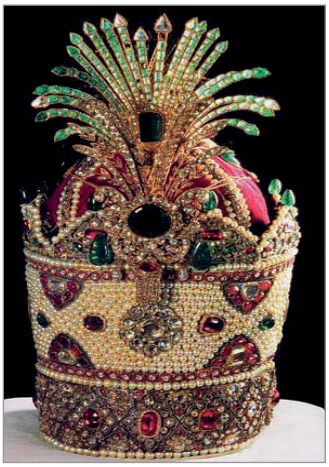
(رامی، ۱۳۸۶: ۶۱-۶۵). ظهور نقش تاج روی سکه‌ها، از زمان محمدشاه قاجار رواج یافت که دقیقاً همان نقش تاج کیانی است که بالای سر شیر و خورشید هم ضرب شده است. پس از آن، نقش تاج روی سکه‌ها و نشان‌های زمان ناصرالدین شاه، گویای تغییر ظاهری جزئی تاج کیانی است که به دستور ناصرالدین شاه صورت گرفته است. بررسی تصویری سکه و تمبر در دوران ناصرالدین شاه بیانگر این است که از زمان شاه قاجار علاوه‌بر تاج کیانی، تاج‌های دیگری نیز مرسوم می‌شود و بعضی از تاج‌های به‌کار رفته روی سکه‌ها و تمبرها همان تاج کیانی است که با جزئیاتی کامل‌تر ضرب و چاپ شده‌اند (تصویر ۴)، (جدول‌های ۴ و ۵).

نقوش گیاهی و تزئینی روی سکه‌ها و تمبرها

بجز نقوشی که شرح داده شد، برای تزئین و آراستن سکه، استفاده از تصاویر گل، بوته و برگ گیاهان هم متداول بوده و پیشینه این کار با ضرب سکه‌های اولیه آغاز و تا امروز ادامه داشته است. دانشمندان علم سکه‌شناسی، سکه‌های ساسانی را برای تزئین و آراستگی و هنر ضرب، از شاهکارهای هنری در جهان می‌دانند. زینت‌بخشیدن سکه از آغاز حکومت اسلامی تا دورهٔ سلجوقیان متوقف گردید و در این دوره توقف ضرب‌کنندگان، سکه‌ها را غالباً بطور ساده ضرب می‌کردند. از دوره سلجوقیان تا دوران قاجاریه، تزئینات سکه روز به روز افزون گشته و تکامل یافته است. ضراب‌خانه‌های دوره قاجاریه برای زینت‌دادن سکه‌ها تصاویر ستاره، گل‌های چندپر، اسلیمی گل‌دار، دایره‌های خطی و زنجیروار و گاهی مربع و مستطیل، شمسه و ترنج و همین‌طور برای اولین بار تصویر سنبله و برگ خرما را در حاشیه سکه به کار گرفته‌اند. شاخه نخل و بلوط، قبل از قاجاریه دیده نشده است. همچنین روی سکه‌های این دوره، حلقه شاخه‌های زیتون، در تهران ضرب و رایج گردیده است (شهبازی فراهانی، ۱۳۸۰: ۵۴). پیرو این‌ها، با ورود تمبر به ایران نقوش روی تمبرها نیز تحت تأثیر نقوش گیاهی و تزئینی به‌کاررفته روی سکه‌ها قرار می‌گیرد (جدول ۷).

بررسی وجوه مشترک نقش و فرم روی سکه‌های قاجار و برچسب‌های پستی[11]

رابینو[12] در "آلبوم سکه‌ها، نشان‌ها و مهرهای پادشاهان ایران"، تصویر سکه‌ای را آورده که زیر آن بیان نکرده که مربوط به دوره قاجار یا صفویه است (رابینو، ۱۳۵۳: ۳۱) لیکن



تصویر ۴. تاج کیانی[10]
(ای.دی تشینگام، ۱۳۵۵: ۸۰)

جدول ۵. نقش تاج روی سکه و تمبرهای دوره قاجار

سکه	(شریعت‌زاده، ۱۳۹۰: ۲۹۸)	(شریعت‌زاده، ۱۳۹۰: ۲۸۵)	(حق‌صفت، عبدالعزیز، ۱۳۸۹: ۱۸)
تمبر	(آقائی، کلکسیون خصوصی تمبر، تهران)	(آقائی، کلکسیون خصوصی تمبر، تهران)	(آقائی، کلکسیون خصوصی تمبر، تهران)

(نگارندگان)

با توجه به اینکه روی سکه، فلوس[۱۳] اصفهان ضرب شده و براساس گفته آقای شهبازی فراهانی «بر بیشتر سکه‌های مسین به‌خصوص در دوره‌های محمدشاه و ناصرالدین شاه واژه فلوس ضرب شده است» (شهبازی فراهانی، ۱۳۸۰: ۴۳). بنابر این، می‌توان به این نتیجه رسید که این سکه مربوط به دوره قاجار است. فرم دالبری لبه آن، دقیقاً شبیه فرم برچسب‌های پستی استفاده شده در دوره قاجار است. براساس این شباهت، می‌توان گفت این سکه چه ضرب دوره قاجار باشد چه صفویه، احتمال می‌رود که فرم برچسب‌های پستی با اینکه در ایران چاپ نمی‌شده، فرمی ایرانی است و برگرفته از برچسب‌های غربی نیست. نکته درخور توجه دیگر درباره برچسب‌ها، نوشته‌ها و تصویر شیر و خورشید چاپ‌شده روی آن‌ها نیز شبیه نوشته‌ها و تصاویر ضرب‌شده بر سکه‌های این دوره است. (جدول‌های ۹-۷)

جدول ۶. نقش تاج روی سکه و تمبرهای دوره قاجار

سکه و تمبر احمدشاه با نقش تاج	

(آقائی، کلکسیون خصوصی تمبر، تهران)

جدول ۷. نقوش تزئینی سکه و تمبرهای دوره قاجار

	شمسه با نقوش گیاهی	حاشیه مربع با نقوش گیاهی و زنجیروار	ترنج با نقوش زنجیروار
سکه	در زمان فتحعلی شاه قاجار، توضیحات نقش: ضرب دارالسلطنه اصفهان (شریعت‌زاده، ۱۳۹۰: ۲۸۰)	در زمان محمدشاه قاجار، توضیحات نقش: شاهنشه انبیا محمد ضرب دارالخلافه طهران (www.sekeha.com)	در زمان فتحعلی شاه قاجار، توضیحات نقش: ضرب دارالسلطنه اصفهان (www.sekeha.com)
تمبر	شمسه با نقوش اسلیمی	حاشیه دایره با نقوش تزئینی و زنجیروار	ترنج با نقوش تزئینی
	(آقائی، کلکسیون خصوصی سکه و تمبر، تهران)	(نوین فرح‌بخش، ۱۳۷۹: ۱۱)	(آقائی، کلکسیون خصوصی سکه و تمبر، تهران)

(نگارندگان)

جدول ۸. نقوش گیاهی سکه‌ها و تمبرهای دوره قاجار

سکه، نقش بلوط	تمبر، نقش زیتون
در زمان مظفرالدین شاه (شریعت‌زاده، ۱۳۹۰: ۲۹۸)	(آقائی، کلکسیون خصوصی سکه و تمبر، تهران)

(نگارندگان)

جدول ۹. نقوش گیاهی سکه‌ها و تمبرهای دوره قاجار

برچسب پستی	روی سکه	پشت سکه
(عباسیان، ۱۳۶۹: ۳۵)	(رابینو، ۱۳۵۳: ۳۱)	(رابینو، ۱۳۵۳: ۳۱)
(عباسیان، ۱۳۶۹: ۳۵)	——	نقش: السلطان علی بن موسی الرضا علیه التحیه و الثنا (شریعت‌زاده، ۱۳۹۰: ۲۸۹)

(نگارندگان)

نتیجه‌گیری

بنابر آنچه در نقوش سکه و تمبرهای دوره قاجار مشاهده شد، نقوش حک و چاپ‌شده روی هر دوی این آثار، دربردارنده اطلاعاتی راجع به جامعه آن روزگار است. نقوش ابتدائی حک‌شده روی سکه‌ها با کیفیتی پائین و جزئیاتی ناچیز است. لیکن با توسعه صنایع تحت تأثیر اروپا و ظهور تمبر در ایران به واسطه سفرهای مکرر ناصرالدین شاه قاجار به اروپا، نقوش روز به روز با دقت و جزئیات بهتر و بیشتر عرضه شده‌اند. افزون‌بر این‌ها، یک‌پارچگی میان فرم و نقش تزئینات افزوده شده است آن‌گونه که نقوش، جنبه زیبایی‌شناختی و واقع‌گرایانه‌تری به خود گرفتند. البته نقوش روی سکه‌ها باوجود تأثیرپذیری از اروپا، گاهی با به‌کارگیری اشعار دینی و نام انبیا به‌خصوص پشت آن‌ها گویای حاکمیت اسلامی است. نقوش ضرب‌شده روی سکه‌ها، تا حد زیادی با نقوش چاپ‌شده روی تمبرها مشترک‌اند. این نقوش بیشتر شامل شیر و خورشید، تصویر پادشاه وقت و تاج و برگ‌های تزئینی زیتون و بلوط است. درواقع می‌توان گفت نقوش روی تمبرها به نوعی ادامه نقوش روی سکه‌ها هستند. زیرا هر دوی آن‌ها، از جانب قدرت سیاسی حاکم بر جامعه (دربار) پی‌گیری می‌شده و عاملی برای نمایش قدرت سیاسی، نظامی، عظمت و تأکید بر

مقام پادشاهی آنان بوده است. حتی برخلاف ساده‌زیستی و دوری از تجمل‌گرائی شاهان سلسله‌های پیشین صفویه، نادرشاه و کریم‌خان زند که در کار هیچ‌کدام کوششی درجهت تجمل‌گرائی در لباس و ظاهر آنها دیده نمی‌شود؛ مشاهده نقوش روی سکه‌ها و تمبرهای قاجار و توجه خاص به نوع پوشش و تاج‌ها، می‌توان بر تجمل‌گرائی شاهان قاجار تأکید کرد. بطورکلی باید یادآوری کرد هدف و موضوع اصلی در نقوش این دو شیء برای نمایش قدرت است حتی تجلی شیر و خورشید روی سکه و تمبرها نیز که پادشاهان ایران از قرن‌های بسیار دور از مشخصات خود شمرده‌اند، نمادی از قدرت است. چراکه هریک، از سمبل‌های اولیه بشر بوده است. همچنین، شیر و خورشید یک وصف نجومی است؛ علمای هیأت بر این باورند هریک از افلاک خانه‌ای دارند و خانه خورشید برج اسد (شیر) است. هرگاه آفتاب در خانه شیر قرار گیرد، نیرومند و باشکوه خواهد بود و برکات الهی با قدرت بیشتر پخش خواهد شد. درنهایت، به دلیل پیشرفت صنعت چاپ نسبت به دستگاه ضرب سکه، تمبرها از ریزنقش‌ها و حواشی تزئینی و جزئیات بیشتری برخوردار گشتند.

پی‌نوشت

۱. لغت تمبر، از مغول‌ها گرفته شده است؛ مغول‌ها به مُهر مخصوصی که روی تمبرها می‌زدند یا احشام خود را با آن داغ می‌نمودند تمغا می‌گفتند. احتمالاً این لغت به اروپا رفته و به همان معنی مُهر روی کاغذ با تبدیل (غ) به (ر) در زبان فرانسه معمول گردیده و بعد از آن به عنوان واژه‌ای فرانسوی رایج شده است (رامی، ۱۳۸۶: ۵۶).

۲. برای جلوگیری از تکرار عدد سال، شایان یادآوری است که عکس‌ها و تصویرهای مقاله پیش‌رو را نگارندگان در سال ۱۳۹۲ تهیه و گردآوری کرده‌اند.

3. Pkhn Nsavy
4. Rister
5. Albert Barre
6. Langeh

۷. قطعه فلزی است که به شکل‌های مختلف ساخته و دربرابر خدمات اشخاص یا برای احترام و قدردانی از دانشمندان به آنان داده می‌شود. بعضی مواقع مدال را جلو سینه خود می‌زنند. مدال‌های قاجاریه برحسب انگیزه پدیدآمدنشان، به هفت دسته جداگانه تقسیم می‌شوند: نظامی، غیرنظامی، مناسبتی برای سالگردها، مدارس، مناسبتی برای مسافرت‌های ناصرالدین شاه، مناسبتی برای کشف معادن زر و مناسبتی برای بازدیدهای شاهانه. ناصرالدین شاه در طول نیم قرن سلطنت خود، مبادرت به ضرب مدال‌های بسیاری نمود که برخی از آن‌ها بدین قرار است: جلادت، رشادت، افتخار، توپ‌خانه، ناصری، همایونی، ذوالقرنین، شیر و خورشید، پنجاهمین سال سلطنت و آفتاب (شهبازی فراهانی، ۱۳۸۰: ۱۵۲- ۳۱- ۳۰). گردی ظاهری مدال‌های طلا، شبیه به سکه است و نقش روی آن‌ها نیز تحت تأثیر نقوش سکه‌هاست.

۸. نخستین نشانی است که از جانب شاه ایران، ناصرالدین شاه، به سال ۱۲۹۰ ه.ق. به ملکه بریتانیا اهدا شد چراکه پیش از این، در ایران نشان مخصوصی که به تاجداران زن اهدا شود نبود (محمد مشیری، ۱۳۵۴: ۲۹).

۹. این تحول بدین صورت بود که ناصرالدین شاه قاجار در تاریخ ۱۴ ربیع الاول سال ۱۸۷۳ م. به اروپا (وین پایتخت اتریش) سفر کرد. با دیدن ترقیات آن کشور در زمینه‌های مختلف ازجمله تشکیلات منظم پستی، از امپراطور اتریش درخواست کرد جمعی از متخصصین اتریشی را برای تعلیم و راهنمائی قسمت‌های مختلف همچون امور پستی به ایران اعزام کند (نوین فرح‌بخش، ۱۳۹۰: ۱۵).

۱۰. دوران حکومت فتحعلی شاه مصادف با سلطنت بلندپروازانهٔ ناپلئون بر فرانسه بود. در این دوران، کشمکش‌های سیاسی میان ایران و روسیه موجب به‌وجودآمدن روابط سیاسی بین دربارهای دو کشور ایران و فرانسه شد. با ورود پیشکش‌های درباری و رد و بدل کردن آن‌ها، قاعدتاً رویکرد شخصیت اسطوره‌ای ناپلئون بر فتحعلی شاه تأثیر گذاشته و توجه او را به نمایش قدرت شاه ایران معطوف ساخت. دوران حکمرانی فتحعلی شاه بر فارس و آشنائی وی با گنجینه‌های هنری آن سرزمین و تأثیر آثار هنر باستانی بر او باعث شد تا شاه برای آفرینش شخصیتی اسطوره‌ای از خویش، برای اسطوره‌سازی همواره از دوران باستانی پیش از اسلام الهام گیرد. تاج کیانی، اولین تاجی است که پس از سلاطین ساسانی تا زمان پادشاهان صفویه ساخته شده زیرا در زمان صفویه تاج‌ها به صورت جقّه بوده است. در دوره‌های گذشته، همواره پادشاه با نوعی کلاه یا عمامهٔ مشخص وگاه مزین به جواهرات، از دیگران متمایز می‌شده است ولی بعد از دورهٔ ساسانیان، فتحعلی شاه قاجار تاج جواهرنشان را احیا کرد که این نیز، در ادامهٔ باستان‌گرایی وی و بازگشتش به عناصر ظاهری شاهان مقتدر دوران پیش از اسلام است (یوسفیان و جوانی، ۱۳۹۰: ۱۱-۱۳).

۱۱. پس از پیدایش پست‌خانه در ایران، سلاطین و ولیعهدهای قاجار برچسب‌هائی به خارج سفارش داده و پاکت‌های خود را با برچسب مزین می‌کردند. تعداد این برچسب‌ها حدود شصت قطعه است. ضمن اینکه، سفارت‌خانه‌های ایران در خارج، از برچسب مخصوص به خود و به نام همان کشور استفاده می‌کردند (عباسیان، ۱۳۶۹: ۳۵).

12. Hyacinth Louis Rabino (1877-1950)

۱۳. فلس، جمع فلوس؛ نام سکه مسین عرب برگرفته از کلمه‌ای یونانی است. در بیزانس (روم سفلی) فولیس Pholllis) و خود این کلمه از فولیس لاتین (Follis) است. بطور کلی فلوس، نام سکه مسین بوده که تا پیش از قاجاریان هر دو کلمه فلس و فلوس را بر سکه‌های مسی ضرب می‌کرده‌اند. اما در عهد قاجار فقط کلمه فلوس بر سکه‌های مسین دیده می‌شود که این نوع سکه‌ها بیشتر دارای نقش شیر و خورشید بوده و از دیگر سکه‌ها نیز بزرگ‌ترند (شهبازی فراهانی، ۱۳۸۰: ۹۹ و ۱۰۰).

منابع و مآخذ

- احمدی‌فر، فرشید (۱۳۸۰). مقدمه‌ای بر سکه‌شناسی به بهانهٔ دیدار از نمایشگاه سکه، **رشد آموزش تاریخ**، (۵)، ۴۴ و ۴۵.
- ارجمند، سیروس (۱۳۷۵). تاریخچهٔ تمبر ایران، **ایران‌شناسی**، سال هشتم، (۲)، ۳۰۷-۳۲۰.
- ای. دی تشینگام، وی.بی مین (۱۳۵۵). **جواهرات سلطنتی ایران**، ترجمه مهرداد نبیلی، تهران: بانک مرکزی ایران.
- ایروانی، آرزو (۱۳۸۸). **تجزیه، تحلیل و بررسی نقوش تصویری و نوشتاری سکه‌های قاجاریه**، پایان‌نامه کارشناسی، یزد: دانشکده هنر و معماری جهاد دانشگاهی.
- بمانیان، محمدرضا؛ مؤمنی، کورش؛ سلطان‌زاده، حسین (۱۳۹۰). بررسی نوآوری و تحولات تزئینات و نقوش کاشی‌کاری مسجد- مدرسه‌های دوره قاجار، **فصلنامه نگره**، (۱۸)، ۳۵-۴۰.
- پژمان بختیاری، حسین (۱۳۲۶). **تاریخ پست و تلگراف و تلفن**، تهران: علمی.
- پورمند، حسنعلی و داوری، روشنک (۱۳۹۱). تصویر شاهانه و بازنمایی قدرت در قاجاریه، **دوفصلنامه پژوهش هنر**، سال دوم، (۴)، ۹۳- ۱۰۶.
- حق‌صفت، عبدالعزیز (۱۳۸۹). **مجموعه سکه‌های دوره پهلوی**، تهران: پازینه.
- ذکاء، یحیی (۱۳۴۴). تاریخچه تغییرات و تحولات درفش و علامت دولت ایران از آغاز سده سیزدهم هجری قمری تا امروز (۲)، **هنر و مردم**، (۳۲)، ۲۱-۳۸.
- _____ (۱۳۴۶). تاج‌ها و تخت‌های سلطنتی ایران، **هنر و مردم**، (۶۰)، ۴۷- ۸۷.
- رابینو، دی بورگوماله (۱۳۵۳). **آلبوم سکه‌ها، نشان‌ها و مهرهای پادشاهان ایران (از سال ۱۵۰۰ تا ۱۹۴۸ میلادی)**، تهران: سکه‌شناسی ایران، امیرکبیر.
- رامی، مرجان (۱۳۸۶). تمبر شیر و خورشید مشروطه، **فصلنامه تاریخ معاصر ایران**، سال یازدهم، (۴۴)، ۵۵- ۷۴.
- شریعت‌زاده، سید علی‌اصغر (۱۳۹۰). **سکه‌های ایران زمین (دوره هخامنشی تا پایان دوره پهلوی)**، تهران: پازینه.
- شهبازی فراهانی، داریوش (۱۳۸۰). **تاریخ سکه (دوره قاجاریه)**، چاپ اول، تهران: بورکه‌یی.
- شیدوش، حسین و ابراهیمی، حمیدرضا (۱۳۹۰). تاریخچه تمبر، **مجله موفقیت**، (۲۱۲)، ۴۸.
- عباسیان، سیدرضی (۱۳۶۹). **راهنمای یکصد و بیست ساله تمبرهای ایران**، تهران: سیدرضی عباسیان.
- عبدلی‌فرد، فریدون (۱۳۷۸). **تاریخ پست در ایران؛ تمبرهای شیر و خورشیدی اولیه ایران**، تهران: هیرمند.
- کسروی، احمد (۱۳۷۸)، **تاریخچه شیر و خورشید، تاریخچه چپوق و قلیان**، به کوشش عزیزالله علیزاده، چاپ اول، تهران: فردوس.
- کسری، نیلوفر (۱۳۹۱). چگونگی پیدایش تمبر دولتی، **روزنامه اعتماد**، (۲۳۷۴)، ۸.
- کلکسیون خصوصی تمبر و سکه آقائی، تهران.
- مشیری، محمد (۱۳۵۴). **نشان‌ها و مدال‌های ایران: از آغاز سلطنت قاجاریه تا امروز**، تهران: مؤسسه سکه‌شناسی ایران.
- معین، محمد (۱۳۷۱). **فرهنگ فارسی**. چاپ هشتم، ج ۱، تهران: امیرکبیر.
- موزه سکه بانک سپه، تهران.
- موزه سکه حیدرزاده، یزد.
- موزه سکه ملک، تهران.
- نوین فرح‌بخش، فریدون (۱۳۶۶). **راهنمای تمبرهای ایران کتاب دوم پهلوی**، تهران: فرح‌بخش.

- _____ (۱۳۷۹). **تمبرهای اولیه ایران**، تهران: فرح بخش.
- _____ (۱۳۹۰). **راهنمای تمبرهای ایران: قاجار، پهلوی، جمهوری اسلامی ایران**، تهران: فرح‌بخش.
- ورنویت، استفان (۱۳۲۵). **مجموعه هنرهای اسلامی؛ گرایش به غرب (در هنر قاجار، عثمانی و هند)**، گردآوری دکتر ناصر خلیلی، ج ۶، تهران: کارنگ.
- یکتایی، مجید (۱۳۵۲). مالیه کشور در زمان قاجار، **بررسی‌های تاریخی**، (۴۹)، ۱۳۷- ۱۷۶.
- یوسفیان، مریم و جوانی، اصغر (۱۳۹۰). نشانه‌شناسی قدرت در پیکره‌نگاری‌های فتحعلی شاه قاجار، **دوفصلنامه پژوهش هنر**، (۱)، ۱۱-۱۳.

- http://www.sekeha.com/index.php?dispatch=categories.view&category_id=322 (access date: 24/08/2014).
- http//:aftabnews.ir/images/docs/000181/n00181294-r-b-000.jpg (access date: 24/08/2014).
- http://fouman.com/Y/Image/History/Qajar_Mohammad_Ali_Shah_Sword.jpg (access date: 24/08/2014).
- http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/76/AhmadShahQajar2.jpg (access date: 24/08/2014).

دوفصلنامه علمی- ترویجی پژوهش هنر
سال چهارم، شماره هشتم، پائیز و زمستان ۱۳۹۳

دریافت مقاله: ۹۲/۱۲/۱۱
پذیرش مقاله: ۹۲/۰۷/۱۹

شناسایی و معرفی نقوش تزئینات گچ‌بری و آجرکاری محراب مسجد جامع بِرسیان

زهره مُطلبی* حسام اصلانی**

چکیده

مسجد جامع برسیان که گنبدخانه و تک‌مناری آجری دارد، از بناهای متعلق به دوره سلجوقی است. تزئینات اصلی این مسجد، تلفیقی از هنر آجرکاری و گچ‌بری دوره سلجوقی است که در دوره صفوی نیز تزئینات و الحاقاتی بر آن افزوده شده است. مسجد برسیان در روستای برسیان از توابع استان اصفهان قرار گرفته است. محراب آن، یکی از نمونه‌های شایان توجه محراب‌های دوره سلجوقی است. تزئینات موجود در این محراب، تلفیقی از آجرکاری و گچ‌بری است که در نوع خود کم‌نظیر است. درباره تاریخ بنیان مسجد و محراب آن نظرات مختلفی در منابع وجود دارد. نظر به اینکه اطلاعات موجود در رابطه با این بنا به‌خصوص تزئینات آن محدود است، متن حاضر بر آن است با مطالعه و پژوهش ویژگی‌های بصری، انواع نقوش گچ‌بری و آجرکاری به کار رفته در تزئینات محراب این مسجد را معرفی و شناسایی نماید. همچنین، با پاسخ‌گوئی به پرسش‌های موجود در این رابطه، گامی در جهت شناخت بیشتر تزئینات این مسجد عصر سلجوقی بردارد. روش پژوهش به‌کارگرفته‌شده، توصیفی- تحلیلی و موردکاوی است. با استفاده از مطالعات کتابخانه‌ای و میدانی انجام‌گرفته هم، محراب به بخش‌های مختلف تقسیم شده و با کدگذاری هر بخش، معرفی تزئینات آن و قرائت بخش‌هایی از کتیبه‌ها که تاکنون خوانده نشده، صورت پذیرفته است. موضوعات تزئین در این محراب دربردارنده مقرنس، هندسه، عناصر گیاهی، انواع خط و طرح‌های انتزاعی است. موتیف‌های گچ‌بری نیز شامل نقوش هندسی، گیاهی، مهری یا بندآجری و انواع خط و کتیبه و موتیف‌های اجراشده در آجرکاری‌ها شامل نقوش هندسی، مقرنس، انواع خط و کتیبه و نقوش انتزاعی است.

کلیدواژگان: دوره سلجوقی، محراب، مسجد جامع برسیان، نقوش، آجرکاری، گچ‌بری.

---

* کارشناس‌ارشد مرمت اشیای تاریخی- فرهنگی، دانشکده مرمت، دانشگاه هنر اصفهان. Z_motalebi@yahoo.com
** استادیار، دانشکده مرمت، دانشگاه هنر اصفهان.

مقدمه

مساجد جامع اغلب، عمری طولانی داشته و تحولات فراوانی به خود دیده؛ هر روز رنگی پذیرفته‌اند و از هر دوره یادگاری دارند. به همین دلیل، کمتر مسجد جامعی یافته می‌شود که تنها متعلق به یک دوره تاریخی باشد (حاجی‌قاسمی، ۱۳۸۳: ۷). بیشترین تزئینات مساجد، معطوف به محراب است. محراب در مساجد، جهت قبله را نشان می‌دهد. در نمونه‌های اولیه مساجد، محراب فرورفتگی به نسبت ساده‌ای بود که اندک اندک به صورت نوعی کانون تزئینات درآمد (هیل و گرابار، ۱۳۸۶: ۱۰۷؛ هیلن براند، ۱۳۹۱: ۴۵ و ۴۶؛ حاجی‌قاسمی، ۱۳۸۳: ۱۲ و زندی، ۱۳۹۰: ۱۶۷ و ۱۶۸).

آجرکاری[1] تزئینی در دوره قبل از سلجوقیان به وجود آمد و در دوره سلجوقی، به حداکثر رشد خود رسید. هنر یادشده در آثار این دوره، از آغاز دوره سلجوقی تا حمله مغول، نقشی اساسی در تزئین معماری برعهده داشته است. آجرکاریِ پرکار و نقش‌ها و طرح‌های گوناگون از ویژگی‌های عمده معماری دوران سلجوقی است (کیانی، ۱۳۷۶: ۶۶ و ۶۷). در بیشتر محراب‌های دوره سلجوقی، تلفیق آجرکاری و گچ‌بری به چشم می‌خورد. کاربرد تلفیقی گچ و آجر به عنوان عمده‌ترین مصالح به کار رفته در سرتاسر سطوح بنای مسجد جامع برسیان باعث به‌وجودآمدن تزئیناتی زیبا شده است. این تزئینات، به نوبه خود نماینده سبک تزئینات مساجد در دوره سلجوقی است. دراین باره، *مهدی مکی‌نژاد* معتقد است درپی رشد هنر آجرکاری در این دوره شیوه‌هایی تحت تأثیر یا در تلفیق با این آرایه پدید آمد و باعث چنان تنوعات و ابداعاتی در هنر گچ‌بری شد که تأثیر آن در سراسر عهد مغول پایدار ماند و از طریق آن به دوره‌های بعدی نیز راه پیدا کرد. همچنین قابلیت‌های ویژه گچ نظیر شکل‌پذیری سریع، انعطاف‌پذیری بالا و رنگ‌پذیری آسان، آن را در شمار یکی از مصالح مهم آرایش ساختمان در این دوره درآورده است (مکی‌نژاد، ۱۳۸۸: ۱۷۶-۱۷۲).

هنر گچ‌بری در زمان سلجوقیان دارای ارزش فنی بسیار مهمی است و نقش ارزنده‌ای در تزئین داخلی و خارجی بناهای این دوره دارد. عناصر عمده طرح‌های تزئینی عبارت بود از: اشکال نقوش و ترسیم آن‌ها و بعضی از طرح‌های هندسی ازقبیل سه‌گوش، هشت‌گوش، ستاره، دایره، گل و برگ و نقوش اسلیمی که از تزئینات اصلی اسلامی به شمار می‌رود. در معماری سلجوقی، خطوط کوفی با تزئینات گل و بوته و خط نسخ جزء تزئینات ساختمان‌ها است که بیشتر در محراب‌ها و حاشیه‌های آن به کار می‌رفت. موضوعات گچ‌بری پیچیده است ولی موضوعات عامه‌پسند آن اسلیمی، خط‌نوشته، تزئینات گیاهی و هندسی است. بیشترین کمال را در گچ‌بری می‌توان در ساخت محراب‌های این دوره دید. طراحان این آرایش توانسته‌اند برای هر گوشه یا سطحی که معمار خالی گذاشته است، آرایشی درخور فراهم آورند (حاتم، ۱۳۷۹: ۲۴۹-۲۵۱).

مسجد جامع برسیان[2]، یکی از آثار برجسته معماری عصر سلجوقی و نشان‌دهندهٔ سیر تحول معماری مسجد در ایران است (تبریزی برماوی، ۱۳۸۱: ۷۱۵). در دوره‌های بعد همچون صفوی[3] الحاقاتی بدان افزوده شده است. این مسجد با شماره ۲۶۵ به ثبت ملی رسیده است (مشکوتی، ۱۳۴۹: ۲۸). تزئینات آجرکاری و گچ‌بری موجود در بنای مسجد جامع برسیان به‌ویژه بخش محراب از نمونه‌های کم‌نظیر هنر آجرکاری و گچ‌بری دوره سلجوقی است (هنرفر، ۱۳۵۰: ۱۷۶؛ هیأت باستان‌شناسان آلمانی، ۱۳۵۴: ۲۹۳؛ سجادی، ۱۳۷۵: ۱۴۹؛ ملازاده و محمدی، ۱۳۷۹: ۶۸؛ تبریزی برماوی، ۱۳۸۱: ۷۱۸). همچنین، یکی از نخستین نمونه‌های شناخته‌شده تزئینات مقرنس آجری در محراب‌هاست (تبریزی برماوی، ۱۳۸۱: ۷۱۸).

مقاله پیش‌رو بر آن است تا به پرسش‌هایی از این قبیل پاسخ دهد: مواد و مصالح به کار رفته در تزئینات محراب یادشده چیست، تزئین این محراب چه موضوعاتی را دربر می‌گیرد، محراب از چه بخش‌هایی تشکیل شده است، تزئینات هر بخش چیست و چه نقش و فرمی دارد و دلیل نبود تزئینات در بخش‌هایی از محراب چیست.

با توجه به اینکه در رابطه با مسجد جامع برسیان و تزئینات آن، اطلاعات بسیار ناقص و محدود وجود دارد و نیز، تزئینات دوره سلجوقی تأثیر بسزایی در تزئینات دوره‌های پس از خود داشته است، نگارندگان در این پژوهش کوشیده‌اند تا با بررسی میدانی که براساس مشاهدات و بررسی‌های گوناگون روی تزئینات گچ‌بری و آجرکاری محراب این مسجد انجام گرفته است، به شناخت و معرفی بهتر و بیشتر تزئینات دوره سلجوقی در این بنا دست یابند.

پیشینه پژوهش

با توجه به نظریات گوناگون و مبهمی که محققان در منابع مختلف در رابطه با تاریخ ساخت مسجد جامع برسیان بیان کرده‌اند، ضروری به نظر می‌رسد که در این بخش بطور خلاصه این مبحث بررسی شود.

لطف‌الله هنرفر (۱۳۵۰) در "گنجینه آثار تاریخی اصفهان"، تاریخ ساخت مسجد جامع برسیان را براساس کتیبه موجود در محراب آن که به سال ۴۹۸ ه.ق. است و کتیبه مناره که ۴۹۱ ه.ق. را نشان می‌دهد، متعلق به دوره پادشاهی سلطان برکیارق بن ملکشاه سلجوقی بیان کرده است. وی درادامه

بسیار مختصر به توصیف مناره، گنبد، محراب و الحاقات دوره صفوی به آن دست زده است.

بنای مسجد جامع برسیان در "گزارش‌های باستان‌شناسی در ایران"، از نظر تاریخ هنر مهم‌ترین بنای موجود در جنوب شرقی اصفهان برشمرده شده که ساخت آن در سه مرحله اجرا شده است. مرحله اول؛ زمان ساخت مناره سلجوقی (۴۹۱ ه.ق.)، مرحله دوم؛ ساخت مسجد گنبددار متصل به مناره (۵۲۸ ه.ق.) و مرحله سوم؛ الحاقاتی است که در دوره صفوی به بنا افزوده شده است (هیأت باستان‌شناسان آلمانی، ۱۳۵۴: ۲۹۳ و ۲۹۴).

در بخش مساجد تاریخی از کتاب "دایره المعارف بناهای تاریخی ایران در دوره اسلامی" تألیف *ملازاده و محمدی* (۱۳۷۹) نیز، تاریخ ساخت محراب (۴۹۸ ه.ق.) و تاریخ کتیبه مناره (۴۹۱ ه.ق.) ذکر شده است. در این منبع، ساختار و تزئینات این بنا الگوگرفته از گنبد تاج‌الملک مسجد جامع اصفهان دانسته شده و اشاراتی نیز به سازه و تزئینات محراب و مناره و الحاقات دوره صفوی به آن نیز شده است.

آندره گدار[۴] (۱۳۸۴) در جلد اول "آثار ایران"، تاریخ ساخت مناره را با استناد به کتیبه موجود در آن ۴۹۱ ه.ق. دانسته و درادامه مناره جامع برسیان را توصیف کرده است. در جلد اول "فرهنگ جامع نام‌ها و آبادی‌های کهن اصفهان" از محمد *مهریار* (۱۳۸۲) نیز، با استناد به نظر گدار اشاره‌ای به تاریخ ساخت مناره (۴۹۱ ه.ق.) شده است.

علی سجادی (۱۳۷۵)، در جلد اول "سیر تحول محراب در معماری اسلامی ایران از آغاز تا حمله مغول"، تاریخ صحیح ساخت محراب را از قول هنرفر ۴۹۱ ه.ق. خوانده و تاریخ ۵۲۸ ه.ق. را که از سوی برخی محققین و هنرشناسان دیگر همچون *کریستی ویلسن*[۵] معرفی شده است، اشتباه دانسته است. وی ساخت محراب را براساس تاریخ موجود در کتیبه محراب (۴۹۸ ه.ق.)، متعلق به دوره سلطنت ناصرالدین احمد سنجر فرزند ملکشاه سلجوقی بیان کرده است. درادامه، بطور مختصر به توصیف محراب و تزئینات آن دست یازیده است.

کامل‌ترین منبع در رابطه با مسجد یادشده، جلد یازدهم "دایره المعارف بزرگ اسلامی" است. در این کتاب علاوه‌بر بحث و استدلال‌هایی که درباره تاریخ ساخت مناره و گنبدخانه براساس کتیبه‌های موجود در بنا و با استناد به نظریات محققان تاریخ، هنرشناسان و باستان‌شناسانی همچون *یدا گدار*[۶]، *ژان سواژه*[۷]، *مایرون بمنت اسمیت*[۸]، *شیلا بلر*[۹]، *هنرفر* و *هایده لاله* شده، توضیحات تقریباً جامعی نیز در رابطه با معماری و مصالح مناره، مقصوره و گنبد مسجد ارائه شده است. درادامه، تزئینات کل مسجد جامع از جمله محراب و مناره که در دوره‌های سلجوقی تا صفوی انجام گرفته، توصیف شده است. در کتاب یادشده، تاریخ ساخت مناره براساس نظر یدا گدار، هنرفر و شیلا بلر همان ۴۹۱ ه.ق. آورده شده است. ولی تاریخ ساخت محراب و اتمام آن، ۵۲۸ ه.ق. معرفی شده است.[۱۰] دلیل نبود اتفاق نظر در این رابطه، وجود لایه‌ای گچی دانسته شده که سال‌ها بخش آخر این کتیبه را پوشانده و باعث واردشدن آسیب بسیاری به رقم صدگان تاریخ مذکور شده است. در این میان، ابتدا یدا گدار بود که تاریخ ۵۲۸ ه.ق. را براساس شواهد موجود تشخیص داد لیکن هنرفر، احتمالاً به علت تخریب بیشتر این کتیبه طی دوره‌های بعد، تنها رقم یکان تاریخ، ثمان...، را تشخیص داد و تاریخ ۴۹۸ ه.ق. را برای آن فرض و کتیبه را بر این اساس بازسازی و مرمت کرد. تاریخ دیگری که در این مسجد وجود دارد متعلق به کتیبه‌ای آسیب‌دیده است که در سیزده سطر اجرا و روی زمینه‌ای گچی در غرب محراب نصب شده است. متن این کتیبه، به تجدید صحن مسجد اشاره دارد و دارای دو تاریخ است که هر دو در بخش صدگان آسیب دیده است: ربیع‌الاول ۹۵[؟] و جمادی‌الاول ۹۵[؟]. جدیدترین تاریخ موجود در جامع برسیان، روی کتیبه‌ای از کاشی به خط ثلث واقع‌بر پیشانی ایوان جنوبی صحن متعلق به دوره صفوی دیده می‌شود که بخش اعظم آن از جمله تاریخ از بین رفته است. تا سال ۱۳۱۴ ه.ش.، نام شاه طهماسب صفوی و بانی ایوان؛ خواجه عبدالقادر بن شیخ ... و نام هنرمند کاشی‌تراش؛ سید مهدی بن سید زین‌العابدین کاشی‌تراش الحسنی روی این کتیبه وجود داشته است (تبریزی برماوی، ۱۳۸۱: ۷۱۵-۷۱۹).

درمجموع در تمامی منابع یادشده، توصیفی ناقص و مختصر در رابطه با تزئینات بنا همچون مناره، محراب، زیرگنبد و فضای داخلی مسجد انجام شده و حق مطلب بطور کامل ادا نشده است.

روش پژوهش

روش تحقیق در این پژوهش عبارت از: توصیفی- تحلیلی و موردکاوی. روش‌های یافته‌اندوزی نیز با استناد به مطالعات کتابخانه‌ای، مشاهدات و بررسی‌های میدانی، عکاسی و ترسیم انواع نقوش آجرکاری و گچ‌بری با کمک نرم‌افزارهای کامپیوتری انجام گرفته است.

معرفی بنا؛ موقعیت، تاریخ و مشخصات آن

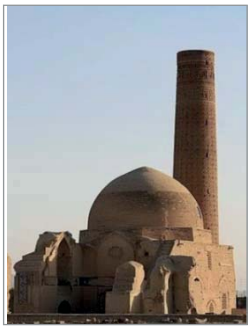
برسیان در ۴۵ کیلومتری جنوب شرقی اصفهان و ساحل شمالی زاینده‌رود قرار دارد (گدار، ۱۳۸۴: ۱۳۵؛ ملازاده و محمدی، ۱۳۷۹: ۷۱۵؛ هیأت باستان‌شناسان آلمانی، ۱۳۵۴: ۲۹۳). این دهکده، حد فاصل بلوک‌های برآآن و رودشتین است (هنرفر، ۱۳۵۰: ۱۷۴).

درحال حاضر، مسجد جامع برسیان شامل مجموعه‌ای است از مقصوره یا گنبدخانه و تک‌مناری در گوشه جنوب غربی آن که متعلق به عصر سلجوقی و نیز محوطه‌ای واقع در بخش شمالی آن که بقایای آثاری از معماری عصر صفوی را در خود جای داده است (تصویرهای ۱-۷). وسعت تقریبی این مسجد حدود ۵۳×۶۸ متر است. آندره گدار این بنا را مسجدی ایرانی از نوع چهار طاقی، بنایی منفرد و سرآغاز دگرگونی‌های مسجد در دوره‌های بعد دانسته است. اما سواژه، بنای مناره و گنبدخانه را ازجمله الحاقاتی می‌داند که در دوره سلجوقی، یکی پس از دیگری، در بخش شبستان مسجد قدیمی‌تری که صحن آن در جای همین صحن مسجد امروزی قرار داشته، بنا شده است. اسمیت نیز درابتدا، نظریه گدار را پذیرفت ولی پس از تحقیقات بیشتر با سواژه هم‌عقیده شد. بلر با توجه به کتیبه مناره، بر این باور است که مناره می‌بایست در کنار مسجدی کهن احتمالاً متعلق به سده چهارم هـ‌ق.، بنا شده باشد و در تاریخی دیگر، ۵۲۸ هـ.ق. گنبدخانه را به آن افزوده‌اند. شواهد معماری بیانگر آن است که مناره پیش از گنبدخانه ساخته شده بااین‌همه، هیچ دلیلی مبنی‌بر اینکه چنین بنایی ۳۷ سال پس از ساخت مناره و هم‌زمان با اتمام محراب احداث شده باشد، وجود ندارد. هایده لاله نیز با توجه به شواهد معماری داخل ساختمان همچون کامل‌نبودن تزئینات بنا که نشان می‌دهند کار ساختمان در دوره‌ای متوقف شده و فقط تزئینات بخش محراب تقریباً بطور کامل انجام شده است، تاریخ بازسازی موجود در کتیبه محراب را مربوط به آغاز مجدد عملیات ساختمان و تکمیل محراب می‌داند (تبریزی برماوی، ۱۳۸۱: ۷۱۵ و ۷۱۶). بنابراین تاریخ ساخت مناره براساس کتیبه خط کوفی[11] موجود بر فراز آن و با استناد به نظر همه محققان، به احتمال قریب به یقین متعلق به ۴۹۱ ه.ق. است. تاریخ ساخت مسجد نیز با استناد به نظریه‌های گوناگون ارائه‌شده در منابع مختلف به خصوص استدلال‌های منطقی موجود در دائره المعارف بزرگ اسلامی، هم‌زمان یا کمی پس از ساخت مناره در دوره سلطان برکیارق بن ملکشاه سلجوقی است. در سال ۵۲۸ ه.ق. پس از یک دوره رکود در عملیات ساخت، محراب تزئین شده که بازهم بنابر دلایلی نامشخص، نیمه‌کاره رها شده است. هرچند در دوره‌های بعد، تعمیرات و الحاقاتی در مسجد و صحن آن انجام شده ولی گنبدخانه همچنان دست‌نخورده و نیمه‌تمام باقی مانده و هرگز کامل نشده است.

این مسجد را در اصل به شکل تک‌بنایی یا پاویون[12] ساخته بوده‌اند که به چهار طرف باز می‌شده است ولی در دوره صفوی اکثر ورودی‌های دور بنا را تیغه کرده‌اند (تصویر ۷). از روی تصویرهای قدیمی می‌توان تشخیص داد که راهرو مسقفی دور تا دور فضای مرکزی وجود داشته که در بازسازی‌های

تصویر ۱. پلان مسجد جامع برسیان
(هیأت باستان‌شناسان آلمانی در ایران، ۱۳۵۴: ۲۹۵)

تصویر ۲.مسجد جامع برسیان در گذشته
(هنرفر، ۱۳۵۰: ۱۷۶)



تصویر ۳. گنبدخانه و منار سلجوقی
و ایوان صفوی (نگارندگان)

تصویر ۴. الحاقات مسجد جامع برسیان در دوره صفوی
(نگارندگان)

تصویر ۵. فضای زیرگنبد سلجوقی (نگارندگان)

سال‌های پیش از بین رفته است (هیأت باستان‌شناسان آلمانی، ۱۳۵۴: ۲۹۳).

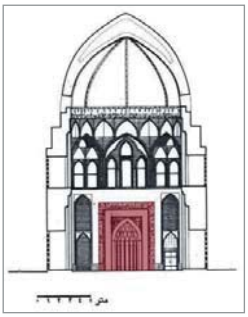
توصیف جزئیات محراب

همان‌گونه که در مقدمه اشاره شد، محراب مسجد جامع برسیان یکی از نمونه‌های شاخص محراب‌های آجرکاری و گچ‌بری دوره سلجوقی و از نخستین نمونه‌های شناخته‌شده تزئینات مقرنس آجری در محراب‌هاست. بجز مقرنس که تزئین اصلی محراب مسجد را تشکیل می‌دهد، این محراب با تزئینات نوشتاری، هندسی و گیاهی نیز مزین شده است (تبریزی برماوی، ۱۳۸۱: ۷۱۸). محراب این مسجد از نمونه‌های بسیار جالب هنر آجرتراشی و گچ‌بری دوره سلجوقی قلمداد شده است (هنرفر، ۱۳۵۰: ۱۷۶). در دوره سلجوقی تحولاتی در معماری مساجد به وجود آمد، مقصوره‌ها بزرگ‌تر شد و با توجه به این امر، ابعاد محراب‌ها نیز وسعت یافت (تبریزی برماوی، ۱۳۸۱: ۷۱۸). در تصویر ۸ موقعیت قرارگیری محراب مسجد جامع برسیان نسبت به مناره و فضایی که در ضلع جنوبی گنبدخانه اشغال کرده، نمایش داده شده است. در تصویر ۶ نیز، اختصاص‌یافتن بخش اعظم دیوار جنوبی مسجد به محرابی بزرگ، گویای این مطلب است. برش مقطع عرضی محراب، نشان‌دهنده محل قرارگیری ستون‌ها، کتیبه‌ها و الواح پنج‌گانه است که درادامه، بررسی شده‌اند (تصویر ۹).

طول این محراب که مستطیل شکل است، در دو طرف برابر شش متر و عرض آن در پائین، تقریباً ۵۱۲ سانتی‌متر و در بالا حدود ۵۲۰ سانتی‌متر است (تصویر ۱۰). برای سهولت در شرح قسمت‌های مختلف محراب مدنظر، هر بخش از آن، با شماره‌گذاری به صورت ۱، ۲، ۳ و ... مشخص شده است. زیرمجموعه این قسمت‌ها نیز با کمک حروف لاتین (A،B،C،...) تقسیم‌بندی و کدگذاری گردیده است. برای نمونه، یکی از زیرمجموعه‌های قسمت ۱ به صورت A۱ معرفی شده است.

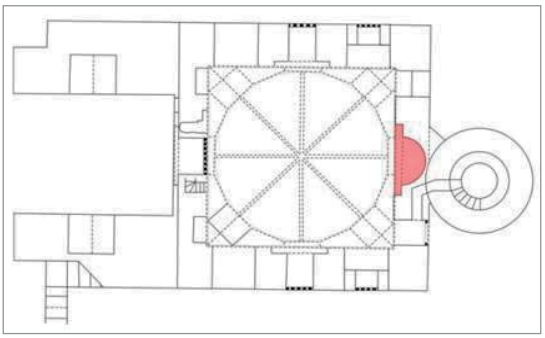
– **قسمت ۱؛ حاشیه یا کتیبه اصلی محراب** (تصویر ۱۱): در حاشیه اول، کتیبه اصلی محراب به خط کوفی تزئینی[۱۳]، به صورت برجسته از آجرتراش، بر زمینه تزئینات گچی با نقوش گیاهی به شکل گل و بوته‌دار اسلیمی و پیچکی قرار گرفته است (تصویر ۱۰). بر عرض این کتیبه در سمت راست و از پائین به بالا افزوده شده است.

کتیبه از پائین و سمت راست شروع و پس از چرخش دور محراب، در پائین و سمت چپ محراب به اتمام رسیده است. متن کتیبه در این بخش که در آن آیه هجده سوره توبه دیده می‌شود، بدین شرح است: «بسم الله الرحمن الرحیم انما یعمر مساجد الله من آمن بالله و الیوم الاخر و اقام الصلوة و آتی الزکوة و لم یخش الا الله فعسی اولئک ان یکونوا من المهتدین [امر ببناء هذا المحراب و ××× قبه[۱۴]]فی شهر الله المبارک رمضان سنه ثمان و تسعین واربعمائه» (هنرفر، ۱۳۵۰: ۱۷۶ و ۱۷۷).

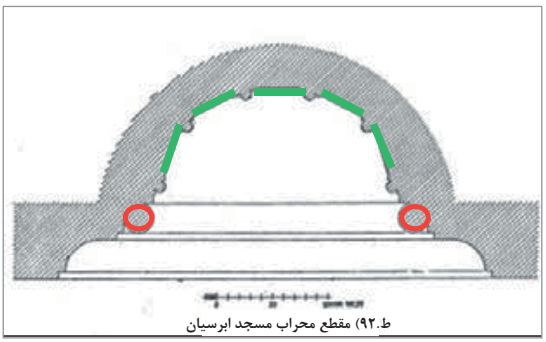


تصویر ۶. مقطع دیوار جنوبی گنبدخانه و مقطع طولی محراب (آرشیو سازمان میراث فرهنگی اصفهان، ۱۳۸۸)

تصویر ۷. تیغه‌شدن ورودی‌های دور بنا در دوره صفوی (نگارندگان)



تصویر ۸. وضعیت قرارگیری محراب نسبت به مناره، گنبدخانه و الحاقات صفوی (نگارندگان)

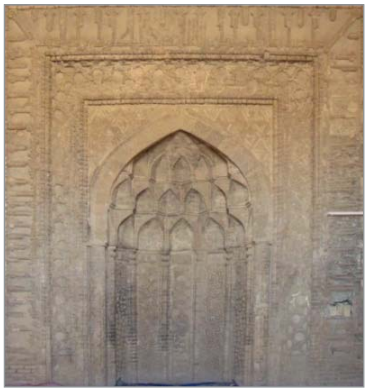


تصویر ۹. پلان محراب، مقطع عرضی ستون‌ها و الواح پنج‌گانه محراب (هیأت باستان شناسان آلمانی در ایران، ۱۳۵۴: ۲۹۷)

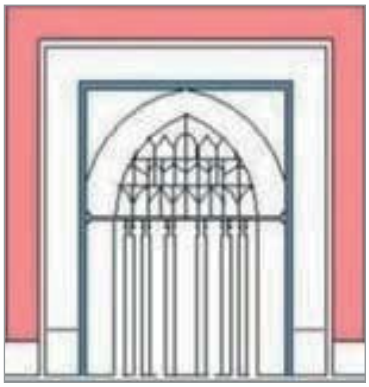
بخش A۱ (تصویر ۱۲): در دو طرف راست و چپ پائین‌ترین قسمت ۱ قرار دارد و تا ارتفاع ۴۵ سانتی‌متری دارای آجر چینی ساده است (تصویر ۱۳). از بالای بخش A۱ در سمت راست کتیبه آغاز شده و پس از چرخش دور محراب، در سمت چپ، بالای بخش A۱ سمت چپ، به اتمام رسیده است.

بخش B۱ (تصویر ۱۲): شروع کتیبه است. حروف کتیبه خط کوفی از آجرهای تراش تشکیل شده و در لابلای این آجرکاری، تزئینات گچبری زیبایی با نقوش گیاهی به شکل اسلیمی و پیچکی قرار گرفته که کل فضای خالی بین آجرکاری‌ها را پوشش داده است (تصویرهای ۱۳ و ۱۴). در پائین‌ترین قسمت این بخش، گچبری‌ها از بین رفته و درحال حاضر با گچ زبره مرمتی پوشش داده شده است. قسمت دیگری از تزئینات بخش B۱ نیز، در اثر بی‌توجهی دچار تخریب انسانی گردیده لیکن درحال حاضر، مرمت شده است (تصویر ۱۳). گچبری‌ها در قسمت‌های بالایی بخش B۱ سالم‌تر باقی مانده است (تصویر ۱۴).

بخش C۱ (تصویر ۱۲): به دلیل متفاوت‌بودن گچبری‌های بخش C۱ از نظر فرم، نقش، بافت و اجرا با بخش B۱ که احتمالاً نشان‌دهنده این است که تزئینات بخش C۱ در دوره‌های بعدی اضافه شده است، این دو بخش از هم جدا شده‌اند.



تصویر ۱۰. محراب مسجد جامع برسیان (نگارندگان)



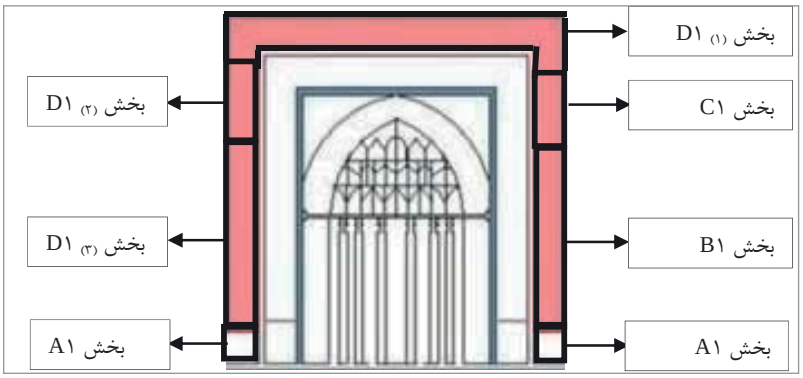
تصویر ۱۱. قسمت ۱ یا کتیبه اول محراب (نگارندگان)

اجرای نقوش گچبری در این بخش به زیبایی و مهارت بخش B۱ نیست (تصویر ۱۵).

بخش D۱ (تصویر ۱۲): گچبری‌های لابلای آجرکاری‌ها در قسمت ۱، فقط در سمت راست این حاشیه، بخش‌های B۱ و C۱، وجود دارد. در دیگر بخش‌های بالا و طرف چپ، اثری از تزئینات گچبری دیده نمی‌شود و فقط تزئینات آجرکاری موجود است (تصویرهای ۱۶-۱۸). با استناد به نظریاتی که در بخش معرفی بنا به آن‌ها اشاره شد و با توجه به شواهد و بررسی‌های انجام‌گرفته در این پژوهش، به احتمال بسیار، تزئینات محراب و همچنین تزئینات موجود در کل مسجد، بنا به دلایلی نامعلوم نیمه‌کاره رها شده است. بخش D۱ به سه زیربخش: $D1_{(1)}$، $D1_{(2)}$ و $D1_{(3)}$ تقسیم شده است (تصویر ۱۲). در بخش $D1_{(1)}$، ادامه کتیبه آجری مربوط به آیه هجده سوره توبه بدون تزئینات گچبری وجود دارد (تصویر ۱۶). در بخش $D1_{(2)}$ نیز، کتیبه آجری بدون تزئینات گچبری است که حاوی عبارت "... [امر ببناء هذا المحراب" و کلمه‌ای که نگارندگان از عهده خواندن آن برنیامدند، "قبه" است (تصویر ۱۷). در بخش $D1_{(3)}$، کتیبه آجری اشاره به تاریخ ساخت محراب دارد و این عبارت را نمایش می‌دهد: «... فی شهر الله المبارک رمضان سنه ثمان و تسعین و اربعمائه» (تصویر ۱۸).

شایان یادآوری است در قسمت ۱ (کتیبه اصلی)، به غیر از آجرهایی که تاریخ ساخت را نشان می‌دهند، بجز کلمه ثمان و چند حرف دیگر، در بعضی از قسمت‌های دیگر نیز آجرها کم و بیش مرمتی است.

– **قسمت ۲؛ حاشیه دوم محراب** (تصویر ۱۹): حاشیه دوم محراب با کمی عقب‌نشینیِ تقریباً مقطعی به صورت یک ربع بیضی دارد (تصویرهای ۱۰ و ۲۱). این عقب‌نشینی به وسیله دو ردیف آجرچینی که به شکل پلکانی اجرا شده‌اند، پدید آمده است (تصویرهای ۲۰ و ۲۱). این قسمت نیز شامل تزئینات آجرکاری و گچبری است و از چهار بخش اصلی تشکیل شده است (تصویر ۲۰).



تصویر ۱۲. شکل ترسیمی از بخش‌های مختلف قسمت ۱ (کتیبه اصلی) محراب (نگارندگان)

بخش A۲ (تصویر ۲۰): ارتفاعی حدود پنجاه سانتی‌متر دارد و در دو طرف پائینِ قسمت ۱ به صورت قابی با آجرچینی زیبا قرار گرفته است (تصویرهای ۲۰-۲۲).

در بالای بخش A۲، حاشیه دیگری قرار گرفته که به سه بخش: B۲، C۲ و D۲ تقسیم شده است (تصویر ۲۰).

بخش B۲ (تصویر ۲۰): بخش میانی حاشیه دوم است که از زنجیره‌های درهم تنیده آجری تشکیل شده و شمسه‌های نُه‌گوشه‌ای را تداعی می‌کند. تنها، دو شمسه موجود در دو گوشه بالایی این بخش از محراب، هشت‌ضلعی است (تصویر ۲۱). داخل بیشتر این شمسه‌ها، اسماءالحُسنی همراه با تزئینات گل و بوته گچ‌بری شده است (تصویر ۲۱). این بخش به چهار زیربخش: $B۲_{(۱)}$ ، $B۲_{(۲)}$، $B۲_{(۳)}$ و $B۲_{(۴)}$ تقسیم شده است. شمسه‌های موجود در این قاب ۴۱ عدد است که در دو طرف هر شمسه، نیم‌شمسه‌ای نیز دیده می‌شود (تصویر ۲۳). بخش $B۲_{(۱)}$ شامل سه شمسه اول آجری موجود در پائین‌ترین بخش سمت راست و دو شمسه واقع در انتهایی‌ترین قسمت سمت چپ همین کتیبه است.[۱۵] این شمسه‌ها تزئینات گچ‌بری ندارند و سطح داخلی آن‌ها با گچ زبره مرمتی صاف و یک‌دست شده است. همچنین اغلب آجرکاری‌های آن‌ها نیز مرمتی است. به احتمال قوی، تزئینات این بخش به دلیل در دسترس بودن

تصویر ۱۳. بخش A۱: آجر چینی ساده. قسمت پائین بخش B۱: آجرکاری‌های به‌کاررفته در حروف کتیبه و بخش تخریب‌شده تزئینات (نگارندگان)

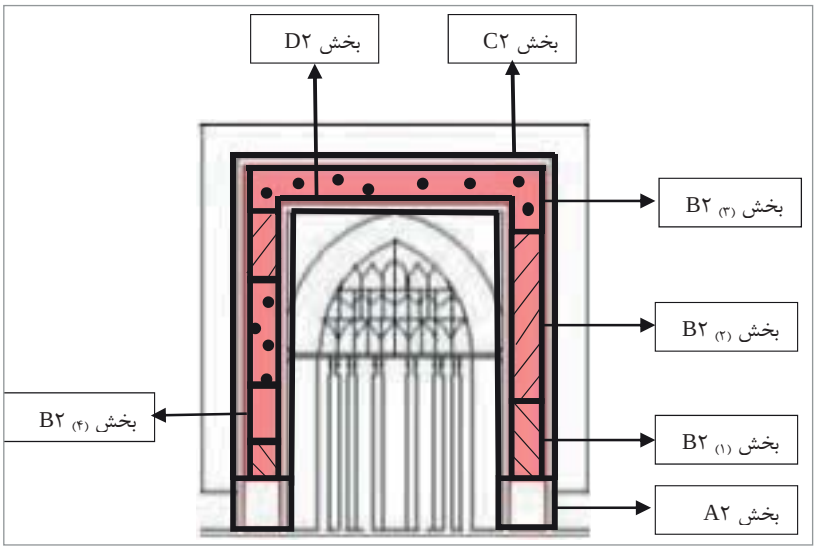
تصویر ۱۴. قسمت وسط از بخش B۱: آجرکاری‌های به‌کاررفته در حروف کتیبه و گچ‌بری‌های گیاهی بین آن‌ها (نگارندگان)

تصویر ۱۵. بخش C۱: آجرکاری‌های به‌کاررفته در حروف کتیبه و گچ‌بری‌های گیاهی بین آن‌ها با نقش، فرم، بافت و اجرایی متفاوت از گچ‌بری‌های موجود در تصویرهای ۱۳ و ۱۴ (نگارندگان)

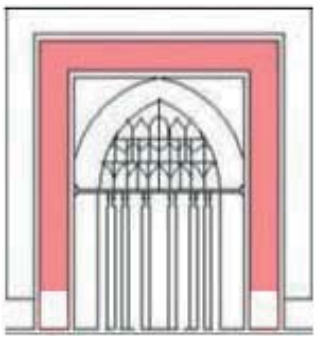
تصویر ۱۷. بخش $D۱_{(۳)}$ که اشاره به دستور ساخت محراب و گنبد دارد. تزئینات آجرکاری بدون تزئینات گچ‌بری است (نگارندگان)

تصویر ۱۸. بخش $D۱_{(۳)}$ که اشاره به تاریخ ساخت دارد. تزئینات آجرکاری بدون تزئینات گچ‌بری است (نگارندگان)

تصویر ۱۶. قسمتی از بخش $D۱_{(۱)}$: تزئینات آجرکاری بدون تزئینات گچ‌بری که نشان از نیمه‌کاره بودن اجرای تزئینات این محراب دارد. بخش پایان آیه ۱۸ سوره توبه در انتهای سمت چپ (نگارندگان)



تصویر ۲۰. شکل ترسیمی از بخش‌های مختلف قسمت ۲؛ حاشیه دوم محراب (نگارندگان)



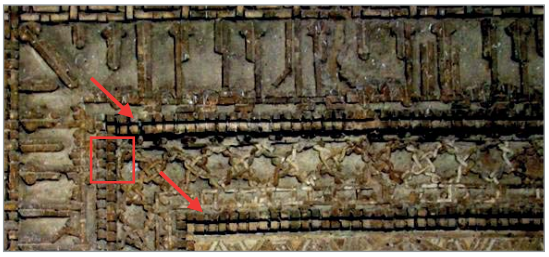
تصویر ۱۹. قسمت۲؛ حاشیه دوم محراب (نگارندگان)

به مرور زمان دچار آسیب و تخریب شده است. بخش $B2_{(۳)}$، دربردارنده شمسه‌های چهارم تا سیزدهم است که به ترتیب کلمات "یا ملک، یا قدوس، یا سلام، یا مؤمن، یا مُهیمن، یا عزیز، یا جبّار، یا متکبر، یا خالق و یا باری" همراه با تزئینات گل و بوته، به صورت گچبری در میان این شمسه‌های آجری نقش بسته است (تصویر ۲۳). در شمسه‌های سی‌ام، سی و یکم و سی و دوم نیز تزئینات گچبری وجود دارد و به ترتیب کلمات "یا حنان، یا منان و یا مقسط" در لابلای تزئینات گل و بوته گچبری قرار دارد که همگی به خط ثلث‌اند (تصویر ۲۴). بخش $B2_{(۴)}$، شامل تعداد زیادی شمسه است که تزئینات گچبری ندارند. این بخش، از شمسه چهاردهم تا بیست و نهم و از شمسه سی و سوم تا سی و هشتم است که اثری از تزئینات گچبری گیاهی و کتیبه‌ای در آن دیده نمی‌شود. نبود تزئینات گچبری در این شمسه‌ها با توجه به دور از دسترس بودن این بخش، شواهد موجود و بنابر استناد به مطالب ذکرشده در معرفی بنا، به احتمال قوی مربوط به وقفه‌ای است که هنگام ساخت تزئینات به وجود آمده و باعث نیمه‌کاره رهاشدن آن‌ها گردیده است (تصویر ۲۱). بخش $B2_{(۴)}$، دربردارنده سه شمسه آخر است که با توجه به خط و نقش متفاوت و ضعیف‌تری که نسبت به دیگر شمسه‌ها دارد، به احتمال قریب به یقین، در دوره‌های بعد به اجرا درآمده است. در این شمسه‌ها کلمات "محمد" و "الله" به چشم می‌خورد (تصویر ۲۵). بجز شمسه‌های هشت، یازده و دوازده که به خط کوفی هستند، بقیه شمسه‌ها با خط ثلث اجرا شده‌اند.

بخش C۲ (تصویر ۲۰): ادامه اضلاع آجری شمسه‌ها به یک برگچه کوچک ختم می‌شود که در سرتاسر حاشیه بیرونی این قاب تکرار شده است (تصویرهای ۲۳-۲۵). با این توضیح، استفاده از نقوش گیاهی علاوه‌بر گچبری در آجرکاری‌ها نیز کاربرد داشته است.

بخش D۲ (تصویر ۲۰): در طرف دیگر شمسه‌های آجری کتیبهٔ آجری دیگری به خط کوفی ساده که آیه‌های یک تا هشت سوره مؤمنون را نشان می‌دهد، قرار گرفته و سرتاسر حاشیه درونی این قاب را دربرگرفته است (تصویر ۲۵). لازم به یادآوری است که بعضی از بخش‌های این کتیبه در قسمت‌های پائین مرمتی است.

– **قسمت ۳؛ لچکی‌های محراب**: تشکیل شده از دو لچکی که در بالای قوس محراب قرار گرفته است. در لچکی سمت راست کلمه الله و در لچکی سمت چپ کلمه محمد با خط کوفی بنایی خاصی[۱۶] با آجر تراش به اجرا درآمده است (تصویر ۲۶). در لابلای آجرکاری‌ها، بندکشی گچی تزئینی وجود دارد. بندکشی گچی این بخش با نقش زنجیره‌ای است. در پژوهش حاضر، بندکشی‌های یادشده با نام آرایه‌های گچی بند آجری[۱۷] ارائه شده است. بجز قسمت اندکی از آجرها که مرمتی است، بقیه اصلی هستند. گچبری‌ها نیز در این قسمت تقریباً سالم باقی مانده‌اند و دورتادور این بخش با کادری آجری از بقیه قسمت‌ها جدا شده است.



تصویر ۲۱. دو ردیف آجرچینی به‌صورت پلکانی که باعث جدایش قسمت ۲ محراب از قسمت‌های دیگر شده است. تزئینات آجرکاری بدون تزئینات گچبری است. کادر یکی از دو شمسه هشت‌گوشه را نشان می‌دهد. (نگارندگان)

تصویر ۲۲. بخش A۲: آجرچینی زیبا به ارتفاع پنجاه سانتی‌متر در دو طرف پائین (نگارندگان)

تصویر ۲۳. بخش $B2_{(۲)}$: شمسه‌های نُه‌گوشه آجرکاری با تزئینات گچبری گیاهی و نوشتاری (نگارندگان)

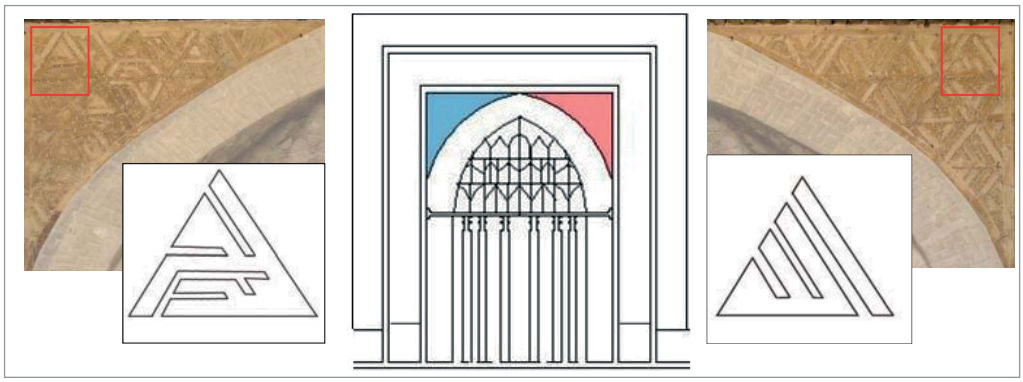
تصویر ۲۴. بخش $B2_{(۲)}$: شمسه‌های نُه‌گوشه آجرکاری با تزئینات گچبری گیاهی و نوشتاری (نگارندگان)

تصویر ۲۵. بخش $B2_{(۴)}$: شمسه‌های نُه‌گوشه آجرکاری با تزئینات گچبری گیاهی و نوشتاری. بخش D۲: کتیبه آجری خط کوفی (نگارندگان)

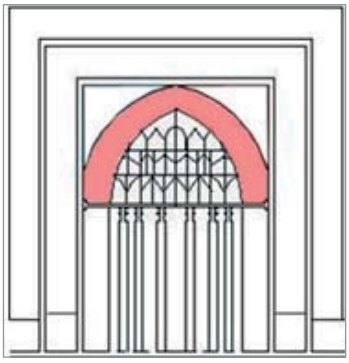
– **قسمت ۴؛ قوس محراب** (تصویر ۲۷): قوس محراب در اصل، از نوعی آجرچینی به شکل انتزاعی[۱۸] تشکیل شده که لابلای آن با آرایه‌های گچی بند آجری با نقش زنجیره‌ای پر شده است (تصویر ۲۸). درحال حاضر، فقط یک نوار باریک آجری در سرتاسر بالای این قوس و همچنین قسمت کوچکی از آجرکاری رأس قوس همراه با تزئینات گچبری است که به احتمال زیاد اصیل است. دیگر آجرکاری‌ها در این قسمت، مرمتی و بدون تزئینات گچبری است. در این بخش، دو گونه مرمت که مربوط به دو دوره مختلف است، دیده می‌شود.[۱۹]

– **قسمت ۵؛ مقرنس محراب**: در این قسمت، تزئین اصلی محراب یعنی مقرنس قرار گرفته است. این قسمت به چهار بخش: A۵، B۵، C۵ و D۵ تقسیم شده است. قسمت A۵ (تصویر ۲۹)، رأس مقرنس را تشکیل می‌دهد و نقوش آن به صورت تکرار شمسه‌های شش‌پر آجری است. وسط شمسه‌های آجری، گچبری‌های بند آجری به شکل ستاره شش‌پر با نقوش هندسی وجود دارد (تصویرهای ۳۰ و ۳۱). B۵ (تصویر ۲۹)، ردیف بالایی مقرنس‌ها است که از پنج کاسه و دو نیم‌کاسه در طرفین آن تشکیل شده است.

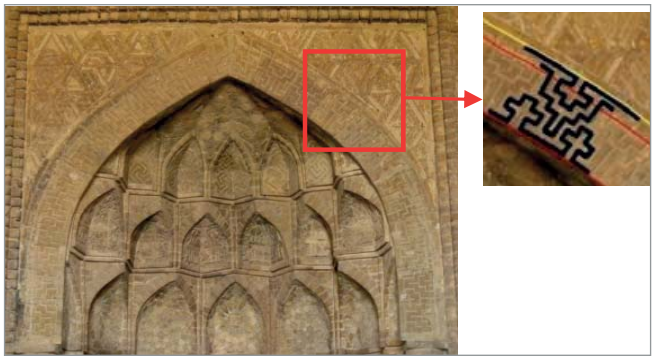
آجرکاری‌ها در این بخش دارای طرح و نقش انتزاعی به صورت بازوهای شکسته همچون نقش چلیپا است که در لابلای آن آرایه‌های گچی بندآجری با نقش زنجیره‌ای قرار گرفته است (تصویرهای ۳۱ و ۳۲). بخش میانی مقرنس‌ها یا C۵ (تصویر ۲۹)، از شش کاسه کامل تشکیل شده است که داخل هرکدام، کتیبه‌ای آجری همراه با آرایه‌های گچی بندآجری با نقوش



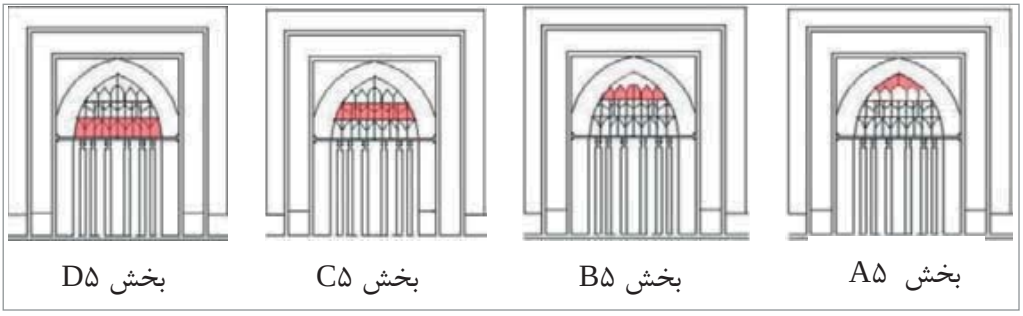
تصویر ۲۶: قسمت ۳؛ لچکی‌های محراب، لچکی سمت راست: تکرار کلمه الله و لچکی سمت چپ: تکرار کلمه محمد، همراه با طرح ترسیمی از خط مربوط (نگارندگان)



تصویر ۲۷. قسمت ۴؛ قوس محراب (نگارندگان)



تصویر ۲۸. نقوش به‌کاررفته در آجرکاری‌های قوس محراب (نگارندگان)



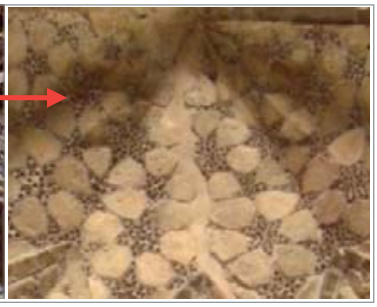
تصویر ۲۹. قسمت ۵؛ مقرنس محراب که به چهار بخش تقسیم شده است (نگارندگان)

گیاهی به چشم می‌خورد. در داخل کاسه‌ها از سمت راست به چپ جملات: «الملک لله، العظمة لله، القدرة لله، القوة لله، المنة لله و العزة لله» (هنرفر، ۱۳۵۰: ۱۷۷) به خط کوفی از آجر تراش دیده می‌شود (تصویر ۳۲). پائین مقرنس‌ها D۵ است (تصویر ۲۹) که از پنج کاسه کامل و دو نیم‌کاسه در طرفین تشکیل شده است. در داخل هر کاسه، طرح و نقش خاصی از تلفیق آجرکاری و گچبری وجود دارد. طرح شمسه در آجرکاری‌ها و نقوش هندسی در آرایه‌های گچی بندآجری کاسه‌های این بخش استفاده شده است (تصویر ۳۳). در کاسه وسط بخش D۵، شمسه‌ای شانزده پر وجود دارد که در مرکز آن کلمه الحمدلله به طرز زیبایی با آجر روی زمینه گچبری با نقوش گیاهی داخل یک مربع اجرا شده که بخش‌هایی از آجرهای آن با گچ، مرمت و شبیه‌سازی شده‌اند (تصویرهای ۳۳-۳۵).

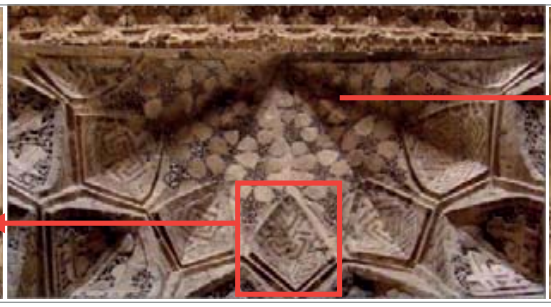
– **قسمت ۶؛ ستون‌های محراب**: قوس محراب روی دو ستون توکار قرینه و مشابه قرار دارد (تصویرهای ۳۶ و ۳۷). نقوش آجری روی این ستون‌ها تقریباً شبیه به نقوش روی قوس محراب است و به احتمال زیاد، الگوی نقش و فرم قسمت قوس در هنگام مرمت علاوه‌بر نقوش اندک باقی‌مانده در قوس، الهام‌گرفته از نقش ستون‌هاست. نقوش آرایه‌های گچی بندآجری بین آجرکاری‌های این بخش نیز زنجیره‌ای است (تصویر ۳۷) که قسمتی از آن تخریب شده و درحال حاضر با گچ مرمتی به صورت سطحی صاف و بدون تزئین درآمده است. بعضی از آجرها به‌خصوص در قسمت پائین ستون‌ها مرمتی است.

– **قسمت ۷؛ قاب‌های کوچک پنج‌گانه محراب** (تصویر ۳۸): در زیر مقرنس‌ها دو قسمت وجود دارد، یکی از آن‌ها قسمت ۷ است که مربوط می‌شود به پنج قاب مستطیل شکل کوچک به ابعاد تقریبی ۳۵×۲۰ سانتی‌متر که کلماتی به خط کوفی آجری روی زمینه گچبری آن وجود دارد. این کلمات لو تعلم، الله اکبر و ... است. این قاب‌ها از سمت راست به صورت A۷، B۷، C۷، D۷ و E۷ نام‌گذاری شده‌اند. کتیبه آجری و تزئینات گچبری گیاهی قاب A۷ (لو تعلم) و C۷ (الله اکبر) تقریباً سالم مانده، کتیبه آجری و تزئینات گچبری قاب B۷ بطور کامل از بین رفته و در قاب‌های D۷ و E۷ نیز تزئینات گچبری از بین رفته و فقط کتیبه آجرکاری آن باقی‌مانده که خوانده نشده است (تصویر ۴۰). در اطراف هر قاب فرم گلدان مانند آجری به صورت برجسته وجود دارد که قاب‌ها را از همدیگر جدا کرده است (تصویر ۳۹).

– **قسمت ۸؛ الواح پنج‌گانه محراب** (تصویر ۴۱): تشکیل شده از پنج لوح است که به صورت مستطیل عمودی زیر هریک از قاب‌های بخش ۷ قرار گرفته است. هر لوح ابعادی برابر ۴۰×۲۱۸ سانتی‌متر دارد (تصویر ۳۷) که توسط ستونی از آجر چندگوش از لوح مجاور جدا شده است. نقوش لوح‌های A۸ و E۸ شبیه بهم هستند. آجرکاری‌ها در این دو لوح، ترکیبی از نقوش سنتی و هندسی به شکل طبل، شش‌ضلعی و ستاره پنج پر است. آرایه‌های گچی بندآجری با نقش هندسی نیز، داخل نقوش آجرکاری این بخش جای گرفته است. نقوش لوح‌های B۸ و D۸ نیز به صورت مشابه و قرینه هم هستند. نقوش آجرکاری در این دو لوح، نوعی گره هندسی به شکل بازوهای شکسته پنج تایی است که در گروه نقوش انتزاعی جای گرفته است. آرایه‌های گچی بندآجری در دو لوح یادشده با نقش زنجیره‌ای در لابلای نقوش انتزاعی آجرکاری‌ها وجود دارد (تصویر ۴۲). لوح وسط یا C۸ به دو بخش تقسیم شده است. $C8_1$ (بخش بالایی) به ابعاد تقریبی ۴۰×۱۳۵ سانتی‌متر و $C8_2$ (بخش پائینی) به ابعاد ۴۰×۱۳۵ سانتی‌متر است (تصویرهای ۴۱ و ۴۲). در بخش $C8_1$، آجرکاری‌هایی به شکل شش‌ضلعی وجود دارد (تصویر ۴۲). شش‌ضلعی‌ها از تراش قطعات آجر به شکل مثلث و کنار هم چیده‌شدن شش مثلث به وجود آمده‌اند. روی سطح هر مثلث آجری، نقوش انتزاعی به شکل بازوهای شکسته سه تایی نقر شده است. لابلای نقوش آجری این بخش، آثاری از آرایه‌های گچی بندآجری به شکل ستاره با نقش هندسی در داخل آن نیز وجود دارد. در قسمت $C8_2$، یک قاب با نقش محرابی از آجر وجود دارد. در داخل و بخش بالایی قاب مذکور عبارت‌های "لا اله الا الله"



تصویر ۳۰. تزئینات آجرکاری و گچبری، بخش A۵ (نگارندگان)

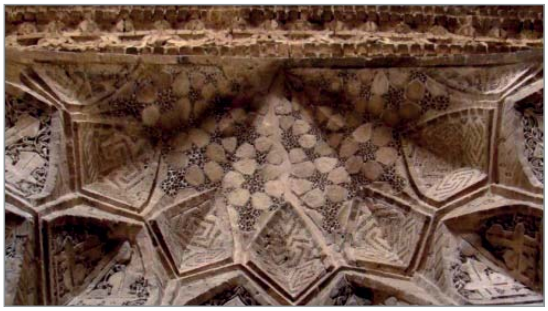


تصویر ۳۱. قسمت ۵؛ مقرنس محراب، بخش‌های A۵ و B۵ (نگارندگان)

تصویر ۳۲. تزئینات آجرکاری و گچبری، بخش B۵ (نگارندگان)

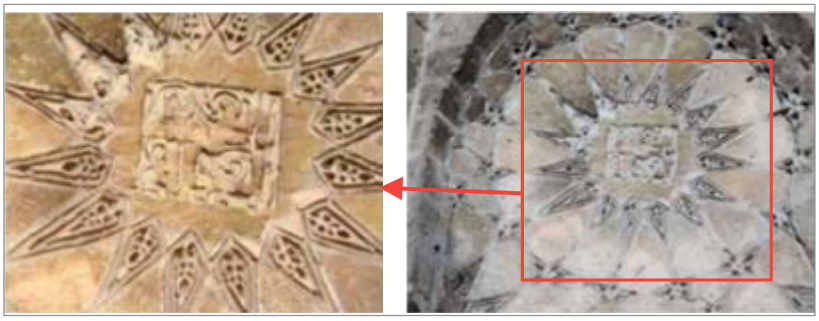
و "محمد رسول الله" روبروی هم و "لیس کمثله شی" و "و هو السمیع البصیر" نیز رو بروی یک‌دیگر با آجر و به خط کوفی بنایی نقش بسته‌اند. در قسمت پائینی این قاب، سوره اخلاص با آجر به خط کوفی ساده روی زمینه گچ بستر قرار گرفته است[۲۰] (تصویر ۴۳).

در تصویر ۴۴، طرح‌هایی از نقوش به کار رفته در قسمت‌های مختلف محراب مسجد جامع برسیان ترسیم شده است.

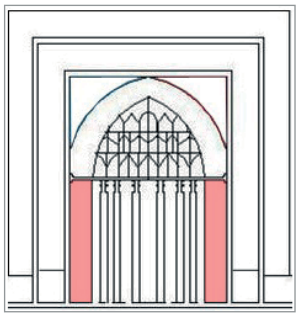


تصویر ۳۳. بخشی از کتیبه‌های آجری و نقوش گچبری، بخش C۵ (نگارندگان)

تصویر ۳۴. تزئینات آجرکاری و گچبری داخل کاسه‌های مقرنس، بخش D۵ (نگارندگان)



تصویر ۳۵. شمسه شانزده پر و کلمه الحمدالله موجود در کاسه وسط مقرنس، بخش D۵ (نگارندگان)



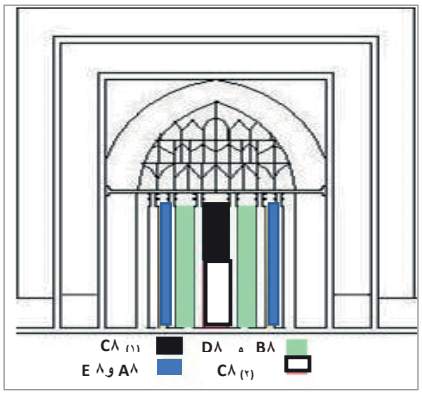
تصویر ۳۶. قسمت۶؛ دو ستون محراب (نگارندگان)

تصویر ۳۷. قسمت۶؛ دو ستون محراب و نمای نزدیک سرستون (نگارندگان)

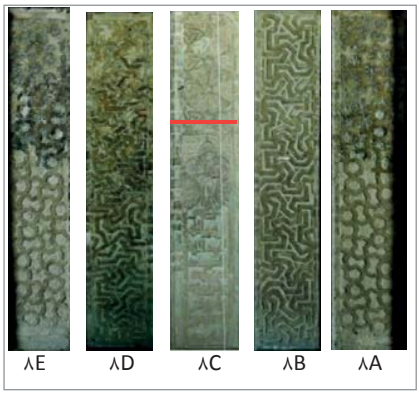
تصویر ۳۸. قسمت ۷؛ پنج قاب کوچک محراب (نگارندگان)

تصویر ۳۹. فرم گلدان مانند آجری در فواصل بین قاب‌های قسمت ۷ (نگارندگان)

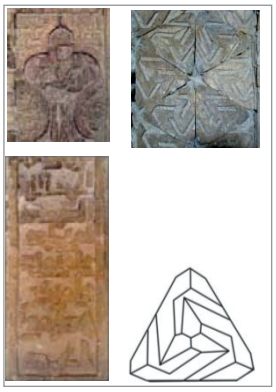
تصویر ۴۰. تصاویر قاب‌های موجود در قسمت ۷ محراب (نگارندگان)



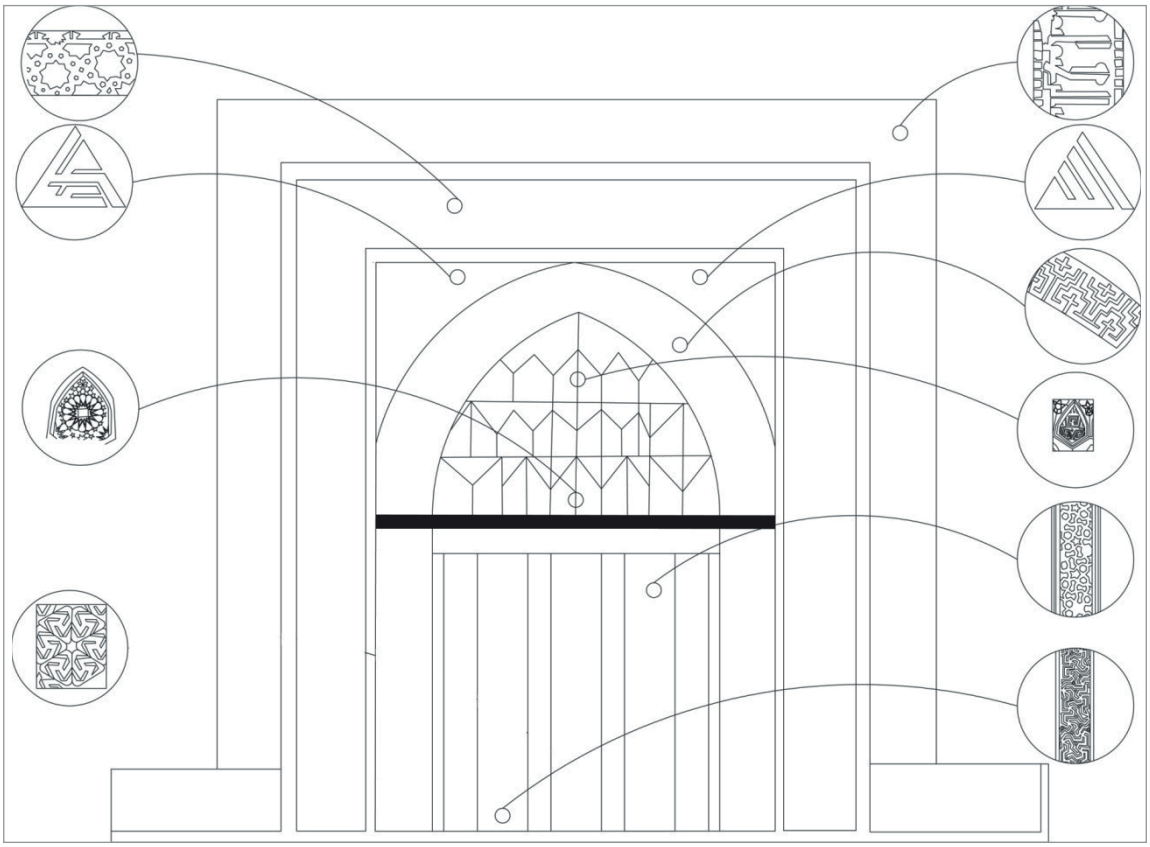
تصویر ۴۱. قسمت ۷؛ الواح پنج‌گانه محراب (نگارندگان)



تصویر ۴۲. بخش‌های A۸، B۸، C۸، D۸ و E۸ از قسمت ۸؛ الواح پنج‌گانه) (نگارندگان)



تصویر ۴۳. سمت راست: قسمتی از بخش C۸$_{۱}$، سمت چپ: بخش C۸$_{۲}$ (نگارندگان)



تصویر ۴۴. طرح ترسیمی از نقوش محراب مسجد جامع برسیان (نگارندگان)

نتیجه‌گیری

تزئینات به کار رفته در بخش‌های مختلف محراب مسجد جامع برسیان تلفیق آجرکاری و گچبری است. بیشتر این تزئینات متعلق به دوره سلجوقی بوده که بخشی از آن به عللی نامعلوم نیمه‌کاره رها شده به طوری که هیچ‌گاه کامل نشده است. بخش دیگری از تزئینات در دوره‌های متأخرتر به بنا افزوده شده است که از نظر کیفیت اجرا و زیبایی‌شناسی بصری نسبت به دوره سلجوقی، سطح پائین‌تری دارد. بخشی از تزئینات نیز در طول زمان از بین رفته و درحال حاضر بازسازی و مرمت شده‌اند.

موضوعات تزئین در محراب مقرنس مسجد جامع، هندسه، عناصر گیاهی، انواع خط، و طرح‌های انتزاعی است. بیشتر موتیف‌های گچبری آرایه‌های گچی، بندآجری است که شامل نقوش هندسی، گیاهی، زنجیره‌ای و اسما و عبارات مقدس است. انواع خط و کتیبه و نقوش گیاهی و هندسی دیگری نیز در قالب تزئینات گچبری فضاهای خالی بین کتیبه‌ها و دیگر نقوش آجری را پر کرده است. موتیف‌های اجراشده در آجرکاری‌ها را نقوش هندسی، مقرنس، انواع خط و کتیبه و نقوش انتزاعی تشکیل می‌دهد.

در تقسیم‌بندی محراب یادشده، محراب به هشت قسمت و هریک از این قسمت‌ها به زیربخش‌های دیگری تقسیم شده‌اند. قسمت ۱، حاشیه یا کتیبه اصلی محراب است که کتیبه‌ای آجرکاری به خط کوفی بر زمینه‌ای گچبری با نقوش گیاهی به شکل برجسته قرار گرفته است. قسمت ۲، حاشیه دوم محراب است و از ستاره‌های نُه پر و هشت پر آجرکاری تشکیل شده است که داخل آن اسماءالحسنی و نقوش گیاهی گچبری وجود دارد. قسمت ۳، لچکی‌ها است که با کلمات الله و محمد به خط کوفی بنایی خاصی با آجر همراه با آرایه‌های گچی بندآجری زنجیره‌ای اجرا شده است. قسمت ۴، قوس محراب است که مزین به نقوش انتزاعی آجرکاری و آرایه‌های گچی بندآجری زنجیره‌ای است. قسمت ۵، دربردارنده سه ردیف مقرنس است که تزئین اصلی محراب را تشکیل می‌دهد. آجرکاری‌های به کار رفته در مقرنس‌ها در قالب کتیبه، شمسه و طرح‌های انتزاعی و تزئینات گچی بندآجری با نقوش هندسی، گیاهی و زنجیره‌ای است. قسمت ۶، تشکیل‌شده از دو ستون قرار گرفته در زیر قوس است که نقوش انتزاعی آجرکاری آن با آرایه‌های گچی بندآجری زنجیره‌ای کامل شده است. قسمت ۷، قاب‌های کوچک پنج‌گانه است که داخل آن کتیبه‌های آجرکاری روی زمینه گچبری گیاهی قرار گرفته است. قسمت ۸ ، الواح پنج‌گانه محراب است. تزئینات آجرکاری و گچبری در دو لوح چپ و راست قرینه و مشابه هم بوده و آجرکاری‌ها از نقوشی سنتی و هندسی به شکل‌های طبل، شش ضلعی و ستاره پنج پر همراه با تزئینات گچی بندآجری هندسی تشکیل شده است. نقوش آجرکاری به کار رفته در دو لوح قرینهٔ دیگر انتزاعی است که در لابلای آن‌ها آرایه‌های گچی بندآجری زنجیره‌ای وجود دارد. لوح وسط نیز از برش آجرهایی به شکل مثلث که روی آن نقوشی انتزاعی نقر شده و همچنین کتیبه‌های آجری قرآنی در لابلای نقوش گچبری تشکیل شده است.

سپاس‌گزاری

با قدردانی از همکاری صمیمانه استادان گرامی آقایان دکتر احمد صالحی کاخکی و دکتر محسن جاوری و دوست عزیزم خانم مهندس واله وفایی.

پی‌نوشت

۱. هنر چیدن آجر در بناها به منظور عرضه نماهای تزئینیِ متناسب با شکل و هیأت کلی بنا است (کیانی، ۱۳۷۶: ۵۸).
۲. لطف‌الله هنرفر معتقد است برسیان یا بارسیان به احتمالِ قوی دراصل، پارسیان بوده است ولی ساکنین دهکده آن را بیسیون تلفظ می‌کنند (هنرفر، ۱۳۵۰: ۱۷۴). همچنین در کلمه برسیان، سیان را بر وزن میان که در لغت به معنی عَشَقه و پیچک است نیز، بیان کرده‌اند. شاید به علت این که در آن حدود، گیاه عشقه می‌روئیده به این نام خوانده می‌شده است (رفیعی مهرآبادی، ۱۳۵۲: ۸۱۴). برسیان را بیرسیان که معادل مهرسیان است نیز، معرفی نموده‌اند (مهریار، ۱۳۸۲: ۲۰۰).
۳. برسیان در دوره صفوی به سبب آبادانی و خرمی، محل تفرج پادشاهان این سلسله بوده است (جابری انصاری، ۱۳۷۸: ۴۲۶).
4. Andre Godard
5. J. Christy Wilson
6. Yedda Godard
7. Jean Sauvaget
8. Myron Bement Smith
9. Sheila Blair
۱۰. تقریباً تمامی محققان، تاریخ موجود در کتیبه محراب را تاریخ احداث بنای گنبدخانه دانسته‌اند.
۱۱. متن کتیبه مناره بدین شرح است: «و ارکعو و اسجدوا و اعبدوا ربکم و افعلوا الخیر لعلکم تفلحون سنه احدی و تسعین و اربعمائه» این متن به آیه ۷۷ سوره حج اشاره دارد: «یا ایها الذین آمنوا ارکعو و اسجدوا و اعبدوا ربکم و افعلوا الخیر لعلکم تفلحون».
۱۲. مسجدی منفرد است با گنبدخانه بدون الحاقات جانبی مثل ایوان و رواق.
۱۳. خط کوفی تزئینی دو نوع است: کوفی مورق (برگدار) و مزهر (گلدار). اگر خط موجود در حاشیهٔ اول این محراب به تنهایی در نظر گرفته شود، کوفی برگدار است. چون حروف کشیدهٔ آن به یک برگچه ختم می‌شود ولی اگر خط مدنظر همراه با زمینهٔ گل و بوتهٔ گچ‌بری اطراف آن به حساب آورده شود، کوفی گلدار قلمداد می‌شود (صالحی کاخکی، ۱۳۸۹: مصاحبه).
۱۴. قرائت این بخش از کتیبه را نگارندگان انجام داده‌اند.
۱۵. شماره ۱ متعلق به اولین و پائین‌ترین شمسه موجود در سمت راست و آخرین شماره (۴۱)، مربوط به پائین‌ترین شمسه در بخش انتهایی حاشیه دوم در سمت چپ است.
۱۶. این نمونه خط، یکی از نخستین نمونه‌های شناخته‌شده از این نوع خط به‌شمار می‌آید که پس از آن و تا به امروز بسیار رایج بوده و کاربرد داشته است (تبریزی برماوی،۱۳۸۱: ۷۱۸).
۱۷. از حدود قرن چهارم ه.ق. به بعد فاصله‌های طولی و عرضی بین رگه‌های آجرچینی (بندکشی آجرها) در عمده نماهای آجری که قبلاً با ملات ساده گچی پر می‌شد، به‌گونه‌ای از سادگی خارج و به شیوه‌های مختلف تزئین شده‌اند (کیانی، ۱۳۷۶: ۶۵). محدودیت فضایی در اجرای طرح‌های این آرایه‌های گچی به ظهور برخی از نقوش خاص این شیوه تزئینی انجامیده است (دادور و مصباح، ۱۳۸۵: ۸۹). نقوش هندسی از عمده‌ترین نقش‌های مشاهده‌شده در آرایه‌های گچی یادشده است. این نوع تزئین، قبلاً باعنوان نقوش گچی موسوم به مهری معرفی می‌شده است که در این مقاله با استناد به یافته‌های میثم *کاظمیان* (۱۳۹۱) در مقاله"شناسایی نقوش و فنون آرایه‌های گچی بند آجری مسجد جامع عتیق اصفهان " با نام آرایه‌های گچی بندآجری که به چند دسته هندسی، گیاهی، زنجیره‌ای و اسمای مقدس تقسیم می‌شود، معرفی شده است.
۱۸. درک هیل و الگ گرابار در کتاب "تزئینات معماری اسلامی"، موضوعات اصلی تزئینات معماری را به پنج گروه تقسیم کرده است (هیل و گرابار، ۱۳۸۶: ۱۰۹ - ۱۱۳). گروهی از موضوعات تزئینی دربردارنده طرح‌های عجیبی است که نمی‌توان جزء هیچ‌کدام از موضوعات تزئینی دیگر به حساب آورد، انتزاعی نامیده شده است (همان: ۱۱۳). باید بیان کرد که طرح‌های انتزاعی مذکور را به نوعی می‌توان در گروه هندسی نیز جای داد.
۱۹. برای آگاهی بیشتر مراجعه شود به: بخش ۴-۲-۴-۲ (مرمت‌های غلط پیشین)، صفحه ۵۶ از پایان‌نامه کارشناسی زهره مطلبی (۱۳۸۹) باعنوان "حفظ و مرمت بخشی از محراب مسجد جامع برسیان متعلق به دوره سلجوقی".
۲۰. نظر به شواهد موجود، احتمالاً تزئینات گچ‌بری در این قسمت و همچنین نیمی از آجرکاری‌های به‌کار رفته در این کتیبه از بین رفته که درحال حاضر مرمت شده است.

منابع و مآخذ

- آرشیو سازمان میراث فرهنگی استان اصفهان.
- تبریزی برماوی، بابافرج (۱۳۸۱). **دائره المعارف بزرگ اسلامی**، ج ۱۱، زیرنظر کاظم موسوی بجنوردی، تهران: مرکز دائره المعارف بزرگ اسلامی.
- جابری انصاری، حسن (۱۳۷۸). **تاریخ اصفهان**، به کوشش جمشید مظاهری، اصفهان: مشعل.
- حاتم، غلامعلی (۱۳۷۹). **معماری اسلامی ایران در دوره سلجوقیان**، تهران: جهاد دانشگاهی، مؤسسه انتشارات.
- حاجی‌قاسمی، کامبیز (۱۳۸۳). **گنجنامه (فرهنگ آثار معماری اسلامی ایران)**، دفتر هفتم: مساجد جامع (بخش اول)، تهران: دانشگاه شهید بهشتی، دانشکده معماری و شهرسازی، مرکز اسناد و تحقیقات، انتشارات روزنه.
- دادور، ابوالقاسم و مصباح اردکانی، نصرت الملوک (۱۳۸۵). بررسی نقوش و شیوه تزئین توپی گچی ته آجری در بناهای دوره سلجوقی و ایلخانی، **نشریه هنرهای زیبا**، (۲۶)، ۸۵-۹۲.
- رفیعی مهرآبادی، ابوالقاسم (۱۳۵۲). **آثار ملی اصفهان**، تهران: انجمن آثار ملی.
- زندی، میثم (۱۳۹۰). **هنر و معماری مساجد اسلامی**، تهران: پژوهش گران نشر دانشگاهی- پردازش گران.
- سجادی، علی (۱۳۷۵). **سیر تحول محراب در معماری اسلامی ایران از آغاز تا حمله مغول**، چاپ اول، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
- کاظمیان، میثم و اصلانی، حسام (۱۳۹۱). شناسایی نقوش و فنون آرایه‌های گچی بند آجری مسجد جامع عتیق اصفهان، **دوفصلنامه پژوهش هنر**، (۴)، ۶۱-۷۰.
- کیانی، محمدیوسف (۱۳۷۶). **تزئینات وابسته به معماری ایران دوران اسلامی**، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
- گدار، آندره (۱۳۸۴). **آثار ایران**، ج ۱، ترجمه ابوالحسن سروقد مقدم، مشهد: آستان قدس رضوی.
- مشکوتی، نصرت‌الله (۱۳۴۹). **فهرست بناهای تاریخی و اماکن باستانی ایران**، تهران: وزارت فرهنگ و هنر.
- مطلبی، زهره (۱۳۸۹). **حفظ و مرمت بخشی از محراب مسجد جامع برسیان متعلق به دوره سلجوقی**، پایان‌نامه کارشناسی، رشته مرمت آثار تاریخی، اصفهان: دانشگاه هنر.
- مکی‌نژاد، مهدی (۱۳۸۸). **تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی: تزئینات معماری**، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت)، مرکز تحقیق و توسعه علوم انسانی.
- ملازاده، کاظم و محمدی، مریم (۱۳۷۹). **دائره المعارف بناهای تاریخی ایران در دوره اسلامی/۳: مساجد تاریخی**، تهران: سازمان تبلیغات اسلامی، حوزه هنری.
- مهریار، محمد (۱۳۸۲). **فرهنگ جامع نام‌ها و آبادی‌های کهن اصفهان**، ج ۱، اصفهان: فرهنگ مردم.
- هنرفر، لطف‌الله (۱۳۵۰). **گنجینه آثار تاریخی اصفهان؛ آثار باستانی و الواح و کتیبه‌های تاریخی در استان اصفهان**، چاپ دوم، تهران: کتابفروشی ثقفی.
- هیئت باستان‌شناسان آلمانی (۱۳۵۴). **گزارش‌های باستان‌شناسی در ایران**، ترجمه مهندس سروش حبیبی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- هیل، درک و گرابار، الگ (۱۳۸۶). **معماری و تزئینات اسلامی**، ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند، تهران: علمی و فرهنگی.
- هیلن براند، روبرت (۱۳۹۱). **معماری اسلامی: شکل کارکرد و معنی**، چاپ ششم، ترجمه باقر آیت‌الله‌زاده شیرازی، تهران: روزنه.

- http://www.gaabie.blogfa.com (access date: 15/01/2014)

دریافت مقاله: ۹۲/۳/۱۱
پذیرش مقاله: ۹۳/۷/۱۹

دوفصلنامه علمی- ترویجی پژوهش هنر
سال چهارم، شماره هشتم، پائیز و زمستان ۱۳۹۳

پژوهشی درباره پدیداریِ عکس پادشاهان قاجار روی نخستین اسکناس‌های ایران*

محمد خدادادی مترجم‌زاده* حسین چنعانی** سیمین آقاخانی‌نژاد***

چکیده

نخستین اسکناس جهان در چین منتشر شد و از همان ابتدای چاپ اسکناس (۱۱۸۹م.)، سازندگان دست به انتشار اسکناس مصور زدند. سنت مصورکردن اسکناس در اروپا نیز ادامه داشت. پس از متداول‌شدن اسکناس، تصاویر بسیاری بر رو و پشت اسکناس جای گرفت. در بین این تصاویر، اهمیت پرترهٔ شخصیت‌های مهم و مشهور همچون شاه و رهبران حکومتی، درخور توجه است. اولین پرتره یک پادشاه، در سال ۱۷۸۹م. در فرانسه روی اسکناس منتشر شد. از ابتدای نشر اسکناس به شکل امروزی (۱۷۸۹م.) تا اختراع عکاسی (۱۸۳۹م.)، تنها چهار پرتره از شاهان روی اسکناس جای گرفت.

در ایران از همان ابتدای نشر اسکناس (۱۲۶۹ه.ش./ ۱۸۸۹م.)، پرتره شاه ایران، ناصرالدین شاه، روی اسکناس نقش بست. در دوران قاجار محور اصلی تزئین و طراحی اسکناس‌ها، استفاده از تصویر شخص اول مملکت، سپس نقوش گیاهی و شیوه نگارش (خط ثلث) و نماد شیر و خورشید بود. تصویر ناصرالدین شاه به عنوان نخستین شخص مهم جامعه مدت ۳۵ سال روی اسکناس‌ها دیده می‌شد. آن‌چنان که عکس و تصویری از دیگر شاهان قاجار، مناظر و بناهای تاریخی روی اسکناس‌ها قرار نگرفت. این پرتره‌ها حاصل کار عکاسان بنام آن دوران، عبدالله میرزای قاجار، ویلیام و دانیل دوونی (عکاسان دربار سلطنتی ملکه ویکتوریا) است. بنابر آنچه بیان شد، در پژوهش حاضر ۲۳ سری اسکناس دوران قاجاریه با مراجعه به مراکز نگهداری اسناد، مدارک و آرشیو عکس‌های مربوط همچنین، مطالعه کتابخانه‌ای بررسی شده است. بااینکه تاکنون کتاب‌های بسیاری در زمینه عکاسی و اسکناس نوشته شده است و از جنبه‌های گوناگون نیز مطالعه گردیده‌اند، درباره پرتره‌های عکسی به‌کار رفته در طراحی اسکناس‌ها و عکاسان این عکس‌ها بحثی به میان نیامده است.

بنابراین، در مقاله پیش‌رو تلاش شده تا نخست، معرفی پرتره عکسی به کاررفته از شاهان روی اسکناس ایران انجام شود و پس، عکس‌های استفاده‌شده روی اسکناس‌های دوره قاجاریه شناسایی و معرفی شوند.

کلیدواژگان: اسکناس، عکاسی، عکس پادشاهان.

---

* مقاله پیش‌رو، برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد سیمین آقاخانی‌نژاد باعنوان "بررسی نقش عکاسی در روند تولید اسکناس‌های دوره پهلوی و جمهوری اسلامی ایران" به راهنمایی محمد خدادادی مترجم‌زاده است.

** استادیار، دانشکده هنر تجسمی، دانشگاه هنر تهران.
*** مربی، دانشکده هنر تجسمی، دانشگاه هنر تهران.
**** کارشناس‌ارشد عکاسی، دانشگاه هنر تهران. siminaghakhani@yahoo.com

مقدمه

از همان ابتدای چاپ اسکناس در دنیا، انتشار اسکناس‌ها با تصاویر شاهان، علامت‌ها و اسطوره‌ها مرسوم بوده است. اما پس اختراع عکاسی استفاده از تصاویر مناظر، بناها، شهرها و اوضاع جغرافیای و اقلیمی نیز متداول شد و دیری نپایید که از این عکس‌ها برای چسباندن روی تمبرها، اسکناس‌ها، کاشی‌کاری و اشیا هم استفاده شد. چنانچه به گفته *سلماسی*«این پرتره‌ها کاربردهای دیگری هم مانند چاپ بر روی سربرگ سلطنتی، تزئین جعبه قلم‌دان، چاپ اسکناس، تمبر، سر سکه و ... نیز می‌یافت» (سلماسی، ۱۳۸۳: ۲۲۲ و ۲۲۳). در آن زمان، چین از نقوش گیاهی (ختائی) و نقش اژدها برای تزئین اسکناس‌های خود بهره برد و پس از آن در اروپا از آرم و نشان پادشاهی برای مصورکردن اسکناس‌ها استفاده کردند.

نزدیک به یک قرن پس از چاپ اولین اسکناس در اروپا، فرانسه برای اولین‌بار تصویر شاه کشورش را روی اسکناس چاپ کرد. لویی شانزدهم، نخستین پادشاه در طول تاریخ است که پرتره‌اش به‌عنوان شخص اول مملکتی روی اسکناس منتشر شد. اما پس از اختراع عکاسی در جهان، در زمینه چاپ و هم نقوش اسکناس‌ها، تغییر چشم‌گیری صورت گرفته است و استفاده از تصویر عکسی پادشاهان بر اسکناس متداول شد. تاکنون کتاب‌های زیادی در زمینه عکاسی و اسکناس نوشته شده است که از جنبه‌های گوناگونی این دو را بررسی کرده‌اند. لیکن از منظر تأثیر عکاسی و عکس در طراحی اسکناس‌ها یا زیبایی و جنبه هنری آن‌ها، بحثی به میان نیامده است. ازاین‌رو پژوهش حاضر سعی دارد به شناسایی و معرفی میزان تأثیر عکاسی و عکاسان دوران قاجار روی این اسکناس‌ها دست یازد و عکس‌های آن دوران را واکاوی کند.

بنابر آنچه بیان شد، یافته‌های این پژوهش عبارتند از:

- شناسایی اولین پرتره پادشاه نقش‌بسته روی اسکناس.
- شناسایی پرتره‌های عکسی شاهان قاجار روی اسکناس.
- شناسایی عکاسان و عکس‌های اسکناس‌های دوران قاجار.

پیشینه پژوهش

با توجه به پژوهش‌های انجام‌شده قبلی در ایران و نتایج به‌دست آمده از آن‌ها، تا به حال پژوهشی با موضوع پدیداری عکس پادشاهان روی اسکناس در ایران انجام نشده است. با این حال در این زمینه، تنها می‌توان این سه پژوهش را ارزیابی کرد: پیتر سیمز[1] (۲۰۰۳-۲۰۰۴)، در تحقیقی باعنوان "پرتره ملکه الیزابت دوم" دست به تحلیل اسکناس‌هایی که تصویر ملکه الیزابت بر آن‌ها نقش بسته، زده است. وی در این پژوهش، مشخصاتی از عکس‌های استفاده‌شده، عکاسان و طراحان و سال انتشار اسکناس‌ها را بیان می‌کند.

سلماسی (۱۳۸۳) در مقاله محققانه خود "صورتی از تار گیسو"، عکس پرتره‌های رسمی و غیر رسمی شاه ایران، ناصرالدین شاه و عکاسان داخلی و خارجی را مشخص می‌کند. درادامه، سه شیء: پرده سوزن‌دوزی، جلد مجله و مدالیونی از جنس عاج را نیز که با عکس تزئین شده‌اند، معرفی می‌نماید.

هوشنگ سلامت (۱۳۸۷) در "جلوه عکس‌های ناصری و مظفری در نشریات شرف و شرافت" درباره میزان تأثیرپذیری عکس و عکاسی بر صنعت روزنامه نگاری سخن می‌راند و به معرفی عکاسان آن‌ها دست می‌زند.

روش پژوهش

مطالعات این پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی انجام شده است. از این روش برای تعیین نقش عکاسی در روند تولید اسکناس‌ها نیز استفاده می‌شود. جامعه آماری، عکس‌های پرتره است که به روش سیاه و سفید یا رنگی عکاسی شده‌اند و درنهایت روی اسکناس‌های ایران و جهان از آن‌ها استفاده شده است. درباره جمع‌آوری اطلاعات هم، از روش مطالعه کتابخانه‌ای، روزنامه و مقالات، همین‌طور مراجعه به مراکز نگهداری اسناد، مدارک و آرشیو عکس‌های مربوط به تحقیق بهره گرفته شده است.

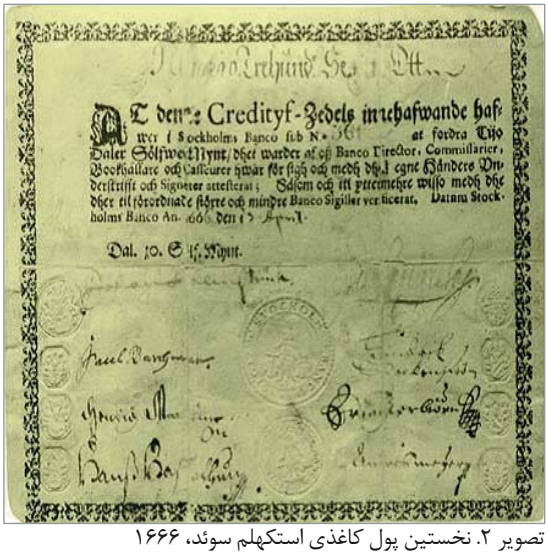
پیش از رواج اسکناس به شکل امروزی، بشر معاملات، ارتباطات و داد و ستد خود را از طریق مبادله کالا انجام می‌داد. شکل اولیه این مبادلات بسته به نوع اشیای مورد استفاده با عواملی مانند آب و هوا، ساختار فرهنگی، محل سکونت و خصوصیات افراد یک منطقه باهم متفاوت بود. در سواحل دریاها از صدف، مروارید و مرجان، در نقاط سردسیر از پوست حیوانات و در مناطق گرمسیر از مواد غذایی به عنوان پول استفاده می‌کردند. به دلیل رونق تجارت، داد و ستد در بین مردم و عواملی مانند نگهداری کالای پولی و درنتیجه فساد حمل و نقل آن، پول فلزی پدید آمد. در آن دوران انسان به روش ذوب فلزات آشنا بود، همچنین سهولت در حمل و نقل سبب ایجاد یک نظام ارزش واحد برای مبادلات شد و تمام مردم همچنین دولت، به پول فلزی توجه کردند. بنابر شهادت *گزنفون*[2] و *هرودوت*[3]، نخستین دولتی که سکه ضرب کرد، حکومت لیدی[4] بود. لیدی، حدود ۷۰۰ سال قبل از میلاد اولین پول فلزی از جنس طلا و نقره را ضرب کرد. افزایش حجم مبادلات و گسترش جوامع بشری موجب شد تا دشواری‌هایی را برای استفاده از طلا و نقره در حمل و نقل و محافظت، به وجود آورد. به موجب این امر، زمینه پیدایش پول کاغذی فراهم شد (اصفهانیان، ۱۳۵۷: ۱۰۰).

چین در زمان امپراطوری خاندان سوئی[5] موفق شد اولین پول کاغذی، اسکناس را در جهان چاپ کند. جنس این اسکناس‌ها درابتدا از چرم و کاغذ ساقه‌های درخت توت بود.

اولین نمونه اسکناس موجود چین مربوط به سال ۱۳۶۸م. است (تصویر ۱). اروپائیان با مفهوم اسکناس برای نخستین‌بار، در قرن سیزدهم میلادی توسط مسافرانی مانند مارکوپولو آشنا شدند (مارکوپولو، ۱۳۵۰: ۳۵۳-۳۵۵). بانک پالمستروخ[۶]، اولین بانک ناشر اسکناس است. این بانک موفق شد تا نخستین اسکناس را به معنای امروزی در سال ۱۶۶۱ م. در استکهلم سوئد منتشر کند (تصویر ۲). پس از آن بانک‌های آمستردام، انگلستان و عمومی فرانسه، نخستین بانک‌هایی بودند که دست به انتشار اسکناس زدند. پول کاغذی در اواسط قرن هفدهم میلادی در اروپا متداول شد (ریووار، ۱۳۶۹: ۲۹). واژه اسکناس از لغت فرانسوی آسیگنات[۷] گرفته شده است. بعد از انقلاب کبیر فرانسه، مجلس آن کشور با وضع قانونی خاص اراضی و املاک متعلق به کلیسا را ملی اعلام کرد. این اراضی در اختیار دولت قرار گرفت. دولت برای پرداخت ارزش املاک در سال‌های ۱۷۸۹ تا ۱۷۹۶م.، پول کاغذی منتشر کرد که درواقع آن را نوعی کاغذ تضمین‌شده از طرف دولت تلقی می‌کردند (پالمر، ۱۳۴۹: ۴۴۷-۴۵۷). از ابتدای اختراع اسکناس در جهان در چین سده هفتم میلادی تا سال ۱۸۰۰ م. کمتر از بیست کشور اسکناس منتشر می‌کردند که می‌توان به کشورهایی مانند: سوئد (۱۶۶۱)، بریتانیا (۱۶۹۴)، فرانسه (۱۷۰۱)، دانمارک (۱۷۱۳)، اتریش (۱۷۵۹)، روسیه (۱۷۶۹)، برزیل (۱۷۷۱)، ایسلند (۱۷۷۸)، هلند (۱۷۹۴) و پرتقال (۱۷۹۷) اشاره نمود. از این زمان به بعد کشورها، یکی پس از دیگری از اسکناس (پول کاغذی) برای داد و ستد استفاده کردند. تا جایی که پس از گذشت کمتر از نیم قرن، اسکناس به عنوان کالایی باارزش در چرخه اقتصادی کشورها جای گرفت.

براساس قرائن موجود، اولین اسکناس ایران روز شنبه نوزدهم شوال ۶۹۳ ه.ق./۱۲۹۴ م.، در شهر تبریز منتشر شد. این اسکناس قطعه کاغذی بود به شکل مربع مستطیل که در بالای دو طرف آن عبارت‌های "لا اله الا الله" و "محمد رسول الله" چاپ شده بود. در زیر این عبارت‌ها، نام و عنوان پادشاه که به شکل ختائی رسم شده، به چشم می‌خورد. در وسط اسکناس، دایره‌ای چاپ کرده بودند که در آن ارزش اسمی اسکناس از نیم درهم تا ده درهم قید شده بود (وصاف، ۱۳۴۶: ۱۶۶). این اسکناس در زمان پادشاهی کیخاتون مغول چاپ شد. کیخاتون برادر ارغون خان از پادشاهان مغول نژاد از خاندان چنگیز و مردی زن‌باره و خوش‌گذران بود. وزیر او صدر جهان زنجانی نیز مردی بود دست و دل باز، بخشش‌های بیجای این دو، سبب خالی‌شدن خزانه دولت شد. کار به جایی رسید که برای هزینه آشپزخانه شاهی به درهم و دینار یا تومان دسترسی نداشتند. برای چاره این کار چنین اندیشیدند که

تصویر ۱. چائو[۸] (نخستین پول کاغذی)، ۱۳۶۸م. (موزه پول)



تصویر ۲. نخستین پول کاغذی استکهلم سوئد، ۱۶۶۶
(Cuhaj، 2008: 1111)

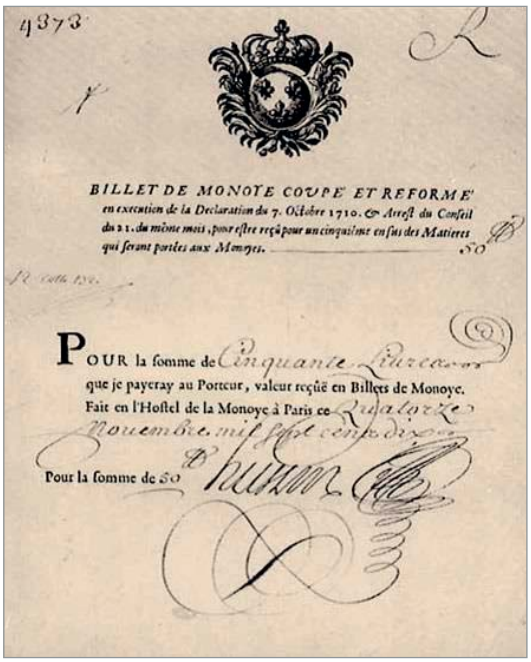
مانند چین به جای زر و سیم پول کاغذی که چاو خوانده می‌شد، رواج دهند. کیخاتون، فرمانی صادر کرد که از آن روز دیگر داد و ستد با مسکوک زر و سیم باز داشته شود. مردم باید زر و سیم خود را تحویل خزانه دهند و در قبال آن پول کاغذی یا چاو دریافت کنند. این دستور موجب ناراحتی مردم و برپاشدن آشوب در کشور گردید و پس از گذشت سه روز، کیخاتون مجبور به لغو این فرمان شد. بدین ترتیب، انتشار اولین اسکناس در ایران بدون هیچ تداومی متوقف شد. تاکنون نمونه‌ای از این اسکناس در هیچ‌یک از موزه‌های جهان و ایران و همچنین مجموعه‌های خصوصی یافت نشده است (فضل‌الله، ۱۳۶۲، ج ۲: ۸۳۵). پس از آن، در ایران از سکهٔ طلا یا نقره و ... برای خرید و فروش استفاده می‌شد تا اینکه در دوران ناصرالدین شاه، اولین پول کاغذی منتشر شد. می‌توان تاریخ انتشار اسکناس را به صورت متعارف در روابط

بانک و بانک‌داری کشور ایران در سه دوره بخش‌بندی کرد:
۱. بانک شاهی (۱۲۶۹ تا ۱۳۰۷ ه.ش.)،
۲. بانک ملی (۱۳۰۷ تا ۱۳۳۹ه.ش.)،
۳. بانک مرکزی (۱۳۳۹تا کنون).

پیدایش تصویر روی اسکناس

از زمان انتشار اولین اسکناس در کشور چین تاکنون حدود ۱۱۸۹ سال می‌گذرد. از همان ابتدای نشر اسکناس در جهان، چین از نقوش گیاهی (ختائی) و نقش اژدها برای تزئین اسکناس‌های خود بهره برد. این نقوش در حاشیه اسکناس‌ها چاپ می‌شد. به گونه‌ای که این اسکناس‌ها یادآور طومارهای چینی هستند. پس از متداول‌شدن چاپ و نشر اسکناس در غرب و اروپا، بهره‌گیری از نقوش برای مصورکردن اسکناس‌ها نیز رایج شد. در ابتدای کار از نقوش گیاهی استفاده می‌شد، پس از گذشت اندک زمانی آرم و نشان پادشاهی هر کشور کاربرد داشت (تصویرهای ۳-۵) تا اینکه فرانسه پس از گذشت ۷۵سال از

تصویر ۳. نقوش گیاهی بر روی اسکناس، دانمارک،۱۷۸۴م.
(Cuhaj, 2008: 430)



تصویر ۴. نقوش گیاهی روی اسکناس، دانمارک، ۱۰-۱۷۰۱م.
(Cuhaj، 2008: 496)

چاپ و نشر اسکناس، از نماد و اسطوره برای تزئین اسکناس سود برد. این نقش، تصویر زنی نشسته را نشان می‌داد که در دستش نماد عدالت قرار داشت (تصویر ۶). در سال ۱۷۹۹م. پرتقال از نقوش در سطح گسترده‌ای استفاده کرد؛ شش تصویر متفاوت از مزارع کشاورزی به طور هم‌زمان در کادرهای بیضی شکل در بالای اسکناس جای داد (تصویر ۷).

از اوایل دهه ۱۸۴۰م.، کشورها یکی پس از دیگری به چاپ اسکناس اقدام کردند. بیشتر آن‌ها از همان ابتدا، پول‌های کاغذی خود را مصور چاپ کردند به‌گونه‌ای که نقاشی و عکس از دهه ۱۸۷۰ م. به بعد جزء جدانشدنی اسکناس‌ها گردیدند.

پیدایش تصویر بزرگان روی اسکناس

سنت چهره‌نگاری را ابتدا می‌توان در هنر مصر جستجو کرد. تصویر فراعنه نخستین‌بار روی دیواره‌های مقبره‌ها نمایان شد. پس از آن، فراعنه در هیبت مجسمه‌ها و برجسته‌نگاری‌ها ظاهر گردیدند. در گذشته‌های بسیار دور حجاران، نقاشان و سایر هنرمندان در عرصه هنرهای تجسمی در زمینه‌های شبیه‌سازی و ترسیم دقیق صورت و پیکره‌سازی تلاش می‌کردند. توجه نقاشان دوره کلاسیک به اهمیت چهره جدی شد. کم‌کم به نقاشی چهره به عنوان یکی از شاخه‌های اصلی در آثار نقاشان توجه شد. از همان ابتدای تاریخ چهره‌نگاری (احتمالاً در مصر باستان)، تک‌چهره‌نگاری مخصوص شاهان و افراد متمول بود. چهرهٔ شاهان، به عنوان پرتره و چهره رسمی، افزون‌بر سطح تابلوهای نقاشی روی مدال‌ها، سکه‌ها، اسکناس‌ها و اشیای کاربردی همچون طلا و جواهرات جای گرفت. نزدیک به یک قرن پس از چاپ اولین اسکناس در اروپا، فرانسه برای نخستین‌بار تصویر شاه کشورش را روی اسکناس چاپ کرد. لویی شانزدهم[۹] اولین پادشاه در طول تاریخ است که پرتره‌اش به عنوان شخص اول مملکتی روی اسکناس منتشر شد. پرتره نیم‌رخ این پادشاه از سال ۱۷۸۹م. به مدت چهار سال زینت‌بخش اسکناس‌های فرانسه گردید. پرتره وی روی چهار اسکناس باارزش و دارای شماره سری متفاوت بین سال‌های ۱۷۸۹ تا ۱۷۹۲م. نقش بست

تصویر ۵. آرم و نشان پادشاهی روی اسکناس، فرانسه، ۹۲-۱۷۶۲ م.
(Cuhaj، 2008: 437)

(تصویر ۸). از ابتدای چاپ اسکناس در چین (قرن هفتم میلادی) تا اختراع عکاسی در فرانسه (۱۸۳۹م.)، تنها چهار پرتره از شاهان روی اسکناس‌ها نقش بست. شاه فرانسه؛ پرتره لویی شانزدهم (۱۷۸۹م.)، شاه پروتوریکو؛[۱۰] فردیناند[۱۱] (۱۸۱۹م.)، شاه ایرلند؛ ویلیام[۱۲] (۱۸۳۵م.) و شاه تگزاس[۱۳] (۱۸۳۸ م.)، (تصویرهای ۹-۱۱). از این پرتره‌ها در زمان حکومت و پادشاهی شاهان، روی اسکناس استفاده شد و اغلب، پرتره‌های نیم‌تنه‌ای هستند که در سمت چپ، راست و وسط اسکناس جای گرفته‌اند.[۱۴]

پرتره بزرگان روی اسکناس‌های ایران

عکاسی، در دوران قاجار وارد ایران شد و در زمان ناصرالدین شاه گسترش فراوان یافت. از میان مجموعه عکس‌های ناصرالدین شاه، پرتره‌های رسمی وی در لباس رسمی و پُزدهی دقیق به رسم عکاسان آن دوران، زینت‌بخش کاخ‌های سلطنتی، منزل رجال و نزدیکان وی بود. به تقلید از تشریفات اروپایی، اعطای این عکس‌ها به رجال داخلی و خارجی جزء امتیازات به شمار می‌آمد. دیری نپایید که از این عکس‌ها روی تمبرها، اسکناس‌ها، کاشی‌کاری و اشیا به کار رفت. این پرتره‌ها کاربردهای دیگری همانند چاپ روی سربرگ سلطنتی، تزئین جعبه قلم‌دان، چاپ اسکناس، تمبر و سر سکه نیز می‌یافت (سلماسی، ۱۳۸۳: ۲۲۲و ۲۲۳). در این بین، اسکناس به عنوان سندی ملی و اوراق بهادار و معیاری برای سنجش نیروی اقتصادی و مالی یک کشور، تحت تأثیر عکاسی قرار گرفت. علاقه ناصرالدین شاه به عکس و عکاسی سبب شد تا این فن چهل سال زودتر نسبت به اسکناس، وارد ایران شود.

اسکناس نزدیک به یک قرن بعد از متداول‌شدنش در جهان، پس از بازگشت ناصرالدین شاه از سفر سوم (۱۲۶۸ه.ش/۱۸۸۹.م)، سال ۱۲۶۹ه.ش./۱۸۹۰م. به ایران وارد شد (نوین فرح‌بخش، ۱۳۶۳: ۳). از همان ابتدای نشر اسکناس در ایران (۱۲۶۹ه.ش./۱۸۹۰م.)، طراحی و کلیشه‌سازی از روی عکس صورت گرفت. بانک جدید

تصویر ۶. نماد و نشانه روی اسکناس، فرانسه،۱۷۷۶م.،
(Cuhaj، 2008: 497)

تصویر ۸. تصویر لویی شانزدهم روی اسکناس، فرانسه،۱۷۸۹م.
(Cuhaj، 2008: 497)

تصویر ۱۰. تصویر ویلیام دوم روی اسکناس، ایرلند، ۱۸۳۵م.
(Cuhaj، 2008: 743)

تصویر ۷. تصویر مزارع کشاورزی روی اسکناس، پرتقال، ۱۷۹۹م.
(Cuhaj، 2008: 984)

تصویر ۹. تصویر شاه فردیناند روی اسکناس، پروتوریکو،۱۸۱۹م.
(Cuhaj، 2008: 1000)

تصویر ۱۱. تصویر شاه تگزاس روی اسکناس، تگزاس، ۱۸۳۷م.
(Cuhaj، 2008: 1138)

شرق، نخستین بانکی است که به سال ۱۲۶۸ه.ش. /۱۸۸۹م. فعالیت خود را در ایران ازسر گرفت. پس از آن در تهران، مشهد، اصفهان، شیراز و رشت اقدام به گشایش شعبه کرد. ایرانی‌ها در این زمان برای نخستین‌بار با بانک‌داری نوین آشنا شدند. بانک جدید شرق، مدت یک سال به فعالیت خود ادامه داد که طی این زمان، هیچ اسکناسی را منتشر نکرد. یک سال بعد در بهار ۱۲۶۹ه.ش./۱۸۹۰م.، *بارون جولیوس دورویتر*[۱۵] امتیاز تأسیس بانک شاهی و حق انحصاری چاپ اسکناس را از ناصرالدین شاه گرفت. اولین اسکناس تاریخ ایران زمان ناصرالدین شاه قاجار در انگلستان طراحی و کلیشه‌سازی شد. نخستین سری اسکناس‌های بانک شاهی را مؤسسه برادبوری ویلکینسون[۱۶] در سال ۱۲۶۹ه.ش./۱۸۹۰م. چاپ کرد. این اسکناس‌ها کاملاً شبیه اسکناس‌های امروزی بودند و به ارزش سری ۱، ۲، ۳، ۵، ۱۰، ۲۰، ۵۰، ۱۰۰، ۵۰۰ و ۱۰۰۰ تومانی (تصویرهای ۱۲ و ۱۴). اسکناس‌های یادشده، ابتدا در شهرهای آبادان، بوشهر، شیراز، رشت، اصفهان، کرمانشاه، کرمان، بصره، تبریز و تهران رایج شدند. در بالای آن‌ها عبارت "فقط در .... ادا شود" نوشته شده بود تا در دیگر شهرها از آن‌ها استفاده نشود. بنابر مطالعه حاضر، این اسکناس، نخستین اسکناس رسمی کشوری آسیایی است که عکس پادشاه را روی خود دارد. پس از آن، کشورهایی مانند چین، ژاپن و هند به ترتیب در سال‌های ۱۸۹۶، ۱۸۸۹ و ۱۹۱۷م. عکس پادشاه و رئیس جمهور خود را روی اسکناس کشورهای خود چاپ کردند. پذیرش اولین اسکناس به کندی صورت گرفت آن‌گونه که، در دهه اول چاپ اسکناس‌های ناصرالدین شاه تنها دویست برگ به گردش درآمد. سری دوم اسکناس‌های این بانک را سال ۱۳۰۴ه.ش./۱۹۲۵م. را مؤسسه برادبوری ویلکینسون چاپ کرد. اسکناس‌های دوران قاجاریه تا سال ۱۳۱۲ه.ش. در گردش بودند تااینکه با روی کار آمدن رضا شاه پهلوی تصویری متفاوت روی اسکناس‌ها نقش بست (شرقی، ۱۳۸۹: ۳۸ و ۳۹).

فرمانفرمای هندوستان، *جی. ان. کِرزُن*[۱۷] انگلیسی، درباره اسکناس‌های اولیه بانک شاهنشاهی، چنین می‌نویسد: «مدت‌ها صرف انتخاب نقش زیبایی شد. تا اینکه در سال ۱۲۶۹ه.ش./۱۸۹۰م. اسکناس‌های جدید بانک با یک سر لوحه پارسی با علامت شیر و خورشید در یک طرف و یک سر لوحه انگلیسی با تصویری از چهره شاه در طرف دیگر با نوشتن ارزش اسکناس از یک تا هزار تومان منتشر گردید» (شهبازی فراهانی، ۱۳۸۰: ۲۹). اسکناس‌های دوران قاجاریه تا بیستم آبان ۱۳۱۲ه.ش./۱۹۳۳م. در جریان بودند. پس از این تاریخ، اسکناس‌های ناصرالدین شاه به طور کامل از جریان خارج شدند.

در دوران قاجار محور اصلی تزئین و طراحی اسکناس‌ها استفاده از تصویر شخص اول مملکت، سپس نقوش گیاهی، شیوه نگارش (خط ثلث) و نماد شیر و خورشید بود. تصویر ناصرالدین شاه به عنوان نخستین شخص مهم جامعه مدت ۳۵ سال روی اسکناس‌ها نقش بست. جالب اینکه در این مدت هیچ عکس و تصویری از مظفرالدین شاه، محمدعلی شاه و احمد شاه قاجار روی اسکناس‌ها چاپ نشد. همچنین در این دوران، تنها دو سری اسکناس منتشر شد.

از ابتدای چاپ اسکناس تا اختراع عکاسی، حدود بیست کشور اسکناس منتشر می‌کردند. در این بین، تنها چهار کشور پرتره شاهان خود را روی اسکناس به چاپ رساندند. از ابتدای اختراع عکاسی تا پایان سال ۱۹۰۰م. حدود صد کشور چاپ اسکناس را در چرخه اقتصاد کشور خود جای دادند. کمتر از سی کشور، عکس را مبنایی برای طراحی و کلیشه‌سازی اسکناس قرار دادند. ایران جزء نخستین کشورهای آسیایی است که عکس پادشاه خود را روی اسکناس‌ها به کار برد. کشورهای دیگر یکی پس از دیگری پرتره شاهان، رئیس‌جمهوران، سیاست‌مداران، سناتوران و قهرمانان خود را روی سطح اسکناس جای دادند. پس از پایان دهه ۱۸۶۰م.، استفاده از عکس و عکاسی در طراحی و چاپ اسکناس امری عادی و در عین حال ضروری به شمار می‌رفت. اسکناس با عکاسی تبدیل به رسانه‌ای جمعی ولی از نوع بهادار شد؛ رسانه‌ای جمعی که روی آن‌ها تصاویر بناهای تاریخی، شخصیت‌های مشهور و .... یک کشور نقش بسته است. درواقع، اسکناس‌ها تبدیل به نماد و مشخصه یک کشور گردیدند که ملت‌های مختلف به وسیله آن‌ها خود را به جهانیان معرفی می‌نمودند.

در طی سال‌ها، نشر اسکناس در دوران قاجار تنها دو عکس از ناصرالدین شاه بود که روی اسکناس‌ها جای گرفت.

تصویر ۱۲. نخستین اسکناس ایران، ۱۸۹۰/۱۲۶۹ (موزه پول)

این عکس‌ها را عبدالله میرزای قاجار *ویلیام دوونی*[۱۸] و *دانیل دوونی*[۱۹] گرفته بودند.

عبدالله میرزای قاجار در زیر یکی از عکس‌ها با دست‌خط خود نوشته است: «تمثال بی‌مثال اعلی‌حضرت شهریاری روح العالمین فداه عکس از روی حکاکی لندن که به اهتمام جناب اشرف پرنس میرزا ملکم خان انجام یافته در دارالخلافه ناصری. خانزاد عبدالله قاجار در مدرسه مبارکه دارالفنون چاپ‌خانه جدید مخصوص تمام اعمال عکاسی که منطبق در روی سنگ و بلور فلزی می‌شود از قبل فتولیتوگرافی فتوتی بی‌رنگ اگرافی و غیره» (تصویر ۱۳).

مشخصات اسکناس دوره قاجار

روی آن تصویر ناصرالدین شاه با لباس رسمی در سمت راست، علامت شیر و خورشید در دایره در سمت چپ، تزئینات با نقوش گیاهی و نوشته‌هایی با خط ثلث در وسط، پشت اسکناس علامت شیر خورشید در دایره در وسط اسکناس و ارزش سری به شکل لاتین.

ناصرالدین شاه، طی زمان پادشاهی خود در ایران سه سفر به اروپا داشت. در این سفرها عکس‌های بسیاری از وی و اطرافیانش توسط عکاس مخصوص دربار ایران گرفته شد. در این بین، شاه ایران به هر شهر و کشوری که سفر می‌کرد، سری به عکاس‌خانه‌های مخصوص دربار آن کشور می‌زد تا از وی عکسی گرفته شود و این عکس‌ها را به عنوان سوغاتی از فرنگ به ایران بیاورد. عکاسان مخصوص دربار روسیه، اتریش، لندن و ...، عکس‌های زیادی از وی گرفته‌اند. ناصرالدین شاه در نوشته‌های خود «خاطرات ناصرالدین شاه» در سفر اول، دوم و سوم به عکاسی‌شدن توسط عکاسان خارجی اشاره می‌نماید. در این بین، نظر به یادداشت‌های وی در سفرهایش درباره عکاسی‌شدن توسط عکاسانی مانند *لویتسکی*؛[۲۰] عکاس روسی (۱۲۹۰ه.ق.)، *نادار*؛[۲۱] عکاس معروف فرانسوی (۱۲۹۰ه.ق.) و *پل نادار*[۲۲] (۱۳۰۶ه.ق.) سخن می‌راند (ناصرالدین شاه، ۱۳۶۹: ۳۹-۱۴۲). همچنین شاه ایران در جایی دیگر، از عکاسی‌شدن در انگلستان، لهستان و نروژ نیز یاد می‌کند (ناصر الدین‌شاه، ۱۳۷۷: ۵۹-۲۲۳). افراد نام‌برده، عکاسان مشهور آن دوران‌اند که ناصرالدین شاه افتخار عکاسی‌شدنش را نصیب آن‌ها کرده است. نمونه عکسی که از شاه قاجار روی اسکناس‌های این دوران چاپ شده است، مربوط به آخرین سفرش به فرنگ است. زیر این عکس شرح مختصری بدین قرار آورده شده است: این عکس را سال ۱۳۰۶ه.ق. عکاس مخصوص ملکه ویکتوریا انگلستان گرفته است. عکاسان مخصوص ملکه ویکتوریا در آن زمان ویلیام و دانیل دوونی می‌باشند. سه عکس دیگر از ناصرالدین شاه با مشخصاتی که بیان شد، در کتابخانه دانشگاه تهران موجود است. این عکس‌ها به صورت کارت ویزیت چاپ شده‌اند که زیر آن‌ها نام ویلیام و دانیل دوونی نوشته شده است.

سه عکس دیگر از ناصرالدین شاه با مشخصاتی که بیان شد، در کتابخانه دانشگاه تهران موجود است. این عکس‌ها به صورت کارت ویزیت چاپ شده‌اند که زیر آن‌ها نام ویلیام و دانیل دوونی نوشته شده است.

مشخصات اسکناس یادشده بدین قرار است:

روی اسکناس تصویر ناصرالدین شاه در سمت راست همراه با کتیبه خط ثلث، پشت اسکناس در وسط تصویر ارزش سری

تصویر ۱۳. تصویر عکسی ناصرالدین شاه روی اسکناس، عکاس عبدالله میرزای قاجار (روح‌الامینی طرقی، ۱۳۸۰: ۲۱۱)

تصویر ۱۴. دومین اسکناس ایران، ۱۲۶۹ هـ‌ق./۱۸۸۹م. (موزه پول)

اسکناس با حروف لاتین. سری دوم اسکناس‌ها، سال ۱۳۰۴ ه.ش. با علامت شیر و خورشید همراه با شمشیر و دو تصویر یادشده (۱۳ و ۱۵) روی قطعات ۱، ۲، ۳، ۵، ۱۰، ۲۰، ۵۰ و ۱۰۰ تومانی، به دست واترلو و پسر با مسئولیت محدود[۲۳] و بقیه توسط مؤسسه برادبوری ویلکینسون چاپ شد.

طی سال‌ها انتشار اسکناس در دوران قاجار تنها دو تصویرِ عکسی زینت‌بخش اسکناس‌های این دوران بوده است که آن‌ها را دو عکاس: عبدالله میرزای قاجار و ویلیام و دانیل دوونی تهیه کرده‌اند.

عبدالله میرزای قاجار

حدود سال ۱۲۶۶ه.ق. متولد شد. پس از انجام تحصیلات مقدماتی وارد مدرسه دارالفنون می‌شود تا در رشته عکاسی تحصیل کند. سپس در عکاس‌خانه دارالفنون مشغول به کار شد. سال ۱۲۹۵ه.ق. با کمک معیرالممالک به فرنگ می‌رود تا در آنجا به تحصیل در زمینه عکاسی ادامه دهد. نخست، مدت یک سال و نیم در پاریس عمل عکاسی و رتوش عکس را فرا می‌گیرد. بعد از آن، به وین در اتریش می‌رود تا فوت و فن عکاسی را یاد گیرد. در آنجا ابتدا، به مدت شش ماه به کار عکس‌برداری از روی عکس مشغول می‌شود و پس از آن، عمل فتولیتوگرافی را طی یک سال فرا می‌گیرد. درادامه، یک سال هم کار فتوتی‌پی[۲۴] انجام می‌دهد و عمل زنگ اگرافی[۲۵] و تهیه صحفه گالوانوپلاستیک[۲۶] را نیز آموخت. نخستین عکس‌برداری عبدالله میرزای قاجار به عنوان عکاس دربار، پس از بازگشت از اروپا در سال ۱۳۰۰ه.ق./۱۸۸۳م. انجام گرفته است. وی در طول ۲۶ سال عکاسی حرفه‌ای خویش در ایران، عکس‌های زیادی از شاگردان دارالفنون با اونیفورم، عکس‌های خصوصی از رجال مملکتی و درباری، نواحی ایران مانند خراسان، استرآباد، ری، قم، تبریز، کرمانشاه، گرگان، آثار تخت‌جمشید و ... گرفته است (ذکاء، ۱۳۷۶: ۹۸ - ۱۰۸). بیشتر آثار این عکاس قاجاری، دارای عنوان است. وی هیچ عکسی را بدون توضیح رها نکرده و نام و نشان عکاس‌خانه خود را هم زیر یا پشت عکس‌ها ثبت کرده و در کنار آن‌ها نام مناظر، رجال و حتی مناصب‌شان را مشخص نموده است. همچنین، درباره بناهای عکاسی‌شده توضیحاتی مختصر ارائه داده است (حقیقی، ۱۳۷۹: ۱۳۵). همان‌گونه که پیش‌تر بیان شد، عبدالله میرزای قاجار نام خود را پائین عکس ناصرالدین شاه که روی اولین اسکناس قاجاری نقش بسته، آورده است. در آنجا خود را باعنوان "خانزاد عبدالله" معرفی می‌نماید و توضیحات کوتاهی هم درباره عکس گرفته‌شده می‌دهد. وی بنابر روایت یحیی *ذکاء*، سال۱۳۲۶ه.ق./۱۹۰۸م. (ذکاء، ۱۳۷۶: ۱۰۸) و همچنین طبق پژوهش *عاطفه حقیقی*، به سال۱۳۳۱ه.ق./۱۹۱۳م. چشم از جهان فروبسته است (حقیقی، ۱۳۷۹: ۱۳۵).

ویلیام و دانیل دوونی

سال ۱۸۲۹م. در جنوب شیلز[۲۷] انگلستان متولد شد. وی در ابتدا به نجاری روی می‌آورد. پس از آن، کسب و کاری در زمینه عکاسی راه می‌اندازد. ویلیام همراه برادرش دانیل (۱۸۸۱-۱۸۳۱م.)، اولین استودیو عکاسی‌شان را سال ۱۸۵۵م. در جنوب شیلز راه‌اندازی می‌کنند. پس از گذشت مدتی، موفقیت‌های بسیاری در زمینه عکس و عکاسی پیدا می‌کنند تا آنجا که، دو شعبه دیگر نیز در شهرهای بلیت[۲۸] و مورپیت[۲۹] باز می‌کنند. ملکه ویکتوریا در سال ۱۸۶۲م.، به ویلیام دوونی مأموریت می‌دهد تا فاجعه زغال سنگ هارتلی کولر[۳۰] را با عکس به نمایش بگذارد. این نخستین همکاری دوونی با خانواده سلطنتی است. اولین عکس ویلیام از خانواده سلطنتی در ۱۸۶۵م. از *پرنس ولز*[۳۱] به نمایش گذاشته می‌شود. پس از آن، دوونی به لندن می‌آید و همراه برادرش دانیل، یک استودیو عکاسی در خیابان الدن[۳۲] راه‌اندازی می‌کنند. آن‌ها پس از عکاسی از ملکه ویکتوریا بین خانواده سلطنتی بسیار مشهور می‌شوند به‌گونه‌ای که بازیگران، موسیقی‌دانان، نویسندگان و سیاست‌مداران، دوونی را در استودیو عکاسی‌اش ملاقات می‌کردند. ویلیام و دانیل از سال ۱۸۶۰م. تا ۱۹۱۰م.، عکاس استودیو ویکتوریا در لندن بودند. دانیل، سال ۱۸۸۱م. در گذشت ولی پس از او ویلیام به فعالیت خود تا سال ۱۹۱۰م. در خانواده سلطنتی ادامه داد. آن دو، عکس‌های بسیاری از شخصیت‌های حکومتی، سرمایه‌داران، مهمانان ملکه ویکتوریا و ... گرفته‌اند. سال ۱۹۱۵ م. نیز، ویلیام دوونی چشم از جهان فرو بست (Hannavy, 2008: 1365-1366).

تصویر ۱۵. تصویر عکسی ناصرالدین شاه روی اسکناس، ویلیام و دانیل دوونی (مؤسسه مطالعات تاریخ معاصر ایران)

نتیجه‌گیری

با ابداع عکاسی، استفاده از تصویر عکسیِ پادشاهان برای تزئین اسکناس متداول شد. تا پیش از اختراع عکس و عکاسی برای مصورشدن اسکناس‌ها از نقاشی و مجسمه‌ها استفاده می‌شد. از ابتدای چاپ اسکناس، ۱۶۶۱ م. تا ۱۸۴۰م.، تنها چهار کشور تصویر شاه کشورشان را روی اسکناس منتشر کردند. لویی شانزدهم اولین پادشاهی بود که تصویرش در سال ۱۷۸۹م. روی اسکناس نقش بست. پس از اختراع عکاسی، تنوع نقوش به حدی بود که برای چاپ هر سری اسکناس تصاویر متفاوتی روی آن‌ها نقش می‌بست به‌گونه‌ای که سنت مصورکردن اسکناس‌ها با اختراع عکاسی گسترده‌تر شد و در طول کمتر از یک دهه، چند تصویر متفاوت از یک کشور روی اسکناس‌ها منتشر می‌شد. برای چاپ هر سری اسکناس یک تصویر متفاوت بر رو و پشت اسکناس‌ها جای گرفت. افزون‌بر این‌ها، تصویرهایی از چهره شاهان، رئیس‌جمهوران، سیاست‌مداران و قهرمانان نیز روی اسکناس‌ها منتشر شد.

از همان ابتدای چاپ اسکناس در ایران (۱۲۶۹ه.ش./۱۸۹۰م.)، از عکس برای مصورکردن اسکناس استفاده شد و عکاسی چهره‌نگاری، به خدمت صنعت چاپ اسکناس درآمد. پرتره‌های رسمی شاه قاجار علاوه‌بر آلبوم‌ها و دیوار کاخ‌های سلطنتی، زینت‌بخش اسکناس‌ها نیز گردید. ناصرالدین شاه اولین و آخرین شاه قاجار بود که تصویرِ عکسی‌اش روی اسکناس‌ها منتشر شد. تصویر عکسی ناصرالدین شاه به عنوان شخص اول کشور، مدت ۳۵ سال روی اسکناس‌ها نقش بست آن‌چنان که طی این مدت، هیچ عکس و تصویری از مظفرالدین شاه، محمدعلی شاه و احمد شاه روی اسکناس‌ها چاپ نشد. ۲۳ سری اسکناس در دوران قاجار منتشر شد و تنها دو تصویر عکسی از ناصرالدین شاه روی اسکناس جای گرفت. درباره عکاسان این دوران باید یادآوری کرد که عکاسان ایرانی و خارجی به یک نسبت در تزئین اسکناس‌های قاجاریه نقش داشتند. در این میان، عبدالله میرزای قاجار و ویلیام و دانیل دوونی عکاسان اسکناس‌های دوره قاجار بودند.

سپاس‌گزاری

درپایان بسزاست تشکر خود را از همکاری و مساعدت مسئولین محترم بانک مرکزی جمهوری اسلامی ایران در راستای گردآوری اطلاعات پژوهش، اعلام داریم.

پی‌نوشت

1. Peter Symes

۲. Xenophon (فیلسوف و مورخ یونانی، ۴۳۰ - ۳۴۵ ق.م.)

۳. Herodotus (مورخ یونانی، ۴۸۴- ۴۲۵ ق.م.)

۴. سرزمین و کشوری در غرب آناتولی؛ پایتخت لیدی سارد نام داشت و آخرین پادشاه آن کرزوس بود. کرزوس در نبرد با کورش شکست خورد و منجر به سقوط کشور لیدی شد.

5. Sui (589-618)
6. Palmstruch
7. Assignat
8. Tchao
9. King Louis IV(1793-1754)
10. Puerto Rico
11. King FerdinandVII (1833-1784)
12. King William IV (1837-1765)

۱۳. Texas؛ یکی از پنجاه ایالت آمریکا، دومین ایالت پرجمعیت و بزرگ این کشور پس از آلاسکا.

۱۴. تمامی مطالب بخش، پیدایش تصویر روی اسکناس با مشاهده و مقایسه تمام اسکناس‌های جهان برگرفته از کتاب «money Standard catalog of world paper» است.

15. Baron julios de Reuter
16. Bradbury Wilkinson Co
17. G.N.Curzon (1925–1859)
18. William. Downey
19. Daniel. Downey
20. Levitski (1889-1819)

۲۱. Nadar؛ نام مستعار گاسپار فلیکس تورناشون (۱۹۱۰-۱۸۲۰)

22. P. Nadar (پسر نادار عکاس)
23. Walterlow& Sons

۲۴. phototypie؛ چاپ عکس از روی عکس یا شیشه که از دور نما و اشخاص دور افتاده می‌شود. درحقیقت، این عمل تکمیل عمل فتولیتوگرافی است.

۲۵. zancographie؛ این عمل، مخصوص تصاویری است که برای حکاکی و نیازی به خطوط پرداز نداشته باشد.

۲۶. galvanoplastique؛ تهیه صحفه برای چاپ عکس.

27. Shields
28. Blyth
29. Morpeth

۳۰. HartlyColliery؛ این فاجعه بدین قرار است که انفجاری در یکی از معادن زغال سنگ شمال امبرلند انگلستان در ۱۶ ژانویه ۱۸۶۲ رخ می‌دهد که منجر به مرگ ۲۰۴ کارگر معدن می‌شود.

۳۱. Prince Wales؛ ادوارد هفتم، پادشاه انگلستان و قلمرو بریتانیا (۱۹۱۰– ۱۸۴۱).

32. Eldon

منابع و مآخذ

- آرشیو و بایگانی عکس‌های مؤسسه مطالعات تاریخ معاصر ایران.
- آقاخانی‌نژاد، سیمین (۱۳۹۲). **بررسی نقش عکاسی در روند تولید اسکناس‌های دوره پهلوی و جمهوری اسلامی ایران**، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد عکاسی، تهران: دانشگاه هنر.
- اصفهانیان، داوود (۱۳۵۷). چاو نخستین پول کاغذی، **بررسی‌های تاریخی**، (۷۷)، ۹۹-۱۰۶.
- پالمر، روزول (۱۳۴۹). **تاریخ جهان نو**، ترجمه ابوالقاسم طاهری، چاپ هفتم، تهران: امیرکبیر.
- حقیقی، عاطفه (۱۳۷۹). **بررسی و تحلیل زندگی و آثار عبدالله میرزای قاجار عکاس مخصوص**، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد عکاسی، تهران: دانشگاه هنر.
- ذکاء، یحیی (۱۳۷۶). **تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام در ایران**، چاپ سوم، تهران: علمی و فرهنگی.
- روابط عمومی و کتابخانه موزه پول استان تهران.
- ریووار، ژان (۱۳۶۹). **تاریخ بانک و بانکداری**، ترجمه شیرین هشترودی، چاپ اول، تهران: سازمان انتشارات و انقلاب اسلامی.
- روح‌الامینی طرقی، زهره (۱۳۸۰). **بررسی عکاسی پرتره در دوره قاجار**، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد عکاسی، تهران: دانشگاه هنر.
- سلامت، هوشنگ (۱۳۸۷). **جلوه عکس‌های دوره‌های ناصری و مظفری در نشریات شرف و شرافت**، پایان‌نامه کارشناسی ارشد عکاسی، تهران: دانشگاه هنر.
- سلماسی، کاتیا (۱۳۸۳). صورتی از تار گیسو، **بخارا**، (۳)، ۲۱۷ -۲۲۵.
- شهبازی فراهانی، داریوش (۱۳۸۰). **تاریخ سکه در دوران قاجاریه**، چاپ اول، تهران: پیکان.
- شرقی، علی(۱۳۸۹). تاریخ انتشار اسکناس در ایران، **دو ماهنامه خبر یزدا**، (۲۷)، ۳۷-۴۲.
- فضل‌الله، رشیدالدین (۱۳۶۲). **جامع التواریخ**، ج ۲، به کوشش بهمن کریمی، چاپ اول، تهران: اقبال.
- مارکوپولو (۱۳۵۰). **سفرنامه مارکوپولو**، ترجمه حبیب‌الله صحیحی، چاپ اول، تهران: بنگاه.
- ناصرالدین قاجار، شاه ایران (۱۳۶۹). **روزنامه خاطرات ناصرالدین شاه در سفر سوم فرنگستان**، به کوشش محمداسماعیل رضوانی و فاطمه قاضیها، چاپ دوم، تهران: سازمان اسناد ملی.

- ناصرالدین قاجار، شاه ایران (۱۳۷۷). **روزنامه خاطرات ناصرالدین شاه در سفر اول فرنگستان**، به کوشش فاطمه قاضیها، چاپ دوم، تهران: سازمان اسناد ملی.
- نوین فرح‌بخش، فریدون (۱۳۶۳). **راهنمای اسکناس‌های ایران**، چاپ اول، تهران: فرح‌بخش.
- واحد چاپ و نشر بانک مرکزی.
- وصاف، شهاب‌الدین (۱۳۴۶). **تاریخ وصاف**، چاپ اول، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

- Cuhaj, G. (2008). **Standard Catalogue of World Paper Money.** USA: Krause Publications.
- Seens, P. (2003). **The International Bank Note Society Journal,** The Portraits of Queen Elizabeth. Canada: seke shenasi.

دریافت مقاله: ۹۲/۹/۰۳
پذیرش مقاله: ۹۳/۷/۱۹

دوفصلنامه علمی- ترویجی پژوهش هنر
سال چهارم، شماره هشتم، پائیز و زمستان ۱۳۹۳

تحلیل ساختار طرح روایی در فیلم ملک سلیمان نبی*

اسماعیل صادقی جهانگیر صفری*** محمود آقاخانی بیژنی****

چکیده

در پژوهش حاضر، ساختار طرح روایی در فیلم "ملک سلیمان نبی" ساخته *شهریار بحرانی* به عنوان یکی از متون روایی ادبیات پایداری مبتنی‌بر نظریات *تودروف* و *گریماس* تحلیل می‌شود. بنابر آنچه بیان شد، سؤال پژوهش حاضر این است که چگونه می‌توان ساختار طرح روایی فیلم یادشده را با الگوهای این دو ساختارگرا، تودروف و گریماس، منطبق نمود. روش پژوهش به کار گرفته‌شده، توصیفی ـ تحلیلی است.

این فیلم براساس زمان خطی- روایی پیش می‌رود و کنش و واکنش‌های شخصیت اصلی، سلیمان، باعث شکل‌گیری حوادثی می‌گردد که یک سلسله را به‌وجود می‌آورد و پیرو آن، روایت درطول محور زمان گسترش می‌یابد. طبق الگوی تودروف، در فیلم ملک سلیمان نبی حرکت از وضعیت متعادل به نامتعادل و سپس بازگشت به تعادل و طبق الگوی گریماس، شناسنده؛ سلیمان، موضوع شناسایی؛ امتحان ملک سلیمان با اجنه توسط خداوند، گیرنده؛ سلیمان، فرستنده؛ خداوند، یاریگر؛ خدا، آبشالوم، آسف و ... و مخالف؛ سران یهود، اجنه، یازار و ... است. هم گزاره‌ها و هم زنجیره‌های روایی در این فیلم منطبق با الگوی گریماس است.

کلیدواژگان: ملک سلیمان نبی، ادبیات پایداری، روایت‌شناسی فیلم، نقد ساختارگرایی، تودروف، گریماس.

---

* مقاله پیش‌رو، برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد محمود آقاخانی بیژنی باعنوان "بررسی ساختاری طرح متون روایی ادبیات پایداری براساس نظریات تودروف و گریماس" به‌راهنمایی دکتر اسماعیل صادقی است.

** استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهرکرد.
*** دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهرکرد.
**** دانشجوی کارشناسی‌ارشد ادبیات مقاومت فارسی، دانشگاه شهرکرد. aghakhani46@yahoo.com

مقدمه

ساختارگرایی نظریه‌ای است که به شناخت، مطالعه و بررسی پدیده‌ها براساس قواعد و الگوهایی که ساختار بنیادی آن‌ها را به‌وجود آورده‌اند، می‌پردازد. این شیوه، رشته‌های علمی گوناگون و پدیده‌های موجود در آن‌ها را همچون مجموعه‌هایی متشکل از عناصر به هم پیوسته می‌داند. «ویژگی این روش در آن است که پژوهشگران، پدیده‌های مختلف علم خود را بطور مستقل و جداگانه از یکدیگر مورد مطالعه قرارنمی‌دهند بلکه همواره می‌کوشند هر پدیده را در ارتباط با مجموعه پدیده‌هایی که جزئی از آن‌ها است، بررسی‌کنند.» (بالایی و کویی‌پرس، ۱۳۶۶: ۲۶۷). درواقع ساختارگرایان همواره درپی یافتن ساختارهایی منسجم در سطح جهانی برای انواع مختلف روایت هستند به‌نحوی که قابلیت اعمال روی گونه‌های متفاوت روایی را داشته باشند.

طرح، یکی از اساسی‌ترین عناصر روایت و مهم‌ترین جزئی است که در تحلیل‌های ساختارگرایان در زمینهٔ انواع متون روایی بررسی‌می‌شود. با این پیش فرض، طرح اساس و پایهٔ روایت را به‌وجود می‌آورد؛ چونکه سببیت زمانی و روابط علی و معلولی میان وقایع همچون ریسمانی ناپیدا وقایع داستان را به هم پیوند می‌زند (مستور، ۱۳۸۷: ۱۴؛ داد، ۱۳۸۰: ۲۷۴).

هر فیلم معمولاً از دو جزء؛ داستان (فیلم‌نامه) و تکنیک‌های سینمایی (کارگردانی، تصویربرداری و ...) تشکیل‌می‌شود. داستان از عناصر اصلی فیلم به‌حساب می‌آید. هر داستان شامل عناصری چون طرح روایی، شخصیت و دیدگاه است و ازآنجاکه بن‌مایه اصلی فیلم را داستان ایجادمی‌کند پس این عناصر در فیلم نیز حضوری چشمگیر دارند. هر فیلم دست‌کم از عناصر مهمی چون طرح روایی و شخصیت (کنشگر) برخوردار است (مک‌کی، ۱۳۸۳: ۳۰). این دو عنصر نقش بسزایی در گسترش فیلم دارند که باعث ایجاد ساختاری منسجم در روایت فیلم می‌شوند.

بنابراین در پژوهش حاضر تلاش‌شده تا طرح روایی فیلم ملک سلیمان نبی[۱] ساخته شهریار بحرانی براساس نظریات ساختارگرایانی چون تزوتان تودورف[۲] و *آلجیرداس جولین* گریماس[۳] بررسی و تحلیل‌شود. از دلایل انتخاب دیدگاه‌ها و الگوهای این دو پژوهشگر برای بررسی و تحلیل، یکی این است که کارشان در ادامه کار *ولادیمیر پراپ*[۴] و کامل‌کنندهٔ پژوهش‌های وی در زمینه شکل‌شناسی طرح متون روایی است و دیگر، متناسب‌بودن دیدگاه‌های آن‌ها با ساختار روایی این فیلم است. چراکه هدف افرادی مانند تودروف، گریماس و دیگر ساختارگرایان این بود که به دستور زبان جهانی (الگوهای فراگیر) روایت دست‌یابند و یک نظام نحوی جهان‌شمول را برای بررسی روایت تدوین‌کنند (سلدن، ۱۳۷۸: ۱۰۸). ضمن اینکه الگوی گریماس به‌طرز چشم‌گیری در بیشتر متون روایی ازقبیل داستان، قصه و فیلم کارایی‌دارد (تولان، ۱۳۸۳: ۸۲). این فیلم به‌عنوان یک فیلم دنباله‌دار سینمایی، محصول ایران است که روایت مقطعی از زندگی حضرت سلیمان (ع) را به‌نمایش می‌گذارد و سال ۱۳۸۸ ه.ش. اولین بخش از بخش‌های سه‌گانه آن به روی پرده سینماهای ایران رفته‌است.

در این فیلم، خداوند با نشانه‌هایی به سلیمان نشان‌می‌دهد که باید از شرایط سختی برای رسیدن به یک جامعه آرمانی عبورکند. لیکن سلیمان برای به‌دست آوردن چنین حکومتی باید جهان اجنه و شیاطین را تحت سلطه خود درآورد. در این بین فتنه‌هایی در سه شهر اورشلیم[۵]، اریحا[۶] و زبولون[۷]، به‌نمایش درمی‌آیند. سلیمان به یاری خداوند از این مراحل دشوار گذرکرده، بر اجنه و شیاطین غلبه می‌کند و به هدفش دست می‌یابد.

داستان سباء، داستان تمدنی است که به‌سبب انحراف و فساد مردمش به‌وسیله سیل عَرِم نابود شد. در این داستان به سرنوشت حضرت سلیمان نبی نیز اشاره می‌شود که خداوند باد را مسخر سلیمان ساخت و برخی از دیوان را به فرمان وی درآورد. همچنین از مرگ سلیمان نیز یاد می‌شود که بر عصا تکیه‌داده، ایستاده‌بود تا اینکه خداوند جانش را گرفت (طباطبایی، ۱۳۶۶: ۵۵۶).

بنابر آنچه بیان‌شد، هدف پژوهش حاضر بررسی ساختاری داستان زندگی حضرت سلیمان یا فیلم‌نامه ملک سلیمان نبی نیست بلکه بررسی ساختاری طرح روایی فیلم ملک سلیمان نبی ساخته شهریار بحرانی براساس نظرات ساختارگرایانی همچون تودروف و گریماس است.

پرسش‌های قابل طرح در آن نیز بدین قرار است که آیا نظرات تودروف و گریماس برای خوانش فیلم ملک سلیمان نبی به‌کار می‌آیند، آیا ساختار طرح روایی این فیلم بر الگوهای این دو ساختارگرا منطبق است.

پیشینه پژوهش

مطالعات و پژوهش‌هایی که تاکنون درباره بررسی ساختارگرایانه متون روایی براساس نظرات تودروف و گریماس انجام گرفته‌است، بدین قرار است. *سیدحسین فاطمی و مریم دُرُپر* (۱۳۸۸) مقاله‌ای را باعنوان "بررسی ساز و کار شخصیت‌ها در خسرو و شیرین نظامی" نگاشته‌اند. *صادقی و* دیگران به‌ترتیب در سال‌های (۱۳۹۰ و ۱۳۹۱) پژوهش‌هایی باعنوان "بررسی ساختاری داستان رفتن کیکاووس به مازندران" و "تحلیل ساختاری طرح داستان غنایی یوسف و زلیخای جامی" را انجام‌داده‌اند. *مسعود فروزنده* (۱۳۸۷) نیز "تحلیل ساختاری داستان ورقه و گلشا عیوقی" به تألیف درآورده است. باوجود پژوهش‌های انجام‌شده درزمینه یاد شده، نگارندگان در این

تحقیق به تحلیل ساختاری طرح روایی این فیلم و نقش‌های کنشگر (شخصیت) آن براساس نظرات تودروف و گریماس می‌پردازند چراکه تاکنون دراین باره پژوهشی صورت نگرفته‌است. ازهمین رو پس از نگاهی گذرا به حوزه نقد ساختارگرایی، طرح روایی فیلم ملک سلیمان نبی تحلیل خواهد شد.

روش پژوهش

توصیفی- تحلیلی با رویکرد ساختارگرایی است. گردآوری اطلاعات آن هم به شیوه کتابخانه‌ای صورت پذیرفته‌است. نتایج این تحلیل مبتنی‌بر نظریات ساختارگرایانی چون تودروف و گریماس است. ملاک‌ها و عنصرهای آن هم ساختار روایی و تحلیل عناصر کنشگر است و درنهایت با تحلیل این عناصر به پرسش اصلی پاسخ‌داده خواهد شد.

نقد ساختارگرایی

در مطالعات ساختارگرایانه، داستان "نقل حوادث با تکیه بر موجبیت و روابط علت و معلول" (فورستر، ۱۳۸۴: ۴۲) و روند منطقی سلسله‌ای از رویدادهاست که در ذهن خواننده شکل می‌گیرد. طرح[۸]، فرم ادبی حوادث داستان و تمهیدات هنری است که می‌تواند نظم منطقی و روابط علی نداشته‌باشد. همچنین پرداختن به چرایی است که در ذهن خواننده شکل می‌گیرد و او را همراه شخصیت‌ها در بحران‌های متفاوتی قرارمی‌دهد. این چرایی با تکیه بر عقلانیت و ارزش‌ها بنامی‌شود و با تحلیل حوادث بسته به عوامل تشکیل‌دهنده آن‌ها (روابط علی و معلولی) که به موشکافی داستان می‌پردازند، شکل‌می‌گیرد. مهم‌ترین و ارزشمندترین اثر ادبی، تلفیقی از چگونگی (داستان) و چرایی (طرح یا روایت) است. به بیان دیگر "طرح عبارت از نقشه، نظم، الگو و نمایی از حوادث است." (یونسی، ۱۳۸۸: ۶۵). درواقع، طرح داستان به حوادث آن نظم منطقی می‌دهد. بنابر گفتهٔ هنری جیمز[۹] "زندگی همه تداخل و درهم ریختگی و آشوب است و هنر همه تمایز و بازشناسی و گزینش" (آلوت، ۱۳۶۸: ۱۱۹). بنا بر این طرح باعث‌می‌شود که خواننده با کنجکاوی و اشتیاق حوادث داستان را تعقیب کند و درپی کشف علت وقوع آن‌ها باشد.

ازآنجا که عرصه روایت از یک‌سو به اسطوره می‌رسد که کوتاه، ساده، همگانی و شفاهی است و ازسویی دیگر به رمان که پیچیده، طولانی و مکتوب است، عرصه‌ای بسیار عالی برای مطالعات ساختارگرایانه به‌شمار می‌رود. مطالعات صورت‌گرایان و ساختارگرایان در بررسی داستان، انقلابی پدیدآورد و درحقیقت، دانشی ادبی باعنوان روایت‌شناسی را بنیان‌نهاد (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱۴۳). در سال‌های اخیر، دامنهٔ فعالیت‌های دانش روایت‌شناسی گسترش‌یافته و از متون ادبی- داستانی فراتررفته، بررسی منظومه‌های روایی، متون تاریخی، مذهبی، فلسفی و فیلم نیز در حوزه مطالعات آن قرار داده‌شده و به حوزه‌های گسترده فرهنگ و مردم‌شناسی راه یافته‌است. بااین‌همه ساختارگرایان بر این باور بودند که ساختار تمامی داستان‌ها را می‌توان به ساختارهای روایتی اساسی و مشخصی تقلیل داد.

در زمان خطی- داستانی، زمان تأثیر زیادی بر شکل‌گیری ساختار داستان دارد زیرا با رخداد هر حادثه، حادثهٔ بعدی براساس روابط علت و معلول به‌وجود می‌آید و داستان برحسب زمان خطی- داستانی (گاهنامه‌ای- تقویمی)، پیش‌می‌رود که چگونگی تأثیرپذیری تنش از زمان را نشان‌می‌دهد. در این‌گونه داستان‌ها، حادثه‌ای رخ‌می‌دهد و آرامش اولیه دچار روند تغییر می‌شود. کنش یا واکنش‌هایی از طرف شخصیت اصلی یا دیگر شخصیت‌ها صورت‌می‌گیرد و در یک زنجیره علی و معلولی، حادثه بعدی را پدیدمی‌آورند. این درگیری‌ها به نحوی درادامه جریان داستان، به گره یا گره‌هایی تبدیل‌می‌شوند و به همین ترتیب درطول محور زمان، تنش‌ها (کنش‌ها و واکنش‌ها) اوج‌می‌گیرند و بحران شکل می‌گیرد. سپس در تداوم خطی ماجرا (زمان خطی- داستانی) همه کردارها و اندیشه‌های شخصیت‌ها (قهرمان و ضدقهرمان) در نقطه اوج داستان به همدیگر برخورد می‌کنند. این گره‌افکنی‌ها، همان میانه داستان را می‌سازند. درپایان، تمامی نیروهای شخصیتی و حادثه‌ای آزادمی‌شوند. گویا انفجاری رخ‌می‌دهد و سرانجام گره‌ها گشوده‌می‌شوند و نتیجه رقابت مشخص می‌شود (نایت، ۱۳۸۸: ۱۴۶). تمام متون روایی منطبق با زمان خطی- داستانی، براساس این روند به‌وجود می‌آیند که گاه با مرگ و گاه با پیروزی پایان می‌یابند. بدین معنی که در انتهای داستان نتیجه‌گیری قطعی وجود دارد. البته گاهی در متون روایی که طرحشان براساس زمان خطی گسترش می‌یابد، ممکن است نتیجه‌گیری قطعی وجود نداشته باشد.

خلاصه فیلم ملک سلیمان نبی

پس از وفات حضرت داوود (ع)، فرزند نه ساله وی سلیمان به نبوت برگزیده‌می‌شود و بر تخت حکومت تکیه می‌زند. سلیمان درطول سلطنت خود عدالت را بر ملک خویش حاکم می‌کند و حکومت دینی تشکیل می‌دهد. باوجود امنیت و برکت، خداوند اسباب امتحان او را فراهم‌می‌سازد. عوالم شیاطین و جنیان به عالم مادی نزدیک‌می‌شوند و جادوگر شهر با جادوی خود، شیاطین و اجنه را به شرارت‌کردن در دنیا دعوت می‌کند و شیاطین، افراد سست ایمان را به تسخیر خودشان درمی‌آورند. سلیمان برای برچیدن شرّ علیه لشکر شیاطین و مجانین مبارزه‌می‌کند و آنان را به کمک خداوند و یارانش شکست می‌دهد.

تحلیل ساختار روایت در فیلم براساس دیدگاه تودروف

نظریه تزوتان تودروف، یکی دیگر از روش‌های روایت‌شناسیِ مبتنی‌بر ساختارگرایی است. وی سه جنبه کلی متن روایت را به سه بخش: معنایی، نحوی و کلامی تقسیم می‌کند. از میان آن‌ها بخش نحوی را بیشتر در کانون مطالعات روایت‌شناسانه خویش قرار می‌دهد. «از نظر تودروف، گریماس و دیگران، روایت صرفاً مجموعه‌ای از امکانات زبانی است که به طریقی خاص براساس مجموعه‌ای از قواعد ساختاربندی دستوری یکجا جمع‌آمده‌اند.» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۵۹).

این اندیشمند ساختارگرا معتقد است «کلیه قواعد نحوی زبان در هیأتی روایتی بازگومی‌شوند. وی واحد کمینه روایت را "قضیه" (Proposition) می‌داند و پس از تأیید واحد کمینه (قضیه)، دو سطح عالی‌تر آرای خود را نیز توصیف‌می‌کند: سلسله (Sequence) و متن (Text). بنابر اعتقاد وی گروهی از قضایا، سلسله را به‌وجود می‌آورند و سلسله پایه‌ای از پنج قضیه تشکیل‌می‌شود که ناظر بر توصیف وضعیت معینی است که درهم ریخته و دوباره به شکلی تغییریافته، سامان گرفته‌است. لذا این پنج قضیه را می‌توان به شرح زیر مشخص کرد:

۱. تعادل؛ برای مثال صلح.
۲. قهر (۱)؛ دشمن هجوم می‌آورد.
۳. ازمیان رفتن تعادل، جنگ.
۴. قهر (۲)، دشمن شکست می‌خورد.
۵. تعادل (۲)؛ صلح و شرایط جدید.» (تودروف، ۱۳۸۲: ۷۳).

طبق نظریه تودروف، طرح روایی فیلم ملک سلیمان نبی از یک سلسله متوالی تشکیل شده است که در این بخش بررسی می‌شود.

- وضعیت متعادل اولیه

حدود سه هزار سال پیش، خداوند باردیگر یکی از بندگان صالح خود، سلیمان فرزند داوود نبی (ع) را به پیامبری برمی‌گزیند تا بنی‌اسرائیل را به سوی حق و عدالت دعوت و راهنمایی کند. نخست سلیمان (ع) تنهاست و سپس چند کودک به وی می‌پیوندند و شاهد صحبت‌کردن او با پرنده هستند. سلیمان با مردم دیدار می‌کند و به آن‌ها اجازه برداشت محصول را می‌دهد و آنان هم با خوشحالی می‌پذیرند (تصویر ۱).

در این فیلم، ابتدا وضعیت متعادل حاکم است. منظور از وضعیت متعادل این نیست که شخصیت‌ها زندگی و موقعیتی آرام دارند و به‌دور از هر نوع نگرانی زندگی می‌کنند بلکه زندگی شخصیت‌ها، صحنه درگیری‌ها و کشمکش‌ها است. بدین معنا که آبستن حادثه‌های گوناگونی است اما این کشمکش‌ها کاملاً مخفی‌اند و هرلحظه ممکن است با رخداد یک حادثه این وضعیت به‌تمامی دگرگون شود.

در فیلم نام‌برده، ابتدا مردم در آرامش زندگی می‌کنند اما برخی از آن‌ها از هوا و هوس‌های شیطانی پیروی می‌کنند. بنا براین وجود آبادانی و برپایی عدالت همیشه ثابت و ماندگار نبوده و نیست و درمعرض خطر قرار می‌گیرد. پس این وضعیت، حادثه‌ای را درون خود می‌پروراند.

- نقطه عطف اول؛ قهر ۱

سلیمان رویایی می‌بیند که در آن اسبی سفید تیزرو یک‌باره همراه اسب‌های دیگر از آتش بیرون می‌آیند و به مزارع رو می‌کنند و سپس سیاهی همه جا را فرامی‌گیرد. در همین حین خورشید غروب‌می‌کند و با درخواست سلیمان خورشید دوباره به آسمان بازمی‌گردد و اسب‌ها کنار برکه به چرا مشغول می‌شوند و سلیمان به اورشلیم برمی‌گردد (تصویر ۲).

نقطه عطف اول که باعث برهم خوردن تعادل اولیه (وضعیت پایدار) می‌شود و حادثه‌ای را به‌وجود می‌آورد، «نخستین حادثه‌ای است که در فیلم روی‌می‌دهد (حادثه محرک) و علت اولیه و اصلی تمام حوادث بعدی است.» (مک‌کی،۱۳۸۳: ۱۹ ؛ فیلد، ۱۳۸۸: ۳۳). تمام حوادث بعدی فیلم حول محور نقطه عطف اول شکل می‌گیرند. «این حادثه (عطف اول)، طرح فیلم را به جهت دیگر (خط سیر صعودی و پیشرفت حوادث) پرتاب می‌کند؛ یعنی خارج‌کردن آن از حالت متعادل اولیه و تبدیل‌کردن سکون به حرکت است و نیز مقدمه را به میانه ربط‌می‌دهد و حادثه بعدی را به‌وجود می‌آورد.» (صادقی و دیگران، ۱۳۹۱: ۱۱۳). رویایی که سلیمان نبی می‌بیند، بیانگر آن است که خداوند قصددارد تا ملکش را امتحان‌کند. براساس این امتحان ملک او با تجسم مادی اجنه و پی‌ریزی شرّ صورت می‌گیرد و سلیمان می‌بایست خطرات زیادی را پشت سر بگذارد تا به نتیجه برسد. هدف خداوند نشان‌دادن ضعف ملک سلیمان به اوست که مردمش از شیطان پیروی می‌کنند و بدین ترتیب، اسباب امتحان ملکش را فراهم‌می‌کند. بنابراین چنین حادثه‌ای در گسترش خود، حادثه‌ای دیگر را می‌آفریند. رویایی که سلیمان در معبد می‌بیند که خود آغازگاه حوادث بعدی است و حوادث بعدی یکی پس از دیگری به‌صورت زنجیروار پدید می‌آیند و فیلم گسترش‌می‌یابد. عنصرهای ۱ و ۲ (وضعیت متعادل اولیه و قهر ۱)، مقدمه فیلم را تشکیل می‌دهند (تصویر ۱۰). در مقدمه، هدفی برای شخصیت اصلی، سلیمان نبی، مشخص می‌گردد؛ پیروزی بر شرّ و این شخصیت برای دست‌یابی به آن، حوادثی را پشت سر می‌گذارد.

با شروع نقطه عطف اول و وقوع نخستین حادثه (حادثه محرک)، فیلم وارد میانه (وضعیت ناپایدار) می‌شود و اولین گره‌افکنی فیلم اتفاق‌می‌افتد. میانه، نقشی مهم و محوری در داستان دارد چراکه این قسمت داستان، حاوی تمامی نکات

اساسی طرح (ذکر حوادث، گره‌افکنی، هول و ولا، کشمکش‌ها و تقابل‌ها) و همه آن چیزهایی است که داستان را می‌سازند و شکل می‌دهند (یونسی، ۱۳۸۸: ۱۵۱). در وضعیت نامتعادل، شخصیت آزمایش می‌شود.

- وضعیت ناپایدار

در حادثه اول، باردیگر حضرت سلیمان در معبد رویایی دیگر می‌بیند که روحش از جسمش جدامی‌شود. این رویا ضعف ملکش را نشان‌می‌دهد که دربرابر ملک خداوند مانند جسدی بی‌روح است. سپس وحی بر او نازل می‌شود که بسیاری از مردمانش از شیطان پیروی می‌کنند. کشمکش در این حادثه از نوع عاطفی است (تصویر ۳).

چنین حادثه‌ای معلول حادثه پیشین؛ رویای سلیمان در مزرعه و علت حادثه پسین؛ دعوت از سران ملک برای غلبه بر شرّ است و بدین ترتیب، حادثه دیگر به‌وجود می‌آید. در زمان خطی- روایی، هر حادثه از حادثه پیشین خود پدید می‌آید و حادثه پسین خود را ایجادمی‌کند. بدین معنا که حادثه نخست، معلول نقطه عطف اول و علت حادثه دوم است و همهٔ حوادث به همین صورت روی‌می‌دهد. این فراشد ادامه می‌یابد تا به نتیجه ختم‌شود. بنابراین می‌توان بیان‌کرد که این حوادث دارای ارتباطی استنتاجی هستند و یکی از دیگری منتج‌می‌گردد و به‌شکلی منطقی به هم مربوط‌می‌شوند و هریک نتیجه حادثه پیشین خود است. چنین امری موجب شکل‌گیری روابط علت و معلول در متن روایی می‌گردد.

در حادثه دوم، سلیمان (ع) سران قوم خویش را به اورشلیم فرامی‌خواند و از آن‌ها می‌خواهد تا در برپایی عدالت و برچیدن شرّ به وی یاری‌رسانند اما سران قوم مخالفت می‌ورزند. بنا براین سلیمان فرماندهان خود را به نقاط مختلف ملکش برای مبارزه با شیاطین و جلوگیری از اغتشاش می‌فرستد و آن‌ها پیام سلیمان نبی را به مردم می‌رسانند. در اینجا، کشمکش از نوع ذهنی و روحی- روانی است (تصویر ۴).

این حادثه معلول حادثه پیشین؛ رویای سلیمان در معبد و علت حادثه پسین؛ پدیدارشدن اجنه است و بدین ترتیب، حادثه دیگر رخ‌می‌دهد.

در حادثه سوم، نخست شیاطین در شرق و سپس شهرهای دیگر پدیدارمی‌شوند. با تجسم مادی آن‌ها مردم به جان همدیگر می‌افتند و کشت و کشتار راه‌می‌افتد که یاران سلیمان نبی مانع ادامه درگیری‌ها می‌شوند. در این حادثه، کشمکش از نوع جسمانی است (تصویر ۵).

این حادثه معلول حادثه پیشین؛ پدیدارشدن اجنه و علت حادثه پسین؛ همکاری سران یهود با جادوگران و اجنه و حمله به سلیمان است و بدین ترتیب، حادثه دیگری اتفاق‌می‌افتد.

در حادثه چهارم، *آرا*، جادوگر و شیطان‌پرست شهر با جادوی خود زن سلیمان نبی را می‌کشد و سلیمان را عزادار می‌کند. در این حادثه، کشمکش از نوع ذهنی و روحی- روانی است (تصویر ۶).

تصویر ۱. تعادل اولیه (نگارندگان)

تصویر ۲. نقطه عطف اول و برهم خوردن تعادل اولیه (نگارندگان)

تصویر ۳. حادثه اول؛ وضعیت ناپایدار (نگارندگان)

تصویر ۴. حادثه دوم؛ وضعیت ناپایدار (نگارندگان)

تصویر ۵. حادثه سوم، وضعیت ناپایدار (نگارندگان)

این حادثه معلول حادثه پیشین؛ همکاری با اجنه و علت حادثه پسین؛ گسترش شرّ است و بدین ترتیب، حادثه دیگر به‌وجود می‌آید.

در حادثه پنجم، اجنه باردیگر در شهر حیران پدیدار می‌شوند و سلیمان نبی با کمک یاران خود مردم را از این شرّ نجات می‌دهد (حادثه پنجم؛ بحران داستان). در این حادثه کشمکش عاطفی، روحی- روانی و جسمانی است (تصویر ۷).

- نقطه عطف دوم (نقطه اوج)؛ قهر ۲

سران قبایل و نظامیان آن‌ها به اورشلیم حمله‌می‌کنند اما آسف از سلیمان نبی حمایت‌می‌کند. خداوند باد را تحت فرمان سلیمان نبی قرار می‌دهد و وی با استفاده از آن به اورشلیم می‌رود و نبرد بین سلیمان با اجنه و سران یهود درمی‌گیرد (تصویر ۸).

نقطه عطف دوم، میانه را به پایان ربط‌می‌دهد؛ تغییر حالت از یک مرحله به مرحله دیگر. شباهتش با نقطه عطف اول در این است که هر دو مسیر، متن روایی را تغییرمی‌دهند و تفاوت آن‌ها در این است که عطف اول، داستان را وارد میانه (گره‌افکنی) می‌کند لیکن نقطه عطف دوم، داستان را وارد پایان (گره‌گشایی) می‌کند. عنصرهای ۳ و ۴، (وضعیت ناپایدار و قهر ۲) میانه فیلم (تصویر ۱۰) را تشکیل می‌دهند.

- وضعیت متعادل ثانویه

سلیمان بر کافران پیروزمی‌گردد، شرّ رسوا و نابودمی‌شود و خداوند تسخیر و مادی‌شدن اجنه را برای سلیمان آماده و فراهم می‌کند و آن را در انگشترش قرار می‌دهد (تصویر ۹).

درپایان، وضعیت کلی (سرنوشت) شخصیت تعیین‌می‌شود و داستان به وضعیت پایدار تازه‌ای می‌رسد که محصول رخداد شخصیت‌ها و حوادث پیشین است. شخصیت یا پیروزمی‌شود و به هدفش دست‌می‌یابد یا شکست‌می‌خورد و ناکام می‌ماند. عنصر ۵، پایان فیلم را تشکیل می‌دهد که نمایشگر پیروزی سلیمان نبی بر شرّ است. براساس آنچه توضیح داده شد، می‌توان نمودار زیر را رسم کرد.

تحلیل ساختار روایت در فیلم براساس دیدگاه گریماس

آلجیر جولین گریماس، نشانه‌شناس اهل لیتوانلی مقیم فرانسه، از برجسته‌ترین نشانه‌شناسان عصر حاضر است. او روایت‌شناسی ساختارگراست که درزمینه روایت‌شناسی به ارائه الگوهایی معین و ثابت برای بررسی انواع مختلف روایت تلاش‌های فراوانی کرده و روایت‌شناسی را براساس ریخت‌شناسی حکایت پراپ استوار نموده‌است. گریماس با طرح دیدگاه خود، الگوی کنشی را مطرح‌می‌کند که بسیار انتزاعی است و باید بتواند روایت به مفهوم عام را توصیف‌کند و تمامی عناصر احتمالی یک روایت و انواع ترکیبات این عناصر را در متون ادبی و غیرادبی مشخص‌سازد تا به یاری این الگوی کنش، عناصر و اجزای روایت، شناسایی و روابط آن‌ها با یکدیگر سنجیده‌شود. این امر باعث مشخص شدن هنجارها و نابهنجارهای هر روایت می‌شود. در این راستا هدف گریماس نیز آن است که با بهره‌گیری از این تحلیل به دستور زبان روایت دست‌یابد. بر اساس این دستور زبان، روایت‌های مختلف بررسی و باهم مقایسه‌می‌شوند تا تفاوت‌ها و شباهت‌های آنان با هدف بهره‌گیری بهتر و فهم بیشتر آن‌ها شناسایی‌گردند. وجود گزاره‌ها (وضعیت‌ها)، زنجیره‌ها (پیروزی و شکست) و عناصر روایی همچون قهرمان و ضدقهرمان، یاریگر و مخالف در این فیلم از عوامل ایجاد تناسب با نظریه گریماس است.

- بررسی گزاره‌های روایی در فیلم

گریماس هر روایت را متشکل از گزاره‌های مختلفی می‌داند که مجموع آن‌ها پی‌رفتی[۱۰] را در متن روایی به‌وجود می‌آورند. وی آن‌ها را در سه دسته کلی جای می‌دهد:

«۱ـ گزارهٔ وصفی (Descriptive Proposition): که ویژگی‌های فاعل (شرایط) و موقعیت او را مشخص و توصیف می‌کند.

۲ـ گزاره وجهی (Modal Proposition) که دلالت بر کنش دارد و در آن آرزوها، ترس‌ها و باورهای فاعل معرفی می‌شوند.

۳ـ گزاره متعدی (Transitive Proposition): که بر انجام کاری دلالت دارد و در آن جابجایی ارزش یا تغییر موقعیت انجام می‌شود.» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۴۷و ۱۴۸).

برای نمونه، ۱. پادشاه سالم است؛ گزاره وصفی ۲. پادشاه از بیماری می‌ترسد؛ گزاره وجهی ۳. پادشاه برای پیشگیری دارو می‌خورد؛ گزاره متعدی (همان؛ اخوت، ۱۳۷۱: ۶۳).

گزاره‌های روایی در فیلم ملک سلیمان نبی عبارتند از:

۱. در این گزاره موقعیت و شخصیت سلیمان نبی توصیف می‌شود؛ حدود سه هزار سال پیش خداوند باردیگر یکی از بندگان صالح خود، سلیمان فرزند داوود نبی را به پیامبری برمی‌گزیند تا بنی‌اسرائیل را به‌سوی حق و عدالت دعوت و راهنمایی‌کند. در ابتدا سلیمان (ع) تنهاست و سپس چند کودک به او می‌پیوندند و شاهد صحبت‌کردن او با پرنده هستند. سلیمان با مردم دیدارمی‌کند و به آن‌ها اجازه برداشت محصول را می‌دهد و آنان هم با خوشحالی می‌پذیرند (گزاره وصفی).

۲. باوجود امنیت و برکت، خداوند اسباب امتحان او را فراهم‌می‌کند. عوالم شیاطین و جنیان به عالم مادی نزدیک می‌شوند و جادوگر شهر با جادوی خود، شیاطین و اجنه را به شرارت‌کردن در دنیا دعوت‌می‌کند و شیاطین افراد سست ایمان را به تسخیر خودشان درمی‌آورند. سلیمان برای برچیدن شرّ، علیه لشکر شیاطین و مجانین و برخی از عالمان یهود مانند یازار

مبارزه می‌کند (گزاره وجهی). آرزوی سلیمان غلبه بر شرّ و ترس وی، پناه‌بردن مردم مُلکش به اجنه است. لیکن باور و اعتقاد به خدای یکتا، از ترس او می‌کاهد و به آرزویش نزدیک می‌شود.

۳. این گزاره نشان‌دهنده وضعیت سلیمان بعد از انجام مراحل سخت و دشوار است؛ سلیمان نبی با حمایت خداوند بر کافران پیروز می‌گردد (گزاره متعدی).

- زنجیره‌های روایی در فیلم

گریماس، کل ساختار قصه را منتج از سه توالی یا زنجیره[11] زیر می‌داند و از این سه زنجیره به‌مثابه سه قاعده نحوی نام‌می‌برد.

۱. زنجیره پیمانی[12]؛ این زنجیره وظیفه‌ای را بر عهده قصه گذاشته‌است، به سرانجام معهود خود می‌رساند یا به سرانجام نمی‌رساند (بستن و شکستن پیمان‌ها).

۲. زنجیرهٔ اجرایی[13]؛ زنجیره‌ای است که دلالت بر عمل یا انجام ماموریتی می‌کند (آزمون‌ها و مبارزه‌ها).

۳. زنجیره انفصالی یا انتقالی[14]؛ زنجیره‌هایی که دلالت بر تغییر وضعیت یا حالتی می‌کنند و دربرگیرنده تغییر شکل‌های مختلف قصه‌اند. بنابر عقیده گریماس، سیر حرکت بسیاری از قصه‌ها از منفی به مثبت است.

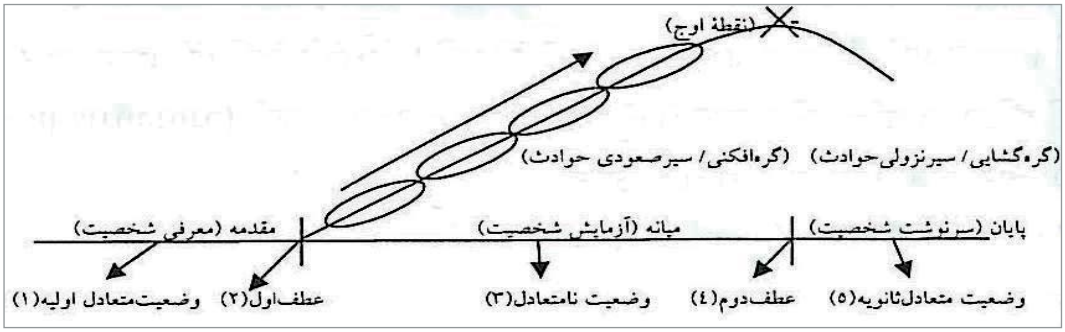
زنجیره اجرایی، طرح اصلی داستان را می‌سازد و ساختار روایی هر داستان متکی بر آن است. لیکن از دیدگاه روش‌شناسی، زنجیره پیمانی یا هدفمند، مهم‌تر از آن است چراکه نشان‌می‌دهد وضعیت‌ها به خودی خود نکته مرکزی طرح نیستند بلکه آنچه وضعیت خوانده‌می‌شود در حکم پذیرش امتحان سلیمان ازسوی خداوند است. پیمان معمولاً امری است که بین قهرمان و قدرتی مافوق بسته‌می‌شود همچون سلیمان با خدا. رابطه میثاقی مستلزم قاعده یا مجموعه قواعدی است که قدرتی مافوق همراه با وعده پاداش برای رفتار نیک همانند تسخیر برخی از اجنه و نشان‌دادن ضعف ملک سلیمان که پاداش خدا به وی است و کیفر برای رفتار بد وضع کرده‌است. بدین ترتیب ساختارهای بنیادین نوع روایت مورد بحث، در اینجا سه کارکرد یا خویش‌کاری[15] پایه و نقش‌های ملازم آن‌ها را دربردارند. این کارکردها عبارتند از: پیمان، آزمون و داوری.

تصویر ۶. حادثه چهارم، وضعیت ناپایدار (نگارندگان)

تصویر ۷. حادثه پنجم، وضعیت ناپایدار (نگارندگان)

تصویر ۸. نقطهٔ عطف دوم؛ بازگشت به تعادل ثانویه (نگارندگان)

تصویر ۹. تعادل ثانویه (نگارندگان)



تصویر ۱۰. نمودار تحلیل ساختار روایت در فیلم ملک سلیمان نبی (نگارندگان)

اما این ساختار کارکردها با شش نقش آن، یک روایت نیست. درواقع تا نقش‌های متعهد پیمان، آزمون‌شونده و مورد داوری به یک شناسنده که قهرمان قصه می‌شود، داده‌نشود، ساختار به یک روایت بدل‌نمی‌شود که این کار دقیقاً با دادن نام یا عنوانی به این سه نقش انجام‌می‌شود. قهرمان به محض اینکه نامی به‌خود گرفت، شناسنده یا فاعل یک روایت می‌شود (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۵۳؛ احمدی، ۱۳۸۸: ۱۶۲ و اخوت، ۱۳۷۱: ۶۶).

بنابر آنچه بیان شد، زنجیره‌های روایی در فیلم ملک سلیمان نبی عبارتند از:

زنجیره پیمانی: در این داستان که توالی میثاق و آزمون شخصیت سلیمان نبی است، پیمانی بین سلیمان با خدا بسته‌می‌شود و حضرت سلیمان متعهد می‌گردد که خود و ملکش را از شرّ شیاطین رها سازد. چنانکه گریماس گفته‌است در چارچوب کلی داستان، پیمان همیشه در ابتدای داستان آورده می‌شود. در این متن روایی هم پیمان در ابتدا آورده شده‌است.

زنجیره اجرایی: شامل مأموریت‌ها و آزمون‌هایی است که شناسنده (سلیمان نبی) باید پشت سر بگذارد. آزمون‌های سلیمان نبی؛ دعوت مردم به حق، مبارزه با شیاطین و شرّ است. سلیمان نبی به‌دنبال ماموریتی که خداوند اجرای آن را بر عهده وی گذاشته‌است، می‌رود و آن را اجرامی‌کند؛ آزمون‌ها را پشت سر می‌گذارد.

زنجیره‌های انفصالی: زنجیره‌های انفصالی در این فیلم، بیانگر سیر رخدادهای داستان از وضعیت منفی به مثبت است و نیز حاکی از وضع نابسامان و نامتعادل طرح روایی فیلم به‌سوی وضعیت متعادل؛ پیروزی سلیمان نبی بر شرّ است.

- عناصر روایی در فیلم

عنصر روایی (الگوی کنش)[۱۶] به کارکردها و نقش‌های گوناگون یک روایت خواه انسان‌ها یا جانوران باشند و خواه اشیای ساده، اشاره می‌نماید. او بجای هفت حوزه عمل پراپ، سه جفت تقابل دوگانه[۱۷] را براساس مناسبات و تقابل‌هایی که با یکدیگر دارند، پیشنهاد می‌کند. هر شش عنصر نقش یا کنشگر مورد نظر را دربرمی‌گیرند؛ شناسنده[۱۸]، موضوع شناسایی[۱۹]، فرستنده/ گیرنده، یاریگر/ مخالف (اخوت، ۱۳۷۱: ۶۳؛ سلدن، ۱۳۷۸: ۱۰۸ و احمدی، ۱۳۸۸: ۱۶۳).

جفت شناسنده و موضوع شناسایی، بنیادی‌ترین جفت است که همراه با جفت دوم؛ فرستنده و گیرنده، ساختار پایه دلالت را در همه سخن‌ها تشکیل‌می‌دهند. محوری که از جفت اول عناصر روایی تشکیل‌می‌شود، به شخصی که کنش را انجام‌می‌دهد، شناسنده (قهرمان یا ضدقهرمان) متن روایت، و به آنچه او می‌خواهد به‌دست آورد، هدفی که برای او تعریف‌می‌شود (موضوع شناسایی)، اشاره‌دارد. محور دوم به شخصی، چیزی یا حسی که مأموریتی (موضوع شناسایی) را به قهرمان (فرستنده) انتقال می‌دهد و نیز به شخصی که این ماموریت به‌خاطر وی انجام‌می‌شود، موضوع و مقصودی که هدف اوست و به دنبال آن می‌رود (گیرنده)، اشاره‌می‌نماید. گریماس هریک از این چهار عنصر روایی را مقوله‌ای می‌داند که می‌توانند در مربع نشانه‌ای قرارگیرند و براساس قطب‌های مثبت و منفی آن تجزیه و تحلیل‌شوند. وی الگوی خود را با افزودن یک جفت دیگر تکمیل می‌کند؛ یاری‌دهنده/ مخالف (تولان،۱۳۸۳: ۸۲؛ مکاریک،۱۳۸۴: ۲۰۹؛ اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۵۰و ۱۵۱ و تادیه، ۱۳۷۸: ۲۵۴).

گیرنده عموماً قهرمان است که به یاری نیرو یا نیروهایی یاری‌دهنده، به هدف خود دست‌می‌یابد و درنهایت نیرو یا نیروهای مخالف، در راه رسیدن وی به هدفش، مانع ایجادمی‌کنند. به‌بیان دیگر از دیدگاه گریماس «شخصیت اصلی درپی دست‌یابی به هدف خاصی است که با مقاومت حریف روبرو می‌شود و از یاریگر کمک‌می‌گیرد و یک قدرت راسخ (فرستنده) او را به ماموریتی گسیل‌می‌دارد. این روال یک دریافتگر (گیرنده) هم دارد.» (مکاریک، ۱۳۸۴: ۱۵۲). یاری‌دهنده و مخالف لزوماً نباید انسان باشند بلکه یک تفکر، احساس، توانایی یا عدم توانایی می‌توانند به‌عنوان یاری‌دهنده و مخالف در روایت حضوریابند و به قهرمان کمک یا در رسیدن او به هدف مانع ایجادکنند. فرستنده نیز بیشتر یک احساس یا ویژگی ذاتی است که به‌صورت فطری در همه انسان‌ها وجوددارد و سرچشمه بسیاری از تلاش‌ها برای رسیدن به اهداف گوناگون است. بنابر عقیده گریماس گاه هر شش عنصر در یک روایت دریافت‌می‌شود و گاه نیز شماری از آن‌ها حضوردارند.

بنابر آنچه بیان‌شد، عناصر روایی در فیلم ملک سلیمان نبی عبارتند از:

شناسنده (فاعل، قهرمان)؛ سلیمان نبی، موضوع شناسایی؛ امتحان ملک سلیمان نبی به‌وسیله اجنه توسط خداوند، فرستنده؛ خداوند، گیرنده؛ سلیمان نبی، نیروی یاری‌دهنده؛ خداوند، شای (پسر معارد و سرباز سلیمان)، آبشالوم و آدنیا (برادران سلیمان)، آسف و باد، نیروهای مخالف یا منفی؛ سران یهود، اجنه، یازار (از رهبران عالمان یهود) و آرا (جادوگر و شیطان‌پرست).

در این فیلم روایی، بنابر طرح‌واره یا الگوی یادشده، هر شش عنصر روایت وجود دارند. شناسنده، سلیمان نبی و هدف او برپایی عدالت و برچیدن کفر و شرّ در مبارزه علیه شیاطین و اجنه است. فرستنده وی، خداوند است که وی را به‌سوی هدف سوق‌می‌دهد و قصد امتحان ملکش را دارد تا نقاط ضعف

آن را به سلیمان نبی نشان دهد. او باد را به تسخیر سلیمان درمی‌آورد و برای رسیدن به هدفش، او را یاری می‌رساند.

نیروی یاریگر دیگر باد است. باد از آن جهت نیروی یاریگر به‌حساب آورده می‌شود که به سلیمان در شکست دشمنانش یاری‌می‌رساند و فرمان خداوند را مبنی‌بر کمک به سلیمان اجرامی‌کند؛ «وَ لِسُلَیمَنَ الرِیحَ غُدُوُّهَا شَهرٌ وَرَوَاحُهَا شَهرٌ» (سباء/ ۱۲).[۲۰]

نیروهای مخالف را که مانع برقراری سلیمان به هدفش می‌شوند، می‌توان سران یهود، اجنه، یازار (از رهبران عالمان یهود) و آرا (جادوگر و شیطان‌پرست) دانست. اجنه نیز به مردم سحر و جادو می‌آموختند؛ «وَ لَکِنَّ الشَّیاطِینَ کَفَروا یُعَلِّمُونَ النَّاسَ السِّحرَ»[۲۱] (بقره/ ۱۰۲) و وسیله آزمایش سلیمان در نشان‌دادن ایمان مردم ملکش بودند. ازآنجا که سران یهود باعث گمراهی مردم ملک سلیمان و گسترش شرّ می‌شدند، می‌توان آن‌ها را نیروی مخالف به‌حساب آورد. از این لحاظ آن‌ها نیروی مخالف قلمدادمی‌شوند که معتقدند حکومت سلیمان مشروعیت ندارد و پدرش در انتخاب جانشینی با آن‌ها مشورت نکرده است.

نتیجه‌گیری

با بررسی نقد ساختارگرایی و تجزیه و تحلیل عنصر طرح روایی، می‌توان به این نتیجه دست‌یافت که نظریات تودروف و گریماس برای خوانش فیلم ملک سلیمان نبی به‌کار می‌آیند آن‌چنان که ساختار طرح روایی این فیلم بر الگوهای این دو ساختارگرا منطبق است. روند داستانی در این فیلم، حرکت از آرامش اولیه؛ تعادل اولیه (وجود آبادانی و برپایی عدالت و پیروی برخی از هوا و هوس‌های شیطانی/ قهر ۱)، رؤیای سلیمان در مزرعه؛ مقدمه، به‌سوی ناپایداری؛ به هم خوردن تعادل و وضعیت ناپایدار؛ پدیدار شدن اجنه و ایجاد اختشاش و کشت و کشتار در ملک سلیمان/ قهر ۲، نبرد سلیمان با اجنه، سران یهود و جادوگران/ میانه و سپس بازگشت به آرامش و تعادل مجدد؛ پایان و وضعیت پایدار تازه‌ای که شکل می‌گیرد (پیروزی سلیمان بر کفار یا شرّ)، است.

هر شش عنصر کنشگر گریماس در این فیلم حضور دارند و صحنه‌هایی ملموس و عینی را به‌نمایش می‌گذارند. سلیمان نبی، شناسنده و کنشگر اصلی فیلم است که تمام حوادث برای وی به‌وجود می‌آیند. او برای رسیدن به هدفش (امتحان ملکش از سوی خدا و برچیدن شرّ) می‌بایست موانعی چون اجنه، سران قوم یهود و جادوگران را ازمیان بردارد. رویارویی حضرت سلیمان با موانع باعث ایجاد پایداری و مقاومت در فیلم شده که این مقاومت نمایش‌دهنده و بیانگر تضادها و تعارض‌های زندگی آن حضرت است. سلیمان نبی با حمایت نیروهای یاریگری چون خداوند، برادران، باد و یاران خود، سرانجام از مراحل دشوار عبورکرده و به هدفش دست‌می‌یابد. درنهایت اینکه روند داستانی در این فیلم از وضعیت منفی به مثبت است که بیانگر پیروزی سلیمان است.

پی‌نوشت

۱. این فیلم سال ۱۳۹۰ ساخته‌شد و محصول سینمای جمهوری اسلامی ایران است.

2. Tzvetan Todorov
3. A.J.Greimas
4. Vladimir Propp

۵. اورشلیم یا بیت المقدس، شهری در دامنهٔ جبال الخلیل و یکی از قدیمی‌ترین شهرهای جهان است.
۶. نام شهری واقع در کرانه باختری رود اردن در مناطق خودگردان فلسطین است.
۷. شهری در کنار دریا که بر روی صخره قراردارد.

8. Plot
9. Henry James (1843-1916)
10. Sequence
11. Syntagm
12. Contractual
13. Per formative
14. Disjunctive

15. Function
16. Actant
17. Binary Opposition
18. Subject
19. Object

۲۰. ما باد را در اختیار سلیمان قراردادیم که در صبح راه یک‌ماهه را طی‌می‌کرد و در عصر نیز همین‌طور و معدن مس را برای او (مانندآب) سیلان کردیم (سباء/۱۲).

۲۱. اما شیاطین کافرشدند که به مردم سحر تعلیم‌می‌دادند (بقره/۱۰۲).

منابع و مآخذ

- قرآن کریم (۱۳۸۵). ترجمه ناصر مکارم شیرازی، قم: مدرسه الامام علی بن ابی طالب (ع).
- احمدی، بابک (۱۳۸۸). **ساختار و تأویل متن**، چاپ یازدهم، تهران: مرکز.
- اخوت، احمد (۱۳۷۱). **دستور زبان داستان**، چاپ اول، اصفهان: فردا.
- اسکولز، رابرت (۱۳۸۳). **درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات**، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: آگه.
- آلوت، میریام (۱۳۶۸). **رمان به روایت رمان‌نویسان**، ترجمه محمدعلی حق‌شناس، تهران: مرکز.
- ایگلتون، تری (۱۳۸۰). **پیش درآمدی بر نظریه ادبی**، ترجمه عباس مخبر، تهران: مرکز.
- بالایی، کریستف و کویی‌پرس، میشل (۱۳۶۶). **سرچشمه‌های داستان کوتاه**، ترجمه احمد کریمی حکاک، تهران: پاپیروس.
- تادیه، ژان‌ایو (۱۳۷۸). **نقد ادبی در قرن بیستم**، ترجمه مهشید نونهالی، تهران: نیلوفر.
- تودروف، تزوتان (۱۳۸۲). **بوطیقای ساختارگرا**، ترجمه محمد نبوی، چاپ دوم، تهران: آگه.
- تولان، مایکل جی (۱۳۸۳). **درآمدی نقادانه-زبانشناختی بر روایت**، ترجمه ابوالفضل حری، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- داد، سیما (۱۳۸۰). **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، تهران: مروارید.
- سلدن، رامان (۱۳۷۸). **راهنمای نظریه ادبی معاصر**، ترجمه عباس مخبر، تهران: طرح نو.
- صادقی، اسماعیل؛ آقاخانی بیژنی، محمود و رضایی، حمید (۱۳۹۰). بررسی ساختاری داستان رفتن کیکاووس به مازندران، **نشریه مطالعات و تحقیقات ادبی**، دانشگاه تربیت معلم تهران، (۱۶)، ۱۱۸-۹۵.
- _____ (۱۳۹۱). تحلیل ساختاری طرح داستان غنایی یوسف و زلیخای جامی، **پژوهش‌نامه ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان**، سال دهم، (۱۹)، ۱۲۴-۱۰۳.
- طباطبایی، سید محمدحسین (۱۳۶۶). **تفسیر المیزان**، ترجمه سید محمدباقر موسوی همدانی، ج ۱۴، تهران: دفتر انتشارات اسلامی.
- فاطمی، سیدحسین و دُرپُر، مریم (۱۳۸۸). بررسی ساز و کار شخصیت‌ها در خسرو و شیرین نظامی، **جستارهای ادبی**، (۱۶۷)، ۵۷-۵۳.
- فروزنده، مسعود (۱۳۸۷). تحلیل ساختاری داستان ورقه و گلشا عیوقی، **نشریه زبان و ادبیات فارسی**، دانشگاه تربیت معلم تهران، (۶۰)، ۸۱-۶۵.
- فورستر، ادوارد مورگان (۱۳۸۴). **جنبه‌های رمان**، ترجمه ابراهیم یونسی، چاپ پنجم، تهران: نگاه.
- فیلد، سید (۱۳۸۸). **راهنمای فیلم‌نامه نویسی**، ترجمه عباس اکبری، چاپ اول، تهران: ساقی.
- مستور، مصطفی (۱۳۸۷). **مبانی داستان کوتاه**، چاپ دوم، تهران: مرکز.
- مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۴). **دانش‌نامه نظریه ادبی معاصر**، ترجمه م. مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.
- مک‌کی، رابرت (۱۳۸۳). **داستان: ساختار، سبک و اصول فیلم‌نامه نویسی**، ترجمه محمد گذرآبادی، تهران: هرمس.
- نایت، دیمن (۱۳۸۸). **خلق داستان کوتاه**، ترجمه آراز بارسقیان، چاپ اول، تهران: افراز.
- یونسی، ابراهیم (۱۳۸۸). **هنر داستان‌نویسی**، چاپ دهم، تهران: نگاه.

Received: 2013/11/24
Accepted: 2014/10/11

The Analysis of Narrative Plot Structure in "Solomon's Kingdom" Movie

Esmaeel Sadeghi*
Jahangir Safari Mahmoud Aghakhani Bizhani*****

Abstract

The present article analyses the structure of narrative plot in "Solomon's Kingdom" movie directed by Shahriyar Bahrani as a narrative text of resistance literature based on Todorov and Greimas theories. Accordingly, the question raised in this study is how it is possible to map the structure of narrative plot of this film onto the models of the two mentioned structuralist thinkers. The method of this study is descriptive-analytic.

This movie develops in linear-narrative time and the main character's actions and reactions create a sequence of events and consequently the narrative develops in the time axis. In this movie, according to Todorov model, the movement pattern is from a balanced situation to an unbalanced one and finally back to the balanced one. According to Greimas model, the protagonist is Solomon, theme is the testing of Solomon's kingdom by God using demons, receiver is Solomon, sender is God, helpers are God, Absalom, Asef, etc, and antagonists are Jewish leaders, demons, Yazar, etc. In this movie, both narrative propositions and narrative sequences correspond to Greimas model.

Keywords: Solomon's kingdom, resistance literature, movie narratology, structuralist criticism, Todorov, Greimas

* Assistant Professor, Shahrekord University
** Assistant Professor, Shahrekord University
*** MA student, Shahrekord University

Received: 2014/06/01
Accepted: 2014/10/11

A Study on the Appearance of Qajar Kings' Photo on the First Persian Banknotes

Mohammad Khodadadi Motarjemzadeh*
Hossein Chanani Simin Aghakhaninezhad*****

Abstract

The first paper money of the world was published in China. From the beginning, the creators published illustrated paper money. The tradition of illustrating banknotes continued in Europe, too. After paper money's being widely used, many images appeared on the front and back of the banknotes. Among these images, portraits of important characters like kings and state leaders are significant. First portrait of a king was released in France in 1789 on the paper money. From the beginning of paper money publication to the invention of photography only four portraits of kings were published on paper money.

From the beginning of publishing notes in Iran in 1889 portraits of the Shah of Iran (Nasser-al-din-Shah) was put on paper money. During the Qajar era, the main axis of decorating and designing the banknotes was using the image of the first person in the country, and then plant motifs as well as writing style and the lion and sun emblem were also used. The image of Nasser-al-din-Shah, as the first important person of the country, was used on banknotes for 35 years so that there was no image of other Qajar kings and historical monuments and landscapes on the banknotes. These portraits are the result of the works of famous photographers of that time like Abdullah Mirza Qajar and William and Daniel Downey (photographers of royal court of Queen Victoria). Accordingly, 23 series of banknotes published from 1890 to 1933 have been explored in this study via referring to centres of preserving documents and archives of the related photos as well as library study. Though there are numerous books about photography and banknotes, there is no discussion about the photo portraits used in designing the banknotes and the photographers of such photos.

Thus, this article aims to introduce, first, the photo portrait of kings used on Iranian banknotes and, then, identify and present the used photos on Qajar banknotes

Keywords: paper money, photography, kings photos

* Assistant Professor, Art University of Tehran
** Visiting Professor, Art University of Tehran
*** MA of Photography, Kirman

Received: 2013/03/02
Accepted: 2014/10/11

Identifying and Introducing the Motifs of Stucco and Brickwork Decorations in the Mihrab of Bersian Jame' Mosque

Zohreh Motalebi* Hesam Aslani**

Abstract

Bersian Jame' mosque which has a brick dome chamber and single minaret is a building belonging to Seljuqi period. The main decorations of this mosque are a mixture of brickwork and stucco of Seljuqi era to which a number of decorations and attachments have been added in Safavid time. It is located in Bersian village which is in the environs of Isfahan province. Its mihrab is an outstanding instance of Seljuqi's mihrabs. The decorations of its mihrab are a mixture of brickwork and stucco which is rare in its type. There are different ideas about its construction date and mihrab in the sources. Since existent information about this building, especially its decorations, is limited this article aims to identify and introduce the visual features of various kinds of stucco and brickwork motifs used in the decorations of this mosque's mihrab. Moreover, by answering the questions about this issue it takes a step in further knowledge about the decorations of this Seljuqi's mosque. The method of this study is descriptive-analytic and case study. Using library and field studies, the mihrab is divided into different parts and by coding each part, the introducing of its decorations and reading of some parts of its unread inscriptions are done. The decorative themes in this mihrab include muqarnas, geometry, herbal elements, various kinds of calligraphy and abstract patterns. The stucco motifs include geometric, herbal, mehri motifs and different kinds of calligraphy and inscription, and the motifs of brickworks include geometric motifs, muqarnas, various kinds of calligraphy as well as inscription and abstract motifs.

Keywords: Seljuqi period, mihrab, Bersian Jame' mosque, motifs, brickwork, stucco

* MA, Faculty of Restoration, Art University of Isfahan

** Assistant Professor, Faculty of Restoration, Art University of Isfahan

Received: 2013/03/02
Accepted: 2014/10/11

Comparative Study of Pictorial Aspects of Motifs in Qajar Coins and Stamps

Abulghasem Dadvar* Arezoo Iravani**

Abstract

Qajar era can be considered as the period of innovation and beginning of new developments in Iranian art. One of these developments is increasing relationship and different exchanges with the West whose particular influences on various affairs in Qajar era is seen following the entrance of different kinds of knowledge and new sciences to Iran. Meanwhile, changes occurred in the official positions and due to the establishment of new postal organizations for faster communications among the internal states and provinces stamp was designed following European style. Although the motifs of coin and stamp in Qajar era are amongst the historical heritages of Iran and in spite of the importance of applied motifs on these items which can be considered as the objective evidence for retelling historical, social and cultural changes and dominant ideas upon the country's system, unfortunately, there are less research and study about recognition of motifs used on them than other industries and arts.

The applied research method in this article is historic and data collection method is library study along with review of historical documents. According to the review of historical documents as well as comparison of pictorial elements, the common pictorial aspects of coins and stamps motifs in Qajar era can be identified. Moreover, the motifs and images of stamps are somehow continuing and related to motifs on coins and both of them have been a factor for displaying power. It is hoped that the exploration of changes in coin and stamp motifs increase our knowledge about them.

Keywords: stamp, coin, Qajar, decorative motifs

* Assistant Professor, Department of Art Study, Alzahra University
** MA student, Ardekan University of Science and Art

Received: 2013/03/17
Accepted: 2014/10/11

Investigating the Identity of Illustrated Dancers on Sassanid Silver Vessels

Nasrin Noorodini* Mohammadtaghi Ashouri**

Abstract

Sassanid silver vessels are amongst the most important and valuable materials in that period which, despite the researchers' attention, are still open to discussion. Some of these vessels which have been decorated by "dancers" motives enjoy various illustrations and subjects. The variety of forms, images and objects associated with these motives and the context in which they were illustrated give rise to some comments about identities and attributions of such pictures which is the subject of this paper.

The purpose of this research is to investigate the identity of these motives and their attributions based on the hypothesis that it is possible to categorize these vessels into several groups with different identities. To do so, after stating the ideas of researchers about the identities of these pictures and the reasons of other researchers for confirming or rejecting them, the characteristics of 23 vessels in this group are presented in a table. Analyzing them according to their common characteristics with Farr indicators, they can be categorized into four groups and attributed to three identities of Anahita, the priests of Anahita's temple and non-religious women. The research method is descriptive-analytical and data was gathered using library resources.

Keywords: pre-Islam Iran, Sasanids, metalwork, silver vessels, dancers

* MA student, Art University of Tehran
** Assistant Professor, Art University of Tehran

Received: 2014/08/17
Accepted: 2014/10/11

Richard Rorty and the Crisis in Western Classical Philosophy (Re-reading knowledge and method in the context of life)

Ahmad Mohammadpur* Kawan Mohammadpur**

Abstract

Richard Rorty is regarded as a contemporary thinker who critically, but in a different way from Habermas and Foucault, attacks to theoretical system of western classical philosophy and challenges certain modern philosophical perspectives in western philosophy. In so doing, he accuses philosophy, both old and new, to Representationalism, Fundamentalism, Absolutism, separation of philosophy from life and truth from meaning. Inspired by Heidegger, Darwin, Wittgenstein, Davidson, Nietzsche, he makes a creative theoretical combination which aims at re-reading knowledge, method and truth in the context of life. The philosophy of Rorty is concerned with overcoming conventional gaps between continental and analytical philosophies in order to keep philosophy away from inadequate theoretical and conceptual dualisms.

Thus, going beyond the terminology of current philosophical approaches, Rorty intends to bring the philosophy into the historical contexts and everyday life settings so that it can be used as an instrument for problem solving in social life. For Rorty, philosophy not only refers to an academic enterprise but also it is considered as a tool to solve problem or to perceive something in practice.

This paper seeks to both explore and criticize the ideas and thoughts of thinkers influencing Rorty philosophy. Then, describing the main theoretical underpinnings of Rorty theoretical system, it makes effort to clarify the theoretical and methodological contributions of Rorty to contemporary western philosophy.

Keywords: Rorty, anti-Representationalism, anti-Fundamentalism, anti-Realism, knowledge in the context of living, neo-Pragmatism

* Research Assistant Professor, Department of Anthropology, Vanderbilt University

** Writer and Researcher Vanderbilt University

Received: 2013/11/18
Accepted: 2014/10/11

The Decorations of the Entrance of Jorjir Mosque in Isfahan

Samira Hadadi Sho'arsales*
Ghobad Kianmehr Bahare Taghavinezhad*****

Abstract

The Buwayhid dynasty (Al-e Buye) was an Iranian Shiite dynasty which was considered to be the most powerful dynasty during the fourth and fifth centuries (A.H), before the rise of the Seljuks, regarding power and the extent of the realm of governance. The Buwayhid dynasty triggered many cultural and artistic changes in Iran, especially in Isfahan. One of the developmental activities in this period is the construction of Jorjir mosque (Jameh Saghir). Unfortunately, what has been left from the mosque today is the magnificent portal which is one of the four entrances of Hakim mosque (1067-1073 A.H). The decorative brickwork of this entrance with a large variety of geometric and herbal patterns is unique in its kind and it can be claimed that a similar building cannot be found elsewhere. The present project aims to introduce and explain the layout of the brickwork patterns of the entrance of Jorjir mosque through the historical-descriptive method based on the written sources and field observations of the writers in order to take a step in the identification, conservation and restoration of decorative arrays in Jorjir entrance as a unique sample of the buildings left from the Buwayhid period in Iran.

Keywords: the Buwayhid (Al-e Buye), Jorjir entrance, brickwork, patterns

* MA, Faculty of Visual Arts, Art University of Isfahan
** Assistant Professor, Faculty of Handicrafts, Art University of Isfahan
*** PhD candidate, Faculty of Handicrafts, Art University of Isfahan

Received: 2014/05/10
Accepted: 2014/10/11

A Comparative Study of Cloth-Weaving of the Bronze Age in Shahr-e Sūkhte with Egypt, Anatolia and Mesopotamia

Sadreddin Taheri* Roya Zarifian**

Abstract

The art and technology of Bronze Age and third Millennium BC in which urban communities grew and intercultural communications increased in West Asia is of special importance in the history of mankind. Cloth-weaving is one of the arts which emerged in such time especially in a number of lands like Anatolia, Egypt, Mesopotamia and Iran, and provided the ground for transactions and cultural relations. In such era, textile is of both ordinary and ritual usages. Accordingly, this paper aims to study comparatively the warp-weft looms of such regions in this period, and especially Shahr-e Sūkhte (The Burnt City) as the case study. For this purpose, by collecting documentary data from libraries and museums, the paper studies descriptively-analytically the origin, types and methods of cloth weaving (textile) in Shahr-e Sūkhte. This paper is of fundamental researches type in terms of goal and of historical ones with respect to methodology. The present paper seeks to find answers to these questions: what warp-weft looms were commonly used in such regions in third Millennium BC? which weaving looms were used by the residents of Shahr-e Sūkhte?

The results of this study show that the use of three kinds of loom including horizontal ground looms, vertical looms and warp-weighted looms were common in the ancient sites of the third Millennium BC. The design of different complicated textiles found in Shahr-e Sūkhte along with round discs used as textile weights as well as the discovery of the samples showing the application of tablet weaving in decorated end warps of fabrics all are the evidence of using warp-weighted looms in Shahr-e Sūkhte.

Keywords: Bronze Age, cloth-weaving, warp-weighted loom, Shahr-e Sūkhte

* Assistant Professor, Faculty of Tourism & Entrepreneurship of Art, Art University of Isfahan
** MA, Faculty of Art and Architecture, Sistan University

Contents

- **A Comparative Study of Cloth-Weaving of the Bronze Age in Shahr-e Sūkhte with Egypt, Anatolia and Mesopotamia**
  Sadreddin Taheri, Roya Zarifian
- **The Decorations of the Entrance of Jorjir Mosque in Isfahan**
  Samira Hadadi Sho'arsales, Ghobad Kianmehr, Bahare Taghavinezhad
- **Richard Rorty and the Crisis in Western Classical Philosophy (Re-reading knowledge and method in the context of life)**
  Ahmad Mohammadpur, Kawan Mohammadpur
- **Investigating the Identity of Illustrated Dancers on Sassanid Silver Vessels**
  Nasrin Noorodini, Mohammadtaghi Ashouri
- **Comparative Study of Pictorial Aspects of Motifs in Qajar Coins and Stamps**
  Abulghasem Dadvar, Arezoo Iravani
- **Identifying and Introducing the Motifs of Stucco and Brickwork Decorations in the Mihrab of Bersian Jame' Mosque**
  Zohreh Motalebi, Hesam Aslani
- **A Study on the Appearance of Qajar Kings' Photo on the First Persian Banknotes**
  Mohammad Khodadadi Motarjemzadeh, Hossein Chanani, Simin Aghakhaninezhad
- **The Analysis of Narrative Plot Structure in "Solomon's Kingdom" Movie**
  Esmaeel Sadeghi, Jahangir Safari, Mahmoud Aghakhani Bizhani

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: Mehri Qobadi
Coordinator: Bahare Navidzadeh

Logo type: Hamid Farahmnad Boroojeni
Cover designing: Afsaneh Nazeri
Graphic designer: Sam Azarm
Persian editor: Bahare Abasi Abdoli
English editor: Ehsan Golahmar
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

- Ismael Baniardalan (Ph.D.)
- Abolghasem Dadvar (Ph.D.)
- Mehdi Hamedi (Lecturer)
- Qolamali-Ali Hatam (Ph.D.)
- Mohammad Masoud (Lecturer)
- Ali Mohammad Vali (Lecturer)
- Mehdi Moqimnejad (Ph.D.)
- Afsaneh Nazeri (Ph.D.)
- Hasan Qaseminejad Raini (Ph.D.)
- Zahra Rahbarnia (Ph.D.)
- Mehdi Rahimian Ph.D.)
- Ahmad Salehi Kakhki (Ph.D.)
- Mohammad Satari (Ph.D.)
- Sadredin Taheri (Ph.D.)
- Iman Zakariaee Kermani (Ph.D.)

Executive Coordinator
Naser Jafarnia

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:
- Islamic World Science Citation Database (ISC) (***www.ric-est.ac.ir***)
- Scientific Information Database (***www.sid.ir***)
- ***www.magiran.com***

The subjects of articles include researches in the fields of Visual Arts, Architecture and Urban Design, Restoration, Industrial Design, and interdisciplinary researches.

Instructions for Contributors

Scientific Journal of Pazhuhesh-e Honar (Biannual)

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