پژوهش
دانشگاه هنر اصفهان
دوفصلنامه علمی- ترویجی
سال سوم شماره پنجم بهار و تابستان ۱۳۹۲

بررسی روند تولید سفالینه‌های آبی و سفید در ایران طی ادوار مختلف اسلامی ۱
احمد صالحی کاخکی، حسین صدیقیان، مجید منتظرظهوری

سیمای معماری در موسیقی جهان از دوره رمانتیک تا معاصر ۱۵
جستجوی همانندی معماری و موسیقی؛ تحلیل هفت اثر موسیقی برنامه‌ای با موضوع معماری
فریدون فراهانی

بررسی نقش عکاسی در هنرهای جدید ایران ۲۹
فرشته دیانت

تجزیه و تحلیل تزئینات فلزی درب ورودی مدرسه چهارباغ اصفهان ۳۹
مهدی محمدزاده، سمیه علیزاده میرارکلایی

نگاهی توصیفی و تحلیلی به سنگ‌نبشته‌های موجود در مسجدجامع کبیریزد ۵۱
سعیده حسینی‌زاده مهرجردی

مقایسه مضامین و فنون اجرای کتیبه‌های چهار مدرسه قرن هشتم شهر یزد ۶۷
طاهره شیشه‌بری، حمید فرهمند بروجنی

مطالعه تطبیقی طراحی معماری و شهرسازی قزوین و اصفهان
دو پایتخت دوره صفوی ۸۱
لیلا پهلوان‌زاده

درآمدی بر زیبایی‌شناسی هنر اسلامی ۱۰۱
طاهره نصر

بسم الله الرحمن الرحيم

شیوه نامه نگارش مقاله

نشریــه علمی- ترویجی «پــژوهــش هنـــر»

۱. موضوعات مقالات در زمینه‌های پژوهش در هنر مانند نوشتارهای پژوهشی در حوزه‌های هنرهای تجسمی، هنر در معماری، شهرسازی، مرمت، طراحی صنعتی و پژوهش‌های میان‌رشته‌ای در عرصه هنر می‌باشد.
۲. مقاله‌های ارسالی نباید قبلاً در نشریه‌ای دیگر یا مجموعه مقالات همایش‌ها چاپ شده و یا همزمان برای مجله دیگری ارائه شده باشند.
۳. مقاله‌ها باید به زبان فارسی و با رعایت اصول و آیین‌نگارش این زبان باشند.
۴. تأیید نهایی مقالات برای چاپ در نشریه، پس از تأیید داوران، با هیأت تحریریه نشریه است.
۵. مسئولیت مطالب مطرح شده در مقاله به‌عهده نویسنده یا نویسندگان است.
۶. 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. جهت ارسال مقاله به سامانه الکترونیکی نشریه به آدرس http://ph.aui.ac.ir مراجعه و نسبت به ثبت مقاله اقدام فرمایید.
۱۱. ارسال نامه درخواست چاپ و تأییدیه استاد راهنما- نویسنده همکار، همراه مقاله الزامی است (قابل دانلود از صفحه ارسال مقاله در سامانه نشریه).
۱۲. مقاله‌ها باید ساختار علمی- پژوهشی داشته و به‌ترتیب دارای بخش‌های زیر باشند:
– **مشخصات نویسنده/ نویسندگان:** این صفحه باید بدون شماره، شامل عنوان کامل مقاله (عنوان مقاله باید کاملاً گویا و بیانگر محتوای مقاله باشد)، نام و 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 و Times 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** بالا سمت راست و مأخذ آن در زیر، سمت چپ آورده شود؛ عنوان **تصویر**، پایین سمت راست و مأخذ، 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 مشروح که از بخش مجلات سایت دانشگاه هنر اصفهان قابل دریافت است، مراجعه کنید.

دوفصلنامه علمی- ترویجی
پژوهش هنر
دانشگاه هنر اصفهان
سال سوم، شماره پنجم، بهار و تابستان ۱۳۹۲

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

هیأت تحریریه (به‌ترتیب حروف الفبا)

پروین پرتویی
دانشیار دانشگاه هنر تهران
اصغر جوانی
استادیار دانشگاه هنر اصفهان
عیسی حجت
دانشیار دانشگاه هنر تهران
مهدی حسینی
استاد دانشگاه هنر تهران
جلال‌الدین سلطان‌کاشفی
دانشیار دانشگاه هنر تهران
محمد مسعود
استادیار دانشگاه هنر اصفهان
افسانه ناظری
استادیار دانشگاه هنر اصفهان
علی یاران
استادیار وزارت علوم، تحقیقات و فناوری

مدیر داخلی: نادر شایگان‌فر
مدیر اجرایی: مهری قبادی

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

قیمت: ۷۰۰۰۰ ریال

نشانی: اصفهان، چهارباغ پائین، بین چهارراه تختی و میدان شهدا، کوچه پردیس (۳۱)، پلاک۱۷، کد پستی: ۸۱۴۸۶-۳۳۶۶۱
حوزه معاونت پژوهشی دانشگاه هنر اصفهان
دفتر نشریه «**پژوهش هنر**».
تلفن: ۰۳۱۱-۴۴۶۰۳۲۸, ۴۴۶۰۷۵۵
نمابر: ۰۳۱۱-۴۴۶۰۹۰۹
E-mail: p.honar@aui.ac.ir
http://ph.aui.ac.ir

داوران و همکاران این شماره

عیسی اسفنجاری
دکتر محمد ایرانمنش
دکتر محمود بالانده
دکتر محمدرضا بمانیان
دکتر آرمین بهرامیان
دکتر محمد خدادادی مترجم‌زاده
فرهاد خسروی
دکتر علیرضا خواجه احمد عطاری
دکتر زهره روح‌فر
دکتر ایمان زکریایی کرمانی
دکتر حسام‌الدین سراج
دکتر نادر شایگان‌فر
دکتر شهاب شهیدانی
دکتر احمد صالحی کاخکی
دکتر مجید صالحی‌نیا
دکتر پروین طاعی
دکتر صدرالدین طاهری
دکتر حسن طلایی
دکتر نیر طهوری
دکتر مهران قرائتی کوپائی
دکتر مهرداد قیومی بیدهندی
امیرحسین کریمی
دکتر حسن کریمیان
دکتر مهدی مقیم‌نژاد
دکتر نیلوفر ملک
دکتر افسانه ناظری
حسن یزدان‌پناه

همکاران نشریه

ناصر جعفرنیا، خدیجه ساعدی

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

نشریه «پژوهش هنر» براساس مجوز شماره ۳/۱۵۵۸۶۷ مورخ ۹۱/۰۷/۲۶ از کمیسیون بررسی نشریات علمی کشور وزارت علوم، تحقیقات و فناوری دارای درجه علمی- ترویجی است و در پایگاه استنادی علوم کشورهای اسلامی (ISC) به نشانی www.ricest.ac.ir، پایگاه اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی (SID) به نشانی www.sid.ir و بانک اطلاعات نشریات کشور به آدرس www.magiran.com نمایه می‌شود.

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

پژوهش

فهرست

- **بررسی روند تولید سفالینه‌های آبی و سفید در ایران طی ادوار مختلف اسلامی..... ۱**
  احمد صالحی کاخکی، حسین صدیقیان، مجید منتظرظهوری
- **سیمای معماری در موسیقی جهان از دوره رمانتیک تا معاصر جستجوی همانندی معماری و موسیقی؛ تحلیل هفت اثر موسیقیِ برنامه‌ای با موضوع معماری..... ۱۵**
  فریدون فراهانی
- **بررسی نقش عکاسی در هنرهای جدید ایران..... ۲۹**
  فرشته دیانت
- **تجزیه و تحلیل تزئینات فلزی درب ورودی مدرسه چهارباغ اصفهان ۳۹**
  مهدی محمدزاده، سمیه علیزاده میرارکلایی
- **نگاهی توصیفی و تحلیلی به سنگ‌نبشته‌های موجود در مسجد جامع کبیر یزد..... ۵۱**
  سعیده حسینی‌زاده مهرجردی
- **مقایسه مضامین و فنون اجرای کتیبه‌های چهار مدرسه شهر یزد در قرن هشتم ۶۷**
  طاهره شیشه‌بری، حمید فرهمند بروجنی
- **مطالعه تطبیقی طراحی معماری و شهرسازی قزوین و اصفهان دو پایتخت دوره صفوی..... ۸۱**
  لیلا پهلوان‌زاده
- **درآمدی بر زیبایی‌شناسی هنر اسلامی..... ۱۰۱**
  طاهره نصر
- **چکیده انگلیسی مقالات**

دریافت مقاله: ۹۱/۰۲/۲۰
پذیرش مقاله: ۹۱/۰۹/۰۸

دوفصلنامه علمی- ترویجی پژوهش هنر
سال سوم، شماره پنجم، بهار و تابستان ۱۳۹۲

بررسی روند تولید سفالینه‌های آبی و سفید در ایران طی ادوار مختلف اسلامی

احمد صالحی کاخکی* حسین صدیقیان** مجید منتظرظهوری***

چکیده

سفالینه‌های آبی و سفید، یکی از مهم‌ترین و درعین‌حال فراوان‌ترین سفالینه‌های لعاب‌دار جهان اسلام به‌ویژه طی دوران متأخر اسلامی هستند. این مسأله که برای نخستین‌بار این سفالینه‌ها در چه مرکز یا مراکزی و چه دورهٔ زمانی‌ای تولیدشده‌اند، پرسشی است که هنوز پاسخی بدان داده‌نشده‌است. براساس شواهد باستان‌شناسی موجود، یکی از مناطقی که دست‌کم از سده‌های اولیه اسلامی به بعد این سفالینه‌ها در آن شناسایی‌شده، مرزهای فعلی سیاسی ایران است.

ازین‌رو، در نگارش مقاله حاضر تلاش بر آن شده‌است تا بنابر اطلاعات به‌دست‌آمده از منابع کتابخانه‌ای منتشرشده و یافته‌های حاصل از کاوش‌های باستان‌شناسی، این‌گونه سفالین در ایران مطالعه و بررسی‌شود. از این راه، تا حدودی به پرسش‌های مطرح‌شده در این پژوهش با این فرض که سرزمین ایران به‌دلیل پیشینه طولانی تاریخی در عرصه تولید سفال، احتمالاً یکی از مناطق مهم تولید سفال آبی و سفید از همان سده‌های اولیه اسلامی به بعد بوده‌است، پاسخ‌داده‌می‌شود.

براساس اسناد باستان‌شناسی بسیاری که در کاوش‌ها و مطالعات باستان‌شناسی بخش‌های مختلف سرزمین ایران به‌دست‌آمده، مشخص‌شد که پس از قرن ششم هجری گونه‌های مختلفی از سفالینه آبی و سفید در مراکز متعدد و با شیوه‌های گوناگون تولیدشده‌اند. با اینکه در فاصله قرن‌های یک تا پنج هجری قمری، قطعه‌های فراوان سفالینه‌های آبی و سفید در مراکزی چون نیشابور و شوش شناسایی‌شده‌اند لیکن، شواهدی که مبتنی‌بر تولید این ظرف‌ها در آن مراکز باشند، بسیار اندک بوده و بیشتر نتایج به‌دست‌آمده هم، بر آزمایش‌های علمی تکیه‌دارند.

کلیدواژگان: سفال، تزئین آبی و سفید، باستان‌شناسی، دوران اسلامی.

* استادیار، دانشکده مرمت، گروه باستان‌شناسی، دانشگاه هنر اصفهان.
** دانشجوی دکتری باستان‌شناسی دوران اسلامی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران.
*** دانشجوی دکتری باستان‌شناسی دوران اسلامی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران. majid_zohor@yahoo.com

مقدمه

داده‌های به‌دست‌آمده از کاوش‌های باستان‌شناسی، نکته‌های تاریک بخشی از تاریخ باستان‌شناسی را آشکار می‌سازند. چون شواهد باستان‌شناسی، با زندگی مادی بشری ارتباط مستقیمی دارند، همواره اسناد روشنی را هم ارائه‌می‌نمایند. یکی از این شواهد فرهنگی و تاریخی، وجود سفالینه‌های آبی و سفید در برهه‌ای از تاریخ ایران زمین و همسایگان آن و حتی شرق دور است که بحث درباره آن به‌تنهایی مجالی گسترده را خواهان است. سفالینه‌های آبی و سفید باوجود داشتن ویژگی‌های فنی و تزئینی منحصر به‌فرد، یکی از اقلام مهم تجاری بین‌المللی تا سده‌های اخیر به‌شمار می‌رفتند. آن‌چنان‌که حتی در میان قشر مرفه و حاکم جوامع مختلف به‌ویژه جوامع آسیایی و اروپایی تقاضای خرید بسیار داشتند. از این‌رو، همواره شناخت بهتر و دقیق‌تر این گونه سفالین از اهمیت بسیاری بین پژوهشگران این عرصه، برخوردار بوده‌است.

یکی از مهم‌ترین و کلیدی‌ترین پرسش‌ها و ابهامات موجود در ارتباط با سفالینه‌های آبی و سفید، شناخت مرکز یا مراکز تولیدی این‌گونه سفال در مناطق مختلف است. چراکه هنوز، چه در سرزمین ایران و چه در سایر سرزمین‌های اسلامی، کمتر محوطه‌ای شناخته‌شده که این گونه سفالین در آنها تولیدشود. افزون‌براین‌ها، در ارتباط با بازه زمانی تولید این نوع سفال‌ها نیز، تقریباً اطلاعات اندکی منتشرشده و مشخص‌نیست که دقیقاً از چه زمانی سفال آبی و سفید در سرزمین‌های اسلامی تولید و شناخته‌شده‌است. همچنین، بسیاری از پرسش‌های مهم دیگری از جمله شناخت شیوه‌های فنی و تزئینی این سفال‌ها و میزان تأثیرپذیری و تأثیرگذاری آنها بین مراکز تولیدی مختلف نیز وجود دارد که در قالب یک مقاله نمی‌توان بدان‌ها پاسخی‌داد.

به‌دلیل اهمیت بسیار این گونه سفالین، همواره از گذشته‌های دور تاکنون پژوهشگران و اندیشمندان مختلف بدان پرداخته و مطالب بسیاری در مورد آن نوشته‌اند. در گذشته، افرادی چون *ابوریحان بیرونی* (۱۳۵۵) و *جواهری* (۱۳۸۸) در سده‌های میانی اسلامی، بخشی از کتاب‌های منتشرشده خود را به بررسی این سفال‌ها و حتی چگونگی تولید آنها اختصاص‌داده‌اند که البته بیشتر، در ارتباط با سفال‌های تولیدی در کشور چین بوده‌است. پس از این دوره، در قرن‌های متأخر اسلامی به‌ویژه دوره صفویه که آغاز حضور گسترده سیاحان اروپایی به ایران بوده، جهانگردانی همچون *راجر سیوری* (۱۳۶۳) و *شاردن* (۱۳۳۶) توضیحات بسیار خوبی را درباره تولیدات سفال‌های آبی و سفید در مراکز مختلفی چون کرمان و مشهد ارائه‌داده‌اند که این پژوهش‌ها خود، راهگشایی برای نگاشتن پژوهش‌های عصر حاضر است. هم‌اکنون نیز، مطالعه در زمینه این‌گونهٔ سفالین ارزشمند هم‌چنان ادامه‌دارد. پژوهشگرانی چون *میسن* (۲۰۰۴)، *گلومبک* (۲۰۰۱) و *فهروری* (۱۹۷۳) همواره در مقاله‌ها و نوشته‌های خود به پژوهش در زمینه ابعاد مختلف سفالینه‌های آبی و سفید پرداخته‌اند. برای نمونه، می‌توان به پژوهش درباره منشأیابی سفال‌های آبی و سفید دوره صفویه با استفاده از آزمایش پتروگرافی و پژوهش در زمینه امضا یا مهرهای تجاری موجود بر پشت ظرف‌ها، اشاره‌نمود. این پژوهش‌ها در نشریه‌های مختلف بین‌المللی چون مجله ایران[1] چاپ‌شده‌اند. این امر در ایران نیز، از اقبال بسیاری برخوردارشده به‌گونه‌ای که افزون‌بر معرفی سفالین‌های آبی و سفید مجموعه‌های مختلف مانند مجموعه شیخ صفی‌الدین اردبیلی، سفالینه‌های موجود در موزه‌های مختلف داخل و خارج کشور را بررسی و معرفی کرده‌است. باوجود این، بیشتر پژوهش‌ها در ارتباط با معرفی تزئینات مختلف و مقایسه این سفالینه‌ها بوده و کمتر به مطالعه در زمینه شناخت سیر تولیدی و تحول این ظرف‌ها و حتی مراکز تولیدی آنها پرداخته‌شده‌است.

بدین‌سبب، در پژوهش حاضر تلاش برآن است تا با استفاده از داده‌های به‌دست‌آمده با مطالعه کتابخانه‌ای و بهره‌گیری از یافته‌های به‌دست‌آمده از کاوش‌های باستان‌شناسیِ مرزهای فعلی ایران، بازه زمانی استفاده و تولید این سفال‌ها و مرکز یا مراکز تولیدی آنها در ایران تبیین‌شود. چراکه هنوز، تبیین منطقی و منسجمی از چگونگی روند تولید این سفال‌ها در ایران ارائه‌نشده‌است. بنا بر آنچه گفته‌شد، نگارندگان می‌کوشند تا روند تولیدات این‌گونه سفالین را تبیین‌کرده و درعین‌حال، مراکز اصلی تولیدات آن را طی ادوار مختلف اسلامی مشخص‌گردانند.

باتوجه به موارد بالا، فرضیه این پژوهش نیز بر این امر استوار است که تولید سفال‌های آبی و سفید از همان سده‌های نخستین در مراکز اصلی شهرنشین ایران مانند شوش، ری، نیشابور و اصفهان شروع‌شده‌است. عامل مهم این پدیده، تأثیرپذیری و پیروی بسیار از تولیدات سفالینه‌های کشور چین است. لیکن، به‌نظرمی‌رسد این روند تولید هرگز متوقف‌نگردیده و تا حال حاضر هم، ادامه‌داشته‌است. برای پاسخ‌گویی به این فرضیه کلی، نه‌تنها بایست منابع مختلف کتابخانه‌ای مطالعه‌شوند و تاجایی که امکان دارد از منابع منتشرشده کاوش‌های باستان‌شناسی در مناطق

مختلف ایران سودجست بلکه، باید از نتایج به دست آمده از مطالعات میان‌رشته‌ای همچون منشأیابی که روی این سفال‌ها صورت‌گرفته نیز، بهره‌یافت. بدین‌ترتیب، در پژوهش حاضر نیز سعی‌شده با بهره‌گیری از منابع حاضر بتوان پاسخی درخور به پرسش‌های طرح‌شده، داد.

سفالینه‌های آبی و سفید قرن‌های اولیه اسلامی

تاکنون، در ارتباط با سفالینه‌های تولیدی خمیره چینی با زمینه سفید و تزئین آبی‌رنگ، مطالعات بسیاری صورت‌گرفته و کتاب‌ها و مقاله‌های علمی متعددی نوشته‌شده‌است. شاید یکی از دلایل توجه پژوهشگران به این نوع ظرف‌های تزئینی، تأخر زمانی و فراوانی این‌گونه سفالین به‌نسبت دیگر گونه‌های مشابه دوران اسلامی باشد. همچنین این ظرف‌ها، از ارزش بسیار تجاری طی قرن‌های متأخراسلامی به‌ویژه میان جوامع مختلف آسیایی و حتی اروپایی برخوردار‌بوده‌اند. با این وجود، هنوز پرسش‌های بسیاری هست که پاسخی به آنها داده‌نشده‌است. یکی از این پرسش‌ها، در ارتباط با دوره زمانی تولید اولین گونه‌های سفالین آبی و سفید است.

پاسخ به این پرسش نیاز به پژوهش‌ها، بررسی‌ها و کاوش‌های باستان‌شناسی گسترده‌تری در مراکز تولیدی این سفال در کشور چین و دیگر مراکز تولیدی آن دارد. اینکه نخستین‌بار چه زمانی این سفال‌ها در کشور چین تولیدشده، مشخص‌نیست بااین‌همه، در کاوش‌های باستان‌شناسی صورت‌گرفته در شهر سامرا (قرن‌های ۳ و ۴هـ.ق.)، تعدادی سفال سفید با تزئین آبی به‌دست‌آمده که نخست به این شهر نسبت‌داده‌بودند. لیکن، نمونه‌های دیگری از این گونه سفال در شهرهای مختلف قرن‌های اولیه ایران به‌ویژه شوش، ری، ساوه، قم، نیشابور، سیرجان و سیراف و نیز شهر فسطاط مصر و رقه سوریه، به‌دست آمده که نشان‌دهنده توزیع یا پراکنش بسیار گسترده این ظرف‌ها در سرزمین‌های اسلامی است (محمدحسن، ۱۳۷۷: ۱۵۲؛ Williamson, 1987: 15؛ Treptow, 2007: 35 و Wilkinson, 1973: 259)، (تصویرهای ۳-۱).

این سفال‌ها، خمیرهای سفید و سخت داشته که سیلیکا، کوارتز و کائولن در ترکیب آنها به‌کاررفته و یک لایه پوشش گلی سفید زیر لعاب شفاف قلیایی، سطح سفال را فراگرفته‌است. معمولاً این سفال‌ها، به‌ویژه نمونه‌های نیشابور و ری تک‌رنگ سفید بوده‌اند، ولی نمونه‌هایی با تزئین آبی روشن یا تیره هم بین آنها دیده‌می‌شود (Wilkinson, 1973: 259). نقش‌های به‌کاررفته در این سفال‌ها شامل پالمت، نخل، سه ضلعی و ... است (محمدحسن، ۱۳۷۷: ۱۵۲). در ارتباط با رنگ آبی سطح این سفال‌ها و حتی نمونه‌های تولیدی چین در

تصویر۱. ظرف لعاب‌دار با تزئین آبی و سفید کبالتی، شوش، قرن ۲-۳هـ.ق.، موزه لوور
(http://www.louvre.fr/en، تاریخ مراجعه ۶ نوامبر ۲۰۱۲).

تصویر۲. بشقاب آبی و سفید شوش، قرن ۳هـ.ق.
(کریمی و کیانی،۱۳۶۴: ۱۱۱).

تصویر۳. بشقاب سفالین لعاب‌دار با تزئین آبی و سفید کبالتی، شوش، قرن ۴-۳هـ.ق.، موزه لوور
(http://www.louvre.fr/en، تاریخ مراجعه ۶ نوامبر ۲۰۱۲).

قرن‌های مختلف اسلامی، مشخص‌شده‌است که این رنگ از جنس کبالت بوده که معادن آن در کاشان وجوددارد (خاموشی، ۱۳۸۸: ۱۲۷ و Gray, 1963: 16).

همان‌گونه که بیان‌شد، ظرف‌های آبی و سفید در بیشتر سرزمین‌های اسلامی همچون ایران، عراق و سوریه، شناسایی‌شده‌اند. لیکن، با بررسی دقیق و تاحدودی طبقه‌بندی آنها، تفاوت‌هایی بین سفال‌های هر منطقه دیده‌می‌شود. برای نمونه، سفال‌های آبی و سفید نیشابور تااندازه‌ای با نمونه‌های بین‌النهرینی تفاوت‌دارند. بدین‌گونه‌که، نمونه‌های بین‌النهرینی دارای تزئین آبی کبالتی درخشان بوده حال آنکه، نمونه‌های تزئینی نیشابور، رنگ‌های ارغوانی منگنزی دارند. این مورد، بسیار عجیب بوده و جای پرسش دارد چراکه، کبالت در ایران یافت و در عراق پیدانشده‌است. بااین‌همه، دست‌کم تا پایان قرن پنجم هجری قمری استفاده از آن در سفالگری ایران رواج‌نداشته‌است (ویلکینسون، ۱۳۷۹: ۱۳۵ و Williamson, 1987: 15). در پاسخ به پرسش یادشده، بیان‌شده‌است که این امر به‌سبب تغییر در اسلوب کار بود و نه علاقه ناگهانی به رنگ آبی که بیشتر از همه، در نقاشی دیواری بسیار کاربرد‌داشت. تغییری که ساختن رنگ آبی را میسر کرد، این بود که لعاب قلیایی جایگزین لعاب سربی شد. لعاب قلیایی سبب‌شد تا به‌جای سبز متداول در سفالینه‌های اولیه، اکسید مس را به فیروزه‌ای درخشان تبدیل کند (ویلکینسون، ۱۳۷۹: ۱۴۱). بنابر این موارد و نیز بررسی خمیره این سفال‌ها و آزمایش‌های مختلف باستان‌شناسی که به‌تازگی صورت‌گرفته، می‌توان‌گفت که سفال آبی و سفید اولیه در سرزمین‌های مختلف اسلامی به‌ویژه ایران، تولیدشده‌اند. مراکز تولیدی شناخته‌شده این ظرف‌ها نیشابور، شوش، ری و سیراف در ایران، سامرای عراق و فسطاط مصر است (محمدحسن، ۱۳۷۷: ۱۵۲؛ Williamson, 1987: 16).

ممکن‌است نوآوری جدید در تولید سفال‌های لعاب‌دار قلیایی، به‌سبب کپی‌برداری از پرسلان[۲] باشد که خمیره سفید و لعاب آبی روشن دارند. هرچندکه تزئین آبی کبالتی، زیرلعاب ندارد (Wilkinson, 1973: 260). سفالگران ایرانی و عراقی این شیوه تزئینی را دست‌کم از قرن‌های ۴-۳هـ.ق.، شروع‌کرده و تا قرن ۵هـ.ق. در کارهای خود ادامه‌داده‌اند (محمدحسن، ۱۳۷۷: ۱۵۲، Grube, Watson, 1987: 304، 292 :1976 و Wilkinson, 1973: 260). اینکه چینی‌ها چه زمانی پرسلان‌های چینی را با تزئین نقاشی زیرلعاب آبی کبالتی تزئین‌کرده‌اند مشخص‌نیست لیکن، طبق گفته افرادی همانند چو بِن[۳] از سده ۱۸م.، در کتابی با همین نام و مطالعات امروزی، احتمالاً این عامل از دوره سونگ شمالی (۱۲۷۹ – ۹۶۰م.) شروع‌شده‌باشد. بااین‌همه، تاکنون هیچ قطعه سفالین آبی و سفیدی به‌دست نیامده که مربوط به این دوره باشد (نفیسی، ۱۳۸۴: ۸ و Pope, 1956: 38). دراین‌باره لازم به یادآوری است که بنابر گفته طبری (سال ۱۳۴هـ.ق.)، پس از تصرف سرزمین کَش در آسیای مرکزی ازسوی سپاه ابومسلم خراسانی و کشتن پادشاه آنجا، مقدار فراوانی ظرف‌های چینی نقش‌دار مطلا و دیگر کالاهای چینی به‌دست مسلمانان افتاد (طبری، ۱۳۷۵: ۴۶۷۲). این مطلب شاید گویای آن باشد که دست‌کم تا قرن دوم هجری قمری، ظرف‌های آبی و سفید در چین تولیدنشده بلکه احتمالاً ظرف‌های سفالی تزئینی دیگری چون سفال‌هایی با تزئین لعاب پاشیده، در آنجا تولیدشده‌است.

سفالینه‌های آبی و سفید قرن‌های میانی اسلامی

در فاصله قرن‌های۶-۵ هـ.ق. دوره سلجوقی، مدارک باستان‌شناسی اندکی درباره سفال‌های آبی و سفید به‌دست آمده‌است. بااین‌حال، اسناد تاریخی محدودی در این دوره وجوددارد که به وجود سفال‌های چینی تزئینی اشاره‌نمایند. برای نمونه، در "الجماهر" *ابوریحان بیرونی* (قرن ۵ هجری) درباره وجود سفال‌های چینی در شهر ری سخن‌رانده شده‌است (البیرونی، ۱۳۵۵: ۲۲۶). همچنین جوهری نیشابوری در بخشی از "جواهرنامه نظامی" (۵۹۲ هـ.ق.) به موضوع سفال چینی و شیوه تزئین آن پرداخته‌است (جوهری‌نیشابوری، ۱۳۸۳: بخش چهارم). لیکن در هیچ‌کدام از این متون، درباره تزئین این سفال‌ها با رنگ آبی کبالتی سخنی به‌میان نیامده است. ازاین‌رو، بیان این مطلب مشکل است که منظور این دو نویسنده از این چینی‌های تزئینی، همان آبی و سفیدهای چینی یا چیز دیگری باشد.

باوجود اینکه مدارک و اسناد تاریخی محدودی دراین‌باره وجوددارد، در فاصله قرن‌های ۷-۶ هـ.ق. مدارک باستان‌شناسی فراوانی در ارتباط با این‌گونه سفالین به‌دست آمده‌است. لازم به یادآوری است که از میانه قرن ششم هجری، گونه‌ای سفال جدید با خمیره سفید بدل‌چینی یا فریتی و لعاب شفاف قلیایی، در ایران تولیدمی‌شده که زمینه‌ای سفید با نقش‌های نواری عمودی آبی کبالتی به‌صورت پاشیده دارد و درون ظرف‌های دهانه‌بازی همچون کاسه‌های کوچک و متوسط را دربرگرفته‌است (تصویرهای ۴ و ۵).

این شیوه تزئینی، تداوم استفاده از رنگ آبی کبالتی در قرن‌های اولیه به‌شمارمی‌رفته که برای نخستین‌بار در ایران شکل‌گرفت (Watson, 1987: 304). از شکل‌های مشخص این ظرف‌ها، می‌توان به کاسه‌ها و پیاله‌هایی با لبه نازک،

تصویر۴. سفال لعاب‌دار با تزئین آبی و سفید نواری و خمیره شبه‌چینی، قرون ۷-۶هـ.ق.، احتمالاً تولید کاشان، موزه فریر (http://www.asia.si.edu/collections،تاریخ مراجعه ۹ سپتامبر ۲۰۱۲).

صاف، دهان‌گشاد و گود با بدنه مورب کشیده و گاهی کمی محدب یا در پائین بدنه زاویه‌دار با پایه بلند و کف صاف باریک، اشاره‌نمود (چوبک، ۱۳۷۶: ۵۴).

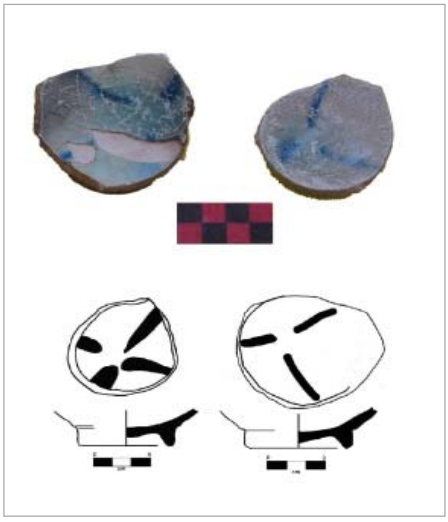
درباره خمیره سفید شبه‌چینی یا فریتی بایدگفت که سفال‌های خمیره سفید فریتی، خمیر سنگی یا سنگینه[۴] و بسیاری از نام‌های دیگر[۵]، یکی از تولیدات مهم جهان اسلام به‌شمارمی‌روند که احتمالاً و باتوجه‌به منابع منتشرشده به تقلید از سفالینه‌های چینی تولیدشده‌اند. اینکه چنین بدنه‌ای برای نخستین‌بار در کجا ساخته‌شده، نامعلوم است ولی احتمال‌می‌رود که منشأ آن مصر باشد (گراب، ۱۳۸۴: ۱۲۹). شاید سفالگران ایران تحت تأثیر سفالگران مصری که پس از پایان قدرت سلسله فاطمی به ایران مهاجرت‌کرده‌بودند، بدنه با خمیره شبه‌چینی را در فاصله قرن‌های۷-۶ هـ.ق.، تولیدکرده‌اند (همان و Fehrevari, 1973: 95). این ظرف‌ها به یک‌باره در ایران شناخته و تولیدگردیده و سریع روی نمونه‌های مختلف ظرف‌های سفالی به‌کارگرفته‌شده‌اند (Mason, 2004: 123). سفال‌های خمیره سفید فریتی از ترکیب ۱۰ درصد کوارتز ساییده‌شده، یک درصد خمیره شیشه و یک درصد گل رس سفید خوب به‌دست‌آمده‌اند (کاتلی و هامبی، ۱۳۸۴: ۳۱).

این موضوع در "رساله ابوالقاسم کاشانی"(۱۳۴۵) از خانواده سفالگر معروف قرن هشتم هجری، مفصل شرح‌داده شده‌است. همچنین، بایدگفت که ابوریحان بیرونی در همان‌حال که شیوه‌نامه‌ای برای ساختن این‌گونه لعاب‌ها از کوارتز و پتاس آسیاب‌شده ارائه‌می‌دهد، خاطرنشان می‌سازد که از بوراکس نیز به‌عنوان کمک‌ذوب استفاده‌شود (حسن و هیل، ۱۳۷۵: ۲۲۷). درصد آهن به‌کاررفته در این نوع خمیره نزدیک به صفر یا اندک بوده و از استحکام و مقاومت زیادی دربرابر فرسایش و شکستگی برخورداراست (Velde&Druce, 1999: 133). سفال

تصویر۵. کاسه لعاب‌دار آبی و سفید نواری و خمیره شبه‌چینی، قرون ۷-۶هـ.ق.، احتمالاً تولید کاشان، موزه فیتز (http://www.fitzmuseum.cam.ac.uk، تاریخ مراجعه ۹ آگوست ۲۰۱۲).

آبی و سفید خمیره شبه‌چینی یا فریتی، تاکنون در بسیاری از مراکز ایران شناخته‌شده و به‌نظرمی‌رسد که مراکز متعددی نیز این سفال‌ها را تولیدکرده‌اند. درحال‌حاضر براساس مدارک موجود، این‌گونه سفالی در نیشابور (Wilkinson, 1973: 280)، ری (Treptow, 2007: 37)، جرجان (مرتضایی، ۱۳۸۳: ۶۴)، پوئینک (چوبک، ۱۳۷۶: ۵۴)، ذلف‌آباد (صدیقیان و همکاران، ۱۳۸۸: ۱۳۵)، مشکویه (تصویر۶)، (نوری شادمهانی، ۱۳۸۹)، اردبیل (یوسفی، ۱۳۸۵: ۱۲۷)، بیستون (کلایس، ۱۳۸۵: ۳۳۴) و بسیاری از محوطه‌های دیگر یافت‌شده‌است. همچنین، آثار و شواهد تولید این سفال‌ها در نیشابور، ذلف‌آباد، مشکویه و اردبیل هم، به‌دست آمده‌است.

تاکنون درباره سفال‌های آبی و سفید نواری خمیره فریتی نظرات بسیاری بیان‌شده‌است که تقریباً بیشتر آنها به تقلیدی‌بودن این ظرف‌ها از نمونه‌های مشابه تولید چین



تصویر۶. سفالینه‌های آبی و سفید نواری، قرن‌های۷-۶هـ.ق.، مشکویه (نوری شادمهانی، ۱۳۸۹).

اشاره‌نموده‌اند[۶]. لیکن تا امروز و براساس اسناد منتشرشده، این‌گونه سفالین در کاوش‌های باستان‌شناسی چین به‌دست نیامده‌است. افزون براینکه، مدارک اندکی هم درباره تجارت با چین وجوددارد و احتمال‌می‌رود که بسیاری از راه‌های تجاری همچنان برقرارباشند (Treptow, 2007: 37).

بنابر اسناد تاریخی و تااندازه اندکی باستان‌شناسی، کبالت ایرانی طی سلسله سونگ[۷] (۱۲۷۹-۹۶۰م.)، به‌دلیل ارتباطات تجاری با سرزمین‌های اسلامی در مسیر جاده ابریشم به چین صادرشده و در تولیدات پرسلان‌های چینی جینگ‌دِزِن[۸]، از آن بهره‌برده‌اند (تصویرهای ۷ و ۸). برای نمونه، چینی‌ها حتی بر رنگ آبی کبالتی نام محمدی نهاده‌اند. این خود می‌تواند دلیلی بر صادرات این رنگ به چین باشد (Bailey, 1996a: 7). شاید کبالت از ایران به‌ویژه حوالی کاشان که معادن کبالت وجوددارد، همراه شیوه یا الگوی نقاشی زیرلعاب با آبی کبالتی، به چین صادر شده باشد (Gray, 1963: 16 و Watson, 1987: 304).

تولیدات بسیار و صادرات چینی آبی و سفید باید از سال ۱۳۲۵م. شروع‌شده و سال ۱۳۵۰م. به‌پایان رسیده‌باشند؛ آن‌زمان که جنگ‌های داخلی آغاز و درنهایت منجر به سرنگونی این سلسله شده‌است. در اواخر سلسله یوآن[۹] (۱۳۶۸ – ۱۲۷۱م.)، پرسلان‌های چینی آبی و سفید در کوره‌های سفالگری[۱۰] توابع جینگ‌دِزِن تولیدشده‌اند که به‌نظرمی‌رسد از همان ابتدا، برای صادرات یا دست‌کم برای بازارهای غیرچینی شکل‌گرفته‌اند (Bailey, 1996a: 7)، (تصویرهای۶ و ۴). دراین‌باره، لازم به یادآوری است که توسعه تولیدات چینی آبی و سفید از همان آغاز برای به‌دست آوردن بازار فروش بیشتر در سرزمین‌های اسلامی بوده‌است. ازاین‌روی، تولیداتشان به‌گونه‌ای بوده که ازلحاظ فرم و تزئین مرتبط با سنت‌های اسلامی است (Modley, 1975: 31). پیش از سلسله یوآن، میزان صادرات ظرف‌های چینی بسیار کمتر بوده و سفال‌های صادرشده نیز از کیفیت ساخت و پرداخت والایی نسبت به ظرف‌های مصرفی طبقات بالا برخوردارنبودند. این عامل به‌دلیل غیربومی یا مغولی‌بودن سسله یوآن بوده که سبب‌شده همراه آنها، تعداد بسیاری غیرچینی همچون مسلمانان به‌ویژه صنعتگران و بازرگان وارد چین شوند و رفته‌رفته بخشی از تجارت چین را در تولید ظرف‌های سفالی با سرزمین‌های اسلامی به‌دست‌گیرند. بنابر گفته‌های ابن‌بطوطه، سفرنامه‌نویس قرن ۸ هـ‌ق.، در شهر زیتون و چین کلان‌سفال‌های چینی تولید و به مناطقی چون هندوستان و مغرب صادرشده‌اند (ابن‌بطوطه، ۱۳۶۱: ۷۳۳). همچنین براساس اسناد تاریخی مهم‌ترین مرکز صادرات سفال چین، شهر گوانجو[۱۱] بود که در آنجا بسیاری از بازرگانان مسلمان به‌ویژه ایرانیان ساکن بوده‌اند (Bailey, 1996a: 7).

ظرف‌های آبی و سفید این دوره، خمیره‌ای منسجم و قطور دارند. به‌همین دلیل، بسیار سنگین هستند. لعاب آبی به‌کاررفته در آنها نسبت به دوره‌های دیگر، بسیار پررنگ‌تر و شفاف‌تر است. کف خارجی برخی از این ظرف‌ها نیز، دارای پوششی به رنگ اخرایی است (خاموشی، ۱۳۸۸: ۱۲۴). در حاشیه قاب‌های آبی و سفید این دوره، نقش‌های زنجیره هندسی و یا پیچک‌های گیاهی و رشته‌های هم‌مرکز امواج آب، به‌کاررفته است (نفیسی، ۱۳۸۴: ۱۶). نمونه سفال‌های تولیدی دوره یوآن چین در مراکز و موزه‌های بسیاری دیده‌می‌شود که مهم‌ترین آنها آبی و سفیدهای مجموعه شیخ صفی‌الدین اردبیلی است که در آن نمونه‌های بسیاری

تصویرهای۷ و ۸. مسیرهای اصلی تجارت چین یا دیگر سرزمین‌ها (Golombek, 1996: 2-5).

از این ظرف‌ها کنار ظرف‌های متأخرتر وجوددارد (همان و Pope, 1956: ۱۳۴۷).

سفالینه‌های آبی و سفید قرن‌های متأخر اسلامی

اواخر دوره سلسله یوآن، کار تزئین سفال چینی آبی و سفید بسیار کم یا متوقف‌شد. علت آن را شاید بتوان در کمترشدن تولید، توقف صادرات و گرانی کبالت با کیفیت مرغوب دانست (نفیسی، ۱۳۸۴: ۱۲). با فروپاشی سلسله یوآن (۱۳۵۲م.) و استقرار سلسله مینگ[۱۲] (۱۳۶۸م.)، چینی‌ها رفته‌رفته به قوانین پیشین خودشان بازگشتند. به‌نظرمی‌رسد در این دوره، کوره‌های جینگ‌دزن آن‌چنان سفال تولیدنکردند. بیشتر بازرگانان مسلمان که در این زمینه فعالیت‌می‌کردند، به سرزمین‌های خود بازگشتند. این اتفاق تاجایی پیش‌رفت که زمان حکومت هونگ وو[۱۳] (۱۳۹۸– ۱۳۶۸ م.) تجارت دریایی در ارتباط با فعالیت‌های بازرگانی هم، ممنوع‌شد. این عوامل سبب پدیدآمدن تغییرات گسترده در تولید پرسلان‌های چینی جینگ‌دِزِن شد آن‌گونه‌که بیشتر، به‌سمت سنت‌های چینی با نقش‌های هندسی و طبیعی پیش‌رفت. پرسلان‌های چینی نیز تنها به چند ردیف نوارهای تزئینی تقسیم‌شدند. حال‌آنکه، ظرف‌های اولیه دوره مینگ با چند ردیف نوار که فضاهای خالی گسترده‌ای بین آنها قرارداشت، تزئین‌شدند (Bailey, 1996a: 8).

زمان حکومت زِنگ تونگ[۱۴](۱۴۴۹–۱۴۳۶م)، قوانینی برای جلوگیری از ولخرجی و اسراف‌های گسترده و استفاده یا تولید کالاهای تجملی همچون آبی و سفیدهای جینگ‌دِزِن برقرارشد. این قوانین درکل، تولیدات این منطقه را ازبین برد و روند صادرات این ظرف‌ها را به خاورمیانه متوقف‌گردانید. با این همه، نشانه‌هایی مبنی‌بر تولید این ظرف‌ها در این دوره وجوددارد. هرچند این ظرف‌ها دیگر در دربار امپراتوری کاربردنداشت بااین‌حال، تلاش‌کردند تا منابع دیگری را برای صادرات خود بیابند. این روند تا زمان حکومت چِنگ[۱۵] (۱۴۸۷–۱۴۶۵م.) ادامه‌داشت. در این عصر با برداشتن قوانین قدیمی، دوره‌ای از شکوفایی تولید چینی شروع‌شد به‌گونه‌ای که امروزه، نمونه‌های بسیاری از ظرف‌های مربوط به اواخر قرن پانزدهم و اوایل قرن شانزدهم میلادی دردست‌است. ظرف‌های قرن ۱۵ م. دارای حاشیه‌هایی متفاوت از نمونه‌های مربوط به قرن ۱۴ م. بوده‌اند. آن‌چنان‌که، حاشیه‌های زنجیره‌ای و لوزی متروک و امواج آب و گل وگیاهان جایگزین آنها شده‌است. در نیمه دوم این سده، طرح‌های طوماری گیاهی نیز دستخوش چنان تغییراتی‌گردیدند که دیگر قابل شناسایی نبودند و رعد و تندر جای آنها را گرفت (نفیسی،۱۳۸۴: ۱۸).

نیمه دوم قرن ۱۶میلادی و آغاز امپراتوری وانلی[۱۶] (۱۶۲۰–۱۵۷۳م.) نیز، سفال‌های چینی در کَراک[۱۷] تولیدشدند و سبک جدیدی با همین نام پدیدآمد (Bailey, 1996b: 57). از اواخر قرن ۱۶ تا نیمه اول قرن ۱۷میلادی، بشقاب‌های چینی با نقش‌های گلبرگی کراک رایج‌ترین ظرف‌های صادراتی بودند که نه‌تنها بر تولیدات ایران بلکه بر کالاهای رایج صادراتی اروپا نیز تأثیرگذاشتند. سرچشمه این طرح‌ها از دوره تانگ برگرفته و در جنبه‌های گوناگون همچون نقاشی به‌کارگرفته شده‌بود (Crown, 2002: 61).

طی نیمه دوم قرن پانزدهم میلادی/ نهم هجری، تجارت بین چین و خاورمیانه از رونق بسزایی برخوردارشد. آن‌چنان‌که ازطریق دریای سرخ، بازارهای مصر در دوره مملوکی نسبت‌به ایران رونق و تقاضای بیشتری برای ارتقای این ظرف‌ها داشته‌است. به‌نظرمی‌رسد که بیشتر چینی‌های آبی و سفید دوره یوآن هم، از همین مکان وارد سرزمین‌های اسلامی شده‌باشند. این عامل با به‌دست‌آمدن تعداد فراوانی از قطعه‌های سفالی جینگ‌دِزِن در مصر و سوریه و به‌ندرت ایران، ثابت‌می‌شود (Bailey, 1996a: 9). افزون‌بر مسیر دریایی، از اواخر قرن چهاردهم و اوایل قرن پانزدهم میلادی نیز، بازرگانی و تجارت زمینی این تولیدات از سرزمین‌های شمالی چین شکل‌گرفت و از راه جاده ابریشم وارد قلمرو تیموریان شد (Ibid: 13). اوایل قرن شانزدهم میلادی، علی‌اکبر که به چین سفرکرده بود بیان‌می‌دارد که از سرزمین‌های اسلامی، سه جاده به چین منتهی‌می‌شود: یکی از راه کشمیر، یکی از راه ختن و آخری از راه مغولستان یا همان سرزمین‌های چاغاتای (Pope, 1956: 20).

سفالینه‌های آبی و سفید ایران در طول دوره متأخر اسلامی با تأثیر مستقیم از نمونه‌های مشابه چینی ولی با خمیره بدل‌چینی تولیدشده‌اند. کنار نمونه‌های تولیدی، حجم زیادی از سفالینه‌های آبی و سفید چینی نیز، از راه مرزهای آبی و خاکی به ایران واردشده که امروزه نمونه‌های بسیاری از آنها دردست است. در میانه قرن نهم هجری، سفالگران ایران دست‌کم در پنج مرکز، ظرف‌های بدل‌چینی آبی و سفید درست‌کردند. تاآنجاکه در دو مرکز نیشابور و تبریز، تولیدات آنها تا اوایل دوره صفویه ادامه‌داشت (Golombek & et.al, 2001: 207). نیمه دوم قرن نهم هجری، مشهد یکی از مراکز تولید سفال تحت سلطه میرعلی شیر نوایی از حاکمان تیموری بود که نام آن روی یکی از سفال‌های مجموعه ارمیتاژ با تاریخ ۸۷۸ هـ‌ق. آورده‌شده‌است (Crown, 2002: 48). اواخر سده دهم هجری سفالینه‌های ساخت کرمان، کنار نمونه‌های تولیدی مشهد وارد صحنه

می‌شوند. بدنه این ظرف‌ها از خمیر گلی نرم و قابل اعتمادی ایجادشده که تولید و پرداخت اشیای بزرگ و سنگین را تضمین‌می‌کرده‌است (راجرز، ۱۳۷۴: ۲۶۶). بنابر نوشته‌های شاردن، در دوره صفویه افزون‌بر دو شهر کرمان و مشهد، در چند شهر دیگر همچون شیراز، یزد و زرند نیز سفال‌های آبی و سفید تولیدمی‌شده‌است (شاردن، ۱۳۳۶: ۳۳۲). باوجود این‌ها، براساس آزمایش‌های پتروگرافی صورت‌گرفته روی برخی نمونه‌های آبی و سفید ایران مشخص‌شده که این سفال‌ها در پنج مرکز مختلف ساخته‌شده‌اند که از بین آنها می‌توان به مشهد، کرمان و اصفهان اشاره‌نمود (Mason & Golombek, 2003)، (تصویرهای ۱۲-۹). درباره تولیدات این ظرف‌ها در ایران، بایدگفت که به‌اندازه منابع عصر صفوی، شاه عباس اول برای بالابردن کیفیت چینی‌های ساخت ایران و بهره‌مندی از مهارت هنرمندان چینی تعداد سیصد سفالگر چینی را همراه خانواده‌های آنها در مراکز مذهبی، هنری و صنعتی ایران سکونت‌داد تا هنرمندان بومی شهرهای ایران را آموزش‌دهند (سیوری، ۱۳۶۳: ۱۲۵).

هنر سفالگری دوره صفوی با همان جدیتی که در فرانسه عصر لویی چهاردهم، تولید پارچه و سفالگری مورد تشویق *کولبر* بود، تقویت‌شد. شاردن دراین‌باره می‌نویسد: «در بازار سلطانی اصفهان چینی‌های ساخته‌شده در دو شهر بزرگ ایران یعنی کرمان و مشهد به‌فروش‌می‌رسند. چینی‌ها، آن‌چنان خوب ساخته‌شده که می‌توان آنها را به‌جای چینی‌های ژاپن و چین فروخت ... و به‌همین جهت هلندی‌ها آنها را با چینی‌های ساخت چین مخلوط‌می‌کنند و در اروپا می‌فروشند.» (شاردن، ۱۳۳۶: ۳۴۰).

کوره‌های سفالگری کرمان و مشهد سده یازدهم هجری/ هفدهم میلادی، طرح عمومی ظرف‌های چینی را در دوره انتقالی تمدن مینگ سرمشق خود قراردادند و در بیشتر موارد، علامت منگول‌های آبی‌رنگ را به‌جای نشان پرچمی چین متشکل از پنج یا شش حرف نوشتاری بر تولیدات

تصویر۹. سفال آبی و سفید لعاب‌دار تولیدی ایران، قرن ۱۰هـ‌ق. (آلن،۱۳۸۳: ۵۷).

تصویر۱۰. سفال آبی و سفید دوره صفویه، احتمالاً تولید اصفهان، موزه ویکتوریا و آلبرت لندن (http://collections.vam.ac.uk، تاریخ مراجعه ۹ سپتامبر ۲۰۱۲).

تصویر۱۱. بشقاب آبی و سفید دوره صفوی، کرمان، مجموعه دیوید دانمارک (www.davidmus.dk/en/collections، ۶ نوامبر ۲۰۱۲).

تصویر۱۲. سفال آبی و سفید دوره صفویه، احتمالاً تولید مشهد، موزه فیتز لندن (http://www.fitzmuseum.cam.ac.uk، تاریخ مراجعه ۹ سپتامبر ۲۰۱۲).

خود نشاندند. کرمان و مشهد هم، سفالینه‌های آبی و سفید دیگری را تولیدکردند که در آنها بن‌مایه‌های ایرانی بسیاری، به‌چشم‌می‌خورد. گروه سفالینه‌های بدل‌چینی مشهد با بدنه نازک‌تر و شکیل‌ترشان مشتمل بر تعداد اندکی ظرف‌های شناسایی‌شده، بودند که شاید از اواخر سده دهم تا حدود سال ۱۰۶۰هـ.ق.، ساخته‌می‌شدند (راجرز، ۱۳۷۴: ۲۶۷). این سفال‌ها دست‌کم تا زمان نادرشاه افشار در مشهد تولیدمی‌شدند لیکن پس از آن، سفالینه‌های تولیدی روسیه که کیفیتی پائین‌تر ولی قیمت ارزان‌تری داشتند، در بازار ایران عرضه و سبب رکود چینی‌سازی مشهد شدند (دورو ششوار، ۱۳۷۸: ۱۹۷). بدل چینی‌های آبی و سفید کرمان نیز به‌گواهی اقلام تاریخ‌دارشان تا بخشی از سده دوازدهم هجری/ ۱۸ م. تولیدمی‌شدند لیکن، با افتی آشکار در ذوق هنری و اسلوب فنی، به بازار مصرف روانه‌شدند (راجرز، ۱۳۷۴: ۲۶۷).

اواخر حکومت صفویه، به‌سبب رونق تولید سفال‌های چینی در چین و ژاپن با کیفیت بالاتر و روی‌آوردن اروپائیان به این سفال‌ها، تولید سفال چینی در ایران از رونق‌افتاد. به‌گونه‌ای که حتی با ساخت سفال زرین‌فام متأخر نیز، نتوانستند این افت را جبران‌کنند. ازین‌رو، می‌توان‌گفت که ثلث اول سده دوازدهم هجری/ ۱۸ م.، پایان نوآوری در صنعت سفالگری ایران قلمدادمی‌شود. آن‌چنان‌که در ثلث بعدی (۱۱۶۳ هـ.ق.)، عملاً به نیستی این تولیدات منجرشد (همان). بااین‌وجود هم‌چنان تا دوره قاجاریه، این سفالینه‌ها در ایران تولیدمی‌شدند. برای نمونه، می‌توان به ایجاد کارخانه تولیدی بدل‌چینی آبی و سفید به‌دست ملک‌قاسم‌میرزا[۱۸] در شهر ارومیه، اشاره‌نمود (دورو ششوار، ۱۳۷۸: ۱۹۷). افزون‌بر این‌ها، می‌توان از تولیدات بدل‌چینی نیز در مراکزی چون تهران، قم، قزوین، نائین، کاشان، نطنز، همدان و مشهد نیز یادکرد که از لحاظ کیفیت ساخت و پرداخت، بسیار ضعیف هستند (همان: ۱۹۸ و ۱۹۹)، (تصویرهای ۱۳ و ۱۴).

تصویر۱۳. سفال آبی و سفید لعاب‌دار تولیدی ایران، قرن ۱۲هـ.ق. (آلن،۱۳۸۳: ۶۵).

تصویر۱۴. ظرف سفالین آبی و سفید، دوره قاجاریه، موزه بروکلین (http://www.brooklynmuseum.org، تاریخ مراجعه ۹ نوامبر ۲۰۱۲).

نتیجه‌گیری

تلاش نگارندگان در پژوهش حاضر برآن بود تا با توجه‌به مطالعات انجام‌شده، تا اندازه‌ای پاسخ‌هایی درخور به پرسش‌های مطرح داده‌شود، به‌گونه‌ای که از این راه بتوان فرضیه تحقیق را هم اثبات‌گردانید. براساس مطالعات انجام‌شده، مشخص‌گردید که سرزمین ایران یکی از مراکز اصلی تولید سفال‌های آبی و سفید بوده است. چراکه نه‌تنها نمونه‌های آبی و سفید فراوانی از قرن‌های مختلف در ایران شناسایی‌شده‌اند که امروزه در مجموعه‌ها و موزه‌های گوناگون قراردارند بلکه، طی کاوش‌های باستان‌شناسی و حتی مطالعات میان‌رشته‌ای چون منشأیابی نیز، چندین مرکز مختلف شناخته‌شده‌اند. در این مرکزها طی ادوار مختلف زمانی سفال آبی و سفید ساخته‌می‌شده که به شرح زیر است:

- سده‌های نخستین اسلامی: نیشابور، ری، سیراف و شوش.
- سده‌های میانی اسلامی: نیشابور، ذلف‌آباد فراهان، مشکویه زرندیه و اردبیل.
- سده‌های متأخر اسلامی: نیشابور، نطنز، کاشان، نائین، قزوین، قم، تهران، ارومیه، اصفهان، زرند کرمان، یزد، شیراز، مشهد، تبریز و همدان.

درباره سفالینه‌های آبی و سفید تولیدشده در سده‌های نخستین اسلامی باید بیان‌شود، با وجود آنکه شواهدی مبتنی بر تولید این گونه سفالین در مراکزی چون نیشابور به‌دست‌آمده ولی همچنان این مسأله پوشیده‌مانده که بتوان با قطعیت گفت این سفال‌های ابداعی مخصوص سرزمین‌های اسلامی بوده یا از چین منشأگرفته‌اند. پس از این دوره و در فاصله سده‌های میانی اسلامی، مراکز بیشتری در ارتباط با تولید ظرف‌های شبه‌چینی آبی و سفید شناسایی‌شدند. از این میان، تولیدات برخی مراکز چون ذلف‌آباد و مشکویه اخیراً شناسایی و به اثبات رسیده‌اند. تولید سفال‌های شبه‌چینی آبی و سفید در سده‌های متأخر اسلامی، به نسبت قرن‌های پیشین، آشکارتر بوده و اطلاعات بیشتری در مورد آنها شناسایی‌شده‌است. باید یادآورشد که مراکز تولیدی قرون متأخر اسلامی، هر یک در برهه زمانی خاصی اقدام به تولید این نوع سفالینه کرده‌اند. برای‌نمونه، آغاز تولیدات سفالینه بدل‌چینی آبی و سفید در ارومیه، با توجه به شواهد تاریخی، قرن ۱۲ هـ‌ق. (دوره قاجاریه) است حال‌آنکه، تولیدات برخی مراکز چون نیشابور، اصفهان و زرند کرمان، دست‌کم از قرن ۱۰ هـ‌ق. (دوره صفویه) به بعد، صورت‌پذیرفته‌است.

متأسفانه، اطلاعات باستان‌شناسی ایرانیان درباره برخی از این مراکز، به‌ویژه در قرن‌های متأخر اسلامی، بسیار محدود و اندک است و نیاز به کاوش‌ها و بررسی‌های باستان‌شناسی منسجم و هدف‌مند دارد. برای نمونه، هیچ‌گونه اطلاعات و شواهد باستان‌شناسی درباره کارگاه‌های تولیدی آبی و سفید کاشان، مشهد، اصفهان و ... دردست نیست. تنها دانش ایرانیان محدود به این مراکز، اسناد و گفته‌های متون تاریخی همچون سفرنامه‌ها است. همچنین به احتمال زیاد، مراکز تولیدی سفالینه آبی و سفید دیگری نیز در ایران وجود داشته که تاکنون مشخص نگردیده و یا اطلاعات آنها منتشر نشده است و به پژوهش‌ها و بررسی‌های منسجم و هدف‌مند باستان‌شناسی بیشتری نیازدارد.

پی‌نوشت

1- Iran

۲- پرسلان، همان سفال‌های چینی معروف به Ching Pai است.

3- Chu-Yen

۴- سنگینه معادل فارسی Stone ware در انگلیسی است که بدان داشخال یا خمیره سنگی نیز گفته‌می‌شود (رحیمی و متین، ۱۳۶۸: ۱۸).

۵- نام‌های دیگر این خمیره: فاینس، quartz frit، artificial paste و quartz frit clay paste است (Mason &Tite, 1994: 77).

۶- ر.ک: چوبک، ۱۳۷۶: ۵۴، مرتضایی، ۱۳۸۳: ۱۶۴و37 :Treptow, 2007.

7- Song

8- Jingdezhen

9- Yuan

10- Jianxi

11- QuanzhouZaytun

12- Ming

13- Hong Wo

14- Zhengtong

15- Chengua

16- Wanli

17- Karak

۱۸- ملک‌قاسم‌میرزا، یکی از پسران فتحعلی شاه قاجار و حکمران ارومیه است.

منابع

- آلن، جیمزویلسون(۱۳۸۳). **سفالگری اسلامی**، ترجمه مهناز شایسته‌فر، تهران: مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.
- ابن‌بطوطه، شمس‌الدین ابی‌عبدالله محمدبن‌عبدالله(۱۳۶۱). **سفرنامه ابن‌بطوطه**، ترجمه محمدعلی موحد، ج‌دوم، چاپ ششم، تهران: آگه.
- البیرونی، أبی‌الریحان محمدبن‌احمد(۱۳۵۵). **الجماهر فی معرفه الجواهر**، حیدرآباد دکن: مطبعه دائره‌المعارف‌العثمانیه.
- جواهری نیشابوری، محمدابن ابی‌البرکات(۱۳۸۳). **جواهرنامه نظامی**، به‌کوشش ایرج افشار، تهران: میراث مکتوب.
- چوبک، حمیده(۱۳۷۶). گزینه سفالینه‌های اسلامی قلعه پوئینیک، **گزارش‌های باستان‌شناسی(۱)**، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور: ۶۶-۵۱.
- حسن، احمدیوسف و هیل، دانالد(۱۳۷۵). **تاریخ مصورتکنولوژی اسلامی**، ترجمه ناصر موفقیان، تهران: علمی و فرهنگی.
- خاموشی، لیلا(۱۳۸۸). آنالیز چند قطعه از چینی‌های آبی و سفید دوره یوآن در مجموعه بقعه شیخ صفی‌الدین اردبیلی به‌روش(STM،XRF،PIXE)، **مجله پژوهش‌های باستان‌شناسی مدرس**، سال اول، شماره اول:۱۳۱-۱۲۳.
- دورو ششوار، کنت ژولین(۱۳۷۸). **خاطرات سفر ایران**، ترجمه مهران توکلی، تهران: نی.
- راجرز، ام(۱۳۷۴). سفالگری، **مجموعه هنرهای ایران**، ر.دبلیو فریه، ترجمه پرویز مرزبان، تهران: فرزان روز: ۲۷۰-۲۵۵.
- رحیمی، افسون و متین، مهران(۱۳۶۸). **تکنولوژی سرامیک‌های ظریف**، جلد اول، تهران: شرکت سهامی خاک چینی ایران.
- سیوری، راجر(۱۳۶۳). **ایران عصر صفوی**، ترجمه احمد صبا، تهران: نشر کتاب.
- شاردن، ژان(۱۳۳۶). **سیاحت‌نامه شاردن**، ترجمه محمد عباسی، جلد چهارم، تهران: امیرکبیر.
- صدیقیان، حسین و همکاران(۱۳۸۸). مطالعه محوطه ذلف‌آباد فراهان براساس داده‌های گمانه‌زنی و بررسی سطحی، **مجله پژوهش‌های باستان‌شناسی مدرس**، سال اول، شماره ۲: ۱۴۲-۱۳۰.
- طبری، محمدبن‌جریر(۱۳۷۵). **تاریخ طبری**، ترجمه ابوالقاسم پاینده، جلد ۱۱، چاپ چهارم، تهران: اساطیر.
- کاتلی، مارگاریتا و هامبی، لوئی(۱۳۸۴). **هنر سلجوقی و خوارزمی**، ترجمه یعقوب آژند، چاپ سوم، تهران: مولی.
- کاشانی، ابوالقاسم عبدالله(۱۳۴۵). **عرایس‌الجواهر و نفایس‌الاطایب**، به‌کوشش ایرج افشار، تهران: انجمن آثار ملی.
- کریمی، فاطمه و کیانی، محمدیوسف(۱۳۶۴). **هنر سفال‌گری دوره اسلامی**، تهران: مرکز باستان‌شناسی ایران.
- کلایس، ولفرام(۱۳۸۵). معماری بنای مغولی برروی دیوار ساسانی کنار رودخانه، **مجموعه بیستون: کاوش‌ها و تحقیقات سال‌های ۷-۱۹۶۳**، به‌کوشش ولفرام کلایس و پیتر کالمایر، ترجمه فرامرز نجدسمیعی، تهران: سازمان میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری کشور: ۲۸۵-۲۳۲.
- گراب، ارنست‌جی(۱۳۸۴). سفال ایرانی خمیر سنگی دوران سلجوقی، **مجموعه سفال اسلامی**، گردآوری ناصر خلیلی و استفان ورونیت، تهران:کارنگ: ۱۳۶-۱۲۹.
- محمدحسن، زکی(۱۳۷۷). **هنر ایران در روزگار اسلامی**، ترجمه محمدابراهیم اقلیدی، تهران: صدای معاصر.
- مرتضایی، محمد(۱۳۸۳). گزارش مقدماتی نخستین فصل کاوش‌های باستان‌شناختی در محوطه جرجان، **گزارش‌های باستان‌شناسی(۳)**، تهران: سازمان میراث فرهنگی و گردشگری: ۱۸۸-۱۵۵.
- نفیسی، نوشین‌دخت(۱۳۸۴). **حضور طبیعت در مجموعه چینی‌های آبی و سفید آستانه شیخ صفی‌الدین در اردبیل**، تهران: فرهنگستان هنر.
- نوری شادمهانی، رضا(۱۳۸۹). **تبیین جایگاه مشکویه (مشکین تپه) در فرایند تولید سفال ایران قبل از مغول**، پایان‌نامه مقطع دکتری باستان‌شناسی دوران اسلامی، دانشگاه تهران.
- ویلکینسون، چارلز.ک.(۱۳۷۹). رنگ و طرح در سفالینه ایرانی، **مجموعه اوج‌های درخشان هنر ایران**، ترجمه روئین پاکباز و هرمز عبدالهی، تهران: آگه: ۱۵۰-۱۳۳.
- یوسفی، حسن(۱۳۸۵). **گزارش گمانه‌زنی در محوطه خانه تاریخی مروج**، آرشیو پژوهشکده باستان‌شناسی کشور (منتشر نشده).

- Bailey, A. G. (1996a). “The Stimulus: Chinese Porcelain Production and Trade with Iran”, **In Tamerlane Table Ware: A new approach to Chinosere ceramics of the fifteenth and sixteenth century Iran,** Ontario: Mazda Publishers, pp 7-15.

- Bailey, A. G.(1996b). “Transformation of Chinese Motifs”, **In Tamerlane Table Ware: A new approach to Chinosere ceramics of the fifteenth and sixteenth century Iran,** Ontario: Mazda Publishers, pp 57-108.
- Crown, Y. (2002). **Persia and China: Safavid blue and white ceramics in the Victoria and Albert museum 1501–1733.** London: Thames and Hudson.
- Fehervari, G. (1973). **Islamic Pottery: A comprehensive study based on the Barlow collection.** London: Faber and Faber limited.
- Golombek, L. et al. (2001). “Safavid potters marks and the question of provenance”, **Iran,** Vol 39: pp 207-236.
- Gray, B. (1963). “Persian Influence on Chinese Art from the Eighth to the Fifteenth Centuries”, **Iran,** Vol 1: pp 13–18.
- Grube, E. J. (1976). **Islamic Pottery of the Eighth to the Fifteenth Century in the Keir Collection.** London: Faber and Faber.
- Mason, R. et al. (1996). “Stylistic group and their production centers”, **In Tamerlane Table Ware: A new approach to Chinosere ceramics of the fifteenth and sixteenth century Iran,** Ontario: Mazda Publishers, pp 109-123.
- Mason, R. & Golombek, L. (2003). “The petrography of Iranian Safavid ceramics”, **Journal of Archaeological Science,** Vol 30: pp 251–261.
- Mason, R. & Tite, M.S. (1994). “The beginnings of Islamic Stone paste Technology”, **Archaeometry,** Vol 36: pp 77-91.
- Mason, R. (2004). **Shine Like the Sun: Luster painted and associated pottery from the medieval Middle East.** Ontario: Mazda Publishers.
- Modley, M. (1975). “Islam, Chinese porcelain and Ardabil”, **Iran,** Vol 13: pp 31-38.
- Pope, J. A. (1956). **Chinese porcelains from the Ardebil shrine.** Washington: Freer Gallery of Art.
- Treptow, T. (2007). **Daily Life Ornamented the Medieval Persian City of Rayy.** Chicago: The Oriental Institute Museum of the University of Chicago.
- Velde, B. & Druc, I. C. (1999). **Archaeological Ceramic Materials: Origin and utilization.** Berlin, Heidelberg & New York: Springer–Verlag.
- Watson, O. (1987). “Islamic pots in Chinese style”, **The Burlington Magazine,** Vol 129, No 1010: pp 304-306.
- Wilkinson, C. K. (1973). **Nishapur: Pottery of the early Islamic period.** New York: the Metropolitan Museum of Art.
- Williamson, A. (1987). “Regional distribution of mediaeval Persian pottery in the light of recent investigations”, **In Syria and Iran: Three studies in medieval ceramics,** James Allan (ed), Oxford: Oxford University Press, pp 11-22.
- http://www.asia.si.edu/collections/singleObject.cfm?ObjectNumber=S1997.115 (access date: 9/9/2012)

- http://www.brooklynmuseum.org/opencollection/search/?type=object&start_index=42&q=Safavid&prev_q=&x=25&y=19 (access date: 6/11/2012)
- http://collections.vam.ac.uk/item/O109218/plate-unknown/ (access date: 9/9/2012)
- http://www.davidmus.dk/en/collections (access date: 6/11/2012)
- http://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/explorer/index.php?qu=Iran%20OR%20Ilkhans%20OR%20%28Mongols%20OR%20of%20OR%20Persia%29%20OR%20Iranian%20OR%20Persian%20OR%20The%20OR%20Shahs&oid=75265 (access date: 9/9/2012)
- http://www.louvre.fr/en#main-nav-content-4 (access date: 6/11/2012)

دریافت مقاله: ۹۰/۱۲/۲۰
پذیرش مقاله: ۹۱/۰۹/۰۸

دوفصلنامه علمی- ترویجی پژوهش هنر
سال سوم، شماره پنجم، بهار و تابستان ۱۳۹۲

سیمای معماری در موسیقی جهان از دوره رمانتیک تا معاصر

جستجوی همانندی معماری و موسیقی؛ تحلیل هفت اثر موسیقیِ برنامه‌ای با موضوع معماری

فریدون فراهانی*

چکیده

موسیقی به‌عنوان انتزاعی‌ترین هنر در تاریخ پرفراز و نشیب خود، همواره رها از بیانگری بوده‌است. لیکن به‌تناسب زمانه گاه در خدمت شکوه و معنویت باورهای دینی و آئینی یا چهارچوب‌ها و ضوابط هنری بوده، گاه از آداب و رسوم درباری یا افت و خیزهای سلیقه مردم کوچه و بازار تأثیرپذیرفته و زمانی راه بازنمایی و توصیف طبیعت، پدیده‌ها و تصویرهای نهفته در کلام شاعران و ادیبان را پیش‌گرفته‌است. بااینکه پس از دوران رمانتیک در موسیقی و اهمیت نقش احساسات فردی در هنر، برانگیخته‌شدن احساس و اندیشه موسیقی‌دان در رویارویی با معماری و فضا و سیمای شهرها، آثار ارزنده‌ای در تاریخ موسیقی رقم‌زده شده‌است لیکن، باتوجه‌به نتایج پژوهش‌های پیشین به‌نظرمی‌رسد درباره نقش معماری و شهر به‌عنوان دست‌مایه و سرچشمه الهام آهنگسازان بررسی کمتری صورت‌گرفته‌است.

ازاین‌رو هدف اصلی این پژوهش، یافتن همانندی‌های موسیقی و معماری براساس تحلیل هفت اثر موسیقی برنامه‌ای سبک رمانتیک و پس از آن بوده‌است. برای دستیابی به این هدف، با بهره‌گیری از روش توصیفی- تحلیلی و استفاده از منابع کتابخانه‌ای، ضمن تحلیل این هفت اثر، همانندی‌های معماری و موسیقی بررسی و ارزیابی‌شده‌اند.

برپایه مطالعات انجام‌شده، یافته‌ها و دستاوردهای به‌دست‌آمده در این پژوهش بدین قرار است که بازنمایی فضای عینی معماری به فضای ذهنی موسیقایی یا همان محاکات صداهایی که در فضاهای معماری و شهری نقش کلیدی و نمادین دارند، به تداعی‌گری موسیقی یاری‌رسانده و ذهن را به موضوع اصلی هدایت‌می‌کنند. ضمن این‌که فاصله‌های موسیقایی نت‌ها و درنتیجه گام مورد استفاده در موسیقی، عبارات، جمله‌ها و ملودی‌ها جدا از اینکه با چه ساز یا سازهایی اجرامی‌شوند به دلیل ویژگی‌های درونی خود و تناسبات عددی آنها، توان القای احساسات مشابه معماری و درنهایت تداعی تصویری را دارند. نهایت اینکه، رنگ صوتی و طنین سازها نیز می‌توانند منجربه تجسم مصالح در معماری یا کیفیت حسی فضاها در ذهن شنونده گردند.

کلیدواژگان: معماری، موسیقی، موسیقی برنامه‌ای، موسیقی توصیفی، موسیقی مضمونی.

* مربی، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر اصفهان. fereydoun_farahani@yahoo.com

مقدمه

میان هنرها، معماری و موسیقی همواره بیانی انتزاعی دارند و هریک در گستره تجلی خود، روشی مشابه را برمی‌گزینند. معماری در بستر مکان و موسیقی در بستر زمان به‌ترتیب با عناصر بصری و شنیداری، دور از صور عینی و قراردادی تنها نسبت‌های ریاضی را تجسم‌می‌بخشند با این تفاوت که «معماری ایجاد فضای مادی و معنوی می‌کند اما موسیقی تنها ایجاد فضای معنوی.» (سراج، ۱۳۷۹: ۸۶). فضا، موضوع و ماده جوهری معماری و خود منبعی ناکران‌مند و دردسترس است که معماری، همواره با گونه‌گونی آن از قبیل خلوص، تنوع، سبکی و سنگینی، چند ارزشی‌بودن و غنای فضا درگیربوده‌است (حائری، ۱۳۸۸: ۱۹). حرکت انسان در فضای مادی معماری، احساسات ذهنی برآمده از کیفیت عناصر معماری و ویژگی‌های مکان را در او می‌آفریند. به‌همین شیوه حرکت نت‌های موسیقی نیز، در گوش انسان فضایی ذهنی ایجادمی‌کند که برآمده از چگونگی ترکیب عناصر موسیقایی در بستر زمان است.

موسیقی به‌دلیل بیان انتزاعی و تجریدی خود، همواره فیلسوفان را به اظهار نظر درباره ماهیت و کارکرد خود واداشته‌است. این دیدگاه‌ها، با وجود تفاوت‌هایشان، همواره در دو محور اصلی کم و بیش اشتراک داشته‌اند:

۱. برخی از عناصر بنیادین موسیقی همچون هارمونی، ضرب‌آهنگ (ریتم) و زیروبم‌بودن صداها بنابر اصول ریاضی سازمان‌یافته‌اند. ازاین‌رو جایگاه مهمی در مباحث عقلانی و فلسفی دارند. ۲. موسیقی، تأثیر فراوانی بر احساس و روان انسان دارد. ازاین‌رو، پدیده‌ای فرهنگی قلمدادمی‌شود که هیچ تمدنی از آن بی‌بهره‌نیست (احمدی، ۱۳۸۹: ۳۰۲).

از دوره یونان باستان تا رمانتیک، فیلسوفان همواره بر جنبه ریاضی موسیقی تأکیدداشته‌اند. البته، تا پیش از دوران رمانتیک، معمولاً اندیشه‌های فلسفی و هنری ازهم جدامی‌شدند و اندیشه‌های هنری، جایگاه پائین‌تری نسبت به اندیشه‌های فلسفی داشتند. با این‌همه فیلسوفان رمانتیک، هنر و فلسفه را هم‌تراز یکدیگر دانسته‌اند (رحمانیان، ۱۳۹۰: ۱۲۵).

بنابر آنچه بیان‌شد، نگارنده برآن است تا ازمیان آثار موسیقی برآمده از اندیشه رمانتیک، به‌دنبال ایجاد ارتباط منطقی میان احساس و ذهنیات آهنگساز و فضای مادی و عینی به‌عنوان سرچشمه الهام باشد. به‌بیان دیگر، پاسخ‌گویی به پرسش‌های زیر مدنظر نگارنده بوده‌است.

در برداشت حسی آهنگسازان رمانتیک، چگونه قواعد ریاضی و تناسبات عددی موسیقایی، در القای تصاویر و احساسات ذهنی چگونه ایفای نقش می‌کنند.

آیا آثار موسیقیدانانی که به توصیف معماری و فضای شهری یا مناظر طبیعی پرداخته‌اند، می‌توانند گواه نقش مهم عناصر ریاضی‌گونه موسیقی در تصویرگری و توصیف تناسبات عینی و فضای مادی مشابه آنها حتی در احساسی‌ترین آثار باشند.

با جمع‌بندی دو پرسش بالا، می‌توان یک پرسش اصلی مطرح‌کرد که برای رسیدن به پاسخ آن باید آثار موسیقایی گزینش‌شده تحلیل‌شوند. بدین قرار که با تحلیل برداشت حسی آهنگسازان موسیقی برنامه‌ای از فضای مادی معماری، آیا همانندی معماری و موسیقی به روش منطقی و تحلیلی باتوجه‌به اصول ریاضی حاکم بر اجزای آثار موسیقی قابل اثبات است.

موسیقی‌شناسان در تقسیم‌بندی‌ای کلی، موسیقی را به دو گونه محض و برنامه‌ای بخش‌بندی‌می‌کنند. اصطلاح موسیقی برنامه‌ای را لیست[۱]، برای توصیف آن‌گونه موسیقی که یادآور تصاویر ادبی یا بصری است، پیشنهادکرد. می‌توان گفت که موسیقی برنامه‌ای قابلیت بازنمایی وجوهی از طبیعت و تجربه انسانی به مخاطب را دارد و می‌تواند چیزهایی بگوید. به‌بیان دیگر، موسیقی افزون‌بر احساسات گوناگون اعم از اندوه، خوشی و مانند آنها، توان بازنمایی چیزهایی همچون آواز پرنده، رزم، توفان، سپاهیان، رژه سلطنتی و روستا را هم دارد. به‌نظرمی‌رسد که در برخی آثار موسیقی بازنمایی وجوددارد، برای نمونه گاه درباره بخشی از یک اثر موسیقی می‌توان گفت: «این وزش باد یا فرارسیدن توفان است» (گراهام، ۱۳۹۰: ۱۴۷ و ۱۴۸). همچنین، «موسیقی برنامه‌دار که گاه آن را موسیقی مضمونی هم می‌خوانند، موسیقی‌است که ایده‌ای فراموسیقایی (حالت، روایت، تصویر) را بیان‌کند.» (احمدی، ۱۳۸۹: ۳۹۰). این ایده فراموسیقایی می‌تواند معماری یا منظر شهری و روستاییِ خلاصه فضای مادی و عینی اطراف نیز باشد که سبب برانگیختن ذوق نغمه‌پردازی آهنگسازمی‌گردد و فضایی ذهنی براساس آن، به یاری موسیقی آفریده‌می‌شود.

اکنون، پرسش اینجاست که برای ترجمان این فضای عینی و مادی به زبان موسیقی و توصیف معماری با فضای ذهنی موسیقی، آهنگسازان چه روشی را برمی‌گزینند. به‌ویژه اینکه معماری، ماهیتاً دارای همانندی زیربنایی با موسیقی است که برخی فلاسفه و هنرمندان بزرگ جهان، بارها به بیان و تفسیر آن پرداخته‌اند. افزون بر این، موضوع اصلی بیشتر پژوهش‌های امروز در این عرصه، همانندی معماری و موسیقی با جستجوی مفاهیم موسیقایی در معماری و آثار معماران

است. ازاین‌رو موضوع اصلی این پژوهش، بررسی معماری به عنوان دستمایه آثار برجسته موسیقی است تا بتواند در راه تبیین پیوندهای زیبایی‌شناسانه معماری و موسیقی، راهگشای پژوهش‌های بعدی باشد. به‌زبان دیگر، در این پژوهش برای شناخت همانندی‌های معماری و موسیقی، پس از تحلیل و تفسیر آثار موسیقایی و جستجوی تصاویر ذهنی آهنگسازان، تاحد امکان روش‌های بیان موسیقایی صور عینی و محیط مادی، در آنها شناخته می‌شوند. آثار برگزیده نیز، همه در زمره موسیقی برنامه‌ای قرار دارند و موضوع آنها معماری و فضای شهری یا منظر طبیعی است.

ازاین‌رو در مقاله حاضر، هفت موسیقی برنامه‌ای از آثار موسیقی کلاسیک جهان[۲]، پس از *بتهوون*[۳] و شکوفایی اندیشه رمانتیک، برگزیده و تحلیل‌شده‌اند. با تحلیل‌های صورت‌گرفته، همانندی‌های میان معماری و موسیقی هم ارائه‌گردیده‌است. نگارنده برای دستیابی به هدف یادشده، از روش توصیفی-تحلیلی بهره‌گرفته و پس از تحلیل‌ها، همانندی‌های میان معماری و موسیقی ارائه گردیده‌است.

پیشینه پژوهش

مباحث نظری و مصداق‌های عملی درباره پیوند معماری و موسیقی را می‌توان دارای عمری دست‌کم تا زمان یونان باستان دانست. «زمانی که فلاسفه پیش از سقراط در یونان کهن- مانند *تالس*[۴]، *آناکسیماندر*[۵] و *آناکسیمنس*[۶] در سده‌های هفتم و هشتم قبل از میلاد، بحث و بررسی‌هایی را در این‌باره آغازکردند که چه چیزی می‌تواند بنیان همه چیز باشد و هدفشان عرضه تعریفی از جهان به‌عنوان یک کل منظم بود که از قانون واحدی پیروی‌می‌کرد» (اکو، ۱۳۹۰: ۳۴). این آغاز راهی بود که فیثاغورث و پیروانش آن را به مقصد رساندند. آنها براین باور بودند که «تصور تناسب در موسیقی، با تمامی قوانین مرتبط با تولید چیزهای زیبا رابطه تنگاتنگی دارد. چنین تصوری از تناسب در تمامی دوران کهن ادامه‌می‌یابد و به قرون وسطی می‌رسد ...، تناسب حاکم بر ابعاد معابد یونانی، فواصل میان ستون‌ها یا ارتباط بین قسمت‌های مختلف نما با نسبت‌های حاکم بر فواصل موسیقی مطابقت‌دارد و درحقیقت نظریه گذر از مفهوم حسابی در اعداد به مفهوم نسبت‌های هندسه فضایی میان نقاط مختلف، یک مفهوم فیثاغورثی است» (همان: ۳۵).

آغاز قرن بیستم نیز، انتزاع‌گرایان در نقاشی، به شیوه گذشته دوری از بیان تصویری را برای رسیدن به انتزاع ناب در نقاشی همچون موسیقی، پیشنهادمی‌کردند. در این مسیر، *کاندینسکی*[۷] از موسیقی شروع‌کرد و اندیشه و آثار *موندریان*، با پیمودن مسیری مشابه کاندینسکی به معماری راه‌برد. به‌بیان دیگر، انتزاع‌گرایان ازسویی موسیقی و ازسوی دیگر معماری را منبع الهام مناسبی برای خویش یافتند تا بیانی ذهنی بیابند. موندریان می‌خواست تصاویر خود را از ساده‌ترین عناصر بسازد و پرسش اصلی او این بود که «آیا نقاشی نمی‌تواند به‌نوعی ساخت‌وساز مانند معماری تبدیل‌شود؟» (گامبریچ، ۱۳۹۰: ۵۷۱). اگرچه این تحولات در عرصه هنر تجسمی مستقیماً درباره معماری و موسیقی نبود لیکن غیرمستقیم همانندی ماهیت انتزاعی و معماری و موسیقی را ثابت‌می‌کرد. پیش از آن نیز، *شوپنهاور* گفته‌بود: «همه هنرها می‌خواهند به مرحله موسیقی برسند.» (نامی، ۱۳۶۹: ۱۲). *گوته* هم، معماری را موسیقی منجمدشده نامیده‌بود (نقل از ملاح، ۱۳۶۹: ۹۵). دوران انتزاع‌گرایی در نقاشی قرن بیستم نیز برمبنای همین باور، معماری و موسیقی را راهی برای دستیابی به بیان تجسمی تازه‌ای می‌دانست.

بسیاری از معماران قرن بیستم نیز، باوجود گرایش‌های سبکی متفاوت، از پیوند معماری و موسیقی سخن‌گفته‌اند آن‌گونه‌که در میان آثار معماری آنها می‌توان مصداق‌های این گرایش را یافت. «نخستین کتاب موسیقی- معماری توسط *یانیس گزناکیس*[۸] سال ۱۹۷۶ در پاریس به‌چاپ‌رسید که بسیاری از مطالب را به‌صورت عملی با بهره‌گیری از آموخته‌هایش در معماری و موسیقی، به‌کارگرفت» (ستایشگر، ۱۳۷۵: ۴۶۲). وی با الهام از موسیقی، به طراحی معماری پرداخت، مبانی نظری این شیوه طراحی را در کتاب موسیقی معماری شرح داد و همچنین چند اثر موسیقی را هم با الهام از معماری تصنیف‌کرد.

در دهه‌های اخیر نیز میان آثار برجسته نظری و فلسفی معماری، اشارات فراوانی به موسیقی برای تفسیر بهتر معماری دیده‌می‌شود. ازجمله *آنتونیادس*[۹]، در کتاب "بوطیقای معماری" فصلی را به معماری و موسیقی اختصاص‌داده‌است. وی، ضمن بیان تاریخ شناخت همانندی‌های این دو هنر، نمونه‌هایی از موسیقی و معماری را تحلیل‌می‌کند. پژوهش او از این نظر متمایزاست که آثار موسیقی را درراستای رهیافت به اشتراکات معماری و موسیقی و درنهایت رسیدن به روشی برای طراحی خلاق در معماری، تحلیل‌کرده‌است. وی پس از بررسی آثاری از موسیقیدانان مختلف، بیان‌می‌دارد که مطالعه و گوش‌سپردن به آثار موسیقیایی ازاین‌دست، استخراج نکات اصلی ساختاری، مفهومی، حسی و بافتی و طراحی بناها و فضاهای شهری برمبنای این اصول، ثمربخش و سرشار از خلاقیت است (آنتونیادس، ۱۳۸۱: ۴۵۱).

در ایران هم، *حسام‌الدین سراج* همانندی‌های معماری و موسیقی را بررسی‌کرده‌است. او این مسیر را با نگاشتن رساله

کارشناسی ارشد معماری خود آغاز و در پایان‌نامه دکتری خود کامل کرد. نتیجه پژوهش‌های او در کتابی بانام "از گذر گل تا دل"(۱۳۹۰) ارائه‌شده که در آن به تناسبات یونانی و جایگاه آنها در هنر و طبیعت، تجلی‌شان در موسیقی و معماری و مقایسه معماری و موسیقی ایرانی پرداخته‌است. در مقاله‌های پژوهشگران معماری و موسیقی ایران نیز،همانندی این دو هنر از جنبه‌های گوناگون ارزیابی گردیده‌است. برخی از این مقاله‌ها به‌کوشش *منصور فلامکی* در کتاب "معماری و موسیقی" گردآوری‌شد. مطالب این کتاب بیشتر به اندیشه *یانیس گزناکیس* توجه‌دارد و در آن، دیدگاه‌های معماران و موسیقیدانان کنار یکدیگر ارائه‌شده‌است.

روش پژوهش

این تحقیق، پژوهشی بنیادی است که نگارنده برای دستیابی به هدف اصلی آن که همان یافتن همانندی‌های معماری و موسیقی است، از روش توصیفی- تحلیلی بهره‌گرفته و اطلاعات مورد نیاز را از منابع کتابخانه‌ای گردآوری کرده‌است. در این پژوهش، نخست هر اثر موسیقایی به‌لحاظ ساختاری تحلیل و سپس باتوجه‌به زاویه‌دید آهنگساز، چگونگی توصیف معماری و القای فضای مادی و حس مکان، به زبان موسیقی بررسی‌شده و نهایت، پیوندهای معنایی میان آن دو ارائه گردیده‌است.

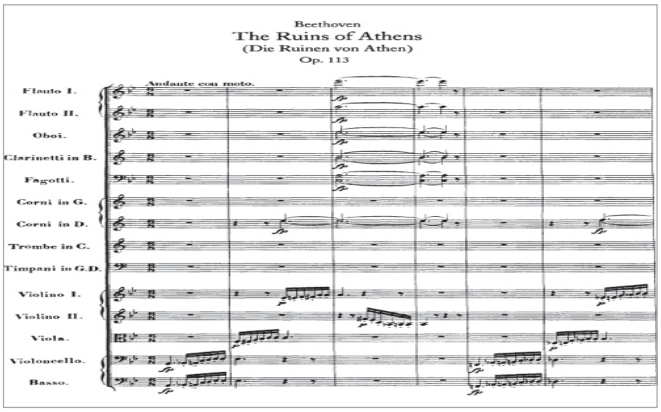
معرفی و تحلیل هفت اثر موسیقی برنامه‌ای

خرابه‌های آتن؛ اثر *لودویک وان بتهوون*

کیمی‌ین[۱۰]، بتهوون را معماری موسیقایی می‌داند که توانایی‌اش را در خلق ساختارهای سترگ و حجیم همتایی نیست؛ ساختارهایی که در آنها هر نت، کارکردی ویژه و اجتناب‌ناپذیر دارد (کیمی‌ین، ۱۳۸۳: ۳۸۹). وی که پیشگام شیوه رمانتیک در هنر موسیقی جهان به‌شمارمی‌آید، همگام با شرایط زمانه و روحیه آزادی‌خواهانه خود، قطعه‌ای را به یاد تمدن باستانی یونان و شکوه و جلال گذشته آفرید و در آن تصویری نوستالژیک[۱۱] را به‌نمایش‌گذاشت. به‌ویژه‌اینکه، در بخشی از این اثر به‌نام "مارش ترکی" قصدداشت به اروپائیان یادآوری‌کند که یونان، مهد تمدن اروپا، در دست عثمانی‌ها اسیر است و خرابه‌های آتن را سربازان ترک لگدکوب‌می‌کنند.

برخورد بتهوون در خرابه‌های آتن (تصویر ۱) با معماری، بیشتر احساسی و برآمده از روحیه آزادی‌خواهی اوست لیکن استفاده هوشمندانه وی از ابزار موسیقایی برای توصیف معماری یونان باستان، آشکارا نمایان‌است. زمینه صوتی سازهای زهی[۲۱]، نقش کارآمدی در القای گشودگی فضا و احساس وسعت مکانی در ذهن شنونده دارند و سازهای بادی برنجی[۱۳] و آکوردهای کوبنده، به‌ویژه در گام ماژور[۱۴]، شکوه و عظمت این خرابه‌ها را به‌خوبی تصویرمی‌کنند. شکوهی که هم می‌توان آن را به استواری و کمال معماری یونان و هم به غرور ملی و سبک هنری آهنگساز پیونددداد. چراکه «دامنه حالت‌های بیانی در آثار او فراوانند» (همان: ۳۸۹). درهمین راستا، آکوردهای نامطبوع (دیسونانس)[۱۵]، بهترین راه توصیف حس ویرانی و ناپایداری هستند. اهمیت این موضوع با توجه به زمان تصنیف اثر بیشتر نمایان می‌شود. زمانی که هنر و موسیقی هنوز زیر سلطه اندیشه کلاسیک بود و کاربرد فاصله‌های نامطبوع، نوعی سرپیچی از اصول قلمدادمی‌شد، بتهوون برای القای احساس و اندیشه خود، مسیری تازه را برگزید.

در آغاز اثر (تصویر ۲) حرکت سریع چند نت بم، شنونده را به آکورد نامطبوع کشیده‌ای می‌رساند که گویی فاجعه و رویداد ناگواری را یادآوری می‌کند اما جمله‌ای رؤیایی در این میان با صدای ساز بادی، شاید بر ماندگاری و جاودانگی

تصویر۱. معبد پارتنون در میان خرابه‌های آتن (سایت اینترنتی شماره ۱).

تصویر۲. نت بخش آغازین ویرانه‌های آتن، اثر بتهوون (سایت اینترنتی شماره ۲).

فرهنگ و هنر یونان از پس این همه ویرانی، تأکیددارد.

اگرچه آزادی بیان موسیقایی بتهوون بیشتر احساس‌گرایانه است لیکن، فراز و نشیب‌های موسیقی او چه در زیر و بم و چه در شدت و ضعف صداها، منظری را تصویرمی‌کند که گسترده، طبیعی و گاه ناهموار و درعین‌حال باشکوه و استوار است. خلق فضایی با این کیفیت در زبان موسیقی، نیاز به جایگزینی هوشمندانه صداها به‌جای عناصر بصری دارد.

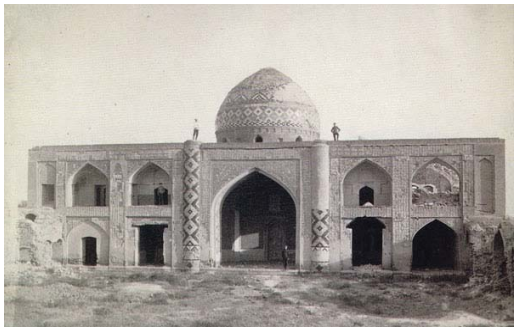
گستردگی در موسیقی بتهوون، همان امتداد صدای زهی‌هاست که در لایه‌های مختلف صوتی هم‌زمان، گوش را احاطه‌می‌کنند. جمله‌هایی که پیداکردن آغاز و پایان آنها به‌خاطر کشش زمانی طولانی برای شنونده دشوارمی‌شود و در مقیاسی فراتر از تحلیل ذهنی، او اثرمی‌گذارند. ازهمین‌رو، شنونده احساس‌می‌کند که در فضایی وسیع قراردارد. خود را کوچک می‌پندارد و فضای ذهنی‌اش گسترده و گسترده‌تر می‌شود. اینجاست که حتی می‌توان مقیاس انسانی را دست‌کم به‌طور نسبی در موسیقی نیز، همچون معماری یافت. صداها چون خط آسمان و سیمای کلی منظر عمل‌می‌کنند و آن‌چنان در پهنه شنوایی گسترده‌می‌شوند که هرچه در پی آنها حرکت کنیم، قلمرو پایان‌نمی‌پذیرد. این نمونه، تأییدی‌است براین‌که «معماری کاربرد تناسبات است در حجم مکان و موسیقی کاربرد تناسبات در طول زمان است» (سراج، ۱۳۷۹: ۸۶). تناسبات زمانی نت‌ها به تداعی تناسبات مکانی می‌پردازند و لایه‌های صوتی هم‌زمان درطول زمان، تصوری از حجم و فضای سه‌بعدی را ایجادمی‌کنند. دراین میان، فضای گسترده جمله‌های موسیقایی اصلی، مقیاس شنیداری کوچک‌تری دارند و می‌توانند تجسم تک‌بناهای تندیس‌گونه یونان باشند.

سوئیت مناظر قفقاز (توصیف مسجد قفقازی)؛ اثر *ایولیتف ایوانف*[۱۶]

در این قطعه که ازنظر ارکستراسیون و سازبندی نمونه شاخصی در تاریخ موسیقی است، بخش اول و دوم، به‌ترتیب راهی کوهستانی و دهکده‌ای را تصویرمی‌کنند. در بخش نخست، فراز و نشیب توان صوتی ارکستر و نت‌های ممتد و کشیده، به فضایی گسترده و ناهموار چون اقلیمی کوهستانی شباهت‌دارد و ابهام جملات موسیقایی با نت‌های طولانی و رنگ صوتی ارکستر که گاه گرفته می‌نماید، فضایی مبهم و مه‌آلود را می‌آفریند. اما بخش سوم، فضای درون مسجدی را دست‌مایه قرارداده و بخش چهارم، مارشی به‌نام سردار و پایان شکوهمندی بر سوئیت مناظر قفقاز است. در بخش سوم که وصف مسجد است، آرامش حاکم در فضای کلی قطعه، ثبات و پایداری القاشده با آکوردهای ماژور، به بنایی استوار و تقریباً متقارن می‌مانند و جمله‌بندی‌های موسیقایی با روح شرقی، آرایه‌های در و دیوار و نقوش و کتیبه‌ها را به‌یادمی‌آورند. احساس حزن لطیف آکوردهای مینور و رنگ‌آمیزی ملایم اما باشکوه ارکستر، به‌خوبی با فضای معنوی و خلسه حضور در مسجد تناسب دارند. در این میان می‌توان حرکت‌های بالارونده در ملودی را نیز هماهنگ با این ویژگی معماری اسلامی دانست که با سقف‌های پرنقش، نگاه و توجه را به بالا معطوف‌می‌کنند (تصویر ۳).

شبی در باغ‌های اسپانیا اثر *مانوئل دفایا*[۱۷]

این اثر سه بخش دارد: بخش نخست در توصیف باغ‌های ژنرالیف[۱۸] است. این باغ در شهر گرانادا[۱۹] و روبه‌روی کاخ جنةالعریف قراردارد. به‌همین دلیل، در زبان اسپانیایی ژنرالیف نام‌گذاری شده‌است. در آغاز قطعه زهی‌ها در پس زمینه، فضایی اسرارآمیز را می‌آفرینند به‌گونه‌ای که لرزش ممتد صدای آنها می‌تواند نسیم ملایمی باشد که در فضا جریان‌دارد. پس از آن پیانو نیز به یاری زهی‌ها می‌آید که بیش از همه با حضور چشمگیر آب در باغ تناسب‌دارد. «در موسیقی دفایا صدای فواره‌های این باغ که در دو طرف یکی از خیابان‌های آن تعبیه‌شده و همچنین نسیم ملایمی که به درختان می‌وزد، با آرپژهای پیانو شنیده‌می‌شود. بخش دوم یک رقص اسپانیایی است که بیانگر تفریح و نشاط مردم در باغ‌های اسپانیاست» (حسنی، ۱۳۶۸: ۴۱۵). بنابر نقش کلیدی آب در باغ‌های معماری ایرانی-اسلامی، توجه آهنگساز به این عنصر بسیار بجاست. «آب چه در حوض‌های ساکن یا آبراه‌ها و فواره‌های متحرک، همچون آجرها و سنگ‌هایی که به‌وسیله آن ساختمان را ساخته‌اند، برای بنا لازم و ضروری است. آب به‌طور آشکار نقش‌هایی عملی و زیبایی‌شناسانه دارد. نقشی روحانی نیز به این مجموعه افزوده‌می‌شود؛ زیرا احساسی از آرامش و معنویت



تصویر۳. مسجد عباس میرزا جامی، شهر ایروان (حق‌نظریان، ۱۳۸۸).

و صلح را رواج‌می‌دهد. درحقیقت قرآن بهشت را به «باغی که نهرهایی در آن جاریست» توصیف‌می‌کند.

این فضا به‌خوبی در ژنرالیف (شاید سال ۷۱۹ هـ‌ق./ ۱۳۱۹ م)، نشان‌داده شده‌است. در امتداد باغ اصلی، کانالی کنار مجموعه‌ای از فواره‌ها جریان‌دارد که صدای آرام آن بر ارزش دیداری باغ مطلوبیت خاصی می‌بخشد. لژهای سرپوشیده، پرچین‌های به هم پیوسته، کوشک‌ها و حوض‌هایی که شکل اشیا را در خود بازتاب‌می‌دهند، باغچه‌های بزرگ و شبکه‌ای از راه‌های متقاطع با دیواره‌های محافظ دربرگرفته شده‌است. این عناصر روی‌هم‌رفته، احساسی از دنیای اختصاصی جواهرنشان را که از فشارهای زندگی روزمره جداشده‌اند، ایجادمی‌کند. تصویری از بهشت نمایانگر دنیاست (هیلن براند، ۱۳۸۳: ۵۴۸).

دفایا، طبیعت آشکار و روح‌بخش باغ را به زیبایی توصیف‌کرده‌است. ضمن‌اینکه حرکت خطی و محوری در فضای باغ را می‌توان از تداوم جمله‌بندی‌های موسیقی وی، احساس‌کرد. حس لطیف و سرخوشی از حضور در باغ بر سازبندی نیز تأثیر نمایانی گذاشته‌است. افزون‌بر ملودی‌های اصلی آرامی و با روح شرقی، سازهای دیگر ارکستر نیز فضایی دلباز، امن و سرشار از اطمینان را تصویرمی‌کنند که محصوریت در معماری اسلامی را یادآورمی‌شوند. خصوصیتی که «مهم‌ترین مؤلفه هویت‌ساز مکان‌ها به‌شمارمی‌آید» (بمانیان و محمودی‌نژاد، ۱۳۸۷: ۸۰). *توسلی* در این‌باره می‌گوید: «خصوصیت عمده فضای محصور، ایجاد حس مکان است. فضای محصور نسبت‌به فضای بی‌ترتیب و رهاشده، محیطی با امنیت بیشتر ایجادمی‌کند» (توسلی، ۱۳۸۸: ۴۶). برای القای این کیفیت، سازهایی که نقش فضاسازی دارند، ژرف‌نمایی کنترل شده‌ای را به‌نمایش‌می‌گذارند که با یاری دقت آهنگساز در جمله‌بندی‌های زیربنایی اثر قراردارند. جمله‌های موسیقایی تلاش در فراخی اغراق‌آمیز ندارند و تداخل آنها در لایه‌های هارمونیک[۲۰] به‌گونه‌ای نیست که فضایی کاملاً باز را نشان‌دهند. .البته، شکوه و رازگونگی و ابهتی که گاه در لابه‌لای اثر خودنمایی‌می‌کند و حتی برای لحظاتی، تصوری کاخ‌مانند را از باغ در ذهن شنونده می‌سازد، با تناسبات باشکوه بنا و همچنین قرارگیری آن بر بلندی بی‌ارتباط نیست. ضمن‌اینکه نباید فراموش‌کرد که آهنگساز، شب باغ‌های اسپانیا را درنظر داشته‌است و همین می تواند توجیهی بر فضای اسرارآمیز قطعه باشد. به‌ویژه اینکه در آغاز اثر اولین نت‌های پیانو، افزون‌بر تداعی آب، فضایی شبیه خواب و رؤیا را نیز توصیف‌می‌کنند (تصویر ۴).

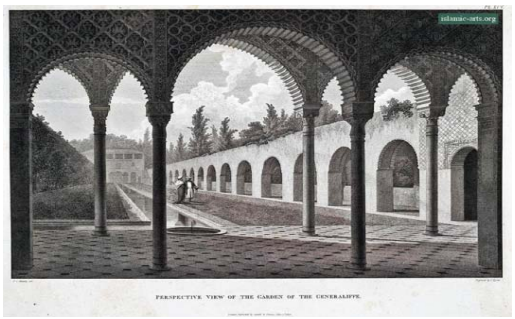
پرده‌های نگارخانه (بخش پایانی: تابلوی دروازه کیف) اثر موسورگسکی[۲۱]

از سده نوزدهم به بعد با شکوفایی سبک رمانتیک، «هنرمندان در تمام حوزه‌ها، مسحور ایده یگانگی هنرها بودند» (کیمی‌ین، ۱۳۸۳: ۴۲۵). پرده‌های نگارخانه اثر موسورگسکی، نمونه چنین طرز تفکری است. این اثر تلاش آهنگساز در بازنمایی و تجسم موسیقایی تابلوهای نمایشگاه *هارتمان*[۲۲] نقاش روس سال ۱۸۷۴ م. است. در تابلوی دهم، دروازه شهر کیف، موضوع نقاشی است که دربردارنده یک بنای سنگی با شکوه و نماد هویت شهر است.

موسورگسکی در این مجموعه که برای ساز پیانو تنظیم‌شده‌بود، کوشید تا با موسیقی همان کاری را انجام‌دهد که دوست نقاش او ویکتورهارتمن به یاری رنگ‌ها کرده‌بود. پس از وی *راول*[۲۳] آهنگساز و پیانیست فرانسوی، این قطعه‌های پیانو را برای ارکستر تنظیم‌کرد و بدین‌ترتیب به امکانات موسیقایی اثر برای توصیف، افزود (برنشتاین، ۱۳۸۸: ۸۵).

اگرچه «توان بازنمایی موسیقی محدود و وابسته است به تداعی‌های قراردادی» (گراهام، ۱۳۹۰: ۱۷۶) است اما در چنین آثار موسیقایی، یافتن تصویر ذهنی آهنگساز چندان دشوار نیست حتی اگر شنونده نداند که موضوع مورد نظر معماری است، مفاهیم و تصویرهایی با اصوات در ذهن او نقش‌می‌بندند که همان معانی را متبادرمی‌کنند. *برنشتاین*[۲۴] آهنگساز آمریکایی، دراین‌باره می‌گوید: «با شنیدن قطعه می‌توانیم تصورکنیم که موسورگسکی چه در سر داشت وقتی آکوردهای قوی و محکم را می‌شنویم که مثل ستون‌های عظیم‌الجثه سنگی می‌مانند» (برنشتاین، ۱۳۸۸: ۸۹)، (تصویر ۵ و ۶).

در آغاز قطعه، آکوردهای مؤکد گام ماژور، با سازهای بادی برنجی و با توان صوتی بالا به‌گوش‌می‌رسند و اطمینان، پایداری و شکوه دروازه را مجسم‌می‌کنند. کیفیت حسی آکورد به کیفیت فواصل نت‌های آن بستگی دارد که با تناسبات



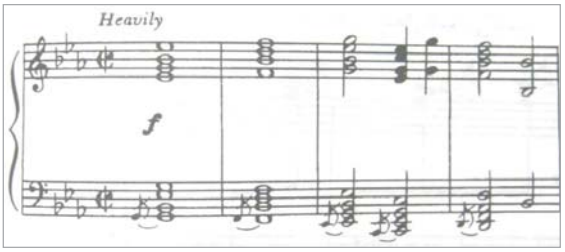
تصویر۴. طرح قدیمی از کاخ الحمراء (سایت اینترنتی شماره ۳).

و ساختار متقارن دروازه قابل مقایسه است. آکورد ماژور به‌دلیل فواصل نت‌های آن، حس غرورآمیزی می‌آفریند. اگرچه «داشتن شخصیت شاد، غمگین، خشک، سرد و گرم در یک آکورد از امور نسبی بوده و عمومیت ندارد» (میرهادی، ۱۳۸۰: ۱۰۷). اما در اینجا، آکورد ماژور نقش تداعی‌گر خود را به‌خوبی ایفامی‌کند به‌ویژه‌اینکه، سازهای بادی برنجی با سازهای دیگر به‌ویژه کوبه‌ای‌ها پشتیبانی‌می‌شوند و سازه‌ای استوار و نمادین را در فضای ذهنی نشان‌می‌دهند.

در این قطعه کوتاه ریتم و سرعت اجرای قطعه، حرکت را القانمی‌کند بلکه، دروازه را چون تندیسی پابرجا و ساکن می‌ستاید. همان چیزی که از دروازه به‌عنوان یک نشانه شهری و بنایی نمادین انتظارمی‌رود.

در ارکستراسیون دیگری از این قطعه نیز، حتی با نگاهی گذرا به پارتیتور[۵۲] اثر، آشکارا می‌توان نت‌های کشیده و مؤکد را دید که در آغاز، ملودی جدی و با وقاری را اجرامی‌کنند (تصویر۷). تساوی زمانی بیشتر نتها در این بخش نیز اتفاقی نیست چراکه با این روش، بنایی منفرد و پابرجا بهتر تداعی‌می‌شود. به‌ویژه در همین بخش آغازین، ریتم

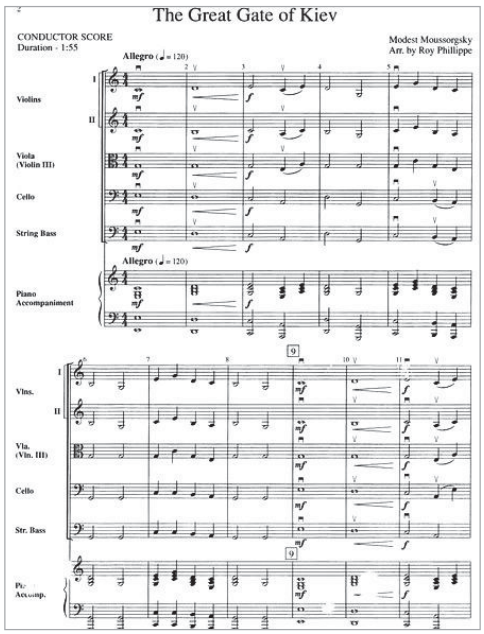
تصویر۵. نقاشی هارتمن از دروازه بزرگ شهر کیف، الهام‌بخش موسورگسکی در بخشی از اثر "پرده‌های نگارخانه" (سایت اینترنتی شماره ۴).



تصویر۶. آکوردهای سنگین و کوبنده در بخش نخستین "دروازه شهر کیف" اثر موسورگسکی (برنشتاین، ۱۳۸۸:۸۸).

و حرکت پویا و محسوسی شنیده‌نمی‌شود و این موضوع، می‌تواند بیانی موسیقایی از هندسه و فرم ظاهری دروازه باشد. بدین‌معنی که آن را از بنایی مانند یک پل با دهانه‌های متعدد و ریتم نمایان در بدنه، به‌وضوح متمایزمی‌کند. ضمن اینکه در میانه اثر، پس‌زمینه زهی‌ها می‌توانند به محیط گسترده اطراف دروازه، همان شهر کیف یا طبیعت پیرامون آن نیز مرتبط باشند. فراز و فرودهایی هم که به‌توالی در شدت و ضعف(دینامیسم)[۲۶] صدای ارکستر حس‌می‌شود، لطف ویژه‌ای به توصیف آهنگساز بخشیده‌اند و می‌توانند دروازه را به‌عنوان یک حجم نمایان در فضای گسترده پیرامون معرفی‌کنند.

درپایان، صدای ناقوس میان سازهای ارکستر ذهن را به دنیای عینیات راهنمایی‌می‌کند. حضور صدای ناقوس، تداعی‌گر فضایی ملموس و عینی است چراکه در معماری، «فضا به‌وسیله عناصری که آن را محدودکرده‌اند، مشخص یا اصطلاحاً تعریف‌می‌شود. این عناصر و ارتباطشان با یکدیگر هستند که شخصیت یک فضا را می‌سازند و به فضا فرم‌می‌دهند» (شاطریان، ۱۳۹۰: ۵۴). گویا فضای شهری در دنیای موسیقی نیز، به یاری نشانه شهری هویت و خوانایی می‌یابد. تصویری ذهنی از ناقوس در آسمان شهر پایان‌بخش این تابلوی موسیقایی است.

در یک نگاه، «معماری به‌عنوان یک زبان یا وسیله ارتباطی عمل‌می‌کند که از راه فرم، معنی را منتقل‌می‌نماید» (بحرینی

تصویر۷. ارکستراسیون دیگری از قطعه دروازه کیف (سایت اینترنتی شماره ۵)

و همکاران، ۱۳۸۸: ۲۰۱). در موسیقی موسورگسکی نیز، ساختار متقارن ستون‌های تنومند، سنگ و ساخت‌مایه استوار و مقاوم، فرم نمادین و نقش تندیس‌گونه بنا، صراحت نسبی و کم‌تزئین بودن بنای دروازه با زبان موسیقی تداعی‌می‌شوند و همان پیام نمادین معماری دروازه را به‌مثابه یک سرود ملی البته بی‌کلام، منتقل‌می‌کنند.

سوئیت ماکو اثر *کنیپر*[۲۷]

«این سوئیت که به‌نام شهر ماکو در شمال ایران نوشته‌شده، روی یک رشته از رقص‌ها و ترانه‌های محلی ایرانی بسط‌یافته‌است. لیوف کنیپر این ترانه‌ها را سال ۱۹۴۴ در مسافرتی که به ایران کرد، جمع‌آوری‌کرده‌بود» (حسنی، ۱۳۶۸: ۵۰۰). روش *کنیپر* در این اثر، آرشیوی است و موسیقی بومی را دست‌مایه قرارمی‌دهد. این روش امروزه میان آهنگسازان به‌ویژه موسیقی فیلم، رواج بیشتری دارد چراکه آهنگ‌های محلی، خود آینه و بازتاب نوع زندگی یک سرزمین است و استفاده هوشمندانه از آنها، مسیر آفرینش اثر را هموارتر می‌سازد. لیکن از تأثیرپذیری بی‌واسطه از محیط نیز، تاحدی جلوگیری‌می‌کند. کنیپر ضمن حفظ لحن محلی اثر، در رنگ‌آمیزی سازها، تناسب با یک شهر سردسیر و اقلیم کوهستانی را رعایت‌کرده‌است. به‌بیان دیگر، نکته قابل تأمل این اثر توجه به تداعی رنگ‌مایه‌هایی است که در محیط و اقلیمی خاص حضور آشکار دارند. فضای سرد و مه‌آلود کوهستان‌های آذربایجان همچنان‌که در مضمون ترانه‌های آذری نیز حضوردارند، در رنگ‌آمیزی ارکستر نیز می‌توانند، خودنمایی‌کنند.

«تصور موسیقایی رنگ، اگرچه انتزاعی است و می‌تواند برای هر فردی متفاوت باشد، اما معادل قراردادن رنگ برای اصوات تولیدشده برای هر ساز دارای جنبه روان‌شناختی کمابیش همگانی است. بدین‌ترتیب تأثیر صدای «ترومپت»، مانند قرمز، سبز همسان با تأثیر ویولن و ساز ابوا با صدای روستایی و چوپانی‌اش مانند سبز سیر پنداشته می‌شوند و ساز کلارینت را گاه دارای صدایی موهوم و کوبه‌ای‌هایی چون طبل و تیمپانی را شبیه خاکستری و سیاه می‌دانند» (پورمندان، ۱۳۷۷: ۱۶۰). اوج این نگاه را باید در موسیقی جهان، شیوه امپرسیونیسم[۲۸]جستجوکرد. «چنانچه در آثار آنان، هر ساز دارای هویت ویژه و مستقل بود و درنتیجه تأثیر ویژه خود را بر شنونده می‌گذاشت، ترکیب‌های گوناگون این سازها با یکدیگر به‌مثابه ترکیب رنگ‌های گوناگون با یکدیگر بود.» (همان: ۱۶۱).

ورنون[۲۹]، براین باور بود که از موسیقی *واگنر*[۳۰] رنگ‌های زرد و سبز و از موسیقی *شوپن*[۳۱] رنگ سفید را احساس می‌کند (یثربی، ۱۳۸۳: ۱۹). در اینجا نوع کاربرد آکوردها، نت‌های هم‌زمان نواخته‌شده، و سازبندی تداعی‌گر رنگ‌ها در فضای است. ساز ابوا صدایی روستایی دارد و در اثر کنیپر، فضایی روستاگونه را تداعی‌می‌کند که در سمفونی روستایی بتهوون نیز برای همین منظور از آن استفاده‌شده‌است. افزون‌بر این، «کلارینت[۳۲] که از یک‌سو دارای صدایی موهوم و ازسوی دیگر صدایی ملایم است» (پورمندان، ۱۳۷۷: ۱۶۰)، بی‌ارتباط با این اقلیم نیست و شاید استقبال آذری‌ها از این ساز غربی در موسیقی ملی آذربایجان مرتبط با این تناسب حسی باشد.

در بازار ایران اثر *آلبرت کتل بی*[۳۳]

به‌نظرمی‌رسد نگاه کتل‌بی به بازار بیش از آنکه کالبدی و ساختاری باشد، درونی و اجتماعی است. گویی او به‌جای آنکه از ساختار معماری بازار ایرانی الهام‌گیرد، بیانی روایتگر و شورانگیز را برمی‌گزیند و بازار، بهانه‌ای است که «با آن یک ایران قدیم و کشور هزارو یک‌شب را برای شنونده مجسم‌می‌کند» (حسنی، ۱۳۶۸: ۵۲۱).

البته این نگاه، با تعریف بازار به‌عنوان فضای شهری پویا و کارآمد در شهرهای ایرانی بسیار هماهنگ است. «بازار مهم‌ترین محور و شاهراه ارتباطی در شهرهای قدیمی بود و بیشترین آمد و شد شهروندان در آن صورت‌می‌گرفت. به‌عبارت دیگر بازار مهم‌ترین کانال ارتباطی شهر بود که نه‌تنها مردم، کالاها و سرمایه‌ها در آن جریان‌می‌یافتند بلکه اطلاعات، اخبار و آگهی‌ها نیز ازطریق آن به اطلاع شهروندان می‌رسید» (سلطان‌زاده، ۱۳۸۶: ۲۸).

موسیقی کتل‌بی هم «یک بازار محلی را با ازدحام فروشندگان و خریداران و اصناف مختلف که هردسته در محل مخصوصی گردآمده‌اند، توصیف‌می‌کند. صدای چکش بازار مسگران و قدم‌های آهسته کاروان شتر نیز بین نغمه‌های آن شنیده‌می‌شود. آنگاه سواران سلطنتی از دور پدیدارمی‌شوند و نوای دلکشی شاهزاده خانم زیبا را که همراه سواران به بازار آمده، مجسم‌می‌کند. سلطان نیز با صدای شیپورها واردمی‌شود» (حسنی، ۱۳۶۸: ۵۲۱). این تصویر یکی از کارکردهای کلیدی بازار ایرانی را نشان‌می‌دهد «هنگامی که شخص یا افرادی که مورد توجه و علاقه مردم بودند، به شهری واردمی‌شدند، ورود آنان غالباً از سمت دروازه بازار بود ...، در این مواقع مردم به‌استقبال‌می‌رفتند و در بازار تجمع‌می‌کردند و در برخی موارد بازارها را می‌آراستند و جشن برپامی‌کردند» (سلطان‌زاده، ۱۳۸۶: ۲۸).

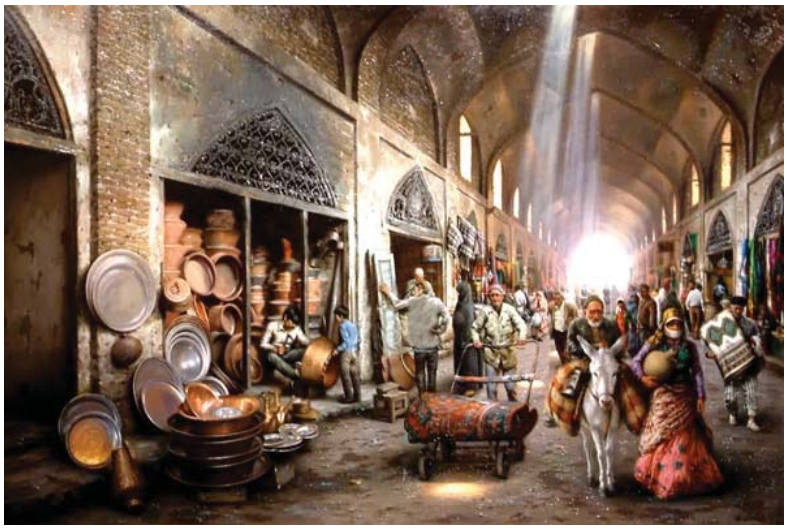
نکته جالب‌تر در موسیقی کتل‌بی این است که در پایان و پس از ورود شاه و دخترش، سازهای کوبه‌ای سکوت‌می‌کنند و آرامش ارکستر نشان‌می‌دهد که مردم دست از کار کشیده و مراسم احترام را به‌جامی‌آورند اما کمی پس از آن و با رفتن شاه و همراهانش دوباره هیاهو و شور و شوق فضای بازار را فرامی‌گیرد (تصویر ۸).

سمفونی پرسپولیس امین‌اله حسین[۳۴]

در تمامی آثار امین‌اله حسین، روح ایرانی و نوستالژی میهن موج‌می‌زند اما این نوستالژی در سمفونی پرسپولیس که به‌نام پویم سمفونیک خرابه‌های تخت جمشیدگ نیز شهرت دارد، همراه با بازنمایی تصویری و آفرینش فضایی معمارانه است (تصویر ۹ و ۱۰). در این اثر، حسین به‌خوبی در جایگاه یک موسیقیدان رمانتیک ملی قرارگرفته‌است. وی از همه ترفندها و ابزار موسیقایی یاری‌می‌گیرد تا هم احساس ژرف خویش را به وطن و نمادها و مظاهر فرهنگی آن که در اینجا معماری است، بیان‌کند و هم تصویری باشکوه از فضای معماری را بیافریند. آنچنان‌که «آهنگسازان رمانتیک از صدای پرحس و غنی به‌وجدمی‌آمدند و رنگ صوتی را برای پدیدآوردن تنوع بیشتر در حالت و اتمسفر موسیقی به‌کارمی‌گرفتند» (کیمی‌ین، ۱۳۸۳: ۴۲۵). این اثر که سمفونی دوم امین‌الله حسین نیز هست، سه بخش دارد:

بخش نخست، دشت وسیعی را که ستون‌های بلند و خرابه کاخ پادشاهان هخامنشی در آن پیداست، بیان‌می‌کند (حسنی، ۱۳۶۸: ۵۵۲). در این تابلوی سراسر احساس هر ساز و صدایی به‌مثابه عناصر دیداری و تجسمی، نقش خاص خود را ایفامی‌کند. آغاز این بخش، آکوردهای پیاپی مؤکد و محزونی است که از سازهای بادی برنجی همراه ضربه‌های کوبه‌ای‌ها به‌ویژه سنج، شنیده‌می‌شود. این آکوردهای قدرتمند آغازین مانند قطعه دروازه شهرکیف اثر موسورگسکی، همان ستون‌های بلند و باشکوه معماری هخامنشی به شیوه پارسی هستند که استواری و پایداریشان این‌بار، لحن محزونی به‌خود گرفته‌است. به خط باس چنان توجهی‌شده که گویی بالانشستن بنا نسبت به زمین را در این شیوه معماری، یادآورمی‌شود.

در همان آغاز تصویر، تخت‌گاه (صفه) رفیع و ستون‌های برجا مانده بر آن با پس‌زمینه کوه مهر در ذهن نقش‌می‌بندد. اما کمی بعد، پس‌زمینه ممتد زهی‌ها، فضایی وسیع و باز را می‌آفرینند و ژرف‌نمایی تصویری را مجسم‌می‌کنند. دشتی فراخ پیش روست و این به یاری لایه‌های صوتی مختلف و هم‌زمانی است که مانند سکانس‌های تصویری در پرسپکتیو[۳۵]، دورنمایی ذهنی را شکل‌می‌دهند. این دورنما می‌تواند سفری به اعماق زمان و تاریخ را نیز تجسم‌بخشد. بااین‌همه آنچه مسلم است، فضای ذهنی و معنوی ایجادشده در این بخش است که مشابه با فضای مادی باز و فراخی است که به منظر طبیعی و محیط اطراف تخت جمشید همانند است. کم‌کم حجم صوتی و غوغای سازها فرومی‌نشیند؛ زهی‌ها با لحنی محزون مرثیه‌می‌خوانند و هم‌زمان، لایه صوتی زیرین با حرکتی پیاپی و آرام آن را همراهی‌می‌کند. فواصل نامطبوع (دیسونانس) نیز، به القای حس ناپایداری و ویرانی کمک‌می‌کنند. دیری‌نمی‌پاید که دوباره ستون‌ها با آکوردهای کوبنده و مؤکد پدیدارمی‌شوند و این بخش، استوار و باشکوه اما محزون به‌پایان‌می‌رسد.



تصویر۸. بازار مسگرها، اصفهان (سایت اینترنتی شماره ۶).

در این بخش، امین‌اله حسین به یاری بافت موسیقایی و فراز و نشیب‌های ارکستر، تصویری موجز و کلی و فرازمانی را از تخت‌جمشید آفریده‌است. هم از شکوه و پایداری و جنبه‌های نمادین آن الهام‌گرفته، هم فریاد دریغ و حزن سرداده و هم در بازنمایی و ایجاد فضایی ذهنی و هماهنگ با فضای عینی موفق‌بوده‌است. فضایی هم‌سو با غرور و شکوه ذاتی معماری هخامنشی را آفریده‌است. «این نوع معماری با زمین سر جنگ دارد و می‌خواهد با شدت و حدت هرچه تمام‌تر ریشه از زمین برکند و سر بر افلاک ساید» (پیرنیا، ۱۳۸۹: ۷۷).

«قسمت دوم با لحن باشکوهی عظمت و افتخارات باستانی ایران را به‌یادمی‌آورد» (حسنی، ۱۳۶۸: ۵۵۲). ریتم دوضربی اگرچه پرغرور و شادمان است اما بیش از آنکه نظامی به‌نظرآید، بیانگر آئینی باشکوه است. ارکستر درصدد خلق اتمسفری ناکران‌مند و باز نیست، ساز بادی چوبی ملودی اصلی را همراه کوبه‌ای‌ها می‌نوازد. ملودی‌ای پرجنب و جوش، موقر و صمیمی با وضوح و درخشندگی رنگ صوتی سازها در این بخش نسبت به بخش پیش گویی فضایی درخشان و پر زیور را مجسم‌می‌کند. شاید درخشندگی سنگ‌های صیقلی در فضاهای داخلی تخت‌جمشید، فضایی قانون‌مند، مجلل، گرم و پرحرارت اما قدرتمند به‌تصویر درمی‌آید و هرچه پیش‌تر می‌رود حجم ارکستر بیشتر می‌شود و بر اقتدار و ابهت تأکیدمی‌کند. در این بخش به یاری موسیقی آن‌چنان‌که بر دیوارنگاره‌های سنگی تخت جمشید هم به‌چشم‌می‌آید، آئینی ترسیم‌می‌شود که چهره حاضران آن وقار و طمأنینه‌ای آرمانی دارد. «همه‌چیز در قالب یک نظم هندسی، نمایندگان سرد و گمنام ولایات و نیز جوامع فرمانبردار را دربر گرفته‌است. نمایندگانی که هنوز هم شاهد حرکت دسته‌جمعی آرام و موقر و سلسله‌مراتبی و تحت سلطه شاهنشاهی متعالی آنها هستیم» (پیرنیا، ۱۳۸۹: ۸۰). بخش دوم این اثر بی‌تردید تصویری نزدیک‌تر از دوران استقرار و شکوفایی تخت‌جمشید را به‌دست‌می‌دهد. بخش پایانی بیشتر لحنی روایتگر دارد و با بیانی محزون بر ویرانه‌های پرسپولیس نغمه‌می‌خواند اما هم‌چنان فراز و نشیب و دینامیسم صوتی ارکستر، شکوه باستانی را به‌یادمی‌آورد و مانند بخش نخست ژرف‌نمایی و تلاش در گستردگی فضای ذهنی در جای‌جای قطعه وجوددارد.

تصویر۹. تخت‌جمشید، نمایی از کاخ تچر و کاخ آپادانا (فون بوسه عکاس هیأت باستان‌شناسی دانشگاه شیکاگو ۱۴- ۱۳۱۰ هـ ش.[۳۶]، شرکت صنایع فرهنگی گردونه مهر پاسارگاد، ۱۳۹۰).

تصویر۱۰. تخت جمشید؛ نمای شرقی کاخ تچر (خان‌بابا الحسینی، آلبوم خانه کاخ گلستان ۱۲۷۹ هـ ش.[۳۷]، شرکت صنایع فرهنگی گردونه مهر پاسارگاد، ۱۳۹۰).

نتیجه‌گیری

در نمونه‌های گزینش‌شده از موسیقی برنامه‌ای، عنوان آثار از سرچشمه الهام آهنگسازان حکایت‌داشت و فضای ذهنی (معنوی) ایجادشده، برگرفته از فضایی عینی (مادی و معنوی) بود که خواسته یا ناخواسته، آهنگسازان آن را بازنمایی‌کرده‌بودند. درواقع از تحلیل این آثار موسیقی، چنین برمی‌آید که با رعایت همانندی‌های معماری و موسیقی، اشتراک و اهمیت مفهوم فضا در هر دو هنر، می‌توان از موسیقی، خلق فضایی ذهنی و نزدیک به فضای عینی معمارانه را انتظار داشت. در بررسی هفت اثر موسیقی جهان چنین به دست آمد که موسیقیدانان آثار یاد شده از ترفندها و ابزارهای زیر استفاده کرده‌اند:

- فواصل موسیقایی نت‌ها و در نتیجه گام مورد استفاده در موسیقی، عبارات، جمله‌ها و ملودی‌ها جدای از اینکه با چه ساز یا سازهایی اجرا شوند، به دلیل ویژگی‌های درونی خود و تناسبات عددی آنها توان القای احساسات مشابه معماری و در نتیجه تداعی تصویری را دارند. بدیهی است که همین تناسبات در همزمانی صداها - آکورد - نیز اثر می‌کنند و کیفیت حسی آکورد (شاد، غمگین، درخشان، گرفته و...) متأثر از فواصل نت‌های آن است. آهنگسازان در القای احساسات و به ویژه بازنمایی تصویری - و در اینجا معماری - از آکوردهای ماژور، مینور، کاسته، افزوده و ... استفاده می‌کنند. در پویم سمفونیک پرسپولیس (اثر امین‌اله حسین)، آکوردهای محزون و در قطعه‌ی دروازه‌ی شهر کیف (اثرموسورگسکی)، آکورد شاداب ماژور، هر یک متناسب با موضوع انتخاب شده‌اند. اما در هر دو دینامیک صوتی، قوی و کوبنده بوده، استواری را القاء می‌نماید.

- رنگ صوتی سازها به تنهایی و رنگ‌آمیزی و سازبندی ارکستر از یک زاویه همسان با رنگ‌ها، بافت سطوح طبیعی و مصنوعی و ساختمایه معماری است، آنچنان‌که شفافیت صدای بلورین پیانو با درخشندگی و تلالؤ آب روان باغ در اثر مانوئل دفایا بررسی شد. در همین رابطه کدربودن رنگ صوتی ارکستر می‌تواند گرد کهنگی و یا بافت لمسی کدر را تداعی کند[۳۸].

البته بافت لمسی و دیداری و رنگ در موسیقی تنها با رنگ صوتی سازها مقایسه نمی‌شود بلکه چنان‌که گفته شد کارکرد فواصل و آکوردها را نیز می‌توان به رنگ و بافت تشبیه کرد.

- در بازنمایی فضای عینی معماری به فضای ذهنی موسیقایی، محاکات صداهایی که در فضاهای معماری و شهری نقش کلیدی و نمادین دارند، به تداعی‌گری موسیقی یاری رسانده ذهن را به موضوع اصلی هدایت می‌کنند. صدای ناقوس در بخش پایانی قطعه‌ی دروازه کیف اثر موسورگسکی، تصویری ذهنی از خط آسمان شهر می‌سازد و صدای چکش مسگران در بازار ایران اثر کتل بی، خاطرات ذهنی شنونده را برای تداعی‌گری به یاری می‌گیرد.

- اتمسفر و فضا آنچنان‌که در دنیای مادی وجود دارد، با ابزار موسیقی قابل بازنمایی است. القای ویژگی‌هایی مانند محصوریت یا فضای باز، بسته، حرکت در عمق و ژرف‌نمایی با جمله‌بندی‌های موسیقایی، سازبندی و به ویژه بافت موسیقایی[۳۹] و بافت پلی‌فونیک[۴۰] آثار موسیقی امکان‌پذیر است چراکه این ویژگی‌های موسیقایی می‌توانند همسنگ عناصر دیداری قلمداد شده، تداعی‌گر حس مکان یا بی‌مکانی در دنیای ذهنی باشند که به تفصیل در تفسیر سمفونی خرابه‌های تخت جمشید و شبی در باغ‌های اسپانیا به آن اشاره شد.

- تناسبات زمانی صداها می‌توانند کارکردی مشابه مقیاس انسانی[۴۲] در مکان داشته باشند؛ امتداد صداهای متوالی در جمله های موسیقایی طولانی، احساسی مشابه گستردگی فضای عینی ایجاد می کند. کشش زمانی جمله های موسیقی وقتی فراتر از تحلیل شنیداری بوده و در حافظه شنونده نگنجند، او خود را کوچک و فضای ذهنی را فراتر از تناسبات خود تصور می‌کند.

در مجموع می‌توان گفت معماری و موسیقی با کمک ابزارهای دیداری و شنیداری انتزاعی، قادر به انتقال مفاهیم معنوی و ذهنی هستند و این موضوع مسیری دراز در تاریخ هنر و فلسفه را پیموده تا به ما رسیده است. در این مسیر به نمود معماری در موسیقی کمتر پرداخته شده است.در این زاویه‌ی دید تازه، تحلیل چند اثر موسیقی برنامه ای با موضوع معماری نشان داد که آهنگسازان،خودآگاه یا ناخودآگاه فضای عینی و مادی مورد نظر را با استفاده از عناصر موسیقایی به روشی نسبتا منطقی بازآفرینی می‌کنند.بدین معنی که اگرچه مسیر آفرینش اثر، بیشتر حسی است اما ذهن آهنگساز، از عناصر موسیقایی به نحوی استفاده می کند که توان بازنمایی فضای مادی و عینی معماری را به زبان موسیقایی داشته باشد که نمونه‌ها و جزییات آن گفته شد. بدیهی است که این موضوع می تواند افزون بر نمونه‌های تحلیل شده با بررسی دیگر آثار موسیقی توصیفی با موضوع مشابه و حتی آثار برجسته و قابل اعتنای موسیقی فیلم جهان بازهم آزموده شود. به ویژه اینکه در این آثار، آهنگساز متبحر برای همذات‌پنداری شنونده اثر خود یا تطبیق موسیقی با تصاویر سینمایی، ویژگی‌هایی نظیر گستردگی مکانی، شکوه و عظمت، ناپایداری و ویرانی و کهنگی، محصوریت، شفافیت یا مه‌آلود بودن فضا و خلاصه مهم‌ترین ویژگی‌های فضای عینی را به زبان موسیقایی و با استفاده از ویژگی‌های ریاضی صداها، آنچانکه گفته شد می‌آفریند و این، راهی دیگر برای شناخت همانندی معماری و موسیقی است.

پی نوشت

۱- فرانتس لیست ((۱۸۸۶-۱۸۱۱) liszt, franz)، آهنگساز سبک رمانتیک

۲- در تاریخ موسیقی جهان، گاه نام شهرها و بناهای تاریخی بر قطعات موسیقی گذاشته شده است، لیکن در برخی موارد، این نامگذاری ارتباطی با ساختار و محتوای آهنگ نداشته است؛ برای نمونه گاه تنها به خاطر اینکه آهنگساز در زمان ساخت اثر در شهری خاص به سر می‌برده، آن آهنگ به نام شهر مورد نظر نامیده شده است مانند «کنسرتوهای براندنبورگ» اثر «یوهان سباستیان باخ» (۱۷۵۰-۱۶۸۵)، «سمفونی پاریس» اثر «موتسارت» (۱۷۴۶-۱۷۰۹)، «سمفونی آکسفورد» اثر «ژوزف هایدن» (۱۸۰۹-۱۷۳۹).

3- Beethoven Ludwing Van (1770-1828)

4- Thales

5- Anaximander

6- Anaximenes

7- Kandinsky, assily (1866-1944)

۸- Xenakis, Iannis معمار و موسیقیدان و از پیروان لوکوربوزیه، متولد ۱۹۲۲ میلادی

9- Antoniades, Anthony C.

10- Kamien, Roger

۱۱- «نوستالژیا (Nostalgia) واژه‌ای یونانی و ترکیبی از دو واژه یونانی بازگشت (Nostos) و رنج و غم ناشی از بازگشت (algos) است. بازگشت ناممکن و همین ناممکن‌بودن بازگشت است که آن را موضوعی غمناک می‌کند. نوستالژی، یعنی غم دوری، حسرت وطن» (زرلکی، ۱۳۸۹: ۹۴).

12- String Instruments

13- Brass Instruments

14- Major Scale

15- Dissonance

16- Ivanov, Ippolitov (1859-1938)

17- De Falla, Manuel (1876-1946)

18- Generalife

19- Granada

20- Harmonic

21- Moussorgsky, Modeste (1839-1881)

22- Hartman

23- Ravel, Maurice (1875-1937)

24- Brenshtain, leonard (1918-1990)

۲۵- Score (انگلیسی) و Partitur (آلمانی): نت‌نویسی‌ای که نت همه بخش‌های سازی و آوازی یک ارکستر روی آن ثبت‌شده‌باشد (اسپات، ۱۳۵۳:۲۶۳).

26- Dynamism

27- Knipper, Liof (1898-1974)

28- Impressionism

29- Vernon

30- Wagner

31- Chopin

32- Clarinet

33- Ketelbey, Albert William (1875-1959)

34- (1903)

35- Perspective

۳۶- این عکس نمایی از کاخ تچر و کاخ آپادانا در زمان سرپرستی پرفسور هرتسفلد باستان‌شناس آلمانی هیأت باستان‌شناسی دانشگاه شیکاگو را نشان می‌دهد.

۳۷- این عکس نمای شرقی کاخ تچر در زمان مظفرالدین شاه قاجار را نشان می‌دهد.

۳۸- فریدون مشیری در شعر معروفی که به یاد استاد بنان سروده، تعابیر زیبایی به کار برده و جنس مخملین صدای بنان را ریختن آب بر حریر مانند کرده است که به این بحث ارتباط زیادی دارد: جویبار نغمه می‌غلتید گفتی بر حریر/ آبشار شعر گل می‌ریخت نغز و دلپذیر، مخمل مهتاب بود این یا طنین بال قو/ پرنیان ناز آواز سراپا حال او.

39- Musical Texture

40- Polyphonic

41- Human Scale

منابع

- آنتونیادس، آنتونی‌سی(۱۳۸۱). **بوطیقای معماری؛ آفرینش در معماری. جلددوم: راهبردهای محسوس به‌سوی خلاقیت معماری**، ترجمه احمدرضا آی. تهران: سروش.
- احمدی، بابک(۱۳۸۹). **موسیقی‌شناسی، فرهنگ تحلیلی مفاهیم**، تهران: مرکز.
- اسپات، زیگموند(۱۳۵۳). **چگونه از موسیقی لذت‌ببریم**، ترجمه پرویز منصوری، تهران: زمان.
- اکو، اومبرتو(۱۳۹۰). **تاریخ زیبایی(نظریه‌های زیبایی در فرهنگ‌های غربی)**، ترجمه و گزینش هما بینا، تهران: مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری(متن)، فرهنگستان هنر.
- بحرینی، حسین؛ بلوکی، بهناز و تقابن، سوده(۱۳۸۸). **تحلیل مبانی نظری طراحی شهری معاصر (جلد اول: اواخر قرن ۱۹ تا دهه‌ی هفتم قرن ۲۰ میلادی)**، تهران: دانشگاه تهران.
- برنشتاین، لئونارد(۱۳۸۸). **موسیقی چه معنایی می‌دهد؟** مترجم و گوینده: بابک بوبان، تهران: ماهور.
- _____. **تجزیه و تحلیل موسیقی برای جوانان**، ترجمه، بازنویسی و توضیح: مصطفی کمال پورتراب، تهران: چشمه.
- بمانیان، محمدرضا و محمودی‌نژاد، هادی(۱۳۸۷). **پدیدارشناسی مکان: به جانب ارتقاء فضا به مکان شهری**، تهران: سازمان شهرداری‌ها و دهداری‌های کشور، مؤسسه فرهنگی، اطلاع‌رسانی و مطبوعاتی.
- پورمندان، مهران(۱۳۷۷). **تاریخ تحلیلی موسیقی فیلم(۱)**، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
- پیرنیا، محمدکریم(۱۳۸۹). **سبک‌شناسی معماری ایرانی**، تدوین غلامحسین معماریان، تهران: سروش دانش.
- توسلی، محمود(۱۳۸۸). **طراحی شهری: هنر نوکردن ساختار شهر همراه با چهار نمونه موردی**، تهران: محمود توسلی.
- حائری، محمدرضا(۱۳۸۸). **نقش فضا در معماری ایران: هفت گفتار درباره زبان و توان معماری**، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- حسنی، سعدی(۱۳۶۸). **تفسیر موسیقی**، تهران: صفی‌علیشاه.
- حق‌نظریان، آرمن(۱۳۸۸). **مسجد کبود ایروان**، فصل‌نامه فرهنگی پیمان، شماره۵۰، سال سیزدهم: ص؟ .
- رحمانیان، آرین(۱۳۹۰). **فلاسفه و موسیقی(از یونان باستان تا نیچه)**، تهران: فرهنگستان هنر.
- زرلکی، شهلا(۱۳۸۹). **خلسه خاطرات: تحلیل و بررسی آثار گلی ترقی**، تهران: نیلوفر.
- ستایشگر، مهدی(۱۳۷۵). **واژه‌نامه موسیقی ایران زمین(جلد ۱ و ۲)**، تهران: اطلاعات.
- سراج، حسام‌الدین(۱۳۷۹). موسیقی و معماری، **فصل‌نامه معماری و فرهنگ**، شماره ۴ :۸۶-۸۳.
- _____. (۱۳۹۰). از گذر گل تا دل،
- سلطان‌زاده، حسین(۱۳۸۶). **بازارهای ایرانی**. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- شاطریان، رضا(۱۳۹۰). **عملکرد فرم در شکل‌گیری فضاهای معماری**، تهران: تورنگ.
- شرکت صنایع فرهنگی گردونه مهر پاسارگاد(۱۳۹۰). **سالنامه تخت‌جمشید**، زیرنظر پایگاه میراث جهانی پارسه پاسارگاد. شیراز: شرکت صنایع فرهنگی گردونه مهر پاسارگاد.
- کیمی‌ین، راجر(۱۳۸۳). **درک و دریافت موسیقی**، ترجمه حسین یاسینی، تهران: چشمه.

- گامبریج، ارنست(۱۳۹۰). **تاریخ هنر**، ترجمه علی رامین، تهران: نشر نی.
- گراهام، گوردن(۱۳۹۰). **فلسفه هنرها: درآمدی بر زیبایی‌شناسی**، ترجمه مسعود علیا. تهران: ققنوس.
- ملاح، حسینعلی(۱۳۶۹). سیری در کتاب معماری و موسیقی و آشنایی با کتاب موسیقی معماری، **معماری و موسیقی: مجموعه مقالات**، (صص۳۷-۹۸). تهران: فضا.
- میرهادی، کیوان(۱۳۸۰). **موسیقی از الف تا ی**، تهران: تنویر.
- نامی، غلامحسین(۱۳۶۹). چگونگی‌های روند آفرینش یک اثر هنری، **معماری و موسیقی: مجموعه مقالات**، تهران: فضا.
- هیلن براند، رابرت(۱۳۸۳). **معماری اسلامی**، ترجمه ایرج اعتصام، تهران: شرکت پردازش و برنامه‌ریزی شهری.
- یثربی، چیستا(۱۳۸۳). ارتباط بین رنگ و موسیقی، **ماهنامه مقام موسیقایی**، شماره ۱۸: ۱۹.

سایت‌های اینترنتی

1- http://witcombe.sbc.edu/sacredplaces/acropolis.html (access date: 9/8/2013)

2- http://www.all-music-sheets.com/index.php?main_page=popup_image&pID=196 (access date: 9/8/2013)

3- http://islamic-arts.org/2012/the-alhamra-at-granada/ (access date: 17/8/2013)

4- http://www.google.com/imgres?q=%D9%86%D9%82%D8%A7%D8%B4%D9%8A+%D9%87%D8%A7%D8%B1%D8%AA%D9%85%D9%86%2B%DA%A9%D9%8A%D9%81&um=1&hl=en&biw=1024&bih=674&tbm=isch&tbnid=qiPceYJ4o_xW3M:&imgrefurl=http://humanities202final.blogspot.com/2011/12/modest-mussorgsky-and-viktor-hartmann.html&docid=PPeimVd4U7ybqM&imgurl=http://4.bp.blogspot.com/-x0PZCx47edE/TuollupYekI/AAAAAAAAAQ8/IU46eHzjrHQ/s400/Hartmann_--_Plan_for_a_City_Gate.jpg&w=641&h=868&ei=SxsPUub7KemN4ATTh4D4Dw&zoom=1&ved=1t:3588,r:2,s:0,i:85&iact=rc&page=1&tbnh=210&tbnw=159&start=0&ndsp=16&tx=62&ty=108 (access date: 17/8/2013)

5- http://www.sheetmusicplus.com/look_inside/3555679/image/181013 (access date: 10/8/2013)

6- http://anthropology.ir/node/15354 (access date: 17/8/2013)

دریافت مقاله: ۹۰/۱۰/۱۹
پذیرش مقاله: ۹۱/۰۹/۰۸

دوفصلنامه علمی- ترویجی پژوهش هنر
سال سوم، شماره پنجم، بهار و تابستان ۱۳۹۲

بررسی نقش عکاسی در هنرهای جدید ایران

فرشته دیانت*

چکیده

از ابتدای دهه شصت، هنر جدید در امریکا پا به عرصه وجودگذاشت و در شاخه‌های گوناگونی همچون هنر مفهومی، ویدئو، هنر چیدمان، هنر زمینی، مینی‌مال‌آرت و بادی‌آرت پی‌گیری‌شد.

ایران نیز، از همان ابتدا با این سیر هنریِ هنر جدید، همگام‌بود. لیکن، به‌سبب نبود منبعی موثق و منظم از آغاز و سیر تحول تاریخ هنر جدید ایران، نگارنده مقاله حاضر برآن شد تا با مطالعه و تحقیق میدانی شاخه‌ها و هنرمندان فعال این عرصه را شناسایی‌کند. اگرچه، دو نمایشگاه هنرِ مفهومی و هنرِ جدید برگزارشده در موزه هنرهای معاصر تهران (۸۰ و ۸۱) ، تنها پایه‌های اصلی جامعه آماری این پژوهش هستند بااین‌حال، بیشتر نمونه‌های بیان‌شده در این مقاله، نتیجه بررسی میدانی آثار هنرمندانی است که طی چند سال اخیر در نگارخانه ها به‌نمایش درآمده‌اند.

ازآنجایی‌که عکاسی، در تمامی شاخه‌های هنر جدید پایِ ثابت آنها به‌شمارمی‌رود، هدف مقاله پیش‌رو، پاسخ به این پرسش است که عکاسی چه نقشی در هنر جدید ایفامی‌کند.

ازین‌رو، در پژوهش حاضر تلاش برآن بوده تا نخست مختصری درباره سیر تحول تاریخی و چگونگی شروع هنر جدید در ایران با آوردن آثار هنرمندان ایرانی بیان‌شود. سپس، اهمیت و کاربرد عکاسی، چه درمقام عنصری برای ثبت و ماندگاری و چه در مقام ماده خام و عنصر اصلی تشکیل‌دهنده اثر در شاخه‌هایی از هنر جدید اعم از هنر مفهومی، هنر ویدئویی و هنر زمینی که بیشتر هم در ایران جریان دارد، بررسی‌شود.

با بررسی آثار یادشده، چنین به‌دست‌آمد که به‌سبب میرا و ناپایداربودن برخی از آثار جدید، عکس‌یگانه وسیله حفظ و ماندگاری شاخه‌های هنر جدید است و دربرخی دیگر، عکس‌ها نه‌تنها ثبت‌کننده بلکه خود، رسانه اصلی به‌شمار می‌روند.

کلیدواژگان: هنر جدید ایران، هنر مفهومی، هنر ویدئویی، هنر زمینی، عکاسی.

* عضو هیأت علمی دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا(س)، تهران. royadianat@gmail.com

مقدمه

با پیدایش و گسترش تنوع شاخه‌های هنر جدید از دهه‌های ۶۰ و ۷۰ میلادی، ایران نیز از تأثیر این جریان‌ها بی‌بهره‌نبوده‌است. اگرچه به‌دلیل تفاوت زمینه‌های فرهنگی، مذهبی، شرایط متفاوت اقتصادی و ... موفق به اجرای آنها در تمام زمینه‌ها نشده لیکن، در برخی شاخه‌ها پیشرفت قابل توجهی داشته‌است. مقاله حاضر، با فرض و علم به وجود شاخه‌های هنر جدید در ایران، نقش عکاسی در هنر جدید ایران را بررسی کرده‌است. اما به‌دلیل نبود منبع موثق و تحقیق علمی در این زمینه، نخست به بررسی تاریخ هنر جدید ایران، معرفی هنرمندان و آثار آنها پرداخته‌است. سپس، باتوجه به این‌که در هنرجدید، عکاسی رسانه‌ای ضروری برای پایداری اثر و گاه تنها عنصر اصلی نمایش آن به‌شمار می‌رود، استفاده از رسانه عکاسی یا منطق نمایه‌ای در اجرای آثار را مورد تأکید قرارداده‌است. چراکه عکاسی، به‌سبب اصلی‌ترین ویژگی‌هایش ازجمله بازنمایی واقعیت و سهولت دسترسی در شاخه‌های مختلف هنری، کاربرد گسترده‌ای یافته‌است.

البته، این اثبات و رویکرد بنابر شاخه‌های هنری‌ای که در ایران روبه‌رشد است و نسبت به سایرین از تنوع، تاریخ و سابقه بیشتری برخوردار است، صورت‌گرفته‌است. ازین‌رو، درپی اثبات این امر با معرفی آثار، هنرمندان و توصیف جزئیات اثر، تلاش برآن است که با نگاهی کلی و تحلیلی به نقش و اهمیت عکاسی در شاخه‌های هنر جدید ایران به‌ویژه هنر مفهومی[۱]، ویدئو، هنر چیدمان[۲] و هنر زمینی[۳] پرداخته‌شود.

پیشینه پژوهش

لوسی‌اسمیت[۴]، در کتاب جهانی‌شدن و هنر جدید بیان‌می‌کند که تجربه روش‌ها و ابزار جدید در هنر، زمینه‌ساز دوره‌ای تازه به‌نام هنر جدید شد (لوسی‌اسمیت، ۱۳۸۶: ۹ و ۱۰). بنابراین، عکاسی که با واقعیت سروکار دارد، زودتر از هر جریان دیگری به این راه پیوست و به آنها بهاداد.

بدین‌سبب نگارنده در پژوهش حاضر، با مطالعه روی شاخه‌ها و آثار هنرمندان درباره هنر جدید در دنیا برآن‌شد که این شاخه جدید هنری را در ایران که جرقه آن پیش از انقلاب زده شده‌بود، بررسی‌کند. منبع اولیه برای شروع این تحقیق افزون‌بر دو کتاب "هنر زمینی" (۲۰۰۷) و "هنر مفهومی" (۲۰۰۵)، مقاله "هنر و عکاسی" (۱۹۸۷) *فیلیپ دوبوا*[۵] نیز بوده‌است. ازآنجاکه عکاسی، نقشی کلیدی در حفظ این آثار دارد، نقش عکاسی در شاخه‌های هنر جدید ارزیابی‌شد. زیرا همان‌طور که فیلیپ دوبوا می‌گوید: «بین عکاسی و تجربه‌های هنری مختلف ارتباطی اساسی وجوددارد؛ ارتباط اولیه‌ای که هم بنیادین است و هم اصولی. یک منطق ذاتی، یک شناخت در آنها مشترک است. منطق اشاره و نشان. این بدین معناست که درک اثر هنری بدون بررسیِ روندِ نتیجه حاصل ممکن نیست. البته علاوه بر پیوستگیِ بنیادی، ارتباط‌های خاص‌تر و صوری‌تری نیز وجود دارند. به این معنی که هریک از تجربیات هنری به‌طرق مختلف، دلایل و اهداف گوناگونی از عکاسی استفاده‌می‌کنند» (Dubois, 1987: 241).

روش پژوهش

باوجود اهمیت فراوان و رشد چشمگیر هنرهای جدید بعد از دهه ۶۰ میلادی در اروپا و امریکا و همچنین تأثیرپذیری هنرمندان ایرانی از روند تازه و نو این تأثیرات و به‌دنبال آن اهمیت نقش عکاسی در شاخه‌های مختلف هنر جدید، متأسفانه تاکنون منابع چاپی و غیرچاپیِ سودمندی که نقش عکاسی را در شاخه‌های مختلف هنر جدید تحلیل‌کرده‌باشد، منتشرنشده‌است. ازین‌رو، به‌ناچار دو نمایشگاه هنرِمفهومی و هنرِ جدید برگزارشده در موزه هنرهای معاصر تهران سال‌های ۸۰ و ۸۱، پایه اصلی جامعه آماری در این زمینه قرارداده‌شدند. ضمن‌اینکه، به‌شکل میدانی با جمع‌آوری آثار هنرمندان ایرانی و مقایسه آثارشان با کارهای صورت‌گرفته در دنیا به تحلیل نقش عکاسی در شاخه‌های هنری جدید ایران و آثار هنرمندان ایرانی پرداخته شده‌است.

هنر جدید

اگر هنر جدید، هنری به‌وجودآمده از دل هنر پست‌مدرن، که با پایان‌یافتن دوران مدرن آغازشد، دانسته‌شود؛ تقریباً می‌توان تمام شاخه‌های هنری را که از دهه۶۰ میلادی شکل‌گرفته‌اند، تحت عنوان هنر جدید نام‌برد. برخی از این شاخه‌ها عبارت‌اند از: هنر مفهومی، هنر زمینی، ویدئو، هنر چیدمان، اجرا، روی‌دهش و بادی‌آرت[۶].

منشأ هنر جدید عوامل مختلفی است. نخست این‌که، هنر جدید از نوعی تعامل آشکار بین نوآوری‌های جدید در هنر و ظهور نهادهای نوین هنری سرچشمه‌گرفته‌است. موزه‌های هنرهای مدرن پس از نیم‌قرن تجربه، سال‌های دهه ۱۹۷۰ با بحران هویتی فزاینده‌ای روبروشده‌بود. بسیاری از هنرمندان و بازدیدکنندگان این موزه‌ها، نگاه به گذشته را در معرفی آثار دوره مدرن، نوعی اشرافیت واپسگرا پنداشتند و عدم حضور فعالانه آنها را در صحنه فرهنگ و هنر معاصر نمی‌پسندیدند. با همین انگیزه، موزه‌های هنرهای معاصر، با هدف معرفی تکاپوی جدید و تحول‌یافته هنرمندان،

ظهور یافتند و عرصه تازه‌ای را برای گسترش هنر جدید فراهم‌آوردند. بدین مفهوم که هنر جدید کانون‌های هنری نوینی را می‌خواست که این کانون‌ها، هنرهای جدید و متفاوتی را تشویق و حمایت‌کنند. عامل دومی که انگیزش‌های فکری را برای تحول در شکل و ساختار هنر معاصر تقویت کرد، گرایش وسیع هنرمندان به طرح مسائل انانی و اجتماعی است. هنر جدید با همه امکانات و ابزار نوین خود، برآن است تا همواره بر ادعای خود نسبت به موضوعات مهم جهانی هم‌چون آزادی، محیط زیست، خطرات هسته‌ای، زن‌باوری، فن‌آوری و بیگانگی انسان با ماشین، فجایع انسانی و کشتارهای جنگ جهانی پافشاری‌ورزد. عامل سوم در ظهور هنر جدید، تکامل خیره‌کننده فن‌آوری‌های ارتباطات و بسط رسانه‌های جدید هم‌چون عکس، ویدئو و اینترنت است (لوسی‌اسمیت، ۱۳۸۶: ۹ و ۱۰).

امروزه، هنر معاصر یا شاخه‌ای از آن هنر جدید بیشتر به چهل‌تکه‌ای مانند است که افزودن به تکه‌هارا آسان‌تر از شمردن‌می‌نماید. چراکه تعدد هنرمندان از شاخه‌های مختلف هنری این مرز را ازمیان‌برداشته و ازطرف دیگر، تحول بازار هنر هم در شکل‌گیری این زمینه از هنر بی‌تأثیر نبوده‌است. ضمن‌اینکه، به‌تدریج رونق بازار هنر موجب رونق بازار هنر معاصر و درنتیجه بازار هنرجدید شده‌است.

هنر مفهومی

هنرمفهومی، یکی از شاخه‌های هنرجدید است که طرفداران زیادی آن را دنبال‌کرده‌اند. محدوده هنر مفهومی، هنرمندان آن و آثار فرضی آنان به‌هیچ‌گونه مشخص‌نیست. این هنر، چون سایه‌ای است که هرچه در آن دقت بیشتری می‌شود، کم‌رنگ و کم‌رنگ‌تر می‌شود. ازسویی دیگر و در شرایطی متفاوت، هنر مفهومی را می‌توان به‌منزله محوری دانست که گذشته بر پیرامون آن به زمان حال رسیده‌است (وود، ۱۳۸۳: ۱۰).

عکس در این حوزه، گاهی علاوه بر نقش ثبت‌کننده گامی فراتردارد که خود، موضوع[۷] اصلی نمایش اثر به‌شمارمی‌رود. هم‌چنین، گسترش رسانه‌ها و سهولت دسترسی به آنها به‌ویژه عکاسی، باعث جذب یا استفاده از این رسانه در آثار هنرمندان دیگر رشته‌ها نیز، شده‌است. از دیگر مواردی که در هنر مفهومی به‌چشم می‌خورد، اشیای عادی و روزمره‌ای است که در عرصه هنری تولیدنشده‌اند، از زمینه کاربردی‌شان خارج و به زمینه‌ای ناآشنا، زمینه هنری، منتقل‌شده‌اند. این دقیقاً، همان چیزی است که در عکاسی هم به‌چشم‌می‌خورد چراکه در هیچ عکسی شیئی که بعداً عنوان هنری دریافت‌می‌کند، برای عکاسی یا تولید هنرمفهومی به‌وجودنیامده است. بلکه برعکس، این اشیای روزمره هستند که از محیط‌شان جدامی‌شوند و در بافت هنری قرارمی‌گیرند. درحقیقت، آنچه مورد ستایش قرارمی‌گیرد، ایده‌ای است که آن شیء عادی و روزمره را از محیط خود دورکرده و زیرمجموعه آثار هنری قرارداده‌است. همان‌گونه که گفته‌می‌شود: «این هنر به‌منزله پایه‌ای است که تقریباً تمامی هنر معاصر بر آن تکیه‌دارد» (همان: ۱۳).

هنر جدید ایران

نخستین فعالیت‌ها در زمینه هنرهای جدید در ایران به پیش از انقلاب اسلامی، مقارن با نیمه دهه هفتاد میلادی، بازمی‌گردد. البته، بیشتر این آثار اولیه تقلیدی از آثار هنرمندان غربی به‌نظرمی‌رسد. این امر، دو دلیل عمده دارد؛ یکی، آگاهی‌نداشتن از سیر جریان‌هایی که در غرب منجر به پدیدآمدن این شکل از بیان هنری شد و دیگر، آماده‌نبودن شرایط ایرانِ آن‌زمان برای رسیدن به چنین اطلاعاتی.

«سرنوشت هنرایران پس از انقلاب به مسیر متفاوتی افتاد. تعداد زیادی از هنرمندان نخبه کشور را ترک‌کردند زیرا شرایط برای ادامه حیات هنری‌شان مساعد نبود. آنان‌که باقی‌ماندند نیز، امکان ادامه روند گذشتگان را نداشتند. ازطرفی انقلاب ایران، مانند هر انقلابی در جهان، هنر رایج در رژیمِ گذشته را نفی‌می‌کرد. شروع جنگ نیز به این بلاتکلیفی دامن‌زد. با پایان‌یافتن جنگ، فضا رفته‌رفته آرام‌شد. با فروکش التهاب جنگ، جوانان در جستجوی نیازهایشان به کلاس‌های هنری سرازیرشدند. گالری‌ها نیز به فعالیت خود ادامه‌دادند. اما نسلِ‌جدید هنرمندان تب‌وتاب زیادی داشت. بازشدن درها امکان سفر به خارج از ایران را مهیامی‌کرد و دسترسی به اینترنت و کتاب‌های هنری، رسیدن اطلاعات از جریانات هنریِ جهان را سهل‌تر می‌کرد» (افراسیابی، ۱۳۸۳: ۷۳).

همچنین،«دهه هفتاد هـش. را می‌توان شروع مجدد جنبش هنرجدید ایران دانست. یکی از اولین نمونه‌ها، نمایشِ گروهی در سال ۱۳۷۱ بود که به‌همت مرحوم علی دشتیَ و با همکاری شاهرخ غیاثی، ساسان نصیری، فرید جهانگیر و مصطفی دشتی برگزارشد» (اعتمادی، ۱۳۷۸: ۸۲).

اسفند ۱۳۷۹، اولین نمایشگاه هنر مفهومی در دانشکده هنرهای‌زیبا، به‌دبیری آقای *کفشچیان‌مقدم* و پی‌گیری تعدادی از دانشجویان فعال شکل‌گرفت. همین امر، عاملی شد تا سال ۱۳۸۰، دومین دوره آن به‌شکل سراسری در سطح دانشجویی بازهم در دانشگاه تهران همان سال، با حمایت موزه و در شکل حرفه‌ای‌تر به دبیری آقای *حسینی‌راد* برگزار شود که با استقبال گسترده هنرمندان تمام شاخه‌ها مواجه‌شد (حرفه: هنرمند، ۱۳۸۱: ۱۰۴).

به‌دنبال استقبال هنرمندان و مخاطبان از نخستین نمایش هنر مفهومی، موزه هنرهای معاصر تهران نیز، دومین نمایش

آثاری ازاین‌دست را از ۹ مهرماه تا ۴ آذر ماه ۱۳۸۲ برگزار کرد. اولین قدم درجهت دوری از مشکلات، اشتباهات و کاستی‌های نمایشگاه پیشین، تغییر نام هنر مفهومی به هنر جدید بود.

از میان هنرمندانی که سال‌های اخیر به هنر مفهومی روی‌آورده‌اند می‌توان به *فاتک موسوی*، اشاره‌نمود که آثار او سال ۸۸ باعنوان "تخریب" در گالری ماه‌مهر به نمایش گذاشته‌شد (تصویر ۱). این نمایشگاه، به سه بخش: عکس، ویدئو و هنر چیدمان تقسیم‌می‌شد. در بخش هنر چیدمان، آثاری از هنرمندان مشهور و نامی ایران، همانند عکس‌های عباس کیارستمی، مجسمه‌های پرویز تناولی و تابلوهای سه‌بُعدی غلامحسین نامی، نقاشی‌های آیدین آغداشلو و خط احصایی، تخریب شده‌بود. در بخش ویدئو، بیننده شاهد چگونگی این تخریب و مراحل انجام کار بود و درنهایت، عکس‌های این تخریب دیده‌می‌شد که شاهدی بر ثبت این ادعا و تنها اثر قابل‌فروش در نمایشگاه بود. درواقع، منطق فرایند کامل‌شدن کار و نمایش در اینجا، نمونه‌ای از منطق عکاسی است. این اجرا غیر از سه موردی که در بالا به آن اشاره‌شد، شامل نقاشی و صحنه‌پردازی نیز می‌شود.

البته، «امروزه، تجربه‌های تجسمی‌ای که عکاسی میدان عمل آنهاست مسائلی را مطرح‌می‌کنند که ممکن است هم نقاشی باشد و هم پیکره‌سازی و هم حتی مسائل صحنه‌پردازی. عکاسی نوعی چهارراه شده‌است که تقریباً تمامی کاربست‌های هنری در آن تلاقی می‌کنند. کارگاه "عکاسی" قاعدتاً سراسر دنیاست» (میه، ۱۳۸۸: ۲۹۶).

عکاسی، رسانه‌ای‌است که می‌توان از ویژگی‌های درونی آن که عبارت‌اند از: تخت و مسطح‌بودنِ صفحه کاغذ، صامت و آینه‌بودن دربرابر حقیقت، برای بیان مفاهیم و مقاصد گونانون بهره‌برد. هم‌چنین، در عکاسی برخلاف نقاشی و مجسمه‌سازی وجه مادیِ کمتری وجوددارد. به‌همین علت، نزدیکی به سوژه و تحریک حس باصره یکی از اصلی‌ترین دلایلی است که باعث استفاده از عکس در بسیاری ازاشکال هنری می‌شود. در تأیید این جمله، می‌توان از اثر بی‌عنوان *مهران تمدن* نام‌برد که در نمایشگاه هنر جدید موزه سال ۱۳۸۱ ارائه‌شد (تصویر ۲). این اثر اتاقی است که کف، دیواره‌ها و سقف آن را عکس‌ها تشکیل‌می‌دادند. عکس‌هایی گذرا و لحظه‌ای که از خیابان گرفته‌شده و هریک به‌تنهایی می‌توانند بخشی از تجربه روزانه آدمیان باشند. درواقع، مهران تمدن با این هنر چیدمان، بخشی از تجربه روزانه را با بازنمایی تصویری درهم‌آمیخته‌است. ازطرف دیگر، قراردادن عکس به‌عنوان اثری هنری زیر پای مخاطب به‌گونه‌ای بیزاری‌جستن و بی‌اهمیت جلوه‌دادن تصاویری است که ازحد گذشته و تمام دنیای آدمیان را محاصره‌کرده‌اند.

این توجه به محیط زیست و طرح یا بیان مسائل اجتماعی، دقیقاً یکی از دغدغه‌های هنرجدید است. ازجمله کاربردهای عکس در هنر مفهومی، تأکید بر اهمیت مواردی است که به‌علت بیش‌ازحد دیده‌شدن‌شان عادی جلوه‌می‌کنند. درحقیقت، عکس با تجسدزدایی و بافت دیداری، در رمزگشایی مفهوم و لایه‌های پنهانی آنچه دیدنش معمولی انگاشته‌می‌شود، بیننده را یاری‌می‌کند.

از دیگر آثار در این زمینه، می‌توان به اثر *افشان کتابچی* باعنوان "شهرت برای ۱۵ دقیقه"، اشاره‌کرد که به کالایی‌شدن و تمایل به مصرف‌گرایی می‌پردازد (تصویر ۳). آنچه مخاطب با دیدن آن شوکه‌می‌شود، تکرار یک چهره (خود هنرمند) با چهار ظاهر متفاوت و قرارگیری‌شان کنار یکدیگر است که به‌نوعی بر تکرار و انبوهی تصاویری دلالت‌داردکه هرروزه در شهر و رسانه‌ها یا بیلبوردها و تبلیغات تلویزیونی، همگان را احاطه‌کرده‌اند. تولیدات بی‌شمار کالاهایی که در باطن یکسان هستند ولی هرروز با ظاهری مدرن و مارک‌هایی متفاوت به‌بازار عرضه‌می‌شوند و مخاطب را با تبلیغات به دیدن، خواستن و بهره‌بردن از آنها می‌کشاند. هم‌چنین، این تغییر و دگرگونی در تصاویر متفاوتی که از چهره‌های بازیگران سینما و تلویزیون به‌چشم‌می‌خورد نیز، قابل‌مشاهده است. به‌نحوی که یک بازیگر، بنابه نقشی که ایفامی‌کند، بارها و بارها در ظاهری متفاوت جلوه‌گرمی‌شود و پس از پایان‌یافتن نقش خود، پوسترها و عکس‌های متفاوتی از چهره او

تصویر ۱. فاتک موسوی، *تخریب*،۱۳۸۸، گالری ماه مهر (مجموعه شخصی هنرمند).

تصویر ۲. مهران تمدن، بدون عنوان، موزه هنرهای معاصر، ۱۳۸۱ (موزه هنرهای معاصر).

تصویر۳. افشان کتابچی، *سلف پرتره*، ۱۳۸۳ (حرفه: هنرمند ۷،بهار ۸۳).

تصویر ۴. محمود بخشی مؤخر، آلودگی هوای ایران، فرهنگسرای نیاوران،۱۳۸۴ (مجموعه شخصی هنرمند).

به‌فروش می‌رسد. درواقع، رسانه‌ها با تبلیغات و نمایش در عرصه‌های مختلف، تفاوت‌ها و اختلافات ظاهری را درنظر بیننده کاهش‌می‌دهند و او را با شکل‌های مختلفی از یک جنس یا نوع کالا آشنامی‌سازند و در باطن با شعار فرم از کارکرد تبعیت می‌کند، مخالفت و آن را از یاد و خاطر بیننده پاک‌می‌کنند. آنچه در تبلیغات مد نظر است، آشنایی و پذیرش همه شکل‌ها ازسوی مخاطب است به‌نحوی‌که با پذیرش ظاهری متفاوت، دیگر درپی باطن و تغییرات ذاتی شیء و کالاهای تولیدشده نباشد. تنها، چشم بیننده است که باید بپذیرد و به دل، فرمان خواستن دهد. بدین ترتیب، تکثیر و تولید انبوه از رونق‌نمی‌افتد و ترویج فرهنگ کالایی پیشتاز خواهدبود. این، دقیقاً همان کاری‌است که تصاویر و عکس‌ها انجام‌می‌دهند. اخبار، وقایع، اکتشافات، اختراعات، جنگ‌ها، جشن‌ها و تمام تغییرات و حتی رکود را به‌نمایش‌می‌گذارند و از آن خبرمی‌سازند. نحوه برخورد با تمام آنها یکسان است. این، رویکردی‌است که هنر معاصر آن را توسعه‌می‌دهد و درواقع، با گسترش رسانه‌ها و استفاده از حربه آگاهی و گسترش ارتباطات به‌بهترین نحو، انسان معاصر و امروزی را درجهت مسیر خود راهنمایی‌می‌کند و به‌هرسو که می‌خواهد، می‌کشاند.

درحقیقت، عکاسی به‌نوعی همانند ساعت مچی عمل‌می‌کند که به آدمی متصل است و همان‌گونه که گذشت زمان را بدیهی می‌نماید و هرشکل از تصویر را عادی و روزمره جلوه‌می‌دهد.

از دیگر مواردی که در عکاسی به‌چشم‌می‌خورد، بهره‌گیری از حاضرآماده است. این خصوصیت ذاتی عکاسی در اثر هنرمندی به‌نام محمود *بخشی‌مؤخر*، کاملاً آشکار است (تصویر ۴). در اثر وی به‌نام "آلودگی هوای ایران" که در فرهنگسرای نیاوران اجراشد، هشت پرچم روی بوم قرارگرفته‌است. بزرگی این پرچم‌ها در لحظه اول، مخاطب را با این تردید روبرومی‌کندکه این پرچم‌ها واقعی یا نقاشی هستند. چراکه مخاطب، همیشه با معنی حماسی این پرچم‌ها که برفراز شهر بوده‌اند، روبرو بوده‌است. لیکن اکنون، در پذیرش این پرچم‌های کثیف به‌عنوان اثر هنری به‌تردیدمی‌افتد. افزون‌براینکه، تفاوت آلودگی هریک از این پرچم‌ها برحسب این‌که چه‌مدت برفراز شهر بوده‌اند نیز، متفاوت است. حضور پرچم‌ها در این نمایشگاه، زیاده‌روی در منطق نمایه‌ای است.

حاضرآماده‌بودن پرچم‌ها، دوربین و عکس‌ها ارتباط مستقیمی با عکاسی و ثبت تصویر از شیء حاضرآماده دارد. به‌علاوه، بر این نظر که در عکاسی حضور شیء، واقعی است و تا چیزی نباشد، عکس آن را نمی‌توان‌گرفت، تأکیدمی‌گذارد. در این اثر نیز، از اشیای آماده: پرچم، دوربین و عکس‌ها برای اجرای اثر بهره گرفته‌شده‌است. ازطرفی، نمایش پرچم روی دیوار نمایشگاه که درواقع آن را از بالا به پایین آورده و به‌عنوان شیئی کثیف و آلوده هم‌عرض دید مخاطب قرارداده، همانند کاری است که عکاسی با هاله و یکه‌گی اثر هنری انجام‌داد و با تکثیر و نمایش آن در کتاب، نشریه‌ها و ... از تقدس اثر هنری کاست و آن را به‌عنوان شیئی دردسترس قرارداد.

همان‌طورکه گفته‌شد، اهمیت و تأکید بر حس باصره و لامسه که در آن، آنچه دو بُعدی است با فضاسازی به‌صورت سه‌بُعدی به‌نمایش گذاشته‌می‌شود؛ تأکید بر واقعیت، نماد، ساخت مناظر و مرایا[۸] و بازنگری زندگی شهری و اجتماعی، امر دیداری و تجسدزدایی، روایت داستان، تکرار و روزمرگی، انتقاد از رسانه، تکمیل‌کننده اثر، تجربه زیسته و مرگ و کارکرد اجتماعی و ... را به‌روشنی انکارناپذیربودنِ اهمیت نقش عکاسی در هنر مفهومی، ثابت‌می‌کند.

عکس، به‌دلیل صامت‌بودن و ساخت جهان تصویری، ایده خود را به مخاطب تحمیل‌نمی‌کند. همچنین، ازآنجاکه در هنر مفهومی تأکید بر ایده هنرمند قراردارد، در این هنر با استفاده از عکاسی و علم به این‌که تمام عوامل در آن، از

زندگی روزمره سرچشمه‌می‌گیرند و تصویر دوبُعدی ثبتی از زمان واقعی به‌شمارمی‌روند، بهترین وسیله برای کاربرد نماد، تأکید بر امر واقعی و حقیقی و نشئت‌گرفته از تجربه زیسته در زندگی روزمره است.

بسزا دیده‌شد که این بخش با جمله‌ای از *جِف‌وال*[۹] به‌پایان رسد: «عکاسی در موفقیت هنر مفهومی نقشی بنیادین برعهده داشته است» (همان: ۵۶).

ویدئو

در دوره کنونی هر وسیله‌ای که به ضبط یا پخش صدا و تصویر بپردازد، نوعی رسانه خوانده‌می‌شود و زیرمجموعه ویدئو قرارمی‌گیرد. «به‌نظر زبان‌شناسان ویدئو، ریشه لاتینی دارد و به‌معنی دیدن است» (خوش‌نظر و نادعلیان، ۱۳۸۸: ۴۰).

آنچه به‌تازگی، آشکارا در ساخت ویدئو به‌چشم می‌خورد، استفاده از یک یا چند عکس به‌جای تصویرهای پی‌درپی و متوالی است. چراکه عکس، به‌دلیل ثابت و صامت‌بودن اجازه ساخت رؤیا و ذهنیت را از بیننده نمی‌گیرد و نظر و نیت شخصی هنرمند را ازطریق صدا، حرکت و فضاسازی به مخاطب تحمیل‌نمی‌کند. به‌همین علت، عکس با ساخت روایت و بازتاب واقعیت، کاربرد مناسب و گسترده‌ای در ویدئو یافته‌است.

کار هنر ویدئو، کار روی زمان است و برای اجرا از هنرهای تجسمی دیگر مانند دیجیتال، عکاسی و به‌نوعی سایر رسانه‌های نوین بهره‌می‌گیرد. عکس، به‌دلیل دردسترس بودن، نمایش واقعیت و وام‌گرفتن موضوعات خود از زندگی روزمره، کاربرد گسترده‌ای در این زمینه پیداکرده‌است.

اخیراً، آثار ویدئویی نقش نگارخانه‌هارا بازی‌می‌کنند و به‌جای آن‌که عکس‌های متعدد را کنارهم روی دیوار به‌اجراگذارند، مجموعه عکس‌ها را روی پرده به‌نمایش درمی‌آورند.

گاهی آثار ویدئویی با استفاده از عکس‌های مستند به معرفی و نمایش زندگی و کار برخی از لایه‌ها و قشرهای جامعه می‌پردازند. در این نوع آثار، ویدئو چرخ زمانی است که با زنجیرِ صدا لحظه‌ها را به‌هم وصل‌می‌کند. در برخی موارد، پرده‌نمایش ویدئو به یک آلبوم عکس شباهت می‌یابد. تنها با این تفاوت که صفحه‌های آن خودبه‌خود و بدون دخالت بیننده ورق‌می‌خورند.

ازجمله این آثار می‌توان به ویدئویی به نام "اینجا تهران بود"، ساخته *آرش فایض* اشاره‌نمود (تصویر ۵)، که مسیر کامل قطار مترو را از میرداماد تا باقرآباد را به‌تصویرمی‌کشد. اما این‌بار به‌جای حرکت یا توقف قطار و هم‌چنین بازوبسته‌شدنِ

تصویر ۵. آرش فائض، اینجا تهران بود،۱۳۸۵
(مجموعه شخصی هنرمند).

در که نمایانگر مقصد تازه‌ای است، عکس‌ها هستند که تغییرمی‌کنند و مسیر جدید را بازمی‌نمایند. این عکس‌ها که شامل ورودی مترو، پله‌ها یا خیابان مربوط به هر ایستگاه است، با صدای ضبط‌شده‌ای که درون قطار پخش‌می‌شود، معرفی می‌گردند. نهایت، پس از عکس ایستگاه آخر (باقرآباد) و شنیدن صدای ضبط‌شده‌ای که ورود به ایستگاه پایانی را اعلام‌می‌کند و از مسافران می‌خواهد که قطار را ترک‌کنند، عکسی با نوشته «اینجا تهران بود»، دیده‌می‌شود. استفاده از تصاویر خیابان‌ها یا بخش‌هایی از مترو که مسیر هرروزه مردم را تشکیل‌می‌دهند، به‌راحتی رابطه عکس با زندگی روزمره را اثبات‌می‌کند. درواقع، این ویدئو با استفاده از عکس‌های مسیر هرروزه که درپی عادی‌شدن یا عجله، بی‌توجه از آنها گذرمی‌کنند، آدمیان را به‌فکر و اندیشه درباره محل و مسیر هرروزه‌شان وامی‌دارد و بر تکرار شنیده‌ها و دیده‌هاشان تأکیدمی‌کند. هریک از این ایستگاه‌های مترو، از تاریخ و فرهنگِ متفاوتی برخوردارند. این گذر از شمال به‌جنوب شهر یا حتی برعکس باتوجه به تفاوت و اختلافات فرهنگی- اجتماعی و حتی اقتصادی، دنیایی می‌آفرینند لیکن، خستگی و ملال روزمره، همگان را از آن غافل‌ساخته و نه‌تنها شنیدن نام هر ایستگاه حتی دیدنش هم برای‌شان بی‌تفاوت شده‌است. در این اثر ویدئویی، بخشی از زندگی روزمره با استفاده از عکس در قالب هنر جای‌گرفته‌است. عکس در اینجا، افزون‌بر این‌که به روایت می‌پردازد، به‌نوعی به فضاسازی ذهن نیز یاری‌می‌رساند. به‌طوری‌که این‌بار، گویی سوار قطاری از عکس‌هایی هستیم که گذر، تکرار و تجربه هرروز، زندگی‌مان را بدون هیچ توقف و درنگی به‌تصویرمی‌کشاند.

عکس، همانند آئینه واقعیت و آنچه را وجوددارد و هست، بازمی‌نماید. با این تفاوت که آئینه اکنون را می‌نمایاند و عکس آنچه قبلاً بوده و در زمانی دیگر وجودداشته‌است. لیکن، در این‌که حتماً چیزی بوده است، شکی باقی‌نمی‌گذارد. فرق

بزرگی که بین عکس و آئینه وجوددارد و به عکس اعتبار و سندیت می‌بخشد، تفاوت در زمان است. زیرا آئینه و تصویرش هردو، به لحظه حال متصل هستند و آینه هرآنچه در لحظه روبرویش باشد، بازتاب‌می‌دهد. اما عکس، شیئی است که با وجود حضور و انعکاس زمانِ حال، لحظه را ثبت‌می‌کند. به‌بیان‌دیگر، حتی با گذشت زمان هم‌چنان حال را زنده نگه‌می‌دارد و برآن، تأکیدمی‌کند. بااین‌همه، شباهت آئینه و عکس، در اهمیت نمایش آنهاست. همان‌گونه که آئینه حتی اگر بشکند و به هزارتکه هم تبدیل‌شود، باز هرتکه شکسته آن یک آئینه است، این مطلب درمورد عکس هم صدق‌می‌کند. عکس هم اگر پاره و به چندین تکه تقسیم‌شود، باز هرتکه خود، یک تصویر است که واقعیتی را بازمی‌نماید.

شاید یکی از دلایلی که منجر به گستردگی کاربرد عکس در ویدئو شده‌است، شباهت عکس و ویدئو در بازنمایی زمان باشد. چراکه در هردو رسانه، چیزی برای نمایش در زمان و مکانی متفاوت به‌ثبت می‌رسد.

حضور صدا، عکس را ورای چهارچوب کنونی‌اش قرارمی‌دهد و به تجسم‌بخشیدن محیط تصویری کمک بیشتری می‌کند.

همان‌گونه که در بالا بیان‌شد، نوع رسانه مورد استفاده منجر به محدودیت اجرا در هنر جدید نمی‌شود. افزون‌بر اینکه، تعامل شاخه‌های هنر جدید و هم‌چنین کارکرد اجتماعی، بازتاب واقعیت و قابل دسترس‌بودن، عکس را به رسانه‌ای تبدیل‌کرده‌است که درتمامی شاخه‌های هنر جدید، نقش اولیه یا ثانویه را برعهده‌دارد.

کارکرد اجتماعی، بازتاب واقعیت در عکس و هم‌چنین سهولت استفاده از عکاسی، آن را رسانه‌ای آشنا و در دسترس کرده‌است که تقریباً در تمامی شاخه‌های هنر جدید کاربرددارد. به‌دلیل آن‌که بیشتر موضوعات به‌نمایش‌درآمده در هنرِ ویدئو، از زندگی روزمره سرچشمه‌می‌گیرند و عکس هم، موضوعات خود را از زندگی روزمره به‌وام‌می‌گیرد، کاربرد گسترده عکس در هنر ویدئو بدیهی به‌نظرمی‌رسد. ضمن‌اینکه، عکس با تصاویر ثابت و غیرقابل تغییر و تبدیل، پیش‌بینی رخداد لحظات بعدی را نیز، به مخاطب واگذارمی‌کند.

ارتباط اثر ویدئویی و عکاسی به گذشته، به یک اندازه است. البته، «عکاسی معاصر از نقطه‌نظر سبک‌شناختی به‌مراتب متنوع‌تر از ویدئو است و ازحیث فنی و هنری نیز پهنه وسیع‌تری را دربرمی‌گیرد. برخلاف ویدئو، عکاسی درمقام تصویرگر اصلی سیمای جامعه امروز ما، جایگاهی عمده و اساسی را به‌خود اختصاص داده است. این رسانه برای همگان آشناست و درعین‌حال، از حیث فنی پهنه وسیعی از امکانات متنوع را به‌کارمی‌گیرد. یکی از دلایل موفقیت هنر عکاسی در نیل بدین موقعیت آن است که این هنر اکنون راه‌وروش خود را به تثبیت رسانده و دیگر ابزار کمکی صرف برای روش‌های تصویرسازی قدیمی‌تر، هم‌چون طراحی و نقاشی محسوب‌نمی‌شود» (لوسی‌اسمیت، ۱۳۸۶: ۶۳). از دیگر تأثیرات عکاسی بر ویدئو، حذف شیء مادی و تأکید بر امر دیدن و نظاره‌کردن است.

هنر چیدمان

همانند ویدئو، عکاسی نیز، در اجرای هنر چیدمان نقشی اساسی دارد به‌نحوی‌که، دربرخی آثار این عکس‌ها هستند که اثر را می‌سازند. به‌ویژه اینکه، عکاسی به‌دلیل حذف بُعد سوم و حس لامسه و هم‌چنین تأکید بر حس بینایی، ازجمله مواردی است که به کاربرد گسترده عکاسی در هنر چیدمان یاری‌می‌رساند. برای نمونه، می‌توان از هنر چیدمانی که *ندا رضوی‌پور* با نام "یادداشت‌های یک زن خانه‌دار" تابستان ۸۸، در گالری اثر اجراکرد، نام‌برد (تصویر ۶).

در این هنر چیدمان، چند صفحه ال‌سی‌دی کنار هم قرارگرفته‌اند. درتمامی این صفحه‌ها، تصاویر ثابتی از بخش‌های مختلف آشپزخانه نشان‌داده شده‌است. قرارگیری صفحه‌های تلویزیون کنار یکدیگر همانند برگه‌های آلبوم که در آن عکس‌های مختلفی قراردارند، کامل‌کننده یک مجموعه است. هم‌چنین، تلویزیون دیگری صحنه‌ای از عملکرد شست‌وشوی ماشین لباس‌شویی‌ای را به‌تصویرمی‌کشاند که در آن تعدادی عروسک به‌جای لباس شسته‌می‌شوند. حذف حرکت دوربین در این ویدئو، آن را به عکاسی نزدیک‌کرده‌است با این تفاوت که، خود موضوع متحرک و صدای چرخش ماشین لباس‌شویی کامل‌کننده این حرکت است.

پخش و تقسیم‌بندی برخی از آثار ویدئویی که ازطریق چند صفحه LCD صورت‌می‌گیرد، بدون اندیشیدن به گذر زمان به روند آرام گذشت تصاویر یا ثابت‌ماندن آنها که امکان

تصویر ۶. ندا رضوی‌پور، یادداشت‌های یک زن خانه‌دار، ۱۳۸۸، گالری اثر (نگارنده).

تمرکز را به بیننده می‌دهند، یاری‌می‌رساند. این قطعه‌قطعه‌گی به‌صورت نشانه‌های پراکنده با اشاره به حقیقت است. اگرچه عکاسی نمی‌تواند این نشانه‌ها را به‌صورت روایتی مرتبط گردهم آورد، لیکن می‌تواند قطعه‌ها را جداگانه و مستند کند و با این کار، ادعای معنایی خاص را برای آنها داشته‌باشد. معنایی که از وصف ساده فراترمی‌رود. ویدئو، با استفاده از این ویژگی به مخاطب کمک‌می‌کند تا با بهره‌گیری از عکس، نماد را به‌صورت داستان بخواند. بسیاری از هنرمندان در آثار خود از صدا و موسیقی نیز بهره‌می‌جویند.

در هنر چیدمان نیز، عکاسی با تجسدزدایی، زنده‌کردن خاطره، حذف بُعد سوم و تأکید بر امر دیداری به ساخت و تکمیل اثر یاری‌می‌رساند. یا با تأکید بر مرگ چیزی در گذشته و گذر زمان یا ساخت صحنه و باور به حضور چیزی یا کسی، به تداعی لحظه‌ها و قابل لمس‌بودنشان کمک‌می‌کند.

هنر زمینی

یکی دیگر از شاخه‌های هنر جدید، هنر زمینی است. این شاخه هنری، دهه ۱۹۷۰ میلادی و هم‌زمان با بهبود و گسترش وضعیت اقتصادی در امریکا، به‌اوج خود رسید.

همانند هنرمفهومی در هنر زمینی هم، این ایده هنرمند است که اهمیت می‌یابد و نه‌تنها محصول نهایی، بلکه روند آفرینش هنری نیز مهم است. در هنر زمینی به‌دلیل این‌که مواد و وسایل ساخت اثر از خود طبیعت وام گرفته می‌شود، اثر ماندگار نیست و پس از مدت کوتاهی در طبیعت ازبین‌می‌رود. ازین‌رو، عکس‌ها تنها یادگاری‌های اثر است.

همانند سایر شاخه‌های هنر جدید، هنر زمینی نیز در ایران به‌کارگرفته‌شده به‌ویژه از دهه ۸۰، چندجشنواره محیطی که در آن کارهای گروهی نیز ارائه‌می‌شود، برگزارشده‌است. ازجمله این آثار که با مشارکت گروه انجام‌شده‌است، چهل‌تکه اثر *تارا گودرزی* است (تصویر ۷). گودرزی، از چهارصد و چهل دانش‌آموز برای اجرای این اثر کمک گرفته‌است.

تصویر ۷. تارا گودرزی، چهل‌تکه، ۱۳۸۰ (مجموعه شخصی هنرمند).

هر دانش‌آموز، روی تکه‌ای از پارچه نقش دست یا پا را تکه‌دوزی‌کرده‌است و در آخر، تمام این تکه‌ها را به‌هم‌دوخته‌اند. پس از پایان‌یافتن کار و نمایش اثر، تمام دانش‌آموزان و مخاطبان روبروی اثر می‌ایستند تا عکس یادگاری بگیرند.

در هنر زمینی، اثر با استفاده از مواد و عناصر طبیعی شکل‌می‌گیرد لیکن در عکاسی، از عناصر طبیعی با بهره‌گیری از نورگرته‌برداری‌می‌شود. مکان نمایش عکس و هنر زمینی، متفاوت است. در هنر زمینی، بیننده نهایت با سه بُعد و همان طبیعت مواجه‌است درصورتی‌که، در عکاسی با نمایش طبیعت روی کاغذ و بیرون از محیط طبیعی روبه‌روست. همان‌قدر که در عکاسی تحت کادربندی، زاویه و دید عکاس به موضوع نگریسته‌می‌شود، دربرخی از آثار هنرمندان هنر زمینی هم تحت تأثیر زاویه و دید خاص هنرمند، مخاطب با اثر روبه‌رومی‌شود. در هنر زمینی، ایده هنرمند دربرابر مخاطب است. ایده‌ای که برای او روایت‌می‌سازد. حال‌آنکه در عکاسی، ساخت روایت برعهده مخاطب است. در هردوی این هنرها، فرایند و کنش اثر هنری، به‌چشم‌می‌خورد. هرچند زمان این کنش در هنر زمینی طولانی‌تر و عکاسی درنهایت به‌گفته دوبو/ ردی از اثر است، به‌هرشکل، در هنر زمینی این عکاسی است که مقدماتِ ثبتِ کنش و فرایند را فراهم‌می‌آورد. در هنر زمینی و عکاسی، مواد اولیه شکل‌دهنده اثر واقعی است، هرچند در عکاسی این ماده لزوماً طبیعی نیست. در عکاسی، تقابل موضوع و مکان نمایش اثر دیده‌می‌شود. در هنر زمینی، با استفاده از مواد واقعی در لحظه‌ای واقعی، واقعیت دیگری ساخته‌می‌شود حال آن‌که عکاسی، تنها از واقعیت نمونه‌برداری‌می‌کند. ازاین‌روست که دوبوآ عکس را نمایه می‌خواند زیرا، نمونه‌عینی و حقیقی آن قابل دسترسی است و البته، همین نمایش بدون تغییر واقعیت، ازجمله دلایل استفاده از عکس درکار هنرمندان هنر زمینی است. در هنر زمینی، چه در مراحل کنش و فرایند اثر و چه در نتیجه، بیننده با واقعیت در طبیعت مواجه است و فقط نتیجه اثر عملی، هدایت و کارگردانی شده‌است. درهرصورت، محل ارائه کار تغییرنمی‌کند. درحالی‌که در عکاسی، محل ارائه واقعیت با خود آن متفاوت است. اندازه زمان و مکان از دیگر تفاوت‌های این دو هنر است. در کار هنرمندان هنر زمینی، زمان از حرکت بازنمی‌ایستد ولی محدودیت زمانی وجوددارد. حال‌آنکه در عکس، زمان ثابت است ولی محدودیت زمانی برای دیدن و داشتن اثر وجودندارد. ازطرفی در عکاسی، محل اجرا یک کاغذ دوبُعدی است لیکن در هنر زمینی، اثر روی یک قطعه از محیط طبیعی اجرامی‌شود

که چندین هزار برابر کاغذ است. اجرای اثر هنری در هنر زمینی، طول زمانی ثابتی دارد ولی این طول زمانی ثابت و کوتاه در هنر زمینی، با عکاسی شکسته‌می‌شود.

در هنر زمینی، مخاطب درون اثر قرارمی‌گیرد لیکن، در عکاسی روبه‌روی آن است. پس، عظمت اثر در هنر زمینی مخاطب را بیشتر تحت تأثیر قرارمی‌دهد. محل ارائه عکس‌ها هم، نمایشگاه یا آلبوم است درحالی‌که در هنر زمینی، زمین یا محیط طبیعی، محل اجرای هنر است. در عکس، مخاطب با خود خلوت‌می‌کند و با تصویر موجود در عکس، به خیال پناه‌می‌برد، حال‌آنکه در هنر زمینی، مخاطب با واقعیتی خیال‌انگیز روبه‌روست. عکس، چیزی است که در زمان حال تجربه‌می‌شود، در آینده نگریسته‌می‌شود و یادگار و یادآور چیزی در گذشته است. لیکن، هنر زمینی در حال تجربه و نگریسته‌می‌شود و گاه برای اعتراض نسبت به چیزی است که در گذشته صورت‌گرفته‌است و امید به بهترشدن شرایط آینده را دارد.

در عکس، بیننده با دلالت‌های معنایی مواجه است آن‌گونه‌که، هر نشانه‌ای در عکس، به چیزی بیرون از خودش برمی‌گردد. ولی در هنر زمینی، تمام دلالت‌ها از خود محیط گرفته‌شده‌است. شاید این مفهوم که عکس یادآور مرگ چیزی است که در گذشته وجودداشته‌است، به هنر زمینی نیز، نزدیک‌باشد. در هنر زمینی، مرگ واقعی صورت‌می‌گیرد ولی عکس، از مرگ واقعیت و گذشت زمان خبرمی‌دهد. در هنر زمینی که شرایط اجتماعی و هنر را تحلیل‌می‌کند، هنرمند با تجربه زیسته مواجه‌است.

نتیجه‌گیری

امروزه با برداشته‌شدن مرز میان هنرها، طبقه‌بندی خاصی برای اجرای آنها نمی‌توان درنظرگرفت. ازین‌رو، برای ارائه یک اثر هنری، گاه از رسانه‌های مختلفی برای نمایش استفاده‌می‌شود.

همان‌گونه‌که در بخش هنر مفهومی، ویدئو و هنر چیدمان نیز اشاره‌شد، بسیاری از آثار نه‌تنها به‌وسیله عکس ثبت‌می‌شوند، بلکه عکس در آنها رسانه اصلی اجرای اثر هم است. هم‌چنین در هنر زمینی به‌دلیل ناپایداری آثار، عکس تنها باقی‌مانده از اجرای اثر است که امکان نمایش را برای آیندگان ممکن‌می‌سازد.

باتوجه به نقش گسترده رسانه‌ها در هنر جدید و اینکه، عکس با ثبت واقعیت بازگوکننده مسائل اجتماعی است و بیشتر موضوعات خود را از زندگی روزمره به‌وام‌می‌گیرد، رابطه تنگاتنگی با هنر جدید پیدامی‌کند تاحدی‌که تمامیِ شاخه‌های هنر جدید از عکس، به‌دلیل نمایش اثر بدون دخل‌وتصرف در بازنمایی واقعیت بهره‌می‌برند.

شاید یکی از موارد همبسته‌شدن عکاسی و هنر جدید در تفاهم پذیرش این نکته بوده‌است که جهان، خود هنرمندی مبتکر و بی‌همتاست. ازین‌رو، عکاسی که با واقعیت سروکار دارد، زودتر از هر جریان دیگری به این راه پیوست و به آنها بهاداد. شاید بسیاری از شاخه‌های هنر جدید نخست، از عکس تنها برای نمایش واقعیت و ثبت لحظه استفاده‌می‌کردند اما به‌تدریج با ازبین‌رفتن مرز هنرها و استفاده از عکس در آثار مختلف، عکاسی یکی از ابزار اصلی اجرای هنر به‌شماررفت.

نقش عکاسی با تأکید بر حس باصره، واقعیت، نماد، ساخت مناظرومرایا و بازنگری زندگی شهری و اجتماعی، تأکید بر امر دیداری و تجسدزدایی، روایت داستان و تأکید بر تکرار و روزمرگی، انتقاد از رسانه، تکمیل‌کننده اثر، تأکید بر تجربه زیسته، مرگ،کارکرد اجتماعی و ... آشکارا قابل اثبات است.

به‌هرصورت، پیوند هنر و عکاسی همانند پیوند دو گیاه مختلف در ریشه است که جدایی آنها نه‌تنها کمکی به هیچ‌کدام نمی‌کند بلکه، در مواردی هم باعث کُندشدن پیشرفت هریک از آنها می‌شود. اینک، هنرِ عکاسی یکی از مهم‌ترین رویدادها در تاریخ هنرهای تجسمی است.

سپاس‌گزاری

درپایان، بسزاست از استادان گرانقدر آقایان دکتر محمد ستاری و مهران مهاجر که در نگارش و تکمیل این مقاله، نگارنده را راهنمایی‌کردند، مراتب سپاس‌گزاری خود را بیان‌کنم.

پی‌نوشت

1- Conceptual Art
2- Installations
3- Land Art
4- Smith, Edward Lucie
5- Dubois, Philippe
6- Body Art
7- Object
8- Perspective
9- Wall, Jeff

منابع

- اسماگولا، هوارد جِی(۱۳۸۱). **گرایش‌های معاصر در هنرهای بصری**، ترجمه فرهاد غبرایی، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- اعتمادی، شهلا(۱۳۷۸). تجربه ۷۷، **فصل‌نامه طاووس**، شماره ۱: ۲۸.
- افراسیابی، آزاده(۱۳۸۳). **پست‌مدرنیسم: برداشت ایرانی(به‌لفظ ایرانی)**. پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، به‌راهنمایی حمید سوری، گروه پژوهش هنر، دانشگاه هنر اصفهان.
- اوئن، دیوید و دانتن، مارک(۱۳۷۰). **ویدئو**، ترجمه مهشید ضرغام. تهران: سروش.
- باستید، روژه(۱۳۷۴). **هنر و جامعه**. ترجمه غفار حسینی. چاپ اول. تهران: توس.
- پاکباز، رویین(۱۳۸۹). **فرهنگ اصطلاحات هنری و اَعلام هنرمندان**، چاپ اول، تهران: فرهنگ معاصر.
- رامین، علی(۱۳۸۷). **مبانی جامعه‌شناسی هنر**، چاپ اول، تهران: نی.
- **روزنامه همشهری**(۸۰/۶/۲۱). «اهمیت مفهوم اثر - گفتگو با تعدادی از هنرمندان شرکت‌کننده در نخستین نمایشگاه هنر مفهومی». آرشیو موزه هنرهای معاصر.
- سیدرحیم، خوش‌نظر و نادعلیان احمد(۱۳۸۸)، ویدئو آرت رسانه‌ای نو در قلمرو هنر جدید، **کتاب ماه هنر**، شماره ۱۳۰: ۴۰.
- لوسی‌اسمیت، ادوارد(۱۳۸۶). **جهانی‌شدن و هنر جدید**، ترجمه علیرضا سمیع‌آذر. تهران: مؤسسه فرهنگی - پژوهشی نظر.
- مای‌اندرو، کریس(۱۳۸۸). ویدئو، رسانه الکترونیکی، **فصل‌نامه هنر**، ترجمه فرشته نصیرزاده. شماره ۷۹.
- میه، کاترین(۱۳۸۸). **هنر معاصر در فرانسه**، ترجمه مهشید نونهالی. چاپ اول. تهران: نظر.
- وود، پال(۱۳۸۳). **هنر مفهومی**. ترجمه مدیا فرزین. تهران: هنر ایران.
- ۸۷ درصد بلی،۱۳۸۱، فصل‌نامه حرفه: هنرمند، سال اول، شماره۱،تهران: ۱۰۴.

- Dubois, P. (1987)."Photography and Contemporary Art", in Jean-Cloude Lemagny & Andre Rouille (eds). **A History of Photography: Social and Cultural Perspective.** (Translated by Janet Loyd). Cambridge: Cambridge University Press.
- Lailach, M. (2007). **Land Art.** Taschen.
- Marzona, D. (2005). **Conceptual Art.** Taschen.

منبع تصویرها

تصویر ۱. فاتک موسوی(۱۳۸۸)، *تخریب*، **گالری ماه مهر**(مجموعه شخصی هنرمند).
تصویر ۲. مهران تمدن(۱۳۸۱)، بدون عنوان، موزه هنرهای معاصر (CD ارائه‌شده توسط موزه هنرهای معاصر).
تصویر ۳. افشان کتابچی(۱۳۸۳)، **سلف پرتره**، (*حرفه: هنرمند* ۷، بهار ۸۳).
تصویر ۴. محمود بخشی‌مؤخر(۱۳۸۴)، **آلودگی هوای ایران**، فرهنگسرای نیاوران (مجموعه شخصی هنرمند).
تصویر ۵. آرش فائض(۱۳۸۵)، **اینجا تهران بود** (مجموعه شخصی هنرمند).
تصویر ۶. ندا رضوی‌پور(۱۳۸۸)، **یادداشت‌های یک زن خانه‌دار**،گالری اثر.
تصویر ۷. تارا گودرزی(۱۳۸۰)، **چهل‌تکه**(مجموعه شخصی هنرمند).

دریافت مقاله: ۹۱/۱۰/۱۲
پذیرش مقاله: ۹۲/۰۳/۲۰

دوفصلنامه علمی- ترویجی پژوهش هنر
سال سوم، شماره پنجم، بهار و تابستان ۱۳۹۲

تجزیه و تحلیل تزئینات فلزی درب ورودی مدرسه چهارباغ اصفهان

مهدی محمدزاده* سمیه علیزاده میرارکلایی**

چکیده

تزئین، یکی از بارزترین تمایزات هنر و معماری اسلامی ایران به‌شمارمی‌رود. کاربرد آگاهانه نقوش بر ازاره‌ها، گنبد و درب مدرسه چهارباغ برای ایجاد تأثیرات عمیق زیبایی‌شناسانه در طرح‌ها از یک‌سو و بیان ویژه آنها ازسوی دیگر صورت‌پذیرفته‌است. پژوهش حاضر در پی پاسخ‌دادن به این پرسش‌ها است که سهم اساسی را در تزئینات درب ورودی مدرسه چهارباغ اصفهان، چه عناصری عهده‌دار شده‌اند و فنون به‌کار گرفته‌شده در اجرای آنها کدامند. ضمن‌اینکه، چگونگی توزیع این عناصر در ترکیب‌بندی اثر و ویژگی‌های خاص آنها، از دیگر موارد قابل توجه در پژوهش حاضر است.

در مقاله پیش‌روی تلاش برآن است تا با روش تحلیلی-توصیفی و علم به اسلامی‌بودن معماری درب ورودی مدرسه چهارباغ اصفهان، افزون‌بر مطالعه و گردآوری اطلاعات و انجام تحقیقات میدانی، تزئینات فلزی این اثر نیز ازلحاظ پراکندگی نقش و تکنیک، دسته‌بندی و تحلیل‌شوند.

نهایت، چنین به‌دست‌آمد که هم‌نشینی آرایه‌های گیاهی، هندسی، اشعار فارسی و احادیث نبوی به‌واسطه هنر فاخر قلم‌زنی، مطلا و ملیله‌کاری نقره بر درب ورودی این مجتمع علمی- مذهبی، نشان‌دهنده ویژگی‌های آشکار هنری دوره صفوی و نکته‌سنجی طراحان و سازندگان در تطابق مفهومی کتیبه‌ها و نقش‌ها با کارکرد مذهبی و علمی بنای مدرسه چهارباغ است.

کلیدواژگان: مدرسه چهارباغ، تزئینات فلزی، درب ورودی، فلزکاری.

* استادیار، دانشکده هنرهای اسلامی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز.
** کارشناس‌ارشد، دانشکده هنرهای اسلامی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز. s.alizadeh63@gmail.com

مقدمه

پس از جابجایی پایتخت صفویان از قزوین به اصفهان به دستور شاه عباس برای سامان‌دهی وضعیت اقتصادی، سیاسی و فرهنگی، مرکز جدیدی در جنوب میدان قدیم شهر و محل باغ بزرگ نقش جهان ایجادشد تا بازار توسط یک شبکه با مرکز قدیمی شهر ارتباط‌یابد. همچنین، با حفظ فعالیت‌های بخش قدیمی عمده امور اقتصادی، سیاسی، اجتماعی و فرهنگی در پایتخت جدید متمرکزشود. طرح توسعه اصفهان و احداث بناهای جدید، تقریباً در تمام طول فرمانروایی خاندان شیعی صفوی تداوم‌یافت. دو محله عباس‌آباد و جلفا، پل الله وردی‌خان (سی و سه پل)، مسجد شیخ لطف‌الله، مسجد جامع عباسی، ساختمان عالی‌قاپو، کاخ هشت‌بهشت، کاخ چهل‌ستون، کاروان‌سرای مادرشاه، منارجنبان، کلیسای وانک، بازار قیصریه، خیابان چهارباغ و مدرسه مادرشاه ازجمله آثار برجای‌مانده از این دوره طلائی در اصفهان هستند.

آخرین بنای یادشده، مدرسه مادرشاه که موضوع مطالعه حاضر نیز قرارگرفته‌است، در عصری که حکومت صفوی دوران افول خود را سپری‌می‌کرد، در بخشی از خیابان چهارباغ میان بناهای برجای مانده از عصر شاه‌عباس، ساخته‌شده‌است. بنابر اعتقاد *اوژن فلاندن*[1] فرانسوی که این بنا را میانه‌های عصر قاجار بازدیدنموده، آن را از آخرین شاهکارهای به‌یادمانده دوران صفوی دانسته به‌گونه‌ای‌که شکوه و افتخار ایران با این ساختمان پایان‌یافته‌است (فلاندن، ۱۳۵۶: ۶۲).

کاربرد درب‌های فلزی از ویژگی‌های شاخص بناهای دوره صفویه است. درب نقره‌ای آرامگاه شیخ صفی‌الدین اردبیلی با سطحی پوشیده از گل‌میخ‌های برجسته، نخستین درب و درب نقره‌ای طلاکوب‌شده مدرسه چهارباغ اصفهان، از آخرین درب‌های ورودی باشکوه دوره سلطنت شاهان صفوی قلمدادمی‌شود.

بنابر آنچه گفته شد، نگارندگان در پژوهش حاضر برآنند تا با تأکید بر اهمیت این اثر هنری و کیفیت طراحی و اجرای آن، نقوش و تزئینات به‌کار گرفته‌شده در آن را تجزیه و تحلیل‌کنند. بدین‌منظور ضمن معرفی درب و آشنایی با نظرات دیگران در این حوزه، تقسیم‌بندی نقوش و تزئینات و نهایت، بررسی فنون اجرایی آنها نیز، ارائه‌خواهدشد.

هدف از نگاشتن این تحقیق پیش از هر چیز، ارج‌نهادن به هنر دست هنرمندان دوره صفوی و پس، تلاش در حفظ و نگهداری این میراث است. چراکه این درب، تصویر کاملی از هنر فلزکاری دوران صفوی است و خود به‌تنهایی می‌تواند دایرةالمعارف فلزکاران ایران در دوره معاصر قرارگیرد.

پیشینه تحقیق

درب ورودی مدرسه چهارباغ اصفهان از زیباترین تزئینات وابسته به معماری دوره صفویه است. باوجود زیبایی‌های فراوانی که در دل این اثر نفیس نهفته است، این درب مورد توجه ویژه محققان و پژوهشگران قرارنگرفت و اطلاعات مکتوب مختصری درباره آن می‌توان در سفرنامه‌های جهانگردان غربی یافت. تنها مطالعات جدی انجام‌گرفته در این زمینه، کتاب "در قلم‌زنی‌شده مدرسه چهارباغ؛ خورشید بی‌غروب هنر قلم‌زنی ایران" (۱۳۹۰) نگاشته *هادی سیف* است که در بیست و هشت صفحه، ازسوی کانون پرورش فکری کودک و نوجوان برای گروه سنی نوجوان چاپ‌شده‌است.

ازین‌رو، در این نوشتار قصد بر آن است تا با مستندسازی تزئینات گیاهی و کتیبه‌های این درب که تا به امروز در هیچ منبعی بازخوانی‌نشده‌اند، سندی ماندگار از هنر فلزکاری ایران ارائه‌شود.

روش تحقیق

باتوجه‌به پیشینه تحقیقی که ارائه‌شد ضمن سنجش فرضیه‌های زیر، مستندنگاری این اثر ماندگار نیز صورت گرفته‌است.

- ترکیب‌بندی نقوش هندسی و گیاهی و خطوط عربی و فارسی به‌کاررفته در تزئین درب دارای نظمی ازپیش طراحی‌شده است.
- درب مدرسه چهارباغ، از تلفیق تکنیک‌های متفاوت فلزکاری ساخته‌شده‌است.
- درب‌های ورودی اماکن مذهبی در عصر صفوی، تلفیقی از عناصر شیعی و هنری جامعه آن زمان‌بوده‌اند.

بنابراین، در این مقاله تلاش‌شده تا با پاسخ به این پرسش که کدام‌یک از تکنیک‌های ساخت و نقوش، بیشترین سهم را در تزئین این درب داشته‌اند؟ تصاویر تهیه‌شده از این درب، تاریخ ادبیات ایران، شرح حال هنرمندان، شیوه هنری رایج در دوره صفوی و تفکیک چگونگی پراکندگی تکنیک‌های ساخت و اجرای نقوش و پراکندگی نقوش و کتیبه‌ها در دو مدل شبیه‌سازی‌شده دو بعدی، پژوهشگر را در اثبات فرضیه‌های بیان‌شده و پاسخ‌گویی به پرسش مطرح‌شده، یاری‌رساند.

درب ورودی مدرسه چهار باغ

مدرسه چهارباغ که بیشتر به‌دلیل نزدیکی آن به خیابان چهارباغ با این نام خوانده‌می‌شود، به نام مدرسه شاه سلطان حسین و نام اصلی‌اش مدرسه مادرشاه نیز، مشهوراست. این

مدرسه به هزینه مادر آخرین شاه صفوی، سلطان حسین (۱۱۲۱هـ.ق./۱۷۱۰م.) ساخته‌شد. درب ورودی این مدرسه، زمانی کمتر از سه دهه بعد از بنیان‌گذاری، هنگام تصرف اصفهان به‌دست افغان‌ها، آسیب هایی را متحمل‌شده‌است. بااین‌همه شکوه و جلال چنین این اثر نفیسی، تا امروز حفظ‌شده و طی سه قرن گذشته، پیوسته بازدیدکنندگان از دیدن آن متحیر گشته‌اند. ازین‌روست که بیشتر اطلاعات مکتوب درباره این درب را تنها می‌توان از لابه‌لای یادداشت‌ها و نوشته‌های مسافرانی یافت که تحیر خود را از ظرافت نقوش و مهارت فنون به‌کاررفته در آن، ثبت‌کرده‌اند. به‌همین دلیل، پیش از طبقه‌بندی و تحلیل نقش‌های آن ضرورت‌دارد که این اثر از دیدگاه جهانگردانی که از آن بازدیدکرده‌اند، معرفی‌شود.

این مدرسه با شکوه و جلالی که داشت، در خیابان چهارباغ خودنمایی‌می‌کرد چنانکه *اولیویه*[۲]، سال‌های آغازین قرن نوزدهم هنگام گردش در این خیابان مجذوب مدرسه چهارباغ شده‌است و آن را این‌گونه وصف‌می‌کند: «در وسط این خیابان در جانب چپ، چون از شهر به طرف پل آیند، مسجدی محتشم دیدیم ... بس‌بزرگ و با سلیقه خوب ساخته‌بودند. معماری این بنا در کمال حسن و سادگی بود. گنبدی عالی و از خارج مذهّب داشت. درهای آن با مصرعی که از دو به صفایح (صفحه‌ها) نقره‌ها که درغایت صنعت، منبت‌کاری کرده‌بودند، آراسته‌بودند» (اولیویه، ۱۳۷۱: ۱۱۵). مدرسه، با در زیبایی به‌روی بازدیدکنندگان گشوده‌می‌شود که نمونه‌ای عالی از ظرافت و هنر در آن به‌کار رفته‌است. جهانگردی انگلیسی با نام مستعار دکتر *ولز*[۳] درباره آن این‌چنین توصیف خود را بیان‌می‌کند: «دروازه بزرگ مدرسه سردری مرتفع و دری نقره‌کاری‌شده و جالب‌است که هنر و سلیقه به‌کاررفته در آن انسان را به حیرت وامی‌دارد. به‌خصوص پولک گلیمج‌های نقره‌ای بزرگ نصب‌شده روی آن جالب توجه است» (ویلز، ۱۳۶۸: ۲۳۵). جکسن[۴] امریکایی نیز، درباره این بنا می‌گوید: «سردر زیبا با درهایی که پوشش برنجین و حکاکی‌های سیمین دارند، تحسین آدمی را برمی انگیزند» (جکسن و ویلیامز، ۱۳۶۹: ۳۱۴). در این میان *پیرلوتی*[۵] که از احساسی شاعرانه برخوردار‌بوده، برای توصیف در مدرسه چهارباغ به مقایسه دست‌زده‌است. مقایسه‌ای که از آن می‌توان تصویری زیبا را در ذهن مجسم‌ساخت: «در جلوی در ورودی درویشی به دیوار تکیه‌داده، سر خود را بر روی جواهر قرمز و سفید در نهاده، مشغول گدایی است. پیرمرد دربرابر این در بزرگ بسیار کوچک به‌نظرمی‌رسد. او تقریباً لخت و نیمه‌مرده و غبارآلود است و دربرابر ثروت و شکوه این بنا مهیب‌تر و پست‌تر از آنچه هست به‌نظرمی‌رسد» (پیرلوتی، ۱۳۷۲: ۲۲۱). این جهانگرد خوش‌بیان در جای دیگر بیان‌داشته است که: «دو لنگه در از جنس چوب سدر ساخته‌شده که ارتفاع آنها ۱۵ تا ۱۸ پا[۶] است. هریک از آنها نیز، با یک ورقه نقره ظریف و چکش‌کاری‌شده پوشیده‌شده‌است که روی آنها نقش‌های درهم و برهم عربی و اشکال گل، آمیخته با کتیبه‌های مذهبی دیده‌می‌شود» (همان: ۲۱۰). وی حدس‌می‌زند که اشیای گرانبهای در هنگام هجوم افغان‌ها از دست‌برد مصون‌نمانده و آنچه باقی‌مانده، دچار ساییدگی‌شده‌است. اما آنچه برجای‌مانده بنابر باور او «نهایت غم و اندوه دوران جلال و تجمل و شکوه بی‌بازگشتی را تداعی‌می‌کند» (همان).

کنت دوگوبینو[۷]، جهانگرد فرانسوی که سال ۱۲۲۱هـ.ق./۱۸۴۹م. به ایران سفرکرده، درباره درب ورودی مدرسه چهارباغ این‌چنین نوشته‌است: «این بنای عالی حتی در ورودیش را که پوشیده از ورقه‌های نقره کنده‌کاری است، حفظ‌کرده که معجزه‌ای به‌شمارمی‌رود. تاجایی‌که به‌یاددارم کسی که این اثر هنری زیبا را ساخته و نامش را در گوشه‌ای از در حک‌کرده اهل تبریز است. انسان از دیدن و تحسین‌کردن این نقره‌کاری‌ها سیرنمی‌شود. طرح آن مرکب از طرح‌های به هم پیچیده و حروفی به سبک عربی است. به‌نحوی‌که انگیزه اصلی از تزئین را به‌خوبی بیان‌می‌کند. متأسفم که نام سازنده این شاهکار ذوق و استعداد را به خاطر ندارم و نیز بایدگفت که این هنرمند برای کسی کارمی‌کرد که مایل‌بوده احترام خود را به جهان علم به مقدار زیادی نشان‌دهد» (اشراقی، ۱۳۷۸: ۴۱۴).

بنا بر نظر گوبینو، شاهزاده خانمی که دستور ساخت این در و مدرسه را داده‌است، می‌خواسته محل ساکتی برای مطالعه و اندیشیدن پدیدآورد که هیچ عاملی نتواند آرامش آن را برهم بزند. او می‌خواسته دیدگان سیرشده از دنیا، آزادی کاملی برای روح قائل‌شوند و هوش و ذکاوت خود را شاد و سرزنده نگاه‌دارند. عظمت درب این مکان مقدس نشان‌می‌دهد که باید مدرسه‌اش چه جای زیبائی باشد (همان: ۴۱۵). برای مطالعه بهتر و امکان تطبیق، نکته‌های اساسی نظرات مختلف جهانگردان خارجی از درب مدرسه چهارباغ، در جدول ۱ آورده‌شده‌است.

با نگاهی کوتاه به جدول بالا، این‌گونه به‌نظرمی‌رسد که پاره‌ای از اطلاعات داده‌شده مانند نوع چوب به‌کاررفته، اشتباه‌گرفتن فلز برنج با روکش طلاکوب‌شده ازسوی جهانگردان درست‌نیست. البته، این اطلاعات ازسوی افرادی نوشته‌شده‌است که با درنظرگرفتن شغل آنها آشکارمی‌شود که دید کارشناسانه‌ای نداشته‌اند و تنها مشاهدات خود را ثبت‌کرده‌اند. بدین‌ترتیب،

جدول۱. تطبیق نظرات سیاحان با زمان بازدید آنها از درب

نام سیاح	ملیت	زمان بازدید	تزئینات	تکنیک	ابعاد	هنرمند	مواد و مصالح
ژ.ب اولیویه	فرانسه	۱۸۰۷م/۱۲۲۱ هـ.ق. در عصر سلطنت فتحعلی شاه	مصرع(کتیبه)	منبت کاری	-	-	ساخته‌شده از دو صفحه نقره
کنت دو گوبینو	فرانسه	۵۵-۱۸۵۳م/ ۷۱-۱۲۶۹ هـ.ق.، در عصر سلطنت ناصرالدین شاه	دارای طرح های پیچیده و حروفی به سبک عربی	کنده کاری	-	هنرمند تبریزی	-
ویلز	انگلیس	۱۸۶۹م/ ۱۲۸۵هـ.ق. در عصر سلطنت ناصرالدین شاه	پولک گلیمج های نقره ای بزرگ	نقره کاری	سر در مرتفع	-	نقره
پیر لوتی (ژولین ویود)	فرانسه	۱۹۰۰م/ ۱۳۱۶هـ.ق. ۲۰۰ سال پس از حمله افغان	نقوش عربی و اشکال گل- کتیبه های مذهبی	چکش کاری نقره	ارتفاع ۱۵- ۱۸ پا	-	ساخته شده از چوب سدر، پوشیده با دو ورق نازک نقره
ابراهام جکسن	آمریکا	۱۹۰۳م/ ۱۳۲۰هـ.ق. در عصر سلطنت ناصرالدین شاه	-	حکاکی سیمین	-	-	دارای پوشش برنجین (مقصود طلا بوده است)

(نگارندگان)

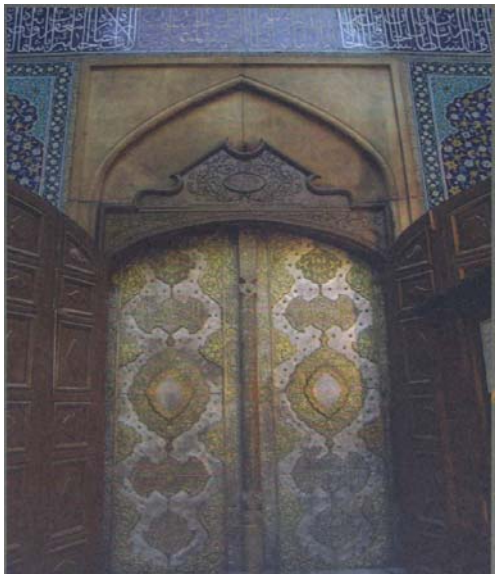
پنج جهانگرد سیاح خارجی یادشده هرکدام وجه متفاوتی از تکنیک‌های به‌کار گرفته‌شده در درب را دیده‌اند. بااین‌همه، مهم‌ترین اطلاعات به‌دست‌آمده از مشاهدات آنها را می‌توان این‌چنین برشمرد: دربی بزرگ با ارتفاع ۱۸-۱۵پا، دارای روکش نقره چکش‌کاری و حکاکی‌شده و طلایی، گلیمج‌های نقره، کتیبه‌های عربی، نقش‌های درهم‌پیچیده و پرکار بوده که اثر یک هنرمند تبریزی است.

درب ورودی مدرسه چهارباغ، باوجود ساییدگی‌های فراوان در بخش‌های مطلاشده آن و آسیب‌های وارده بر زمینه نقره‌کوب و ناپدیدشدن کوبه‌های تمام نقره‌ای آن، همچنان پابرجاست و تا به‌امروز هیچ‌گاه از محل اولیه خود جابه‌جا نشده‌است. برای حفظ و نگهبانی از این اثر گرانبها که بنابر گفته استاد محمدتقی *ذوفن اصفهانی* «خورشید بی‌غروب هنر قلم‌زنی ایران» است (ذوفن به‌نقل از سیف، ۱۳۹۰: ۲۲)، دوره قاجار دربی چوبی در قسمت ورودی و سال‌های اخیر پس از پاک‌سازی درب، شیشه‌هایی پائین هر لنگه در، برای جلوگیری از ساییدگی بیشتر آن نصب‌شد (تصویر ۱).

نقش‌های تزئینی درب

همان‌گونه‌که مسافران خارجی از دو سده پیش ثبت‌کرده‌اند، بیشتر نقوش تزئینی این درب شامل نقوش گیاهی و کتیبه‌های خطی است که در ادامه مفصل، هرگروه معرفی‌می‌شوند.

نقوش گیاهی: نقش‌های گیاهی به‌کاربرده‌شده روی این درب به دو صورت طبیعت‌گرایانه[۸]و انتزاعی (اسلیمی) است. نقوش اسلیمی که صورت باشکوه دیگری از تزئینات ایرانی است درحقیقت، شکل انتزاعی طبیعت و گیاهان است. اشکال بنیادین نقوش اسلیمی که ریشه در هنر توانمند ساسانی دارند براساس نقوش گلدار، گیاهی و حیوانی‌ای



تصویر۱. نمای بیرونی درب مدرسه چهارباغ (سیف، ۱۳۹۰: ۲۳).

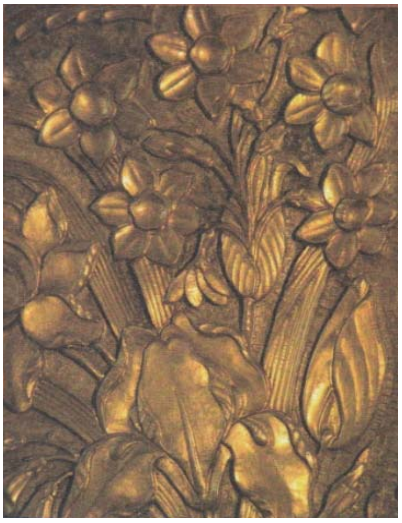
چون برگ ساده قلبی‌شکل، برگ نخل یا نخلچه، نقش بال و درخت زندگی متحول‌گشته و به‌تدریج با بهره‌مندی از اصول هنری شرق مانند تکرار موضوع و تقارن، به اوج کمال خود رسیده‌اند. حرکت مواج پیچک مو با روندی موزون و در تداومی توانمند برگرفته از برگ‌ها و میوه‌های گیاه، گاه می‌گسلد و گاه بر پیوستگی خود جریان‌می‌یابد. به‌تدریج این ویژگی فضای مثبت و منفی که دارای ارزش بصری هم‌اندازه است، به‌عنوان واقعیتی بایسته و اجتناب‌ناپذیر در تزئینات ایرانی مطرح‌می‌شود (حجازی، ۱۳۸۱: ۴۸). شاخه‌هایی از گل‌های همیشه باطراوت شاه‌عباسی، شاه‌عباسی اناری، عباسی برگی، گل‌های دوازده‌پر و هشت‌پر کنار اسلیمی‌های چنگی و دهان‌اژدری، سطوح گسترده‌ای از نقوش انتزاعی این درب را دربرگرفته‌اند که به‌خوبی در تصویر ۲ دیده‌می‌شوند.

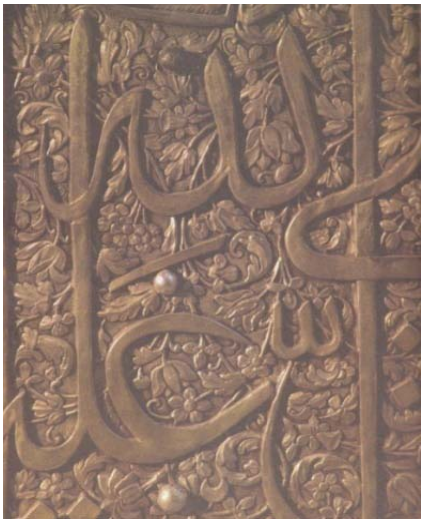
گل‌های سیمین و زرین زنبق، نرگس، میخک، لاله و خوشه‌های تربناک انگور و برگ‌های تاک کنار اقسام گوناگون گل‌های تزئینی با ظرافت تمام بر این درب نقش بسته‌اند و آن را دریچه‌ای برای ورود به بهشت کرده‌اند (سیف، ۱۳۹۰: ۲۱). باوجود تنوع گسترده گیاهی نقش گل زنبق و نرگس که در تصویر ۲ نیز قابل مشاهده است، نقش غالب در نقوش گیاهی این اثر می باشد. این نقوش بسیار نزدیک به شکل واقعی خود در طبیعت، تصویرشده‌اند و طراح از انتزاعی‌کردن آنها خودداری‌کرده‌است.

کتیبه‌های تزئینی: هر لنگه درب، دارای ترنجی زیبا و بیضی‌شکل در قسمت میانی با دو کتیبه به شکل هندسی ذوزنقه با اضلاعی شکسته و کمانی در بالا و پائین ترنج و سرترنج‌هایی زیباست. در تزئین هرلنگه از در، چهار لچک ترنج در چهار گوشه و نیم‌ترنج‌هایی گرداگرد ترنج اصلی یا میانی اجراشده‌است (همان: ۱۶). افزون‌بر کتیبه‌های میانی که در قسمت ذوزنقه‌ای‌شکل بالا و پائین ترنج‌ها تحریرشده‌اند، حاشیه درب را کتیبه‌هایی در محدوده‌ای بیضی‌شکل که دو طرف در به‌صورت دالبری درآمده‌است، تزئین‌می‌کند. درمجموع، تعداد بیست کتیبه در قسمت‌های مختلف دو لنگه درب قرارگرفته‌است.

گذشته از جنبه‌های هنری و تزئینی خطوطی که بر اشیا و ظرف‌های فلزی در ادوار مختلف اسلامی دیده‌می‌شوند، این کتیبه‌ها ازجهت مذهبی و تاریخی نیز اهمیت بسیاری دارند. دعاها و آیه‌های قرآنی که دربردارنده خیر و برکت و یمن برای سفارش‌دهنده بوده، به‌گونه شایسته‌ای اشیای فلزی را زینت‌بخشیده‌اند. فلزکاران دوره صفوی با الهام از دو اصل تشیع و ملی‌گرایی که در آن زمان در تمامی شئون اجتماع راه‌یافته و درحال گسترش و توسعه بود، کارمی‌کردند و هنرمندان هم این اصول را در کارهای خود مرعی و منظور می‌داشتند. برای نمونه، اشعار فارسی با خطوط خوش نستعلیق جایگزین کتیبه‌های عربی شد. بجز آیات قرآنی و اسامی دوازده امام یا چهارده معصوم که به‌سبب گسترش تشیع در این دوره به‌شدت رایج‌شد و کتابت آنها هم بیشتر با خطوط نسخ و ثلث بود، سایر نوشتارهای این زمان روی آثار فلزی به خط نستعلیق زیبا به‌دست خوش‌نویسان همراه با نقش گل و برگ یا ترکیبات متنوع خطوط اسلیمی و هندسی انجام‌می‌پذیرفت (اتینگهاوزن و گرابر، ۱۳۸۳: ۱۵۳).

کتیبه‌های اطراف درب مدرسه چهارباغ نیز که در تصویر ۴ محل و در تصویر ۳ کتیبه‌های میانی آنها مشخص‌شده،





تصویر۲. نقش‌های طبیعت‌گرایانه و انتزاعی قلم‌زنی‌شده بر درب مدرسه چهارباغ (سیف، ۱۳۹۰: ۲۱).

پیرو همین اصل به خط نستعلیق و حدیث نبوی است که در مرکز هر دولنگه به خط نسخ کتابت‌شده‌است. اشعار لنگه سمت راست درب، در مدح شاه‌سلطان حسین صفوی و اشعار لنگه سمت چپ، در شأن و منزلت علم و علم‌آموزی است (تصویر ۴). روی لنگه راست این درب، قسمت نخستین شعرهای زیر آورده‌شده‌است.

۱. خدیو کشور دین کلب آستان علـی
گل محمدی گلشن مدینه علم (بالا)
۲.ابوالمظفر سلطان حسین کزو
شکست خاره جهل است از آبگینه علم (چپ)
۳.شهی که طینت صافش به‌رنگ درّ صدف
نسب رسانده به‌خاک در مدینه علم
۴.بناخدایی آن سایه خدا باشد
ز موج خیر خطر درامان سفینه علم
۵.نبی مدینه علم و علی بود در او
شه است بنده خاص در مدینه علم (راست)
۶.عیان محبت آن قبله‌گاه در دل‌ها
به‌رنگ نور ز مشلق (مشکق) آبگینه علم
۷.به بادبانی لطف و سحاب مرحمتش
به روی آب گهر می‌رود سفینه علم
۸.به‌حفظ مملکت دین ز فیض یزدان ساخت
برای لشکر ملک دعا حزینه علم (پائین)

بخش میانی آن نیز با حروفی بزرگ‌تر «بسم‌الله الرحمن الرحیم ... قال النّبی صلی‌الله علیه و آله» و ادامه آن روی لنگه سمت چپ « انّا فتحنا لک فتحاً مبینا أنا مدینه العلم و علی بابها» تحریرشده‌است (تصویر ۳).

بخش دوم شعرها، بر لنگه سمت چپ نقش بسته است.

۹.بنای مدرسه کرد همتش که شوند
در آن قرینه هم اهل بی‌قرینه علم (بالا)
۱۰.نجات از خطر آب داد کشتی نوح
رهاند از خطر آتش این سفینه علم (چپ)
۱۱.دو عادل‌است بی‌خرق و التیام سپهر
نگاه توست گشاد و این درِ مدینه علم
۱۲.اگر دو مصرع موزون‌بود دربش عجب چه
که شاه‌بیت بلندیست از سفینه علم
۱۳.شود قرینه شق‌القمر بلاتشبیه
بسان کوکب رخشنده خادمش هر شام (راست)
۱۴.چو او شود در این شهر بی‌قرینه علم
چراغ فضل فروزد در آبگینه علم
۱۵.خجسته که بسِّر رکابش موفق‌گشت
کمال سعی‌نمود این که شد کمینه علم
۱۶.نگاشت کلک بدیع ازبرای تاریخش
گشود حق به صفاهان در مدینه علم (پائین)

کتیبه‌های نستعلیق دو لنگه در ورودی مدرسه مادرشاه چهارباغ به‌قلم دو دانگ کتیبه‌عالی، خطاط اواخر دوره صفویه *محمدصالح اصفهانی* است. بین دو مصرع آخر این اشعار که

تصویر۳. کتیبه‌های بخش میانی درب مدرسه چهارباغ (سیف، ۱۳۹۰: ۲۱).

تاریخ کتابت آن سال ۱۱۲۰ هـ.ق. است،کاتب خود را با کتیبه‌ای بدین‌گونه معرفی‌می‌کند: "کاتب الحروف محمد صالح غفر ذنبه" (شماره ۱۷ در تصویر۴). محمدصالح اصفهانی کاتب تمامی کتیبه‌های مدرسه چهارباغ به قلم‌های چهاردانگ خوش، دودانگ کتیبه‌خوش و دودانگ عالی است (رادفر، ۱۳۸۵: ۱۳۳). کتیبه‌هایی که با خط نسخ در مرکز هر دو لنگه درب نگاشته‌شده به‌قلم *عبدالرحیم جزیری اصفهانی*، از تربیت‌یافتگان شاه‌سلطان حسین، است. عبدالرحیم جزیری اصفهانی درب مدرسه چهارباغ را این‌چنین توقیع کرده‌است: «کتبه عبدالرحیم الجزیری هزار و صد و بیست و دو» (جناب، ۱۳۸۵: ۱۸۲).

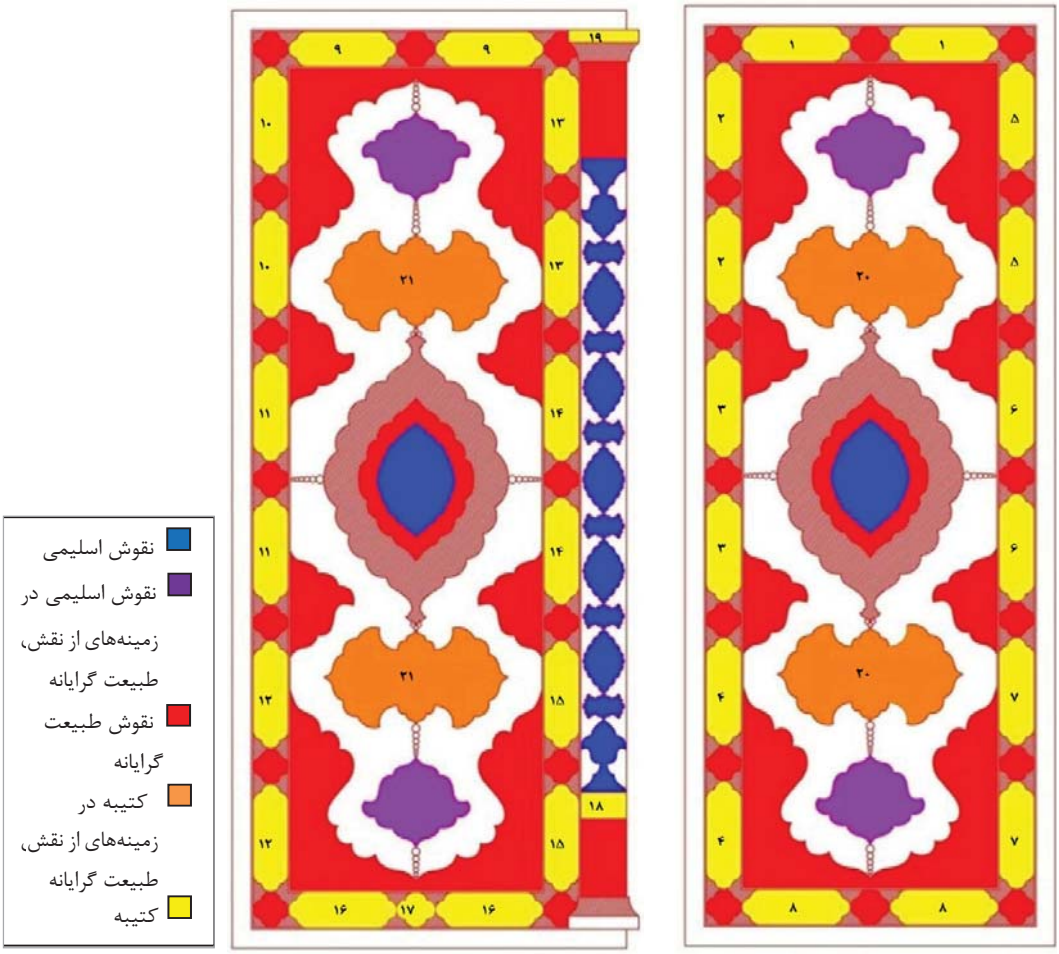
افزون‌بر تمام کتیبه‌های یادشده بر بالای قسمت مرکزی در که برجسته‌تر از دیگر قسمت‌ها است، کتیبه‌ای وجوددارد که متن آن جمله بسم الله الرحمن الرحیم (شماره‌های ۲۰ و ۲۱ در تصویر ۴) است. ازآنجایی‌که این کتیبه بیشترین تماس را با درب چوبی دارد، دچار ساییدگی فراوانی شده به‌گونه‌ای که به‌سختی قابل دیدن است.

در تصویر ۴، چگونگی پراکندگی نقوش و کتیبه‌ها نشان‌داده‌می‌شود. با نگاهی گذرا به این تصویر می‌توان آشکارا مشاهده‌نمود که بیشترین سهم از تزئینات درب را نقوش طبیعت‌گرایانه دارند.

تکنیک‌های ساخت و اجرای نقوش

عبداللطیف تبریزی، سازنده درب چهارباغ، هنرهای به‌کاررفته در تزئین این درب باشکوه را در لوحه‌ای نقره‌ای بر لنگه چپ درب (تصویر ۵)، با ذکر نام خود به‌امانت گذاشته‌است که به‌ترتیب عبارتند از: زرگری، نقاشی، منبت، مطلا، منیله (ملیله)[۹]، قابلَمه[۱۰] و قلمزنی. پنج هنر از این هفت هنر به‌شیوه تزئین فلزی است.

هرچند این درب با رعایت اصل قرینه‌سازی ساخته‌شده‌است لیکن، هنگام گشوده‌بودن درب لنگه‌های چپ و راست آن،

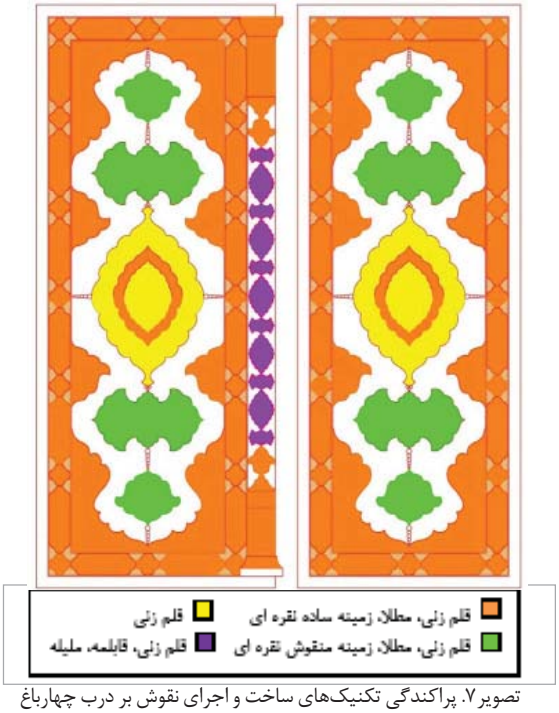


تصویر۴. پراکندگی نقوش تزئینی درب چهارباغ (نگارندگان).

هریک اثری مستقل و تماشایی به‌شمارمی‌روند و هنگام بسته‌شدن و به هم پیوستن، بی‌هیچ خطا و تفاوتی با امتداد طرح‌ها و نقوش، عرصه گسترده و خلاقیتی نوین را به‌نمایش‌می‌گذارند (سیف، ۱۳۹۰: ۲۲).

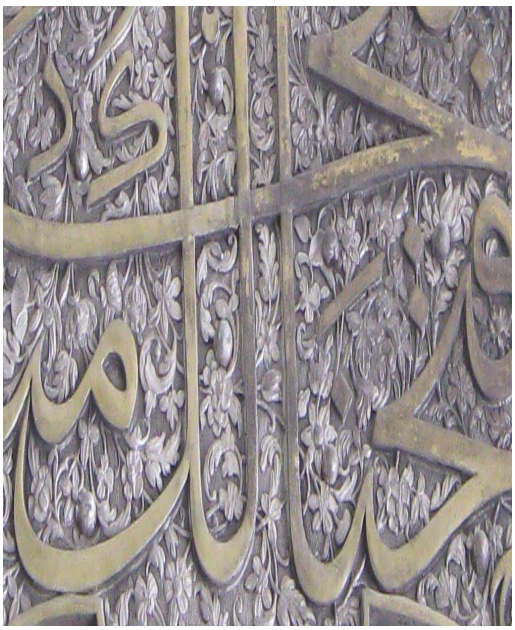
نقش‌ها در سه سطح ازلحاظ ارتفاع روی درب اجراشده‌اند. بالاترین سطح را ترنج مرکزی هر لنگه که محل قرارگرفتن کوبه است، دارد. کلیه نقوش گیاهی و کتیبه‌هایی مربوط به حدیث نبوی سطح میانی و باقی نقاط پائین‌ترین سطح را دربرگرفته‌اند. قلم‌زنی برترین هنر این درب است به‌گونه‌ای‌که تمامی نقاط منقوش، از این هنر بهره‌مندشده‌اند و مراحل ملقمه، قابلمه، زرگری و ملیله‌سازی پس از آن، انجام‌شده‌اند. از دیگر ویژگی‌های این درب آنست که برای تزئین یک بخش از چندین تکنیک کناریکدیگر استفاده‌شده که این عمل بر زیبایی و ظرافت درب افزوده‌است. چگونگی ترکیب تکنیک‌ها و به‌کارگیری آنها بدین‌گونه است که چشم بیننده در هیچ نقطه‌ای از کار متمرکزنمی‌شود و در تمامی سطح درب می‌چرخد. نمونه‌هایی از این نحوه ترکیب تکنیک‌ها درتصویرهای ۸-۶ به‌خوبی دیده‌می‌شود. به‌عنوان مثال در تصویر ۶ نمونه سمت راست التقاط هنرهای مطلا، قلم‌زنی و گل‌میخ‌کوبی و نمونه سمت چپ ترکیبی از تکنیک‌های

تصویر۵. کتیبه لنگه چپ درب که سازنده و هنرهای به‌کاررفته در درب را معرفی‌می‌کند (سیف، ۱۳۹۰: ۲۲).



تصویر۷. پراکندگی تکنیک‌های ساخت و اجرای نقوش بر درب چهارباغ (نگارندگان).

تصویر۶. به‌ترتیب از راست به چپ بخش‌هایی از هنر قلم‌زنی و ملیله‌کاری بر درب مدرسه چهارباغ (نگارندگان).

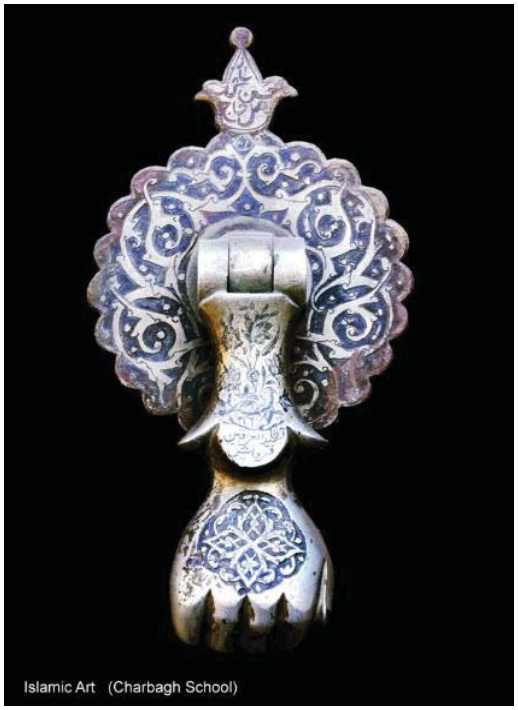


تصویر۸. به‌ترتیب از راست به چپ بخش‌هایی از هنر مطلا و گل‌میخ‌کوبی روی درب مدرسه چهارباغ است(نگارندگان).

هنری قلم‌زنی، مطلا، گل‌میخ‌کوبی و ملیله‌سازی است. درواقع، هر جزء از تزئینات این درب با دقت بسیار کنار دیگر اجزا قرارگرفته‌است تا در کل یکپارچه به‌نظر برسند و در تصویر ۷، این پراکندگی با اختلاف رنگ قابل مشاهده است.

در تمامی سطح درب، گل‌میخ‌هایی نقره‌ای نصب‌شده‌است. این گل‌میخ‌ها گاهی کنارهم قرارگرفته و گلی شش‌پر را تشکیل‌می‌دهند و گاه به‌صورت تکی در حاشیه قاب‌بندی‌ها به‌کارمی‌روند. به‌احتمال بسیار زیاد هدف از کاربری این گل‌میخ‌ها، متصل‌کردن صفحه‌های نقره‌ای به بدنه چوبی بوده‌است. چراکه درب یادشده علاوه‌بر ابعاد بزرگش دارای تزئینات بی‌شمار و تکنیک‌های متنوعی در ساخت است که اجازه یک‌پارچه کارکردن و یا ساخت در محل نصب را به سازنده نمی‌دهد. درنتیجه، سازنده هریک از قسمت‌ها را جداگانه ساخته و نهایت، با استفاده از گل‌میخ‌های کوچک آنها را کنارهم و به بدنه اصلی متصل‌کرده‌است.

از قسمت‌های بسیار زیبای این درب کوبه آن است. وسط دو لنگه درب، دوکوبه از جنس تمام‌نقره است که زمان مشروطیت ربوده‌شده‌است. بدین‌منظور در دوران قاجاریه درب دیگری از جنس چوب برای حفاظت از درب اصلی به این ورودی افزوده‌شده‌است. دو کتیبه که یکی نام سازنده آن *حاج حسن شی‌ساز* و دیگری سفارش‌دهنده آن *آقا سیدالعراقین* را معرفی‌می‌کند، بر این کوبه دیده‌می‌شود. خطوط اسلیمی در قسمت ثابت کوبه و نقش گل و مرغ کنار یک ترنج بر قسمت متحرک کوبه که به‌شکل دستی مشت‌شده ساخته‌شده، زینت‌بخش این جزء از درب است (تصویر ۹).



تصویر۹. کوبه نقره‌ای درب مدرسه چهارباغ
(سایت اینترنتی negarkhoneh).

نتیجه‌گیری

درب ورودی مدرسه چهارباغ (مادر شاه) را عبدالطیف تبریزی سال ۱۱۲۳ هـ‌ق./ ۱۷۱۰ م. با بهره‌گیری از هنرهای زرگری، نقاشی، منبت، مطلا، ملیله، قابلمه و قلم زنی ساخت. سطح بیرونی (فلزی) این درب که دارای نقوش گیاهی (طبیعت‌گرایانه و انتزاعی) و کتیبه‌هایی به خط نسخ (احادیث نبوی، به قلم عبدالرحیم جزیری اصفهانی) و خط نستعلیق (اشعاری در مدح شاه سلطان حسین صفوی و در منزلت علم و علم آموزی، به قلم محمد صالح اصفهانی) می باشد، با صفحاتی از نقره روکش شده است. در میان نقوش و تکنیک‌های متنوعی که در ساخت این درب بکار رفته است، نقوش گیاهی طبیعت‌گرایانه و هنرهای قلمزنی و مطلا بیشترین سهم را به خود اختصاص داده اند. با توجه به تنوع موجود در تکنیک‌های اجرایی، محتملاً عبدالطیف تبریزی قسمت های مختلف درب را به طور مجزا ساخته و در پایان کار با استفاده از گل‌میخ‌های بسیار، به صفحه اصلی متصل نموده است.

نقره به علت نرمی و قابلیت چکش خوری، مناسب‌ترین فلز برای ساخت این درب بوده‌است و سازنده آن با علم به این موضوع بیشترین استفاده را از آن نموده است. علاوه بر نقره این هنرمند تبریزی از طلا برای تفکیک نقوش از زمینه نقره ای رنگ و جلای بیشتر کار یاری گرفته است. می توان تصور کرد این اثر هنری که امروزه زخم‌هایی از قهر زمانه بر خود دارد، در سال‌های ابتدایی عمر خویش از چه جلال و شکوهی برخوردار بوده است.

پی‌نوشت

1- flandin, Eugene

2- Olivier, G.B.

3- Dr. wills

4- Jackson, Abraham

5- Viaud, Julien

٦- پا مقیاس طول است که برابر با ۳۰/۴۸ سانتی‌متر است.

7- De Gobineau, Comte

۸- نقوش طبیعت‌گرایانه نقوشی هستند که با الهام از طبیعت و بسیار شبیه به نمونه های موجود در طبیعت (گیاهان، حیوانات و غیره) به تصویر کشیده شده اند.

۹- ملیله: ملیله سازی هنری ظریف و لطیف است که در آن اشیاء فلزی با مفتول‌ها و یا تسمه های بسیار ظریف، در نقش و نگار زیبا و متنوع ساخته و یا تزیین می شوند (توحیدی، ۱۳۸۶: ۹۴)

۱۰- قابلمه: در اصطلاح زرگرها به معنی ورقه نازک از فلز روی چیزی کشیدن، روکش کردن، آب طلا یا نقره دادن می باشد(نگارندگان).

منابع

- اتینگهاوزن، ریچارد و الگ گرابر(۱۳۷۸). **هنر و معماری اسلامی**، جلد ۱، ترجمه یعقوب آژند، تهران: سمت.
- اشراقی، فیروز(۱۳۷۸). **اصفهان از دید سیاحان خارجی**، اصفهان: آتروپات.
- اولیویه، ژ.ب.(۱۳۷۱). **سفرنامه اولویه (تاریخ اجتماعی- اقتصادی ایران در دوران آغازین عصر قاجار)**، ترجمه محمدطاهر میرزا، تهران: اطلاعات.
- توحیدی، فایق(۱۳۸۶).**گنجینه اطلاعات هنری**، جلد اول، تهران: میراث کتاب.

- جکسن، آبراهام. ویلیامز، والنتاین(۱۳۶۹). **سفرنامه جکسن (ایران در گذشته و حال)**، ترجمه منوچهر امیری و فریدون بدره‌ای، تهران: خوارزمی.
- جناب، میرسیدعلی(۱۳۸۵). **رجال و مشاهیر اصفهان**، اصفهان: مرکز اصفهان‌شناسی.
- دکتر ولز(۱۳۶۸). **سفرنامه (ایران در یک قرن پیش)**، ترجمه غلامحسین قراگوزلو، تهران: انتشارات اقبال.
- رادفر، ابوالقاسم(۱۳۸۵). **تعامل ادبیات و هنر در مکتب اصفهان**، تهران: فرهنگستان هنر.
- سیف، هادی(۱۳۹۰). **درِ قلم زنی‌شده مدرسه چهارباغ؛ خورشید بی‌غروب هنر قلم‌زنی ایران**، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- لوتی، پیر(۱۳۷۲). **به سوی اصفهان**، ترجمه بدرالدین کتابی، تهران: اقبال.
- مختاری اصفهانی، رضا. اسماعیلی، علیرضا(۱۳۸۵). **هنر اصفهان از نگاه سیاحان (از صفویه تا پایان قاجاریه)**، تهران: فرهنگستان هنر.
- یاوری، حسین(۱۳۸۴). **تجلی نور در هنرهای سنتی ایران**، تهران:سوره مهر.
- سایت اینترنتی نگارخانه ایرانی- رسانه اجتماعی هنرمندان تجسمی ایرانwww.negarkhaneh.ir, بازیابی شده در تاریخ ۱۶شهریورسال ۱۳۹۰.

دریافت مقاله: ۹۱/۰۸/۱۷
پذیرش مقاله: ۹۲/۰۳/۲۰

دوفصلنامه علمی- ترویجی پژوهش هنر
سال سوم، شماره پنجم، بهار و تابستان ۱۳۹۲

نگاهی توصیفی و تحلیلی به سنگ‌نبشته‌های موجود در مسجد جامع کبیر یزد

سعیده حسینی‌زاده مهرجردی**

چکیده

وجود مواریث هنری بسیار در شهر یزد همچون سنگ‌نبشته‌های مسجد جامع کبیر آن، به‌عنوان یک اثر هنری و سند تاریخی که به شناخت بخشی از هنر ادوار مختلف تاریخی و مقایسه آنها بایکدیگر می‌انجامد و برای مرمت برخی از بناهای تاریخی نیز مؤثراست، از افتخارات تمدن کهن ایران است. مطالعاتی که تاکنون درباره این آثار هنری صورت‌گرفته، بسیار کلی و توصیفی بوده به‌گونه‌ای که محتوای این کتیبه‌ها ازحیث ادبی و هنری و همچنین تکنولوژیکی ساختارشان در هر دوره تاریخی مرتبط با آنها، دقیق بررسی‌نشده‌است.

ازاین‌رو، در مقاله پیش‌رو که با شیوه‌ای توصیفی-تحلیلی نگاشته‌شده و مطالب آن در یک سیر مطالعاتی به‌صورت میدانی و کتابخانه‌ای گردآوری‌شده، برخی از ویژگی‌های هنری و محتوایی این آثار بررسی و ارزیابی‌شده‌است. بنابر آنچه بیان‌شد، هدف اصلی نگارنده این مقاله نیز معرفی ویژگی‌های محتوایی و ساختار کتیبه‌ها در چند دوره تاریخی و بررسی نقاط اشتراک و افتراق آنها و چگونگی استفاده از این آثار است. بدین منظور با تعریفی که در متن پژوهش از کتیبه ارائه‌شده، ضمن بررسی حدود هفتادو چهار کتیبه مسجد جامع کبیر یزد ویژگی‌های کیفی وکمّی آنها نیز جداگانه بررسی‌خواهدشد. درپایان نتیجه این بررسی‌ها در قالب جدول ارائه‌می‌شود.

مقاله حاضر دربردارنده موارد زیر است:

گونه‌بندی کتیبه‌های سنگی مسجد جامع به‌لحاظ محتوایی و ساختاری، انوع آرایه‌بندی کتیبه‌ها، شباهت‌های ساختاری و عملکردی کتیبه‌ها در دوره‌های تاریخی مختلف، شناسایی انواع سنگ فرمان، سنگ محراب، سنگ وقف و الواح یادبود (به‌لحاظ محتوایی) در این مجموعه، شناسایی مصالح متنوع و بیشتر سنگ روشن با نقش‌مایه‌های نوشتاری و گرافیکی متنوع و زیبا بین کتیبه‌ها، بررسی شباهت‌های محتوایی کتیبه‌ها و مضامین آنها. نتایج به‌دست آمده از مطالعه کتیبه‌ها نشانگر آن است که این کتیبه‌ها به‌لحاظ ساختاری (تکنولوژیکی و فن اجرا) و محتوایی (مضامین و متن و شیوه ادبیات نگارشی) در نوع خود، از بهترین آثار هنری به‌شمارمی‌روند.

کلیدواژگان: مسجد جامع کبیر یزد،کتیبه، سنگ‌نبشته، نقش‌های تزئینی، اسلیمی.

---

* این مقاله، برگرفته از طرحی است که با پشتیبانی مالی دانشگاه پیام‌نور باعنوان "گونه‌شناسی کتیبه‌های موجود در مسجدجامع یزد ازحیث هنری"، تصویب‌شده‌است.

** مربی، گروه هنر و معماری، دانشگاه پیام‌نور رضوانشهر صدوق یزد. archisad@pnu.ac.ir

مقدمه

مواریث هنری منقول[۱] و غیرمنقول[۲] در یزد هریک بنابر ویژگی‌های وجودی خود، معرف گوشه‌ای از تاریخ فرهنگی، هنری و مذهبی این خطه کویری است. در فرهنگ اسلامی، مسجد نه‌تنها به‌عنوان عبادتگاه بلکه مجمع و محل رسیدگی به بسیاری از اختلافات و نیز برگزاری برخی مراسم، همواره مورد توجه و احترام بوده‌است. ازاین‌رو هنرمندان و صنعتگران پیوسته برآن بوده‌اند تا در تقویت، پایداری و زیبایی فضای معنوی آن ایفای نقش‌کنند. درواقع مسجد، مجموعه‌ای از هنرهای گوناگون است که بر روی هم، فضا و مکان خاصی را پدیدآورده‌اند به‌گونه‌ای‌که می‌توان‌گفت مسجد، نخستین جایگاه تجلی هنر اسلامی است (فراست، ۱۳۸۵: ۶۱). کاربرد نقوش تزئینی در مفهوم نمادین و فلسفی آن برای تأثیرگذاری روانی بر نمازگزار و تقویت حس وحدانیت در فضای مسجد است. در معماری مسجد، کتیبه نیز جایگاه ویژه‌ای دارد؛ کتیبه‌ها افزون‌بر این که محل زیبایی و وحدت خط و نقش هستند، استادی و مهارت هنرمندان خطاط و کتیبه‌نگار را هم در بهره‌گیری مناسب از این دو عنصر کنار یکدیگر، نشان‌می‌دهند (همان).

مسجد جامع کبیر یزد، یکی از مساجد زیبا و بزرگ ادوار اسلامی شهر یزد است که پیشینه آن به قرن هشتم هجری برمی‌گردد. این مسجد، برجای سه مسجدی بناشده که در سده‌های متمادی کنار یکدیگر ساخته‌شده‌بودند. این سه، نهایت در دوره قاجاریه[۳] مسجدی واحد با صحنی وسیع شده‌است (گلشن، ۱۳۷۷: ۹۶). بنای یادشده طی چهار دوره ساخته و تکمیل‌شده و پس از آن در دوره‌های مختلف دیگر، مرمت و بازسازی‌گردیده‌است. بنای کنونی، از آثار *سید رکن‌الدین* محمد متوفی (۷۳۲ هـ‌ق.) است که پس ازفوت وی، *مولانا سید شرف‌الدین علی یزدی* آن را به‌پایان رسانده‌است (کاتب یزدی، ۱۳۵۷: ۶۶). بدین‌ترتیب بانی‌های دیگری هم در تکمیل مسجد کنونی نقش‌داشته‌اند.

معماری و تکنیک ساخت این بنا همراه گنجینه ارزشمند کتیبه‌های موجود، آن را به یکی از چند مسجد ممتاز و نمونه ایران تبدیل‌کرده‌است. بنابر آنچه گفته‌شد، هدف اصلی نگارنده در پژوهش حاضر بررسی کتیبه‌های سنگی این مجموعه ازحیث ساختاری (جنس و مصالح به‌کاررفته، نوع تزئینات گرافیکی و نوشتاری،کیفیت آرایه‌بندی، نوع خطوط و نوشته‌ها) و موضوعی و محتوایی(دلیل ساخت کتیبه، موضوع و محتوای متون آنها، محل قرارگیری و نصبشان و رابطه آن با متن کتیبه) است. ازدیگرسو، اهمیتی که این کتیبه‌ها در هنر اسلامی و ارتباط آن با معماری اسلامی دوره‌های مختلف تاریخی که در آن مرمت یا توسعه و نگهداری مسجد در رأس کار بوده، شناخت تکنیک‌های خاص ارائه آثار هنری و مصالحی که بیشتر در آنها به‌کاررفته و همچنین کاربرد این کتیبه‌ها در هر دوره از نظرموضوعی و محتوایی، سبب‌شده تا بررسی کتیبه‌ها در اولویت کارهای پژوهشی نگارنده قرارداشته‌باشد. در این میان، بررسی حدود هفتاد و چهار کتیبه موجود در مسجد جامع یزد، به‌عنوان مطالعه موردی نتایج ارائه‌شده این مقاله مطرح‌شده‌است.

فرضیه پژوهش حاضر نیز، این است که سنگ‌نبشته‌های موجود در مسجد جامع یزد هم به‌لحاظ تاریخی و هم ازحیث هنری، یکی از غنی‌ترین اسناد موجود مربوط به سده‌های مختلف است.

پیشینه تحقیق

بررسی تاریخچه خوش‌نویسی در ایران بیانگر آن است که این هنر تا قرن هفتم هجری قمری، فراز و نشیب‌هایی را پشت سر گذاشته‌است. در سده ۷ هـ‌ق. *یاقوت مستعصمی*، اقلام شش‌گانه یاقوتی: ثلث، نسخ، ریحان، محقق، توقیع و رقاع را ترویج‌داد. فضائلی در بررسی کتیبه‌های تاریخی و تاریخچه کتابت، تأثیرات شیوه یاقوتی و رونق کامل آن را که تا عصر کنونی ادامه دارد، مربوط به سده‌های نهم و دهم هـ‌ق. می‌داند (فضائلی، ۱۳۹۰: ۷). دوره پیدایش سه خط جدید تعلیق، نستعلیق و شکسته در ایران، از سده های ۶ و ۷ هـ‌ق. شروع شد و در دو قرن ۸ و ۹ هـ‌ق. به مرحله پختگی رسید و در قرن‌های ۱۰ و ۱۱ هـ‌ق. کمال و توسعه یافت. اواخر عهد صفوی، احمد نیریزی خط نسخ را از شیوه ثلث به نسخ متمایز ایرانی تغییر شکل داد که تا امروز هم، از آن پیروی می شود (همان).

درباره بنای مسجد جامع یزد در کتاب "جامع مفیدی" (۱۳۴۲) نگاشته محمد *مستوفی* و "جامع جعفری" به‌قلم *میرزاجعفر طرب نائینی* که هر دو از کتاب‌های تاریخی باارزش هستند، به‌تفصیل مطالبی آمده‌است. کاتب یزدی (۱۳۵۷) نیز، آنچه به دوره تیموری به‌ویژه عهد شاهرخ و فرزندان او که در فارس و یزد حکمروایی می‌کردند و دوره جهانشاه قراقوینلو مربوط می‌شود، در فصل هفتم کتاب خود مفصل درباره آنها سخن‌رانده‌است (کاتب‌یزدی، ۱۳۵۷: ۲۸۷-۵۵). بیشترین بخش از آثار به‌یادمانده از بنای یادشده هم، مربوط به همین دوران است. نویسنده جامع مفیدی تقریباً همه دهات و قصبه‌های معتبر و اساسی آنجا را وصف و قنات‌ها، آب‌انبارها، مسجدها و مدرسه‌های مهمی را هم

که تا عصر صفوی برجای‌بودند، معرفی کرده‌است (مستوفی بافقی، ۱۳۴۲: ۱۱). کتیبه‌های موجود در این بنا با انتشار کتاب "یادگارهای جدید یزد" (۱۳۷۴) به‌دست مرحوم *ایرج افشار* به محققین و علاقمندان آن، معرفی‌گردید. آنچه در این نوشتار قابل توجه است و برای نگارنده این پژوهش نیز بسیار سودمند واقع‌شد، این است که متن کتیبه‌ها در آن بازخوانی شده است (افشار، ۱۳۷۴: ۱۵۴-۱۲۳).

پیرو تحقیقات یادشده *دانش‌یزدی* هم با بهره گیری از کتاب‌های بالا، در کتاب "کتیبه‌های اسلامی شهر یزد" کتیبه های سنگی (سنگ‌نبشته‌ها) مسجدجامع کبیر یزد را بررسی و توصیف‌کرده است (دانش‌یزدی، ۱۳۸۷). وی در جایی دیگر این کتیبه‌ها را یک سند تاریخی زنده وگویا قلمدادمی‌کند (همان، ۱۳۸۶: ۵۳).

با این‌همه، باید یادآورشد که در آثار بالا معرفی این نوع کتیبه‌ها بیشتر به‌گونه توصیفی و دسته‌بندی‌های موجود نیز بسیار کلی است. ازین‌رو، با اینکه نگارنده در تألیف مقاله حاضر از این پژوهش‌ها بهره‌جسته لیکن، ساختار و برخی از موارد محتوای این مقاله دارای جنبه‌های تازه و نوآورانه است .

روش تحقیق

هرچند می‌توان بررسی مسجد جامع کبیر یزد را در حوزه مرمت آثار و بناهای تاریخی به‌کارگرفت و آن را از گونه پژوهش‌های کاربردی دانست، لیکن، از گونه بنیادی است. روش به‌کارگرفته‌شده برای تحقیق هم، توصیفی و تحلیلی است که برای گردآوری مطالب آن از مشاهدات، بررسی‌های میدانی و برخی اطلاعات کتابخانه‌ای بهره‌گرفته‌شده‌است.

کتیبه

کتیبه از دیدگاه هنر خوش‌نویسی این‌گونه تعریف شده‌است: چهارگوشه مستطیلی است که دو طرف آن با نیم‌دایره و ربع‌دایره‌های کوچک آراسته‌شده و کنگره‌های ظریف بر زیبایی آن افزوده‌است (قلیچ‌خانی، ۱۳۷۳: ۱۸۹) که نگارش اقلام رقاع و نسخ برای قرآن مجید و ادعیه و اذکار و قلم نستعلیق برای نسخ تواریخ و دواوین شعرا، مورد استفاده قرار می‌گرفته است (همان).کتیبه درلغت به‌معنای "دسته‌ای از سپاه و لشکر یا رمه اسبان" است اما دراصل، به معنای نوشته و کتابه بوده که (الف) به (ی) تبدیل شده است (دانش‌یزدی، ۱۳۸۶: ۵۳ و ۵۴). معانی دیگری نیز برای این اصطلاح در برخی متون فارسی برگرفته از لغت‌نامه‌ها آورده‌شده که در ادامه به برخی گزینه‌های انتخابی از این منابع که مورد بحث پژوهش حاضر هم است، اشاره‌خواهدشد:

«چیزی که بر ماده‌ای بادوام نوشته یا کنده‌شده‌است. نوشته‌هایی که بر سطوح به خط درشت بر سردر مسجد، اماکن متبرکه، بناهای تاریخی و ... نوشته‌می‌شوند.پنجره‌های کوچک یا هرنوع تزئینی در بالای در یا پنجره.نوشته‌ای که بر سردر ورودی دیوار ابنیه (مساجد، اماکن متبرکه، و ...) به خطوط مختلف نویسند.

آنچه به خط جلی نسخ یا نستعلیق یا خط طغرا بر مساجد و مقابر و دروازه امرا نویسند یا نقش‌کنند.

نوشته‌ای که حاشیه‌مانند دور سردر عمارت و بدنه دیوار مسجد و مقبره و ... نویسند.» (مصاحب، دهخدا و معین به‌نقل از بهشتی و قیومی، ۱۳۸۸: ۲۰۲-۲۰۱).

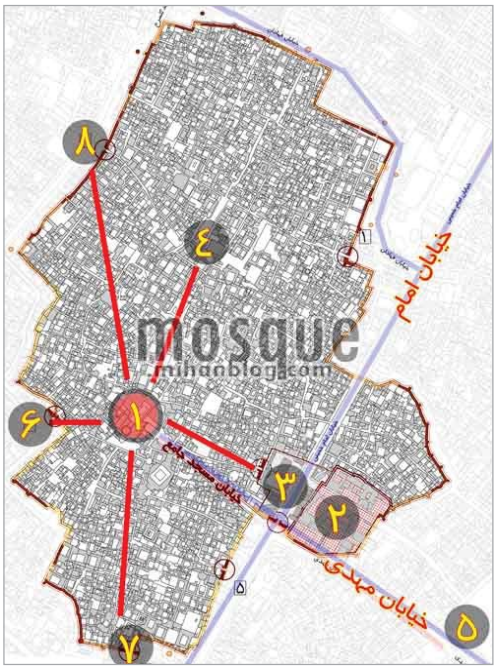
کتیبه از دیدگاه معماری

معانی بیان‌شده بالا، همه برگرفته از کتاب "فرهنگ‌نامه معماری ایران در مراجع فارسی" است که درواقع، گزینشی از معناهای کتبیه است و با بحث پژوهش حاضر هم بی‌ارتباط نیست. با ارزیابی این معانی، ویژگی‌های یک کتیبه تاریخی را در چند مورد زیر می‌توان خلاصه‌کرد:

- کتیبه‌ها روی مصالح بادوام پیاده‌می‌شدند.
- کتیبه‌ها گاه در متن و گاه در حاشیه بدنه اماکن حک یا نصب‌می‌شدند.
- محل اصلی قرارگیری کتیبه‌ها معمولاً اماکن مذهبی و متبرکه (مسجدها، مقبره‌ها و ...)، اماکن عمومی، حکومتی و سایر مکان‌های عمومی بوده‌است.
- کتیبه‌ها معمولاً با نقش‌مایه‌های گرافیکی (آرایه‌ها) و نوشتاری مزین‌می‌شدند.
- کتیبه‌ها را در نقطه‌ای که ازنظر بصری کانون توجه بنا قلمدادمی‌شده، نصب‌می‌کردند.

معرفی مسجد جامع یزد

بنای کنونی مسجد جامع که اکنون در ضلع غربی خیابان امام خمینی و انتهای خیابان مسجد جامع فعلی در محله دروازه شاهی شهر یزد قرارگرفته (تصویرهای ۱ و ۲) دربردارنده شش ورودی و یک سردر اصلی و جلوخان (پیشگاه یا پیش درگاه)، صحن اصلی، رواق‌های جانبی صحن، تک‌ایوان رفیع وگنبدخانه و دو شبستان تابستانه دو طرف آن وگرم‌خانه در ضلع شرقی و غربی و دو پایاب است. بنای اصلی این مسجد متعلق به قرن ششم هجری است لیکن از ساختمان آن اثری برجای نیست. به‌جای ساختمان آن در دوره ایلخانی مسجد جامع کنونی بناشد و در ادوار بعد طی حدود چهار دوره گسترش‌یافته و تعمیر، تزئین و نوسازی‌شده‌است. مسجد جامع به‌دلیل طرح معماری، تزئینات و به‌ویژه کتیبه‌هایی که دارد، از اهمیت خاصی برخورداراست (نصرتی، ۱۳۸۰: ۲۱).



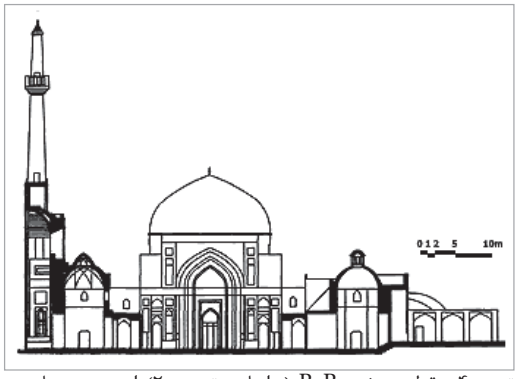
تصویر۱. پلان موقعیت مسجد جامع یزد (منبع اینترنتی شماره ۱).

تصویر۲. دورنمای اصلی بنا از خیابان مقابل مسجد (نگارنده).

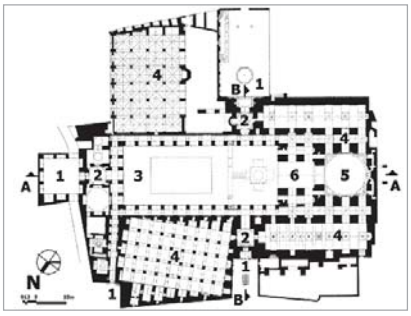
کتیبه‌های موجود در مسجد

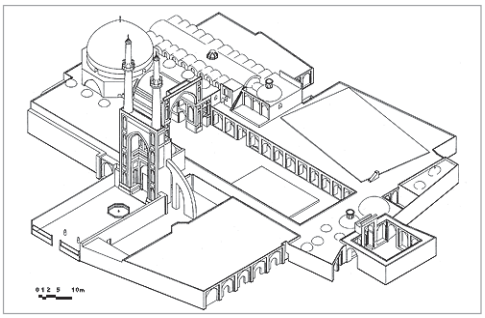
انواع کتیبه‌های موجود در این مسجد کبیر را می‌توان به شیوه‌های مختلف تحقیقاتی، توصیف و بررسی‌کرد. این کتیبه‌ها ازحیث ساختاری، موضوعی و محتوایی گونه‌گون هستند و هریک ویژگی‌های متفاوتی دارند که در جای خود ارزش تحلیل دارند. آنچه از متن این کتیبه‌ها برمی‌آید، این است که دوره‌های حکومتی آل‌کاکویه، امرای گورکانی (۸۶۲-۷۹۸ هـ‌ق.)، قراقوینلو (۸۷۳ -۸۱۰ هـ‌ق.)، صفویه (۱۱۴۸-۳۰ هـ‌ق.)، افشاریه (۱۱۶۳_۱۱۴۸ هـ‌ق.) و زندیه (۱۱۹۳_۱۱۶۳ هـ‌ق.) در یزد، با تاریخ این کتیبه‌نگاری‌ها هم‌زمان هستند (گلشن، ۱۳۷۷: ۱۱۳-۱۰۷).

هم‌اکنون موقعیت قرارگیری کتیبه‌های این مسجد در فضای جلوخان، سردر ورودی اصلی، مناره‌ها، دهلیز یا کریاس، شبستان شرقی گنبدخانه، صحن اصلی و قسمت قرائت‌خانه، ایوان اصلی، دالان‌ها و شاه‌نشین‌های متصل به ایوان وگنبدخانه است (تصویرهای ۳ و ۴). ازین‌رو براساس موضوع این پژوهش، دلیل به‌وجودآمدن و محتوای کتیبه‌ها و همچنین موقعیت قرارگیری و محل نصب آنها تحت عنوان تیپولوژی کارکردی، دسته‌بندی خواهدشد.



تصویر۴. مقطع عرضی B-B (براساس تصویر ۲) از مسجد جامع و معرفی موقعیت سردر و کریاس (منبع اینترنتی شماره ۲).





۱- پیشخان ورودی
۲- کریاس یا دهلیز
۳- صحن حیاط
۴- شبستان
۵- گنبدخانه
۶- ایوان

تصویر۳. پلان و پرسپکتیو مسجد جامع یزد (منبع اینترنتی شماره ۲).

ویژگی انواع کتیبه‌های سنگی موجود در مسجد جامع ازحیث ساختاری

این ویژگی‌ها که به‌لحاظ ساختاری، گونه‌شناسی خاصی از کتیبه‌ها را به‌دست‌می‌دهند، بدین‌گونه است:

- اطلاعاتی مختصر درباره مکان‌یابی نصب و قرارگیری کتیبه‌ها.
- آنچه از بررسی‌های بالا درباره جنس کتیبه‌ها به‌دست‌می‌آید، نشانگر این است که استفاده از سنگ مرمر هم به‌دلیل مقاومت و پایداری در طول زمان و هم به‌واسطه سهولت حکاکی روی آن، یکی از مصالح رایج کتیبه‌نویسی در سده‌های گذشته به‌ویژه دوره زندیه بوده‌است (جدول ۶). ازطرفی کاربرد آن در دو رنگ تیره (سیاه یا خاکی) و روشن (سفید) به نوع عملکرد کتیبه بستگی‌دارد. بدین‌معنی که آن دسته از کتیبه‌هایی که در فضاهای سرپوشیده قرارگرفته همگی از سنگ تیره و آنهایی که در فضاهای روباز قرارگرفته، رنگی روشن دارند.
- کیفیت آرایه‌بندی این کتیبه‌ها را در دو دسته جداگانه تحت عنوان تیپولوژی رسمی، می‌توان بررسی‌کرد.

نقش‌مایه‌های گرافیکی[۴]

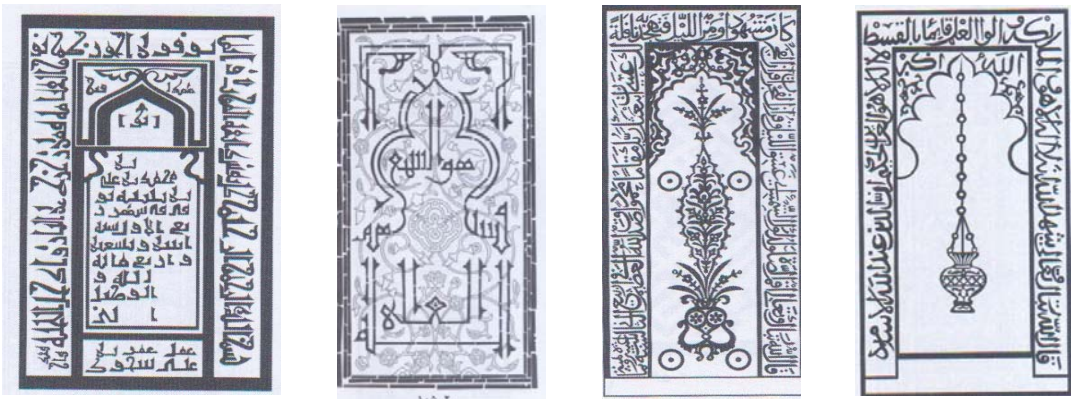
همان‌طور که تیپولوژی کارکردی به مندرجات و محل کتیبه اشاره‌می‌نماید، تیپولوژی رسمی هم با محتویات زیبایی‌شناسی بیشتر بر ترکیب هندسی و ارتباط با زمینه معماری تمرکزمی‌کند. نقش‌های تزئینی به‌کار رفته روی کتیبه‌های سنگی مسجد جامع یزد به چهار دسته نقش‌های نباتی یا گیاهی، هندسی، حیوانی و نمادین بخش‌بندی‌می‌شوند.

مهم‌ترین اشکال گیاهی که ایرانیان در صنایع خود آنها را به‌کاربرده‌اند عبارتند از: اشکال برگ نخلی و گل نخلی و پیچک‌ها، گل‌های ریز و بادزن‌های نخلی (پالمیت)، گل لوتوس، بته‌ها و درخت‌های انار و نقوش پیچکی تاک که میان نقش‌مایه‌های گیاهی از عناصر عمده به‌شمارمی‌آمد و در انواع نقوش مواج و گره دار به‌کارمی‌رفت (شایسته‌فر و محمدیان، ۱۳۸۸: ۵۲). از بین این نقش‌ها طرح پالمیت و نقوش اسلیمی (تصویر۵)، درصد بیشتری از تزئینات کتیبه‌های سنگی مسجد جامع یزد را تشکیل‌می‌دهند.

نقوش هندسی: مثلث، مربع و دایره و ترکیب آنها عناصر اصلی تشکیل‌دهنده نقوش تزئینی هندسی در هنر ایران هستند که هنرمندان با اتصال و مشبک‌کردن و تداخل این اشکال درهم، موفقیت‌های شایان تقدیری را به‌دست‌آورده‌اند. پایه و اساس نقوش تزئینی هندسی، کنارهم قراردادن نقوش یا واحدهای کوچکی است که با ابزارهای ساده ترسیم‌می‌شوند. این واحدها با اتصال همه‌جانبه به یکدیگر می‌توانند تا بی‌نهایت تکرارشوند و سطح وسیعی را بپوشانند (همان). در سنگ‌نبشته‌های این مسجد افزون‌بر نقوش هندسی بالا (تصویر۵)، نقوش هندسی چندوجهی (نقش ترکیبی) نیز، دیده‌می‌شود. کاربرد این نقوش بیشتر در قاب‌ها و سرستون‌های تزئینی کتیبه‌ها مشاهده‌می‌شود.

تزئینات حیوانی و جانوری: سرزمین آسیا از دوران‌های قدیم از حیث به‌کاربردن اشکال حیوانات در تزئین صنایع بر سایر مناطق پیشی‌داشته‌است. بنابر باور *ویلسون*[۵] علاقه به ترسیم حیوانات، یکی از ویژگی‌های هنر ایران است (ویلسون به‌نقل از شایسته‌فر و محمدیان، ۱۳۸۸: ۵۲). این نوع تزئین تنها در یکی از کتیبه‌های مسجد جامع یزد که بنابر گفته آقای *وزیری* جای گذاردن شمعدان بوده (وزیری به‌نقل از افشار، ۱۳۷۴: ۱۲۳)، یافت‌شده‌است (تصویرهای ۱۸-۱۷).

نقوش سمبلیک: کاربرد نقش‌هایی مانند نقش قندیل علاوه‌بر توجه به معنای ظاهری بر معنای باطنی آنها نیز، تأکیدمی‌کند[۶] (تصویر ۵). واژه قندیل معرب کندیل و به‌معنای



تصویر۵. نمونه‌ای از نقش‌مایه‌های گرافیکی، طرح قندیل و پالمت و محراب همراه نقوش گیاهی و هندسی، و نقش‌مایه‌های نوشتاری به‌کاررفته در کتیبه‌های موجود در مسجد (نگارنده).

چراغ، خصوصاً چراغ‌دانی است که از سقف می‌آویزند (دهخدا، ۱۳۷۲: ۷۴- ۱۵۶۷۳). شاید استفاده از این نقوش، بیان یک مفهوم نه در شکل ظاهری آن بلکه در قالب مفاهیم نمادین کنایه از نور و روشنایی باشد که مناسب اوضاع سیاسی یا فرهنگی وقت و مورد توجه هنرمندان مسجد جامع یزد در گذشته هم بوده‌است.

نقش‌مایه‌های نوشتاری[۷]

مسجد جامع یزد از دوران آل‌بویه به بعد، نموداری از تمامی سبک‌های تزئینی خوش‌نویسی است. برنامه‌ها وگرایش‌های فرهنگی حاکمان تیموری و صفوی نوعی پیوند مستقیم میان هنر و مذهب را به‌وجودآورد که موجب‌شد تا آنها به‌عنوان حاکمان و پشتیبانان شایسته ایرانی به‌رسمیت شناخته‌شوند. مطالعه کتیبه‌های این دوران نشان‌می‌دهد که ملک‌رانان تیموری از این آثار به‌عنوان وسیله‌ای برای بیان مسلک شاهی استفاده‌می‌کردند و حاکمان صفوی به ترویج مفاهیم و شعائر مذهبی حامی کتابت کلام وحی و ائمه بودند (شایسته‌فر، ۱۳۸۴: ۹۵). ازین‌رو در خلق این آثار هنری به‌لحاظ برقراری توازن میان توان فرهنگی و اعتبار سیاسی خود، از هیچ کوششی دریغ‌نمی‌کردند.

کتیبه‌های مسجد جامع بسان دیگر مساجد، دربردارنده بعضی از خطوط مثل کوفی، نسخ، ثلث و نستعلیق است (جدول ۶). متون این کتیبه‌ها در فضای جلوخان، دهلیز، ایوان اصلی، شاه‌نشین‌های متصل به ایوان و سنگ قبرهای نصب‌نشده بیشتر به خط نسخ است که گاه با خط کوفی هم ترکیب‌شده‌است. قاب‌بندی‌های مربع و مستطیل، میزان نقرشدگی، ارتباط با دیگر عناصر تزئینی، دقت در اجرا و نوشتار، به‌کارگیری اسمای بزرگ‌تر و مهم دربرابر صفات کوچک‌تر درون کتیبه‌ها باتوجه‌به نقوش دیگر، از ویژگی‌های بارز این کتیبه‌ها است (چیتی، ۱۳۷۹: ۵۶). کیفیت این نقش‌مایه در ادوار مختلف به صورت‌های گوناگون طبق (جدول ۶) ارائه‌شده که به قرار زیر است:

- آثار سده‌های۵-۴ هـ‌ق. تمام به خط کوفی است.
- درکل سده‌های۷-۶ هـ‌ق. شمار آثار کوفی کاهش‌یافته و بر تعداد آثار ثلث افزوده‌شده‌است (صحراگرد و شیرازی، ۱۳۸۹: ۵۹). لیکن ازآنجاکه در قرن ۷ هـ‌ق. ساخت‌وسازها با حمله مغول به ایران متوقف‌ماند، از مسجد جمعه[جامع] یزد در این زمان خبری دردست‌نیست. شاید رهاشدن بنا مدتی طولانی، به فرسایش آن انجامیده‌است (گلشن، ۱۳۷۷: ۱۱۲). ازاین‌رو کتیبه‌ای مربوط به این دوره نیز در مسجد یافت‌نشد.
- از آثار سده های۹-۸ هـ‌ق. کمتر اثر هنری‌ای وجوددارد که با خطی به‌جز خط نسخ یا ثلث کتابت‌نشده‌باشد.
- این روند در سده‌های بعد هم‌چنان ادامه‌داشت. چنان‌که نقطه اوج و فراز این دوخط در دوره تیموری و نقطه فرود و تنزل آن و رونق خط نستعلیق دوره قاجار بوده‌است (مکی‌نژاد، ۱۳۸۸: ۲۹).
- ازآنجاکه خط نستعلیق با نقش‌های گیاهی و به‌ویژه اسلیمی آن هم بیشتر در دوره صفوی تناسب‌دارد، بیشتر سطح زمینه کتیبه‌ها با این نقوش پوشیده‌می‌شد.

انواع کتیبه‌های سنگی موجود در مسجد جامع از حیث محتوایی

سنگ فرمان

فرمان در لغت به‌معنای حکم، امر، دستور، اجازه و نوشته‌ای است که در آن سمت یا مواجبی برای کسی معین می‌شود (سادات بیدگلی، ۱۳۸۷: ۵۲). ازاین‌رو، فرمان یکی از مهم‌ترین

تصویر۶. سنگ فرمان داخل کریاس: شناسه۰۳۳ (نگارنده).

تصویر۷. بازخوانی کتیبه ۰۳۳ (دانش‌یزدی، ۱۳۸۷: ۱۶۱).

انواع سند دیوانی است که همواره در طول تاریخ ایران در زمینه‌های خاص ازسوی پادشاهان صادرمی‌شده‌است. در این میان، شاید بتوان مقطع زمانی صفوی تا قاجار را دوره اوج صدور فرمان‌های حکومتی دانست (همان).

این کتیبه‌ها که معمولاً دربردارنده حکمی صادرشده ازسوی حاکم و فرمانروا (شاه، سلطان یا والی دارالعبادة) است، بیشتر روی سنگ حجاری‌شده و درپایان، تاریخ کتیبه‌نگاری بر آنها حک‌شده‌است. مضمون این کتیبه‌ها بیشتر صدورحکم و فرمان ثبات و آرامش منطقه پس از یک ناامنی، جلوگیری از فساد و فحشا، حکم ایجاد یا حکم عزل و نصب،گسترش و توسعه منطقه، احداث بنای همگانی و تعیین میزان مالیات یا اعطای تخفیف مالیاتی بوده‌است (تصویرهای ۸-۶). در مسجد جامع یزد، حدود نُه عدد سنگ فرمان حکومتی با ویژگی‌های زیر یافت‌شده‌است (جدول ۱). محل قرارگیری این کتیبه‌ها درون کریاس، جایی که محل رفت‌وآمد عمومی و در دید همگان بوده‌است.

تصویر۸. دو نمونه دیگر از سنگ فرمان‌های درون کریاس مسجد (راست: شناسه ۰۲۸، وسط: شناسه ۰۲۷، چپ: شناسه ۰۳۱)، (نگارنده).

جدول۱. مشخصات سنگ فرمان‌های مسجد جامع یزد

شناسه کتیبه[۸]	محل قرارگیری	شخص عامل	متن کتیبه	تاریخ کتیبه نگاری (هـ.ق)	جنس ورنگ	نقش‌مایه گرافیکی	نوع خط
۰۲۳	کریاس[۹]	کاتب: سلطان محمد	فرمانی از عباس بهادرخان[۱۰]	۱۰۰۴	سنگ مرمر سیاه ۲۵ ×۴۲س.م	–	ثلث
۰۲۷	کریاس	کاتب: ذبیحی حجار: محمدرضا	فرمانی درعهد محمدمیرزامحسن وزیر یزد[۱۱]	۱۱۱۵	سنگ مرمر قهوه‌ای ۷۵×۱۱۲س.م	–	ثلث
۰۲۸	کریاس	کاتب: نورای کچوئی	حکم ثبات وآرامش[۱۲]	۱۰۴۷	سنگ مرمر قهوه‌ای ۵۵×۹۳ س.م	–	ثلث
۰۳۱	کریاس	کاتب: ابوطالب حجار: سلطان محمود یزدی	فرمانی از شاه عباس صفوی[۱۳]	۱۰۲۲	سنگ مرمر قهوه‌ای ۶۰×۱۴۵ س.م	اسلیمی، هندسی، محراب	ثلث، کوفی بنایی
۰۳۳	کریاس	کاتب: کمال	فرمانی از سلطان حسن بهادر[۱۴]	۸۷۵	سنگ مرمر قهوه‌ای ۱۴۰×۶۵س.م	اسلیمی، هندسی، محراب	نسخ، کوفی بنایی
۰۳۴	کریاس	کاتب: کمال‌الدین کچوئی حجار: محمدامین	فرمانی از ابوالمظفرسلطان شاه صفی[۱۵]	۱۰۴۶	سنگ مرمر قهوه‌ای ۷۳×۱۱۸س.م	–	ثلث

(نگارنده)

سنگ محراب

این کتیبه‌ها که معمولاً در مسجدها و اماکن مذهبی به سوی قبله و درون محراب نصب می‌شدند، در مسجد جامع کبیر نیز به‌همین ترتیب داخل محراب قرارگرفته و بیشتر دربردارنده مضامینی چون آیات و عباراتی‌اند که فراخواننده به توحید هستند (جدول ۲)، (تصویرهای ۱۱-۹).

جدول۲. مشخصات سنگ و کتیبه محراب مسجد جامع یزد

شناسه کتیبه	محل قرارگیری	شخص عامل	متن کتیبه	تاریخ کتیبه‌نگاری	جنس ورنگ	نقش‌مایه گرافیکی	نوع خط
۰۶۸	در شاه‌نشین (چپ) و در جهت قبله (در دوره سنگ)	ـــ	آل عمران/۱۸ + اِنَّ الّدینَ عِندَاللهِ الاِسلام	قرن نهم هجری	سنگ مرمر قهوه‌ای (۱) ۳۵×۶۳س.م.	طرح محراب + نقش قندیل	نسخ
۰۶۹	در شاه‌نشین (چپ) و در جهت قبله (در دوره سنگ)	ـــ	اسراء/۷۸و۷۹	سال ۸۱۳هـ.ق.	سنگ مرمر قهوه‌ای (۲) ۴۱×۹۵س.م.	نقش گل به شکل سرو + نقش اسلیمی +نقش قندیل +نقش هندسی	نسخ
۰۴۴	قرائت‌خانه[۱۶]	ـــ	الله، محمد، علی، حسن، حسین	سال ۸۹۰هـ.ق.	قطعه کاشی[۱۷] به اندازه ۶۴×۵۰	نقوش هندسی از کاشی مسدس	نسخ

(نگارنده)

تصویر۹. سنگ محراب داخل شاه نشین: شناسه ۰۶۸ (نگارنده).

تصویر۱۰. بازخوانی کتیبه ۰۶۸ (دانش‌یزدی، ۱۳۸۷: ۱۵۹).

تصویر۱۱. سنگ محراب داخل شاه نشین: شناسه ۰۶۹ (نگارنده).

سنگ وقف

وقف‌نامه‌های سنگی کنار سایر وقف‌نامه‌های مکتوب،[۱۸] اطلاعات کامل و جامعی را درباره موقوفات مسجد جامع یزد و دیگر موارد ارائه‌می‌دهند. اهمیت این سنگ‌نبشته‌ها به‌سبب دوام و استحکام آنها در طول تاریخ و حفاظت از اسناد تاریخی‌ای است که درون آنها درج‌شده‌است (جدول ۳). محل قرارگیری این کتیبه‌ها نیز معمولا در صحن حیاط مسجد، قسمت مدخل اصلی (همچون این مسجد) یا بخش شبستان‌های جانبی مساجد دیگر بوده‌است (دانش‌یزدی، ۱۳۸۶: ۵۷)، (تصویرهای ۱۴-۱۲).

تصویر۱۲. نمونه دیگری از سنگ وقف‌های موجود ۰۲۴ (نگارنده).

جدول۳. مشخصات سنگ وقف مسجد جامع یزد

شناسه کتیبه	محل قرارگیری	شخص عامل	متن کتیبه	تاریخ کتیبه‌نگاری (هـ.ق.)	جنس ورنگ	نقش‌مایه گرافیکی	نوع خط
۰۲۴	داخل کریاس	واقف: ابن‌سلطان محمودحاجی افضل	وقف ۲۴جزّه و نیم‌آب مریاباد بر بقعه او و اولادش[۱۹] که متصل به مسجد جامع است.	۱۱۲۱	لوح سنگی قهوه‌ای (۱) در قطعه ۴۸×۷۷س.م	ـــ	ثلث
۰۲۵	داخل کریاس	واقف: ابن‌سلطان محمودحاجی افضل	تولیت وقف فوق را مشخص کرده است.	۱۱۲۱	لوح سنگی قهوه‌ای (۲) در قطعه ۴۸×۷۷س.م	ـــ	نسخ درشت‌تر
۰۲۶	داخل کریاس زیر مقرنس	واقف: خواجه امین الدین حسین‌بن علی‌بن محمدبن عبدالرحیم	وقف۳۲سبو نیم‌آب قنات نرسوآباد بر دهلیز مسجد جامع جدید[۲۰]	۷۶۵	قطعه کاشی۳۲×۴۰ س.م	ـــ	نسخ
۰۲۹	کریاس	وقفیاتی بر روشنایی و ضروریات مسجد	فرمانی درعهد محمدتقی‌خان[۲۱]	۱۱۷۹	لوح چوبی ۱۰۰×۴۰س.م	ـــ	نستعلیق

(نگارنده)

تصویر۱۳. سنگ وقف داخل کریاس: شناسه۰۲۶ (نگارنده).

تصویر۱۴. بازخوانی کتیبه ۰۲۶ (نگارنده براساس دانش‌یزدی،۱۳۸۷: ۱۴۹).

سنگ قبر[۲۲]

این‌گونه سنگ قبرها به‌عنوان نماد زندگی پس از مرگ، در ادوار مختلف با اشکال متفاوتی[۲۳] در شهر یزد دیده‌می‌شوند. سنگ قبرهای منصوب و غیرمنصوب موجود در مسجد جامع، تمام از نوع ریشه‌ای و ایستاده‌اند که بیشتر دربردارنده سرلوحه (قسمت بالا و پیشانی سنگ)، حاشیه و متن هستند (تصویرهای ۱۵ و ۱۶).

تصویر۱۵.سنگ‌قبرداخل‌کریاس:شناسه۰۳۰ (نگارنده).

تصویر۱۶. بازخوانی کتیبه ۰۳۰ (نگارنده براساس دانش‌یزدی، ۱۳۸۷: ۱۵۰).

جدول۴. مشخصات سنگ قبرهای مسجد جامع یزد

شناسه کتیبه	محل قرارگیری	شخص عامل	متن کتیبه	تاریخ کتیبه (هـ‌ق)	جنس و رنگ	نقش‌مایه گرافیکی	نوع خط
۰۳۰	داخل کریاس	نام متوفی: حاجی‌بن علی ...یزدی	نام ۱۲امام و متن یادبود و تاریخ کتیبه	۷۷۷	حاشیه کاشی معرق با نقشی شبیه ستاره+ دوایری که نام ائمه در آنها نقرشده+ گل چندپر	لوح سنگی ۵۰×۳۵س.م، با سرلوحه مثلثی و حاشیه‌ای از کاشی معرق (باهم ۶۵×۵۰).	نستعلیق
۰۷۲	سنگ قبر غیرمنصوب	-	در حاشیه: آل‌عمران/ ۱۸۵	۴۹۲	مرمرخاکی رنگ به‌اندازه ۳۶×۶۹ س.م	طرح محراب+ طرح پالمت[۲۴]سه لبی	کوفی ساده
		-	متن سرلوحه: هذا قبر	۴۹۲	مرمرخاکی رنگ به‌اندازه ۳۶×۶۹ س.م	طرح محراب+ طرح پالمت سه لبی	کوفی ساده
		صاحب قبر: ابوالحسن‌بن محمد بن علی	متن کتیبه: معرف صاحب قبر	۴۹۲	مرمرخاکی رنگ به‌اندازه ۳۶×۶۹ س.م	طرح محراب+ طرح پالمت سه لبی	کوفی ساده
		حجار: عمربن علی سحوک	زیرمتن کتیبه: معرف حجار	۴۹۲	مرمرخاکی رنگ به‌اندازه ۳۶×۶۹ س.م	طرح محراب+ طرح پالمت سه لبی	کوفی ساده
۰۷۳	سنگ قبر غیرمنصوب	-	حاشیه اول:توبه/ ۲۱ و قسمتی از آیه۲۲	۵۳۳	مرمر خاکی رنگ	نقوش گیاهی (اسلیمی) گل چندپر در دوطرف لچکی نقش محراب	کوفی ساده و مزهر
		-	پیشانی سنگ: لا اله الّا الله محمد رسول الله	۵۳۳	مرمر خاکی رنگ	نقوش گیاهی (اسلیمی) گل چندپر در دوطرف لچکی نقش محراب	کوفی ساده و مزهر
		-	حاشیه دوم: آل عمران/ قسمتی از آیه ۱۸	۵۳۳	مرمر خاکی رنگ	نقوش گیاهی (اسلیمی) گل چندپر در دوطرف لچکی نقش محراب	کوفی ساده و مزهر
		صاحب قبر: شهید محمدبن علی‌بن محمد شنبه	متن کتیبه: معرف صاحب قبر	۵۳۳	مرمر خاکی رنگ	نقوش گیاهی (اسلیمی) گل چندپر در دوطرف لچکی نقش محراب	کوفی ساده و مزهر
۰۷۴	سنگ قبر غیر منصوب	صاحب قبر: (روحانی) تقی‌الدین حسن اسفنجردی	متن: معرف صاحب قبر	-	سنگ قبر دوتکه (مرمر خاکی)	-	نسخ

(نگارنده)

لواح یادبود

این الواح از کتیبه‌های قرآنی به‌شمارنمی‌آیند لیکن، چون یادبودی از شخصیت برجسته‌ای‌است که آن را به یادگار گذاشته و نیز شامل فرمان حکومتی، سنگ قبر، سنگ محراب و سایر هم نمی‌شوند، در دسته‌ای جداگانه آورده‌شده‌اند (تصویرهای ۱۹-۱۷).

تصویر۱۷. لوح سنگی داخل کریاس: شناسه ۰۳۲ (نگارنده).

تصویر۱۸. لوح سنگی لبه ایوان: شناسه ۰۴۷ (بنی فاطمه و مجاهدیان، ۱۳۸۷: ۳۱).

تصویر۱۹. لوح سنگی پیش‌درگاه: شناسه ۰۱ (بنی فاطمه و مجاهدیان، ۱۳۸۷: ۳۱).

جدول۵. مشخصات لوح‌های یادبود مسجد جامع یزد

شناسه کتیبه	محل قرارگیری	شخص عامل	متن کتیبه	تاریخ کتیبه نگاری (هـ.ق)	جنس و رنگ و اندازه	نقش‌مایه گرافیکی	نوع خط
۰۱	پیش‌درگاه شرقی فضای جلوخان	—	سنگ راست: آسمان می‌خواست گرسنگت کند ... سنگ چپ: ... آستان فرسای...[۲۵]	—	دوقطعه میله استوانه‌ای از سنگ مرمر سفید به بلندی ۱۲۵ س.م و محیط ۱۵۵ س.م	منقوش با نقوش کنده‌کاری درخت وحیوان	ثلث
۰۴۷	پائین ستون‌های دوطرف ایوان	ستی‌فاطمه خاتون	عجّلوا بالصلوة قبل الموت	۸۳۶	سنگ مرمر سفید	منقوش با نقوش هندسی و گیاهی	نسخ
۰۳۲	داخل کریاس	—	عبارات قرآنی و اسماء متبرکه	—	لوح سنگی منقور به ابعاد ۶۴×۵۰ س.م	منقوش با نقوش هندسی و گیاهی با حاشیه کاشی معرق و آینه‌کاری در وسط کتیبه	نسخ و کوفی

(نگارنده)

جدول۶. جمع‌بندی اطلاعات مربوط به محتوای کتیبه‌های سنگی مسجد جامع یزد

نوع کتیبه	جنس			تاریخ کتیبه (هجری قمری)							نقوش و تزئینات					نوع خط					
	سنگ	چوب	کاشی	۵	۶	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	اسلیمی● گیاهی حیوانی	هندسی	محراب	بالمت	قندیل	کوفی			نسخ	ثلث	نستعلیق
																ساده	مزهر	بنایی			
سنگ فرمان	●●[۲۶]								●		—	—	—	—	—					●	
〃	●●									●	—	—	—	—	—					●	
〃	●●								●		—	—	—	—	—					●	
〃	●●								●		●	●	●					●	●		
〃	●●								●		●	●	●					●		●	
〃	●●						●				—	—	—	—	—					●	
سنگ وقف		●●								●	—	—	—	—	—						●
〃	●●									●	—	—	—	—	—					●	
〃	●●									●	—	—	—	—	—				●		
کتیبه وقف			●			●					—	—	—	—	—				●		
سنگ محراب	●●						●						●	●					●		
〃	●●						●				● و نقش سرو	●			●				●		
کتیبه محراب			●				●					●							●		
سنگ قبر	●		●			●						●									●
〃	●●				●								●	●		●					
〃	●●				●						●		●			●	●				
〃	●●										—	—	—	—	—				●		
لوح یادبود	●										حیوانی									●	
〃	●						●				گیاهی	●							●		

(نگارنده)

نتیجه‌گیری

مطالعه و بررسی سنگ‌نبشته‌های موجود در مسجد جامع کبیر یزد و گونه‌بندی آنها ازحیث ساختار و محتوا نشانگر آن است که باوجود گستردگی موضوع، مضامین و مفاهیم کتیبه‌ها و گونه‌گونی مصالح و کیفیت ساخت و آرایه‌بندی‌ها آنها، این آثار هنری در ردیف برجسته‌ترین نمونه‌های کتیبه‌نگاری یزد و حتی ایران قرارگرفته‌اند. از ارزیابی ساختار این کتیبه‌ها چنین برمی‌آید که بیشترین مصالح به‌کاررفته در آنها، سنگ‌های سفید هستند که هم به‌لحاظ فن اجرا و هم خوانایی متن کتیبه و دوام و پایداری از بهترین گونه مصالح به‌شمارمی‌روند. ازاین‌روست که انتخاب مصالح و تکنیک اجرای حجاری روی آنها نیز از مهم‌ترین مقدمات امر کتیبه‌نویسی در گذشته بوده‌است. نقش‌مایه‌های گرافیکی به‌کاررفته در این آثار هنری به چهار دسته؛ نقوش نباتی یا گیاهی، هندسی، حیوانی و سمبلیک قابل بخش‌بندی‌اند. نقش‌مایه‌های نوشتاری نیز تااندازه‌ای برگرفته از روح زمانه و خطوط مرسوم هر دوره و عصر است که در این میان نقش فرمانروایان و سلاطین برای اجرای آنها بسیار پررنگ جلوه‌گر شده‌است. بااین‌همه تعداد آثاری که به خط ثلث و نسخ کتابت‌شده‌اند، بیشتر است. ازسوی دیگر، انتخاب نوع خط با ابعاد لوح سنگی به‌عنوان زمینه اثر و نوع آرایه‌ها و تزئینات به‌کاررفته به‌گونه‌ای هماهنگ باهم انجام‌شده آن‌چنان‌که، طراحی کتیبه جدای از نوع هنرهای استفاده‌شده در آن، خود به‌عنوان یک اثر هنری قلمدادمی‌شود. همچنین انتخاب مکان قرارگیری کتیبه برای تأثیرگذاری بیشتر بر مخاطب و ارتباط تنگاتنگ هنراسلامی با معماری اسلامی در نگاه دقیق به مسجد جامع یزد به‌خوبی آشکار است که این امر از ویژگی‌های تمدن‌های تاریخی در دوره اسلامی یزد و ایران محسوب‌می‌گردد.

این آثار به‌لحاظ محتوایی نیز در چهار گروه؛ سنگ فرمان، سنگ محراب، سنگ اوقاف و الواح یادبود قابل تأمل است. بررسی محتوایی این کتیبه‌ها بیانگر عمر طولانی فرهنگ شیعه در این خطه کویری است که به‌شایستگی دارالعباده خوانده‌شده‌است. افزون‌بر این‌ها، بهره‌گیری از شیواترین ادبیات، کاربرد مصالح بادوام، ارائه غنی‌ترین شیوه‌های هنری و معمارانه برگرفته از مناسب‌ترین تکنیک‌های هنری، این کتیبه‌ها را آثاری هنری و ماندگار کرده‌است. این آثار همچون آینه‌ای هستند که به‌خوبی اوضاع و احوال سیاست (حکومت) و فرهنگ (عوام) یزد را در ادوار مختلف تاریخی از سلجوقی تا زندیه در خود نمایان‌می‌سازند. این پژوهش می‌تواند زمینه‌ساز مطالعه‌های تطبیقی آثاری مشابه در دیگر شهرهای ایران باشد و راهی مناسب را برای مرمت و احیای آثار یا بناهای تاریخی مربوط به یک سبک یا دوره تاریخی_ هنری پیش روی محققان قراردهد.

پی نوشت

۱- منقول، آثار تاریخی‌ای همچون سنگ‌نبشته‌ها و سایرکتیبه‌ها است.

۲- غیرمنقول، بناهای تاریخی‌ای همچون مساجد، مقابر و مدارس است.

۳- در دوره فتحعلی‌شاه قاجار اقدامات ساختمانی گسترده‌ای درمسجد با تخریب قسمت‌های زیادی از بناهای سه مسجدجامع انجام شد. در این زمان مسجد جامع فعلی به صورت بنایی واحد شکل گرفت.

۴- بررسی نقش‌مایه‌های گرافیکی و همچنین نقش‌مایه‌های نوشتاری در این مجموعه نیاز به تحقیق وسیع و گسترده تری دارد که شاید پرداختن جزئی و دقیق به آنها در ساختار مقاله حاضر نگنجد اما از آن جهت که بخشی از زیبایی شناسی این آثار به آرایه بندی آنها مربوط می شود در این مقاله به صورت اجمالی و کلی به آنها صرفاً اشاره گردیده است.

5- Willson

۶- ازآنجاکه استفاده از نماد و نشانه یکی از ویژگی‌های معماری دوره اسلامی در ایران است با اندکی تأمل می‌توان به آیات مبارکه کلام وحی به عنوان مهمترین منبع الهام هنرمند مسلمان اشاره کرد، چرا که خداوند در قرآن می‌فرماید: اَللّهُ نورُ السَّمواتِ وَ الاَرض مَثَلُ نورِهِ کمشکوةٍ فیهاَ مِصباح (نور/ ۳۵) که مشکوه الانوار غزالی نیز با یک مقدمه و سه فصل در تفسیر این آیه می‌باشد (قاسم پور، ۱۳۸۷: ۷۵). مشکوة، روزنه یا طاقچه‌ای بود که در دیوار اتاق مجاور با حیاط می‌ساختند و چراغ را روی آن می‌گذاشتند، دو طرف آن از شیشه ساخته می‌شد تا داخل اتاق و صحن حیاط را روشن سازد و مردم به آن «جاچراغی» می‌گفتند. و همچنین وسیله‌ای شیشه‌ای بود که دری داشت به شکل مکعب مستطیل که چراغ را در آن قرار می‌دادند. به طور کلی به هر محفظه شفافی که بتوان در داخل آن چراغ گذاشت تا از باد و توفان مصون بماند مشکات اطلاق می‌شود. معنای امروزی این واژه «چراغدان » است (شریعتی، ۱۳۸۸، برگرفته از سایت www.hawzah.net).

۷- به پی‌نوشت ۴ رجوع شود.

۸- این اعداد معرف شناسه کتیبه در رساله طرح پژوهشی است که نگارنده جهت دسته‌بندی کتیبه‌ها انجام داده است.

۹- دهلیز یا کریاس

۱۰- جهت دریافت متن کامل کتیبه. نک : (افشار،۱۳۷۴ : ۱۲۹).

۱۱- همان: ۱۳۰

۱۲- همان: ۱۳۵-۱۳۳

۱۳- همان: ۱۳۷

۱۴-همان: ۱۳۹

۱۵- همان: ۱۴۱

۱۶- درقسمت شرقی صحن نزدیک به دهلیز محوطه‌ای به ابعاد۳× ۲/۵ متر با دیواره آجر چینی مشبک جدا شده‌است و از قدیم الایّام به نام (قرائت‌خانه) موسوم بوده‌است وآن را محل اعتکاف می‌دانند (افشار، ۱۳۷۴: ۱۴۶) .

۱۷- موضوع بررسی‌های این مقاله تنها سنگ‌نبشته‌ها است، اما ازآنجاکه تنها دو نمونه لوح کاشی در این مجموعه وجود دارد که به لحاظ عملکردی و برخی ویژگی‌های ساختاری مشابه سنگ‌نبشته‌ها است، این دو لوح هم در بررسی‌های مقاله آورده شده، وگرنه بحث کاشی‌کاری مسجد جامع یزد خود تحقیق و گستره زمانی وسیعی رامی‌طلبد که از بحث حاضر خارج است.

۱۸- دو کتاب معتبر جامع‌الخیرات نوشته سیدرکن‌الدین محمد و وقف‌نامه ربع رشیدی نوشته رشیدالدین فضل‌الله همدانی نمونه‌ای از این منابع هستند.
۱۹- جهت دریافت متن کامل کتیبه. نک: (همان: ۱۳۱-۱۳۰).
۲۰- جهت دریافت متن کامل کتیبه. نک: (همان: ۱۳۱).
۲۱- همان: ۱۳۵
۲۲- لازم به ذکر است که به دلیل فرسودگی و شکستگی برخی از این سنگ قبور، مرمت و یا نوسازی گردیده‌اند لذا تصاویر بیشتری از سنگ قبور ارائه نگردید.
۲۳- سنگ قبور ریشه‌دار یا ایستاده، صندوقی و گهواره‌ای که هر سه نوع آن در یزد دیده می‌شوند.
24- Palmettes
۲۵- نک: (همان: ۱۲۴-۱۲۳).
۲۶- آنهایی که با نقطه سیاه مشخص شده، رنگ تیره و آنان که با خط تیره مشخص شده‌اند، رنگ روشن دارند.

منابع

- افشار، ایرج(۱۳۷۴). **یادگارهای یزد**، جلد دوم، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
- بنی‌فاطمه، صفیه‌السادات؛ فرزانه، مجاهدیان(۱۳۸۷). **خط درمعماری**، پایان‌نامه کارشناسی، مرکز اسناد دانشگاه پیام‌نور، مرکز یزد.
- بهشتی، سیدمحمد؛ قیومی بیدهندی، مهرداد(۱۳۸۸). **فرهنگ‌نامه معماری ایران در مراجع فارسی**، جلد اول،
- تهران: متن.
- چیتی، منصور(۱۳۷۹). نقش‌مایه‌های گرافیکی کتیبه‌های مسجد جامع یزد، **فرهنگ یزد**، شماره‌های ۸ و ۹ یا سال سوم: ۵۷-۵۰.
- دانش‌یزدی، فاطمه(۱۳۸۶). مستندسازی کتیبه‌های اسلامی شهر یزد، **فرهنگ یزد**، شماره ۳۱ یا سال هشتم : ۶۸-۵۳.
- _____(۱۳۸۷)، **کتیبه‌های اسلامی شهر یزد**، تهران: سبحان‌نور.
- دهخدا، علی‌اکبر(۱۳۷۲)، **لغت‌نامه دهخدا**، چاپ اول از دوره جدید، تهران: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.
- سادات بیدگلی، محبوبه(۱۳۸۷). سنگ‌نوشته‌های شاه عباس اول صفوی در مسجدهای شاه اصفهان، میرعماد کاشان، جامع اردستان و جامع دماوند. **فصل‌نامه گنجینه اسناد**، شماره۵۱: ۷۲-۶۰.
- شایسته‌فر، مهناز؛ محمدیان، لیلا(۱۳۸۸). بررسی نقوش و کتیبه‌های تزئینی آثار روشنایی موزه آستان قدس رضوی مشهد، **پژوهش در فرهنگ و هنر**، شماره ۲ یا سال اول: ۶۲-۴۷.
- شایسته‌فر، مهناز(۱۳۸۴). نقش تزئینی پیام‌رسانی کتیبه در معماری اسلامی، **کتاب ماه هنر**، شماره‌های ۸۹ و ۹۰یا سال هشتم: ۱۰۸-۹۴.
- صحراگرد، مهدی؛ شیرازی، علی‌اصغر(۱۳۸۹). تأثیرات تحولات خوشنویسی (خط ثلث) بر کتیبه‌نگاری ابنیه اسلامی ایران سده چهار تا نهم هجری، **فصل‌نامه نگره**، شماره۱۴یا سال پنجم: ۶۳-۵۱.
- فراست، مریم(۱۳۸۵). به‌کارگیری شاخصه‌های معماری اسلامی در معماری مسجد محله (با تأکید بر کتیبه و نقوش هندسی)، **فصل‌نامه مطالعات هنر اسلامی**، شماره۴یا سال دوم(۲): ۸۴-۶۱.
- فضائلی، حبیب‌الله(۱۳۹۰)، **اطلس خط تحقیق در خطوط اسلامی**، تهران: سروش.
- قاسم‌پور، محسن(۱۳۸۷). غزالی و فرآیند تفسیر قرآن، **فصل‌نامه مطالعات قرآنی**، شماره ۸: ۱۰۰-۷۵.
- قلیچ‌خانی، حمیدرضا(۱۳۷۳). **فرهنگ واژگان و اصطلاحات خوشنویسی و هنرهای وابسته**، تهران: روزنه.
- کاتب یزدی، احمدبن حسین‌بن‌علی(۱۳۵۷). **تاریخ جدید یزد**، جلد ۱، به‌کوشش ایرج افشار، تهران: امیرکبیر.
- گلشن، صدیقه(۱۳۷۷). بناهای اولیه مسجد جامع کبیر یزد (بررسی تاریخچه مسجد جامع کبیر)، **صفه**، شماره ۲۶ یا سال هشتم، (۲): ۱۱۷-۹۴.
- مستوفی‌بافقی، محمدمفیدبن محمود(۱۳۴۲)، **جامع مفیدی**، جلد سوم، به‌کوشش ایرج افشار، تهران: اساطیر.

- مکی‌نژاد، مهدی(۱۳۸۸). سیر تحول کتیبه‌های ثلث در معماری ایران (صفوی تا قاجار)، **فصل‌نامه نگره**، شماره ۱۳یا سال چهارم، (۷): ۳۹-۲.
- نصرتی، مسعود(۱۳۸۰). مسجدجامع کبیر یزد مجموعه‌ای ارزشمند از کتیبه‌های قرآنی، **نشریه گلستان قرآن**، شماره۸۷: ۲۲-۲۰.

1- http://mosque.mihanblog.com (access date: 2/4/2012).
2- www.ghoolabad.com (acces date: 2/4/2012).
3- www.hawzah.net (access date: 10/1/2013).

دریافت مقاله: ۹۱/۰۶/۲۱
پذیرش مقاله: ۹۱/۰۹/۰۸

دوفصلنامه علمی- ترویجی پژوهش هنر
سال سوم، شماره پنجم، بهار و تابستان ۱۳۹۲

مقایسه مضامین و فنون اجرای کتیبه‌های چهار مدرسه شهر یزد در قرن هشتم*

طاهره شیشه‌بری** حمید فرهمند بروجنی***

چکیده

هنگامی‌که در بیشتر نقاط ایران بر اثر حمله مغول، ویرانی و بی‌امنی و رکود اقتصادی وجودداشت، شهر یزد به‌دلیل داشتن یک حکومت محلی‌ـ ایرانی، مرکزی برای استقرار عالمان، عارفان و هنرمندان بود. با رونق تجارت، این شهر نیز دچار دگرگونی‌های بسیار شد و کارهای اساسی برای ساخت مدارس علمیه و خانقاه‌ها در آن صورت‌گرفت. یکی از مهم‌ترین این کارها ساخت مدرسه‌های رکنیه (بقعه سیدرکن‌الدین)، شمسیه (بقعه سید شمس‌الدین)، کمالیه و حسینیان (گنبد هشت) است. بناهای بیان‌شده یادگارهایی ارزشمند از قرن هشتم است که به‌سبب دست‌نخورده‌بودن تزئینات آنها، امکان استخراج داده‌های موثق از آنها وجوددارد. ازطرف دیگر، این بناها دارای کتیبه‌های بی‌نظیری در نوع خود است که با مطالعه آنها می‌توان به الگوی جامع کتیبه‌نگاری معماری در بناهای قرن هشتم، نزدیک‌شد و دریافت که فنون و مصالح، مضامین و طرح و الگوهای رایج در آن دوره چگونه بوده‌اند.

بنابر دلایل بالا و باتوجه‌به فرصت مغتنم و استثنایی‌ای که در یک مقطع زمانی برای مطالعه این آثار از نزدیک فراهم‌آمد، تلاش برآن شد تا ضمن معرفی کوتاه بناهای مورد اشاره به بررسی، ثبت و مقایسه مضامین کتیبه‌ها و شناخت و طبقه‌بندی مواد و فنون کتیبه‌سازی آنها هم پرداخته‌شود. روش تحقیق به‌کارگرفته‌شده توصیفی- تحلیلی، شیوه یافته‌اندوزی و گردآوری اطلاعات، مطالعات کتابخانه‌ای همراه با برداشت و مستندنگاری میدانی و روش شرح و بسط و تحلیل داده‌ها هم توصیفی- تطبیقی است. پیش از پایان‌یافتن مقاله حاضر، این احتمال وجودداشت که در کتیبه‌ها از خط نسخ استفاده‌شده اما نتیجه‌های به‌دست‌آمده بیانگر آن بود که در این دوره کاربرد اقلام کوفی و ثلث رایج‌بوده‌است. همچنین فن اجرای کتیبه‌ها در بناهای یادشده نیز دربرگیرنده نقاشی و گچ‌بری درون بنا و کاشی‌کاری بیرون بنا و تزئینات اصلی خوش‌نویسی (کتیبه‌نویسی) بوده‌است. بیشتر کتیبه‌ها هم دارای مضامین آیات قرآنی و اسمای الهی بودند.

کلیدواژگان: کتیبه کوفی، کتیبه ثلث، یزد، مدرسه، رکنیه، شمسیه، کمالیه، حسینیان.

---

* مقاله پیش‌رو، برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد طاهره شیشه‌بری باعنوان "بررسی فنون دیوارنگاره‌های پنج بنای متعلق به دوره ایلخانی شهر یزد" به‌راهنمایی آقایان حمید فرهمند بروجنی و عباس عابد اصفهانی در دانشگاه هنر اصفهان است.

** دانشجوی کارشناسی‌ارشد، رشته مرمت اشیای فرهنگی و تاریخی، دانشکده مرمت، دانشگاه هنر اصفهان.
t_sh_319@yahoo.com

*** عضو هیأت علمی دانشگاه هنر اصفهان، دانشکده مرمت، دانشگاه هنر اصفهان.

مقدمه

هنگام حمله مغولان به ایران مراکز علمی به بعضی از شهرها که تااندازه‌ای از حمله مغول درامان‌مانده‌بودند، انتقال‌یافت که یکی از این شهرها یزد بود. این شهر بااینکه منطقه‌ای کم‌آب و کم‌جمعیت بود، چون از دست‌برد مغولان مصون‌ماند عالمان و دانشمندان از اطراف و اکناف به آن روی‌آوردند و گردهمایی آنان باعث‌شد که وزیران با شاهزادگان و ثروتمندان خیراندیش به ساختن مدارس تشویق‌شوند (میرحسینی، ۱۳۷۲ :۲۲۲). در شهر یزد نمونه‌های متعددی از دفن بانی در مدرسه خود او دیده‌می‌شود. برای نمونه مدرسه‌های رکنیه، شمسیه، کمالیه و حسینیان(گنبد هشت) ازاین‌دست اند. این بناها بعد از دفن بانی به‌تدریج رونق مدرسه‌بودن خود را ازدست‌داده‌اند. باتوجه‌به اینکه معماری تدفینی بخشی از تاروپود جامعه ایران بوده‌است، آرامگاه‌های مذهبی یا بقاع نیز کم‌کم از اهمیت و رونق خاصی برخوردارشدند.

بنابر آنچه گفته‌شد هدف این پژوهش، شناخت و بررسی مضامین، فنون و تزئینات کتیبه‌ای چهار بنا در یکی از مهم‌ترین دوره‌های تاریخی کشور ایران، قرن هشتم، است. براساس بکر و تاحدودی کمیاب‌بودن تزئینات این چهار بنا، در این پژوهش تلاش‌شده تا حد امکان به بررسی، ثبت و مقایسه مضامین کتیبه‌ها و شناخت و طبقه‌بندی مواد و فنون کتیبه‌نگاری آنها پرداخته‌شود. آشکاراست که با تکمیل این‌گونه داده‌ها، می‌توان درباره کتیبه‌نگاری این مقطع مهم از دوران باشکوه هنر ایرانی اظهارنظر کرد.

ازآنجاکه این بناهای منحصر به‌فرد دارای کتیبه‌هایی بی‌نظیر کوفی و ثلث است، شناسایی و تحلیل تزئینات کتیبه‌ای در مقاله حاضر از اهمیت ویژه‌ای برخوردارگشته‌است. از این طریق شاید بتوان به دست‌یابی الگوی جامع کتیبه‌نگاری بناهای این دوره نزدیک‌شد.

پیشینه تحقیق

تاکنون تحقیق جامعی درباره مضامین و فنون کتیبه‌های این چند بنا نگاشته‌نشده‌است. *دونالد ویلبر*[1] (۱۳۴۶) در "معماری اسلامی ایران در دوره ایلخانان" بناهای دوره ایلخانی را شناسایی‌کرده لیکن به‌صورت موردی کتیبه‌های بناها را بررسی‌نکرده‌است. *قوچانی* (۱۳۸۳) در "بررسی کتیبه‌های بناهای یزد" به معرفی اجمالی کتیبه‌های چند بنای شهر یزد پرداخته که بازهم در این معرفی از جنبه‌هایی مانند فن اجرای کتیبه و مضمون آنها گذشته‌است. مرحوم *ایرج افشار* (۱۳۵۴) در "یادگارهای یزد" ضمن معرفی بناهای یزد، به تزئینات آنها نیز اشاره‌ای کوتاه نموده‌است. در کتاب‌های دیگری همچون "تاریخ جدید یزد" (۱۳۸۶) نوشته *احمدبن حسین‌بن علی کاتب* و "تاریخ یزد" (۱۳۸۴) نوشته *جعفری*، تنها اشاره‌ای به تاریخ شکل‌گیری بناها و بانیان آنها شده‌است. *محمدحسن خادم‌زاده* (۱۳۸۷) هم در "معماری دوره آل‌مظفر یزد: (ایلخانی و تیموری) با نگاهی به بناهای عصر اتابکان" به معرفی بناها و تزئینات بناهای این دوره می‌پردازد و با نگاهی اجمالی به تزئینات اشاره‌نموده‌است. *بّینه اولیا (۱۳۸۹)* نیز در پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد خود با عنوان "بررسی تطبیقی تزئینات معماری مدارس آل‌مظفر یزد" مدارس آل‌مظفر یزد، طرح و نقش تزئینات آنها را شناسایی، مطالعه، جمع‌آوری و نقش‌ها، فرم‌ها و رنگ‌ها و جایگاه نقش‌ها را در آن مدارس بررسی‌کرده‌است. *خاکباز الوندیان* (۱۳۸۴) هم در پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد خود"حفاظت از گچ‌بری‌های منحصر به‌فرد مدرسه رکنیه یزد"، مدرسه رکنیه را معرفی، به تزئینات دیوارنگاره‌های آن اشاره و تزئینات گچ‌بری آن را از دیدگاه فن‌شناسی ارزیابی‌کرده‌است. یکی دیگر از کتاب‌های مرتبط با موضوع پژوهش حاضر "کتیبه‌های اسلامی شهر یزد" (۱۳۸۷) نوشته *فاطمه دانش‌یزدی* است که در این کتاب نیز، اشاره‌ای به کتیبه‌های چهار بنای یادشده نشده‌است.

معرفی اجمالی چهار بنای قرن هشتم شهر یزد

بقعه سید رکن‌الدین (مدرسه رکنیه)

«سیدرکن‌الدین ابوالمکارم محمد قاضی حسینی یزدی (فرزند قوام‌الدین محمدبن نظام) از رجال مهم یزد در قرن ۸ هق. و صاحب موقوفات بسیار وسیع است.»(افشار،۱۳۵۴: ۳۹۰). «ازجمله بنای مسجد جامع یزد، مسجد مصلی عتیق یزد و گنبدی از مدرسه‌اش(مدرسه رکنیه) که محل دفن اوست. تاریخ اتمام این بنا سال ۷۲۵ هق. است.» (کاتب، ۱۳۸۶ : ۱۱۴-۱۱۲)، (تصویر ۱).

«فضای گنبدخانه، مربع‌شکل و گنبد دو پوسته است.» (پیرنیا، ۱۳۸۴: ۲۳۸). تزئینات این بنا در قیاس با دیگر بناهای ایلخانی شهر یزد، یکی از متنوع‌ترین و پرکارترین تزئینات است. از این نمونه می‌توان به تزئینات گچ‌بری و نقاشی اشاره نمود که شامل کتیبه‌های قرآنی، اسامی خداوند، شمسه و تزئینات اسلیمی است.

بقعه سیدشمس‌الدین (مدرسه شمسیه)

از جمله بناهای مسجد جامع یزد،بقعه سیدرکن‌الدین است. «سیدشمس‌الدین محمد فرزند سیدرکن‌الدین و داماد رشیدالدین فضل‌الله طبیب و وزیر غازان‌خان و سلطان محمد خدابنده (اولجایتو) است. یکی از آثار مهم سید شمس‌الدین ساخت مجموعه‌ای شامل مدرسه، حمام، آب‌انبار، بازار، دارالشفاء و مسجد بوده‌است که در محله چهارمنار،

بناشده‌است. اکنون از تمام تأسیسات آن مدرسه عظیم و متعلقات آن مجموعه بزرگ فقط گنبد باقی‌مانده‌است که سید در آن مدفون‌است.» (افشار، ۱۳۵۴: ۵۹۱-۵۹۰) «تاریخ اتمام ساخت بنا سال ۷۳۳ هق. است.» (جعفری، ۱۳۸۴ :۱۰۱و ۸۸).

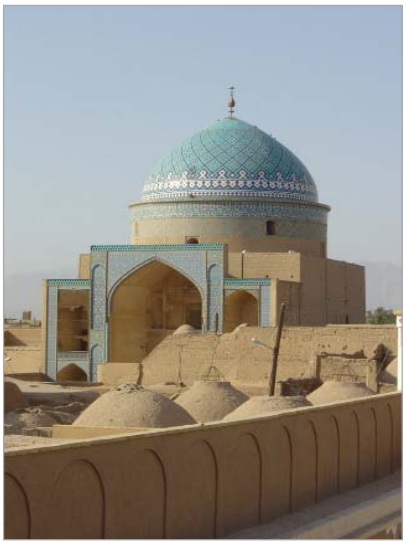
ورودی بنا سردری به‌شکل نیم‌کار دارد که آراسته به کاربندی و دارای تزئینات آجری و کاشی‌کاری است. این سردر از بازسازی‌های دهه شصت تا هفتاد هجری قمری است که به‌دست مرحوم استاد *حاجی علی‌اکبر خرمی* انجام شده‌است[۲] (تصویر ۲). ایوان ورودی به بقعه با طاق گهواره‌ای رفیع، یکی از پرکارترین قسمت‌های بنا ازنظر تزئینات به‌شمارمی‌آید (خادم‌زاده، ۱۳۸۷ : ۹۸)، (تصویر ۳).

مدرسه کمالیه

مدرسه کمالیه دارای یک در ورودی و سردر کاهگلی است. سطح خارجی گنبد آن آجری و با کاشی آبی فیروزه‌ای، تزئین‌شده‌است (تصویر ۴). این مدرسه بنا بر گفته کاتب «سال ۷۲۰ هـ.ق. توسط خواجه کمال‌الدین ابوالمعالی‌بن‌خواجه برهان‌الدین ساخته‌شد.» (کاتب، ۱۳۸۶: ۱۳۷). فضای گنبدخانه تزئینات نقاشی دارد که نسبت‌به دو بنای یادشده در بالا، تزئینات ساده‌تر و کمتری دارد. تزئینات به‌کاررفته در بنا شامل نقش‌های گیاهی و کتیبه‌های قرآنی است.

مدرسه حسینیان (گنبد هشت)

مدرسه حسینیان که به گنبد هشت نیز شهرت‌دارد (تصویر ۵)، فضای گنبدخانه آن از تزئینات نقاشی برخورداراست و تزئینات



تصویر ۱. نمایی از بقعه سیدرکن‌الدین محمد (نگارندگان).

تصویر ۲. سردر ورودی بقعه سیدشمس‌الدین (نگارندگان).

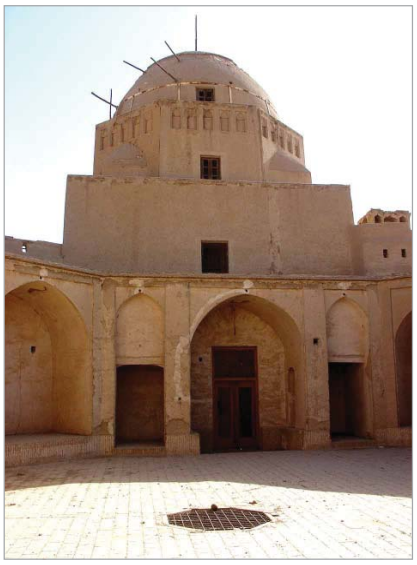
تصویر ۳. ایوان ورودی بقعه سیدشمس‌الدین (نگارندگان).

تصویر ۴. نمای بیرونی و ورودی مدرسه کمالیه (نگارندگان).

به‌کاررفته در آن نقش‌های گیاهی، کتیبه‌های قرآنی و اسامی خداوند است. «سید شرف‌الدین حسین پدر امیر معین‌الدین اشرف، درکوچه حسینیان مدرسه‌ای تحت‌عنوان مدرسه کوچه حسینیان یا به‌قول مؤلف تاریخ جدید یزد مدرسه حسینیه احداث‌کرد که تاریخ اتمام آن ۷۲۶ هـ.ق است.» (افشار، ۱۳۵۴: ۳۶۹). در تاریخ جدید یزد بیان‌شده‌است که «چون امامزاده محمدبن علی‌بن عبدالله به یزد آمد و والی شهر با او بیعت‌کرد چون در این موضع سکنی‌گرفت به حسینیان موسوم‌شد.» (کاتب، ۱۳۸۶: ۱۳۷) .

نگاهی اجمالی به دین و مذهب در قرن هشتم

نظر به اینکه در قرن هشتم هجری قمری تعدد مذهب وجودداشته و بناهای مورد بررسی در این پژوهش نیز کتیبه های ارزشمندی دارند برای بررسی مضامین کتیبه‌ها، وضعیت دینی این دوره ارزیابی‌شد تا آشکارگردد که مبنای انتخاب هنرمند برای نگاشتن متن کتیبه چه بوده‌است. با فروپاشی خلافت عباسی، سرزمین‌های اسلامی به دست هلاکو افتاد. «هولاکو در مدت زمان حکومت خود (۶۶۳-۶۵۴ هـ.ق.) از نظر اعتقادات مذهبی، چنانچه از سیاست‌های داخلی و خارجی او استنباط‌می‌شود، اصولاً شخصیتی ضد اسلام بود» (گروسه،۱۳۸۷: ۱۰۵). «او پیرو آئین بودا که درعین‌حال تحت تأثیر مادر و همسر خود نیز علاقه خود را به دین مسیحیت ابرازمی نمود.» (بیانی، ۱۳۸۶: ۱۷۷) «در زمان سلطنت غازان‌خان در وضعیت دین ایرانیان تحولاتی پیش‌آمد. غازان‌خان که زاده و پرورده ایران و آشنا به فرهنگ اسلام بود، اسلام و ازمیان مذاهب، مذهب حنفی را پذیرفت.» (اتینگهاوزن و همکاران، ۱۳۸۴: ۷۰ و ۷۱). «غازان (۷۰۴-۶۹۴ هق.) در جلسات قرآن شرکت‌می‌کرد و فرمان‌داد تا در تمام دهات مسجد بسازند و خود در پایتختش، تبریز، ابنیه خیر و مساجد بسیار ساخت.» (اقبال،۱۳۱۲: ۲۵۹ و ۲۶۰- گروسه،۱۳۸۷: ۱۰۶) «باری اسلام در عهد ایلخانان، به شکل واحد نبود. غازان نیز مجبور بود از گروهی معین جانب‌داری کند. او به مذهب حنفی پیوست اما با وجود آن می‌کوشید تا حسن نیت خود را نسبت به شیعیان نیز ثابت نماید.» (اشپولر، ۱۳۶۸: ۱۹۴) «اولجایتو (زمان حکومت: ۷۱۶-۷۰۴ هق.) در نوجوانی و در دوران ولیعهدی که حکومت خراسان را برعهده داشت مسلمان شد و به فرقه حنفی درآمد و نام خود را به خدابنده تغییر داد. در هنگام تاجگذاری نامش را محمد اولجایتوخان نهادند.» (بیانی، ۱۳۸۶: ۲۳۰). «پس از چندی تحت تاثیر رشیدالدین فضل الله به شافعی تغییر مذهب داد. اما پس از دو سال از اهل



تصویر۵. نمایی از بقعه گنبد هشت (نگارندگان).

سنت کناره گرفت و به شیعه اثنی عشری گروید.» (اشپولر، ۱۳۶۸: ۱۹۵؛ اقبال، ۱۳۱۲: ۳۱۶). «هنگامی که اولجایتو به مذهب شیعه گروید، کوشید تا اهل سنت را تحت فشار قرار دهد. اما دیری نپایید که روحانیون سنی عکس العمل نشان دادند و به تحریک مردم پرداختند. بدین‌ترتیب، اولجایتو مجدداً به تسنن روی‌آورد.» (گروسه، ۱۳۸۷: ۱۰۷).

«هنگامی که ابوسعید (۷۳۶-۷۱۶ هق.)، وزیر اولجایتو به حکومت رسید کودک بود بنابراین ایرانیان توانستند از او فردی، مسلمان، معتقد و فرهنگ دوست بسازند. در زمان او تتمه کفر از بین رفت و ایران سراسر مسلمان شد.» (بیانی، ۱۳۸۶: ۲۴۸). «اما ابوسعید جوان نیز تحت تأثیر مربیان و مشاوران خود به سنت گروید و بار دیگر اسامی خلفا در سکه‌های این دوران دیده شد و از این زمان، شیعه نفوذ خود را در دولت از دست داد.» (اشپولر، ۱۳۶۸: ۱۹۶).

اسلام در عهد ایلخانان، به شکل واحد نبود. در این دوره مذهب غالب ایرانیان شافعی بود و در مرتبه‌های بعدی شیعیان و حنفیان بودند. با این وجود مردم، به خوبی در کنار یکدیگر زندگی می‌کردند (پزشک، ۱۳۸۷: ۱۳۳).

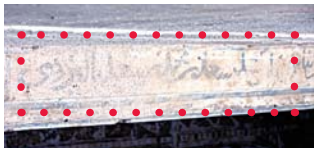
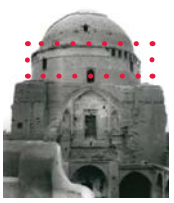
بررسی تزئینات کتیبه‌ای در بناهای مورد بررسی

باتوجه به اینکه چهار بنای مورد بررسی تزئینات کتیبه‌ای بسیاری دارند، برای درک و مقایسه بهتر شباهت‌ها و یا تفاوت‌های آنها، تصویرها و توضیحات مربوط به این کتیبه‌ها به‌صورت جدول ارائه شد. داده‌های قابل مشاهده در (جدول ۱)، دربردارنده محل اجرای کتیبه، نوع قلم، فن اجرا، نوع و مضمون کتیبه و تصویرهای مربوط به آن است

جدول ۱. بررسی تزئینات کتیبه‌ای گنبدخانه بنای سید رکن‌الدین(مدرسه رکنیه)

ردیف	محل اجرای کتیبه	نوع قلم	فن اجرا	نوع کتیبه و مضمون[۲] آن	تصویر
۱	کمربند گنبد	کوفی گره‌دار (معقد)	نقاشی روی بستر گچی	قرآنی، سوره الفتح از ابتدای سوره تا پایان آیه پنجم آن پیام‌آور فتح و پیروزی بر دشمنان اسلام است.	
۲	سقف گنبد خانه و اطراف شمسه مرکز سقف	کوفی متعاقد متشابک ذی‌اطار	نقاشی روی بستر گچی	قرآنی، سوره اخلاص: توحید و یگانگی پروردگار	(افشار، ۱۳۵۴: ۵۶۴)
۳	سقف گنبدخانه و اطراف شمسه مرکز سقف	ثلث	نقاشی روی بستر گچی	قرآنی، سوره التین آفرینش انسان و مراحل تکامل و انحطاط او	(افشار،۱۳۵۴: ۵۶۵)
۴	طاق نماهای اجراشده روی جداره‌ها	کوفی متداخل متلاصق	گچبری	محمد، اعتقاد مسلمانان به ائمه	ترسیم کتیبه «محمد»
۵	قاب‌های تزئینی اجراشده روی جداره‌ها	ثلث	نقاشی و گچبری	قرآنی، سوره الفتح و عبارت‌های «الملک لله» و «توکلی علی الله» پیام‌آور فتح و پیروزی بر دشمنان اسلام است. حکمرانی، فرمان‌روایی، اقتدار خداوند و توکل بر خداوند.	
۶	گوشه سازی‌های گنبدخانه	کوفی ساده	نقاشی روی بستر گچی	قرآنی، انتهای آیه ۱۳۷ سوره بقره «...و به‌زودی خدا[شرشان] را از تو کفایت‌می‌کند و تو را بر آنان پیروزخواهدکرد که او شنوا و داناست.»	
۷	قاب اطراف محراب	ثلث کوفی ساده	گچبری که به‌صورت سر و ته (دوریه) اجرا شده‌است.	قرآنی، سوره الانسان تا آخر آیه ۱۸. آفرینش انسان، پاداش ابرار و نیکان، اهمیت قرآن، حاکمیت و مشیت الهی درعین مختار بودن انسان. «الملک لله»- حکمرانی، فرمان‌روایی و اقتدار خداوند.	

ادامه جدول ۱. بررسی تزئینات کتیبه‌ای گنبدخانه بنای سید رکن‌الدین(مدرسه رکنیه)

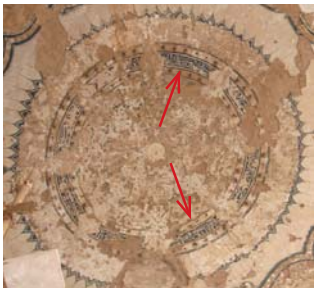
ردیف	محل اجرای کتیبه	نوع قلم	فن اجرا	نوع کتیبه و مضمون[۲] آن	تصویر
۸	زیر گوشه سازی‌های گنبدخانه و چهار طاق‌نمای میان فیل پوش‌ها.	کوفی تفننی متوازن متعاکس (خط برگردان) محرابی.	نقاشی روی بستر گچی	قرآنی، سوره بقره تا آخر آیه ۱۳۷. محتوای این سوره از توحید، معاد و قرآن و انذار و بشارت سخن‌می‌گوید.	ترسیم کتیبه «فَسَيَكْفِيكَهُمُ اللَّـهُ وَهُوَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ»
۹	شانزده مقرنس زیر کمر گنبد	نقاشی روی بستر گچی	کوفی مورق معقد موشح	صفات و اسامی خداوند،القدرة لله، القوة لله، الحکمة لله، الحمدلله، السلطان الله، القضاءلله، الکرم لله، العزة الله، الشکرلله، الملک لله، قدرت مطلق خداوند، توانایی خداوند، استواربودن، قادربودن به انجام هرکاری، حکمت، خرد و دانایی خداوند، حمد و ستایش خداوند، اقتدار خداوند، حکم خداوند.، کرم و بخشش خداوند، بزرگواری خداوند، شکر و سپاس خداوند،حکمرانی، فرمان‌روایی، اقتدار خداوند، حکم‌رانی، فرمان‌روایی، اقتدار خداوند. بزرگی و عظمت خداوند.	عبارت « العظمةلله » و «القوة لله» (افشار۱۳۵۴، ۵۶۷) عبارت «السطان الله» عبارت «الشکرلله»
۱۰	ایوان ورودی	کوفی مزهر یا گل و برگ‌دار	گچ‌بری برجسته	قرآنی، بقایای سوره الفتح. پیام‌آور فتح و پیروزی بر دشمنان اسلام است.	نمایی از بقایای کتیبه قرآنی «...مُّسْتَقِيمًا وَيَنصُرَ...» از سوره فتح
۱۱	روی لبه داخلی دیوار ضلع شمالی(ورودی بقعه	نقاشی روی بستر گچی	«عمل بنا ... سعد بن محمد بن سعد الیزدی» مرتبط با معمار بنا	مرتبط با معمار بنا	
۱۲	روی ساقه گنبد[۳]	کوفی مورق متداخل متشابک ذی‌اطار (حاشیه‌دار) و کوفی معقلی	کاشی‌کاری و آجر	«الملک لله» و «اللهاکبر» بزرگی و عظمت خداوند.	 عبارت «الملک لله» عبارت «الله اکبر» (منبع: www.Archnet.org)

(نگارندگان)

جدول۲. بررسی تزئینات کتیبه‌ای بقعه سید شمس‌الدین(مدرسه شمسیه)

ردیف	محل اجرای کتیبه	نوع قلم	فن اجرا	نوع کتیبه و مضمون آن	تصویر
۱	ایوان ورودی بقعه	ثلث	گچبری نیم‌برجسته	حدیث از امام علی(ع)، «لاتنظر الی من قال و انظر الی ما قال»: به گوینده منگر به آنچه می‌گوید بنگر.	قاب گچبری داخل ایوان مزین به حدیثی از امام علی(ع)
۲	ایوان ورودی بقعه	ثلث	گچبری نیم‌برجسته	حدیث از حضرت محمد(ص): «الناس نیام فاذا ماتوا انتبهوا»: آدمیان خفته‌اند پس هنگامی‌که مردند، بیدارمی‌شوند.	قاب گچبری داخل ایوان مزین به حدیثی از حضرت محمد(ص)
۳	ایوان ورودی بقعه	ثلث	گچبری نیم‌برجسته	حدیثی از حضرت علی(ع):«کفی بالقناعه ملکا و بالحسن[الخلق نعیما]»: آدمی را قناعت برای دولتمندی و خوش‌خلقی برای فراوانی نعمت‌ها کافی‌است (مجلسی ،۳۴۵).	قاب گچبری داخل ایوان مزین به حدیثی از امام علی (ع)
۴	حاشیه نغول گنبدخانه	کوفی	گچبری فتیله‌ای	«یا حی یا قیوم»: ای زنده و ای برپادارنده هستی	
۵	داخل بقعه، قاب دور محراب	ثلث	حجاری روی سنگ مرمر سبز	قرآنی، آیه‌های ۲۰-۱۷ سوره آل عمران. صفات ممتاز پرهیزگاران، یگانگی خداوند، تسلیم دربرابر دین خداوند و دعوت مشرکان و اهل کتاب به‌پیروی از دستورات خداوند.	بخشی از کتیبه سنگی قرآنی اطراف محراب
۶	داخل بقعه و روی جداره جنوبی	ثلث	گچبری نیم برجسته	قرآنی، آیه ۲۵۴ سوره بقره. توجه به مسئله انفاق.	

ادامه جدول۲. بررسی تزئینات کتیبه‌ای بقعه سید شمس‌الدین(مدرسه شمسیه)

ردیف	محل اجرای کتیبه	نوع قلم	فن اجرا	نوع کتیبه و مضمون آن	تصویر
۷	داخل بقعه و روی جداره‌ها	کوفی متداخل متلاصق	گچبری قالبی	محمد– اعتقاد مسلمانان به ائمه	
۸	ایوان ورودی بقعه	ثلث جلیل(ثلث مایل‌به محقق)، کوفی	نقاشی و گچبری فتیله‌ای	قرآنی، آیه‌های ۱۰-۱ سوره فتح با تکنیک نقاشی در قاب سمت راست سقف و آیه‌های۲۰-۱۱ به‌خط کوفی (تکنیک گچبری) روی کتیبه ثلث یادشده به‌صورت برجسته نقش‌بسته، آیه‌های ۲۵-۲۱ به‌خط کوفی در کمر ایوان جای‌گرفته و آیه‌های ۲۹-۲۵ به‌خط کوفی روی خطوط مذکور اجراشده‌است که پیام‌آور فتح و پیروزی بر دشمنان اسلام است.	نمایی از کتیبه قرآنی سوره فتح
۹	ایوان ورودی بقعه	ثلث	نقاشی روی بستر گچی	حدیثی از پیامبر(ص): اربعه انا شفیع[لهم]یوم القیامه المکرم [لذریتی من بعدی و القاضی لهم]حوائجهم و الساعی فی [امورهم]عندما اضطرو[الیه و حب لهم] بقلبه و [لسانه] (آشتیانی، ۱۳۶۲ :۵۴): حضرت محمد(ص) می‌فرماید: چهارگروه‌اند که روز قیامت من شفیع آنها خواهم‌بود حتی‌اگر بار گناه دنیا را آورده‌باشند اول آن‌کس را که پیشاپیش آنها بجنگد (ذریه‌ام را گرامی‌بدارد) دوم کسی‌که در برآورده‌کردن حاجات آنها تلاش‌کند. سوم آن‌کس که هنگام اضطرار تلاش درجهت حل مشکل آنها بنماید. چهارم آن‌کس که با قلب و زبانش آنها را دوست‌داشته‌باشد.	

(نگارندگان)

جدول۳. بررسی تزئینات کتیبه‌ای گنبدخانه بنای مدرسه کمالیه

ردیف	محل اجرای کتیبه	نوع قلم	فن اجرا	نوع کتیبه و مضمون آن	تصویر
۱	دورتا دور دیوارهای زیر گوشه‌سازی‌های گنبدخانه	کوفی مزهر یا گل و برگ‌دار	نقاشی روی بستر گچی	قرآنی، آیه‌های ۲۸۵ و ۶۸۲سوره بقره. تسلیم در برابر آفریدگار جهان.	آیه‌های سوره بقره در زیرگوشه‌سازی‌های گنبدخانه
۲	درون گنبدخانه و روی دو دیوار جبهه شرقی بنا	ثلث	نقاشی روی بستر گچی	«امربانشاءهذه البقعة المبارکة اقل عبادالله شیخ علی بن فتح الله احسن الله فی یوم الله احسن الله فی یوم السبت الرابع ذی‌الحجه لسنه اثنین وسبعین وسبعمائه الهجریه» که درباره تاریخ ساخت بنا و بانی یا معمار آن است.	
۳	گوشه سازی‌های زیرگنبد	کوفی مورق معقد	نقاشی روی بستر گچی	صفات خداوند، «الملک لله»، القوة لله». فرمان‌روایی و اقتدار خداوند و توانایی خداوند.	عبارت «القوة لله» و ««الملک لله»
۴	درون یکی از خانه‌های مقرنس محراب واژه مبارک علی(ع) چهاربار و شش‌بار محمد(ص) آورده شده‌است.	کوفی ساده	نقاشی و گچبری قالبی روی بستر گچی	علی و محمد، اعتقاد مسلمانان به ائمه علیه‌السلام.	
۵	روی طاق‌نمای جداره شرقی	کوفی مزهر یا گل و برگ‌دار	نقاشی روی بستر گچی	قرآنی، آیه سوم سوره جمعه. اقوام بعد از پیامبر(ص) که پا به عرصه وجود گذاشته‌اند در مکتب تعلیم و تربیت وی پرورش‌یافتند و آنها نیز مشمول این دعوت بزرگ بوده‌اند.	نمایی از محل اجرای کتیبه

ادامه جدول۳. بررسی تزئینات کتیبه‌ای گنبدخانه بنای مدرسه کمالیه

ردیف	محل اجرای کتیبه	نوع قلم	فن اجرا	نوع کتیبه و مضمون آن	تصویر
۶	قاب دور محراب	کوفی مورق معقد	نقاشی روی بستر گچی	احتمالاً قرآنی چراکه به‌علت آسیب فراوان قابل بررسی نیست.	
۷	بقایای کتیبه در جبهه شرقی فضای متصل به گنبدخانه	ثلث	نقاشی روی بستر گچی	به‌سبب آسیب فراوان قابل بررسی نیست.	

(نگارندگان)

جدول۴. بررسی تزئینات کتیبه‌ای گنبدخانه بنای بقعه گنبد هشت (مدرسه حسینیان)

ردیف	محل اجرای کتیبه	نوع قلم	فن اجرا	نوع کتیبه و مضمون آن	تصویر
۱	قاب اطراف محراب دو طرف لچکی‌های محراب	کوفی ساده کوفی ساده	نقاشی روی بستر گچی نقاشی روی بستر گچی	قرآنی، آیه‌های ۱۸ و ۱۹ سوره آل‌عمران و اسماء الهی، «الله»، یگانگی خداوند و دین اسلام است که انسان با پیروی از آن به سعادت و خوشبختی می‌رسد.اعتقاد مسلمانان به وجود خداوند.	 نمایی از کتیبه قرآنی قاب اطراف محراب نمایی از لچکی‌های محراب
۲	گوشه‌سازی‌های زیرگنبد (فیل‌پوش‌ها)	کوفی مشجر	نقاشی روی بستر گچی	اسماء الهی و صفات خداوند، «الهیةلله»، «المنیةلله»، بزرگ‌داشتن و ترس از خداوند و امید خداوند را داشتن.	 عبارات «المنیة لله» و «الهیة لله»

ادامه جدول ۴. بررسی تزئینات کتیبه‌ای گنبدخانه بنای بقعه گنبد هشت (مدرسه حسینیان)

ردیف	محل اجرای کتیبه	نوع قلم	فن اجرا	نوع کتیبه و مضمون آن	تصویر
۳	دورتادور زیر گنبد	کوفی مزهر یا گل و برگ‌دار	نقاشی روی بستر گچی	قرآنی، آیه‌های ۲۶-۲۴سوره یونس، ناپایداری زندگی دنیا، وعده دارالسلام به نیکوکاران و سرنوشت آنها.	
۴	در گوشواره و روی جداره‌ها اسامی و صفات خداوند دیده‌می‌شود که بیشتر عبارات آن ازبین‌رفته‌اند (قوچانی، ۱۳۸۳ : ۴۱)	کوفی مورق معقد	نقاشی روی بستر گچی	اسماء الهی و صفات خداوند، «الرحمانیه الله»، «الشیخانیه‌لله» و «الفوقانیه‌لله»، بخشش خداوند. سروری و بزرگی خداوند، بهتربودن، نیکوبودن و برتربودن خداوند.	عبارت «الشیخانیه لله»
۵	داخل بقعه و روی دیوار جبهه شمالی (خادم‌زاده، ۱۳۸۷: ۲۵).	کوفی مورق معقد	نقاشی روی بستر گچی	ابی‌منصورکه به‌علت آسیب فراوان قابل بررسی نیست.	عبارت «الفوقانیهٔ لله» عبارت «الرحمانیهٔ لله»

(نگارندگان)

نتیجه‌گیری

پیرو بررسی‌های انجام‌شده روی کتیبه‌های چهار بنای قرن هشتم، فن اجرای کتیبه‌ها در این بناها مشتمل بر نقاشی با تکنیک آب‌رنگ، گچ‌بری (نیم‌برجسته، برجسته، فتیله‌ای و قالبی) درون بنا و کاشی‌کاری بیرون از بنا بوده و تزئینات اصلی آنها خط و خوش‌نویسی است. مضمون بیشتر کتیبه‌ها دربردارنده آیات قرآنی و اسماء الهی است. تنها در یک بنا پنج کتیبه از سخنان امام علی(ع) و حضرت محمد(ص)، در دو بنا نام حضرت محمد(ص) و در یک بنا نام حضرت محمد(ص) و حضرت علی(ع)، کنارهم دیده‌شد. هنرمند برای اجرای نام حضرت محمد(ص) از شمسه استفاده‌کرده که این شمسه‌ها با ترکیب نام حضرت محمد(ص) به‌خط کوفی به‌شیوه گره چینی در قالب ستاره شش وجهی طرح شده‌اند. حتی احادیث حضرت محمد(ص) هم در قالب شمسه ارائه‌شده چراکه نقش شمسه باتوجه‌به معنای«الله نور السموات و الارض» (الشوری/۵۳)، به نماد الوهیت و نور وحدانیت اشاره‌دارد. نهایت اینکه، طبق چهار بنای مورد بررسی در برخی از کتیبه‌هایی که درباره تاریخ ساخت بنا، بانی و یا معمار بنا است، در این دوره، استفاده از خط کوفی، به‌دلیل اینکه ترکیب حروف آن ازحیث عمودی و افقی‌بودن و اتصال آنها به یکدیگر برحسب ذوق و تفنن کاتب است، و خط ثلث رایج و نشانه‌ای از کاربرد خط نسخ در کتیبه‌نگاری دیده‌نمی‌شود. نهایت، نتیجه تمامی بررسی‌ها همراه تصویرهای آنها در (جدول‌های ۴-۱) به‌صورت گزیده آورده‌شد.

پی‌نوشت

1- Donald Vilber

۲. برای اطلاعات بیشتر نگاه کنید به مصاحبه با استاد محمد قادری در تاریخ ۱۳۹۱/۸/۲۵.

۳. مضامین قرآنی این پژوهش برگرفته از کتاب تفسیر نمونه تألیف آیت‌الله مکارم شیرازی و معانی اسم‌ها و صفات خداوند از فرهنگ معاصر عربی-فارسی، است.

۴. در تصویر سال (۱۳۱۷) کاشی‌های قرآنی ساقه گنبد دیده‌می‌شود درحالی‌که، حدود ۶۰ سال پیش کاشی‌های گنبد بازسازی‌شده‌اند (الوندیان، ۱۳۸۴ :۳۹).

منابع

- آذرتاش، آذرنوش(۱۳۷۹). **فرهنگ معاصر عربی- فارسی**، تهران: انتشارات نی.
- آزاد، میترا و مهناز شایسته فر(۱۳۸۳). **کتیبه های ابنیه دوران آل بویه با تاکید بر مضامین مذهبی**، فصلنامه مطالعات هنر اسلامی، شماره ۱، ۴۳-۶۰.
- آشتیانی، میرزا احمد(۱۳۶۲). **طرائف الحکم یا اندرزهای ممتاز**، چاپ سوم، تهران: کتابخانه صدوق.
- اتینگهاوزن، اشپولر، پطروشفسکی، لمبتن و مرگان(۱۳۸۴). **ایلخانان**، ترجمه و تالیف یعقوب آژند، تهران: مولی.
- اشپولر، برتولد(۱۳۶۸). **تاریخ مغول در ایران**، ترجمه محمود میر آفتاب، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- افشار، ایرج(۱۳۵۴). **یادگارهای یزد**، جلد دوم، تهران: انجمن آثار ملی.
- اقبال، عباس(۱۳۱۲). **تاریخ مفصل ایران: از حمله چنگیز تا تشکیل دولت تیموری**، تهران: امیر کبیر، جلد ۱.
- اولیا، بیّنه(۱۳۸۹). **بررسی تطبیقی تزئینات معماری در مدارس دوره آل‌مظفر شهر یزد**، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، دانشکده هنرهای تجسمی و کاربردی، گروه صنایع دستی، دانشگاه هنر اصفهان.
- بیانی، شیرین(۱۳۸۶). **دین و دولت در ایران عهد مغول**، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- پزشک، منوچهر(۱۳۸۷)، **عصر فترت در ایران سده های میانه**، تهران: ققنوس.
- پیرنیا، محمدکریم(۱۳۸۴). **سبک شناسی معماری ایرانی**، تدوین غلامحسین معماریان، چاپ چهارم، تهران: نشر معمار.
- جعفری، جعفربن محمد بن حسن(۱۳۸۴). **تاریخ یزد**، تهران: علمی و فرهنگی.
- خادم‌زاده، محمدحسن(۱۳۸۷). **معماری دوره آل مظفر یزد: (ایلخانی و تیموری) با نگاهی به بناهای اتابکان**، با همکاری مجید علومی و الهه الوندیان خاکباز، تهران: هم پا، سازمان میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری استان یزد.
- خاکباز الوندیان، الهه(۱۳۸۴). **حفاظت از گچبری‌های منحصربه‌فرد مدرسه رکنیه یزد**، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، دانشکده مرمت، دانشگاه هنر اصفهان.
- دانش‌یزدی، فاطمه(۱۳۸۷). **کتیبه‌های اسلامی شهر یزد**، یزد: سازمان میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری پایگاه میراث فرهنگی شهر تاریخی یزد و تهران: سبحان نور.
- قلیچ خانی، حمیدرضا(۱۳۸۸). **فرهنگ واژگان و اصطلاحات خوشنویسی و هنرهای وابسته**، چاپ دوم، تهران: انتشارات روزنه.
- قوچانی، عبدالله(۱۳۸۳). **بررسی کتیبه‌های بناهای یزد**، تهران: سازمان میراث فرهنگی و گردشگری: پژوهشکده زبان و گویش با همکاری اداره کل امور فرهنگی.
- کاتب، احمدبن حسین بن علی(۱۳۸۶). **تاریخ جدید یزد**، تهران: امیرکبیر.
- گروسه، رنه(۱۳۸۷). **مروری بر تاریخ ایران: سیری در هنر ایران**، ترجمه سیروس پرهام، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- مکارم شیرازی، ناصر(۱۳۷۰). **تفسیر نمونه**، قم: دارالکتب الاسلامیه.

- مجلسی، محمد باقر مجلسی(۱۳۸۲). **بحارالانوار**، ترجمه: سید ابوالحسن موسوی همدانی، تهران: کتابخانه مسجد ولیعصر، جلد ٦٨.
- میرحسینی، محمدحسن(۱۳۷۲). **یزد از ظهور تا سقوط آل‌مظفر**، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، دانشکده تهران: دانشگاه ادبیات.
- ویلبر، دونالد(۱۳۴۶). **معماری اسلامی ایران در دوره ایلخانان**، ترجمه عبدالله فریار، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

1- www.Archnet.org (access date: 1/10/2012).

دریافت مقاله: ۹۱/۱۰/۱۲
پذیرش مقاله: ۹۲/۰۳/۲۰

دوفصلنامه علمی- ترویجی پژوهش هنر
سال سوم، شماره پنجم، بهار و تابستان ۱۳۹۲

مطالعه تطبیقی طراحی معماری و شهرسازی قزوین و اصفهان

دو پایتخت دوره صفوی

لیلا پهلوان‌زاده*

چکیده

شهر قزوین هنگام پایتختی خود در دوران استیلای سلسله صفویه، دربردارنده بناهای زیبای بسیاری بود که متأسفانه پس از جابه‌جایی پایتخت ایران از قزوین به اصفهان درنتیجه بی‌توجهی به آن به‌مرور زمان تخریب‌شد. دراین میان نکته قابل اهمیت این است که بسیاری از این بناهای تخریب‌شده و یا باقی‌مانده افزون‌بر هم‌نام‌بودن با بناهای شهر اصفهان همچون باغ سعادت‌آباد، چهل‌ستون، کاخ جهان‌نما و عالی‌قاپو در پاره‌ای موارد هم شباهت‌هایی با آنها دارند. برای نمونه شباهت الگوی خیابان چهارباغ اصفهان به طرح خیابان دولتی در جبهه جنوبی باغ سعادت‌آباد قزوین البته در مقیاسی وسیع‌تر و یا شباهت کاخ چهل‌ستون اصفهان به کاخ چهل‌ستون و آب‌نمای واقع در جلوی آن در شهر قزوین، ازاین‌دست همانندی‌ها است.

بنابر آنچه گفته‌شد، نگارنده در پژوهش حاضر برآن است تا ضمن شرحی کوتاه درباره شکل‌گیری شهرهای اصفهان و قزوین، بناهای یادشده در بالا و احتمالاً چگونگی تخریب و بیان کاربری کنونی آنها با مطالعه تطبیقی طراحی معماری و شهرسازی این دو پایتخت دوره صفوی پاره‌ای از الگوهای به‌کاررفته درطراحی این‌گونه فضاها و بناها را که در ساخت عناصر شهری اصفهان به‌کاررفته، مشخص‌کرده و درپایان، به مقایسه‌ای ازنظر الگوی معماری، تزئینات، مقیاس و ... میان آنها بپردازد.

نهایت، پس از مطالعات انجام‌شده چنین به‌دست آمد که می‌توان زمینه‌های تکامل یک الگوی به‌کاررفته در شهر قزوین را در شهر اصفهان هم بررسی‌کرد و یا با الگوهای تازه‌ای که برای نخستین‌بار در شهر اصفهان اجراشده‌اند، آشناشد.

کلیدواژگان: فرم معماری، مکان‌یابی شهری، شهرسازی، قزوین و اصفهان.

* عضو هیأت علمی گروه معماری دانشگاه آزاد اسلامی، واحد خوراسگان، اصفهان. Leila.pahlevanzadeh@yahoo.com

مقدمه

شهرهای تاریخی قزوین و اصفهان با پیشینه‌ای غنی و پربار، در دوران حکم‌فرمایی صفویان بر ایران به‌عنوان پایتخت حکومت برگزیده‌شدند. شهر قزوین موسوم به کشوین، به‌معنای مرز ملحوظ (شیزری، ۱۳۴۹: ۱۲۰ و ۱۲۱) و یا باب الجنة (عالمی، ۱۳۸۹-۱۳۸۸: ۵) در عهد صفویه پایتخت این سلسله به‌شمارمی‌رفت. اصفهان نیز با قدمتی بسیار، نخستین تجربه پایتختی خود را زمان سلجوقیان آزمود که در این دوران به شکوهی وافر دست‌یافت آن‌چنان‌که مهد تمدن و فرهنگ ایران زمین گردید. متأسفانه یورش‌های اقوام غیرایرانی همچون مغول این سرزمین را به‌سوی ویرانی کشاند و باعث نابودی تمامی این دستاوردها شد. نهایت پس از مدت‌ها کشمکش و ناآرامی، در دوران صفویه آرامشی نسبی بر کشور حکم‌فرما شد و شاه‌اسماعیل صفوی زمام حکومت را دردست‌گرفت. پس از مرگ شاه اسماعیل و روی‌کارآمدن افرادی همچون شاه‌طهماسب، شاه‌اسماعیل دوم و محمد خدابنده، درجهت عمران شهری هیچ‌گونه گامی برداشته‌نشد که این وضع تازمان روی‌کارآمدن شاه‌عباس ادامه‌داشت. شهر اصفهان حدود سال ۱۰۰۰ قمری و در دوران شاه‌عباس به پایتختی برگزیده‌شد و از سال ۱۰۰۶، اقدامات عمرانی و انتقال قدرت سیاسی در آن صورت‌پذیرفت به‌گونه‌ای‌که با زیباترین شهرهای دوران خود برابری‌می‌کرد (شفقی،۱۳۸۱: ۲۸۷).

ازین‌رو در شهر اصفهان نیز همانند شهر قزوین، پایتخت پیشین صفویان، بناهای بسیاری ساخته‌شد که افزون‌بر تشابه عنوان، ازلحاظ مکان‌یابی شهری و فرم معماری نیز تفاوت‌ها و تشابهاتی هم با بناهای شهر قزوین داشت.

بنابراین برای شناخت هرچه بهتر الگوهای شهرسازی و همچنین معماری بناهای صفوی اعم از خیابان‌ها، میدان‌ها، باغ‌ها، کاخ‌ها، مسجدها، بازارها و دیگر بناها در این دو شهر، نخست توضیحی کوتاه درباره هریک از فضاها و بناهای بیان‌شده آورده‌می‌شود. سپس با بررسی متون جمع‌آوری‌شده و اطلاعات موجود همچون تصویرهای قدیمی و جدید و نقشه‌های بنا، تفاوت‌ها و تشابهات کلیدی موجود در هردسته به‌صورت خلاصه بیان‌می‌شود.

دراینجا بیان این دو نکته بسیار ضروریست؛ ۱. این‌گونه مقایسه تنها موارد بسیار کلیدی موجود در دو بنا را بررسی‌می‌کند چراکه ارزیابی تشابهات و تفاوت‌های بناهای قزوین و اصفهان به‌طور جامع و کامل، هریک نوشتاری جداگانه را خواهان است و ۲. برای شناخت هرچه بهتر الگوهای شهرسازی و معماری این شهر، باید الگوهای شهرسازی و معماری نخستین پایتخت صفویان، شهر تبریز را نیز بررسی‌کرد تا بتوان به سیر تحول این الگوها طی زمان و در سه شهر مهم ایران دست‌یافت. این امر نیز از حوصله این نوشتار خارج است و خود نگاشتن پژوهشی دیگری را می‌طلبد.

درنهایت با شناخت فضاها و بناهای مهم این دو شهر و الگوهای مدنظر در آنها و همچنین شناسایی تفاوت‌ها و شباهت‌های موجود بین آنها می‌توان درباره این نکته که آیا الگوی مورد نظر در فضاها و بناهای شهر اصفهان جدید است، تداوم الگوی قبلی به‌کاررفته در فضاها و بناهای شهر قزوین و یا تکامل این الگوها است، آگاهی به‌دست‌آورد. افزون‌بر این‌ها می‌توان سیر تحول این الگوها را طی زمان و در دو پایتخت مهم ایران نیز، ارزیابی‌کرد.

پیشینه تحقیق

درباره توصیف بناهای تاریخی شهرهای قزوین و اصفهان مطالب بسیاری دردست‌است. از مهم‌ترین منابعی که درباره شهر قزوین به آنها می‌توان اشاره‌نمود، "باغ سعادت‌آباد و کاخ‌های صفویان در قزوین" نگاشته *محبوبه امیرغیاثوند* (پاییز و زمستان ۱۳۶۷) و "باغ‌های شاهی و رابطه‌های شهری آنها» از *مهوش عالمی* (۱۳۸۹-۱۳۸۸) است. شایان یادآوری است که مقاله‌های بالا نسبت‌به سایر کتاب‌های تاریخی، از اطلاعات جامع‌تری برخوردارند. درخصوص شهر اصفهان نیز *لطفا... هنرفر* (۱۳۵۰) کتابی را باعنوان "گنجینه آثار تاریخی اصفهان" به نگارش درآورده‌است. بااین‌همه، تاکنون مطالعات جداگانه‌ای درباره مقایسه معماری و شهرسازی این دو پایتخت صفوی صورت‌نپذیرفته و تنها در مقاله‌ها آن‌هم به‌صورت گذرا به این موضوع اشاره‌ای‌شده‌است.

روش تحقیق

این مقاله ازگونه پژوهش‌های تحقیقی-ترکیبی (کیفی و کمّی) است. ازین‌رو نگاشتن آن با بهره‌گیری از روش کیفی و تحلیل اسناد و مدارک و استفاده از عکاسی و مشاهده صورت‌پذیرفته‌است. ازسویی به‌دلیل بررسی کامل و جامع نمونه‌های مندرج در آن، از مطالعات گسترده کتابخانه‌ای و میدانی هم استفاده‌شده‌است.

مطالعات کتابخانه‌ای شامل بررسی کتاب‌های فارسی موجود اعم از تاریخی، سفرنامه و ... و بهره‌گیری از مقاله‌ها و نوشتارهای مرتبط با موضوع پژوهش حاضر است. مطالعات میدانی نیز مواردی همچون بررسی نمونه‌های بناهای شاخص

هر شهر، عکاسی کامل از بناهای مزبور (معماری بنا، تزئینات و ...) و گردآوری نقشه‌های دردست از بناها مانند پلان، نما و ... است.

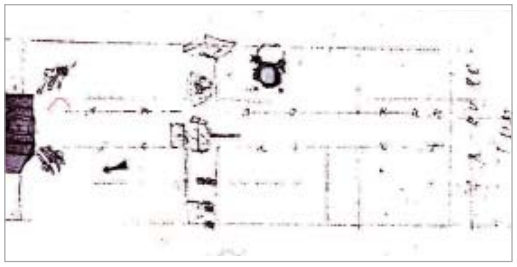
مقایسه فضاها و بناهای قزوین و اصفهان

در گام نخست با مقایسه مطالب مندرج در متون تاریخی، تصویرها و یا خود بناهای برجای مانده، می‌توان به این نکته دست‌یافت که بسیاری از فضاها و بناهای شهر قزوین به‌عنوان دومین پایتخت سلسله صفویه با فضاها و بناهای شهر اصفهان، سومین پایتخت این سلسله، دست‌کم ازنظر نام، شباهت‌هایی را داراست. برای نمونه، بناهایی با عناوین کاخ چهل‌ستون، عالی‌قاپو، جهان‌نما، سعادت‌آباد و ... در هر دو شهر دیده‌می‌شوند. لیکن مطالعه‌ای عمیق‌تر دراین‌باره پژوهشگر را به گونه‌ای شباهت و همسانی درخصوص گونه شهرسازی و همچنین معماری بناهای این دو شهر و در پاره‌ای موارد تفاوت‌هایی ازلحاظ جای‌گیری آنها در سطح کلی شهر رهنمون‌می‌سازد که در ادامه، به برخی از آنها اشاره‌خواهدشد.

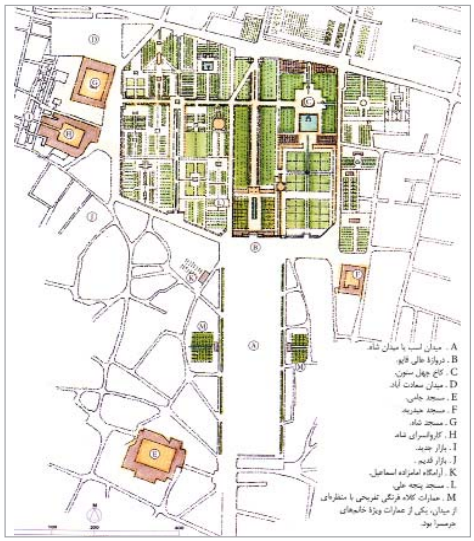
جای‌گیری عمارت‌ها و بناها در سطح شهر

شهر قزوین

در شهر قزوین برخلاف شهر اصفهان که میدان نقش‌جهان عامل اتصال‌دهنده عناصر پیرامونی است، باغ سعادت‌آباد این وظیفه را برعهده‌دارد. این باغ مربع‌شکل توسط دو خیابان شمالی– جنوبی و شرقی– غربی به چهار بخش تقسیم‌می‌شد و در صفه‌ای که بدین‌ترتیب در بخش میانی آن ایجادمی‌گشت، کاخ ارشی‌خانه بنانهاده‌شد. این باغ افزون‌بر دو خیابان اصلی برای دسترسی به بناهای پیرامون، خیابان‌های فرعی هم داشته‌است. باغ سعادت‌آباد هفت درب ورودی داشته که *شاردن*[1] سیاح فرانسوی نیز، بدان‌ها اشاره‌نموده‌است (شاردن، ۱۳۴۵: ۳۵). اگر کاخ ارشی‌خانه را مرکز و شعاع آن فاصله ارشی‌خانه تا سردر عالی‌قاپو فرض‌شود، دایره ایجادشده بیانگر مساحت این باغ است. بدین‌ترتیب باغ سعادت‌آباد، در جبهه جنوب‌غربی به سردر عالی‌قاپو، در جبهه شمال‌شرقی به خیابان لاله‌زار قدیم، در جبهه غربی موازی خیابان جلوخان مسجدشاه (نبی) و خیابان پیغمبریه که سرای سعادت یا سعدالسلطنه و مسجد پنجه‌علی را هم دربرگرفته و در جبهه شمالی شاید تا حد جنوبی گورستان قدیم حوالی سوخته‌خیار، منتهی‌می‌شده‌است (امیرغیاثوند، ۱۳۶۷: ۳۰). امروزه تنها، فضای اندکی از این بنا باقی‌مانده‌است. بنابر مطالب مندرج در کتاب "مینودر" یا "باب‌الجنة"، مجموعه کاروان‌سراها، قیصریه، بازارچه و حمام مشهور به سعدیه که پس از انقراض سلسله صفویه ویران و مرکز زباله شده‌بود، به‌دست باقرخان سعدالسلطنه (۱۳۱۰ هـ‌ق.) در محل باغ سعادت‌آباد بناشده‌است (تصویرهای ۳-۱).



تصویر۱. تصویری از باغ بزرگ شاهی و خیابان آن (عالمی، ۱۳۸۹-۱۳۸۸: ۱۳).



تصویر۲. نقشه اقامت‌گاه صفوی قزوین (خوانساری و دیگران، ۱۳۸۳: ۷۶).

تصویر۳. محدوده شهر صفوی در نقشه شهر قزوین (عالمی، ۱۳۸۹-۱۳۸۸: ۷).

شهر اصفهان

زمان پایتختی اصفهان در دوران صفویه، میدانی عظیم در این شهر بنیان‌نهاده‌شد. میدانی جدید با طرحی هندسی و منظم، الگوهای معماری و وظایف متفاوتی همچون مسجد جامع عباسی در ضلع جنوبی و مسجد شیخ لطفا... (مسجد اختصاصی حرم) در شرق به‌عنوان عوامل مذهبی،کاخ عالی‌قاپو در غرب به‌عنوان عامل حکومتی و بازار قیصریه در شمال به‌عنوان عامل اقتصادی. البته در منطقه غرب میدان علاوه‌بر کاخ حکومتی، کاخ‌ها و باغ‌های بزرگ و خانه‌های اعیانی به طرف دروازه دولت و درادامه چهارباغ و منطقه شمال (قیصریه)، کاروان‌سراهای متعدد، نقاره‌خانه، ضراب‌خانه و فضاهای دیگر قرارداشت. در این اقدام، ابتدا بازارها و مسجد جامع ساخته و سپس برای تکمیل میدان، مسجد شیخ لطف‌الله و کاخ عالی‌قاپو احداث‌شد.

فضای میدان، افزون‌بر نقش سیاسی و دینی و مرکز اجتماعات گوناگون مردمی وظیفه تفریحی هم دارابوده و مکانی برای زورآزمایی پهلوانان، چوگان‌بازی و سایر فعالیت‌های ورزشی به‌شمار می‌رفته‌است (شفقی،۱۳۸۱: ۳۰۶). میدان نقش‌جهان با عناصر پیرامونی‌اش، توسط بازار قیصریه و تداوم آن در جهت شمال‌شرقی به میدان کهنه پیوندمی‌یافت که عناصر شهری فراوانی را در طول مسیر خود دربرمی‌گرفت. گسترش شهر اصفهان، تنها به بخش شمالی سی‌وسه پل محدود نشد بلکه با گذر از محور رودخانه در حاشیه جنوبی تا باغی که به‌سبب وسعتش هزارجریب نامیده‌می‌شد، تدوام‌یافت.

در این‌باره لازم به یادآوری است که در اصفهان باغی نیز به‌نام سعادت‌آباد وجودداشته‌است. این باغ، به‌دلیل توسعه زیاد شهر در عصر شاه‌عباس دوم (۱۰۵۷-۱۰۵۲ هـ‌ق.) به تقلید از هزارجریب بنانهاده‌شد و کاخ‌های فراوانی همچون آئینه‌خانه و نمکدان را دربرمی‌گرفت که متأسفانه در دوران ظل‌السلطان تخریب‌شد. پس از آن، در دوران پهلوی اول پذیرای نهادهای صنعتی گردید و امروزه به بناهایی مسکونی تبدیل‌شده‌است. ضمن‌اینکه در طراحی فضاهای سبز باغ‌های شهر اصفهان مانند مثمن و هزارجریب و همانند آنچه عبدی‌بیک شیرازی درباره چمن‌زارهای مثلث و دایره‌ای‌شکل باغ سعادت‌آباد قزوین بیان‌کرده، از همین الگوها بهره‌گرفته شده‌است (عبدی‌بیک شیرازی، ۱۹۷۴ :۱۳).

تشابه‌ها و تفاوت‌ها

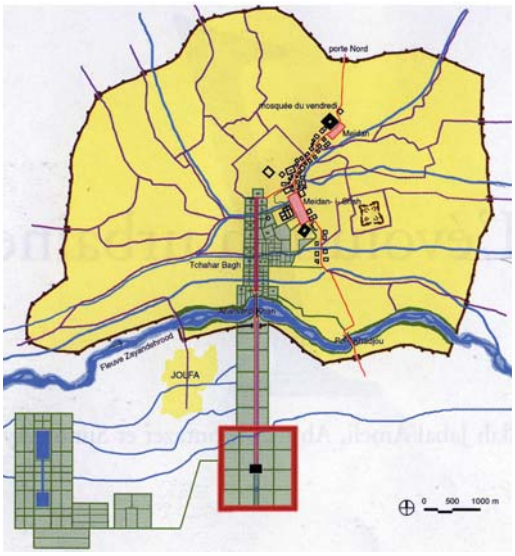
بنابر آنچه بیان‌شد، جای‌گیری عناصر شهری در شهر قزوین الگویی متفاوت و در برخی موارد، مشابه نسبت‌به شهر اصفهان را دارد. در شهر قزوین، میدان اسب و چوگان دربرابر سردر عالی‌قاپو بیرون از باغ سعادت‌آباد قرارگرفته و به‌وسیله سردر یادشده که ضلع جنوبی باغ واقع‌گشته و مدخل ورودی کاخ شاهی یا دیوان‌خانه شاهی بوده‌است، به یکدیگر متصل‌می‌شوند. این مورد، گونه‌ای تشابه را بین جای‌گیری عناصر این دو شهر نمایان‌می‌سازد؛ در شهر اصفهان نیز، کاخ‌ها و بناهای دولتی در یک جبهه میدان نقش‌جهان قرارگرفته و کاخ عالی‌قاپو که درگذشته سردر بوده و در دوران‌های بعد، وظیفه کاخ حکومتی نیز به آن محول‌گشته، به‌عنوان یکی از این مدخل‌های ورودی اتصال میدان و عناصر این جبهه را پدیدآورده‌است.

لیکن آنچه زمینه ایجاد پاره‌ای ناهمسانی‌ها را فراهم‌می‌سازد، مرکزیت نداشتن میدان در شهر قزوین نسبت‌به شهر اصفهان است. ازهمین روست که عناصر شهری قزوین برخلاف شهر اصفهان به‌صورت پراکنده، در سطح کلی شهر قرارگرفته‌اند. نهایت، مقایسه جای‌گیری عمارات و بناها در شهرهای قزوین و اصفهان بیانگر آن است که باوجود تشابه اسمی و عملکردی بین عناصر این دو شهر، دو گونه متفاوت از مقوله جای‌گیری وجوددارد. به‌بیان دیگر، طرح معماری و شهرسازی شهر اصفهان برای متمرکزساختن بناهای خاص در یک میدان، در مرتبه‌ای فراتر شکل‌گرفته و از صورت پراکندگی عناصر به وحدت آنها رسیده‌است (تصویرهای ۴ و ۵).

مقایسه میدان‌های شهرهای قزوین و اصفهان

میدان‌های قزوین

پیش از توضیح درباره میدان‌های شهر قزوین باید گفت که برخی از پژوهشگران براین باورند که در قزوین تنها یک میدان وجوددارد.[۲] بااین‌حال، در نوشته‌های *پیتر دلاواله*[۳] آشکارا به دو میدان اشاره‌شده؛ میدانچه‌ای که در آن به درگاه خانه شاهی بازمی شد و میدانی که تااندازه‌ای دورتر از قصر، نزدیک بازار بود. *آدام اولئاریوس*[۴] هم که سال ۱۰۵۶ هـ‌ق. به ایران آمده در این‌باره در سفرنامه خود بیان‌داشته: «قزوین دارای دو میدان به نام‌های آت میدان که در زبان ترکی میدان اسب خوانده‌می‌شود و سنکه میدان (در غرب نزدیک بازار یعنی همان محل میدان سعادت) بود. در این دو میدان و بازارهای دیدنی شهر که در کوچه‌های سرپوشیده واقع‌بود، تجارت و معاملات بسیاری انجام‌می‌گرفت... .» (اولئاریوس، ۱۳۶۲: ۱۵۸-۱۵۱). اسکندرمنشی بنای جهان‌نما را از بناهایی می‌داند که در بخش شرقی و غربی میدان سعادت ساخته‌شده‌بود (ترکمان، ۱۳۳۵ : ۲۰۳-۲۰۱). عبدی‌بیک این بنا را جزء سردر میدان اسب می‌داند و هیچ‌گاه از میدان



تصویر۴. تصویری از باغ هزار جریب اصفهان
(دیبا و دیگران ، ۲۰۰۱: ۶).

تصویر۵. تصویری از باغ هزار جریب اصفهان
(دیبا و دیگران ، ۲۰۰۱: ۱).

سعادت نام‌نمی‌برد (عالمی، ۱۳۸۹-۱۳۸۸: ۱۱). انگلبرت کمپفر[۵] هم به‌روشنی دو میدان را نشان‌می‌دهد؛ یکی میدان یا کاروان‌سرا در غرب و دیگری میدان کوچکی در جنوب باغ شاهی. نظربه گفته اسکندرمنشی «از راه خیابان آمده به میدان اسب که متصل به باغچه حرم است داخل‌شدند»، می‌توان نتیجه‌گرفت که میدان کوچکی که کمپفر در جنوب باغ شاهی به آنها اشاره‌می‌کند همان میدان اسب باشد به بیان دیگر، میدان اسب میدانچه‌ای است که دلاواله نیز از آن یاد می‌کند و درگاه خانه شاهی به آن بازمی‌شده‌است (همان: ۱۱ و ۱۲).

میدان سعادت

این میدان در جبهه غربی باغ سعادت‌آباد و حوالی بازار، ضلع جنوبی خیابان رشت و شمال بازار بین راسته علاف‌ها و جلوخان مسجدشاه قرارگرفته‌است. پیتر دلاواله درباره آن چنین می‌نویسد: «دومین چیزی که در قزوین جلب توجه مرا کرد، میدان بزرگی است که دور از قصر شاهی و حوالی بازار واقع‌شده و اگرچه به زیبایی میدان اصفهان نیست ولی طولش به‌همان اندازه و عرضش تقریباً یک‌سوم طول است و علت بزرگی این میدان وجود زمین چوگان در آن است و دروازه‌های این بازی یکی در بالا و دیگری در پائین میدان استوارشده‌اند. طاق‌نماها همه قدیمی و بد هستند ولی دو قصر کوچک سلطنتی با ایوان‌های متعدد یکی در این‌طرف و یکی در آن‌طرف میدان ساخته‌شده تا موقع تماشای چوگان‌بازی از آنها استفاده‌شود. ایوان یکی از این خانه‌ها با پرده پوشیده‌شده‌است و...» (دلاواله، ۱۳۷۰: ۲۸۹ و ۳۳۰). فضایی که کمپفر آن را میدان و بازار خوانده، همان میدان بزرگی است که دلاواله و جهانگردان دیگر در غرب نزدیک بازار از آن یادکرده‌اند و در نوشته‌های صفوی به‌نام میدان سعادت‌آباد و محل چوگان‌بازی بوده‌است (ترکمان، ۱۳۳۵: ۹۳۹). اسکندر بیک درباره گستردگی این محل بیان می‌دارد که آن‌چنان بود که ده‌هزار نفر از همراهان سلطان بایزید را دربرمی‌گرفت (همان: ۷۵۵). امروزه در بخش قدیمی شهر ابتدای مجموعه بازار قزوین، میدانی به‌نام سعادت قراردارد که عرض آن حدود پنجاه‌متر است و با گفته پیتر دلاواله سازگاری‌دارد. به‌طور قطع طول میدان براثر خیابان‌کشی، تقلیل‌یافته‌است. در جبهه غربی میدان، بازاری وسیع با تاقی بلند به‌نام علاف‌بازار و راسته‌های کوچک دیگر در جبهه شرقی آن و همچنین چندین کاروان‌سرا در جبهه جنوبی آن، بازار بزازها و چند بازار کوچک قراردارد. شاید این میدان باقی‌مانده میدان سعادت دوره صفویه باشد (امیرغیاثوند، ۱۳۶۷: ۳۳ و ۳۴). بنا بر آنچه گفته‌شد، می‌توان گمان‌زد که در مکان میدان سعادت دوره قاجار، مسجدشاه ساخته‌شده‌باشد (الحسینی‌القمی، ۱۳۶۰: ۴۰۶). کاروان‌سرای شاهی که شاردن به آن اشاره‌کرده، شاید همان ساختمانی است که در میدان سعادت به‌دست شاه‌عباس ساخته‌شد و طبق نقشه ۱۹۱۹ بین بازار و مسجدشاه قراردارد (شاردن، ۱۳۴۵: ۱۴۵). در دورنمایی که *پاسکال کوست*[۶] در دوره قاجار از آن کشیده‌است، این کاروان‌سرا قدیمی به‌نظرمی‌آید که اکنون متروکه‌شده‌است (عالمی، ۱۳۸۹-۱۳۸۸: ۱۱). در نقشه کمپفر رابطه میدان سعادت و باغ شاهی آن‌چنان نیست که در سیاحت‌نامه او آورده‌شده‌است. به‌بیان دیگر، میدان همجوار باغ نیست و کمی از آن دور است که ممکن است ناشی از خرابی بخشی از باغ و قصرها باشد و در اصل باغ سعادت بزرگ‌تر بوده و تا میدان سعادت وسعت داشته هم‌چنان‌که *ویرت*[۷] در نقشه قزوین عصر صفوی خود آن را ترسیم‌کرده‌است (ویرت، ۱۹۹۷: ۴۷۰). برخی از باغ‌های

میان خیابان پیغمبریه و مسجدشاه را که در نقشه ۱۹۱۹ دیده‌می‌شوند، می‌توان بازمانده‌های باغ سعادت دانست. خیابانی که بانام دارالشفاء در این بخش شهر دیده‌می‌شود، شاید محل آرامگاه دارالشفایی را که شاه‌صفی در غرب باغ سعادت‌آباد ساخت، نشان‌می‌دهد. ازاین‌رو مسلم است که زمان کمپفر، میدان از دیوار غربی باغ فاصله‌داشته و این دیوار غربی، روبه‌روی درگاه عالی‌قاپو نشان‌داده‌شده و گمان‌می‌رود که پیچ و خم خیابان پیغمبریه را نیز نمایان‌می‌سازد (عالمی، ۱۳۸۹-۱۳۸۸: ۱۱)، (تصویرهای ۶ و ۷).

میدان اسب

میدان دیگر، میدان اسب یا میدان شاه یا میدان طویله به‌شکل مربع مستطیل است که درازای آن درجهت شرقی–غربی بوده و همان‌گونه که بیان‌شد علاوه‌بر بناهایی متعلق به امرا و درباریان در حواشی آن، تالاری برای جلوس شاه در سر درگاه آن قرارداشته‌است. این میدان که در خیابان

تصویر۶. جای‌گیری میادین در شهر قزوین (خوانساری و دیگران، ۱۳۸۳: ۷۶).

تصویر۷. تصویری ازمحوطه احتمالی میدان اسب که امروزه به خیابان تبدیل شده است (نگارنده).

دولتی (سپه امروزی) واقع در غرب باغ سعادت و پنجه‌علی و شرق بازار و به دولت‌خانه متصل‌بوده، به باغچه حرم نیز راه‌داشته‌است. پیتر دلاواله نیز در سفرنامه خود به این موضوع اشاره‌دارد که در شاهی (در عالی‌قاپو) در یک میدان بزرگ قرارداشته‌است (دلاواله، ۱۳۷۰: ۲۹۰). شاردن نیز در سفرنامه خود (۱۰۵۸ هـ.ق.) دراین باره می‌نویسد «میدان شاه که اسب دوانی (اسپریس) نیز آنجا به‌عمل‌می‌آید، زیباترین نقاط این شهر است. طول این میدان هفت‌صد و عرضش دویست و پنجاه گام (تقریبا ۲۳۰ متر در ۸۳ متر) و به‌شکل میدان شاه اصفهان ساخته‌شده‌است.» (شاردن، ۱۳۴۵: ۳۵). این میدان زمان شاه‌طهماسب به سواری و قپق‌اندازی و اجرای مراسم رسمی و جشن‌ها اختصاص‌داشته و به‌احتمال زیاد هنگام حکومت شاه‌عباس اول نام آن به میدان شاه تغییریافته‌است (امیرغیاثوند، ۱۳۶۷: ۳۳). درحال حاضر، محوطه‌ای دربرابر سردر عالی‌قاپو قراردارد که شاید باقی‌مانده میدان اسب باشد.

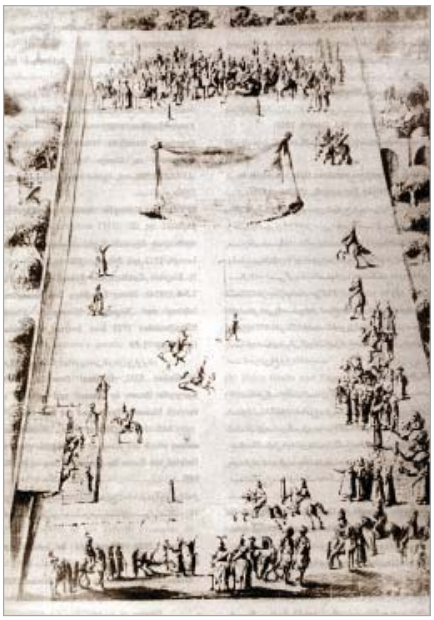
میدان‌های اصفهان

شهر اصفهان نیز دارای دو میدان بوده؛ یکی میدان اصلی نقش جهان کنار بازار قیصریه که با ورود شاه عباس سال ۹۹۸ هـ.ق. به‌عنوان یک ارسن شهری، مجموعه‌ای از ساختمان‌ها که نیازهای شهری را برآورده‌می‌سازند، طرح‌ریزی و سال ۱۰۱۱ هـ.ق. پایان‌یافت. پیش از این تاریخ در محل میدان، باغ بزرگی به‌نام نقش‌جهان همراه کوشکی که به‌صورت‌ها و انواع نقش‌ها آراسته‌شده‌بود، وجودداشت که به‌همین مناسبت آن را باغ نقش‌جهان می‌خواندند. در عصر سلاجقه، این میدان را کوشک‌میدان نیز می‌گفتند (هنرفر، ۱۳۵۴: ۲). نهرهای قرارگرفته دورتادور میدان، درخت‌کاری زیبا و منظم، تمام سنگ فرش‌بودن بخش میانی و نقاره‌خانه آن در محل درب ورودی بازار قیصریه که همه‌روزه هنگام غروب در آن می‌نواختند، از ویژگی‌های میدان نقش‌جهان است. این میدان افزون‌بر نقش تفریحی، در روزهای ملی وظیفه مهم دیگری را برعهده‌داشته و آن اینکه، محل پذیرش سفیران و میهمانان خارجی بوده‌است (شفقی، ۱۳۸۱: ۳۰۶-۳۰۳). میدان دیگری نیز در اصفهان بانام میدان فرح‌آباد وجودداشته که بیشتر برای امور تفریحی و ورزشی بوده‌است (تصویر ۸).

تشابه‌ها و تفاوت‌ها

تفاوت میدان‌های دو شهر اصفهان و قزوین، ازلحاظ کارکرد و جای‌گیری آنها در سطح شهر است. در شهر اصفهان میدان نقش‌جهان یا میدان حکومتی، علاوه‌بر کاربری ورزشی و تفریحی دارای نقش‌های مذهبی به‌واسطه گردهمایی

دسته‌های عزاداری در آن، اقتصادی به‌سبب بازارهای روزانه در آن و ملی به‌دلیل محل پذیرش سفیران و میهمانان خارجی و ... نیز بوده‌است. همچنین این میدان به‌عنوان یک مرکز ثقل مهم، زمینه ارتباط و اتصال عناصر چهارگانه پیرامون خود را به‌سبب بازارهای جانبی فراهم‌می‌ساخت. بدین‌گونه‌که مسجد جامع عباسی در ضلع جنوبی، مسجد شیخ لطف‌الله در ضلع شرقی، بازار قیصریه در ضلع شمالی، کاخ حکومتی در ضلع غربی و عمارات دولتی و اعیان در پشت این جبهه قرارگفته‌اند. طبقه بالایی کاخ عالی‌قاپو و رواق‌های بالایی میدان نیز، امکان جلوس و تماشای مراسم را میسرمی‌کرد. میدان دیگر که در باغ هزارجریب قرارداشت، تنها از جنبه تفریحی و ورزشی برخوردار‌بود و همچون میدان نقش‌جهان، نقش حکومتی نداشت. از این دو میدان، میدان حکومتی نقش‌جهان ابتدای شهر جدید و میدان ورزشی باغ هزارجریب، انتهای محور چهارباغ بخش انتهایی شهر جدید مکان‌یابی‌گردید. لیکن دو میدان شهر قزوین، بیشتر دارای کاربری ورزشی و تفریحی بودند و عمارات جهان‌نمای مسلط بر آن، امکان تماشای مراسم را فراهم‌می‌ساختند. ازین‌رو، هیچ‌یک از این دو میدان، نقش مرکزیت و اتصال‌دهندگی را نداشتند.

شاید بتوان برای نمونه بیان‌کرد که در شهر قزوین میدان اسب، تنها فضایی باز دربرابر سردر اصلی باغ سعادت‌آباد بوده و همچون میدان نقش‌جهان اصفهان، عنصری اتصال‌دهنده

تصویر۸. تصویری از میدان ورزش هزار جریب اصفهان (عالمی، ۱۳۷۷: ۳۹).

بین کاخ‌های حکومتی، مسجد حرم‌سرا (پنجه‌علی)، بازار و .. نبوده‌است. میدان سعادت نیز گوشه دیگری از شهر و به‌دور از مجموعه حکومتی و کاخ‌های اعیان و اشراف قرارداشت. مسجدشاه یا نبی هم کنار آن و بازار قیصریه نیز حوالی‌اش بود. به‌طورکلی، جای‌گیری این دو میدان در شهر، برمبنای تعریف محور و راستای خاصی نیست.

مقایسه کاخ جهان‌نما در شهرهای قزوین و اصفهان

کاخ جهان‌نمای قزوین

پیرامون میدان اسب علاوه‌بر بناهایی متعلق به امرا و درباریان، تالاری برای جلوس شاه در سر درگاه آن قرارداشته‌است. از سروده‌های عبدی‌بیک چنین برداشت‌می‌شود که این تالار بنای مرتفعی بوده که هنگام دیدن مراسم از آن استفاده و جهان‌نما خوانده‌می‌شده‌است. عمارت جهان‌نما از بناهای احداثی دوران شاه طهماسب است (دبیرسیاقی، ۱۳۸۱: ۴۸۷). لازم به یادآوری است که در دوطرف میدان سعادت‌آباد نیز، دو عمارت جهان‌نما قرارداشته‌است. اسکندربیک در بیان وقایع سال هشتم سلطنت شاه‌عباس اول (۱۰۰۳ هجری) این‌چنین می‌گوید: «چون خاطر خطیر شهریار کشورگیر از مهمات گیلان فراغت‌یافت ... مجملاً اطراف میدان سعادت‌آباد قزوین، از صفای آذین‌بندی و کثرت شمع و چراغ، رشک سپهر برین‌گشته، حضرت اعلی چند شبانه‌روز در آن مکان طرب‌انگیز و عمارت جهان‌نما که جانب شرقی و غربی میدان اِحداث‌کرده شهریار جهان است به‌سربرده و ... .» (ترکمان، ۱۳۳۴: ۴۹۹ و ۵۰۰). همچنین در مقاله یازدهم *عالم‌آرای عباسی* می‌نویسد: «... در دارالسلطنه قزوین درگاه دولت‌خانه و خلوت‌خانه دوطبقه زرنگار موسوم به عمارت نو و کاروان‌سرای عالی و عمارات جهان‌نما واقع در شرق و غرب میدان سعادت ... » (همان: ۱۱۱۱). در سفرنامه‌های دیگر مانند پیتر دلاواله و *آنتونی شرلی*[۸] نیز به این عمارات اشاره‌شده‌است.

کاخ جهان‌نمای اصفهان

در اصفهان، یک عمارت جهان‌نما به‌صورت ترکیبی با دروازه ورودی دولت‌خانه (دروازه دولت) وجودداشته که بر محور خیابان چهارباغ مسلط‌بوده و برای استفاده حرم‌سرا نیز کاربرد‌داشته‌است. پیتر دلاواله این عمارت را بنای کوچکی ابتدای خیابان چهارباغ و به‌شکل کلاه‌فرنگی می‌داند که در تمامی اضلاعش ایوان و پنجره قراردارد و با نقاشی و تزئینات بسیار دیگر آراسته‌شده و برای دیدن خیابان چهارباغ

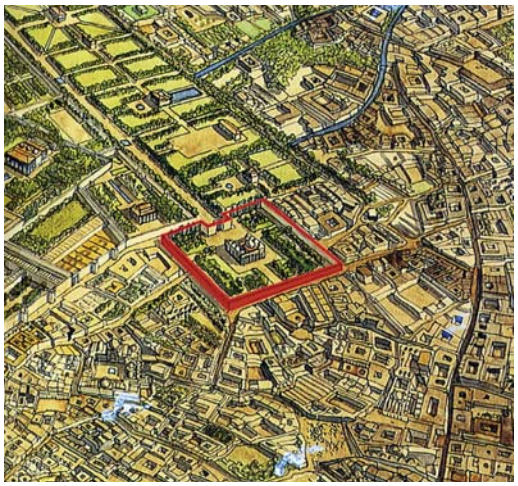
ساخته‌شده‌است (هنرفر، ۱۳۴۶: ۱۴۶)، (تصویرهای ۹ و ۱۰).

تشابه‌ها و تفاوت‌ها

تشابه: درباره تشابه‌های این عمارت در دو پایتخت صفویان، ضمن مسلط‌بودن بر یک محور یا یک میدان، به تلفیق بناهای جهان‌نما با کارکرد ورودی هم می‌توان‌اشاره‌نمود.

تفاوت: درباره مقایسه عمارت جهان‌نما در این دو شهر باتوجه‌به مطالب بخش بالا چنین می‌توان‌گفت که در شهر قزوین، سه عمارت جهان‌نما وجودداشته؛ دو عدد در طرفین میدان سعادت و مستولی بر آن و دیگری به‌صورت تلفیقی با سردرگاه عالی‌قاپو که بر میدان اسب و خیابان باب‌الجنة تسلط‌داشته‌است. لیکن در اصفهان تنها یک عمارت جهان‌نما به‌صورت ترکیبی با دروازه ورودی دولت‌خانه

تصویر۹. تصویر کاخ جهان‌نمای اصفهان
(جابری انصاری، ۱۳۷۸: بخش ضمیمه).



تصویر۱۰. تصویر کاخ جهان‌نمای اصفهان
(دیبا و دیگران، ۲۰۰۱: ۱۷).

(دروازه دولت) وجودداشته که نه بر میدان بلکه بر محور خیابان چهارباغ مسلط‌بوده‌است. این عامل و همچنین نحوه تسلط بر میدان یا خیابان ازجمله تفاوت‌های این بنا در شهرهای قزوین و اصفهان است.

مقایسه خیابان جعفرآباد قزوین و چهارباغ اصفهان

خیابان جعفرآباد قزوین

در دوران شاه طهماسب اول، قدیمی‌ترین خیابان ایران جعفرآباد، از درگاه شاهی تا محله شهرستان با دو دیوار بلند در دو طرف و درختان و نهر آب در دو سوی آن، احداث‌شد. ضمن‌اینکه به دستور شاه در شمال محله شهرستان (حصار شاپوری) و در دو سوی خیابان به‌دست اعیان و درباریان منازل و عماراتی بنانهاده‌شد که به باب جنت یا جعفرآباد موسوم‌شد. این خیابان، به‌عنوان مسیری برای ورود به کاخ‌ها و باغ‌ها و نه گذری عمومی، در جبهه جنوبی باغ سعادت‌آباد از روبه‌روی سردر عالی‌قاپو به‌طرف جنوب امتدادمی‌یافته و جهت محافظت، در یا دروازه‌ای نیز داشته‌است.

خیابان جنت، همان فضایی است که کمپفر در نقشه‌اش آن را جلوخان عالی‌قاپو خوانده‌است. وی درازای آن را ششصد و پنجاه متر و پهنای آن را شصت و پنج قدم نوشته و از آن با نام‌های جلوخان، میدان طویل و میدان نیز یادکرده‌است. کنار طرح‌واره‌ایی که این خیابان را نشان‌می‌دهد، کمپفر بیان‌داشته‌است که در فاصله هر هفت قدم، درخت‌های چنار و نارون کاشته‌بودند. شاردن نیز به خیابان بزرگی اشاره‌نموده است. «مسجدی که جامع خوانده‌می‌شود، کوچک است و هارون‌الرشید آن را اساس گذاشته ... مسجدشاه که از بزرگ‌ترین و زیباترین مساجد ایران و درانتهای خیابان وسیع مشجری است که از درگاه قصر شاه آغازمی شود.». روشن‌است که خیابان مشجر وسیعی که شاردن به آن اشاره‌کرده، همان جلوخان عالی‌قاپوی کمپفر است و مسجدی که وی آن را مسجدشاه خواند (عالمی، ۱۳۸۹-۱۳۸۸: ۹ و ۱۰)، *اوژن فلاندن*[۹] در سفرنامه خویش درباره آن می‌گوید: «یکی از خیابان‌هایی که به در باغ بزرگ منتهی‌می‌شود، حقیقتاً از هرحیث قابل ملاحظه است، طولش هفتصد قدم و عرضش هفتاد قدم است.» (فلاندن، ۱۳۵۶: ۱۵۱)، (تصویرهای ۱۱ و ۱۲).

خیابان چهارباغ اصفهان

هم‌زمان با احداث میدان نقش‌جهان برنامه‌ریزان شهری عصر شاه‌عباس، طرح ساخت چهارباغ را برای توسعهٔ شهر تدارک‌دیدند چراکه شاه‌عباس، بنای شهر بزرگی را در سر می‌پروراند و مایل بود که توسعه شهر چنان به طرف جنوب گسترش‌یابد که حتی بخش جنوبی زاینده‌رود را که تا آن

تاریخ هرگز مسکونی نبوده، به شهر مبدل‌سازد. شروع اجرای طرح چهارباغ از سال ۱۰۰۶ هـ‌ق.، تقریباً هم‌زمان با احداث میدان نقش جهان و بازارهای بخش جنوبی صورت‌گرفت و تا سال ۱۰۲۵ هـ‌ق. هم ادامه‌یافت. عرض آن چهل و هشت و طول آن حدود سه‌هزار و نهصدمتر است. پیتر دلاواله که در عصر شاه‌عباس و بیست و نهمین سال سلطنت وی از اصفهان دیدن‌نموده‌است، در سفرنامه خود به این موضوع اشاره‌کرده و این‌چنین می‌گوید: «خیابانی که بدان اشاره‌کردم، امروزه به اسم چهارباغ خوانده‌می‌شود زیرا در اصل باغ‌های چهارگانه‌ای در این محل وجودداشته که از مجموع آنها وضع فعلی به‌وجودآمده‌است.». وی چهارباغ را از مراکز تماشایی و خارج از شهربودن آن را در عصر شاه‌عباس تأییدمی‌کند. از نوشته‌های بالا چنین برمی‌آید که هنگام اقامت جهانگرد ایتالیایی در اصفهان (۱۰۳۱-۱۰۲۶ هـ‌ق./ ۱۶۲۲-۱۶۱۷ م.)، چهارباغ گردش‌گاهی بیش نبوده و هنوز توسعه شهر چنان انجام‌نگرفته‌بود که سکونت‌گاه‌های انسانی کنار آن استقرارگرفته‌باشند. کمپفر، چهارباغ را بهشت روی زمین دانسته و زیبایی چهارباغ را نه‌تنها در طول و عرض آن بلکه در نهری که از وسط آن جریان‌داشته، می‌داند (شفقی، ۱۳۸۱: ۳۰۸ و ۳۰۹). پیرلوتی نیز چهارباغ را شانزلیزه اصفهان نام‌گذاری‌کرده‌است (لوتی، ۱۳۷۲: ۱۷۷)، (تصویرهای ۱۳ و ۱۴).

تصویر۱۱. تصویری از خیابان و سردر عمارت حکومتی شهر قزوین (عالمی، ۱۳۸۹-۱۳۸۸: ۵).

تصویر۱۲. تصویری از خیابان دولتی قزوین (گلریز، ۱۳۶۸: ضمیمه).

تصویر۱۳. تصویری از خیابان چهارباغ اصفهان در عهد صفویه (هولستر، ۱۳۸۲: ۵۲).

تصویر۱۴. تصویری از خیابان چهارباغ اصفهان در عهد قاجاریه (دیبا و دیگران، ۲۰۰۱).

تشابه‌ها و تفاوت‌ها

تشابه: خیابان جعفرآباد قزوین یا باب‌الجنة، علاوه بر خانه‌های اشرافی و اعیان، درختان سرو و صنوبر و ... در حاشیه، شامل نهری روان در طول خیابان و گذرهایی در فواصل نهرها و درختان بوده است. خیابان چهارباغ اصفهان نیز از لحاظ دارا بودن درختان بلند، نهرهای روان آب و گذرها و همچنین خانه‌های اعیان و اشراف در دو سوی محور خود، به خیابان باب‌الجنة قزوین شباهت دارد. کارکرد گردشگاهی این دو محور، از دیگر تشابهات این خیابان‌ها است، چنان که در پاره‌ای از متون سفرنامه‌ها درخصوص خیابان باب‌الجنة قزوین چنین آمده: «یکی از قشنگ‌ترین چیزها در قزوین، گذری از میان خیابان با درختان باشکوه است که به قصر حکومتی منتهی‌می‌شود» و یا شاردن که در سفرنامه خود درباره محور چهارباغ اصفهان چنین می‌نویسد: «این خیابان زیباترین معبری است که تاکنون دیده و یا شنیده‌ام.» از دیگر موارد تشابه این دوگذر، می‌توان به جنبه خصوصی‌بودن آنها اشاره

نمود. خیابان جعفرآباد از درگاه شاهی تا محله شهرستان، خیابانی خصوصی و مسیر ورودی کاخ‌ها و باغ‌ها بوده و عملکرد عمومی نداشته تا آنجا که در جبهه شمالی به میدان اسب و عمارت جهان‌نما، در جبهه جنوبی به یک دروازه به عنوان حفاظ و در جبهه‌های شرقی و غربی به حصاری محدود می‌شده است .

محور چهارباغ اصفهان نیز از حیث ترکیب، بیشتر جنبه باغ داشته نه خیابان، به‌ویژه آن که این خیابان در حاشیه شهر طرح‌ریزی شده و بیشتر مخصوص گردش خانواده سلطنتی و درباریان بوده است. در روزهایی خاص (چهارشنبه‌ها) نظیر جشن‌های متعلق به بانوان و گردش آنها از این محور، تمام خیابان با خواجه‌سرایان و مأموران محافظت می‌گردید و همه فروشندگان نیز زن بودند. بنابر نظریه پیتر دلاواله خیابان چهارباغ گذری خصوصی بوده چراکه برای یک معبر عمومی، نمی‌توان چنین مزیتی را قائل شد. از دیگر تشابهات این دوگذر، می‌توان به واقع بودن عمارت جهان‌نما به گونه‌ای مسلط بر این محورها اشاره نمود که عبارتند از: در شهر قزوین، سردر عالی‌قاپو یا جبهه شمالی این گذر و در شهر اصفهان، انتهای خیابان چهارباغ کنار محله دولت‌خانه.

تفاوت: ازجمله موارد عدم تشابه این دوگذر، می‌توان به طول آنها اشاره نمود. خیابان باب‌الجنة قزوین بنابر سفرنامه اوژن فلاندن دارای عرضی معادل هفتاد قدم و طولی معادل هفتصد قدم بوده و از دروازه واقع در شمال حصار شاپوری (محله شهرستان) تا درگاه عالی‌قاپو امتداد می‌یافته، در صورتی که محور چهارباغ در اصفهان از محله دولت‌خانه آغاز و پس از رسیدن به پل سی و سه پل و عبور از آن، به‌سمت جنوب تا باغ هزارجریب ادامه‌می‌یافته‌است. بدین‌ترتیب این‌گذر، طولی بسیار بیشتر نسبت‌به گذر مشابه خود در شهر قزوین دارد و به‌سبب همین طول زیاد و ایجاد پیوستگی میان دو قسمت شمالی و جنوبی شهر نسبت به محور رودخانه، زمینه دومین تفاوت با محور مشابه خود در قزوین را فراهم می‌آورد. با وجود پاره‌ای از تشابه‌ها و تفاوت‌ها بین این دو محور، به‌طور کلی می‌توان بیان داشت که الگوی خیابان چهارباغ اصفهان، تقلیدی از خیابان جعفر آباد قزوین بوده که به نحوی بسیار بارزتر از آن شهر، در اصفهان تجلی یافته است .

البته یادآوری این نکته ضروری است که در قزوین خیابان، درون شهر قدیم، فضای خطی بریده‌ای است که رابطه میان دولت‌خانه و مسجد جامع (یا به‌گونه‌ای مسجد شاهی) را از نو سامان می‌دهد، بنابراین خیابان در قزوین برخلاف شهر اصفهان، منجر به تشکیل یک بافت شهری نمی‌شود. (عالمی، ۱۳۸۹-۱۳۸۸: ۱۵).

مقایسه کاخ چهل ستون، ایوان‌های شاهی (ایوان نادری) قزوین با کاخ چهل‌ستون اصفهان

نکته‌ای که جهت مقایسه این بناها باید بدان توجه داشت، آن است که بنای کلاه‌فرنگی قزوین که امروزه چهل‌ستون نامیده می‌شود و در زمان قاجار با نام کلاه‌فرنگی شاه تهماسب مشهور بود، (عالمی، ۱۳۸۹-۱۳۸۸: ۱۲) عمارت چهل‌ستون نبوده بلکه محل زندگی خصوصی شاه تهماسب بوده است. آنچه در نوشته‌های متعدد از جمله کتاب مینودر به بنای چهل‌ستون اصفهان شباهت داده شده، بنای ایوان‌های شاهی یا ایوان نادری می‌باشد که امروزه از آن اثری بر جای نیست.

لذا باید چهل‌ستون اصفهان را با ایوان نادری قزوین و عمارت کلاه‌فرنگی قزوین (چهل‌ستون) را با عمارت هشت‌بهشت اصفهان که تشابهاتی با یکدیگر دارند، مقایسه کرد.

بنای ایوان‌های شاهی (نادری) یا ایوان چهل‌ستون قزوین

این بنا، مطابق با اشعار عبدی‌بیک در جبهه جنوب غربی عمارت ارشی‌خانه و بعد از کاخ بهرام‌میرزا واقع بوده‌است. متأسفانه در منابع مکتوب درخصوص این بنا مطلبی آورده نشده و تنها اطلاعات، بیانگر آن است که عمارت مزبور بنایی دو طبقه و ستون‌دار (با تعداد ستون نامشخص) بوده و در جلوی ایوان آن، همانند چهل‌ستون اصفهان آب‌نمایی قرار داشته که تصویر ستون‌ها در آن منعکس می‌شده است. همان‌گونه که در ابتدای این بخش بدان اشاره گردید، آنچه امروزه بنای چهل‌ستون نامیده می‌شود، در اصل ارشی‌خانه (کلاه‌فرنگی فعلی) یا کاخ شاه‌تهماسب بوده و غیر از بنای کاخ چهل‌ستون است که در متون تاریخی ایوان چهل‌ستون نامیده شده و در اشعار عبدی‌بیک تحت عنوان ایوان‌های شاهی به‌نظم کشیده شده‌است. بنابر منابع مکتوب (الحسینی القمی، ۱۳۶۰: ۴۳۷)، ایوان چهل‌ستون محلی برای نشست شاه با بزرگان یا برگزاری مراسم رسمی و جشن‌ها (ترکمان، ۱۳۳۴: ۱۱۵) و یا جایگاهی برای دادخواهی و سیاست و بالاخره محلی جهت پذیرفتن سفیران و دیگر امور مهم مملکتی بوده است. مصحح کتاب‌های عبدی‌بیک شیرازی می‌نویسد: «ارشی‌خانه که در مرکز باغ سعادت‌آباد بنا شده، کاخ ویژه شاه‌تهماسب بوده که از سده شانزدهم میلادی به بعد، مورخان و دانشمندان بنای مزبور را چهل‌ستون هم نامیده‌اند.» (الحسینی القمی، ۱۳۶۰: ۵۸۷) متأسفانه به‌جز اشارات عبدی‌بیک به این بنا در اشعارش، در منابع مکتوب دیگر مطلبی راجع به ایوان‌ها وجود ندارد و مشخص نیست

که این بنا در چه دورانی و به‌دست چه کسانی تخریب گردید. لیکن نکته حائز اهمیت آن است که بنای ارشی‌خانه و ایوان چهل‌ستون دو بنای مجزا از لحاظ عملکرد، معماری و حتی تزئینات بوده و هرکدام جهت تأمین نیازی خاص ساخته شده‌است. بنای ارشی‌خانه با حالت کوشک‌مانند و تزئینات ظریفش، مخصوص زندگی خصوصی شاه و ایوان‌های شاهی با فضاهای گسترده و منقش به داستان‌های محلی، مکانی جهت امور مملکتی بوده‌است.

ایوان نادری: بنای ایوان نادری نیز یکی از ساختمان‌های مجموعه باغ سعادت‌آباد بوده که وجه تسمیه آن مشخص نیست. در کتاب مینودر دراین‌خصوص چنین آمده‌است: «ریشه و بنیان این بنا متعلق به دوران صفویه است زیرا نادرشاه اگر چه بارها از شهر قزوین گذر نموده لیکن زمان زیادی توقف ننموده تا عمارتی بسازد. ممکن است وی پیش از رفتن به صحرای مغان در سال ۱۱۴۸ هـ‌ق. دستور تعمیر این عمارت را داده و پس از بازگشت چندی در آن توقف نموده و یا مجلس سلامی منعقد کرده که سبب گردیده این حیاط به نام وی تسمیه گردد. این عمارت در جبهه غربی بناشده‌بود و تالار مجلل بزرگ و مرتفعی، با دو ستون بلند چوبی قائم از جنس ساج و مزین به نقاشی در وسط آن قرار داشت. بنابر اشعار عبدی‌بیک و متون دیگر صفوی و قاجاری و همچنین سفرنامه‌ها، ایوان نادری یا چهل‌ستون قدیم متصل به ایوان های دو اشکوبه شرقی و شمالی سردر بوده و با بناهای شمال و غرب سردر عالی‌قاپو مجموعاً دولت‌خانه شاهی (اعم از چهل‌ستون، تالارها، سفره‌خانه، کتابخانه، بالاخانه، تالار طویله و غیره) را تشکیل می‌داده اند (دبیرسیاقی، ۱۳۸۱: ۴۸۵). ایوان نادری در سال ۱۳۲۸ هـ‌ش.کلنگ نابودی بر فرقش کوبیده می‌شود و به یک‌باره از بین می‌رود و در قسمت شمال و شمال‌غربی آن دبیرستان‌های محمد قزوینی و پاسداران (محمدرضا شاه) و در ضلع جنوب و جنوب‌غربی آن سالن تربیت بدنی و دیگر تأسیسات ساخته‌می‌شود (آصف‌زاده، ۱۳۷۳: ۲۶). شباهت‌هایی میان سروده‌های عبدی‌بیک در مورد ایوان چهل‌ستون و ایوان نادری وجود دارد و اگر بتوان اطلاعات بیشتری کسب نمود، شاید بتوان به این نتیجه دست یافت که ایوان نادری و ایوان‌های شاهی (چهل‌ستون) هر دو یک بنا بوده‌اند (تصویرهای ۱۸-۱۵).

چهل‌ستون اصفهان

کوشک چهل‌ستون اصفهان نیز یکی از ستاوندهای به جا مانده در این شهر می‌باشد که زمان شاه‌عباس دوم گسترش‌یافت و تالارها و ایوان‌هایی به آن افزوده شد. در

تصویر۱۵. تصویری از ایوان نادری قزوین
(آصف‌زاده ،۱۳۷۳: بین ۱۱۴ و ۱۱۵).

تصویر۱۶. تصویری از ایوان نادری قزوین
(علی‌دوست، ۱۳۷۶: ۶۰).

تصویر۱۷. تصویری از ایوان نادری در سال ۱۳۱۳ هـ‌ق. توسط عبدا... میرزا
(ذکاء، ۱۳۷۶: ۱۰۶).

تصویر۱۸. تصویری از ایوان نادری قزوین
(آصف‌زاده ،۱۳۷۳: ۲۷).

قسمت عقبِ ایوان بزرگ متصل به آن در محلی که قدری برجسته بوده، شاه‌نشینی واقع شده که تخت در آن قرارداشت. در این محل در دوطرف عمارت، اتاق‌های کوچکی قرار داشته که مخصوص وزیران شاه بود. عقب شاه‌نشین، تالار بزرگی با سه‌درِ ارتباطی بوده که سراسر طول عمارت امتداد داشته و بر بالای آن سه‌گنبد کم‌ارتفاع بوده‌است (کرزن، ۱۳۶۲: ۴۲ و ۴۳) (تصویرهای ۱۹ و ۲۰).

تشابه‌ها و تفاوت‌ها

تشابه: درباره این دو بنا در شهرهای قزوین و اصفهان در کتاب مینودر این‌گونه آمده‌است: «این باغ وسیع با درختان بلند چنار و سایر اشجار زینت یافته بود. جلوی عمارت، خیابان سنگ‌فرش بسیار پهنی داشت و چندین خیابان، طول و عرض آن را قطع می‌کردند. در وسط، حوضی دراز و طولانی از غرب به شرق، مانند حوض حیاط چهل‌ستون اصفهان ساخته‌شده‌بود که در وسط آن پلی ظریف از چوب، برای رفت‌وآمد به باغ کلاه‌فرنگی یا چهل‌ستون قرارداده‌بودند و ...» (گلریز، ۱۳۶۸: ۶۵۲) با توجه به تصاویر باقی‌مانده از ایوان نادری و توصیفات مندرج در منابع مکتوب از طرح این بنا، نظیر وجود دو ستون چوبی بلند قائم، دارا بودن دو

تصویر۱۹. تصویری از فضای مجاور کاخ چهل‌ستون اصفهان (علی‌دوست، ۱۳۷۶: ۲۹).

تصویر۲۰. تصویری از کاخ چهل‌ستون اصفهان (عدل، ۱۳۷۱: ۱۸۹).

شاه‌نشین در اشکوب دوم و دو اتاق در اشکوب اول فضای تالار، وجود دو راهروی متصل به ایوان و قرار گیری دو ایوان وسیع متصل به این راهروها و در هرطرف ایوان، بالا بودن این عمارت به اندازه یک‌متر از سطح زمین، نبود در یا ارسی جلوی تالار و ... همسانی این دو بنا را چیزی فراتر از تشابه یک حوض معرفی می‌کند که در صورت وجود طرحی از پلان مجموعه نادری، امکان مقایسه دقیق‌تری وجود داشت. در صفحات ۲۹ و ۶۰ کتاب پاسکال کوست و اوژن فلاندن دو تصویر از دو کاخ ارائه شده، یکی متعلق به شهر قزوین که به جبهه‌ای از بنای نادری اختصاص داشته و با کروکی‌های کشیده‌شده از این بنا قبل از تخریب مطابقت دارد و دیگری متعلق به شهر اصفهان که مربوط به عمارت شرقی کاخ چهل‌ستون و عمارت رکیب‌خانه می‌باشد. شباهت بسیار این دو تصویر در وهله نخست هر بیننده‌ای را به اشتباه می‌اندازد و این‌گونه تصور می‌شود که یک تصویر در دو صفحه مجزا چاپ گشته است. این تصاویر خود به‌تنهایی گویای شباهت فراوان این دو بنا می‌باشند. ذکر این نکته ضروریست که پاره‌ای از الگوهای به‌کاررفته در طراحی بناهای شهر قزوین نظیر ایوان‌های شاهی و یا کاخ ارشی‌خانه، الگوی رایج آن دوره بوده و احداث بناهای مشابه آن‌ها در اصفهان به دلیل تقلید صرف از بناهای شهر قزوین نیست.

مقایسه کاخ ارشی‌خانه قزوین با کاخ هشت‌بهشت اصفهان

کاخ ارشی‌خانه قزوین

کاخ ارشی‌خانه، بر اساس اشعار عبدی‌بیک در میان باغ و در محل تقاطع دو خیابان اصلی قرار دارد.

وجه تسمیه این بنای چهار صفه، ایوان و درهای ارسی آن بود. عبدی‌بیک در منظومه‌اش از این بنا با اسم‌های شروانی‌سرای و شروانی‌پوش یاد کرده و گویا پوشش سقف شیب‌داری است که در شروان رایج بوده است (عالمی، ۱۳۸۹-۱۳۸۸: ۱۳).

پروفسور پوپ[۱۰] به نقل از شاردن درخصوص این بنا چنین می‌نویسد: «باغ قصر بسیار زیبا بوده و به طریقه شطرنجی درخت‌کاری شده بود. شاه‌تهماسب این قصر را براساس طرحی که یک معمار ترک داده‌بود در اندازه‌ای کوچک ساخت و شاه‌عباس آن را توسعه‌داد (پوپ، ۱۳۶۵: ۱۱۷۴). در کتاب مینودر درخصوص این بنا چنین آمده‌است: «... در باغ سعادت‌آباد، ساختمان دو اشکوبه‌ای [طرحی با محورهای صلیبی و برون‌گرا] است که که در چهارسوی آن، چهار خیابانِ محاط با چنارهای بلند احداث کرده بودند.

حوضی در شمال عمارت قرار داشت که همواره آب از آن به وسیله نهر، داخل کلاه‌فرنگی و سپس حوض جنوبی می‌شد و از طریق نهری که در وسط خیابان جنوبی بود، به جانب حیاط نادری می‌رفت. این عمارت تا پیش از سال ۱۳۰۰ هـ‌ق. به "کلاه‌فرنگی شاه‌تهماسب" معروف بود و به احتمال قوی مرحوم سعدالسلطنه حاکم قزوین در فاصله سال‌های ۱۳۰۶ تا ۱۳۱۲ هـ‌ق. آنجا را تعمیر اساسی کرده و آن را به نام چهل‌ستون خوانده‌است (گلریز، ۱۳۶۸: ۶۴۹-۶۴۷). نکته‌ای که ذکر آن در خصوص این بنا ضروری می‌باشد آن است که حتی عبدی‌بیک نیز که به‌طور دقیق هر بنایی را وصف و در قالب الفاظ، ارتفاع را نیز القا می‌کند به دوطبقه بودن کاخ اشاره‌ای ندارد و مشخص نیست کدام قسمت مربوط به زمان شاه‌تهماسب است و کدام بخش متعلق به زمان‌های بعد (تصویرهای ۲۱ و ۲۳).

کاخ هشت‌بهشت اصفهان

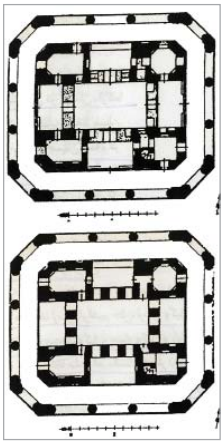
کوشک هشت‌بهشت اصفهان نیز در زمان شاه‌سلیمان در سال ۱۰۸۰ هـ‌ق. در میان باغی به مساحت ۸۵ جریب ساخته شد که "باغ بلبل" نام داشت. لازم به ذکر است در این باغ هشت ساختمان[۱۱] بوده که تنها یکی به جا مانده و همین یکی را نیز بسیار دگرگون کرده‌اند. در زمان صفویان، یکی از درآی‌گاه‌های آن به پنج‌دری تبدیل گردید. این ساختمان از هر سو به باغ باز می‌شده است، از این رو آن را " کوشک" می‌گویند. در این کوشک نیز همانند سایر کاخ‌ها که معماران جهت ایجاد تنوع، سعی در طراحی "پاجفت" یا "ناقرینه" آن‌ها داشتند، اتاق‌های گوناگونی دیده می‌شود. فضای میانی آن حوض‌خانه است که از هر سو باز می‌باشد. اتاق‌های گرداگرد آن هیچ کدام مانند هم نیستند. طرح اشکوب همکف نیز با اشکوب بالا متفاوت است. پلکان در گذشته در بیرون ساختمان و در چهارگوشه آن بوده و در زمان شاه‌صفی، پلکان از درون درست شده است. پایه‌ها و جرزهای بالا، روی تاق‌های زیرین گذاشته شده‌اند. در آسمانه حوض‌خانه، روشندان و پتکانه بسیار زیبایی با زمینه شش‌گوشه کشکولی کارشده‌است. بازی با آب در این کوشک، همانند دیگر جاها اهمیت داشته و روی یکی از درآی‌گاه‌ها که اکنون بسته شده، آب از بالا مانند آبشار به پایین می‌ریخته و از آن به حوض میانی و چهار ایوان می‌رسیده‌است (پیرنیا، ۱۳۸۰: ۳۰۸ و ۳۱۲).

تشابه‌ها و تفاوت‌ها

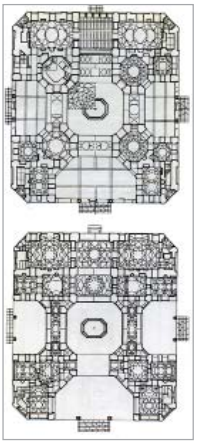
کاخ ارشی‌خانه قزوین و کاخ هشت‌بهشت اصفهان، تقریباً دارای الگویی یکسان می‌باشند الگویی رایج در آن دوران که پیرنیا نیز درخصوص آن چنین می‌گوید: «فضای میانی

تصویر۲۱. تصویری از کاخ ارشی‌خانه قزوین (ذکاء، ۱۳۷۶: ۱۸۴).

تصویر۲۲. تصویری از کاخ هشت‌بهشت اصفهان (عدل، ۱۳۷۱: ۱۸۴).



تصویر۲۳. پلان و برش کاخ ارشی‌خانه قزوین (بروشور میراث فرهنگی قزوین).



تصویر۲۴. پلان و برش کاخ هشت‌بهشت اصفهان (پیرنیا،۱۳۸۰: ۳۱۰ و ۳۱۱).

این بنا، به حوض‌خانه اختصاص دارد که از هر سو باز بوده و اتاق‌های گرداگرد آن هیچ‌کدام مانند هم نیستند. طرح اشکوب همکف نیز با بالا متفاوت می‌باشد. پایه‌ها و جرزهای بالا، روی تاق‌های زیرین گذاشته شده‌اند. این کوشک نیز همانند ارشی‌خانه، در میان محوطه باغ قرار گرفته و بازی با آب‌نما در آن اهمیت داشته است» (پیرنیا، ۱۳۸۰: ۳۰۸ و ۳۰۹)، (تصویرهای ۲۲ و ۲۴).

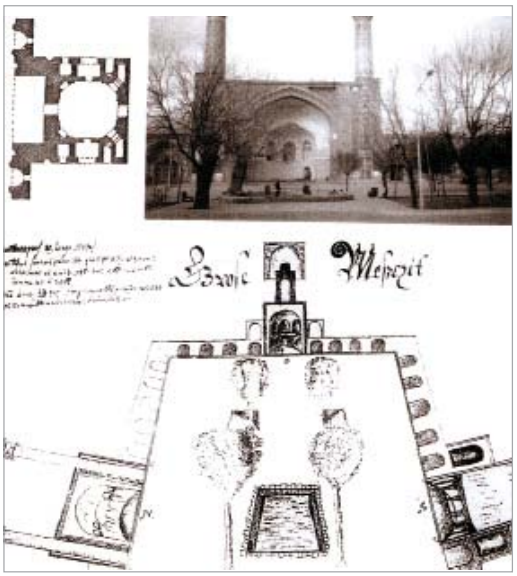
مقایسه عالی‌قاپوی قزوین با اصفهان

عالی‌قاپوی قزوین

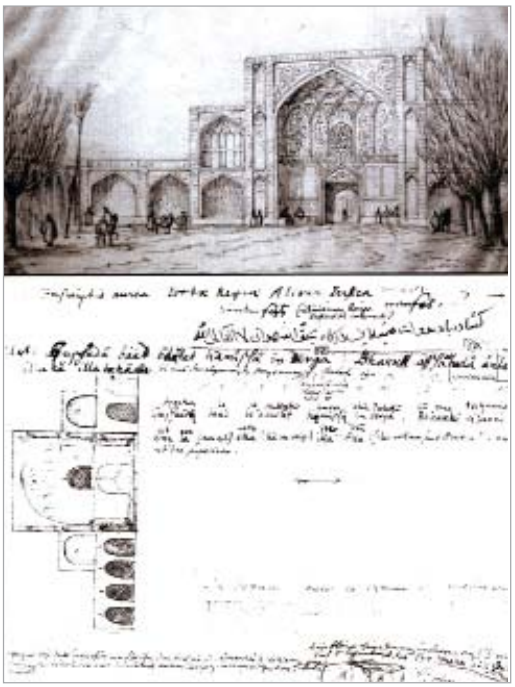
همان‌گونه که ذکرشد باغ سعادت‌آباد دارای هفت ورودی بوده که امروزه تنها ورودی اصلی، سر در الله‌قاپو یا عالی‌قاپو باقی‌مانده‌است. این سردر که از بناهای دوران شاه‌تهماسب است و در دوران شاه‌عباس به‌صورت کنونی تبدیل شده، مدخل ورودی کاخ شاهی یا دیوان‌خانه شاهی است. پیتر دلاواله می‌نویسد: «چیزی که در قزوین توجه مرا جلب‌کرد، در شاهی بود که در یک میدان بزرگ واقع‌شده‌است. این درگاه، مثل درگاه اصفهان با نقاشی و طلا نقاشی نشده و فاقد تزئینات طلایی است، لیکن عظمتی بسزا دارد (دلاواله، ۱۳۷۰: ۲۹۰ و ۲۹۱). در کتاب مینودر نیز درباره این بنا چنین آورده‌شده‌است: «راهروی عمارت سردر، دارای در رفیعی (به بلندای ۱۷ متر، دارای قوس تیزه‌دار و سه ردیف طاق‌نما در طرفین) است رو به قبله و مشرف به خیابان سپه، با دو گوشوار در طرفین که به هشتی بزرگی متصل است و داخل هشتی در طرف شرقی، دو اتاق دارد که جایگاه دربانان و نیز راهرو اشکوب بالا و گوشواره شرقی ، جایگاه کوفتن نقاره یا نقاره‌خانه است. در طرف غرب این سردر نیز، سه اتاق طولانی یک‌اشکوبه پهلوی هم واقع شده که احتمالاً جایگاه نگهبانان بوده است (گلریز، ۱۳۶۸: ۶۵۱ و ۶۵۲)، (تصویرهای ۲۵ و ۲۶).

عالی‌قاپوی اصفهان

این کاخ در اوایل سده یازدهم هجری تکمیل شد و جایگاه اداره امور کشور و دربار پادشاه بوده است که بنابر نظریه پروفسور *گالدیری*[۱۲] در شش مرحله بنا شده است. در مرحله نخست، بنای مزبور به عنوان ورودی کاخ‌های سلطنتی و هم‌زمان با عملیات ساختمانی کاخ‌ها (منظور مجموعه ساختمان‌ها و عمارات محصور در میان باغ‌های سرسبز می‌باشد) برپا می‌گردد. این مجموعه، مختص استفاده‌های تشریفاتی، اداری، قضایی، باریابی و همچنین دارای فضاهایی جهت زندگی اختصاصی سلطان، دستگاه



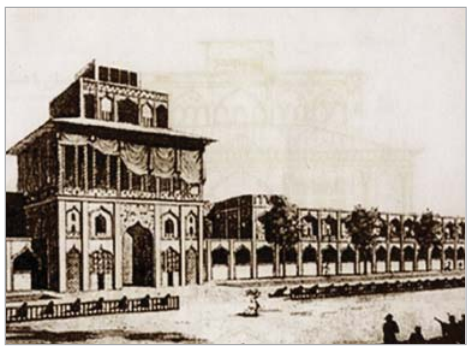
تصویر۲۵. تصویری از درگاه عالی‌قاپوی قزوین، طرح‌واره بزرگ مسجدشاه و جلوخان آن بنا (عالمی، ۱۳۸۹-۱۳۸۸: ۱۰).


تصویر۲۶. تصویری از درگاه عالی‌قاپوی قزوین در قرن نوزدهم (عالمی، ۱۳۸۹-۱۳۸۸: ۵).

مطبخ، اصطبل، افراد نگهبان و محل درمانگاه سلطنتی و ساختمان کوچکی با پوشش گنبدی‌شکل در شمال غربی عالی‌قاپو بوده و حتماً بایستی دارای یک ورودی متناسب و درخور آن باشد.

اولین قسمت عالی‌قاپو در آن زمان منفرد و عملاً از چهار طرف آزاد بوده و بازار اطراف میدان با آن تماسی

نداشته‌است. در همان زمان ساختمان اولیه عالی‌قاپو به صورت یک مکعب مستطیل بزرگ و سنگین با ابعاد تقریبی ۲۰×۱۹ و ارتفاع سیزده‌متر ساخته‌می‌شود که از داخل دو طبقه بوده و این تقسیم‌بندی آشکارا برروی نماهای اطراف بنا منعکس می‌شده‌است. مرحله دوم ساخت این بنا، پس از عملیاتی می‌باشد که در ساختمان اطراف میدان انجام می‌گیرد و تاق‌نماهای اولیه به داخل میدان گسترش می‌یابد و یک‌طبقه دیگر نیز به آن افزوده می‌شود. در این دوران، بنای عالی‌قاپو برای اولین‌بار وظیفه تشریفاتی به‌خودگرفته و از حالت یک ورودی ساده، به یک غرفه تشریفاتی با نمایی به طرف میدان مبدل می‌گردد. جایی که مهمانان شاه در آن پذیرایی می‌شده‌اند و از آنجا به راحتی به تماشای رژه سربازان، بازی‌ها و مسابقاتی که در میدان اتفاق می‌افتاده، می‌پرداختند. در مرحله سوم، آخرین طبقه اضافه‌شد. این بخش‌ها در یک فاصله زمانی بین هفتاد تا صد سال افزوده شده‌است. در این مرحله کاخ ورودی به برجی مبدل گشت که می‌توانست برای زمان‌های کوتاه، از دربار کوچکی پذیرایی کند. در مرحله چهارم یک حجم دیگر در مقابل بنای موجود در داخل میدان ساخته می‌شود، حجمی که با پیش‌زدگی در داخل میدان از لبه جدید تاق‌نماهای اطراف میدان نیز جلوتر رفته و علاوه بر وسیع‌تر ساختن ورودی بنا، فضایی درخور مهمانان، سفیران و شخصیت‌های عالی‌تر هنگام جشن‌ها به‌وجود می‌آورد. در مرحله نهایی دو عمل صورت‌پذیرفت: پوشش تالار و راه‌پله جنوبی. بنای عالی‌قاپو در این هنگام دارای ظاهری برج مانند می‌باشد که به آن یک حجم وسیع تر ولی کوتاه تکیه دارد. به‌منظور این‌که ایوان دارای ظاهری شاهانه و نمایشی باشد، تصمیم به ساختن سقف آن گرفته می‌شود که این الگو، از سایر کاخ‌های این شهر که از یک سالن بزرگ اصلی و یک ورودی سرپوشیده ستون‌دار (تماماً از چوب) در جلو تشکیل می‌گردید، اقتباس شد. لیکن نکته



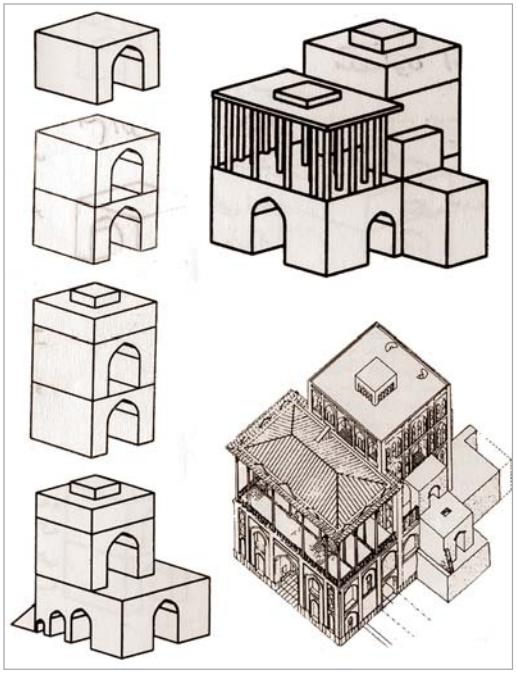
تصویر ۲۷. پلان و مراحل ساخت عالی‌قاپوی اصفهان (پیرنیا، ۱۳۸۰: ۳۰۷-۳۰۰).

حائز اهمیت آن است که در این بنا، منظور اصلی ساختن تالار ستون دار نه بر روی زمین بلکه در ارتفاع بیش از ۱۲ متر بوده است (پیرنیا، ۱۳۸۰: ۳۰۰ تا ۳۰۸)، (تصویر ۲۷).

تشابه‌ها و تفاوت‌ها

تشابه: کاخ عالی‌قاپو در هردو شهر، دارای کارکردی ورودی است. همان‌گونه که ذکر شد سر در الله قاپو یا عالی‌قاپوی قزوین، یکی از مدخل‌های ورودی باغ سعادت آباد و کاخ شاهی یا دیوان‌خانه شاهی بوده‌است. در شهر اصفهان نیز، این بنا در ابتدا و در مرحله نخستین ساخت خود، به‌منزله ورودی محسوب می‌گشت و پس از طی پنج مرحله به‌گونه کنونی درآمد. از دیگر موارد تشابه میان این دو عمارت، مسلط بودن آن‌ها بر میدان می‌باشد، عالی‌قاپوی قزوین مسلط بر میدان اسب و عالی‌قاپوی اصفهان مسلط بر میدان نقش جهان.

تفاوت: عالی‌قاپوی قزوین در حکم یک سردر، دارای جایگاهی مخصوص نگهبانان، محلی مختص نقاره‌خانه (در گوشوار شرقی بنا- درصورتی‌که در اصفهان این محل در بالای بازار قیصریه[۱۳] واقع بوده)، عمارت جهان‌نما واقع در سردر درگاه (این بنا در اصفهان به‌گونه‌ای مسلط بر محور چهارباغ قرار داشته) و ... بوده است، درصورتی‌که در شهر اصفهان، این عمارت علاوه بر کارکرد مدخل ورودی باغ‌ها و عمارات جبهه غربی میدان نقش جهان، کاخی حکومتی نیز محسوب می‌گردیده و با دارا بودن وظیفه تشریفاتی، از حالت یک ورودی ساده به یک غرفه تشریفاتی مبدل‌می‌گردد



که صحنه مناسبی نیز برای نمایش شاه فراهم می‌کرد.

مقایسه بازارهای دو شهر قزوین و اصفهان

بازارهای شهر قزوین

مجموعه بازارهای قزوین یکی از با ارزش‌ترین آثار به جا مانده معماری این شهر است . تاریخ ساخت این مجموعه به دوره صفویه بازمی‌گردد اما قسمت اعظم بناهای کنونی، متعلق به دوره قاجار می‌باشد. بازار قیصریه به عنوان یکی از نقاط شاخص این محور با تاق‌های آجری بلند در بین مسجدالنبی و سرای رضوی واقع گردیده و سرای وزیر را به چهار سوق بازار متصل‌می‌سازد . در پیرامون این بازار فضاهایی قرار دارد که از زمره مهم‌ترین آنها می‌توان به مسجدالنبی (مسجد شاه) ، سرای سعدالسلطنه، سرای وزیر، سرای حاج‌رضا، سرای رضوی (سرای شاه)، تیمچه‌های روباز و سرپوشیده و راسته قیصریه اشاره نمود. البته در این محور بناهای دیگری نیز قرارداشته‌اند لیکن بر اثر احداث خیابان، ارتباط مستقیم آنها قطع گردیده‌است ، نظیر مدرسه التفاتیه و مسجد و مدرسه صالحیه (بروشور میراث فرهنگی قزوین).

بازارهای شهر اصفهان

قیصریه و بازارهای پیرامون میدان و بخش جنوبی بازار اصفهان ، از یادگارهای عصر صفویه می‌باشد. بازار مزبور در پیرامون مسیر خود، عناصر شهری متفاوتی نظیر مدرسه، مسجد، حمام، تیمچه، بیمارستان (در ضلع شمالی)، کاروانسرا و ... را دربرگرفت و بدین‌ترتیب با دارابودن مجموعه‌ای کامل از انواع کاربری‌های گوناگون، به ستون فقرات شهر مبدل گردید و به‌سرعت محلات مسکونی جدید در پیرامون آن شکل‌گرفت.

تشابه‌ها و تفاوت‌ها

تشابه: درباره معماری بازار و عناصر وابسته به آن نظیر سرا، تیمچه و کاروانسرا یا سایر بناهای پیرامون بازار همچون مسجد و مدرسه و به‌طورکلی تنوع کاربری‌ها در اطراف آن، مانند دیگر بازارهای ایران، تشابهاتی بین بازارهای دو شهر قزوین و اصفهان دیده‌می‌شود.

تفاوت: تفاوت اساسی این دو بازار، در جای‌گیری آن‌ها در سطح کلی شهر و همچنین کارکرد اتصالی آن‌ها است. در شهر قزوین عهد صفوی، بازار شهر، به‌دور از مجموعه کاخ‌ها و باغات دولتی و همچنین میدان اسب بوده و در حوالی میدان سعادت و مسجد شاه (نبی) قرارداشته و به‌وضوح تفاوت جای‌گیری خود در سطح شهر را نسبت‌به شهر اصفهان–که بازار نه‌تنها در پیرامون میدان بوده بلکه عامل اتصال‌دهنده عناصر چهارگانه آن نیز محسوب‌می‌گشته– نمایان‌گر می‌سازد. همان‌گونه که ذکرشد ازجمله موارد دیگر عدم تشابه این دو بازار، از لحاظ عامل اتصالی می‌باشد. به‌عنوان مثال در شهر اصفهان، بخش جنوبی بازار قیصریه به‌عنوان مرکز اقتصادی دوران صفویه به مرکز اقتصادی شهر دوران سلجوقیه یعنی میدان‌های کهنه و میر، بازارهای پیرامون آن و مسجد جامع متصل‌گردد و زمینه ایجاد شهری دوقلو، دو قطبی و با دو مرکزثقل قوی که دارای دو مرکز اقتصادی– فرهنگی بود را فراهم می‌نماید. درصورتی‌که در شهر قزوین به‌واسطه عدم وجود هسته بازار قدیمی قوی که نیاز به ارتباط مستحکم با آن باشد، این اتصال به‌وجودنیامد و بازارهای صفوی و در پی آن بازارهای قاجاری، در پیرامون مسجد شاه (نبی) و میدان سعادت شکل‌گرفتند و درنتیجه شهر به‌صورت یک قطبی عمل‌می‌نمود.

تصویر۲۸. نقشه بازار قزوین
(بروشور میراث فرهنگی قزوین).

تصویر۲۹. بازار قیصریه اصفهان و اتصال آن به بازار قدیمی (دیبا و دیگران، ۲۰۰۱: ۱۰ و ۱۱ و ۲۷).

نتیجه‌گیری

مطالعه تطبیقی طراحی معماری و شهرسازی قزوین و اصفهانِ دوره صفوی تفاوت‌ها و تشابهاتی را درباره مکان‌یابی شهری و فرم معماری بناهای این دو شهر نشان می‌دهد.

با بررسی‌های انجام‌شده چنین به‌دست آمد که نحوه اتصال دو بافت قدیم و جدید در این دو شهر، از تشابه اندکی برخوردار است و با وجود تشابه اسمی و عملکردی بین عناصر قزوین و اصفهان، جای‌گیری عمارات و بناها در این دو شهر متفاوت است.

پاره‌ای از بناها نظیر باغ سعادت‌آباد، کاخ جهان‌نما و کاخ عالی‌قاپو تنها از لحاظ عنوان شباهت فراوانی به یکدیگر دارند. برخی از بناها تنها از لحاظ الگو و فرم معماری و یا الگوی شهرسازی مشابه یکدیگر هستند: همچون ایوان نادری قزوین با کاخ چهل‌ستون اصفهان، کاخ ارشی‌خانه قزوین با کاخ هشت‌بهشت اصفهان، بازارها، خیابان جعفرآباد قزوین با خیابان چهارباغ اصفهان. بعضی از بناها مانند میادین دو شهر نیز، هم از لحاظ عنوان و هم از لحاظ الگو و فرم معماری با یکدیگر تفاوت دارند.

طبق جمع‌بندی مطالب بالا، شباهت‌های میان فضاها و بناهای قزوین و اصفهان بیشتر از تفاوت‌های آنهاست. ازاین‌رو می‌توان بدین نتیجه دست‌یافت که در شهرسازی و معماری اصفهان، از بسیاری از الگوهای شهرسازی و معماری قزوینِ عصر صفوی اقتباس شده است لیکن در عین تقلید، در مرتبه‌ای فراتر از زادگاهش متجلی و ارائه شده‌است.

پی‌نوشت

1- Chardin, Jean

۲- لازم به ذکر است آقای دکتر دبیرسیاقی در صفحه ۶۲۲ کتاب خود، میدان اسب، آت میدان، میدان چوگان و میدان سعادت را یک میدان ذکر نموده و احتمال می‌دهند محوطه برابر سردر عالی‌قاپو، سنکه میدان باشد. همچنین وی در صفحه ۳۹۰ همین منبع، مکان میدان جدید یا مجدد را صحرایی در شرق بازار در سال ۹۶۷ هجری ذکر می‌کند که پس از چندی به دو میدان اسب یا چوگان و میدان سنگ تبدیل می‌گردد. دولت خانه جدید به این میدان متصل بوده و سه درب به سوی میدان اسب داشته‌است. (دبیر سیاقی، ۱۳۸۱: ۳۹۰ و ۶۲۲)

3- Della Valle, Pietro

4- Olearius, Adam

5- Kaempfer, Engelbert

6- Coste, Pascal

7- Verth

8- Sherley, Antony

9- flandin, Eugene

10- Pope, Arthur Upham

۱۱- درخصوص اطلاق این عنوان در کتاب‌های گوناگون دلایل مختلفی ذکرشده‌است. به‌عنوان مثال در کتاب مختاری و اسماعیلی در این‌خصوص چنین آمده‌است: «این‌که چرا نام هشت‌بهشت را بر این کاخ نهاده بودند، پرسشی است که *هینریش بروگش* (Brugsch, Heinrich) در پی یافتن پاسخ آن بوده‌است: «عده‌ای معتقدند به این علت که محوطه کاخ مشتمل بر هشت باغ بزرگ و متمایز از یکدیگر بوده‌است. ولی من خودم از مردم عامی اصفهان شنیدم که آن را هشتم بهشت می‌نامیدند، زیرا به معنای بهشت هشتم است.ولی منظورم از بهشت هشتم چیست؟ موضوعی است که نفهمیدم و از هر کس هم پرسیدم، جواب صحیحی نشنیدم.» شاید پاسخ بروگش بر این مبنا باشد که طبق اعتقادات و روایات دینی، جنت یا بهشت دارای هفت طبقه است و هر طبقه‌ای از آن مخصوص گروهی از صالحان و نیکوکاران است. در مقابل آن هفت درجه یا طبقه بهشت، هشتمین درجه آن در روی زمین و در اصفهان ایجاد شده‌است. (مختاری اصفهانی و اسماعیلی، ۱۳۸۵: ۱۷۲)

در کتاب «اصفهان بهشتی کوچک اما زمینی» نیز چنین ذکر شده‌است: «نام هشت بهشت در عصر صفوی به طور کلی عنوانی عام بوده و برای برخی از کاخ هایی انتخاب می‌شده که در تبریز، قزوین و اصفهان با بناهای سلطنتی دیگر متفاوت بوده و همواره فضایی مینویی را برای ایجاد حال و هوایی خیال‌برانگیز پدید می‌آوردند. در اصفهان عصر صفوی نیز کاخ هشت بهشت با همین عنوان و با همان کاربرد، جهت عیش و عشرت، تفریح و تفرج در میانه باغی وسیع به نام بلبل احداث گردید. همان‌طور که می‌دانیم در بسیاری از منابع آمده که بهشت موعود دارای ۷ طبقه با ۷ درب بوده که در این‌جا عدد هشت مفهوم ۷ + ۱ را تداعی کرده و نمایانگر بهشتی زمینی می‌باشد.» در میان باغ بلبل، در سرشت باب هشتم، شد گشوده از بهشت (شایسته و قاسمی،۱۳۸۳،ص:۲۲۸)

12- Galdieri

۱۳- اولین بازار قیصریه را قیصر بیک، منشی شاه تهماسب در اصفهان و تهران ساخت و از پس هر بازارِ همانند آن را قیصریه می گفتند.

منابع

- آصف‌زاده، محمدباقر(۱۳۷۳). **قزوین در گذرگاه هنر**، قزوین: بحرالعلوم.
- اشراقی، احسان(۱۳۶۷). **نقاشی‌های چهل‌ستون قزوین در نامواره دکتر محمود افشار**، تألیف ایرج افشار، جلد چهارم: تهران.
- الاصفهانی، محمدمهدی‌بن محمدرضا(۱۳۶۸). **نصف جهان فی تعریف الاصفهان**، تهران: امیرکبیر.
- الحسینی القمی، قاضی احمدبن شرف‌الدین(۱۳۶۰). خلاصة **التواریخ**، به‌تصحیح احسان اشراقی، جلد اول، تهران: دانشگاه تهران.
- امیر غیاثوند، محبوبه(پائیز و زمستان ۱۳۶۷). باغ سعادت‌آباد و کاخ‌های صفویان در قزوین. **مجله باستان‌شناسی و تاریخ**، سال سوم، شماره اول: ۴۱-۲۸.
- اولئاریوس، آدام(۱۳۶۲). **سفرنامه آدام اولئاریوس**، ترجمه احمد بهپور، تهران: سازمان انتشاراتی و فرهنگی ابتکار،
- بروشور میراث فرهنگی قزوین، بخش معرفی بازار.
- پوپ، آرتور اپهام(۱۳۶۵). **معماری ایران (پیروزی شکل و رنگ)**، ترجمه کرامت‌الله افسر، تهران: یساولی، فرهنگ‌سرا.
- پیرنیا، محمدکریم(۱۳۸۰). **سبک‌شناسی معماری ایرانی**، تدوین: دکتر غلامحسین معماریان، تهران: پژوهنده.
- تاورنیه، ژان باتیست(۱۳۳۶). **سفرنامه تاورنیه**، ترجمه ابوتراب نوری، تجدید نظر حمید شیرانی، تهران و اصفهان.
- ترکمان، اسکندربیک(۱۳۳۴). **تاریخ عالم‌آرای عباسی**، بامقدمه ایرج افشار، جلد اول. تهران: امیرکبیر و تأیید.
- جابری انصاری، حاج میرزاحسن‌خان(۱۳۲۱). **تاریخ اصفهان و ری**، اصفهان: عمادزاده.
- ـــــــــــــــــ(۱۳۷۸). **تاریخ اصفهان**، ترتیب و تصحیح و تعلیق: جمشید مظاهری (سروشیار)،اصفهان: مشعل.
- حسینی استرآبادی، سیدحسن‌بن مرتضی(۱۳۴۶). **تاریخ سلطانی از شیخ صفی تا شاه صفی**، به‌کوشش احسان اشراقی، تهران: علمی.
- خوانساری، مهدی و مقتدر محمدرضا و مینوش یاوری(۱۳۸۳). **باغ ایرانی بازتابی از بهشت**، ترجمه مهندسین مشاور آران. تهران: سازمان میراث فرهنگی و گردشگری، دبیرخانه همایش بین المللی باغ ایرانی.
- دبیرسیاقی، سیدمحمد(۱۳۸۱). **سیر تاریخی بنای شهر قزوین و بناهای آن**، قم: الهادی.
- دلاواله، پیتر(۱۳۷۰). **سفرنامه**، ترجمه شجاع‌الدین شفا، تهران: شرکت علمی و فرهنگی.
- دولیولند، آندره(۱۳۵۵). **زیبایی‌های ایران**، ترجمه دکتر محسن صبا، تهران: انجمن دوستداران کتاب .
- رافعی قزوینی، امام‌الدین عبدالکریم‌بن‌محمد(۱۳۷۶). **قزوین**، تصحیح عزیزالله عطاردی: عطارد.
- سیوری، راجر(۱۳۶۶). **ایران عصر صفویه**، ترجمه کامبیز عزیزی، چاپ دوم.
- شاردن، ژان(۱۳۴۵). **سیاحت‌نامه شاردن**، ترجمه محمد عباسی، جلد سوم. تهران: امیرکبیر.
- شاه طهماسب(۱۳۴۳). **شرح وقایع و احوالات زندگانی شاه طهماسب (به قلم خودش)**، به سعی و اهتمام عبدالشکور. برلن.
- شایسته، محمودرضا. قاسمی، منصور(۱۳۸۳). **اصفهان بهشتی کوچک اما زمینی**، اصفهان: نقش خورشید.
- شفقی، سیروس(۱۳۸۱). **جغرافیای اصفهان**، اصفهان: دانشگاه اصفهان.
- شیزری، علی(۱۳۴۹). **مختصرالبلدان**، ترجمه ح. مسعود، تهران: بنیاد فرهنگ ایران .

- عالمی، مهوش(۱۳۸۹-۱۳۸۸). باغ‌های شاهی و رابطه‌های شهری آنها، **فصلنامه بن**، شماره‌های ۸۰ و ۸۱، تهران: انجمن صنفی مهندسان مشاور معمار و شهرساز: ۱۹-۴.
- عبدی‌بیک شیرازی (نویدی)، خواجه زین‌العابدین علی(۱۹۷۴). روضة**الصفات**، ترتیب متن و مقدمه: ابوالفضل هاشم اوغلی رحیموف. مسکو: دانش.
- ـــ(۱۹۷۴). دوحة **الازهار**، مقدمه، فهارس، تعلیقات و تصحیح علی مینایی تبریزی و ابوالفضل رحیموف .مسکو : دانش.
- ـــ(۱۹۷۴). روضة**الصفات**، ترتیب متن و مقدمه: ابوالفضل هاشم اوغلی رحیموف. مسکو: دانش.
- عبدی‌بیک شیرازی (نویدی)، خواجه زین‌العابدین علی. **جنات‌العدن**، نسخه خطی شماره ۲۴۲۵. کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران .
- عدل، کامران(۱۳۷۱). **آنان‌که خاک را به نظر کیمیا کنند**، تهران: سروش.
- علی‌دوست، محمد(۱۳۷۶). **معماری ایران از نگاه تصویر بر اساس طرح‌های اوژن فلاندن و پاسکال کوست**، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد.
- فراهانی، محمدحسین(۱۳۲۶). **سفرنامه محمدحسین فراهانی**، به‌کوشش مسعود گلزاری.
- فلاندن، اوژن(۱۳۵۶). **سفرنامه اوژن فلاندن به ایران**، ترجمه حسین نورصادقی، تهران: اشرفی.
- گلریز، سیدمحمدعلی(۱۳۳۷). **مینودر یا باب‌الجنة قزوین**، تهران: دانشگاه تهران.
- ـــــــــــــــــــ(۱۳۶۸). **مینودر یا باب‌الجنة قزوین**، جلد اول، قزوین: طه باهمکاری نشر میراث فرهنگی قزوین.
- لوتی، پیر(۱۳۷۲). **به سوی اصفهان**، ترجمه بدرالدین کتابی، تهران.
- مختاری اصفهانی، رضا. اسماعیلی، علیرضا(۱۳۸۵). **هنر اصفهان از نگاه سیاحان (از صفویه تا پایان قاجاریه)**، تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.
- منجم، ملا جلال‌الدین(۱۳۶۰). **تاریخ عباسی**، روزنامه ملا جلال، به‌کوشش سیف‌الله وحیدنیا: وحید.
- میراث فرهنگی استان اصفهان.
- هربرت، سر توماس(۱۹۲۸). **سفرهای هربرت به ایران**، لندن.
- هنرفر، لطف‌الله. (بی‌تا). میدان نقش جهان، **مجله هنر و مردم**، شماره ۱۰۵.
- ـــــــــــــــ(۱۳۵۴). باغ هزار جریب، **مجله هنر و مردم**، شماره ۱۵۷.
- ـــــــــــــــ(۱۳۴۶). **اصفهان**، تهران: چاپخانه سپهر.
- ـــــــــــــــ(۱۳۵۰). **گنجینه آثار تاریخی اصفهان**، اصفهان: ثقفی .
- هولستر، ارنست(۱۳۸۲). **تصویرهای ارنست هولستر از عهد ناصری**، پدیدآورنده: مرکز اسناد و مدارک میراث فرهنگی، پژوهشگر: پریسا دمندان (نفیسی). تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور، مرکز اسناد و مدارک میراث فرهنگی.

- Darab, D. Revault, P. and Santeli, F. (2001). **Maisons de Ispahan**, Publishing: Maisonneuve and la Rofe.
- De Brun, C. (1725). **Vouage Corneille Le Bruyn par la Moscovie en Perese et aux lndes Orientales ouvrage enrichi de plus de 320 tailles douces, des plus curieuses**, Amsterdam: F. Wetstein.
- Sherley, A. (1933). **Sir Anthony Sherley and His Persian Adventure**, (edited by: E. Denison Ross) London: Routledge
- Hinz, W. (1938). **Iranische Reise**. eine Forschungsfahrt durch das heutige Persien. Berlin: Hugo Bermuhler Verlag.
- Eugen, W. (1997) "**Qazvin Safavidische Stadtplanung und Qajarische Bazar**" in Archaeologische Mitteilungen Aus Iran und Turan. band 29 Berlin: p. 470.

دریافت مقاله: ۹۰/۰۵/۰۷
پذیرش مقاله: ۹۱/۰۹/۰۸

دوفصلنامه علمی- ترویجی پژوهش هنر
سال سوم، شماره پنجم، بهار و تابستان ۱۳۹۲

درآمدی بر زیبایی‌شناسی هنر اسلامی

طاهره نصر*

چکیده

هنر اسلامی، از رویه هستی به واقعیت و ژرفای حقیقت راه‌می‌یابد. انسان خلیفتا...، هنری را پدیدمی‌آورد که سرشت خداگونه وی با این هنر و معنا و مفاد آن مستقیم مرتبط است. باتوجه به این مطلب، شاید پی‌بردن به راز تجلیات متنوع هنر اسلامی، کاری ممکن باشد و شاید بتوان در گسترهٔ زمان و مکان، سرمنشأ اصول وحدت‌بخش هنر را تشخیص‌داد. بنابراین، بدیهی است منشأ هنر اسلامی و سرشت نیروها و اصولی را که موجد این هنر بوده‌اند، باید به جهان‌بینی اسلامی ربط‌داد. این هنر، حقایق درونی الهام اسلامی را در جهان شکل‌ها متبلورمی‌سازد و چون از وجه باطنی اسلامی ناشی‌می‌شود، انسان را به خلوت درونی الهام الهی رهنمون‌می‌گرداند.

برای فهم دقیق ماهیت هنر دینی به‌ویژه هنر اسلامی، توجه به اصولی که از آغاز بر همه اشکال هنر اسلامی حاکم بوده، لازم است. زیبایی، یکی از این اصول است. بنابراین، فرضیه اصلی مقاله حاضر هم این است که آیا هنر اسلامی را می توان سرچشمه معرفت و معنویت دانست.

ازین رو، در مقاله پیش‌رو تلاش برآن شده تا مفهوم هنر اسلامی بررسی‌شود و پس، حکمت هنر اسلامی و معنویت آن مورد ارزیابی قرارگیرد.

نگارنده در پژوهش حاضر، با به‌کارگیری روش تحقیق توصیفی-تحلیلی و گردآوری اطلاعات به‌روش کتابخانه‌ای و میدانی، به بررسی هنر، زیبایی و هنر اسلامی پرداخته‌است. سپس ریشه‌های معنایی هرکدام را از دیدگاه‌های مختلف مورد بحث قرارداده و درپایان، اصول حاکم بر هنر اسلامی و ماهیت این هنر را در قالب نمودار، بیان‌کرده‌است.

نتایج به‌دست‌آمده، بیانگر وجود تفاوت‌هایی در هنر اسلامی و هنر غیرالهی است. منشأ اصلی هنر اسلامی را بایستی در توحید، زیبایی و ماهیت فطری آن دانست که این اصول، موجب تنزل حقیقت آسمانی بر زمین است.

کلیدواژگان: هنر، زیبایی، هنر اسلامی، عرفان اسلامی.

* دکترای شهرسازی، عضو هیأت علمی دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد شیراز، ایران. nasr@iaushiraz.ac.ir

مقدمه

هنر اسلامی بی‌همتاست. پژوهش‌های بی‌شماری درباره هنر اسلامی انجام‌شده‌است. از جمله آنها می‌توان به آثار نگارندگانی همچون *تیتوس بورکهارت* (بورکهارت، ۱۳۷۲و ۱۳۸۱)، "مدخلی بر اصول و روش هنر دینی"، *سیدحسین نصر* (نصر، ۱۳۷۵، ۱۳۷۸، ۱۳۸۰ و ۱۳۸۲)، "هنر و معنویت اسلامی"، "فلسفه اسلامی و خواستگاه‌های آن"، "معرفت و معنویت"، "جاودان خرد"، *علی لاریجانی* (لاریجانی، ۱۳۸۰)، "تأملاتی درباره هنر دینی، راز و رمز هنر دینی"، *طاهره نصر* (نصر، ۱۳۸۶) و "از هنر و هنر اسلامی" و "جستاری در زیبایی‌شناسی هنر اسلامی" *اصغر فهیمی‌فر* (فهیمی‌فر، ۱۳۸۵) اشاره‌نمود.

لیکن، باید دید واژه اسلامی هنگامی‌که همچون صفتی برای توصیف اسم هنـر به‌کارمی‌رود چه معنایی دارد؟ و کدام دسته از آثار هنری را می‌توان واجد صفات بی‌همتا دانست؟ آیا این‌گونه آثار، ازلحاظ کیفیت با دیگر آثار هنری مقایسه‌پذیراند؟ واژه اسلامی، دلالت بر آثار هنری مذهب خاصی ندارد زیرا، شمار بزرگی از این آثار چندان ارتباطی با دین اسلام ندارند. آن دسته از آثار هنری را هم که به‌طور مشخص غیرمسلمانان برای مسلمانان ساخته‌اند، به‌حق می‌توان درشمار هنر اسلامی مطالعه‌کرد.

در عرفان اسلامی، بیش از همه فرقه‌ها و سلسله‌ها، مکتب جمال است که با هنـــر سازگاری دارد. به‌گونه‌ای‌که، تمامی هنرها را بهترین نمونه عشق‌ورزی به جمال الهی در همه نمودهای آن می‌داند. چون، زیبایی اساس هستی را تشکیل‌می‌دهد و هنرها، بهترین نمونه‌های زیبایی انسانی هستند، این مکتب بیشترین اهمیت را برای همه هنرها قائل‌می‌شود.

بنابر آنچه گفته‌شد، اهداف مقاله حاضر به‌قرار زیر است:

- تأکید بر زیبایی به‌عنوان ماهیت هنر.
- تبیین تأکید اسلام بر توحید در عالی‌ترین سطح آن.
- تأکید بر فطری‌بودن منشأ هنر و زیبایی در انسان.
- تأکید بر هنر قدسی به‌مثابه سرچشمه معرفت و معنویت.

باتوجه به مبانی ارائه‌شده، ضرورت بررسی مفهوم هنر اسلامی آشکار است. این‌رو، نخست واژگان هنر، زیبایی و هنر اسلامی و همچنین، منشأ و مبادی هنر اسلامی بررسی‌می‌شوند. سپس، حکمت هنر اسلامی و معنویت آن ارزیابی‌می‌گردد. درپایان، نتیجه بررسی‌ها همراه نموداری ارائه‌می‌شود.

تعاریف و مفاهیم پایه

هنر

هنر، شناختی حدسی است و از تلاقی مبدأ وحدانی با مبدأ وجودی به‌دست‌می‌آید. انسان در این هستی، موجود کوچکی بیش نیست. لیکن با این اوصاف، در اعماق وجود خود معانی بزرگی را حمل‌می‌کند چنانکه محی‌الدین‌ابن عربی، به نقل از حضرت علی(ع) می‌گوید: «اتحسب انک جرم صغیر و فیک انطوی العالم الاکبر یعنی: تو می‌پنداری که جسم کوچکی هستی، درحالی‌که جهان بزرگی در تو نهفته است.»[1] (بهنیسی، ۱۳۷۸: ۷۷).

ساده‌ترین و معمول‌ترین تعریف هنر این است که گفته‌شود، هنر کوششی برای آفرینش صور لذت‌بخش است. این صور، حس زیبایی ما را برآورده‌می‌سازد و به‌بیان دیگر، ارضامی‌کند. آنگاه، حس زیبایی برآورده‌می‌شود که آدمی، نوعی وحدت یا هماهنگی حاصل از روابط صوری را در مدرکات حسی خود دریافت‌کرده‌باشد (رید، ۱۳۷۹: ۱).

حکمت

بنابر باور ملاصدرا جهان، یک واحد کار خداست[2]. واحدی در اوج کثرت، تنوع و زیبایی، نگین این کار هنری انسان است، انسان کامل. شناخت و دریافت این همه زیبایی و شگفتی هم جز با حکمت حکیمان میسرنیست.

زیبایی

نمی‌توان زیبایی را تعریف‌کرد. ازین‌رو، ناگزیر بایستی سخن *آناتول فرانس*[3] را پذیرفت که می‌گوید ما هرگز به‌درستی نخواهیم‌دانست که چرا یک شیء زیباست. بااین‌همه، این مطلب مانع‌نشده که صاحبنظران و هنرمندان زیبایی را تعریف‌نکنند. معنای لغوی آن این‌گونه است: «زیبا، از زیب+ ا (فاعلی و صفت مشبه)= زیبنده، به‌معنی نیکو و خوب است که نقیض زشت و بد باشد. جمیل و صاحب جمال و خوش‌نما و آراسته و شایسته (ناظم الاطباء). هرچیز خوب و باملاحت بوده و نیکو و آراسته باشد (شرف‌نامه منیری). نیکو، جمیل، قشنگ، خوشگل، مقابل زشت، بدگل (از فرهنگ فارسی) جمیل، حسن، خوب، مقابل زشت، نیکو، وسیم، خوبروی، قشنگ، خوشگل، درخور، لایق، سزاوار، برازنده، برازا، زیبنده و ازدر» (دهخدا، ۱۳۴۱: ۵۲۵).

خاصیت وجود، صورت را می‌آفریند. تنها هنگامی که صورت مشاهده درونی شود، به‌طور ناب و عاری از هر اندیشه خاصیت وجودی ادراک شود، می‌توان آن را زیبا خواند. آرزوی آشامیدن، شخص تشنه را نسبت به زیبایی

جام، کورمی‌دارد. زیبایی جام، در آرزوی آشامیدن اختلال ایجادمی‌کند. بااین‌همه، جام زاده تشنگی است[۴] (نیوتن، ۱۳۷۷: ۲۷۶).

احدیت درعین‌حال که به غایت، عینی و انضمامی است، به‌نظر انسان، تصوری انتزاعی می‌نماید. این امر، افزون‌بر بعضی عوامل مربوط به ذهنیت سامی[۵]، مبین خصلت انتزاعی هنر اسلامی نیز است. محور مرکزی اسلام، احدیت و وحدانیت است ولی، هیچ تصویری قادر به بیان آن نیست (بورکهارت، ۱۳۸۱: ۱۳۱).

منشأ و مبادی هنر اسلامی

منشأ هنر در دیدگاه اسلامی، لذت آفرینش، حبّ تجلی و جمال‌پرستی است که مصداق آیه شریف «و علم آدم الاسماء کلها یعنی: انسان مظهر اسماء حسنای الهی است و او همه اسماء مانند آفرینندگی را به انسان آموخته‌است[۶]». چراکه انسان، دارای نفخه روح الهی است: «و نفخت فیه من روحی[۷]». قوه آفرینندگی که از اسماء الهی است در انسان نیز وجوددارد که در صناعت و هنر متجلی‌می‌شود. ازاین‌روست که در هر ساخته‌ای از انسان، بارقه‌ای از زیبایی دیده‌می‌شود و این، هنرمند است که به‌علت حساسیت زیبایی‌شناختی بیشتر او نسبت به دیگران، زیبایی در فعل آفرینش او از حد عرض فراتررفته و حکم جوهر را یافته‌است.

عشق هنرمند به جمال نیز، منشأ هنر است. این خصیصه هم، درراستای اوصاف و اصناف الهی است (خداوند زیباست و زیبایی را دوست‌دارد). ازین‌رو، هنرمندی که روح خدایی در او دمیده‌شده، عاشق زیبایی‌هاست و تلاش‌می‌کند تا آنها را در آثار خود متجلی‌سازد.

مکتب جمال

مکتب جمال یا زیبایی‌پرستی، یکی از مکتب‌های عرفان اسلامی و ایرانی است که از قرن سوم هجری به‌طور رسمی در عرفان اسلامی ظهوریافته است. شخصیت‌های بزرگی بدین مکتب، معتقد و پایبند بوده‌اند. از ابوحلمان دمشقی تا محی‌الدین مهدی الهی قمشه‌ای، طی قرن‌های متمادی اصول این مکتب را گاه مستقیم و گاه پنهانی و با اشاره و رمز، پایبندی خود را به این مکتب اعلام‌کرده‌اند. در این مکتب، هستی زیبا دانسته‌می‌شود، فلسفه و هدف خلقت در زیبایی یافت‌می‌شود و... آدمیان را به زیبایی‌ها فرامی‌خواند. این مکتب، افزون‌براینکه دارای هستی‌شناسی، معرفت‌شناسی و انسان‌شناسی خاصی است، از زیبایی‌شناسی مخصوص هم برخورداراست (افراسیاب پور، ۱۳۸۰: ۱۸).

ازسویی چون زیبایی مادر عشق است، در این مکتب پرستش خداوند با عشق و محبت درست دانسته‌می‌شود و ایمان در این ظرف تعریف‌می‌شود. خداوند، منشأ زیبایی دانسته‌شده و انسان‌ها به زیبایی فراخوانده‌می‌شوند که زیبا بیندیشند و زیبا عمل‌کنند. آنگاه است که از خلقت الهی نیز راضی و خشنود خواهندبود. همه از او هستیم، پس همه زیبا هستیم. در عباراتی همچون «لیس فی المکان ابدع مما کان» (غزالی) و «لولا عشق العالی لا نطمس الساقل» (ملاصدرا) گوینده، خداوند را منشأ عشق دانسته و انسان‌ها را به عشق‌ورزی فراخوانده‌است. زشتی، در کارگاه او راه ندارد. همه تجلیات او زیبا و شایسته عشق‌ورزی هستند. این همان توحید است؛ توحیدی خالص و جذاب، توحیدی که قلب همه انسان‌ها را جلب‌می‌کند. توحیدی که عشق‌می‌آفریند، نوید نشاط و شادی می‌دهد و خلقت الهی را عبث و بیهوده نمی‌داند (همان: ۱۰ و ۱۱). در عرفان اسلامی، بیش از همه فرقه‌ها و سلسله‌ها، مکتب جمال است که با هنـر موافقت دارد و تمامی هنرها را بهترین نمونه عشق‌ورزی به جمال الهی در همه نمودهای آن می‌داند. ازآنجاکه زیبایی، اساس هستی را تشکیل‌می‌دهد و هنرها بهترین نمونه‌های زیبایی انسانی هستند لذا، در این مکتب بیشترین اهمیت را برای همه هنرها قائل‌می‌شوند. لیکن، متأسفانه سخن‌گویان این مکتب هرگز فرصت اظهار نظر صریح و یا اجرای عقاید پیشرفته خود را نیافته و همواره با تهمت‌های مختلف از میدان کنار رفته‌اند. بااین‌حال، در سخت‌ترین شرایط اجتماعی هم پیام خود را با شجاعت بیان‌کرده‌اند.

تمامی هنرها در مکتب جمال مقدس هستند. هنرمند در این مکتب نه‌تنها به‌عنوان بهترین عاشق حق، عارف واقعی و مؤمن اصیل شناخته‌می‌شود بلکه، هنر به‌عنوان عبادت شناخته‌شده و بهترین بال عاشقانه برای پرواز او به سوی ملکوت است. در این مکتب، هنرها بیش از همهٔ عرصه‌ها به خداوند نزدیک است چراکه، خالص‌ترین منطقه‌ای که به زیبایی می‌پردازد، یعنی بیشتر از همه عرصه‌ها به خداوند که جمال مطلق است نزدیک می‌باشد، همانا هنرها هستند. ازآنجاکه زیبایی ما در عشق و خالق عشق است و در هنرهای مختلف، بیشترین زیبایی زمینی و آسمانی جای‌دارد پس، بیشترین عشق را نیز بایستی در آنجا جستجوکرد. این‌گونه می‌توان نتیجه‌گرفت که هنر نیز مانند عشق فرزند زیبایی و از مقوله آن است (همان: ۲۴۸ و ۲۴۹). در عرفان و تصوف ایرانی اسلامی نیز، زیبایی فرزند عشق است. به‌بیان دیگر، نیروی عشق دشتی سرسبز به نام عرفان ایجادکرده و عاشق را به سیر و سلوک و تماشای زیبایی میان این گل‌ها و گلستان‌ها فرامی‌خواند. شاگردان مکتب عرفان به درستی،

عشق را مایه به‌دست‌آوردن همه مقامات معنوی دانسته‌اند که اوج آن با مکتب جمال در عرفان اسلامی حاصل‌می‌شود.

زیبایی از دیدگاه منابع اسلامی

از دیدگاه اسلام، زیبایی در تمامی گونه‌های خود محبوب و مطلوب است. لیکن، این پدیده محبـــوب و مطلوب نباید حقایق و واقعیات متن (حیات معقول) را مختل‌سازد. چراکه حیات معقول قربانی پدیده لذت محض نبایست ناشی از برقرارکردن رابطه با زیبایی‌ها باشد. «به‌اضافه، اصل تصعید در زیبایابی که در اسلام مطرح است و آن عبارتست از تقویت مغز برای دریافت جمال خداوندی» (جعفری، ۱۳۷۸: ۳۱۰-۳۱۱).

نظر به منابع اولیه اسلامی، هر دو نوع زیبایی، زیبایی موجود در جهان هستی و زیبایی که با فکر و دست آدمی ایجادمی‌شود، مطرح است. به این معنی که هم پدیده‌هایی که بدون اختیار آدمی در سطح جهان هستی زیباست، و هم پدیده‌هایی که با فکر و کوشش جسمانی او به‌عنوان زیبایی به‌وجودمی‌آیند، مطرح است. لیکن این منابع، چگونگی ارتباط قطب ذاتی با زیبایی و هدف‌گیری‌ها از آن را مانند بعضی از مکتب‌ها ساده برگزارنمی‌کنند بلکه تنوع ابعاد این پدیدهٔ بسیار مهم را گوشزدکرده و به حکمت وجودی آن در هستی و راه‌های بهره‌برداری از آن توجه شدیدتر کرده‌اند. در پژوهش حاضر، زیبایی از دیدگاه اسلام در چند مبحث بررسی‌شده‌است.

هنر قدسی که در بطن هنر سنتی نهان است، وظیفه‌ای قدسی دارد و همانند خود دین، هم حقیقت است و هم حضور (نصر، ۱۳۸۰: ۴۹۳ و ۴۹۴). هنر سنتی، به‌دلیل جستار مایه آن، انطباق و هماهنگی‌اش با قوانین کیهانی صور، قوانین رمزپردازی و نبوغ (اصالت) سنتی است. خواستگاه هنر سنتی، یک خواستگاه بشری صرف نیست. این هنر، به عمیق‌ترین معنای کلمه، عملی (کارکردی) است؛ برای کاربردی معین خلق‌شده‌است. خواه این کاربرد، پرستش خداوند در یک عمل عبادی و خواه تناول یک وعده طعام باشد. هنر سنتی، بر اندیشه هنر برای انسان مبتنی‌است.

سنت، ازطریق هنرش فضایی را پدیدمی‌آورد و شکل‌می‌دهد که در جای‌جای آن، حقایق آن سنت جلوه‌گر است. در چنین فضایی، آدمیان در عالمی سرشار از معنا در موافقت با واقعیت سنت مورد بحث، تنفس و زندگی‌می‌کنند (همان: ۴۹۶). هنر سنتی، به‌وسیله رمزپردازی، انطباقش با قوانین کیهانی، اسلوب‌های این هنر و حتی وسایلی که اصناف پیشه‌ور سنتی با کمک آنها این هنر را آموزش‌می‌دهند، معرفت را منتقل‌می‌سازد (همان: ۵۰۲). بنابراین، آن علم که با هنر سروکار دارد با ساحت باطنی سنت نه ساحت ظاهری آن مرتبط است (همان: ۵۱۴).

در مکتب جمال، آنچه اصل و اساس را تشکی‌می‌دهد، همانا زیبایی است و از منظر عرفانی، مهم‌ترین کارکرد زیبایی این است که آدمی را به منبع آن زیبایی می‌رساند. صورت‌های زیبایی، برای یادآوری دوبارهٔ حقیقت وجود آدمی یک فرصت هستند. بدین معنا، زیبایی ابزار کسب معرفت است. هنر سنتی، بازگشتی به جهان مُثل و جایگاه مینوی است. جایگاهی که منبع معرفت آغازین و نیز منبع تقدس و قدسی‌هاست (افراسیاب‌پور، ۱۳۸۰: ۴۰۲).

نظاره‌کردن یک شاهکار هنر سنتی، به‌معنای دست‌یابی به بصیرتی نسبت به آن واقعیتی است که سرشت باطنی انسان را به‌مثابه یکی از آثار هنرمند الهی تشکیل‌می‌دهد. بصیرتی نسبت به آن سرشت درونی که آدمی می‌تواند ازطریق شناخت امر قدسی و محقق‌شدن حقایق شناخت قدسی، به آن برسد. انسان برای آنکه خودش یک اثر هنری، بنا به فهم سنتی از این اثر، باشد بایستی به انسان خلیفةالله تبدیل‌شود که همانا انسان خلیفه الله است. در نهایت، انسان نمی‌تواند خلیفةالله نباشد (نصر، ۱۳۸۰: ۵۲۷).

هنر اسلامـــی

هنر و اســـلام

اسلام، گونه و فرم خاصی از هنر را سفارش‌نمی‌کند بلکه، تنها محدوده بیانی فرم‌ها را تعیین‌می‌کند. برخی آنچه را که در ذات هنر اسلامی نهفته‌است، شهود عقلی نامیده‌اند و عقل را قوه‌ای دانسته‌اند که از تعقل و استدلال بس فراگیرتر و دربردارنده شهود حقایق ازلی و جاودانه است. همچنین، هنر اسلامی را هنری می‌دانند که در آن عنصر سازنده‌ای از اندیشه اسلامی وجودداشته‌باشد همچون آهنگ‌های قرآنی و معماری اسلامی (جلالی، ۱۳۷۸: ۳۳۰). تفسیر دیگر صفت اسلامی که به‌مراتب متداول‌تر است، بیانگر دلالت این صفت بر فرهنگ یا تمدنی است که بیشتر مردم یا دست‌کم عنصر حاکم بر آن، متشرع به دین اسلام بوده‌است. بدین‌ترتیـب هنـر اسلامی نوعاً با هنر چینی، اسپانیایی یا استپ‌ها فرق‌می‌کند زیرا، هیچ سرزمین یا ملتی که کامل، اسلامی بوده‌باشد، وجودنداشته‌است.

گرابار[۸]، براین باور است که اگر هنری به اسم هنر اسلامی وجودداشته‌باشد، عبارت خواهد بود از هنری که بر سنن قومی یا جغرافیایی استیلایافته و آنها را دگرگون‌کرده و یا هنری که نوعی هم‌زیستی خاص میان شیوه‌های رفتار و بیان

هنری پان‌اسلامیک و محلی را پدیدآورده‌است. درهرصورت اصطلاح اسلامی، به اصطلاحات گوتیک و باروک شبیه خواهدبود و بیانگر مقطع فرهنگی کم و بیش موفقی در تاریخ بلند سنن بومی است. هنر اسلامی به روکشی ویژه یا منشوری نورشکن و تغییر شکل‌دهنده می‌ماند که برخی از نیروها و سنت‌های محلی را گاه به‌طور موقت و ناقص و گاه برای ابد، دگرگون کرده‌است (گرابار، ۱۳۷۹: ۲).

شکوفایی هنر اسلامی

کریستین پرایس[۹]، شکوفایی هنر اسلامی را در اثر برخورد با تمدن سایر ملل می‌داند و می‌گوید: «داستان هنر اسلامی با چکاچک شمشیر و آوای سم ستوران در بیابان‌ها و بانگ بلند پیروزی الله‌اکبر آغازمی‌شود.» (پرایس، ۱۳۴۷: ۵). نویسنده کتاب "خلاصه هنر" نیز، براین باور است که شکوفایی هنر اسلامی، مرهون فتوحات مسلمین و آشنایی با فرهنگ و تمدن ملل متمدن بوده‌است (مرزبان، ۱۳۷۳: ۱۲۴). گوستاو *لوبون*[۱۰]، مورخ شهیر فرانسوی، پاره‌ای از دیدگاه‌ها را مخدوش می‌داند. وی، معتقد است شرق اساساً دارای فرهنگ و تمدن ریشه‌ای بوده و اعراب مردمانی آشنا به تمدن بوده‌اند. *لوبون* دراین‌باره بیان‌می‌دارد که: «همیشه مشرق زمین مرکز مردان دانشمند و بزرگان صنعت و علمای ادب بوده است» (لوبون، ۱۳۶۳: ۸۵-۸۲). به‌نظرمی‌رسد عامل اساسی‌ای که در شکوفایی تمدن اعراب و ظهور هنرهای مختلف میان مسلمانان نقش‌داشته و کمتر بدان توجه‌شده، بخشی از تعالیم قرآن و پیامبر اسلام(ص) بوده‌است. ضمن‌اینکه، تشویق به علم و فنّ، تمجید از دانشمندان و هنرمندان در رویکرد عمیق اعراب تازه مسلمان به دانش و هنر می‌توانسته نقش بسزایی داشته‌باشد (نصیری، ۱۳۷۶:۳۸ و ۳۹).

کارل‌جی دوری[۱۱] نیز، دراین‌باره می‌نویسد: «در اسلام، هنر و ایمان پیوند ناگسستنی دارند و در چهارچوب قوانین سخت، آزادی بسنده برای هنرمندان به‌منظور خلق آثار هنری نهاده شده‌است. محور هنر اسلامی بر پایه تعالیم پیامبر اسلام حضرت محمد(ص) گذاشته‌شده؛ تعلیماتی که معنی را مرکز ثقل هنر قرارداده‌است.» (دوری، ۱۳۶۸: ۹).

بنابر گفته *تیتوس بورکهارت*[۱۲]، اثرگذاری هنر اسلامی به‌ویژه هنر معماری آن این است که فضایی تهی می‌آفریند، همه اضطراب‌ها و وسوسه‌های افسارگسیخته دنیا را ازمیان‌برمی‌دارد و به جای آن نظم و نظامی می‌آفریند که مبین توازن، صفا و آرامش است. ریشه اصلی این اثرگذاری را باید در ویژگی‌های هنر اسلامی جست. ویژگی‌هایی که فرق و جدایی آن را با هنر غرب روشن‌می‌کند. در دیدگاه موجود غرب اثری، هنری خوانده‌می‌شود که نقش فردیت هنرمند را در خود، بازمی‌تاباند ولی از نظر اسلام در ذات خود تجلی حقیقت کلی و جهانی است.

از ویژگی‌های دیگر هنر اسلامی آن است که این هنر، نمایانگر تفکر فلسفی اسلامی درباره وجود است. وجود، در اسلام یکی است. هرآنچه هست باید به‌گونه‌ای سرچشمه ازلی خود را جلوه‌گرسازد. خوش‌نویسی، معماری، کاشی‌کاری، منبت کاری، سنگ‌تراشی، شعر، خطابه و... از یک خاستگاه برخوردارند و یک هدف را دنبال‌می‌کنند و راز دلایل عدم اقبال تصویرپردازی را نیز، باید در همین نکته جست (جلالی، ۱۳۷۸: ۳۳۱).

بنابراین، صفت اسلامی وقتی در مورد هر جنبه‌ای از فرهنگ جز دین اسلام به‌کاررود، خاص‌بودن آن اغفال‌کننده خواهدبود و بی‌همتا بودنش ظاهری است. یکی از هدف‌های مقاله پیش‌رو این است که برای اصطلاح اسلامی، به‌گونه‌ای‌که در مورد هنرها به‌کارمی‌رود، تعریفی دقیق‌تر از آنچه تاکنون شده‌است، ارائه‌شود. افزون‌براینکه بررسی‌شود که آیا فرآیندهای غیراسلامی مقایسه‌شدنی با آن وجوددارد یا اینکه به‌راستی هنر اسلامی از نوع خاص خویش است.

درعین‌حال، دست‌کم به‌صورت فرضیه چنین می‌توان پنداشت که واژه اسلامی، به‌ظاهر از نظر معرفت‌شناسی بی‌همتا است. این بی‌همتایی ممکن است تعداد مشخصی از تفاوت‌های سنت هنری اسلامی و دیگر سنت‌های هنری را دربرگیرد. و یا به‌شکل درونی باشد که برخوردار از هویت تثبیت‌شده فرهنگی مفروض برای شکل‌دادن به مواد و شیوه‌های بیان زیبایی‌شناسی است (گرابار، ۱۳۷۹: ۳ و ۴).

حکمت هنر اسلامی

سیدحسین نصر، در روند تعریف هنر اسلامی به تعریف حکمت می‌رسد. او بین طبیعت به‌عنوان محصول الهی و هنر اسلامی به‌عنوان محصول انسانی، تناظری قائل‌است که ناشی از سرشت و طبیعت هنر اسلامی است. این سرشت، ذکر الهی است. از دیدگاه وی، طبیعت محمل ذکر خداوندگار و هنر اسلامی هم، محل ذکر احد است. او در این تعریف، حکمت را تنها دانشی می‌داند که یارای شناخت هنراسلامی است، چراکه حکمت واجد الهام فرافردی است که نهایت، به او بازمی‌گردد. او دراین‌باره می‌گوید: «اگر طبیعت یک محمل یاد خدا یا ذکر است، ازآن‌روست که خالق آن صانع الهی بوده‌است. چنانکه یکی از اسما خدا، صانع است. صانع به‌معنای سازنده یا صنعتگر است و اگر هنر اسلامی، می‌تواند

محمل ذکر «احد» قرارگیرد، به این دلیل است که اگرچه خالص آن انسان است اما از نوعی الهام فرافردی و حکمت ناشی‌می‌شود که به «او» بازمی‌گردد.» (نصر، ۱۳۸: ۴).

آنگاه وی سرشت روحانی و استعلایی حکمت را در ارتباط با هنر اسلامی چنین تعریف‌می‌کند: «هنر اسلامی مبتنی بر معرفتی است که خود سرشت معنوی و روحانی دارد. معرفتی که استادان سنتی هنر اسلامی آن را حکمت نام نهاده‌اند؛ حکمت یعنی معرفتی با سرشتی روحانی» (همان)..

در اسلام، روحانیت و خردمندی ازهم جدایی‌ناپذیرند و وجوه مختلف یک حقیقت به‌حساب‌می‌آینـــد. حکمـــتی که هنـــر اسلامی بر آن استوار است، چیزی جز جنبه خردمندانه خود روحانیت اسلامی نیست. بنا به گفته توماس آکوئیناس، هنر بدون حکمت هیچ نیست (رهنورد، ۱۳۷۸: ۲۳). این هنر نه‌تنها بر علمی باطنی متبنی است بلکه، ناظر بر حقیقت درونی آنهاست. ازین‌رو، هنر اسلامی به برکت این علم و بواسطه برخورداری از برکت محمدی(ص)، حقیقت اشیا را که در خزاین غیب قراردارد در ساحت هستی جسمانی متجلی‌می‌سازد (نصر، ۱۳۷۵: ۱۸).

ارتباط هنر و معنویت اسلامی

مسأله منشأ هنر اسلامی و سرشت نیروها و اصولی را که موجد این هنر بوده‌اند، باید به جهان‌بینی اسلام و وحی اسلامی ربط‌داد که یکی از جلوه‌های آن بی‌واسطه، هنر قدسی اسلام و با واسطه، هنر اسلامی در کلیت خویش است. افزون‌براین، ارتباط ارگانیک میان هنر و پرستش اسلامی و تفکر و تعمق درباره خداوند، به‌گونه‌ای که در قرآن سفارش‌شده و سرشت تفکرآمیز این هنر، بین ذکرالله که هدف غایی تمام اعمال و شعاعر مذهبی در اسلام است و نقشی که هنرهای تجسمی و شنیداری در زندگی هر مسلمان به‌طور خاص و امت اسلامی به‌طور عام ایفامی‌کند، موید رابطه علّی میان وحی و هنر اسلامی است. اگر این هنر به نزدیک‌ترین وجه ممکن با صورت و معنای دین اسلام پیوندنداشت، هرگز نمی‌توانست از عهده انجام این وظیفه معنوی برآید.

برخی ممکن است به وجود چنین رابطه‌ای اذعان داشته‌باشند لیکن، منشأ هنر اسلامی را در شرایط اجتماعی- سیاسی ناشی از ظهور اسلام جستجوکنند. این دیدگاه، حتی اگر مورد پذیرش گروهی از مسلمانان هم باشد، باز دیدگاهی کاملاً متجدد و غیراسلامی است. چراکه سرچشمه امر باطنی را در ظاهر می‌داند و هنر قدسی و نیروی جاذبه و هاضمه خاص آن را به شرایط بیرونی و اجتماعی محض، یا همچون مورخان مارکسیست، به عوامل اقتصادی صرف تقلیل‌می‌دهد. این دیدگاه را می‌توان ازمنظر متافیزیک و الهیات اسلامی که خداوند را منشأ تمام فرم‌ها می‌داند به‌سادگی ردکرد. چراکه اوست که بر همه چیز عالم است و ذوات و صور همه اشیا، حقیقت خود را مدیون خرد الهی هستند. تفکر اسلامی تنزل اعلی به اسفل، عقلانی به جسمانی یا قدسی به این جهانی را مجازنمی‌داند. حتی از دیدگاه غیراسلامی هم، صرف سرشت هنرها و علوم اسلامی و درک معنوی که از لوازم خلق آن آثار است، هر ناظر بی‌طرفی را که اسیر ایدئولوژی‌های مختلفی که امروزه در مقام جهان‌بینی‌هایی فراگیر، جای مذهب سنتی را اشغال نکرده‌باشند، به این نتیجه خواهدرساند که صرفنظر از هرگونه پیوند میان هنر و الهام اسلامی، منشأ صدور این آثار نمی‌تواند تحولات سیاسی- اجتماعی ناشی از ظهور اسلام باشد. درواقع، پاسخ را باید در خود دین اسلام پیداکرد.

هنر اسلامی بدون این دو سرچشمه و منشأ، قرآن و برکت نبوی، به عرصه وجود پانمی‌نهاد. هنر اسلامی، فقط از آن رو اسلامی نیست که مسلمانان بنیانگذار آن بودند بلکه، این هنر همچون شریعت و طریقت، از الهام اسلام نشأت‌می‌گیرد. این هنر، حقایق درونی الهام اسلامی را در جهان شکل‌ها متبلورمی‌کند و چون از وجه باطنی اسلامی گرفته‌می‌شود، انسان را به خلوت درونی الهام الهی رهنمون‌می‌گردد. هنر اسلامی ازنظر پیدایش، ثمرهٔ روحانیت اسلامی و از نظر شناخت مبدأ یا بازگشت به آن، نوعی یاور، مکمل و حامی حیات معنوی است.

این هنر، نتیجه تجلی وحدت در ساحت کثرت است. همچنین، به شیوه‌ای خیره کننده، وحدت اصلی الهی، وابستگی همه چیز به خدای یگانه، فناپذیری جهان وکیفیات مثبت وجود عالم هستی یا آفرینش را نشان‌می‌دهد. خلقتی که خداوند در قرآن درباره آن می‌فرماید: «رَبَّنا ما خَلَقتَ هذا باطِلاً یعنی: این دستگاه با عظمت را بیهوده نیافریدی.» (آل عمران/ ۱۹۱). این هنر، حقایق واکنش‌های مثالی را در قالب نظام مادی که حواس انسان بی‌واسطه قادر به درک آن هستند، آشکار می‌کند. ازین‌رو، نردبانی برای سفر روح از عرصه جهان دیدنی و شنیدنی به عالم غیب که سکوت ورای تمام اصوات آن است.

هنر اسلامی، مبتنی بر معرفتی است که خود سرشتی روحانی دارد؛ معرفتی که استادان سنتی هنر اسلامی آن را حکمت، نام‌نهاده‌اند. چون در سنت اسلامی با صیغه عرفانی روحانیت آن، خردمندی و روحانیت از هم جدایی‌ناپذیرند

و وجوه مختلف یک حقیقت به‌شمارمی‌روند، حکمتی که هنر اسلامی بر آن استوار است چیزی جز جنبهٔ خردمندانه خود روحانیت اسلامی نیست.

هنر اسلامی، پیرو اشکال ظاهری طبیعت نیست بلکه، اصول اساسی آن را متجلی‌می‌کند. این هنر، بر پایه علمی استوار است که ثمره استدلال و تجربه‌گرایی نیست. چراکه مبتنی بر علم مقدسی است که به‌دست‌آوردن آن صرفاً به‌واسطه ابزاری که سنت آنها را در اختیار می‌نهد، میسرمی‌گردد. پس، تصادفی نیست که هروقت و هرکجا هنر اسلامی به اوج خلاقیت و کمال دست‌یافته و جریان فکری- یا معنوی- سنت اسلامی با قدرت و سرزندگی خاصی حضور داشته‌است. برعکس، همین ارتباط خود دلیلی برای درک این مسأله است که چرا هروقت، وجه روحانی اسلام دستخوش زوال‌شده یا غایب گشته‌است، از کیفیت هنر اسلامی هم کاسته‌شده‌است. درباره جهان معاصر هم بایدگفت، همان‌قدر که روحانیت و تفکر که درواقع نیروی حیات هنر اسلامی را تأمین‌می‌کنند، مورد غفلت قرارگرفته به‌همان اندازه نیز، این هنر نابوده‌شده‌است. هراندازه درباره اهمیت هنر اسلامی بیشتر ژرف‌نگری‌شود، به رابطه بسیار عمیق میان این هنر و معنویت اسلامی بیشتر می‌توان پی‌برد. هنر سنتی اسلامی چه با حمایت مسجد پدیدآمده‌باشد، چه دربار و چه توسط محققان مذهبی، شاهزادگان، بازرگانان بزرگ یا کشاورزان خرده‌پا به‌کارگرفته شده‌باشد، مخلوق الهامی بوده‌است که نهایت از برکت محمدی سرچشمه‌گرفته و به‌یاری حکمتی پدیدآمده که در بطن قرآن کریم نهفته‌است.

برای آنکه بتوان اهمیت هنر اسلامی را به تمامی درک‌کرد، باید آگاه‌شد که این هنر جنبه‌ای از دین اسلام و تمثل حقایق الهی در ساحت مادی است، تا انسان را بر بال‌های زیبایی و شکوه رهایی‌بخش خود بنشاند و به جایگاه اصلی او که همان قرب الهی است، برساند.

نتیجه‌گیری

با بررسی مطالب و تحلیل آنها، تفاوت‌هایی را می‌توان برای هنر اسلامی و هنر غیر اسلامی بیان‌کرد. از جمله این تفاوت‌ها این است که هنرمند با تقرب به خداوند، از نفسانیات خود فاصله‌می‌گیرد و طبیعت و هستی را نه از منظر سود و زیان شخصی بلکه، با چشم حقیقت‌بین نظاره‌می‌کند و جز زیبایی نمی‌بیند. لیکن هنر غیرالهی، معلول و محصول نفسانیات و تمنیات سوژه است و نتیجه این سوژه محوری، هنری زشت و ناامید است. این، همان دلیل ضرورت نازک‌اندیشی و خطاپوشی هنرمند در هنر اسلامی است.

پیوند ایرانیان با فلسفه اسلامی، مستمر و پابرجا بوده و امروزه نیز به‌جای خود باقی‌است. با بهره‌گیری از میراث غنی این حکمت پهناور، ایرانیان می‌توانند هم چراغی برای راه آینده خود فراهم‌سازند، هم پرچم تفکر اسلامی را مانند گذشته دردست‌گیرند و هم برای سایر جهانیان در دوره‌ای که بیش از هرزمان دیگر به پیام جاویدان و سرمدی این حکمت نیازاست، راهنمایی‌باشند.

حقیقت عالم معنی، خود را به زبان رمز و تمثیل بر ساکنان عالم خاکی متجلی‌می‌سازد و در هر تمدن با احوال آن تمدن سخن‌می‌گوید. در سرزمین ایران، شاید مهم‌ترین تمثیل جهان مینوی نور باشد که آن‌چنان در دل ایرانیان جای‌گرفته که فضای برونی و درونی آن را از ولادت تا مرگ، آشکارمی‌کند. همین نور بود که اساس آیین مزدایی قرارگرفت. خداوند نیز قرآن کریم، خود را نور آسمان و زمین خوانده‌است. عالم، جز تجلی نور نیست و زیبایی جهان نتیجه همین تجلی نور است.

برای فهم دقیق ماهیت هنر دینی لازم است به موارد زیر توجه شود:

۱. منشأ هنر و زیبایی در انسان فطری است.

۲. ماهیت هنر، زیبایی است.

۳. ماهیت هنر در تقلید نهفته‌است (منظور از ماهیت تقلیدی هنر نظام هستی شناختی آن است).

۴. غایت هنر مطلوب، فضیلت روح است.

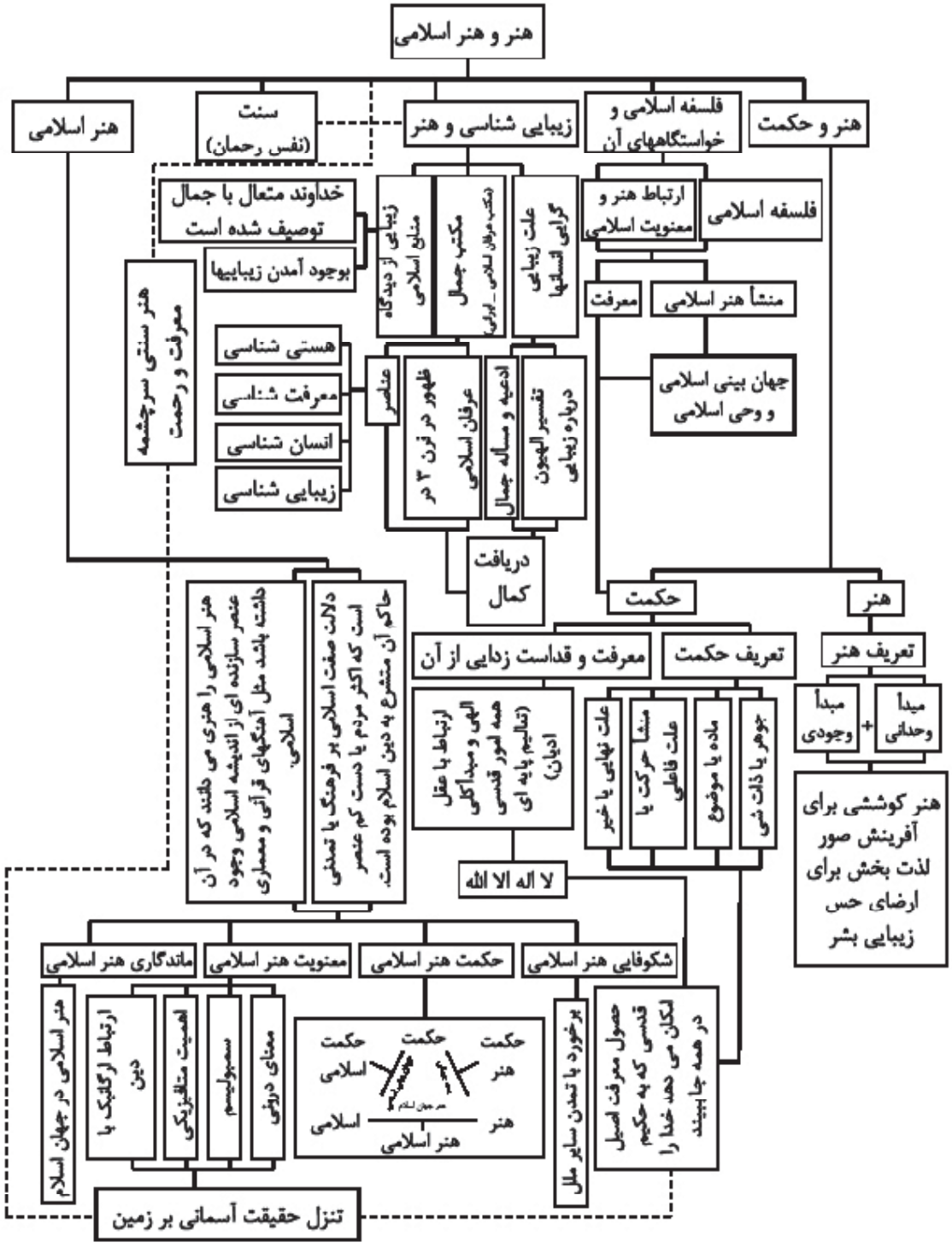
همچنین، بایددانست اصولی که از آغاز بر همه اشکال هنر اسلامی حاکم بوده، عبارتند از:

۱. **توحید:** هر هنر اسلامی حقیقی، باید انعکاس یگانگی الهی باشد. هنر اسلامی همواره مرکزی دارد.

۲. **زیبایی:** در نظرگاه اسلامی، حدیث «الله جمیل و یحب الجمال» هنر اسلامی را در تمدن اسلامی تعریف‌می‌کند.

۳. **خصلت غیرتمثالی هنر اسلامی:** زیرا اسلام بر توحید در عالی‌ترین سطح آن تأکیدمی‌کند.

نمودار ۱. بازنمود گرافیکی جستاری در هنر و هنر اسلامی



(نگارنده)

پی‌نوشت

۱- این حدیث، از دیوان منسوب به أمیرالمؤمنین علیه‌السلام است.

۲- ملاصدرا در بیشتر کتاب‌های خود که یکی از مهم‌ترین آنها اسفار اربعه است، معتقد است که فعل و عمل جهان کار خداست. همچنین، بسیاری از اندیشمندان و نیاد حکمت صدرا درباره همین جمله مقاله‌ها نوشته‌اند و جمله وی را تفسیرکرده‌اند.

3- France, Anatole

۴- «اِنَّ اللهَ جَمیلٌ وَ هُوَ یُحِبُّ الجَمال»

۵- سامی نخست، به‌عنوان نام زبان‌های محلی و اولیه حوزه خاورمیانه و زبان‌های برگرفته از آن زبان‌ها همچون آرامی، عربی و عبری گفته‌می‌شد. همچنین، به هر فرد از نژادهایی که زبان اصلی آنها یکی از این زبان‌ها باشد هم، سامی اطلاق می‌شود. وجه تسمیه این گروه‌بندی بنابر روایتی به فرزندان نوح، سام و حام و یافث می‌رسد. فرزندان سام که نام آنها در عهد عتیق، عهد جدید و روایات آورده‌شده‌است، در سنت اسلامی آنها را خلف و وارث نبوت نوح می‌دانند. ضمن‌اینکه، واژه سامی و ذهنیت سامی نزد فلاسفه و پژوهش‌گران بسیاری شناخته‌شده‌است.

۶- بقره/ ۳۱.

۷- حجر/ ۲۹.

8- Grabar, Oleg

9- Price, Christine

10- Le Bon, Gustave

11- Dore, Carl. G.

12- Burckhardt, Titus

منابع

- افراسیاب‌پور، علی‌اکبر(۱۳۸۰). **زیبایی‌پرستی در عرفان اسلامی**، تهران: طهوری.
- بورکهارت، تیتوس(۱۳۷۲). مدخلی بر اصول و روش هنر دینی، ترجمه جلال ستاری، **مجموعه مقالات هنر معنوی**، جلد اول، تهران: حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی.
- _____(۱۳۸۱). نظری به اصول و فلسفه هنر اسلامی، ترجمه غلامرضا اعوانی، **مجموعه مقالات هنر معنوی**، جلد اول، تهران: دفتر مطالعات هنر دینی.
- _____(۱۳۸۱). **هنر مقدس**، ترجمه جلال ستاری، تهران: سروش.
- بهنیسی، عبدالعنیف(۱۳۷۸). هنر تجریدی، **نشریه سوره**، شماره ۷۴، انتشارات سوره مهر، صاحب امتیاز: حوزه هنری سازمان تبلیغات.
- پرایس، کریستین(۱۳۴۷). **تاریخ هنر اسلامی**، ترجمه مسعود رجب‌نیا، تهران: امیرکبیر.
- جعفری، محمدتقی(۱۳۷۸). **زیبایی و هنر از دیدگاه اسلام**، تهران: مؤسسه تدوین و نشر آثار علامه جعفری.
- جلالی، غلامرضا(۱۳۷۸). زیبایی‌شناسی در اندیشه فلسفی شهید مطهری، **نشریه حوزه**، دوره۱۶، شماره ۱: تهران.
- دوری، کارل جی(۱۳۶۸). **هنر اسلامی**، ترجمه رضا بصیری، تهران: فرهنگسرا.
- دهخدا، علی اکبر(۱۳۴۱). **لغت نامه**، تهران: دانشگاه تهران.
- رهنورد، زهرا(۱۳۷۸). **حکمت هنر اسلامی**، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
- رید، هربرت(۱۳۷۹). **معنی هنر**، ترجمه نجف دریابندری، تهران: علمی و فرهنگی.
- فهیمی‌فر، اصغر(۱۳۸۵). جستاری در زیبایی‌شناسی هنر اسلامی، **فصل‌نامه فرهنگ و هنر**، شماره ۲، تهران: پژوهشکده جهاد دانشگاهی.
- گرابار، اولگ(۱۳۷۹). **شکل‌گیری هنر اسلامی**، ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- لاریجانی، علی(۱۳۸۰). تأملاتی درباره هنر دینی، **راز و رمز هنر دینی**، تهران: سروش.
- لوبون، گوستاو(۱۳۶۳). **تمدن اسلام و عرب**، ترجمه محمدتقی فخر داعی، تهران: افراسیاب.

- مرزبان، پرویز(۱۳۷۳). **خلاصه تاریخ هنر**، تهران: علمی و فرهنگی.
- نصر، سیدحسین(۱۳۷۵). **هنر و معنویت اسلامی**، ترجمه رحیم قاسمیان، تهران: سوره.
- _____(۱۳۷۸). فلسفه اسلامی و خواستگاه‌های آن، ترجمه تاج‌الدین، **نامه فرهنگ**، دوره۳، شماره۳۱: تهران.
- _____(۱۳۸۰). **معرفت و معنویت**، ترجمه انشاءالله رحمتی، تهران: دفتر پژوهش و نشر سهروردی.
- _____(۱۳۸۲). **جاودان خرد**، ترجمه حسن حسینی، تهران: سروش.
- _____(۱۳۸۴). ارتباط هنر و معنویت اسلامی، **ماهنامه مقام موسیقایی**، شماره۲۲: تهران.
- نصر، طاهره(۱۳۸۶). **از هنر و هنر اسلامی**، شیراز: نوید.
- نصیری، علی(۱۳۷۶). درآمدی بر زیبایی‌شناسی از دیدگاه قرآن، **اندیشه حوزه**، دوره۳، شماره۲و۳: تهران.
- نیوتن، اریک(۱۳۷۷). **معنی زیبایی**، ترجمه پرویز مرزبان، تهران: علمی و فرهنگی.

Received: 2011/09/26
Accepted: 2012/11/28

An Introduction to the Aesthetics of Islamic Art

Tahereh Nasr*

Abstract

Islamic art moves from the surface of existence to the depth of truth. As the Vicegerent of God, man creates a kind of art to which his divine nature is linked directly. Accordingly, it may be possible to find out the mystery behind various manifestations of Islamic art and the source of unifying principles of art may be identified temporally and spatially. Thus, it is clear that the origin of Islamic art and the essence of forces and principles creating such an art should be related to Islamic ideology. This art crystallizes the internal truths of Islamic inspirations in the universe of forms and since it originates from the inner dimension of Islam, it guides human being to the inner privacy of divine inspiration.

For an exact understanding of religious art's nature, especially Islamic art, it is necessary to pay attention to the principles governing all forms of Islamic art from the beginning. Beauty is one of these principles. Hence, the main hypothesis of this article is whether Islamic art can be considered as the origin of knowledge and spirituality.

The method applied in this research is library and field study by which the beauty and Islamic art are explored. Also, the semantic roots of each of them are discussed from different viewpoints. Finally, the principles governing Islamic art and its nature are stated via diagrams.

The results of this study show a number of differences between Islamic and secular arts. The main origin of Islamic art should be sought in monotheism, beauty and its intrinsic nature which cause the descent of divine truths to the earth.

Keywords: art, beauty, Islamic art, Islamic mysticism

*Lecturer, Faculty of Art and Architecture, Islamic Azad University of Shiraz, Iran
soha_nasr@yahoo.com

Pazhuhesh-e Honar (Biannual)
Vol.3. No.5. spring & Summer 2013

Received: 2013/01/01
Accepted: 2013/06/10

A Comparative Study of Architecture and Urban Design of Isfahan and Qazvin

two capitals of Safavid era

Leila Pahlevanzadeh*

Abstract

As a capital of Safavid dynasty, Qazvin city had many beautiful buildings which, after the transference of capital from Qazvin to Isfahan, gradually destroyed due to lack of attention. The most important point is that many of these destroyed or remained buildings, in addition to be namesake with Isfahan's buildings such as Baq–e Saadat Abad, ChehelSotun, Jahan–Nama palace, Ali Qapu etc, are similar to them in some other aspects. As an example, the plan of Isfahan's ChaharBagh is similar to the plan of Dolati Street in the south side of Baq–e Saadat Abad of Qazvin (of course in a wider scale), or the similarity between ChehelSotun palace of Isfahan and that of Qazvin with its fountain. In this article, while proposing a brief explanation of the formation of the two cities and aforementioned buildings, the way of their destruction and description of their present role, we are going to determine some models used in the planning of such buildings as well as urban spaces of Isfahan. Finally, a comparison is made between them in terms of ornaments, scale and other factors. In this regard, the main question of this research is about the differences and similarities between some of the urban planning and architectural elements of Isfahan and Qazvin in Safavid era which is answered by using qualitative and quantitative research methods.

Keywords: architectural form, urban location, architecture and urban planning, Qazvin and Isfahan

* Lecturer, Islamic Azad University (Khorasgan Branch), Isfahan, Iran
Leila.pahlevanzadeh@yahoo.com

Received: 2012/09/11
Accepted: 2012/11/28

The Comparison between Contents and Techniques of Inscriptions in Four Schools Belonging to Eighth Century in Yazd City

Tahereh Shishebori[*] Hamid Farahmand Boroujeni[**]

Abstract

When most of Persian lands were suffering from insecurity and economical stagnations resulted from Mongol attacks, the Yazd city became the shelter of scientists, sufis and artists because of having Persian local government. Due to business boom, the city faced with many changes and basic attempts were done for constructing theological schools and monasteries. The establishment of various schools such as Rokniyeh, Shamsiyeh, Kamalieh and Hossainiyan can be pointed out as the most important fruits of those attempts. The mentioned buildings are valuable memorials from eight century that, due to their intact decorations, reliable data can be extracted from them. On the other hand, the study of unique architectural inscriptions of these monuments can guide us to a comprehensive plan of eight century art of "Katibeh-neghari-ye Memari" (making architectural inscriptions). Furthermore, it can provide answers to questions regarding materials and techniques, religious themes and decorative features of mentioned inscriptions.

For these reasons, considering the valuable and exceptional opportunity which was provided to study these works (from near) during a time section, while proposing a brief introduction of the mentioned buildings, it is tried to investigate, record and compare the content of inscriptions as well as identify and classify the materials and methods used for making them in the four mentioned buildings. Techniques of inscription in the mentioned buildings include drawing, plaster work inside the building and tile-work outside the building, and the main decoration is calligraphy (writing inscription). Most inscriptions have Quranic verses and God's names. The data of this research was collected via library sources and field studies and the method of research is descriptive-comparative. Before completing this article, it was probable that Naskh script was used in these inscriptions but the results of this study show that in such period the application of Kufic and Thulth scripts was current.

Keywords: Kufic inscription, Thulth inscription, Yazd, School, *Rokniyeh, Shamsiyeh, Kamalieh, Hossainiyan*

*M.A. Student, Faculty of Conservation and Restoration, Art University of Isfahan, Iran
t_sh_319@yahoo.com
**Lecturer, Faculty of Conservation and Restoration, Art University of Isfahan, Iran

Pazhuhesh-e Honar (Biannual)
Vol.3. No.5. spring & Summer 2013

Received: 2012/11/07
Accepted: 2013/06/10

A descriptive analysis of the existing stone inscriptions in the Great Jame' Mosque of Yazd

Saiedeh Hoseinizadeh Mehrjerdi*

Abstract

Based on their specifications, artistic legacies in Yazd represent the political, cultural and religious history of this desert territory. The study of the existing inscriptions in the Jame' mosque of Yazd as a work of art and historical document is both essential and valuable because it can elucidate a part of art's history and also be useful for restoring some of these works. Moreover, the previous studies on these inscriptions are very general and have simply descriptive purposes. The methodology of this research is descriptive-analytical and some of the features and content of these inscriptions are investigated via field study and library sources.

While providing a definition of inscription, qualitative and quantitative studies have also been done. This research attempts to answer the following questions: Is there any relationship between the content of the inscriptions and the political, cultural and social condition of the time? What type of decoration has been used in the inscriptions to be more effective? Is it possible to classify the inscriptions based on their contents and structures?

The results of this research show that subject, content, functional and structural diversity of inscriptions express the significant influence of the rulers, artists, settlers, and their religious and secular motivations to maintain, establish or complete this precious monument which have been stated in some inscriptions.

Keywords: the Great Jame Mosque of Yazd, inscription, stone inscription, decorative motifs, arabesque

* Lecturer, Payam-e Noor University (Rezvanshahr Sadugh Branch), Yazd, Iran
archisad@pnu.ac.ir

Received: 2013/01/01
Accepted: 2013/06/10

The Analysis of Metal Decorations of Entrance of *Chaharbaq* School in Isfahan

Mehdi Mohammadzadeh[*] Somayeh Alizadeh Mirarkolaee[**]

Abstract

Decoration is one of the most important distinctive features of Islamic art and architecture in Iran. The intentional application of patterns on dadoes, dome and door of *Chaharbaq* School is for creating deep aesthetic impressions in patterns, on the one hand, and for especial expression or style, on the other hand. This research aims to answer the following question: which elements and techniques do have the main role in the decorations of entrance of Chaharbaq School in Isfahan? Moreover, the distribution of these elements in the composition of the work and their special characteristics are explored in this research.

By using descriptive-analytical method and knowing that the entrance of Chaharbaq School in Isfahan has Islamic architecture, the metal decorations of this work are classified and analyzed regarding the dispersion of patterns and techniques via gathering data and carrying out field studies.

The concatenation of plant and geometric ornaments, Persian poems and *hadiths nabavi* (Prophetical sayings) through the high arts of embossing, gilding and silver filigree on the entrance of this scientific-religious complex shows the artistic features of Safavid era and the discernment of designers and builders manifested in the conceptual accordance of inscriptions and patterns with religious and scientific functions of this school.

Keywords: *Chaharbaq* School, metal decoration, entrance door, metal work

*Assistant Professor, Faculty of Islamic Arts, Tabriz University of Islamic Art, Iran
**M.A, Faculty of Islamic Arts, Tabriz University of Islamic Art, Iran s.alizadeh63@gmail.com

Pazhuhesh-e Honar (Biannual)
Vol.3. No.5. spring & Summer 2013

Received: 2012/01/08
Accepted: 2012/11/28

An Investigation of Photography's Role in Modern Arts of Iran

Fereshteh Dianat*

Abstract

From the beginning of sixties, modern art appeared in America and continued in different branches such as conceptual art, video art, installation art, earth art, minimal art and body art.

Iran, too, kept pace with such an art from the beginning but, due to the lack of an authentic source about the beginning and evolution of Persian modern art, the author of this article aims to identify the branches and active artists of such an art through field study. Although two exhibitions of conceptual art and modern art held in Tehran's museum of contemporary art in 80 and 81 are the main bases of this research's statistical universe, most examples cited in this article are the results of field study of artistic works exhibited in galleries in recent years.

Since photography has been always present in all branches of modern art, this article aims to elucidate the role of photography in modern art.

Investigating the mentioned works, it is concluded that, due to the instability of some modern works, photo is the unique tool for preserving the branches of modern art and, in some works, it is not only a recording tool but also the main medium.

Thus, this research attempts to, first, state a summary of historical evolution and the beginning of modern art in Iran by mentioning a number of works by Persian artists. Then, the importance and use of photography is explored both as an element for recording and permanency and as the raw material and main element of artistic works in some branches of modern art including conceptual art, video art and earth art which is used mostly in Iran.

Keywords: modern art of Iran, conceptual art, video art, earth art, photography

*Lecturer, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran royadianat@gmail.com

Received: 2012/03/10
Accepted: 2012/11/28

The Image of Architecture in the Music of the World from Romantic Period to the Present

the search for similarity between architecture and music: the analysis of seven pieces of program music with the theme of architecture

Fereydoun Farahani*

Abstract

As the most abstract art, music has always been free from expression in the ups and downs of its history. But, depending on the time, it has sometimes been at the service of religious and ritual beliefs or artistic frames and conventions, sometimes it was affected by court costumes or ups and downs of ordinary people's taste or it was used for demonstrating and describing the nature, phenomena and images behind the words of poets and writers. Regarding the results of previous studies, it seems that the role of architecture and city as the theme and origin of inspiration for composers has been investigated less. However, after the Romantic Movement in music and the importance of individual feelings in art, the confrontation of musicians with architecture, space and the image of cities motivated their emotions and thought which led to the creation of great works in the history of music. Thus, the main aim of this research is to find homologies between music and architecture via analyzing seven works of program music in Romantic and post-Romantic style. To achieve this aim, while analyzing these seven works by using descriptive-analytical method and library sources, the homologies between architecture and music are also explored. Some results of this study are as following: a) in the projection of concrete space of architecture onto abstract space of music, the mimesis of sounds which have a key and symbolic role in urban spaces contributes to the associative role of music and leads the mind to the main subject, b) the musical intervals of notes and the scale used in music, expressions, sentences and melodies, irrespective of instruments with which they are performed, can suggest feelings similar to architecture and pictorial association is created due to their internal features and numerical proportions, c) the vocal color and resonance of instruments can cause the incarnation of architectural materials or sensory quality of spaces in the mind of listeners. For each result several examples are proposed.

Keywords: architecture, music, program music, descriptive music, theme music

Lecturer, Faculty of Architecture and Urban Planning, Art University of Isfahan, Iran
fereydoun_farahani@yahoo.com

Pazhuhesh-e Honar (Biannual)
Vol.3. No.5. spring & Summer 2013

Received: 2012/05/09
Accepted: 2012/11/28

The Study of Production Process of Blue and White Ceramics in Different Islamic Periods

Ahmad Salehi Kakhki[*] Hossein Sedighian[**] Majid Montazer Zohouri[***]

Abstract

Blue and white ceramics is one of the most important and abundant types of glazed ceramics in the Islamic world, particularly during the late Islamic period. There are some questions regarding this ceramics which have not been answered yet; for instance, where and when was such kind of ceramics first produced? According to archaeological evidence, Iran produced such kind of ceramics from at least early Islamic time. Therefore, the current study aims to explore this type of ceramics in Iran based on published resources as well as evidence uncovered through archaeological excavations. The study shows that in Iran, from the sixth century onwards, different types of blue and white ceramics in numerous centers and with different methods have been produced. Although in the span of first to fifth centuries (A.H) numerous pieces of blue and white ceramics in centers such as Nishapur and Susa have been identified, the evidence showing their local production is absent and most results are based on scientific experiments.

Keywords: ceramics, blue and white decoration, archaeology, Islamic era

* Assistant Professor, Faculty of Conservation and Restoration, Art University of Isfahan,Iran
** Ph.D. Candidate, Faculty of Humanities, University of Tehran, Iran
*** Ph.D. Candidate, Faculty of Humanities, University of Tehran, Iran Majid_Zohor@yahoo.com

Contents

- **The Study of Production Process of Blue and White Ceramics in Different Islamic Periods.....1**
  hmad Salehi Kakhki, Hossein Sedighian، Majid Montazer Zohouri

- **The Image of Architecture in the Music of the World from Romantic Period to the Present**
  the search for similarity between architecture and music: the analysis of seven pieces of program music with the theme of architecture.....15
  Fereydoun Farahani

- **An Investigation of Photography's Role in Modern Arts of Iran 29**
  Fereshteh Dianat

- **The Analysis of Metal Decorations of Entrance of *Chaharbaq* School in Isfahan.....39**
  Mehdi Mohammadzadeh، Somayeh Alizadeh Mirarkolaee

- **A Descriptive Analysis of the Existing Stone Inscriptions in the Great Jame' Mosque of Yazd.....51**
  Saiedeh Hoseinizadeh Mehrjerdi

- **The Comparison between Contents and Techniques of Inscriptions in Four Schools Belonging to Eighth Century in Yazd City.....67**
  Tahereh Shishebori، Hamid Farahmand Boroujeni

- **A Comparative Study of Architecture and Urban Design of Isfahan and Qazvin**
  two capitals of Safavid era.....81
  Leila Pahlevanzadeh

- **An Introduction to the Aesthetics of Islamic Art..101**
  Tahereh Nasr

Scientific journal Of
Pazhuhesh-e Honar (Biannual)
Research of Art
Vol.3.No.5.Spring & Summer 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

General Editor: Nader Shayegan Far
Coordinator: Mehri Qobadi

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

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

Referees and Contributors
- Eisa Esfanjari (M.A)
- Armin Bahramian (Ph.D)
- Mahmood Balandeh (Ph.D)
- Mohammadreza Bemanian (Ph.D)
- Mehran Gheraati Koopaee (Ph.D)
- Mohammad Iranmanesh (Ph.D)
- Hasan Karimian (Ph.D)
- Amir Hossein Karimy (M.A)
- Alireza Khaje Ahmad Attari (Ph.D)
- Mohammad Khodadadi Motarjrmzadeh (Ph.D)
- Farhad Khosravi Bijaem
- Niloofar Malek (Ph.D)
- Mehdi Moqimnejad (Ph.D)
- Afsaneh Nazeri (Ph.D)
- Mehrdad Qayyoomi Bidhendi (Ph.D)
- Zohreh Roohfar (Ph.D)
- Ahmad Salehi Kakhki(Ph.D)
- Majid Salehinia (Ph.D)
- Hesamedin Seraj (Ph.D)
- Shahab Shahidani (Ph.D)
- Nader Shayegan Far (Ph.D)
- Parvin taee (Ph.D)
- Sadredin Taheri (Ph.D)
- Nayer Tahoori (Ph.D)
- Hasan Talaee (Ph.D)
- Hassan Yazdanpanah (M.A)
- Iman Zakariaee Kermani (Ph.D)

Executive Coordinators
Naser Jafarnia, Khadijeh Saedi

Note:

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

This journal is indexed and abstracted in the following databases:
- Islamic World Science Citation Database (ISC) (www.ricest.ac.ir)
- Scientific Information Database (www.sid.ir)
- www.magiran.com

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

Instructions for Contributors

Scientific journal Of Pazhuhesh-e Honar (Biannual)

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

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

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

Preparation of Manuscript

Cover Page

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

Abstract

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

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

Keywords

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

Introduction

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

Research methodology

Paper's main body

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

Conclusion

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

Acknowledgement (optional)

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

Endnotes

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

References

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

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

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

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

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

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

Illustrations, figures and tables

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

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

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

Submission

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

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

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

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

In The Name Of God

Scientific journal of
Pazhuhesh-e Honar (Biannual)
Research of Art
Vol. 3 - No. 5 Spring & Summer 2013

The Study of Production Process of Blue and White Ceramics in Different Islamic Periods 1
Ahmad Salehi Kakhki, Hossein Sedighian, Majid Montazer Zohouri

The Image of Architecture in the Music of the World from Romantic Period to the Present (the search for similarity between architecture and music: the analysis of seven pieces of program music with the theme of architecture) 15
Fereydoun Farahani

An Investigation of Photography's Role in Modern Arts of Iran 29
Fereshteh Dianat

The Analysis of Metal Decorations of Entrance of Chaharbaq School in Isfahan 39
Mehdi Mohammadzadeh, Somayeh Alizadeh Mirarkolaee

A Descriptive Analysis of the Existing Stone Inscriptions in the Great Jame' Mosque of Yazd 51
Saiedeh Hoseinizadeh Mehrjerdi

The Comparison between Contents and Techniques of Inscriptions in Four Schools Belonging to Eighth Century in Yazd City 67
Tahereh Shishebori, Hamid Farahmand Boroujeni

A Comparative Study of Architecture and Urban Design of Isfahan and Qazvin 81
two capitals of Safavid era
Leila Pahlevanzadeh

An Introduction to the Aesthetics of Islamic Art 101
Tahereh Nasr