پژوهش
دانشگاه هنر اصفهان
دوفصلنامه علمی- ترویجی
سال دوم شماره چهارم پاییز و زمستان ۱۳۹۱

بازشناسی ساختار کالبدی باغ‌ها و کاخ‌های اطراف خیابان چهارباغ عباسی در دوره صفویه ۱
سودابه قلی پور، احمد امین پور، آرمین بهرامیان
مطالعه تطبیقی نقوش هندسی- گیاهی مشترک در نقشه‌های خشتی قالی بیرجند و چالشتر ۱۵
سیده مریم حسینی، حمید صادقیان
فلسفه هنر و زیبایی‌شناسی عرفانی از دیدگاه مولانا با تأکید بر مثنوی معنوی ۳۳
فاطمه کیانی، حسن بلخاری قهی
بازخوانی اسناد تاریخی پیرامون سردر نظام‌الملکی ابرکوه ۴۵
امیرحسین کریمی
شناسایی نقوش و فنون آرایه‌های گچی بندآجری مسجد جامع عتیق اصفهان ۶۱
میثم کاظمیان، حسام اصلانی
بررسی نقش نور در تبیین توالی فضای معماری مساجد (نمونه موردی: مسجد شیخ لطف ا...) ۷۱
محمد رضا بمانیان، محمدعلی عالی‌نسب
نقش «نظام ناحیه‌ای» در اصل «پیش تجسمِ» عکس نهایی و مدیریت فرآیند خلق عکس ۸۳
علیرضا واعظ
آیین فتوت و نظام آموزشی هنرها و صنایع در ایران ۹۹
فاطمه کاتب، فرنوش شمیلی

شیوه نامه نگارش مقاله نشـریـــه «پـژوهـش هنـــر»

۱. موضوعات نشریه در زمینه‌های پژوهش در هنر مانند نوشتارهای علمی- پژوهشی، 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 ارسال 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 نظر داوران، با هیأت تحریریه نشریه است.
۵. مسئولیت مطالب مطرح شده در مقاله به‌عهده نویسنده یا نویسندگان است.
۶. مجله در پذیرش، ردّ یا ویرایش محتوای مقاله‌ها آزاد است. مقاله‌های دریافتی بازگردانده نخواهند شد.
۷. استفاده از مقاله‌های چاپ شده در این مجله، با ذکر منبع بلامانع می‌باشد.
۸. مقاله‌ها باید حاصل کار پژوهشی نویسنده یا نویسندگان (Research Papers) باشند.
۹. مجله از پذیرش ترجمه، گزارش و یادداشت علمی معذور است.
۱۰. ارسال نامه درخواست چاپ و تأییدیه استاد راهنما- نویسنده همکار، همراه مقاله الزامی است (قابل دانلود از صفحه نشریه در سایت دانشگاه).
۱۱. جهت ارزیابی اولیه، باید یک نسخه کامل از فایل مقاله در قطع A4 درمحیط Word2007، همراه نامه درخواست چاپ با رعایت موارد مندرج در شیوه‌نامه و راهنمای تنظیم مقالات، به آدرس الکترونیک نشریه ارسال گردد. در قسمت موضوع پست الکترونیک (subject) عبارت "NEW" درج شود.
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 نام خانوادگی نویسنده/ نویسندگان، همراه رتبه علمی، نام مؤسسه یا محل اشتغال، نشانی، شماره تماس و پست الکترونیکی باشد.
- **چکیده فارسی:** حداقل ۲۵۰ و حداکثر ۳۰۰ کلمه، با ذکر عنوان مقاله و کلیدواژگان (سه تا پنج کلمه) در یک صفحه جداگانه تنظیم گردد. چکیده باید به‌تنهایی بیان کننده تمام مقاله و شامل طرح و بیان پرسش پژوهش، اهداف و روش پژوهش، مهم‌ترین یافته‌ها و نتیجه‌گیری باشد.
- **مقدمه:** شامل طرح موضوع (بیان 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 ارائه یافته‌های تحقیق باشد.
- **سپاسگزاری:** قدردانی از همکاری و راهنمایی کسانی که در تدوین مقاله نقش داشته‌اند (در صورت تمایل).
- **پی‌نوشت‌ها:** شامل برابرنهادهای لاتین و توضیحات ضروری درباره اصطلاحات و مطالب مقاله است که باید 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:** دو صفحه است که در پایان مقاله پس از منابع می‌آید و شامل مشخصات نویسندگان و ترجمه 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 فرمت jpg)، 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: (نام خانوادگی نویسنده، سال انتشار: صفحه)
- در فهرست منابع پایان مقاله:

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

در منابع لاتین به جای نام نویسنده، به ترتیب حرف اول نام و نام میانی نویسنده آورده می‌شود.
۱۷. مقالات فاقد شرایط مذکور، از فرآیند بررسی خارج خواهند شد.
۱۸. جهت آگاهی بیشتر برای تنظیم مقاله، به شیوه‌نگارش مفصل که از بخش مجلات سایت دانشگاه هنر اصفهان قابل دریافت است، مراجعه کنید.

دو فصلنامه علمی- ترویجی پژوهش هنر
دانشگاه هنر اصفهان

سال دوم، شماره چهارم، پاییز و زمستان ۱۳۹۱

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

هیأت تحریریه (به ترتیب 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
استادیار دانشگاه هنر اصفهان
افسانه ناظری
استادیار دانشگاه هنر اصفهان
علی یاران
استادیار وزارت علوم، تحقیقات و فناوری

مدیر داخلی: حسن یزدان‌پناه
مدیر اجرایی: مهری قبادی
همکار اجرایی: دکتر احمد شاهیوندی

طراح سرلوحه: حمید فرهمند بروجنی
طراح جلد: افسانه ناظری
گرافیست: سام آزرم
ویراستار ادبی فارسی: سیما شاپوریان
ویراستار ادبی انگلیسی: احسان گل‌احمر
صفحه آرا: فاطمه وزین
قیمت: ۵۰،۰۰۰ ریال

نشانی: اصفهان، خیابان چهارباغ پایین، بین چهارراه تختی و میدان شهدا، کوچه پردیس(۳۱)، پلاک۱۷،
حوزه معاونت پژوهشی دانشگاه هنر اصفهان
دفتر نشریه «**پژوهش هنر**»
کد پستی: ۸۱۴۸۶-۳۳۶۶۱
تلفن: ۴۴۶۰۷۵۵- ۰۳۱۱ ۴۴۶۰۳۲۸
فاکس: ۰۳۱۱ ۴۴۶۰۹۰۹
E-mail: p.honar@aui.ac.ir
www.aui.ac.ir/index.php/fa/nph.html

داوران این شماره:

دکتر رضا ابویی
دکتر محمدرضا اولیاء
دکتر محمد ایرانمنش
فلور بنده خدا
دکتر پروین پرتویی
دکتر محمدحسن خادم‌زاده
دکتر محمد خدادادی مترجم‌زاده
دکتر علیرضا خواجه احمد عطاری
دکتر علیرضا خواجه‌گیر
دکتر احمد صالحی‌کاخکی
دکتر جهانگیر صفری
دکتر حمیدرضا عظمتی
دکتر سیدعلی مجابی
دکتر مهدی مقیم‌نژاد
دکتر جمال‌الدین مهدی‌نژاد
دکتر افسانه ناظری
دکتر مجید نیکویی
رضا وحیدزاده

همکار نشریه:
ناصر جعفرنیا

مقالات مندرج لزوماً دیدگاه نشریه پژوهش هنر نیست و مسئولیت مقالات به عهده نویسندگان محترم می‌باشد.
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 محترم بررسی نشریات علمی کشور وزارت علوم، تحقیقات و فناوری دارای درجه علمی- ترویجی می‌باشد و در پایگاه استنادی علوم کشورهای اسلامی (ISC) به نشانی www.ricest.ac.ir، پایگاه اطلاعاتی علمی جهاد دانشگاهی به نشانی www.SID.ir و بانک اطلاعات نشریات کشور به آدرس www.magiran.com نمایه می‌شود.

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

پژوهش

فهرست

- **بازشناسی ساختار کالبدی باغ‌ها و کاخ‌های اطراف خیابان چهارباغ عباسی در دوره صفویه**
سودابه قلی‌پور، احمد امین‌پور، آرمین بهرامیان ۱

- **مطالعه تطبیقی نقوش هندسی- گیاهی مشترک در نقشه‌های خشتی قالی بیرجند و چالشتر**
سیده مریم حسینی، حمید صادقیان ۱۵

- **فلسفه هنر و زیبایی‌شناسی عرفانی از دیدگاه مولانا با تأکید بر مثنوی معنوی** فاطمه کیانی، حسن بلخاری قهی ۳۳

- **بازخوانی اسناد تاریخی پیرامون سردر نظام‌الملکی ابرکوه**
امیرحسین کریمی ۴۵

- **شناسایی نقوش و فنون آرایه‌های گچی بندآجری مسجد جامع عتیق اصفهان** میثم کاظمیان، حسام اصلانی ۶۱

- **بررسی نقش نور در تبیین توالی فضای معماری مساجد (نمونه موردی: مسجد شیخ لطفا...)**
محمد رضا بمانیان، محمدعلی عالی‌نسب ۷۱

- **نقش «نظام ناحیه‌ای» در اصل «پیش تجسمِ» عکس نهایی و مدیریت فرآیند خلق عکس** علیرضا واعظ ۸۳

- **آیین فتوت و نظام آموزشی هنرها و صنایع در ایران**
فاطمه کاتب، فرنوش شمیلی ۹۹

- **چکیده انگلیسی مقالات**

تاریخ دریافت مقاله: ۹۱/۰۹ /۰۱
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۱/۰۹/۰۸

بازشناسی ساختار کالبدی باغ‌ها و کاخ‌های اطراف خیابان چهارباغ عباسی در دوره صفویه*

سودابه قلی‌پور** احمد امین‌پور*** آرمین بهرامیان****

چکیده

دوره صفویه از درخشان‌ترین دوره‌های تاریخ معماری ایران و خیابان چهارباغ یکی از مهم‌ترین و ارزشمندترین عناصر هویت‌بخش شهر تاریخی اصفهان محسوب می‌شود و به‌نظرمی‌رسد که نخستین بلوار شهری با این ویژگی‌ها در جهان است. هدف از این تحقیق، شناسایی ساختار کالبدی باغ‌ها و کاخ‌های ازدست‌رفته دوران صفویه در خیابان چهارباغ عباسی و بازشناسی ذهنی طرح‌آنهاست. از آنجا که نشانه‌های فیزیکی این باغ‌ها و کاخ‌ها تاحدی باقی مانده‌است، براساس اطلاعات به‌دست آمده از متون و اسناد، به‌ویژه سفرنامه‌ها، می‌توان به ارائه تصویری فرضی برای آنها پرداخت تاحدی‌که راه‌گشای تحقیقات آینده باشد. این تحقیق مبتنی بر مطالعات و نکات ذکرشده در متون و اسناد تاریخی و تحلیل محتوای آنهاست که شامل مطالعه اسناد و متون و تحلیل محتوایی آنها به منزله مهم‌ترین منابع تاریخی و بررسی تحقیقات پژوهشگران معاصر درباره ساختار معماری و شهرسازی در دوره صفویه است.

در این راستا با بهره‌گیری از روش توصیفی-تاریخی و گویاسازی اسناد مصور کهن و ازطریق مقایسه آنها با یکدیگر و منابع مکتوب به این پرسش پاسخ داده می‌شود که باغ‌ها و کاخ‌های دوره صفوی در اصفهان چه ویژگی هایی داشته‌اند. یافته‌های تحقیق مبیّن آن است که پلان همه باغ‌های این خیابان به‌جز «باغ خرگاه» به‌صورت مستطیل در دو جهت شرقی- غربی و شمالی- جنوبی بوده؛ همچنین این باغ‌ها به‌گونه‌های مختلف از نظر تعداد کوشک (با کوشک‌های متعدد تا بدون کوشک میانی) دیده شده است. استفاده از چادر در باغ خرگاه و کوشک هشت‌ضلعی هشت‌بهشت در باغ بلبل و قفس‌های باغ‌های شیرخانه و قفس‌خانه، نمایانگر گونه‌های شکلی متعدد فضای مصنوع باغ‌های این خیابان بوده است.

کلیدواژه‌ها: اصفهان، صفوی، باغ، کاخ، خیابان چهارباغ عباسی، ساختار کالبدی.

---

* این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد سودابه قلی‌پور با عنوان «کالبد کاخ و باغ‌های ازدست‌رفته دوران صفوی در اصفهان با اتکا به متون و اسناد (مطالعه موردی: خیابان چهارباغ عباسی)» به‌راهنمایی آقای دکتر احمد امین‌پور در دانشگاه هنر اصفهان است.

** کارشناس‌ارشد مطالعات معماری، دانشگاه هنر اصفهان. s.gholipoor@gmail.com
*** استادیار دانشکده هنر و معماری، دانشگاه هنر اصفهان.
**** استادیار، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه هنر اصفهان.

مقدمه

مدت یک قرن و نیم اصفهان پایتخت شاه‌عباس و جانشینان او بود. در این دوره طولانی نکته‌ای که جلب توجه می‌کند، علاقه عموم پادشاهان این سلسله اعم از قوی و ضعیف، لایق یا بی‌کفایت به امر عمران، آبادانی و ایجاد بناهای جدید و افزودن بر ساختمان‌های پیشین بوده است و در این کار نوعی رقابت در به‌وجودآوردن آثاری باشکوه مشاهده می‌شود.

در این مقاله متون تاریخی و مطالب ارائه‌شده در سفرنامه‌ها به‌همراه منابع تصویری و مطالعات انجام‌شده توسط پژوهشگران معاصر بررسی شده است. اکنون براساس مطالب، مناظر و تصاویر می‌توانیم به مطالعه بناها و مناظر تاریخی بپردازیم و آنها را با موقع کنونی مقایسه و به تجدید بنا طبق ویژگی‌های گذشته آن اقدام کنیم. هم‌چنین، با انجام این نوع تحقیقات زمینه‌های مناسب برای تجربه‌های عینی از کاربرد باغ ایرانی و طراحی باغ‌های جدید براساس نیازهای امروزی فراهم می‌آید که می‌تواند سرمنشأ تحولی در باغسازی بومی و باهویت برای این مرزوبوم باشد. در این مقاله، پس از توصیف اجمالی ویژگی‌های خیابان چهارباغ عباسی در دوره صفویه در سه نظام کاشت، آب و ساخت با ارائه تصاویر، ترسیم‌ها، پلان‌ها و ... به‌معرفی باغ‌ها و کاخ‌های اطراف این خیابان پرداخته شده و درانتها شکل سه‌بعدی این خیابان ارائه شده است.

پیشینه تحقیق

پژوهش مرتبط با این موضوع، «مکتب اصفهان در شهرسازی» از دکتر زهرا اهری است. وی در تقسیم‌بندی کاخ‌ها ازنظر شکل هندسی دو گونه کلی، کاخ‌های برون‌گرا و کاخ‌های درون‌گرا را مطرح می‌سازد و به تحلیل کالبدی کاخ‌ها می‌پردازد. هم‌چنین، مهوش عالمی در مقاله «باغ‌های دوره صفویه: گونه‌ها و الگوها» به‌معرفی تعدادی از کاخ‌ها و ارائه تصاویر ترسیم‌شده از کاخ‌ها پرداخته است. متون و اسناد گذشته ازجمله سفرنامه‌های پیترو دلاواله[۱]، ژان شاردن[۲]، انگلبرت کمپفر[۳] و ... منابع معتبری در ارزیابی گذشته تاریخی این خیابان هستند. هم‌چنین، محمدحسن جابری انصاری در کتاب تاریخ اصفهان به‌معرفی باغ‌ها پرداخته و دونالد ویلبر[۴] نیز با توجه به توضیحات گزارش‌های سایر جهانگردان و با استفاده از اطلاعات به‌دست‌آمده از منابع ایرانی، نقشه‌ای برای این خیابان طراحی کرده است.

روش تحقیق

در این پژوهش به معرفی باغ های خیابان چهار باغ عباسی به‌همراه کوشک‌های آن پرداخته می‌شود و برای دست‌یابی به این مهم، از اسناد مکتوب و مصور تاریخی و نوشته‌های پژوهشگران معاصر با رویکرد توصیفی- تاریخی استفاده شده است.

برای درک باغ‌های جبهه شمالی خیابان - اعم از باغ خرگاه، بلبل و هشت‌گوش - از ترسیمی که کمپفر برای دولت‌خانه صفوی ترسیم کرده، استفاده شده است. این ترسیم به‌همراه برخی از واقعیت‌های موجود، ازقبیل وجود مادی‌ها، وجود سردر باقی‌مانده از باغ خرگاه و کاخ هشت بهشت در باغ بلبل و ...، کمک بزرگی برای بازشناسی این بخش از خیابان هستند. برای بازشناسی بقیه باغ‌ها نیز با استفاده از جمع‌بندی نظر سیاحان درباره خیابان چهارباغ و مطالب ارائه شده در کتاب تاریخ اصفهان از جابری انصاری (به‌خصوص مساحت باغ‌ها) و نظر شاردن درباره نام باغ‌ها یا دروازه‌های روبروی هر حوض و نقشه‌های ارائه‌شده توسط ویلبر و پاسکال کست[۵] و ... استفاده شده است.

ویژگی‌های خیابان چهارباغ عباسی در دوره صفویه

در این بخش ویژگی‌های خیابان در سه بخش نظام کاشت، آب و ساخت بررسی شده است:

نظام کاشت در خیابان چهارباغ

چهار ردیف درخت از نوع چنار مسئله مشترک مطرح شده بین اکثر سیاحانی بوده است که در دوره قاجار از اصفهان دیدن کرده‌اند (دیولافوا، ۱۳۷۸: ۴۹۹؛ نوردن، ۱۳۶۵: ۱۱۷ و هولستر، ۱۳۵۵: ۷۸). سیاحانی که در دوره صفویه به اصفهان آمدند، تعداد ردیف‌های درخت چنار در این خیابان را دو ردیف بیان داشته‌اند (کمپفر، ۱۳۶۳: ۱۹۶؛ کارری، ۱۳۴۷: ۶۷). اکثر سیاحان برای این خیابان درخت چنار را برشمردند، تنها در تاریخ عالم‌آرای عباسی از درختان سرو، چنار، کاج و عرعر نام برده شده است (ترکمان، ۱۳۵۰: ۵۴۵). ازآنجاکه تاریخ ساخت خیابان چهارباغ در سال ۱۰۰۶ ه.ق. (۱۵۹۸ م.) و تاریخ اتمام آن در سال ۱۰۲۵ هـ .ق. (۱۶۱۶ م.) بوده است (چسنی، ۱۳۸۵: ۶۸) و دن‌گارسیا دسیلوا فیگوئرا[۶]، از اولین سیاحانی

که پس از اتمام چهارباغ از اصفهان دیدن کرده، علاوه بر درخت چنار به درختان دیگری نیز اشاره داشته؛ اما نامی از آنها ذکر نکرده و پیترو دلاواله به نوع درختان اشاره نکرده و ژان‌باتیست تاورنیه[۷] و آدام اولئاریوس[۸] که در سال‌های اول پس از اتمام این خیابان به اصفهان آمدند، فقط از درختان چنار نام برده‌اند (تاورنیه، ۱۳۶۳: ۳۹۴؛ دلاواله، ۱۳۷۰: ۴۱)؛ می‌توان این‌گونه برداشت کرد که درهنگام ساخت، درختانی هم‌چون چنار، سرو، کاج و عرعر بوده ولی پس از مدتی جای خود را فقط به درختان چنار داده‌اند یا تعداد این درختان به‌قدری ناچیز بوده که جلب توجه نمی‌کرده است و پس از مدتی بالاخص در دوره قاجار اثری از این درختان دیده نشده است. هم‌چنین، برخی از سیاحان از وجود باغچه‌های گل یاد کرده‌اند (دلاواله، ۱۳۴۸؛ شاردن، ۱۳۷۵).

نظام آب در خیابان چهارباغ

گزارش سیاح فرانسوی، شاردن، در مورد معماری آب چهارباغ مفصل‌ترین گزارشی است که از دوران صفویه ارائه شده است. وی تعداد حوض‌های خیابان را هفت عدد دانسته (شاردن، ۱۳۷۵: ۱۲۰) علیرغم عدم ذکر فواصل حوض‌ها، درهنگام معرفی هر حوض از کوچه‌ها و باغ‌های اطراف آن نام برده است. در تاریخ عالم‌آرای عباسی علاوه بر نهر وسط، از جوی آب در دو طرف خیابان نیز نام برده شده است (ترکمان، ۱۳۵۰: ۵۴۵). اکثر جهانگردان به نهر وسط خیابان چهارباغ اشاره کرده‌اند. فقط تاورنیه علاوه بر نهر وسط، به جوی‌های دیگری اشاره داشته که احتمالاً منظور وی همان نهرهای پای درختان بوده است (تاورنیه، ۱۳۶۳: ۳۹۳). دلیل عدم‌توجه یا اشاره جهانگردان به جوی‌های کناری آن است که جوی‌های کناری به‌صورت بنای سازه‌ای از سنگ ساخته نشده و صرفاً حکایت از مسیر خاکی آب در پای درختان چنار داشته است. بنا به‌گفته تاورنیه، تعداد آبشارها در محل تقاطع هر حوض با نهر وجود دارد (همان)؛ ولی بنا به‌گفته دیگر سیاحان در بعضی از تقاطع‌ها آبشار به‌وجود می‌آید، ازجمله شاردن به سه آبشار در این خیابان (چهارباغ عباسی) اشاره کرده است (شاردن، ۱۳۷۵: ۱۲۱).

هم‌چنین، سیاحان به‌وجود حوض‌هایی در عمارت سردر اشاره و بیان داشته‌اند که این حوض‌ها هم‌سطح کف‌فرش خیابان بوده است. احتمالاً فاصله آنها از دیوارهای کناری به‌اندازه‌ای بوده است که مسیری برای عبور پیاده یا سواره باقی بماند. دلاواله اشاره می‌کند که «این حوض‌ها، فواره‌های بسیار زیبایی دارند و ازطریق جویبارهای سنگی منشعب از نهر بزرگ خیابان تغذیه می‌شوند» (دلاواله، ۱۳۴۸: ۴۷۴).

نظام ساخت در خیابان چهارباغ

از نوشته‌های سیاحان و تاریخ‌نویسان این‌گونه برداشت می‌شود که هریک از باغ‌های اطراف خیابان دارای دو عمارت بوده است که یکی در سردر باغ و از هر طرف به‌سمت باغ و خیابان باز بوده و دیگری در داخل باغ بوده و کوشک مرکزی نامیده می‌شده است و از هر سو به‌سمت باغ باز می‌شده است. هم‌چنین، در گزارش دلاواله و شاردن آمده که کوشک‌ها در همه باغ‌ها (تقریباً) دارای مساحت یکسان بوده ولی ساختمان آنها متفاوت است. هم‌چنین قرینه‌سازی در دو سمت خیابان، با قرارگیری سردرها، رعایت شده است (دلاواله، ۱۳۴۸: ۴۰؛ شاردن، ۱۳۷۵: ۱۱۹).

معرفی باغ‌ها و کاخ‌های اطراف خیابان چهارباغ عباسی

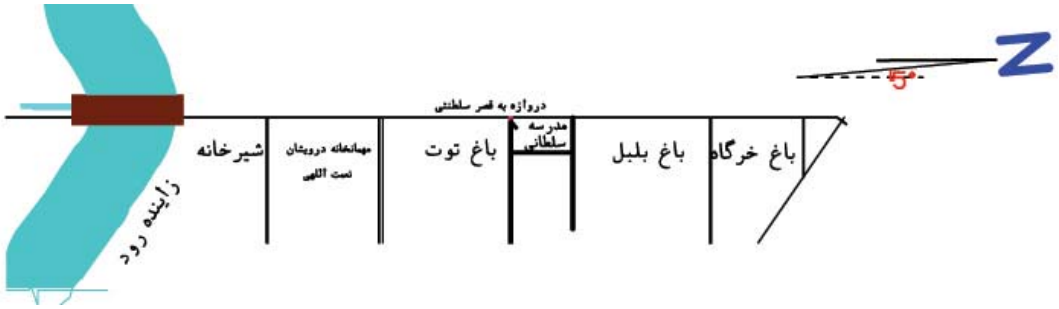
باغ‌ها و کاخ‌های خیابان چهارباغ عباسی در دو جبهه شرقی و غربی این خیابان قرار داشتند. جبهه شرقی این خیابان شامل باغ خرگاه، باغ بلبل، مدرسه چهارباغ، باغ توت، مهمان‌خانه درویشان نعمت‌اللهی و شیرخانه بوده است (شکل ۱).

جبهه غربی این خیابان شامل باغ هشت‌گوش، باغ تخت، باغ مو، مهمان‌خانه درویشان حیدری و قفس‌خانه (شکل ۲) بوده است (شاردن، ۱۳۷۵).

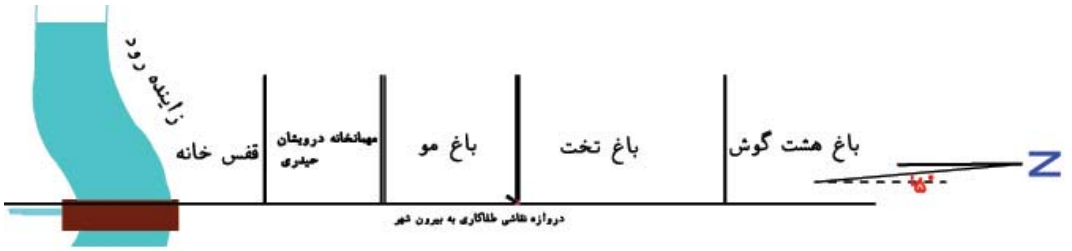
اکثر سیاحان به عمومی‌بودن باغ‌های خیابان چهارباغ اشاره داشته‌اند. دلاواله در این‌باره می‌نویسد: «این باغ‌ها متعلق به شاه است ولی مردم با آزادی کامل از آنها استفاده می‌کنند و آن‌قدر میوه در آنان وجود دارد که برای تمام شهر کافی و حتی زیاد است» (دلاواله، ۱۳۴۸: ۴۰).

کاخ جهان‌نما

«باغ قصر جهان‌نما درحدود دروازه‌دولت امروزی بوده است. این قصر که مسافر ایتالیایی، پیترو دلاواله، نیز از آن یاد می‌کند؛ تاقبل از ساخته‌شدن بنای چهلستون به‌فرمان شاه‌عباس دوم (حدود سال ۱۰۵۷ هـ.ق.) کاخ شاه و محل پذیرش مسافران و فرستادگان خارجی بوده است» (تفضلی، ۱۳۸۲: ۷۵۸).



شکل۱. فضاهای جبهه شرقی خیابان چهارباغ (نگارندگان)



شکل۲. فضاهای جبهه غربی خیابان چهارباغ (نگارندگان)

«طبقه زیرین عمارت "چهار فصل" نامیده می‌شد و در طبقات فوقانی آن حجره‌هایی بود که از آنها دورنمای وسیعی از خیابان چهارباغ و عمارات اطراف دیده می‌شد (تصاویر۱ و ۲). این قصر تا سال ۱۰۳۸ هـ.ق. برپا بود» (مقتدر، ۱۳۸۲: ۲۵۶).

در اکثر توصیفاتی که توسط سیاحان اروپایی از چهارباغ انجام شده، به ساختمانی مرتفع در ابتدای چهارباغ اشاره شده است که دروازه‌های اطراف آن محل ورود شاه به خیابان چهارباغ محسوب می‌شده است. دلاواله آن را «محلی برای تماشای خیابان و رویدادهای آن توسط اهل حرم و زنان شاه برشمرد» (دلاواله، ۱۳۴۸: ۳۹). تاورنیه آن را بنایی دوطبقه و چهل پای مربع معرفی کرده است (تاورنیه، ۱۳۶۳: ۳۹۳)؛ که با توجه به گفته‌های سیاحان دیگر و تصاویر به‌جا مانده اشتباه به‌نظر می‌رسد. شاردن این کاخ را این‌گونه توصیف کرده است: «ابتدای این خیابان دلپذیر زیبا عمارت کلاه‌فرنگی مربع بلند و بزرگی است ... عمارت سه‌طبقه است و در سمت عقب و طرف چپ در و منفذی ندارد؛ زیرا این دو قسمت به‌طرف اندرون شاهی است و در دوطرف دیگر نیز به‌جای شیشه پنجره‌هایی است که از داخل بیرون را می‌توان دید ولی از بیرون چیزی

تصویر۱.کاخ جهان‌نما، اصفهان
(جابری انصاری، ۱۳۷۸: ۱۸۸)

تصویر۲. کاخ جهان‌نما، اصفهان در اواخر دوره قاجار
(جابری انصاری، ۱۳۷۸: ۱۸۵)

پیدا نیست. این پنجره‌ها را با گچ ساخته و به‌طرز مجلل و زیبایی نقاشی و طلاکاری کرده‌اند» (شاردن، ۱۳۷۵: ۱۱۹).

شرحی که محمدحسن جابری انصاری از این بنا به‌دست می‌دهد، احتمالاً آخرین توصیفی است که از قصر جهان‌نما شده است. وی درمورد جهان‌نما چنین می‌نویسد: «ابتدای خیابان چهارباغ، قصر چندطبقه جهان‌نما قرار داشته و آن محلی برای تماشای خیابان چهارباغ بوده است. در کاشی‌کاری‌های آن، صورت‌های زنان و دختران عجم از کیانی تا ساسانی دیده می‌شد. این کاخ به‌دستور افتخارالدوله - خواهر ظل‌السلطان - و به‌بهانه پیدابودن اندرونی کاخ هشت‌بهشت از این کاخ تخریب شد (جابری انصاری، ۱۳۷۸: ۱۶۱).

باغ خرگاه

بنا به توصیف جابری انصاری، باغ خرگاه معروف به خیمه‌گاه درمقابل باغ بادامستان و پشت باغ چهلستون قرار داشته و مساحت این باغ بیش از سی و چهار هزار ذرع بوده است. میرزااسماعیل‌خان لسان‌الدوله از مظفرالدین شاه فرمان گرفته بود که آن را به اصفهانی‌ها بفروشد؛ سرانجام بنای آن را ویران کردند و از مصالح آن خانه‌ها، مغازه‌ها و حمام ساختند (جابری انصاری، ۱۳۲۱: ۳۵۷).

این باغ را از آن‌جهت خیمه‌گاه می‌نامیدند که محل خیمه‌گاه شاهی بوده و میدانی نیز برای برپایی مسابقات داشته است (شاردن، ۱۳۷۵: ۱۲۰). البته باغ خیمه‌گاه به باغ خرگاه نیز مشهور بوده است چون در زبان فارسی

تصویر۳. آثار باقی‌مانده از سردر باغ خرگاه اصفهان
(نگارندگان، ۱۳۹۱)

خرگاه یا خرگه به‌معنی خیمه بزرگ، سراپرده یا چادر بزرگ است و برابر با واژه خیمه‌گاه به‌معنای جایی است که در آن یک یا چند خیمه برپا کرده باشند.

شاردن باغ خیمه‌گاه یا خرگاه را ناشیانه به‌صورت «باغ الاغ» ترجمه کرده، (این اشتباه در ترجمه شاردن باعث می‌شود که دونالد ویلبر نیز در کتاب باغ‌ها و کوشک‌های ایرانی این باغ را «باغ خر» بنامد).

اکنون بخش‌های باقی‌مانده سردر باغ خیمه‌گاه در گوشه‌ای از باغ خیمه‌گاه که به باغ بلبل پیوسته است و اکنون «پارک شهید رجایی» نامیده می‌شود، به‌صورت نیمه‌ویران به‌چشم می‌خورد (تصویر۳).

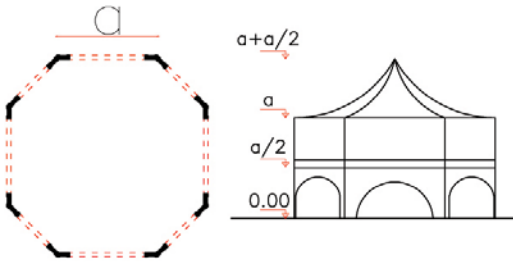
پلان

«طبقه همکف عمارت سردر تبدیل به مکانی تجاری شده و با تیغه‌هایی به فضاهای متعدد تقسیم شده است ولی خوشبختانه بسیاری از فضاها فرم کلی خود را حفظ کرده‌اند. در کل، پلان بنا به‌شکل مستطیل است که همانند بسیاری از ورودی‌ها از سه دهانه تشکیل شده که محور غربی - شرقی آن کمی کشیده‌تر است. دهانه میانی که وظیفه اصلی ورود و خروج را به‌عهده داشته، از پیشخوان ورودی، هشتی و راهرو منتهی به باغ خرگاه و دهانه‌های کناری در طبقه همکف، از اتاق‌هایی با پلان چلیپا و مستطیل که کاربری آن دقیقاً مشخص نیست، تشکیل شده است» (رحمتی، ۱۳۸۶: ۱۰۰).

«کف سازی به وسیله آجر ۲۰x۲۰ سانتیمتری صورت گرفته، پوشش طبقه همکف به صورت تاق و تویزه است و این پوشش در دهانه میانی با رسمی‌بندی نیز همراه شده است. در حال حاضر، بدنه‌ها با گچ و رنگ و روغن پوشیده شده است. در طبقه اول بدنه های شمالی و جنوبی از اصالت بیشتری برخوردار می‌باشد ولی جرزهای وسط فضا در زمان پهلوی برچیده شده و برای استفاده بیشتر از فضا چهار ستون در وسط الحاق شده است» (همان: ۱۰۱).

کوشک باغ خرگاه

این کوشک روشی جالب از به‌کارگیری بناهای سبک و سنگین را نشان می‌دهد. روی پایه‌ای هشت‌گوش مرکب از قوس‌های بزرگ در همه جوانب، سازهای چوبی قرار دارد و بر این سازه، خیمه‌ای عظیم افراشته‌اند (شکل۳)، (عالمی، ۱۳۸۵: ۸۶).



شکل۳. پلان و نمای کوشک باغ خرگاه از روی کروکی ترسیمی از کمپفر
با توجه به کروکی کمپفر اگر هر ضلع این هشت‌ضلعی را (a) فرض کنیم، ارتفاع کلی آن، (a + a/2) به‌دست می‌آید (نگارندگان)

بررسی لیتوگرافی کمپفر از سه باغ (خرگاه، بلبل و گلدسته)

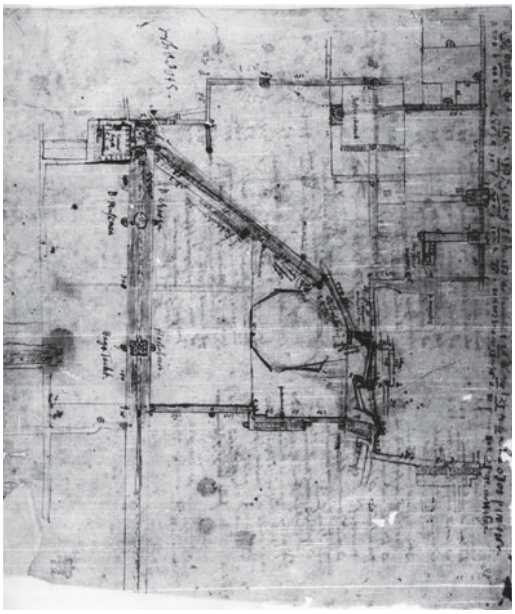
در این طرح باغ خرگاه و باغ هشت‌بهشت در کنار هم و در ضلع شرقی خیابان چهارباغ و باغ گلدسته در قسمت شرقی باغ هشت‌بهشت قرار گرفته است. در زیر به چند مورد برداشت‌شده از این لیتوگرافی اشاره می‌شود.

- ورودی باغ‌های خیابان چهارباغ در دو طرف خیابان روبروی هم قرار گرفته‌اند.
- سردرها نسبت به خیابان عقب‌نشستگی دارند.
- ازطریق راه سرپوشیده از دولتخانه به باغ‌های اطراف چهارباغ دسترسی پیدا می‌کردند.
- در باغ خرگاه، کلاه‌فرنگی (کوشک) در مرکز باغ قرار داشته است.
- زاویه بین مجموعه های شاهی و محور چهارباغ ترکیب‌بندی نامعمولی ایجاد کرده بود. دولتخانه موازی با میدان نقش‌جهان است؛ درحالی‌که در این لیتوگرافی اشتباهاً موازی با خیابان چهارباغ ترسیم شده است (شکل۴). کمپفر این اشتباه خود را در ترسیم سه‌بُعدی از دولتخانه جبران کرده است (شکل۹).

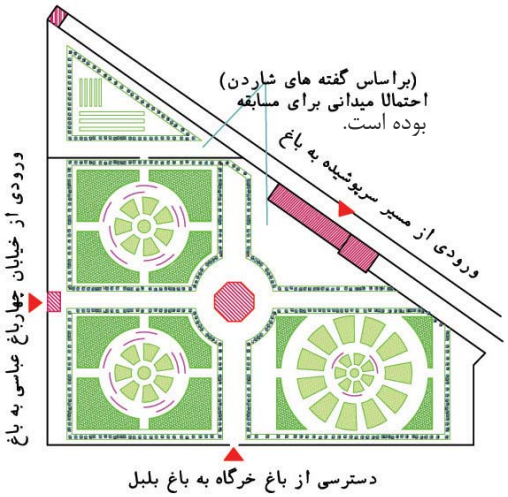
درمقابل باغ خرگاه یک حوض هشت‌ضلعی و روبروی باغ هشت‌بهشت (بلبل) یک حوض چهارگوش ترسیم شده است، حال آن‌که بنا به‌گفته شاردن حوض‌های روبروی باغ خرگاه و بلبل به‌ترتیب چهارگوش و هشت‌ضلعی بوده است.

باغ بلبل

باغ بلبل، باغ مستطیل شکلی است که در محور طولی آن پیاده‌رو عریضی از شمال به جنوب تعبیه شده است و آب‌نمایی از غرب به شرق به‌عرض هشت‌متر و طول

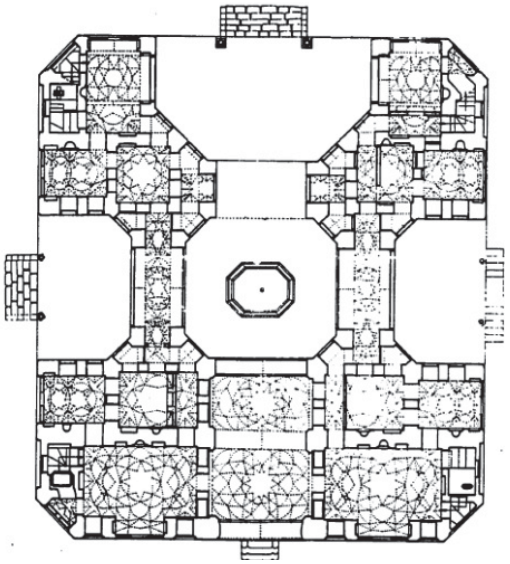


شکل۴. محل قرارگیری باغ‌های گلدسته، خرگاه و بلبل در اطراف دولتخانه‌به‌ترسیم‌انگلبرت‌کمپفر(http://libraries.britishmusem.org)



شکل۵. پلان ترسیمی باغ خرگاه با توجه به کروکی ترسیمی از کمپفر $S=37000\ m^2$ (نگارندگان)

پنجاه متر از هر طرف بنا کرده‌اند. در محل تقاطع این دو محور روی سکویی کاخ هشت‌بهشت قرار گرفته است. به‌این ترتیب، باغ به چهار قطعه و هر قطعه نیز با راه‌های شمالی-جنوبی به قطعات کوچک‌تری تقسیم می‌شود. معماری کاخ و تقسیم‌بندی باغ ملهم از یکدیگر به‌نظر می‌رسند و باهم ارتباطی مستقیم دارند (مقتدر، ۱۳۸۲: ۲۶۱).



شکل۶. پلان هشت‌بهشت اصفهان ، طبقه هم‌کف (پیرنیا، ۱۳۸۲: ۳۱۱)

کاخ هشت‌بهشت

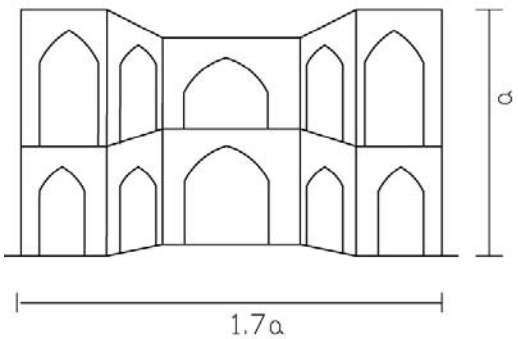
کاخ مسکونی این باغ که در شمال بازارچه بلند قرار دارد، عمارتی هشت‌گوش و دوطبقه است. چهار ضلع کاخ، بزرگ و چهار ضلع دیگر آن کوچک است. طبقه اول کاخ هشت‌بهشت دو متر بالاتر از سطح زمین است. در اطراف آن سکویی باارتفاع کم وجود دارد که جوی آبی به دور آن می‌گشته و پس از آن به نهر اصلی باغ می‌پیوسته است. دو راه‌پله در بخش‌های شرقی و غربی کاخ قرار دارند که به ایوان‌هایی می‌رسند که سقف‌شان را دو ستون چوبی نگه داشته‌اند. باگذشتن از این ایوان‌ها می‌توان به تالار هشت گوش بزرگی وارد شد که حوضی هشت‌گوش در وسط آن قرار دارد. این تالار نیز دارای چهار ضلع بزرگ و چهار ضلع کوچک است، اضلاع بزرگ آن که به ایوان‌های اطراف راه داشته، باز بوده است. در چهار ضلع دیگر این تالار، در هر طرف دو اتاق چهارگوش قرار دارد. ازاره‌های این طبقه از سنگ و جرزهای آن از آجرتراش است (شکل‌های۶ و ۷). در طبقه دوم نیز اتاق‌هایی چهارگوش قرار گرفته‌اند که راهروهایی در بین قوس‌های اتاق‌ها، آنها را به یکدیگر مربوط می‌کند. سقف تالار هشتی وسط به‌شکل گنبد است و در بالای آن قبه‌ای با هشت دریچه مشبک قرار دارد. در بالای اتاق‌های طبقه دوم نیز قبه‌هایی کوچک‌تر موجود است. حوض چهارگوشی نیز در ایوان شمالی هست که آب آن با فواره‌ای تأمین می‌شده و پس از لبریزشدن حوض به‌صورت آبشار از سنگ شیب‌داری فرومی‌ریخته است (دهمشگی، ۱۳۶۶: ۲۵۱).

شکل۷. نمای کاخ هشت‌بهشت اصفهان، ترسیم از روی عکس گرفته شده از نمای کنونی (نگارندگان)

ترسیم‌های کمپفر و ارائه پلان باغ بلبل

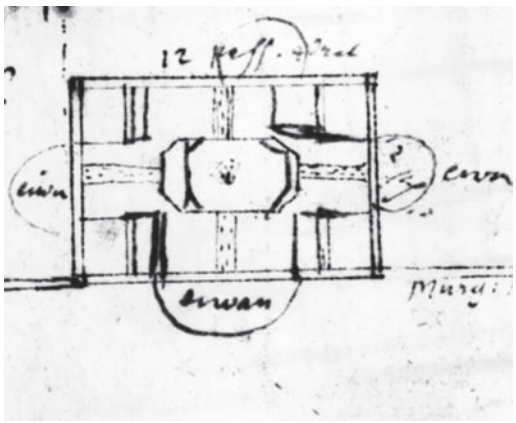
طرح ترسیمی کمپفر از سردر باغ بلبل تنوع در پلان عمارت‌های سردر را نشان می‌دهد. سردر باغ بلبل از گردشگاه چهارباغ به‌صورت دو نوع ایوان تصویر شده است که مطابق پلان دارای فرورفتگی استقرار یافته‌اند (عالمی، ۱۳۸۵: ۸۵). در سردر باغ بلبل، نسبت ارتفاع به طول سردر (۱ به ۱.۷) بوده است (شکل ۸).

نسبت طول به عرض سردر بین باغ بلبل و باغ گلدسته ۱.۵ به ۱ بوده است (شکل۱۰). در این سردر حوض آبی در وسط و نهر آبی در چهار سمت دیده می‌شود که ادامه جریان آب از باغ بلبل و مادی شاه بوده است. در ادامه با توجه به دورنمای دولتخانه (شکل۹) پلان باغ بلبل ترسیم شده اما با توجه به وضعیت موجود باغ، جای‌گیری کاخ هشت‌بهشت، قرارنداشتن در مرکز باغ، توصیفات ذکرشده و ترسیم ویلبر از آن احتمالاً کمپفر پلان این باغ را کاملاً مطابق با واقعیت ترسیم نکرده است (شکل۱۱).

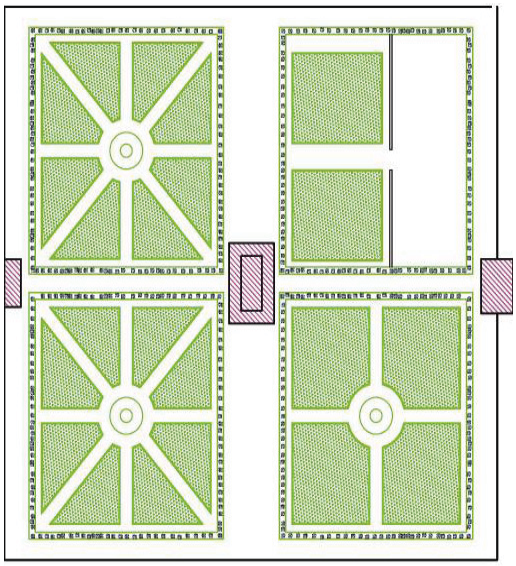


شکل ۸. نمای سردر باغ بلبل از روی کروکی کمپفر، نسبت ارتفاع به طول ۱:۱,۷ (نگارندگان)

شکل۹. دورنمای دولتخانه اصفهان در کتاب کمپفر
(سایت ایران‌نامه، ۱۳۹۰)



شکل۱۰. پلان سردر بین باغ بلبل و باغ گلدسته، کروکی از کمپفر
(http://libraries.britishmuseum.org)

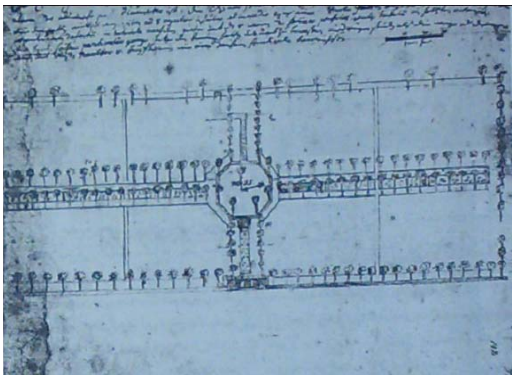


شکل۱۱. پلان ترسیمی باغ بلبل با توجه به کروکی ترسیمی از کمپفر
S=70000 m^2 (نگارندگان)

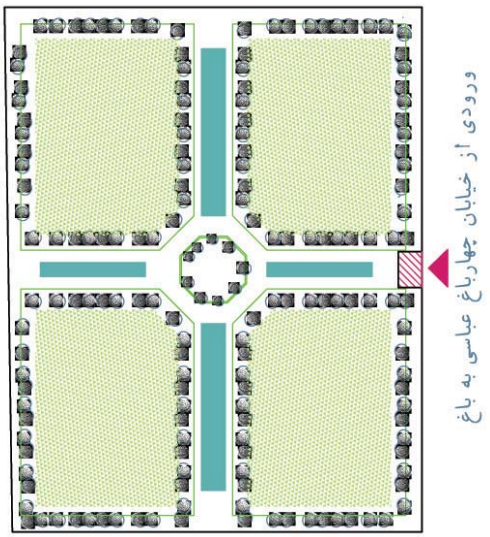
باغ هشت‌گوش

باغ هشت‌گوش «اولین باغ در سمت غرب چهارباغ و روبروی باغ خرگاه بوده است. در کتاب تاریخ اصفهان و ری، وسعت این باغ ۲۴هزار مترمربع ذکر شده است (جابری انصاری، ۱۳۸۷: ۱۶۲). «در باغ مثمن، واقع در جانب غربی ابتدای چهارباغ، کوشک سردر تنها بنای باغ بود. این امر بر این واقعیت تأکید می‌کند که چهارباغ عنصر اصلی در طرح این بخش از شهر بوده‌است» (عالمی، ۱۳۸۵: ۷۷).

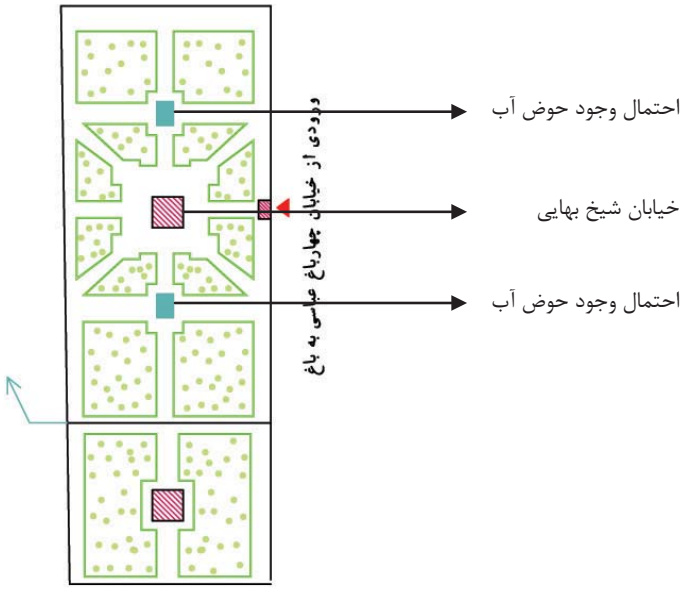
در پلان ترسیمی توسط کمپفر از این باغ، نسبت طول به عرض ۲.۵:۱ است (شکل ۱۲)، با فرض مستطیل‌بودن این باغ و مساحت ارائه‌شده (۲۴۰۰۰ مترمربع) توسط جابری انصاری، طول این باغ ۲۴۰ متر و عرض این باغ ۱۰۰متر به‌دست می‌آید که با توجه به پلان ترسیمی ویلبر



شکل ۱۲. پیمایش باغ مثمن (هشت‌گوش)، از انگلبرت کمپفر
(عالمی، ۱۳۷۷: ۳۰)



شکل۱۳. پلان ترسیمی باغ هشت‌گوش اصفهان s=24000 m^2
(نگارندگان)



شکل۱۴. پلان باغ تخت، براساس ترسیم ویلبر (ویلبر، ۱۳۸۴: ۸۵)، $S=50000\ m^2$ (نگارندگان)

و نقشه اصفهان توسط نقشه‌برداران روسی، نادرست به‌نظر می‌رسد ولی از کلیت این باغ - تقسیم باغ به چهار قسمت و باغی بدون کوشک مرکزی - در ترسیم استفاده شده است.

کلیت این باغ یادآور باغ جهان‌نمای شیراز است. طول و عرض این باغ با توجه به نقشه ویلبر، نقشه وضع موجود و مساحت این باغ، ۱۷۵x۱۴۰ متر لحاظ شده است (شکل۱۳).

باغ تخت

«باغ تخت تقریباً چهل‌هزار ذرع بود به مغربی چهارباغ آن را نیز میرزامرتضی‌خان نوری ناظر فرمان گرفت و قطعه‌قطعه به دیگران فروخت و باغ تخت دو قصر داشت، یکی رو به چهارباغ یکی رو به خیابان فرعی محل شمس‌آباد که امروزه خیابان شیخ بهایی نامیده می‌شود. طرف جنوبی باغ تخت دو باغ اربابی که یکی وقفی و به‌دست آقایان پاقلعه بود و یکی باغ و خانه محمدامین‌خان و در رقب دولتی نام نداشت به‌مفت و پانصد فروش رفت و خانه‌های گرانبها شد» (جابری انصاری، ۱۳۲۱: ۳۵۵) (شکل۱۴).

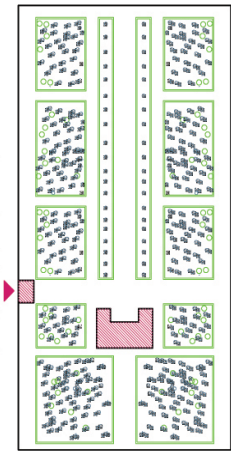
باغ توت

این باغ در ضلع شرقی چهارباغ و درمقابل باغ تاکستان واقع شده است (شکل ۱۵).

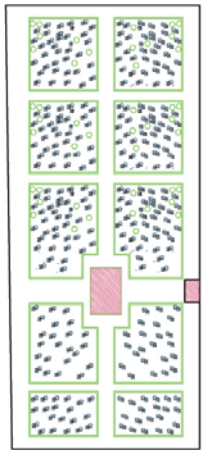
باغ مو

در سمت غرب چهارباغ به‌شکلی قرار گرفته بود که مادی فرشادی از ضلع شمال آن خارج می‌شد (شکل ۱۶).

طبق گفته اولئاریوس، «چهارباغ موستان بزرگی دارد که انواع مختلف انگور را می‌دهد و ازجمله، انگورهایی که دانه‌های آنها سیاه‌رنگ، به‌اندازه یک بند انگشت و بسیار خوشمزه است» (اولئاریوس، ۱۳۷۹: ۶۱۴).



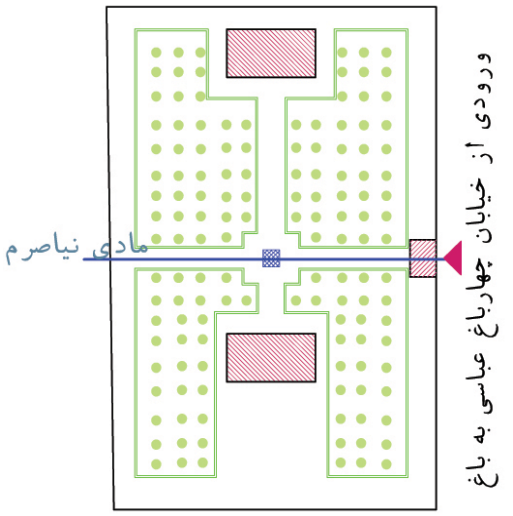
شکل۱۵. پلان باغ توت، براساس ترسیم ویلبر (ویلبر، ۱۳۸۴: ۸۵)، $S=39000\ m^2$ (نگارندگان)



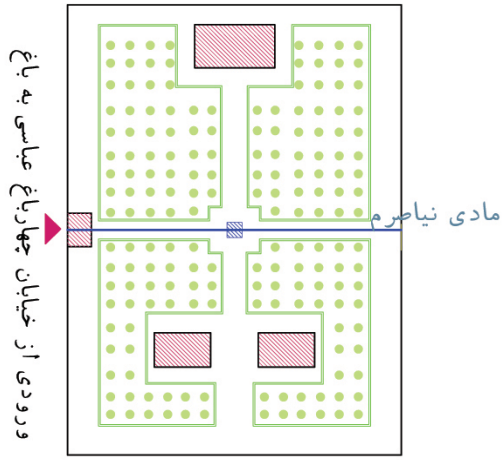
شکل۱۶. پلان باغ مو، براساس ترسیم ویلبر (ویلبر، ۱۳۸۴: ۸۵)، $S=36000\ m^2$ (نگارندگان)

مهمان‌خانه‌های درویشان نعمت‌اللهی و درویشان حیدری

طبق گفته‌های شاردن این باغ‌ها مخصوص درویشان بوده است، مهمان‌خانه درویشان نعمت‌اللهی در قسمت شرقی و مهمان‌خانه درویشان حیدری در قسمت غربی خیابان و درمقابل حوض ششم از حوض‌های هفت‌گانه خیابان چهارباغ قرار داشته‌اند. با توجه به گفته‌های شاردن این باغ‌ها با تمام ابنیه خود، خاص تارکین دنیاست (شاردن، ۱۳۷۵: ۱۲۰). با توجه به تصویری که دونالد ویلبر ترسیم کرده است، ساختمان‌ها به‌صورت پراکنده بوده‌اند. مادی نیاصرم نیز از این دو باغ عبور می‌کرده است (شکل‌های ۱۷ و ۱۸).



شکل ۱۷. پلان مهمان‌خانه درویشان نعمت‌اللهی، براساس ترسیم ویلبر (ویلبر، ۱۳۸۴، ۸۵)، $S=26000\ m^2$ (نگارندگان)



شکل۱۸. پلان مهمان خانه درویشان حیدری، براساس ترسیم ویلبر(ویلبر، ۱۳۸۴: ۸۵)، $S=24000\ m^2$ (نگارندگان)

شیرخانه

در باغ‌های صفوی نماد شیر به‌صور مختلف دیده‌می‌شود. ازجمله می‌توان به شیرسنگ‌های کاخ چهلستون اشاره کرد. هم‌چنین، هنریش بروگش[۹] از حک‌شدن «یاعلی» روی پوست تنه درختان چهارباغ خبر می‌دهد (بروگش، ۱۳۶۸: ۳۶۱).

هم‌چنین، بعضی نمادهای تصویری ویژه در این عصر مورد استفاده قرار گرفت که از آن جمله نماد شیروخورشید است. خورشید نماد پیغمبر(ص) و شیر در فرهنگ شیعه نماد حضرت علی(ع) و این حضرت نماد قدرت بوده است(خزایی، ۱۳۸۹).

«در زمان شاه‌عباس در اصفهان دو موضع مهم در کنار چهارباغ به باغ پرندگان و باغ وحش اختصاص داده شده بود. در چهارباغ غزال‌ها بیش از سایر حیوانات دیده می‌شدند و هنوز هم دیده می‌شوند» (ویلبر، ۱۳۸۴: ۲۷). از نوشته ویلبر اینگونه نتیجه گرفته می‌شود که این باغ‌ها تا اوایل دوره پهلوی پابرجا بوده‌اند.

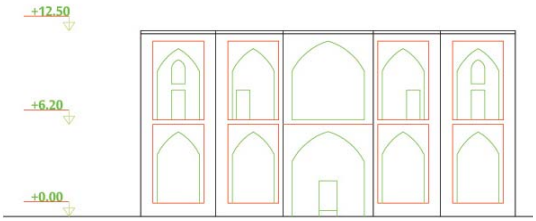
«باغ شیرخانه پشت طرف مشرقی چهارباغ به محلی که امروزه به کوچه شیرخانه معروف است و معبرش از باغ پهلوان‌حسین بود» (جابری انصاری، ۱۳۷۸: ۱۶۴). این باغ بنا به‌گفته شاردن مقابل باغ قفس‌خانه قرار داشته است.

در کتاب رستم‌التواریخ، در بخش عجایب دربار شاه‌سلطان حسین، این باغ اینگونه توصیف شده است:

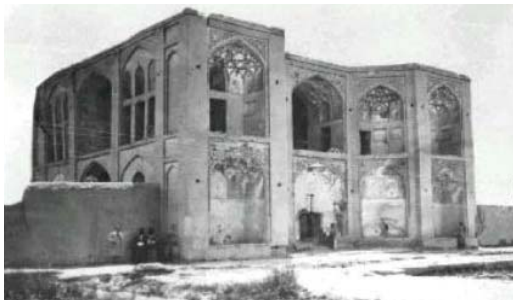
«...و شیرخانه‌ای بود، پر از شیر و ببر و پلنگ و سیاه‌گوش و یوز و خرس و بوزینه و کفتار و گرگ و روباه و شغال و گربه کوهی و موسوره و موش‌خرما و مار و افعی و سنگ پشت» (آصف، ۱۳۸۲: ۹۱).

دونالد ویلبر نیز در کتاب خود به شیرخانه سلطنتی اشاره داشته (شکل ۲۰) و اینگونه بیان می‌کند: «...تعدادی ببر و پلنگ و فیل و کرگدن در آن جای داشتند، شخص با خود می‌اندیشد که آیا این کرگدن، که از خلیج‌فارس به اینجا آمده، چند کیلومتر راه را در جاده‌های سوزان و سراشیب‌های تند و پستی و بلندی‌ها با مشقت پیموده تا به اصفهان رسیده‌است» (ویلبر، ۱۳۸۴: ۱۱۶).

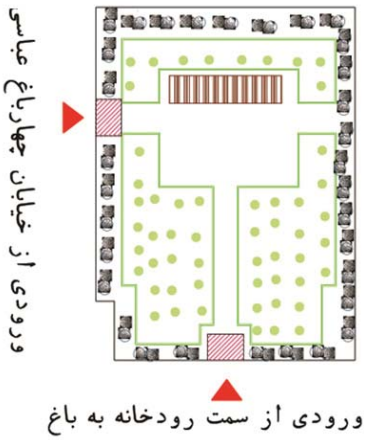
در زیر، اندازه‌های نمای سردر باغی در خیابان چهارباغ (احتمالاً باغ شیرخانه)، با توجه به اندازه قد اشخاص در نزدیکی سردر، به‌طور تقریب به‌دست آمده است (شکل۱۹ و تصویر ۵).



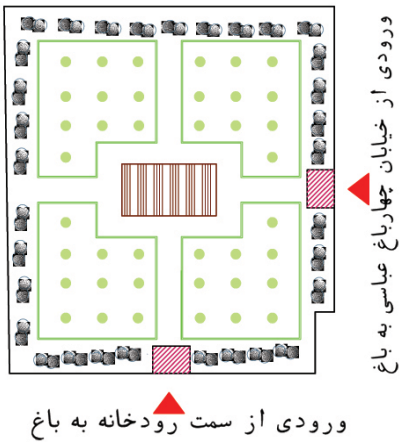
شکل۱۹. نمای سردر باغی در خیابان چهارباغ (شیرخانه؟)
(نگارندگان)



تصویر ۵. سردر باغی در خیابان چهارباغ(شیرخانه؟)
(www.iiiwe.com)



شکل۲۰. پلان باغ شیرخانه، براساس ترسیم ویلبر (ویلبر، ۱۳۸۴: ۸۵)
دو ورودی از سمت رودخانه و خیابان چهارباغ، $S=14000\ m^2$
(نگارندگان)

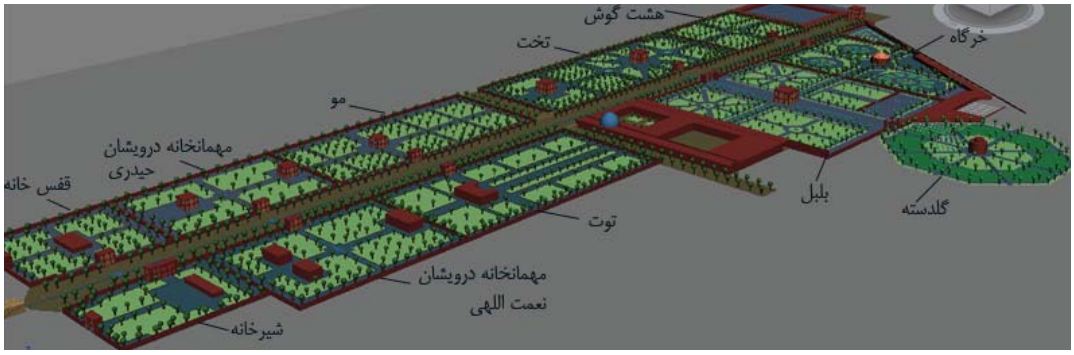


شکل۲۱. پلان باغ قفس‌خانه، براساس ترسیم ویلبر (ویلبر، ۱۳۸۴: ۸۵)
دو ورودی از سمت رودخانه و خیابان چهارباغ، $S=16000\ m^2$
(نگارندگان)

باغ قفس‌خانه

این باغ مقابل باغ شیرخانه و در جبهه غربی خیابان چهارباغ قرار داشته است (شکل۲۱). مفتول‌های قفس‌های آن از طلاست (شاردن، ۱۳۷۵: ۱۲۱).

در شکل۲۲ نمایی از خیابان چهارباغ عباسی نشان داده شده است.



شکل۲۲. شکل سه‌بُعدی از خیابان چهارباغ عباسی (نگارندگان)

نتیجه‌گیری

با بررسی‌های انجام‌شده این‌نتیجه حاصل می‌شود که با وجود تاریخی‌بودن اسناد مصور کهن، عمدتاً نمی‌توان به سندیت مفاد هریک از طرح‌ها (به‌جز عکس‌ها) بدون همخوانی با دیگر مدارک تاریخی یا شواهد عینی دیگر اعتماد کرد و گاه در اسناد مصور با تناقض‌هایی روبرو می‌شویم. در ارائه سایر اسناد بجز عکس‌ها اعم از ترسیم، نقاشی و... بیان مفهوم بسیار مهم‌تر از ارائه طرح دید سه‌بُعدی یا طرح کمی دقیق است. در این‌گونه اسناد کیفیت مطالب اهمیت بیشتری دارد.

باغ‌سازی در دوران صفویه به چنان شکوهی می‌رسد که باغ‌های این دوران را منحصر به‌فردترین باغ‌های ایرانی یاد می‌کنند. سبک باغ‌سازی و استفاده از علم هیدرولیک در امر آبرسانی و به‌کارگیری شیوه‌های معماری در دسترسی به باغ از ویژگی‌های بارز باغ‌سازی دوران صفویه است. پایداری این فضاهای سبز نیز مرهون وجود آب بوده که آن نیز توسط مادی‌های متعدد در سطح شهر صورت می‌پذیرفته است.

درواقع این باغ‌ها مکان‌هایی بودند که در آن به مردم این امکان داده می‌شد که در فضایی به فعالیت‌های اجتماعی بپردازند. چهارباغ گردشگاهی بود که هم می‌توانستند در آن گام بزنند و تفرج کنند و هم در کوشک‌ها و نظرگاه‌های اطراف به مناظر و گذران زندگی بنگرند؛ به‌همین دلیل کوشک‌ها به‌گونه‌ای در باغ قرارگرفته‌اند که از داخل آن مناظر باغ قابل رؤیت بوده و از بیرون نیز مانع دید اطراف باغ نشوند و هم‌چنین کوشک‌های سردر به‌منظور رؤیت خیابان چهارباغ به‌کار می‌رفته است.

ویژگی‌های دولت صفویه در این خیابان دیده شده است، ازجمله ابعاد کاخ هشت‌بهشت نشان‌دهنده قدرت و مدرسه چهارباغ و مهمان‌خانه درویشان حیدری و نعمت‌اللهی نشان‌دهنده مسئله وقف و فرقه‌گرایی در دولت صفویه بوده است.

پلان همه باغ‌های این خیابان به‌جز باغ خرگاه به‌صورت مستطیل در دو جهت شرقی- غربی و شمالی- جنوبی بوده و فقط پلان باغ خرگاه به‌صورت ذوزنقه دیده شده است. استفاده از چادر در باغ‌های دوره صفوی ازجمله در باغ خرگاه در این خیابان دیده شده است. این سنت در باغ‌های دوره تیموری که قومی بیابانگرد بوده‌اند، نیز دیده شده و در این دوره ادامه پیدا کرده است. کوشک باغ هشت‌بهشت به‌صورت هشت‌ضلعی است و به‌احتمال زیاد این‌گونه، گونه‌ای غالب در کوشک‌های این خیابان بوده است. در باغ هشت‌گوش کوشک سردر تنها کوشک باغ بوده و در برخی دیگر (مهمان‌خانه‌های درویشان نعمت‌اللهی و درویشان حیدری) تعداد کوشک‌های داخل باغ بیشتر از یک عدد بوده و این می‌تواند نشان از کاربری این مجموعه‌ها داشته باشد که خاص تارکین دنیا بوده است.

پی‌نوشت

1- Della Valle, Pietro
2- Chardin, Jean
3- Kaempfer, Engelbert
4- Wilber, Donald
5- Coste, Pascal
6- Figueroa, D. Garcia de silva
7- Tavernier, Jean Baptiste
8- Olearius, Adam
9- Brugsch, Heinrich

منابع و مآخذ

- آصف، محمدهاشم (۱۳۸۲). **رستم‌التواریخ**. تصحیح میترا مهرآبادی، تهران: دنیای کتاب.
- اولئاریوس، آدام (۱۳۷۹). **سفرنامه آدام اولئاریوس**. ترجمه حسین کردبچه، تهران: هیرمند.
- بروگش، هاینریش کارل (۱۳۶۸). **سفری به دربار سلطان صاحب‌قران**. ترجمه حسین کردبچه، تهران: اطلاعات.
- پیرنیا، محمدکریم (۱۳۸۲). **سبک‌شناسی معماری ایران**. تدوین دکتر غلامحسین معماریان، تهران: پژوهنده- معمار.
- تاورنیه، ژان‌باتیست (۱۳۶۳). **سفرنامه**. ترجمه ابوتراب نوری، تهران: انتشارات کتابخانه سنایی و کتاب‌فروشی تأیید اصفهان.
- ترکمان، اسکندربیک (۱۳۵۰). **تاریخ عالم‌آرای عباسی**، تهران: امیرکبیر.
- تفضلی، حمید (۱۳۸۲). گزارشی از سفر هاینریش فن‌پوزر به اصفهان. **ایران‌شناسی**، شماره۶۰. (۴)، ۷۶۳-۷۴۸.
- جابری انصاری، محمدحسن (۱۳۲۱). **تاریخ اصفهان و ری**، تهران: حسین عمادزاده.
- خزایی، محمد (۱۳۸۹). تأویل نمادین نقش خورشید در هنر ایران. *www.irane7000saale.com* (بازیابی شده در تاریخ ۲۰ آبان ۱۳۹۱).
- _____ (۱۳۷۸). **تاریخ اصفهان و ری**. تصحیح جمشید مظاهری، اصفهان: مشعل.
- چسنی، رابرت‌دی‌مک (۱۳۸۵). چهار منبع درباره ساخته‌های شاه‌عباس در اصفهان. **گلستان هنر**، ترجمه مهرداد قیومی. شماره۶. (۴)، ۷۵-۴۶.
- دلاواله، پیترو (۱۳۴۸). **سفرنامه پیترودلاواله**. ترجمه شعاع‌الدین شفا، تهران: علمی و فرهنگی.
- دهمشگی، جلیل (۱۳۶۶). **جلوه‌های هنر در اصفهان**. تهران: جانزاده.
- دیولافوا، ژان (۱۳۷۱). **سفرنامه مادام دیولافوا: ایران، کلده و شوش**. ترجمه علی‌محمد فرهوشی، تهران: دانشگاه تهران.
- رحمتی، جواد (۱۳۸۶). **طرح حفاظت و مرمت سردر باغ خیمه‌گاه (خرگاه) چهارباغ عباسی**. پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد مرمت ابنیه. اصفهان: دانشکده مرمت دانشگاه هنر اصفهان.
- شاردن، ژان (۱۳۷۵). **سفرنامه شاردن**. ترجمه اقبال یغمایی، تهران: توس.
- عالمی، مهوش (۱۳۷۷). باغ‌های شاهی عهد صفوی و روابط آنها با شهر، **مجله معماری و شهرسازی**، شماره ۴۲، ۴۳-۲۰.
- _____ (۱۳۸۵). باغ‌های دوره صفویه: گونه‌ها و الگوها. گلستان هنر، ترجمه محسن جاوری. شماره۵. (۳)، ۹۱-۷۲.
- فیگوئرا، دن گارسیا (۱۳۶۹). **سفرنامه دن‌گارسیا دسیلوا فیگوئرا سفیر اسپانیا در دربار شاه‌عباس‌اول**. ترجمه غلامرضا سمیعی، تهران: نشر نو.
- کارری، جملی (۱۳۴۸). **سفرنامه کارری**. ترجمه عباس نخجوانی، آذربایجان شرقی: اداره فرهنگ و هنر آذربایجان شرقی.
- کمپفر، انگلبرت (۱۳۶۳). **سفرنامه کمپفر**. ترجمه کیکاوس جهانداری، تهران: خوارزمی.
- مقتدر، رضا (۱۳۸۲). اصفهان تصویری از چهارباغ. **مجله ایران‌نامه**، شماره ۸۳. (۳)، ۲۷۰-۲۵۱.
- نوردن، هرمان (۱۳۵۶). **زیر آسمان ایران**. ترجمه سیمین سمیعی، تهران: دانشگاه تهران.
- ویلبر، دونالد (۱۳۸۴). **باغ‌های ایران و کوشک‌های آن**. ترجمه مهین‌دخت صبا. چاپ سوم، تهران: علمی فرهنگی.

- http://libraries.britishmuseum.org (access date: 20/10/2012).
- http://www.drshahinsepanta.blogsky.com/print/post-538 (access date: 20/08/2011).
- http://www.iiiwe.com (access date: 20/10/2012).

تاریخ دریافت مقاله: ۹۱/۰۹/۰۱
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۱/۰۹/۰۸

مطالعه تطبیقی نقوش هندسی– گیاهی مشترک در نقشه‌های خشتی قالی بیرجند و چالشتر

سیده مریم حسینی* حمید صادقیان**

چکیده

یکی از مشهورترین گونه‌های فرش در مناطقی از ایران، فرش نقش خشتی است. بافت نقشه خشتی هم‌اکنون در قالی‌های مناطقی چون چالشتر، قم، بیرجند و تبریز ادامه دارد. مطالعه تفاوت‌های موجود در طرح‌ها و نقوش گیاهی و هندسی مشترک دو منطقه چالشتر و بیرجند به‌عنوان دو مرکز مشهور تولید این‌گونه فرش، مسئله اصلی این تحقیق است.

این مقاله ضمن بررسی ویژگی‌های قالی نقش خشتی دو منطقه چالشتر و بیرجند با هدف بررسی تغییرات آنها در طی حدود نیم قرن گذشته- با توجه به شرایط اقلیمی و تأثیرات ذهنی بافندگان و بازتاب این تأثیرات در فرش دو منطقه- تفاوت‌های موجود در نقوش خشت‌های مشترک این دو دستباف را برشمرده است. شیوه گردآوری مطالب کتابخانه‌ای و میدانی و روش تحقیق توصیفی- تحلیلی است.

نتایج حاصله حاکی از اصالت و تقدم بافت نقوش فرش خشتی چالشتر نسبت به همین‌گونه فرش در بیرجند بود که پس از گذشت حدود پنج دهه از تقلید و تولید آن در بیرجند، نقوش و رنگ‌های موجود در آن بومی شده و کاملاً با شرایط محیطی منطقه هماهنگی پیدا کرده است به گونه‌ای که این نقوش درحال حاضر هویتی مستقل یافته است.

کلیدواژه‌ها: قالی، نقشه خشتی، نقوش، هندسی، گیاهی، چالشتر و بیرجند.

---

* کارشناس صنایع دستی، دانشگاه شهرکرد.
** مربی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اصفهان. h.sadeghian@aui.ac.ir

مقدمه

وجود طرح‌های مشترک در هنرهای سنتی نظیر حجاری، منسوجات، فلزکاری و ... هم‌چنین اصل کام‌جویی متقابل هنرها از یکدیگر در نظام نشانه‌ای و اشتراکات تزیینی، نمادین و مفهومی هر دوره به‌خوبی مبیّن تبلور و تلألو نقوش و بازتاب آن بر کلیه مصنوعات دستی و سنتی آن دوران است. با توجه به قابلیت‌های کیفی موجود در هریک از هنرهای صناعی، نقوش نیز امکان شکل‌گیری و بروز یافتند و ضمن حفظ چهارچوب‌های کلی نقش در جزئیات توسعه چشمگیری حاصل شد. تقسیم فضاهای وسیع به فضاهای محدودتر، کادربندی و چینش آن به‌صورت مطلوب برای گسترش و ایجاد تنوع در طرح و تزیین، ویژگی قابل توجهی است که تاکنون در هنر ایران نقش‌آفرینی کرده است. در همین راستا، نقش خشتی از روزگار دیرین تا به امروز مورد توجه شماری از هنرمندان و طراحان ایران‌زمین بوده است، تا جایی‌که بسیاری پیشینه استفاده از آن را در فرش به کهن‌ترین قالی مکشوف جهان معروف به «پازیریک» می‌دانند. شواهد دیگری نیز وجود این تقسیم‌بندی را بر فرش ایران دوران هخامنشی تأیید می‌کند که از این جمله قالیچه سنگی تخت جمشید- حجاری‌شده روی درگاه غربی تالار صدستون - را می‌توان نام برد.

هم‌نشینی نقش و نگاره‌ها با رنگینه‌های ملون طبیعی در انتظامی هندسی و متنوع، گویای برداشت‌های ذهنی هنرمندان از طبیعت پیرامون، نگاره‌های موجود و هم‌چنین وجود ریشه‌های فرهنگی و تصویری عمیق و بازتاب آن در یک کل متحد است. نقشه خشتی گواهی راستین بر تنوع‌طلبی و میل به ذوق‌آزمایی در طرح و رنگ توسط بافندگان است. هر خشت محدوده‌ای مجزا و درعین حال هماهنگ با دیگر کادرهای مشابه را دراختیار بافندگان قرار می‌دهد تا بتوانند آزادانه رخش خیال را در آن رها کنند.

امروزه نقوش خشتی در اکثر قالی‌های بافته‌شده در مناطقی چون تبریز، قم، بیرجند، چالشتر و.... مشاهده می‌شود، که هرکدام بسته به منطقه و اقلیمی که در آن تولید می‌شوند انعکاسی متناسب دارند. موضوع اصلی این مقاله، بررسی تطبیقی شکل و فرم نقوش خشتی قالی‌های مناطق بیرجند و چالشتر است. عمده تلاش این مقاله، مطالعه نقوش خشتی این مناطق در نیم‌قرن گذشته به‌جهت شناسایی هرچه بهتر قالی خشتی و به‌دست‌آوردن متغیرهای نقوش اصلی و ارائه شاخصه‌ای از هر منطقه برای مقایسه آن با دیگری است. این مقایسه به‌صورت جمع‌آوری متغیرهای یک نقش در هر دو منطقه، آنالیز فرمی و انتخاب شاخصه‌های آنها و سپس بررسی تفاوت‌های اشکال صورت گرفته است. در این تحقیق تعداد زیادی فرش بررسی و شاخصه‌ها و ویژگی‌های «نقوش» مشترک و تفاوت‌های آن در دو منطقه مذکور تعیین شد. تعداد بی‌شماری از فرش‌های یافته‌شده به‌صورت خانگی، نقشه‌های قدیمی و نیز قالی‌های موجود در ارگان‌های مربوطه هستند لذا تعداد مشخصی از آنها مد نظر نبوده و بعد از عکس‌برداری از آنها آنچه به‌طور خاص بررسی شد، نقوش مورد استفاده بود که قدمت و اصالت آنها به ادعای صاحبان و متولیان حدوداً بیش از ۵۰ سال تعیین شده است.

صنعت قالی‌بافی بیرجند

بدون شک تاریخ قالی‌بافی در بیرجند به سال‌های بسیار دور بازمی‌گردد، تا آنجاکه مقدسی در قرن دهم می‌گوید: «قالی و سجاده در نواحی کوهستانی بیرجند شهرت دارد» و لرد کرزون می‌نویسد: «مرکز عمده فرش عبارت است از ناحیه قائن و بیرجند در خراسان که فرش‌های ریزبافت دارند و به قیمت گران فروخته می‌شوند». در اواخر دوره قاجار به‌تدریج فرش سهم مهمی در اقتصاد منطقه می‌یابد. سرپرستی سایکس در ۹۰ سال قبل می‌گوید: «گسگ پنجاه خانوار دارد با این حال ۳۰ دستگاه قالی‌بافی در آنجا دایر است». متعاقب این رکورد اقتصادی قالی‌ها از حیث کیفی و حتی کمّی تنزل شدیدی یافت. اما در سال ۱۳۳۰ با ورود افرادی هم‌چون عزیز محمد زهرایی، دکتر عبدالعلی احمدی، عبدالمجید جمشیدی و دیگران که از تولیدکنندگان و عرضه‌کنندگان فرش‌های مرغوب بیرجند بودند، اوضاع به‌تدریج دگرگون شد. در این

تصویر ۱. قالی نقش خشتی بیرجند (نگارندگان)

میان حاج حسین امینی از تجار و تولیدکنندگان باسابقه فرش بیرجند بیش از همه در شهرت جهانی فرش بیرجند همت گماشت. به‌نحوی‌که قالی‌های مرغوب وی تا مدت‌ها به‌عنوان بافته‌های بیرجند شناخته نمی‌شد. ویژگی‌های فرش بیرجند نظیر تمام فرش‌های خوب دیگر ایرانی، استفاده از جنس و رنگ خوب و عمدتاً گیاهی، پشم‌های محلی و بافت و ساختار عالی بوده است. نقشه متداول کارگاهی در زمان‌های گذشته و تجدید حیات قالی‌بافی طی سال‌های اواخر قرن سیزده هجری در این شهرستان، نقشه هراتی بوده است.

علاوه بر طرح فوق براساس تحقیقی که در سال ۱۳۶۸ از ۲۳۸ کارگاه قالی‌بافی در این شهرستان به‌عمل آمده است، ۲۲ عنوان نقشه متمایز از یکدیگر معرفی شده‌اند که برخی از مهم‌ترین آنها عبارت‌اند از: طرح ربعی سعدی، طرح کله‌اسبی، طرح افشان، طرح کف‌ساده، طرح سه‌گل، طرح خشتی و ... (بهنیا، ۱۳۸۱: ۴۹۷). سیسیل ادواردز می‌گوید: قالی بیرجند در سال‌های ۱۹۳۴- ۱۹۳۸ در اوج شهرت خود بود. گرچه طرح‌هایی که در آن به‌کار می‌رفت تنوع چندانی نداشت ولی خوب و مرغوب بود. رنگ‌هایی که مورد استفاده قرار می‌گرفت عالی بود و کار بافندگی با مهارت انجام می‌گرفت. این قالی‌ها دارای زیبایی و ظرافتی بودند که جز بهترین نوع قالی مشهد، سایر قالی‌های این خطه فاقد آنها بودند، ولی بازارهای اروپا قالی بیرجند را به قالی مشهد ترجیح می‌دادند (ادواردز، ۱۳۶۸: ۱۹۷).

تاریخچه و پیشینه طرح خشتی بیرجند

قدیمی‌ترین طرح‌هایی که در بیرجند بافته می‌شدند و تاحد زیادی به خشتی نزدیک بودند باعنوان «قابی» شهرت داشتند. در این طرح‌ها قاب‌های مربع یا مستطیل‌شکل در ابعاد متفاوت و به‌تعداد کم در سطح فرش نقش می‌بستند که نقش‌های آن بسیار خلوت‌تر از خشتی‌های امروزه بوده است. در این نوع قالی هر قاب تنها یک‌بار بافته می‌شد و هرگز در سطح یک قالی مجدد تکرار نمی‌شد. این طرح در منطقه درخش توسط آقای زهرایی و حاج آقا کامیابی بافته می‌شده است. به‌مرور زمان با بیشترشدن روابط تجاری با قم و مشاهده طرح‌های قابی (خشتی) ظریف‌تر در آن شهر طراحان و تاجران فرش بیرجند به این طرح‌ها روی آوردند[1]. به‌اعتقاد برخی، ازآنجایی‌که قالی بیرجند تحت تأثیر کرمان و مشهد بوده و اصولاً مسیر کرمان - بیرجند یا مشهد- بیرجند را طی کرده و از اواخر دوره قاجار شرکت قالی شرق بیرجند که وابسته به شرکت قالی شرق کرمان بود تأسیس شد، می‌توان به‌طور قطع گفت که طرح خشتی تجار بیرجند مستقیماً از قم وارد بیرجند شده است نه چهارمحال و بختیاری. ولی به‌طور کلی قالی خشتی در ایران منصوب به چهارمحال و بختیاری است و حتی تأثیرات بومی و طبیعی این منطقه را می‌توان در طرح‌های هر خشت به‌خوبی مشاهده کرد[2].

صنعت قالی‌بافی چالشتر

روستای چالشتر یکی از قدیمی‌ترین و درعین حال فعال‌ترین مناطق قالی‌بافی در استان چهارمحال و بختیاری است. شادابی و زنده‌بودن بیش‌ازپیش طرح‌ها و علی‌الخصوص رنگ‌های به‌کار برده‌شده باعث خلق یکی از زیباترین قالی‌های دستباف این استان شده است.طرح‌های خشتی ازجمله طرح‌های رایج و مرسوم این روستا می‌باشد که توسط بافندگان دیگر مناطق نیز مورد تقلید قرار گرفته و تحت عنوان طرح خشتی چالشتری شهرت یافته است (ژوله، ۱۳۸۱: ۲۰۱). امروزه در چالشتر قالی‌بافی و یک‌سری ابزار و ادوات مربوط به قالی بافی ساخته می‌شود (آهنجیده، ۱۳۷۸: ۲۲۹). قالی‌بافی در این منطقه سابقه‌ای بیشتر از یک‌صد و هشتاد سال ندارد. فرش‌های این منطقه در سبک‌های منحنی و شاخه‌شکسته بافته می‌شوند (نصیری، ۱۳۸۲، ۱۹۸). طرح خشتی قابی از معروف‌ترین طرح‌های بختیاری است. این طرح نمودار باغی زیباست که هر خشت آن باغچه‌ای را نشان می‌دهد که با خطوط جانبی مرزبندی شده است. زمینه خشت‌ها با استفاده از طرح درختانی چون سرو، کاج، بید مجنون، درخت انار، درختان شکوفه‌دار و هم‌چنین طرح گلدانی و محرابی به‌صورتی ساده و انتزاعی تزیین شده است.

تصویر۲. قالی نقش خشتی چالشتر (نگارندگان)

طرح حاشیه پهن ترکیبی از نقوش قاب و گل و پرنده است. حاشیه‌های باریک نیز با زمینه طلایی‌رنگ به‌وسیله گلچه‌ها یا پاره‌سیب‌های به‌هم پیوسته تزیین شده که حاشیه پهن را احاطه کرده‌اند. این قالی اساساً «بی‌بی‌باف» است و معمولاً زیر نظر همسر و عروس خان بافته می‌شده و در بافتن آن الیاف مرغوب استفاده می‌شده است (بصام و همکاران، ۱۳۸۳: ۱۶۱). در فرهنگ ایلیاتی بی‌بی لقبی است که به همسر خان داده می‌شود. اطلاق نام بی‌بی بر این فرش‌های مرغوب با قبول این فرض که اگر همسر خان بافنده آن بوده باشد، لذا بافت آن را نه براساس احتیاج و تأمین معاش بلکه به‌خاطر سرگرمی و تفنن صورت داده و به‌طبع در آن مواد اولیه مرغوب‌تری را به‌کار برده و بافت را با حوصله بیشتر و سلیقه بهتری به‌اتمام رسانیده است (نصیری، ۱۳۸۲: ۱۰۰).

از معروف‌ترین قالی‌های چالشتر که شهرت جهانی در بازارهای فرش اروپا دارد و در همه‌جا آن را منسوب به چهارمحال می‌دانند، قالی‌های خشتی این منطقه است که در این‌خصوص آقای اریک اشنبرنر[۴] می‌گوید: «از میان بهترین قالی‌ها، قالی‌های باغی با طرح گل و پیچک می‌باشد. در قالی‌های دیگر زمینه با طرح‌های مشبک و خانه‌خانه که درون آنها با گل تزیین‌شده، عنوان بهترین قالی‌ها را دارند» (اشنبرنر، ۱۳۸۴: ۴۸).

تطبیق نقوش خشتی مشترک بیرجند و چالشتر

تنوع نقوش خشت‌هایی که در یک تخته قالی بیرجند بافته می‌شود بسیار محدود و تنها نُه عدد است که به‌صورت واگیره ۳×۳ خشت در سطح قالی تکرار می‌شود. از این نُه خشت شش خشت با خشت‌های چالشتر به‌لحاظ نقوش و ترکیب شباهت دارند. اکنون به بررسی هریک از این شش خشت مشترک به‌صورت مجزا در مناطق نام‌برده می‌پردازیم.

خشت بادام (درخت)

خشت درخت بیرجند (بادام)

خشت بادام در بیرجند به‌نام خشت درخت معروف است. این درخت از صخره‌ای کوچک در گوشه سمت چپ خشت شروع می‌شود و به‌صورت افشان تمام خشت را می‌پوشاند و در سمت راست، بالا و پایین خشت پراکنده می‌شود. گل چهارپر سه‌شاخه‌ای با فاصله تقریباً دوگره

تصویر۳. خشت درخت قدیم بیرجند (نگارندگان)

تصویر۴. خشت درخت جدید بیرجند (نگارندگان)

ازکنار سنگ عمود بر زمینه خشت نقش بسته است. هر شاخه از درخت شامل سه برگ است و تعدادی برگ سبز کوچک نیز در اطراف چند عدد از برگ‌ها قرار دارد. تنه درخت در قسمت شروع انحنا دارای زایده کوچکی است و دو برگ تک نیز بر تنه نقش بسته است. تغییرات این خشت تا به امروز بسیار جزئی بوده است و تنها در تعداد برگ‌های کوچک و تخته‌سنگ مشاهده می‌شود. در بعضی از نمونه‌ها درخت از سمت راست خشت شروع می‌شود و به‌صورت افشان در سمت چپ خشت به‌اتمام می‌رسد. برگ‌های درخت به‌رنگ آبی روشن و سفید با مغزی گلخار[۴] و دورگیر[۵] لاکی بافته می‌شوند (تصاویر ۳و ۴).

خشت بادام چالشتر (درخت)

خشت بادام در چالشتر از نقوش بسیار قدیمی است که امروزه در کمتر نمونه‌ها می‌توان آن را مشاهده کرد. درخت بادام چالشتر از گوشه سمت راست قاب و روی زمینه خشت شروع و به‌طور افشان در سطح خشت تقسیم می‌شود. جهت حرکت آن به‌سمت چپ خشت است.

درخت دارای سه شاخه است که شاخه پایین چهار برگ و دو شاخه بالایی درخت هرکدام سه برگ دارند. تعدادی برگ کوچک ختایی بر تنه درخت و شاخه‌ها نقش بسته است. یک گل سه‌پر در پایین درخت قرار دارد با ساقه منحنی که درامتداد شاخه درخت به‌سمت گوشه مقابل خمیده شده است. در چالشتر اصولاً برگ‌های درخت قهوه‌ای و صورتی با مغزی سبز بافته می‌شوند. همیشه دورگیر تمامی نقوش در قالی خشتی چالشتر با رنگ مشکی بافته می‌شود (تصویر۵).

تطبیق خشت درخت بیرجند و بادام چالشتر

در بیرجند درخت از روی یک صخره و از سمت چپ خشت شروع می‌شود و به‌صورت افشان در سمت راست

خشت نقش می‌بندد، درصورتی‌که در چالشتر درخت بدون صخره و روی زمینه خشت در گوشه راست شروع می‌شود و سپس به‌صورت افشان در سمت چپ خشت نقش می‌بندد.

بر هریک از سه شاخه درخت بیرجند سه برگ بزرگ کنگره‌دار نقش می‌بندد اما در چالشتر تنها دو شاخه بالایی دارای برگ هستند و اولین شاخه درخت دارای چهار برگ کنگره‌دار است. درکنار تنه درخت بادام بیرجند سه شاخه گل چهارپر به‌صورت کاملاً عمود بر زمینه خشت بافته می‌شود، درصورتی‌که در چالشتر تنها یک شاخه گل سه‌پر و درامتداد شاخه‌های درخت از سمت راست مایل به‌سمت چپ خشت روی زمینه بافته می‌شود. در خشت درخت بیرجند تعدادی برگ ختایی کوچک در اطراف تعدادی از برگ‌های بزرگ درخت بافته می‌شود، درصورتی‌که در چالشتر این برگ‌های کوچک اصولاً روی تنه درخت یا شاخه‌های آن بافته می‌شود. تعداد این برگ‌ها نیز در هریک از مناطق نام برده برحسب سلیقه طراح و بافنده کم‌وزیاد بافته می‌شود. در یک آنالیز هندسی تمام برگ‌های خشت درخت بیرجند در فرم مثلث طراحی شده‌اند درصورتی‌که برگ‌های خشت بادام چالشتر در فرم لوزی نقش بسته‌اند.

گل پایین خشت درخت بیرجند در آنالیز مانند یک شاخه خشک عمود بر زمینه به‌نظر می‌رسد که دو زائده خشک و شکننده نیز در دو سمت چپ و راست خود دارد، درصورتی‌که گل پایین خشت بادام چالشتر حتی در حالت آنالیز خود نیز دارای طراوت و زندگی است و به‌صورت یک ساقه منحنی مشاهده می‌شود، نیز زائده ساقه و برگ روی گل دارای فرم منحنی است. در خشت بیرجند یک برگ عمود بر زمینه قرار دارد که در آنالیز، فرم یک خط را شامل می‌شود اما در خشت بادام چالشتر این برگ طراحی نمی‌شود (جدول ۱، الف).

خشت بید مجنون

خشت بید مجنون بیرجند

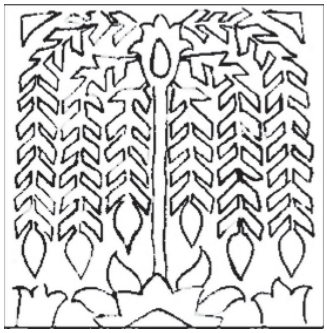
تنه درخت بید مجنون بیرجند در قدیمی‌ترین نمونه‌های این نقش از یک گل هشت‌پر که به‌صورت یک‌دوم نقش بسته است شروع و به یک قاب هندسی ختم می‌شود. در هر سمت از تنه درخت چهار شاخه با طرح هندسی (شکسته) به‌صورت آویز از بالا به پایین نمایان می‌شود. شاخه‌های بید دارای برگ‌های هندسی هستند که به‌صورت قرینه در دو طرف ساقه نقش می‌بندند. درابتدای سه‌شاخه بزرگ‌تر برگ‌ها به‌صورت تک بافته می‌شوند.

سه‌شاخه ابتدایی که بزرگ‌تر هستند، در یک نقطه به پایان می‌رسند ولی شاخه آخر کوتاه‌تر است و با یک ردیف برگ کمتر به‌پایان می‌رسد. انتهای تمام شاخه‌ها به یک فرم اشک‌مانند منتهی می‌شود. در ابتدای خشت و دو طرف تنه بید مجنون سه برگ نقش می‌بندد. در گوشه‌های بالای خشت به‌منظور ایجاد تعادل و تقسیم فضای مثبت و منفی در هر طرف یک فرم هندسی شبیه به مثلث بافته می‌شود (تصویر۶). در قالی‌های امروز بیرجند تنه درخت روی یک صخره قرار می‌گیرد. در بعضی نمونه‌ها درخت در هر سمت سه شاخه دارد که شاخه کوچک از روی خود تنه درخت شروع می‌شود و دو شاخه بزرگ از روی قاب نقش می‌بندند. روی صخره نیز تعدادی برگ برای پرشدن فضا بافته می‌شود (تصویر۷).

خشت بید مجنون چالشتر

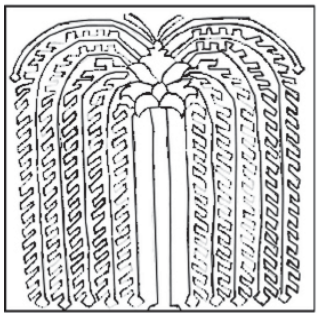
تنه درخت بید مجنون چالشتر روی خود زمینه خشت شروع و به یک گل شاه‌عباسی ختم می‌شود. بید مجنون پنج شاخه اصلی دارد که تا زمینه خشت امتداد می‌یابد.

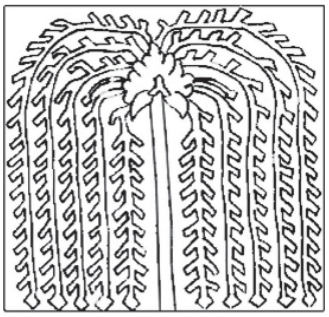
تصویر۵. خشت درخت بادام چالشتر
(نگارندگان)

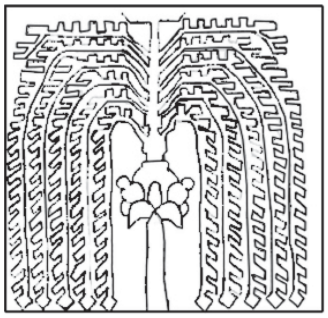


تصویر۶. خشت بید مجنون قدیم بیرجند
(نگارندگان)

تصویر۷. خشت بید مجنون جدید بیرجند
(نگارندگان)


تصویر۸. خشت بید مجنون تک‌برگ چالشتر (نگارندگان)


تصویر۹. خشت بید مجنون تک‌برگ و دوبرگ چالشتر (نگارندگان)


تصویر۱۰.خشت‌بیدمجنون‌چالشترکه‌شاخه‌ها از تنه درخت شروع می‌شود (نگارندگان)

تمام پنج شاخه بید مجنون چالشتر در یک نقطه توسط یک لوزی کوچک که به «نظربند» معروف است به‌پایان می‌رسند. در بعضی نمونه‌ها دو یا سه شاخه فرعی بدون برگ نیز بالاتر از شاخه‌های اصلی بافته می‌شود که تنها به‌صورت شاخه‌های تازه‌روییده بر درخت جلوه می‌کنند. شاخه‌های بید مجنون چالشتر تنها در یک طرف برگ دارند و دارای فضای مثبت و منفی یکسان از بالا به پایین و به‌صورت رفت‌وبرگشت هستند (تصویر۸). در بعضی نمونه‌ها ممکن است شاخه‌های کوچک دو برگ قرینه داشته باشند (تصویر۹). در تعدادی دیگر از نمونه‌ها تنه درخت بعد از گل شاه‌عباسی هم ادامه می‌یابد و به خط بالایی خشت ختم می‌شود. در این نمونه تمامی شاخه‌ها روی این تنه ثانویه نقش می‌بندند (تصویر۱۰).

تطبیق خشت بید مجنون بیرجند و چالشتر

ساقه خشت بید مجنون بیرجند اصولاً روی یک تخته‌سنگ نقش می‌بندد و با نقش هندسی‌مانند کنگره‌ای ساده‌شده به‌پایان می‌رسد، درصورتی‌که در چالشتر ساقه بید مجنون روی خط زمینه نقش می‌بندد و به یک گل شاه‌عباسی ختم می‌شود.

خشت بید مجنون بیرجند علاوه بر درخت بید مجنون و صخره (تخته‌سنگ) دارای چند برگ در سمت چپ و راست پایین زمینه خشت و دو نقش هندسی برای پرشدن فضای گوشه‌های بالایی خشت است. شاخه‌های بید مجنون بیرجند اصولاً چهار عدد هستند ولی در چالشتر این درخت پنج شاخه دارد. در بیرجند سه شاخه بزرگ یک‌اندازه بافته می‌شود و از داخل قاب هندسی که درانتهای ساقه بید قرار دارد، آویزان می‌شود. شروع شاخه کوچک از روی تنه درخت و ارتفاع آن نیز کمتر از سه شاخه دیگر است ولی در خشت بید مجنون چالشتر تمام شاخه‌ها از داخل نقش گل شاه‌عباسی که درانتهای تنه نقش بسته است، بافته می‌شوند و همه روی خط زمینه خشت به‌پایان می‌رسند. ارتفاع درخت بید مجنون چالشتر بیشتر از بید مجنون بیرجند است و تمامی شاخه‌های آن در قسمت عمود شاخه تا به پایین یازده برگ دارند ولی در بیرجند تعداد برگ‌های هیچ‌یک از شاخه‌ها به یک نسبت نیست و عموماً به تعداد شش، پنج و چهار متغیر هستند.

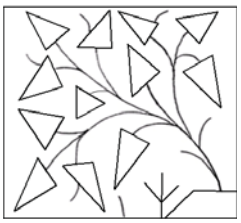
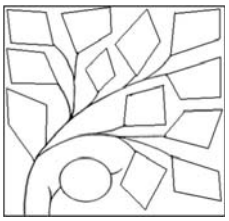
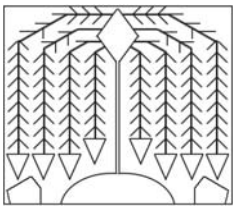
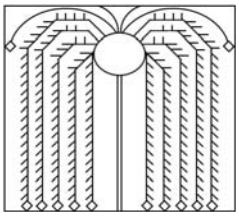
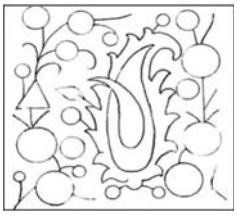
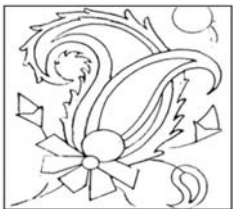
نقش نظربند درانتهای هر شاخه بید مجنون بیرجند شبیه به نقش یک اشک هندسی بافته می‌شود ولی در چالشتر همیشه به‌صورت یک لوزی کوچک است که در آنالیز هندسی نظربندهای بیرجند فرم مثلث دارند ولی نظربندهای چالشتر فرم لوزی خود را حفظ کرده‌اند. فرم قاب انتهای ساقه درخت بید مجنون بیرجند لوزی است ولی در چالشتر فرم دایره دارد (جدول۱، ب).

خشت بته‌جقه

خشت بته‌جقه بیرجند

این خشت در بیرجند شامل نقش بته‌جقه‌ای تک با نقوش ختایی دراطراف است که روی پایه‌ای به‌صورت برگ سه‌پر از ابتدای خشت ادامه می‌یابد. فضای داخل بته‌جقه با ساقه ختایی عمودی که به‌ترتیب شامل یک جفت برگ کوچک، یک گل هشت‌پر و یک جفت برگ و غنچه کوچک که درنهایت به یک برگ بسیار کوچک ختم می‌شود پر شده است. در دو طرف نقش بته‌جقه دو ساقه ختایی به‌صورت تقریباً قرینه از مرکز یک جفت برگ شروع می‌شود و به‌ترتیب شامل سه گل هشت‌پر، یک گل سه‌پر و چهار تا پنج غنچه است که با تعدادی برگ پر شده است. در طرح‌های جدید این نقوش ختایی از یک

جدول ۱. آنالیز نقوش خشتی مشترک متداول در بیرجند و چالشتر و وجوه تمایز آنها

نام نقش	نقوش خشتی بیرجند	نقوش خشتی چالشتر	تفاوت‌های نقوش خشتی دو منطقه بیرجند و چالشتر
الف) درخت بادام			۱- ساقه‌های درخت بیرجند از سمت راست شروع می‌شود و در سمت چپ به‌اتمام می‌رسد درحالی‌که درخت چالشتر دقیقاً برعکس بافته می‌شود. ۲- برگ‌های درخت بیرجند فرم مثلث دارند ولی برگ‌های درخت چالشتر فرم لوزی دارند. ۳- درخت بیرجند روی یک فرم ذوزنقه نقش بسته است ولی درخت چالشتر روی زمینه خشت قرار دارد. ۴- در ادامه بعضی از فرم‌های مثلثی درخت بیرجند، انتهای خطوط دیده می‌شود اما در درخت چالشتر، برگ‌ها درانتهای شاخه‌ها قرار دارند. ۵- در پایین خشت درخت بیرجند ترکیب خط عمود و دو خط اریب است ولی در چالشتر به‌جای آن یک فرم دایره و خط منحنی قرار دارد.
ب) بید مجنون			۱- بید مجنون بیرجند روی یک فرم نیم‌دایره - بیضی نقش بسته است اما بید مجنون چالشتر روی زمینه خشت قرار دارد. ۲- تنه بید مجنون بیرجند درانتها به یک فرم لوزی ختم می‌شود ولی بید مجنون چالشتر به یک فرم دایره ختم می‌شود. ۳- بید مجنون بیرجند دارای سه شاخه یک‌اندازه و یک شاخه کوچک‌تر در دو سمت تنه است ولی بید مجنون چالشتر دارای پنج شاخه همسان در هر سمت ساقه است. ۴- ساقه‌های بید مجنون بیرجند به یک فرم مثلث ختم می‌شود ولی ساقه‌های بید مجنون چالشتر با فرم لوزی- مربع مورب- به‌اتمام می‌رسند. ۵- فضای پایین - خط زمین - خشت بید مجنون بیرجند با دو فرم پنج‌ضلعی متوازن شده چنان‌که در خشت بید مجنون چالشتر تعادل فضا در قسمت بالای خشت توسط چهار ساقه کوچک ایجاد شده است. ۶- ساقه‌های بید مجنون بیرجند در دو طرف دارای خطوط اریب هستند ولی ساقه‌های بید مجنون چالشتر در یک طرف خط اریب دارند.
ج) بته‌جقه مادرو بچه			۱- بته‌جقه مادروبچه بیرجند در مرکز خشت و کاملاً عمود بر زمینه خشت قرار دارد چنان‌که بته‌جقه مادروبچه چالشتر از سمت چپ خشت آغاز می‌شود و به‌صورت اریب به‌سمت راست و بالای خشت نقش می‌بندد. ۲- دو ساقه عمود بر خشت در دو طرف بته‌جقه بیرجند ایجاد تعادل می‌کند ولی در چالشتر فضاسازی خشت به‌واسطه حجم بته‌جقه انجام شده است. ۳- فضای اطراف بته‌جقه بیرجند مملو از فرم دایره در اندازه‌های متفاوت است ولی در چالشتر تنها یک فرم دایره و دو فرم لوزی در اطراف بته‌جقه قرار دارند. ۴- در قسمت پایین بته‌جقه بیرجند دو فرم خط و دایره کوچک قرار دارد ولی در چالشتر دو فرم دایره در ابعاد متفاوت و پنج فرم چهارگوش‌مانند مستطیل - به‌عنوان بن بته - و یک خط منحنی اریب - به‌عنوان ساقه آن- نقش بسته است.

(نگارندگان)

برگ شروع می‌شوند. تعداد غنچه‌ها هم با گل‌ها برابر بافته می‌شود. ابتدا سه گل ختایی هشت‌پر و در وسط ساقه یک غنچه سه‌پر بافته می‌شود و درنهایت با چهار غنچه به‌اتمام می‌رسد (تصویر ۱۱).

بته‌جقه‌های امروز بیرجند به‌صورت بته مادروبچه بافته می‌شوند. جهت بافت بته‌جقه به‌صورت برگ شعله‌ای تزیین‌شده است. اصولاً یک بته‌جقه ساده و چند دایره داخل بته مادر بافته می‌شود. بته‌بچه نیز بسیار کوچک است که از مرکز بته‌مادر درجهت مخالف حرکت کرده است و داخل آن طرح یک بته کوچک‌تر برای تزیین بافته می‌شود (تصویر۱۲). در چند نمونه بته‌جقه از درون یک جفت برگ از سطح زمینه خشت شروع می‌شود (تصویر۱۳).

خشت بته‌جقه چالشتر

بته‌جقه قالی‌های خشتی چالشتر دو نوع هستند:

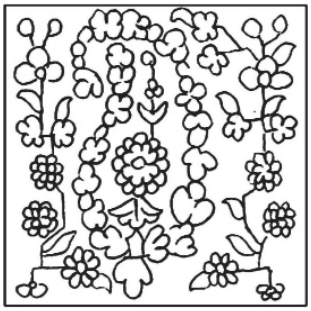
بته مادروبچه

شامل دو بته‌جقه با جهت مخالف که بته مادر بزرگ‌تر و بته بچه که درون آن جای می‌گیرد، کوچک‌تر بافته می‌شود. این نوع بته‌جقه در چالشتر از یک ساقه در گوشه سمت چپ پایین خشت شروع می‌شود، بته‌مادر در گوشه سمت چپ بالایی و بته‌بچه در سمت راست خشت به‌اتمام می‌رسد. خطوط محیطی تشکیل‌دهنده بته‌جقه به‌صورت کنگره‌های برگ شعله‌ای است. در چالشتر بته‌جقه مادروبچه از زیر یک گلبرگ مو به‌صورت یک‌دوم و یک غنچه سه‌پر که روی ساقه قرار دارد شروع می‌شود. قسمت بالایی فضای داخل بته مادر توسط نقوش دایره یا لوزی تزیین می‌شود. فضای خالی اطراف بته‌جقه با سه غنچه و یک گل پنج‌پر و برگ که در گوشه سمت راست بالای خشت بافته می‌شود، پر می‌شود (تصویر۱۴).

تنوع این خشت در چالشتر منوط به رنگ بته‌جقه‌ها، گل‌ها، برگ‌ها و غنچه‌های اطراف بته‌جقه آن است. گاهی نقوش ختایی را گل‌های سه‌پر و برگ‌های شعله‌ای یک‌طرفه دربرمی‌گیرد. نکته مهم دیگر این‌که گاهی درانتهای بته مادر، گل هشت‌پر و چهاربرگ قرار دارد، نیز مرکز بته‌ها با ساقه ساده‌شده‌ای شامل نقوش دایره و خط تزیین می‌شود و گاهی نیز مرکز آنها ساده و بدون نقش تزیینی ارائه می‌شود و اطراف بته‌جقه نیز با گل هشت‌پر، برگ مو، برگ شعله‌ای کوچک، غنچه چهارپر و ... ترکیب می‌شود (تصاویر ۱۵ الی ۱۷).

بته‌جقه قهروآشتی چالشتر

بته‌جقه قهروآشتی از گوشه سمت راست خشت توسط یک غنچه پنج‌پر شروع می‌شود. بته‌ها توسط برگ شعله‌ای



تصویر۱۱. خشت بته‌جقه قدیم بیرجند
(نگارندگان)

تصویر۱۲. خشت بته‌جقه جدید بیرجند
(نگارندگان)

تصویر۱۳. خشت بته‌جقه جدید بیرجند
(نگارندگان)

تصویر۱۴. خشت بته‌جقه مادروبچه چالشتر
(نگارندگان)

تصویر۱۵. خشت بته‌جقه مادروبچه چالشتر
(نگارندگان)

تصویر۱۶. خشت بته‌جقه مادروبچه چالشتر
(نگارندگان)

تصویر۱۷. خشت بته‌جقه مادر و بچه چالشتر (نگارندگان)

تصویر۱۸. خشت بته‌جقه قهر و آشتی چالشتر (نگارندگان)

تزیین شده‌اند. مرکز قاب بته شامل یک گل پنج‌پر است، سر قاب بته قهروآشتی، یک‌جفت بته‌جقه قهروآشتی کوچک‌تر قرار گرفته که به گل سه‌پر ختم می‌شود و گوشه سمت چپ بالای خشت را گل‌های چهارپر کوچک پر کرده است. فضای انتهایی قاب بته قهروآشتی بزرگ با دو ساقه ختایی به‌صورت قرینه شامل غنچه سه‌پر در مرکز، بته مادروبچه و یک غنچه پنج‌پر و تعدادی برگ پر شده است (تصویر۱۸).

تطبیق خشت بته‌جقه مادروبچه بیرجند و چالشتر

در قالی‌های خشتی بیرجند، بته‌جقه مادروبچه در مرکز قاب و به‌صورت عمود بر زمینه قاب خشتی نقش می‌بندد و در بعضی موارد توسط دو برگ به زمینه خشت وصل می‌شود درصورتی‌که در چالشتر این نقش با یک ساقه از گوشه چپ قاب و از داخل یک گلبرگ مویی و غنچه سه‌پر شروع می‌شود و فضای خشت را پر می‌کند. نقش بته‌جقه بیرجند به‌صورت کامل بافته می‌شود چنان‌که در چالشتر قسمت شروع بته‌مادر زیر گل و بته‌بچه نیز در زیر غنچه قرار گرفته است.

در بیرجند نقش تزیینی به‌صورت چند دایره زیر بته بچه قرار می‌گیرد و یک نقش برگ نیز بر بالای بته‌بچه، یعنی در دل بته مادر بافته می‌شود درصورتی‌که نقش تزیینی در بته مادروبچه چالشتر تنها دو نقش دایره در قسمت داخلی بته‌مادر است. بته بچه در بیرجند توسط یک نقش بته کوچک‌تر و ساده پر می‌شود ولی در چالشتر توسط یک بته‌جقه ساده که گویی از داخل نقشی شبیه به کاسبرگ روئیده پر می‌شود. انتهای بته مادروبچه بیرجند در همان مرکز قاب خشت است درصورتی‌که در چالشتر به‌دلیل کشیدگی و بزرگی این نقش، انتهای بته مادر در گوشه سمت چپ بالایی قاب و چسبیده به خطوط بالایی و سمت چپ قاب است و بته‌بچه نیز تا نزدیک خط سمت راست قاب بافته می‌شود.

به‌طور کلی، اندازه بته‌جقه بیرجند کوچک و باریک است ولی بته‌جقه چالشتر طول و عرض زیادی دارد که همین امر باعث خمیدگی بیشتر سر بته مادروبچه شده است درصورتی‌که در بیرجند این خمیدگی بسیار کم است. در بیرجند فضای اطراف بته‌جقه خالی است و با دو ساقه ختایی پرگل‌وبرگ که در سمت چپ و راست قاب بافته می‌شود و تا بالای قاب ادامه می‌یابد، پر می‌شود به‌شکلی که گویی بته‌جقه بر زمینه‌ای از گل‌وبرگ نقش بسته است ولی فضای اطراف بته مادروبچه چالشتر توسط خود نقش پر می‌شود و تنها یک گل چهارپر کوچک با یک برگ در گوشه سمت راست بالای خشت بافته می‌شود و در گوشه سمت راست پایین خشت نقش بته‌جقه که روی گل برگ مو بافته می‌شود، توسط یک ساقه از بته مادروبچه شروع می‌شود و رو به گوشه پایین قاب به‌اتمام می‌رسد. در بیرجند همین یک‌نوع بته‌جقه بافته می‌شود درصورتی‌که در چالشتر بته‌جقه قهروآشتی، بته‌جقه تک روی زمینه گل و ... نیز بافته می‌شود. براساس آنالیز هندسی بته‌جقه بیرجند در فضایی مملو از خط و دایره قرار گرفته است درحالی‌که دراطراف بته‌جقه‌های چالشتر فقط تعداد کمی دایره، مثلث و حتی لوزی مشاهده می‌شود (جدول۱، ب).

خشت محرابی (ستون)

خشت محرابی (ستون) بیرجند

قدیمی‌ترین نوع خشت محرابی بیرجند با زمینه سفید و محراب قهوه‌ای بافته شده است. در نمونه‌های قدیمی یک غنچه چهارپر کوچک درابتدای گوشه‌های طاق محراب قرار دارد و درانتهای ساقه آن یک غنچه سه‌پر است که انتهای ساقه با نقوش دایره به‌اتمام رسیده است. داخل محراب و در مرکز آن یک قندون[۶] روی گل هشت‌پر قرار دارد که به‌صورت نیمه نقش بسته، یک غنچه سه‌پر داخل گلدان قرار گرفته است و سر گلدان تعداد هفت تا هشت برگ قرار دارد که درون آنها پنج گل هشت و دوازده‌پر نقش بسته است. این گل‌ها از پایین به بالا از کوچک به بزرگ هستند. در دو طرف گلدان سه شاخه غنچه سه‌پر قرار دارد که غنچه وسط بزرگ‌تر است و ساقه عمود دارد و ساقه کنار به‌سمت گوشه‌ها زاویه‌دار و شکسته است. در هر طرف این سه ساقه دوبرگ بر زمینه خشت نقش بسته است، در بعضی موارد ساقه از درون دو برگ چسبیده به‌یکدیگر نقش می‌بندد. در نمونه‌های جدید گلدان کمی باریک‌تر شده است، غنچه‌های اطراف بر یک ساقه نقش می‌بندند، برگ‌های اطراف آنها حذف می‌شود و غنچه سه‌پر روی محراب نیز به برگ ختم می‌شود (تصویر ۱۹).

تصویر۱۹. خشت محرابی فاقد ستون بیرجند
(نگارندگان)

تصویر۲۰. خشت محرابی فاقد ستون بیرجند
(نگارندگان)

تصویر۲۱. خشت محرابی ستون‌دار بیرجند
(نگارندگان)

در نمونه‌های جدیدتر گلدان کاملاً فرم طبیعی پیدا کرده است و روی زمینه خشت قرار می‌گیرد. تعداد برگ‌های لبه گلدان کمتر شده است و تنها سه برگ بافته می‌شود. تمامی گل‌های داخل گلدان نیز از نوع پنج‌پر بافته می‌شوند و فاصله آنها نیز از یکدیگر کمتر است. بعد از آخرین شاخه گل با یک فرم تزیینی شبیه به کاسبرگ نقش داخل گلدان تمام می‌شود. زیر پایه گلدان یک غنچه بزرگ سه‌پر به‌سمت بیرون نقش بسته است (تصویر۲۰). در یک نمونه نادر نیز محراب روی پایه‌هایی به‌نام ستون شکل گرفته است که داخل طاق محراب به‌دلیل کم‌شدن فضا فقط یک سر بند کوچک اسلیمی بافته می‌شود. این طرح به‌ندرت بافته شده است (تصویر۲۱).

خشت ستون (محرابی) چالشتر

خشت محرابی در چالشتر به‌نام خشت ستون معروف است. در حال حاضر چالشتر تقریباً دارای چهار نوع ستون است که به‌طور عمده توسط بافندگان بافته می‌شود. خشت‌های ستون چالشتر به‌طور عمده از نقش محراب که روی یک پایه قرار دارد تشکیل شده است و معمولاً در داخل محراب یک نقش گلدان گل بافته می‌شود. در بعضی موارد به‌جای گلدان نقش قاب اسلیمی ساده یا یک گل بزرگ قرار می‌گیرد.

تنوع خشت‌های محراب چالشتر به‌شرح ذیل است:

خشت محرابی دوستونه

در تعدادی از خشت‌های محرابی چالشتر، محراب روی دو پایه که به‌صورت نیمه بافته می‌شوند، نقش می‌بندد. در مرکز این خشت نقش گل یا قاب اسلیمی قرار می‌گیرد. اگر قاب اسلیمی بافته شود، زیر آن یک پایه دیگر به‌نام ستون قرار می‌گیرد و در مرکز گل شاه‌عباسی بافته می‌شود. سر آن نیز یک غنچه پنج‌پر قرار می‌گیرد. در دو طرف این قاب دو ستون کوتاه قرار دارد که ارتفاع آنها تا زیر اسلیمی‌های قاب است و دو برگ بزرگ و دو برگ کوچک ختایی از درون قاب به‌سمت بیرون قاب نقش بسته است. پایه‌های محراب به‌صورت نقش هندسی که با خطوط اریب ایجادشده تزیین و به دو رنگ متضاد بافته می‌شود. لبه محراب اصولاً با نقش برگ شعله نقش می‌بندد. روی پایه قاب اسلیمی یک گل سه‌پر بافته می‌شود. در هر گوشه طاق محراب یک غنچه به‌صورت نیمه قرار دارد. داخل قاب محراب در بعضی موارد یک‌چهارم گل بافته می‌شود که در دو طرف آن یک غنچه به‌صورت نیمه بافته می‌شود. روی غنچه سربند نیز یک غنچه کوچک قرار می‌گیرد (تصاویر ۲۲ و ۲۳).

خشت محرابی فاقد ستون

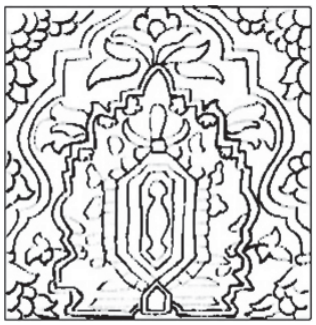
خشت محرابی بدون ستون اصولاً با نقش یک غنچه و برگ به زمینه خشت وصل می‌شود. در هر گوشه محراب یک‌چهارم نقش گل هشت‌پر بزرگ بافته می‌شود که در دو طرف آن دو غنچه به‌صورت نیمه قرار می‌گیرد. درانتهای قاب محراب طرح یک غنچه به‌صورت یک‌دوم بافته می‌شود. در مرکز این خشت و روی زمینه نقش یک گل بزرگ معروف به «بته‌خربزه» بافته می‌شود که یک برگ سه‌تایی در پایین آن قرار دارد و یک برگ شعله در دو طرف بالای آن، و سر آن دو برگ و یک غنچه نقش بسته است (تصویر۲۴).

خشت محرابی چهارستون

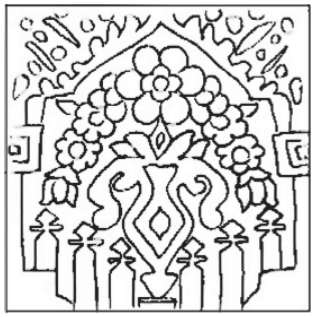
نوع دیگری از نقش محرابی در قالی چالشتر دارای چهار ستون کاملاً ساده و باریک است. دو پایه مرکزی به‌صورت کامل بافته می‌شود ولی دو پای کنار محراب که به خطوط عمودی قاب خشت متصل هستند، به‌صورت یک‌دوم بافته می‌شوند. هریک از این دو ستون دارای یک سرستون چهارگوش بسیار ساده هستند. پایه‌های مرکزی

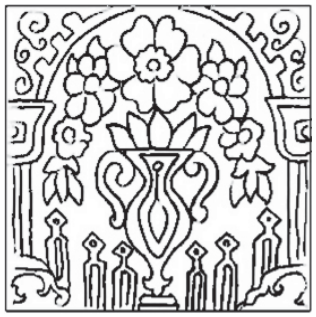
تصویر۲۲. خشت محرابی دو ستون چالشتر
(نگارندگان)

تصویر۲۳. خشت محرابی دو ستون چالشتر
(نگارندگان)


تصویر۲۴. خشت محرابی فاقد ستون چالشتر
(نگارندگان)

تصویر۲۵. خشت محرابی چهار ستون چالشتر
(نگارندگان)


تصویر۲۶. خشت محرابی گلدانی چالشتر
(نگارندگان)


تصویر۲۷. خشت محرابی گلدانی چالشتر
(نگارندگان)

فضای داخلی محراب را به سه قسمت تقسیم می‌کنند که قسمت مرکزی بزرگ‌تر از دو قسمت کنار است. در فضای مرکزی نقشی شبیه به گلدان ساده بافته می‌شود که داخل آن نقش گل چهارپر بافته می‌شود. بر لبه گلدان یک نقش گل سه‌پر کوچک قرار دارد که روی آن یک گل شبیه به شاه‌عباسی بافته می‌شود و در دو طرف آن یک غنچه نقش می‌بندد. در دو فضای کنار تنها یک گل چهارپر بافته می‌شود.

در این خشت محراب کاملاً ساده بافته می‌شود و در قسمت پایین آن تنها یک نقش بته‌جقه مادروبچه بسیار ساده بافته می‌شود. در بعضی نمونه‌ها از داخل گلدان دو شاخه شبیه به شاخه بید به‌صورت آویز بافته می‌شود و سه نقش گل چهارپر یا لوزی در اطراف آن قرار می‌گیرد (تصویر۲۵).

محراب گلدانی

در این خشت قالی چالشتر، محراب توسط دو ستون بسیار ساده بر زمینه قاب خشتی بافته می‌شود. در قسمت مرکزی خشت نقش یک گلدان دسته‌دار که قسمت پایین آن شبیه مثلث است، بافته می‌شود. گلدان فرمی شبیه به لوزی دارد و روی آن نیز نقشی تزیینی شبیه لوزی بافته می‌شود. بر لبه گلدان چهار برگ که در مرکز آنها یک نقش لوزی به‌عنوان پایه بافته می‌شود، نقش بسته است. یک گل شش‌پر بزرگ روی پایه لوزی مذکور نقش می‌بندد و در هر قسمت آن سه گل چهارپر کوچک درامتداد یکدیگر و روی هم قرار می‌گیرند که درانتها با یک غنچه سه‌پر تمام می‌شوند.

در قسمت پایین خشت و دو طرف گلدان سه ستون با سه ارتفاع متفاوت بافته می‌شود. هرچه این ستون‌ها از گلدان فاصله می‌گیرند، با ارتفاع بیشتری بافته می‌شوند. این خشت محراب با لبه‌های کنگره‌دار بافته می‌شود و داخل آن با نقوش کوچک دایره و خط تزیین می‌شود (تصویر۲۶).

در نمونه تغییریافته این طرح، محراب با نقوش اسپیرال تزیین و خود محراب نیز با کنگره‌های بسیار ساده بافته می‌شود. دو گل چهارپر به‌جای سه گل کوچک در گلدان بافته می‌شود، به‌جای نقش لوزی برای پایه گل از یک طرح بزرگ استفاده می‌شود و سر غنچه‌ها نیز یک برگ قرار می‌گیرد (تصویر۲۷).

تطبیق خشت محرابی بیرجند و ستون چالشتر

در بیرجند امروزه دو نوع خشت محرابی بافته می‌شود. در یک نوع آن محراب پایه‌هایی به‌نام ستون دارد و در نوع

دیگر محراب فاقد ستون است و با یک سرترنج به‌اتمام می‌رسد ولی در چالشتر بیش از چهار نوع محراب بافته می‌شود که تنها دو نوع آن به خشت‌های محرابی بیرجند نزدیک‌اند.

تطبیق خشت محرابی فاقد ستون بیرجند و چالشتر

در این نوع خشت در بیرجند، محراب با سرترنجی که نقش پایه محراب را ایفا می‌کند، به‌اتمام می‌رسد ولی در خشت چالشتر محراب با غنچه و برگی که نقش پایه را دارند تمام می‌شود. فضای سطح محراب در بیرجند به‌طور قرینه با یک ساقه ختایی که از پایه محراب شروع می‌شود و تا بالای محراب ادامه می‌یابد، پر می‌شود. پایه این ساقه ختایی ابتدا با یک گل چهارپر و برگ شروع و در وسط ساقه با یک فرم دایره تزیین می‌شود، درانتها نیز با یک گل سه‌پر و برگ به‌پایان می‌رسد. درحالی‌که در چالشتر فضای سطح محراب به‌صورت قرینه در گوشه محراب توسط یک گل هشت‌پر که به‌صورت یک‌چهارم بافته شده و دو سمت آن یکی درجهت پایین محراب و دیگری درجهت بالای محراب یک‌دوم طرح یک غنچه بافته شده است و پر می‌شود. در قسمت انتهای قاب محراب نیز مجدداً فضا توسط یک‌دوم طرح یک غنچه پر می‌شود.

فضای داخل محراب در بیرجند توسط یک گلدان که گاهی باریک است و گاهی کاملاً فرم طبیعی یک دایره را دارد پر می‌شود. روی دهانه این گلدان‌ها اصولاً پنج یا سه برگ بافته می‌شود و از داخل برگ‌ها پنج ساقه گل نقش می‌بندند که سر هر ساقه یک گل چهارپر بافته می‌شود. روی هریک از گل‌ها ابتدا نیز یک برگ بافته می‌شود درصورتی‌که در چالشتر، فضای داخل این نوع محراب توسط یک گل بسیار بزرگ که به بته‌خربزه معروف است پر می‌شود. فضای اطراف گلدان در بیرجند به‌طور قرینه توسط سه غنچه که گاهی از داخل دو برگ نقش می‌بندند پر می‌شود ولی در چالشتر فضای پایین گل توسط خود نقش گل پر شده است و تنها فضای بالای آن به‌طور قرینه توسط یک برگ شعله پر می‌شود. در قسمت سر گل یعنی مرکز بالای خشت نیز دو برگ و یک غنچه جهت پرشدن فضا بافته می‌شود.

در طرح هندسی‌شده خشت هردو منطقه، تمام فضای خشت محرابی بیرجند با فرم‌های دایره در اندازه‌های متفاوت پر می‌شود. درحالی‌که در خشت ستون چالشتر تنها یک فرم نیم‌دایره در سطح خشت بافته می‌شود. در خشت محراب بیرجند فضای داخلی محراب دارای فرم گلدانی منحنی و لطیف است درحالی‌که فضای داخل محراب خشت چالشتر با یک فرم هندسی که به انتزاع کامل می‌رود، پر می‌شود (جدول ۲، الف).

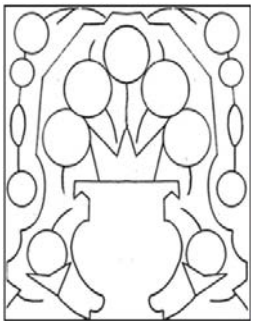
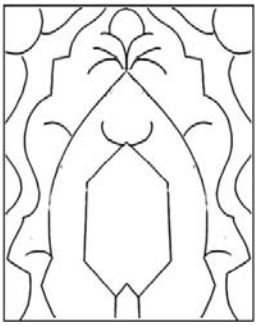
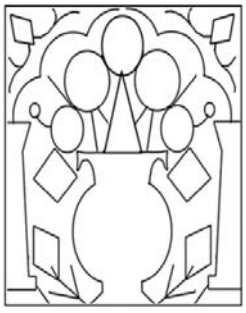
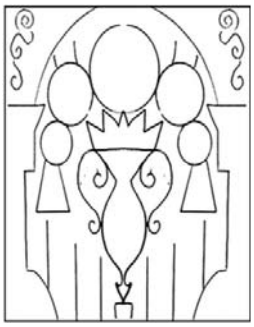
تطبیق خشت محرابی دارای ستون بیرجند و چالشتر

در خشت محرابی ستون‌دار بیرجند تنها دو پایه در دو طرف محراب اضافه شده است و نقش سطح محراب نیز به‌دلیل کم‌شدن فضای محراب به یک سربند کوچک با نقش اسلیمی در اطراف تغییر کرده است. این ستون‌ها به‌صورت خطوط اریب تزیین شده و روی پایه‌ای که از سه قسمت مجزا تشکیل شده است، به محراب وصل می‌شود. طرح محراب از پنج قوس یک‌اندازه تشکیل شده است و دو غنچه با فرم طبیعی نیز در دو طرف گلدان بافته می‌شود درصورتی‌که در چالشتر سرستون مکعب‌شکل است و به ظرافت سرستون بیرجند نیست. لبه‌های محراب کنگره‌دار است و گویی با برگ شعله‌مانند تزیین شده است، سطح محراب با نقوش اسپیرال اسلیمی تزیین می‌شود و در مواردی نیز با نقوش ریز دایره و خط سطح را پر می‌کنند.

فضای داخلی محراب با گلدان لوزی‌شکلی پر می‌شود که با دو ساقه ختایی مانند بید مجنون و گل چهارپر تزیین و پر شده است. در دو طرف گلدان نیز سه ستون به‌صورت قرینه بافته می‌شود که خشت قالی بیرجند فاقد این طرح است.

در آنالیز هندسی خشت محراب بیرجند، فضای زیر گلدان با نقش سه خط و یک لوزی پر می‌شود، درصورتی‌که در خشت محراب چالشتر فضا توسط سه خط عمود بر زمینه خشت پر شده است. فضای روی گلدان در خشت بیرجند با پنج دایره بزرگ، دو دایره کوچک و دو لوزی پر می‌شود، درصورتی‌که در چالشتر فضای روی گلدان با پنج دایره در اندازه‌های متفاوت و دو مثلث پر شده است. محراب در خشت بیرجند با پنج نیم‌دایره شکل گرفته است درصورتی‌که محراب چالشتر با یک نیم‌دایره نقش بسته است. فضای گوشه قاب محراب بیرجند با نقش لوزی و خط پر می‌شود، درصورتی‌که در چالشتر توسط خطوط منحنی فضاسازی شده است (جدول۲، ب).

جدول ۲. آنالیز نقوش خشتی مشترک متداول در بیرجند و چالشتر و وجوه تمایز آنها

نام نقش	نقوش خشتی بیرجند	نقوش خشتی چالشتر	تفاوت‌های نقوش خشتی دو منطقه بیرجند و چالشتر
الف) محرابی فاقد ستون			۱- در خشت محرابی فاقد ستون بیرجند قاب محراب در دو طرف به‌صورت متصل به یکدیگر است ولی در محرابی چالشتر قاب محراب در قسمت بالای خشت از یکدیگر جدا می‌شود. ۲- قاب محراب بیرجند با فرم‌های دایره و بیضی که با یک خط - ساقه - به یکدیگر متصل شده‌اند، فضاسازی شده است ولی در چالشتر توسط یک نیم‌دایره و دو فرم مثلث به‌صورت یک‌دوم و یک فرم لوزی فضاسازی انجام شده است. ۳- فضای داخل محراب بیرجند توسط یک فرم گلدان که مملو از فرم دایره است، پر شده درصورتی‌که در چالشتر فضای داخل محراب توسط یک فرم گنبدمانند که داخل آن یک شش‌ضلعی قرار دارد پر شده است.
ب) محرابی ستون‌دار			۱- در خشت محرابی ستون‌دار بیرجند، پایه‌ها و سرستون‌ها بسیار باریک و در فرم مستطیل هستند ولی در چالشتر پایه‌ها و سرستون‌ها بسیار پهن نقش بسته‌اند و پایه ستون‌ها به‌صورت نیم‌دایره و سرستون‌ها نیز به‌صورت فرم‌هایی از مربع و ذوزنقه هستند. ۲- فرم قاب محراب در بیرجند از پنج نیم‌دایره تشکیل شده است ولی در چالشتر به‌صورت یک نیم‌دایره که در مرکز بالای خشت قطع شده است نقش بسته، به‌عبارتی از دو فرم کمان تشکیل شده است. ۳- مرکز خشت محرابی ستون‌دار بیرجند با یک فرم گلدان که کاملاً منحنی و نزدیک به فرم دایره است پر می‌شود ولی در چالشتر توسط یک گلدان باریک که در فرم مثلث جای دارد و بر پایه‌ای مربع‌شکل نقش می‌بندد، فضاسازی انجام شده است. ۴- در گلدان بیرجند فرم پنج‌دایره مشاهده می‌شود که روی سه فرم مثلث‌شکل قرار دارند و درانتهای آنها در هر طرف یک فرم لوزی است ولی در چالشتر پنج فرم دایره با اندازه‌های بسیار متفاوت که درانتها به یک فرم مثلث ختم شده مشاهده می‌شود. ۵- در خشت محرابی ستون‌دار بیرجند برای پرکردن فضای زیر گلدان از فرم سه خط و یک لوزی در هر سمت استفاده می‌شود ولی در چالشتر سه خط عمود به زمینه خشت، فضای زیر گلدان را متعادل می‌کند.

(نگارندگان)

خشت قاب اسلیمی یا سربند

این نقش در چالشتر به همان نام ستون معروف است ولی به‌دلیل شباهت زیاد با نقش خشت سربند اسلیمی بیرجند، آن را با این خشت تطبیق می‌دهیم.

خشت قاب اسلیمی یا سربند اسلیمی بیرجند

نقش قاب اسلیمی بیرجند از مرکز خشت و روی زمینه آن شروع می‌شود و با یک غنچه پنج‌پر نسبتاً بزرگ در بالای خشت به‌اتمام می‌رسد. از این غنچه پنج‌پر یک شاخه ختایی شامل سه غنچه پنج‌پر کوچک و یک گل سه‌پر به‌صورت عمود به‌سمت پایین خشت نقش بسته است. یک شاخه ختایی با گل هشت‌پر و یک برگ روی ساقه نیز از دو طرف پایین این قاب به‌سمت گوشه‌های پایین کادر نقش بسته است (تصویر۲۸).

در نمونه‌های جدید قاب با اسلیمی تزیینی ارائه می‌شود و فضای بالای آن قاب نیز توسط یک ساقه ختایی با سه غنچه سه‌پر طبیعی پر می‌شود. فضای پایین قاب نیز با یک گل هشت‌پر و یک گل سه‌پر کوچک پر می‌شود (تصویر۲۹).

خشت قاب اسلیمی یا سربند اسلیمی چالشتر (ستون)

قاب اسلیمی چالشتر دارای پایه‌ای شبیه درخت است که دو برگ به‌صورت قرینه بر آن نقش بسته است. داخل قاب یک غنچه پنج‌پر بزرگ با برگ ساده و گل تزیین‌شده قرار دارد. این قاب در قسمت بالای خشت با یک غنچه تمام می‌شود. زمینه خشت با یک ساقه ختایی حاوی چهار غنچه و یک گل شعله پر می‌شود.

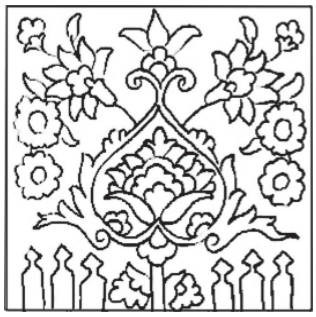
روی پایه قاب نیز دو نقش غنچه قرار دارد. در امتداد آنها نقش سه ستون در هر قسمت قاب اسلیمی بافته می‌شود. درانتهای بالایی قاب اسلیمی نیز یک غنچه با سه برگ قرار دارد (تصویر۳۰). در بعضی نمونه‌ها تمام فضای اطراف قاب با برگ مو و غنچه‌های شعله تزیین می‌شود (تصویر۳۱).

تطبیق خشت قاب اسلیمی بیرجند و چالشتر

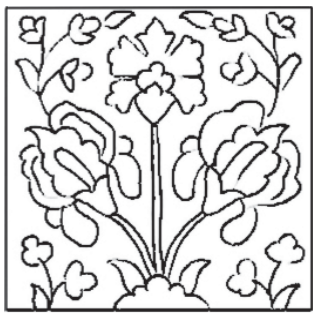
نقش قاب اسلیمی بیرجند از روی خود زمینه خشت شروع و با یک غنچه پنج‌پر بزرگ در بالای خشت تمام می‌شود. درصورتی‌که این نقش در چالشتر روی پایه‌ای ستون‌مانند بافته می‌شود و انتهای آن با یک غنچه ساده به‌پایان می‌رسد. در اکثر نمونه‌های بررسی‌شده بیرجند

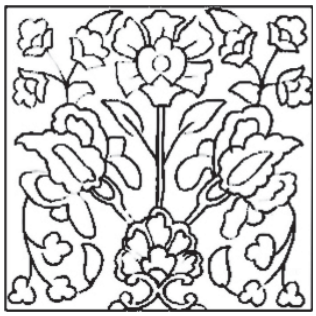
تصویر ۲۸. خشت قاب اسلیمی قدیم بیرجند (نگارندگان)

تصویر۲۹. خشت قاب اسلیمی جدید بیرجند (نگارندگان)


تصویر۳۰. خشت قاب اسلیمی چالشتر (نگارندگان)

تصویر۳۱. خشت قاب اسلیمی با تزیین برگ مو چالشتر (نگارندگان)


تصویر۳۲. خشت گل پیاز قدیم بیرجند (نگارندگان)


تصویر۳۳. خشت گل پیاز جدید بیرجند (نگارندگان)

تصویر۳۴. خشت گل پیاز چالشتر
(نگارندگان)

تصویر۳۵. خشت گل پیاز چالشتر
(نگارندگان)

تصویر۳۶. خشت گل پیاز چالشتر
(نگارندگان)

فضای داخلی قاب اسلیمی با ترکیب اسلیمی‌های درون آن پر می‌شود درصورتی‌که در چالشتر اسلیمی تنها تشکیل یک قاب می‌دهد و فضای داخل آن توسط یک غنچه پنج‌پر بزرگ و یک برگ ساده پر می‌شود. فضای پایین قاب اسلیمی بیرجند توسط یک ساقه ختایی متشکل از یک برگ کوچک درابتدای ساقه و یک گل چهارپر که درانتها به یک برگ ختم می‌شود و از خود قاب انشعاب یافته است، پر می‌شود درصورتی‌که فضای پایین قاب اسلیمی چالشتر با سه ستون عمود بر زمینه خشت پر می‌شود. در آنالیز هندسی فضای اطراف قاب اسلیمی بیرجند با سه فرم دایره در اندازه‌های متفاوت و دو مثلث پر می‌شود درصورتی‌که در چالشتر فضا توسط پنج دایره و سه خط عمود بر زمینه خشت پر شده است.

فضای داخل قاب اسلیمی بیرجند تنها دارای یک فرم دایره در پایین و یک فرم دایره و لوزی در مرکز بالای قاب است درصورتی‌که در چالشتر فضا در قسمت مرکز قاب توسط یک فرم مثلث و یک نیم‌دایره که روی آن قرار دارد پر می‌شود. انتهای قاب اسلیمی بیرجند به یک فرم دایره ختم می‌شود، درصورتی‌که در چالشتر قاب اسلیمی با یک فرم لوزی به‌انتها می‌رسد. قاب اسلیمی بیرجند در یک فرم لوزی قرار می‌گیرد اما این قاب در چالشتر در فرم مثلث جای دارد (جدول ۳، الف).

خشت پیاز

خشت پیاز بیرجند

در نمونه‌های قدیمی بیرجند این خشت سه شاخه دارد که از روی یک صخره و در مرکز خشت بافته می‌شود. دو شاخه سمت چپ و راست دارای گل پیاز است و شاخه وسط که بلندتر است و تا انتهای خشت بافته می‌شود، یک غنچه پنج‌پر بزرگ دارد. برای پرشدن فضا از انتهای هر گل پیاز یک شاخه به‌سمت گوشه‌های خشت نقش بسته است که هریک سه غنچه سه‌پر دارد. پایین خشت در دو سمت صخره یک ساقه باریک که دوشاخه شده و هریک دارای یک غنچه سه‌پر هندسی است، نقش می‌بندد (تصویر۳۲).

در خشت‌های امروزی بیرجند دربعضی موارد به‌جای صخره یک غنچه پنج‌پر وجود دارد که ساقه گل‌ها روی آن قرار می‌گیرد. هم‌چنین به‌جای دو غنچه پایین خشت، یک شاخه از هر گل پیاز به‌سمت پایین حرکت می‌کند و بعد از تقسیم به سه شاخه به گل‌های سه‌پر منتهی می‌شود. روی ساقه وسط (ساقه غنچه پنج‌پر) دو برگ ساده بافته می‌شود (تصویر۳۳).

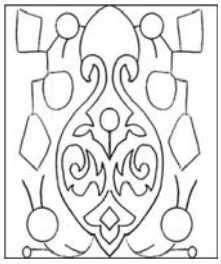
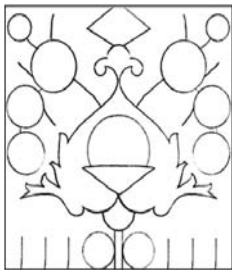
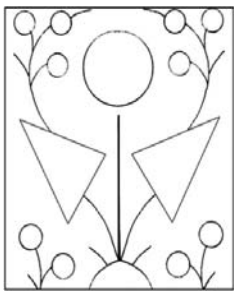
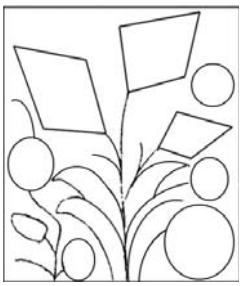
خشت پیاز چالشتر

در چالشتر این خشت به‌دلیل چهار برگ کشیده و بزرگی که در پایین طرح قرار دارد به این نام معروف شده است. گل پیاز در خشت‌های چالشتر از درون چهار برگ بزرگ که در مرکز خشت و روی خط زمینه آن قرار دارد شروع می‌شود.

گل پیاز دارای یک ساقه اصلی است که ساقه دو گل پیاز اطراف، از آن منشعب می‌شود یک گل پیاز بدون ساقه نیز روی اولین برگ سمت چپ خشت بافته می‌شود که برای پرشدن فضا در این قسمت، شاخه‌ای متشکل از چند گل و برگ از برگ پیاز شروع می‌شود و به‌سمت پایین خشت ادامه می‌یابد (تصویر۳۴).

در نوع دیگری از این خشت برای پرشدن فضای بالای آن، یک شاخه افقی که مملو از گل‌های چندپر و غنچه است، بافته می‌شود (تصویر۳۵). در بعضی موارد نیز به‌دلیل کم‌بودن فضا در یک خشت ممکن است بافنده به‌اختیار خود این شاخه ختایی را حذف کند (تصویر۳۶).

جدول۳. آنالیز نقوش خشتی مشترک متداول در بیرجند و چالشتر و وجوه تمایز آنها

نام نقش	نقوش خشتی بیرجند	نقوش خشتی چالشتر	تفاوت‌های نقوش خشتی دو منطقه بیرجند و چالشتر
الف) قاب اسلیمی			۱- در خشت قاب اسلیمی بیرجند فضای مرکز خشت توسط قاب اسلیمی که در فرم لوزی جای دارد پر می‌شود ولی در چالشتر فضاسازی توسط قاب اسلیمی انجام می‌شود که در فرم مثلث جای می‌گیرد. ۲- قاب اسلیمی بیرجند روی زمینه خشت جای می‌گیرد ولی در چالشتر قاب اسلیمی روی پایه‌ای قرار دارد که دو فرم دایره در اطراف آن نقش بسته است. ۳- فضای پایین قاب اسلیمی بیرجند در هر سمت توسط یک دایره بزرگ و دو خط عمود بر آن که با یک خط منحنی به قاب وصل می‌شود و یک فرم دایره بسیار کوچک پر می‌شود، ولی در چالشتر فضای پایین قاب توسط سه خط یک‌اندازه که عمود بر زمینه خشت است، پر شده است. ۴- فضای بالایی قاب اسلیمی بیرجند در هر سمت توسط دو دایره بزرگ و کوچک و دو فرم مانند مربع و لوزی که توسط خط‌هایی شکسته به یکدیگر متصل هستند پر می‌شود ولی در چالشتر در هر سمت فضاسازی توسط سه دایره با اندازه‌های تقریباً متفاوت که با خطوط منحنی و صاف به یکدیگر متصل‌اند و یک دایره بسیار کوچک‌تر در گوشه خشت انجام شده است. ۵- فضای داخل قاب اسلیمی بیرجند توسط فرم‌های منحنی اسلیمی پر می‌شود ولی در چالشتر توسط یک مثلث و نیم‌دایره فضاسازی شده است. ۶- قاب اسلیمی بیرجند به یک فرم منحنی ختم می‌شود ولی قاب اسلیمی چالشتر به یک فرم لوزی ختم شده است.
ب) گل پیاز			۱- گل پیاز بیرجند به‌صورت دو شاخه مجزا از یکدیگر روی یک نیم‌دایره که بر زمینه خشت قرار دارد نقش می‌بندد ولی گل پیاز چالشتر به‌صورت سه شاخه که از یک شاخه اصلی انشعاب می‌گیرد، از بین چهار برگ کشیده نقش می‌بندد. ۲- گل پیاز بیرجند در فرم مثلث قرار دارد ولی گل پیاز چالشتر در فرم لوزی. ۳- مرکز خشت گل پیاز بیرجند با یک فرم دایره که روی یک خط عمود نقش بسته است، پر می‌شود ولی فضاسازی مرکز خشت گل پیاز چالشتر توسط یک فرم لوزی که روی یک خط منحنی قرار دارد انجام می‌شود. ۴- در دو طرف قسمت پایین خشت گل پیاز بیرجند دو دایره یکسان روی دو خط منحنی قرار دارد ولی فضاسازی قسمت پایین خشت گل پیاز چالشتر توسط دو دایره با اندازه‌های متفاوت در سمت راست خشت و دو دایره و یک مثلث که روی خطی منحنی قرار دارند، در سمت چپ خشت انجام می‌شود. ۵- فضاسازی قسمت بالای خشت گل پیاز بیرجند توسط یک خط منحنی با سه دایره یک‌اندازه در دو طرف انجام شده است ولی در چالشتر فضاسازی و تعادل توسط همان فرم لوزی انجام می‌شود و تنها یک فرم دایره در سمت راست خشت قرار می‌گیرد.

(نگارندگان)

تطبیق خشت پیاز بیرجند و چالشتر

ساقه گل پیاز در خشت‌های بیرجند اصولاً به شکل سه شاخه مجزا روی یک صخره یا یک غنچه بافته می‌شود درصورتی‌که در خشت‌های چالشتر ساقه گل پیاز همیشه به‌صورت یک شاخه اصلی از درون چهار برگ کشیده بافته می‌شود و دو ساقه دیگر روی این ساقه اصلی بافته می‌شوند. در خشت‌های بیرجند تنها دو گل پیاز در یک خشت بافته می‌شود ولی در چالشتر عموماً سه گل بافته می‌شود که در بعضی موارد این تعداد به چهار نیز می‌رسد.

در خشت‌های بیرجند برای پرشدن فضا اصولاً دو شاخه که از خود گل پیاز شروع می‌شود تعادل فضای مثبت و منفی را حفظ می‌کند اما در چالشتر به‌واسطه اندازه بزرگ گل‌های پیاز و برگ‌های آن، عمدتاً فضای باقی‌مانده توسط یک یا چند گل مجزا از یکدیگر تکمیل می‌شود. این گل‌ها ممکن است از برگ یا گل پیاز شروع شوند. ساقه گل‌های پیاز بیرجند به‌صورت هندسی و شکسته است درحالی‌که ساقه گل‌های پیاز چالشتر کاملاً طبیعی و دارای انحنا هستند. در آنالیز هندسی، گل‌های پیاز بیرجند فرم مثلث دارند و فضای خشت توسط فرم‌های دایره‌ای بزرگ و کوچک و سه خط عمود پر می‌شود. درصورتی‌که در آنالیز خشت پیاز چالشتر، گل‌های پیاز فرم لوزی دارند و تنها یک خط عمود در مرکز خشت قرار می‌گیرد، باقی خطوط منحنی هستند. ضمناً علاوه بر دایره، فرم بیضی نیز مشهود است (جدول ۳، ب).

نتیجه‌گیری

در بیرجند قالی‌های نقش خشتی ابتدا بسیار ساده با نقوش گل‌های ختایی و چند برگ هندسی که شبیه به اسلیمی بودند بافته می‌شد، به‌مرور زمان و با بومی‌شدن این قالی و احساس نیاز مردمان کویر به آب، سرسبزی و طبیعت و به‌عبارتی تعصب بر نگاره‌های نباتی و حیوانی، خشت‌ها سراسر به گل‌وبوته، درخت، حیوان و پرنده تبدیل شد. قالی خشتی بیرجند درطول ۵۰ سال گذشته بیشترین تغییرات را در رنگ‌آمیزی داشته است، به‌گونه‌ای که به ادعای بافندگان و نیز دست‌اندرکاران فرش منطقه، قالی‌های ابتدایی این منطقه با رنگ غالب لاکی بافته می‌شد. با بررسی‌های انجام‌شده درمورد دلایل این تحول رنگی می‌توان گفت:

الف) هزینه بالای رنگدانه قرمزدانه و نیز دوام کم رنگ‌های شیمیایی باعث حذف تدریجی این رنگ از کارگاه قالی‌بافی بیرجند شده است.

ب) تأثیرات ذهنی منطقه از نظر جغرافیایی، انعکاس طبیعت و آب‌وهوای کویری در اذهان متبادر می‌شود به‌طوری‌که با وجود تغییرات در نقوش و تحولات طرح و رنگ در آنها، وجود رنگ‌های کرم، خاکی و شتری هنوز می‌تواند ردِ پای کویر را در این قالی‌ها به‌نمایش بگذارد.

درمورد تحولات نقوش به‌جرأت می‌توان گفت:

الف) درطول حیات قالی نقش خشتی بیرجند تحول چندانی در نوع نقوش- داخل هر خشت - به‌وجود نیامده، به‌گونه‌ای که تا به امروز نام بسیاری از نقوش آن برای مردمان این دیار نیز ناشناخته مانده است.

ب) نقوش موجود در نقشه خشتی این قالی غالباً تقلیدی است و ردپای طبیعت، نقوش و تزیینات معماری چهارمحال به‌سادگی در آن مشاهده می‌شود، چراکه مثلاً نقش معروف بید مجنون و درخت بادام که در قالی بیرجند بافته می‌شود درواقع انعکاسی از طبیعت چهارمحال و بختیاری در فرش این منطقه است اما این نقوش در بیرجند که واقع در منطقه‌ای کویری و عاری از درختانی چون بادام و خصوصاً بید مجنون است - این درختان عمدتاً در نواحی پرآب می‌رویند - تنها می‌تواند الگوبرداری از قالی خشتی چهارمحال باشد.

ج) در قرن گذشته، گرایش به انتزاع و تجرید کمتر شده است. این‌گونه طرح‌ها روبه طبیعت‌گرایی نهاده است، این گرایش به طبیعت‌گرایی را در فرش‌های اخیر چهارمحال و بختیاری می‌توان مشاهده کرد (زارعی، ۱۳۸۲: ۱۶۷).

به‌نظر می‌رسد که براساس موارد فوق منشأ برخی نقوش خشتی قم و تبریز نیز اساساً منسوب به چهارمحال

باشد و با توسعه روابط اجتماعی و تجاری به سایر نقاط ایران و گسترش قالی‌بافی در این مناطق، این طرح به دیگر اماکن نیز انتقال یافته است به‌علاوه با انجام مقایسه‌ای ساده بین نقوش دو منطقه می‌توان به تفاوت‌های ظاهری که در پس این نقل مکان ایجاد شده است، پی برد و در یک آنالیز ساده به اصالت نقش‌ها و ریشه آنها دست یافت.

به‌طور کلی با توجه به شواهد و محدوده نقوش و تغییرات موجود در قالی خشتی بیرجند در روند استحاله و بومی‌شدن آن و هم‌چنین تنوع و توسعه چشمگیر طرح‌ها، رنگ‌آمیزی و تعدد خشت در قالی چالشتر و نیز اصالت‌های موجود درارتباط با منطقه و انعکاس آن در قالی چالشتر (صرف‌نظر از اصالت بنیان نقش خشتی)؛ قالی نقش خشتی چالشتر از قدمت، تنوع و اصالت بیشتری در مقایسه با این نوع قالی در بیرجند برخوردار است لذا در بیرجند به‌لحاظ بومی‌شدن رنگ و نقش، کلیه ویژگی‌های مربوط به اقلیم بر ساختار فرش هماهنگی یافته است.

پی‌نوشت

۱. مصاحبه با جناب آقای کامیابی، مسئول اتحادیه فرش دستباف. بیرجند، ۱۳۸۷/۱۲/۱۴.

۲. مصاحبه با جناب آقای عبدالله احراری، پژوهشگر فرش، بیرجند، ۱۳۸۸/۱/۵.

3- Erich Aschenbrenner

۴. در اصطلاح محلی به‌معنی رنگ صورتی است.

۵. منظور، خط محیطی برگ است که رنگ برگ را از زمینه جدا می‌کند.

۶. برگرفته از فرم قندان که اصطلاحاً قندون نامیده می‌شود.

منابع و مأخذ

- آخوندی، اردشیر و زمانی‌پور، بابک (۱۳۸۵). **سیمای میراث فرهنگی، صنایع‌دستی و گردشگری استان چهارمحال و بختیاری**. شهرکرد: مدیریت پایگاه میراث فرهنگی، قلاع تاریخی استان چهارمحال و بختیاری.
- آهنجیده، اسفندیار (۱۳۷۸). **چهارمحال و بختیاری و تمدن دیرینه آن**. اصفهان: مشعل.
- ابهام‌پوپ، آرتور (۱۳۸۰). **شاهکارهای هنر ایران**. ترجمه پرویز خانلری، تهران: علمی و فرهنگی.
- ادواردز، سیسیل (۱۳۶۸). **قالی ایران**. ترجمه مهین‌دخت صبا، تهران: فرهنگسرا.
- اشنبرنر، اریک (۱۳۸۴). **قالی‌ها و قالیچه‌های شهری و روستایی ایران**. ترجمه مهشید تولایی و محمدرضا نصیری، تهران: یساولی.
- بصام، سیدجلال‌الدین؛ فرجو، محمدحسین و ذریه‌زهرا، سیدامیراحمد (۱۳۸۳). **رؤیای بهشت «هنر قالی‌بافی ایران»**. جلد دوم. تهران: وزارت دفاع و پشتیبانی نیروهای مسلح سازمان اتکا.
- بهنیا، محمدرضا (۱۳۸۱). **بیرجند نگین کویر**. تهران: دانشگاه تهران.
- حصوری، علی (۱۳۸۵). **مبانی طراحی سنتی در ایران**. چاپ دوم. تهران: چشمه.
- زارعی، محمدرضا (۱۳۸۲). نقش خشتی از پازیریک تا چهارمحال و بختیاری. **مجموعه‌مقالات اولین سمینار ملی تحقیقات فرش دستباف**. جلد دوم. تهران: مرکز تحقیقات فرش دستباف ایران.
- ژوله، تورج (۱۳۸۱). **پژوهشی در فرش ایران**. تهران: یساولی.
- صوراسرافیل، شیرین (۱۳۸۳). **بر کویرهای سبز جنوب (فرش خراسان)**. تهران: رویداد.
- نصیری، محمدجواد (۱۳۸۲). **فرش ایران**. تهران: پرنگ.
- هانگلدیان، آرمن (۱۳۷۵). **قالی‌های ایرانی**. ترجمه اصغر کریمی، تهران: فرهنگسرا (یساولی).
- یساولی، جواد (۱۳۷۰). **قالی و قالیچه‌های ایران**. ترجمه مهشید تولایی و محمدرضا نصیری، تهران: یساولی.

تاریخ دریافت مقاله: ۹۱/۰۱/۲۶
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۱/۰۹/۰۸

فلسفه هنر و زیبایی‌شناسی عرفانی از دیدگاه مولانا
(با تأکید بر مثنوی معنوی)

فاطمه کیانی* حسن بلخاری‌قهی**

چکیده

مثنوی معنوی، اثر مولانا جلال‌الدین محمد بلخی، یکی از برجسته‌ترین گنجینه‌های ادب و عرفان فارسی است که می‌توان به‌منظور شناخت مفهوم و کارکرد زیبایی و هنر به آن توجه و استناد کرد. در این مصحف شریف با طرح دقیق‌ترین تمثیلات و لطیف‌ترین تشبیهات، مهم‌ترین مبانی فلسفه هنر و زیبایی‌شناسی عرفانی تبیین شده است. این فلسفه، که شاخص‌ترین رکن آن،گذر از صور زیبای محسوس و انکشاف حقیقت حسن و وجود است، شالوده و بنیاد هنری را شکل می‌دهد که مهم‌ترین رسالتش پاکیزه‌ساختن روح از کدورت خودبینی، دوبینی و درک حقیقت وحدت وجود است؛ چنان‌که مثنوی مولوی، یکی از نمودهای بارز چنین رویکردی، اسطرلاب آفتاب جمال الهی می‌شود و نردبانی به‌سوی آسمان حقایق و زیبایی‌های معنوی. مسئله مورد پژوهش در این تحقیق آن است که چگونه می‌توان بر اساس مبانی معرفتی چون تجلی، حسن، عشق و خیال ارکان زیبایی‌شناسی عرفانی و فلسفه هنر اسلامی را در مثنوی معنوی بازشناخت. بر این اساس مؤلفان در نظر دارند تا با توجه به نگرش عارفانه و عاشقانه مولانا نسبت به هستی و فلسفه خلقت، آراء زیباشناسانه او را درباره هنر و مقام هنری مورد مطالعه قرار دهند. مهم‌ترین اهداف این مطالعه، درک میزان پیوند و تعامل ادبیات حکمی و عرفانی با آفرینش‌های هنری در تمدن‌های سنتی ـ ایرانی و شناخت معیارها و مبانی هنرهای اسلامی جهت اعمال نقدهای سنجیده‌تر و پرهیز از پیش‌داوری‌های شتابزده و سطحی است. در این جستار گردآوری مطالب به‌شیوه کتابخانه‌ای و ارائه تحقیق به‌روش توصیفی و تحلیل محتوایی صورت گرفته است.

کلیدواژه‌ها: زیبایی‌شناسی عرفانی، فلسفه هنر اسلامی، مثنوی معنوی، تجلی، حسن.

* کارشناس‌ارشد صنایع دستی، مدرس دانشگاه غیر انتفاعی گنجینه هنر، کرمانشاه. parisa.kiani61@yahoo.com
** دانشیار، دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.

مقدمه

زیبایی از مهم‌ترین و دشوارترین مفاهیمی است که از دیرباز در حوزه فلسفه و عرفان مورد توجه و مطالعه واقع شده و شناخت چیستی و چگونگی دریافت و درک آن در شکل‌گیری فلسفه هنر و آفرینش‌های ادبی و هنری و هم‌چنین مشخصه‌های آنها در دوره‌ها و مکاتب مختلف نقش مهمی داشته است. درحالی‌که زیبایی‌شناسی و هنر در فلسفه غرب از جایگاه ویژه، تاریخچه مدون و سیر تحولی مشخصی برخوردار است، چنین به‌نظر می‌رسد که در حوزه فلسفه و عرفان اسلامی دستگاه نظری منسجم و نظام‌مندی که موضوع مورد مطالعه آن زیبایی و هنر باشد، وجود نداشته است. این‌چنین قضاوت‌های سطحی و کم‌مایه‌ای از عدم شناخت صحیح مفهوم و کارکرد هنر در جامعه سنتی ناشی می‌شود. در چنین جامعه‌ای هنر به‌معنای خاص که لزوماً بر نوعی از ساختن و ابداع دلالت داشته باشد، به‌عنوان شاخه‌ای مستقل مطرح نبوده است و آنچه در غرب تحت عنوان زیبایی‌شناسی معرفی می‌شود، در تمدن اسلامی نمونه و مصداقی ندارد. درحقیقت، آنچه حکما و عرفای اسلامی درباب زیبایی مطرح کرده‌اند، هیچ‌گاه به‌طور خاص به هنرهای صناعی معطوف نبوده است بلکه زیبایی نیز مانند سایر مفاهیم و مبانی معرفتی ایشان مبتنی بر جهان‌بینی خاص آنها و دربرگیرنده کلیه شئونات و ارکان حیات بشری بوده که هنر و آثار هنری تجلی و ظهور خلاقانه آن در بستر فعالیت‌های فردی و اجتماعی است. به‌دیگر سخن، در حکمت و عرفان اسلامی زیبایی بیشتر جنبه وجودشناسی داشته و از شأنی عینی برخوردار است؛ تاآنجاکه در عرفان «بحث از زیبایی، بحث از وجود و موجودات است... [زیرا در این نظرگاه] زیبایی ظهور وجود و حقیقت است» (پازوکی، ۱۳۸۴: ۲۵). به‌این ترتیب در دستگاه نظری متفکران اسلامی، به‌ویژه عرفای قائل به وحدت وجود، هستی‌شناسی زیبایی و هنر جایگزین چیستی‌شناسی آنها می‌شود. به‌این سبب درک مفهوم و غایت زیبایی‌شناسی و فلسفه هنر اسلامی وابسته به شناختِ دیدگاه خاص آنها نسبت به وجود، عالم و آدم است؛ بنابراین، به‌رغم تصور و پیش‌داوری نخست می‌توان با تأمل در گنجینه عظیم ادب و عرفان فارسی و براساس مبانی معرفتی چون تجلی، حُسن، عشق و خیال به فلسفه هنر و زیبایی‌شناسی اسلامی دست یافت. یکی از برجسته‌ترین متون ادبی و عرفانی که می‌توان برای شناخت حقیقت زیبایی و هنر به آن رجوع کرد، مثنوی معنوی است. لیکن در چنین پژوهشی باید درنظر داشت که مولانا به‌هیچ‌وجه به‌عنوان نظریه‌پرداز در عرفان اسلامی شناخته نشده است. عرفان او مبتنی بر عشق، شور، ابتهاج و زیبابینی بوده و طریقتی عملی است نه عرفانی نظری. در منظومه معرفتی او آنچه اصالت دارد، تجربه درونی سالک از وجود و زیبایی است و مهم‌ترین و کلیدی‌ترین شکل بیان این تجربه و معرفت شهودی نیز قصه و تمثیل است.

پیشینه تحقیق

تحقیق و پژوهش در مبانی نظری و زیرساخت‌های فلسفی هنرهای اسلامی و رمزگشایی صور نمادین آنها از پنجاه سال پیش توسط متفکران سنت‌گرایی چون هانری کُربَن[۱]، تیتوس بورکهارت[۲]، فریتهوف شوان[۳]، رنه گنون[۴]، سیدحسین نصر و دیگران به‌صورت جدی و پیگیر آغاز و در سال‌های اخیر ازجانب پژوهشکده‌ها و مؤسسه‌های فرهنگی ـ هنری با برگزاری نشست‌ها، همایش‌ها و سمینارهای علمی- پژوهشی دنبال شده است. لیکن نمونه‌های مطالعاتی که به تحقیق و تبیین فلسفه هنر و زیبایی‌شناسی اسلامی در مثنوی معنوی پرداخته باشند، بسیار معدودند که از آن جمله می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

- پازوکی، شهرام(۱۳۸۲). «مقدماتی درباره مبادی عرفانی هنر و زیبایی در اسلام با اشاره به **مثنوی معنوی**». **نشریه هنرهای زیبا**. شماره ۱۵. ص ۴-۱۳. در این مقاله با استناد به مثنوی معنوی ارکان عرفانی، زیبایی و هنر در عالم اسلام بیان و به دو هنر متفاوت شعر و نقاشی اشاره شده است.

- بلخاری قهی، حسن(۱۳۸۷). عکس مهرویان، خیال عارفان. تهران: فرهنگستان هنر. در این کتاب مفهوم و ماهیت خیال در گستره حکمت و فلسفه اسلامی و به‌طور خاص در آثار و آراء مولانا جلال‌الدین محمد بلخی در سه ساحت معرفت‌شناختی، کیهان‌شناختی و ولایت تکوینی اولیای حق مورد مطالعه قرار گرفته است.

روش تحقیق

در این نوشتار سعی شده است زیبایی‌شناسی و فلسفه هنر اسلامی در اندیشه و کلام مولانا با تکیه بر مفاهیم وجودی چون حُسن، عشق و تجلی که شکل‌دهنده فلسفه عرفانی خلقت‌اند و با استناد به ابیات مثنوی معنوی به‌روش توصیفی و با تجزیه‌وتحلیل دستاوردهای تحقیق مورد مطالعه قرار گیرد. در این راستا به جایگاه متقابل

عقل، خیال و دل در شناخت حقیقت زیبایی و درک جایگاه و کارکرد متفاوت هنر در جامعه سنتی نیز اشاره خواهد شد. این مشخصه‌ها پژوهش حاضر را از نمونه‌های پیشین ممتاز ساخته‌اند.

هستی‌شناسی حُسن و فلسفه زیبایی از منظر مولانا جلال‌الدین

در متون حکمی و عرفانی اصطلاحی که معطوف و راجع به مفهوم زیبایی به‌کاررفته، واژه حُسن است که مهم‌ترین و کلیدی‌ترین اصطلاح در زیبایی‌شناسی اسلامی است. اگرچه حُسن ذاتاً قابل تعریف نیست، در اصطلاح عرفا، حقیقتی است جامع جمیع کمالاتی چون نیکویی، جمال، ملاحت، ملایمت، لطافت، فروغ و روشنی، بها، بهجت و زیبایی که چون به‌اطلاق باشد، حُسن ذاتی است و منتسب به حضرت حق‌تعالی و چون بر وجه تقید اقامه شود، حُسن مخلوق است به صفات محسوس و معقول (گوهرین، ۱۳۶۸: ۲۱۹) و ازآنجاکه این حقیقت وابسته به وجود است، شناخت چیستی و درک مراتب آن مستلزم شناخت و پذیرش معانی و مفاهیمی چون وحدت وجود[۵] و تجلی[۶] است. براساس این مبانی معرفتی، حُسن در کامل‌ترین صورت و نخستین منزلگاه خویش حقیقتی است یگانه که همان ذات پاک حق‌تعالی است که از هرگونه تصور و توصیفی دور و منزه است. به‌عبارت دیگر، واجب‌الوجود، خود واجد حُسن و زیبایی مطلق است و مبدأ وجود، مبدأ حُسن و مصدر جمال و ارجمندی است:

«وَ لَسَنَسِواها لا و لاکُنَّ غیرَها
و ما إن لَها فی حُسنُها من شریکه»[۷]
(ابن فارض، بیتا: ۷۰)

آن وجود یگانه چون به علم خویش در خود نگریست، جمله کمالات و غایت حسنات را در خود مستقر یافت. این معرفت زیباشناسانه موجب غلیان و جوشش عشق می‌گردد و چون تنهایی و حزن، گریبان‌گیر حُسن و عشق شد، آفرید تا فروغی از صورت پنهان و ناشناخته حُسن در آینه کثرات و تعینات عالم امکان جلوه‌گر شود و جمله عالمیان در این حُسن و محبت سهیم شوند. آن‌چنان‌که دویی و دوگانگی از میان برخیزد و حقیقت وحدت به‌مدد زیبایی و عشق محقق شود. در این نظرگاه، حُسن و زیبایی همان هستی و اعطای قابلیت‌های وجودی است و موهبتی برخاسته از نفخه الهی است و ازآنجاکه این نفخه یا «نفس الرحمن به‌معنای وجود منبسط و هستی عام و فراگیر است» (حکمت، ۱۳۸۶: ۴۶)، خداوند با تعلق فیض وجود به هر ممکن‌الوجودی نیکی و زیبایی را بر او واجب ساخته است. از این منظر موجودبودن به‌معنای حَسَن و زیبابودن است. همانطور که در حدیث نبوی می‌خوانیم: اِنَّاللهَ کتب‌الاحسانُ علی کلِ شیء (بورکهارت، ۱۳۹۰: ۲۲۱). به‌این‌ترتیب، اساس فلسفه خلقت در جهان‌بینی عرفای اسلامی به‌ویژه مولانا بر حُسن و محبت است و سریان و جوشش حُسن و عشق در عالم خلقت آن را جلوه‌گاه و مرآت حق‌تعالی ساخته است.

کل عالم را سبو دان ای پسر
کاو بود از علم و خوبی تابه‌سر
قطره‌ای از دجله خوبی اوست
کان نمی‌گنجد ز پری زیر پوست
گنج مخفی بُد ز پری چاک کرد
خاک را تابان‌تر از افلاک کرد
گنج مخفی بُد ز پری جوش کرد
خاک را سلطان اطلس‌پوش کرد
(مولوی، ۱۳۸۲، د: ۱، ب: ۲۸۶۰-۲۸۶۳)

مولانا آفرینش و نگارگری الهی را فعلی زیباشناسانه و هنری می‌داند که سرّ آن در عشق نهفته است. این عشق، شور و ابتهاج مولود معرفت و آگاهی خداوند از حضور خود و انگیزه نگارش کتاب خلقت است؛ **صِبْغَةَاللهِ** وَ مَنْ أَحْسَنُ مِنَاللهِ **صِبْغَةً**...» (بقره/ ۱۳۸)[۸]. از این منظر زیبایی‌های جهان اعم از زیبایی‌های معقول، محسوس، عشق و اشتیاق موجود میان اجزاء و ذرات عالم مشهود تنها پرتو و فروغی مختصر از حُسن، جمال و عشق الهی است و این اولین اصل از فلسفه‌ای است که مولانا در شرح زیبایی و نیکویی در جام جهان‌نمای مثنوی تبیین کرده است:

جهان هستی؛ جرعه‌نوش جام حُسن و عشق الهی

جرعه‌ای برریـختی ز آن خفـیه جام
بـر زمـین خاک مـن کـأس‌الـکـرام
هست بر زلف و رخ از جرعه‌اش نشان
خاک را شـاهـان همی لیـسند از آن
جرعـه حُسـن است انـدر خاک گـش
که به صد دل روز و شب می‌بوسی‌اش
جرعه خاک‌آمـیـز چون مجنون کنـد
مـرتـرا تا صاف او خـود چـون کنـد

هر کسی پیش کلوخی جامه چاک
کان کلوخ از حُسن آمد جرعه‌ناک
جرعه‌ای بر ماه و خورشید و حمل
جرعه‌ای بر عرش و کرسی و زحل
جرعه گویی‌اش ای عجب یا کیمیا
کـه ز آسیـبش بـود چندیـن بـها
جـد طلـب آسیـب او ای ذوفـنون
لا یـمـس ذاک الا الـمطـهـرون
جـرعـه‌ای بـر زر و بر لـعل و دُرر
جرعـه‌ای بر خمر و بر نقل و ثمر
جـرعـه‌ای بر روی خـوبـان لطـاف
تا چـگـونه باشـد آن راواق صاف
(مولوی، ۱۳۸۲، د: ۵، ب: ۳۷۲-۳۸۱)

مولانا همه حُسن‌ها و تمامی لطایف، شیرینی‌ها و حلاوت‌ها را اثر تجلیات جمالیه[۹] حضرت حق در لباس محسوسات می‌داند و منشأ تمامی جاذبه‌ها و همه دل‌دادگی‌ها را عشق و محبت خداوند به خویشتن و تجلیات خود برمی‌شمارد:

واستانیم آن‌که تا دانـد یقـیـن
خرمن آن ماست خوبان دانه‌چین
تا بـدانـد کان حلل عاریـه بـود
پرتـوی بود آن ز خورشید وجود
آن جمال و قدرت و فضل و هنر
ز آفتـاب حُسن کرد این‌سو سفر
(همان: ۹۸۳-۹۸۵)

در تقریر مشابهی از ابن فارض (۵۷۶-۶۳۲ هـ.ق.)، بزرگ‌ترین سراینده شعر صوفیانه در ادبیات عرب، می‌خوانیم:

سِرٌّ جَمَالٍ عَنکَ کُلُّ مِلاحَهٍ
بِهِ ظَهَرَت فِی عالَمینِ و تَمَّت
(ابن‌فارض، بیتا: ۵۳)

سوگند به سرّ جمالی که از تو و ذات تو به قوابل و موجودات عالم سرایت می‌کند که هر شیرینی و نمکینی و هر مناسبت و ملایمتی، در همه عالمیان، به نور حُسن و جمال مطلق ظاهر و تمام شده است (فرغانی، ۱۳۵۷: ۱۳۰) و چون این نور به اصل خود بازگردد، جز تاریکی و زشتی نخواهد ماند:

زان‌که آن حُسن زراندود آمده است
ظاهرش نور اندرون دود آمده است
چون رود نور و شود پیدا دخان
بفسرد عشق مجازی آن زمان
وارَود آن حُسن سوی اصل خود
جسم ماند گـنده و رسوا و بد
نور مه راجع شود هم سوی ماه
وارود عکـسش ز دیوار سیاه
پس بماند آب و گل بی‌آن نگار
گردد آن دیـوار بی‌مه دیووار
(مولوی، ۱۳۸۲، د: ۶، ب: ۹۷۶-۹۷۲)

بر این مبنا صور زراندود ظاهر فی‌نفسه فاقد اعتبارند و محکوم به فنا. پس برای دریافت و درک حقیقت جمال، ارجمندی و قبول عشق و محبت الهی باید از زیبای‌های مادی و عشق‌های مجازی گذشت و این دومین اصل در فلسفه زیبایی‌شناسی مولانا محسوب می‌شود:

گذشتن از صور زیبای محسوس؛ لازمه انکشاف حقیقت حُسن و وجود

صورت ظاهر فنا گردد بدان
عالـم معـنی بمانـد جـاودان
چند بازی عشق با نقش سبو
بگذر از نقش سبو رو آب جو
صورتش دیدی ز معنی غافلی
از صدف دُری گزین گر عاقلی
این صدف‌های قوالب در جهان
گرچه جمله زنده‌اند از بحر جان
لیک اندر هر صدف نبود گُهر
چشم بگشا در دل هر یک نگر
(همان، د: ۲، ب: ۱۰۲۰-۱۰۲۴)

زین قدح‌های صور کم باش مست
تا نگردی بت‌تراش و بت‌پرست
از قدح‌های صور بگذر مه‌ایست
باده در جام است لیک از جام نیست
(همان، د: ۶، ب: ۳۷۰۷-۳۷۰۸)

مولانا کسانی را که درک و شناخت آنها از زیبایی محدود به صورت فناپذیر ظاهر است، چنان بت‌پرستانی می‌داند که مجذوب و مدهوش نقوش و صور زیبای جام

جهان‌اند؛ غافل از آن‌که این سُکر و بی‌خودی از آن باده هستی‌بخشی است که در این جام ریخته شده است. به‌دیگر سخن، «مبادی وجودی امور زیبا در چیزی بسیار فراتر از همه آنچه در محدوده درک و فهم دانش‌های محدود به پدیدارها واقع می‌شود، قرار گرفته است» (شوان، ۱۳۹۰: ۳۰). حال این پرسش مطرح می‌شود که طریق دستیابی به این حقایق فراتر از جهان ماده چیست؟ و ظرف پذیرش صور زیبای عالم معنا کدام است؟

جلال‌الدین محمد، مانند حکما و عرفای پیش از خود، معتقد است که انسان علاوه بر حواس ظاهری به قوای مدرکه باطنی نیز مجهز است.[10] او حواس باطنی را حواس دل می‌داند که در ادراک و معرفت، منزلت و مرتبتی فزونتر از حواس ظاهر دارند و هردو عالم نظرگاه آنهاست:

مر دلم را پنج حس دیگر است
حس دل را هر دو عالم منظر است
(مولوی، ۱۳۸۲، د: ۲، ب: ۳۵۵۱)

افزون بر آن، عرفا برخلاف فلاسفه و حکمای اهل کلام که عقل محدود و انحصارطلب را سلطان مطلق دیار معرفت می‌شناسند، تنها قلب را به‌دلیل وسعت و گنجایش ذاتی و تحول و دگرگونی دائمی‌اش قابل و پذیرنده تجلیات نامحدود و متکثر الهی و مرکز معرفت می‌دانند (حکمت، ۱۳۸۶: ۱۳۹). آن‌گاه که آینه دل به اکسیر عشق از زنگار تعلقات مادی پاک و مصفا گردد و به نور عنایت الهی روشن شود؛ نقش‌ها بیند برون از آب و خاک:

هم ببینی نقش و هم نقاش را
فرش دولت را و هم فراش را
(مولوی، ۱۳۸۲، د: ۲، ب: ۷۳)

درحقیقت، «آن‌که به چشم ذوق در اشیاء و احوال عالم نظر می‌کند، ملاک قبولش تسلیم قلب است نه تصدیق عقل، و کشف و شهود و الهام و اشراق در نزد وی بیشتر مقبول است تا برهان و قیاس و استدلال» (زرین‌کوب، ۱۳۶۹: ۱۰۰). به‌دیگر سخن، رؤیت صور نورانی حقایق تنها به مشاهده‌ای درونی و معرفتی قلبی در پرتو نور الهی میسر تواند بود و این محقق نخواهد شد مگر با قدم‌نهادن در سیر استکمالی وجود و طی‌کردن راه ناهموار سلوک تا رسیدن به مقام انسان کامل، که کامل‌ترین نسخه جلوه جمال الهی و جامع‌ترین مرتبه از مراتب هستی، حُسن و زیبایی است، آن‌چنان‌که عالم به وجود وی تمامیت و کمال یافته و اسرار آن و حقیقت حُسن و محبت به‌واسطه او به‌عرصه ظهور می‌رسد (ابن‌عربی، ۱۳۸۶: ۶۱۳) و این‌چنین، مولای رومی اصل سوم زیبایی‌شناسی عرفانی را نیز مطرح می‌کند:

انسان کامل؛ جلوه‌گاه جمال الهی

مولانا را اعتقاد بر آن است که چون آن گنجینه نهان حکم بر تجلی نمود، آدمی را مرآت ذات و مجلای صورت خویش ساخت[11] تا به‌واسطه او سلطنت و پادشاهی خود را بر جهانیان آشکار کند:

چون مراد و حکم یزدان غفور
بود در قدمت تجلی و ظهور
بی زِ ضدی، ضد را نتوان نمود
و آن شه بی‌مثل را ضدی نبود
پس خلیفه ساخت صاحب سینه‌ای
تا بود شاهی‌اش را آیینه‌ای
(مولوی، ۱۳۸۲، د: ۶، ب: ۲۱۵۱-۲۱۵۳)

آدم اسطرلاب اوصاف علوست
وصف آدم مظهر آیات اوست
هرچه در وی می‌نماید عکس اوست
همچو عکس ماه اندر آب جوست
(همان، ب: ۳۱۳۸-۳۱۳۹)

در این نظرگاه، انسان کامل به‌جهت جامعیت و تمامیت در ظهور، عالم صغیر است دربرابر عالم کبیر و این دو عالم، قرینه و متناظر یکدیگرند. به‌این معنا که هرآنچه در عالم است در آدم نیز وجود دارد و برعکس (ابن‌عربی، ۱۳۸۶: ۶۱۳). به‌این اعتبار، انسان نسخه مجمل عالم خلقت است و تمامی مراتب و منازل وجودی که به‌تفصیل در عالم امکان ظاهر شده، به‌صورت فشرده در عالم انسانی نیز موجود است. از اینجاست که مولانا اصلِ هر زیبایی و جمالی را در عالم درون و دل و جان آدمی جستجو می‌کند نه در جهان بیرون و آنچه از صور زیبایی محسوس را که به چشم سر دیده می‌شود تنها خیال و تصویری می‌داند از باغ‌ها و بوستان‌های دل که بر آب و گل جهان نقش بسته است. مولانا در شرح این مفهوم داستان صوفی‌ای را نقل می‌کند که در میان گلستان سر به زانوی مراقبت فروبرده و از ریاض حُسن ربانی سرمست شده است. در این حالت مورد سرزنش بوالفضولی واقع می‌شود:

که چه خسبی آخر اندر رُز نگر
این درختان بین و آثار و خضر
امر حق بشنو که گفته است انظروا
سوی این آثار رحمت آر رو
گفت آثارش دل است ای بوالهوس
آن برون آثار آثار است و بس
باغها و سبزه‌ها در عین جان
بر برون عکسش چو در آب روان
آن خیال باغ باشد اندر آب
که کند از لطف آب آن اضطراب
باغها و میوه‌ها اندر دل است
عکس لطف آن بر این آب و گل است
(مولوی، ۱۳۸۲، د: ۴، ب: ۱۳۶۰-۱۳۶۵)

عروج بر نردبان کمال این امکان را فراهم می‌سازد تا آدمی با پیمودن عوالمی که در نزول از نیستان وجود پشت سر گذاشته است، از حصار جهان ماده و حجاب صور زیبایی‌های مشهود بگذرد و حقیقت حُسن و کمالِ جمال بر دلش متجلی گردد. این شهود و معرفت قلبی همان موهبت و سعادت دیدار است که خداوند به مشتاقان و طالبان حُسن وعده داده است:[۱۲] «لِلَّذِینَ أَحْسَنُواْ الْحُسْنَى وَزِیَادَةٌ...» (یونس: ۲۶).[۱۳] به‌این سبب، در عرفان اسلامی از این منزلت به‌مقام احسان تعبیر شده است که آن عبارت از «تحقق عبودیت است با مشاهده حضرت ربوبیت به نور بصیرت» (سعیدی، ۱۳۸۳: ۶۵)، همانطور که از حضرت رسول اکرم(ص) روایت شده است: الإحسان اَن تَعبُدُالله کأنکَ تراهُ.[۱۴] مولانا جلال‌الدین چنین قرب و حضور بی‌واسطه و خالی از غرض را غایت و کمال هنر انسانی می‌داند. وی ضمن حکایت رفتن سلطان‌محمود شب‌هنگام در میان دزدان و تظاهر به این‌که من نیز یکی از شما هستم و مطلع شدنش از نقشه آنها برای سرقت خزانه شاهی این معانی را باظرافت و لطافتی که خاص آن قصه‌ساز عشق‌پرداز است، فاش می‌کند. در این داستان می‌خوانیم که هریک از دزدان در وصف هنر و صناعت خویش داد سخن می‌رانند:

آن یکی گفت ای گروه فن‌فروش
هست خاصیت مرا اندر دو گوش
که بدانم سگ چه می‌گوید به بانگ
قوم گفتندش ز دیناری دو دانگ
آن دگر گفت ای گروه زرپرست
جمله خاصیت مرا چشم اندر است
هرکه را شب بینم اندر قیروان
روز بشناسم من او را بی‌گمان
(مولوی: ۱۳۸۲، د: ۶، ب: ۲۸۲۰-۲۸۲۳)

و هریک بر این منوال از هنر و فن خود می‌گفتند تا نوبت به پادشاه رسید:

گفت در ریشم بود خاصیتم
که رهانم مجرمان را از نقم
مجرمان را چون به جلادان دهند
چون بجنبد ریش من ایشان رهند
(همان، ب: ۲۸۳۸-۲۸۳۹)

چون پاسی از شب گذشت، دزدان به‌اتفاق شاه به‌طرف قصر حرکت کردند. هریک هنر و حیلت خود را به‌کار گرفت تا سرانجام با موفقیت به خزانه شاهی دست یافتند و هرآنچه از زر و سیم و اشیاء گرانبها بود، برداشتند و در جای امنی مخفی ساختند. شاه که از مخفی‌گاه آنها باخبر بود، صبح‌هنگام دستور داد تا دزدان را دستگیر کنند. دزدان نگون‌بخت درمقابل شاه ایستادند. آن‌یک از ایشان که هرکس را در شب می‌دید روز او را بی‌هیچ تردیدی می‌شناخت، شاه را بر تخت شاهی شناخت و به یاران گفت که این همان یار و قرین دیشبی ماست که در ریشش چندین هنر و خاصیت داشت:

عارف شه بود چشمش لاجرم
برگشاد از معرفت لب با حشم
گفت وَ هُوَ مَعَکُمْ این شاه بود
فعل ما می‌دید و سرّمان می‌شنود
چشم من ره برد شب شه را شناخت
جمله شب با روی ماهش عشق باخت
(همان، ب: ۲۸۵۶-۲۸۵۸)

در این داستان مراد از شاه «مقام حقیقت است که هُوَ اشارت است به هُویّت غیبیّه و مَعَ به‌مرتبه ظهور که وجود منبسط و وجه‌اللّه و نفس رحمانی می‌باشد و کُم به موجودات خاصه و ماهیات» (سبزواری، ۱۳۷۴، ج ۳: ۴۳۵) که پادشاه به‌حکم «... وَ هُوَ مَعَکُمْ أَیْنَ مَاکُنتُمْ...» (حدید:۴)[۱۵] از اسرار و افعال پنهانی آنها آگاه است. آن‌که چشمش شه‌شناس و عارف به حضور اوست، شاهد بر اسرار و حقایقی می‌شود که بر چشم‌های مغرض پوشیده

است. در این مقام او محسن است یعنی صاحب بصیرت و حکمت که به نور آن عالم را سراسر غرق زیبایی و احسان می‌بیند:

گفت شاهد زآن به‌جای دیده است
کاو به‌دیده بی‌غرض سر دیده است
مـدعـی دیـده اسـت امـا با غـرض
پـرده بـاشـد دیـده دل را غـرض
(مولوی، ۱۳۸۲، د: ۶، ب: ۲۸۷۰-۲۸۷۱)

چون غرض آمد هنر پوشیده شد
صدحجاب از دل به سوی دیده شد
(همان، د: ۱، ب: ۳۳۴)

آن هنـرها جمـله غـول راه بـود
غیر چشمی کو ز شه آگاه بود
(همان: د: ۶، ب: ۲۹۱۴)

همانطور که تجلی وجودی خداوند در قوس نزول و ایجاد هنر و صنع الهی است، عروج عاشقانه در قوس صعودی معرفت و رسیدن به مقام نیستی و فنای الی‌الله و انکشاف حقیقت حُسن و وجود نیز هنر و صنعت انسانی است[۱۶] و این تنها فلسفه هنر و هنرمندی نزد مولانا و دیگر عرفای وحدت وجودی است.

نیستی و بی‌هنری؛ اساس هستی و هنرمندی نزد مولانا

بنابر فلسفه سلسله‌مراتبی خلقت نزد مولانا اساس هستی بر نیستی است و حقیقت وجود در عدم است و چون سرچشمه وجود نیستان است، عدم، خزانه آفرینش و بخشش می‌گردد و نیستی، کارگاه هستی:

هست مطلق کارساز نیستی است
کارگاه هست کن جز نیست چیست
بر نوشتـه هیـچ بنـویسـد کسـی
یا نهـاله کـارد انـدر مـغـرسـی
کاغذی جوید که‌آن بنوشته نیست
تخم کارد موضعی که کشته نیست
(همان، د: ۵، ب: ۱۹۶۰-۱۹۶۲)

گفته شد که هر صناعتگر که رست
در صناعت جایگاه نیست جست
جست بنـا موضعـی ناسـاختـه
گشـته ویران سقـف‌هـا انـداخته
جست سقا کوزه‌ای کش آب نیست
وآن دروگر خانه‌ای کش باب نیست
(همان، د: ۶، ب: ۱۳۶۹-۱۳۷۱)

جمله استادان پی اظهار کار
نیستی جویند و جای انکسار
لاجرم اسـتـاد اسـتـادان صمد
کارگاهـش نیـستی و لا بـود
(همان، ب: ۱۴۶۸-۱۴۶۹)

همان‌طور که استادان و هنرمندان جهت پدیدارساختن صناعت و هنر خویش جویای نیستی هستند، کارگاه هنری خداوند نیز بر نیستی و عدم بنا شده است. همان‌طور که تنها می‌توان بر کاغذ نانوشته نگاشت و بر زمین ناکشته بذر افشاند تا دل از اغیار خالی و از زنگار صافی و به نیستی و فنا باقی نگردد، حضرت دوست بر آن نقشی از نقش‌خانه غیب پدیدار نخواهد ساخت.

پـس درآ در کـارگـه یعنی عـدم
تا ببینـی صنـع و صانع را بهـم
کارگه چون جای روشن‌دیدگی‌است
پس برون کارگه پوشیدگی‌است
(همان، د: ۲، ب: ۷۶۲ـ۷۶۳)

و این‌چنین مولانا اصل هنر و هنرمندی را نیستی و بی‌هنری می‌داند. وی در تمثیل «مری کردن رومیان و چینیان در علم نقاشی و صورتگری» از این راز، که آن را علم نهان می‌نامد، پرده برمی‌دارد:

ور مثالی خواهی از علم نهان
قصه‌گو از رومیان و چینیان
(همان، د: ۱، ب: ۳۴۶۶)

حکایت بدین قرار است که در میان جماعتی از نگارگران چینی و هیأتی از هنرمندان رومی در این‌خصوص که کدام گروه در علم نقاشی و صورتگری استادترند، منازعه‌ای درگرفت. روزی پادشاهِ وقت برای امتحان دعوی آنها دو ایوانِ مقابل یکدیگر دراختیارشان قرار داد تا هریک صناعت خویش را عرضه کند. در میان آن دو ایوان پرده‌ای آویخته شد تا هیچ‌یک از کار دیگری باخبر نگردد. چینیان صدها رنگ به‌کار بردند و نقش‌ها بر دیوار ساختند. درمقابل

رومیان بدون بهره‌بردن از رنگ و نقشی، به صیقل‌زدن دیوارها و زدودن زنگارها مشغول شدند. چون کار به‌پایان رسید، شاه با دیدن نقش‌های بدیع و رنگ‌های درخشان و لطیفی که چینیان ساخته و پرداخته بودند، مات و متحیر گشت و چون به‌سوی رومیان آمد و پرده‌ها را برداشتند:

عکس آن تصویر و آن کردارها
زد بر این صافی شده دیوارها
هرچه آنجا دید اینجا به نمـود
دیـده را از دیده‌خانه می‌ربود
(همان، ب: ۳۴۸۱-۳۴۸۲)

در ادامه مولانا در شرح آن راز می‌فرماید:

رومیـان آن صوفیـان‌اند ای پدر
بـی ز تکـرار و کـتاب و بـی‌هنـر
لیک صیقل کرده‌اند آن سینه‌ها
پاک از آز و حرص و بخل و کینه‌ها
آن صفـای آینه وصف دل است
کاو نقـوش بی‌عدد را قابل است
(همان، ب: ۳۴۸۳-۳۴۸۵)

هنر حقیقی به معرفت قلبی، محقق می‌گردد نه شناخت حسی و عقلی. چراکه عقل و حس محدود و معدودانگارند. لیکن دل به دریای نامتناهی حقایق راه دارد و تمامی نقوش و صورِ بی‌عددِ اعیانِ جهان برون از هر حجاب و پرده‌ای در آن متجلی می‌گردد. اهل معرفت نیز که دل را از کدورت تعینات و تقیدات زدوده‌اند از حصار نقوش و الوان مجازی و علوم ظاهری رسته و به حکمت و مقام احسان یا به‌عبارتی عین‌الیقین رسیده‌اند که منتهای مقام و شأن هنرمند الهی است:

اهل صیقل رسته‌اند از بوی‌ورنگ
هر دمی بینند خوبی بی‌درنگ
نقش و قشـر علم را بگـذاشـتـند
رایت عـین‌الـیقیـن افراشـتند
(همان، ب: ۳۴۹۲-۳۴۹۳)

زیرا اصل و مبدأ هر صورتی بی‌صورتی و هر رنگی بی‌رنگی است:

از دوصدرنگی به بی‌رنگی رهی است
رنگ چون ابر است و بی‌رنگی مهی است
(همان، ب: ۳۴۷۶)

باز هستی جهان حـس و رنـگ
تنگ‌تر آمد که زندانی است تنگ
علت تنگی است ترکـیب و عدد
جـانب ترکیب حس‌ها می‌کشـد
ز آن سوی حس عالم توحید دان
گر یکی خواهی بدان جانب بران
(همان، ب: ۳۰۹۷ـ ۳۰۹۹)

سرچشمه تمام منازعات و مناقشات کارافزای حکمی و فلسفی در محدود شدن به جهان حس و رنگ است که جهان تکثر، تنوع و تعدد است و اختلاف بصر و نظر در آن امری طبیعی است. درحالی‌که اگر آدمی از جهان حسی بگذرد و قدم به عالم معنا بگذارد، تمام این اختلافات و مناقشات پایان می‌پذیرد و وحدت نظر محقق می‌شود:

چون که بی‌رنگی اسیر رنگ شد
موسیی با موسیی در جنگ شد
چون به بی‌رنگی رسی کان داشتی
موسـی و فرعـون دارنـد آشـتی
(همان، ب: ۲۴۶۷ـ ۲۴۶۸)

به‌این ترتیب، اقلیم رنگ که دنیای قیود و اضافات و قلمرو شهادت و فعلیت است با عالم غیب که وادی عدم و بی‌رنگی و عالم قابلیت است در وجود آدمی پیوند می خورد (زرین‌کوب، ۱۳۸۱: ۵۵۱) تاآنجاکه هنرمند عارف حلقه اتصال ملک و ملکوت می‌گردد و منشاء حرکت و جریان هستی به‌سوی خزائن زیبایی‌های راستین و بی‌زوال. همان‌طور که مولانا در آغاز تحریر مثنوی، خود را درمقام نیستی و بی‌هنری به نی‌ای تشبیه می‌کند که بندهای انانیت را به آتش عشق گسسته و وجودش مجرای تحقق اراده حق و محمل هنرنمایی حضرت دوست گشته و این‌چنین از نفس نای‌زن لبریز است.[۱۷] در این ساحت، هنرمند آن است که بی‌صوت و صورت و رنگ، نغمه‌ها و پرده‌ها خلق کند. لیکن چون تحقق چنین هنری در عالم پدیدارها ممکن نیست، حصار قوالب و الفاظ و الوان، عرصه را بر هنرمند راستین تنگ می‌کند و فریاد برمی‌آورد:

رستم از این بیت و غزل ای شه و سلطان ازل
مفتعلن مفتعلن مفتعلن کشت مرا
قافیه و مغلطه را گو همه سیلاب ببر
پوست بود پوست بود درخور مغز شعرا
(مولوی، ۱۳۸۰: ۸۴)

شأن الهی هنرمند دینی، در ساحت دیدار متجلی می‌شود. قافیه، لفظ، صوت و لحن برایش قفسی می‌سازد که او را در آتش هجران خواهد سوزاند. از این‌رو می‌فرماید:

خوش‌نشین ای قافیه‌اندیش من
قافیه دولت تویی در پیش من
حرف چه بود تا تو اندیشی از آن
حرف چه بود خار دیوار رزان
حرف و صوت و گفت را برهم زنم
تا که بی‌این هرسه با تو دم زنم
(مولوی، ۱۳۸۲، د: ۱، ب: ۱۷۲۷-۱۷۳۰)

سکوت مولانا در روزهای پایانی عمر خود و بی‌سرانجام و ناتمام رهاساختن آخرین قصه‌اش خود گواهی بر اشتیاق وی برای رهایی از حصار گزنده و پرخار کلام و نشانه‌ای از استغراق نهایی وی در ورطه فنا و نیستی است زیرا برای هنرمند عارف، قالب شعر و تمثیل در تقریر آنچه دریافت می‌کند، تنگ و محدود می‌نماید و قدرت بیان و کلام وی دربرابر هیبت مکاشفات و مشاهداتش رنگ باخته است. از این‌رو، وی بدون پایان‌بردن مثنوی، خاموشی اختیار می‌کند و حدیث حُسن و طریق عشق که با سیر و سلوک پادشاه در عشق کنیزک آغاز شده بود و تا جستجوی شهزاده چین توسط مسافران قلعه ذات‌الصور ادامه یافت، بدون پایان می‌ماند چراکه شرح حُسن و عشق پایانی ندارد.

نتیجه‌گیری

مولانا، جلال‌الدین محمد، عارفی هنرمند بود که نه‌تنها آثار و اشعارش بلکه موسیقی، رقص مقدس و سراسر زندگی معنوی‌اش اثری هنری و کلید فهم مبانی زیبایی‌شناسی اسلامی است چراکه عرفان او طریقتی عملی است که زیبایی، عشق و اشراق بن‌مایه‌های اصلی آن محسوب می‌شوند. از منظر وی هنر، در معنای راستین خود، تجلی و ظهور حقیقت حُسن و وجود است که در ساحت الهی تجلی وجودی خداوند است در قوس نزولی خلق و تکوین عالم و در ساحت انسانی تجلی معرفتی خداوند است بر قلب عارف در قوس صعودی کمال. ازآنجاکه در این نظرگاه، انسان بر صورت خدا آفریده شده و همه مراتب، عوالم و عوامل در وجود او جمع گشته است تا به نیابت از حق‌تعالی در زمین کار خدایی کند، تمامی حقایقی که در ساحت ربوبی اساس خلقت را رقم می‌زدند، در ساحت انسانی بنیاد و درون‌مایه عالم هنر را پدید می‌آورند. بر این مبنا، اگر عارف واصل در بازگشت از عروج عاشقانه‌اش جهت ابراز و آشکارکردن مشاهدات خویش دست به خلق و آفرینشی بزند، هنرش جلوه‌ای از آفرینش و آثار الهی و تذکاری بر حُسن و جمال او خواهد بود و این تنها فلسفه‌ای است که حقیقت و ماهیت هنر اسلامی را شکل می‌دهد. هنری که بر علمی باطنی، معرفتی قدسی و شهودی قلبی استوار است که از ظواهر اشیاء مادی و صور زیبای محسوس می‌گذرد و ناظر بر جوهر و ذات لایتغیر اشیاء در الوهیت باطنی آنهاست. لیکن باید توجه داشت که این‌چنین کشف و شهودی وابسته و مشروط به صافی‌نمودن لوح قلب و خیال از زنگار ماسوی‌الله است. در غیر این‌صورت، رؤیای کشف فراواقعیت به عینیت‌یافتن فروواقعیتی کابوسناک منتهی خواهد شد که ره‌آورد سمبولیسم‌ها و سورآلیسم‌های غربی است.

گرایش به گذر از نمود و برون به باطن و درون پدیده‌ها و شوق دست‌یابی به گوهر فناناپذیر اشیاء موجب شده است تا هنر اسلامی از منشأیی فرافردی، آسمانی و خاستگاهی عرفانی برخوردار گردد و از محدوده سلایق شخصی، محاسبات، معلومات ذهنی و کشفیات حسی رهایی یابد. در این مقام، هنرمند مسلمان شارح و مبیّن حقایق ازلی و مصور زیبایی‌های مثالی است و هیچ‌گاه هنر خود را به بازنمایی سطحی و بی‌مایه طبیعت محدود نمی‌کند. طبیعت برای او منبع الهام و سرمشقی الهی است. او با طبیعت همراه و هماهنگ می‌شود، از صورت ظاهری آن می‌گذرد و تجربه هم‌دلانه و خاضعانه خود را از آن عینیت می‌بخشد زیراکه وجود هنرمند در ساحت قدسی چونان نی‌ای است که از نفسانیت و انانیت خالی می‌شود و از نفس نای‌زن لبریز است. او برای خود و

هنرش دربرابر خالق و صانع حقیقی و آفرینش الهی اعتبار و منزلتی نمی‌شناسد، جز آینه‌گردانی صنع و جمال الهی. همانطور که پارسای دل‌سوخته بلخ می‌فرماید:

کو هنر کو من کجا دل مستوی
این‌همه عکس توست و خود تویی
(همان، د: ۶، ب: ۲۲۹۷)

پی‌نوشت

1- Henry Cobin
2- Titus Burckhardt
3- Frithjof Schuon
4- Rene Guenon

۵- از دیدگاه عرفا وجود، حقیقتی است یگانه و به‌دور از کثرت که همان ذات پاک حضرت حق است و آنچه به‌صورت غیر و ماسوی‌الله به‌نظر می‌رسد، چیزی جز مظاهر و تجلیات آن وجود واحد مطلق نیست. از اعتقاد به اصالت وجود و انحصار آن در واحد و اعتبار کثرات به آن در عرفان اسلامی به «وحدت وجود» تعبیر شده است (بلخاری، ۱۳۸۸: ۱۵۲).

۶- برای رفع تناقض میان رؤیت کثرات از یک‌سو و انحصار وجود در حق‌تعالی از سویی دیگر، در میان عرفا نظریه تجلی مطرح می‌شود و مراد از آن آشکارشدن ذات مطلق حق در مقیدات و کثرات مشهود است. «این اصل تمامی عالم را بنا به مراتب، مظهر و مجلای حضرت حق می‌بیند و هرکه و هرچه جامه وجود پوشیده، جلوه نور او می‌داند» (همان: ۲۶۳).

۷- حضرت معشوق را در حُسن شریک و همتایی نیست؛ چه حُسن یکی است و آن جز حضرت او را نیست و این‌همه فروع، جزئیات و اشعه اوست (فرغانی، ۱۳۵۷: ۲۶۷).

۸- خوشا نگارگری الهی و چه‌کسی خوش‌نگارتر از خداوند است ...

۹- تجلی حق‌تعالی بر دو قسم است: تجلی جلالی که موجب قهر، حیرت و بُعد است و تجلی جمالی که آثارش لطف، رحمت و قرب است. جلال احتجاب حق است به پرده عزت و کبریایی که باطن اوست و نیستی عالم را اقتضاء می‌کند. جمال ظاهر حق است که منبسط بر کائنات است و وجود عالم را طالب (لاهیجی، ۱۳۸۳: ۴۶۶). ازآنجاکه منشأ و مرجع تمامی تجلیات الهی ذات احدیت است، هرجا که صفات جمالیه ظهور یابد، جلالی در باطن آن مستور است و هرگاه صفات جلالیه غلبه نماید، از پس پرده آن جمالی مشهود. درواقع، هر جمالی مستلزم جلالی و هر جلالی مشمول جمالی است.

۱۰- سبزواری در شرح مثنوی معنوی قوای مدرکه ظاهری را بینایی (باصره)، شنوایی (سامعه)، بویایی (شامه)، لامسه (بساوایی)، چشایی (ذائقه) و قوای مدرکه باطنی را حس مشترک، خیال، وهم، حافظه و متصرفه معرفی نموده است (بلخاری، ۱۳۸۷: ۱۰۳).

۱۱- در عرفان اسلامی انسان کامل مظهر جامع جمیع اسماء الهی و ظرف قابل صفات متقابل جلالی و جمالی است و ازآنجاکه جمعیت اسماء الهیه به اسم اعظم «الله» راجع‌اند و تحت تکلف و قیومیت آن واقع‌اند، در حدیث آمده است که «ان‌الله خلق آدم علی صورته» (ابن عربی، بیتا: ۲۳۱). به‌این معنا که انسان کامل عکس مسمّی یعنی عکس حضرت حق و صورت الهیه است:

خلق ما بر صورت خود کرد حق وصف ما از وصف او گیرد سبق (مولوی، ۱۳۸۲، د: ۴، ب: ۱۱۹۴).

۱۲- براین‌اساس در سنت و عرفان اسلامی چنین شناخت و معرفت حقیقی را معرفت قدسی نامند که تنها ازطریق عقل یا شهود عقلانی به‌دست می‌آید و آن عبارت است از اشراقِ قلب، خیال آدمی و شناخت حضوری او از ذات بیواسطه و وجود مطلقی که از آن به امر قدسی یاد می‌شود (نصر، ۱۳۸۰: ۱۰۷). اما باید درنظر داشت که مراد از عقل در اینجا قوه‌ای است که از عقل فلسفی و خرد استدلالی بسیار فراتر و فراگیرتر و متضمن شهود حقایق لازمان و لامکان است.

۱۳- «برای محسنین بهشت است و موهبتی افزون‌تر از آن ...». مراد از «زیادة» در این آیه لقاءالله و تجربه دیدار است.

۱۴- «احسان آن است که خدای را چنان بپرستی که گویی او را می‌بینی. عرفا با توجه به مفاد این روایت، احسان را از منازل سلوک دانسته‌اند که مراد از آن مقام کشف و مشاهده است» (ابن عربی، ۱۳۸۶: ۳۷۵).

۱۵- او هرجا که باشید با شماست...

۱۶- در عرفان اسلامی دایره هستی مشتمل بر دو قوس نزولی و قوس صعودی است (یثربی، ۱۳۷۷: ۳۳۶). جریان مداوم و پیوسته زیبایی و عشق از مقام احدیت در مراتب مظاهر وجود تا جهان فرودین در قوس نزولی خلقت واقع می‌گردد و دریافت و درک حقیقت

آن نیز با طی‌کردن مراتب و منازل سلوک در قوس صعودی معرفت به‌مدد نیروی عشق و به‌واسطه قوه خیال و همت سالک تا فناشدن در حضرت دوست و رسیدن به نیستان وجود میسر می‌شود.

۱۷- به حق آن لب شیرین که می‌دمد در من که اختیار ندارد به ناله این سرنا (مولوی، ۱۳۸۰: ۱۳۴).

منابع و مآخذ

- ابن عربی، محمدبن محمد (بیتا). **الفتوحات مکیه فی معرفه‌الاسرار المالکیه و الملکیه**. بیروت: دار احیاءالتراث‌العربی.
- _____ (۱۳۸۶). **فصوص‌الحکم**. ترجمه محمدعلی موحد و صمد موحد، تهران: کارنامه.
- ابن فارض، عمربن علی (بیتا). **دیوان ابن فارض**. [بیجا]: دارصاد.
- انقروی، رسوخ‌الدین (۱۳۸۷). **شرح کبیر انقروی**. ترجمه عصمت ستارزاده، تهران: زرین.
- بلخاری قهی، حسن (۱۳۸۷). **عکس مهرویان، خیال عارفان**. تهران: فرهنگستان هنر.
- _____ (۱۳۸۸). **مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی**. تهران: سوره مهر.
- بورکهارت،تیتوس (۱۳۹۰). ارزش‌های جاویدان در هنر اسلامی. **هنر و معنویت**. ترجمه ان‌شاءالله رحمتی، تهران: فرهنگستان هنر، ۲۲۴-۲۰۷.
- پازوکی، شهرام (۱۳۸۴). **حکمت هنر و زیبایی در اسلام**. تهران: فرهنگستان هنر.
- حکمت، نصرالله (۱۳۸۶). **حکمت و هنر در عرفان ابن عربی**. تهران: فرهنگستان هنر.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۱). **سرّ نی**. تهران: علمی.
- _____ (۱۳۶۹). **ارزش میراث صوفیه**. تهران: امیرکبیر.
- سبزواری، هادی‌بن محمد (۱۳۷۴). **شرح مثنوی**. به‌کوشش دکتر مصطفوی بروجردی، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- سعیدی، گل‌بابا (۱۳۸۳). **فرهنگ اصطلاحات ابن عربی**. تهران: شفیعی.
- شوان، فریتهوف (۱۳۹۰). حقایق و خطاهایی درباره زیبایی. **هنر و معنویت**. ترجمه ان‌شاءالله رحمتی، تهران: فرهنگستان هنر، ۴۱-۲۷.
- فرغانی، سعیدالدین سعید (۱۳۵۷). **مشارق‌الدراری**. تهران: انجمن اسلامی حکمت و فلسفه ایران.
- گوهرین، صادق (۱۳۶۸). **شرح اصطلاحات تصوف**. تهران: زوار.
- لاهیجی، محمدبن یحیی (۱۳۸۳). **مفاتیح‌العجاز فی شرح گلشن راز**. مقدمه و تصحیح محمدرضا بزرگی و عفت کرباسی، تهران: زوار.
- مولوی، جلال‌الدین محمدبن محمد (۱۳۸۲). **دوره کامل مثنوی معنوی**. براساس نسخه تصحیح‌شده رینولد نیکلسون بامقدمه عبدالحسین زرین‌کوب و شرح حال مولانا به‌قلم بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: ایرانیان.
- _____ (۱۳۸۰). **کلیات دیوان شمس تبریزی**. تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: علم.
- نصر، سیدحسین (۱۳۸۰). **معرفت و امر قدسی**. ترجمه فرزاد حاجی‌میرزایی، تهران: فروزان روز.
- نیکلسون، رینولدالین (۱۳۷۸). **شرح مثنوی معنوی مولوی**. ترجمه حسن لاهوتی، تهران: علمی و فرهنگی.
- یثربی، سیدیحیی (۱۳۷۷). **عرفان نظری (سیر تکامل اصول و مسائل تصوف)**. تهران: دفتر تبلیغات اسلامی.

تاریخ دریافت مقاله: ۹۱/۰۸/۱۶
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۱/۰۹/۰۸

بازخوانی اسناد تاریخی پیرامون سردر نظام‌الملکی ابرکوه

امیرحسین کریمی*

چکیده

پیرامون کاربری و تاریخ بنیان سردر و جفت منار موسوم به نظام‌الملکی ابرکوه نظرات مختلفی در منابع آمده است. برخی آن‌را سردر مسجد نظامیه و برخی آن را جزیی از یک مجموعه و ساخته نظام‌الملک ابرقویی از مشایخ قرن هشتم ه.ق. قمری در منطقه دانسته‌اند. با این همه هنوز ابهامات زیادی در مورد تاریخ و کاربری این اثر وجود دارد. پرسش‌های متن حاضر نیز در باب تاریخ و کاربری بنا بوده است. هدف متن حاضر آن است که با نظر به دیگر کتیبه‌های دارای اشاره به بناهای نزدیک به اثر در منطقه و تطبیق با روایات تاریخی، نکاتی در مورد بنایی که سردر متعلق به آن بوده و نیز تاریخ بنا روشن شود. روش پژوهش در این بررسی، علاوه بر مطالعه و تحلیل شواهد کالبدی بنا، مقایسه سردر با دیگر بناهای دارای دو منار است. همچنین از آنجا که بنا هیچ کتیبه تاریخ‌داری ندارد، تحلیل تاریخی کتیبه‌های دیگر بناهای منطقه (که با این اثر ارتباط دارد) نیز انجام شده است. در این مورد از کتیبه مسجد بیرون ابرکوه که در آن به بناهای پیرامون سردر نظام‌الملکی اشاره شده، استفاده و بنا بخشی از یک مجموعه پیوسته با مقبره طاووس‌الحرمین و احتمالاً مسجد شمرده شده‌است. سپس با تطبیق تزیینات و ساختار اثر با دیگر سردرهای دارای جفت مناره در معماری ایرانی، همچون سردر غیاثیه قم و سردر مسجد جامع اشترگان، تاریخ اثر قرن هشتم ه.ق. و در دوره حکمرانی مظفریان پیشنهاد شده است. همچنین با توجه به کتیبه مسجد بیرون و اشارات آن و دوران زندگی نظام‌الملک ابرقویی احتمال دخالت او در ساخت سردر فعلی وجود ندارد و احتمال ساخت بنا در زمان شاه‌شجاع مظفری بیشتر است.

کلیدواژه‌ها: سردر، دو مناره، معماری آل مظفر، نظامیه، کاشی‌کاری، ابرکوه.

* دانشجوی دکتری مرمت آثار تاریخی و فرهنگی، دانشگاه هنر اصفهان. ahkarimy@gmail.com

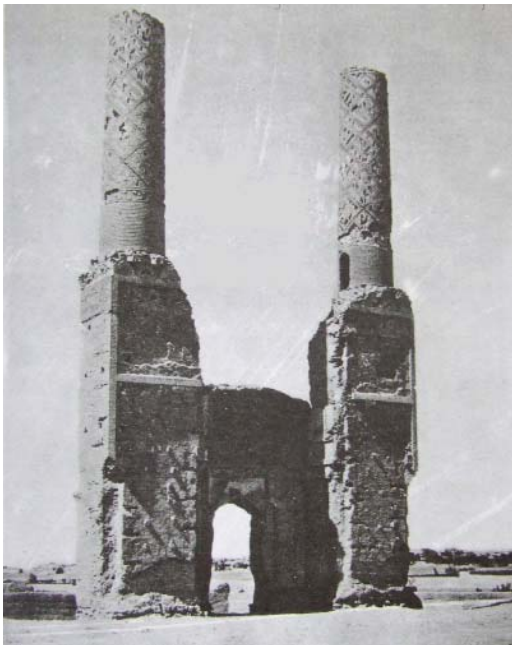
مقدمه

در نزدیکی محل بنای طاووس‌الحرمین ابرکوه و کمی دورتر از بقعه پیرحمزه سبزپوش سردر رفیعی با دو مناره فروریخته، تنها برجا مانده است. پشت سردر هیچ‌چیز نیست و تک‌افتادگی سردر رفیع که به هیچ‌کجا باز نمی‌شود، سؤال‌برانگیز است. مناره‌ها در ارتفاع با ترکیب آجر و کاشی تزیین شده و آثاری از وجود کاشی در بخش‌های پایین‌تر نیز باقی مانده است. افراد محلی، بنا را منار نظامیه یا نظام‌الملکی می‌نامند ولی بنا با نام سردر مسجد نظامیه به‌شماره ۱۹۶ در مرداد ۱۳۱۲ شمسی در فهرست آثار ملی ثبت شده است. این اثر هیچ کتیبه‌ای از بانی یا تاریخ و کاربرد آن ندارد و این سه نکته درمورد اثر مشخص نیست. محله‌ای که مناره‌ها در آن قرار گرفته‌اند، محله نظامیه نام دارد و البته مشخص نیست که به‌واسطه این بنا نام محله نظامیه شده یا عکس این موضوع صادق است. بنا از حیث کاربرد کاشی از باقی آثار تاریخی شهر ابرکوه ممتاز است و همین نکته اهمیت اثر را در مقیاس شهر مشخص‌تر می‌کند. برای یافتن تاریخ و کاربرد و بانی بنا هیچ مسیری جز ردیابی پاره‌های اندک روایات تاریخی و تطبیق اثر با آثار دیگر وجود ندارد.

در پژوهش حاضر با روش بررسی میدانی بناهای منطقه ابرکوه و کتیبه‌های آن و بررسی بناهای مشابه سردر ابرکوه در دیگر شهرهای ایران و البته بررسی تطبیقی جزئیات خود بنا با دیگر بناهای مشابه سعی شده است به پرسش‌ها درمورد تاریخ و کاربرد و بانی اثر پاسخ داده شود.

پیشینه مطالعات و تحقیقات درمورد بنا

منابع درمورد این اثر اشارات متفاوتی دارند، چنانچه حتی نام و کاربری بنا را نیز به‌صورت‌های گوناگونی نقل کرده‌اند. آندره گدار[1] این سردر را «تنها بخش باقی‌مانده از مسجد نظامیه» ذکر کرده، حدود زمانی ساخت بنا را با مقبره حسن‌بن‌کیخسرو (۷۱۸ ه .ق.) هم‌زمان دانسته و تصویری نیز از آن آورده است (گدار، ۱۳۸۴: ۲۳۹). ایرج افشار این بنا را «منار و سردر نظام‌الملکی» خوانده و به‌نقل از مردم محلی آورده است: «می‌گویند در این محل مسجد و بازار و مدرسه وجود داشته است. اغلب شنوندگان و بینندگان تصور می‌کنند که این بنای مخروبه مربوط به نظام‌الملک وزیر مشهور عصر سلجوقی است ولی نظام‌الملک ابرقوهی مراد است که در قرن هشتم می‌زیست و پسرش اسماعیل‌بن نظام‌الملک از ادبا و دانشمندان



تصویر ۱. تصویر نقل‌شده توسط گدار، حدود ۱۳۱۲شمسی (گدار،۱۳۸۴: ۲۴۲)

بود» (افشار، ۱۳۷۴: ۳۵۳). در همین کتاب هم تصویری از بنا ارائه شده است. تفاوت دو تصویر گدار و افشار که حدود سی سال تفاوت زمانی دارند، در ساخت وسازهای پیرامون دو مناره است که در زمان تصویربرداری افشار دیده می‌شده‌اند (تصاویر ۱و۳). هم‌چنین در کتاب معماری اسلامی ایران در دوره ایلخانان هم درباره این بنا مطالبی آمده است. این متن البته نکته تازه‌ای دربرندارد و تصویر چاپ‌شده در کتاب نیز همان تصویر گدار است. ویلبر[2] با اشاره به روایت مردم از «مسجد نظامیه» در این محل، تاریخ بنا را حدود سال ۱۳۲۵ میلادی (۷۵۰ ه .ق.) می‌داند (ویلبر، ۱۳۶۵: ۱۸۰). وی هم‌چنین اشاره‌ای به شباهت این دو منار با سردر معروف به «غیاثیه قم» دارد که در بخش مطالعه تطبیقی بنا به آن می‌پردازیم.

فضائلی نیز در کتاب کوچک و ارزشمند خود، اصحاب رس، درمورد این مناره‌ها از خاتون‌آبادی نقل کرده است: «در سمت غربی داخل ابرقوه دو مناره باعظمت که در آن کاشی نیز به‌کار رفته، گواه بر مسجدی معتبر دارد که به‌نام "نظام‌الملک" شهرت دارد» (فضائلی، ۱۳۶۳: ۱۲۹). پرویز ورجاوند محقق دیگری که در دهه ۵۰ به ابرکوه آمده، بنای نظامیه را در اشاراتی مفصل‌تر این‌چنین توصیف می‌کند: «در محله معروف به نظامیه ابرکوه سردر شکوهمندی با دو منار بلند چشم‌گیر جلب نظر می‌کند. در فضای پشت این سردر هیچ‌چیز وجود ندارد و کلیه واحدهای ساختمانی میان آن و بقعه معروف به طاووس همه خراب و

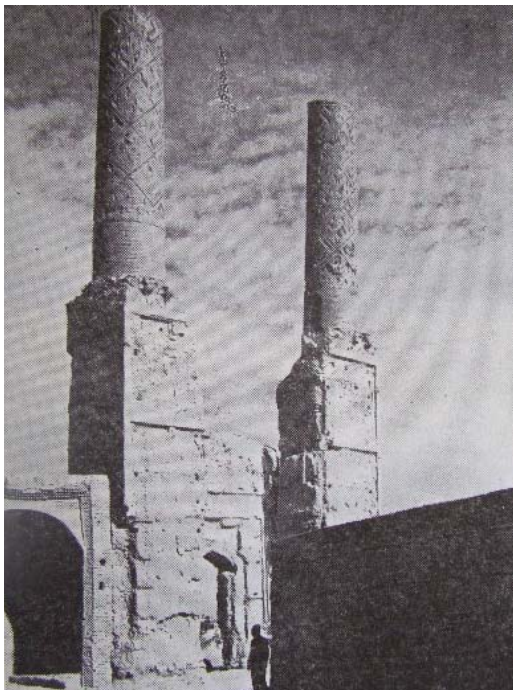
سپس زمین آن نیز صاف گردیده است» (ورجاوند، ۱۳۵۶: ۱۹۰). پس از این ورجاوند از بنا با نام «مسجد نظامیه» یاد می‌کند و به قول مردم محل درمورد برپابودن بازار، مسجد و مدرسه در مکان نظامیه و مسئله تاریخ‌گذاری بنا نیز اشاره می‌کند. ایشان هم‌چنین نظری مشابه ویلبر از نظر تاریخی و مشابهت بنا با مناره‌های قم دارد.

آنچه از مجموعه این متون می‌توان نتیجه‌گیری کرد، تفاوت نظر محققان درباره بنا و نقل‌های مختلفی بوده است که در این مورد وجود دارد، اما یک نکته مهم در این میان بحث درمورد شخصیت نظام‌الملک ابرقوهی است که اول بار توسط ایرج افشار مطرح شده است. خواجه نظام‌الملک از علمای ابرقو و مقرب درگاه اتابک سعدبن زنگی بوده است. در سال ۶۱۲ ه.ق. به مکه مشرف می‌شود و کتاب سیره ابن هشام را که به عربی بوده است، برای سعدبن زنگی به فارسی برگردان می‌کند. به‌نوشته خود وی در مقدمه ترجمه فارسی این کتاب در سال ۶۱۲ ه.ق. به‌خدمت اتابک سعدبن زنگی در ابرقو بوده است (فضائلی، ۱۳۶۳: ۱۰۲). پسر وی اسماعیل‌بن نظام‌الملک نیز هم‌چون پدر شغل دیوانی داشته و درخدمت شاه‌شجاع بوده است که فضائلی برمبنای اسنادی خدمت او را به شاه‌شجاع تا سال ۷۶۲ می‌داند (همان: ۱۰۳).

تصویر۲.تصویر برگرفته از گزارش ثبتی اثر در سال ۱۳۵۴هـ .ش.
(www.iranshahrpedia.org)

توصیف جزئیات بنا

آنچه امروزه از تزیینات بنای سردر نظامیه باقی مانده، اندکی است از آرایه‌های اصلی بنا در زمان ساخت. هنوز می‌توان اثر باقی‌مانده از نقوش تزیینات کاشی معرق را بر بدنه‌ها دید (تصاویر ۴ و ۵). تزیینات باقی‌مانده بر بدنه بنا که برمبنای آنها شکل گذشته بنا تاحدودی روشن می‌شود، بیشتر در بخش‌های بالایی و مناره باقی مانده‌اند. این نکته نشان از آن دارد که علاوه بر تخریب طبیعی اثر به‌واسطه عوامل جوی درطول سالیان، بخش‌های دردسترس تزیینات توسط سودجویان سرقت یا تخریب شده است. برمبنای قطعات باقی‌مانده، بنا با کاشی‌ها و آجرهای لعاب‌دار فیروزه‌ای، لاجوردی و سفید تزیین شده بوده و رنگ دیگری از کاشی‌ها باقی نمانده است. این تزیینات معرق کاشی درمیان قاب‌های آجری (با آجر تراش‌خورده)، روی بدنه‌ای از خشت‌های ۲۴×۲۴ سانتی‌متری را پوشانده بود. با نظر به قاب‌های آجری این قسمت‌ها مشخص است که دو نقش مربع‌شکل دوسوی درگاه وجود داشته که به‌دلیل تناسبات خاص سردر و پهنای دو پایه کناری به این صورت اجرا شده بوده است. لبه بام سردر را قطاری از مقرنس‌های آجر و کاشی تزیین می‌کرده که بخش کوچکی از آن هنوز باقی



تصویر۳. تصویر گرفته‌شده توسط ایرج افشار درحدود ۱۳۴۷
به‌نظر می‌رسد در تصویر۱و۳ پشت‌بند اضافه‌شده برای حفاظت مناره‌ها وجود نداشته است (افشار، ۱۳۷۴: ۶۰۴).

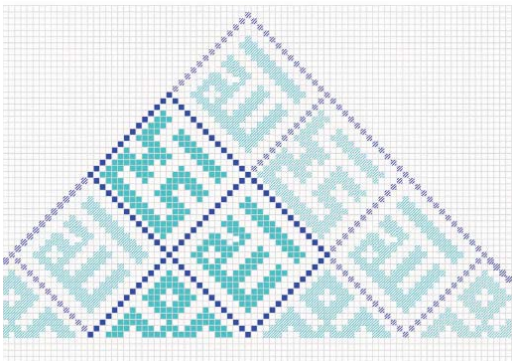
تصاویر۴ و۵. اندک آثار به‌جامانده از تزیینات کاشی معرق بر بدنه بنا (نگارنده)

است (تصویر۲۰). یکی دیگر از جزئیات تزیینی نظامیه، کتیبه معقلی بر بدنه مناره‌هاست که با ترکیب آجرهای لعاب‌دار لاجوردی، فیروزه‌ای و زمینه آجر بدون لعاب اجرا شده است (تصویر۶). در نظامیه این تزیین با تکرار کتیبه «الله‌اکبر» بر مناره‌ها دیده می‌شود. کل بدنه تزیینی آجر و کاشی با اتصالات چوبی به بدنه خشتی بنا متصل و در مقطع بدنه این اتصالات دیده می‌شود.

رابطه سردر نظامیه و مجموعه طاووس‌الحرمین

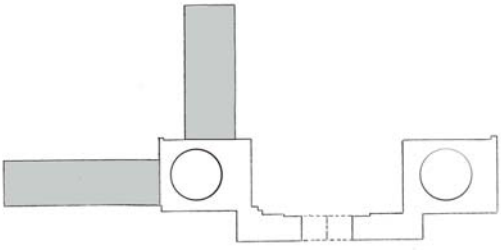
سردر نظام‌الملکی و مجموعه زیارتگاهی که طاووس الحرمین خوانده می‌شود، در نزدیکی یکدیگر قرار دارند و در حال حاضر در محدوده بین این دو بنا هیچ ساخت‌وساز شاخصی وجود ندارد. سند ثبتی این دو بنا نیز با هم یکی است. به‌نظر می‌رسد برای شناخت سردر نظام‌الملکی یا نظامیه، بررسی تاریخی مقبره طاووس‌الحرمین نیز ضروری است.

طاووس‌الحرمین براساس متون موجود، لقب یکی از مشایخ صوفیه و شخصیت‌های معروف عرفان به‌نام ابوالخیر حبشی بوده است. این شخصیت که در نفحات‌الانس جامی نیز نام او و ذکر مدفن وی در ابرقو آمده، در قرن چهارم ه .ق. می‌زیسته است(جامی، ۱۳۸۶: ۲۱۹).



تصویر۶. طرح الگوی کتیبه معقلی اجراشده بر بدنه مناره (شهیدی، منتشر نشده)

تصویر ۷. جزئیات کاشی‌کاری مناره سردر نظام‌الملکی (نگارنده)

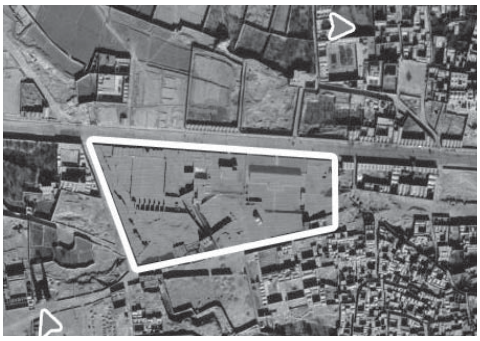


تصویر ۸. پلان سردر نظام‌الملکی که از روی نقشه موجود در سند ثبتی بنا تهیه شده است. دو بخش خاکستری پشت‌بندهای افزوده‌شده به بنا هستند (www.Iranshahrpedia.org)

وجود مقبره او در ابرقو شهرت بسیاری داشته، چنانچه حمدالله مستوفی که در قرن هشتم از این شهر نوشته است، پیش از شرح سرو معروف ابرقو به این شخصیت اشاره می‌کند (مستوفی، ۱۳۸۹: ۱۲۲). مجموعه بناهای موجود در این محوطه که بنا بر تصاویر پیش از تخریب (ویلبر، ۱۳۶۵: ۱۸۰) بسیار مفصل بوده، از نظر تناسب نیز با سردر نظام‌الملکی هم‌خوانی دارد.[۳] فضائلی به‌نقل از خاتون‌آبادی که مدت دوازده سال در ابرکوه سکونت داشته، درمورد طاووس‌الحرمین آورده است: «بناهای اطراف مقبره طاووس‌الحرمین خیلی مفصل بوده و مسجد، مدرسه، آشپزخانه و دارالمساکین داشته که تاکنون خرابه‌های آن معروف است و مردم هنوز زمین مدرسه و زمین دارالمساکین می‌گویند... و بالغ بر یک هکتار زمین زیر این بنیان بوده است» (فضائلی، ۱۳۶۳: ۹۹). مدرس‌زاده ابرقویی از مطلعان محلی، نیز در کتاب خود اشاره‌ای به این مجموعه دارد: «معمربن ابرقوهی می‌گوید در محلی که فعلاً مدرسه خواجه نظام‌الملک قرار دارد و مقداری از سمت شرق آن تا نرسیده به خندق شهر - که فعلاً در کنار آن کوچه‌ای جدید احداث شده - خرابی‌هایی تا سال ۱۳۱۹شمسی جلب نظر می‌کرد ... درکنار این آثار مقبره‌ای کوچک که مدفن طاووس‌الحرمین بود و مؤلف نزهه‌القلوب بدان اشاره‌ای نموده است، به‌چشم می‌خورد، این خرابه‌ها و گنبد (حسن‌بن کیخسرو) را در سال ۱۳۱۸ شمسی بخشدار ابرقوه دستور داد خراب نمایند» (مدرس‌زاده، ۱۳۷۷: ۱۹۰).

یکی از مهم‌ترین منابع درمورد مجموعه طاووس‌الحرمین وقفنامه جامع‌الخیرات (وقفنامه سیدرکن‌الدین) است که در فهرست بناهای موقوفه سیدرکن‌الدین به خانقاهی به‌نام رکنیه در ابرقو اشاره می‌کند که «نزدیک دروازه منسوب به قطب اولیاء طاووس‌الحرمین» بنا شده است (سیدرکن‌الدین، ۱۳۶۵: ۹ و ۴۹). این‌که دروازه‌ای منسوب به طاووس‌الحرمین در اینجا وجود داشته تنها در جامع‌الخیرات مورد اشاره قرار گرفته است. البته این اشاره چندبار تکرار می‌شود و «مسجدی در محل دروازه طاووس‌الحرمین به‌نام مسجد نوح»[۴](همان:۱۰) مورد اشاره قرار می‌گیرد.[۵] اشاره مهم دیگر در این وقفنامه وقفیاتی است که شمس‌الدین پسر رکن‌الدین یزدی بر مسجد لوح ابرقو دارد و در این وقفیات محل این مسجد «بین دو درب منسوب به طاووس‌الحرمین»(سیدرکن‌الدین، ۱۳۶۵: ۱۶۰) و «بالای گنبد و درب اول» (افشار، ۱۳۷۴: ۵۰۳) تعیین شده است.

پس از تخریب مجموعه طاووس بنای محقر و کوچکی که اتاق قبر طاووس‌الحرمین بوده تا چند سال باقی بوده است که امروزه متأسفانه با نوسازی بی‌رویه در مجموعه، اثری از آن باقی نیست. این‌که درکنار بنای عظیم و پرتجمل مقبره حسن‌بن کیخسرو بنای محقری به طاووس‌الحرمین اختصاص داشته، می‌تواند به‌دلیل همان روایتی باشد که مؤلف نزهةالقلوب به آن اشاره کرده است که: «آن تربت را خاصیتی هست که اگر مسقف می‌گردانند خراب می‌شود تا به مرتبه‌ای‌که سایبان کرباس نیز نمی‌پذیرد» (مستوفی، ۱۳۸۹: ۱۲۲). شاید این مقبره نیز مانند قبر اولیای منطقه خراسان چون زین‌الدین ابوبکر تایبادی و شیخ جام در فضای آزاد قرار داشته است و بعداً در دوره اخیر، چهاردیواری را به آن افزوده‌اند. به‌هر صورت در مقایسه با بنای حسن‌بن کیخسرو انتظار می‌رفت بنایی درخور نیز روی این مقبره ساخته شده باشد.



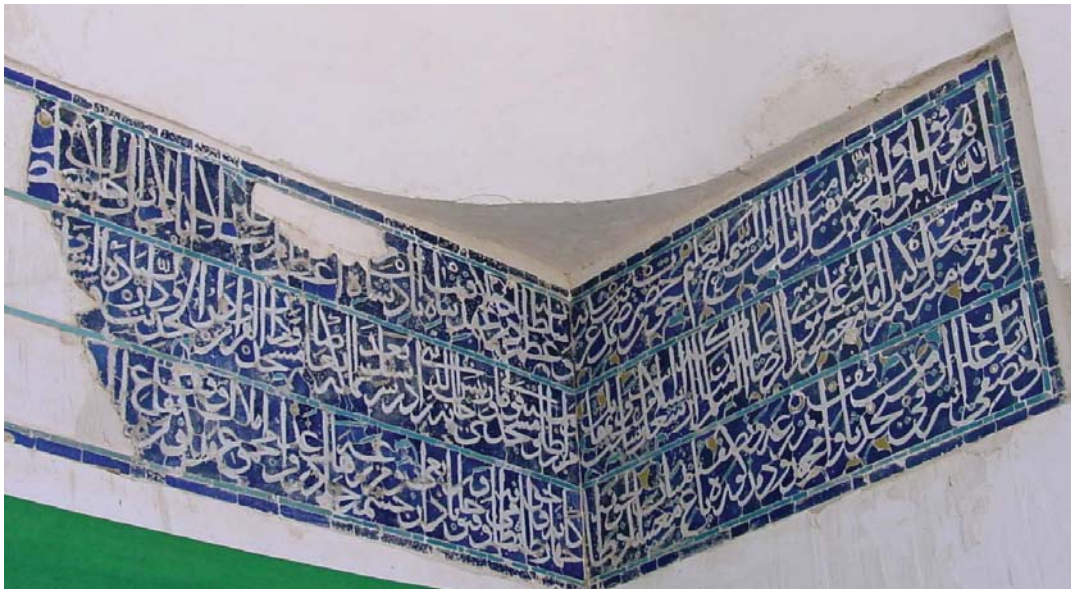
تصاویر۹ و۱۰. تصویر هوایی محدوده مقبره طاووس‌الحرمین در عکس هوایی امروزی (چپ، منبع Googlemaps) و سال ۱۳۳۲، نشان پایین سردر نظامیه و نشان بالا محله پای لوح را نشان می‌دهد. ناحیه مشخص شده، محدوده امروزی مقبره طاووس است (آرشیو پایگاه پژوهشی ابرکوه).

کتیبه مسجد بیرون ابرکوه و ارتباط آن با نظامیه

در کتیبه سه‌خطی کاشی معرق سردر مسجد بیرون ابرکوه که متأسفانه بخش مهمی از آن ازبین‌رفته، به ساخت‌وسازهایی که واقف و بانی مسجد بیرون انجام داده‌اند، اشاره شده است (تصویر۱۱). بخشی از کتیبه در توصیف ساخته‌های بانی مسجد بیرون چنین است:[۶] «... در مسجد متبرک که منزل امام معصوم علی‌بن موسی‌الرضا علیه‌السلام منار که از اشعار اسلام است و بساخت به مقابل مزار طاووسیه مسجدی فوقانی و خانه رییس‌الدینی[۷] را بعد در سر سنگ[۸] نما(؟) که ابعاضاً[۹] مسجد و دارالقرار و دارالحدیث و دارالسیاده ...» در ادامه کتیبه در فهرست موقوفات بانی به «طاحونه نظامی» نیز اشاره می‌شود که می‌تواند سندی از ارتباط مجموعه طاووس و نظامیه نیز باشد. متأسفانه نام بانی و تاریخ بنا ریخته یا تخریب شده است.

بنابر آنچه از این کتیبه می‌توان برداشت کرد، بانی مسجد بیرون همان کسی است که مقابل مزار طاووسیه (یا بالای آن) مسجدی بنا کرده است و احتمالاً در همان نزدیکی آسیابی نیز ساخته که به طاحونه نظامی مشهور بوده است. این مسجد احتمالاً دارای تأسیسات دیگری نیز درکنار خود بوده که خانه و مدرسه و محلی برای اسکان مسافران را در بر می‌گرفته است. از نظر محل قرارگیری (فوقانی طاووسیه)، این مجموعه بنا می‌توانسته است در همان محلی قرار گرفته باشد که سردر نظامیه و بناهای تخریب‌شده پیرامون آن قرار داشته‌اند. نکته دیگر در این مورد آن است که بنابر کتیبه، بنای مزار طاووسیه (طاووس‌الحرمین) پیش از ساخت این مجموعه وجود داشته است. هم‌چنین به بنای طاووس‌الحرمین در کتیبه «طاووسیه» گفته شده است که بی‌شباهت به اطلاق «نظامیه» به «نظام‌الملکی» نیست.[۱۰] در این کتیبه هم‌چنین ذکر منزل علی‌بن موسی‌الرضا به‌معنی مکانی که به‌اعتقاد اهالی ابرقو قدمگاه ایشان بوده، نیز آمده است که مسجد کوچک بیرون را مطابق روایات محلی «مسجد امام رضا» نیز می‌خوانند.

اما نکته دوم درمورد این کتیبه توصیف و القابی است برای پادشاهی که در زمان او مسجد بیرون تعمیر و کتیبه آن نصب شده است. در زمان این پادشاه بنا بر محتوای کتیبه ساخت‌وسازهایی در محوطه طاووس‌الحرمین انجام شده است. در سطر بالایی این کتیبه اشاره شده است: «درعهد خلافت‌پناه پادشاه اسلام اعظم و اعلم سلاطین ایام‌الازال سلطان جلال...»، سپس اشاره می‌شود که پادشاه مذکور «عادت به عبور از ابرقو» داشته است. کلمه «جلال» در پایان سطر اول کتیبه ممکن است آغاز لقب این پادشاه باشد. در تاریخ یزد در میان حکامی که به منطقه ابرقو رفت‌وآمد داشته‌اند، لقب جلال‌الدین برای شاه‌شجاع



تصویر ۱۱. کتیبه کاشی سردر مسجد بیرون ابرکوه که درانتهای خط اول آن آغاز لقب حکمرانی که ساخت مسجد در زمان او انجام شده و در خط دوم آن ساخت بناهای دیگری توسط بانی مسجد ازجمله مسجدی درکنار طاووسیه و متعلقات آن آمده است (نگارنده)

(ح ۷۶۰- ۷۸۶ قمری) ثبت شده است.[۱۱] هم‌چنین در تواریخ آمده است که به‌سبب خدمات جلال‌الدین توران‌شاه در زمانی که شاه‌شجاع به ابرقو آمده بود، شاه او را به وزارت خود برگزید و تا آخر سلطنت شاه‌شجاع وی مقام وزارت داشت.[۱۲] در تاریخ جدید یزد نیز به چند شخصیت با نام جلال‌الدین اشاره شده است که از همه مهم‌تر جلال‌الدین چقماق شامی است. امیر چقماق حاکم یزد در دوران شاهرخ تیموری (ح ۸۰۷-۸۵۰ قمری) است که موقوفات و بناهای او و همسرش (ستی فاطمه‌خاتون)، به‌خصوص میدان و مسجد میرچقماق، هنوز در یزد باقی‌مانده است.[۱۳] البته جلال‌الدین چقماق در تاریخ یزد تنها لقب «امیر» داشته و لقب سلطان برای او ثبت نشده است.

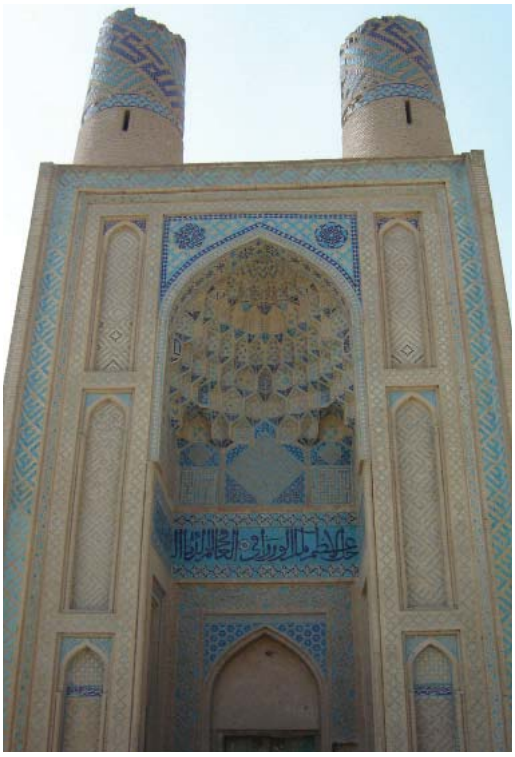
با درنظر گرفتن این ملاحظات، ازآنجاکه در کتیبه مسجد بیرون پیش از نام شخص مذکور صفات «پادشاه اعظم» و «سلطان» آمده است، محتمل‌تر به‌نظر می‌رسد که جلال آغاز نام جلال‌الدین شاه‌شجاع باشد. البته مهرداد شکوهی در مقاله‌ای که با نظر به معماری و تزیینات مسجد بیرون ابرکوه نوشته است، این کتیبه را نیز تاریخ‌گذاری کرده و با مقایسه این کتیبه با دیگر کتیبه‌ها از حیث نوع القاب و عناوین و نوع خط، آن را به اوایل قرن نهم ه .ق. (دوران شاهرخ یا پیش از آن) نسبت می‌دهد (شکوهی، ۱۳۷۱: ۵۸). ایشان کتیبه مسجد گوهرشاد مشهد و مصلای هرات را با کتیبه مذکور مشابه می‌شمرد و القاب کتیبه را با القاب ابراهیم‌سلطان پسر شاهرخ تیموری مقایسه می‌کند (همان). در جستجوی نگارنده کتیبه‌های چندخطی که مشابه این کتیبه با خطی جدا شده است، در مسجد گوهرشاد هرات (اوکین، ۱۳۸۶: ۸۰۰) و هم‌چنین به‌عنوان یادگاری در تخت جمشید (مخلصی، ۱۳۸۴: ۱۲۷) دیده شد که البته از حیث سیاق خط شباهتی به کتیبه مورد بحث نداشت. در این کتیبه‌ها لقب «خلافت‌پناه» نیز آمده است.

در مقاله مورد بحث، شکوهی عنوان «جلال» را بخشی از لقب سلطان تیموری فرض کرده ولی این‌مطلب را که کدام سلطان مورد نظر بوده است، نادیده می‌گیرد. اما با توجه به رونق ابرقو در زمان شاه‌شجاع و نظر او به منطقه و هم‌چنین با نظر به متن کتیبه، این اثر می‌تواند مربوط به نیمه دوم قرن هشتم ه .ق. و چندی پیش از حمله تیمور باشد.

رابطه سردر و دو مناره در معماری ایران

درباره رابطه مناره‌ها با ورودی بنا و مسئله مناره در معماری اسلامی نکاتی را باید در اینجا مورد توجه قرار داد. قدیمی‌ترین اشاره به مناره‌های دوگانه به سال ۴۲۱ هجری در محاسن‌الاصفهان یافت می‌شود: «یک نفر از اهالی اصفهان موسوم به ابودلف رومی دو مناره برفراز دو فیلپاچه معلق بر ممری که مفتح از مسجد جامع بر سر بازار رنگرزان می‌رود، ساخته است» (مافرخی، ۱۳۸۵: ۹۰). این متن بر ساخت دو مناره بر فراز گذر عمومی و نه‌لزوماً به‌عنوان سردر ورودی تأکید می‌کند. سند دیگر اشاره‌ای است در تاریخ یزد جعفری به مدرسه‌ای با دو منار: «گرشاسب پدر را به یزد آورد و مدرسه‌ای با دو منار که مشهور به مدرسه دومنار است و قبه عالی بساخت و سردابه‌ای ... بنای آن مقام در سال ثلاث و عشرین و خمس‌مائه بود» (جعفری، ۱۳۸۴: ۳۷). از این متن البته نمی‌توان تشخیص داد که دو منار در کدام بخش بنا افراشته بوده ولی دو منار در ذهن مورخ شاخصه‌ای از بنا بوده است که در اوایل قرن ششم (۵۲۳ ه .ق.) بنا شده بود. بنای مدرسه دومنار از دوران سلجوقی نیز در

تصویر۱۲. دو جفت مناره قرارگرفته بر سر در یا ایوان، مقبره سلطان‌بخت‌آغا در اصفهان (۷۵۳ ه .ق.) (نگارنده)



تصویر۱۳. جفت مناره سردر مسجد جامع اشترگان (۷۱۶ ه .ق.) (نگارنده)

تصویر۱۴. مناره‌های دوگانه در سردر دارالضیافه در اصفهان (بدون تاریخ) (نگارنده)

طبس از اولین نمونه‌های مناره‌های دوگانه در ایران بود.[۱۴] اگرچه منابع، بناهای دو مناره باقی‌مانده در آناتولی ازجمله مدرسه «چفته‌منار»[۱۵]در ارزروم[۱۶] و مدرسه «گوک»[۱۷] در سیواس[۱۸] ترکیه (به‌ترتیب از ۶۵۰ و حدود ۶۷۰ ه .ق.) را از قدیم‌ترین نمونه‌های سردر با دو مناره در معماری اسلامی می‌دانند[۱۹](Ettinghausen et al, 2001: 235). مرسوم‌شدن وسیع دو مناره بر سردر یا ایوان مساجد و مقابر نیز مربوط به همین دوران است (مخلصی، ۱۳۷۹: ۳۳۰). مناره‌های جفتی مشهور از دوران پیش از تیموری در ایران در مسجد جامع اشترگان (۷۱۶ ه .ق.)، مقبره سلطان بخت‌آغا (۷۵۳ ه .ق.) و سردر دارالضیافه اصفهان (بدون تاریخ، ربع اول قرن هشتم ه .ق.)[۲۰] دیده می‌شوند. مناره‌های مذکور روی بنای سردر ساخته شده‌اند و از زمین آغاز نمی‌شوند. هم‌چنین بدنه آنها با ترکیب آجر و کاشی نره به‌صورت معقلی پوشش یافته است. خطوط و کتیبه‌های مناره نیز معمولاً جملاتی هستند که در اذان خوانده می‌شوند. با توسعه ابعادی که ایوان‌های دوره ایلخانی یافتند، مناره‌های زوجی نقش مناسبی برای مقابله با نیروی رانشی ایوان‌ها ایفا می‌کردند. از سوی دیگر رواج مناره‌های جفتی احتمالاً جنبه نمادین نیز داشته است. از نظر هیلن‌برند[۲۱]، اگر مناره منفرد توجیه مذهبی داشته باشد، ساخت مناره‌های زوجی هیچ توجیه مذهبی نداشته است (هیلن‌برند، ۱۳۸۵: ۲۱۵). چنانچه در مقبره سلطانیه نیز مناره‌های متعدد پیرامون گنبد کاربرد نمادین دارند. در این دوره به‌کارگیری تک‌مناره‌ها اندک‌اندک منسوخ می‌شود. نمای مشرف به گذرگاه عمومی در بناها در دوره ایلخانی زیبا، رفیع و تزیین شده است (مانند نطنز، اشترگان و ...). به این‌صورت که بخش مربوط به سردر، در نمای یکنواخت گلی دیوار مسجد چند متر پیش‌آمده یا تورفتگی دارد و به‌طور شاخص تزیین شده است (ویلبر، ۱۳۶۵: ۴۳).

در دوره‌های بعد وضعیت مناره‌ها و رابطه‌شان با سردر متحول می‌شود. ویژگی خاص مناره‌های تیموری آشکاربودن پایه آن از زمین درکنار سردر یا ایوان است. از مناره‌های تیموری می‌توان به مناره‌های مسجد گوهرشاد و مسجد شاه در مشهد، مسجد بی‌بی خانم و مدرسه شیردر و الغ‌بیک در سمرقند اشاره کرد. البته ورودی مناره دربرخی از این نمونه‌ها ازجمله در مناره مسجد گوهرشاد از زمین ساخته نشده و از پشت‌بام ایوان قابل دست‌یابی است. در دوره صفوی بازهم مناره‌ها به بالای سردر یا ایوان بازمی‌گردند اما کمی عقب‌تر می‌روند و بخشی از ساقه

آنها پشت صفحه کاشی‌کاری‌شده سردر یا ایوان پنهان می‌شود. نکته دیگر کاشی‌کاری کامل بدنه در مناره‌های صفوی است. در دوره قاجار نوآوری و تزیین در شکل ساقه مناره‌ها با برآمدگی و تورفتگی‌ها به‌شکل گلدان (مدرسه سپه‌سالار- شاهزاده حسین قزوین)، بازگشت به مناره نمایان دوره تیموری (خانقاه شاه‌نعمت‌الله ولی در ماهان) و یا درهم‌ریختن نسبت اندازه‌های کلاهک و ساقه (تکیه امیرچخماق یزد) بسیار دیده می‌شود. بنابر آنچه آمد با تطبیق مناره با دیگر نمونه‌ها در معماری ایران، مناره‌های ابرکوه به مناره‌های دوره ایلخانی (اشترگان و دردشت) شباهت بیشتری دارند.

کاربری احتمالی سردر

بنابر آنچه در بناهای دارای دو مناره دیده می‌شود، می‌توان چنین تحلیل کرد که مناره‌های دوگانه برفراز سردر می‌توانسته به بهانه‌های گوناگون و اغلب متفاوت از مناره‌های فرد و مستقل برپا شود. کاربری این بناها در معماری گذشته ایران را به چند صورت می‌توان ذکر کرد:

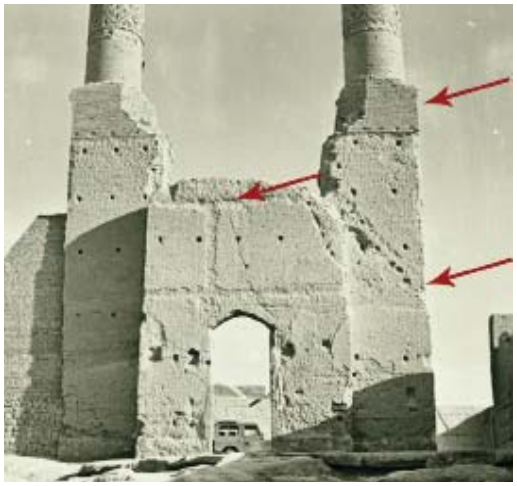
۱- به‌صورت سردر آزاد و مستقلی ساخته‌شده در میانه یک دیوار آجری یا خشتی برای یک مجموعه وسیع در پشت خود (مانند سردر مجموعه‌ها یا باغ‌هایی چون باغ شازده کرمان یا مجموعه شاه‌نعمت‌الله ولی در ماهان، مناره دارالضیافه اصفهان و ...)

۲- سردر برای یک بنای چسبیده به‌خود (مدرسه، مسجد، مقبره که مشابه آن در سراسر تاریخ معماری بسیار است)

۳- به‌صورت مستقل روی یک گذر یا به‌عنوان یادمان (مناره اشاره‌شده در محاسن‌الاصفهان)

در میان انواع ترکیب‌های مناره و سردر، بنای مورد مطالعه را می‌توان به‌دلایل مختلف در گروه دوم جا داد. ورودی سردر نسبتاً تنگ است. عرض بین جرزهای سردر ۶ متر پهنا دارد و دهانه باقی‌مانده درگاه، به‌صورت گذری تقریباً ۲ متری در میانه این قسمت اجرا شده است. می‌توان چنین تحلیل کرد که سردر نظام‌الملکی دو مناره اجراشده روی گذر یا سردر محله‌ای نیست. بلکه ورودی مجموعه یا بنایی منفرد است. هم‌چنین با بررسی وضعیت باقی‌مانده بنا چنین استنباط می‌شود که مسیر رفت‌وآمد به داخل مناره، از روی بام بنای چسبیده به سردر صورت می‌گرفته که امروزه وجود ندارد (تصویر۱۵). اما نکته آخر آن‌که با مشاهده بدنه پشتی سردر در تصاویر بدون داربست، می‌توان اثر سازه‌های چسبیده به آن در گذشته و لایه‌های مصالح مختلف را تشخیص داد که نشان از آن دارد که این سردر از پشت، نمایی متفاوت و پوشش‌یافته داشته و قرار نبوده است به‌حالت آزاد امروزی باشد. ازجمله آجرکاری زیر مناره که در یک خط پایان می‌یابد و باقی بخش‌ها از خشت پوشش داده شده است. داغ یک طاق خشتی به بدنه پشت سردر در بخش غربی هنوز باقی مانده است (تصویر۱۶).

تصویر۱۵. بخشی از تصویر ۲ که خط قطع کاربرد آجر پایین مناره و دو خط نشانه از اتصالات ازمیان‌رفته به بنا را نشان می‌دهد.



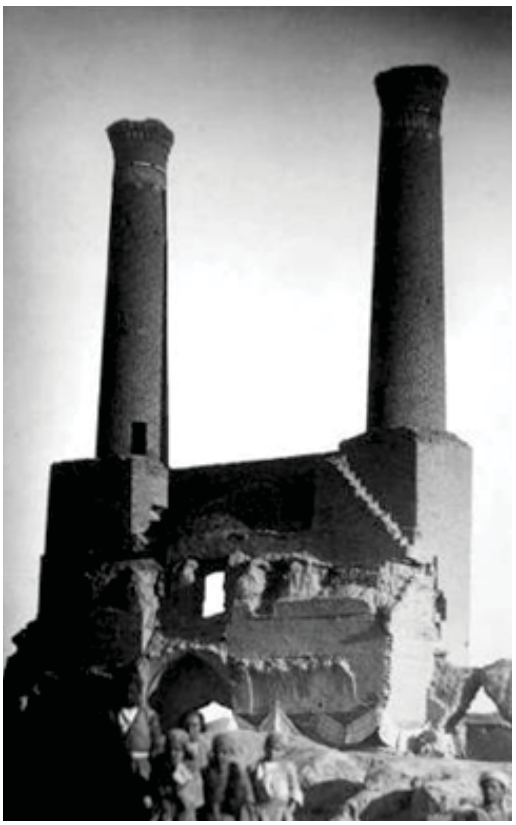
تصویر۱۶. در بدنه غربی پشت سردر آثار به‌جامانده از اتصال سازه‌هایی به بنا در گذشته باقی‌مانده است (نگارنده)

مطالعه تطبیقی تزیینات و معماری بنای سردر با بناهای مشابه

اگر بنا با مناره‌های کشیده مزین به کتیبه آجر و کاشی و بدنه‌های دارای کاشی معرق درگذشته تصور شود، باید آن را یکی از شاخص‌ترین آثار منطقه از نظر تزیینات معماری دانست. در میان بناهای تاریخی شهر ابرکوه، گنبد سیدون علی نقیا نیز با آجر و کاشی تزیین شده بود که هنوز بخشی از کاشی‌کاری آن هم روی گنبد و هم در ازاره بنا باقی است. آثاری از کاشی‌کاری هم در سیدون گل‌سرخی و مسجد جامع باقی مانده است.[۲۲] آندره گدار در توصیف بنای حسن‌بن کیخسرو به باقی‌مانده پوشش کاشی گنبد بقعه اشاره می‌کند که به‌رنگ آبی یک‌دست بوده است (گدار، ۱۳۸۴: ۲۳۲). شاید تنها تزیینات نمای بیرونی بناهای شاخصی چون گنبد رکنیه و شمسیه و سردر مسجد جامع یزد با آن قابل مقایسه بوده است. حتی اثری از کاربرد گسترده آجر نیز در نمای بناهای تاریخی ابرقو دیده نمی‌شود. همین مسئله می‌تواند دلیل اهمیت این سردر و بنای پشت آن درگذشته باشد. به‌کارگیری تزیینات خاص در منطقه به‌دلیل تمایل بانیان و فراهم‌شدن شرایط مناسب، نکته عجیبی نیست. چنان‌که محراب بزرگ گچبری مسجد جامع ابرکوه، محراب گچبری و نقاشی‌های پیرحمزه سبزپوش و حسن‌بن‌کیخسرو (برمبنای تصاویر باقی‌مانده) نیز در مقیاس محل بسیار شاخص هستند، اما برپایه شواهد موجود، به‌کارگیری آجر و کاشی معرق در نمای بنا در مقیاس محلی چندان مرسوم نبوده و این سردر را بیشتر با آثار عصر مظفری و تیموری در یزد و اصفهان یا سلطانیه عصر ایلخانان مشابه می‌سازد و این گمان را پیش می‌آورد که سردر، اثر معمار محلی نبوده و در سایه توجهات شخصی مهم به‌عنوان بانی، توسط استادکارانی از شهرهای دور و نزدیک ساخته شده است.

نکته خاصی که ویلبر و ورجاوند به آن اشاره دارند، شباهت این سردر و مناره‌ها با سردر مدرسه غیاثیه قم است. در توصیف بنای مذکور در قم، ویلبر چنین نوشته است: «خرابه‌های فعلی سردر مدخل بنای بزرگی بوده است که در سمت مغرب قرار داشته و اکنون کاملاً ناپدید شده است. طبق اطلاعات شفاهی اداره کل باستان‌شناسی ایران از قطعات باقی‌مانده کتیبه مناره می‌توان فهمید که ساختمان بزرگ مزبور مدرسه بوده است... مقایسه جالب توجهی بین این بنا و مسجد نظامیه ابرقو که از آن هم سردر و مناره‌ای باقی مانده که به‌نظر می‌رسد به یک دوره تعلق داشته باشند، می‌توان به‌عمل آورد» (ویلبر، ۱۳۶۵: ۱۸۰). در تصویر قدیمی دومناره قم می‌توان آثاری از بناهای چسبیده به این سردر را مشاهده کرد (تصویر۱۹). بنایی که پشت این سردر ساخته شده بوده نیز مشابه سردر نظام‌الملکی ازبین رفته است و بین دو بنا از این جهت شباهت وجود دارد. نکته دیگر درمورد این مقایسه آن است که نمی‌توان نتیجه‌گیری تاریخی روشنی از آن به‌دست آورد. سردر غیاثیه یا پامنار قم دارای کتیبه‌ای در بالای منار جنوبی است که تاریخ ۸۳۰ ه .ق. بر آن

تصاویر۱۷ و۱۸. نمای بیرونی و پشتی سردر و مناره‌های مشهور به غیاثیه در قم، سال ۱۳۸۸(قانونی، منتشر نشده)

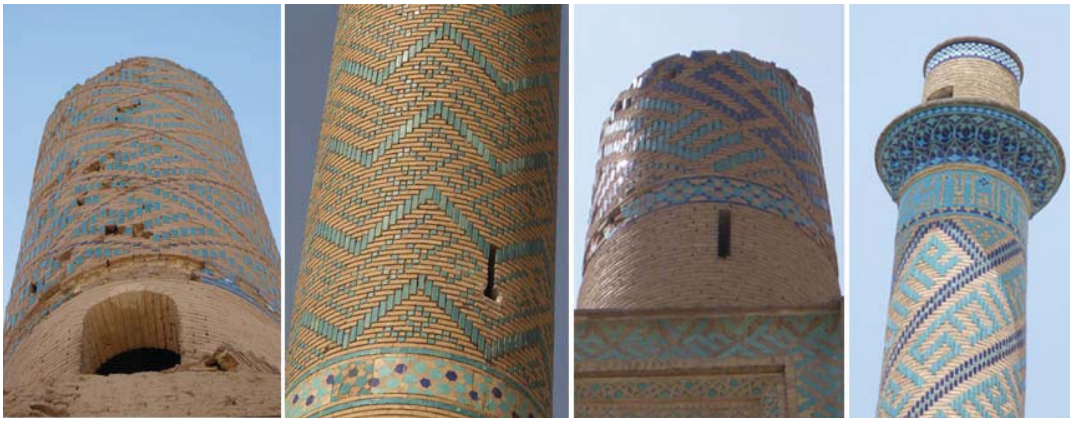


تصویر۱۹. تصویر هولتسر از غیاثیه قم مربوط به دهه ۱۸۶۰ میلادی که مناره‌ها در آن سالم بوده است و آثاری از پلکان و سازه‌های متصل به بنا در آن دیده می‌شود. به شباهت محل پلکان با اثر به‌جامانده از پلکان در تصویر ۱۲ دقت کنید (مرکز اسناد میراث فرهنگی،۱۳۸۲)

تصاویر ۲۰ و ۲۱. جزئیات قطاربندی آجر کاشی در لبه بام نظامیه(تصویر بالا) و مشابه آن در گنبد سلطانیه زنجان(تصویر پایین)(نگارنده)

باقی است ولی در بررسی گچبری‌های باقی‌مانده سردر و نمای آن شباهت بیشتری به آثار قرن هشتم ه .ق. قمری دیده می‌شود (عرب، ۱۳۸۱: ۹۶). بنابراین، مقایسه سردر نظام‌الملکی با دومنار قم که ویلبر و دیگران مطرح کرده‌اند، چندان کمکی ازحیث تاریخ‌گذاری نمی‌کند. البته از نظر تناسبات و اندازه‌های مناره به بدنه سردر، شباهت بیشتری بین سردر نظام‌الملکی و سردر غیاثیه قم دیده می‌شود اما نسبت اندازه‌ها در سردرهای دیگر مانند اشترگان و دردشت، کشیدگی بیشتر و ارتفاع بیشتری را القا می‌کند. شباهت دیگر این دو سردر محل قرارگیری راه‌پله در پشت بنا و نحوه ارتباط سردر با بنای پشتی آن است. در تصویر سردر غیاثیه در دوره قاجار می‌توان این راه‌پله را به‌وضوح دید.

از میان آثار تزیینی باقی‌مانده، یکی از جزئیات تزیینی قابل مقایسه با آثار دیگر، قطاربندی آجر و کاشی در لبه بام است. این قطاربندی که در نظامیه متأسفانه بخش عمده آن تخریب شده، در نمای سردر دور می‌زده است. در لبه بام برج مقبره‌هایی هم‌چون گنبد عالی ابرکوه، مؤمنه‌خاتون نخجوان و حتی برج‌های کبوتر دوره‌های بعد نیز قطاری از مقرنس‌های بزرگ دور می‌زند که لبه بام را ظرافت و زیبایی می‌بخشیده است. این قطاربندی هم‌چنین عملکرد محافظتی داشته و از آسیب نزولات جوی به بدنه بنا جلوگیری می‌کرده است. اما قطاربندی مشابه نمونه نظامیه را چه از نظر مصالح و چه از نظر اندازه و گستردگی اجرا در کل لبه بنا در گنبد سلطانیه می‌توان دید که البته طرح مشابه این بخش در سلطانیه با جزئیات پیچیده‌تری اجرا شده است (تصاویر ۲۰ و ۲۱). گنبد سلطانیه که بنا بر کتیبه‌های موجود بین سال‌های ۷۰۵ تا ۷۱۳ ه .ق. ساخته شده، نمونه‌ای نوعی از معماری ایلخانی قرن هشتم است که تمامی هنرهای تزیینی و آرایه‌های معماری این دوره در آن به‌کار گرفته شده است. این بنا و سردر نظام‌الملکی از آن‌جهت که در بدنه گسترده‌ای

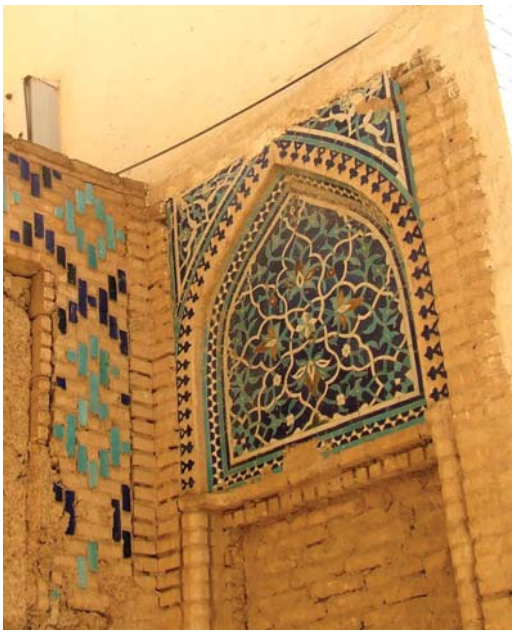


تصویر۲۲. مقایسه کتیبه‌های اجراشده بر بدنه مناره‌های (از راست) دردشت، اشترگان و دارالضیافه در اصفهان و نظام‌الملکی (نگارنده)

به‌صورت تخت (و نه به‌حالت منحنی و شکسته هم‌چون برج مقبره‌ها) این قطاربندی‌ها به‌کار گرفته شده است، به‌هم شباهت دارند. هم‌چنین مشابه کتیبه معقلی[۲۳] «الله‌اکبر» اجراشده بر بدنه مناره‌های نظامیه را می‌توان در مناره سلطان‌بخت‌آغا (۷۶۹ ه .ق.) و باقی‌مانده‌های مناره سردر مسجد جامع اشترگان (۷۱۵ ه .ق.) دید. اجرای یک‌دست و دقیق چنین کتیبه‌هایی از نظر فنی به‌خاطر محاسبه کم‌شدن قطر مناره در ارتفاع بالاتر و اتمام کتیبه درجای درست بسیار هنرمندانه انجام می‌شده است.

مسئله دیگر که با نظر به آثار باقی‌مانده می‌توان دریافت، این است که تزیینات معرق کاشی درمیان قاب‌هایی از آجر تراش داده‌شده قرار داشته است که در مرمت‌های بدنه نیز تاحدی این قاب‌ها بازسازی شده‌اند. مشابه همین قاب‌کردن تزیینات را در قسمت‌های باقی‌مانده از تزیینات سردر دارالضیافه و مدرسه مظفری مسجد جامع اصفهان و هم‌چنین مسجد جامع یزد نیز می‌توان دید (تصاویر ۲۳ و ۲۴). درواقع در این دوره نقش آجر به‌عنوان بخشی از ترکیب رنگی مجموعه کاشی‌کاری درکنار لعاب‌های رنگی بسیار بارز است. قاب‌های باقی‌مانده آجری از کتیبه‌های کاشی در سردر نظامیه شباهت بسیاری به تصاویر پیش از مرمت کاشی‌های مسجد جامع یزد دارند (رک: افشار، ۱۳۷۴، ضمیمه ج۲: ۹۵۳). درحالی‌که در دوره‌های بعد و به‌خصوص صفویه جای این بخش‌های آجری را نیز کاشی می‌گیرد.

تصویر۲۳. قاب آجری باقی‌مانده از کتیبه‌های کاشی سردر بنا (نگارنده)



تصویر۲۴. قاب آجری پیرامون کاشی معرق پشت سردر دارالضیافه اصفهان (نگارنده)

نتیجه‌گیری

نام‌گذاری مبهم بنا به‌صورت نظام‌الملکی و نظامیه از نظر تاریخی با اطلاق شمسیه به مقبره سیدشمس‌الدین، رکنیه و کمالیه و طاووسیه مشابه است، بنابراین هردو اسم صحیح و دو صورت یک عنوان هستند. البته اشاره به آسیاب نظامی در کتیبه مسجد بیرون نشان می‌دهد که احتمالاً این نام- نظامی- هم می‌توانسته به محل اطلاق شود. اگر بپذیریم که این نام به نظام‌الملک ابرقویی برمی‌گردد، بنابر اسناد تاریخی دوره حیات وی نه در قرن هشتم ه .ق. که آغاز قرن هفتم بوده است. امکان دارد این شخص بانی ساخت مجموعه‌ای بوده که پس از وی (ازجمله توسط پسرش که درخدمت شاه‌شجاع بوده) در آن ساخت‌وساز ادامه یافته است.

با توجه به محل قرارگیری بنا و اسناد تاریخی و تصویری، این اثر می‌توانسته در پیوستگی با بناهای وقفی مجموعه طاووس‌الحرمین شکل گرفته باشد. البته کاربرد بنا را تنها می‌توان با حدس و گمان‌هایی دانست. اگر وجود مجموعه بزرگ طاووسیه با بناهای متعدد و دو عمارت سردر (که در جامع‌الخیرات به آن اشاره شد) پذیرفته شود، احتمال کاربرد سردر(نظام‌الملکی فعلی) به‌عنوان ورودی این مجموعه وجود دارد. از سوی دیگر برمبنای کتیبه مسجد بیرون، می‌توان این سردر را ورودی مسجد فوقانی طاووسیه دانست، دراین صورت بنا می‌تواند ساخته بانی مسجد بیرون باشد.

برمبنای کتیبه مسجد بیرون، بانی بنا همان بانی یا تعمیرکننده بنای مسجد بیرون است که نام «جلال» در آغاز لقب او می‌تواند به جلال‌الدین ابوالفوارس (شاه‌شجاع مظفری) اشاره داشته باشد چون در دوران او ابرقو رونق بسیار داشته است. بنابراین دو منار می‌تواند به پایان دوره مظفری متعلق باشد. البته اگر کتیبه بنا بر تاریخ‌گذاری مهرداد شکوهی تیموری در نظر گرفته شود، این احتمال منتفی می‌شود.

در مقایسه با دیگر نمونه‌های باقی‌مانده سردر دارای دو مناره در معماری ایران، سردر نظام‌الملکی را می‌توان با آثار پایان قرن هشتم ه .ق. مشابه دانست که جزئیات تزیینی آن با دو مناره مقبره سلطان‌بخت‌آغا (دردشت) و گنبد سلطانیه شباهت دارد. نکته آخر آن‌که در مقیاس بناهای استان یزد، سردر نظامیه یک بنای بسیار مجلل بوده است که بزرگی مقیاس اجرایی آن حکایت از حمایت گسترده بانی و انتقال هنرمندان برای اجرای اثر دارد.

سپاسگزاری

با تشکر از مهندس عیسی اسفنجاری، استاد گرامی آقای دکتر مهرداد قیومی بیدهندی از دانشنامه معماری ایران‌زمین و دوستان عزیز آقایان فرهاد نظری، پرویز هلاکوئی، نیما ولی‌بیگ و محسن قانونی و هم‌چنین با تشکر از خانم نازنین شهیدی.

پی‌نوشت

1- André Godard

2- Donald Newton Wilber

۳- در این مجموعه آرامگاه حسن‌بن‌کیخسرو نیز واقع بوده که بنا بر کتیبه‌اش در سال ۷۱۸ ه .ق. ساخته شده بوده است. با استناد به تصاویر موجود در آثار ایران گدار، ارتفاع گنبد مقبره حسن‌بن کیخسرو درحدود ۳۰ متر بوده است. این بنا امروزه موجود نیست.

۴- البته نام این مسجد را ایرج افشار مسجد «لوح» آورده است که صورت درست نام بنا همین است (افشار، ۱۳۷۴: ۳۹۶). امروزه سردر نظام‌الملکی و مجموعه طاووس روی یک ارتفاع واقع شده‌اند و در ارتفاع پایین‌تر محله پای لوح قرار گرفته که البته خیابان‌کشی‌های مدرن این دو بخش را از هم جدا کرده است. نام محله پای لوح خود تأییدی بر نام مسجد لوح است.

۵- بنابر تحقیقات تاریخی وقفنامه مذکور مربوط به سال‌های ۷۳۲ و ۷۳۳ ه .ق. است و متنی که از آن در دست است، در قرن دهم ه .ق. قمری نسخه‌برداری شده است (میرحسینی، ۱۳۸۴: ۱۶۴).

۶- متن نقل‌شده مطابق آنچه ایرج افشار از کتیبه قرائت کرده، با اندکی تصحیح با نظر به خود کتیبه پس از مرمت اخیر آمده است.

۷- رئیس‌الدین محدوده‌ای تابع دهستان سخوید، از بخش نیر در استان یزد و قرارگرفته در شرق نیر (به‌فاصله دو کیلومتر) است

(نک: سازمان جغرافیایی نیروهای مسلح، ۱۳۸۱: ۸۶). در متن جامع‌الخیرات نیز قناتی به‌نام قنات رئیس‌الدینی (در حومه شهر یزد) که منبع‌اش قریه فراشاه بوده است، مورد اشاره قرار می‌گیرد (سیدرکن‌الدین، ۱۳۶۵: ۵۵ و ۹۹).

۸- سرسنگ به‌صورت اسم خاص محدوده‌ای جغرافیایی در نزدیکی محله گازرگاه شهر یزد و هم‌چنین بنا به اشاره جامع‌الخیرات نام محله‌ای در ابرقو بوده است (سیدرکن‌الدین، ۱۳۶۵: ۵۰). اما به‌صورت عام در بسیاری از نقاط کشور به‌صورت محله یا اسم مکان گفته می‌شود. ایرج افشار می‌آورد: «اصطلاح «سرسنگ» که در بسیاری از شهرها بوده هنوز برایم مفهوم درستی ندارد. نمی‌دانم در سرسنگ چه می‌کرده‌اند که همه‌جا مرکزیت داشته است. شاید آنجا تقسیم آب می‌شده است. شاید سنگ گازری آنجا قرار داشته است» (افشار، ۱۳۸۴: ۲۱۰).

۹- ابعاض: جمع بعض، پاره‌ها، افراد (لغت‌نامه دهخدا: ذیل ابعاض).

۱۰- مشابه اطلاق رکنیه و شمسیه به مدرسه سیدرکن‌الدین و سیدشمس‌الدین که هردو نام مورد استفاده در متون تاریخی نیز بوده است.

۱۱- وی فرزند امیر مبارزالدین مظفری بود که در ۷۶۰ ه.ق. به‌حکومت رسید (غنی، ۱۳۸۶: ۲۷۰) و در سال ۷۸۶ قمری درگذشت .لقب کامل وی جلال‌الدین ابوالفوارس‌بن مبارزالدین (ملقب به شاه‌شجاع) بوده است. وی در طی جنگ‌هایی که با شاه‌یحیی و شاه‌محمود برادرزاده و برادرش داشت، از ابرقو بسیار گذر می‌کرد (همان).

۱۲- خواجه جلال‌الدین تورانشاه در مبادی احوال بنا بر فرموده شهریار باستقلال شاه‌شجاع به‌حکومت خطه ابرقوه قیام می‌نمود و در آن وقت که آن پادشاه جهان‌مطاع به‌واسطه استیلای شاه‌محمود از شیراز به ابرقوه شتافت خواجه توران‌شاه به لوازم نیکوخدمتی قیام نموده... و شاه‌شجاع در ارتفاع قدر و منزلت خواجه کوشیده منصب وزارت را به‌وجود او مشرف ساخت (نک: خوندمیر(۱۳۵۴). دستورالوزراء: ۲۴۹).

۱۳- درباره میرچقماق نک: افشار، یادگارهای یزد: ۱۶۲.

۱۴- این مدرسه که بنا بر خط کوفی کتیبه منار آن از دوران سلجوقی دانسته می‌شد، در زلزله سال ۱۳۵۷ ویران شد. درباره این بنا نک: دانشدوست، یعقوب(۱۳۶۹). طبس شهری که بود. تهران: سروش و نادری، بقراط(۱۳۵۷). «تاریخچه طبس و نگاهی به بناهای باستانی آن». هنر و مردم. دوره ۱۶. شماره ۱۸۶ و هم‌چنین Archnet.org .

15- Çifte Minareli Medrese
16- Erzurum
17- Gök Madrasa
18-Sivas

۱۹- البته باید توجه شود که تبدیل تاریخ نقل‌شده در ترجمه کتاب با ۲۰ سال اشتباه انجام شده است و در اینجا تاریخ‌های ذکرشده برمبنای نرم‌افزار تبدیل تاریخ (convertor date) و مقایسه با تاریخ‌های ذکرشده در ترجمه کتاب معماری اسلامی روبرت هیلن‌برند آمده‌اند.

۲۰- تاریخ ذکرشده برمبنای برداشت بمنت اسمیت در مقاله‌اش آمده است (بمنت اسمیت، ۱۳۸۴: ۱۶۹).

21- Robert Hillenbrand

۲۲- البته بخش زیادی از کاشی‌های جامع ابرکوه در سال‌های دور به تهران منتقل شده است که در موزه ملی ایران نگهداری می‌شده است.

۲۳- معقلی (Moaqqali-Moaqqeli) در اصطلاح تزیینات معماری نوعی از تزیین با ترکیب کاشی و آجر است که در آن خطوط کوفی بنایی یا تزیینات منظم جدول‌بندی پدید می‌آورند (نک: مصاحب، ذیل معقلی).

منابع و مآخذ

- اسمیت، ماریون بمنت (۱۳۸۴). مناره‌های اصفهان. **آثار ایران**. (ج۴). آندره گدار و دیگران، ابوالحسن سروقدم. مشهد: آستان قدس رضوی.
- افشار، ایرج (۱۳۷۴). **یادگارهای یزد**. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی و خانه کتاب یزد.
- _____ (۱۳۸۴). **سفرنامچه (گلگشت در وطن)**. تهران: اختران.
- اوکین، برنارد (۱۳۸۶). **معماری تیموری در خراسان**. علی آخشینی. مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی.

- جامی، نورالدین عبدالرحمان (۱۳۸۶). **نفحات‌الانس من حضرات‌القدس**. تصحیح محمود عابدی، تهران: سخن.
- خوندمیر، غیاث‌الدین‌بن همام‌الدین (۱۳۵۴). **دستورالوزراء**. تصحیح سعید نفیسی، تهران: اقبال.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۸۹). **لغتنامه**. لوح فشرده انتشارات دانشگاه تهران.
- سازمان جغرافیایی نیروهای مسلح (۱۳۸۱). **فرهنگ جغرافیایی آبادی‌های استان یزد**. ج ۲. تهران: سازمان جغرافیایی نیروهای مسلح.
- سیدرکن‌الدین (۱۳۶۵). **جامع‌الخیرات وقفنامه سیدرکن‌الدین**. به‌اهتمام سیدمحمد غصبان، یزد: اداره کل اوقاف.
- شکوهی، مهرداد (۱۳۷۱). تبدیل دو آتشکده به مسجد در ابرقو و عقدا. ترجمه ناصر نوروززاده چگینی، **باستان‌شناسی و تاریخ**. سال پنجم (۲). ۶۸-۵۲.
- عرب، کاظم (۱۳۸۲). پامنار قم. **اثر**، شماره ۳۵. ۹۷-۸۵.
- غنی، قاسم (۱۳۸۶). **بحث در آثار، احوال و افکار حافظ**. تهران: هرمس.
- فضائلی، حبیب‌الله (۱۳۶۳). **ابرقو در رابطه با داستان اصحاب رس**. تهران: میثم تمار.
- کاتب، احمدبن حسین‌بن علی (۱۳۸۳). **تاریخ جدید یزد**. به‌کوشش ایرج افشار، تهران: امیرکبیر.
- گدار، آندره (۱۳۸۴). **آثار ایران**. ج ۳. ابوالحسن سروقد مقدم. مشهد: آستان قدس رضوی.
- مافرخی، مفضل‌بن سعد (۱۳۸۵). **محاسن الاصفهان**. ترجمه محمد آوی، به‌تصحیح عباس اقبال آشتیانی، اصفهان: مرکز اصفهان‌شناسی و خانه ملل.
- مخلصی، محمدعلی (۱۳۷۹). **مناره، معماری ایران دوره اسلامی**. محمدیوسف کیانی، تهران: سمت.
- _____ (۱۳۸۴). **پژوهشی در کتیبه‌های دوران اسلامی تخت‌جمشید**. تهران: پژوهشگاه سازمان میراث‌فرهنگی.
- مدرس‌زاده ابرقویی، سیدعلی (۱۳۷۷). **شناخت ابرقو و قدمت آن**. اصفهان: خدمات فرهنگی جهاد دانشگاهی.
- مرکز اسناد و مدارک سازمان میراث فرهنگی (۱۳۸۲). **هزار جلوه زندگی: تصاویر ارنست هولتسر از عهد ناصری**. پژوهشگر پریسا دمندان، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
- مستوفی قزوینی، حمدالله (۱۳۸۹). **نزهةالقلوب**. تصحیح و تحشیه گای‌لیسترانج، تهران: اساطیر.
- میرحسینی، محمدحسن (۱۳۸۴). نکته‌یابی از وقفنامه جامع‌الخیرات. **فرهنگ**، (۵۶). ۱۸۴-۱۶۳.
- ورجاوند، پرویز (۱۳۵۶). سیروسفری کوتاه در ابرقو. **بررسی‌های تاریخی**، (۵). ۲۰۲-۱۷۵.
- ویلبر، دونالد (۱۳۶۵). **معماری ایران در دوره ایلخانی**. عبدالله فریار، تهران: علمی و فرهنگی.
- هیلن‌برند، روبرت (۱۳۸۵). **معماری اسلامی، شکل، کارکرد و معنی**. باقر آیت‌الله‌زاده شیرازی، تهران: روزنه.
- سند ثبتی بنای مقبره طاووس‌الحرمین و سردر مسجد نظامیه در وبگاه: iranshahrpedia.org.

- Ettinghausen, R.; Grabar, O.; Jenkins-Mdina, M. (2001). **Islamic Art and Architecture** (650-1250). Yale University Press.

تاریخ دریافت مقاله: ۹۱/۰۹/۰۱
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۱/۰۹/۰۸

شناسایی نقوش و فنون آرایه‌های گچی بندآجری مسجد جامع عتیق اصفهان

میثم کاظمیان* حسام اصلانی**

چکیده

در معماری ایران، مساجد جامع از مهم‌ترین و شاخص‌ترین بناهای هر شهر محسوب می‌شوند. مسجد جامع عتیق اصفهان که گویای بیش از ۸۰۰ سال هنر معماری ایران است، از جنبه‌های گوناگون هنری و معماری حائز اهمیت است. یکی از تزیینات شاخص در این بنای یگانه، آرایه‌های گچی بندآجری است که نمونه‌های تاریخی آن از دوره‌های آل‌بویه، سلجوقی و ایلخانی در بیشتر قسمت‌های بنا مشاهده می‌شود و از آنجایی‌که تاکنون کمتر بدان پرداخته شده؛ نیازمند مطالعه و پژوهش در حیطه شناسایی انواع نقوش و فنون اجرایی می‌باشد. در این پژوهش، طی مشاهدات بصری و مطالعات کتابخانه‌ای، نقوش این آرایه‌های گچی در چهار گروهِ هندسی، گیاهی، نوشتاری (اسماء و عبارات مقدس) و همچنین نقوش زنجیره‌ای دسته بندی شده و برخی از رایج‌ترین آنها با نرم‌افزار AutoCAD 2008 ترسیم و ویژگی‌های هر گروه به‌طور جداگانه بحث و بررسی شده است. در ادامه با مطالعات آزمایشگاهی شیمی‌تر و تصاویر میکروسکوپ الکترونی (SEM)، به شناخت فنون و مصالح ساخت این تزیینات پرداخته شد. این روش‌ها شامل استفاده از تکنیک مهره‌زنی و روش گچبری می‌باشد. حدوداً هفتاد درصد آرایه‌های مذکور، با استفاده از ابزارهای گچبری اجرا شده و روش مهره‌زنی، اغلب برای ایجاد نقوش ساده هندسی بوده است. در نمونه‌هایی که به شیوه مهره‌زنی ایجاد شده، با اضافه کردن سریش به ملات گچ، آنها را کندگیر کرده تا بتوانند قبل از گیرش نهایی گچ، همه آنها را مهره‌زنی نمایند.

کلیدواژه‌ها: مسجد جامع عتیق اصفهان، آرایه‌های گچی بندآجری، نقوش، فنون.

* دانشجوی کارشناسی‌ارشد مرمت آثار تاریخی و فرهنگی، دانشگاه هنر اصفهان. meisammk65@gmail.com
** استادیار، دانشکده مرمت، دانشگاه هنر اصفهان.

مقدمه

مسجد جامع اصفهان یکی از نفیس‌ترین مجموعه‌های تاریخی ایران است، که دارای جنبه‌های هنری و معماری، تنوع تزیینات و هم‌چنین شاهدی زنده از هنر ادوار تاریخی است (معماریان، ۱۳۸۹: ۵). قسمت‌های گوناگون این مسجد که حاصل زحمات چندین نسل از معماران است، همواره مورد توجه پژوهشگران بوده ولیکن همچنان گوشه‌هایی از آن ناشناخته باقی مانده است (کیانی، ۱۳۷۶: ۲۴). اگرچه پژوهش‌هایی درزمینه تزیینات آجری و گچی این بنای یگانه انجام شده اما کمتر اشاره‌ای به «آرایه‌های گچی بندآجری»[۱] آن شده است. همان‌طور که می‌دانیم استفاده از آجر و گچ به‌عنوان یکی از عمده‌ترین مصالح به‌کاررفته در سطوح این بنا، هنرمندان را بر آن داشته تا تزیینی را به‌کار گیرند که علاوه بر بالا بودن سرعت اجرا، از یکنواختی سطوح آجری بکاهد و چشم بیننده را آماده پذیرش سایر تزیینات کند. در این راستا، آرایه‌های گچی بندآجری که درواقع نوعی بندکشی[۲] تزیینی است، در نماهای آجری اجرا شده است. ازآنجایی‌که این تزیینات به‌گونه‌ای جدایی‌ناپذیر با سطوح آجری در ارتباط هستند، در بیشتر قسمت‌های مسجد قابل مشاهده هستند و می‌توان سیر تحول نقوش و فنون این آرایه‌های گچی را از حدود قرن پنجم تا دهم ه.ق. بررسی کرد.

فرضیه‌های قبلی پژوهش در خصوص مصالح و روش‌های اجرای این تزیینات مبنی بر استفاده از ملات گچ و نقش‌اندازی روی آن با مُهرهای قالبی یا ابزار گچبری است. مقاله حاضر تلاشی است درجهت شناسایی دقیق نقوش، شیوه اجرا و مصالح به‌کاررفته در روش‌های مذکور در دوره‌های مختلف تاریخی که با تکیه بر نمونه‌های موجود در مسجد جامع اصفهان انجام شده است.

پیشینه تحقیق

در منابع تاریخی و هنری، آرایه‌های گچی بندآجری با اسامی مختلفی ذکرشده که متداول‌ترین آن ترجمه عبارت "Brick-ended plugs" به‌معنی «توپی ته‌آجری» است که دونالد ویلبر در کتاب معماری اسلامی ایران در دوره ایلخانی برای این شیوه تزیینی برگزیده است (ویلبر، ۱۳۷۲: ۸۶). هم‌چنین سعید فلاح‌فر در کتاب فرهنگ واژه‌های معماری سنتی ایران شرح دو عبارت «توپی» و «ته» را بیان می‌کند (فلاح‌فر، ۱۳۸۷: ۷۸-۷۹).

دونالد ویلبر در کتاب مذکور، به بررسی اجمالی روش اجرا و دسته‌بندی نقوش این آرایه‌های گچی پرداخته است (ویلبر، ۱۳۷۲: ۸۶). پوپ نیز در جلد سوم کتاب سیری در هنر ایران اشاره‌ای مختصر به این نوع تزیین دارد (پوپ، ۱۳۸۷: ۱۵۱۷-۱۵۲۰). در بین متون فارسی، در کتاب تزیینات وابسته به معماری ایران دوره اسلامی که به‌کوشش محمدیوسف کیانی نگارش شده، توضیحاتی تحت عنوان «بندکِشی» درمورد این شیوه تزیین بیان شده است (کیانی، ۱۳۷۶: ۶۵). هم‌چنین مهدی مکی‌نژاد در کتاب تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی: تزیینات معماری به ذکر مطالب دونالد ویلبر بسنده کرده است (مکی‌نژاد، ۱۳۸۷: ۸۶). ابوالقاسم دادور در مقاله‌ای به‌طور ویژه این شیوه تزیین را در دوره‌های سلجوقی و ایلخانی بررسی کرده است (دادور و همکاران، ۱۳۸۵: ۸۵-۹۲). هم‌چنین آرش لشکری در پژوهشی به نقش مُهرهای تزیینی در دوره ایلخانی پرداخته است (لشکری و همکاران، ۱۳۸۹ : ۸۵-۱۰۲).

همان‌طور که در پیشینه این تحقیق بیان شد، اکثر مطالعات انجام‌شده با نگاهی کلی به شناسایی نقوش و تکنیک اجرای این تزیینات پرداخته‌اند؛ اما ضرورت اجرای پژوهشی که به فن‌شناسی کامل مصالح و تکنیک‌های ساخت این آرایه‌های گچی در بنایی خاص مانند مسجد جامع اصفهان بپردازد، احساس می‌شود که در این تحقیق بدین امر مهم پرداخته می‌شود. امید است دیدگاه جدیدی در باب شناخت این تزیینات باارزش بر دوستداران هنر و معماری این مرز و بوم آشکار شود.

روش تحقیق

روش تحقیق به‌کاررفته در این پژوهش مشتمل بر روش‌های توصیفی و علّی- تطبیقی است که روش توصیفی آن به مطالعه و توصیف مشاهدات مربوط به نقوش و تکنیک‌های اجرایی این تزیینات پرداخته است. در ادامه جهت پی‌بردن به روابط بین انواع نقوش در هر دوره، از روش تطبیقی و هم‌چنین روش‌های ساخت به‌کاررفته در آنها، از روش علّی -که شامل مطالعات میدانی و آزمایشگاهی است- استفاده شده است.

روش‌های یافته‌اندوزی در این پژوهش نیز مبنی بر رجوع به منابع کتابخانه‌ای و روش میدانی، مطالعات بصری، عکاسی دیجیتال و ترسیم انواع نقوش آرایه‌های گچی بندآجری با نرم‌افزار AutoCAD 2008 است. در ادامه با نمونه‌برداری از بخش‌های مختلف تزیینات مورد نظر به انجام آزمایش‌های شیمی تر و دستگاهی (SEM) پرداخته شد. هم‌چنین مصاحبه با استادکاران سنتی در کسب نتایج کامل‌تر راه‌گشا بوده است.

گذری بر تاریخ آرایه‌های گچی بندآجری در ایران

در عمده نماهای آجری، میان آجرها فاصله‌ای درجهت طولی یا عرضی وجود دارد که گاهی این فاصله خالی می‌مانده یا با ملات ساده گچی پر می‌شده است. اما از حدود قرن چهارم ه.ق. به‌بعد این بندکشی‌ها به‌گونه‌ای از سادگی خارج می‌شدند و به‌شیوه‌های مختلف تزیین می‌یافتند (کیانی، ۱۳۷۶: ۶۵). معمار در ساده‌ترین و ابتدایی‌ترین شیوه، پس از بندکشی آجرها با فشار انگشتان دست نقشی از انگشتان خود را روی این بندکشی‌ها ایجاد می‌کرده است. در شیوه‌های دیگری که به آن اشاره خواهد شد، معماران با استفاده از مُهرهای قالبی چوبی یا ابزار گچبری به‌اجرای نقوش متفاوتی ازجمله نقوش هندسی، گیاهی یا نوشتاری (اسماءمقدس) پرداخته‌اند (ویلبر، ۱۳۷۲: ۸۶).

این آرایه های گچی از اواخر دوره غزنویان تا پایان دوره ایلخانی و به‌ندرت پس از آن استفاده می‌شده‌اند. نمونه غزنوی آن را می‌توان در مقبره ارسلان جاذب در سنگ‌بست خراسان مشاهده کرد. اما اوج کاربرد آنها در بناهای سلجوقی و ایلخانی مشاهده می‌شود که به‌تبعِ آن تنوع نقوش و فنون اجرای این تزیینات در این دوره‌ها بیش از دیگر دوره‌های تاریخی است (دادور و همکاران، ۱۳۸۵: ۸۷). نکته شایان ذکر به‌کاربردن رنگ‌هایی ازجمله رنگ نخودی روی برخی از این آرایه‌های گچی است که احتمالاً برای القای بیشتر رنگ آجری و کمترشدن تضاد بین گچ و آجر بوده است. بناهای رباط شرف، مسجد جامع اردستان، مسجد جامع اصفهان و مسجد جامع گلپایگان ازجمله آثاری است که می‌توان آرایه‌های گچی بندآجری دوره سلجوقی را در آنها مشاهده کرد. از دوره ایلخانی نیز باید به مسجد جامع اشترجان، بقعه پیربکران اصفهان و گنبد سلطانیه اشاره کرد (لشکری و همکاران، ۱۳۸۹: ۹۴-۹۶).

شناسایی نقوش آرایه‌های گچی بندآجری مسجد جامع اصفهان

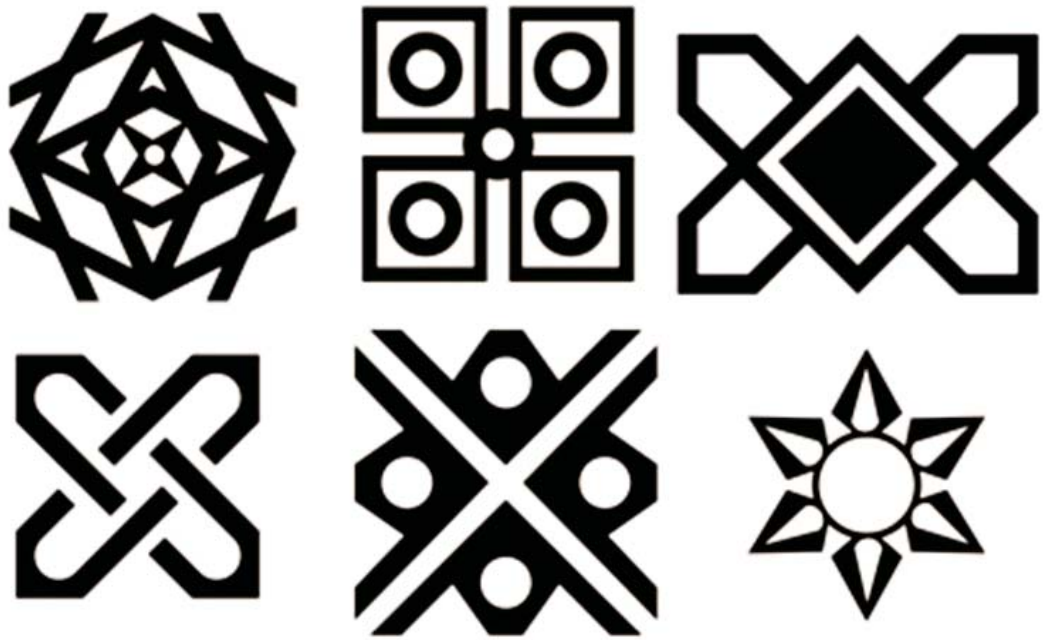
در بیست ساختمان گوناگونِ مسجد جامع اصفهان که یادگار بیش از ۸۰۰ سال معماری ایران است (پوپ، ۱۳۸۲: ۱۰۶)، می‌توان آرایه‌های گچی بندآجری مربوط به دوره‌های آل‌بویه، سلجوقی و ایلخانی را مشاهده کرد. تعداد نمونه‌های مربوط به دوران آل بویه کمتر از دو دوره دیگر بوده و تنها در ستون‌ها و برخی دیوارهای آجری باقی‌مانده از آن دوران قابل مشاهده هستند که اکثراً نیز در دوره‌های بعد با سطوح گچی ساده پوشیده شده است. تنوع و کثرت این آرایه‌های گچی در دو دوره دیگر به‌حدی است که تنها در گنبدخانه رفیع تاج‌الملک که از شاهکارهای آجرکاری دوره سلجوقی است (ماهرالنقش، ۱۳۸۰: ۲۲۲) نزدیک به پانزده نگاره مختلف (کیانی، ۱۳۷۶: ۶۵) یافت می‌شود.

نقوشی که در مسجد جامع اصفهان اجرا شده شامل نقوش هندسی، گیاهی، اسماء و عبارات مقدس و نقش‌های زنجیره‌ای است که نمونه‌های سلجوقی و ایلخانی هر چهار نوع در مسجد دیده می‌شود. اگرچه تنوع و کثرت نقوش در دوره سلجوقی بیشتر از دوره ایلخانی است، ازآنجایی‌که دوره ایلخانی اوج تزیینات گچبری ایران به‌شمار می‌رود، نمونه‌های مربوط به این دوره با پرداخت‌های ظریف‌تر و نقوش پرکارتری همراه است. هریک از نقش‌های چهارگانه نه‌تنها قائم به‌ذات هستند، بلکه هر نقش با انواع نقوش دیگر هماهنگی و ارتباطی ریتمیک دارد.

نمونه های تزیینات مذکور حاکی از تسلط کامل معماران آن دوران در هماهنگی آجرکاری و آرایه های گچی بندآجری است. درحقیقت آنها با بهره‌گیری از این آرایه‌های گچی، فضای ایجادشده ناشی از اجرای طرح‌های مختلف آجرکاری را به‌خوبی آراسته‌اند (کاتلی و همکاران، ۱۳۷۶: ۱۵). هم‌چنین محدودیت فضایی در اجرای این تزیینات گچی به ظهور برخی از نقوش خاص این شیوه تزیینی انجامیده است (دادور و همکاران، ۱۳۸۵: ۸۹). نکته مهم در انتخاب و اجرای طرح‌های این آرایه‌های گچی این است که طرح مورد نظر باید سرعت اجرای بالایی داشته باشد.

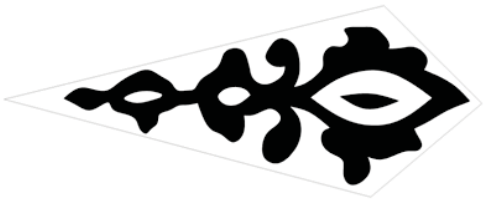
نقوش هندسی

از صدر اسلام هنرمندان مسلمان به‌دلیل دوری از تصویرسازی توجه ویژه‌ای به نقوش هندسی و انتزاعی داشته‌اند (هیلن‌براند، ۱۳۷۹: ۱۶۸). ترکیب و تکرار چند عنصر هندسی اولیه خط، دایره، مربع و ... که به خلق انبوهی از طرح های متنوع هندسی می انجامد، منبع عظیمی از نقش را برای هنرمندان ایجاد کرده است. هم‌چنین سرعت اجرای این نقوش نسبت به نقوش دیگر بیشتر است و به‌همین دلایل، نقوش هندسی از عمده ترین نقش‌های مشاهده‌شده در آرایه‌های گچی بندآجری است که در مسجد جامع اصفهان نیز به‌وفور یافت می‌شود (طرح۱). در بین این نقوش، ساده‌ترین و غالب‌ترین نقش هندسی که در مسجد اجرا شده، ترکیب دو خط به‌صورت ضربدر بوده است. این طرح که با هردو شیوه مهره‌زنی و گچبری اجرا شده، بیشتر در دوره سلجوقی مورد توجه بوده است (تصویر۱).



طرح ۱. نمونه‌های نقوش هندسی آرایه‌های گچی بندآجری مسجد جامع اصفهان، دوره سلجوقی و ایلخانی (نگارندگان)

تصویر۱. غالب‌ترین نقش هندسی، با هر دو روش مُهره‌زنی و ابزار گچبری، گنبدخانه تاج‌الملک، دوره سلجوقی (نگارندگان)



طرح۲. نقش گیاهی سلجوقی، ورودی سردر شمال‌شرقی مسجد جامع اصفهان (نگارندگان)

نقوش گیاهی

در جنبه‌های گوناگون معماری دوران سلجوقی، رابطه‌ای بین اصول هندسی و طرح های گیاهی برقرار شده (اتینگهاوزن و همکاران، ۱۳۷۸: ۴۰) بدین شکل که نقوش گیاهی در قالب نقوش ساده هندسی نمایان شده است. نمونه های سلجوقی این نقوش را در سردر شمال‌شرقی و نمونه‌های ایلخانی را می‌توان در ورودی شرقی مسجد مشاهده کرد (طرح ۲ و ۳). همان‌طورکه اشاره شد نمونه‌های ایلخانی ظریف‌تر، پرکارتر و با عمق بیشتری نسبت به نمونه‌های سلجوقی اجرا شده است.

اسماء و عبارات مقدس

کثرت و تنوع این دسته از نقوش نسبت به نقوش هندسی و گیاهی کمتر است و شامل اسماء جلیله خداوند «الله، السمیع، العدل، الحلیم و ...»، هم‌چنین «محمد»،

طرح ۳.نقش گیاهی ایلخانی، ورودی شرقی مسجد جامع اصفهان (نگارندگان)

«علی» و عباراتی نظیر «لااله‌الاالله، محمدرسول‌الله و علی ولی‌الله» است که اغلب با خطوط کوفی (بنایی ساده و مورق) و ثلث در بندهای عمودی آجرها اجرا شده است (تصویر۲). هم‌چنین، از چیدمان منظم انواع نقوش بندآجری در سطح وسیع دیوار اسامی مقدسی همانند «و علی»، «فاطمه»، «والحسین»، «والحسن» (معماریان، ۱۳۸۹: ۲۰۷) ایجاد شده که نمونه آن در جبهه شمالی و جنوبی ایوان شرقی مسجد جامع دیده می‌شود. اوج زیبایی و ظرافت این دسته از نقوش در نمونه‌های مربوط به دوره ایلخانی به‌چشم می‌خورد که عمق، پیچیدگی و تنوع اسامی بیشتری نسبت به نمونه‌های سلجوقی مسجد جامع دارد و شاخص‌ترین موارد آن در راهروی جبهه جنوبی ایوان شرقی این مسجد اجرا شده است (تصویر۳).

نقوش زنجیره‌ای

این نقوش یا از توالی خطوط ساده در بندهای عمودی و افقی آجرها یا از حرکت این خطوط در فضای نقوش دیگر آرایه‌های گچی بندآجری ایجاد می‌شود (تصویر۴). شاخصه اصلی نقوش زنجیره‌ای حرکت و توالی متناوب خط و نقش در بندهای آجرهاست (طرح۴). بیشترین مورد این نوع از نقوش در قدیمی‌ترین سردر مسجد جامع اصفهان، متعلق به تاریخ ۵۱۵ ه .ق. در قسمت شمال شرقی مسجد است.

شناسایی فنون آرایه‌های گچی بندآجری مسجد جامع اصفهان

فرضیه های قبلی پژوهش بیانگر این است که اکثر آرایه‌های گچی بندآجری با روش مُهره‌زنی اجرا شده و در مواردی اندک با ابزار گچبری به خلق این تزیینات

تصویر۲. نمونه‌های اسماء مقدس مربوط به دوره سلجوقی، ایوان شرقی مسجد جامع اصفهان (نگارندگان)

تصویر۳. نمونه های اسماء مقدس مربوط به دوره ایلخانی، راهروی جبهه جنوبی ایوان شرقی مسجد جامع اصفهان (نگارندگان)

تصویر۴. نمونه‌های نقوش زنجیره‌ای آرایه‌های گچی بندآجری مسجد جامع اصفهان (نگارندگان)

طرح۴. نمونه‌های نقوش زنجیره‌ای آرایه‌های گچی بندآجری مسجد جامع اصفهان (نگارندگان)

پرداخته‌اند. جهت شناسایی فن ساخت این تزیینات گچی در مسجد جامع اصفهان و راستی‌آزمایی این فرضیه‌ها از روش‌های مختلف بصری، آزمایشگاهی و دستگاهی استفاده شد که در ادامه بدان پرداخته می‌شود.

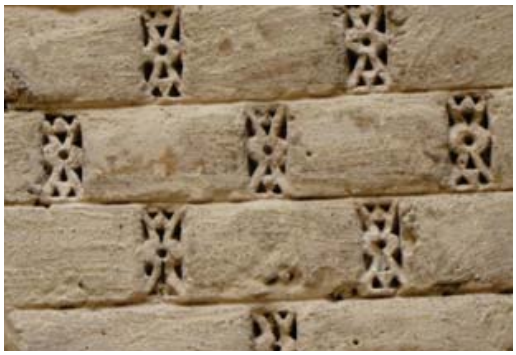
مطالعات بصری

اولین گام برای شناخت فن ساخت این آرایه‌های گچی مشاهده دقیق و یافتن نشانه‌هایی از تکنیک ساخت آنهاست. ازجمله موارد مهم که از مطالعات بصری به‌دست آمد، رد ابزار گچبری در انواع نقوش دوره‌های سلجوقی و ایلخانی، و ضخامت و اندازه متفاوت آنها در نقوشِ مشابه است (تصویر۱). در عین حال، با اندازه‌گیری دقیق بسیاری از نقوش کاملاً مشابهی که به تعداد زیادی تکرار شده بود، به یکسان بودن اندازه آنها پی برده شد که در این دسته از نقوش هیچ ردی از ابزار مشاهده نشد و احتمالاً با مُهرهایی از جنس چوب مُهره‌زنی شده‌اند (تصویر۱).

با مشاهدات صورت‌گرفته در مسجد جامع اصفهان مشخص شد که برای اجرای این آرایه‌ها سه روش به‌کار رفته است: در روش اول که غالباً در نمونه‌های سلجوقی مشاهده می‌شود، پس از چیدن آجرهای نمای دیوار اقدام به اجرای آرایه‌های گچی در بندهای آجرها می‌کردند (تصویر۵). در روش دوم که بیشتر در دوره ایلخانی رواج داشته است، پس از چیدن آجرهای دیوار لایه نازک یا ضخیمی از گچ (با توجه به عمق نقش مورد نظر) روی سطح آجرها کشیده می‌شده و سپس بدون توجه به بندهای آجرهایی که در زیر گچ قرار گرفته است، به نقش‌اندازی آجری و آرایه‌های بندآجریِ مورد نظر می‌پرداختند و درادامه با زدن لایه نازکی از رنگ نخودی متمایل به آجری

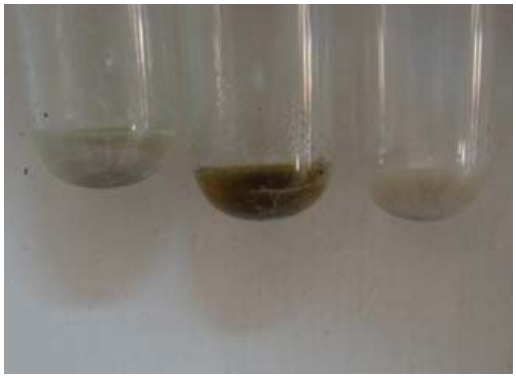
تصویر۵. آرایه‌های گچی در بندهای آجرها، ایوان شرقی مسجد جامع اصفهان (نگارندگان)

تصویر۶. آرایه‌های گچی با نقش‌اندازی آجری روی لایه گچ، ورودی شرقی مسجد جامع اصفهان (نگارندگان)

روی تزیینات اجراشده، به‌گونه‌ای آن را با سطوح آجری همسان‌سازی می‌کردند (تصویر۶). لازم به ذکر است که در قسمت‌هایی از این اندود گچی که نقش آجر را نشان نمی داده و درواقع تزیینات بندآجری را القا می‌کرده، با اجرای رنگ سفید روی رنگ نخودی شبیه‌سازی نمای گچی تشدید می‌شده است که نمونه آن در صفه عمر مسجد جامع اصفهان دیده می‌شود. روش سوم همانند روش اول انجام می‌شده با این تفاوت که یک لایه بسیار نازک گچ روی سطح آجرها کشیده می‌شده و آرایه‌های گچی در همان بندهای اصلی آجر اجرا می‌شده است (تصویر۷).

تصویر۷. اجرای آرایه‌های گچی در بندهای آجرهایی که با لایه نازک گچ پوشانده شده‌اند، ایوان شرقی مسجد جامع اصفهان (نگارندگان)

مطالعات آزمایشگاهی

در این مرحله جهت پی‌بردن به نوع مصالح و مواد افزودنی آن، هم از آرایه‌های موسوم به مُهری و هم از آرایه‌هایی که با روش گچبری اجرا شده بودند، نمونه‌برداری انجام شد (جدول۱) و تست شناسایی سولفات و کلسیم جهت شناسایی گچ در نمونه‌ها، تست سوزاندن تر جهت شناسایی حضور ماده آلی (تصویر۸) و سرانجام تست مولیش برای پی‌بردن به نوع ماده آلی (سلولزی یا پروتئینی) به‌کاررفته در این نمونه‌ها صورت گرفت (کریمی و همکاران، ۱۳۸۸: ۹۴) (تصویر ۹).



تصویر۸. تست سوختن تر (نگارندگان)

جدول۱. مشخصات نمونه‌های برداشته‌شده

نام نمونه	نوع نمونه	محل نمونه‌برداری
A	آرایه گچبری بندآجری	ورودی شمال غربی مسجد جامع اصفهان
B	آرایه مُهری بندآجری	سردر شمال شرقی مسجد جامع اصفهان
C	آرایه گچبری بندآجری	جبهه شمالی ایوان شرقی مسجد جامع اصفهان

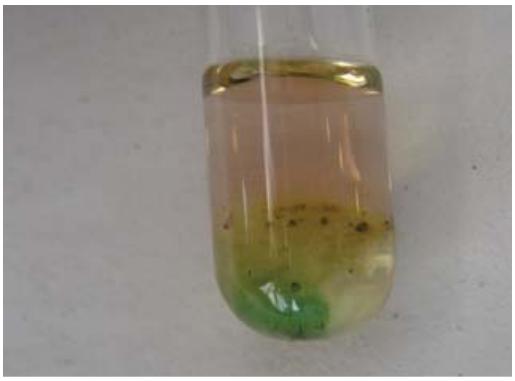
(نگارندگان)

جدول ۲. نتایج آزمایشات شیمی تر

نام نمونه	تست سولفات	تست سوختن تر و حضور ماده آلی	تست مولیش
A	+	–	–
B	+	+	+
C	+	–	–

(نگارندگان)

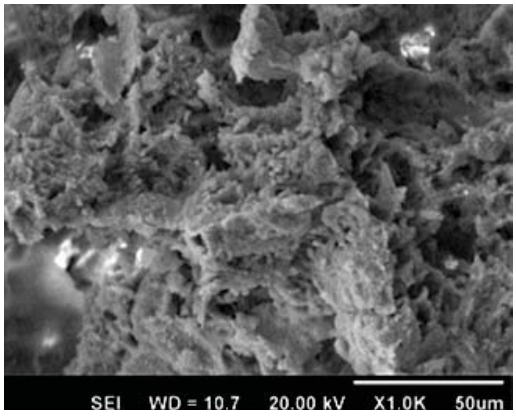
نتایج حاصل از آزمایشات شیمی تر بیانگر این است که تمامی نمونه‌های فوق، از جنس گچ بوده و نمونه B دارای مقادیری ماده آلی سلولزی است (جدول ۲). با توجه به مطالعات میدانی درزمینه کاربرد چسب‌های گیاهی در تزیینات معماری ایران، تمامی استادکاران سنتی به این نکته اشاره داشتند که از گذشته تاکنون، از چسب گیاهی سریش به‌منظور چسباندن یا کندگیر کردن ملات گچ استفاده می‌شده است (رحیمی، ۱۳۸۸: ۱۳۷).



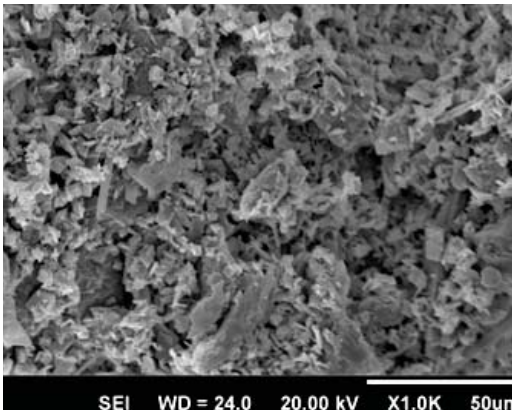
تصویر۹. تست مولیش (نمونهB) (نگارندگان)

مطالعات دستگاهی

جهت بررسی بیش‌تر نوع ماده آلی به‌کاررفته در نمونه B، نمونه‌ای شاهد از مخلوط گچ و سریش تهیه شد و با مقایسه تصاویر (SEM) گرفته‌شده از هر دو نمونه اطلاعات زیر به‌دست آمد. در هردو نمونه، بلورها به‌واسطه حضور ماده آلی گیاهی رشد نکردند و ازآنجایی‌که سریش باعث کندگیرشدن گچ می‌شود، بلورهای گچ نتوانستند رشد کنند و شکل سوزنی خود را بازیابند. در این تصاویر، تغییر شکل بلورهای گچ از حالت سوزنی به بلورهای کوچکی که اجازه رشد نیافته‌اند، قابل مشاهده است(تصاویر ۱۰ و ۱۱).



تصویر۱۰. تصویر (SEM) نمونه B (نگارندگان)



تصویر۱۱. تصویر (SEM) نمونه شاهد گچ و سریش
(دلگشا، مقاله منتشرنشده: ۸)

نتیجه‌گیری

آرایه‌های گچی بندآجری مسجد جامع اصفهان در سه دوره آل بویه، سلجوقی و ایلخانی اجرا شده ولیکن اوج کاربرد آنها در دوره سلجوقی و ایلخانی بوده است. نمونه‌های آل بویه فقط در ستون‌ها و دیوارهای آجری مربوط به این دوره دیده می‌شود. نقوش این تزیینات به‌ترتیب کثرت در چهار دسته هندسی، گیاهی، اسماء و عبارات مقدس و نقوش زنجیره‌ای تقسیم‌بندی می‌شوند. هر چهار دسته این نقوش در دوره‌های سلجوقی و ایلخانی دیده می‌شود ولی تنوع و کثرت نقوش هندسی، گیاهی و زنجیره‌ای در دوره سلجوقی بیشتر از ایلخانی است و شاخص‌ترین آرایه‌های این دوره را می‌توان در گنبدخانه تاج‌الملک و سردر شمال شرقی مسجد مشاهده کرد.

اوج کاربرد و تنوع اسماء و عبارات مقدس در دوره ایلخانی بوده و نمونه‌های مربوط به این دوره با پرداخت‌های ظریف‌تر و نقوش پرکارتری همراه بوده است. نه‌تنها بهترین نمونه‌های این دوره بلکه بهترین و زیباترین آرایه‌های گچی بندآجری در کل مسجد، در جبهه جنوبی ورودی شرقی و راهروی جنوبی ایوان شرقی مسجد اجرا شده است.

اجرای آجرکاری و سطوح گچی برای ایجاد این آرایه‌ها به سه شیوه صورت می‌گرفته است؛ در روش اول آرایه‌های گچی در بندهای آجرها اجرا می‌شده است، در روش دوم لایه نازک یا ضخیمی از گچ (با توجه به عمق نقش مورد نظر) روی سطح آجرها کشیده می‌شده و سپس بدون توجه به بندهای آجرهایی که در زیر گچ قرار گرفته، به نقش‌اندازی آجری و آرایه‌های بندآجریِ مورد نظر پرداخته می‌شده است و در ادامه با زدن لایه نازکی از رنگ نخودی متمایل به آجری روی تزیینات اجرا شده، به‌گونه‌ای آن را با سطوح آجری همسان‌سازی می‌کرده‌اند. روش سوم همانند روش اول صورت می‌گرفته با این تفاوت که یک لایه بسیار نازک گچ روی سطح آجرها کشیده می‌شده و آرایه‌های گچی در همان بندهای اصلی آجر اجرا می‌شده است.

شیوه ساخت تزیینات گچی بندآجری نیز به دو طریقِ زدن مُهرهای قالبی و استفاده از ابزار گچبری بوده است. ازآنجایی‌که در روش ایجاد نقوش مُهری (تکنیک استفاده از مُهرهای قالبی) تمامی آرایه‌های گچی بندهای آجرها به‌طور هم‌زمان نقش می‌شود، برای اجرای آنها زمان بیشتری لازم است؛ به‌همین جهت با اضافه‌کردن سریش به ملات گچ، آن را کندگیر می‌کردند تا بتوانند همه آنها را مُهرزنی کنند. شایان ذکر است که بیشتر آرایه‌های مسجد با ابزار گچبری انجام شده و استفاده از مُهرهای قالبی اکثراً برای ایجاد نقوش هندسی ساده بوده است.

سپاسگزاری

با قدردانی از همکاری سرکار خانم مریم دلگشا و دوستان عزیز آقایان محسن ملک‌احمدی، یاسر حمزوی و محمد شعرباف.

پی‌نوشت

۱. این نام‌گذاری توسط نویسندگان مقاله صورت گرفته و اکثراً در منابع تاریخی از این تزیینات باعنوان «توپی گچی ته‌آجری» یاد شده است.

۲. پرکردن فضای خالی باقی‌مانده بین آجرها با ملات.

منابع و مآخذ

- اتینگهاوزن، ریچارد و گرابر، اولگ (۱۳۷۸). **هنر و معماری اسلامی**. ترجمه یعقوب آژند، چاپ اول. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
- پوپ، آرتور (۱۳۸۷). **سیری در هنر ایران**. جلد سوم. ترجمه نجف دریابندری و همکاران، چاپ اول. تهران: علمی و فرهنگی.
- ـــــــــ (۱۳۸۲). **معماری ایران**. ترجمه غلامحسین صدری‌افشار، چاپ هشتم. تهران: اختران.
- دادور، ابوالقاسم و مصباح اردکانی، نصرت‌الملوک (۱۳۸۵). بررسی نقوش و شیوه تزیین توپی گچی ته‌آجری در بناهای دوره سلجوقی و ایلخانی. **نشریه هنرهای زیبا**. شماره ۲۶، ۹۲-۸۵.
- دلگشا عبدالملکی، مریم و اصلانی، حسام (۱۳۹۱). شناسایی تکنیک ساخت تزیینات گچی گنبد کوچک بنای تاریخی درب امام اصفهان (منتشرنشده).
- رحیمی، حسن (۱۳۸۸). **مصالح ساختمانی**. چاپ اول. تهران: دانشگاه تهران.
- فلاح‌فر، سعید (۱۳۸۷). **فرهنگ واژه‌های معماری سنتی ایران**. چاپ اول. تهران: کاوش‌پرداز.
- کاتلی، مارگریتا و هامبی، لویی (۱۳۷۶). **هنر سلجوقی و خوارزمی**. ترجمه یعقوب آژند. چاپ اول. تهران: مولی.
- کریمی، امیرحسین و وطنخواه، غلامرضا (۱۳۸۸). شناسایی بستهای نقاشی ایرانی به‌روش شیمی. **مرمت و پژوهش**. شماره ۷، ۱۰۰-۹۳.
- کیانی، محمدیوسف (۱۳۷۶). **تزیینات وابسته به معماری دوران اسلامی**. چاپ اول. تهران: سازمان میراث فرهنگی.
- لشکری، آرش؛ خطیب‌شهیدی، حمید؛ نیستانی، جواد و هژبری نوبری، علیرضا(۱۳۸۹). نقش مُهرهای تزیینی در معماری دوره ایلخانی. **مطالعات باستان‌شناسی**، ۱۰۲-۸۵.
- ماهرالنقش، محمود (۱۳۸۰). **میراث آجرکاری ایران**. تهران: سروش.
- معماریان، غلامحسین (۱۳۸۹). **مسجد جامع اصفهان**. چاپ اول. تهران: مرکز مطالعاتی و تحقیقاتی شهرسازی و معماری.
- مکی‌نژاد، مهدی (۱۳۸۷). **تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی (تزیینات معماری)**. تهران: سمت.
- ویلبر، دونالد نیوتن (۱۳۶۵). **معماری اسلامی ایران در دوره ایلخانان**. ترجمه عبدالله فریار، چاپ اول. تهران: علمی و فرهنگی.
- هیلن‌برند، رابرت (۱۳۷۹). **معماری اسلامی: فرم، عملکرد و معنی**. ترجمه ایرج اعتصام، تهران: شرکت پردازش و برنامه‌ریزی شهری.

تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۱۲/۱۵
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۱/۰۹/۰۸

بررسی نقش نور در تبیین توالی فضای معماری مساجد

نمونه موردی: مسجد شیخ لطفا...

محمد رضا بمانیان* محمدعلی عالی‌نسب**

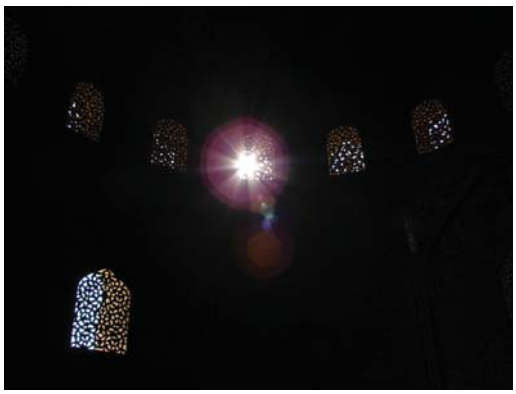
چکیده

نور از عوامل مؤثر بر ارزش فضایی است که به‌عنوان غیر مادی‌ترین عنصر محسوس طبیعت، همواره در معماری اسلامی وجود داشته است. نور در معماری اسلامی ایران همیشه به‌منزله روشن‌کردن کامل فضای معماری به‌کار نمی‌رود؛ بلکه گاهی جنبه عرفانی و مقدس به‌خود گرفته و جنبه‌های دیگر فضا (رنگ، بافت و...) را تحت تأثیر قرار می‌دهد و گاهی بر آنها تأکید می‌کند. ضرب‌آهنگ (ریتم) نوری در معماری اسلامی نقش بسزایی در تبیین تحول و توالی فضا ایفا می‌کند، به‌گونه‌ای که می‌توان گفت نقش کاربردی توالی فضا به‌وسیله نور در این معماری در سه مؤلفه مکث، حرکت و تأکید تبیین می‌شود؛ از این‌رو می‌توان این‌گونه بیان کرد که توالی فضا به‌وسیله نور به‌عنوان یک مؤلفه در زمینه هنرهای اسلامی بسیار مورد توجه قرار گرفته و این توجه و اهمیت نشان از جایگاه این اصل در شاکله تفکر اسلامی است. بدین‌منظور در مقاله حاضر از روش توصیفی- تحلیلی استفاده شده است و در قسمت ادبیات موضوع به تبیین جایگاه نور در علوم معارف اسلامی پرداخته شده تا ابعاد، وجوه و جنبه‌های کاربردی آن وضوح بیشتری یابد و در ادامه به تبیین نقش نور برطبق مؤلفه‌های سه‌گانه توالی فضایی در معماری اسلامی پرداخته می‌شود. دستاوردهای پژوهش گویای آن است که نور علاوه بر کارکرد عادی خود در فضاهای معماری اسلامی، عملکردهای دیگری نیز داشته است که ازجمله مهم‌ترین آنها می‌توان به نقش نور در توالی بین دو جهان مادی و معنوی اشاره کرد. این عمل در سه طیف زمانی و به‌ترتیب در انفصال، انتقال و وصول در فضای معماری اسلامی اتفاق می‌افتد.

کلیدواژه‌ها: نور، فضا، معماری، توالی، مسجد شیخ لطف ا....

---

* دانشیار، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران.
** کارشناس‌ارشد معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران. a.alinasab@modares.ac.ir



تصویر ۱. نمای داخلی فضای گنبدخانه مسجد شیخ لطفا... (نگارندگان)

مقدمه

تأملی کوتاه در آثار گوناگون معماری اسلامی ایران در دوره‌های مختلف روشنگر این حقیقت است که معماران ما همواره در جست‌وجوی نظم در عناصر، اجزاء، فضاها و بناها بوده‌اند و برای رسیدن به این مهم از عناصر و اجزای متعدد بهره می‌گرفتند که یکی از این عناصر نور است البته نور را به‌شکلی به‌کار می‌گیرند که فضا را معنا دهد و آن را تقدیس کند تا «انسان با قرارگیری در آن فضاهای قدسی به بُعد مابعدالطبیعه عروج کند» (بمانیان ، ۱۳۸۶: ۷). نور منبع فضا نیست بلکه در نقش متذکر به مصداق آیه «الله نور السموات و الارض» ایفای وظیفه می‌کند و کالبد سنگین و بی‌شکل سنگ و آجر را روح و جان تازه می‌بخشد و « از این منظر نور به‌عنوان مظهر و نماد وجود در فضای معماری اسلامی تلقی می‌شود ... (استفاده از نور در معماری اسلامی) به‌نوعی کیمیاگری است و معمار در آن سنگ را هم‌چون نور جلوگر می‌سازد و از دل سنگ که تاریک و سرد است، تلألو و درخششی پدید می‌آورد» (مددپور، ۱۳۷۴: ۲۷۱) و موجب به‌وجودآمدن بسیاری از اشکال فضایی و رابطه بین آنها می‌شود. نور اشکال معماری را ظاهر می‌سازد و حتی می‌تواند فضاهایی را که خودبه‌خود نسبت به فضاهای دیگر ترجیحی ندارند، امتیاز دهد و برخی فضاها را بر دیگر فضاها مرجح سازد. تجلی این عنصر را در معماری مساجد (اسلامی) می‌توان مشاهده کرد. «مهم‌ترین ویژگی معماری اسلامی در درجه نخست ویژگی بصری آن است و پس از ورود به بنا و واقع‌شدن در فضایی متنوع، ویژگی‌های حسی به‌تدریج عارض می‌شود؛ بدین‌ترتیب عرصه آفرینش در معماری از تغییر در عادت بصری آغاز می‌شود و تا آنجا پیش می‌رود که به حس دیگری مبدل می‌شود و حس تازه‌ای در حاضران ایجاد (می)کند» (حائری، ۱۳۷۸: ۲۴).

بروز عالی این پدیده در معماری مساجد اسلامی به‌عنوان زلال‌ترین و شفاف‌ترین عنصر در تسهیل‌کنندگی و تشدیدکنندگی عروج، از نازل‌ترین مرتبه هستی و عالی‌ترین مراتب آن است. « این عروج و سیروسلوک به‌معنای انتقال از مقامی به مقام دیگر، از اسمی به اسم دیگر و از تجلی به تجلی دیگر می‌باشد» (نصری، ۱۳۶۳: ۲۲۴).

روش تحقیق

در مقاله حاضر از روش تحقیق تحلیلی- توصیفی استفاده شده است. ابزار مورد استفاده در این بررسی نیز به‌صورت کتابخانه‌ای و بررسی اسناد و مدارک مکتوب است. بدین‌منظور در قسمت نظری با استفاده از روش مطالعه کتابخانه‌ای و بررسی اسناد و مدارک مکتوب استفاده شده و ضمن مراجعه به منابع و مآخذ موجود دردسترس و مطرح کردن دیدگاه‌های مختلف و تجزیه و تحلیل آنها سعی شده است تمام وجوه ممکن مسئله مورد توجه قرار گیرد و در بخش مطالعات موردی نیز براساس متغیرهای به‌دست‌آمده در مطالعات نظری و هم‌چنین برداشت‌های میدانی پیرامون موضوع مورد نظر به تبیین این شاخص‌ها پرداخته می‌شود.

سؤالات تحقیق

- آیا نور در مساجد ایران علاوه بر جنبه‌های مادی (مانند روشنایی و ...) دارای عملکرد معنوی نیز بوده است؟
- نور چگونه با القای حس مکث و حرکت در فضای مساجد باعث ارتقای کیفیت فضایی می‌شده است؟

اهداف مورد نظر در مقاله حاضر نیز عبارت‌اند از:

- بررسی نقش عملکردی نور در ارتقاء کیفیت فضا؛
- بررسی نقش نور در ایجاد حس مکث و حرکت در فضای معماری اسلامی؛
- بررسی نقش نور در تعالی و نزول ویژگی‌های فضاهای اسلامی.

مطابقت با عملکرد و کاربری خاص فضا

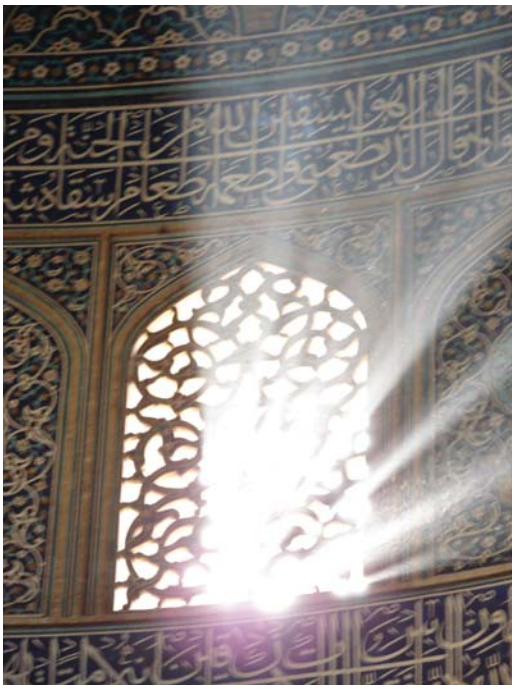
ازآنجایی‌که معماری مظهر و تجلی عینی اندیشه‌های انسان‌هاست، این ضرورت پیش می‌آید که جهت شناخت نور در معماری اسلامی و مبنای نظری حاکم بر این

معماری، رجوعی به اندیشه‌های حاکم بر اذهان مردمان آن اعصار صورت گیرد و ازآنجاکه معماری مساجد اسلامی بیش از معماری هر بنای دیگری با غنی‌ترین ابعاد وجودی انسان در تعاملی دوسویه است، لزوم پرداخت به اندیشه حاکم بر تفکر معماران و سازندگان آن از دیدگاه اهل قلم دوچندان می‌نماید.

بدین‌منظور در مقاله حاضر ابتدا به بخش ادبیات موضوع پرداخته می‌شود و در این بخش نور در ادیان الهی، دیدگاه اندیشمندان و نقش آن در معماری مساجد مورد بررسی قرار می‌گیرد. در ادامه نیز به‌مدد این شناخت، نتایج حاصل از ادبیات موضوع بر نمونه موردی (مسجد شیخ لطف‌الله)بررسی و در انتها نیز نتیجه‌گیری لازم ارائه می‌شود.

ادبیات موضوع

نور در فرهنگ دهخدا به‌معانی روشنایی، ضیاء، سنا و فروغ آمده و کیفیتی است که به‌وسیله حس بینایی درک می‌شود. تابندگی، جلوه، سو و قوه بینایی چشم است (دهخدا، ۱۳۴۸: ۸۵۷) و در فرهنگ عمید به‌معانی روشنایی، فروز، روشنایی چراغ یا آفتاب و خلاف ظلمت بیان شده است (عمید، ۱۳۶۲: ۱۰۴۹). نور در نزد صفویان عبارت از وجود حق است به‌عبارت ظهور او فی‌نفسه



تصویر۲. نمای پنجره‌های داخلی مسجد شیخ لطفا...(نگارندگان)

و ظاهرنمودن غیر را در علم و عین که شمس نامیده می‌شود (سجادی، ۱۳۶۲: ۴۷۴). نور در هر عصر و دوره‌ای دارای برداشت مفهومی خاص و ویژه‌ای بوده است. نور در مساجد ایرانی ـ اسلامی با عبور از سطوح شفاف و انعکاس تأثیر زیادی در حس فضایی می‌گذارد و یکی از حیاتی‌ترین عناصر در معماری شناخته می‌شود. استفاده گاه و بی‌گاه و غیرمنتظره از نور باعث ایجاد فضای مکث و لایه‌لایه‌شدن فضای مساجد شده است (ستاری ساربانقلی، ۱۳۸۰: ۴۳۹). در ادبیات موضوع ابتدا به تبیین نور در ادیان الهی پیش از اسلام و پس از آن پرداخته می‌شود؛ سپس به نقش نور در مساجد و دیدگاه‌های مختلف نور از دیدگاه دانشمندان اسلامی پرداخته خواهد شد.

نور در ادیان الهی

پیش از اسلام

به‌جرأت می‌توان گفت که نور عامل‌ترین صفت حق (و وجود او) در تمامی ادیان و مذاهب بوده است. «به‌گونه‌ای‌که روشنایی در دین زرتشت، مظهر اهورا مزدا و تاریکی مظهر اهریمن است و یهوه (خدای یهود) در تورات موسی (ع)، در زبانه‌های آتش در کوه طور به پیامبر ظاهر می‌شود. در انجیل عیسی (ع) نیز آمده است که خدا نور مطلق است» (خورشیدیان، ۱۳۸۴: ۳۸۱).

(ایرانیان از هرچه تاریک، ظلمانی و تیره است نفرتی طبیعی داشته‌اند. از دیرباز پیروزی نور بر تاریکی اهریمن یکی از خصایص اصلی دین قدیم ایران بوده است (شایگان، ۱۳۸۰: ۸). نور در فرهنگ پیش از اسلام نیز در بین ایرانیان جایگاه ویژه‌ای داشته است به‌طوری‌که در حکمت ایران باستان از خداوند که همان اهورا مزدا باشد به‌منزله روشنی بی‌کران و از رنگ به‌عنوان اولین دختر نور یاد شده است (خوش‌نظر و رجبی، ۱۳۸۸: ۷۰).

پس از اسلام

رجوع ما در این بخش به مرجع اول مسلمانان یعنی قرآن کریم به‌عنوان تنها متن قدسی اسلام است، زیرا گرچه مبانی حکمی هنر اسلامی را از زبان علما می‌شنوید، هیچ شکی ندارید که منبع فیاض این زبان، قرآن و کلمات نورانی معصومین (ع) است. نور در قرآن کریم صفت تورات، انجیل و قرآن است (انا انزلنا التّوریه فیها هدیً و نورٌ) (مائده/۴۴) و (اتیناه الانجیل فیه هدیً و نورٌ)(مائده/۴۶) (قدجاءکم من الله نورٌ وکتابٌ المبینٌ)(مائده/۱۵).

در این منبع، ظلمت و نور به‌صورت دو مفهوم مقابل هم آمده (رعد: ۱۶)، ضمن آن‌که بازگشتگاه و مقصد نهایی مؤمنان را نور ذکر کرده است (بقره/۲۵۷). در آیه دوازدهم سوره حدید نیز آمده است: مؤمنین و مؤمنات صاحب نورند که به سعی خود راه می‌روند. در آیه شانزدهم سوره نوح و آیه پنجم سوره یونس، شمس، منبع ضیاء (سراج) و قمر مظهر نور است. نور در آیه سی و پنجم سوره نور، عاملی است که خداوند به‌وسیله آن هرکه را بخواهد هدایت می‌کند. در همه این آیات به‌نحوی جایگاه عظیم نور در قرآن نشان داده شده است. نور صفت حق و صفت نازل‌شدگان حق است و برطبق این آیات می‌توان گفت که به‌طورکلی « اسلام نور است و مؤمنین هرکدام جلوه نور» (بلخاری قهی، ۱۳۸۴: ۴۵۴).

اما آیه سی و پنجم سوره نور، نه‌تنها به‌دلیل این‌که کامل‌ترین آیه نوری قرآن است بلکه از این نظر که منشأ و مبدأ آثار هنری اسلامی زیادی قرار گرفته، مورد توجه است؛ چنان‌که معمار مسلمان در بهره‌گیری از این آیه نمود تمثیلی آن‌را در هدایت مؤمن به معبود در فضایی مقدس (مسجد) به‌خوبی به‌نمایش می‌گذارد و در آنجا این نکته را متذکر می‌شود که «وجود تنها از آن خداوندی است که به‌تمامی نور است و این نور دارای مراتبی است که در امثال و حور ظهور می‌کند» (نور، ۳۵).

پس از ظهور اسلام ایرانیان مفاهیم و مظاهر نور را که سال‌ها به آن اعتقاد داشتند در قرآن کریم جستجو کردند و آن را در سوره نور یافتند (...الله نورالسموات والارض مثل نور کمشکوة فیها مصباح المصباح فی زجاجة الزجاجة کانّها کوکَب دری یوقد من شجرة مبارکه زیتونة لاشرقیة و لاغربیة یکاد زیتها یضییء و لولَم تمسسه نار نور علی نور یهدی الله لنوره من یشاء و یضرب الله الامثال للناس والله بکل شیء علیم)(همان).

آنچه ابتدا از کلمه نور در این آیه فهمیده می‌شود همان نورهای محسوس است که هنوز تمام جوانب آن توسط فیزیک‌دانان کشف نشده است. اما عزیزالدین نسقی (اندیشه‌پرداز قرن۷ ه .ق.) به شیخ خود می‌گوید: این نور را به چشم سر نتوان دید به چشم سرّ (راز) توان دیدن... (فلامکی، ۱۳۸۱: ۳۰۴). در شرح این آیه در تفسیر المیزان آمده است که «... نور معنایی معروف دارد و آن عبارت است از چیزی‌که اجسام را برای ما روشن می‌کند و هر چیزی به‌وسیله آن ظاهر و هویدا می‌گردد. ولی پس مصداق نام نور همان وجود است و از سوی دیگر چون موجودات امکانی وجودشان به ایجاد خدای تعالی است، پس خدای تعالی کامل‌ترین مصداق نور است ... و هر وجودی به‌وسیله او ظهور می‌یابد ... (تفسیرالمیزان، جلد ۱۵: ۱۷۲). پس از این آیه می‌توان نتیجه گرفت که «...الف: وجود تنها از آن خداوندی است که به‌تمامی نور است. ب: این نور دارای مراتبی است از تعیین اول تا عالم ماده. ج: در قوس نزول مراتب این نور است که جنس عوالم فراتر از عالم حس و ماده است ...» (بلخاری، ۱۳۸۴: ۴۵۷).

نور از دیدگاه دانشمندان اسلامی

سهروردی

سهروردی شهرتش را از نور گرفته است. او نورهای مختلف را چنین تقسیم‌بندی می‌کند: ۱- نور مجرد، ۲- نور عرضی، ۳- غسق، ۴- هیأت ظلمانی، ۵- برزخ، شیء یا هویت شی‌مانند که انوار را پنهان و آشکار می‌کند. تفسیر این تقسیم‌بندی در این مقوله نمی‌گنجد اما همین بس که بدانیم سهروردی هدف همه آنها را درنهایت یکی‌شدن با نورالانوار یعنی خداوند می‌داند. وی مفاهیم نفس، نور و شعور را مرتبط به‌هم و از یکدیگر برمی‌شمرد و نتیجه نزدیکی به نورالانوار را افزایش قدرت حضور و هم‌چنین علم شخص می‌داند. شرح سهروردی بر انواع یا گونه‌های نور، علاوه بر آنچه ذکر شد، بر سیر متعالی زندگی آدمیان نظر دارد. وی نفس را به‌علت تجرد از ماده و در غایت نورانیت و به‌دور از هرگونه تاریکی می‌داند و جسم را یک موجود تاریک و ظلمانی به‌شمار می‌آورد (ابراهیمی، ۱۳۸۳: ۵۷۱).

وی عقیده دارد بین جسم و نور واسطه‌ای وجود دارد که روح حیوانی نامیده می‌شود؛ که درتمامی بدن جاری است و حامل نیروی حرکت و ادراک است (همان: ۵۷۵). از دیدگاه سهروردی، جهان عبارت است از درجاتی از نور و ظلمت؛ وی ظلمت را درواقع فقدان نور می‌داند. از دیدگاه سهروردی هر چیز بازگشت به نور دارد و نور مطلق خداست (سجادی، ۱۳۷۷: ۷۱). حکمت اشراق سهروردی تأثیر عمیق و پایداری بر سنت علم و حکمت ایران برجای گذاشت. تعالیم او و بخش اعظم متون اشراقی به جنبش فلسفی و هنری بدل شد که اوج آن در مکتب اصفهان بود (کیوانی، ۱۳۷۷: ۱۹۳).

ابن عربی

پدر عرفان اسلامی یعنی ابن عربی، نور را رمزی از وجود می‌داند. این نور از میان شیشه‌های رنگین می‌گذرد و رنگ‌های گوناگونی روی آینه عدم، که اعیان ممکنات است،

منعکس می‌سازد؛ یعنی باعث پیدایش تکثرات از وحدت وجود، که نورالانوار است، می‌شود. وی جهان‌بینی عرفانی و برهانی لطیفی در جهان اسلام بنیاد نهاد که مهم‌ترین تأثیرش را به‌دلیل بنیادهای عرفانی و زیبایی‌شناختی‌اش در هنر برجای گذاشت (بلخاری قهی، ۱۳۸۴: ۴۷۲).

امام محمد غزالی

امام محمد غزالی نیز مانند دو فیلسوف دیگر اعتقاد به سلسله‌مراتب در درک نور داشت. ایشان اعتقاد داشت که نور در وضع نخست نزد عوام، در وضع دوم نزد خواص و در وضع سوم نزد خواص‌الخواص شناخته می‌شود. از دیدگاه او خداوند نور اول، قائم بالذات و منبع تمام نورهاست و به این دلیل که سراسر زمین و آسمان‌ها را انوار حسی و عقلی فراگرفته، عالم همه مظهر اوست (همان: ۴۶۲).

نجم‌الدین کبرا

نجم‌الدین کبرا نخستین استاد تصوف است که به پدیده رنگ‌ها و نورهای رنگی اشاره می‌کند. او برای ثبت این نورهای رنگی رنج‌های بسیار کشیده است. او درکتاب فوائج‌الجمال و فواتح‌الجلال می‌نویسد: برای او دوست من موضوع جستجوی (مراد) خداست و کسی که می‌جوید (مرید)، نوری است که از او آمده یا پاره‌ای از نور اوست ... (صابری، ۱۳۸۴: ۱۱). او معتقد است که نور در مرتبه جسم و ماده ضعیف‌تر از نور در مراتب عالی‌تر است، یعنی هرقدر به منبع نور حضرت نورالانوار نزدیک شوید، نور خالص‌تر و شفاف‌تری حاصل می‌شود. پس تجرد از ماده به‌معنای حرکت و عروج به‌سمت منبع وجود و نور هستی و دوری‌گزیدن از نازل‌ترین درجه وجود و سایه‌های نور است (خوش‌نظر و رجبی، ۱۳۸۸: ۷۲)؛ و نیز در بیان اندیشه‌های خویش این‌گونه عرضه داشته که «میان دو مرز نور و ظلمت، هم‌چون مراتب هستی، طیف رنگ‌ها قرار گرفته‌اند. البته رنگ سیاه تمثیل دیگری نیز دارد و آن ذات خداوند است که از شدت نورانیت، تیره ظلمانی می‌نماید و برخی از عرفا آن را نور سیاه خوانده‌اند» (نصر، ۱۳۷۰: ۶۸).

عرفا نور را عقل نامیدند و گاهی عشق. گاهی قسمتی از عقل را نور نامیدند و گاه خالق را نور دانستند و آن را نورالانوار نامیدند؛ اما مفهوم و معنای انسان نورانی چیزی است که می‌تواند از این تعاریف ما را به‌مفهوم هنر و بالاخص

جدول ۱. نظرات دانشمندان اسلامی در رابطه با نور

نور از دیدگاه	نظرات نور	بالاترین درجه نور	درک نور	جمع‌بندی
سهروردی	تقسیم‌بندی نور به نورهای: ۱- نور مجرد، ۲-نور عرضی، ۳-غسق، ۴-هیأت ظلمانی، ۵-برزخ - شیء یا هویت شئ مانند که انوار را پنهان و آشکار می‌کند.	نورالانوار	سلسله‌مراتبی	نور مطلق خداست و نزدیکی به نورالانوار موجب افزایش قدرت حضور می‌شود
ابن عربی	نور را رمزی از وجود می‌داند. این نور از میان شیشه‌های رنگین می‌گذرد و رنگ‌های گوناگونی روی آینه عدم که اعیان ممکنات باشد، منعکس می‌کند	نورالانوار	سلسله‌مراتبی	همه نورها تکثراتی است از وحدت وجود که نورالانوار است
امام محمد غزالی	اعتقاد دارد نور در وضع نخست نزد عوام، در وضع دوم نزد خواص و در وضع سوم نزد خواص‌الخواص شناخته می‌شوند.	نورالانوار	سلسله‌مراتبی	منبع تمام نورها خداست
نجم‌الدین کبرا	نور در مرتبه جسم و ماده ضعیف‌تر از نور در مراتب عالی‌تر است، یعنی هرقدر به منبع نور حضرت نورالانوار نزدیک شوید، نور خالص‌تر و شفاف‌تری حاصل می‌شود	نور سیاه	سلسله‌مراتبی	حرکت و عروج به‌سمت منبع وجود (نورالنوار)

(نگارندگان)

هنر ایرانی برساند. به‌تعبیر هانری‌کُربن[1] در عرفان ایرانی رنگ تبدیل به شاخصی می‌شود برای عارف تا بدان وسیله مقام نورانی- عرفانی خویش را به داوری گیرد، فراسوی زمان است و تنها عالم رنگ جهت‌دهنده سیر و سلوک اوست (اردلان و بختیاری، ۱۳۸۰: ۵۱). ملاصدرا نیز می‌گوید: به‌مراتبی از نور خورشید که مثال الهی در عالم محسوسات است نظر بیفکن که چگونه به‌رنگ شیشه رنگ‌پذیر می‌شود؟ درحالی‌که در نفس خودش هیچ رنگی ندارد و تفاوتی هم در آنها جز به شدت تابش و نقص آن نیست. پس هرکس که در شیشه‌ها و رنگ آنها توقف کند، بدانها از نور حقیقی فرودآمده‌اش محجوب و پوشیده شود؛ نور از او پوشیده گردد مانند کسی که می‌گوید ماهیات اموری حقیقی و در عالم وجود اصلی‌تر و وجودات اموری انتزاعی و ذهنی‌اند، پس هرکس رنگ‌های نور را مشاهده کرد و دانست که آنها از شیشه‌هاست و نور در ذات خودش رنگی ندارد، نور برایش آشکار می‌شود و می‌داند که مراتب همان است که درصورت اعیان به‌رنگ استعدادهای اعیان ظاهر شده است مانند کسی‌که می‌گوید مراتب وجودات عبارت از تابش‌های نور حقیقی واجب و ظهورات وجود حق الهی است که درصورت اعیان آشکار شده و رنگ ماهیت امکانی رنگ‌پذیر گشته و به‌صورت‌های خلقی او هدایت الهی واجبی پوشیده و پنهان گشته است (بلخاری، ۱۳۸۴: ۵۱۲). اگر تمامی عالم در یک معنا با دو تجلی سیر نزول و صعود خلاصه شود، در این‌صورت نور نماد جریان وجود در پیکره مراتب است (قوس نزول) و رنگ نماد بازگشت به روشنایی جاری در ذات نور (قوس صعود). رنگ درحد تجسمی از بی‌رنگ به‌مدد روشنی‌اش وسیله‌ای می‌گردد برای انسان سنتی تا به مقام جمع رسد (اردلان و بختیاری، ۱۳۸۰: ۴۷).

بنابراین آنچه از گفته‌های علمای اهل قلم برداشت می‌شود این است که هنر اسلامی از درون می‌درخشد[2] مبدأ چنین درخششی عوامل قدسی است که یکپارچه نورند و نوری به‌غایت درخشنده‌اند و خود تجلی نور الهی‌اند... صورت در هنرهای اسلامی قدسی صعودی در قرب الهی در هر مرتبه‌ای از مراتب عرفانی، مرتبه‌ای از مراتب نور را شهود می‌کند و آن را در اثر هنری خویش پدیدار می‌سازد (نوروزی‌طلب، ۱۳۸۷: ۴) و هم‌چنین آراء حکمای اسلامی سبب شد تا هنر اسلامی عنصر نور را همواره به‌عنوان تمثیلی از جلوه‌های وجود الهی به‌کار گیرد (خوش‌نظر و رجبی، ۱۳۸۸: ۷۰).

معمار مسلمان نیز همواره سعی بر این داشته که با به‌کارگیری این عنصر مقدس و با خلق فضایی معنوی انسان را به بریدن از مادیات و عروج به ماوراءالطبیعی سوق دهند (بمانیان، ۱۳۸۶: ۶۹). پس انسان نورانی انسانی است که سرشتی کامل و باطنی زیبا داشته باشد. هنر ایرانی نیز نمایاننده باطنی زیباست. هنرمند ایرانی هنری را خلق می‌کند که انسان به‌واسطه آن خود را بیابد. هنر ایرانی پویایی و تغییر را می‌طلبد و با درک حقیقت برمبنای استعداد در عرصه کشف و هستی‌شناسی درواقع مراتبی از دین و عرفان را می‌پیماید. ذهن و مفاهیم ذهنی چون خیر و حقیقت، اندیشه و حس هنرمند را دربرمی‌گیرند و آن‌گاه خلق صورت می‌گیرد (پوروزیری، ۱۳۷۸: ۱۶۸) و این حقیقت همان‌طورکه پیش‌تر گفته شد، همان نور است. هنر ایرانی ـ اسلامی هنری است هدفمند و هدف‌دار که چون تمثیلی از جلوه وجود مطلق تلقی می‌شود (ستاری ساربانقلی، ۱۳۸۰: ۱۴۳۹). قداست نور در فرهنگ ایرانی‌ها که نورانی را از اصلی‌ترین مشخصه قدیسین و اولیا در نگارگری از یک‌سو و نقوش هنری انتزاعی در دیگر سو قرار داد (بلخاری، ۱۳۸۴: ۴۷۹). علاءالدوله سمنانی، عارف بزرگ قرن هفتم و هشتم هجری، در «اندام‌شناسی عرفانی انسان» رنگ و نور را در قالب انسان عرفانی تلألویی دیگر بخشید و هنر ایرانی را به‌شدت تحت تأثیر عمیق خود قرار داد (همان: ۱۴۹۱). معماری ایران نیز به‌تبع سایر زمینه‌های اندیشه و عمل نقطه اوج، شکوه و به‌کارگیری این تعابیر در مفاهیم عظیم انسانیت داشته است و اولین جایگاه تجلی هنر ایرانی و اسلامی معماری مساجد است؛ فضا و مکانی برای ارتباط نورالانوار. درواقع، در اینجاست که معنای حقیقی معماری یعنی «معماری هنر نظم‌دادن فضاست» (بمانیان، ۱۳۸۶: ۲۳) آشکار می‌شود.

نقش نور در معماری مسجد

روشنایی کالبدی است مادی برای بزرگ‌ترین نیروی صامتی که حواس انسان توان دریافت آن را دارد و می‌توان امیدوار بود که نیروی رمزآلود خود را تا به افق‌های آینده حفظ کند. منطقی به‌نظر نمی‌رسد که تصور کنیم اصلی‌ترین کاربرد آن تنها قابل رؤیت کردن پدیده‌های مادی جهان باشد؛ بلکه به‌نظر می‌رسد که پیش از آن، میلی بشری که نور همیشه نماد آن بوده است، او را به‌دنبال روشنایی می‌کشد، آن هم در بنای خانه‌هایی که به اذن خداوند، برای ذکر نام او از بام تا شام، رفعت یافته است (رضوی، ۱۳۸۰: ۳۳).

تصویر۳. راهرو ورودی مسجد شیخ لطفا.. (نگارندگان)

اهداف استفاده از نور در معماری مساجد:

۱- نور به‌عنوان منبع روشنایی در اماکن مذهبی ازجمله مساجد با درجاتی از قوی‌ترین طیف تا ضعیف‌ترین همواره مورد توجه قرار گرفته و به‌کار رفته است. گرمایش طبیعی براساس عنصر طبیعی نور از دیگر موارد کاربرد این عنصر در مساجد است (محمدیارزاده و یغمایی: ۲۱۶-۲۱۹).

۲- شفافیت و بازتاب نور چون روح، همواره جذابیت و زیبایی خاصی به کالبد خشک و صلب معماری بخشیده است این جذابیت با ارزش‌های معنوی درهم‌آمیخته و لطافت‌های فضای عرفانی را دوچندان می‌سازد (همان: ۲۲۳).

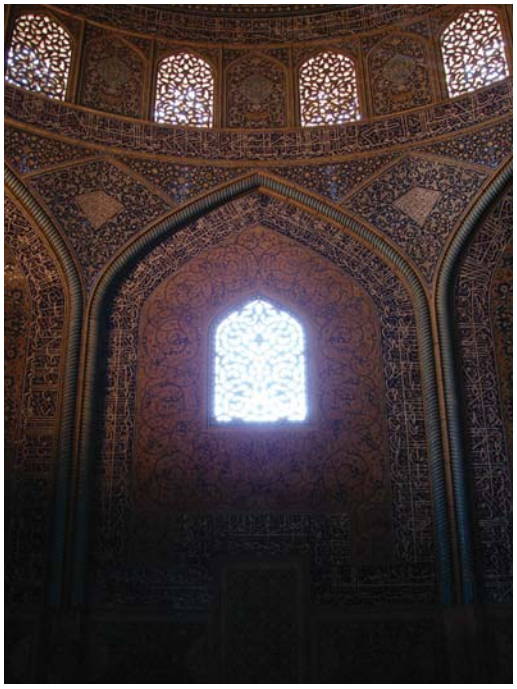
۳- معماران مساجد همواره کوشیده‌اند جمال حق را که برترین زیبایی‌هاست به‌نوعی در این مقدس‌ترین مکان جلوه‌گر کنند و نور که تداعی‌کننده انوار حقیقت، رحمت و معنویت الهی است، بهترین عنصر برای تداعی این زیبایی‌هاست (ستاری ساربانقلی، ۱۳۸۰: ۴۳۹).

۴- ایجاد سایه‌روشن‌های ضعیف و قوی که بسته به نوع مصالح و طرز کاربرد آنها جلوه‌های متفاوتی ایجاد می‌کند که هریک دارای ماهیت خاص خود است (فاینینگر، ۱۳۶۶: ۲۴).

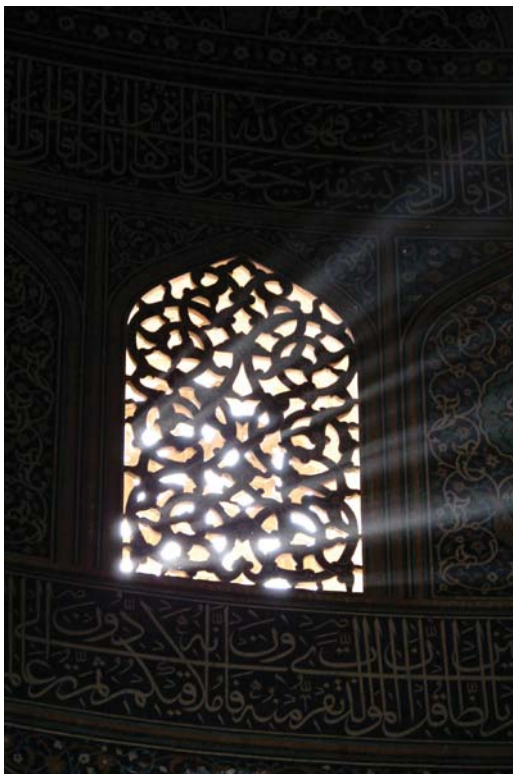
۵- استفاده از عنصر طبیعی نور یکی از روش‌های نمایاندن احساس است، حسی که از طراح یا خالق مسجد به بیننده انتقال می‌یابد. هم‌چنین مفاهیمی چون حس حضور، حرکت و تمرکز و... را می‌توان ازطریق تیرگی‌ها و روشنی‌ها بدون ارتباط کلامی و رابطه‌ای مستقیم انتقال داد و تمرکز بیشتر داشت و این دقیقاً همان موضوعی است که آفریننده مسجد ایرانی به‌درستی به آن واقف بوده است (محمدیارزاده و یغمایی، ۱۳۸۴: ۲۲۵).

جمع‌بندی

توالی نور و تاریکی ابزاری است مستعد برای بالفعل درآوردن ترتیب فضایی. در مسجدی که ما تکراری از نقاط روشن و تاریک در فضا داشته باشیم، بخش‌های روشن پرانرژی، جذاب و در حال انبساط به ما نزدیک می‌شوند و بالعکس نقاط تیره ساکت و خالی از انرژی در آرامشی خواب‌آلود منقبض می‌شوند. اما وجود هر بخش تاریک عطش ما را برای رسیدن به بخش روشن بعدی زیادتر می‌کند. معمار به توالی فضاها نه‌فقط به چشم رسته‌ای از رویدادهای فضایی بلکه به‌مثابه نورپردازی‌های مختلف می‌نگرد. با تغییر نور ساختمان ساکن و پای دربند زنده می‌شود، نور طبیعی خاصیت حرکت، متفاوت‌بودن و توالی و دگرگونی در لحظات را ذاتاً در خود دارد که باعث حرکت و تغییر حالت در ساعات مختلف می‌شود (در نظریه فضای هستی شولتز[۳] اساسی‌ترین بخش بحث رابطه انسان و ادراک محیط، نحوه نگرش انسان به محیط اطرافش است). براین



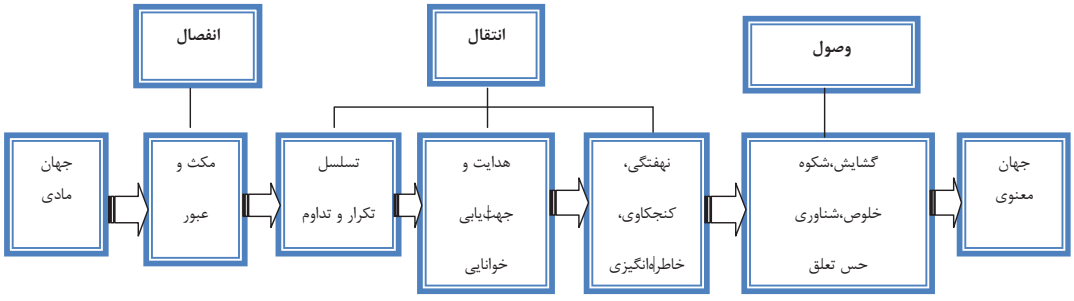
تصویر۴. پنجره بالای محراب مسجد شیخ لطفا... برای تأکید بر جهت‌گیری معنوی (نگارندگان)



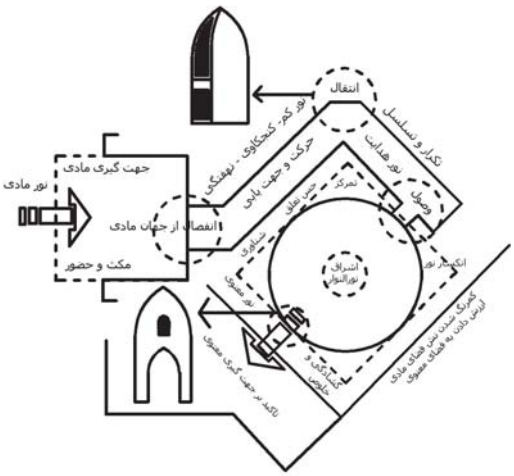
تصویر۵. شکست نور در فضای گنبدخانه توسط نقش و نگار پنجره در مسجد شیخ لطفا... (نگارندگان)

اساس است که معیارهای دیدن فضای هستی و معماری مطرح و بخش‌های دیگر کار سازمان‌دهی می‌شود.

اساسی‌ترین دگرگونی‌های محیط اطراف ما در دو مفهوم ساده شب و روز نهفته است و نخستین فضای مسجد توجهی است به شدن‌های جهان و تجسمی است از ناپایداری این تأثیرپذیری از نور روز و تحولات ناشی از آن. درواقع به‌فعل درآوردن نیروهاست که به‌صورت بالقوه در مفهوم این فضا نهفته است و در تعریف معماری، مفهوم زمان این‌گونه حاصل می‌شود. توالی فضاها در مساجد ایرانی- اسلامی طی سه مرحله و به‌صورت سلسله‌مراتبی صورت می‌پذیرد؛ که به‌ترتیب عبارت‌اند از: ۱- انفصال: که عبارت است از جدایی از دنیای مادی، ۲- انتقال: که عبارت است از فضایی که نقش یک مفصل و وصل‌کننده را بین جهان مادی و معنوی ایفا می‌کند و ۳- وصول: که عبارت است از وصل‌کردن و رسیدن به دنیای معنوی و ذات مقدس الهی. نور با عبور از سطوح شفاف و انعکاس می‌تواند تأثیر زیادی در حس فضایی داشته باشد و به‌عنوان یکی از حیاتی‌ترین عناصر معماری خود را جلوه‌گر سازد. استفاده از سطوح متخلل و ایجاد سایه‌روشن‌های هنرمندانه روی سطح می‌تواند باعث ایجاد حس سبکی و تعلق شود. سایه‌ها بافت‌های ظریف روی سطوح ایجاد می‌کنند و با ایجاد فضاهای روشن، نیمه‌روشن و تاریک شکلی از هدایت و بازی آگاهانه از نور ارائه می‌کنند و با این بازی نور و سایه، جلوه‌های فضایی زیبایی روی سطوح به‌وجود می‌آید. حرکت وسیله‌ای است برای درک فضا. وجود آن در معماری برای خلق فضا و درک فضا مدیون این عامل - یعنی حرکت - است، نور با ایجاد پویایی و سیالیت حس حرکت را ایجاد می‌کند. در یک فضا، این چشم‌های ناظر هستند که با حرکت خود فضا را درک می‌کنند و این تغییر تنها وقتی محسوس خواهد بود که پدیده‌ای که منشأ آن است قابل درک باشد و زمان خود را در فضا نشان دهد، تغییراتی که توالی، روشنایی، تاریکی و حس حرکت را القا و گاه حتی تشدید می‌کند. به‌طور کلی، زمان نوری که درعین تداوم نقاط تأکید و عطف دارد، در معماری مساجد اسلامی ما نمود می‌یابد و یکی از مفاهیم کالبدی آن می‌شود و با به‌تصویر کشیدن و تجسم گذر زمان و تأکید بر نقاط عطف آن است که فضای مسجد زنده می‌شود. این نور نه به‌گونه‌ای صریح بلکه در هاله‌ای از ایهام و استعاره است و درنهایت به ایجازی بی‌نظیر منجر می‌شود.



نمودار ۱. انفصال، انتقال و وصول توسط نور در مساجد (نگارندگان)

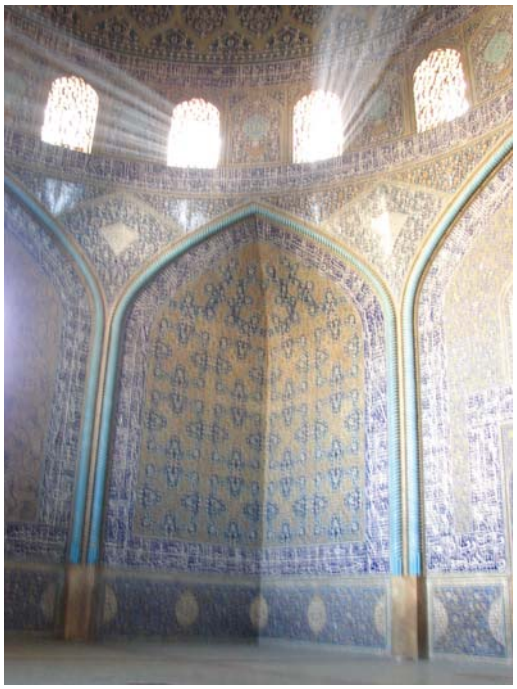


کروکی ۱. انفصال،انتقال و وصول، از دنیای مادی به عالم معنا در مسجد شیخ لطفا... (نگارندگان)

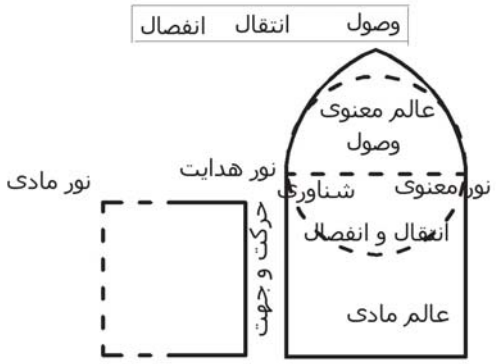
بررسی نمونه موردی (مسجد شیخ لطفا... اصفهان)

در این بررسی به نمونه‌ای کامل از یک بنای اسلامی، که شگفتی استفاده از نور در آن به سرحد خود - چه در معماری و چه درمعنای عرفانی و روحانی - می‌رسد، پرداخته می‌شود. در مورد به‌کارگیری نور در این مسجد (شیخ لطفا...) اظهار نظرهای متعددی صورت گرفته است. در این تحلیل به‌گونه‌ای متفاوت با نحوه به‌کارگیری پدیده نور در این بنا برخورد شده است و نتایج این تحلیل در قالب نموداری ارائه می‌شود. درضمن، براساس این نمودار - که برپایه اصول تئوری که در قسمت‌های قبلی به آن پرداخته شد و مطالعات میدانی که در محل انجام گرفت - می‌توان تئوری و اصول طراحی حاکم بر سایر مساجد ایرانی- اسلامی را تبیین و بررسی کرد.

در این مسجد نور به‌گونه‌ای متفاوت از سایر بناها به‌کار گرفته شده است و با به‌کارگیری خاص این پدیده فضا را قدسی، ملکوتی و عرفانی جلوه می‌دهد (تصویر ۶). نور در اینجا، درعین تسلسل و تداوم، دارای نقاط عطف است؛ نوعی کشش ایجاد می‌کند که مخاطب را به‌سوی این نقطه که وجود نورالانوار است می‌کشد و با ایجاد سایه‌روشن‌های ممتد موجب حرکت در فضا می‌شود و زمان را که بُعد چهارم فضا محسوب می‌شود، به‌صورت عملی به‌کار می‌گیرد. حرکت وسیله‌ای است برای درک فضا؛ درک فضای معماری مدیون حرکت است. نور در اینجا با سایه‌روشن‌های متعدد نوعی پویایی و سیالیت در فضا ایجاد می‌کند و موجب حرکت و درنتیجه درک فضا می‌شود. در واقع، نور در اینجا نقش انفصال، انتقال و وصول را ایفا می‌کند؛ که انفصال در اینجا توسط جلوخان و سردر ورودی انجام می‌پذیرد که از این‌رو نقش اتصال به درون (رسیدن به دنیای معنوی و فضای قدسی) و انفصال از برون (بریدن از دنیای مادی) را موجب می‌شود. انتقال در اینجا توسط دالان نیمه‌تاریک انجام می‌پذیرد که هدایت و انتقال در آن با سکون و تأملی اندک صورت می‌پذیرد و درعین ورود به تاریکی، دنیای مادی بیرون را پشت سر می‌گذارد و آمادگی لازم را برای ورود به دنیای معنوی فراهم می‌کند. وصول در بدو ورود به گنبدخانه اتفاق می‌افتد؛ در اینجا پس از نوعی آمادگی وارد فضایی می‌شوید که نور نقش جداکننده فضای زیرین را از گنبد مینایی آسمان ایفا می‌کند. ورود نور از زیر گنبد توسط پنجره‌های دورتادور آن، گنبد را شناور و سوار بر نور جلوه می‌دهد و اینجاست که نور به‌معنای عرفانی و قدسی خود جلوه‌گر می‌شود و اشاره به آیه شریفه «الله نورالسموات والارض» دارد. پس می‌توان این توالی و انتقال را که در این بنا به‌صورت سلسله‌مراتبی اتفاق می‌افتد، این‌گونه و در قالب تصویر ۷ و کروکی ۲ عنوان کرد.

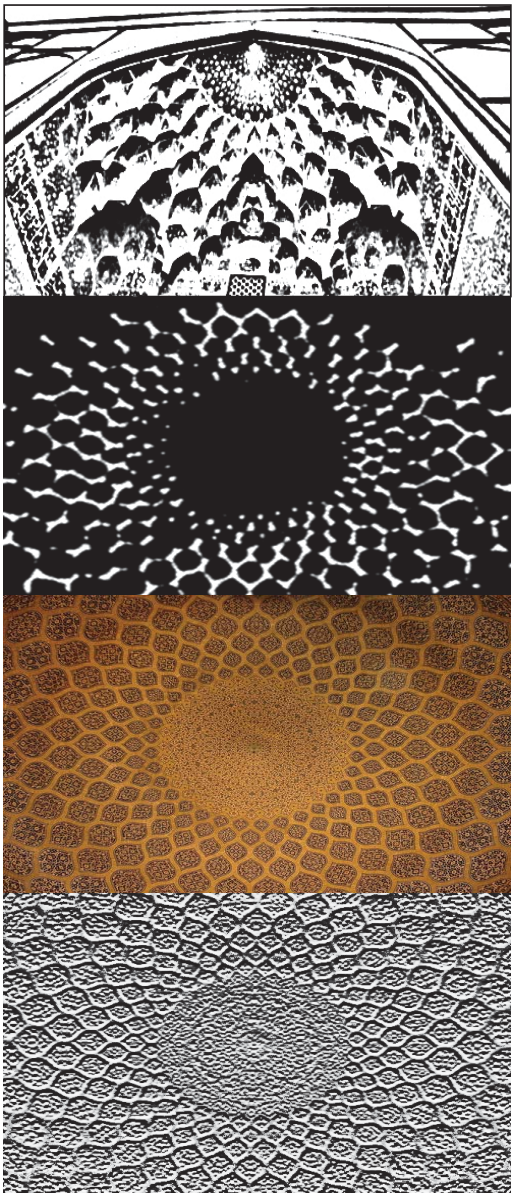


تصویر۶. فضای داخلی مسجد شیخ لطفا... (نگارندگان)



کروکی۲. انفصال،انتقال و وصول، از دنیای مادی به عالم معنا در برش عمودی مسجد شیخ لطفا... (نگارندگان)

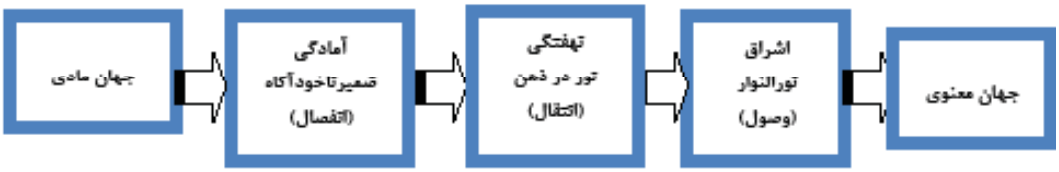
دراینجا نحوه توالی فضاها، رویدادها و طرز پیوند آنها چیزی بیش از یک مکان معمولی را به ذهن متبادر می‌کند و آن درواقع نقش انفصال از دنیای مادی و اتصال به وجود خداوند لایتناهی و جهان معنوی است. این توالی گاه در مساجدی چون مسجد شیخ لطفا... از ورودی تا فضای گنبدخانه اتفاق می‌افتد و گاهی نیز در مساجدی هم‌چون مسجد امام اصفهان و ... از عالم مادی به عالم معنا، از ورودی تا حیاط مرکزی مسجد صورت می‌پذیرد.



تصویر۷. نقوش مختلف عینی‌شده نور در ورودی و زیر گنبد به‌شکل مقرنس و شمسه در مسجد شیخ لطفا... (نگارندگان)

نتیجه‌گیری

معمار اسلامی برای طراحی هر فضایی، موارد بسیاری را درنظر می‌گیرد که از همه مهم‌تر استفاده از نور طبیعی است. بنابراین با استادی، مناسب‌ترین حالت را درنظر می‌گیرد، نور را به‌داخل هدایت می‌کند و به فضاهای داخلی مفاهیم متفاوتی می‌بخشد. معماران ایرانی به اهمیت این عنصر حیاتی پی برده‌اند و تمام کوشش آنها این بوده است که نور پراکنده را به‌کمک معماری تسخیر کنند و به‌خدمت گیرند. با ساختن پنجره‌های کوچک و بزرگ با شکل‌های مختلف و روزنه‌ها، منبع‌های نوری متنوعی ایجاد کرده‌اند که نور را به‌داخل هدایت می‌کنند و محیط داخل و خارج را به‌هم مربوط می‌سازند. با بازی سایه و نور در فضاهای داخلی و ایجاد ضرب‌آهنگ‌های متعدد و تباین(کنتراست) به فضاها هویت بخشیده و بر تاریکی حاکم بر آنها چیره شده‌اند. فضای سراسر از نور یا تاریکی مطلق هردو می‌توانند معنای فضا را از بین ببرند، بنابراین تلفیق هوشمندانه این دو، به محیط معنا می‌دهد و کاربری خاص آن را مشخص می‌کند. در معماری اسلامی نور عنصری بسیار مهم تلقی می‌شود؛ زیرا نور نمادی از ملکوت و عالم ربانی است و حس نزدیکی به منبع و وجود هستی را القا می‌کند. بنابراین معمار اسلامی در طراحی‌های خود به مسئله سایه‌روشنی، نوررسانی و حرکت از تاریکی به نور، چیدمان صحیح روشن و نیمه‌روشن، تاریک و نیمه‌تاریک درکنار یکدیگر توجه ویژه داشته و توانسته است از این عنصر به‌نحو احسن استفاده کند و تأمل بسیار مطلوبی بین کالبد معماری و نور به‌وجود آورد. در معماری اسلامی، نور با ایجاد حس فضایی، احساسات گوناگونی نظیر شگفتی، قداست، حرکت و سکون را القا می‌کند. درواقع نقش نور در معماری اسلامی نقشی قدسی و ملکوتی است که برای نشان‌دادن این تقدس در بدو ورود به بنا، نوعی آمادگی در مخاطب به‌وجود می‌آورد و بعد با ایجاد تاریکی نسبی می‌کوشد نهفتگی نور- یا تعبیر عرفانی آن یعنی نورالانوار و وجود مقدس خداوند- را به ذهن آدمی متبادر سازد؛ سپس در مرحله سوم- پس از گذر از دو مرحله قبل- در میان آن تاریکی مخاطب را با منبع عظیمی از نور روبرو می‌کند که این نور در اینجا نقش وصل‌کننده به عالم معنا و مابعدالطبیعه را ایفا می‌کند.



نمودار ۲.رسیدن از عالم ماده به عالم معنا در مساجد (نگارندگان)

با این‌که معماری دارای ساختاری کاملاً مادی است، می‌تواند در برقراری ارتباط نفس ذی‌وجود انسانی با مراتب عالیه وجود مؤثر باشد. بنابراین وظیفه نهایی سازمان‌دهی تجسمی آفرینش ساختار نوری از حرکت است که راستا را معیّن می‌کند و پی‌درپی مناسباتی را به‌وجود می‌آورد تا این تجربه بتواند به یک‌پارچگی کامل دست یابد. پس معماران امروز باید با درک کامل معماری گذشته در پی استفاده صحیح و کارآمد از این منبع خدادادی برآیند و ساختارهایی که از گذشته به‌جامانده را سرلوحه ضوابط و الگوهای طراحی خود قرار دهند.

پی‌نوشت

1- Henry Corbin
2- shining
3-Norberg Schulz

منابع و مآخذ

- قرآن کریم، ترجمه مهدی الهی قمشه‌ای
- ابراهیمی دینانی، غلامحسین (۱۳۸۳). **شعاع اندیشه و شهود در فلسفه سهروردی**. تهران: حکمت.
- اردلان،نادر و بختیاری، لاله (۱۳۸۰).حس **وحدت**. ترجمه حمید شاهرخی، اصفهان: خاک.
- بلخاری قهی، حسن (۱۳۸۴). **مبانی عرفان هنر و معماری اسلامی**. تهران: سوره مهر.
- بمانیان، محمدرضا (۱۳۸۶). **رهیافت‌هایی در تبیین معماری مسلمین**. تهران: انتشارات شهرداری‌ها و دهیاری‌ها.
- پوروزیری، رضا(۱۳۷۸). مسجد نیایشگاه کامل. **مجموعه‌مقالات همایش معماری مسجد، گذشته، حال، آینده**. تهران: دانشگاه هنر.
- حائری، محمدرضا (۱۳۷۸). شناخت‌شناسی معماری ایران. **مجله معماری و شهرسازی**. ۵۱-۵۰.
- خوش‌نظر، سیدرحیم و رجبی، محمدعلی (۱۳۸۸). نور و رنگ در نگارگری ایرانی و معماری اسلامی. **کتاب ماه هنر**.
- خورشیدیان، اردشیر (۱۳۸۴). **جهان‌بینی، شوزردتشت**. تهران: فروهر.
- دهخدا، علی‌اکبر. **لغت‌نامه**. ج ۴۸. (حرف ن). تهران: شرکت چاپ ۱۲۸.
- رضوی، نیلوفر (۱۳۸۰). معماری مسجد، موسیقی نور. **مجموعه‌مقالات دومین همایش معماری مسجد**. تهران: دانشگاه هنر.
- فاینینگر، آندریاس (۱۳۶۶). نور و معماری. **مجله عکس**. ترجمه نصراله کسرائیان، شماره ۱۲.
- ستاری ساربانقلی، حسن (۱۳۸۰). تجلی عرفان، نور، رنگ در معماری مساجد. **مجموعه‌مقالات دومین همایش معماری مسجد**. تهران: دانشگاه هنر.
- سجادی، سیدجعفر (۱۳۶۲). **فرهنگ لغات و اصطلاحات و تعبیرات عرفانی**. چاپ سوم. تهران: طهور.
- _____ (۱۳۷۷). **شیخ شهاب‌الدین یحیی، سهروردی، حکمه‌الاشراق**. تهران: دانشگاه تهران.
- شایگان، داریوش (۱۳۸۰). **بت‌های ذهنی، خاطره ازلی**. چاپ چهارم. تهران: امیرکبیر.
- طباطبایی، سیدمحمدحسین (۱۳۸۰). **تفسیر المیزان**. جلد ۱۵.
- عمید، حسن (۱۳۶۲). **فرهنگ‌نامه عمید**. چاپ هجدهم. تهران: امیرکبیر.
- صابری، الهام (۱۳۸۲). نجم‌الدین کبا و شهود انوار. **روزنامه همشهری**، سال سیزدهم. شماره ۳۸۳۷.
- فلامکی، محمدمنصور (۱۳۸۱). **ریشه‌ها و نگرش‌های نظری معماری**. تهران: فضا.
- کیوانی، مجدالدین (۱۳۷۷). **سهروردی و مکتب اشراف، (چاپ دوحه)**. تهران: مرکز.
- مایس، پی‌یرفون (۱۳۸۴). **نگاهی به مبانی معماری (از فرو تا مکان)**. ترجمه سیمون آیوازیان، تهران: دانشگاه تهران.
- محمدیارزاده، سجاد و یغمایی، سپیده (۱۳۸۴). بازخوانی استعاره ایجاز نور در کالبد معماری مساجد ایران. **مقالات اولین همایش هنر و عناصر طبیعت (آب، خاک، هوا، آتش)**. تهران: فرهنگ.
- معماریان، غلامحسین (۱۳۸۶). **سیری در مبانی نظری معماری**. تهران: سروش دانش.
- نصر، سیدحسین (۱۳۷۰). **جاودانگی و هنر**. ترجمه سیدمحمد آوینی، تهران: برگ.
- نوروزی‌طلب (۱۳۸۷). هنر اسلامی تجلی معماری ازطریق هنر سنتی. **کتاب ماه هنر**، آبان.

تاریخ دریافت مقاله: ۹۱/۰۲/۳۰
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۱/۰۹/۰۸

نقش «نظام ناحیه ای» در اصل «پیش تجسمِ» عکس نهایی و مدیریت فرآیند خلق عکس*

علیرضا واعظ**

چکیده

گرفتن یک عکس خوب به‌لحاظ زیبایی‌شناسی نیازمند انجام کارهای دقیق و مبتکرانه برای کنترل نتیجه و تصمیم خلاقانه پیرامون موضوع و هدف عکس است. در این میان، «پیش‌تجسم» که به‌تمامی فرآیندهای حسی و ذهنیِ آفرینش عکس مربوط می‌شود، یکی از مهم‌ترین مفاهیم عکاسی درجهت رسیدن به هدف فوق به‌شمار می‌آید. پیش‌تجسم، فرآیندی آگاهانه از ترسیم عکس نهایی در ذهن، قبل از اقدام عملی درجهت عکاسی از سوژه است و نظام ناحیه‌ای روشی عملی و سودمند برای کسب بهترین نتیجه ممکن از مواد و امکانات عکاسی و همچنین کنترل و تنظیم درجات عکس(روشنی‌ها، خاکستری‌ها و تیرگی‌ها)، از مرحله نوردهی تا چاپ است.

هدف از نگارش این مقاله معرفی راهکاری قانون‌مند، نظام‌مند و قابل دسترس برای اشخاص مختلف با توانایی‌های تجسمی متفاوت جهت دست‌یابی به عکس مطلوب و پاسخ به این پرسش است که نقش تکنیک نظام ناحیه‌ای در پیش‌تجسم عکس نهایی چیست؟ میزان اهمیت آن در این‌خصوص چقدر است و جایگاه آن کجاست؟ این مقاله به روش توصیفی و بر اساس مطالعات کتابخانه‌ای صورت پذیرفته است. نتیجه بررسی به‌عمل‌آمده مبیّن آن است که به‌دلیل وجود سیستمی قانون‌مند و هدف‌مند در نظام ناحیه‌ای و به واسطه نقش ویژه آن در کنترل و بهبود عوامل اثرگذار بر زیبایی و گیرایی عکس نهایی(فرم، کنتراست و جزئیات)، این روش، جایگاهی خاص در پیش‌تجسم عکس نهایی و نقشی مهم در مدیریت فرایند خلق عکس و رسیدن به نتایج مطلوب دارد.

کلیدواژه‌ها: نظام ناحیه‌ای، پیش تجسم، عکس، مدیریت فرآیند.

---

* برگرفته از طرح پژوهشی نگارنده با عنوان نظام ناحیه‌ای در عکاسی سیاه و سفید، رنگی و دیجیتال، دانشگاه هنر اصفهان، ۱۳۸۹.

** مربی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اصفهان. Alireza.vaez@yahoo.com

مقدمه

در جریان جنبش‌های هنر مدرن عکاسانی بودند که به توانایی و قابلیت عکاسی، یعنی ثبت دقیق دنیای بصری، علاقه‌مند شدند و درحالی‌که به ویژگی‌های ذاتی آن توجه داشتند، سعی می‌کردند جایگاه، کمال و ظرافت صوری نقاشی را نیز به آن ببخشند. ازجمله این عکاسان می‌توان به آلفرد استیگلیتس[۱]، برنیس ابوت[۲]، پل‌استرند[۳]، ایموجین کانینگهام[۴]، انسل آدامز[۵] و ادوارد وستون[۶] اشاره کرد (سارکوفسکی، ۱۳۸۹: ۸). این نسل از هنرمندان عکاس با جانب‌داری اندکی از تاریخ و سنت عکاسی، بسیاری از تعاریفِ شکل‌دهنده هنر عکاسی را دگرگون کردند (گراندبرگ، ۱۳۸۹: ۱۱).

عکاسی مدرن در نیمه اول قرن بیستم روش دیدن به‌خصوصی را پیشنهاد کرد. عکاسان سعی می‌کردند دنیا را به‌گونه‌ای نشان دهند که تا به‌حال دیده نشده بود. بدین‌ترتیب، دنیا از اَشکال سنتی و سلسله‌مراتب ارزش‌ها پاک می‌شد و آزادانه‌تر مورد مشاهده قرار می‌گرفت (سارکوفسکی، ۱۳۸۹: ۹). پل‌استرند در دهه ۱۹۲۰ نوشت: «این‌که نتایجِ کارِ دوربینِ عکاسی ذیلِ مقوله هنر جای می‌گیرد یا نه، اهمیتی ندارد» (سانتاگ، ۱۳۸۹: ۱۵۱). عکاسی، گرچه به‌خودی خود یک فرم هنری نیست، این ظرافت را دارد که تمامی موضوعات خود را (با به‌کارگیری فنون و تکنیک‌ها) به اثر هنری تبدیل نماید (همان: ۱۷۳).

درک درست فنون و تکنیک‌ها خلاقیت شخصی را به‌شدت بهبود می‌بخشد. وقتی‌که شخص در جریان فرایند عکاسی، متوجه آنچه رخ می‌دهد، باشد و آن را به‌درستی درک نماید، می‌تواند تمام مفاهیم عکاسی را مورد استفاده قرار دهد و آنها را برای بیان دید هنرمندانه‌اش مهیا سازد (واعظ، ۱۳۸۹: ۴).

اُتواشتاینر[۷] هرگز اهمیت تخصص فنی را ناچیز نمی‌دانست زیرا به این امر آگاهی داشت که فقط آن کسی می‌تواند تجربه فردی خود را به یک عکس مبدل سازد که قادر باشد تصور (و تجسم) خلاق خود را با روش فنی هدایت کند. او شخصاً روی تمام عکس‌هایش کار می‌کرد تا محصول نهایی را تولید کند و آن‌گاه در آخرین لحظاتِ کار می‌توانست تغییرات خلاق را ایجاد نماید (تاسک، ۱۳۷۷: ۲۲۱).

در این میان، «نظام ناحیه‌ای»[۸] ازجمله این تکنیک‌هاست که درصورت درک صحیح آن و هم‌چنین رعایت اصول و قوانین آن توسط کاربر می‌توان به نتایج قابل قبولی در مسیر تقویت خلاقیت شخصی دست یافت. تکنیکی که درخدمت بیان احساس و اندیشه شخص کاربر به‌وسیله «تجسم» سوژه قبل از عکاسی و بازنمایی آن در «عکس نهایی»[۹] است.

در این پژوهش، با توجه به اهمیت تخصص فنی در عکاسی و به‌خصوص تکنیک نظام ناحیه‌ای، سعی بر این بوده که علاوه بر پرداختن به موضوع تجسم به‌عنوان یکی از مفاهیم و زیرشاخه‌های مهم هنرهای تجسمی، میزان تأثیرگذاری این تکنیک در پیش‌تجسم[۱۰] چاپ نهایی (عکس) مورد بررسی قرار گیرد. بدین‌منظور، درابتدا به موضوع تجسم و ذکر گوناگونی توانایی‌های تجسمی در اشخاص مختلف پرداخته می‌شود و اصل پیش‌نگری (پیش‌تجسم) در عکاسی مد نظر قرار می‌گیرد. در ادامه، پیرامون نظام ناحیه‌ای در حد مورد نیاز بحث خواهد شد و در پایان به نقش و جایگاه این تکنیک در پیش‌تجسم عکس نهایی پرداخته خواهد شد.

تجسم

«تجسم» در لغت به‌معنای «درنظرآوردن»، «خیالی را واقعیت‌دادن» است (دهخدا، روایت چهارم).

تجسم به دو بخش تقسیم می‌شود: «تجسم شیئی»[۱۱] و «تجسم فضایی»[۱۲].

تجسم‌کنندگان شیئی ترجیح می‌دهند به تصاویر واضح و جزئی‌شده از اشیاء شخصی و صحنه‌های تجسمی بپردازند و بیشتر به امور تصور شیء مشغول‌اند. هنرمندان تجسمی در کار خود به‌جای تجسم فضایی بر شیء تکیه دارند. قدرت تجسم شیء به تخصص در هنرهای تجسمی مربوط است.

در مقابل، تجسم‌کنندگان فضایی ترجیح می‌دهند روابط فضایی بین اشیاء را نمایش دهند و تغییر شکل‌های فضایی را به‌اجرا درآورند. آنها بیشتر به امور تصور فضایی مشغول‌اند.

هنرمندان تجسمی قادرند از هنر تجسمی انتزاعی، ارائه‌های انتزاعی خلق کنند درحالی‌که دانشمندانی که تکیه بر فرایند تجسم فضایی دارند، از چنین ارائه انتزاعی ناکام می‌مانند (Kozhevnikov, 2010: 29).

مراکز کنترل تجسم شیئی و فضایی در مغز

براساس تحقیقات دانشمندان علم عصب‌شناسی، نواحی تجسمی مغز انسان به دو مسیر مشخص تقسیم

می‌شود: «مسیر شیئی»[۱۳] (پیشین) و «مسیر فضایی»[۱۴] (پسین).

مسیر شیئی از لُب «اُکسیپیتال»[۱۵] تا بخش زیرین لُب «تمپورال»[۱۶] ادامه دارد که باعث نمایان‌سازی تجسمی اشیاء می‌گردد.[۱۷]

مسیر فضایی از لُب اُکسیپیتال تا بخش پسین لُب «پاریتال»[۱۸] ادامه دارد که مربوط به فرایند ویژگی‌های فضایی است.[۱۹]

گرچه تفکیک دوگانه کالبدشناسی و عملکردی بین نظام‌های شیئی و فضایی برای دریافت و درک «تجسم» به‌اثبات رسیده است، این موضوع ضرورتاً به‌تفکیک تفاوت‌های شخصی در تجسم اشاره نمی‌کند. آنچه که ممکن است مستقل و جدا باشد، «قدرت» تجسم شیئی (قدرتی برای فرایند تجسمی پیرامون اشیاء یا صحنه‌ها در قسمت‌هایی از رنگ یا شکل) و «قدرت» تجسم فضایی (قدرتی برای فرآیند اطلاعات پیرامون روابط فضایی بین اشیاء و اعمال تغییر شکل‌های فضایی) است. این قدرت‌های زیربنایی فقط به مسیر شیئی و فضایی متکی نبوده بلکه به بخش‌های دیگر درگیر در فرایند تجسم در مغز نیز وابسته هستند (مثل قشر «پری‌فرونتال»[۲۰] مغز که در نزدیکی نواحی تجسمی قرار دارد) (Kozhevnikov, 2010: 29).[۲۱]

تجسم در عکاسی

اصطلاح «تجسم» یا «پیش‌تجسم» به‌تمامی فرآیندهای حسی و ذهنی آفرینش عکس مربوط می‌شود و در این خصوص یکی از مهم‌ترین مفاهیم عکاسی به‌شمار می‌آید (ادمز، ۱۳۷۰: ۱). «تجسم» فرآیندی آگاهانه از ترسیم عکس نهایی در ذهن، قبل از اقدام عملی درجهت عکاسی از سوژه است. این کار نه‌تنها ما را با خود سوژه مرتبط می‌سازد، بلکه از پتانسیل آن به‌عنوان یک تصویر گویا نیز خبر می‌دهد. بهترین عکاسان، عکس نهایی را قبل از کامل‌شدن، ازطریق تجسم آگاهانه یا از طریق بعضی از مهارت‌های شهودی قابل قیاس، می‌بینند(Adams, 2005: 1). فرآیند تجسم «پیش‌نگری» مستلزم آن است که خود را برای دیدن آنچه دوربین می‌بیند تمرین دهیم. اگر درک کنیم که چگونه تسلسل دوربین – فیلم – ظهور و چاپ، سوژه عکس‌برداری‌شده را تغییر می‌دهد، بدین مقصود می‌رسیم و می‌توانیم به‌واسطه مشاهده سوژه، تغییر شکل‌هایی را که در هریک از این مراحل در کار اتفاق می‌افتد، پیش‌بینی کنیم. برای این کار باید تفاوت‌های موجود میان تصویری که چشم انسان می‌بیند و تصویری که دوربین می‌بیند را دریابیم (ادمز، ۱۳۷۰: ۱۰۷).

بسیاری از آفرینش‌ها و خلاقیت‌های عکاسی در دامنه نامحدودی از انتخاب‌ها قرار می‌گیرند. انتخاب‌هایی که برای عکاس بین کوشش در بازنمایی موبه‌موی سوژه و تفسیر آزادانه آن در ذهن و «خروج از واقعیت» گشوده می‌شود (Adams, 2005: 1). انسل آدامز نسبت به عکاسان پیش از خود، با دقت بیشتری خود را با درک بصری کیفیت خاص نور، که روی مکانی خاص و در لحظه‌ای خاص می‌تابید، سازگار کرد. برای او منظره طبیعی یک مجسمه ثابت و جامد نیست بلکه تصویری خیالی است که به‌اندازه همان نوری که مدام آن را از نو تعریف می‌کند، زودگذر است. این حساسیت به ویژگی نور انگیزه‌ای بود که ادمز را واداشت تکنیک افسانه‌ای خود (نظام ناحیه‌ای) را گسترش دهد (سارکوفسکی، ۱۳۸۹: ۲۴۱). از نظر آدامز دیدگاه، تکنیک را متعالی و نامیده‌شدن عکاسی به‌مثابه فرمی هنری را توجیه می‌کند. او در مقاله‌ای باعنوان «نوعی باور شخصی» در سال ۱۹۴۴ میلادی چنین نوشت: «یک عکس خوب حاوی بیانی کامل از احساس فرد نسبت به موضوع عکاسی است». آدامز برای توجیه این نکته که چاپ مستقیم و دست‌کاری‌نشده مثل هر تصویر یا نقاشی‌ای که با دست هنرمند ساخته می‌شود، تجسم شخصی سازنده‌اش را کاملاً بیان می‌کند، از زیبایی‌شناسی هم‌ارزی آلفرد استیگلیتز کمک گرفت (گراندبرگ، ۱۳۸۹: ۵۷). او معتقد است برای این‌که بتوانیم یک عکس خوب بگیریم، باید پیشاپیش آن را ببینیم. این بدین معناست که پیش از ظهور نگاتیو یا هم‌زمان با آن، تصویر باید در ذهن عکاس حاضر باشد (سانتاگ، ۱۳۸۹: ۱۳۹)، (تصویر۱). هانری کارتیه‌برسون می‌گوید: «عکس برای من بازشناسی هم‌زمان - در کسری از ثانیه – مفهوم یک رخداد از سویی و از سوی دیگر سازمان‌دهی دقیق شکل‌هایی است که به‌صورت دیداری درک می‌شوند و این رخداد را بیان می‌کنند. منظور من از شکل، سازمان‌دهی دقیقی است که به‌واسطه آن تصورها و احساس‌های ما به‌تنهایی ملموس و انتقال‌پذیر می‌شوند. در عکاسی، این سازمان‌دهی دیداری تنها می‌تواند معلول حس خود به‌خودی وزن‌های تجسمی باشد» (Breson, 1952: Introduction).

«دیدن»[۲۲] شکل‌های متفاوتی از سوژه را در فراهم‌سازی دامنه وسیعی برای تفسیرهای خلاق عرضه می‌دارد و به عکاس اجازه می‌دهد که برای رسیدن به تصویر مجسم‌شده، اندازه‌گیری‌های مقتضی و مناسبی را

A B

تصویر ۱. چهره هاف‌دم، یوسمیت، نشنال‌پارک،۱۹۲۷
(Adams, 2005: 4 & 5)

چهره هاف‌دُم

ادمز می‌گوید: من در اولین تجسم تصویر B را در نظر گرفتم – قبل از نوردهی تصویری را که می‌خواستم در ذهنم دیدم. ابتدا از یک فیلتر زرد رایج شماره ۸۶ استفاده کردم ولی بعد از نوردهی متوجه شدم که تصویر حالت خاصِ عظمت و شکوهِ صحنه برانگیخته‌شده را آشکار نخواهد ساخت (تصویر A). من یک آسمان تیره، سایه‌های عمیق‌تر و یک افق آشکار در دوردست می‌خواستم؛ بنابراین از یک فیلتر قرمز تیره شماره ۲۹ استفاده کردم و جلوه مورد نظرم را به‌دست آوردم (تصویر B).

درتمامی مراحل نوردهی و فرآیند تجسم عکس به‌کار بندد.

هربار که فرآیند تجسم عکس آغاز می‌شود، تصویر نهایی اهمیت و ارزش فوق‌العاده‌ای می‌یابد و شما کمتر دلواپس نحوه ارائه سوژه خواهید بود (Adams, 2005: 2).

برای تمرین تجسم و یادگیری آن دو راه پیشنهاد می‌شود: راه اول دیدنِ عکس چاپ‌شده سوژه به موازات خودِ سوژه است که باعث کوتاه‌شدن فاصله بین تجسم و دیدنِ عکس چاپ‌شده سوژه می‌شود. مثل استفاده از دوربین «پلارویدلند»[۲۳] [یا دوربین‌های دیجیتال] که این امکان را فراهم می‌سازند. راه دوم استفاده از «فیلتر دید»[۲۴] برای کمک به حذف تأثیرات رنگ اضافی است. این فیلتر، فیلتر «راتن»[۲۵] شماره ۹۰ است که بیشتر نمودهای رنگ‌ها را هنگام بررسی سوژه از میان می‌برد و حالت درجات خاکستری را فراهم می‌آورد که با فیلم «تمام‌فام»[۲۶] بدون استفاده از فیلتر حاصل می‌شود. این فیلتر، رنگ‌ها را به‌طور کامل خنثی نمی‌کند ولی مفهوم بصری‌شان را کاهش می‌دهد (به ویژه رنگ‌هایی با خلوص کمتر مثل اکثر رنگ‌های موجود در طبیعت). این فیلتر باید فقط برای لحظه کوتاهی جلوی چشم قرار گیرد؛ در غیر این‌صورت، چشم با فیلتر هماهنگ می‌شود و تأثیر فیلتر در القاء برگردانِ سیاه و سفیدِ رنگ‌ها کاهش می‌یابد (Adams, 2005: 5&6).

تکنیک نظام ناحیه‌ای در عکاسی

مدرنیست‌ها بر این باورند که عکاسی هنری نسبت به دیگر شکل‌های عکاسی متفاوت و از آنها برتر است. طی چندین دهه عکس‌های رنگی، که در رسانه‌های جمعی مقبولیت و محبوبیت زیادی داشتند، در محافل و مجامع هنری عکاسی پیش پاافتاده و مبتذل تلقی می‌شدند و تنها عکس‌های سیاه‌وسفید از اهمیت والایی برخوردار بودند (بَرِت، ۱۳۹۰: ۲۳۱). دلیل این اهمیت، تأکید و تأثیر عکس‌های سیاه‌وسفید بر دو عامل بسیار مهم و اثرگذار بر زیبایی عکس، یعنی فرم و کنتراست است و نظام ناحیه‌ای به‌عنوان تکنیکی درخدمت عکاسی سیاه‌وسفید درراستای رسیدن به فرم متعالی و نمایان‌ساختن بیشترین جزئیات در بخش‌های تیره و روشن سوژه با حفظ کنتراست متناسب و مطلوب نقشی ویژه دارد (تصاویر ۲، ۳، ۴ و ۶).

نظام ناحیه‌ای توسط انسل آدامز عکاس مشهور آمریکایی و شخصی به نام فرد آرچر[۲۷] در دهه ۱۹۴۰ م. کشف شد. آدامز این روش را برای عکاسی سیاه و سفید، با استفاده از دوربین قطع بزرگ (لارج فرمت) و فیلم تخت درنظر گرفته بود. قابلیت ظهور جداگانه نگاتیوها و نوع کارایی کسب‌شده از فیلم‌های تک‌رنگ و کاغذهای چاپ از خصوصیات ذاتی این روش محسوب می‌شود (لنگفورد، ۱۳۸۹: ۲۴۴).

نظام ناحیه‌ای در عکاسی دیجیتال نیز کاربرد دارد ولی درحین کار ممکن است محدودیت‌هایی وجود داشته باشد و این موضوع ناشی از پایین‌تر بودن «دامنه پویایی»[۲۸] حسگرهای دیجیتالی نسبت به دامنه پویایی فیلم است (همان: ۲۴۶). در عکاسی دیجیتال، هنگام به‌کارگیری نظام ناحیه‌ای، نوردهی براساس روشنی‌های سوژه انجام می‌گیرد و این کار به‌جهت دست‌یابی به جزئیات این بخش از سوژه است و جزئیات بخش تیره در مرحله بعد از عکاسی، یعنی زمان پردازش تصویر در رایانه، به‌دست می‌آید (واعظ، ۱۳۸۹ : ۱۱۷).

نظام ناحیه‌ای بیشتر در عکاسی منظره و طبیعت بی‌جان به‌کار گرفته می‌شود و دلیل آن نیز دراختیار بودن زمان کافی جهت ارزیابی دقیق نورِ بخش‌های مختلف صحنه است.

منظره همواره برای همه هنرمندان و به‌ویژه عکاسان منبع بی‌پایان الهام و شگفتی بوده و هست. آدامز اکثر آثار عظیم خویش را براساس مناظر غرب آمریکا آفرید(بَرِت، ۱۳۹۰: ۱۱۲). در این‌گونه عکس‌ها آنچه توجه زیباشناسانه

ما را به‌خود معطوف می‌کند، فقط موضوع یا مضمون عکس نیست بلکه نحوه عکس‌برداری، چاپ و ارائه آنهاست (همان: ۱۱۷).

«در درک زیباشناسانه یک موضوع هم عوامل عاطفی و هم عوامل عقلی دخالت دارند. عنصر عاطفی اغلب برچسب «لذت زیباشناسانه» را به خود می‌گیرد. این لذت در میل به ادامه یا تکرار تجربه متجلی می‌شود. دلمان می‌خواهد در نقطه چشم‌انداز بایستیم و منظره را نظاره‌گر باشیم (و یا بارها به عکسی نگاه کنیم). نه‌تنها دوست داریم یک تجربه زیباشناسانه لذت‌بخش را ادامه دهیم یا تکرار کنیم بلکه آن را هم‌چون غایتی در نفس خویش می‌نگریم. هم‌چنین، وقتی‌که چیزی را زیبا ارزیابی می‌کنیم یا بر کیفیات زیباشناسانه آن تأکید می‌ورزیم، درواقع ارزش‌گذاری عقلی انجام می‌دهیم» (شپرد، ۱۳۸۲: ۱۰۹).

برای آدامز، در نگرش عکاسانه اصالت، بداعت و زیبایی عکسِ چاپ‌شده مهم است و عکس در نزد او شیئی گرانبهاست (بَرت،۱۳۹۰: ۱۶۱). آدامز دارای ترکیبی غیر عادی از دیدی شاعرانه برای یک عکس و مهارت و علاقه فنی برای کنترل مواد و [فرایند] خود بود (لنگفورد، ۱۳۸۶: ۱۵۹). در عکس‌های او یوسمیت (از مناظر غرب آمریکا) آن‌گونه دیده می‌شود که گویی برای اولین‌بار است، یعنی درک آدامز از یوسمیت نسبت به عکاسان قرن نوزدهم آن‌قدر متفاوت است که گویی منظره دوباره ساخته شده است. به اعتقاد سارکوفسکی، آدامز از آخرین هنرمندان رمانتیکی است که مناظر و فضاهای وسیع طبیعت وحش را همانند استعاره‌ای برای آزادی و آرمان‌های حماسی درنظر می‌گیرند (گراندبرگ، ۱۳۸۹: ۵۹)، (تصاویر ۱ و ۲ و ۴).

انسل آدامز، در تکنیک نظام ناحیه‌ای، درجات یک عکس چاپ‌شده را به ده «ناحیه»[۲۹] تقسیم‌بندی می‌کند؛ یک «جدول درجات»[۳۰] ده‌پله‌ای شامل سیاه و سفید در دوطرف جدول و هشت پله خاکستری مجزا در بین آنها (Adams, 2005: 3)، (جدول ۱).

فاصله ده ناحیه مختلف، نسبت روشنایی موضوعی با بیش از نسبت ۱ به۵۰۰ (۱:۵۰۰) را پوشش می‌دهد که به‌ندرت و فقط در صحنه‌های دارای «نور پشت»[۳۱] از یک منبع نور تند با آن مواجه می‌شویم. فاصله هشت ناحیه‌ای (۱:۱۲۸) نشان‌دهنده اختلافی معادل هفت دیافراگم است و معمولاً بیشتر مورد استفاده قرار می‌گیرد (لنگفورد، ۱۳۸۴: ۲۲۹).

در دامنه درجات، با احتساب ناحیه صفر، سه مقیاس مهم وجود دارد:

۱. دامنه کامل از سیاه و سفید شامل نواحی از «صفر»[۳۲] تا «۱۰»[۳۳].

۲. دامنه پویا (مؤثر) شامل نواحی از «۱»[۳۴] تا «۹»[۳۵]، که اولین مقادیر مفید در بالای ناحیه صفر و زیر ناحیه ده را ارائه می‌دهد.

۳. دامنه دارای بافت شامل نواحی از «۲»[۳۶] تا «۸»[۳۷] است که کیفیت‌های بافت را انتقال می‌دهد و باعث تشخیص جسم می‌شود (Adams, 2005: 52)، (تصویر۵).

تغییر یک‌پله‌ای در نوردهی برابر با تغییر یک ناحیه بر مقیاس نوردهی است و نتیجه خاکستری در چاپ، یک «مقدار»[۳۸] بالاتر یا پایین‌تر روی مقیاس چاپ در نظر گرفته می‌شود. بنابراین، اگر از سطح روشن سوژه نورسنجی شود و نوردهی یک پله کاهش یابد، «ناحیه ۴»[۳۹] نوردهی به‌دست می‌آید که در چاپ «مقدار چهار» را به‌دست می‌دهد که تیره‌تر از خاکستری میانی است. به‌همین ترتیب اگر کاهش یک‌پله‌ای نوردهی ادامه پیدا کند، نواحی ۳، ۲، ۱ و صفر به‌دست خواهد آمد و اگر برعکس، افزایش یک‌پله‌ای نوردهی اعمال شود، نواحی ۶، ۷، ۸، ۹ و ۱۰ حاصل خواهد شد (Adams, 2005: 49).

این ده ناحیه، در نظام ناحیه‌ای آدامز، به «مقادیر درجات»[۴۰] در عکس نهایی مربوط‌اند نه به «پله‌های»[۴۱] اندازه‌گیری‌شده در صحنه و تنظیم (۲-) پله‌ای نیز، به‌اختلاف دوپله‌ای در روشنایی صحنه مربوط نمی‌شود بلکه مربوط به کاهش زمان ظهور نگاتیوی است که نیازمند فشردگی دامنه دوازده‌پله‌ای روشنایی صحنه و تبدیل آن به دامنه ده‌پله‌ای است و این به‌جهت متناسب‌شدن با دامنه ثابت کاغذ عکس شماره دو (کنتراست متوسط)[۴۲] است (واعظ، ۱۳۸۹: ۱۰). مثلاً اگر اختلاف تیره‌ترین بخش صحنه عکس‌برداری با روشن‌ترین بخش آن دوازده پله باشد، برای چاپ آن عکس روی کاغذ و به‌دست‌آوردن ده ناحیه آدامز، این دامنه اختلاف باید به‌اندازه دو پله فشرده‌تر (کمتر) شود و این عمل باید در مرحله ظهور و به صورت ظهور منفی(n-2) انجام پذیرد (به بخش ظهور منفی مراجعه کنید).

تکنیک ابداعی ادمز به کاربر کمک می‌کند تا روش علمی خود را جهت کنترل این «درجات»[۴۳] پیدا کند (لنگفورد، ۱۳۸۴: ۲۵۵).

جدول ۱. جدول نواحی (Zones) به‌همراه ارزش‌های نوری

درجات	نواحی (Zones)	ارزش نوری (EV)	ویژگی‌های نواحی
	ناحیه صفر (۰ Zone)	-۵	سیاه مطلق در چاپ و فقدان کامل غلظت در تصاویر نگاتیو به‌جز غلظت پایه فیلم +خفگی (Fog.)*
	ناحیه ۱ (Zone I)	-۴	آستانه مؤثر. اولین پله در قسمت بالای سیاه مطلق در چاپ. رنگ‌درجه(Tonality) خفیف بدون جزئیات و بافت. سایه‌های خیلی تیره.
	ناحیه ۲ (Zone II)	-۳	اولین نشانه‌های بافت. رنگ‌درجه‌های عمیق، نمایان‌شدن تیره‌ترین قسمت تصویر در بعضی از جزئیات خواسته‌شده. سایه‌های تیره. لباس تیره. پلاستیک و موی سیاه.
	ناحیه ۳ (Zone III)	-۲	تیرگی متوسط اشیا. نمایان‌شدن مقادیر کم بافت مورد نیاز. موی قهوه‌ای. آسمان آبی. برگ‌های سبز تیره و پوست تیره درون سایه.
	ناحیه ۴ (Zone IV)	-۱	تیرگی متوسط شاخ و برگ. سنگ تیره. سایه منظره. مقدار سایه سفارش‌شده برای پرتره در نور خورشید. پوست تیره (به‌طور کلی).
	ناحیه ۵ (Zone V)	۰	آسمان صاف شمال. پوست تیره. سنگ خاکستری. چوب رنگ‌ورو رفته متوسط. خاکستری میانی (بازتابش ۱۸درصد). لباس جین آبی سنگ‌شورشده و سایه روی پوست روشن.
	ناحیه ۶ (Zone VI)	+۱	بازتاب نور از پوست قفقازی متوسط. سنگ روشن. سایه‌ها در برف، در دماغه‌های برفی هنگام آفتاب. پوست روشن.
	ناحیه ۷ (Zone VII)	+۲	پوست خیلی روشن. خاکستری روشن سوژه‌ها. برف با باریکه تیز نور. روشن‌ترین قسمت‌ها در صحنه‌ای که بعضی از جزئیات قابل رؤیت باید حفظ شوند. کاغذ. سنگ سفید. دیوارها و تی‌شرت‌های سفید.
	ناحیه ۸ (Zone VIII)	+۳	سفیدی‌ها به‌همراه بافت و ارزش‌های دل‌چسب. برف در سایه کامل. نورهای شدید روی پوست قفقازی.
	ناحیه ۹ (Zone IX)	+۴	سطوح سفید در نور زننده. برف در نور تخت خورشید. سفید بدون بافت و جزئیات.
	ناحیه ۱۰ (Zone X)	+۵	منابع نوری مختلف.**

* به‌عنوان بالاترین ارزش سفیدی در سطوح کاغذهای عکاسی نمایان می‌شوند.

** این ناحیه می‌تواند حذف شود و دلیل آن اختلاف بسیار ناچیزی است که در عمل دیده می‌شود.

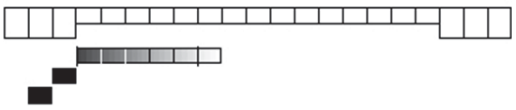
(واعظ، ۱۳۸۹)

نوردهی

نظام ناحیه‌ای روش ساده‌ای برای تعیین نوردهی سوژه‌های شناخته‌شده با روشنایی‌های مشخص است. در این روش، هنگام نوردهی باید مطمئن شویم که تمام «مقادیر و ارزش‌ها»ی نوری خاصِ سوژه در محدوده «دامنه نورپذیری»[۴۴] فیلم قرار می‌گیرند. دامنه نورپذیری، محدوده مجاز و قابل تحمل برای فیلم است که می‌توان نوردهی را فقط در آن محدوده تنظیم کرد و به‌رغم پیشنهاد نورسنج، آن را به میزان چند پله تغییر داد و هم‌چنان نگاتیوی قابل قبول برای چاپ به‌دست آورد. برای مثال، دامنه نورپذیریِ پانزده‌پله‌ایِ فیلم سیاه‌وسفید یعنی این فیلم ظرفیت پذیرش پانزده پله نوردهی از سیاه تا سفید را دارد (شکل۲).

اگر نوردهی کوتاه‌تر از حد مجاز باشد، «تیره‌ترین قسمت‌های»[۴۵] سوژه، خارج از دامنه نورپذیری فیلم قرار می‌گیرد و نگاتیو روشن‌تر از حد طبیعی می‌شود (شکل۱)؛ اما اگر نوردهی فراتر از حد مجاز باشد، «روشن‌ترین قسمت‌های»[۴۶]سوژه در خارج از دامنه نورپذیری فیلم قرار خواهند گرفت و ما به‌دلیل «بیش‌نوردهیِ»[۴۷] این قسمت‌ها باعث بی‌عمق‌شدن و تهی از کنتراست‌شدن آنها می‌شویم.

اما اگر نوردهی تاحدی کوتاه باشد که هیچ‌کدام از جزئیات درون سایه از بین نرود، بهترین نتیجه ممکن به‌دست می‌آید. راه انجام این کار نورسنجی تیره‌ترین قسمت‌های سوژه و سپس انتخاب سرعت شاتر مناسب و دیافراگم تاحد ممکن بسته برای حد آستانه «کم‌نوردهی»[۴۸] است (شکل ۲).



شکل ۱.تا سطح دو پله کم‌نوردهی، دو پله از تیره‌ترین قسمت‌های سوژه از دست خواهد رفت (واعظ، ۱۳۸۹).

شکل۲. نوردهی ایده آل با قراردادن تمامی درجات سوژه به جز سیاهی‌ها، درست در حد آستانه تحملِ فیلم در سمت چپ، به‌دست می‌آید (واعظ، ۱۳۸۹).

دلیل انتخاب نوردهی‌های کوتاه‌مدت، کسب مزیت‌های متعدد است. مثلاً رسیدن به کیفیت بالاتر عکس با ریزترشدن دانه‌های تشکیل‌دهنده(گرین) تصویر امکان‌پذیر است. با نوردهی‌های کوتاه می‌توان به نگاتیوهایی رسید که به‌واسطه آن، زمان‌های نوردهی به کاغذ عکس هنگام چاپ کوتاه‌تر شود (قسمت‌های روشن‌تر تصویر نسبت به قسمت‌های تیره‌تر ریزدانه‌ترند) (همان: ۲۷ و ۲۸).

در عکاسی به‌شیوه سیاه و سفید، هنگام به‌کارگیری نظام ناحیه‌ای قسمت‌های سایه سوژه تحت تأثیر تغییرات نوردهی فیلم و قسمت‌های روشن سوژه تحت تأثیر تغییرات ظهور فیلم که معمولاً با تغییر در زمان ظهور انجام می‌شود، قرار می‌گیرند (همان: ۱۰). قانون اصلی ادمز در این‌مورد این است: نوردهی برای «سایه‌ها» و ظهور برای «روشنی‌ها» (همان: ۳).

در عکاسی دیجیتال قسمت‌های روشن سوژه تحت تأثیر تغییرات نوردهی قرار می‌گیرند و قسمت‌های تیره در مرحله ویرایش عکس کنترل می‌شوند. قانون اصلی نظام ناحیه‌ای در عکاسی دیجیتال، نوردهی برای «روشنی‌ها» و ویرایش پس از نوردهی برای «سایه‌ها» (همان: ۱۱۱) است.

ظهور

بزرگ‌ترین ابتکار آدامز تعیین قانون‌مند زمان ظهور براساس دامنه‌های گوناگون روشنایی صحنه بود. ادمز چاپ روی کاغذ عکس شماره ۲ (کنتراست متوسط) را برای تمامی عکس‌ها استاندارد کرد و سپس ظهور هر نگاتیو را برای تعدیل آن سازگار نمود. با افزایش یا کاهش «دامنه کنتراست»[۴۹] در روشنایی صحنه، زمان ظهور نگاتیو کمتر یا بیشتر می‌شد. نتیجه نهایی نگاتیوی بود که به‌رغم دامنه روشنایی صحنه «دامنه غلظت»[۵۰] متناسب با کاغذ شماره۲ داشت (همان: ۴۱).

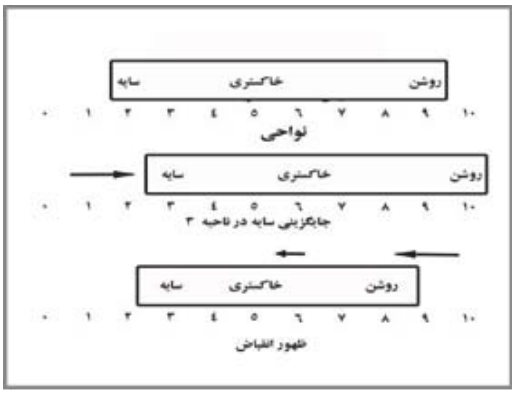
نظام ناحیه‌ای سه واژه «ظهور طبیعی»[۵۱]، «ظهور منفی»[۵۲] و «ظهور مثبت»[۵۳] را به‌همراه دارد. به ظهور طبیعی «ظهور استاندارد»، به ظهور منفی «ظهور انقباض»[۵۴] و به ظهور مثبت «ظهور انبساط»[۵۵] نیز گفته می‌شود.

ظهور طبیعی

در نظام ناحیه‌ای، ظهور طبیعی به زمان ظهور تست‌شده و استاندارد وابسته است و صرفاً به زمان پیشنهاد شده توسط سازندگان فیلم و مواد اولیه عکاسی

شکل ۳. ظهور نرمال-کنتراست سوژه با جدول نواحی مطابقت دارد؛ ظهور رضایت‌بخش است و نیازمند تعدیل نیست (واعظ، ۱۳۸۹).

شکل ۴. ظهور منفی- کنتراست سوژه با جدول نواحی مطابقت ندارد؛ کنتراست بالا و نیازمند کاهش است. ناحیه هشت سوژه باید یک پله پایین‌تر و به ناحیه هفت روی جدول منتقل شود. ظهور منهای یک، ظهوری مناسب برای کاهش کنتراست است (واعظ، ۱۳۸۹).



شکل ۵. ظهور منفی (انقباض)(واعظ، ۱۳۸۹)

بستگی ندارد. در نظام ناحیه‌ای، ظهور طبیعی زمانی به‌کار گرفته می‌شود که کاربر به ناحیه هایی که قسمت‌های سوژه را دربرمی‌گیرند راضی شود. این نوع ظهور، کنتراست متوسط و متعادلی ایجاد می‌کند؛ البته برای تصاویری که در نور نه خیلی«نرم» و نه خیلی«سخت» عکاسی شده‌اند (همان: ۶۳)، (شکل۳).

ظهور منفی (انقباض)

اگر کاربر با جزئیات و کنتراستی که به روش ظهور طبیعی به‌دست می‌آید راضی نشود، باید کنتراست را تعدیل کند. این بدین معناست که او نمی‌خواهد قسمت روشن سوژه، ضمن سفید ماندن، در ناحیه هشت قرار گیرد و خواهان جای‌گیری آن در «ناحیه هفت»[۵۶] است (جای‌گزینی نواحی) و به کاهش کنتراست تمایل دارد؛ در این‌صورت باید از روش ظهور منفی استفاده کند و چون خواهان یک پله کاهش کنتراست است، ظهور را به‌شکل منهای یک (n-1)، یعنی نرمال منهای یک، انجام دهد (Adams, 2005: 71)، (شکل۴).

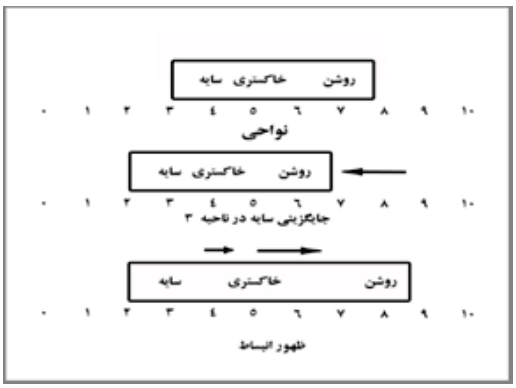
در صورتی‌که در یک روز آفتابی نواحی سایه سوژه در صحنه‌ای پرکنتراست قرار گیرد، روشنی‌ها درست بعد از نواحی هشت و نُه قرار می‌گیرند که امری کاملاً طبیعی است. در این‌مورد، ظهور فیلم باید کاهش یابد تا غلظت نواحی روشن کم شود (واعظ، ۱۳۸۹: ۶۷)، (شکل۵ و تصویر۶).

ظهور مثبت (انبساط)

اگر نتیجه نورسنجی نقطه‌ای از نواحی تیره و روشنِ سوژه (صحنه) پایین‌بودن کنتراست را نشان دهد و کاربر از آن راضی نباشد، طبیعتاً به فکر تعدیل (افزایش) کنتراست می‌افتد و اگر بعد از نورسنجیِ تیره‌ترین قسمت‌های صحنه نیازمند جای‌گزینی ناحیه‌ای باشد و این امر موجب شود که بعضی از جزئیات (قسمت‌های روشن) در نواحی پایین‌تر قرار گیرد، او باید هنگام ظهور این جزئیات را به نواحی بالاتر بکشاند؛ برای این کار زمان ظهور باید افزایش یابد یعنی ظهور به‌شکل مثبت انجام گیرد. منطق حکم می‌کند که با افزایش زمان ظهور، قسمت‌های روشن سوژه برای رفتن به نواحی بالاتر، به میزان یک یا دو «پله»[۵۷]، بیش از حد طبیعی ظاهر شوند (n+1 و n+2) (شکل‌های ۶ و۷؛ تصاویر۲ و ۳ و۴).

غلظت قسمت‌های سایه بیشتر هنگام نوردهی و غلظت قسمت‌های روشن اغلب هنگام ظهور، کنترل می‌شوند. بنابراین در مرحله ظهور، هم‌چنان‌که روشنی‌ها غلظت بیشتری می‌یابند، قسمت‌های سایه سر جای خود می‌مانند و خاکستری‌های میانی کمی غلیظ‌تر می‌شوند (همان: ۶۷ و ۶۸).

شکل ۶. ظهور مثبت- در این‌مورد برای انتقال ناحیه شش سوژه به ناحیه هشت، ظهور به صورت مثبت دو (به‌اضافه دو) انجام می‌گیرد (واعظ، ۱۳۸۹).



شکل ۷. ظهور مثبت (انبساط) (واعظ، ۱۳۸۹)

در بین شیوه‌های مختلف عکاسی برای انجام تکنیک نظام ناحیه‌ای، عکاسی فیلمی (آنالوگ)[۵۸] سیاه و سفید، برای تنظیم کنتراست، بیشترین دامنه نورپذیری را دارد؛ بعد از آن فیلم نگاتیو رنگی و عکاسی دیجیتال به ترتیب در جایگاه‌های بعدی قرار می‌گیرند. اسلایدهای رنگی کمترین پتانسیل را برای تنظیم کنتراست دارند (واعظ،۱۳۸۹: ۳۶).

نقش نظام ناحیه‌ای در پیش‌تجسم و مدیریت عکس

اولین قدم درجهت تجسم، مدیریت تصویر است که به دیدگاه شخص و تنظیم اپتیکی، تنظیم دوربین و کنترل تصویر تا لحظه نوردهی وابسته است.

گرچه تجسم و روند تکنیکی در مراحل جداگانه ارائه می‌شوند، باید توجه کرد که در این کوشش فرایند کامل در روشی یک‌پارچه از زمان شروع تا پایان درنظر گرفته شود.

با تمرین در زمینه کنترل مدیریت تصویر، کنترل «مقادیر» و «درجات» و کسب تجربه فاصله بین احساس و دریافت اولیه از سوژه، تجسم و روندهای تکنیکی لازم بعد از آن به‌طرز شگفت‌انگیزی کوتاه می‌شود (Adams, 2005: 2).

پیش‌تجسم، اصطلاحی است که عموماً عکاسان طبیعت نیمه اول قرن بیستم هم‌چون انسل آدامز، ادوارد وستون و ماینور وایت[۵۹] به‌کار می‌بردند. منظور آن بود که عکاس قبل از نوردهی به ماده حساس باید عکس نهایی را به‌صورتی‌که از پیش می‌داند یا می‌خواهد، تجسم کند. براین‌اساس، تکنیک نظام ناحیه‌ای شکل گرفت (سارکوفسکی، ۱۳۸۹: ۳۴۹).

شاید تمایلی مشابه ناب‌گرایی در پس توجه وسواس‌گونه آدامز به صنعت و تکنیک نهفته بود که در دهه ۱۹۴۰م. منجر به ابداع این شیوه نظام‌مند شد (گراند برگ، ۱۳۸۹: ۵۶).

او کیفیت‌ها و قواعد محتوایی را با دقت فنی و علمی فوق‌العاده‌ای در آفرینش اثر خود می‌آمیخت، به‌طرزی که پیش از عکس‌برداری به‌طور دقیق و جزءبه‌جزء پیش‌بینی (تجسم) می‌کرد که بخش‌های مختلف موضوع مورد نظرش به چه نحو در عکس نهایی ثبت خواهند شد (آدامز، ۱۳۷۰: ۱۱). او معمولاً هنگام فرآیند چاپ از پودر «جوهر سلنیوم»[۶۰] استفاده می‌کرد. این پودر رنگ عکس را تغییر می‌دهد و هم‌چون حفاظت‌کننده عمل می‌کند اما آدامز آن را زیرکانه به‌کار گرفت زیرا این کار باعث می‌شد یک «ناحیه» کامل به دامنه خاکستری‌های عکس نهایی اضافه شود و خاکستری‌های تیره خوش‌رنگی بدون تغییر در جزئیات به‌وجود آید (واعظ، ۱۳۸۹: ۴).

آدامز بر اهمیت تمرین تجسم - مشاهده پیوسته دنیای پیرامون و آگاهی از واحدهایی از شکل و فرم بالقوه، تفسیر مقادیر و ارزش‌ها و مفاهیم عاطفی و انسانی - تأکید می‌کند. همه اینها باهم جمع می‌شوند تا قدرت تجسم برای «دیدن» امکانات و تجهیزات عکاسانه ظهور یابد. این شگفت‌انگیز است که چگونه «دیدن» با تمرین تشدید می‌شود.

با مشاهده سوژه، ما مفاهیم مدیریت عکس را برای کنترل تصویر اپتیکی به‌کار می‌بندیم و نظام ناحیه‌ای چهارچوبی برای گذر از روشنایی‌های سوژه از مقادیر غلظت نگاتیو تا مقادیر خواسته‌شده در چاپ دراختیار ما قرار می‌دهد (Adams, 2005: 2).

در این تکنیک هر تغییری در مراحل عکاسی، از نوردهی گرفته تا چاپ، باید «میزان‌سازی»[۶۱] و کنترل شود. فرآیند چاپ آخرین مرحله از تغییرات است و در این روش اهمیت آن کمتر از نوردهی و ظهور نیست (واعظ، ۱۳۸۹: ۴). پس از میزان‌سازی، زنجیره‌ای شکل می‌گیرد تا کامل‌ترین بازسازی درجه‌ای از مواد حساس به نور کسب شود. استفاده موفقیت‌آمیز از نظام ناحیه‌ای متکی به رعایت این شیوه زیربنایی و داشتن کنترل دقیق بر آن است. پس از آن، کاربر قادر به دیدن و اندازه‌گیری موضوع می‌شود و می‌تواند پیرامون عکس نهایی تصمیم گرفته، تجسم کند و جهت کسب آن به یقین منطقی برسد (لنگفورد، ۱۳۸۴: ۲۳۳).

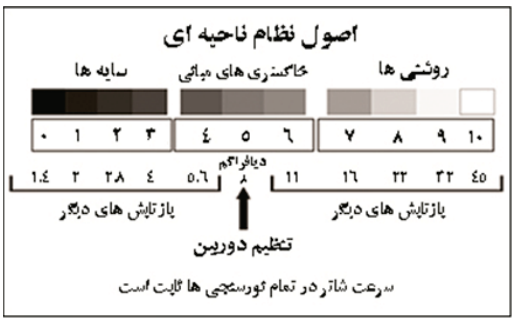
ازجمله مسائلی که عکاس هنگام تجسم عکس‌ها با آنها مواجه است، مفاهیم و روال کار است. او از محتوای ذهنی و حقیقی سوژه آگاه است. درزمانی‌که مایل به بیان دریافت خود از سوژه است، مبادرت به دیدن تصویر نهایی می‌کند و در چشم ذهن خویش درجات چاپ اصلی را در ارتباط

با مقادیر مهم در سوژه دریافت می‌نماید(Adams, 2005: 6).

وی بعد از مرحله تجسم، مراحل تکنیکی را که برای خلق یک عکس نیاز است به اجرا درمی‌آورد. این مراحل شامل اندازه‌گیری روشنایی‌های سوژه و به‌کاربردن این اطلاعات برای تعیین نوردهی و ظهور و هم‌چنین درنظرگرفتن مفاهیم احتمالی برای کنترل یا اصلاح مقادیر برمبنای تصویر تجسم‌شده است. عکاس با مطالعه و تمرین مستمر می‌تواند به درجه مهارت برسد تا بتواند آنها را برطبق قصد و نیت خلاق خود به‌خدمت بگیرد. خلاقیت درنهایت برعهده چشم و فکر شخص است (Adams, 2005: 6).

در تکنیک نظام ناحیه‌ای، پیش از تنظیم نوردهی باید تصمیم گرفت که جزئیات مختلف سوژه در تصویر نهایی به چه شکل نمایان شوند. در عکاسی فیلمی، بهترین راه جستجوی جزئیاتی است که در تصویر نسبتاً تیره خواهند شد. در واقع، با تغییرات نوردهی مقادیر خاکستری در چاپ نهایی را پیش‌بینی (تجسم) می‌شود. عکاسان مبتدی اغلب متعجب‌اند که حرفه‌ای‌ها چگونه مقدار جزئیات را در عکس‌هایشان کنترل و مهار می‌کنند. در نظام ناحیه‌ای این موضوع با «جای‌گزینی سایه‌ها»[۶۲] انجام می‌گیرد. مثلاً اگر ما خواهان این هستیم که جزئیات بخش سایه سوژه در عکس نهایی به‌خوبی نمایان شود و درعین‌حال تیرگی آن برجای بماند، «نورسنج نقطه‌ای»[۶۳] را به‌طرف این ناحیه هدف‌گیری و نورسنجی می‌کنیم. به‌رغم این‌که نورسنج خواهان نوردهی در «ناحیه پنج»[۶۴] است (در این‌صورت قسمت‌های تیره سوژه در عکس نهایی خاکستری خواهند شد)، تنظیمات نوردهی باید بر اساس «ناحیه سه» انجام گیرد. به‌دلیل این‌که ناحیه سه «دو پله» تیره‌تر از ناحیه پنج است، ما مجبوریم نوردهی را با استفاده از دیافراگم بسته‌تر یا سرعت شاتر بالاتر کاهش دهیم. اگر نورسنج دیافراگم هشت و سرعت شاتر ۱/۳۰ ثانیه را نشان دهد، برای رسیدن به نوردهی در ناحیه سه می‌توان دیافراگم هشت و سرعت شاتر ۱/۱۲۵ ثانیه (یا دیافراگم ۱۶ و سرعت شاتر ۱/۳۰ ثانیه) را انتخاب کرد. در اصطلاح نظام ناحیه‌ای می‌گوییم که ما جزئیات سایه را در ناحیه سه قرار داده‌ایم.

در مرحله بعد جزئیات قسمت‌های دیگر را جهت کنترل کنتراست بررسی می‌کنیم. نورسنج نقطه‌ای را به‌طرف روشن‌ترین قسمت سوژه هدف‌گیری می‌کنیم، «ارزش نوری»[۶۵] آن قسمت را سنجیده و اختلاف تعداد «پله‌ها»ی آن قسمت را با ناحیه سه مشخص می‌کنیم. عدد به‌دست‌آمده را به عدد سه اضافه می‌کنیم. در این صورت مشخص می‌شود که جزئیات روشن‌تر سوژه در



شکل۸. جای‌گزینی در نظام ناحیه‌ای- رابطه دیافراگم با نواحی (Zones)(واعظ، ۱۳۸۹)

کدام «ناحیه» قرار خواهند گرفت؛ مثلاً اگر مشخصات قسمت روشن دیافراگم هشت و سرعت شاتر ۱/۱۰۰۰ ثانیه باشد، پنج پله روشن‌تر از قسمت تیره‌ای است که قبلاً اندازه‌گیری کرده‌ایم. اگر این عدد را با عدد سه جمع کنیم، ۸=۳+۵، بنابراین روشنی‌ها در ناحیه هشت قرار خواهند گرفت، ناحیه‌ای که در تصویر نهایی قبل از ناحیه سفید و دارای جزئیات خواهد بود و ما توانسته‌ایم از پیش آن را تجسم کنیم (واعظ، ۱۳۸۹: ۴۶ و ۴۷)، (شکل ۸).

حتی اگر ما نظام ناحیه‌ای را با تمام ریزه‌کاری‌هایش مورد استفاده قرار ندهیم، درک درست آن مشخصاً برای تجسم عکس نهایی به‌هنگام عکاسی مفید خواهد بود. هرگاه مشغول نورسنجی قسمت‌های مختلف یک صحنه هستیم، باید بکوشیم مفهوم کلی آن را فراموش نکنیم. این‌مورد ما را به تأمل و تفکر درباره درجات مناسب هر قسمت نورخوانی‌شده وا می‌دارد و درصورت لزوم مشخص می‌کند که برای سطح نورخورده از ظهور تعدیل‌یافته استفاده کنیم (لنگفورد، ۱۳۸۴: ۲۳۸).

تصویر۲: پارک ملی یوسمیت

آدامز: صحنه دارای کنتراست کم بود اما فضا انسان را تحت تأثیر خود قرار می‌داد. من تصویری دراماتیک‌تر از آنچه شکل طبیعی آن به‌دست می‌داد تجسم کردم. بنابراین نوردهی را به‌اندازه نصف مقدار مورد نیاز در نظر گرفتم و ظهور را به‌روش مثبت (N+1) انجام دادم تا کنتراست افزایش یابد و تصویر روبرو به دست آید(Adams, 2005: 46).

تصویر۳: برگ، آلاسکا

آدامز: در زیر نور نرم، کنتراست این صحنه کم بود. رنگ برگ نیز سبز- خاکستری روشن بود. من سایه‌های

تصویر۲. پارک ملی یوسمیت (Adams, 2005: 46)

تصویر ۳.برگ، آلاسکا (Adams, 2005: 73)

عمیق در قسمت شاخه‌ها (پس‌زمینه) را در ناحیه یک و دو و روشنی برگ را در ناحیه پنج قرار دادم و ظهور را به‌روش مثبت (N+2) انجام دادم. این اقدام نه‌تنها باعث جدا شدن برگ از پس‌زمینه شد بلکه جزئیات ساختمان برگ را نیز به خوبی نمایان ساخت(Adams, 2005: 73).

تصویر۴: درختان آسپن، نیومکزیکو

آدامز: عمق صحنه در سایه کامل بود و روشنایی تنه درختان به‌وسیله بازتاب‌های رسیده از سمت چپ و راست دوربین فراهم می‌شد. برگ‌ها به‌رنگ زرد پاییزی و تنه درختان به‌رنگ سبز ملایم بودند. با یک نورخوانی میانگین تصویر حالت تخت پیدا می‌کرد ولی جلوه‌ای که من تجسم کرده بودم، صحنه را از حالت طبیعی خارج می‌کرد. بدین‌منظور، من از فیلتر زرد شماره پانزده استفاده کردم و قسمت‌های پس‌زمینه را در ناحیه دو قرار دادم. ظهور را به‌روش مثبت (N+2) انجام دادم. مجموعه این کارها باعث بالارفتن جایگاه ناحیه‌ای برگ‌ها به‌اندازه یک پله شد. هنگام چاپ عکس نیز از کاغذی با کنتراست بالاتر از نرمال استفاده کردم و نتیجه آن تصویر روبرو شد (Ibid: 218).

تصویر ۴. درختان آسپن، نیومکزیکو (Adams, 2005: 218)

تصویر۵: سیلورتن، کلورادو

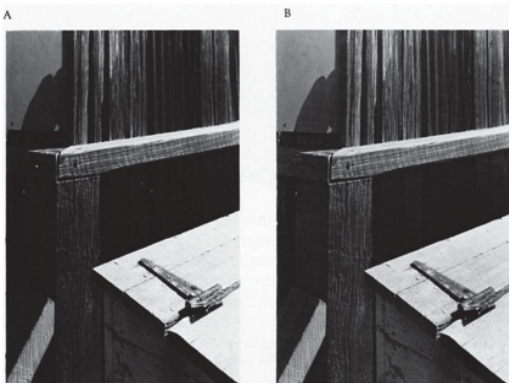
آدامز: این صحنه در زیر نور آفتاب عکاسی شده است. حداکثر روشنایی نور خیره‌کننده سقف‌هاست، این قسمت‌ها مقدار ناحیه ده را در چاپ و بالاتر از آن را در جدول نوردهی می‌دهند.کمترین مقدار مربوط به نرده‌های در سایه قرارگرفته است که در ناحیه دو قرار خواهند

تصویر۵: سیلورتن، کلورادو (Adams, 2005: 54)

گرفت(Ibid: 54).

تصویر۶: نرده‌ها، کالیفرنیا

آدامز: A) در این تصویر ارزش نوری نرده در سایه



تصویر۶. نرده‌ها، کالیفرنیا (Adams, 2005: 73)

قرارگرفته در ناحیه دو و مقادیر بالا روی تخته‌های لولاشده در ناحیه هشت قرار گرفته‌اند. دامنه نوردهی از ناحیه دو تا ناحیه هشت برابر با ۱:۶۴ است. ظهور نگاتیو نیز به‌طور نرمال انجام گرفته و هنگام چاپ از کاغذ نرمال استفاده شده است. در این حالت جزئیات بخش روشن به‌خوبی نمایان نشده است.

B) در این تصویر ارزش نوری نرده به دو ناحیه بالاتر یعنی به ناحیه چهار منتقل و ظهور نیز به‌روش منفی (N-3) انجام شده است. مقادیر به‌شدت به‌هم‌فشرده و بافت در قسمت تخته‌های آفتاب‌گرفته به‌وضوح نمایان شده‌اند (Adams, 2005: 73).

نتیجه‌گیری

ازآنجاکه «تجسم» یا «پیش‌تجسم» از مهم‌ترین اصول و مفاهیم عکاسی به‌شمار می‌آید که نقش بسزایی در نتیجه نهایی و بروز خلاقیت در عکسِ چاپ‌شده دارد و با توجه به این‌که قوه تجسم اشخاص به قدرت و توانایی تجسم آنها و چگونگی کنترل مراکز تجسم در مغز وابسته است، به‌نظر می‌رسد وجود یک روش عملیِ قانون‌مند و نظام‌مند برای به حداقل رساندن فاصله بین توانایی‌های تجسم در افراد مختلف سودمند باشد.

نتیجه‌ای که این پژوهش دربردارد گویای این است که نظام ناحیه‌ای، به‌رغم تکنیکی‌بودن، سیستم توان‌بخش و مؤثری است که خلاقیت عکاس را تقویت می‌کند و او را در رسیدن به هدف نهایی یاری می‌رساند. خلاقیت، چه عملکردی و چه شاعرانه، نظام ناحیه‌ای را برای تحقق تصویری مجسم‌شده بدون هیچ محدودیتی برای تجسم به‌عمل وامی‌دارد. عکاس با تکیه بر قوانین و پیروی از اصول این روش می‌تواند قبل از اقدام عملی جهت عکس‌برداری، عکس نهایی را پیشاپیش در ذهن خود ببیند و نسبت به رسیدن به نتیجه دلخواهش اطمینان حاصل کند.

در نگرش عکاسانه اصالت، بداعت و زیباییِ عکسِ چاپ‌شده از اهمیت والایی برخوردار است، بنابراین دسته‌ای از عکس‌ها چیزهای زیبایی را نشان می‌دهند که به‌اعتقاد عکاسان شایستگی تأمل زیباشناسانه را دارند. در این میان سه عاملِ مهم «فرم»، «کنتراست» و «جزئیات» در تجلی زیبایی، بداعت و برانگیختن لذت زیباشناسانه بیننده عکس، نقش تعیین‌کننده‌ای دارند و نظام ناحیه‌ای به‌عنوان مؤثرترین ابزار و روش در کنترل این عوامل و پیش‌بینی نتیجه نهایی عکس، نقش و جایگاهی ویژه (حتی به‌جرأت می‌توان گفت مهم‌ترین جایگاه) در پیش‌نگری (تجسم) عکس نهایی دارد؛ به‌همین دلیل با به‌کارگیری این روش می‌توان کل فرآیند خلق یک عکس را از ابتدا تا لحظه رسیدن به نتیجه پایانی مدیریت کرد.

پی‌نوشت

1. Alfred Stieglitz
2. Berenice Abbott
3. Paul Strand
4. Imogen Cunningham

5.AnselAdams
6.Edward Weston
7.Otto Steinert
8. The Zone System
9. Final Print
10.Previsualization
11.Object Visualization
12.SpatialVisualization
13.Ventral
14.Dorsal
15. Occipital
16. Temporal

۱۷. لُب اُکسیپیتال یا لُب پس سری در زیر استخوان پس سری جمجمه قرار دارد که حاوی مراکز بینایی است. تحریک این نواحی موجب احساس مشاهده نور می‌شود. لُب تمپورال یا لُب گیجگاهی در بالای گوش واقع شده که حاوی مراکز شنوایی است. تحریک این نواحی موجب احساس صدا می‌شود (سولومون، ۱۳۸۹: ۹۵۲).

18. Parietal

۱۹. لُب پاری‌یتال یا لُب آهیانه در زیر استخوان آهیانه جمجمه قرار دارد که در ادراک اطلاعات و لامسه و در ارتباط با اطلاعات بینایی و فضایی نقش عمده‌ای دارد (سولومون، ۱۳۸۹: ۹۵۴).

20. Prefrontal

۲۱. قشر پری‌فرونتال یا پیش‌پیشانی، یک ناحیه ارتباطی در لُب پیشانی است که در ارزیابی قضاوت، طراحی و سازمان‌دهی پاسخ‌ها نقش دارد (سولومون، ۱۳۸۹: ۹۵۴). این ناحیه هم‌چنین در یادگیری‌های پیچیده، استدلال، شخصیت و سطوح بالای تجزیه‌وتحلیل نقش عمده دارد (کمپبل، ۱۳۸۷: ۶۷۵)

22. Seeing
23. Polaroid Land
24.Viewing Filter
25. Wratten
26. Panchromatic
27.Fred Archer
28. Dynamic Range
29. Zone
30.Tonal Scale
31.Back Light
32.Zone 0
33. Zone X
34.Zone I
35.Zone IX
36.Zone II
37.Zone VIII
38.Value
39. Zone IV
40.Tonal Values
41. Stops

۴۲. کنتراست نسبت اختلاف بین بخش‌های تیره‌وروشن یک تصویر است. به تصویری که خاکستری‌های (درجات میانی) متعددی دارد، یعنی نسبت اختلاف بین تیره و روشن در آن کم است، تصویر کم‌کنتراست گویند و به تصویری که خاکستری‌های کمتری دارد و نسبت اختلاف بین بخش‌های تیره و روشن آن زیاد است، تصویر پرکنتراست گویند. کنتراست متوسط نیز شرایطی بین کنتراست کم و کنتراست زیاد دارد، یعنی نسبت اختلاف بین دو بخش تیره و روشن نه‌خیلی کم و نه‌خیلی زیاد است.

کنتراست به عوامل متعددی ازجمله نور، رنگ، نوع فیلم، نوع داروی ظهور فیلم، کاغذ و نحوه ظهور، نحوه توزیع نور آگراندیسور، نوع کاغذ و فیلتر بستگی دارد (عباسی، ۱۳۷۹: ۱۹۶).

کنتراست را در سه مرحله می‌توان کنترل کرد: ۱- کنترل کنتراست سوژه هنگام عکاسی، ۲- کنترل کنتراست تصویر نگاتیو هنگام ظهور، ۳- کنترل کنتراست تصویر هنگام چاپ عکس (فینینگر، ۱۳۷۲: ۲۳۲).

43. Tones
44. Latitude
45. Shadows
46.over Exposure
47. High Lights
48. under Exposure
49.Contrast Range
50. Density Range
51.Normal Development
52.minus Development
53. plus Development
54. Contraction Development
55. Expansion Development
56. Zone VII
57. Step
58. Analog
59. Minor White
60. Selnium Ink
61.Calibration
62. Placing the Shadows
63. Spot Meter
64. Zone V
65. Exposure Value

منابع و مآخذ

- آدامز، انسل (۱۳۷۰). **دوربین عکاسی، پیروز سیار**. تهران: سروش.
- بَرِت، تری (۱۳۹۰). **نقد عکس**. ترجمه اسماعیل عباسی و کاوه میرعباسی، تهران: مرکز.
- تاسک، پطر (۱۳۷۷). **سیر تحول عکاسی**. ترجمه محمد ستاری، تهران: سمت.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۸۹). **لغت‌نامه دهخدا**(نرم‌افزار). روایت چهارم. مؤسسه لغت‌نامه دهخدا. تهران: دانشگاه تهران.
- سارکوفسکی، جان (۱۳۸۹). **نگاهی به عکس‌ها**. ترجمه فرشید آذرنگ، تهران: سمت.
- سانتاگ، سوزان (۱۳۸۹). **درباره عکاسی**. ترجمه مجید اخگر، تهران: چاپ‌ونشر نظر.
- سولومون، الدرا؛ برگ، لیندا و مارتین، دیانا (۱۳۸۹). **بیولوژی سولومون**. جلد چهارم. گروه مترجمان خانه زیست‌شناسی،

تهران: خانه زیست‌شناسی.
- شپرد، آن (۱۳۸۲). **مبانی فلسفه هنر**. ترجمه علی رامین، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- عباسی، اسماعیل (۱۳۷۹). **فرهنگ عکاسی**. تهران: سروش.
- فینینگر، آندریاس (۱۳۷۲). **تکنیک عکاسی**. ترجمه نصرالله کسرائیان، تهران: شباهنگ.
- کمپبل، نیل (۱۳۸۷). **بیولوژی کمپبل**. جلد سوم. گروه مترجمان خانه زیست‌شناسی، تهران: خانه زیست‌شناسی.
- گراندبرگ، اندی (۱۳۸۹). **بحران واقعیت درباب عکاسی معاصر**. ترجمه مسعود ابراهیمی مقدم، تهران: شادرنگ.
- لنگفورد، مایکل جان (۱۳۸۴). **عکاسی پیشرفته**. ترجمه رضا نبوی، تهران: دانشگاه هنر.
- _____ (۱۳۸۶). **داستان عکاسی**. ترجمه رضا نبوی، تهران: افکار.
- _____ (۱۳۸۸). **عکاسی پایه**. ترجمه رضا نبوی، تهران: دانشگاه هنر.
- _____ (۱۳۸۹). **عکاسی پیشرفته(ویرایش دیجیتال)**. ترجمه رضا نبوی، تهران: دانشگاه هنر.
-واعظ،علیرضا(۱۳۸۹).طرح پژوهشی باعنوان **نظام ناحیه‌ای در عکاسی سیاه‌وسفید، رنگی و دیجیتال**.اصفهان:دانشگاه هنر اصفهان.

- Adams, A. (2005).**The Negative**. NewYork: Little, Brown And Company.
- _____. (2006).**The Print**. New York: Little, Brown And Company.
- Bresson, H.C . (1952).**Image a La Sauvette**. Paris: Verv.
- Kozhevnikov, M.; Blazhenkova, O. & Becker, M. (2010). Trade-Off in Object Versus Spatial Visualization Abilities, *http://nmr.Mgh.Harvard.edu/mkozhevnlab/Wp-Content/Uploads/Pdfs/Blazhenkova-Kozhevnikov-Trade-off, 2010, PDF* (Retrieved 18August2011).
- http://s1.picofile.com/file/6124614684/anatomy_Brain_1.jpg (Retrieved 15May2012).

تاریخ دریافت مقاله: ۹۱/۰۷/۳۰
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۱/۰۹/۰۸

آیین فتوت و نظام آموزشی هنرها و صنایع در ایران

فاطمه کاتب* فرنوش شمیلی**

چکیده

هنرمندان و اهل حرف و صنایع در جوامع سنتی طبق اسناد و مدارک به جای مانده، دارای صنف خاص خود بوده‌اند و در نظامی آموزش می‌یافته‌اند که ارتباط خاصی بین ارکان اصلی آن (استاد و شاگرد) برقرار بوده است. ارتباطی که بسیار متفاوت از نمونه‌های مشابه آن در سیستم‌های آموزشی دنیای متجدد می‌باشد. در این نظام که بر اساس آیین فتوت و جوانمردی استوار بوده است، شاگرد نزد استاد علاوه بر کسب مهارت و زبردستی در حرفه‌ای خاص، به اسرار و رموز نهفته در آن حرفه نیز آگاهی یافته، جهان‌بینی لازم را دریافت می‌نموده است. اصول اعتقادی اسلامی و رویه‌ای مبتنی بر ارزش‌های معنوی جایگاه خاصی در این نظام آموزشی و ضوابط و مقررات آن داشته است.

این پژوهش در پاسخ به این سؤالات انجام یافته است؛ اول اینکه ساختار نظام آموزشی سنتی هنرها و صنایع در راستای مبانی حاکم بر آیین فتوت و جوانمردی در ایران چگونه بوده است و دیگر این‌که با توجه به اصول اعتقادی این آیین، کیفیت ارتباطی ارکان این نظام به چه صورت بوده است؟

به منظور دست‌یابی به پاسخ این سؤالات در این پژوهش که به روش توصیفی-تحلیلی انجام یافته است، متون فتوت نامه‌ها و رسائل خاکساریه که مهم‌ترین منابع درباره اصناف در عالم اسلام هستند، جهت استخراج اطلاعات مورد نیاز پژوهش به شیوه کتابخانه‌ای مورد پیمایش و بررسی قرار گرفته‌اند.

هدف از انجام این پژوهش، یافتن ساختار و کیفیت ارتباط ارکان نظام آموزشی هنرها و صنایع رایج در میان اهل فتوت و نیز تبیین آن در قالبی قابل درک و ارائه به زبان امروزی بوده است.

با مطالعه و تحقیق در فتوت نامه‌ها زوایا و ابعاد مختلف این نظام آموزشی، چون مراحل آموزش فنون و هنرها، شیوه ترقی تربیه، وظایف و مسئولیت‌های استاد و شاگرد نیز آداب و رسوم خاص آن مشخص شده است.

کلیدواژه‌ها: نظام آموزشی، فتوت‌نامه، هنر ایران، استاد، شاگرد.

---

* استادیار، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا(س)، تهران.
** مربی، دانشکده هنرهای اسلامی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز. f_shamili@yahoo.com

مقدمه

جامعه سنتی ایران دارای اصناف و گروه‌های شغلی مختلف بوده و هر تخصصی اصول و تشکیلات خاص حرفه و شغل خود را داشته است. ازطرفی، طبق متون و اسناد برجای مانده از گذشته در جامعه سنتی ایران، مانند برخی از کشورهای اسلامی دیگر، مرزی میان هنرها و صنایع وجود نداشته است. از این‌رو هنرمندان نیز مانند اهل صنایع دارای صنف خاص خود بوده‌اند. در جامعه سنتی اسلامی همه هنرها منشأ آسمانی داشته‌اند و کسی پیش خود هنرمند نمی‌شده است بلکه افرادی که قصد پیوستن به صنفی و آموختن علوم و فنون آن صنف را داشته‌اند، بایستی سال‌ها در نظام آموزشی - که رکن اصلی آن استاد بوده است-به‌عنوان شاگرد کسب مهارت و دانش می‌کرده‌اند. «این مهارت و فن صرفاً به تکنیک و زبردستی اطلاق نمی‌شد؛ بلکه شاگرد نزد استاد به رموز و اسرار نهفته در آن حرفه و نیز نظریه‌های جهان‌شناختی و متافیزیکی لازم آگاه می‌گردید» (خزایی، ۱۳۸۷: ۱۸).

«اهل حرف، از مفاهیم عمیق و اندیشه‌های بلند عرفان اسلامی و حکمت الهی ایران باستان بهره گرفته و جلوه‌های رمزگونه‌ای از حکمت و عرفان ایرانی - اسلامی را در آثار هنری خویش متجلی نموده‌اند. ایشان این اسرار و رموز را تحت نظر و تعلیم و راهنمایی استادانی که خود اهل سیر و سلوک بودند می‌آموختند. در آن ایام هنرمندان در محضر استاد خود آیین و اسرار رمزآموزی را در پوشش آداب مذهبی دریافته و ازطریق همین ارتباط روحانی، نظریه‌های جهان‌شناختی و متافیزیکی را که مبنای نمادپردازی هنرهاست فرامی‌گرفتند»(همان)، ازآنجاکه نوعی تطابق و هم‌پوشانی بین هنر و صنعت در جامعه سنتی وجود داشته است - که در این مقاله به این موضوع پرداخته خواهد شد - هنرمندان نیز مانند اصحاب سایر حرفه‌ها، فنون خاص خود را بر اساس نظام و آیین فتوت و جوانمردی و در مکتب استاد و شاگردی می‌آموختند. شأن و مقام استاد و وظیفه و تعهد او در قبال هدایت شاگرد و هم‌چنین وظایف متقابل شاگرد و نحوه درس‌آموزی او و جهت طی طریق استاد، ازجمله مسائلی است که در فتوت‌نامه‌ها و اسناد مربوط به اصناف مختلف به‌چشم می‌خورد و قابل دریافت و استنباط است.

در این پژوهش به یافتن ساختار نظام آموزشی هنرها و صنایع رایج درمیان اهل فتوت براساس متون باقی‌مانده و شناخت کیفیت و چگونگی ارتباط بین ارکان این نظام آموزشی با تأکید بر اعتقادات و تعالیم دینی و عرفانی پرداخته شده است. لذا در این پژوهش سعی شده است وجوه تشابه و مشترکات بین اصناف و هنرهای مختلف از میان اسناد و مدارک برجای‌مانده استخراج و در قالب آیین‌نامه‌ای قابل درک و مطالعه به زبان امروزی ارائه شود.

ازآنجا که مطالعه و پژوهش در این‌خصوص ابعاد و زوایای فراموش‌شده آداب، سنن، فرهنگ و هنر گذشته سرزمین‌مان را بر ما آشکار می‌سازد، حائز اهمیت فراوان است و ما را در دست‌یابی و شناخت ریشه‌های دینی و اعتقادی، اجتماعی و فرهنگی کشورمان بیش از پیش یاری می‌کند.

پیشینه پژوهش

فتوت‌نامه‌ها متون ارزشمندی هستند که دراصل ساختار مکتبی، آیینی و عملی جوانمردان را در سده‌های گذشته تاریخ میهن‌مان منعکس می‌کنند. ازمیان فتوت‌نامه‌های موجود، هفت فتوت‌نامه اشتهار بیشتری دارند: فتوت‌نامه عبدالرزاق کاشانی، فتوت‌نامه شمس‌الدین آملی، فتوت‌نامه اول و دوم شهاب‌الدین عمر سهروردی، فتوت‌نامه نجم‌الدین زرکوب تبریزی، فتوت‌نامه درویش علی‌بن یوسف کرکهری، فتوت‌نامه چیت‌سازان. تاریخ تألیف این فتوت‌نامه‌ها از قرن هفتم تا نهم هجری است (بجز فتوت‌نامه چیت‌سازان که تاریخ دقیق تألیف آن مشخص نیست). متفکران و محققانی از ایران و سایر بلاد اسلامی از ابعاد گوناگون به مطالعه و تحقیق در متون این فتوت‌نامه‌ها پرداخته‌اند. آنچه در این کتب انجام یافته است، درکنار مطالعات تاریخی، اجتماعی، فرهنگی و ... درواقع نوعی بازخوانی متون این فتوت‌نامه‌ها و بسط و توضیح آداب و رسوم، مبانی اعتقادی، صفات و خصوصیات اخلاقی و رفتاری اهل فتوت و سایر طریقت‌ها بوده است. کُربَن[1] (۱۳۸۳) در کتاب آیین جوانمردی موضوع مورد بحث را از دیدگاه تاریخی- اجتماعی مورد بررسی قرار می‌دهد. وی پس از آوردن متن هفت فتوت‌نامه معروف، به مطالبی چون سابقه جوانمردی در ایران باستان و ریشه‌های اجتماعی- تاریخی فتیان، عیاران و ملامتیان در دوره اسلامی و نیز اصول اعتقادی ایشان اشاره کرده است. گولپینارلی[2] (۱۳۷۹) در کتاب خود باعنوان «فتوت در کشورهای اسلامی» محور اصلی بحث خود را مباحث تاریخی درخصوص تاریخچه فتوت، ارتباط آن با سایر طریقت‌ها و نحوه گسترش آن در سایر سرزمین‌های اسلامی قرار داده است. افشاری (۱۳۸۲) در کتاب فتوت‌نامه‌ها و

رسائل خاکساریه پس از طرح مباحث تاریخی- فرهنگی و اجتماعی از اهل فتوت و سایر طریقت‌ها، بحث جامعی از آداب و رسوم و نحوه اجرای مراسم مختلف ازجمله یارگیری، ترقی و آموزش پیروان و ... آورده است. علاوه بر کتب یادشده برخی محققان نیز در قالب مقالاتی موضوع مورد نظر را از دیدگاه‌های مختلف بررسی کرده‌اند؛ ازجمله خزایی (۱۳۸۷) در مقاله «جایگاه اصناف فتوت در هنر ایران» منش و مرام اهل هنر را چون سایر اصناف درمیان اهل فتوت در جامعه سنتی ایران مورد بحث قرار داده است و نیز آژند (۱۳۸۰) در مقاله «نظام سنتی استاد- شاگردی در نقاشی ایران» با مطالعه و تفحص در متون تاریخی درصدد اثبات این مطلب بوده است که نقاشان نیز چون سایر حرف و صنایع در ایران، دارای صنف خاص خود بوده و چون سایر اصناف در نظام استاد و شاگردی به یادگیری فنون و رموز پیشه خود مشغول بوده‌اند. آزاد (۱۳۸۴) نیز در مقاله خود باعنوان «آیین جوانمردان و آموزش سنتی معماری در ایران» موضوع آموزش به‌روش سنتی را در زمینه هنر معماری مورد بحث قرار داده است.

تمایز این مقاله با سایر پژوهش‌ها در این زمینه، درواقع یافتن وجوه مختلف ساختاری مشخص از یک نظام آموزشی است که در عین حال بین اصناف مختلف اهل فتوت مشترک باشد.

روش پژوهش

به‌منظور دست‌یابی به هدف پژوهش، در این مقاله ابتدا سعی شده است اطلاعات مورد نیاز و قابل استفاده از متون فتوت‌نامه‌ها و سایر منابع در این‌خصوص استخراج شود و به‌روش توصیفی-تحلیلی مورد پردازش قرار گیرد و برای تنظیم آیین‌نامه‌ای که بتواند زوایای مختلف این نظام آموزشی سنتی را نشان دهد، مورد استفاده قرار گیرد. لذا روش جمع‌آوری اطلاعات کتابخانه‌ای و استقرایی بوده است.

رابطه هنرها و صنایع در جوامع سنتی

براساس اسناد و مدارک موجود، قدما در جوامع سنتی میان هنر و حرفه مرزی قائل نبوده‌اند و درواقع میان صنایع، مهارت‌ها و هنرها نوعی هم‌پوشانی معنایی و تطابق وجود داشته است. مؤید این نظر کاربرد واژه «تخنه»[۳] در یونان باستان است. این واژه به‌معنی «هنر» است که ریشه کلمه «تکنولوژی» نیز هست و فقط درمورد معماری، نقاشی و پیکرتراشی کاربرد نداشته بلکه به نجاری، آهنگری، طب و صنایع مختلف حتی به برهان و فن خطابه نیز اطلاق می‌شده است. «تخنه به وجهی از دانش معطوف بود که آگاهی از آن ساختن و آفرینش آثار هنری را درپی داشت. ازطرفی افلاطون در جمهوریت اشاره کرده است که دست‌ورزان و صنعتگران به‌مدد تخنه وسایل و ابزاری را که روگرفت استثنایی از صورت‌های ناب و مثالین هستند، برای استفاده مردم تولید می‌کنند» (ضیمران، ۱۳۷۷: ۱۰۰-۱۰۱).

در جامعه سنتی ایرانی - اسلامی نیز هنر در واقع دانش و مهارتی بوده است که صنعتگران داشته‌اند. کاربرد خاص واژه‌ها در متون و اسناد خود مؤید این همبستگی مفهومی هنر و صنعت در جامعه سنتی ایران است. « اسکندر منشی در تاریخ عالم‌آرای عباسی درباره محل کار نقاشان دربار ابراهیم‌میرزا در مشهد از واژه "کارخانه" استفاده کرده، می‌نویسد: شاگردانش کارخانه نقاشی دایر ساخته، کار می‌کردند» (آژند، ۱۳۸۰: ۶).

در متون به‌جای‌مانده از ادیبان و اندیشمندان ایرانی نیز چون کتاب اخلاق ناصری خواجه نصیرالدین طوسی تعابیری چون عدالت، شجاعت، عفت و حکمت فضایل اربعه یا چهارهنران شناخته شده است.

به‌اعتقاد منتقدان سنت‌گرایی چون کوماراسوامی[۴] «دست‌ساخته‌های گذشتگان سنتی ما با وجودی که درنهایت زیبا و گاهی پرنقش و نگار بوده‌اند ولی سازنده آنها به هدف خلق صرف زیبایی و درموزه‌گذاشتن اثر دست به کار نمی‌شده‌اند بلکه همواره کاربردی خاص یا هدفی آیینی و اعتقادی انگیزه اصلی خلق اثر می‌شده است» (کوماراسوامی، ۱۳۸۶: ۱۱۶).

گولپینارلی «حرفه» را به‌معنی «کار» و «حریف» را «هنرمند»، «بازرگان» یا «کسی که به کاری مشغول باشد» معنی کرده است. به‌نظر او درمفهوم کلمات حرفت و حریف، معانی هنر و هنرمند هم داخل است. او دررابطه با همبستگی معنایی هنر و صنعت می‌نویسد: «هنر (صنعت) به‌عنوان کار هنرمندانه و اثری ماهرانه پدیدآوردن به‌کار می‌رود که این تعریف معنی خاصی افاده می‌کند اما تعبیر اصناف مانند صنف بزازان، صنف نجاران اکثراً در حال ترکیب استعمال می‌شود و برای نشان‌دادن صنف‌های مختلف ارباب صنعت، بعدها مردم ترکیب‌ها را حذف کرده‌اند و به‌تمام کسانی که با هر صنعتی یا هنری سرگرم بوده‌اند، یعنی همه اهل حرفت و اهل هنر را یک‌باره با کلمه «اصناف» بیان کرده‌اند» (گولپینارلی، ۱۳۷۹: ۱۷).

آیین فتوت در جامعه سنتی

هنر در جامعه سنتی ایران ارتباط مستقیم با آیین فتوت داشته است. یعنی طریقه ورود به صنعت یا هنری خاص فتی‌شدن بوده است. «فتی» ریشه فتوت به‌معنای جوان و «فتوت» معادل جوانمردی است. اهل فتوت براساس تعبیر «لافتی الاّ علی» به‌عنوان حقیقتی معنوی و فارغ از مناسبات تاریخی و زمانی از حضرت علی(ع) به‌عنوان اولین فتی یاد کرده و به ایشان به‌عنوان پیر و مرشد تمام فتیان تأسی می‌نموده‌اند. براساس آیین فتوت، هنرآموزان اصناف گوناگون بایستی در محضر استادی که خود آن استاد اهل سلوک بوده درس فتوت می‌گرفتند. بنابراین همه هنرها منشأ ماهوی داشته و کسی پیش خود هنرمند نمی‌شده است.

چنانچه نقل است: «چون علاءالدوله کیقباد سلجوقی (قرن هفتم) از امرای سلجوقی، پس از پدرش وارد سلک فتوت شد از عمارت و صناعت حکاکی و نجاری و سراجی مهارت و حذاقت بی‌نهایت یافت. همان‌طورکه مشاهده می‌شود وی پس از ورود به سلک فتوت، معماری و بنایی و حکاکی را یاد گرفت. یعنی کسی بدون ورود به سلک فتوت نمی‌توانست تخصصی را فراگیرد» (پازوکی، ۱۳۸۴: ۵۰).

سلسله‌مراتب صنفی و ارتباط اصناف با استادان معنوی و نیز دستورالعمل، ابزار و اعمال پیشه‌وران به‌تفصیل در فتوت‌نامه‌ها قید شده است. این فتوت‌نامه‌ها مهم‌ترین منابع و اسناد درباره طبقات اصناف و هنرمندان هستند. براساس این فتوت‌نامه‌ها اصل و ریشه حرف و فنون بایستی به یک منشأ آسمانی برسد. به‌طوری‌که ذکر شده است: «خیاطی، خرقه‌دوزی، خراطی و رسوم پادشاهی و علم آموختن و مدرسه بناکردن از ادریس پیامبر(ع) گرفته شده است. تراش و بنای کشتی‌کردن و دریانشستن از نوح پیامبر(ع) و توپ و زره و منجنیق از ابلیس (علیه اللعنه والعذاب)» (افشاری، ۱۳۸۲: ۲۲۸). همان‌گونه که مشاهده می‌شود، هیچ‌یک از این صنایع به انسان عادی نمی‌رسد بلکه باید شأنی فراتر داشته باشد؛ حتی اگر ابلیس ملعون باشد. «حلاجی و نمدگری و بنای سنگ‌نهادن و سفره‌دادن از ابراهیم خلیل گرفته شده است. آهنگری از داوود پیامبر، زرگری از اوستاد شاه موی، زنبیل‌بافی از یوسف پیامبر، علم موسیقی و آلات ملاحی چون طنبور و عود و قانون و رباب و چنگ از فیثاغورث حکیم مانده است که او شاگرد لقمان حکیم بوده است» (همان). در این فتوت‌نامه‌ها هم‌چنین ذکر شده است که باغبانان، حلواپزان، پوستین‌دوزان، خوانندگان، نقاشان، خطاطان و ... هریک به چه کسانی می‌رسند. «در این‌خصوص بحث تاریخی آفاقی (تاریخ خطی زمان) مطرح نبوده و در واقع معنایی ندارد ، آنچه در اینجا مطرح است، تاریخ معنوی یا انفسی می‌باشد» (پازوکی، ۱۳۸۴: ۵۰). ارتباط اصناف با بزرگان دینی از نظر تاریخی قابل اثبات نیست و سند و مدرکی هم در این مورد وجود ندارد؛ بلکه این اعتقادات ناشی از روابط معنوی و قلبی است.

یعقوب آژند در مقاله خود باعنوان «نظام سنتی استاد و شاگردی در نقاشی ایران» می‌نویسد: «درگذشته هرگونه تخصصی اصول و تشکیلات خاص حرفه و شغل خود را داشت. این تخصص دقیقاً یکی از موجبات برپایی اصناف مختلف بود. البته همان‌طورکه اشاره شد، هنرها و فنون در این تشکلات از هم تفکیک نمی‌شدند به‌طوری‌که ابن اخوه در کتاب آیین شهرداری در قرن هفتم هجری نقاشان را درکنار صنف نجاران، چوب‌بران، بنایان و گچ‌کاران یاد کرده است و پایگاه اصلی آنها را در بازار عنوان کرده است که هم‌چون پیشه‌وران دیگر برای خویشتن مغازه و دکانی داشته‌اند که در آن سفارش می‌پذیرفته‌اند و به کار خویش مشغول بوده‌اند» (آژند، ۱۳۸۰: ۵ و ۶).

مبانی فکری اهل فتوت

فتوت درواقع نوعی رمزآموزی بوده است. پس ازطی مراحل رمزآموزی هنرمندان در فن و حرفه‌ای خاص کسب مهارت‌های فنی می‌کرده‌اند. «لویی ماسینیون[۵] درخصوص رمزآموزی اصناف حرف معتقد است: اساس دخول به هریک از اصناف صنعت‌کاران مسلمان در شرق از مصر تا هند، قبل از هجوم ماشینیسم، درمدت بیش از شش‌صد سال برپایه مجموعه‌ای از مراسم رمزی (سمبلیک) استوار بوده است؛ و آن بر "فتوت" تکیه دارد» (خزایی، ۱۳۸۷: ۱۸).

«محمود آملی از علمای سده هشتم هجری، در کتاب نفائس‌الفنون علم "فتوت" را از علوم متصوفه برشمرده و آن را عبارت از معرفت و کیفیت ظهور در فطرت انسانی ... دانسته است و هم‌چنین "فتی" را از روی لغت جوان و از روی معنی آن‌که به کمال فطرت و انتهای آنچه کمال اوست رسیده باشد، معرفی می‌کند. کاشفی در فتوت‌نامه سلطانی "علم فتوت" را شعبه‌ای از "علم تصوف" می‌خواند» (همان).

البته تفاوت‌های اساسی میان این دو رویه وجود دارد. اهل طریقت تصوف معمولاً میان پیروان خود زهد و دوری از مادیات را اشاعه می‌داده‌اند درحالی‌که اهل فتوت به

کسب حلال و اشتغال به یک صنعت خاص و تحصیل مهارت در آن حرفه ارزش قائل بوده‌اند؛ ولی هدف، سود و نفع شخصی نبوده است بلکه یاری به اخوان و تعاون و همکاری از شروط عمده اهل فتوت بوده است. این درحالی است که اکثر طریقت‌ها پیروان خود را به دوری از اجتماع و عزلت‌نشینی فرامی‌خواندند.

بنابراین همان‌طور که اشاره شد، «در رأس اصناف و حرف "فتیانی" (کلوها) بودند که خود اهل سیروسلوک بوده و به تعلیم و راهنمایی هنرمندان می‌پرداختند. هنرمندان در محضر آنها آیین فتوت و رمزآموزی را فرامی‌گرفتند. بنابراین ریشه فتوت در تصوف است. اما از حد تصوف درمی‌گذرد و می‌کوشد تا آیین تقدسی برای همه حرفه‌ها و اصناف تنظیم کند و اسرار آن حرفه‌ها را در پوشش آداب مذهبی نسل به نسل منتقل سازد. هنرمندان ازطریق همین ارتباط روحانی و صنفی مراحل راز آشنایی را طی می‌کردند و نظریه‌های جهان‌شناختی و متافیزیکی را که مبنای نمادپردازی هنر اسلامی است، فرامی‌گرفتند. البته بعضی از اعضای صنف که نمی‌توانستند بر همه مراتب ژرف معانی آنها وقوف داشته باشند، می‌کوشیدند شیوه‌ها، مهارت‌ها و رمزهای مذکور را به‌کار گیرند» (همان).

به‌عنوان مثال در فتوت‌نامه سرتراشان که به حضرت سلمان فارسی نسبت داده شده، دوازده شرط بر پیروان طریقت واجب و لازم دانسته شده است: «اول خدمت پیر و استاد نمودن، دُیم ادب و قواعد این کار دانستن، سیم دایم عزت و حرمت نگاه‌داشتن، چهارم توبه و تلقین و عهد و بیعت و کسوت قبول‌نمودن، پنجم مسلمان پاک‌پوش‌بودن... هشتم موی سر کسان را از روی مردی تراشیدن؛ نهم کار را بی‌طمع‌کردن، بلکه سر پادشاه و گدا را یکسان تراشیدن؛ دهم درمیان مؤمن و کافر فرق‌نمودن، اگر کم دهند یا زیاد نرنجد؛ یازدهم شرایط سرتراشیدن را نیکو بداند؛ دوازدهم تیغ را تیز نگه‌دارد که آزاری به کس نرساند، هرچه آزار کند گناه است، هرچه راحت نماید طاعت است» (افشاری، ۱۳۸۲: ۷۸).

بُعد معرفتی اسلامی و تقدسی فنون به‌حدی زیاد بوده است که شاغلان به آنها بایستی اذکار و ادعیه و آیاتی از قرآن کریم را مناسب هر مرحله از کار خویش با توکل بر الله و سپس پیر و متقدم آن صنف انجام می‌دادند. به‌طوری‌که در رسائل خاکساریه درباب فتوت سلمانیان ازجمله شرایط سرتراشیدن، روبه قبله‌نشستن مشتری دست بر سینه و به‌جای‌آوردن مراتب تسبیح و کلمه شهادتین‌گفتن و سپس خاموشی او و نیز ذکر بسم‌الله و بامرالله و سنةالله و الله‌اکبر و تلاوت آیه ۲۷ سوره فتح توسط سرتراش مطرح شده است.

ابن اخوة درباره صنف نقاشان می‌نویسد: «نقاشان باید به خدای بزرگ سوگند دهند که در نقاشی خیانت نکنند؛ خواه در چیزهایی که خود آماده می‌سازند یا به‌سفارش مردم برای آنها کار می‌کنند و این‌که محتسب باید بر کیفیت مواد و مصالح کار نقاشان نظارت کند. از کشیدن تصاویر نیز باید ممانعت شود زیرا رسول خدا، صورتگران را لعنت کرد. در حدیث آمده است کسانی که صورت‌هایی می‌کشند در روز رستاخیز دچار عذاب الهی می‌شوند و خدا به آنان خطاب می‌کند که آفریده خود را زنده کنید» (آژند، ۱۳۸۰: ۵). از این عبارت نیز پیداست که در صنفی که به‌نظر تزیینی و مختص طبقه اشراف جامعه می‌رسد نیز تا چه حد اعتقادات مذهبی و دینی حضور داشته است. «از اطلاعات جسته و گریخته بعضی از منابع برمی‌آید که صنف نقاشان و طراحان نیز افراد برجسته‌ای از تاریخ اسلام را اسوه و پیر خود قلمداد می‌کرده‌اند؛ مثلاً در کتاب الذخایر و التحف ثبت است که عبدالله‌بن عباس پیر طراحان پارچه و ساختمانی است و هرکه نقاشی و طراحی کند به او منسوب است یا در جای دیگر وقتی که صحبت از پیران فرعی صنف‌ها شده، آمده است که محمدبن عبدالله رسام همه نقاشان پیرو او هستند» (همان).

ارکان نظام آموزشی اهل فتوت

استاد (صاحب)

نقش استاد و جایگاه خاص او منحصر به جامعه سنتی است و جوامع پساسنتی غربی و شرقی از آن بی‌خبرند. جایگاه و شأن استاد در فتوت‌نامه‌ها مکرر قید شده است.

پس از شیخ، عالی‌ترین مقام در نظام آموزشی سنتی مقام استاد بوده است. اهل فتوت معتقد بودند که هر انسان صنعتگری ناگزیر از داشتن استاد است که از او صنعت یا علمی را بیاموزد و درواقع استاد، قوه نهفته در نفس صنعتگر را برمی‌انگیخت تا آن را به مرحله فعل رساند. ابن خلدون در فصل شانزدهم مقدمه خود، آموزگار را در تعلیم یک صنعت از ضروریات می‌داند و معتقد است که «ملکه» که عبارت است از صفتی راسخ که درنتیجه انجام‌دادن یک عمل و پیاپی و تکرارکردن آن حاصل می‌گردد، به میزان نیکویی آموزش و ملکه آموزگار وابستگی دارد. بنابراین در هر شغل و پیشه‌ای وجود استاد ضروری بود (ابن خلدون، ۱۳۸۲: ۷۹۱).

اهمیت و اعتبار استاد و لزوم احترام به ایشان منحصر

به فرهنگ سنتی ایرانی نیست بلکه دربرخی بلاد اسلامی نیز این درجه و اعتبار وجود داشته است. برای مثال در آناطولی و روم ایلی هنوز بر دیوار مغازه‌های قدیمی که با مشاغل دیرین سرگرم‌اند، کتیبه‌هایی به‌نام پیر آن صنف دیده می‌شود، مثلاً در مغازه سلمانی‌ها کتیبه‌ای حاوی این شعر نصب گردیده است:

هر سحر ده بسم‌له ایله آچیلور دکانمز
حضرت سلمان پاکدور پیریمیز استادیمیز

(هر سحر مغازه ما با بسم‌له باز می‌شود، حضرت سلمان، پیر و استاد ما پاک است)

(گولپینارلی، ۱۳۷۹: ۱۳۵).

«در زمان‌های قدیم در هر دکانی از این کتیبه‌ها یافت می‌شد. در نسخه به‌نظم کشیده‌شده فتوت‌نامه‌ای در کتابخانه کوپریلی[۶] استانبول توسط مولانا ناصری درباب "آداب نشست و برخاست و سازگاری با خلق خدای تعالی" آمده است:

از دل و جانت نگه‌دار ای پسر
حرمت استاد و لالا و پدر

و نیز آمده:

بی پیر مرو تو در خرابات
هر چند سکندر زمانی»

(همان: ۱۹۲).

ارتباط شاگرد با استاد نوعی ارتباط مرید و مرادی و وظیفه و تعهد استاد، رساندن مرید به سرمنزل و هدف بوده است؛ یعنی استاد با تمام جان و مال درخدمت هدایت و راهنمایی شاگرد بوده و در این راه حتی بهره مادی نیز نمی‌برده بلکه گاهی متحمل ضرر و خسران می‌شده است؛ چراکه اشتباهات شاگرد را از خود می‌دانسته و نه‌غیر.

در فتوت‌نامه دوم شهاب‌الدین سهروردی[۷] پس از مقدمه‌ای مفصل پنج باب آمده که بیشتر پیرامون رابطه میان اصحاب با پیر و مرشد و درواقع وظایف استاد درقبال اصحاب بحث کرده است:

۱. استاد (صاحب) باید همواره در اندیشه شاگرد (تربیه) باشد، چه او حاضر باشد و چه غایب. اگر از شاگرد خطایی سر زد، صاحب درحالی‌که سر و چشمش به زیر است، باید به او بگوید، «این خطا به سهو از تو در وجود آمد... در هر مقام که باشی مرا حاضر دان که دیده دل و چشم و گوش و خاطر و همت ما سوی توست؛ و در هر مقام که باشی بر حرکات تو حاضر و واقفم». اگر استادی این دوستی همراه با ولایت و حمایت را نداشته باشد، استاد نیست بلکه فقط به‌معنای مجازی استاد است. اگر استادی نسبت به سهو و خطای شاگردان بی‌اعتنا باشد، دیگر حقی بر گردن ایشان ندارد.

۲. استاد همواره باید در اندیشه آموزش شاگرد باشد و روزبه‌روز فعل و ادب شاگردانش را زیادت بخشد تا این‌که شاگردان بتوانند به مرحله استادی برسند.

۳. استاد یا صاحب، پیوسته باید دست به سخاوت و مروت و ایثار گشاده دارد. از شاگردان هیچ‌چیز مضایقه نکند و دریغ ندارد و در خانه او (فتوت‌خانه) به سنت زاویه و لنگر به روی ایشان باز باشد. مسافران هیچ‌گاه نباید در فتوت‌خانه را بسته ببینند.

۴. او باید شاگردان را در خدمت به یکدیگر بیازماید و به آنها بیاموزد که به یکدیگر اعتماد کنند و پشتیبان هم باشند.

۵. استاد که شاگرد را آزمود و قابلیت هریک را شناخت، باید تشخیص بدهد چه نوع دانش و معرفتی برای هرکدام لازم است و شاگردانش در چه نوع فن و هنری تا کجا می‌توانند پیشرفت داشته باشند؛ به‌ویژه باید تشخیص دهد کدام‌یک از آنها می‌توانند در جرگه طریقت باشند و چه کسانی زائران راه حق. او باید تشخیص دهد شاگردان تا چه حد قدرت و لیاقت تسلط بر نفس و پیمودن راه حق را دارند.

۶. استاد باید شاگرد را چنان تربیت کند، آماده سازد و به کمالات برساند که اگر روزی او نیز به سهم خود مأموریتی یا پیامی برای شاگردان خود داشت، بتواند از عهده برآید یعنی بداند با دیگران به‌حسب مقام معنوی‌شان چه بگوید و از ایشان چه بخواهد. خلاصه آن‌که بداند در هر موقع و مکان چه رفتاری کند که زیبنده جوانمردان باشد.

۷. بالاخره استاد در هیچ لحظه‌ای به‌ویژه به‌هنگام عبادت و نماز، شاگردان خود را از نظر دور ندارد و گوید: خدایا تو را به عزت و جلال و بر حق کمال فضل و کرم بی‌منتهایت قسم می‌دهم که نور ایمان را در قلب آنان بتابانی و دیدگان آنان را به روی معایب‌شان بگشایی (کُربَن، ۱۳۸۳: ۵۶ و ۵۷).

معانی و مفاهیمی که استاد در خطابه‌اش ابراز می‌کند، نظریه و عقیده شخصی او نیست بلکه منعکس‌کننده حکمت سنتی است. او در کمال آزادی و با ابتکار کامل سخن می‌گوید، چراکه نظریه‌ای که ابراز می‌کند نظریه خود اوست؛ نه این‌که او اختراع کرده باشد بلکه انطباق اعتقادش بر تعالیم آن حکمت، نظریه را از آن وی می‌کند.

حتی موقعی که متنی را عیناً نقل و قرائت می‌کند، تکرار طوطی‌صفتانه نیست بلکه بازآفرینی یک اصل و موضوع است. جهت مشخص‌شدن این موضوع می‌توان این نوع تکرار را با عمل هنرمندی که کارش تقلید جزئیات طبیعت با دقت تمام است و نیز آن مقلدی که طرح‌ها، نقش‌ها و قاعده‌های هنری باستان را تقلید می‌کند بدون این‌که در آنها غور کند و آنها را مطابق مزاج و ادراک خویش بازآفرینی کند، مقایسه کرد (کوماراسوامی، ۱۳۸۶: ۱۱۸).

شاگرد (تربیه)

رابطه شاگرد با استاد، خود رابطه‌ای کاملاً احترام‌آمیز بوده است. شاگرد، استاد را پیر و مراد خود می‌دانست و این احساس حتی بعد از مرگ استاد نیز وجود داشت و شاگرد همواره از استاد خود به نیکی یاد می‌کرد. در کتاب فتوت‌نامه‌ها و رسائل خاکساریه درخصوص چگونگی طی طریق آمده است: «بدان‌که راه طریقت راهی است پرخطر زیرا که رهروان چنین رفته‌اند و به یکدیگر گذاشته‌اند. تا هرکسی سر خود به راهی نرود. خدمت استاد بجا آورند و درست خدمت کرده باشند» (افشاری، ۱۳۸۲: ۸۵).

شاگرد، استاد را سرمشق و الگوی خود می‌دانست و سعی می‌کرد در منش و رفتار و آن حرفه خاص، خود را به پای او برساند و به این ترتیب درجه حق‌شناسی خود را به او ثابت کند. در خلق آثار گاهی شاگرد چنان در استاد ذوب می‌شد که بر روی آثار خود نام و رقم استادش را ثبت می‌کرد.

این اصل جزء لاینفک در فتوت‌نامه تمامی اصناف است و بسیار بر آن تأکید شده است. در فتوت‌نامه دلاکان آمده است: «بدان که پیران ما تقدم استادان سابق نهاده‌اند که هرکس خدمت استاد بجا آورد، معطل نماند و کارش نظام گیرد و از صنعت خود بهره‌ور گردد و آداب دستور و قواعد اجازت پیر و استاد است که باید به‌سر شود و خدمت پیر و استاد به‌جا آورد تا در وقت حجت مردان طریقت درنماند و باید که مأمور به امر استاد بوده باشد و این مذکور را به‌طریق واجب و لازم دانسته باشد» (همان: ۹۳).

شرایط عمومی داوطلبان

برطبق فتوت‌نامه ابن معمار، شرایط پذیرفته‌شدن در آیین فتوت عبارت بوده است از:

۱. مرد بودن: فتوت تنها آیین مردان بوده است و زنان به این آیین پذیرفته نمی‌شدند.

۲. بالغ بودن: یعنی کسی که ممیز نبوده و عقلش حسن و قبح را از هم تمییز نمی‌داده، به آیین فتوت پذیرفته نمی‌شده است.

۳. عقل داشتن: جوانمرد باید قادر به تمییز پاکی از ناپاکی می‌بود.

۴. دین داشتن: در فتوت‌نامه‌ها ذکر شده است که دین بسان ریشه درخت است و فتوت شاخه آن؛ کسی که دین ندارد، جوانمرد نیست.

۵. استقامت حال: یعنی کسانی که نقصی در ظاهر خود داشتند (مانند افراد جزامی) نمی‌توانستند به این آیین درآیند.

۶. مروت: به‌معنی و مفهوم مردبودن و مردانگی و کسی که همت بلند و مناعت طبع داشت، درواقع تمییز فتوت و مروت کاری دشوار است. به‌نظر می‌رسد فتوت صفتی ظاهری و مروت صفتی درونی بوده است (افشاری، ۱۳۸۲: ۳۱).

ازطرفی بزرگان فتیان برای آن‌که منش جوانمردی را به تازه‌جوانمردان بیاموزند، اصول عیاری را با عناوینی چون ارکان فتوت، خصلت‌های اهل فتوت و شرایط فتوت‌داری در فتوت‌نامه‌ها ذکر کرده‌اند. شمار این اصول در همه فتوت‌نامه‌ها که امروزه دردسترس ماست، یکسان نیست. برخی از آنها به این ترتیب است: شکیبایی دربرابر سختی‌ها، پاکدامنی و عفت، رازداری، وفای به‌عهد، انصاف‌دادن، دادگستردن و ستم‌ستیزی، احسان، نیکی‌کردن، خوش‌خلقی و مهرورزیدن، فداکاری، بخشش و سخاوت، مهمان‌نوازی بی‌تکلف، عفو و بخشایش و... (همان: ۴۶-۵۲).

شرایط اختصاصی داوطلبان

تذکر

در بینش عرفانی اهل فتوت، تفکر مسبوق به تذکر لازمه هنرمند شدن است. یعنی مقدمه فکر ذکر است. ذکر است که فکر را به جنبش می‌آورد. پس هنرمند کسی است که اهل تذکر باشد (پازوکی، ۱۳۸۴: ۷۱).

برطبق متون همان‌طور که اشاره شد پس از انتصاب در جرگه فتیان نیز «ذکر» از اصولی‌ترین و مهم‌ترین اعمالی است که فتی باید به‌جا آورد. به‌طور مثال، در فتوت‌نامه فلزکاران و زرگران آمده است: «اگر ترا پرسند که خابسک بر سندان می‌زنی چه می‌خوانی؟ بگو قوله تعالی "بسم‌الله و توکّلت علی‌الله و ماتوفیقی الّا بالله العلی العظیم"». اگر ترا پرسند که کوره را راست سازی و در کوره که آتش آری چه می‌خوانی؟ بگو که آیت باید بخواندن: «و هو بکلّ

شیء علیم الذّی جعل لکم من اشجرالاخضر ناراً فاذا انتم منه توقدون» اگر تو را پرسند که آهن و فولاد که تاب گذاری چه می‌خوانی؟ بگو: «لا اله الا الله الواحد القهار لا اله الا الله الکریم الستار لا اله الا الله العزیز الجبّار»... (کُربَن، ۱۳۸۳: ۲۰۸).

تزکیه

تذکریافتن خود مسبوق به خالی‌داشتن دل از غیر است. یعنی تذکر هنگامی پیدا می‌شود که مثل داستان چینیان و رومیان، دل از زنگار و نقش غیر خالی و پاک شود. آن وقت است که آن دل می‌تواند پذیرای صُوَر شود و صورت‌ها را در خودش منعکس کند.

آن لحظه که بر آینه تابد خورشید
آیینه اناالشمس نگوید چه کند
ابوسعید ابوالخیر
(رباعیات، ۱۳۸۸: ۷۹)

بنابراین هنرمند اهل فتوت همانند یک عارف باید سیر و سلوکی خاص را بگذراند.

بی‌هنری

دل طالب وقتی خالی می‌شود که خود نیست شود؛ یعنی بی‌هنر شود و نبوغی از خود نداشته باشد.

تو خود حجاب خودی حافظ از میان برخیز

البته نه‌این‌که نبوغش را کنار بگذارد بلکه مبنای کارش نبوغ، ارضای سلیقه و طبع نباشد و خلاصه این‌که اصل و اساس فعالیت کاری هنری‌اش نیستی و بی‌هنری باشد. «به‌گفته مولانا تا نیست نشوی نقاش ازلی قلم به‌دست نمی‌گیرد تا تو بتوانی نقشی بکشی. گنون[8] اشاره می‌کند چنین هنرمندی فرد آزادشده از بند همه شرایط محدودکننده فرد است و در ورای تعین‌ها اسم و رسم که مقوم ذات و جوهر این تفرد از حیث تفرد است قرار دارد، بنابراین به‌راستی بی‌نام‌ونشان است» (گنون، ۱۳۶۱: ۷۴).

صدق و اخلاص

فتی نباید دچار نفاق و دورویی گردد؛ یعنی برای این‌که کمالی را در خارج متحقق کند باید این کمال در خود او متحقق باشد چراکه هنر حقیقی، مستلزم نوعی صدق و اخلاص است. لذا ظرف و مظروف، محتوا و صورت باید یکی شوند تا تکثر آراء و عقاید اتفاق نیفتد.

آیین‌نامه ارتقاء

سلسله‌مراتب درجات اهل فتوت تا رسیدن به استادی استادان و درواقع «شیخ‌الشیوخی» را با مطالعه فتوت‌نامه‌ها می‌توان دریافت. البته این درجات گاهی با تفاوت‌هایی نسبت به‌هم مطرح شده‌اند و این به‌خاطر نفوذ انواع گرایشات فرقه‌ای و اعتقادی در آنها طی دوران‌های مختلف و مرتبط‌بودن به کشورهای مختلف حوزه جهان اسلام بوده است. «در فتوت‌نامه سیدحسین این‌مراتب بدین‌شرح تصریح شده است:

۱. نازل: کسی که از روی علاقه در محافل شرکت می‌کند؛ او هنوز به ارکان وارد نشده است.

۲. نیم‌طریق: کسی که استاد، پیر یا پدر طریقت و دو یار طریقت داشته باشد ولی هنوز تربیت ندیده باشد.

۳. مفردی: کسی که میان‌بسته[9] یعنی نصیب‌یافته، شد بسته[10] و حلوایش پخته[11] شده است؛ این سه گروه را اصحاب طریق می‌گویند.

۴. بشارش: کسانی هستند که اهل فتوت را تربیت می‌کنند. آنان را دسته نقیب هم می‌گویند.

۵. نقیب‌النقبا: کسی که از مرحله نقیب گذشته است.

۶. خلیفه: قائم مقام شیخ را گویند.

۷. شیخ

۸. شیخ‌الشیوخ یا استاد» (گولپینارلی، ۱۳۷۹: ۴۹).

در فتوت‌نامه ولی‌الدین افندی قید شده است که تعابیر خلیفه، شیخ و شیخ‌الشیوخ به‌جای کبیر و زعیم به‌کار می‌رفته است. از رساله «الفتوة» شهاب‌الدین سهروردی نیز درمی‌یابیم که طالب را تربیه و اخی را صاحب می‌گفته‌اند. در فتوت‌نامه‌های بعدی مخصوصاً در سرزمین‌های ترک اصطلاحات ترکی چون شیخ، پیر، پیر طریق، برادر طریق، ترجمان و اخی عمومیت‌یافته به‌همراه اصطلاحات عربی و ترکی جای آنها را گرفته است و هم‌چنین اخی‌بابا به‌جای شیخ‌الشیوخ به‌کار رفته است (همان: ۵۰).

برای ارتقا از درجه‌ای به درجه بالاتر همان‌گونه‌که اهلیت شرط است، مهارت در صنعت و صبر هم شرط است. جوانی که در صنفی سلوک می‌کند، تا مهارت کسب نکند و منتظر وقت و زمان نباشد، امکان ارتقا و دکان بازکردن ندارد. بنابراین، نظم در رعایت سلسله‌مراتب و انجام وظایف اهمیت فراوان دارد.

بنابر آنچه از منابع استنباط می‌شود، در قرن دوازدهم هجری آیین ارتقا و رسیدن به مرحله استادی و اجازه دکان بازکردن که با بستن لنگ صورت می‌گرفت، درمیان

بعضی اصناف هر پنج یا شش سال و درمیان جواهرسازان هر بیست سال یک‌بار تشکیل می‌شد که این مدت علاوه بر دقت در صنعت و دشواری پیشرفت، احترام به تخصص را هم نشان می‌دهد. این قانون محدودکننده با توجه به این حقیقت که انبوهی و افسارگسیختگی چه ضربه‌ای بر صنعت می‌زند وضع شده است، جوان تا فراگرفتن رمز و راز صنعت و شغلی که بدان انتساب جسته، می‌باید به استادش خدمت کند.

مهم‌ترین وظیفه اهل فتوت درمسیر طی طریق این است که به پدر طریق، استاد، صنف و شغلش و عموماً به اخوان یعنی اهل فتوت و سپس بدون درنظرگرفتن هیچ‌گونه فرقی به همه انسان‌ها یاری کند. هر چیز درطریق فتوت، ردیف و نظامی دارد و تابع قانون است. هیچ‌کس اگرچه بزرگ‌ترین فرد این طریق باشد، نمی‌تواند حرکتی به‌دلخواه خود انجام دهد. کارهای جدید و جدی فقط با تصمیم عمومی اهل این طریق تصویب می‌شده است (گولپینارلی، ۱۳۷۹: ۱۳۵).

شوان[۱۲] در مقاله « اصول و معیارهای هنر» می‌نویسد: «نبوغ راستین می‌تواند بدون دست‌زدن به ابداع و نوآوری به رشد و شکوفایی برسد. این نبوغ می‌تواند ازطریق امور سنجش‌ناپذیری مانند حقیقت و جمالی که در قالب تواضعی، که بی وجود آن امکان هیچ‌گونه عظمت حقیقی دست نمی‌دهد، بالیده و پخته شود» (به نقل از رحمتی، ۱۳۸۳: ۱۱۲).

اهل فتوت نیز در نظام سنتی به دنبال این نبوده‌اند که قوه ابتکار خود را به‌ظهور برسانند. اتفاقاً ارتقاء و پیشرفت زمانی محقق می‌شده است که شاگرد کمتر تشخص و هویت فردی خود را بروز دهد. به‌همین جهت وجهی نداشته که هنرمند زیر کارش را امضاء کند. «چون هنر سنتی مقامی بوده که تشخص‌ها همه قربانی می‌شده تا ودایع و مواریث فرهنگی یک قوم و حوالت تاریخی آن به‌ظهور برسد نه جنبه تشخص فردی» (ریخته‌گران، ۱۳۸۱: ۱۵).

نتیجه‌گیری

درگذشته تمام کسانی که به هر صنعت و هنری اشتغال داشته‌اند، یعنی همه اهل حرف و هنرها را با کلمه اصناف بیان می‌کردند. اهل حرف از مفاهیم عمیق و اندیشه‌های بلند عرفان اسلامی بهره می‌گرفتند و جلوه‌هایی از این حکمت و عرفان در آثار ایشان تجلی کرده است. ایشان این اسرار و رموز را تحت نظر و تعلیم استادانی که خود اهل سیروسلوک بودند می‌آموختند. سلسله‌مراتب صنفی و ارتباط اصناف با استادان معنوی و نیز دستورالعمل ابزار و اعمال پیشه‌وران به‌تفصیل در فتوت‌نامه‌ها ذکر شده است. این نظام آموزشی دارای دو رکن اساسی بوده است. ارتباط استاد یا صاحب با شاگرد یا تربیه که می‌توانند به‌عنوان این دو رکن مطرح شوند، نوعی ارتباط مراد و مریدی بوده است. این ارتباط برپایه معنویت و عرفان اسلامی بسیار ریشه‌دار بوده است. در این نظام آموزشی استاد در واقع دست شاگرد را می‌گرفته و در هدایت او تا سرمنزل و مقصد از چیزی دریغ نمی‌کرده است. شاگرد یا تربیه نیز همواره درخدمت استاد بوده و همواره سعی می‌کرده است پا در جای پای او نهد، شیوه و رموز مادی و معنوی صنعت و هنر خویش را بیاموزد.

با مطالعه و تحقیق در فتوت‌نامه‌ها زوایا و ابعاد فراموش‌شده این نظام آموزشی چون شیوه ترقی تربیه، ویژگی‌های عمومی و اختصاصی او و وظایف و مسئولیت‌های استاد و نیز آداب و رسوم این ارتباط خاص قابل استخراج و تبیین است. این ارتباط خاص و بی‌نظیر که می‌توان گفت اصول اعتقادی اسلامی، عرفان و معنویت دینی ساختار و شالوده آن را تشکیل می‌داده، در هیچ فرهنگ و تمدنی در جهان سابقه نداشته است و دنیای متجدد غرب و شرق نسبت به آن بیگانه است.

پی‌نوشت

1- Henrey Corbin
2. Abdulbaki Golpinarli
3. Techne
4. Kumara Suami
5. Louis Massignon
6- Koprulu

۷. شیخ شهاب‌الدین ابوحفص عمربن محمد سهروردی (۵۳۹-۶۳۲هجری)، عارف بزرگ و شاگرد و وارث روحانی عموی خویش ابوالنجیب سهروردی بود. وی بعدها شیخ‌الاسلام لقب یافت. از کتاب‌هایی که شیخ شهاب‌الدین نوشته است موارد زیر را می‌توان برشمرد: عوارف‌المعارف، فتوت‌نامه، رشف‌النصایح‌الایمانیه فی‌کشف‌الفضایح‌الیونانیه، اعلام‌الهدی و عقیده ارباب‌التقی، رساله السیر و الطیر، ارشادالمریدین، الرحیق‌المختوم لذوی‌العقول و الفهوم، رساله وصیه، جذب‌القلوب الی مواصله‌المحبوب (احمدی، ۱۳۸۵: ۱۱)، (www.aftab-magazin.com ،۱۳۸۵ ،شماره ۱۰ ،۲۰۱۲/۱۰/۲)

8- Rene Guenon

۹ و ۱۰. اگرچه اسطوره‌ها و افسانه‌های فتوت‌نامه‌ها مطابق با پنداره‌ها و افسانه‌های سامی است، در آداب و سنن فتیان نشانه‌هایی از آیین‌های ایران باستان نیز می‌توان یافت. در مراسم تشرف‌طالبان آیین جوانمردی، پیران و استادان این آیین، میان‌بند خاصی به‌نام «شد» بر کمر طالب می‌بسته‌اند که «کستی بستن» زرتشتیان را فرایاد می‌آورد. در آیین زرتشتی از آن هنگام فرمانبری از قوانین دینی بر آنان فرض می‌شود؛ میان‌بستن جوانمردان در آیین فتوت نیز نشانه بلوغ معنوی و به‌دیگر سخن، رسیدن به جوانی بوده و از آن هنگام به‌بعد پیروی از آیین جوانمردی بر آنان واجب می‌شده است. هم‌چنین، جوانمردان شلواری را هم به‌نام سراویل به‌همراه جشن و آدابی خاص به‌پا می‌کرده‌اند که بیش‌وکم با «سدره‌پوشی» زرتشتیان قابل مقایسه است (افشاری، ۱۳۸۲: ۱۶، ۲۹).

۱۱. حلوای جفنه (jafna-e) شیرینی خاصی بوده است که اهل فتوت در جفنه با روغن تازه، خرما و بکسمات بدون آتش درست می‌کرده‌اند. این شیرینی را فتیان در مجلس تشرف مریدان به آیین جوانمردی تناول می‌کرده‌اند. نام آن در بعضی از فتوت‌نامه‌ها (ازجمله فتوت‌نامه سلطانی) به‌صورت «حلوای خفیه» ذکر شده است و ظاهراً از آن‌رو حلوای خفیه می‌گفته‌اند که جوانمردی از یک شهر مأمور می‌شده است که آن را مخفیانه و با آدابی خاص و رمزآمیز از برای جوانمردان شهری دیگر به هدیه برد (افشاری، ۱۳۸۲: ۱۳۷).

12. Frithjof Schuon

منابع و مآخذ

- ابوسعید ابوالخیر، فضل‌الله (۱۳۸۸). **رباعیات**. ویرایش منوچهر آدمیت، تهران: شرکت تعاونی و کارآفرینان فرهنگ و هنر.
- آزاد، میترا (۱۳۸۴). آیین جوانمردان و آموزش سنتی در ایران. **مجموعه‌مقالات معنویت و آموزش هنر**. تهران: فرهنگستان هنر.
- آژند، یعقوب (۱۳۸۰). نظام سنتی استاد - شاگردی در نقاشی ایران. **نشریه هنرهای زیبا**. شماره ۱۰.
- ابن خلدون، عبدالرحمن (۱۳۸۲). **مقدمه**. ترجمه محمدپروین گنابادی، تهران: علمی و فرهنگی.
- افشاری، مهران (۱۳۸۲). **فتوت‌نامه‌ها و رسائل خاکساریه (سی رساله)**. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- پازوکی، شهرام (۱۳۸۴). **حکمت هنر و زیبایی در اسلام**. تهران: فرهنگستان هنر.
- خزایی، محمد (۱۳۸۷). جایگاه اصناف فتوت در هنر ایران. **کتاب ماه هنر**. مهر، ۱۹-۱۸.
- رحمتی، ان‌شاءالله (۱۳۸۳). **هنر و معنویت**. تهران: فرهنگستان هنر.
- ریخته‌گران، محمدرضا (۱۳۸۵). **هنر و زیبایی‌شناسی در شرق آسیا**. تهران: فرهنگستان هنر.
- _____ (۱۳۸۱). فلسفه هنرهای سنتی و مبانی نظری آن. **کتاب ماه هنر**. خرداد و تیر، ۱۵.
- ضیمران، محمد (۱۳۷۷). **جستارهای پدیدارشناسانه پیرامون هنر و زیبایی**. تهران: کانون.
- کُربَن، هانری (۱۳۸۳). **آیین جوانمردی**. ترجمه احسان نراقی، تهران: سخن.
- کوماراسوامی، آناندا (۱۳۸۶). **فلسفه هنر مسیحی و شرقی**. ترجمه امیرحسین ذکرگو، تهران: فرهنگستان هنر.
- گنون، رنه (۱۳۶۱). **سیطره کمیت و علائم آخرالزمان**. ترجمه علی‌محمد کاردان، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- گولپینارلی، عبدالباقی (۱۳۷۹). **فتوت در کشورهای اسلامی**. ترجمه توفیق ه. سبحانی، تهران: روزنه.
- احمدی، عباس (۱۳۸۵). سه مرد از سهرورد. *www.aftab-magazin.com*. بازبینی‌شده در تاریخ ۱۲ آذر ۱۳۹۱.

Received: 2012/10/21
Accepted: 2013/11/28

Chivalry Tradition and the Educational System of Arts and Industries in Iran

Fatemeh Kateb* **Farnoush Shamili****

Abstract

According to remained documents, the artists and craftsmen in traditional societies had their own guilds where they were trained in a particular system with a special relationship between the key members (i.e. teacher and student). Such relationship is different from the similar relationships in educational system of the modern world.

This study tries to answer the following questions: 1) How was the structure of traditional educational system of arts and industries in Iran according to principles of chivalry? 2) How was the quality of relationship between members of such system with regard to believing principles of this tradition?

The methodology used in this study is descriptive-analytical. Thus, the chivalry texts as well as Khaksari's epistles, which are the important sources about the guilds in Islam, are used and evaluated via library method.

It seems that Islamic principles and laws based on ethical values play a very important role in the framework of this system that distinguishes it from non-traditional educational system.

In this system, the student used to learn not only the panache of doing a particular task and the vicissitude of a profession, but also the knowledge of that profession.

Studying the chivalries and various aspects of this educational system such as Torghi Torbiye, the present study provides general and particular characteristics of teacher and student and their responsibilities in this tradition.

Keywords: educational system, chivalry texts, teacher, student, art, Iran

* Assistant Professor, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran
** Lecturer, Faculty of Art, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran f_shamili@yahoo.com

Received: 2012/05/19
Accepted: 2012/11/28

The Role of "Zone System" in "Pre-Visualization" of Final Print and Management of Photograph Creation Process

Alireza Vaez*

Abstract

Taking a good photograph aesthetically requires performing accurate and creative actions to control the result and take innovative decision about photograph subject and purpose. Meanwhile, the pre-visualization related to intuitive and intellectual process of photograph creation is one of the most important concepts of photography for achieving such goals. The pre-visualization is a conscious procedure of final print visualization in the mind before doing photography and the zone system is a practical and useful method to gain best result from photography materials and equipment as well as control and adjust photograph tonality (high light, gray tones, shadows) from exposure stage to print.

This paper tries to offer an organized, systematic and accessible technique to different people with various visualization abilities in order to gain a favorable photograph and also provide an answer to what is the role of the regional system in pre-visualization of the final photograph. To do this, a descriptive method is used and the data is collected through library studies.

The result of this research shows that because of having an organized goal-directed system and also having the special role to control and improve agents like "figure", "contrast" and "details" which affect beauty and attractiveness of final print, the zone system has an especial position in pre-visualization and it can influence the management of photograph creation process and gaining of favorable results.

Keywords: the zone system, pre-visualization, photograph, management of process

* Lecturer, Faculty of Visual Arts, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran Alireza.vaez@yahoo.com

Received: 2012/03/05
Accepted: 2012/11/28

An Investigation of Light's Role in Explaining the Spatial Sequence of Mosques' Architecture

(case study: Sheikh Lotfollah mosque)

Mohammadreza Bemanian* **Mohammad Ali Alinasab****

Abstract

Light is one of the factors influencing the spatial value which has been always present in Islamic architecture as the most immaterial tangible element of nature. Light is not always used in Iranian-Islamic architecture for lighting up the space but sometimes it accepts a mystical and sacred aspect and affects other aspects of space like color, texture etc. Light rhythm has an important role in Islamic architecture for explaining the evolution and sequence of space to the extent that functional role of spatial sequence by light is explained through three factors of pause, motion and emphasis. Thus, it can be said that spatial sequence by light has been considered a lot in the context of Islamic art and this shows the significance of such notion in Islamic thought. This study uses descriptive-analytical method and in literature review section the status of light in Islamic sciences is discussed to elucidate its practical dimensions and aspects. Then, the role of light is explained according to triple elements of spatial sequence in Islamic architecture. The results of this study show that besides its normal functions in spaces of Islamic architecture, light has other functions such as its role in the sequence between material and spiritual worlds. This matter takes place in three temporal spectrums of Separation, Transmission and Union in the spaces of Islamic architecture.

Keywords: light, space, architecture, sequence, Sheikh Lotfollah mosque

* Associate Professor, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran
** M.A., Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran
a.alinasab@modares.ac.ir

Received: 2012/11/21
Accepted: 2013/11/28

Identifying the Patterns and Techniques of "Brick-Ended Plugs" Decoration of Jame' Mosque in Isfahan

Meisam Kazemian* **Hesam Aslani****

Abstract

In Iranian architecture, Jame' (congregational) mosques are considered as the most important and typical monuments in every city. Isfahan's Jame' mosque which reflects over 800 years of Iranian architecture is important in a variety of artistic and architectural aspects.

Brick-ended plugs are amongst the most typical decorations in most parts of this monument which have remained of Buyid, Seljuqid and Ilkhanid eras. Since this decoration has not been studied enough, it needs to be studied more regarding its patterns and techniques.

In this research, through visual observations and library studies, patterns of this decoration are categorized into four separated groups: geometrical patterns, plant patterns, sacred names and phrases patterns and chain patterns. Then, some of the most common patterns, drawn with AutoCAD 2008 software, and the characteristics of each group are discussed separately. Different materials and techniques of creating these decorations are identified through classic chemistry experiments and Scanning Electron Microscopy (SEM) which includes using of casted seals and stucco technique. In this mosque, stucco technique was used more to create this kind of decoration and casted seals were mostly used for creating simple geometrical patterns. In samples made with casted seal method, all of them have been sealed before the final setting by adding glue to the paste of gypsum.

Keywords: Jame mosque of Isfahan, patterns, techniques, brick-ended plugs

* M.A. student, Faculty of Restoration, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran meisammk65@gmail.com
** Assistant Professor, Faculty of Conservation & Restoration, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran

Received: 2012/11/06
Accepted: 2013/11/28

Rereading of Historical Documents about the Nizamol-Molki Portal in Abarkooh

Amir Hossein Karimy*

Abstract

Various ideas can be found about the date of construction and the function of portal and twin minarets of Abarkouh so that some researchers consider it as the door way of Nizamieh mosque whereas others consider it as a part of a great complex. However, there are ambiguities about the history and function of this monument. The main questions of this paper are about these two points. Afshar has attributed this monument to Nizam-ol-Molk-e Abarqui, a famous writer of Abarkooh in 14th century. Considering inscriptions of other monuments in the region and comparing with historical documents, this paper aims to reveal some points about the history and function of the destroyed monument to which this portal belongs. Moreover, the structure and decorations of the portal have been compared with other historical twin minarets. Regarding the lack of dated inscription on the portal, main evidence is the inscription of Biroon mosque near Abarkouh which has implications about the constructions near the portal.

Finally, it has been revealed that the monument can be part of a mosque related to Tavousieh shrine. Comparing decorations and structure of this monument with other similar twin minarets in Persian architecture (like Qiyasiyeh in Qom and Oshtorgan mosque), it can be attributed to 14th century and to the son of Nizam-ol-Molk-e Abarqui who was a courtier of Shah Shoja' (Muzaffarid dynasty) as his patron.

Keywords: portal, double minaret, tile working, Nizamieh, Muzaffarid architecture, Abarkooh

* Ph.D. Candidate, Faculty of Conservation & Restoration, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran
ahkarimy@gmail.com

Received: 2012/04/14
Accepted: 2012/11/28

Art Philosophy and Mystical Aesthetics from the Viewpoint of Molana with emphasis on Masnavi Ma'navi

Fatemeh Kiani* **Hassan Bolkharei Ghehi****

Abstract

Masnavi Ma'navi, by Molana Jalal ad-Din Muhammad Balkhi, is one of the most outstanding treasures of Persian literature which can be considered as a source for understanding the concept and function of beauty and art. This honorable book has stated the most important rudiments of Islamic art philosophy and aesthetics by proposing the most precise allegories. This philosophy, whose most fundamental doctrine is «forgetting the sensible beautiful appearances and discovering the truth of virtue and existence», makes the foundation of an art whose most important objective is purifying the soul from self-conceit and understanding the truth of Unity of Existence so that Molavi's Masnavi, as one of the overt manifestations of such an approach, becomes an astrolable of the sun of divine beauty and a ladder towards the heaven of spiritual truths and beauties.

The question in this study is how the principles of mystical art philosophy and aesthetics, discussed in Molavi's Masnavi, can be recognized on the basis of concepts such as Epiphany, Virtue, Love and Imagination. Accordingly, by considering the mystical and enamoured view of Molana about Existence and the philosophy of Creation, the authors aim to study his aesthetic ideas about art and artistic status. The main objectives of this research are to understand the link between mystical literature and artistic creations in traditional cultures, and to realize the principles and criteria of Islamic art in order to give a more reasonable criticism and to avoid hasty and superficial prejudices. The library sources provide the data of this study and the method of research is descriptive and content analysis.

Keywords: mystical aesthetics, Islamic art philosophy, Masnavi Ma'navi**,** epiphany, virtue

* M.A., Lecturer in Private University of Ganjineh Honar, Kermanshah, Iran parisa.kiani61@yahoo.com
** Associate Professor, Faculty of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran

Received: 2012/11/21
Accepted: 2012/11/28

A Comparative Study of Common Geometrical-Herbal Designs in Brick Maps of Birjand and Chalshtor Carpets

Maryam Hosseini * **Hamid Sadeghian**[**]

Abstract

One of the most famous types of carpet in some parts of Iran is brick-designed carpet. Weaving of such design still continues in the carpets of the regions like Birjand, Chalshotor, Qom and Tabriz. The main issue of this research is investigating the differences between geometrical-herbal designs of the carpets of Chalshotor and Birjand as the famous regions for producing this kind of carpet.

Investigating the features of brick-designed carpets of these two regions for identifying their changes during the past fifty years –regarding climate conditions and subjective effects of weavers on the design of the carpets of the two regions- this research enumerates the differences between brick designs of the carpets of these two regions. The data of this study is gathered through library and field sources and the research method is descriptive-analytical.

The results of this study show the originality and priority of brick-designed carpets of Chalshotor compared with the very carpets in Birjand. However, after half a century of imitation and production of such carpets in Birjand, the designs and colors have become somehow localized and being harmonized with environmental conditions of the region to the extent that these designs have gained a kind of independent identity.

Keywords: carpet, brick design, patterns, geometrical, herbal, Chalshtor and Birjand

* B.A. of Handicrafts, University of shahre kord, Iran

**Lecturer, Faculty of Visual Arts, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran h.sadeghian@aui.ac.ir

Received: 2012/11/21
Accepted: 2012/11/28

Identifying the Physical Structure of Gardens and Palaces around Chaharbagh Abbasi Avenue in Safavid Era

Soudabeh Gholipour* **Ahmad Aminpour**** **Armin Bahramian*****

Abstract

Safavid era is one of the most brilliant eras in architectural history of Iran and Chaharbagh Avenue is one of the most valuable and important features of Isfahan's identity in this era.

The objective of this research is to recognize the physical structure of gardens and lost palaces situated in Chaharbagh Avenue in Safavid era and recreate a mental picture of their design. Since physical signs of these gardens and palaces still exist to some extent, an imaginary picture can be suggested based on available information in various texts and documents, especially travelogues. This research is based on studies and points mentioned in historical texts and documents and analyses their content through exploring these historical resources as well as the researches of contemporary researchers about the structure of architecture and urban planning in Safavid era.

Accordingly, by using a descriptive-historical method and giving voice to the old illustrated documents and comparing these texts with written sources, the characteristics of gardens and palaces of Safavid era in Isfahan are elucidated. The results of this study show that the plans of all gardens of this avenue - except Khargah garden- are rectangular in two directions of northern-southern and eastern-western. Moreover, these gardens can be categorized in different types based on the number of their pavilions (from numerous pavilions to no central pavilion). The use of tent in Khargah garden and octagon pavilion (Hashtbehesht) in Bolbol garden and cages in Shirkhaneh and aviary indicate that there were different forms of built spaces in the gardens of this avenue.

Keywords: Isfahan, Safavid, garden, palace, Chaharbagh Abbasi Avenue, physical structure

* MA, Faculty of Art and Architecture, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran s.gholipoor@gmail.com
** Assistant Professor, Faculty of Art and Architecture, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran
*** Assistant Professor, Faculty of Art and Architecture, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran

Contents

- **Identifying the Physical Structure of Gardens and Palaces around Chaharbagh Abbasi Avenue in Safavid Era** Soudabeh Gholipour, Ahmad Aminpour, Armin Bahramian **1**

- **A Comparative Study of Common Geometrical-Herbal Designs in Brick Maps of Birjand and Chalshtor Carpets**
  Maryam Hosseini, Hamid Sadeghian **15**

- **Art Philosophy and Mystical Aesthetics from the Viewpoint of Molana (with emphasis on Masnavi Ma'navi)**
  Fatemeh Kiani, Hassan Bolkharei Ghehi **33**

- **Rereading of Historical Documents about the Nizamol-Molki Portal in Abarkooh**
  Amir Hossein Karimy **45**

- **Identifying the Patterns and Techniques of "Brick-Ended Plugs" Decoration of Jame' Mosque in Isfahan**
  Meisam Kazemian, Hesam Aslani **61**

- **An Investigation of Light's Role in Explaining the Spatial Sequence of Mosques' Architecture (case study: Sheikh Lotfollah mosque)**
  Mohammadreza Bemanian, Mohammad Ali Alinasab **71**

- **The Role of "Zone System" in "Pre-Visualization" of Final Print and Management of Photograph Creation Process**
  Alireza Vaez **83**

- **Chivalry Tradition and the Educational System of Arts and Industries in Iran**
  Fatemeh Kateb, Farnoush Shamili **99**

- **Abstracts**

Scientific journal Of
Pazhuhesh-e Honar (Biannual)
Research of Art

Vol.2.No.4.Fall & Winter 2012-2013

Concessionaire: Art University of Isfahan
Editor-in-charge: Farhang Mozaffar (Assoc. Prof.)
Editor-in-chief: Mehdi Hossieni (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
Assis. Professor, Art University of Tehran
Jalaledin Soltan Kashefi
Assoc. Professor, Art University of Tehran
Ali Yaran
Assis. Professor, Ministry of Science, Research and Technology

Coordinator: Mehri Qobadi, Hassan Yazdanpanah
Dr. Ahmad Shahivandi

Logo type: Hamid Farahmnad Boroojeni
Cover designing: Afsaneh Nazeri
Graphic designer: Sam Azarm
Persian editor: Sima Shapouriyan
English editor: Ehsan Golahmar
Layout: Fatemeh Vazin

Address: Journal of Pazhuhesh-e Honar. No. 17, Pardis Alley, Chahar Bagh Paeen St. Isfahan, Iran.
Art University of Isfahan
Postal code: 8148633661
Phone: (+98311) 4460755-4460328
Fax: (+98311) 4460909
E-mail: p.honar@aui.ac.ir
Website: www.aui.ac.ir/index.php/fa/nph.html

Reviewers:

- Reza Abouie (Ph.D.)
- Hamidreza Azemati (Ph.D.)
- Flor Bandeh Khoda (M.A.)
- Mohammad Iranmanesh (Ph.D.)
- Mohammadhassan Khademzadeh (Ph.D.)
- Alireza Khaje Ahmad Attari (Ph.D.)
- Alireza Khajegir(Ph.D.)
- Mohammad Khodadadi Motarjemzadeh (Ph.D.)
- Jamaledin Mehdinejad (Ph.D.)
- Seyed Ali Mojabi (Ph.D.)
- Mehdi Moqimnejad (Ph.D.)
- Afsaneh Nazeri (Ph.D.)
- Majid Nikouei (Ph.D.)
- Mohammadreza Olia (Ph.D.)
- Parvin Partovi (Ph.D.)
- Jahangir Safari (Ph.D.)
- Ahmad Salehi Kakhki(Ph.D.)
- Reza Vahidzadeh (M.A.)

Executive Coordinators:
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 includes subjects as scientific-research, Visual Arts, Architecture and Urban Design, Industrial Design, and interdisciplinary researchs.

Instructions for Contributors

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 the first evaluation, the paper manuscript (abstract and full text) and a letter to the editorial board should be sent to email of the journal.

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

Scientific journal of
Pazhuhesh-e Honar (Biannual)
Research of Art
Vol. 2 - No. 4 Fall & Winter 2012-2013

Identifying the Physical Structure of Gardens and Palaces around Chaharbagh Abbasi Avenue in Safavid Era 1
Soudabeh Gholipour, Ahmad Aminpour, Armin Bahramian Alireza

A Comparative Study of Common Geometrical-Herbal Designs in Brick Maps of Birjand and Chalshtor Carpets 15
Seyede Maryam Hosseini, Hamid Sadeghian

Art Philosophy and Mystical Aesthetics from the Viewpoint of Molana with emphasis on Masnavi Ma'navi 33
Fatemeh Kiani, Hassan Bolkharei Ghehi

Rereading of Historical Documents about the Nizamol-Molki Portal in Abarkooh 45
Amir Hossein Karimy

Identifying the Patterns and Techniques of "Brick-Ended Plugs" Decoration of Jame' Mosque in Isfahan 61
Meisam kazemian, Hesam Aslani

An Investigation of Light's Role in Explaining the Spatial Sequence of Mosques' Architecture 71
(case study: Sheikh Lotfollah mosque)
Mohammadreza Bemanian, Mohammad Ali Alinasab

The Role of "Zone System" in "Pre-Visualization" of Final Print and Management of Photograph Creation Process 83
Alireza Vaez

Chivalry Tradition and the Educational System of Arts and Industries in Iran 99
Fatemeh Kateb, Farnoush Shamili