شیوه‌نامه نگارش مقاله
نشریه علمی- پژوهشی«مطالعات تطبیقی هنر»

۱. موضوعات نشریه در زمینه‌های پژوهش در هنر و پژوهش‌های بین‌رشته‌ای و هنر می‌باشد.
۲. مقاله‌های ارسالی نباید قبلاً در نشریه‌ای دیگر یا مجموعه مقالات همایش‌ها چاپ شده و یا همزمان برای نشریه دیگری ارسال شده باشند.
۳. مقاله‌ها باید به زبان فارسی و با رعایت اصول و آیین‌نگارش این زبان باشند.
۴. تأیید نهایی مقالات برای چاپ در نشریه، پس از تأیید نظر داوران، با هیأت تحریریه نشریه است.
۵. مسئولیت مطالب مطرح شده در مقاله بر عهدهٔ نویسنده یا نویسندگان است.
۶. نشریه در پذیرش، رَد یا ویرایش محتوای مقاله‌ها آزاد است. مقاله‌های دریافتی بازگردانده نخواهند شد.
۷. استفاده از مقاله‌های چاپ شده در این نشریه، در سایر نشریه‌ها و کتاب‌ها با ذکر منبع بلامانع می‌باشد.
۸. مقاله‌ها باید حاصل کار پژوهشی نویسنده یا نویسندگان (Research Papers) باشند.
۹. نشریه از پذیرش ترجمه، گزارش و یادداشت علمی معذور است.
۱۰. ارسال نامهٔ درخواست چاپ و تأییدیه استاد راهنما- نویسنده همکار، همراه مقاله الزامی است. (قابل دانلود از بخش مجلات در سایت دانشگاه)
۱۱. جهت ارزیابی اولیه، باید یک نسخه کامل از فایل مقاله در قطع A4درمحیط Word2007، همراه نامه درخواست چاپ با رعایت موارد مندرج در شیوه‌نامه و راهنمای تنظیم مقالات، به آدرس الکترونیک نشریه «**مطالعات تطبیقی هنر**» ارسال گردد.
۱۲. مقاله‌ها باید دارای 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 رتبه‌علمی، نام مؤسسه یا محل اشتغال، نشانی، شماره تماس و پست الکترونیکی باشد.
- **چکیده فارسی:** حداقل ۲۵۰ و حداکثر ۳۰۰ کلمه، (باید به‌تنهایی بیان کنندهٔ تمام مقاله، شامل: بیان مسأله، سؤال پژوهش، اهداف و روش تحقیق، مهم‌ترین یافته‌ها و نتیجه‌گیری باشد) با ذکر عنوان مقاله و کلیدواژه (سه تا پنج کلمه) در یک صفحه جداگانه تنظیم گردد.
- **مقدمه:** شامل طرح موضوع (بیان مسأله، پرسش یا فرضیه، هدف یا اهداف پژوهش، ضرورت یا اهمیت پژوهش) باشد.
- **پیشینه تحقیق**
- **روش تحقیق**
- **متن مقاله:** شامل مبانی نظری، مطالعات و بررسی‌ها، یافته‌ها و نتیجه‌گیری تحقیق باشد.
- **نتیجه تحقیق:** باید به‌گونه‌ای منطقی و مستدل (همراه با جمع‌بندی موارد طرح شده) و شامل پاسخ به سؤال تحقیق در قالب ارایه یافته‌های تحقیق باشد.
- **تشکر و قدردانی** از همکاری و راهنمایی کسانی که در تدوین مقاله نقش داشته‌اند (در صورت تمایل).
- **پی‌نوشت‌ها:** شامل برابر نهادهای لاتین و توضیحات ضروری درباره اصطلاحات و مطالب مقاله است، که به‌ترتیب با شماره در متن و به‌صورت پی‌نوشت در انتهای مقاله درج گردد.
- **منابع و مآخذ:** به‌ترتیب حروف الفبا برحسب نام‌خانوادگی نویسنده مرتب گردد (فارسی و لاتین).
- **بخش انگلیسی:** شامل دو صفحه که در پایان مقاله پس از منابع می‌آید و شامل مشخصات نویسندگان و ترجمهٔ کاملی از چکیده فارسی است.

۱۳. متن مقاله: حداکثر ۱۵ صفحه یک‌رو (با تمام اطلاعات: عکس، متن، نقشه و تصاویر) و در هر صفحه ۳۲ سطر، با قلم B-Nazanin اندازه ۱۲ وTimes New Roman اندازه ۱۱، تنظیم گردد.

۱۴. کلیهٔ صفحات به‌جز صفحه مشخصات نویسنده/نویسندگان باید به‌ترتیب شماره‌گذاری شده باشند.

۱۵. حداقل تعداد ضروری تصویر، نمودار و جدول در مقاله حائز اهمیت است و باید با کیفیت مناسب (تصاویر با دقت 300 dpi و با فرمتjpg)، ذکر منبع و تعیین محل مناسب در مقاله باشد.
- عنوان جدول در بالا و مأخذ جدول در زیر جدول، سمت چپ آورده شود؛ عنوان تصویر در پایین و مأخذ، در زیر عنوان درج گردد.

۱۶. شیوه تنظیم منابع (فارسی و لاتین):
- در متن مقاله: (نام خانوادگی نویسنده، سال انتشار: صفحه)
- در فهرست منابع پایان مقاله:

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

۱۷. پس از پذیرفته شدن مقاله در ارزیابی اولیه و دریافت تأییدیه از ایمیل نشریه، نویسندگان باید پس از تنظیم مقاله طبق موارد مندرج در شیوه‌نگارش: دو نسخه از مقاله، اصل نامهٔ درخواست چاپ نشریه، لوح فشرده (CD) حاوی فایل مقاله تنظیم شده (Word و Pdf) و اطلاعات آن را به آدرس دفتر نشریه ارسال نمایند.
۱۸. مقاله‌ای که فاقد شرایط مورد نظر باشد، از فرآیند بررسی خارج خواهد شد.
۱۹. جهت آگاهی بیشتر برای تنظیم مقاله، به شیوه‌نگارش مفصل که در بخش مجلات سایت دانشگاه هنر اصفهان قابل دریافت است، مراجعه نمایید.

دو فصلنامه علمی - پژوهشی مطالعات تطبیقی هنر

سال دوم، شماره چهارم، پاییز و زمستان ۱۳۹۱

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

هیأت تحریریه (به‌ترتیب حروف الفبا):
محمدرضا بمانیان
دانشیار، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت‌مدرس
مهدی حسینی
استاد، دانشکده هنرهای تجسمی وکاربردی، دانشگاه هنر تهران
عیسی حجت
دانشیار، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران
مهدی دهباشی
استاد، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه اصفهان
زهرا رهبرنیا
دانشیار، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا
جلال‌الدین سلطان‌کاشفی
دانشیار، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر تهران
علی‌اصغر شیرازی
استادیار، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد
جهانگیر صفری
دانشیار، دانشکده ادبیات، دانشگاه شهرکرد
محسن نیازی
دانشیار، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه کاشان

مدیر داخلی: ایمان زکریایی‌کرمانی
مدیر اجرایی: فرزانه بشاورد

طراح‌سرلوحه: حمید فرهمندبروجنی
طراح جلد: افسانه ناظری
گرافیک: سام آزرم
ویراستار ادبی فارسی: سیما شاپوریان
ویراستاران ادبی انگلیسی:
احسان گل‌احمر، کیوان طهماسبیان، مهدی جعفرزاده
صفحه‌آرا: سمیه فارغ

قیمت: ۵۰،۰۰۰ ریال

نشانی: اصفهان، چهارباغ پایین، بین چهارراه تختی و میدان شهدا، کوچه پردیس(۳۱)، پلاک۱۷، کد پستی: ۳۳۶۶۱-۸۱۴۸۶
حوزه معاونت پژوهشی دانشگاه هنر اصفهان
دفتر نشریه «مطالعات تطبیقی هنر»

تلفن: ۴۴۶۰۷۵۵- ۴۴۶۰۳۲۸ ۰۳۱۱
فاکس: ۴۴۶۰۹۰۹ ۰۳۱۱

E-mail: mth@aui.ac.ir
www.aui.ac.ir/index.php/fa/mth.html

داوران این شماره (به ترتیب حروف الفبا):

دکتر سید ابوتراب احمدپناه
دکتر کامران افشارمهاجر
دکتر رضا افهمی
رضا الله‌داد
دکتر محمدرضا اولیاء
دکتر محمدرضا بمانیان
دکتر پروین پرتویی
جلیل جوکار
دکتر محمد خزائی
تورج ژوله
دکتر علی شیخ‌مهدی
دکتر علی‌اصغر شیرازی
دکتر جهانگیر صفری
مهندس حمید فرهمندبروجنی
دکتر مریم قاسمی‌سیچانی
دکتر حسن کریمیان
دکتر عطاءالله کوپال
دکتر قباد کیانمهر
دکتر مهدی محمدزاده
دکتر غلامحسین معماریان
دکتر افسانه ناظری
مهندس نیما ولی‌بیگ
دکتر حسین یاوری

همکاران نشریه:
ناصر جعفرنیا، خدیجه ساعدی

مقـالات منـدرج لزوما نقطه نظـر نشریـه **مطالعات تطبیقی هنر** نیست و مسئولیت مقالات به عهده نویسندگان محترم می‌باشد. استفاده از مطالب و کلیه تصاویر نشریه مطالعات تطبیقی هنر با ذکر منبع، بلامانع است.

نشریـه «مطـالعـات تطبیقـی هنـر» بـر اسـاس مجـوز شمـاره ۸۹/۳/۱۱/۸۹۴۱۲ مورخ ۸۹/۱۱/۱۸ از کمسیون محترم بررسی نشریات علمی کشور وزارت علوم، تحقیقات و فناوری دارای درجه علمی- پژوهشی می‌باشد.

نشریـه «مطالعـات تطبیقـی هنـر» در پایگـاه استنـادی علـوم کشـورهای اسلامی (ISC) به نشانی http://www.ricest.ac.ir و در پایگاه اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی به نشانی www.SID.ir و بانک نشریات کشور به نشانی www.magiran.com نمایه می‌شود.

پروانه انتشار نشریه «مطالعات تطبیقی هنر» از سوی اداره کل مطبوعات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، طی مجوز شماره ۹۱/۱۹۵۲۲ مورخ ۹۱/۷/۹ صادر شده است.

با حمایت:

فهرست

- **مطالعه تطبیقی هنر منبت معاصر در مراکز مهم منبت کاری ایران: اصفهان، گلپایگان، آباده، شیراز و سنندج**
  علیرضا شیخی، صمد سامانیان، محمدتقی آشوری ۱
- **بررسی تأثیر تغییرات قدرت سیاسی بر تحولات فرش کرمان در عصر قاجار: با تأکید بر عصر نوزایی در فرش کرمان**
  ایمان زکریایی کرمانی، حمیدرضا شعیری، شهرزاد فروغی ۱۷
- **بررسی تطبیقی معماری و تزئینات مدرسه غیاثیه خرگرد و مدرسه چهارباغ اصفهان**
  سمیه خانی، احمد صالحی کاخکی، بهاره تقوی‌نژاد ۳۷
- **مطالعه تطبیقی خانه‌های بازرگانان ارمنی و مسلمان اصفهان سده‌های یازدهم تا سیزدهم هجری قمری: با نگاه به عوامل اعتقادی و اجتماعی تأثیرگذار**
  سمانه سالک، مهران قرائتی، محمدرضا اولیا ۵۳
- **بررسی مفهوم «عدد چهار» و «حجاب» در نگاره هفتاد هزار پرده معراج‌نامه شاهرخی** سیده مریم عالم‌بین ۶۹
- **بررسی انسان‌نگاری در نقاشی مکتب اصفهان سدهٔ دهم و یازدهم هجری‌قمری** علیرضا خواجه‌احمد عطاری، حبیب‌الله آیت‌اللهی، علی‌اصغر شیرازی، محسن مراثی، خشایار قاضی‌زاده ۸۱
- **تصویر شاهانه و بازنمایی قدرت در قاجاریه: مطالعه تطبیقی در هنر دوره فتحعلی‌شاه و ناصرالدین‌شاه قاجار در گفتمان قدرت**
  حسنعلی پورمند، روشنک داوری ۹۳
- **مقایسه تطبیقی شخصیت‌های منطق‌الطیر عطار نیشابوری با شخصیت‌های نمایشنامه در انتظار گودو اثر ساموئل بکت**
  سمیه خسروی‌خراشاد، شهریار شهیدی ۱۰۷
- **کارکرد ساختار خطی نوشتارنگاری فارسی و لاتین از منظر تجسمی** فهمیه دانشگر، فائزه طاهری ۱۲۱
- **چکیده انگلیسی مقالات**

تاریخ دریافت مقاله:۹۰/۱۱/۱۱
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۱/۱/۲۱

مطالعه تطبیقی هنر منبت معاصر در مراکز مهم منبت‌کاری ایران

اصفهان، گلپایگان، آباده، شیراز و سنندج*

علیرضا شیخی** صمد سامانیان*** محمدتقی آشوری****

چکیده

این مقاله با مطالعه منبت در دوران اسلامی به‌لحاظ ویژگی‌های فنی و هنری آغاز می‌شود و در قالب شیوه‌های منبت‌کاری در پنج گروه تخت، محدب، مقعر، شبکه و حجم ادامه می‌یابد. این تقسیم‌بندی در تطبیق این هنر با فلزکاری، نگارگری و گچبری صورت گرفته است. هنر منبت در دوران معاصر از فنون و نقوش متنوعی بهره گرفته و پیشینه فرهنگی، هنری و اقلیمی در این مناطق بارز و آشکار است. در اصفهان نقش بومی و هویت ملی شامل طرح‌های صفوی و قاجاری و نیز به‌تَبَع توریستی‌بودن آن، تأثیر جهانگردان درطول زمان انکارناپذیر است. در جوار آن، عناصر ریزنقش گلپایگان با استفاده از عناصر محلی، نقوش ساده و گیاهان استیلیزه‌شده بر زمینه بافت‌دار و گل‌ها با طراحی قاجاری و ابزاری ساده منبت شده‌اند. تأثیر اقلیم سنندج با جنگل‌های گردو و گلابی با کنده‌کاری درشت‌تر و انتخابی عالی با نگرشی ذوقی و هنری از نقوشی که ساخته و پرداخته طبیعت است، دیده می‌شود. تنوع هنر منبت ایرانی در کنده‌کاری نرم، روان و ملیح آباده با گل سرخ، گل نرگس و برگ بید که از نقوش اصلی این خطه است، با شیوهٔ نیش هم‌آوا شده است. عناصر بومی و نمادهای فرهنگی شیراز عموماً با طراحی‌های هنرمندان شیرازی هم‌چون لطف‌علی صورتگر نمایان است، ضمن این‌که از تأثیرگذاری شهر آباده در این‌خصوص نمی‌توان صرف‌نظر کرد. استفاده از ابزار و نقش‌های متنوع با نوع شیوهٔ منبت‌کاری هماهنگ شده و توانسته است گویای هنری سنتی در این مراکز باشد.

در این مناطق نقوش، شیوه‌های به‌کار گرفته شده، ابزار، مصالح رایج و نوآوری‌ها دسته‌بندی شده و مورد بحث قرار گرفته است که عناصر مورد مطالعه در جداول جداگانه مقایسه می‌شود. با توجه به تک‌متغیربودن تحقیق، سؤالات اصلی پیرامون سبک‌های مختلف منبت‌کاری، هماهنگی فرم و تکنیک و هم‌چنین اصالت طرح‌های هر منطقه است.

روش کلی تحقیق توصیفی و تحلیلی- تطبیقی است. از نظر کاربرد، بنیادی و به‌لحاظ رویکرد کیفی است. شیوه جمع‌آوری اطلاعات براساس مطالعات کتابخانه‌ای و به‌خصوص پژوهش‌های میدانی شامل مصاحبه، پرسش‌نامه و تهیه عکس توسط نگارندگان بوده است. میدان تحقیق کارگاه‌های دارای تجربه و مهارت مناسب و کافی در شهرهای اصفهان و شیراز و تمامی کارگاه‌های فعال در شهرهای آباده، گلپایگان و سنندج است.

کلیدواژه‌ها: هنرهای چوبی، منبت، اصفهان، گلپایگان، آباده، شیراز، سنندج

---

*این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد علیرضا شیخی با عنوان «بررسی سبک‌های منبت‌کاری معاصر در مناطق شاخص ایران» رشته صنایع دستی به‌راهنمایی آقای دکتر صمد سامانیان در دانشگاه هنر تهران است.

**دانشجوی دکترای تاریخ تحلیلی و تطبیقی هنر اسلامی، دانشگاه هنر، تهران. (نویسنده مسئول) ar.sheikhi59@yahoocom
***استادیار، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر، تهران.
****استادیار، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر، تهران.

مقدمه

هنر منبت از هنرهای اصیل ایرانی است که هنوز هویت و ویژگی‌های محلی خود را حفظ کرده است. و در مکان‌های گوناگون به شیوه های مختلفی اجرا می شود. عدم معرفی ویژگی‌های هنری و فنی در مناطق مختلف ایران، آشنانبودن مردم با هنر و فرهنگ خود، محوشدن هنرهای سنتی که ریشه در فرهنگ و آداب این مرزوبوم دارد و نیز ورود منبت با نقش فرنگی بدون هیچ زیربنایی این هنر را به حاشیه راند و درنتیجه آن اشیا بسیار زیبایی علاوه بر تمدن عظیم هنری و فرهنگی که پشتوانه آن است، از کارکرد عملی و حظ بصری برکنار ماند.

به همین دلیل، هنر منبت کاری روی چوب باید بیشتر مورد تأمل قرار گیرد و به معرفی روش های منبت کاری در اعصار مختلف و توصیف آن در مناطق شاخص ایران پرداخته شود. در عصر حاضر، آشنایی با این هنر بستری برای مشاهده هویت منبت کاری و نقوش سنتی ایرانی فراهم می آورد که با تلاش و پیگیری می توانیم رسم امانت‌داری گذشتگان را به‌درستی بجا آوریم و این هنر را به آیندگان انتقال دهیم.

پیشینه تحقیق

درخصوص هنر منبت کاری معاصر در ایران منبع مدونی وجود ندارد. کیانمهر (۱۳۸۳) در رساله دکتری خود با عنوان «زیبایی‌شناسی منبت دورهٔ صفوی» به منبت عصر صفوی و تأثیر عوامل اجتماعی و اقتصادی در آن دوره پرداخته و ویژگی ها و عناصر زیبایی شناسی را مورد تجزیه و تحلیل قرار داده است. شجاع‌نوری (۱۳۷۷) و پاکیاری (۱۳۸۲) در مقطع کارشناسی‌ارشد با عناوین «بررسی منبت ایران تا دوره صفویه» و «بررسی سیر تحول منبت در اصفهان از قرن چهارم تا دوازدهم ه.ق.» به بررسی تاریخی این هنر در دوران اسلامی پرداخته‌اند. در این مقاله درکنار بررسی تاریخی این هنر به تبیین عناصر هنری و فنی آثار در این حوزه از سال ۱۳۰۰ هجری خورشیدی تاکنون پرداخته می‌شود.

روش تحقیق

روش کلی تحقیق توصیفی-تحلیلی-تطبیقی با رویکردی کیفی است. شیوه‌های دست‌یابی به اطلاعات براساس مطالعات کتابخانه‌ای و پژوهش‌های میدانی (مصاحبه، پرسش‌نامه و تهیه عکس) استوار است. لازم به‌ذکر است عکس‌ها توسط نگارندگان جمع‌آوری شده است.

شیوه‌های منبت‌کاری

طبق اسناد و مدارک مکتوب و بررسی‌های به عمل‌آمده، شیوه های منبت‌کاری را درمجموع می توان در پنج گروه: تخت، محدب، مقعر، شبکه و حجم دسته‌بندی کرد. شیوه تخت[1] تا اوایل دورهٔ سلجوقی بیشترین رواج را داشته و به دلیل بعضی مسائل اخلاقی از حجم سازی استفاده نشده است. روسازی و پرداخت آثار به‌صورت مسطح اجرا شده است. نقوش بیشتر از دورهٔ ساسانی الهام گرفته و به‌صورت ساده استفاده شده است. در اوایل خط کوفی و سپس خط نسخ به کار رفته است.

در شیوه محدب نقوش و عناصر طراحی به‌صورت برآمده و محدب پرداخت شده که این روش از اواخر دورهٔ سلجوقی شروع شده و اوج آن با توجه به دیگر هنرها به خصوص هنرفلزکاری و گچبری در عصر ایلخانی بوده؛ اگر چه این شکل از کار در دوره‌های بعد هم استفاده شده است.

استفاده از شیوه مقعر در دوره های مختلف تاریخی (از دورهٔ تیموری تا اواخر دوره قاجار) مرسوم بود و پرداخت متفاوت آن‌ها در سه زیرگروه نیش، تیج و جَست[2] مورد بررسی قرار گرفته است. بنابراین، منبت با پرداخت مقعر بسیار کم و ملایم (برجستگی خفیف) که عمق زمینه اثر تا ۱/۵ میلی‌متر و از دورهٔ قاجار رواج یافته باشد، در قالب شیوهٔ نیش معرفی می شود. واژهٔ تیج (کم‌برجسته) برای منبتی با روسازی مقعر و اندکی برجسته‌تر از شیوهٔ قبلی به کار می‌رود. این شیوه در اواخر دورهٔ تیموری و عهد صفوی بیشترین کاربرد را دارد، عمق زمینه منفی آن ۷-۲ میلی‌متر و از خصوصیات اواخر دوره صفوی است. در دوره تیموری کارهایی با پرداخت مقعر به‌عمق ۷-۲ میلی‌متر و عمق زمینه منفی ۲۰-۸ میلی‌متر رواج می یابد که برای این شیوه، واژهٔ جَست (نیم‌برجسته) انتخاب شده است. از دلایل برجستگی شیوه های جَست و تیج در ادوار مختلف، تعداد سطوحی است که در یک اثر منبت می‌شده است.

شیوهٔ شبکه را عموماً می‌توان به‌نوعی منبت نسبت داد که عناصر طرح در آن درشت، عمق در آثار زیاد و اغلب با شبکه بری همراه است. این روش اگرچه از قرن هشتم هجری در ایران مرسوم شد، کاربرد وسیع آن از دوران قاجار با ورود مبلمان به ایران آغاز و رفته‌رفته بر گسترش آن افزوده شد. «در این عصر منبت کاران به دلیل تماس بیشتر با غرب و آشنایی با شیوه های استادان اروپایی از تأثیر آنها برکنار

نماندند و این تأثیر ازطریق منبت‌کاران ایتالیایی و فرانسوی بر هنرمندان عهد قاجار مشهود است» (صنیعی، ۱۳۵۱: ۶۵). هم‌چنین، حسین صنایع‌پرور می‌گوید: «افرادی چون موسی آقایان که تحصیل‌کردهٔ آلمان بود، در رواج منبت با نقش فرنگی نقشی بسزا داشته‌اند» (شیخی، مرداد ۱۳۸۶ الف).

شیوهٔ حجم اگرچه در دوره‌های مختلف به‌صورت محدود دیده می شود، از دورهٔ قاجار با توجه به توسعه روابط در قالب های طبیعی و ساده‌شده فراگیر شد. با ورود مبلمان، حجم جایگاه ویژه‌ای پیدا کرد. این سیر در عهد پهلوی و بعد از آن به صورت تزئینی یا کاربردی در صنعت مبلمان به کار گرفته شد.

اصفهان

از اوایل عهد پهلوی، مهاجرت برخی هنرمندان منبت‌کار آباده از یک سو و از سوی دیگر رابطه ای که اصفهان با هنر منبت پیش از این داشت و تاکنون نیز دارد، زمینه ساز شکوفایی و رونق بیشتر منبت‌کاری در اصفهان شد. در همین ایام هنرستان هنرهای‌زیبا شکل می‌گیرد و هنرمندان حِرَف مختلف برای آموزش و خلق آثار گرد هم می آیند و نقوش سنتی ایرانی را روی وسایل جدید منبت‌کاری می‌کنند. استادان عیسی بهادری، احمد امامی، اصغر صنیعی و... در طراحی سنتی و اجرای منبت مشغول و تعدادی به تهران دعوت می‌شوند و در کارگاه منبت وزارت فرهنگ و هنر سابق به خلق آثار یا مرمت دَرِ کاخ‌ها می‌پردازند. در بین استادان هنرستان نام کسانی چون حسن داوران‌پور هم دیده می‌شود که دست ساخته های ایشان بر استفادهٔ درست از نقش چوب در کار یا توجه ویژه به بالابودن کیفیت چوب تکیه داشته است. در کنار این گروه، استادان دیگری نیز با سبک و سیاق متفاوت مشغول به‌کار بودند. استادحسین صنایع‌پرور می‌گوید: «موسی آقایان که تحصیل‌کردهٔ آلمان بود، پس از جنگ جهانی اول به اصفهان می آید و به‌کمک من و آقای چاپچی به راه‌اندازی کارگاه مبل‌سازی با طرح و نقش جدید دست می‌زند. انواع فرم‌های پیچک، گل‌فرنگ و برگ چدنی با عمق زیاد یا ترکیب نقوش سنتی با فرنگی و عمق کم روی آثار منبت می شدند» (همان). «یکی از مشکلاتی که هنرستان هنرهای زیبا برای منبت‌کاری ایرانی ایجاد کرد، اجرای طرح های فرنگی در منبت کاری و مبل‌سازی بود» (همان، ۱۳۸۷). کم‌کم هنرمندان به این سمت‌وسو گرایش پیدا کردند و هنرهای ظریفی که در هنرستان تولید می‌شد، مورد بی‌مهری (به‌دلیل زمان و هزینه) قرار گرفت و فعالیت اغلب کارگاه‌ها به ساخت وسایل بزرگ و منبت درشت روی آنها منعطف شد.

هم‌اکنـون نقوش مورد استفاده طـرح‌های خارجـی، آثار طراحی و نگارگری استادان اصفهان یا تلفیق عناصر سنتی و فرنگی است. با افزایش بازار تقاضا و به‌تبع آن افزایش تولید و استفاده از دستگاه‌های صنعتی، اکثر کارگاه‌ها به حومه یا خارج از شهر مثل هفتون، جی و دولت آباد منتقل شد و تولیدات پس از آماده شدن به فروشگاه های سطح شهر، به‌خصوص دروازه شیراز، انتقال می یابد. درکنار این بحث جا دارد به قلمکارسازی اصفهان نیز به‌عنوان یک شیوهٔ تخت ساده اشاره شود که روی چوب گلابی، چنار یا زالزالک انجام می‌شود.

طرح و نقش (جدول۱)

نقش‌هایی که در اصفهان روی چوب منبت می‌شوند، به پنج دسته قابل تقسیم است:

دسته‌اول طراحی‌های سنتی است. نوع طراحی این گونه به شیوهٔ صفویه و قاجاریه نزدیک است. هم‌چنین، از طرح‌های هخامنشی نیز استفاده می‌شود. دسته دوم نقش‌های فرنگی است مثل گل‌فرنگ، برگ چدنی و ...؛ طی پنجاه سال اخیر مقدار زیادی از نقوش سبک های هنری باروک و روکوکو اجرا شده است. دسته سوم ترکیب نقش ایرانی و فرنگی است. دسته چهارم تصاویر حیوانات و پرندگان به صورت طبیعی یا ساده شده است و در دسته پنجم، نقش و بافت چوب در ساخت اشیا مد نظر است.

گلپایگان

گلپایگان همان‌که در مآخذ اسلامی «جرباذقان» نامیده شده است (جعفری، ۱۳۷۹: ۱۱۰۲)، به لحاظ ویژگی های طبیعی محل زندگی برخی حیوانات وحشی است که تأثیر این مطلب در منبت‌کاری این شهر واضح است. «در این منطقه جعبه‌های زردرنگ می‌سازند که دارای نقش‌برجسته است و جنگ حیوانات را نشان می دهد» (دالمانی، ۱۳۳۵: ۳۷۳). شرکت تعاونی منبت‌کاران در آذر سال ۱۳۵۰ به‌منظور بهبود وضع صنعتگران، تأمین مواد اولیه و فراهم آوردن امکانات لازم جهت فروش تأسیس می‌شود. منبت‌کاری در این منطقه هنوز تقریباً طبق همان روال سنتی انجام می‌شود. استادعلی

مختاری به‌عنوان یکی از استادان این شهر پس از عزیمت به تهران در سال ۱۳۰۲ شمسی با نظر مساعد کمال‌الملک منبت را برای اولین‌بار به‌صورت رسمی در مدرسه صنایع مستظرفه تهران تدریس می‌کند. اشیا ارزنده‌ای که زمانی در جای‌جای زندگی مردم کاربری داشت، کم‌کم رونق خود را از دست داد و این در حالی است که اکنون فقط سه کارگاه در این شهر مشغول فعالیت است.

طرح و نقش (جدول۲)

طرح و نقش روی اشیا ساخته‌شده را می‌توان به چهار گروه طبقه‌بندی کرد: دسته اول طرح‌های سنتی شامل نگاره‌های گیاهی تا اندازه‌ای استیلیزه‌شده، اسلیمی و گل‌ومرغ است که فرم گل‌ها به دورهٔ قاجاریه نزدیک است. گل گرد سادهٔ متداخل از نقوش بومی محسوب و به‌شیوه مقعر (تیج) روسازی می‌شود. دسته دوم تصاویر شخصیت‌های علمی، ادبی یا تصاویر روایی است که زندگی روزانه مردم را به‌نمایش می‌گذارد و اطراف این نقوش با ریسه بته‌ای تزئین می‌شود. دسته سوم حیوانات بومی منطقه و جدال شیر و اژدها است که به‌صورت مجسمه یا در لابه‌لای گیاهان ظاهر می‌شود. نقوش گیاهی به‌کاررفته در گلپایگان خلاصه و استیلیزه‌شده که منحصربه‌فرد است، اگرچه این نقوش به لحاظ اجرا تا اندازه‌ای زمخت‌تر اجرا می‌شوند، همین حالت پریمیتیو[۳] بودن آن، حال‌وهوایی خاص بدان می‌دهد و هویت ویژه‌ای را آشکار می‌کند. عموم این کارها در کادر مستطیل ارائه می‌شود که دارای حاشیه‌ای از طرح ختایی یا فاقد آن است و دسته چهارم، خط به‌همراهی گل‌وبوته است.

آباده

منبت‌کاری چوب در آباده، که یکی از صنایع اصیل محلی به‌شمار می‌رود، از چنان رونقی برخوردار بوده‌است که مسافران در گذر از این شهر نمونه‌های متعددی از این محصولات را به‌عنوان سوغات خریداری می‌کردند. از دست‌ساخته‌های عالی این منطقه در سفرنامه‌ها و خاطرات توریست‌هایی که به ایران آمده‌اند، به نیکی یاد شده است. «منبت کاری آباده از زمان شاه عباس اول با مهاجرت منبت کاران از شهرستان بوانات آغاز می‌شود» (شیخی، ۱۳۸۷). «منبت کاری آباده شهرت جهانی داشته و نمونه‌های آن زینت‌بخش موزه‌هاست» (شریف، ۱۳۴۵: ۱۷). قاشق‌سازی یا همان قاشق شربت‌خوری آباده خودنمایی بیشتری دارد. این قاشق‌ها که چندتکه و بسیار کم‌وزن است، در اوج ظرافت هستند. «منبت آباده هنری است که اغلب مردم با آن آشنا بوده و کمابیش کار می‌کنند و می‌توان آن را هنر بومی آباده برشمرد» (شیخی، تیر ۱۳۸۶ پ). وسایل ساخته‌شده در تمام شئون زندگی مردم به‌خصوص مراسم جشن و سرور کاربرد زیادی داشت که هویتی اصیل و انکارناپذیر به آن می‌بخشید. منبت‌کاران این دیار هنوز از وسایل بسیار ابتدایی استفاده می‌کنند و نقوش اصیل و سادهٔ آن از صفای دل هنرمندان خبر می‌دهد. اگرچه تعداد کارگاه‌های منبت این شهر در حال حاضر به‌تعداد انگشتان یک دست هم نمی‌رسد، این هنر برای مردم آباده خودمانی است و بویی آشنا دارد.

طرح و نقش (جدول۳)

نقوش این منطقه در سه دسته قابل تقسیم است: دسته اول شامل گل و گیاهان بومی ازجمله گل سرخ، گل نرگس و برگ بید است. گیاهان و گل‌ها در فرم‌های حلزونی و درختان با برگ‌های ساده طرح و اجرا شده‌اند. نقوش گیاهی به‌کاررفته در منبت‌کاری آباده به نقوش ختایی نزدیک‌تر هستند و کمتر در آنها از نقوش فرنگی استفاده شده است. دسته دوم، تصاویر انسانی در قالب نگارگری، نقاوش هخامنشی و... است که عموماً در کنج اشیایی چون تخته شطرنج به‌کار می‌رود و دسته سوم، خط شامل نسخ و ثلث است که بر رحل و جعبه قرآن نقش می‌بندند.

شیراز

این شهر در زمینه منبت قدمت زیادی ندارد و رواج این هنر به اواخر دهه پنجاه برمی‌گردد. پس از مهاجرت استادانی چون استاد بهرام منبتی استعداد بالقوه این هنر در شهر شیراز رو به شکوفاشدن می‌نهد. اگرچه تعداد کارگاه‌های فعال زیاد نیست، با خلاقیت‌هایی که در زمینه منبت انجام شده است، استفاده از چاقوهای دودم و طرح‌های زیبا آثار هنرمندان شیرازی را در ردیف کارهای برتر قرار داده است.

طرح و نقش (جدول۴)

نقوش به‌کاررفته به پنج دسته تقسیم می‌شود: دسته اول، طرح سنتی ملهم از نقوش سنتی و بومی آباده. دسته دوم، طرح گل‌ومرغ، تخت جمشید و نگارگری است. گل‌ومرغ از

طرح‌های هنرمندان شیرازی مثل لطفعلی صورتگر انتخاب می‌شوند. دسته سوم خطوط نسخ و نستعلیق است که در لابه لای دیگر نقوش به کار می روند. دسته چهارم، گل و گیاهان طبیعی و بومی منطقه به‌خصوص گل نرگس است که به‌صورت دسته‌گل یا تم‌ام‌زمینه با گل نرگس و با روسازی مقعـر (تیـج) و بسیار ظریـف اجرا می‌شود و آخرین گـروه نمادهای خاص شیراز مثل نگاره‌های تخت جمشید، مقبرهٔ حافظ و سعدی، درخت سرو و... است که اِلمان‌های فرهنگی شیراز را بیان می‌کند و از نظر ترکیب‌بندی معمولاً در وسط اثر اجرا می‌شود و دورتادور با نقوش گل‌وگیاه آباده و یا گل نرگس کامل می‌شود.

سنندج

ساخت فرآورده‌های چوبی در شهر سنندج زبانزد خاص و عام است. نازک‌کاری چوب حدود ۱۲۰ سال است که در این منطقه رواج دارد. براساس آمار سازمان صنایع‌دستی ایران در سال ۱۳۵۳ «شهـر سننـدج دومیـن مرکز تولیـد تخته‌نـرد است». سنندج چون «در میـان جنگل‌های انبـوه گـردو، گلابـی و کیکـم قـرار گرفتـه، از دیربـاز بـه ساخـت مصنوعات چوبی شهرت داشته است» (بیگی، ۱۳۶۳: ۶۵). نقـش‌های ابـرماننـد، مواج و گـره‌های چـوب گردو بهترین پذیرای تعبیر هنری مورد نظر هنرمندان است. طبق نظر اهل فن، خاندان نعمتیان رواج‌دهندهٔ این هنر بوده‌اند. اکنون علاوه بر شیوهٔ تخت، از سایر شیوه‌های منبت‌کاری با نقش گل‌وبرگ نیز استفاده می شود. کارگاه های مرتبط با این هنر همگی در محدودهٔ موزهٔ ملک سنندج واقع شده است.

طرح و نقش (جدول۵)

نقوش در این منطقه به چهار دسته قابل تقسیم است: دسته اول، به‌کارگیری طرح و نقش چوب است که هنرمند با توجه به ذوق و سلیقه و با درنظرگرفتن عناصر تجسمی چوب را انتخاب می‌کند. ترکیب‌بندی در این سری از آثار براساس نقوش طبیعی چوب و با نظرگرفتن زیبایی های بصری که با رشد درخت در شرایط خاص اقلیمی پدید آمده است، انتخاب می شود. این گروه عمده‌آثار سنندج را تشکیل می دهد که هنرمندان سنندجی با نبوغ هنری خود توانسته‌اند با استفاده مناسب از این خارق عادت‌بودن طبیعت، آن‌ها را در آثاری ارزنده در قالب هنرهای چوبی متفاوتی ارائه کنند. هم‌چنین، در ساخت آثار زیادی نیز با نگاهی عمیق به چوب از ویژگی‌های رنگی و نقش چوب استفاده کرده‌اند. دسته دوم گل‌وبرگ ساده است که عموماً گل در مرکـز طـرح و برگ‌ها به‌صـورت چندلپـی هستنـد. دسته سوم تصاویر روایی و نگارگری است. دسته چهارم، انسان‌های در حال کار، پرندگان و حیوانات باطرح واقعی‌اند که در قالب حجم ارائه می‌شوند.

در نازک‌کاری، پس از انتخاب چوب و نوع چیدمان آن، چوب با ضخامت دو تا سه میلی‌متر برش می‌خورد و از دو طرف روی چوب پایه نصب می‌شود. درواقع، سه لایه چوب در این گروه از اشیاء به همدیگر پرس شده‌اند و در سایر اشیاء مراحل کار شامل چسباندن طرح، دوربُری، زمینه درآوری و زیـروروانـدازی نقـش و درنهایـت روسـازی، پرداخـت و رنگ‌کاری شئ است (متن آثار یا همان زمینه منفی بافت‌دار می‌شود تا ناهمواری و کاستی اثر، کمتر دیده شود).

بررسی و تطبیق

در این قسمت به بررسی و تطبیق هنر منبت‌کاری در شهرستان‌های آباده، شیراز، اصفهان، گلپایگان و سنندج پرداخته می‌شود.

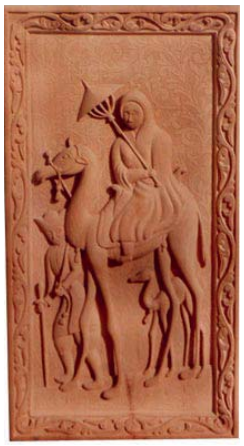
هریک از جداول به عنوان جداگانه‌ای مربوط می‌شود که در سیر هنر منبت‌کاری تأثیرگذار است. مطالعه هریک از این فاکتورها در اماکن مختلف، دیدی کلی و وجوه افتراق و اشتراکات آن را در نواحی مختلف به‌دست می‌دهد. سعی بر این است که موضوع مدنظر در هر شهرستان مختصر و موجز بیان شود تا امکان بررسی و مقایسه آن با دیگر شهرها به‌آسانی صورت پذیرد.

جدول۱. مقایسه نقوش و میزان برجستگی آثار چوبی منبت در شهرستان اصفهان.

دسته	نقوش آثار چوبی منبت‌کاری	
اول		
دوم		
سوم		
چهارم		
پنجم		

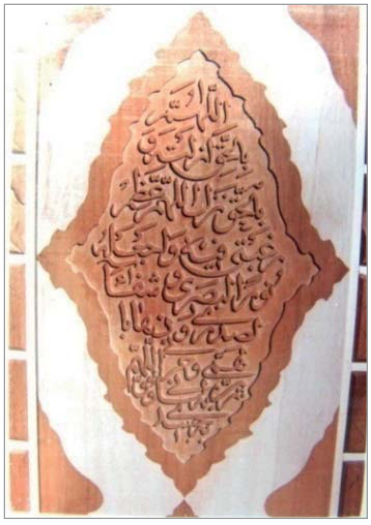
(نگارندگان)

جدول۲. مقایسه نقوش و میزان برجستگی آثار چوبی منبت در شهرستان گلپایگان.

دسته	نقوش آثار چوبی منبت‌کاری	
اول		
دوم		
سوم		
چهارم		

(نگارندگان)

جدول۳. مقایسه نقوش و میزان برجستگی آثار چوبی منبت در شهرستان آباده.

دسته	نقوش آثار چوبی منبت‌کاری	
اول		
دوم		
سوم		

(نگارندگان)

جدول۴. مقایسه نقوش و میزان برجستگی آثار چوبی منبت در شهرستان شیراز.

دسته	نقوش آثار چوبی منبت‌کاری	
اول		
دوم		
سوم		
چهارم		
پنجم		

(نگارندگان)

جدول۵. مقایسه نقوش و میزان برجستگی آثار چوبی در شهرستان سنندج.

دسته	نقوش آثار چوبی منبت‌کاری	
اول		
دوم		
سوم		
چهارم		

(نگارندگان)

جدول۶. مقایسه و تطبیق طرح و نقش در حوزه‌های منبت‌کاری

شهرستان	ویژگی‌های طرح و نقش در منبت‌کاری
گلپایگان	گل‌وبوته گاهی همراه با تصاویر حیوانی یا در ترکیب با خط در نقوش این ناحیه به‌کار رفته است. طراحی گل‌ها به‌سبک قاجاری است. هم‌چنین تصاویر انسانی از شخصیت‌های ادبی، هنری، تصاویر روایی و داستانی نیز به‌کار گرفته می‌شود.
اصفهان	به‌صورت کلی نقش و طرح به دو دسته قابل تقسیم هستند: نقوش طراحی‌های سنتی که به نقوش دوره صفویه و قاجاریه نزدیکی دارند و نیز نقش‌ها و طرح‌های دوره هخامنشی که ممکن است از تصاویر حیوانات یا عناصر گیاهی در آن استفاده شود. دسته دوم، نقوش فرنگی است که در قالب گل‌فرنگ، پیچک، برگ چدنی و گل زنبق، لاله، میخک و... به‌کار گرفته می‌شود. نقوش دیگر نیز از تلفیق این دو گروه بر اشیاء منبت می‌شوند. از دیگر طرح‌ها، تصاویر حیوانی و پرندگان به‌صورت طبیعی یا ساده‌شده و نیز استفاده از نقش چوب و انتخاب آگاهانه آن جهت استفاده در شئ است.
آباده	گل‌وبوته ساده و بومی مثل گل سرخ، گل نرگس و برگ بید از نقوش اصلی این خطه است. تصاویر انسانی در قالب طرح نگارگری، چهرهٔ شاعران و نقوش هخامنشی، درختچه‌ها و بوته‌های پیچان، گل‌وبرگ‌های ریز، خطوط به‌خصوص نسخ ازجمله طرح‌های مورد استفاده در شهر آباده هستند.
شیراز	طراحی سنتی، گل‌ومرغ، نگارگری و نقوش تخت جمشید و کنار این سری، گل و گیاهان طبیعی منطقه مثل گل‌وبرگ به‌صورت تمام‌طرح است. خطوط و نمادهای شیراز نیز استفاده می‌شوند. در انتخاب طرح گل‌ومرغ، عموماً طراحی‌های هنرمندان شیرازی مثل لطفعلی صورتگر به‌کار رفته است. هم‌چنین نقوش آباده با اندک تغییراتی منبت می‌شوند.
سنندج	استفاده از طرح و نقش چوب‌هایی مثل گردو و گلابی با رعایت اصول و مبانی تجسمی، تصاویر گل‌وبرگ به‌صورت بسیار ساده، گلی در مرکز و برگ در حاشیه، تصاویر نگارگری و تخت جمشید و احجام طبیعی نیز ازجمله این نقوش هستند.

(نگارندگان)

جدول۷. مقایسه و تطبیق تراکم نقوش در حوزه‌های منبت‌کاری

شهرستان	ویژگی‌های تراکم نقوش در منبت‌کاری
گلپایگان	تراکم نقوش به‌دلیل نقش مورد کاربرد در اغلب آثار زیاد است. استفاده از طرح گل‌وبوته و حیوانات روی اشیاء تقریباً فشرده ولی تصاویر انسانی تراکم کمتری دارند و زمینه منفی بیشتر خودنمایی می‌کند. به‌دلیل استفاده از چوب گلابی، نقش چوب برای هنرمندان گلپایگان اهمیت چندانی ندارد.
اصفهان	تراکم طرح در آثار و اشیایی که در آنها از طراحی سنتی استفاده شده، نسبتاً زیاد و در اشیایی مثل مبلمان که از طرح‌های فرنگی یا تلفیق نقش سنتی و فرنگی استفاده شده، به‌دلیل نوع اجرای نقش و بهتر دیده‌شدن آن، کمتر و دربرخی موارد، بسیار تُنُگ و خلوت است. اعتقاد هنرمندان این شهر در به‌کاربردن نقش چوب به‌عنوان یک عامل اصلی، در هنر منبت‌کاری دیده می‌شود.
آباده	نقوش بسیار متراکم اجرا می‌شوند. هنرمندان آباده معتقدند که نقش چوب طرح و نقش منبت‌شده را گم می‌کند لذا برای منبت از چوب گلابی استفاده می‌کنند که نقش به‌خصوصی ندارد.
شیراز	ازسویی در یک‌سری از آثار تراکم به‌قدری زیاد است که زمینه منفی در طرح دیده نمی‌شود و این خود باعث پیدایی فضایی جدید و زیبا شده است. از سوی دیگر به‌طور عموم در بیشتر آثار شیراز تراکم بالایی به‌چشم می‌خورد و در گل‌ومرغ فقط مقداری فضای باز دیده می‌شود که مکمل طرح است.
سنندج	به‌طور کلی چون در منبت سنندج از طرح‌های درشت استفاده می‌شود، تراکم آن کم است، زمینه طرح بافت‌دارشده تا خلوت‌بودن اثر را تااندازه‌ای جبران کند.

(نگارندگان)

جدول۸. مقایسه و تطبیق دست‌ساخته‌ها (تزئینی و تزئینی- کاربردی) در حوزه‌های منبت‌کاری

شهرستان	دست‌ساخته‌های منبت‌کاری شده
گلپایگان	از اشیاء تزئینی قاب‌های تصویری و سینی، و از اشیاء تزیینی-کاربردی جای دستمال‌کاغذی، جای قاشق‌وچنگال، جعبه در اندازه‌های مختلف، رحل، شکلات‌خوری، انواع قاب آینه، عصا، ملاقه چوبی، قلمدان و ساعت
اصفهان	قالب قلمکار، مبل، صندلی، کاناپه، کمد، بوفه، دراور، تابلو، عصا، ظروف مثل گلدان، کاسه، قندان، جعبه‌ها، مجسمه‌های طبیعی و برساوشده، ظروف به تعداد کم که به‌صورت تفننی یا آزمایش چوب برای استفاده در دیگر وسایل ساخته شده‌است.
آباده	آثار ساخته‌شده کاربردی و تزئینی‌اند. قاب عکس، کاسه و کوزهٔ چوبی، زیرپایی جهت حنابستن پای عروسان، قاشق‌های شربت‌خوری، سینی، بشقاب، جعبه، جادستمال کاغذی، قلمدان، تخته شطرنج، تابلو، رحل قرآن و قاب آینه
شیراز	اشیاء کاربردی ازقبیل عصا، جعبه‌های متنوع، قندان، قاب در، قلمدان، سرمه‌دان، تخته‌نرد، جاکلیدی، میز و قاب آینه و از اشیاء تزئینی به بشقاب، سینی، گلدان، کوزه چوبی، تابلو و قاب آن می‌توان اشاره کرد.
سنندج	تخته‌نرد و تخته شطرنج، قلمدان، کیف، قاب آینه، جعبه‌ها در اندازه‌های مختلف، وسایل بسیار زیادی که با نازک‌کاری به‌انجام رسیده و احجام به‌صورت تزئینی است.

(نگارندگان)

جدول۹. مقایسه و تطبیق شیوه‌های کنده‌کاری روی چوب در حوزه‌های منبت‌کاری

شهرستان	شیوه‌های کنده‌کاری روی چوب
گلپایگان	شیوهٔ تیج در گل‌وبوته، حیوانات و تصاویر انسانی در قالب تابلو، آینه و ...، شبکه در صحنه‌های روایی، شیوه تخت با نقش بته، بر گرد تصاویر انسانی و خطوط و حجم، اگرچه بسیار اندک ولی به‌صورت تفننی کنده‌کاری شده است.
اصفهان	شیوهٔ تخت برای قالب قلمکار، تکنیک تیج توسط هنرمندانی که از طراحی‌های سنتی استفاده کرده‌اند و نیز تلفیق نقوش گیاهی پیچک، شبکه بُری در مبلمان، حجم در آثار کاربردی مثل مبلمان یا صرفاً تزئینی. این احجام به‌صورت نمادین، ساده شده یا طبیعی منبت می‌شوند.
آباده	شیوهٔ نیش در عناصر گل‌وبرگ‌های پیچان، گل سرخ و گل نرگس همراه با برگ‌های زیاد با روسازی بسیار روان و هماهنگ اصلی‌ترین شیوهٔ منبت در این شهر به‌شمار می‌رود. شیوهٔ تخت هم برای روسازی خط به‌کار می‌رود.
شیراز	شیوهٔ نیش در طرح سنتی، نقش تخت جمشید، گل‌ومرغ، تیج در منبت گل‌های طبیعی یا نقوش سنتی که بر تابلوهای بزرگ با مغار نقش می‌بندد، جَست در تصاویر روایی و گل‌وبوته‌های خاص شیراز که بر درها یا تابلوها منبت شده‌اند.
سنندج	شیوهٔ تخت در نازک‌کاری که عمدهٔ آثار را تشکیل می‌دهد، جَست در گل‌وبرگ در نرد و شیوهٔ حجم.

(نگارندگان)

جدول۱۰. مقایسه و تطبیق ابزار- چاقو و مغار در حوزه‌های منبت‌کاری

شهرستان	ابزار (چاقو و مغار) منبت‌کاری
گلپایگان	از چاقوی منبت در این شهرستان استفاده نمی‌شود. ابزاری به‌نام قلم به‌جای چاقو کاربرد دارد که از آن زمخت‌تر است. مغارها نیز در انواع مختلف به‌کار می‌روند. در این شهر از مغار چشم‌بلبلی برای دادن بافت به زمینه استفاده می‌شود.
اصفهان	استفاده از چاقوی منبت با دم‌های ریز و ظریف با کاربری‌های متفاوت و درکنار آن استفاده از انواع مغار در این شهر مرسوم است. قابل ذکر است که برای تزئین برخی اشیاء کاربردی از هردو نوع این ابزار هنگام کنده‌کاری استفاده می‌شود. دَم چاقوی اصفهان در دولبه، صاف است.
آباده	چاقوی منبت با دسته‌ای کوتاه و تیغه‌ای ظریف مهم‌ترین ابزار منبت‌کاری است. در این شهر از مغار برای کنده‌کاری استفاده نمی‌شود.
شیراز	در بیشتر آثار از چاقوی منبتی استفاده می‌شود که برعکس چاقو در سایر شهرها از دو طرف گوه شده است. این عمل باعث کاربری بهتر این وسیله می‌شود و به‌خصوص روی خطوط راحت‌تر و روان‌تر حرکت می‌کند. نیز از مغارهای مختلف برای اجرای طرح‌های سنتی استفاده می‌شود.
سنندج	در این شهر از چاقوی منبت به‌دلیل نوع منبت و درشت‌بودن آن استفاده نمی‌شود. مغارهای استفاده‌شده تیغه‌ای کوتاه‌تر و انواع متنوعی دارد.

(نگارندگان)

جدول۱۱. مقایسه و تطبیق مصالح- چوب و رنگ مورد استفاده در حوزه‌های منبت‌کاری

شهرستان	مصالح- چوب و رنگ مورد استفاده در منبت‌کاری
گلپایگان	گردو و گلابی از چوب‌های مورد استفاده است. تا قبل از دهه ۶۰ از لاک‌الکل و رنگ سقز استفاده می‌شد و بعد از آن مواد رنگی صنعتی مثل پلی‌استر، سیلر، کیلر و روغن جلا برای حفاظت و جلای چوب به‌کار گرفته می‌شود.
اصفهان	بیشتر گردو و در مبلمان راش، افرا و حتی به‌تازگی ممرز استفاده می‌شود. چوب راش و افرا به‌دلیل هماهنگی رنگی بیشترین مصرف را دارند. ابتدا از رنگ‌هایی مثل لاک‌الکل و سپس رنگ‌های پوششی شفاف و مات صنعتی استفاده می‌شد. رنگ‌های پوششی مات شامل طلایی، نقره‌ای، سفید و طیف قرمز هستند و رنگ‌های شفاف عبارت‌اند از: پلی‌استر، نیم‌پلی‌استر، کیلر و سیلر.
آباده	گردو، فوفل، نارنج، عناب و از همه بیشتر چوب گلابی کاربری دارند. تاحدود سی سال قبل از روغن بزرک، روغن منداب و لاک‌الکل برای رنگ استفاده می‌شد و اکنون از رنگ‌های پوششی شفاف سیلر و کیلر استفاده می‌شود.
شیراز	چوب عناب، شمشاد، آبنوس، بقم و بیشتر گردو و گلابی مورد استفاده‌اند. از رنگ‌ها درابتدا از لاک‌الکل، روغن بزرک، روغن الیف یا جلا و بعد، از رنگ‌های پوششی شفاف صنعتی استفاده می‌کنند. رنگ‌های پوششی مات کاربرد زیادی ندارند.
سنندج	برای منبت فقط از گردو و در نازک‌کاری گاهی از گلابی و کیکم استفاده می‌شود. از رنگ لاک‌الکل تاحدود سی‌سال قبل و بعد از آن از رنگ‌های صنعتی برای پوشانندگی استفاده می‌شود. رنگ‌های صنعتی مات کاربردی ندارد.

(نگارندگان)

جدول۱۲. مقایسه و تطبیق نوآوری در حوزه‌های منبت‌کاری

شهرستان	نوآوری در منبت‌کاری
گلپایگان	۱- تصویرسازی شخصیت‌های ادبی، علمی و هنری که با استاد علی مختاری آغاز شد. ۲- گل گرد متداخل با روسازی مقعر. ۳- منبت تصاویر عامیانه همراه با مثل‌های فارسی و مضامین اخلاقی و فرهنگی.
اصفهان	۱- استفاده از طرح کله شیر در مبلمان. ۲- کاربرد کیفیت نقش چوب. ۳- استفاده مناسب از نقوش پیچک و گل‌فرنگ در آثار سنتی مثل قاشق شربت‌خوری و هماهنگی طراحی و اجرا در اثر. ۴- دستگاه شبکه‌بُری که علاوه بر تمیزی، در وقت نیز صرفه‌جویی می‌کند. ۵- شبکه‌بُری نقش و چسباندن آن بر زمینه، علاوه بر سرعت‌دادن به کار، باعث ظرافت و صاف‌بودن زمینه است. ۶- استفاده از نقوش گرفت‌وگیر بر قید میزها و مبلمان.
آباده	استفاده از چوب دولایه، تیره و روشن (گردو و گلابی) روی پایه اصلی کار که پس از منبت‌شدن اثر، زمینه تیره‌رنگ و عناصر و نقوش به‌رنگ روشن دیده می‌شوند. این عمل علاوه بر تنوع و تضاد، دید بهتر و هماهنگی زیباتری را به‌نمایش می‌گذارد.
شیراز	منبت برخی اشیاء با طرحی کاملاً مثبت و بدون هیچ‌گونه زمینه منفی با طرح و نقش کاملاً متراکم از گل‌های نرگس یا گل های دیگر همراه با پرندگانی روی شاخه‌ها از نوآوری‌های هنرمندان منبت‌کار شیراز است. منبت گل‌ومرغ را به‌شیوهٔ جَست انجام می‌دهند و گل‌وبرگ‌ها را کاملاً برجسته می‌سازند تا باعث دید بهتر آن بر اشیاء شود.
سنندج	کاربری بهینه نقش و رنگ چوب و انتخاب به‌جای آن در اشیاء و درکنار آن رعایت اصول مبانی تجسمی در ساخت اشیاء.

(نگارندگان)

نتیجه‌گیری

شاخصه‌های اقلیمی، فرهنگی و میزان حضور سنت و اصالت در هنر منبت ایرانی مشهود است. آنچه به هنر منبت‌کاری معاصر در ایران ارزش می‌دهد و آن را در جایگاهی والا می‌نشاند، اصیل‌بودن نقش‌مایه‌ها و شیوه‌های منبت‌کاری سنتی ایران است. هویت در هنر منبت معاصر ایران با وجود تأثیر و تأثرات برگرفته از دیگر سرزمین‌ها، هنرمندان را بر آن داشته است تا طرحی نو بیافرینند و زایش هنر سنتی را که نمی‌توان محدود به زمانی خاص دانست، بارور و آن را در زمینه‌های مختلف خلق کنند. منبت معاصر در مناطق مختلف جایگاهی متفاوت نسبت به‌هم دارد. نقوش و طرح‌های بومی و فرهنگی، مثل طرح صفوی و قاجاری، و تأثیر جهانگردان بر اصفهان به‌تَبَع توریستی‌بودن این شهر درطول زمان شهر نمایان می‌شود. عناصر ریزنقش گلپایگان، تأثیر اقلیم سنندج و جنگل‌های گردو و کنده‌کاری درشت‌تر بر این اشیا کاملاً واضح است. تنوع هنر منبت در ایران را در کنده‌کاری‌های نرم، روان و ملیح آباده و شیراز، منبت عمیق‌تر گلپایگان و شبکه‌ای اصفهان، استفاده از نقوش چوب در سنندج و تکمیل آن با منبت نسبتاً درشت‌تر حاشیه اشیایی مثل شطرنج می‌توان دید. عناصر بومی در برخی مناطق از نظر فرم با نوع اجرا هماهنگ و هم‌آوا شده است. گل‌های ریز و چندپر آباده و شیراز و همراهی این طرح‌ها با شیوهٔ نیش ملاحت خاصی به آثار می‌دهد. از طرفی، نقوش سنتی ساده‌شده در گلپایگان با عمق بیشتر و به‌شیوهٔ تیج اجرا شده است ولی در اصفهان به‌دلیل نوع طرح و کاربری با برجستگی بیشتر اجرا می‌شود و شیوهٔ مورد استفاده شبکه و حجم است.

ابزار و وسایل در چگونگی تولید اشیا نقش مهمی دارند. بنابه نوع ابزار به‌کار گرفته‌شده، نقش و فرم متفاوتی حاصل می‌شود. هنرمندان آباده و شیراز با چاقوی ریز و کارآمدِ منبت‌کاری، آثاری با طرح‌های متراکم و ظریف به ارمغان می‌آورند. در گلپایگان استفاده از مغار تَقّه علاوه بر چاقو، ظرافت کنده‌کاری روی چوب را کمتر می‌کند و زمینه منفی اشیا برعکس آثار تولیدی آباده و شیراز بافت‌دار می‌شود و علاوه بر این‌که چشم را روی نقش متمرکز می‌کند، ناهمواری زمینه را می‌پوشاند. این امری است که بنا به‌نوع ابزار مورد استفاده در سنندج با درشتی منبت در حاشیه آثار نمایان‌تر می‌شود و نتیجه بهره‌گیری از مغار است. این کار در اصفهان علاوه بر کاربرد چاقو و مغار، شیوهٔ شبکه‌بری را پیش روی هنرمندان می‌گذارد.

نوع چوب‌های مورد استفاده در شهرهای مختلف برگرفته از طبیعت منطقه است یا بسته به عوامل اقتصادی و تجاری متغیر است. به‌کارگیری چوب‌هایی با بافت متراکم مثل گردو و گلابی یا عناب و نارنج در شیراز، گلابی در آباده و گلپایگان، گردو در سنندج و انواع چوب‌های صنعتی در اصفهان حکایت از این موضوع دارد. البته عقیدهٔ هنرمندان در استفاده از نقش چوب و نمود آن در اشیا کاربری‌های متنوع‌تری را رقم زده است. با این وصف در آباده، شیراز و گلپایگان عموماً از چوب گلابی، به‌دلیل کم‌نقش‌بودن و از گردو در اصفهان و سنندج به‌دلیل گره‌ها و نقوش مواج آن بیشتر استفاده می‌شود. نوع نقش و فرم به‌کاررفته بر تولیدات تأثیر می‌گذارد و ملاحظه می‌شود که نقش سنتی و فرنگی در اصفهان بر مبلمان و در دیگر شهرها فرم سنتی و عناصر بومی بر اشیایی ازقبیل تابلو و اشیا کاربردی-تزیینی ظاهر شده است. حجم در اصفهان به‌صورت کاربردی و در سنندج به‌صورت تزئینی اجرا می‌شود. نوآوری‌هایی بدیعی که در هر پنج منطقه دیده می‌شود، روایت‌کننده وابستگی و ظهور خلاقیت هنرمند ایرانی هر ناحیه به عوامل فرهنگی، هویتی و اقلیمی است که بدان اشاره شد و نمون‌های بارز از اصالت سنتی در هنر لطیف منبت ایرانی است. در حال حاضر، آثار شیراز و به‌خصوص آباده دارای کیفیت بسیار بالایی هستند و با وجود این‌که مسائل اقتصادی نقش بسزایی در این هنر دارند و شاخص‌شدن آن افول کیفیت آثار را به‌همراه داشته است، هنوز اثری روشن و ماندگار از هویت و هنر اصیل ایرانی را در خود به یادگار دارد.

پی‌نوشت

۱- شیوهٔ تخت به سه روش انجام شده است: الف- کتیبه‌ای: زمینه کاملاً ساده و عمق زیاد است و در دوره‌های بعدی هم تداوم پیدا می‌کند؛ ب- حکاکی؛ ج- گل و برگ‌دار: که در این نوع، خط و حاشیه که شامل تزئینات گیاهی است، باهم اجرا شده و عمق زمینه منفی آن نسبت به خط کمتر است.

۲- به‌نظر استادان فن، در هنر منبت روسازی مقعر اختصاص به شرق دارد و کارهای ایرانی غالباً با این شیوه پرداخت شده‌اند، درحالی‌که واژه‌های فرنگی رولیف (تخت و بسیار کم‌برجسته)، بارولیف (نیم‌برجسته) و اورولیف (تمام‌برجسته) که در برخی مراکز آموزشی برای طبقه‌بندی منبت به‌کار می‌روند، مناسب نیستند زیرا اختصاص به منبت غربی دارند که نوع پرداخت آنها محدب است. از این‌رو، برای نام‌گذاری زیرگروه‌های شیوهٔ مقعر از واژه‌های ایرانی استفاده شده است. ازآنجاکه ریشه کلمه منبت، «رویاندن» و «رویانده‌شدن» است و عناصر گیاهی به‌صورت طبیعی و ساده‌شده بیشترین کاربرد را در هنر منبت آن روزگارداشته است، پس از مطالعه و تفحص بسیار در این مورد، از گویش محلی اصفهان و فارس بهره‌گیری شد. در گویش این دو منطقه و برخی مناطق دیگر ایران، به سرزدن یا نمودارشدن جوانه گیاه از خاک، «نیش‌زدن»؛ به برآمدن گیاه «تیج‌کشیدن» و به رشد نسبی جوانه گیاه «جَست» گفته می‌شود.

3- Primitive

منابع و مآخذ

- احسانی، محمدتقی. (۱۳۶۸). **هفت‌هزارسال هنر فلزکاری در ایران**. تهران: علمی- فرهنگی.
- احمد صنیعی استاد منبت‌کار اصفهانی. (بهمن و اسفند ۱۳۵۱). **هنر و مردم**، (۱۲۴ و ۱۲۵)، ۶۸-۶۵.
- اعتمادالسلطنه، محمدحسن‌خان. (۱۳۶۳). **چهل‌سال تاریخ ایران در دوره پادشاهی ناصرالدین شاه**. به‌کوشش ایرج افشار (المآثروالآثار). جلد ۱. تهران: اساطیر.
- ایرانشهر. (۱۳۴۳). **مجموعه‌مقالات**. جلد ۲. تهران: دانشگاه تهران.
- ای‌ولف، هانس. (۱۳۷۲). **صنایع‌دستی کهن ایران**. ترجمه سیروس ابراهیم‌زاده. چاپ اول. تهران: انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی.
- بروگش، هینریش. (۱۳۶۸). **سفری به دربار سلطان صاحبقران**. ترجمه مهندس کردبچه. چاپ دوم. تهران: اطلاعات.
- بیگی، حسن. (۱۳۶۳). **مروری بر صنایع‌دستی ایران**. سروش، سال ۶ (۲۵۲).
- پاکیاری، سارا. (۱۳۸۲). **بررسی سیر تحول منبت در اصفهان از قرن ۱۲-۴ ه.ق**. پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد پژوهش هنر. دانشگاه تربیت‌مدرس.
- جعفری، عباس. (۱۳۷۹). **گیتاشناسی ایران دایرةالمعارف جغرافیایی ایران**. جلد سوم. چاپ اول. تهران: مؤسسه جغرافیایی و کارتوگرافی گیتاشناسی.
- دالمانی، هانری‌رنه. (۱۳۳۵). **سفرنامه از خراسان تا بختیاری**. ترجمه فره‌وشی. تهران: گیلان.
- زکی، محمدحسن. (۱۳۲۰). **صنایع ایران بعد از اسلام**. ترجمه محمدعلی خلیلی. تهران: اقبال.
- ستوده، منوچهر. (۱۳۴۹). **از آستارا تا استاراباد**. جلد اول. تهران: انجمن آثار ملی.
- _____ (۱۳۵۱). **از آستارا تا استاراباد**. جلد دوم. تهران: انجمن آثار ملی.
- _____ (۱۳۶۶). **از آستارا تا استاراباد**. جلد چهارم. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی- اداره‌کل‌انتشارات و تبلیغات.
- شجاع‌نوری، نیکو. (۱۳۷۷). **منبت ایران**. رساله کارشناسی‌ارشد پژوهش‌هنر. دانشگاه‌تهران. (راهنما: دکتر یعقوب آژند).
- شریف، سیدعبدالرحیم. (۱۳۴۵). **تاریخ و جغرافیای شهرستان آباده**. تهران: موسوی.
- شیخی، علیرضا. (خرداد ۱۳۸۶، مرداد ۱۳۸۶ الف، ۱۳۸۷). مصاحبه منتشرنشده با قبادکیانمهر، حسین صنایع‌پرور، کمال مسایلی، علی صنیعی، اکبر داوری، صنیعی و خانواده حسن داوران پور: **درباره بررسی پیشینه منبت در ایران و منبت در اصفهان**. کارگاه‌ها، منازل مسکونی و دانشگاه هنر اصفهان.
- _____ (تیر ۱۳۸۶ الف). مصاحبه منتشرنشده با محمد رضا توسلی، محمد ابراهیم توسلی و غلامرضا غدیری: **درباره منبت در گلپایگان**. کارگاه‌های گلپایگان.
- _____ (تیر ۱۳۸۶ ب). مصاحبه منتشرنشده با غلامحسین حیدرپناه، هاشم معارفی، ماجد شهریاری و محمدرضا یکزمان: **درباره منبت در آباده**. کارگاه‌ها و اداره صنایع دستی آباده.
- _____ (تیر ۱۳۸۶ پ). مصاحبه منتشرنشده با بهرام منبتی، کمال جهانشاهی، عباس فریدنی، علی دهقانی، بابایی، ذوالنون شیرازی، حمزه‌لو و محبوبه افراسیابی: **درباره منبت در شیراز**. حافظیه، ارگ‌کریم‌خانی، کارگاه‌ها و اداره صنایع‌دستی شیراز.
- _____ (مرداد ۱۳۸۶ ب). مصاحبه منتشرنشده با احمد نعمتیان، عبدالحمید نعمتیان، محمدرشید تکربی، توفیق محمودی، صابر محمودی و سید ماجد حسینی: **درباره منبت و نازک کاری در سنندج**. کارگاه‌ها و موزه سنندج.
- کیانمهر، قباد. (۱۳۸۳). **ارزش‌های زیبایی‌شناسی منبت سبک صفوی**. رساله دکتری پژوهش‌هنر. دانشگاه تربیت‌مدرس.
- گلاک، جی. و پنتون، کارل. (۱۳۵۵). **سیری در صنایع‌دستی ایران**. تهران. بانک ملی.
- نقشبندی، سروه. (۱۳۸۴).**بررسی سیر تحول نقش مبلمان در زندگی اجتماعی مردم ایران از گذشته تا ورود مدرنیته**. پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد پژوهش هنر. دانشگاه هنر.

- **Islamic Art.** (1987).Vol 2. NewYork: Oxford University Press.
- Dimand, Ms. (1930). **A Hand Book of Mohammad and Decorative Ar**t. New York: The Metropolitan Museum Art.
- Pope, A. (1938-39). **A Survey of Persian Art**. Vol 3, 6, 7. London: Oxford University Press.
- Wilkinson, Ch. (1987). **Nishapur**. New York: Metroprlitan Museum of Art. 266-7, 294-5.

تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۹/۲۷
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۱/۱/۲۱

بررسی تأثیر تغییرات قدرت سیاسی بر تحولات فرش کرمان در عصر قاجار

با تأکید بر عصر نوزایی در فرش کرمان

ایمان زکریایی‌کرمانی* حمیدرضا شعیری ** شهرزاد فروغی***

چکیده

فرش یکی از مهم‌ترین هنرهای اصیل و سنتی ایران به‌شمار می‌آید که در طول تاریخ هنر این سرزمین یکی از پویاترین نظام‌های گفتمانی را شکل داده است. در جغرافیای فرش ایران منطقه کرمان همانند ستاره‌ای درخشان می‌درخشد. از مهم‌ترین ویژگی‌های فرش کرمان این است که به‌خوبی توانسته است با تحولات فرهنگی و سیاسی ایران همراه شود و به شایستگی صورت‌بندی‌های معرفتی و گفتمان‌های رایج در فرهنگ ایرانی را بازنمایی کند. نظام گفتمانی فرش کرمان سابقه و پیشینه کهنی دارد و با گذر زمان فرازونشیب‌های متعددی را تجربه کرده است. هرچند که نمونه‌های موجود فرش کرمان نشان‌دهنده آن است که سابقه این هنر در این منطقه به دوره‌های قبل از صفویه می‌رسد، درخشان‌ترین دوره تحولات قالی کرمان پس از عصر صفویه در دوران قاجار روی می‌دهد و می‌توان تأثیر مؤلفه‌های قدرت سیاسی و اقتصادی را در نظام گفتمانی فرش کرمان در عصر قاجار به‌خوبی مشاهده کرد. در این پژوهش با رویکردی تاریخی و تطبیقی سعی داریم به این پرسش اصلی پاسخ دهیم که مؤلفه‌های قدرت به‌ویژه قدرت‌های سیاسی- اقتصادی حاکمان محلی چه نقشی در تحولات فرش کرمان داشته‌اند؟ در این مقاله با تکیه بر مبانی نظری گفتمان قدرت میشل فوکو، تحولات فرش کرمان در عصر رونق که با توجه به تحولات تاریخی فرش کرمان آن را عصر نوزایی نام نهاده‌ایم، بررسی می‌شود و نتیجه قابل تأمل در این مقاله این است که قدرت‌های سیاسی و اقتصادی مهم‌ترین عوامل شکل‌دهنده نظام گفتمانی فرش کرمان به‌شمار می‌روند.

کلیدواژه‌ها: فرش کرمان، گفتمان قدرت، فرش قاجار، دوره نوزایی فرش کرمان

* دانشجوی دکترای پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران. (نویسنده مسئول) zakariaee@modares.ac.ir
** دانشیار، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران.
*** دانش آموخته کارشناسی ارشد هنر اسلامی، دانشکده هنر ادیان و تمدنها، دانشگاه هنر اصفهان.

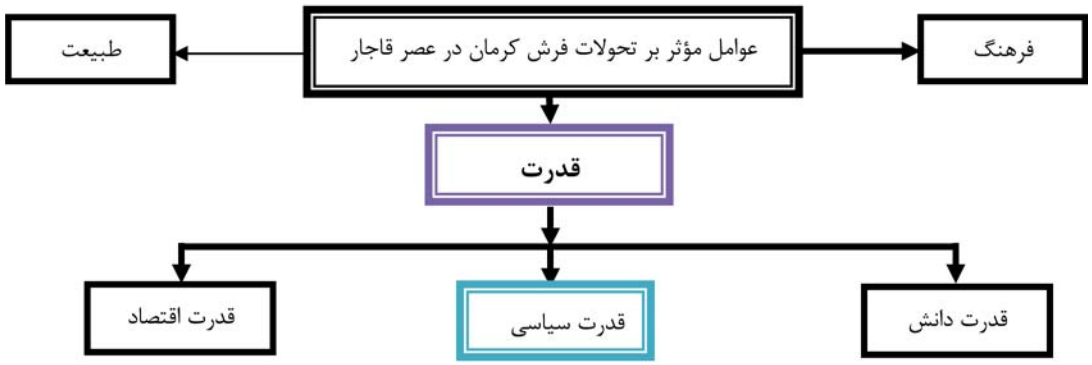
مقدمه

فرش یکی از پویاترین نظام‌های گفتمانی هنر ایران به شمار می‌آید. نظام گفتمانی به مجموعه‌های بزرگ معنادار اطلاق می‌شود و نشانه‌های بریده‌شده و جداافتاده از بافت و موقعیت‌بافتی در آن فاقدارزش‌اند. گفتمان کارکردی فرایندی دارد، به این معنا که رابطه همنشینی با حرکت پیش‌رونده و عموماً کمال‌گرا بر آن حاکم است. گفتمان شرایط عبور از جبر نحوی را فراهم می‌سازد و همین امر سبب می‌شود ساختارهای اولیه ذخیره‌شده در حافظه زبان‌های دیداری کنشگران گفتمان به ساختارهای تحول‌یافته، منحصر به‌فرد و ویژه‌ای تغییر یابد (شعیری، ۱۳۸۸: ۶۹). گفتمان دامنه‌ای فرازبانی، فرانشانه‌ای، فراموقعیتی و فرابافتی دارد که می‌تواند برای نشانه سطوح برونه‌ای، درونه‌ای و جسمانی، ابعادی مانند روایی، کنشی، شناختی، پدیداری، عاطفی و تنشی و ... قائل گردد (همان: ۷۰). نظام گفتمانی موجب تعامل دو نظام همنشینی و جانشینی می‌شود که در کنار یکدیگر موجب بسط و توسعه معنا می‌شوند. درواقع، نظام گفتمانی فضایی ایجاد می‌کند که همه اشکال بتوانند در آن حضور یافته و در رقابتی سازنده با یکدیگر به اثبات برتری خود از دیگر رقبا بپردازند.

نظام گفتمانی فرش در کرمان سابقه‌ای طولانی دارد و چنین به نظر می‌رسد که همانند سایر مراکز قالی‌بافی ایران، این هنر قبل از عصر صفویه در این شهر وجود داشته است اما برمبنای اسناد مدقن می‌توان اولین اوج هنر فرش کرمان را به عصر صفوی نسبت داد. با توجه به افول هنر فرش در ایران پس از دوره صفوی، این هنر در کرمان هم‌چنان حیات درخشان خود را ادامه داد و فرش کرمان در دوران افشاریه و زندیه از بهترین فرش‌ها و پررونق‌ترین مراکز فرش‌بافی بوده است. با مطالعه سیر تحول فرش کرمان می‌توان دومین عصر رونق فرش کرمان را در دوران قاجاریه مشاهده کرد که در این عصر به‌طور عمومی فرش ایران از رونق قابل توجهی برخوردار می‌شود و کرمان که همیشه ارتباط تاریخی و هنری خود را با تاریخ و هنر ایران‌زمین حفظ کرده است، در این عصر یکی از درخشان‌ترین دوره‌های خود را تجربه می‌کند. با مطالعه تحولات فرش کرمان در عصر قاجار می‌توان نتیجه گرفت که چندین عامل مهم در تحولات فرش کرمان مؤثر بوده‌اند که برآیند آنها تحولات فرش کرمان را شکل می‌دهد. در این فرایند روبه‌رشد مؤلفه‌هایی مانند اقتصاد، قدرت‌های سیاسی، پیشینه فرهنگی و فنی، توانایی و مهارت هنرمندان طراح و بافنده، اقلیم و مواد و مصالح مرغوب مؤثر بوده‌اند که می‌توان آنها را در قالب نمودار ۱ طبقه‌بندی و دسته‌بندی کرد.

بر اساس طبقه‌بندی مؤلفه‌های تأثیرگذار بر نظام گفتمانی فرش کرمان در عصر قاجار می‌توان مؤلفه‌هایی مانند دین، ادبیات، آداب و رسوم و امثال آن را جزء عوامل فرهنگ طبقه‌بندی و اقلیم، جغرافیا و تمامی امور طبیعی را جزء طبیعت و درنهایت اقتصاد و سرمایه، تحولات سیاسی و میزان دانش، مهارت، ذوق، استعداد و توانایی‌های ذاتی هنرمندان را جزء عامل قدرت دسته‌بندی کرد. در این مقاله با توجه به پرسش اصلی می‌توان قدرت سیاسی را یکی از مهم‌ترین عوامل مؤثر بر تحولات فرش کرمان در عصر قاجار شناسایی و بررسی کرد.

با مرور پیشینهٔ این پژوهش می‌توان به نیاز مبرم حوزهٔ تاریخ فرش کرمان به این گونه از مطالعات تاریخی و تحلیلی پی برد زیرا این گونه از مطالعات می‌تواند زمینهٔ تحلیل‌های عمیق‌تر در حوزه‌های اجتماعی و طرح و نقش را فراهم سازد بنابراین این مقاله با مطالعه تحولات فرش کرمان برمبنای تحولات سیاسی به‌دنبال اثبات این نتیجه احتمالی خواهیم بود که قدرت سیاسی مؤلفهٔ مؤثری در تحولات فرش کرمان



نمودار ۱. الگوی عوامل مؤثر بر تحولات تاریخی فرش کرمان در عصر قاجار. (نگارندگان)

در عصر قاجار بوده است. به عبارت دیگر بررسی تطبیقی تغییرات قدرت سیاسی و تحولات فرش کرمان می‌تواند تا حدود قابل توجهی نقش مؤلفهٔ قدرت را در نظام گفتمانی فرش کرمان آشکار سازد و دست‌یابی به این امر مهم می‌توان به عنوان مهمترین هدف این تحقیق مطرح شود.

دوره مورد مطالعه در عصر قاجار دوران رونق فرش ایران است که با توجه به تحولات فرش کرمان در این دوران آن را عصر نوزایی نام نهاده‌ایم؛ زیرا دوران نوزایی در فرش کرمان احیای مجدد فرش کرمان پس از عصر کلاسیک صفوی است. این عصر از زمان حکومت وکیل‌الملک اول آغاز می‌شود و در عصر حکومت عبدالحسین‌میرزا فرمانفرما حاکم کرمان به اوج خود می‌رسد. در این عصر می‌توان تحولات کیفی و کمّی فرش کرمان را بی‌سابقه دانست. دوره نوزایی براساس تحولات طرح و نقش قالی کرمان به سه عصر «ترمه»، «سبزیکار یا بهارستان» و «بازگشت» تقسیم شده است.

پیشینه تحقیق

در ارتباط با فرش کرمان و به ویژه تحولات فرهنگی و اجتماعی آن مطالعات قابل توجهی صورت نپذیرفته است اما زکریایی کرمانی (۱۳۹۱) در پژوهش خود به تحولات فرش کرمان در عصر قاجار به‌صورت مفصل پرداخته و دوره‌های تاریخی فرش این منطقه را طبقه‌بندی کرده است. علاوه بر این در حوزهٔ فرش کرمان صباحی (۲۰۰۵) کتابی به زبان ایتالیایی نوشته که جزو معدود پژوهش‌های تخصصی در ارتباط با فرش کرمان است. کتاب صباحی از نظر اطلاعات تاریخی مروری کلی و گذراست اما از منظر منابع تصویری اثری ارزشمند به حساب می‌آید.

ادواردز (۱۹۷۵) در پژوهشی که برمبنای تجربیاتش در دوران مسئولیت در شرکت او.سی.ام نوشته به طور مفصل برخی از وقایع فرش کرمان در دوران قاجار را مرور نموده که این پژوهش بیشتر با بیانی تاریخی به فرش کرمان پرداخته و در آن تحلیل خاصی صورت نپذیرفته است. فورد[۱] در کتاب "فرش‌های شرقی"[۲] (۱۹۹۳) برخی از مهمترین مناطق فرش‌بافی، نقش های رایج فرش‌های شرقی و به ویژه ایران و کرمان را مورد معرفی و بررسی قرار می‌دهد. لازم به ذکر است که فورد از جمله مدیران شرکت او.سی.ام می‌باشد که در این کتاب همانند ادواردز تجربیات خود را مکتوب کرده است."فرش‌های بزرگ جهان"[۳] کتابی ارزشمند است که به‌کوشش برینستین[۴] و همکارانش (۱۹۹۶) در مورد فرش‌های قدیمی و کهنه جهان و به‌ویژه فرش‌های آسیایی نگاشته شده است. تقریباً دو فصل این کتاب کاملاً به فرش‌های ایران اختصاص یافته که اطلاعات خوبی از فرش‌های عصر صفوی کرمان در آن موجود می‌باشد. بنت[۵]، (۲۰۰۳) در کتاب "فرش‌ها و قالی‌های جهان"[۶] بسیاری از نظریات و فرضیات فرش‌شناسی را در مورد فرش‌های شرقی و به‌ویژه ایران مطرح کرده است. وی در این کتاب تحلیل و طبقه‌بندی جدیدی در مورد فرش‌های گلدانی عصر صفوی کرمان ارائه کرده است. "فرش‌ها: تکنیک، سنت‌ها و تاریخ"[۷] اثر آنکویتیل[۸] (۲۰۰۳) می‌باشد که به‌صورت مروری و در قالب یک دانشنامه کوچک بیشتر در مورد مباحث تاریخی و ویژگی‌های فرش کرمان مطالبی را در خود جای داده است. علاوه بر منابع فوق برخی کتاب‌های مرتبط با موضوع این پژوهش مانند فرش‌های دوران قاجاریه (اتیک ۱۳۸۴) و تاریخ فرش: سیر تحول و تطور فرش‌بافی ایران (حشمتی‌رضوی ۱۳۸۷) وجود دارند که بیشتر بر جنبه‌های تاریخی موضوع تأکید دارند.

وزیری (۱۳۸۵ الف و ب) در دو اثر ارزشمند خود که در عصر قاجار نوشته و توسط محمد ابراهیم باستانی پاریزی تصحیح و تحشیه نویسی شده است، ضمن اشاره به تغییرات حکومت‌های سیاسی کرمان، برخی از مشاهدات خود در مورد فرش کرمان در عصر قاجار را ثبت کرده است که در انجام این تحقیق بسیار مفید و کارا بوده است. احمدی (۱۳۸۶) نیز در کتاب فرماندهان کرمان اطلاعات مفیدی در مورد حاکمان قاجاری کرمان نوشته که در بخش داده‌های تاریخی بسیار مورد استفاده قرار گرفته است.

روش تحقیق

این پژوهش از نظر هدف جزء دسته‌پژوهش‌های توسعه‌ای قرار می‌گیرد زیرا باعث توسعه دانش فرش‌شناسی برمبنای سایر دانش‌های بشری مانند تاریخ سیاسی و منطقه‌ای است و روش تحقیق آن تاریخی- تطبیقی است. درمطالعات تاریخی این پژوهش نیاز به سازمان‌دهی داده‌ها و اطلاعات وجود دارد که گاه این داده‌ها با تحولات حکومت‌های سیاسی مطابقت دارد و گاه به وجود شخص یا جریان خاصی متکی است و زمانی جریان‌های اقتصادی را نیز دربرمی‌گیرد. در فرایند مطالعات تاریخی در ایران، تاریخ سیاسی اهمیت ویژه‌ای دارد و این مسئله عجیب نیست چراکه نوع حکومت‌های سیاسی در بستر تاریخ ایران شکل‌دهنده جریانات فکری و اندیشه‌ای بوده‌اند. شاید این‌که حکومت‌های تاریخی ایران همواره اتصالی محکم به دین داشته‌اند، مهم‌ترین عامل قدرت آنها در شکل‌دهی جریانات فرهنگی باشد و این اتصال نه به معنای دینداری حاکمان بلکه به‌معنای بهره‌گیری از قدرت

دین در بین توده عامه بوده است. از این روی در مطالعات تاریخی، نقاط اوج و حضیض مظاهر فرهنگی به جریانات قدرت سیاسی وابسته است. بنابراین عجیب نیست که معیار تاریخ سیاسی در تقسیمات مکاتب هنری ایران وارد شود. مکتب عباسی، ایلخانی، تیموری، صفوی و قاجار از جمله مظاهر این وابستگی است.

به‌طور کلی، تاریخ فرش کرمان فرایند پرتحولی است که نقاط مبهم و تاریک زیادی دارد. متأسفانه هنوز مطالعات جدی برای روشن‌سازی ابهامات این تاریخ صورت نپذیرفته است و تنها منبعی که بخشی از این ابهامات را رفع کرده، کتاب فرش دارالامان کرمان در عصر قاجار است که نوشته نگارنده و در حال چاپ است. طبقه‌بندی دوره‌های تاریخی فرش کرمان برمبنای همین تحقیق بنیان گذاشته شده است. نگارندگان برای تسهیل شناخت روند تاریخی فرش کرمان در عصر نوزایی در این مقاله به مطالعه تطبیقی دوره حاکمان کرمان در عصر قاجار و دوره نوزایی پرداخته‌اند. احتمالاً تحولات سیاسی و اقتصادی بر روند شکل‌گیری نقش و طرح فرش و تاریخ آن تأثیر می‌گذارد و فرض بر آن است که بررسی تأثیر تحولات سیاسی و اقتصادی فرش کرمان موجب ابهام‌زدایی تاریخ فرش در این دوره می‌شود.

روش گردآوری داده‌ها در مرحله اول کتابخانه‌ای و در مراحل بعد با استفاده از روش میدانی مصاحبه و مشاهده در رجوع به موزه‌ها و دیدار و مشاوره با صاحب‌نظران این حوزه مطالعاتی بوده است.

مبانی نظری

شاید بتوان مباحث مربوط به مؤلفه قدرت را در نظریات فلسفی نیچه جستجو کرد. اراده معطوف به قدرت یکی از مهم‌ترین نظریات فلسفی نیچه به‌شمار می‌آید. این نظریه وی را اندیشمند فرانسوی، میشل فوکو، به مباحث اجتماعی، سیاسی و زبانی وارد کرد و در نتیجه بنیان‌های مطالعات تحلیل گفتمان قدرت در حوزه علوم اجتماعی مطرح شد. میشل فوکو، متفکر فرانسوی، از مؤثرترین متفکران قرن بیستم است. بعضی از صاحب‌نظران اصلاً او را فیلسوف نمی‌دانند بلکه او را متفکر و اندیشمند حوزه‌های مختلف علوم اجتماعی می‌شناسند. فوکو در اندیشه‌های خود، جایگاه بسیار مهمی برای مسائل اجتماعی و به‌ویژه «قدرت» در نظر گرفته و بیشترین توجه فلسفی خود را به مفهوم و ماهیت قدرت معطوف داشته است.

میشل فوکو در مباحث تبارشناسانه خود بر سه چهره قدرت، یعنی: «قدرت گفتمانی»، «قدرت دیسیپلینی» و «قدرت مشرف بر حیات» مطالعه می‌کند که «قدرت گفتمانی» مد نظر این پژوهش است. از نظر فوکو، قدرت گفتمانی یا «قدرت حاکم» قدرتی است که «به‌جای آن‌که بر بدن‌ها و آنچه بدن‌ها می کنند اعمال شود، روی زمین و تولیدات آن اعمال می‌شود. ویژگی این قدرت آن است که قدرتی مستقیم است و با دست انداختن بر دارایی‌های جامعه و مستقل از کنش و واکنش با پیکر جامعه‌ای که ملت را می‌سازد و هویت خود را با آن یکی می‌داند، تداوم می‌یابد» (رهبری، ۱۳۸۵: ۱۳۸).

تعبیر فوکو درباب قدرت به‌صورت یک نظریه مطرح نمی‌شود، چراکه این تعبیر صرفاً جنبه توصیفی دارد و خارج از متن و غیرتاریخی نیست. فوکو آنچه درباره قدرت ارائه کرده است، تحلیل‌های قدرت می‌نامد و آن‌را مقابل نظریه قرار می‌دهد (خوش‌روزاده، ۱۳۸۲: ۱۷۸). «از دیدگاه فوکو، قدرت چیزی نیست که در مالکیت دولت، طبقه حاکمه یا شخص حاکم باشد. برعکس، قدرت یک استراتژی است. قدرت نه یک نهاد، نه یک ساختار بلکه وضعیت استراتژیکی پیچیده و کثرت روابط میان پدیده‌هاست» (سلیمی نوه، ۱۳۸۳: ۵۴). قدرت در نظر فوکو شبکه‌ای است که همه در آن گرفتارند. افراد جامعه مالک یا کارگزار قدرت نیستند بلکه مجرای آن هستند.

یکی از مقولات مهم دیگر در برداشت فوکو از قدرت که مد نظر این پژوهش نیزهست، تحلیل رابطه دانش و قدرت است. به‌عقیده وی، قدرت مولد دانش است؛ به‌عبارت دیگر، قدرت و دانش مستقیماً بر یکدیگر دلالت دارند، یعنی نه مناسبات قدرتی بدون ایجاد حوزه‌ای از دانش و همبسته با آن وجود دارد نه دانشی که مستلزم مناسبات قدرت نباشد و مناسبات آن را پدید نیاورد، امکان وجود می‌یابد. «از نگاه فوکو علم و دانش نمی‌توانند خود را از ریشه‌های خویش متمایز سازند، بلکه عمیقاً با روابط قدرت درآمیخته‌اند. به گونه‌ای که هرجا قدرت اعمال شود، دانش نیز تولید می‌شود. براساس طرز تلقی حاکم بر عصر روشنفکری، دانش تنها وقتی ممکن می‌شود که روابط قدرت متوقف شده باشند اما از نظر فوکو قدرت و دانش ملازم یکدیگرند و از این رو هیچ حوزه‌ای از دانش را نمی‌توان تصور کرد که متضمن روابط قدرت نباشد و هیچ رابطه قدرتی بدون تشکیل حوزه‌ای از دانش متصور نیست» (همان: ۵۴).

از مباحث مطرح‌شده می‌توان چنین نتیجه گرفت که ترکیب نیرومندی از دانش و قدرت، که بدن انسان یکی از موارد تجلی آن است، درحقیقت ساخت کلی قدرت را تشکیل می‌دهد. قدرت و دانش نسبت به یکدیگر خارجی نیستند بلکه درطی تاریخ، متقابلاً مولد و سازنده یکدیگر بوده‌اند.

چنان‌که آشکار است، روابط درونی میان دانش و قدرت از نوعی هستند که به‌همان سهولت، درک و فهم نمی‌شوند. «باید بپذیریم که قدرت و دانش مستقیماً متضمن یکدیگرند، هیچ رابطه قدرتی بدون تشکیل حوزه‌ای از دانش مربوط بدان وجود ندارد و هیچ دانشی هم وجود ندارد که در عین حال متضمن و موحد روابط قدرت نباشد. بنابراین، چنین فاعل شناختی را نباید براساس فاعل شناختی که از نظام قدرت فارغ است یا فارغ نیست تحلیل کرد بلکه برعکس فاعل شناخت، موضوعات شناخت و اسلوب‌های شناخت باید به‌عنوان اثرات و نتایج مختلف چنین تضمین‌های متقابل دانش و قدرت و تغییر شکل‌های تاریخی آنها تلقی شوند» (طبسی، ۱۳۸۳: ۳۶).

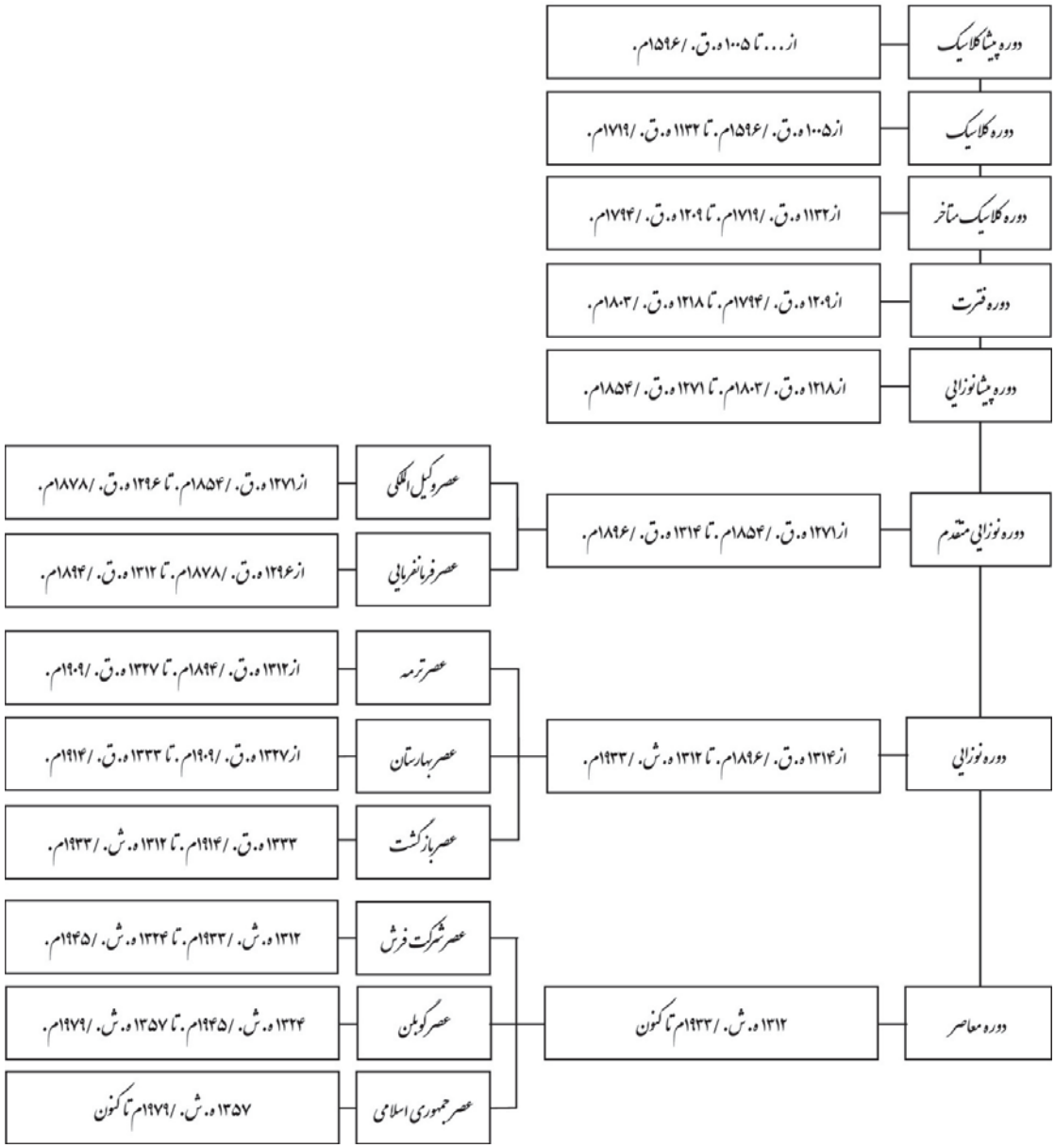
فرش کرمان از ابتدا تا دوره قاجار

جغرافیای کرمان در طول تاریخ چندهزارساله سکونت در این منطقه، رشد صنایع نساجی کرمان را به‌دنبال داشته و در میان منسوجات بدون تردید، فرش یکی از کاربردی‌ترین دست بافته‌های بشری است. اسناد موجود شروع بافت فرش‌های پرزدار در کرمان را به عصر صفوی می‌رسانند اما پذیرفتن این واقعیت کمی دشوار است. بدون تردید فرش قبل از عصر صفوی در کرمان وجود داشته اما اسناد مدقن بر این ادعا بسیار اندک است. بسیاری از فرش‌شناسان غربی در مورد عدم وجود فرش در کرمان در دوران پیش ازصفوی به سفرنامه مارکوپولو استناد می‌کنند. ادواردز نیز بر این باور است که قالی‌بافی با روی کار آمدن صفویان در کرمان آغاز شده است. او در کتاب قالی ایران می‌نویسد: «کرمان در صنعت فرش سابقه بسیار طولانی دارد ولی هیچ‌گونه سندی دال بر وجود فرش‌بافی قبل از سده شانزدهم میلادی در این شهر نیست. حتی مارکوپولو، سیاح ونیزی، که در قرن سیزدهم از این شهر دیدن کرده و صورت مفصلی از فعالیت‌های ساکنان آن تهیه کرده است، قلاب‌دوزی و سوزن‌دوزی را در این صورت ذکر کرده ولی از قالی‌بافی کرمان سخنی به میان نیاورده است. حتی سترنج که بادقت تمام آثار ۲۴ جغرافی‌دان مسلمان را بررسی کرده، به هیچ موردی در باب صنعت قالی‌بافی کرمان برنخورده است» (ادواردز، ۱۳۵۷ :۲۲۷). اما والتر هاولی در کتاب فرش‌های قدیمی و جدید شرقی سابقه بافت فرش در کرمان را بیش از هزار سال تخمین می‌زند که علاوه بر پیوستگی بافت در این سابقه، کیفیت عالی بافته‌ها قابل توجه است (Hawley,1970:113). از همان صدر اسلام منسوجات کرمانی کف اتاق‌ها و تخت‌های قصر خلفای اسلامی را پوشش می‌داد (Ibid). همچنین، بسیاری از فرش‌های شگفت‌انگیزی که کاخ‌ها و مساجد خلفای فاطمی مصر را نیز زینت می‌بخشید، از مناطق فارس و کرمان می‌آمد (Ibid: 90). بنابراین، به‌احتمال زیاد قبل از عصر صفوی قالی‌بافی در کرمان وجود داشته اما صنعت گسترده‌ای نبوده است و احتمالاً بافت فرش در کرمان قبل از عهد صفوی به‌صورت هنری روستایی و عشایری مطرح بوده و فرش‌هایی جهت استفاده محلی تولید می‌شده اما آن‌قدر گسترده نبوده است که سیاحی مانند مارکوپولو به آن اشاره کند. در هر صورت، باید پذیرفت که اسنادی دال بر وجود صنعت فرش‌بافی در کرمان از عهد صفویه به بعد وجود دارد و کرمان از این عصر به بعد یکی از مهم‌ترین مراکز تولید فرش در ایران مطرح می‌شود. به‌طوری که فرش‌های کرمانی زینت‌بخش بناها و کاخ‌های عصر صفوی و حتی ممالک دیگر می‌گردد.

تاریخ کرمان در حوزه فرش‌شناسی با روی کار آمدن گنجعلی‌خان زیک[۹] در عصر صفوی اهمیت می‌یابد. هنر طراحی فرش در این دوران به یکی از بالنده‌ترین ادوار خود دست می‌یابد. در این عصر طراحان قالی کرمان در فضایی پویا قرار گرفتند و رشد شیوه‌های فنی بافت و افزایش مهارت بافندگان به آنها این امکان را داد که به‌صورتی آزاد تخیل هنری خود را به تصویر بکشند. تحولات صنعت فرش در عصر صفوی فقط در کرمان روی نداد بلکه به‌واسطه تدبیر شاه‌عباس‌کبیر در بسیاری از بلاد ایران زمین اتفاق افتاد. کرمان در عصر صفوی یکی از مهم‌ترین مراکز تأسیس کارگاه‌های سلطنتی بود و این امر نشان‌دهنده مرغوبیت وکیفیت بافته‌های کرمان در این عصر است. تحولاتی که گنجعلی‌خان در هنر کرمان به‌ویژه قالی‌بافی آن شکل داد، تداوم و حیات این هنر را تا چندین سده بعد تضمین کرد. در ارتباط با مرغوبیت و نفاست قالی‌کرمان در دوران حکومت وی اسناد زیادی برجای مانده است. اسکندربیگ منشی در کتاب تاریخ عالم‌آرای عباسی از قالی کرمان یاد می‌کند و ابوالفضل صدر اعظم اکبرشاه (۱۵۵۱م./۹۵۹ه.ق.- ۱۶۰۲م. /۱۰۱۱ه.ق.) در کتاب آیین اکبری می‌نویسد: فرش‌هایی از کرمان و برخی نقاط دیگر ایران جهت دربار اکبرشاه وارد می‌شد(Bennet, 2004: 125). بخشی از فرش‌هایی که شاه‌عباس در سال ۱۰۰۷ه.ق./ ۱۵۹۸م. به حرم مطهر امام رضا (ع) هدیه کرده است، بافت کرمان بوده‌اند (واکر، ۱۳۸۴: ۷۶) و گنجعلی‌خان در وقف‌نامه خود توصیه کرده بود که هر چند سال یک‌بار قالی مخصوصی در کرمان بافته به آستانه مقدس حضرت امام رضا (ع) تقدیم کنند (باستانی پاریزی، ۱۳۶۸: ۲۸۱). علاوه بر این، در زمان حکومت وی در کرمان یک تخته قالی نفیس به‌فرمان شاه

عباس برای آستان مقدس حضرت شاه‌نعمت‌الله ولی بافته می‌شود که بعدها در عصر قاجار این قالی را یک خارجی خریداری می‌کند و از ایران خارج می‌شود. این قالی لچک ترنج را که دارای کتیبه‌ای تقدیمی نیز بوده است، سایکس و فرد ریچاردز در عصر قاجار توصیف کرده‌اند.

پس از عصر صفویه و جنایات محمود افغان درایران اوضاع صنایع و اسباب آبادانی ایران نابسامان شد و از این رویدادها به‌ویژه کرمان آسیب‌های فراوان دید و از آنجا که صنایع نساجی، به‌ویژه قالی‌بافی از مهمترین صنایع کرمان در عهد صفویان به حساب می‌آمد، ازاین آسیب‌ها درامان نماند. اما هرگز از شروع عصر صفوی تاکنون، این هنر در بلاد کریمان هرگز نابود نشد. پس ازحکومت کوتاه مدت محمود و اشرف افغان اوضاع سیاسی ایران بسیار نابسامان شد و از این‌روی صنایع کشور رو به افول نهاد. دراین میان بسیاری ازمراکز صنعتی دچار مشکل شدند و این وقایع تا روی کارآمدن نادرشاه افشار در خراسان ادامه داشت. نادرشاه افشار در زمان حکمرانی خود برخی از بافندگان کرمانی را جهت افزایش قدرت خود به قسمت‌های شمالی ایران برد (Hawley,1970: 113). با این کار او برخی بنیان‌ها و زیرساخت‌های قالی این منطقه را ویران ساخت



نمودار۲. الگوی تحولات فرش کرمان در طول تاریخ فرش کرمان (زکریایی‌کرمانی، در دست چاپ)

(Ford,1993: 265). با توجه به هجوم افغان‌ها و حملات نادرشاه افشار و تخریب مراکز قالی‌بافی ایران رکود قابل توجهی در این هنر و صنعت در عصر افشاریه مشاهده می‌شود. اما بافت فرش‌های پشمی در اندازه‌ها و مقیاس‌های اندک برای مصارف داخلی در مراکز سنتی از جمله کرمان ادامه داشت (دیبا، ۱۳۸۴: ۹۰).

تصویر ۱. قالیچه کناره‌ای محمدشریف کرمانی اهدایی از طرف تقی‌خان دورانی به امامزاده زیدبن‌عبدالله شهداد (Sabahi,2005:40)

فرش ایران در دوران زندیه نیز با مهارت بافندگان کرمانی احیا شد. یکی از مهم‌ترین اسناد موجود فرش کرمان در عصر زندیه یک تخته قالی به ابعاد ۱/۷۲×۴/۹۶ متر موجود در موزه ملی ایران است. این قالیچه کناره‌ای، دارای سه حاشیه و متنی با طرحی شبکه‌ای است. قالی کرمانی مورد بحث گره فارسی و تار و پود و پرز پشمی دارد که براساس کتیبه روی آن در سال ۱۱۷۹هـ.ق./۱۷۶۵م. به‌سفارش تقی‌خان دورانی حاکم وقت کرمان به‌منظور وقف بر حرم امامزاده زید بافته شده است (روح‌فر، ۱۳۷۴: ۱۰۶). بنابراین می‌توان بنابر اسناد موجود به تداوم فرش‌بافی درعصر افشاریه و زندیه اشاره کرد. اگر این سابقه کهن در کرمان وجود نداشت، هرگز قالی‌های زیبای عصر قاجار شکل نمی‌گرفتند.

فرش کرمان در دوره قاجار

آغاز حکومت قاجار در کرمان با ویرانی و خرابی همراه بود، به‌طوری‌که از آن شهر پررونق دوره صفوی فقط یاد و خاطره برجای ماند. در این دوران نه‌تنها قالی‌بافی بلکه حتی صنایع ابتدایی نیز نمی‌توانستند رونقی داشته باشند. در این زمان کرمان در معرض آسیب‌های تاخت‌وتاز خان‌های قاجاری قرار گرفت و اوضاع مردم و صنایع بسیار اسفناک بود. تقریباً هیچ صنعتی در کرمان رواج نداشت و به‌احتمال زیاد قالی‌بافی هم به‌همین ترتیب اصلاً اوضاع خوبی نداشت تا این‌که ابراهیم‌خان ظهیرالدوله به حکومت کرمان فرستاده شد. ابراهیم‌خان در سنه ۱۲۱۸ه.ق./۱۸۰۳م. به حکومت کرمان منصوب شد. در زمان حکومت وی، ملک دارالامان امن و رعیت ایمن بود.اسناد مهمی دال بر رواج و رونق قالی‌بافی در کرمان عصر ظهیرالدوله وجود ندارد اما نقش این فرمانده لایق در کرمان از هیچ چشم منصفی پوشیده نیست.

بنابر تحولات تاریخی فرش کرمان در بین سال‌های ۱۲۱۸ه.ق./۱۸۰۳م. تا ۱۲۷۱ه.ق./۱۸۵۴م. که می‌توان آن را «دوران پیشانوزایی» فرش کرمان نامید، به‌دلیل آبادانی و ساخت وسازه‌ای فراوان ابراهیم‌خان و برخی از جانشینان او تقاضا برای فرش کرمان به‌صورت منطقه‌ای افزایش یافت، اما هرگز در این سال‌ها قالی محصول صادراتی عمده‌ای نبود بلکه تنها تقاضای داخلی و مقادیری صادرات می‌توانست رشد و توسعه آن را از لحاظ کمّی تضمین کند. منابع دسته اول ایرانی و خارجی مؤید آن است که دراین سال‌ها دوره تولید فرش برای مصارف داخلی در شهرها و مراکز روستایی و محل استقرار ایلات و در بیشتر مناطق ایران صورت می‌پذیرفته است (اتیک، ۱۳۸۴: ۹۵) که کرمان در این دوره از تاریخ فرش خود جزء همین مناطق بوده است که از ویژگی‌های طرح و نقش این زمان باید به تداوم سنت‌های گذشته منطقه‌ای اشاره کرد. در دهه‌های پایانی قرن ۱۳ه.ق./۱۹م. صادرات فرش ایران به اروپا دچار مشکلاتی می‌شود که بر روند توسعه این کالای هنری در کرمان تأثیر منفی می‌گذارد و درعوض زمینه رشد رقیب دیرینه این هنر یعنی شال‌های ترمه را فراهم می‌کند. در دهه ۱۲۵۰ه.ق. تا ۱۲۶۰ه.ق./۱۸۴۰م. تا ۱۸۵۰م. میزان صادرات فرش ایران به ترابوزان و استامبول به‌طور ناگهانی کاهش می‌یابد که بخش عمده این کاهش صادرات معلول عدم تناسب اندازه‌های قالی ایران با نیازهای اروپایی بود (همان: ۹۷).

کرمان درسال‌های ۱۲۷۱ه.ق./۱۸۵۴م. تا ۱۳۱۲ه.ق. /۱۸۹۴م. اولین بارقه‌های رونق خود را تجربه می‌کند و آماده ورود به عصر طلایی این هنر در عصر قاجار می‌شود بنابراین می‌توان این دوره را عصر «نوزایی متقدم» در فرش کرمان نامید. رونق قالی کرمان در این عصر کاملاً ملموس می‌شود. در این سال‌ها زمینه رسیدن قالی کرمان به بالاترین نقطه اوج فراهم می‌آید اما همانند قبل هنوز صنعت شالبافی اولین هنر مردم کرمان شناخته می‌شود. در دوران نوزایی متقدم بسیاری از سرمایه‌های مالی و انسانی کرمان صرف تولید و صادرات شال‌های نفیس کرمانی می‌شد اما از حدود دهه اول قرن چهاردهم هجری قمری زمینه رشد قالی‌بافی با

تحولات بازار ترمه‌کرمان در اروپا فراهم می‌شود. با اختراع دستگاه ژاکارد رقبای اروپایی توانایی تولید پارچه‌های شال را با هزینه کمتر پیدا می‌کنند و همین امر موجب کاهش بازار شال‌های کرمانی در اروپا می‌شود. تنزل بازار شال در طول سال‌ها هم‌زمان با رشد صادرات قالی کرمان است. تلاش‌ها در تغییر اندازه‌ها و تحولات بازارهای جهانی فرش ایران در این زمان روی می‌دهد. سال‌هایی که زمینه‌ساز درخشان‌ترین عصر قالی کرمان شد. این دوره فرش‌بافی با حکومت وکیل‌الملک اول در کرمان آغاز می‌شود، در میانه حکومت خاندان فرمانفرماییان به پایان می‌رسد و فرش کرمان به عصر طلایی خود وارد می‌شود.

فرش کرمان در دوره نوزایی (از ۱۳۱۲ه.ق./۱۸۹۴م. تا ۱۳۱۲ه.ش./۱۹۳۳م.)[۱۰]

دوره نوزایی عصر طلایی فرش کرمان به‌حساب می‌آید که در عصر قاجار واقع شده است. این دوره با مرگ ناصرالدین شاه آغاز می‌شود و با بحران اقتصادی ۱۹۳۳م./۱۳۱۲ه.ش. آمریکا به پایان می‌رسد. در این دوران فرش‌های شهری و روستایی کرمان بیشترین تحولات همه‌جانبه خود را در طول تاریخ فرش کرمان تجربه می‌کنند. حضور سرمایه‌گذاران غیرکرمانی که مهم‌ترین آنها تجار تبریزی و شرکت‌های خارجی چندملیتی هستند، در این عصر اقتصاد فرش کرمان را به‌دست می‌گیرند و بزرگ‌ترین تحولات طرح و نقش قالی کرمان در این دوران رقم می‌خورد. با افزایش تقاضای بازار اروپا در این دوره، آن‌قدر تقاضا برای فرش ایرانی و درنتیجه کرمانی افزایش می‌یابد که قاچاق قالی از مرزهای غربی به پیشه‌ای برای مرزنشینان تبدیل می‌شود (همان: ۹۷). رونق بازارهای اروپایی تقاضا برای فرش‌های شرقی به‌ویژه ایرانی را بدان حد می‌رساند که تجار تبریزی که قبلاً فقط قالی‌های کهنه می‌خریدند، خود به تولید در مناطق سنتی قالی‌بافی- مانند کرمان- بپردازند.

از جمله ویژگی‌های این دوره ورود حاکمان محلی به عرصه تولید فرش کرمان است که شاید شهره همه آنها عبدالحسین‌میرزا فرمانفرما، بهجت‌الملک، عطاءالملک و رکن‌الدوله باشند. مرحوم احمدعلی‌خان وزیری در کتاب جغرافیای کرمان ذیل توصیف صنایع گواشیر[۱۱]، پس از وصف شال‌بافی، از قالی این منطقه یاد می‌کند و به تحولات عصر ترمه در دوره نوزایی قالی کرمان نیز اشاره دارد: «دیگر قالی است که به‌خوبی آن در هیچ ولایت بافته نمی‌شود [از سنه ۱۳۱۵ تا چهار- پنج سال حرفه قالی‌بافی در کرمان به‌طوری ترقی کرد و رونق گرفت که تمامی اهالی این مملکت از اعیان و خوانین و اعالی و اوسط و ادانی و غیره هرکس استطاعت و توانی و ده تومان در خود دید، یک دستگاه و بیشتر برای جلب منافع باز نمود. اغلب دستگاه‌های شال‌بافی مبدل به قالی شد، بسیاری از مردم ترقی کرده صاحب مکنت و ثروت شدند و تمام دادوستاد کرمان و معاملات مردم آن سامان از تجار ترک و غیره منحصر به‌خریدوفروش قالی بود...]» (وزیری،۱۳۸۵ب: ۱۱۵). محمداسماعیل طهرانی نیز در ۱۶ محرم ۱۳۱۵ه.ق./۱۸۹۷م. در نامه‌ای به امین‌الضرب به این رشد قالی کرمان اشاره می‌کند «... محض اطلاع عرض نمایم که قالی و قالیچه بازارش در کرمان خیلی رواج است... » وی در ادامه به افزایش تعداد دارهای قالی کرمان اشاره دارد «...حالی که در کرمان و بلوک کرمان قریب هشت هزار کارخانه قالی‌بافی شده و تجار تبریزی اکثر کارخانه‌های شالبافی را کارخانه قالی کرده‌اند» (کرمان در اسناد امین‌الضرب، ۱۳۸۴: ۳۷۳).

بنابراین، از مهم‌ترین تحولات فرش کرمان در دوره نوزایی افزایش کمّی قالی‌های تولیدی کرمان است که در نتیجه افزایش تعداد دارهای قالی در این منطقه حاصل شده است. همان‌طور که گفته شد، براساس گزارش کلنل اسمیت در سال ۱۲۸۸ه.ق./۱۸۷۱م. فقط شش کارگاه در کرمان مشغول به‌کار بودند (Bennet, 2004: 239) و دقیقاً ۲۹ سال بعد، یعنی در سال۱۳۱۸ه.ق./۱۹۰۰مکه اوج دوره نوزایی فرش کرمان محسوب می‌شد، براساس گزارش ژنرال سایکس تعداد دارهای قالی در شهر کرمان به ۱۰۰۰ دستگاه و در راور در حدود ۱۰۰ دستگاه می‌رسد (سایکس، ۱۳۶۳: ۲۳۳) و در فاصله چهارده سال بین سال‌های ۱۳۱۸ه.ق./۱۹۰۰م. تا ۱۳۳۳ه.ق./۱۹۱۴م. که آغاز جنگ جهانی اول است، تعداد دستگاه‌های قالی‌بافی در کرمان از ۱۰۰۰ دستگاه به بیش از ۳۵۰۰ دستگاه فقط در خود شهر کرمان می‌رسد که این افزایش چشمگیر تعداد دستگاه‌های قالی‌بافی کرمان تا آغاز جنگ جهانی اول رونق عصر نوزایی فرش کرمان را آشکار می‌کند.

از این عصر هزاران قالی و قالیچه کرمانی به‌دست آمده است که افتخار هنر قالی ایران و کرمان محسوب می‌شوند. از جمله قالی‌های دوره نوزایی می‌توان به تعدادی از قالی‌های زیبای مجموعه‌فرش‌های آستان قدس رضوی اشاره کرد که گمان می‌رود بافت کرمان و مربوط به سال‌های آخر قرن نوزدهم باشد (خان‌محمدآذری، ۱۳۵۶: ۳۲). «توم کولیجان» از ارامنه ایران یک قالی زیبای کرمانی را از ایران به آمریکا برد و زیر ناقوس بزرگ آزادی را فرش کرد. همین‌که قالی مزبور به‌نام «قالی آزادی» شهرت یافت، مورد توجه رؤسای جمهور آمریکا و سایر بزرگان جهان واقع شد زیرا سرشناسانی مانند:

کلمانسو، لیندبرگ، ژنرال فوش، هیروهیتو امپراطور ژاپن، ادیسون، فورد، پتن، ژوفر، لوید جورج، کیچنر، پادروسکیروی آن قالی کرمانی ایستاده‌اند و نشسته‌اند. از جمله رویدادهایی که بر ارزش معنوی این قالی می‌افزاید آن است که نمایندگان صلح ورسای روی این قالی کرمانی ایستادند و پیمان صلح جنگ جهانی اول را امضاء کردند و سپس قالی را از ورسای به آمریکا بردند و پرزیدنت ویلسن روی آن ایستاد و از روی نخستین مجسمه سرباز گمنام پرده برداشت. عجیب آن است که صاحب این قالی گران‌بها در آخر عمر ورشکست شد و کارش به روزنامه‌فروشی کشید ولی در همان حال تنگدستی از فروش قالی مذکور که هزاران دلار قیمت داشت خودداری کرد و سرانجام در همان حال زار از دنیا رفت و قالی را از دست نداد (جواهرکلام، ۱۳۳۴: ۱۳).

در دوره نوزایی فرش کرمان، به‌دلیل سرعت تحولات تغییرات قابل توجهی در طرح و نقش فرش کرمان ایجاد شد که بر همین اساس این دوره خود به سه زیرگروه عصر «ترمه»، «بهارستان» و «بازگشت» قابل تقسیم است. قبل از ورود به شرح اعصار تشکیل‌دهنده دوره نوزایی ذکر یک نکته لازم و ضروری است. وقتی از ویژگی‌های طرح و نقش یک عصر صحبت می‌شود، منظور گرایش‌ها و جریان‌های غالب در آن عصر است که امکان دارد عین یا تأثیرات آن تا دوره‌های بعدی نیز ادامه پیدا کند. درواقع، مراد از این تقسیم‌بندی شناخت و طبقه‌بندی جریان‌های غالب است و هرگز پرداختن به مصداق‌های بافته‌شده در تاریخی خاص مورد نظر نبوده است. بنابراین، ممکن است طرحی با ویژگی عصر ترمه در عصر بازگشت نیز بافته شده باشد که در مرحله اول سبک طرح برای ما اهمیت می‌یابد و این بافته با توجه به تاریخی جدیدتر در گروه قالی‌های عصر ترمه طبقه‌بندی می‌شود.

عصر ترمه

این عصر از سال ۱۳۱۲ه.ق./۱۸۹۴م. با شروع دومین حضور عبدالحسین میرزا فرمانفرما در کرمان آغاز می‌شود و تا سال۱۳۲۷ه.ق./۱۹۰۹م. مقارن با پایان حکومت صاحب اختیار در کرمان و آغاز حکومت احمدشاه قاجار در ایران ادامه پیدا می‌کند. عصر ترمه در تحول طرح و نقش قالی کرمان مقارن با افت صنعت شال کرمانی و در مقابل رونق روزافزون قالی‌های کرمانی است درنتیجه بیشتر هنرمندان و نیروهای انسانی بافنده کارخانه‌های شال‌بافی به کارگاه‌های قالی‌بافی جذب می‌شوند. شروع این عصر مقارن با شروع کار هنرمندی مانند محسن‌خان شاهرخی در حوزه طراحی فرش کرمان است. وی قبل از این به طراحی شال و نقاشی اشتغال داشت. عصر ترمه را دوران انتقال نقوش ترمه به فرش کرمان می‌دانند چراکه کاربرد نقوش رایج در شال‌های ترمه در فرش آغاز می‌شود. این عصر تاحدود سال ۱۳۲۷ه.ق./۱۹۰۹م. یعنی سال آغاز ورود نمایندگان خارجی شرکت‌های چندملیتی به کرمان ادامه می‌یابد.

هنرمند طراح عصر انتقالی ترمه در ابتدا نقوش پارچه‌های ترمه را عیناً بر فرش کرمان قرار می‌داد. در این عصر بسیاری از هنرمندان طراح و بافنده شال به کارخانه‌های قالی‌بافی آمدند و با بهره‌گیری از قرن‌ها تجربه در حوزه بافت شال، تحولی اساسی در عرصه فرش کرمان به وجود آوردند. در این عصر نوعی نگاه زیبایی‌شناسانه که در حوزه شال‌ترمه به تکامل رسید، در حوزه فرش کرمان رواج یافت. حاشیه‌های باریک، توالی تکراری از انواع نقش بته، ترکیب‌بندی‌های شلوغ و بهره‌گیری از نقش‌مایه‌های شال از جمله مهم‌ترین ویژگی‌های زیبایی‌شناسی طراحی فرش در عصر ترمه است. از ویژگی‌های نقوش فرش کرمان در عرصه ترمه می‌توان به انواع بته مانند بته‌کشمیری، بته‌جقه، بته مادر و بچه، بته قهروآشتی، بته‌میری و انواع بته شاخ‌گوزنی اشاره کرد. گل‌هایی مانند شاه‌عباسی، تاج‌خروس، داوودی و پروانه‌ای که در شال‌های ترمه کرمانی بافته می‌شد، در این عصر بر تاروپود قالی و قالیچه‌های کرمانی وارد شد. گسترش این نقوش در حوزه فرش کرمان در عصر ترمه بر فرش‌های ایلیاتی و عشایری نیز تأثیر گذاشت و آغازگر نوع جدیدی از طراحی فرش در ایران شد به‌طوری که نقوش ترمه که اولین بار بر فرش کرمان نقش بست در مناطقی مانند کاشان، سنه، بیجار و تبریز و بعدها به‌صورت عنصری تزئینی در ترکیب فرش‌های منطقه اراک و سلطان‌آباد خود را نشان داد.

تصویر۲. بخشی از نقش یک قالیچه عصر ترمه کرمان با نقش هشت‌بته که نشان‌دهنده انتقال نقوش شال ترمه بر فرش کرمان است. این نقش بعدها در فرش‌های سنه و بیجار بسیار به‌کار رفت و به نقش هشت‌بته سنه مشهور شد. (موزه فرش ایران- عکس از نگارنده)

آغاز این عصر گرته‌برداری کامل از نقوش ترمه و اواخر آن سازگاری کامل نقوش ترمه در حوزه فرش است. پس از سازگاری نقوش ترمه در ساحت طراحی فرش دوباره تناسبات طرح فرش متعادل می‌شود و براساس سنت‌های قدیمی شکل می‌گیرد. چندین نمونه قالی از این دوران در موزه فرش ایران موجود است که این نمونه‌ها به‌خوبی تحولات طرح و نقش را در عصر ترمه نشان می‌دهند. مهم‌ترین شاخصه سال‌های آغازین عصر ترمه عدم توجه به سلایق و خواسته‌های بازارهای خارجی بود (پرهام، ۱۳۵۷: ۳۴۲) اما با نزدیک شدن به سال‌های پایانی این عصر و نفوذ سرمایه‌های خارجی به فرش کرمان تأثیرات بازارهای غربی در فرش کرمان نمایان می‌شود.

همان‌طور که قبلاً اشاره شد، یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های دوره نوزایی ورود حاکمان محلی به عرصه تولید و سفارش فرش است که در ادامه مباحث این بخش مهم‌ترین تحولات قالی کرمان در دوران برخی از این حاکمان محلی مورد توجه قرار می‌گیرد.

عبدالحسین میرزا فرمانفرما: با دومین حضور عبدالحسین میرزا در کرمان عصر ترمه آغاز می‌شود. در سال ۱۳۱۲ه.ق./۱۸۹۴م. عبدالحسین‌میرزا فرمانفرما برای بار دوم به کرمان می‌آید. در همین دوران بود که در سنه ۱۳۱۳ه.ق./ ۱۸۹۵م.

تصویر۳. قالیچه تصویری جشن سالانه ونیز که اولین‌بار به‌فرمایش عبدالحسین‌میرزا فرمانفرما در کرمان بافته شد و اکنون در موزه ویکتوریا آلبرت لندن نگهداری می‌شود. (Ford, 1996: 160)

ناصرالدین‌شاه به‌دست میرزا رضاکرمانی کشته شد و با شروع حکومت مظفرالدین‌شاه حرکت رشد صنعت قالی‌بافی در کرمان سرعت گرفت و حرفه قالی‌بافی به مهم‌ترین صنعت کرمان بدل شد. در این عصر عبدالحسین‌میرزا فرمان‌فرما یکی از حامیان و صاحب‌کاران حوزه تولید و تجارت قالی کرمان در تاریخ فرش کرمان محسوب می‌شد. شیخ یحیی احمدی در فرماندهان کرمان می‌نویسد: «در زمان حکومت فرمانفرما، قالی کرمان ترقی کلی کرد به‌طوری‌که اغلب بزرگان کارخانه قالی باز کردند» (احمدی، ۱۳۸۶: ۲۲۵). تقریباً بیشتر شاهکارهای هنری قالی کرمان از این زمان به بعد شروع به شکل‌گیری می‌کنند. عبدالحسین‌میرزا پس از دو سال حکومت در سنه ۱۳۱۴ه.ق./۱۸۹۶م. به فرمان مظفرالدین شاه به تهران برمی‌گردد.

سومین حضور عبدالحسین‌میرزا فرمانفرما پس از عزل ظفرالسلطنه در سنه ۱۳۲۳ه.ق./۱۹۰۵م. روی می‌دهد. او نیز تا شروع عصر مشروطه و امضای قانون مشروطه در سنه ۱۳۲۴ه.ق./۱۹۰۶م. توسط مظفرالدین‌شاه حاکم کرمان باقی می‌ماند. فرمان‌فرما در حضور سوم خود در مقام حاکم کرمان بنابر رسم ثروتمندان تعدادی قالی و قالیچه سفارش می دهد و به تجارت قالی می‌پردازد که این نشان‌دهنده رونق اقتصاد قالی کرمان است.

از جمله قالی‌های سفارشی عبدالحسین‌میرزا فرمانفرما یک تخته قالیچه پرده‌ای با نقش تابلوی نقاشی رنگ و روغن آنتوان واتو[۱۲] با عنوان «جشن سالانه ونیز»[۱۳] است که برای اولین بار به فرمایش فرمانفرما در سال ۱۹۱۰م./۱۳۲۸ه.ق. بافته شد. هرچند که این تابلو در کادری از نقوش منحصر به‌فرد قالی کرمان طراحی و بافته شده اما اعتراض سایکس انگلیسی را برانگیخته است. وی در سفرنامه‌خود درمورد به کارگیری برخی طرح‌های غربی در قالی کرمان می‌نویسد: «فرمانفرما چند گرده فرنگی نازیبایی سفارش داده و گرده‌های مذکور به‌تدریج رواج یافته است ولی به‌موجب توصیه‌های من قالی‌باف‌ها طرح‌های مزبور را موقوف کرده و درمقابل سفارشات اکید نگارنده استعمال همان گرده‌های قدیمی را ادامه داده‌اند. این جانب ادعا می‌کند که هم بدین وسیله و هم به‌واسطه تهیه بازارهای جدیدی برای مصرف فروش قالی، خدمات شایانی از این رهگذر به صنعت قالی‌بافی نموده است» (سایکس، ۱۳۶۳: ۲۳۳). قالیچه یادشده توسط «چارلز مارلینگ» خریداری و به موزه‌ویکتوریا آلبرت لندن تقدیم شد (ادواردز، ۱۳۵۷: ۲۲۹) و هم‌اکنون در همین موزه موجود است. نسخه‌های مختلفی از این قالی بعدها بافته شد که یکی از این نسخه‌ها به‌فرمایش مرتضی‌قلیخان بختیاری

و به‌سفارش محمدرضاخان در کارگاه استاد علی کرمانی در اواخر عصر قاجار بافته شده است.

بهجت‌الملک: در راستای تحولات بنیانی عصر عبدالحسین‌میرزا فرمانفرما دوران حکومتی بهجت‌الملک نیز از اعصار درخشان قالی کرمان است که در سال‌های آغازین عصر ترمه در قالی کرمان قرار گرفته است. در ۲۰ محرم ۱۳۱۴ه.ق./۱۸۹۶م. فرمانفرما برای بار دوم روانه تهران شد و این بار بهجت‌الملک امیرتومان به حکومت کرمان نائل آمد. در زمان حکومت وی در کرمان نظم شهر و ولایت کامل و بیش از هر زمانی قالی کرمان از رونق بالایی برخوردار شد. بهجت‌الملک در دوران حکومت خود به امر تجارت اشتغال داشت که بیشتر تجارت او خرید قالی بود. بدین جهت، او در شناخت قالی خوب بسیار خبره و صاحب‌نظر شد و همین دخالت او در امر تجارت دلیل توجه او به این صنعت در دوران حکومتش بود.[۱۴]

بهجت‌الملک پس از یک سال حکومت در کرمان در سال ۱۳۱۵ه.ق./۱۸۹۷م. از حکومت کرمان عزل شد اما عزل از حکومت ارتباط او را با فرش کرمان قطع نکرد و هم‌چنان تجارت قالی کرمان از جمله مشاغل او بود. بهجت‌الملک پس از عزل از کرمان به فارس رفت. به‌احتمال زیاد در شیراز با خود فرصت‌الدوله یا آثار او آشنا می‌شود و همین آشنایی سبب سفارش یک قالی بسیار زیبا با طرح تخت جمشید و حاشیه آثار تاریخی فارس می‌شود. بسیاری از نقش‌مایه‌های این قالی نفیس مربوط به کتاب آثار عجم فرصت‌الدوله شیرازی است. این قالی در سال ۱۳۱۷ه.ق./۱۸۹۹م. در کارگاه استاد ابوالقاسم کرمانی بافته شد.

در سنه ۱۳۲۶ه.ق./۱۹۰۸م. بهجت‌الملک سردار معتضد پس از عزل نصرت‌الدوله فیروزمیرزا پسر فرمانفرما برای بار دوم حاکم کرمان میشود. در این ایام که مصادف با عصر مشروطه در ایران و حکومت محمدعلی‌شاه است، قالی کرمان به بالاترین مراتب رسیده است. هرچند که اوضاع سیاسی مملکت از شرایط ایده‌آلی برخوردار نیست اما به‌دلیل اقتصاد مستقل فرش و تجارت آن توسط تجار ایرانی و خارجی و

تصویر ۴. قالی تصویری کرمان با نقش ابنیه تاریخی با طرح فرصت‌الدوله شیرازی و به‌فرمایش بهجت‌الملک حاکم کرمان که در کارگاه استاد ابوالقاسم کرمانی در سنه ۱۳۱۷ه.ق./۱۸۹۹م. به‌ابعاد ۷/۳۹×۵/۲۸ متر بافته شده است. (زکریایی کرمانی، در دست چاپ)

همچنین بازار مناسب فرش ایران در اروپا اوضاع قالی کرمان مطلوب گزارش شده است.

عـلاءالملـک: میـرزامحمودخـان علاءالملـک اصالتاً از سادات طباطبایی تبریز بود که در سال ۱۲۵۸ه.ق./۱۸۲۴م. متولد شد. وی در کارنامه‌شغلی خود عضویت وزارت خارجه، نایب اول کنسولگری باکو، مأمور موقتی در لندن، کنسول حاجی‌طرخان، نیابت و مستشاری سفارت پترزبورگ، سفیرکبیر ایران در ترکیه به‌مدت شش سال، وزیر معارف، وزیر مختار در دربار روسیه، وزارت عدلیه و معارف را به‌ثبت رسانیده بود. علاءالملک در ربیع‌الثانی سنه ۱۳۱۹ه.ق./۱۹۰۱م. با حکم مظفرالدین‌شاه حاکم کرمان شد. لندور، سیاح انگلیسی،که در حدود سال ۱۹۰۰م. تا ۱۹۰۱م./۱۳۱۸ه.ق. تا ۱۳۱۹ه.ق. در ایران حضور داشت، در بازدید خود از کرمان علاءالملک را حاکمی لایق و شایسته معرفی می‌کند: «عالیجناب علاءالملک حاکم کرمان همان بعدازظهر در محل کنسولگری با کنسول ملاقات داشت. نامه‌ای را که با خود آورده بودم، تسلیم ایشان کردم. علاءالملک که مدت‌های مدید در اروپا زندگی کرده است، فرانسه را به روانی سخن می‌گوید. استعداد زیادی دارد و با همه مقامات توخالی و تشریفاتی که در مناصب بالای ایران قرار گرفته‌اند، تفاوت دارد» (لندور، ۱۳۸۸: ۳۰۰). وی در عصر حکومت خود در کرمان به‌دلیل خلق‌وخوی مردمی بسیار مورد توجه قرار گرفت به‌طوری‌که مردم کرمان وی را حاکم دوخَره می‌نامیدند چراکه رسم بود حاکم برای عبور از شهر صدها فراش و نوکر را پیش می‌انداخت اما علاءالملک این سنت را شکست. او برای بازدید از شهر بر الاغی سوار می‌شد و به‌همراه یک ملازم به شهر می‌آمد به‌همین دلیل به او حاکم دوخره می‌گفتند.

لنـدور که علاءالملـک را از نزدیک دیـده بود، درمـورد شخصیت وی و اشتغالش به تولید فرش در بخشی از سفرنامه خود نوشته است: «علاءالملک قبل از هر چیز یک فیلسوف است و از فرصت‌هایی که در اختیارش قرار می‌گیرد بخوبی استفاده می‌کند. با مشکلات زیاد، تحریکات، زدوبندها و فسادی که حتی در بین مقامات شهر رواج دارد، روبروست. اما با جبر، حوصله و قضاوت درست اوضاع را بخوبی و رضایتبخش پیش می‌برد. در کنار مسئولیت رسمی که دارد با همکاری برادرزاده‌اش دست به کار تولید فرش‌های بسیار خوب ایرانی هم هست. فرش‌های تولیدی علاءالملک با رنگ‌های طبیعی و عالی تولید می‌شود. دارهای قالی زیادی در ساختمان نزدیک کاخ حکومتی برپا شده است. صدها نفر در کارگاه‌های قالی‌بافی حاکم مشغول کار شده‌اند. خود او قالی‌های بسیار قدیمی در اختیار دارد. قالی‌های جدید از روی آن نسخه‌های قدیمی بافته می‌شود» (همان: ۳۰۲).

علاءالملک به‌همراه خود برادرزاده‌اش، سعدالسلطنه، را نیز به کرمان آورد و طی یک سال حکومت خود در کرمان همانند عبدالحسین‌خان فرمانفرما و بهجت‌الملک به تولید فرش مبادرت ورزید. لندور سیاح انگلیسی در مورد تولید فرش علاءالملک و برادرزاده‌اش چنین می‌نویسد: «مهمترین مرکز قالی‌بافی [کرمان] در استانداری مستقر است و طرح‌های قدیمی را گرته‌برداری می‌کند و نتایج خوبی را هم حاصل کرده است. استاندار فعلی عالیجناب علاءالملک است. برادرزاده او علاقه وافری به تولید فرش دارد. او اصرار دارد فرش‌هایی با طرح‌های قدیمی بدون تأثیرپذیری از نفوذ خارجیان تولید کند» (همان: ۲۹۹و۲۳۰). اگر این گزارش لندور صحت داشته باشد، می‌توان برخی از طرح‌های قدیمی فرش کرمان را در فرش‌های علاءالملک مشاهده کرد.

رکن‌الدوله: پس از عزل علاءالملک، ظفرالسلطنه به‌مدت دو سال از سال ۱۳۲۰ه.ق./۱۹۰۲م. تا ۱۳۲۲ه.ق. /۱۹۰۴م. حاکم کرمان شد. پس از او رکن‌الدوله به حکومت کرمان رسید. در این ایام جذاب‌ترین مسئله برای حاکمان کرمان، که همگی غیرکرمانی بودند، قالی کرمان بود. تقریباً از حدود سال ۱۳۱۲ه.ق./۱۸۹۴م. تا پایان عصر قاجاریه تمامی حاکمان کرمان تعدادی فرش در کرمان سفارش می‌دهند. عده‌ای مانند فرمانفرما و بهجت‌الملک خود به کار تولید و تجارت مبادرت می‌ورزند و عده‌ای دیگر مانند رکن‌الدوله فقط به سفارش و تجارت قالی اشتغال می‌ورزند. این شرایط نشان دهنده رونق و سود بالای حوزه قالی کرمان در این عصر است که این‌چنین همه ثروتمندان را به‌خود مجذوب کرده است. از زمان رکن‌الدوله یک تخته قالیچه با نقش دو زن با شمایل اروپایی در موزه فرش ایران موجود است که در کتیبه آن «سفارش رکن‌الدوله» کتابت شده است. این قالی احتمالاً مربوط به یک سال حکومت رکن‌الدوله در کرمان است.

در سال ۱۳۲۲ه.ق./ ۱۹۰۴م. با آغاز حکومت رکن‌الدوله در کرمان رکودی در بازار قالی ایران روی می‌دهد که براساس آن قیمت قالی به‌شدت پایین می‌آید. این افت قیمت مربوط به کاهش تقاضا در بازار جهانی بود که صنعت فرش کرمان را نیز دچار آسیب کرد. در این دوران فرش با رکود جهانی مواجه بود و مازاد بیش از حد موجودی فرش در بازارهای انگلستان وضع را وخیم‌تر می‌کرد. افضل‌الملک در سفرنامه خراسان به این افت قیمت اشاره می‌کند: «[قالی راور] پارسال ذرعی شانزده تومان به‌فروش می‌رسید. امسال تنزل کرده و بازار قالی‌فروشی کساد شده است، ذرعی هشت تومان کمتر به‌فروش می‌رسد و در قالیچه‌ها قیمت هر ذرع زیاده بر این هاست» (افضل‌الملک، بی‌تا:۱۸۱).

احمدعلی‌خان وزیری نیز در ذیل شرح قالی کرمان به این بحران اشاره می‌کند: «[... از سنه ۱۳۲۰ هجری [قیمت قالی] تنزل نمود، خریداران دست از تجارت قالی کشیده خیلی خسارت و ضرر به مردم وارد آمد و کنون که حال تحریر این رساله است، هنوز بازار کساد است]» (وزیری، ۱۳۸۵ب: ۱۱۵). شرایط کسادی بازار در این گزارش احمدعلی‌خان مربوط به تحولات دهه ۱۳۲۰ه.ق./۱۹۰۰م. است. در دوران حکومت رکن‌الدوله علاوه بر افت بازار و ضررهای حاصل از آن به اقتصاد کرمان یک بیماری وبای همه‌گیر سازمان اقتصادی کرمان را به‌طور کامل برای مدتی تعطیل کرد. این واقعه در شعبان و رمضان سال ۱۳۲۳ه.ق./۱۹۰۵م. روی داد به‌طوری که نواب شاهزاده رکن‌الدوله فرمانفرمای کرمان و بلوچستان به پنج فرسخی شهر فرار کردند و تقریباً بازارها تعطیل شد و تجار به خارج از شهر فرار کردند (روزنامه سلطانی ایران) اما این وضعیت چندان دوام نیاورد و با رفع بیماری وبا و رونق بازار جهانی فرش، اقتصاد کرمان به‌ویژه فرش قوت گرفت و فرش کرمان نیز از این تحولات جدید منافع قابل توجهی برد. رشد تقاضای قالی کرمان پس از این واقعه مربوط به سال ۱۳۲۴ه.ق./۱۹۰۶م. است که در این سال به‌رغم ناآرامی‌های انقلاب مشروطه فرش صادراتی ایران و کرمان به بالاترین حد خود رسید (اتیک، ۱۳۸۴: ۱۰۱).

عصر بهارستان (از ۱۳۲۷ه.ق./۱۹۰۹م. تا ۱۳۳۳ه.ق. /۱۹۱۴م.)

بازار روبه‌رشد قالی کرمان در دهه ۱۳۲۰ه.ق./۱۹۰۰م. تنوع قابل توجهی در طرح و نقش قالی‌های این منطقه ایجاد کرد. اقتباس‌های گوناگون از نقوش پارچه‌های ترمه چندان جوابگو نبود و درمقابل با شکل‌گیری صنعت فرش به‌عنوان صنعت اول منطقه‌کرمان هنرمندان این عرصه به توانایی‌های خود پی‌بردند و همین هنرمندان از حدود سال ۱۳۲۷ه.ق./۱۹۰۹م. که آغاز حضور خارجیان سرمایه‌گذار در قالی کرمان بود، پرچم‌دار جنبشی جدید در دوره نوزایی تاریخ فرش کرمان به‌نام عصر بهارستان شدند. در این عصر از تاریخ فرش کرمان با رهبری نابغه‌ای بهنام حسن‌خان شاهرخی و هم‌عصرانش روند منطقی تکاملی عصر ترمه از گرته‌برداری صرف نقوش شال خارج شد و به الگوهای اصیل و سنتی فرش ایران بازگشت اما با این تفاوت که بسیاری از شاخصه‌های زیبایی‌شناسی عصر ترمه هنوز در قاموس فرش کرمان وجود داشت. زمینه‌های شلوغ، رنگ‌بندی متنوع، بهره‌گیری از عناصر تزئینی شال مانند انواع بته، به‌کارگیری نقش پرندگان مختلف مانند بلبل، قناری، کبوتر، هدهد[۱۵]، عقاب، شاهین، طاووس، قرقاول، کبک و امثال آن، بهره‌گیری فراوان از نقش‌مایه درخت به‌ویژه درخت سرو که داخل آن توسط نقش‌مایه‌های ریز و پرکار پُر شده است؛ بازنمایی صورت‌های مختلفی از باغ و بوستان ایرانی از جمله ویژگی‌های طرح و نقش این دوره است. در طرح فرش عصر بهارستان بیش از بندهای اسلیمی از شاخه‌های ختایی و انواع گل‌های ختایی به‌علاوه نقش‌مایه‌های ابتکاری و مختص این دوره استفاده می‌شود. به‌طور کلی، فرش این عصر به این دلیل بهارستان نامیده می‌شود که گوشه‌ای از یک باغ شاداب و گلزاری نغز را بازنمایی می‌کند. یکی از مشخصات مهم این عصر رواج تصویرگری و پیکره‌نگاری در فرش کرمان است. هنرمندانی چون حسن‌خان شاهرخی، احمدخان شاهرخی و زمان‌خان میرحسینی شکل‌دهندگان این عصر در طرح و نقش فرش کرمان هستند. از سال‌های پایانی این عصر رونق بازار آمریکا افزایش می‌یابد و همین بازار جدید زمینه‌ساز شکل‌گیری دوره‌های بعد قالی کرمان می‌شود.

همان‌طور که گفته شد، عصر بهارستان با ورود خارجی‌های سرمایه‌گذار در فرش کرمان مطابق بود و شاید همین حضور و تقاضای طرح و نقش‌های کلاسیک و به‌ویژه عناصر تصویری موجب ایجاد تحولات طرح و نقش قالی کرمان شد که در ادامه در مورد فعالیت این گروه از سرمایه‌گذاران صحبت بیشتری خواهد شد.

تصویر۵- قالیچه محرابی گلدانی درختی که به‌فرمایش شهاب‌السلطنه بختیاری در دوره بهارستان بافته شده است. (ملول، ۱۳۸۴ :۱۳۹)

با حضور جلال‌الدوله مسعودمیرزا پسر ظل‌السلطان حاکم کرمان در سال ۱۳۲۹ه.ق./۱۹۱۱م. زمینه ورود قالی کرمان به یکی از اصیل‌ترین نقاط فرش‌بافی ایران- یعنی اصفهان- فراهم می‌شود. ادامه این روند در عصر بازگشت و دوره حکمرانی حاکمان بختیاری کرمان بیش از پیش دیده می‌شود. در واپسین سال‌های حکومت قاجار در کرمان چهار حاکم بختیاری به حکومت کرمان می‌رسند. امیرمفخم بختیاری در سنه ۱۳۳۰ه.ق./۱۹۱۱م. سردارمحتشم بختیاری در سنه ۱۳۳۱ه.ق./۱۹۱۳م. و سردارظفر بختیاری ۳۳۳ه.ق./۱۹۱۵م. سه حاکم بختیاری کرمان هستند که به‌ترتیب در فاصله سه سال در کرمان حکومت کردند. اما آخرین حاکم بختیاری کرمان در عصر قاجار جعفرقلی‌خان پسر علی‌قلی‌خان سرداراسعد است که پس از مرگ پدر وی نیز لقب سردار اسعدی (سردار اسعد سوم) گرفت. سردار اسعد پدر وی لقب سرداراسعدی (سردار اسعد سوم) گرفت. سردار اسعد نیز به رسم حاکمان قبلی در زمان حکومت خود تعدادی قالی سفارشی دستور داد. حکام بختیاری کرمان به سود و منفعت مالی توجه زیادی داشتند بنابراین حضور آنها در کرمان می‌توانست صنعت فرش کرمان را برای آنها به یک هدف سودآور تبدیل کند. حاکمان بختیاری کرمان که از عصر بهارستان تا عصر بازگشت در قالی کرمان سرمایه‌گذاری کردند، زمینه حضور سایر خان‌های بختیاری مانند مرتضی قلی‌خان بختیاری[۱۶] و شهاب‌السلطنه بختیاری[۱۷] را به حوزه سفارش فرش کرمان فراهم ساختند.

عصـر بازگشـت (۱۳۳۳ه.ق./۱۹۱۴م. تا ۱۳۱۲ه.ش. /۱۹۳۳م.)

ساختار اقتصادی فرش کرمان از آغاز قرن بیستم میلادی به‌طور قابل توجهی به بازارهای غربی وابسته شد و از یک صنعت محلی به صنعتی کاملاً بین‌المللی تبدیل گشت. مهم‌ترین رویداد جهانی از آغاز قرن بیستم میلادی شروع اولین جنگ جهانی است که به‌طور قابل توجهی بر ساختار اقتصادی و همچنین طرح و نقش قالی کرمان اثر گذاشت. تحولات پس از جنگ جهانی اول در تاریخ فرش کرمان تحت عنوان «عصر بازگشت» نامگذاری شده است.

با آغاز جنگ در سال ۱۹۱۴م./۱۳۳۳ه.ق. چند سالی فرش کرمان از رونق افتاد. در این دوران به‌دلیل دشمنی حافظان منافع انگلیس و آلمان تولید فرش در ایران به حد توقف رسید اما پس از جنگ بازار ایران به‌ویژه کرمان با جذب سرمایه‌گذاران آمریکایی رونقی دوباره یافت. در این سال‌ها بیشتر طراحان قالی‌های کرمانی به‌دلیل فراغت از تجاری‌شدن فرش، به طرح‌های سنتی و کلاسیک صفوی رجوع کردند.گرایش به طرح‌های قدیمی و کلاسیک ایران عصر صفوی موجب شد بازگشتی دوباره به اصالت‌های سنتی روی دهد، به‌همین واسطه این عصر تحت عنوان عصر بازگشت به دوران کلاسیک شهرت یافت. یکی از عوامل مهم شکل‌گیری گرایش به‌سمت طرح‌های دوره کلاسیک کرمان نشر کتاب‌های مرتبط با فرش‌های صفوی کرمان در اروپا بود. کتاب قالی‌های کهن مشرق زمین که در سال ۱۸۹۶م./۱۳۱۴ه.ق. در وین به چاپ رسیده بود، در شکل‌گیری عصر بازگشت به دوره کلاسیک بسیار مؤثر بود. در این کتاب نمونه‌های برجسته‌ای از قالی‌های عصر صفوی به چاپ رسیده بود و احتمالاً برخی خارجی‌های سرمایه‌گذار در قالی کرمان در عصر بازگشت نسخه یا تصاویری از این کتاب را به کرمان آوردند و طراحان کرمانی با بهره‌گیری از آن رجوعی ارزشمند به سبک‌های گذشته داشتند. طرح‌هایی مانند لچک‌ترنج شاه‌عباسی، افشان شاه‌عباسی، نقوش اسلیمی و انواع لچک‌ترنج، ریزماهی و امثال آن مورد توجه طراحان کرمانی قرار گرفت اما با پایان جنگ ساختار فرش کرمان دستخوش تحولاتی اساسی شد.

در طول جنگ جهانی اول اروپا تقریباً ویران شد و ساختمان‌های مخروبه و اقتصاد ورشکسته اروپای جنگ‌زده نیازی به فرش‌های گران‌قیمت کرمان نداشت اما در آن‌سوی کره خاکی قاره‌ای قرار داشت که از آسیب‌های جنگ به‌طور قابل توجهی مصون مانده بود و پس از جنگ بسیاری از ثروتمندان اروپایی به این سرزمین پناه برده بودند و رونق اقتصادی در حال شکل گرفتن بود. آمریکا به‌دلیل بعد مسافت با اروپا از ویرانی جنگ به‌دور مانده بود و پس از پایان جنگ برخلاف کشورهای اروپایی که مجبور به بازسازی بودند، بیشتر به توسعه اقتصادی پرداخت. این کشور که در حال ثروتمندشدن بود، می‌توانست بازاری مستعد برای فرش ایران به‌ویژه کرمان باشد. تقریباً بیشتر تولیدات کرمان پس از جنگ جهانی اول برای بازار آمریکا تهیه می‌شد و حتی آن دسته از تولیدکنندگانی که قبلاً برای اروپا فرش تولید می‌کردند، به بازار پرتقاضای آمریکا جذب شدند. در طول جنگ به‌دلیل رکود بازارهای جهانی چندین شرکت خارجی در کرمان ادارات خود را تعطیل کرده بودند اما پس از پایان جنگ و رونق بازار آمریکا دوباره به بازگشایی ادارات خود ترغیب شدند. این رونق سرمایه‌گذاری تا به‌حدی رسید که در فاصله سال‌های ۱۳۰۱ه.ش./۱۹۲۲م. تا ۱۳۰۸ه.ش./۱۹۲۹م. هم میزان تولید قالی و هم مرغوبیت آن به بالاترین حد خود رسید و شمار دستگاه‌ها در سراسر خاک کرمان بالغ بر ۵۰۰۰ دستگاه شد، این درحالی است که در آستانه جنگ جهانی اول در سال ۱۹۱۴م./۱۳۳۳ه.ق.

در کرمان و اطراف آن ۳۵۰۰ دستگاه قالی‌بافی در حال کار بود (به‌آذین، ۲۵۳۶: ۱۱۵).

جنگ جهانی اول صنعت و بازار فرش‌های پیرو طرح‌های شال را پایان داد، این فرش‌ها برای بازار آمریکا بسیار ظریف و شلوغ بود. واردکننده آمریکایی فرش‌هایی می‌خواست که بتواند بااستفاده از مواد شیمیایی رنگ‌های آنها را ملایم‌تر کند و به پرزهای آنها درخشندگی بدهد. اما این فرش‌های ظریف و خوب نمی‌توانست این عملیات را تحمل کند. از این رو، دوره جدید و متفاوتی به‌وجود آمد که براساس آن منطقه کرمان و اطراف آن به بافت فرش‌های ضخیم و کلفت‌تر مبادرت ورزیدند .(Jacobsen, 1973: 244)

در سال‌های آغازین بعد از جنگ که بازار آمریکا بخش عمده تولید کرمان را به‌خود اختصاص داده بود، بازار اروپا به‌ویژه لندن طالب فرش‌های قدیمی و کلاسیک کرمان بود. بدین‌واسطه، در این زمان قالی‌های متوسط که در آمریکا بازار نداشت، کهنه می‌شد و به اروپا جهت فروش در بازار لندن فرستاده می‌شد. در این ایام آمریکا خواستار قالی‌های کلفت‌تری شد زیرا وقتی این قالی‌های ظریف در آمریکا شستشو می‌شد، برخی از رنگ های آنها زایل می‌گشت

تصویر۶. قالی کرمان با نقش ریزماهی یا هراتی مربوط به عصر بازگشت. (زکریایی‌کرمانی، در دست چاپ)

بنابراین آنها مجبور بودند مقداری از پرز قالی‌ها را بتراشند تا رنگ اصلی بهتر ظاهر شود. در ضمن، مشتریان آمریکایی طالب نقش‌های درشت‌تری بودند. به‌همین دلیل، طراحان کرمانی به طرح‌های درشت عصر صفویه رجعت دوباره کردند و طرح‌هایی مانند لچک‌ترنج، اسلیمی، ترنج‌های کوچک مکرر، شکارگاه، طرح‌های واگیره و قابقابی، قالی‌هایی با گل و بته درونی در این عصر مرسوم شد. این دوران تا اواخر بحران اقتصادی پایان دهه۱۹۲۰م./ ۱۲۹۹ه.ش. ادامه داشت و شاید بتوان ادعا کرد که بهترین نمونه‌های قالی کرمان در این عصر به‌وجود آمد (به‌آذین، ۲۵۳۶ :۱۲۱).

جنگ‌جهانی اول و شکست آلمان و متحدان آن باعث شد که از تعداد بازرگانان تبریزی که بیشتر برای بازار اروپای مرکزی فعالیت می‌کردند، کاسته شود (خان‌محمدآذری، ۱۳۵۶: ۲۲) و به‌مرور از میدان رقابت خارج شوند و در نتیجه بازرگانی قالی کرمان دربست در اختیار بیگانگان قرار بگیرد و همین تحولات زمینه‌ساز سایر تغییرات در طرح و نقش فرش کرمان در عصر قاجار شود. توسعه فعالیت شرکت‌های «او. سی.ام»[۱۸] و «عطیه‌بروس»[۱۹] که در بازار آمریکا نفوذ بسیاری داشتند، از جمله تحولات قالی کرمان در عصر بازگشت است. شرکت‌های خارجی که کنترل اقتصاد فرش کرمان را به‌دست گرفته بودند، هرگز به قالی کرمان به‌چشم هنری سنتی و ملی نگاه نمی‌کردند و فقط ذائقه بازار تشنه آمریکا و اروپا برای آنها اهمیت داشت. درواقع، همین توجه به ذائقه مشتریان با نیم‌نگاهی به حفظ سنت‌های گذشته باعث شد ثروت این شرکت‌ها به‌طور قابل توجهی افزایش پیدا کند. با رونق بازار آمریکا سلیقه این بازار نیز دستخوش تغییراتی شد که همین تغییرات مبنای عصری نوین در طراحی فرش کرمان قرار گرفت. این بازار جدید در ابتدا باعث رونق فرش کرمان شد اما تقاضای زیاد این بازار بزرگترین آفت فرش کرمان- یعنی شیوع شیوه‌های غلط‌بافی مانند بی‌گره‌بافی و جفتی‌بافی- را نیز به‌همراه داشت.

در سال‌های پایانی عصر بازگشت به نقوش کلاسیک با تصویب مجلس شورای ملی در سال ۱۳۰۴ه.ش./ ۱۹۲۵م. دولت قاجاریه منقرض و حکومت شاهنشاهی پهلوی در ایران مستقر شد و همزمان با این تغییر حکومت مبنای تاریخ ایران نیز از هجری قمری به هجری شمسی تغییر کرد. در آغاز حکومت پهلوی توجه به قالی کرمان و حوزه شرق ایران افزایش یافت اما سیر تحول سازمانی فرش ایران هنوز بر پایه سرمایه‌گذاران داخلی و خارجی بود تا این‌که پس از بحران اقتصادی ۱۹۳۳م./ ۱۳۱۲ه.ش. و خروج شرکت‌های خارجی از کرمان دستور تأسیس شرکت سهامی

فرش ایران در سال ۱۳۱۴ه.ش./۱۹۳۵م. صادر شد و این شرکت که به‌منظور حفظ و حمایت از تولیدات داخلی و جلوگیری از حوادث گذشته تأسیس شده بود، در کرمان تأسیس شد. تأسیس شرکت سهامی فرش ایران و تعطیلی شرکت‌های سرمایه‌گذار خارجی آغازگر دوران معاصر تاریخ فرش کرمان است.

جدول۱. جدول تطبیقی پادشاهان قاجار با حاکمان محلی کرمان در دوره نوزایی فرش کرمان.

نام پادشاه	نام حاکم کرمان	شروع ه.ق./ م.	پایان ه.ق./ م.	تعداد سال	فعال در تولید قالی	دوره‌های قالی کرمان	
	عبدالحسین‌میرزا نصرت‌الدوله فرمانفرما	۱۸۹۴/۱۳۱۲	۱۸۹۶/۱۳۱۴	۲		عصر ترمه	دوران نوزایی
مظفرالدین‌شاه (۱۳۲۴-۱۳۱۳)	بهجت‌الملک امیرتومان	۱۸۹۶/۱۳۱۴	۱۸۹۷/۱۳۱۵	۱			
	حاجی‌غلامرضاخان آصف‌الدوله	۱۸۹۷/۱۳۱۵	۱۸۹۹/۱۳۱۷	۲			
	حسنعلیخان امیرنظام گروسی	۱۸۹۹/۱۳۱۷	۱۹۰۰/۱۳۱۷	کمتر از ۱			
	حسام‌الملک	۱۹۰۰/۱۳۱۷	۱۹۰۱/۱۳۱۹	۲			
	محمودخان علاءالملک	۱۹۰۱/۱۳۱۹	۱۹۰۲/۱۳۲۰	۱			
	ظفرالسلطنه	۱۹۰۲/۱۳۲۰	۱۹۰۴/۱۳۲۲	۲			
	رکن‌الدوله	۱۹۰۴/۱۳۲۲	۱۹۰۵/۱۳۲۳	۱			
	ظفرالسلطنه	۱۹۰۵/۱۳۲۳	۱۹۰۵/۱۳۲۳	کمتر از ۱			
	عبدالحسین‌میرزا نصرت‌الدوله فرمانفرما	۱۹۰۵/۱۳۲۳	۱۹۰۶/۱۳۲۴	۱			
محمدعلیشاه (۱۳۲۷-۱۳,۲۴)	نصرت‌الدوله فیروزمیرزا پسر فرمانفرما	۱۹۰۶/۱۳۲۴	۱۹۰۸/۱۳۲۶	۱			
	سردار معتضد(بهجت‌الملک)	۱۹۰۸/۱۳۲۶	۱۹۰۸/۱۳۲۶	کمتر از ۱			
	صاحب‌اختیار	۱۹۰۸/۱۳۲۶	۱۹۰۹/۱۳۲۷	۱			
احمدشاه (۱۳۳۸-۱۳۲۷)	قوام‌الملک	۱۹۰۹/۱۳۲۷	۱۹۱۰/۱۳۲۸	۱		عصر بهارستان	
	صارم‌الملک برادرزاده سردار جنگ	۱۹۱۰/۱۳۲۸	۱۹۱۰/۱۳۲۸	کمتر از ۱			
	نصرت‌السلطان	۱۹۱۰/۱۳۲۸	۱۹۱۱/۱۳۲۹	۱			
	جلال‌الدوله مسعود	۱۹۱۱/۱۳۲۹	۱۹۱۱/۱۳۲۹	کمتر از ۱			
	شاهزاده امیراعظم	۱۹۱۱/۱۳۲۹	۱۹۱۲/۱۳۳۰	۱			
	امیرمفخم بختیاری	۱۹۱۲/۱۳۳۰	۱۹۱۲/۱۳۳۱	۱			
	سردارمحتشم بختیاری	۱۹۱۲/۱۳۳۱	۱۹۱۶/۱۳۳۴	۳			
	سردارظفر بختیاری	۱۹۱۶/۱۳۳۴	۱۹۱۷/۱۳۳۶	۲		عصر بازگشت	
	حشمت‌الدوله والاتبار	۱۹۱۷/۱۳۳۶	۱۹۱۹/۱۳۳۸	۲			
	سرداراسعد بختیاری	۱۹۱۹/۱۳۳۸	۱۹۲۳/۱۳۴۲	۴			
	سردارمعظم خراسانی(تیمورتاش)	۱۹۲۳/۱۳۴۲	۱۹۲۵/۱۳۴۴	۲			

(نگارندگان)

نتیجه‌گیری

تاریخ فرش کرمان در روند شکل‌گیری خود فرازونشیب‌های زیادی داشته است؛ همچنین تاریخ این هنر بی‌همتا نقاط مبهم و تاریک بسیاری دارد. در طول تاریخ فرش کرمان، همان‌طور که فرش باعث تحولات قدرت سیاسی و اقتصادی درکرمان شده، تحولات قدرت سیاسی و اقتصادی نیز بر روند شکل‌گیری نقش و طرح فرش تأثیر مستقیم و عمیقی گذاشته است. از جهتی تقسیمات ادوار فرش کرمان در دوره نوزایی، برمبنای تحولات طرح و نقش آنهاست و یکی از مهم ترین عوامل شکل‌گیری طرح و نقش فرش در این دوران، تحولات قدرت سیاسی و اقتصادی است. مهم‌ترین ویژگی قالی بافی در عصر نوزایی، توجه برخی از حاکمان به این هنر و صنعت است. بنابراین می‌توان گفت که تاریخ فرش کرمان به خصوص در دوره نوزایی در عصر قاجار، بیشترین تأثیر را از مؤلفه قدرت حاکمان و عملکردشان در آن دوره، گرفته است.

بنابراین مطالعات تاریخی کرمان و تطبیق آن با اطلاعات موجود فرش‌بافی نه‌تنها با سازمان‌دهی داده‌ها و اطلاعات موجب ابهام‌زدایی از تاریخ فرش کرمان شده، بلکه افق جدیدی از مطالعات تطبیقی هنر را به روی ما گشوده است. امید است با ادامه مطالعات و تحقیقات گسترده‌تر به‌شناختی صحیح از تاریخ فرش کرمان و دیگر نقاط ایران دست یابیم.

پی‌نوشت

1- P. R. J. Ford

2- Oriental Carpet Design: A Guide to Traditional Motifs, Pattern and Symbols

3- Great Carpets of the World

4- Valerie Berinstain,

5- Ian Bennett

6- Rugs & Carpet of the World

7- Carpets: Techniques, Traditions and History

8- Jacques Anquetil,

۹- گنجعلی‌خان در سال ۱۰۰۵ه.ق./۱۵۹۶م. به حکومت کرمان منسوب شد و پس از ورود به کرمان با آغاز اصلاحات یکی از درخشان‌ترین اعصار کرمان را شکل داد.

۱۰- با پایان حکومت قاجار و روی کار آمدن حکومت پهلوی تاریخ رسمی ایران از هجری قمری به هجری شمسی تغییر می‌کند و تمامی اسناد و مدارک‌دولتی به تاریخ هجری‌شمسی نگارش می‌شوند. به همین دلیل در این مقاله متناسب با تحولات‌تاریخی از دو معیار تاریخی هجری قمری و هجری شمسی بهره گرفته شده است.

۱۱- نام قدیم شهر کرمان.

12- Antoine Watteau

۱۳- اصل این تابلوی رنگ‌روغن که در سال ۱۷۱۸م./۱۱۳۱ه.ق. نقاشی شده است، هم‌اکنون در گالری ملی اسکاتلند در ادینبورگ نگهداری می‌شود.

۱۴- در بین حکام کرمان کمتر کسی مانند بهجت‌الملک در دوران حکومتش پول به‌جیب زد. او همه محصولات محلی از گندم، جو، نخود، عدس، پنبه، پشم، کره و امثال آن را خریداری می‌کرد و در انبارها نگه‌می‌داشت و در زمستان همین محصولات را تا سه برابر می‌فروخت.

۱۵- در کرمان به‌آن شانه‌به‌سر یا هودی‌کلاه می‌گویند و نماد خوش‌یمنی است.

۱۶- پسر بزرگ نجف‌قلی‌خان صمصام‌السلطنه و نوه امام‌قلی‌خان مالک قریه‌شلمزار و از مشروطه‌خواهان بنام چهارمحال و بختیاری (باستانی پاریزی،۱۳۸۳).

۱۷- غلامحسین‌خان شهاب‌السلطنه بختیاری که بعدها لقب سردارمحتشم گرفت. ششمین پسر امام‌قلی‌خان مشهور به حاجی ایلخانی مؤسس جوان‌ترین شاخه هفت‌لنگ بود. وی دوبار ایل‌خان و ایل‌بیگ بختیاری شد. او از جمله سران بختیاری است که پس از مشروطه نقشی ملی‌گرا داشت.

18- O.C.M.

19- Atiyeh& Bros

منابع و مآخذ

- اتیک، آنت. (۱۳۸۴). «فرش‌های دوران قاجاریه». **تاریخ هنر فرش‌بافی در ایران: براساس دایره‌المعارف ایرانیکا**. ترجمه لعلی خمسه. احسان یارشاطر (ویراستار علمی). تهران: نیلوفر.
- احمدی، شیخ یحیی. (۱۳۸۶). **فرماندهان کرمان**. محمدابراهیم باستانی پاریزی (تصحیح و تحشیه). تهران: نشر علم.
- ادواردز، سیسیل. (۱۳۵۷). **قالی ایران**. ترجمه مهین‌دخت صبا. تهران: انجمن دوستداران کتاب.
- افضل‌الملک، غلامحسین‌خان (بی‌تا). **سفرنامه خراسان و کرمان**. قدرت‌الله روشنی (مصحح). تهران: توس.
- باستانی پاریزی، محمدابراهیم. (۱۳۶۸). **گنجعلی‌خان**. تهران: اساطیر.
- به‌آذین، م.ا. (۲۵۳۶). **قالی ایران**. تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.
- پرهام، سیروس. (۱۳۵۷). «خواندنی: نقشه‌های قالی کرمان». **راهنمای کتاب**، (۱۸۹ و ۱۹۰)، ۳۴۵-۳۳۹.
- جواهرکلام، علی. (۱۳۳۴). «امضای پیمان‌صلح جنگ جهانی‌اول بر قالی کرمان». **اطلاعات ماهانه**، (۹۳)، ۱۳-۱۱.
- خان‌محمدآذری، بهمن. (۱۳۵۶). «قالی ایران را بشناسیم: قالی کرمان گوهر جاودانه ایران۱». **هنر و مردم**، (۱۷۴)، ۲۵- ۱۸.
- _____ (۱۳۵۶). «قالی ایران را بشناسیم: قالی کرمان گوهر جاودانه ایران۲». **هنر و مردم**، (۱۷۵)، ۳۳-۲۵.
- خوش‌روزاده، جعفر. (۱۳۸۲). «میشل فوکو و انقلاب اسلامی، رویکردی فرهنگی از منظر چهره‌های قدرت». **اندیشه انقلاب اسلامی**. (۷ و ۸). ۱۹۱-۱۷۴.
- دیبا، لیلا.س. (۱۳۸۴). «فرش‌های دوران افشاریه و زندیه». **تاریخ هنر فرش‌بافی در ایران: براساس دانشنامه ایرانیکا**. ترجمه لعلی خمسه. احسان یارشاطر (ویراستار علمی). تهران: نیلوفر.
- روح‌فر، زهره. (۱۳۷۴). «معرفی یک قالی وقفی از مجموعه موزه ملی ایران». **وقف میراث‌جاویدان**، (۹)، ۱۰۸-۱۰۴.
- رهبری، مهدی. (۱۳۸۵). «تحول گفتمانی قدرت (جستارهایی در باب تحول مفهومی قدرت در دوران کلاسیک، میانه، مدرن و پسامدرن)». **پژوهشنامه حقوق و علوم سیاسی**، (۱۱۷)، ۱۵۲-۱.
- زکریایی‌کرمانی، ایمان. (در دست چاپ). **فرش دارالامان کرمان در عصر قاجار**. کرمان: حوزهٔ هنری کرمان و انتشارات سوره مهر.
- سایکس، سرپرسی. (۱۳۶۳). **سفرنامه ژنرال سرپرسی سایکس: دو هزار مایل در ایران**. ترجمه حسین سعادت‌نوری. تهران: لوحه.
- سلیمی‌نوه، اصغر. (۱۳۸۳). «گفتمان در اندیشه فوکو». **کیهان فرهنگی**، (۲۱۹)، ۵۵-۵۰.
- شعیری، حمیدرضا. (۱۳۸۸). **تجزیه‌وتحلیل نشانه- معناشناختی گفتمان**. تهران: سمت.
- ضمیران، محمد. (۱۳۸۹). **میشل فوکو: دانش و قدرت**. تهران: هرمس.
- طبسی، محسن. (۱۳۸۳). «میشل فوکو: شناخت‌شناسی و تصور قدرت». **مجله هنر**، (۶۰)، ۱۲۷-۲۷.
- فوکو، میشل. (۱۳۸۹). **دیرینه‌شناسی دانش**. ترجمه عبدالقادر سواری. تهران: گام نو.
- **کرمان در اسناد امین‌الضرب**. (۱۳۸۴). به‌اشراف اصغر مهدوی، نرگس پدرام. ایرج افشار (مصصح)، تهران: ثریا.
- لندور، آرنولد هنری ساویج. (۱۳۸۸). **ایران در آستانه مشروطیت: در سرزمین آرزوها**. ترجمه علی‌اکبر عبدالرشیدی. تهران: اطلاعات.
- ملول، غلامعلی. (۱۳۸۴). **بهارستان: دریچه‌ای به قالی ایران**. تهران: زرین و سیمین.
- واکر، دانیل. (۱۳۸۴). «فرش‌های دوران صفوی». **تاریخ هنر فرش‌بافی در ایران: براساس دانشنامه ایرانیکا**. ترجمه لعلی خمسه. احسان یارشاطر (ویراستار علمی). تهران: نیلوفر.
- وزیری، احمدعلی‌خان. (۱۳۸۵الف). **تاریخ کرمان**. محمدابراهیم باستانی پاریزی (مصحح و حاشیه‌نویس). تهران: نشر علم.
- _____ (۱۳۸۵ب). **جغرافیای‌کرمان**. محمدابراهیم باستانی‌پاریزی (مصحح و حاشیه‌نویس). تهران: نشر علم.
- حشمتی‌رضوی، فضل‌الله. (۱۳۸۷). **تاریخ فرش: سیرتحول و تطور فرش‌بافی ایران**. تهران: سمت.

- Anquetil, J. (2003). **Carpets: Techniques, Traditions and History**. London: Octopus Publishing Group Ltd.
- Bennett, I. (2004). **Rugs & Carpets of the World.** London: Greenwich Editions.
- Berinstain, Valerie et al. (1996). **Great Carpets of the World**. London: Thames and Hudson.
- Edwards, A. C. (1975). **The Persian Carpet: A Survey of the Carpet– Weaving Industry of Persia**. London: Duckworth.
- Ford, P. R. J. (1993). **Oriental Carpet Design: A Guide to Traditional Motifs, Patterns and Symbols**. London: Thames and Hadson.
- Hawley, W. A. (1970). **Oriental Rugs Antique & Modern**. New York: Dover Publications, INC.
- Jacobsen, Ch. W. (1973). **Oriental Rugs: A Complete Guide.** Tokyo: Charles E. Tuttle Company, INC.
- Sabahi,T. (2005). **Cinque Secoli di Tappeti a Kerman**. Italia: Edizioni del Capricorno.

تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۱۱/۱
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۱/۹/۸

بررسی تطبیقی معماری و تزئینات مدرسه غیاثیه خرگرد و مدرسه چهارباغ اصفهان

سمیه خانی* احمد صالحی‌کاخکی** بهاره تقوی‌نژاد***

چکیده

شناسایی و بررسی تاریخ تحولات بناهای دوره‌های اسلامی به این مهم رهنمون می‌شود که سیر تحولات این ابنیه به‌گونه‌ای ادامه‌دهندهٔ سنت‌های دوره‌های قبل از خود است. می‌توان گفت که تأثیر یکپارچه فرهنگ اسلامی در دوره‌های مختلف یکی از دلایل این تداومِ سنت‌هاست، به‌گونه‌ای که در هر دوره سعی می‌شد از سنت‌ها و الگوهای دورهٔ قبل به‌فراخور نیاز و متناسب با تحولات بهره ببرند و آن را تکامل دهند. در این‌خصوص می‌توان مدرسه را بنیانی برای آموزش متعالی‌تر و پاسخی به نیازهای جامعه مسلمانان عنوان کرد.

در این میان، مدرسه غیاثیه خرگرد مدرسه‌ای شاخص از دوره تیموری و مدرسه چهارباغ اصفهان باشکوه‌ترین مدرسه صفوی و ادامه‌دهندهٔ سنت‌های معماریِ مدارس عصر تیموری ازلحاظ معماری و تزئینات شناخته می‌شود. از این‌جهت، با توجه به این‌که در اواخر دورهٔ تیموری معماری به اوج خود رسیده، می‌توان این فرضیه را طرح کرد که معماری و تزئینات مدرسه چهارباغ متأثر از مدرسه غیاثیه خرگرد است.

پژوهش حاضر بر آن است تا با استفاده از روش تطبیقی-تحلیلی و انجام تحقیقات کتابخانه‌ای و میدانی به ارزیابی و مقایسه تطبیقی معماری و تزئینات دو بنای شاخص بپردازد.

با بررسی‌های انجام‌شده در این مقاله این نتیجه حاصل شد که از بین عناصر کالبدی تطبیق‌یافته در تناسبات، بعضاً انواع تکنیک‌ها، نقوش هندسی و خطوط کوفی بنایی، مدرسه چهارباغ متأثر از مدرسه غیاثیه بوده است. ولی این موضوع درخصوص ساختار فضایی، سلسله‌مراتب، همجواری، هماهنگی با اقلیم، کتیبه‌ها و انواع نقوش به‌صورت اثبات‌شده دیده نشد. بیشتر تزئینات کاشیکاری مدرسه غیاثیه به‌صورت نقوش اسلیمی و خطوط معقلی است درصورتی‌که در مدرسه چهارباغ به‌صورت هندسی، انتزاعی و خطوط ثلث است که استحکام ساده و روانی دارد.

کلیدواژه‌ها: معماری، تزئینات، مدرسه غیاثیه، مدرسه چهارباغ، تداومِ سنت

* دانشجوی کارشناسی‌ارشد مطالعات معماری ایران، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر اصفهان. (نویسنده مسئول)
somaye.khani@yahoo.com

** استادیار، دانشکده مرمت، دانشگاه هنر اصفهان.

*** دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر ادیان و تمدن‌ها، دانشگاه هنر اصفهان.

مقدمه

تزئین یکی از عوامل مهم در معماری ایران است که به بنا هویت و ویژگی خاص می‌دهد. یکی از کارهای مهم تیموریان در عالم معماری، تزئین ساختمان ها بود. کاشیکاری‌های نفیس مدرسه غیاثیه، همراه با کتیبه‌های متعدد، نشان‌دهنده تلاش تازه‌ای در اعتباربخشیدن به آرایه‌های اسلامی در این دوران است. هم‌چنین کتیبه‌های مدرسه چهارباغ که حاوی مضامین اعتقادی شیعه، آیاتی منتخب از قرآن کریم، روایات و احادیث نبوی(ص) است، بخش درخور توجهی از تزئینات بنا را به‌خود اختصاص می‌دهد.

با توجه به شواهد تاریخی فوق این سؤال در ذهن شکل می‌گیرد که وجوه اشتراک و افتراق معماری و تزئینات این دو بنای شاخص چیست؟

ذکر این فرضیه حائز اهمیت است که با توجه به این‌که در دوره تیموری، وحدت اسلامی بین فرقه‌ها یا گرایش‌های آئین مبین اسلام نبوده، سنت در معماری تداوم یافته است. نیز معماران صفوی شناخت مطلوبی از میراث معماری ایران به‌ویژه سنت معماری سلسله تیموری در خراسان داشتند و در این‌صورت می‌توان فرضیه تداوم تاریخی بعضی از سنت‌ها را در تداوم معماری مدرسه غیاثیه به معماری مدرسه چهارباغ عنوان کرد.

در این پژوهش سعی شده است با مطالعات کتابخانه‌ای و میدانی به‌شیوهٔ مشاهده، معماری و سپس تزئینات دو بنا مورد ارزیابی و مقایسه قرارگیرند و ویژگی های هر بخش تجزیه‌وتحلیل و درنهایت در جداولی با یکدیگر مقایسه شوند.

قابل ذکر است به فراخور هر بحث، در بخش‌های مرتبط جمع‌بندیِ نمونه‌هایی از تصاویر معماری و تزئینات در جداولی به‌صورت تطبیقی آورده شده است.

پیشینه تحقیق

از دوره سلجوقی مدرسه سالمی در ایران بر جای نمانده، ولی از دوره‌های ایلخانی و سپس تیموری مدرسه‌های متعددی موجود است که از نظر بررسی چگونگی تحولات معماری و تزئینات حائز اهمیت است. ابنیه‌ای که در خراسان و شمال شرق ایران به‌جای مانده، هم‌چنین توضیحاتی که از مورخان و سیاحان[1] هم‌روزگار تیموریان در دست است، شناسایی نسبی از معماری تیموری را مقدور می‌سازد که می‌توان به نمونه‌ای از آنها هم‌چون مدرسه «غیاثیه خرگرد» بر سر راه تربت حیدریه در سه کیلومتری جنوب شرقی خواف[2] اشاره کرد (ویلبر-گلمبک، ۱۳۷۴: ۴۴۸)، (تصویر ۱).

«اینکه خواجه‌نظام‌الملک، در قرن پنجم در شهر باستانی خرگرد، مدرسه نظامیه ساخت، نشان می‌دهد که این شهر به روزگار سلجوقیان درخور توجه بوده است» (خسروی، ۱۳۶۶: ۳۹۰). وجود دو مدرسه عظیم و کم‌نظیر در این شهر حاکی از اهمیت علمی و سیاسی آن در گذشته تاریخی ایران است.

غیاث‌الدین احمد خوافی با استفاده از فرصت و فضای مناسب فرهنگی و هنری، مدرسه باشکوه غیاثیه خرگرد را- که موزهٔ کاشیکاری معرق (با انواع کتیبه‌ها و نقوش) نام گرفته است- به همت معمارِ مسجدِ گوهرشاد، استاد «قوام‌الدین شیرازی» ساخت. «هنگامی‌که قوام‌الدین در سال ۸۴۱ رخ در نقاب خاک کشید، این عمارت هنوز به‌اتمام نرسیده بود و طبق کتیبه آن به‌وسیله غیاث‌الدین شیرازی، یکی از اقوام او، در سال ۸۴۷ پایان پذیرفته است» (ویلبر-گلمبک، ۱۳۷۴: ۴۵۱).

با به‌حکومت‌رسیدن سلسله صفویان و رسمیت‌یافتن مذهب تشیع و پافشاری بر آن، مدارس با انگیزه‌های جدیدی رشد و توسعه یافت. مدارس در این دوره با همت و ایمان علما و فقهای شیعی به‌سرعت رو به فزونی و توسعه می‌گذارد، به ویژه شهر اصفهان که با برپایی مدارس کوچک و بزرگ یکی از مراکز عمده نشر مبانی اسلامی می‌گردد.

مسجد- مدرسه چهارباغ اصفهان، حد فاصل ضلعِ شرقی خیابان چهارباغ و کاروانسرای عباسی قرار دارد که «در فاصله سال‌های ۱۱۱۶ تا ۱۱۲۶ هق. به‌دستور شاه‌سلطان‌حسین برای تدریس و تعلیم طلاب علوم دینی بنا شده است» (موسوی فریدنی، ۱۳۷۸: ۱۰۷). در طول ضلع شمالی آن، بازارچه بلند یا شاهی قرار دارد که سال‌هاست به‌نام بازار هنر در میان عموم معروف است. این بازار در دو طبقه ساخته شده است و وسط آن چهارسوقی با گنبدِ بزرگ وجود دارد که به‌وسیله دری مجلل با ضلع شمالی مدرسه (ورودی فرعی) ارتباط پیدا می‌کند (ریاحی، ۱۳۸۵: ۲۰۷).

تصویر۱. عکس هوایی از موقعیت مدرسه غیاثیه خرگرد در خواف (www.google.com/google earth)

این مدرسه بدین‌جهت «مدرسه چهارباغ» نامیده می‌شود که در قسمت شرق خیابان چهارباغ واقع شده و وجه تسمیه «مدرسه سلطانی» نیز به این علت است که به فرمان شاه‌سلطان‌حسین احداث شده است. هم‌چنین به «مدرسه مادر شاه» معروف است، زیرا مادرشاه کاروانسرای عباسی و بازارچه بلند را وقف کرده تا منافع آنها به مصرف مدرسه و طلابِ آن برسد (تصویر۲). مجموعه مادر شاه متشکل از مسجد، مدرسه، بازار[۳] و کاروانسراست. پس از پیروزی انقلاب اسلامی ایران و گسترش حوزه علوم دینی، این مدرسه از حیث دروس حوزوی فعال‌تر شد و به «مدرسه امام جعفر صادق(ع)» موسوم گردید (همان: ۲۰۱).

وجود گنبد، مناره، محراب، منبر، شبستان و ایوان‌ها همگی گواه بر مسجد بودن این مکان و حجراتِ اطراف ایوان‌ها در دو طبقه، کتابخانه، سالن مطالعه و ... بیانگر مدرسه بودن این بنا هستند.

روش تحقیق

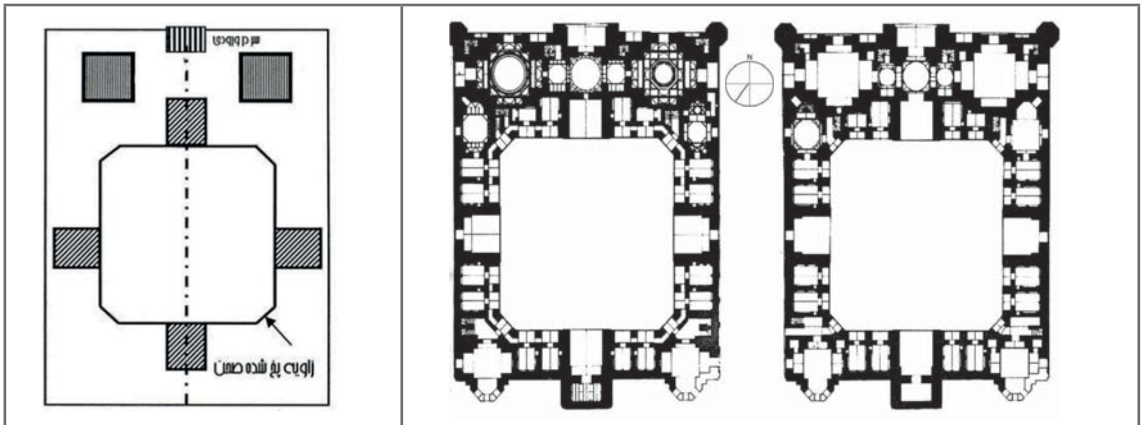
روش انجام تحقیق در پژوهش حاضر، تطبیقی-تحلیلی است و با مطالعات میدانی به‌صورت مشاهده مستقیم و حضور نگارندگان در هر دو بنا انجام شده است. در بخش مطالعات کتابخانه‌ای از منابع مختلفی هم‌چون منابع موجود در کتابخانه دانشگاه‌ها و سایت‌های اینترنتی معتبر و منابع مشابه دیگر در عرصه معماری و تزئینات استفاده شده است.

۱- بررسی تطبیقی معماری

۱-۱- تناسبات و ساختار فضایی

مساحت مدرسه غیاثیه ۵۶×۹۲ و صحن داخلی آن ۲۸×۲۲ مترمربع است، قاعده مستطیل‌شکل آن در گوشه‌ها پخ و ارتفاع آن دو طبقه است. ساختمان بنا نوع ویژه طرح عالی نمازخانه و مدرسه چهارایوانی است که نمونه سلجوقی آن در همان ناحیه (نظامیه خرگرد) موجود بوده، منتها با مقیاسی وسیع پیروی کرده است (ویلبر-گلمبک، ۱۳۷۴: ۴۴۹)، (تصاویر ۳ و ۴).

تصویر۲. مجموعه مادرشاه (همسایگی مسجد، مدرسه، بازار و کاروانسرا). (غضبانپور، ۱۳۷۹)



تصویر۳. «الف: پلان طبقه همکف. ب: پلان طبقه اول مدرسه غیاثیه» (Okane, 1987: 68)

تصویر۴. ساختار فضایی مدرسه غیاثیه (نگارندگان)

مساحت مدرسه چهارباغ نیز ۹۵×۹۰ با صحنی ۵/۵×۵/۶ مترمربع است. فرم مربعِ حیاط کاملاً قابل تشخیص و سمبل خلوص و منطق (مناسب برای پرورش طلاب)، ایستا، منظم و دارای محور تقارن است. این مدرسه نیز دوطبقه و دارای طرح چهارایوانی- ادامه‌دهندهٔ سنت معماری تیموری- است (تصاویر ۵ و ۶).

در این میان میزان پشتیبانی مالی بانیان بر ابعاد و اندازه‌ها، مصالح، ظرفیت، اسکان طلاب و تزئینات این مدرسه تأثیرگذار بوده است (جاوری، ۱۳۷۷: ۵۸).

۱-۲- عناصر و اجزاء

ورودی

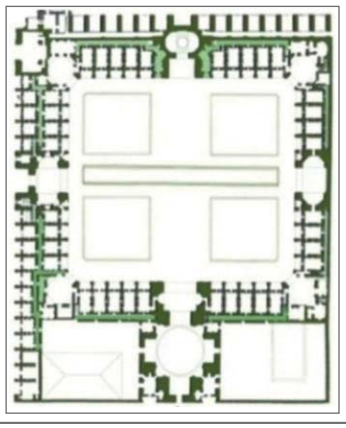
مدرسه غیاثیه دارای یک ورودی اصلی با سردری رفیع در میانه ضلع شمال شرقی است که در قاعده و ارتفاع از سطح نما بیرون زده و با تزئینات کاشی آبی و سفید یادآور سلیقه تیموری در نماهای پرشکوه است (قیومی، ۱۳۷۷: ۸۸). سردر ورودی داخلِ یک هشتی مربع می‌شود که یک طبقه ارتفاع دارد با طاق کلمبوس کاربندی که مستقیماً به ایوان و صحن راه می‌برد. دهانه‌های دو طرف دیگر به هشتی تالارهای گنبددار پشتِ نمای مدرسه منتهی میشوند (ویلبر-گلمبک، ۱۳۷۴: ۴۴۹)، (جدول۲، تصویران ۷ و ۹).

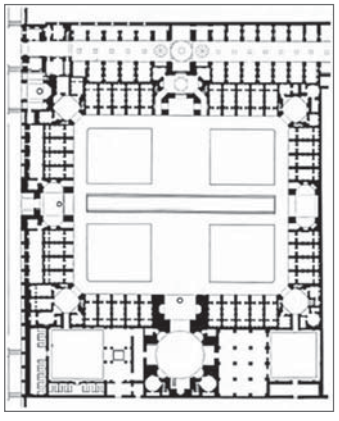
درصورتی که مدرسه چهارباغ دو ورودی اصلی و فرعی در جبهه غربی و شمالی دارد. موقعیتِ ورودی اصلی مدرسه عقب‌تر از لبه معبر است و با ایجاد فضایی سرپوشیده (کنه‌پوش)، فضای حرکتی معبر را از مکث ورودی جدا کرده است. سردرِ مدرسه به پهنای ۷ متر و ارتفاع ۱۶ متر، کتیبه‌ای با کاشی سفید معرق دارد (هنرفر، ۱۳۴۴: ۶۸۹). اِزاره‌ها و سکوهای دو طرف سردر ورودی از سنگ مرمر مرغوب و تمام بدنه آن و مقرنس‌کاری زیر طاق‌ها از بهترین نوع کاشیکاری دوره صفویه است. بعد از دروازه ورودیِ مدرسه چهارباغ- همانند مدرسه غیاثیه- هشتی و درگاه‌هایی تعبیه شده است که به صحن، ایوان غربی و فضاهای جانبی راه پیدا می‌کند. دیوار کوتاهی از مرمر در مقابل ورودی، از هشتی جدا شده و دسترسی به حیاط را از دو سمت با شکستگی زیبا مهیا کرده است (جدول۲، تصویران ۸ و ۱۰).

صحن

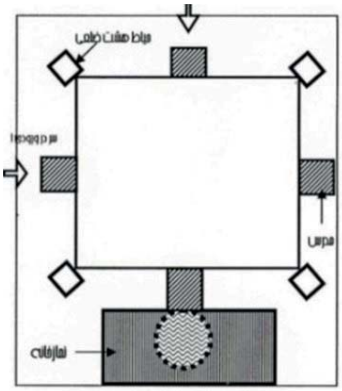
«جبهه اصلی نمای داخلی مدرسه غیاثیه رو به سمت شمال شرق است که جز در محور ورودی که به صحن می‌رسد، باهم ارتباطی ندارند. ضرباهنگ نسبتاً یکنواخت حاصل از حجره‌ها و ایوانچه‌های (پیش فضای حجرات) مشابه را، ایوان بزرگ و مرتفعی در میانه هر نما می‌شکند. این چهار ایوان، که از لبه نما بیرون زده و دو محور تقارن طرح را تعریف می‌کنند، بر استحکام هندسه طرحِ صحن می‌افزاید» (قیومی، ۱۳۷۷: ۸۷). یکی از مختصات این مدرسه بادگیرِ واقع در پشت ایوان جنوب غربی آن است که قدیمی‌ترین بادگیر در ایران شناخته شده و به‌دلیل اقلیم گرم و خشک آن منطقه، شرایطی مطلوب برای زیست فراهم کرده است (جدول۲، تصویر۱۱).

از طرف دیگر متناسب با اقلیم گرم و خشک اصفهان، وجود باغچه و نهرِ آب (فرشادی)- که از زیر ایوان غربی وارد شده است- در ایجاد فضایی سرسبز و بانشاط کارایی





تصویر۵. «الف: پلان طبقه همکف. ب: پلان طبقه اول مدرسه چهارباغ» (هردگ، ۱۳۷۶: ۳۰)



تصویر۶. ساختار فضایی مدرسه چهارباغ (نگارندگان)

دارد. این نهر بعد از جریان‌یافتن در مجرای سنگی به‌عرض حدود ۶ متر از زیر ایوان شرقی خارج می‌شود و به‌عنوان یک هواکش مصنوعی برای گذر جریان بادهای مناسب، محیط مطبوعی را فراهم و از نور خورشید، بهترین استفاده را برای اطراف مدرسه چهارباغ تأمین می‌کند (ملازاده، ۱۳۸۱: ۵۲)، (جدول ۲، تصویر ۱۲). چهارگوشه این مدرسه با چهار فضای هشت‌ضلعی ساخته شده که علاوه بر گردش ملایم دید از نظر بصری عملاً امکانی برای ایجاد حجره‌های بیشتر پدید آورده است (هردگ، ۱۳۷۶: ۲۸). نمای کلی هر ایوانِ مدرسه نیز یک قاب مستطیل‌شکل عمودی با طاق جناغی است که با ایوانچه‌های حجرات در یک راستا قرار دارند.

نمازخانه و مسجد

به‌طور معمول، در مدارس تیموری مدرس‌های گنبددار معمولاً به‌صورت جفت در دو طرف ایوان ورودی متداول بودند. گاهی مانند خرگرد یکی مدرس و دیگری نمازخانه بوده یا در مدارسی مانند اُلغ‌بیگ در سمرقند (۸۷۰ هجری) مسجد تمام طول جبهه قبله را درجهت مقابل ایوانِ سردر فرامی‌گرفته است یا در مدارس سه‌تایی آستان قدس رضوی مشهد (دودر، پریزاد، بالاسر)[۴] مسجد در یکی از ایوان‌های حیاط قرار دارد (هیلن‌براند، ۱۳۸۳: ۲۳۰).

گنبدهای مجموعه ورودی مدرسه غیاثیه، ارتفاعی معادل دو طبقه و تزئینات داخلی بسیار ظریفی دارند. بر فراز رئوس طاق‌های پوشانندهٔ شاه‌نشین‌های عمیق، یک گریو شانزده‌ضلعی قرار دارد که پنجره‌هایی در آن تعبیه شده است. گوشه‌سازی‌های نمازخانه با استفاده از پا باریک کنج دور[۵] (نوعی نیل‌پوش) ساخته شده است (دانشدوست، ۱۳۵۹: ۱۰۱).

از این دو گنبد، آن‌که در کنج شرقی مجموعه واقع شده و مقرنس‌کاری ظریف‌تری دارد، محل مدرس بوده است. فضای قرینه آن در کنج شمالی نیز تزئیناتی زیبا اما ساده‌تر از اولی دارد. از محراب کاشی ظریف آن پیداست که نمازخانه مدرسه بوده است. دو فضای یادشده ورودی‌های مستقلی نیز (مدرس از جانب شرق و نمازخانه از جانب غرب) داشته‌اند که در حال حاضر مسدود شده‌اند (جدول ۲، تصویر ۱۳).

از نظر تناسب معماری و زیبایی طرحِ کاشی‌کاری، گنبدِ مدرسه چهارباغ (گسسته‌نار) بعد از گنبدِ مسجد شیخ‌لطف‌الله قرار دارد (هنرفر، ۱۳۷۶: ۸۹) و دارای ابعاد وسیع‌تری نسبت به گنبد مدرسه غیاثیه است. مسجد تمام جبهه رو به قبله را دربرگرفته و گنبد پشت ایوان جنوبی، مانند اسلاف خویش، در دوره تیموری، دو پوسته است. در داخل دو پوسته آن علاوه بر خشخاشی، سیستمی از چوب به‌صورت پره دیده می‌شود. گنبدخانه با طرح هشت‌ضلعی دارای محراب با منبری از سنگ مرمر سفید است که ازطریق درهای خاتم‌کاری به شبستان راه پیدا می‌کند (جدول ۲، تصویر ۱۴).

حجرات

مدرسه غیاثیه نمونه‌های است از این‌که چگونه عملکردهای مختلف (حجره‌ها، مدرس‌ها، نمازخانه‌ها) می‌توانستند به راحتی با یکدیگر تلفیق شوند (بلر و بلوم، ۱۳۸۶: ۱۰۱). شانزده حجره به‌صورت جفت در دو طرف هر ایوان، به ایوانچه‌های کوچکی مجهز شده و هر حجره در طبقه اول اختصاص به سه تا پنج طلبه داشته است (هیلن‌براند، ۱۳۸۳: ۲۲۲). دسترسی به حجره‌های طبقه بالا (که مساحت کمتری دارند) ازطریق پلکان چهارگوشه بنا و ایوانچه‌های مرتبط به‌هم تأمین می‌شود (ویلبر-گلمبک، ۱۳۷۴: ۴۴۹). در کنج‌ها نیز به‌نسبت حجرات بزرگ‌تری قرار گرفته که با توجه به شکل، طاق و رسمی‌بندی‌شان محل درس و بحث بوده است (جدول ۲، تصویر ۱۵). نمای خارجی حجرات مدرسه دارای جرزهایی است که بدون این‌که به‌وسیله خطوط افقی دیگری قطع شوند، ادامه یافته‌اند (دانشدوست، ۱۳۵۹: ۹۵).

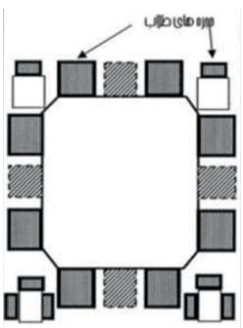
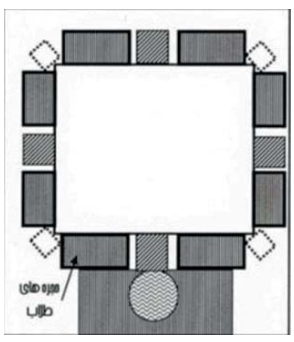
حجرات مدرسه چهارباغ نیز در چهار ضلع صحن و در دو طبقه ساخته شده و دارای در و پنجره چوبی، طاقچه و رف است (ملازاده، ۱۳۸۱: ۵۲). طبقه همکف برای سه تا پنج طلبه و امورات آنها؛ شامل ایوانچه و نشیمن در جلو و یک پستو (دارای صندوقخانه و بالاخانه (محل دنجی برای مطالعه)) است. طبقه اول برای طلاب درس خارج که ارتباط کمتری با دیگر طلاب داشتند ساخته شده است (جدول ۲، تصویر ۱۶). در ضلع شمال غربی، حجره شاه‌سلطان‌حسین واقع شده است که به شرکت در مباحث دینی با علمای بزرگ پرداخت و در همانجا به‌دست افغان‌ها به‌قتل رسید. «مدرسه در دوران رونق خود، حدود چهارهزار طلبه داشته که در دوره ظل‌السلطان املاک موقوفه آنها به‌مصرف شخصی وی رسید و باعث شد تا وسیله معیشت طلاب قطع و به‌ناچار ترک تحصیل کرده و منجر به خالی‌شدن حجرات شود» (رنه آلمانی، ۱۳۷۸: ۶۷۴).

جدول۱. وجوه افتراق و اشتراک معماری در مدرسه غیاثیه خرگرد و مدرسه چهارباغ اصفهان

	عناصر معماری		مدرسه غیاثیه خرگرد (تیموری)	مدرسه چهارباغ اصفهان (صفوی)
وجوه افتراق معماری مدرسه غیاثیه و چهارباغ	هندسه		مستطیل که در گوشه‌ها پخ شده	مربع‌شکل
	هم‌جواری		منفرد	همسایگی با کاروانسرا و بازار
	عناصر ورودی	سردر ورودی	بیرون‌زده در قاعده و ارتفاع از سطح نما	در راستای معبر
		تعداد ورودی	ورودی اصلی (ضلع شمال شرقی) و دو ورودی فرعی	ورودی اصلی (ضلع غربی)، ورودی فرعی (ضلع شمالی)
		ساختار هشتی	مربع‌شکل	مستطیل‌شکل
		چگونگی ارتباط	دسترسی مستقیم از هشتی به ایوان، صحن و تالارها	دسترسی با شکستگی به ایوان، صحن و فضاهای جانبی
	صحن	ساختار فضایی	گوشه‌ها پخ‌شده در چهارگوشه صحن	چهار حیاط هشت‌ضلعی در چهارگوشه صحن
		نماسازی	چهار ایوان، از لبه نما (ایوانچه‌ها) بیرون زده	چهار ایوان در راستای ایوانچه‌ها
		همسازی با طبیعت	بادگیر	نهرِ آب (فرشادی) و باغچه
	نمازخانه و مسجد	پلان	مربع	هشت‌ضلعی
		موقعیت قرارگیری	کنج شمالی	تمام جبهه رو به قبله
وجوه اشتراک معماری مدرسه غیاثیه و چهارباغ	تناسبات		دوطبقه و چهارایوانی	
	حجرات	نماسازی	به‌صورت جفت در دو طرف هر ایوان (یک ایوانچه و نشیمن در جلو و یک پستو) / تداوم جرزها بدون قطع خطوط افقی	
		دسترسی به حجرات	ازطریق پلکانهای چهارگوشه بنا و مرتبط‌کردن ایوانچه‌ها به‌هم	

(نگارندگان)

جدول۲. تصاویر تطبیقی معماری مدرسه غیاثیه خرگرد و مدرسه چهارباغ اصفهان

عناصرمعماری	مدرسه غیاثیه خرگرد (تیموری)	مدرسه چهارباغ اصفهان (صفوی)
ورودی		
	تصویر۷. نمای بیرونی (نگارندگان)	تصویر۸. نمای بیرونی (مجموعه‌آثار معماری دوران اسلامی، ۱۳۷۴)
	تصویر۹. هشتی (نگارندگان)	تصویر۱۰. هشتی (هولستر، ۱۳۸۲)
صحن		
	تصویر۱۱. بادگیر پشت ایوان جنوب غربی (نگارندگان)	تصویر۱۲. نهر فرشادی در زیر ایوان غربی (نگارندگان)
نمازخانه و مسجد		
	تصویر۱۳. نمازخانه (گنبد چپ) (نگارندگان)	تصویر۱۴. مسجد مدرسه (هولستر، ۱۳۸۲)
حجرات		
	تصویر۱۵. نمای حجرات جنوبی (نگارندگان)	تصویر۱۶. نمای حجرات جنوب شرقی (نگارندگان)
		
	تصویر۱۷. نمودار ارتباطی حجرات (نگارندگان)	

(نگارندگان)

۲- بررسی تطبیقی تزئینات

پیش‌ساخته بودن تزئینات در دوره تیموری دلیلی است بر توسعه و مصرف زیاد کاشی نسبت به دوره‌های قبل که در این‌صورت تزئینات جنبه استاتیکی ندارد و اغلب به‌صورت عناصری وابسته به بنا وجود دارند مانند مقرنس‌هایی که در لابه‌لای خطوط اصلی معماری دیده می‌شود (در دوره‌های قبل تزئینات و اسکلت بنا توأم است) (دانشدوست، ۱۳۵۹: ۹۵). ازطرفی، آرایه‌های اسلامی گرچه از نظر زمانی به سنت ما قبل تیموری تعلق داشت، هرگز به اهمیت و برجستگی این‌چنین در مدرسه غیاثیه دست نیافته بود. هم‌نشینی مصالح گوناگون از آجر و کاشی، گچبری و نقاشی روی گچ، گذشته از جنبه‌های جمالی، از نظر فنی نیز در اوج نفاست و کمال کیفیت است.

هم‌چنین، در میان تزئینات مختلف مدرسه چهارباغ عمده‌ترین و مهم‌ترین آنها سطوح کاشی‌کاری است که در بیشتر بخش‌های بنا به‌صورت نقش‌های گوناگونی خودنمایی می‌کند و به گنجینه‌ای از هنر کاشی‌کاری در عهد صفوی تبدیل شده است. سایر تزئینات شامل نقاشی و تذهیب، درها و پنجره‌های مشبک چوبی و گره‌چینی‌شده، نقره‌کاری، قلمزنی و تزئینات با سنگ مرمر است که همگی در نوع خود درخور توجه هستند. در ادامه به بررسی و تحلیلِ تکنیک و محتوای انواع تزئینات این دو بنای شاخص می‌پردازیم.

۲-۱- تکنیک

۲-۱-۱- تزئینات کاشیکاری

کاشی‌های هفت‌رنگ: در مدرسه غیاثیه پوشش‌های تزئینی این نوع تکنیک منحصراً در سردر ورودی و کلیه ایوان‌ها کار شده که در حال مرمت و بازسازی است. این تکنیک در مدرسه چهارباغ وسیع‌تر و در اغلب سطوح و عناصر داخلی مانند ایوان‌ها (رسمی‌بندی‌ها)، لچکی‌ها، طبقه‌بندی‌های فوقانی، فضای داخلی گنبد در جبهه جنوبی، در بالای مناره‌ها (قسمتی از بدنه) و در بخشی از استوانه گنبد به‌عنوان کتیبه یا تزئینات صِرف به‌کار رفته‌اند.

کاشی‌های معرق: در مدرسه غیاثیه به‌طور فراوان در داخل حیاط برای نماها و ایوان‌ها به‌کار رفته است. در طرح‌های به کار رفته تنوع زیادی وجود دارد و حاکی از آن است که بیش از یک‌دسته تزئین‌کار به‌کار اشتغال داشته‌اند.[۶]

این نوع کاشی‌ها در سطوح خارجی، داخلی و عناصر الحاقی مدرسه چهارباغ با پیچیدگی بیشتری به‌کار برده شده است؛ مانند کاربندی‌ها، قطاربندی‌ها، مقرنس‌ها و دیگر عناصر ساختمانی هم‌چون گنبد، مناره‌ها و پوشش هشتی به‌طور مجزا یا در ترکیب با انواع کاشی‌ها به‌کار رفته است. هم‌چنین، سردر مزین به کاشی‌های ریز و ظریف همراه با مقرنس‌های پرنقش ونگار با کاشی معرق است که بخش ورودی بنا را تشکیل می‌دهد.

کاشی‌های معقلی: «... در مدرسه غیاثیه سطوح بزرگ و عظیم برای نخستین‌بار با کاشیکاری معرق و معقلی تزئین یافت. رنگ لعاب کاشی‌ها اغلب اوقات فیروزه‌ای یا آبی سیر بوده و همراه با قطعات انتزاعی درخصوص نقش‌مایه‌های آرایه‌ای به‌کار رفته است» (بلر و بلوم، ۱۳۸۶: ۴۲). معمار مدرسه که بر آجر و امکانات سازه‌ای و تزئینی آن تسلط کامل پیدا کرده بود، تا آن‌زمان رنگ را با احتیاط و به‌صورت قطعات کوچکی از کاشی در متن آجر (معقلی) به‌کار می‌برد، آن‌چنان‌که رنگ خاکی آجر کماکان بر نمای بنا حکومت داشت. «تزئینات نماهای بیرونی نیز حجم‌های با قاعده نیم‌هشت کاشی معقلی با نقش‌های درشت مطلوب تیموریان در زمینه آجری است» (قیومی، ۱۳۷۷: ۸۷). کاشی‌های ترکیب‌شده با آجر در مدرسه چهارباغ محدود و صرفاً در جرزها، دهنه‌ها، لنگه طاق‌ها، کتیبه‌ها، اطراف پاگرد گنبد و در مدخل شمالی به‌کار رفته است.

کاشی‌های فتیله: در مدرسه غیاثیه این تکنیک در اطراف سردر ورودی با آجرتراش با وسعت کمی انجام شده است. کاشی‌های پیچ به‌رنگ فیروزه‌ای و به‌صورت سه‌وجهی در اطراف سردر اصلی و به‌صورت منفرد در اطراف محراب مسجد روی پایه‌هایی از سنگ مرمر به‌فرم گلدانی در مدرسه چهارباغ قرار گرفته‌اند.

۲-۱-۲- تزئینات چوبی

از آنجایی‌که در مزار مولانا در تایباد- که بانی و معمار آن در غیاثیه نیز کار کرده- در چوبی منبت‌کاری موجود است، نمونه‌ای از آن در مدرسه غیاثیه نیز وجود داشته که در حال حاضر چندان اثری از تکنیک‌های چوبی در آن دیده نمی‌شود و «با دامنه کمتر» و تنها در پوشش ساده درِ ورودی حجره‌ها به‌کار گرفته شده است.

گره‌چینی (مشبک): پنجره‌های چوبی گره‌چینی‌شده در قسمت‌های مختلف (ایوان‌ها، بالاخانه، مناره و حجره‌ها) مدرسه چهارباغ وجود دارد. نیز کتیبه منقوش بر غرفه‌های فوقانی مدخل مدرسه با منبت چوب اجرا شده است.

گره آلت‌ولقط: این تزئینات در روی درهای چوبی موجود در حجره‌ها، در شبستان ایوان جنوبی و مهم‌ترین آنها در مدخل شمالی مدرسه چهارباغ به‌کار برده شده است.

۲-۱-۳- تزئینات سنگی

حجاری سنگ: نیم‌ستون‌های با حجاری قطاربندی‌شده، در شاه‌نشین و هم‌چنین تلفیق سنگ و کاشی در زمینه گره در اِزاره‌ها از شاهکارهای این تکنیک در مدرسه غیاثیه است. ستون‌های گلدانی در ورودی و کتیبه سنگی موجود در جبهه شرقی ایوان شمالی نیز از نمونه‌های حجاری سنگ به‌صورت ساده در مدرسه چهارباغ است.

در هشتی مدرسه چهارباغ یک ظرف بزرگ سنگی قرار دارد با حجاری بسیار ظریف که شاهکار هنر سنگ‌تراشی و خوشنویسی است. هم‌چنین، کف هشتی با سنگ مرمر پوشانده شده است.

مشبک سنگ: پنجره‌های کوچک با طرح گره اطراف در حجره‌ها در مدرسه چهارباغ.

۲-۱-۴- تزئینات گچبری

نقاشی روی گچ به‌شیوه تذهیبی: در این مدرسه نماسازی با استفاده از گچکاری به‌چشم می‌خورد. داخل ایوان‌ها و مدرسه غیاثیه طرح‌های هندسی دارد که به رنگ‌های سبز، آبی، زرد و قرمز به‌وسیله گچ به‌عمل آمده است. این نوع تزئین در مقرنس‌ها و رسمی‌بندی‌های حجره‌های مدرسه چهارباغ دیده می‌شود که بر زمینه آبی یا قهوه‌ای و با نقوش گیاهی آراسته شده است.

طلااندازی روی گچ: وجود رنگ طلایی در تزئینات کاشیکاری دوره تیموری به‌مرور زمان ازبین‌رفته و اثر بسیار کمی از آنها باقی مانده است (دانشدوست، ۱۳۵۹: ۹۱). در مدرسه غیاثیه طلاچسبان روی کاشی دیواره‌های نمازخانه به‌صورت تزئینی با نقوش اسلیمی کار شده که در تزئین حواشی دیواره‌ها و سربخاری زیبای موجود در حجره شاه سلطان‌حسین مدرسه چهارباغ نیز به‌کار رفته است. «سر مناره‌ها نیز قبلاً قبه‌هایی از طلا داشته که در قحطی سال ۱۲۸۸ هق. سربازی از گروه نظام‌السلطنه مافی آن قبه‌های طلا را سرقت نموده است» (جابری انصاری، ۱۳۲۱: ۲۰۱).

۲-۱-۵- تزئینات فلزی

قلمزنی: تزئینات فلزی درِ دو لنگه اصلیِ مدرسه چهارباغ ازجمله بهترین نمونه‌های صنعت قلمزنی دوره صفوی و نمونه والای هنر و صنعت است. تاریخ نصب در ۱۱۲۶ ه.ق. ذکر شده است، در این مورد در کتاب وقایع الاسنین و الاعوام نوشته شده است:

«... در اواخر شهر ربیع‌الاول نصب نمودند دری را که از نقره به‌جهت مدرسه مبارکه سلطانی ساخته بودند که بیست من شاهی نقره و قریب به هشت‌صد تومان صرف آن در کرده بودند».

روی در اشعاری به‌زبان فارسی و عربی و با خط نستعلیق برجسته قلمزنی شده است. بعدها برای حفاظت از درِ نقره در زمان تولیت سیدالعراقین در سال ۱۳۲۷ ه.ق. در چوبی نصب گردید (ریاحی، ۱۳۸۵: ۲۰۴).

۲-۲- محتوا

۲-۲-۱- نقوش هندسی: گره‌ها (انواع گره‌های ساده و پیچیده/ شاه‌گره‌ها)

بالای ازاره‌ها، دیواره‌های نمازخانه، تالار معروف به تالار وعظ و در کلیه ایوان‌ها و نمای بیرونیِ مدرسه غیاثیه، طرح‌های هندسی و گره به‌چشم می‌خورد. نقوش غالب در مدرسه چهارباغ هندسی و دایرةالمعارف مصوری از اشکال و فرم‌های تجریدی با تنوع زیاد است. تزئین دیوار با کاشی معرق و نقوش هندسی گره شامل نقش‌مایه‌های ستاره، ترنج، طبل، پیلی (به‌صورت حاشیه) که در وسط آن پنجره مشبکی با نقوش شش‌ضلعی قرار دارد و نیز در حیاط‌های هشت‌ضلعی، قابی با نقش هندسی گره چهارترنج آراسته شده که به‌صورت شاه‌گره[۷] است. هم‌چنین، تزئین دیوارهای اطراف جرزهای سردر (رو به خیابان چهارباغ) با کاشی‌های معرق ظریف و نقوش هندسی گره (شاه‌گره) نسبت به مدرسه غیاثیه ظریف‌تر و پرکارتر است.

۲-۲-۲- نقوش گیاهی: نقوش اسلیمی و ختایی

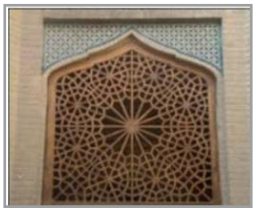
با نزدیک‌شدن به سطح اطاق‌های نمازخانه مدرسه غیاثیه، منطقه انتقالی با ردیفی ترنج پر شده و در اطراف این ترنج‌ها اسلیمی‌های گیاهی به‌رنگ آبیِ سیر نقش بسته است. هریک از طاق‌نماهای فوقانی و مقرنس‌ها در وسط دارای یکی از سه موتیف قطره اشک، ستاره پنج‌پر یا ترنجی است با خطوط سیاه در اطراف و زمینه زرد و نارنجی. در تالار وعظ قسمت‌هایی به‌شکل بادبزن صدفی دیده می‌شود که ترنج‌هایی شعله مانند را دربردارد. در داخل این ترنج‌ها و در اطراف آنها عناصر گل و بوته‌ای است (ویلبر-گلمبک، ۱۳۷۴: ۴۵۱).

سردرِ مدرسه چهارباغ با کاشی معرق و نقوش گیاهی اسلیمی و ختایی به‌صورت تؤامان تزئین شده و شامل عناصری چون شاخه‌اسلیمی، نیم‌اسلیمی، سراسلیمی، اسلیمی ماری، گل شاه‌عباسی، غنچه و برگ است. دیواره‌های شمالی و جنوبی ورودی، بالای سکوها، برخی لچکی‌های ایوان‌ها، گنبد و محراب با کاشی معرق و نقوش گیاهی اسلیمی (تاک و انگور) و ختایی تزئین شده است. نقش گل‌ها و شاخه‌ها انتزاعی و تجریدی است که بر بستری آبی- فیروزه‌ای و لاجوردی اجرا شده‌اند.[۸]

جدول۳. بررسی تطبیقی انواع تزئینات (تکنیک) به‌کاررفته در مدرسه غیاثیه خرگرد و مدرسه چهارباغ

انواع تزئینات	تکنیک‌ها	مدرسه غیاثیه خرگرد		مدرسه چهارباغ اصفهان	
		محل کاربرد در بنا	لوح فشرده تصاویر	محل کاربرد در بنا	لوح فشرده تصاویر
کاشی	هفت‌رنگ	سردر ورودی کلیه ایوان‌ها		ایوان‌ها، لچکی‌ها فضای داخلی گنبد و بالای مناره‌ها بخشی از استوانه گنبد به عنوان کتیبه	
	معرق	سردر ورودی کلیه ایوان‌ها بالای ازاره‌های حیاط[۸]		پوشش سقف هشتی، گنبد و مناره سردر ورودی	
	معقلی	ایوان شرقی محراب نمای بیرونی (بلروبلوم، ۱۳۸۶: ۴۲)		در جرزها و دهنه‌ها لنگه طاق‌ها، کتیبه‌ها اطراف پاگرد گنبد و در مدخل شمالی	
	فتیله	اطراف سردر با آجر تراش با وسعت کم		اطراف سردر، اطراف محراب[۸]	
گچ	گچبری	دیوارهای نمازخانه و تالار وعظ و کلیه ایوان‌ها		سردر ورودی، نمای حجره‌ها، بخاری حجره شاه	
	نقاشی روی گچ	در ازاره‌ها، دیوارهای نمازخانه داخل ایوان‌ها و مدرس‌ها		در مقرنس‌ها و گره‌سازی (رسمی‌بندی) حجره‌های مدرسه	
	طلااندازی روی گچ	بخشی از دیوارهای نمازخانه و محراب (دانشدوست، ۱۳۵۹: ۹۱)		تزئین حواشی دیوارها و سربخاری موجود در حجره شاه و سرمناره‌ها (جابری انصاری، ۱۳۲۱: ۲۰۱)	

ادامه جدول۳. بررسی تطبیقی انواع تزئینات (تکنیک) به‌کاررفته در مدرسه غیاثیه خرگرد و مدرسه چهارباغ

انواع تزئینات	تکنیک‌ها	مدرسه غیاثیه خرگرد		مدرسه چهارباغ اصفهان	
		محل کاربرد در بنا	لوح فشرده تصاویر	محل کاربرد در بنا	لوح فشرده تصاویر
فلز	قلمزنی	-	-	در دو لنگه در اصلیِ مدرسه (ریاحی، ۱۳۸۵: ۲۰۴)	
	ملیله‌کاری	-		روی در اصلی مدرسه	
	قابلمه	-			
چوب	مشبک	-	-	ایوان‌ها بالاخانه (حیاط‌های‌هشت‌ضلعی) مناره و حجره‌ها	
	آلت ولقط	به‌صورت ساده و ابتدایی در روی در حجره‌ها		روی درهای چوبی حجره‌ها در شبستان ایوان جنوبی در مدخل شمالی	
	منبت	-	-	کتیبه منقوش بر غرفه‌های فوقانیِ مدخل مدرسه[۹]	
سنگ	حجاری	نیم‌ستون‌های قطاربندی شده شاه‌نشین و تلفیق سنگ و کاشی ازاره‌ها		ستون‌های گلدانی در ورودی، کتیبه حجاری‌شده سنگاب هشتی و کتیبه ایوان شمالی	
	مشبک	پنجره‌های کوچک بالای حجره‌ها (با جزئیات بیشتر به رنگِ آبی)		پنجره‌های کوچک اطراف حجره‌های مدرسه	

(نگارندگان)

۲-۲-۳- کتیبه‌ها

در دوره تیموری رویارویی آشکار با تسنن، به‌عنوان مذهب ناب شریعت، جلوه بارزی در تزئینات آن عصر پیدا کرده است. برای مثال کتیبه‌های مادر و فرزند با خط کوفی، بنایی و معقلی در مدرسه غیاثیه با شعائر تسنن دیده می‌شود. در دوره صفویه تشیع به‌صورت مذهب رسمی دربرابر فقهای سنی قرار می‌گیرد که درواقع نمود آن در مدرسه چهارباغ در خطوط ثلث (حاشیه دور ایوان‌ها، سردر ورودی، گریو گنبد) و بعضاً کوفی بنایی که روی کاشی خشت و معرق به نگارش درآمده است، می‌توان مشاهده کرد[۹] که یکی از ویژگی‌های آن توجه و تأکید بر نقش‌مایه‌های هندسی لوزی و مربع هم به‌عنوان کادر و هم به‌عنوان تک‌نقش هندسی در ترکیب‌بندی (با رنگ سفید یا زرد) است.

جدول۴. بررسی تطبیقی انواع نقوش به‌کاررفته در مدرسه غیاثیه خرگرد و چهارباغ اصفهان

انواع تزئینات		کاشی				گچ			فلز			چوب			سنگ	
تکنیک‌ها		هفت رنگ	معرق	معقلی	فتیله	گچ‌بری	نقاشی روی گچ	طلااندازی روی گچ	قلم‌زنی	ملیله کاری	قابلمه	مشبک	آلت و لقط	منبت	منبت	مشبک
مدرسه غیاثیه خرگرد	انواع نقوش[۸] اسلیمی		*	*	*			*	*							
	ختایی		*					*								
	هندسی		*	*	*		*	*	*							*
	حیوانی			*												
	کتیبه‌ها[۹]		*	*	*			*						*		
مدرسه چهارباغ اصفهان	انواع نقوش[۸] اسلیمی			*		*		*		*	*	*				
	ختایی															
	هندسی		*	*	*			*	*				*	*		
	حیوانی															
	کتیبه‌ها[۹]		*	*	*		*			*	*	*	*		*	*

(نگارندگان)

نتیجه‌گیری

در بررسی تطبیقی معماری و تزئینات مدرسه غیاثیه خرگرد و مدرسه چهارباغ اصفهان می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: در دورهٔ صفوی مذهبِ تشیع رسمیت و تعدادِ مدارس افزایش می‌یابد. از طرفی تحولات تاریخی در دوره صفوی به اوج خود می‌رسد و چنان‌که می‌بینیم مدرسه چهارباغ پس از سال‌ها هم‌چنان کاربری خود را حفظ کرده است و برای تعلیم و تربیت طلاب استفاده می‌شود. الگوی شکل‌گیری معماری مدارس در دوره صفوی ادامه‌دهنده سنت‌های معماری مدارس عصر تیموری است و نمی‌توان معماری دوره صفوی را امری جدا از معماری دوره‌های قبل تصور کرد.

مدارس غیاثیه و چهارباغ- از نظر کالبدی– در مقیاسی وسیع از سبک چهارایوانی پیروی کرده‌اند که در دوره‌های سلجوقی و ایلخانی نیز مرسوم بوده است. سنجیدگی ورودی در مقام یک واحد معماری، ظریف‌تر و بلندتر شدن سطحِ زیربنای دیوارها و پایه‌ها (نسبت به دوره‌های قبل) از نشانه‌های معماری تیموری و خصیصه‌ای است که نظر مَعماران ادوار بعدی را به خود جلب کرد. مدرسه غیاثیه دارای یک ورودی اصلی در میانه ضلع شمال شرقی با سردر بیرون زده از سطح نما و طاق‌نماهایی است که دو طبقه را طی می‌کنند. به‌طوری‌که مدرسه چهارباغ یک ورودی اصلی (غرب) و یک ورودی فرعی (شمال) هم‌راستای معبر و بدون بیرون‌زدگی دارد. هشتی مربع‌شکل غیاثیه مستقیم به فضاهای جانبی راه دارد ولی هشتی مستطیل‌شکل چهارباغ از دو سمت با شکستگی به دیگر فضاها دسترسی دارد. گوشه‌های صحن در مدرسه غیاثیه پخ و در چهارباغ شامل چهار حیاط هشت‌ضلعی در چهارگوشه است. متناسب با اقلیم گرم و خشک، بادگیر در غیاثیه و نهرِ فرشادی در مدرسه چهارباغ اجرا شده است. نمازخانه مدرسه غیاثیه کنج شمالی ورودی و مسجد در مدرسه چهارباغ تمام جبهۀ روبه‌قبله را دربرگرفته است. حجرات هر دو مدرسه به‌صورت جفت در دو طرف هر ایوان قرار گرفته است و دسترسی به حجرات طبقه بالا ازطریق پلکان چهارگوشه بنا و ایوانچه‌های مرتبط صورت می‌گیرد.

از عوامل مؤثر در شکوه و زیبایی معماری مدارس، به تزئین و آرایش بناها می‌توان اشاره کرد. عنصر تزئینی معماری اسلامی گرچه از نظر زمانی به سنت ماقبل تیموری تعلق داشت، هرگز به اهمیت این‌چنینی در مدرسه غیاثیه دست نیافته بود. از سوی دیگر، کاشیکاری مدرسه چهارباغ را نیز باید نهایت ذوق و تجربه هنر کاشیکاری زمان به‌شمار آورد. تکنیک کاشی معرق و هفت‌رنگ در غیاثیه تنها به سردر ورودی و کلیه ایوان‌ها بسنده شده درصورتی که در مدرسه چهارباغ وسیع‌تر و در اغلب سطوح مدرسه به‌کار رفته است. روی کاشی دیواره‌های نمازخانه غیاثیه طلاچسبان‌هایی استفاده شده است که این تکنیک را روی دیواره‌های حجره شاه سلطان‌حسین مدرسه چهارباغ نیز می‌توان مشاهده کرد. در مدرسه غیاثیه طرح‌های هندسی، گره‌ها و نقوش اسلیمی کار شده است ولی در چهارباغ نقوش گیاهی و هندسی به‌صورت مجزا و مشخص و در حالتی از سادگی روحانی در تزئینات کاشی دیده می‌شوند. کتیبه‌های مدرسه غیاثیه، معقلی و بنایی (مادروفرزند) و کتیبه‌های چهارباغ خطوط ثلث و کوفی بنایی با مضامین قرآنی و آیات، سوره‌ها و احادیث روی کاشیهای خشت و معرق است.

با بررسی‌های انجام‌شده و پاسخ به سؤال تحقیق در این مقاله، این نتیجه حاصل شد که از بین عناصر کالبدی تطبیق یافته در تناسبات، بعضاً انواع تکنیک‌ها، نقوش هندسی و خطوط کوفی بنایی، مدرسه چهارباغ متأثر از مدرسه غیاثیه بوده است. ولی این موضوع درخصوص ساختار فضایی، سلسله‌مراتب، همجواری، هماهنگی با اقلیم، کتیبه‌ها و انواع نقوش به‌صورت اثبات‌شده دیده نشد.

پی‌نوشت

۱- «شیلا بلر» بر این باور است که در ایران بزرگ تنها سه نمونه از مدارس قبل از مغول موجود است که هویت آنها مشخص نیست؛ یکی از آنها بنای چهارایوانه سلجوقی بود که خرابه‌های آن در شهر «ری» در مجاورت تهران حفاری شد. دومین نمونه بقایای ناحیه برجای‌مانده از یک بنای خشتی در «خرگرد» و دیگری در شمال غربی افغانستان است (بلر، ۱۳۷۷: ۷۴).

۲- سابقه تاریخی «خواف» به چندهزار سال پیش برمی‌گردد. این ولایت در عصر اشکانیان و ساسانیان دارای شهرهای آباد بوده و تاکنون بدون تغییر نام موجودیت خود را حفظ کرده است. «موقعیت ممتاز خواف بین حوزه‌های هرات، نیشابور، مرو و قهستان موجب شد که شهرهای آن در قرن‌های آغازین دوران اسلامی پررونق و شکوفا گردد» (ابراهیم بای‌سلامی، ۱۳۸۵: ۹-۱۱).

۳- در این دوره بازارها مهم‌ترین محور ارتباطی اقتصادی و اجتماعی و به‌عبارت دیگر مرکز شهر بوده‌اند و علاوه بر فضاهای اقتصادی مهم‌ترین فضاهای فرهنگی- اجتماعی شهر مانند مساجد بزرگ، مدرسه‌های علمیه، خانقاه‌ها، زورخانه‌ها و غیره در امتداد آن قرار داشتند (ریمون، ۱۳۷۰: ۲۶). طلبه‌ها که در امور معنوی به‌تحصیل می‌پردازند، در ارتباط نزدیک با بازار با امور دنیوی هم برخورد می‌کنند و به این دلیل که بعدها مرجعی برای مردم کوچه و بازار هستند، با امور آنها بیشتر آشنا می‌شوند. اصولاً بازار و مسجد رشد توأمان داشته‌اند و دو قطب زندگی شهر اسلامی را شکل می‌دادند و هماهنگی کلی باهم داشتند (گروبه، ۱۳۸۰: ۹۴). حجره‌های درآمدزای بازار و کاروانسرا وجه لازم را برای اداره مدرسه تأمین می‌کردند (هردگ، ۱۳۷۶: ۲۸).

۴- مدرسه پریزاد، در زاویه جنوب‌غربی حرم‌مطهر، مقابل مدرسه دودر واقع است. مدرسه بالاسر، پریزاد و دودر با طرح چهارایوانی و نقشه مستطیل‌شکل مشابه مدرسه غیاثیه خرگرد دو طبقه، صحن مرکزی مربع‌شکل و زوایای پخ برای تعبیه درگاه‌ها و راه‌پله‌های طبقه دوم دارند.

۵- این نوع گوشه‌سازی یکی از مشخصات بارز معماری تیموری است (دانشدوست، ۱۳۵۹: ۱۰۱).

۶- کارهای روی نماهای اصلی و برجستگی برج‌های گوشه بنا عیناً در مدرسه الغ‌بیک در بخارا و در غوجدیوان نیز صورت گرفته که واضح است تزئین‌کنندگان بین توران و خراسان در آمد و رفت بوده‌اند. کاربرد فراوان طرح‌های هندسی و اسماء مقدس یکی از خصوصیات مدرسه الغ‌بیک در سمرقند بوده است. یک ستون جسمی روی گوشه منفرد به‌جای مانده از آرامگاه گوهرشاد در هرات برج‌های جسمی در هردو انتهای نمای خلفی خرگرد را منعکس می‌کنند، نقاشی‌های نمازخانه و تالار وعظ از نقاشی‌های آرامگاه گوهرشاد سرمشق گرفته است (ویلبر-گلمبک، ۱۳۷۴: ۴۵۱).

۷- تلفیقی از نقشمایه‌های هندسی و کتیبه‌های کوفی.

۸- برای مطالعه بیشتر ر.ک. به: سالاری طالقانی، معصومه. (۱۳۸۹). بررسی تطبیقی نقوش کاشی‌کاری عصر صفویه و قاجار. استاد راهنما: حسین سلطان‌زاده و استاد مشاور: اسکندر مختاری، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد پژوهش‌هنر. دانشکده هنر و معماری دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی.

۹- برای مطالعه بیشتر ر.ک. به: کیانمهر، قباد و تقوی‌نژاد، بهاره. (۱۳۹۰). مطالعه تطبیقی مضامین کتیبه‌های کاشیکاری مدرسه چهارباغ اصفهان و باورهای عصر صفویه. پژوهش‌های تاریخی، سال چهل‌وهفتم، سال سوم (۲)، اصفهان: دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان، ۱۵۴-۱۳۴.

منابع و مآخذ

- ابراهیم‌بای‌سلامی، غلامحیدر. (۱۳۸۵). «خواف و شهرهای آن (شهرهای جدید بر مدار شهرهای قدیم)». **تحقیقات جغرافیایی**. (۸۱). ۲۶-۲۵.
- بلر، شیلا. (۱۳۷۷). «معماری اسلامی شرق ایران در آستانه حمله مغول». **اثر**. ترجمه سعیده حسنی. (۲۹ و ۳۰).
- جابری انصاری، محمدحسین. (۱۳۲۱). **تاریخ اصفهان و ری**. تهران: عمادزاده.
- جاوری، محسن. (۱۳۷۷). «مدارس دوره صفوی در اصفهان». **فصلنامه تحقیقاتی رواق**. (۲). ۶۸-۵۵.
- خسروی، محمدرضا. (۱۳۶۶). **جغرافیای تاریخی ولایت زاوه**. مشهد: آستان قدس رضوی.
- دانشدوست، یعقوب. (۱۳۵۹). «هنر معماری ایران در دورهٔ تیموریان». **اثر**. سال اول (۱). تهران: سازمان ملی حفاظت آثار باستانی. ۹۱.
- رنه آلمانی، هانری. (۱۳۷۸). **از خراسان تا بختیاری**. ترجمه غلامرضا سمیعی. تهران: طاووس.
- ریاحی، محمدحسین. (۱۳۸۵). **ره‌آورد ایام (مجموعه‌مقالات اصفهان‌شناسی)**. اصفهان: سازمان فرهنگی- تفریحی شهرداری.
- ریمون، آندره. (۱۳۷۰). **شهرهای بزرگ عربی- اسلامی در قرن‌های ۱۰ تا ۱۲ ه.ق**. ترجمه حسین سلطان‌زاده.
- غضبانپور، جاسم. (۱۳۷۹). **از آسمان ایران**. تهران: سازمان عمران.
- قیومی، مهرداد. (۱۳۷۷). «مدرسه غیاثیه خرگرد». **فصلنامه رواق**. (۲). ۸۹-۸۳.
- گروبه، ارنست. (۱۳۸۰). **معماری جهان اسلام**. تهران: انتشارات مولی.

- ملازاده، کاظم. (۱۳۸۱). «مدارس و بناهای مذهبی»، **دایره‌المعارف بناهای تاریخی ایران در دوره اسلامی**. (۵). تهران: سوره مهر.
- موسوی فریدنی، محمدعلی. (۱۳۷۸). **اصفهان از نگاهی دیگر**. اصفهان: نقش خورشید.
- ویلبر، دونالد. (۱۳۸۴). **باغ‌های ایران و کوشک‌های آن**. ترجمه مهین‌دخت صبا. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- ویلبر، دونالد و گلمبک، لیزا. (۱۳۷۴). **معماری تیموری در ایران و توران**. ترجمه کرامت‌الله افسر و محمدیوسف کیانی. تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
- هردگ، کلاوس. (۱۳۷۶). **ساختار شکل در معماری اسلامی ایران و ترکستان**. ترجمه محمد تقی‌زاده. تهران: بوم.
- هنرفر، لطف‌الله. (۱۳۷۶). **شهر تاریخی اصفهان**. چاپ چهارم. اصفهان: گلها.
- _____ (۱۳۴۴). **گنجینه آثار تاریخی اصفهان**. چاپ دوم. اصفهان: ثقفی.
- هولستر، ارنست. (۱۳۸۲). **تصویرهای ارنست هولستر از عهد ناصری**. تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
- هیلن‌براند، رابرت. (۱۳۷۷). **معماری اسلامی: فرم، عملکرد و معنی**. ترجمه ایرج اعتصام. تهران: شرکت پردازش و برنامه‌ریزی شهری.
- وزارت دفاع و پشتیبانی نیروهای مسلح. (۱۳۷۴). **مجموعه‌آثار معماری سنتی ایران دوران اسلامی**. تهران: وزارت دفاع و پشتیبانی نیروهای مسلح.

- Okane, B.(1987). **Timurid Architecture in Kharasan**. Costa Mesa: Mazdâ Publishers in association with Undena Publications.
- *http://www.google.com/*google earth (access date: 28/10/2011).

تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۹/۲
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۱/۱/۲۱

مطالعه تطبیقی خانه‌های بازرگانان ارمنی و مسلمان اصفهان سده‌های یازدهم تا سیزدهم هجری قمری

با نگاه به عوامل اعتقادی و اجتماعی تأثیرگذار*

سمانه سالک** مهران قرائتی*** محمدرضا اولیاء****

چکیده

خانه پدیده‌ای است حاصل کنش عوامل گوناگون؛ که فرهنگ و اجتماع در شکل‌دهی آن سهمی بزرگ دارند. در جوامع سنتی، این اثرپذیری در بُعد فرهنگی بسیار بیش از امروز بوده که نتیجه، همسازی بیشتر با ساکنان و شرایط آنان بوده است. شناخت جنبه‌های این بَرهم‌کنش می‌تواند زمینه‌ساز به کارگیری آن مطابق با امروز باشد. از سوی دیگر، خانه‌های یک دوره تاریخی روشن‌کننده برخی جنبه‌های شرایط اجتماعی زمان خود نیز هستند. این پژوهش به‌منظور شناخت چگونگی تأثیرگذاری شرایط اجتماعی و اعتقادی ساکنان بر معماری و به‌ویژه سازمان‌دهی فضاهای خانه‌های سنتی ایران در اصفهان عصر صفوی و دوره پس از آن شکل گرفته است.

پرسش این است که چه تفاوت‌هایی در سازمان‌دهی و تزئینات خانه‌های بازرگانان مسلمان و ارمنی اصفهان در دوران حاکمیت سبک صفوی بوده است؟ اصول انتخاب‌شده براساس منظر فرهنگی و اجتماعی و نیز آرای راپوپورت است که عوامل فرهنگی و اجتماعی را در شکل‌دهی بنا در اولویت و مهم‌تر از اقلیم، فن‌آوری و مواد ساختمانی می‌داند. این پژوهش با روش تاریخی - توصیفی و با هدف توسعه‌ای و با بهره‌گیری از اسناد، مطالعه میدانی و مصاحبه انجام شده است و یافته‌ها طبق روشی کیفی و از طریق مقایسه و تفسیر تحلیل شده‌اند.

نتیجه‌گیری پس از تقسیم یافته‌ها به دو دسته کلی صورت گرفت: اصول اخلاقی و اعتقادی هم‌چون محرمیت که چگونگی رعایت آن بسته به دین متفاوت بوده است و زمینه اقتصادی و اجتماعی که در دو دوره از حیات شهر اصفهان بررسی شد. مساعدشدن وضعیت سیاسی-اجتماعی کشور، سطح امنیت و بالا رفتن درآمدهای عمومی در این دو دوره زمینه ساخت خانه‌هایی را فراهم آورد که وسعت و تزئینات‌شان در دوره‌های آشفته پیش از آن نظیر نداشت. خانه‌های مورد بررسی ارامنه مربوط به دوره اول (عصر صفویان) و خانه‌های مسلمانان مربوط به دوره دوم هستند که به‌دلیل تفاوت شرایط زمان، هرگز ازلحاظ ساخت و تزئینات، هم‌پایه سرای بازرگانان ارمنی نیستند.

نتایجی که به‌دست آمد، به‌طور کلی نشان‌دهنده تأثیر آشکار شرایط اجتماعی در تفاوت‌ها بود. اما موارد فرهنگی و اعتقادی که هر بار خود را به‌گونه‌ای نشان می‌دهند، اثر عمیق‌تر و ظریف‌تری دارند که معمولاً در نگاه اول دیده نمی‌شوند. شکل‌گیری این الگوی ساخت براثر سال‌ها تجربه و اصلاح براساس روش و شرایط زندگی بوده است.

کلیدواژه‌ها: خانه سنتی ایرانی، اصفهان، سبک صفوی، شیوه اصفهانی، بازرگانان ارمنی

---

* این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد سمانه سالک باعنوان «بررسی تأثیر عوامل اجتماعی و اعتقادی در سازمان‌دهی فضایی خانه‌های صفوی اصفهان» به‌راهنمایی آقای دکتر مهران قرائتی و آقای دکتر محمدرضا اولیاء است.

** کارشناس‌ارشد پژوهش هنر، دانشگاه جامع علمی-کاربردی، مشهد. (نویسنده مسئول) a.salek.30@gmail.com
*** استادیار، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر اصفهان.
**** استادیار، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه یزد.

مقدمه

خانه و فضا به دفعات و از جنبه‌های گوناگون هم‌چون معماری، جامعه‌شناسی، اقتصاد و روان‌شناسی مورد بررسی قرار گرفته است. اما در بسیاری مواقع جنبه مورد نظر، عمده جلوه داده شده و درنتیجه کمتر به مسکن به‌عنوان پدیده‌ای چندساحتی توجه شده است. حال آن‌که مبنای شکل‌گیری بسیاری از فنون و هنرها ازجمله معماری، اصول ریشه‌گرفته از طرز اندیشه و ارزش‌های حاکم بر جامعه، شرایط سیاسی، اقتصادی و اجتماعی و درعین‌حال شرایط اقلیمی و محیطی است (نقی‌زاده، ۱۳۸۵: ۱۶) که در خانه که بازگوکننده تمامی این‌ها است، نمود عینی یافته‌اند. آموس راپوپورت[1] (۱۳۸۸)، بر این عقیده است که اجتماع و فرهنگ در تعیین شکل بنا و به‌ویژه خانه اولویت خاصی دارد. براین اساس، خانه‌های سنتی ایران نیز برآیند تمامی عوامل گفته‌شده هستند.

در دوران صفویه و اوایل قاجار خانه‌هایی ساخته شد که چه از منظر معمارانه و چه فرهنگی، قابل توجه‌اند و طبیعی است که بتوان اوج خانه‌هایی را که به‌شیوه معروف به صفوی یا اصفهانی ساخته شده‌اند، در مرکز حکومت صفویان دید. بررسی چگونگی تأثیرگذاری شرایط اجتماعی- اعتقادی در تدوین و سازمان‌دهی فضایی و نیز تزئینات خانه‌های این دوره اصفهان هدفی است که این پژوهش به‌دنبال آن است.

بر اثر حوادث پس از سقوط صفویان و پیامدهای اجتماعی و اقتصادی آن و نیز با گذر زمان، بسیاری از خانه‌های اصفهان متروک و سپس ویران شد. در حال حاضر تنها نمونه‌هایی از خانه‌ها باقی هستند که صاحبان آنها از طبقه مرفه عصر خود بوده‌اند و به‌علت کاربرد بهترین مصالح و نیز توانایی نگهداری توسط نسل‌های بعدی به زمان ما رسیده‌اند. از آنجایی که خانه‌های بازرگانان آن دوران از نمونه‌های شاخص باقی‌مانده هستند که آسیب کمتری نیز دیده‌اند، برگزیدن آنها امکان مطالعه دقیق‌تری را می‌دهد که در این تحقیق به هفت نمونه از این خانه‌ها پرداخته شده است.

پرسش این است که چه تفاوت‌هایی در سازمان‌دهی و تزئینات خانه‌های بازرگانان مسلمان و ارمنی اصفهان در دوران حاکمیت سبک صفوی یا دوره اول شیوه اصفهانی بوده است؟

تاکنون هرگاه سخن از خانه‌های سنتی رفته، به ساختار کلی آنها و درنهایت تمایزات‌شان در دوره‌های مختلف پرداخته شده است؛ اما مقایسه خانه‌های یک دوره مشخص تاریخی با یکدیگر و عوامل این تفاوت کمتر مورد پژوهش بوده است. به ویژه این‌که در هنگام مقایسه خانه‌های مربوط به کیش‌های گوناگون تأکید بیشتر بر نقش عامل فرهنگی بوده و معمولاً در خلال آن به عامل اجتماعی اشاره شده است.

این پژوهش براین اساس و به قصد یافتن نکاتی مبنی بر تفاوت‌هایی که گویای موقعیت اجتماعی و اعتقادی صاحبان خانه‌های مربوط به قشر بازرگان ارمنی و مسلمان اصفهان هستند، صورت گرفته است. خانه‌هایی که هم‌چون دیگر خانه‌های سنتی ایرانی، نمود بستر فرهنگی خویش هستند و روشن‌کننده شرایط اجتماعی و تاریخی آن دوران.

پیشینه تحقیق

مرتبط‌ترین منبع در این زمینه مقاله‌ای است از معماریان، هاشمی طغرالجردی و کمالی‌پور (۱۳۸۹). این کار با فرضیه شکل‌گیری الگوی خانه زرتشتیان و یهودیان براساس رسوم دینی آنها و بدون توجه به دوره‌بندی صورت گرفته است. اما پژوهش حاضر درپی ارائه الگو نیست و تفاوت و مقایسه را در جزئیات پی می‌گیرد. علاوه بر آن متفاوت‌بودن قلمرو مکانی، درنظرگرفتن اقشار اجتماعی و محدودشدن نمونه‌ها به یک دوره و شیوه معماری از دیگر تفاوت‌های کار است. مقاله دیگری نیز از معماریان (۲۰۰۳)، موجود است که در آن خانه‌های مسلمانان و زرتشتیان یزد بررسی شده و درکنار عوامل فرهنگی، دینی و نیز اقلیمی، عوامل اجتماعی هم درنظر گرفته شده است. هم‌چنین قاسمی سیچانی (۱۳۸۷)، در رساله خود که مربوط به گونه‌شناسی خانه‌های اصفهان در دوره قاجار است، به نقش فرهنگ اشاره کرده است. مقاله‌ای از قاسمی سیچانی و معماریان (۱۳۸۹) نیز موجود است که هدف اصلی آن طبقه‌بندی خانه‌های ساخته‌شده در محدوده زمانی و مکانی این تحقیق است اما درکنار آن به برخی تفاوت‌های فرهنگی میان خانه‌های کلیمیان و ارامنه در مقایسه با مسلمانان نیز اشاره شده است. آیوازیان (۱۳۷۸) هم مقاله‌ای دارد که در آن چند خانه مسلمان‌نشین و ارمنی‌نشین اصفهان با یکدیگر مقایسه شده‌اند و درنهایت نتیجه گرفته‌شده که به جز چگونگی بهره‌برداری از آب و تزئینات هیچ تفاوت دیگری در میان نیست. نویسنده نحوه ورود به خانه، حیاط و اتاق‌ها و میزان درون‌گرایی را از تشابهات دانسته است. در صورتی که در مقاله پیش رو تفاوت‌هایی ظریف در تمامی این‌ها یافت شد. درطی تحقیقات به موارد بسیار دیگری برخورد شد که در آنها به خانه ایرانی یا خانه های اصفهان پرداخته‌اند اما نه برای مقایسه میان نمونه‌هایی از آن با یکدیگر و با هدف توجه به تفاوت‌های طبقاتی و دینی‌ای که ساکنان با یکدیگر داشته‌اند.

روش تحقیق

روش این پژوهش تاریخی- توصیفی است و با هدف توسعه‌ای و بهره‌گیری از اسناد، مطالعه میدانی و مصاحبه انجام شده و درنهایت تحلیل آن برطبق روشی کیفی و ازطریق مقایسه و تفسیر بوده است. به‌منظور پی‌بردن به تغییرات سیاسی و اجتماعی دوره منتهی به ظهور صفویان تا پس از سقوط آنان و نیز کوچ‌دادن ارامنه به اصفهان و دلایل آن و موقعیت اجتماعی آنها از مطالعه کتاب، مقاله، پایان‌نامه بهره برده شد. سفرنامه‌های دوران صفوی و قاجار بخش مهمی از منابع بودند. پس از آن به‌منظور شناخت مفاهیم، مطالعه روی خانه سنتی ایرانی صورت گرفت. مصاحبه با اساتید، به‌ویژه به‌منظور شناخت نمونه‌ها، و نیز فردی آگاه از میان ارامنه و نیز بهره از اسناد تصویری و مدارک میراث فرهنگی بخش دیگری از روند جمع‌آوری اطلاعات بود. اما دیگر ابزار گردآوری داده‌ها، مطالعه میدانی شامل بازدید از خانه‌های برگزیده‌شده، بوده است. پس از پایان بازدیدها، براساس تمامی مطالعات انجام‌شده و پس از مقایسه و تحلیل، تطبیق و نتیجه‌گیری صورت گرفت.

تأثیر فرهنگ و اجتماع بر شکل‌دهی خانه

پیش از تلاش برای شناخت و درک عمیق خانه‌های متعلق به یک فرهنگ باید مفاهیم جاری در زمان ساخت آنها را فهمید زیرا هماره روش زندگی‌ای که بر این اساس شکل می‌گرفت، کار معمار را پی ریخته است. اجتماع و شرایط آن نیز همواره عامل تأثیرگذاری بر شکل‌دهی خانه بوده‌اند. تمامی اینها درکنار شرایط اقلیمی و بلکه فراتر از آن قرار داشتند. محققی اجتماعی چون راپوپورت، به دور از نگاهی یک‌جانبه بر این نظر است که شکل خانه تنها نتیجه نیروهای طبیعی یا هر عامل واحد دیگر نمی‌باشد بلکه حاصل مجموعه‌ای از عوامل اجتماعی- فرهنگی است؛ در عین حال که شکل آن با شرایط اقلیمی، شیوه‌های معماری، مصالح قابل دسترس و فن‌آوری تغییر می‌کند. درنتیجه او دو نیرو را مؤثر می‌داند: نیروهای اجتماعی و فرهنگی به عنوان نیروهای تعیین‌کننده و اصلی و دیگر عوامل به‌عنوان نیروهای متغیر تأثیرگذار (راپوپورت، ۱۳۸۸: ۸۳).

بر این اساس، فضا و تناسبات فضایی خانه‌های ایرانی نیز متناسب با بستر فرهنگی که دربرگیرنده اندیشه‌ها، آداب و رسوم، سنت‌های زندگی و ارزش‌های زیستی است و نیز شرایط اجتماعی، سازمان‌دهی شده است. موارد درنظر گرفته‌شده شامل اعتقادات مذهبی و دیگر گرایش‌های ارزشی نظیر حفظ حریم، پاکیزگی، میهمان‌نوازی، صرفه‌جویی و پرهیز از بیهودگی بوده است تا عوامل اجتماعی مانند امنیت و منزلت اقتصادی- اجتماعی ساکنان (سیفیان و محمودی، ۱۳۸۶: ۳-۱۴؛ پیرنیا، ۱۳۵۳: ۲۵-۳۱؛ معماریان، ۱۳۸۹: ۸؛ پیرنیا، ۱۳۸۷: ۲۸؛ فاضلی، ۱۳۸۵: ۵).

نخست به برخی از مهم‌ترین مفاهیم و عوامل مؤثر بر شکل‌دهی خانه‌های ناحیه مرکزی ایران و به‌طور مشخص، خانه‌های اصفهان، یعنی مذهب، آیین و باورها شامل محرمیت، درون‌گرایی و انس با طبیعت پرداخته می‌شود.

مذهب، آیین و باورها

مذهب بر شکل، پلان، سازمان فضایی و جهت خانه اثر می‌گذارد (راپوپورت، ۱۳۸۸: ۱۷۰). در بسیاری از تمدن‌ها رعایت جهتی کیهانی برای ساخت خانه ضروری بوده است. محل قرارگیری افراد یا شیوه توزیع فضا براساس رسوم یا آئین در ایران نیز وجود داشته و دارد. گاه ورودی خانه را از برابر ستاره‌ای سعد باز می‌کردند تا هنگامی‌که مرد خانه به‌قصد ادای نماز صبح بیرون می‌آید، روز را به میمنت آن ستاره آغاز کند (لباف خانیکی، ۱۳۷۴: ۲۷۵). درمواردی که بافت شهر هم‌جهت با قبله شکل گرفته بود، خانه‌ها را تقریباً رو به آن بنا می‌کردند تا علاوه بر بهره از نور خورشید، جهتی مقدس را نیز رعایت کرده باشند. درمقابل، فضای آبریزگاه را رو به قبله نمی‌ساختند و نیز تا گذشته نه‌چندان دور در مشهد جهت رو به حرم در ساخت بیشتر خانه‌ها رعایت می‌شد که به چنین خانه‌هایی «رو به حضرت» می‌گفتند. از دیگر آثار آئین‌ها و باورها بر خانه‌های ایران این موارد هستند:

- جدایی فضای اندرونی و بیرونی و تشدید درون‌گرایی (پیرنیا، ۱۳۸۱: ۱۱۳؛ سلطان‌زاده، ۱۳۷۴: ۲۳).
- پرهیز از بهره‌بردن از نقوش انسانی برای تزئین، به‌علت کراهت دینی به‌ویژه تا اوایل دوره قاجار[۲] (سلطان‌زاده، ۱۳۷۴: ۲۴).
- نزدیکی با طبیعت و انس با آن به‌عنوان یکی از ویژگی‌های مردمانی که در جوامع سنتی می‌زیستند (راپوپورت، ۱۳۸۸: ۱۲۱ و ۱۲۲) و امری که‌جزئی از روحیه و باورهای ایرانیان نیز بوده است. این موارد نشان از این امر دارند:
  - احترام به درخت و باغ‌سازی که تا سده‌ها خاص این سرزمین بوده است (پیرنیا، ۱۳۷۲: ۲۸۵ و ۲۸۶).
  - ساخت حوض در حیاط خانه‌ها.

این یادکردها در تمامی خانه‌های ایران مرکزی، ازجمله

اصفهان دیده می‌شد. در بی‌آبی و گرمای شدید، آب و گیاه مملو از مفاهیم نمادین، بسیار ارزشمند و زندگی‌بخش به محیط بی‌روح‌اند. از حداقل دوران قاجاریه به‌بعد عناصری مانند مهتابی و بهارخواب هم وارد خانه شدند که جایگاهی بودند برای شب‌های بهار و تابستان و نظاره آسمان. این شیوه ارتباط با بهار و مهتاب و این‌گونه نام‌گذاری فضاها در معماری ایران نشان‌دهنده احترام و ارتباط خاص ایرانیان با پیرامون و طبیعت بوده است (حائری، ۱۳۸۸: ۱۲۵).

حال، با توجه به جامعه آماری این تحقیق که برخی از خانه‌های تاجرانی از دو کیش متفاوت در اصفهان را دربرمی‌گیرد، شرایط اجتماعی این شهر و بازرگانان آن نیز در سده‌های یازدهم تا اواخر سیزدهم ه.ق. (۱۷ تا ۱۹م) مورد بررسی قرار می‌گیرند.

شرایط اجتماعی و اقتصادی بازرگانان اصفهان در سده‌های یازدهم تا سیزدهم هجری قمری

با ظهور دولت صفوی و به‌ویژه در زمان شاه‌عباس‌اول تحولات عظیم اقتصادی در تمام کشور به‌ویژه در اصفهان که در یازدهمین سال سلطنت وی (۱۰۰۶ ه.ق./ ۱۵۹۷ م.) رسماً به پایتختی برگزیده شد، به‌وقوع پیوست. با گسترش سریع پایتخت در عصر شاه‌عباس، این شهر به یک مرکز مهم اقتصادی- سیاسی حتی در سطح جهان و یکی از ثروتمندترین شهرهای دنیا تبدیل شد (شفقی، ۱۳۷۹: ۴۶). به‌گفته سیاح فرانسوی، مادام دیولافوا[۳]: «طولی نکشید که این شهر... در طول مدت کمی از حیث تجمل و شکوه و ثروتمندی و ابنیه و قصور عالی بر تمام شهرهای بزرگ آسیا و اروپا برتری پیدا کرد» (دیولافوا، ۱۳۷۱: ۲۵۵).

دراثر اقدامات شدید شاه‌عباس در حفظ امنیت راه‌ها پس از سده‌ها ناامنی، بازرگانی ایران چنان روبه‌رونق نهاد که نظیرش در هیچ عهدی دیده نشده بود (طاهری، ۱۳۸۰: ۴۱۱). شاه‌عباس‌اول تسهیلات فراوانی برای تاجران داخلی و خارجی قایل شد. تجارت خارجی در دست ارمنیان بود و تجارت داخلی در دست تجار ایرانی. در این عصر اعتلای اقتصادی که ایران یکی از ثروتمندترین کشورهای جهان بود، بازرگانان متمول‌ترین مردم زمان خود بودند (نوری ۱۳۸۵، ۱۳۲؛ امانیان، ۱۳۸۱: ۲۲۱). این شرایط، زمینه ساخت خانه‌هایی شد که نظیرشان پیش از آن ساخته نشده بود.

از شواهد[۴] چنین برمی‌آید که زیباترین و بزرگ‌ترین خانه‌ها از آن بازرگانان ارمنی بوده است. شاه‌عباس‌اول درحدود ۱۰۱۲ ه.ق. ۱۶۰۳ م. نظر به ملاحظات سیاسی و اقتصادی چندین هزار خانواده مسیحی را که در جلفای واقع در کناره رود ارس ساکن بودند، به اصفهان کوچانید و در جلفای جدیدی که در حوالی پایتخت برای آنان ساخته بود، مسکن داد (جکسن، ۱۳۶۹: ۳۱۶). بازرگانان جلفا دست‌اندرکار تجارت میان ایران، آسیای میانه و هند از یک‌سو و منطقه دریای مدیترانه و اروپا از سوی دیگر بودند (گریگوریان، ۱۳۸۶: ۳۸۳). ازاین‌رو، شاه‌عباس پس از کوچ‌دادن ارامنه، برای رونق‌بخشیدن دوباره به کارشان در زمینه‌های گوناگون به ایشان مساعدت بسیار کرد. ازجمله به استاد بنّاها و مهندسان ایرانی دستور داد که همتاهای ارمنی خود را در ساخت شهرک جدید یاری کنند (فلسفی، ۱۳۵۳: ۲۰۵). در سایه توجهات و پشتیبانی ویژه شاه‌عباس نه‌تنها جلفا به‌صورت شهرکی با ساختمان‌های مجلل، باغ‌های زیبا و کلیساهای باشکوه درآمد بلکه اصفهان نیز مرکز اصلی دادوستد میان هندوستان از یک‌سو و امپراتوری عثمانی، روسیه و اروپا از دیگر سوی بدل شد (کاراپتیان، ۱۳۸۵: ۳۴). شاردن[۵]، خانه‌های آنان را از نظر زیبایی و شکوه در ردیف کاخ‌ها به‌شمار آورده است (شاردن، ۱۳۷۴: ۱۵۶۹)؛ به‌ویژه خانه‌های آن بخشی که مربوط به ارامنه ثروتمندی بود که در زمان شاه‌عباس‌اول به اصفهان کوچانده شده و تحت حمایت وی قرار گرفته بودند (همان: ۱۵۶۷)؛ بازرگانان بزرگی که دارای کشتی‌های تجاری بودند و از هزینه‌کردن برای آراستن خانه‌های مجلل خود که گاه در آن میزبان درباریان و شخص پادشاه بودند ابایی نداشتند (نرسیسیانس، ۱۳۹۰). با به‌پایان‌رسیدن حمایت‌ها و درعوض شدت‌یافتن فشارها ازجانب حکومت، به‌ویژه در دوره فرمان‌روایی شاه‌سلطان‌حسین، ارامنه به‌آهستگی کوچ به جاهای دیگر را آغاز کردند. پس از حمله افغان‌ها و به‌ویژه درنتیجه مالیات‌های کمرشکن دوره نادرشاه بازرگانان ارمنی هم‌چون بسیاری دیگر ایران را ترک گفتند (کاراپتیان، ۱۳۸۵: ۴۴). تاجایی‌که در دوران قاجار حتی یک بازرگان ثروتمند در میان آنان‌که باقی‌مانده بودند، دیده نمی‌شد (ملکم، ۱۳۸۰: ۷۹۷).

در آغاز سلطنت قاجاریه با منصوب‌شدن حاج محمد حسین‌خان صدر اصفهانی به‌سمت حاکم و بیگلربیگی اصفهان، این شهر که پس از حمله افغان‌ها در دوران افشاریه و حکومت کریم‌خان زند رونقی نسبی یافته بود، بار دیگر برای مدتی کوتاه رو به آبادانی رفت (صدر هاشمی، ۱۳۲۵: ۵۷). براثر پیامدهای سقوط دولت صفوی در سال ۱۱۳۵ ه.ق./ ۱۷۲۲ م. و هرج‌ومرج‌های پس از آن در تمامی ارکان کشور، تجارت ایران نیز هرگز نتوانست به دوران شکوفایی خود در عصر صفویه بازگردد (نوری، ۱۳۸۵: ۱۳۳). در دوره کریم‌خان زند و جانشین‌اش، بازرگانی ایران تاحدی احیا و امنیت راه‌ها برقرار شد (همان: ۱۴۷). در دوران قاجاریه

نیز براثر افزایش روابط و تجارت خارجی، طبقه ثروتمندی از بازرگانان ایرانی به‌وجود آمد؛ اما شرایط درنهایت ایران را عرصه فروش اجناس اروپایی و آنان را تنها واسطه فروش کالاهای غیر ایرانی کرد (والی‌نژاد ۱۳۸۱: ۹ و ۱۰). در حالی‌که گسترش رابطه بازرگانی ایران با کشورهای اروپایی در سده‌های یازدهم و دوازدهم هجری قمری که زمانه صفویان بود، در ازاء کسب منافع سیاسی و اقتصادی از آنان بود (نوری، ۱۳۸۵: ۱۳۲). طبقه بازرگان ایران و پیرو آنان اصفهان بسیار تحت تأثیر این تحولات قرار داشتند. این فرازوفرودهای اجتماعی و اقتصادی موجب ایجاد وضعیت متفاوت در پیشه و درنتیجه زندگانی و خانه‌های این قشر می‌شد. به منظور فهم میزان تأثیرپذیری از این شرایط و نیز شرایط اعتقادی هفت نمونه از خانه‌های بازرگانان مسلمان و ارمنی که در بازه زمانی سده دهم تا اواخر سیزدهم ه.ق. (دوره شکوفایی شیوه اصفهانی و دوران حکومت شاه‌عباس‌اول تا اوایل سلطنت ناصرالدین‌شاه قاجار) ساخته شده‌اند، انتخاب شده است. سه خانه حقیقی، مشکی و مجلسی (مدنی) مسلمان‌نشین و چهار خانه مارتاپیترز، داوید، سوکیاس و سیمون، ارمنی‌نشین بوده‌اند.[۶] متناسب با رویکرد مورد نظر، دو دسته از عوامل در این نمونه‌ها مورد مطالعه قرار گرفته‌اند: ۱. اصول اخلاقی و اعتقادی؛ ۲. زمینه اجتماعی و اقتصادی.

۱- بررسی اصول اخلاقی و اعتقادی

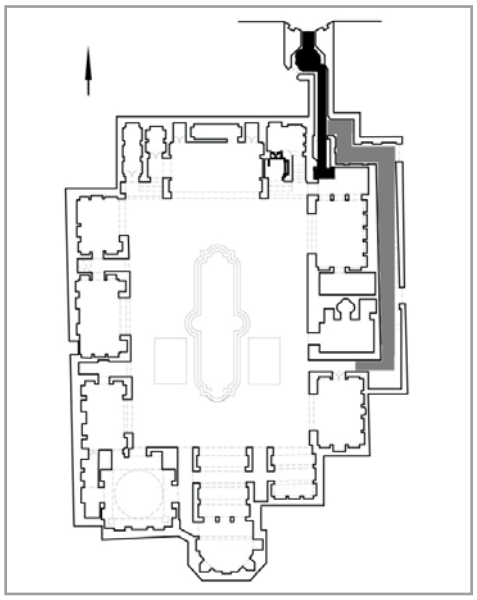
عوامل فرهنگی نقشی بسیار مهم در شکل‌دهی خانه‌های سنتی ایران و اصفهان داشته‌اند؛ که از این میان برخی از تفاوت‌های برخاسته از باورها و اعتقاد مسلمانان و ارمنیان در خانه‌ها مورد بررسی قرار گرفته است:

۱-۱- نبود نگاه یکسان به مفهوم محرمیت

در خانه‌های مسلمانان ارتباطات فضایی میان اندرونی و بیرونی به‌دقت و طبق اصول اخلاقی و اجتماعی ایران سنتی شکل می‌گرفت که از این میان، محرمیت مهم‌ترین اصل بود. اصل محرمیت درنزد ارامنه هم به‌نوعی دیده می‌شده است. به‌عنوان مثال، زنان ارمنی پوششی روی دهان داشتند که آن را حتی در خانه و در حضور همسر خود نیز برنمی‌داشتند[۷] (آیوازیان، ۱۳۷۸: ۴۸۲) و نیز یک زن ارمنی پس از ازدواج تا مدت‌ها نمی‌بایست با کسی حرف می‌زد (شیل، ۱۳۶۲: ۲۰۱). این نشان‌دهنده حاکم‌بودن نوعی محرمیت گفتاری و شنیداری درمیان آنان است نه دیداری؛ آن‌گونه‌که برای مسلمانان مطرح است. چگونگی ارتباطات فضایی خانه که برخاسته از اعتقاد به این مفهوم است، در دو نوع خانه یک‌حیاطه و دوحیاطه بررسی شده است:

۱-۱-۱- خانه‌هایی با یک حیاط

درمورد مسلمانان اگر طبق آنچه درمورد عموم مردم صدق می‌کرد خانه تنها یک میان‌سرا داشت نیز ضوابط لازم رعایت می‌شد. درصورتی‌که چنین خانه‌ای بزرگ بود، جبهه‌های از آن با راهی مجزا به بیرونی اختصاص می‌یافت و جبهه‌های دیگر بنا به اندرونی؛ به‌مانند آنچه در خانه مجلسی شاهد هستیم (نقشه ۱). شایان ذکر است که بیشتر خانه‌های جلفا دارای یک حیاط‌اند که این به‌دلیل مفهوم‌نداشتن جداسازی کامل اندرونی درنزد آنان است. البته در برخی از این خانه‌ها حیاط خلوتی نیز وجود دارد که در ادامه به آن پرداخته می‌شود.



نقشه۱. ورودی‌های جداگانه اندرونی و بیرونی خانه مجلسی. (شرکت عمران و مسکن‌سازان، ۱۳۸۸)

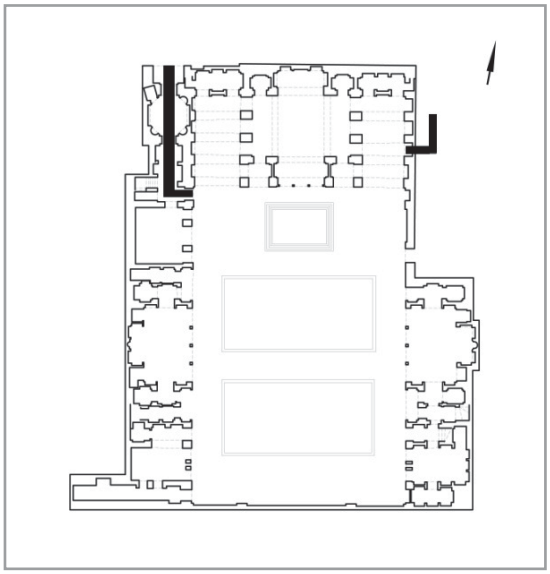
۱-۱-۲- خانه‌هایی با دو حیاط

اگر تمکن مالی یا گستردگی زمین امکان ایجاد منازل دوحیاطه را می‌داد، مانند خانه مشکی، معمولاً دالانی سراسر یک ضلع ساختمان را طی می‌کرد که در آغاز یا میانه به بیرونی و درانتها به اندرونی می‌رسید. گاه نیز ورودی حیاط اندرونی و بیرونی در دو سوی مختلف بودند هم‌چون خانه حقیقی. این‌گونه به‌خوبی مسئله جدایی زنان خانه از مردان بیگانه رعایت می‌شد؛ اهل حرم با دیگران روبرو نمی‌شدند و خلوت خانه هرگز با حضور دیگری برهم زده نمی‌شد. آن‌هم در خانه‌هایی که به‌اقتضای پیشه و موقعیت صاحب‌خانه که معمولاً بازرگان یا روحانی بزرگی بود، دیگران به آن رفت‌وآمد بسیار داشتند. در هیچ‌یک از نمونه‌های مربوط به

مسلمانان برای رسیدن به بیرونی از کنار درِ بسته اندرونی نیز گذر نمی‌شود. در تمامی آنها یا درهای دو بخش در دو سوی مختلف‌اند (نقشه۲) یا درامتداد یک دالان و با فاصله (نقشه۱). حتی در این حالت نیز اول حیاط بیرونی و درِ آن قرار دارد. اندرونی خانه مشکی درانتهای دالانی چهل متری و جایی دور از دسترس ساخته شده است. این نوع ساخت هم ازلحاظ دیداری و رعایت محرمیت و هم ازلحاظ امنیتی کاملاً پاسخ‌گو است.

ورودی‌های حیاط جنوبی یا همان اندرونی از دو سوی جنوب شرقی و جنوب غربی است. راه جنوب غربی دالانی از حیاط بیرونی است که به جبهه غربی حیاط اندرونی وارد می‌شود و راه جنوب شرقی درادامه دالان اصلی خانه بوده است که به جبهه شرقی حیاط اندرونی وارد می‌شود. طبق گفته‌های خانم مشکی که آخرین ساکن و وارث این خانه بوده است، مردانی که به زنان ساکن در جبهه غربی محرم بودند، از ورودی غربی و محارم ساکنان جبهه شرقی از دالان شرقی وارد می‌شدند تا کمترین مزاحمت و مواجهه با دیگران را داشته باشند (قاسمی سیچانی، ۱۳۸۹)، (نقشه۳).

از این سخنان که از روابط پیچیده محرمیت که در این خانه رعایت می‌شد حکایت می‌کند، چنین برمی‌آید که جای‌گیری هر دَر، هر دالان و جایی‌که از آن آغاز می‌شود و به‌پایان می‌رسد، به‌منظور رعایت و نیز الزام به رعایت اصولی بوده که در فرهنگ ساکنان مطرح بوده است.

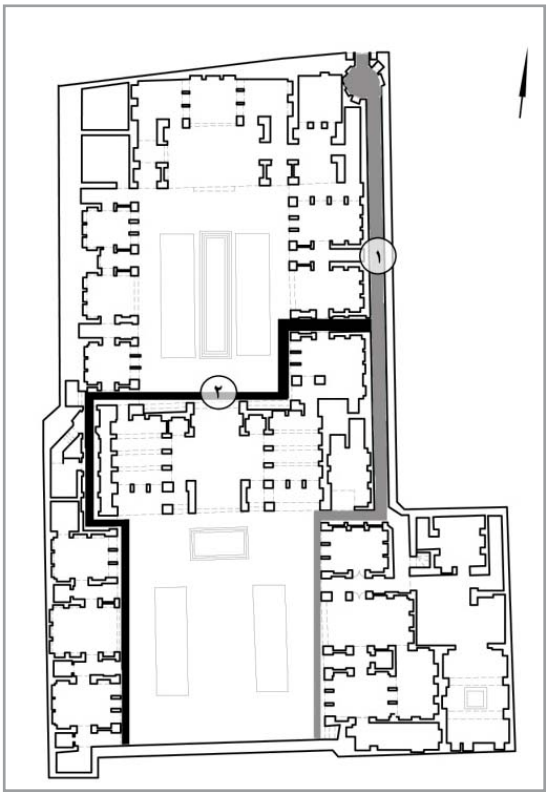


نقشه۲. ورودی‌های جداگانه اندرونی و بیرونی خانه حقیقی.
(سازمان میراث فرهنگی و گردشگری، ۱۳۵۳)

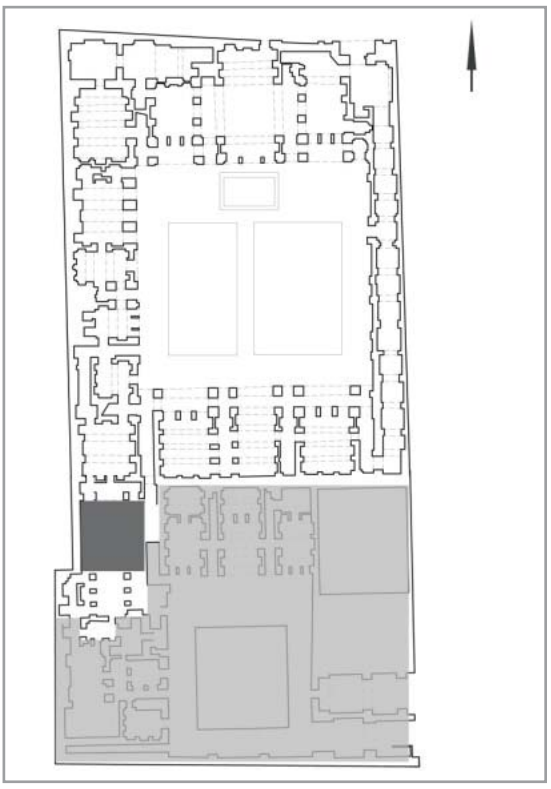
اما درمورد ارامنه باید به داستانی که میناسیان درباره مارکار باقوس لغوریان (مالک خانه داوید) نقل می‌کند، اشاره کرد: داستانی درباره حضور شاه‌سلطان‌حسین صفوی در تالار اصلی خانه داوید و دیدن روی عروس خواجه مارکار از غلام‌گَرد در حوضچه آب میان تالار (میناسیان، ۱۳۸۷: ۹۶). این می‌تواند دلیلی بر این باشد که زنان پروای زیادی از دیده‌شدن نداشتند و نیز جایگاه جداگانه درهنگام حضور میهمان در خانه. در خانه‌های ارامنه ممکن است حیاط دیگری دیده شود که به‌مفهوم اندرونی نیست. ساخت دو حیاط، صرفاً به‌منظور جداسازی خانواده، تنها در نمونه‌خانه‌های مسلمانان دیده شد. در خانه‌های مربوط به بازرگانان ثروتمند جلفا هرچند گاه بیش از یک حیاط ساخته شده اما اینها یا مانند آنچه در جنوب غربی خانه داوید است، حیاط خلوت بوده (نقشه۴) یا هم‌چون حیاط جنوبی خانه داوید و احتمالاً سوکیاس، باغِ خانه و گاه نیز فضایی خدماتی (منتظر، ۱۳۸۹). نکته جالب نظر و نشان‌دهنده تأثیر اعتقاد بر شکل‌گیری حیاط دوم به‌مفهوم اندرونی را می‌توان در خانه داوید دید. در دوره‌ای که مالک به دین اسلام می‌گرود (همان)، باغ جنوبی به بخش اندرونی تبدیل می‌شود و بعدها با بازگشت وی به دین گذشته یا افتادن دوباره این خانه به دست شخصی ارمنی این حیاط تفکیک می‌شود (ولی‌پور، ۱۳۸۶)، (نقشه۴).

۱-۲- چگونگی ورود به فضاها و حریم‌ها

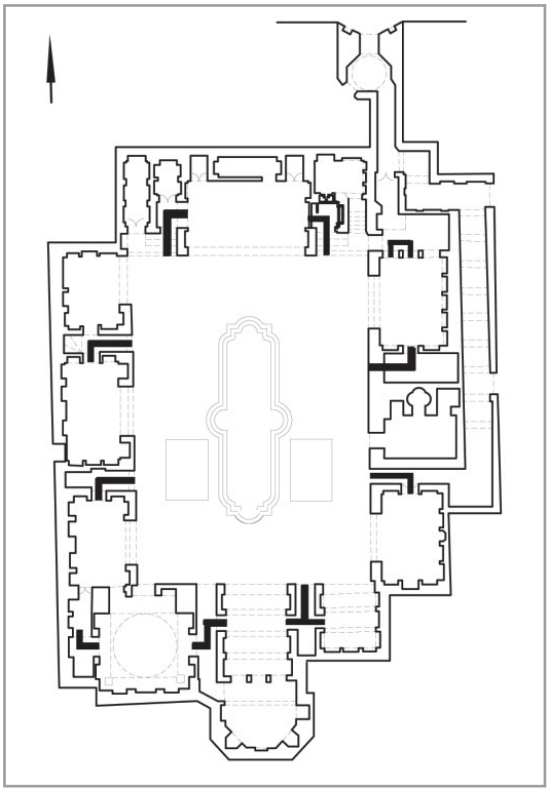
اصل عدم ورود مستقیم از فضای باز به فضای بسته در خانه‌های ارمنی معمولاً رعایت نشده است. به این معنی که در خانه‌های مسلمانان ایران تا پیش از تأثیر معماری غرب بر آن، همواره تنها از کناره‌ها و با دالان‌هایی جانبی می‌توان وارد هر فضایی مانند اتاق‌های سه‌دری یا تالار شد نه از میان (نقشه۵، ۶، ۷). اما در خانه‌ای مانند خانه سیمون، تمامی اتاق‌ها در هردو بخش صفوی و پس از آن، مستقیماً به حیاط و نیز به‌هم راه دارند (تصویر۱ و ۲). هم‌چنین اتاق‌های ضلع شمالی خانه داوید، مارتا پیترز و سوکیاس (نقشه۸، ۹، ۱۰). درمورد تالارها اگر چنین نیست، به‌علت ضرورت فیزیکی است که وجود ارسی ورود از دو طرف را امکان‌پذیر می‌سازد. دست کم دو دلیل فرهنگی این امر، جلوگیری از شکسته‌شدن ناگهانی حریم اتاق با ورود از میانه و نیز دیدنداشتن به آن از حیاط با گشوده‌شدن در است.



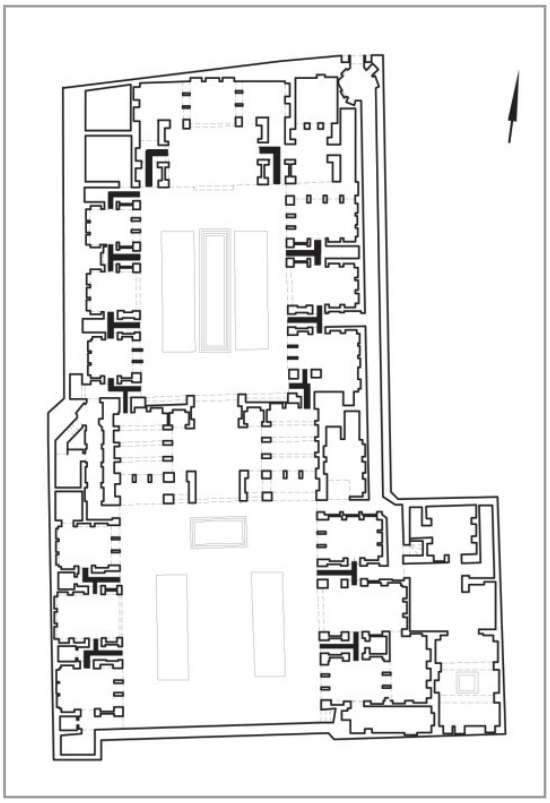
نقشه۳.راه‌های‌ورودی‌شرقی(۱)وغربی(۲)به‌حیاط‌اندرونی‌خانه‌مشکی.
(صفرپور،۱۳۸۷)



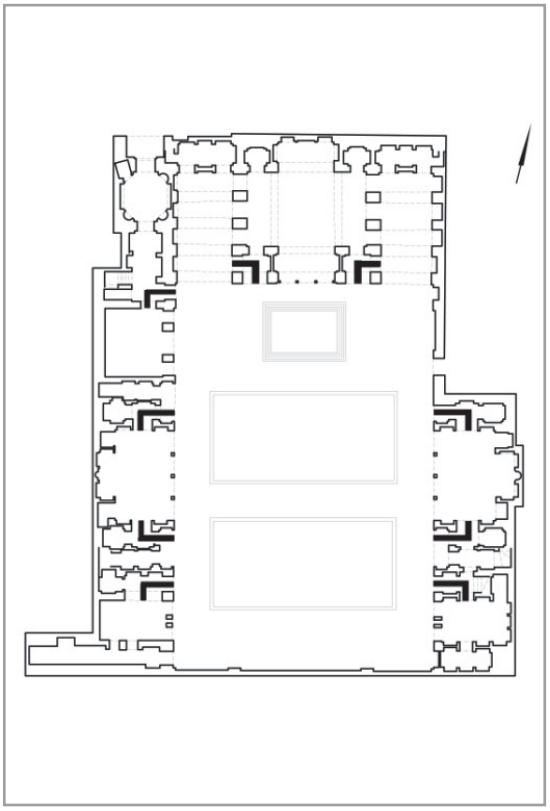
نقشه۴. حیاط خلوت کوچک؛ و بخش جنوبی و جداشده از خانه داوید.
(سازمان میراث فرهنگی و گردشگری، ۱۳۸۰)



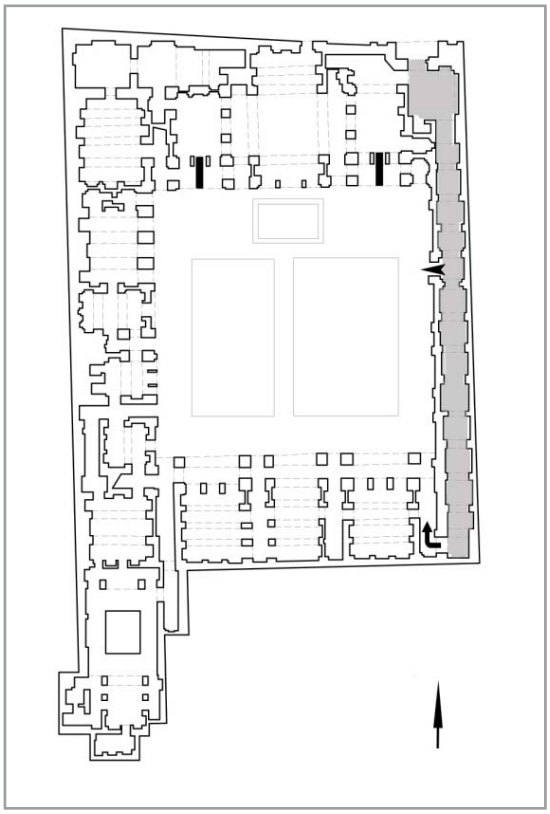
نقشه۵. ورود غیرمستقیم به اتاق‌ها در خانه مجلسی.
(شرکت عمران و مسکن سازان، ۱۳۸۸)



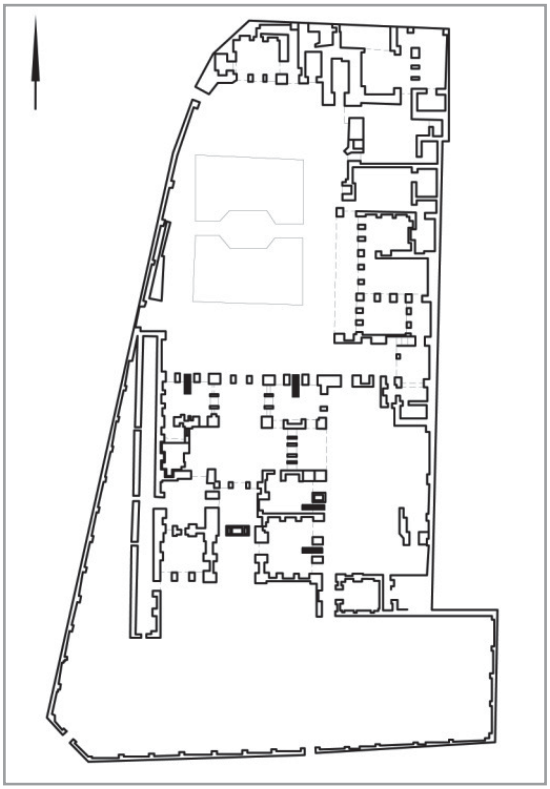
نقشه۶. ورود غیرمستقیم به اتاق‌ها در خانه مشکی.
(صفر پور، ۱۳۸۷)



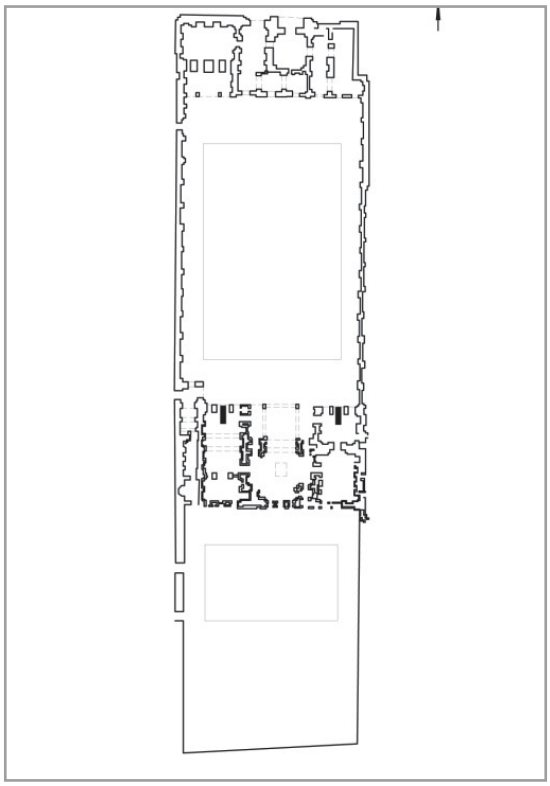
نقشه۷. ورود غیرمستقیم به اتاق‌ها در خانه حقیقی.
(سازمان میراث فرهنگی و گردشگری، ۱۳۵۳)



نقشه۸. ورود مستقیم به اتاق‌های ضلع شمالی در خانه داوید؛ و ورودی‌های دالان به حیاط. (سازمان میراث فرهنگی و گردشگری، ۱۳۸۰)



نقشه۹. ورود مستقیم به اتاق‌ها در خانه مارتاپیترز.
(سازمان میراث فرهنگی و گردشگری، ۱۳۵۳)



نقشه۱۰. ورود مستقیم به اتاق‌ها در خانه سوکیاس.
(سازمان میراث فرهنگی و گردشگری، ۱۳۵۳)

تصویر۱. ارتباط بی‌واسطه اتاق‌ها در خانه سیمون. (نگارندگان)

تصویر۲. ورود مستقیم به اتاق‌ها در خانه سیمون. (نگارندگان)

حفظ حریم، اصلی بسیار مهم در فرهنگ‌های سنتی منطقه خاورمیانه است که درگذشته علاوه بر پررنگ‌تر بودن، کاملاً در خانه‌ها به‌ویژه در میان مسلمانان رعایت می‌شده است. درهای ورودی خانه‌ها برای حفظ این مفهوم روبه هم ساخته نمی‌شدند. حتی درون اندرونی نیز حریم وجود داشته است. اتاق عروس که اتاقی خصوصی است، عموماً در بالاخانه، مجزا، کوچک و زینت‌یافته بود و بجز آن‌که در اوایل ازدواج پسر خانواده محل زندگی وی و عروسش بوده، در زمان‌های دیگر نیز فضای خلوتی برای مرد خانه به‌شمار می‌رفته است. این را می‌توان نشان از حرمتی دانست که پدر در خانواده ایرانی داشته است. نمونه‌هایی شاخص از چنین فضاهایی در خانه‌های حقیقی و مشکی دیده می‌شود. علاوه بر دلیل اقلیمی، یکی از منظورهای اصلی شیوه ساخت درون‌گرا که نبود روزن برای دید از بیرون به درون از مهم‌ترین مصادیق آن است، همین حفظ حریم است. اما در خانه‌های جلفای دوره صفوی گاه نوعی برون‌گرایی را در ساخت درون‌گرا می‌بینیم؛ مانند ساخت کوشک‌مانند خانه مارتاپیترز یا ایوانچه‌هایی که در جلوی اتاق‌های طبقات اول و دوم و رو به حیاط ساخته می‌شد؛ مانند خانه داوید (تصویر۳).

دالان نیز که نقش مهمی در چگونگی ورود از فضای بیرون به درون ایفا می‌کند، در نمونه‌هایی از خانه‌های ارامنه دیده نمی‌شود؛ مانند خانه سیمون که فاقد دالان است و حیاط از درون هشتی دیده می‌شود. خانه سوکیاس هم دالانی کوتاه دارد.[۸] با توجه به تفاوت باور به محرمیت در میان مسلمانان و ارامنه می‌توان گفت که کارکرد اصلی دالان بلند خانه داوید، برخلاف خانه مشکی، چیزی بجز حفظ حریم خانواده از دید دیگران است. پیچش و درازای دالان‌ها علاوه بر عواملی چون میزان اهمیت حفظ محرمیت به شرایط امنیتی زمان و هدف معمار و صاحب‌خانه برای هدایت افراد به‌منظور ورود از نقطه‌ای خاص به خانه بستگی داشته است. به‌همین دلیل این دالان طولانی از زاویه امنیت و انتخاب نقطه دید مناسب برای تازه‌واردان قابل بررسی است. بجز دری که در اوایل دالان به حیاط راه دارد، درانتها درِ دیگری است که هنگامی که فرد تمام ضلع شرقی حیاط را می‌پیماید و از آن نقطه وارد می‌شود، جبهه شمالی و اصلی خانه را پیش چشم دارد (نقشه۸). پس یکی از اهداف معمار را می‌توان ایجاد این زاویه دید دانست.

۱-۳- تفاوت در تزئینات

دین و اعتقادات مذهبی ساکنان در تزئینات خانه‌های تاریخی هم نمود یافته‌اند. گاه ظهور برخی عناصر که در دین دیگر منع شده‌اند، ما را به اعتقاد سازنده و دارنده خانه رهنمون می‌شود. نمونه این امر نقاشی‌هایی است که بخش عمده‌ای از تزئینات خانه‌های ارامنه جلفا را تشکیل می‌داد. آنان با مناسباتی که با اروپا داشتند زودتر از دیگر بخش‌های جامعه از مینیاتورهای ایرانی فاصله گرفته و خانه‌های خود را با تصاویری به‌سبک اروپایی زینت دادند (قازاریان، ۱۳۶۳: ۲۱). به‌عنوان مثال، ایوان جبهه جنوبی خانه سوکیاس پوشیده از

تصویر۳. ایوانچه‌های روبه حیاط در خانه داوید. (نگارندگان)

۲۰ پرده نقاشی است که تأثیر هنر اروپایی در آنها به‌وضوح دیده می‌شود (تصویر۴). این‌ها کار نقاشان ارمنی و نیز اروپاییانی بوده است که در عصر صفوی به اصفهان می‌آمدند و از ثروتمندان ارمنی سفارش کار می‌گرفتند. سفارش نقاشی در ایتالیا و تکمیل آن در محل نیز مرسوم بود (همان: ۴۱ و ۴۷). درحالی‌که درنزد مسلمانان وجود چنین نقوش واضحی از انسان در خانه ناپسند شمرده می‌شد (سلطان‌زاده، ۱۳۷۴: ۲۴). نمونه رعایت این اعتقاد خانه حقیقی است. درست است که در میان تزئینات خانه نقوش انسانی به‌چشم می‌خورد اما آنها تنها شامل طرح‌هایی ساده‌شده و تک‌رنگ هستند که به‌قدری کوچک کشیده شده‌اند که در نگاه اول از میان دیگر تزئینات قابل تشخیص نیستند (تصویر۵). اما در جایی دیگر از همین خانه و در اتاق عروس نقاشی‌های بزرگ و واقع‌گرای انسانی کشیده شده است. با توجه به نهی این تصاویر در آن دوره، چنین نقوشی را در جایی به‌کار برده‌اند که در دید دیگران نبوده است و فضای معمول و همیشگی زندگی نیز نیست.

تصویر۵. نمونه‌ای از تصاویر انسانی در لابه‌لای تزئینات قطاربندی در خانه حقیقی. (نگارندگان)

تصویر۴. نقاشی‌های ایوان جنوبی خانه سوکیاس. (Fotopages, 2009)

۱-۴- تفاوت در عناصر خانه

یکی از عناصری که تنها در خانه‌های ارمنیان موجود بوده، «چَرخِشت» است. به‌دلیل جنبه دینی‌داشتن شراب درنزد مسیحیان، در آن زمان در بیشتر خانه‌های ارمنی فضایی برای ساخت آن وجود داشت. در ضلع شمالی خانه مارتا پیترز و جنوب خانه سوکیاس نیز این فضا دیده می‌شود.

در بخش زمستان‌نشین (شمال) خانه مارتا پیترز زیرزمینی قرار دارد که در آن فضایی بسته با مساحت حدوداً ۲ در ۳ متر ساخته شده است. در سقف آن دریچه‌ای با دری چوبی به اتاق بالایی تعبیه شده است که کاراپتیان آن را نورگیر زیرزمین دانسته است (کاراپتیان، ۱۳۸۵: ۲۵۹)؛ درصورتی‌که این‌ها بخش‌های باقی‌مانده چرخشت هستند که برای ساخت شراب به‌کار می‌رفته و دریچه برای ریختن انگور در فضای حوض‌مانند درون زیرزمین است (منتظر، ۱۳۸۹)، (تصویر۶). گویا وجود چرخشت در خانه‌های جلفا معمول بوده است (درهوهانیان، ۱۳۷۹: ۶۱۳). نگهداری محصول به‌دست‌آمده نیز در زیرزمین‌های

تصویر۶. دریچه چرخشت در اتاق شمالی خانه مارتا پیترز. (نگارندگان)

کوچکی بوده که از میان نمونه‌های بررسی‌شده، در خانه‌های ارمنی‌نشین مارتا پیترز، سوکیاس و سیمون موجود است.

اگر بخواهیم از حضور طبیعت در خانه‌های اصفهان یاد کنیم، گذشته از باغ و باغچه باید از حوض نام برد که البته ساخت آن در خانه‌های شهرهای مرکزی ایران معمول بوده است. حضور آن علاوه بر زیبایی‌بخشیدن به فضا، لطافت هوا، ایجاد صدای گوش‌نواز با فواره و بازتاب‌دادن نمای اصلی و درنتیجه جلوه‌بخشیدن به حیاط، برای مسلمانان اهمیت دیگری نیز دارد؛ وضوگرفتن با آب کُر ممکن می‌شود. اما در نزد ارامنه وجه طهارت‌بخشی آن اهمیتی ندارد. به‌همین خاطر است که در برخی از خانه‌های جلفا دراصل حوضی ساخته نشده است و اگر هست یا الحاقی است یا صرفاً برای زیبایی‌بخشی. آب خانه‌های جلفا از چاه به‌دست می‌آمد. به عنوان نمونه، حیاط‌های بزرگ خانه‌های سیمون و سوکیاس[۹] حوض ندارد.

می‌توان چنین جمع‌بندی کرد که در خانه‌های بازرگانان اصفهان در دوره مورد بحث که نمونه‌ای از دیگر خانه‌های این شهرند، چگونگی ارتباطات فضایی خانه بسیار تحت تأثیر چگونگی اعتقادات بوده است. نبود نگاه یکسان به‌مفهوم محرمیت، چگونگی ورود به فضاها و حریم‌ها، تفاوت در تزئینات و نیز بودونبود عناصر را می‌توان جلوه‌هایی از آن دانست. اما موقعیت اجتماعی ساکنان نیز تأثیر بسیاری بر خانه آنها داشته است که در این بخش به آن پرداخته می‌شود.

۲- بررسی زمینه اجتماعی و اقتصادی

در دوره صفوی ثبات سیاسی موجب رشد اقتصاد و رونق شهرنشینی شد که این امر افزایش ثروت و بالارفتن رفاه عمومی جامعه را درپی داشت. ساخت خانه بزرگ و تاحدامکان مجلل از نخستین کارهایی بود که هر شخص درصورت توان انجام می‌داد. در دوره صفویه خواجه‌های ارمنی که گفته‌شده با حمایت‌های شاه‌عباس دارای سرمایه‌ای بیش از بازرگانان ایرانی و چندین تاجر زیردست و حتی ناوگان تجاری دریایی بوده اند، خانه‌های کاخ‌مانندی را در جلفا ساختند که جهان‌گردان آن دوره وصف کرده‌اند. اینان به چنان درجه‌ای از اهمیت رسیدند که برخی از بزرگ‌ترین‌هایشان جایگاهی درنزد شاه داشتند و حتی گه‌گاه پذیرای شاهان صفوی در سرای خود بودند. پس از گذشت این دوره و حوادث پیش‌آمده، از دوره کریم‌خان زند به‌بعد رونق کم‌وبیش دوباره تجارت این‌بار برخی بازرگانان مسلمان را قادر به ساخت خانه‌هایی مجلل و گسترده ساخت.

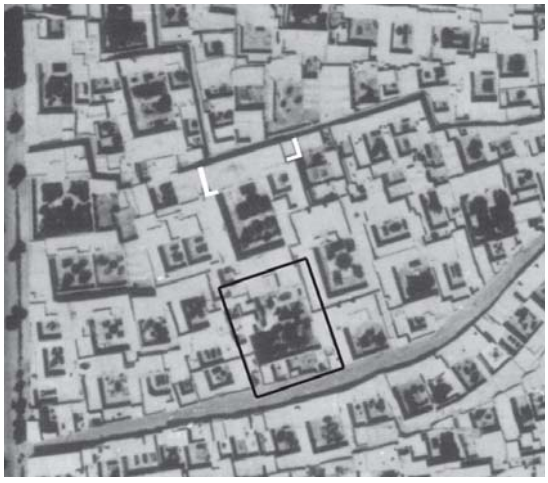
پس از مطالعه نمونه‌هایی چند از این خانه‌ها (مربوط به ارامنه عصر صفوی و نیز مسلمانان دوره پس از آن)، می‌توان گفت که نمود موقعیت اجتماعی ساکنان در چنین مواردی آشکار است:

۲-۱- تأثیرگذاری درلحظه ورود

تلاش برای تأثیرگذاری بر دیگران درلحظه ورود به خانه می‌تواند پیرو رواج تجمل و میل به نمایش ثروت باشد. در بیش از هفتاد درصد نمونه‌ها[۱۰]، دالان در جایی به‌پایان می‌رسد که فرد به‌محض ورود به حیاط نمای اصلی و باشکوه خانه را در پیش چشم داشته باشد.

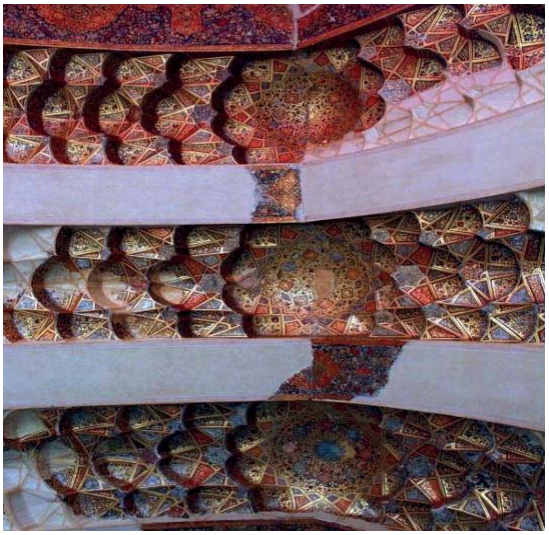
نمونه دیگر از تلاش برای این تأثیرگذاری، اتاق شمال شرقی خانه حقیقی است. سراسر این اتاق حتی درها و بخاری آکنده از تزئینات رنگی و زراندود است. طبق عکس هوایی سال ۱۳۳۵، که می‌توان در آن حیاط بیرونی خانه را دید، که اکنون موجود نیست، آن‌کس که غیر بود و با صاحب‌خانه کاری داشت از راه اصلی داخل نمی‌شد بلکه بدون ورود به حیاط اندرونی از در شمال شرقی به خانه می‌آمد و از اتاق شرقی تالار به درون آن راه می‌یافت (تصویر۷).

گویا این اتاق باید مکنت صاحب‌خانه و شکوه خانه‌اش را گوشزد می‌کرد زیرا اتاقی که به قرینه آن در شمال غربی تالار است، تنها تزئیناتی بی‌رنگ و درهایی ساده دارد اما به اتاق شرقی به‌گونه‌ای پرداخته شده که ازلحاظ تزئینات مشابه ارگ کریم‌خان شیراز است (تصویر۸ و ۹). تشابه اتاق خانه یک بازرگان با ارگی حکومتی نشان‌دهنده اهمیت تأثیری است که باید درلحظه ورود بر میهمان و مراجعان یک تاجر که برای معامله به سراخانه او می‌آمدند، گذاشته می‌شد.



تصویر۷. راه‌های ورودی شرقی و غربی و باغ جنوبی خانه حقیقی.
(سازمان نوسازی و بهسازی اصفهان، ۱۳۹۱)

تصویر۸. تزئینات پوشش تاق اتاق شمال شرقی خانه حقیقی.
(نگارندگان)



تصویر۹. تزئینات پوشش تاقی از ارگ کریم‌خان.
(پاچیان، ۱۳۹۰)

۲-۲- سردر خانه

سردر، تنها قسمت خانه که می‌توانست جلوه بیرونی داشته باشد، معمولاً متناسب با شأن و دارایی صاحب‌خانه ساخته می‌شد و زینت می‌یافت. طی بررسی به‌نظر رسید که این عنصر در خانه‌های تاجران ارمنی باشکوه‌تر و تزئین یافته‌تر بوده است.

۲-۳- تالار

تالارهای پذیرایی و شاه‌نشین خانه‌ها بسیار پرزینت و زیبا ساخته می‌شدند که با توجه به مناسبات بسیار تاجران با خریداران و تجار دیگر و لزوم عیان‌کردن ثروت و اعتبار خود طبیعی است. نمونه آن، تالارهای باشکوه و زرنگار دو خانه سوکیاس و مارتا پیترز است (تصویر ۱۰ و ۱۱). آیت‌الله‌زاده شیرازی معتقد بوده است که این دو خانه الگوی کاخ هشت‌بهشت بوده‌اند (قاسمی سیچانی، ۱۳۸۹). این‌که خانه‌ای الهام‌بخش ساخت کاخ بوده باشد، نکته‌ای قابل تأمل است. در تالار مرکزی خانه سوکیاس که بسیار شبیه هشت‌بهشت است، تصویری نقاشی شده که نام شاه‌عباس‌اول بر آن نوشته شده است. داشتن امتیاز به‌تصویرکشیدن پادشاه و نگهداری آن در خانه تنها با اجازه خود شاه ممکن بود (کاراپتیان، ۱۳۸۵: ۱۲۰). پس مالک خانه از اعتبار بسیاری برخوردار بوده و احتمالاً همانند برخی از بزرگ‌ترین بازرگانان ارمنی افتخار پذیرایی از شاه‌عباس را در خانه‌اش داشته است.

۲-۴- گستره خانه

خانه مارتا پیترز از این نظر شایان توجه است که از معدود خانه‌های کوشک‌مانند برجامانده در اصفهان است. ساخت کوشکی که آن را از چهار سو باغ در میان گرفته است، نیاز به در دست‌داشتن زمینی گسترده دارد که تنها در توان افرادی از نوع مالک این خانه بود. در خانه حقیقی نیز بخش تابستان‌نشین فراتر از تنها یک جبهه و طبق شواهد موجود در محل و نیز عکس هوایی سال ۱۳۳۵، حداقل شامل یک باغ نیز بوده است (تصویر۷).

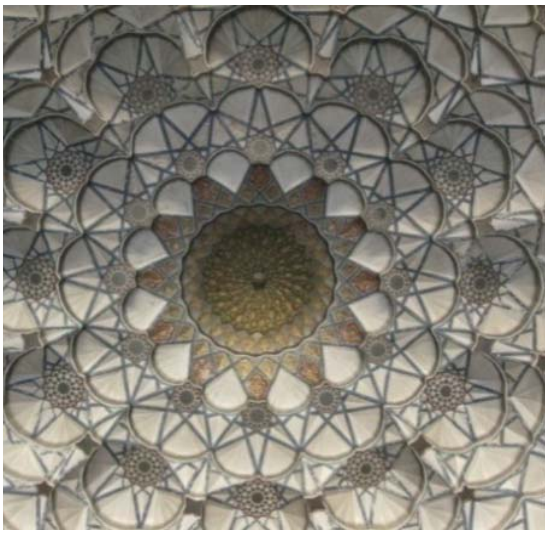
۲-۵- جبهه اصلی

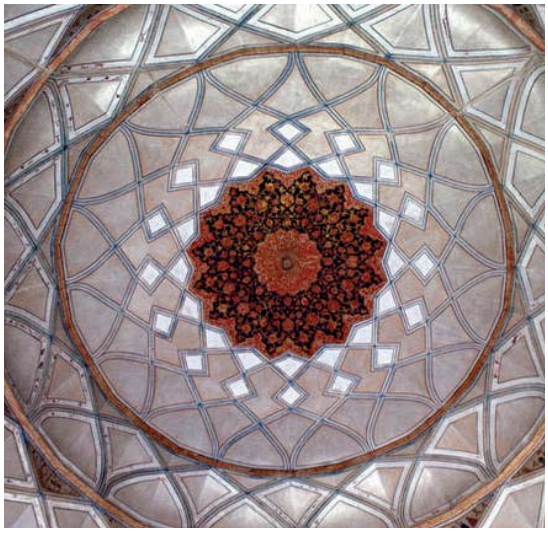
«جبهه اصلی خانه‌های ارامنه برخلاف خانه‌های مسلمانان اصفهان، معمولاً جبهه جنوبی است»[۱۱] (منتظر، ۱۳۸۹). نمونه‌های باقی‌مانده در جلفا از آن تاجرانی بوده که اوج کار و معامله‌هایشان در فصل‌های گرم سال بوده است. پس بخشی که در آن میزبان دیگران بودند، در تابستان‌نشین قرار داشت. این را می‌توان تأثیر ارتباط‌های اجتماعی آنها بر تعیین جهت ساخت دانست.

۲-۶- عناصر تجملی

با نگاه به بادگیرهایی که در بخش صفوی خانه مجلسی دیده می‌شود، به‌نظرمی‌رسد که با توجه به اقلیم نسبتاً معتدل اصفهان، بیش از لزوم به این عنصر با دید تجملی نگریسته شده است.

در سراسر خانه حقیقی نیز تجمل را می‌توان دید. از اتاق‌هایی با دیوار، سقف و درهای زینت‌یافته و نیز ارسی‌های پرکار و ریزنقش گرفته تا دیوارهای مشرف به حیاط که دارای گچ‌بری بوده‌اند؛ همه این‌ها از دارایی بسیار تاجران بزرگ در آن عهد حکایت می‌کند.


تصویر ۱۰. سقف تالار مرکزی خانه مارتاپیترز. (نگارندگان)


تصویر ۱۱. سقف تالار مرکزی خانه سوکیاس. (Fotopages, 2009)

نتیجه‌گیری

در پس چگونگی سازمان‌دهی فضاها و نوع تزئینات یک خانه باید به‌دنبال مفاهیمی گشت که فراتر از دلایل فیزیکی به آنها شکل داده‌اند. در بسیاری از موارد نه‌تنها اعتقادات سازندگان و ساکنان خانه در نحوه آرایش فضاها دخیل بوده است، بلکه به این شکل زمینه نیز به‌گونه‌ای فراهم می‌شد تا افراد در هر فضا ملزم به رعایت آداب و قواعد آن گردند؛ مانند نقش مهمی که دالان در سازمان‌دهی فضایی این خانه‌ها ایفا می‌کرد: با گذراندن فرد از محدوده‌ای تعیین‌شده او را به جایی که باید هدایت می‌کرد و تنها اجازه ورود و دیدار آن فضا را به او می‌داد؛ بدون تأثیر حضور وی در سرتاسر مسیر طی شده. این خود با توجه به فرهنگ و موقعیت صاحب‌خانه می‌توانست به‌منظور حفظ محرمیت باشد یا خلوت، امنیت و حتی تأثیرگذاری بر میهمان درلحظه ورودش به حیاط.

بجز نمودهای آشکاری هم‌چون ساختن یا نساختن اندرونی مجزا یا فضایی هم‌چون چرخشت که ویژه ارامنه است، تأثیر عوامل اعتقادی را به‌شکل ناپیداتری در بسیاری موارد دیگر می‌توان دید: از چگونگی تزئینات و ورود به خانه و نیز اتاق‌ها گرفته تا بودونبود عناصری مانند حوض و دالان. همان‌گونه که گفته شد، معماران مسلمان به خواسته شاه‌عباس ارامنه را در ساخت خانه یاری رساندند. گمان می‌رود که بعدها نیز همین‌گونه بوده باشد زیرا آب‌وهوای سرزمینی که آنان از آنجا آمده بودند و درنتیجه مصالح و روش معماران‌شان کاملاً متفاوت بود. پس در این صورت خواه‌ناخواه شیوه کار معمار مسلمانی که این بناها را می‌ساخته و اندیشه او در ساخت تأثیر داشته است. ضمناً اقلیم منطقه این نوع خاص از چیدمان فضایی را می‌طلبیده است. به‌همین دلیل در طراحی پلان خانه‌های ارامنه از پلان خانه‌های مسلمانان پیروی شده است. اما در این خانه‌های به‌ظاهر مشابه هم می‌توان جزئیاتی حاکی از تفاوت فرهنگ و اعتقاد ساکنان را دید.

این‌طور به‌نظر می‌آید که عوامل فرهنگی و اعتقادی اثر عمیق و نیز ظریفی دارند که معمولاً به‌راحتی دیده نمی‌شوند و هربار و در شرایط گوناگون خود را به‌گونه‌ای نشان می‌دهند اما نقش عوامل اجتماعی در تفاوت‌ها آشکارتر از موارد فرهنگی است. مساعدشدن وضعیت سیاسی و اقتصادی کشور، سطح امنیت و بالارفتن درآمدهای عمومی در دو دوره از حیات شهر اصفهان زمینه‌ساز ساخت خانه‌هایی شد که وسعت و تزئینات‌شان در دوره‌های آشفته پیش از آن نظیر نداشت. یک‌پارچگی سیاسی با روی کارآمدن صفویان و درنتیجه شکوفایی فرهنگی، اقتصادی و اجتماعی و البته حمایت حاکمیت، بازرگانان بزرگ ارمنی را به‌وجود آورد که می‌توانستند در خانه‌هایی که از دید شاردن چون قصر بودند، زندگی کنند. دوران زندیه و اوایل قاجار نیز دوره‌ای بود که در آن، اوضاع آشفته پس از فروپاشی بنیادهای سیاسی و اقتصادی مستحکم صفویه براثر حمله افغان‌ها بهبود یافت. در همین برهه است که این‌بار با خارج‌شدن

اکثریت ارامنه بازرگان از صحنه، تاجران مسلمان ایران از توانمندترین مردمان دوران خود می‌شوند. آنان درخُور جایگاه خود، خانه خویش را برپا می‌سازند که البته هم‌چون شرایط زمان، هرگز ازلحاظ ساخت و تزئینات هم‌پایه سرای بازرگانان ارمنی دوران صفوی نیست. سه خانه مسلمان‌نشین بررسی‌شده نیز مربوط به دوران پس از صفویه‌اند. مالکان آنها همه از بزرگان پیشه خود بودند و این خانه‌ها از شاخص‌ترین‌ها در نوع خود اما شکوه و عظمت خانه‌های ارامنه جلفا در آنها دیده نمی‌شود. این گویای آن است که جامعه دیگر هرگز آن استحکام سیاسی و اقتصادی دوران صفویه را نداشته و تجارت خارجی ایران نیز با تغییر شرایط و کناررفتن ارامنه از رونق پیشین برخوردار نبوده است. این به‌معنای سود کمتر تاجرانی است که تنها به واسطه فروش کالاهای اروپایی بدل شده‌اند و درنتیجه، تجلی آن در خانه‌ای که در آن زندگی می‌کنند، نمایان است. هرچند نباید جابه جایی پایتخت را نیز از نظر دور داشت؛ که این خود باعث رونق نیافتن چشم گیر اصفهان آسیب دیده از حمله افغان‌ها شد.

درهرحال، چیزی که برای هر دو دسته زمینه ساخت خانه‌هایی بزرگ با تزئینات و نقاشی‌های ممتاز و حیاط‌هایی گسترده شد، شرایط مساعد اجتماعی بود. بجز بالارفتن سطح رفاه، افزایش امنیت اجازه ساخت چنین نمونه‌هایی را داده است. حتی درصورت توان، تا هنگامی که اطمینان از حفظ‌شدن و ازمیان‌نرفتن نباشد نمی‌توان با این علاقه، دقت و هزینه بسیار به ساخت چیزی ازجمله خانه همّت گماشت. هر دو گروه ارمنی و مسلمان در زمانه‌ای اهمیت یافتند که در مقایسه با عصر پیش از خود دوره آرامش محسوب می‌شد.

آشکار است که مفاهیم و موارد تأثیر گرفته‌شده در این خانه‌ها محدود به یافته‌های این پژوهش نیست. می‌توان هربار از جنبه‌ای نگریست و هربار نکته‌های بسیار یافت. اندیشه ورای سازمان‌دهی و چینش و ارتباط فضاها و روال و چگونگی ورود به آنها در خانه‌های ایرانی مسئله‌ای پیچیده است؛ پیچیده‌تر از آن که انسان امروزی که نه‌مانند آنانی که در این خانه‌ها می‌زیستند زندگی و نه هم چون آنان فکر می‌کند، بتواند به‌تمامی وسعت و عمق آن پی برد. هرچند اگر بدانیم که آنها در چگونه زمانه‌ای، چطور و با چه اعتقاداتی می‌زیستند، می توانیم گوشه‌هایی از مفاهیم و یا بازتاب‌های زمان‌شان را در خانه‌های سنتی باقی‌مانده که ابزار شناخت بسیار مهمی در زمینه‌های معماری، فرهنگ، اجتماع و تاریخ‌اند بیابیم.

پی‌نوشت

1- Amos Rapoport

۲- در موارد معدودی که در فضایی از خانه از چنین تصاویری بهره برده می‌شد، گاه بخشی از آن را ناقص ترسیم می‌کردند تا صورت کاملی از مخلوق تصویر نشده باشد؛ مثلاً تنها دارای یک چشم بودند (سلطان‌زاده، ۱۳۷۴: ۲۴).

3- Jane Dieulafoy

۴- ر.ک. به فیگوئروا. (۱۳۶۳). سفرنامه. ترجمه غلام‌رضا سمیعی. تهران: نشر نو. ۲۲۳ و ۲۲۵؛ و نیز تاورنیه. (۱۳۶۳). سفرنامه. ترجمه ابوتراب نوری. تهران: کتابخانه سنائی. ۴۰۰.

5-Jean Chardin

۶- خانه حقیقی از آنِ بزرگ خاندان حاج‌رسولی‌هاست که از تاجران بزرگ اصفهان بودند (ولی‌پور، ۱۳۸۶: ۲). خانه مشکی از میرزاشفیع مشکی- از تجار طراز اول آغاز عصر قاجار- بوده است. خانه مجلسی نیز به حاج‌میرزاعلی ارس که در دوره محمدشاه می‌زیست و سپس حاج‌میرزاعلی گزی، از دیگر بازرگانان دوران قاجار، تعلق داشته است(سازمان میراث فرهنگی، ۱۳۵۴). مالک اصلی خانه مارتا پیترز هم خواجه (بارون) پانوس کلانتر است که منعقدکننده قرارداد تجاری میان کمپانی هند شرقی و ارمنیان در سال ۱۰۹۹ ه.ق./ ۱۶۸۸ م. (عهد شاه‌سلیمان) و درنتیجه دارنده حق تجارت انحصاری سنگ عقیق برای خود و اعقابش بوده است (درهوهانیان، ۱۳۷۹: ۱۲۸-۱۳۰). خانه داوید در اصل متعلق به لغوریان‌ها بوده که از بازرگانان بزرگ و خانواده‌های اشرافی جلفا بوده‌اند و مالک اصلی آن را مارکار باقوس لغوریان دانسته‌اند (میناسیان، ۱۳۸۷: ۹۵). درمورد خانه سوکیاس بایدگفت که نام داوید سوکیاس به‌عنوان قدیمی‌ترین صاحب شناخته‌شده این خانه معروف است؛ هرچند در هیچ منبع مکتوبی از آن یاد نشده است. تنها این را می‌دانیم که سوکیاسیان‌ها یکی از بازرگان‌های معروف جلفا بوده‌اند (درهوهانیان، ۱۳۷۹: ۱۱۰). خانه سیمون هم به‌گفته میناسیان، دراصل متعلق به یکی از چهره‌های مشهور جلفا یعنی «هام‌اپوا کلانتر» بوده است(میناسیان، ۱۳۸۷: ۱۰۲).

طبق شواهدی که در کتاب تاریخ جلفا به‌دست‌آمد، این خانه به‌دست خواجه غوکاس، پسر خواجه پترس (از بزرگان جلفا در زمان شاه‌عباس‌اول)، ساخته شده است (درهوهانیان، ۱۳۷۹: ۹۱ و ۴۸۱). بارون «سیمون هایراپتیان» که خانه به نام اوست، در زمان قاجاریه ضابط (جانشین حاکم) در بیش از ۳۰ روستای سلطنتی فریدن بود (همان: ۳۲۱-۳۲۹).

۷- باشماخ

۸- ورودی کنونی با دالان بلند خود از آن خانه سوکیاس ۲ است که در مجاورت خانه مورد نظر قرار دارد.

۹- حوض کنونی الحاقی است.

۱۰- خانه مشکی، مجلسی، مارتا پیترز، داوید و سوکیاس.

۱۱- خانه داوید در میان خانه‌های ارمنی‌نشین استثناء است (منتظر، ۱۳۸۹).

منابع و مآخذ

- آیوازیان، سیمون. (۱۳۷۸). نقش دو فرهنگ در شکل‌گیری منازل جلفای اصفهان. **مجموعه مقالات دومین کنگره تاریخ معماری و شهرسازی ایران، ارگ بم**. تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور. جلد نخست، ۴۸۴-۴۷۵.
- امانیان، حمیرا. (۱۳۸۱). **وضعیت فرهنگ و تمدن در دوره صفوی**. پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد تاریخ و تمدن ملل اسلامی، دانشگاه آزاد اسلامی (واحد مشهد).
- پاچیان. آژانس مستقل عکس خبری هنری قم و ایران. *http://pachian.ir/post-24.aspx*. (بازیابی‌شده در تاریخ ۴ مهر ۱۳۹۰).
- پیرنیا، محمدکریم. (۱۳۵۳). ارمغان ایران به جهان معماری، پادیاب. **هنر و مردم**، (۱۲)، ۱۳۹.
- _____ (۱۳۷۲). **آشنایی با معماری اسلامی ایران «ساختمان‌های درون‌شهری و برون‌شهری»**. گردآوری غلام‌حسین معماریان. تهران: دانشگاه علم و صنعت ایران.
- _____ (۱۳۸۱). مردم‌واری در معماری ایران. **سنت و فرهنگ «مجموعه مقالات»**. ترجمه فریدون بدره‌ای. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۱۶-۱۱۲.
- _____ (۱۳۸۷). **سبک‌شناسی معماری ایرانی**. گردآوری غلام‌حسین معماریان. تهران: سروش دانش.
- جکسن، ابراهم و ویلیلمز، و. (۱۳۶۹). **سفرنامه جکسن، ایران در گذشته و حال**. ترجمه منوچهر امیری و فریدون بدره‌ای. تهران: خوارزمی.
- حائری، محمدرضا. (۱۳۸۸). **خانه، فرهنگ، طبیعت**. تهران: مرکز مطالعاتی و تحقیقاتی شهرسازی و معماری.
- درهوهانیان، هاروتون. (۱۳۷۹). **تاریخ جلفای اصفهان**. مترجمان: لئون. گ. میناسیان و محمدعلی موسوی فریدنی. اصفهان: زنده‌رود.
- دیولافوا، ژان. (۱۳۷۱). **ایران «کلده و شوش»**. تهران: دانشگاه تهران.
- راپوپورت، آموس. (۱۳۸۸). **انسان‌شناسی مسکن**. ترجمه خسرو افضلیان. تهران: حرفه هنرمند.
- سازمان میراث فرهنگی و گردشگری. (۱۳۵۳). **پرونده ثبتی خانه حقیقی**. اصفهان.
- _____ (۱۳۵۳). **پرونده ثبتی خانه سوکیاسیان**. اصفهان.
- _____ (۱۳۵۳). **پرونده ثبتی خانه مارتاپیترز**. اصفهان.
- _____ (۱۳۵۴). **پرونده ثبتی خانه مجلسی**. اصفهان.
- _____ (۱۳۵۴). **پرونده ثبتی خانه مشکی**. اصفهان.
- _____ (۱۳۸۰). **پرونده ثبتی خانه داوید**. اصفهان.
- _____ (۱۳۸۶). **پرونده ثبتی خانه سیمون**. اصفهان.
- سازمان نوسازی و بهسازی اصفهان. (۱۳۹۱). عکس هوایی سال ۱۳۳۵ اصفهان.
- سلطان‌زاده، حسین. (۱۳۷۴). **نایین، شهر هزاره‌های تاریخی**. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- سیفیان، محمدکاظم و محمودی، محمدرضا. (۱۳۸۶). محرمیت در معماری سنتی ایران. **دوفصل‌نامه هویت شهر**، ۱، ۱۴-۳.
- شاردن، ژان. (۱۳۷۴). **سفرنامه شاردن**. ترجمه اقبال یغمایی. جلد چهارم. تهران: توس.

- شرکت عمران و مسکن‌سازان. (۱۳۸۸). **پرونده خانه مدنی (مجلسی)**. اصفهان.
- شفقی، سیروس. (۱۳۷۹). اصول شهرسازی اصفهان عصر صفوی. **فرهنگ اصفهان**، (۱۵)، ۵۱-۳۵.
- شیل، مری. (۱۳۶۲). **خاطرات لیدی‌شیل، همسر وزیرمختار انگلیس در اوایل سلطنت ناصرالدین‌شاه**. ترجمه حسین ابوترابیان. تهران: نشر نو.
- صدر هاشمی، محمد. (۱۳۲۵). احوال بزرگان: حاجی محمدحسین‌خان صدر اصفهانی ملقب به نظام‌الدوله. **ماهنامه یادگار**، (۱۸).
- صفرپور، محمدجواد. (۱۳۸۷). **طرح مرمت خانه مشکی**. طرح تحقیقاتی. دانشگاه هنر اصفهان.
- طاهری، ابوالقاسم. (۱۳۸۰). **تاریخ سیاسی و اجتماعی ایران**. تهران: علمی و فرهنگی.
- فاضلی، نعمت‌الله. (۱۳۸۵). مفهوم فرهنگ خانه در ایران. انجمن جامعه‌شناسی ایران. *http://www.isa.org.ir/node/1185*. (بازیابی‌شده در تاریخ مرداد ۱۳۹۰).
- فلسفی، نصرالله. (۱۳۵۳). **زندگانی شاه‌عباس‌اول**. جلد سوم. تهران: دانشگاه تهران.
- قازاریان، م. (۱۳۶۳). **هنر نقاشی جلفای نو**. ترجمه ا. گرمانیک. تهران: هیوک‌ادگاریان.
- قاسمی سیچانی، مریم. (۱۳۸۷). **بازشناسی بخشی از هویت معماری ایرانی به‌وسیله تحلیل گونه‌شناسانه خانه‌های اصفهان در دوره قاجار**. رساله دکتری معماری، دانشگاه آزاد اسلامی. واحد علوم و تحقیقات، دانشکده هنر و معماری.
- _____ (۱۳۸۹). **مصاحبه**. اصفهان. پژوهشکده هنرهای سنتی و اسلامی.
- قاسمی سیچانی، مریم و معماریان، غلام‌حسین. (۱۳۸۹). گونه‌شناسی خانه دوره قاجار در اصفهان. **هویت شهر** (۷). ۹۴-۸۷.
- کاراپتیان، کاراپت. (۱۳۸۵). **خانه‌های ارامنه جلفای نو اصفهان**. ترجمه مریم قاسمی سیچانی. تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
- گریگوریان، وارتان. (۱۳۸۶). اقلیت‌های اصفهان «جامعه ارامنه اصفهان ۱۵۸۷-۱۷۲۲ م./ ۹۹۶-۱۱۳۵ه.ق.». **مجموعه مقالات اصفهان در مطالعات ایرانی**. ترجمه محمدتقی فرامرزی و سیدداود طبایی. گردآورنده رناتا هالود. جلد نخست، تهران: فرهنگستان هنر. ۳۷۳-۴۰۲.
- لباف خانیکی، رجب‌علی. (۱۳۷۴). ملاحظه شرف انسانی در معماری سنتی ایران. **مجموعه‌مقالات نخستین کنگره تاریخ معماری و شهرسازی ایران، ارگ بم**. جلد نخست، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور، ۲۷۷-۲۷۴.
- معماریان، غلام‌حسین؛ هاشمی طغرالجودی، مجید و کمالی‌پور، حسام. (۱۳۸۹). تأثیر فرهنگ دینی بر شکل‌گیری خانه: مقایسه تطبیقی خانه در محله مسلمانان، زرتشتیان و یهودیان کرمان. **فصل‌نامه تحقیقات فرهنگی**،۲ (۳)، ۲۵-۱۱.
- ملکم، سرجان. (۱۳۸۰). **تاریخ کامل ایران**. ترجمه میرزااسماعیل حیرت. تهران: افسون.
- منتظر، احمد. (۱۳۸۹). **مصاحبه**. اصفهان: دانشگاه هنر.
- میناسیان، لئون. (۱۳۸۷). نگاهی مختصر به خانه‌های قدیمی جلفای نو اصفهان. **فرهنگ اصفهان**، (۴۲-۴۱)، ۹۵-۱۰۶.
- _____ (۱۳۸۹). **مصاحبه**. اصفهان: منزل.
- نرسیسیانس، امیلیا. (۱۳۹۰). **نقش تجار ارمنی در توسعه خانه‌های اصفهان**. ارائه شفاهی در همایش انسان‌شناسی هنر. دانشگاه هنر اصفهان.
- نقی‌زاده، محمد. (۱۳۸۵). **معماری و شهرسازی اسلامی «مبانی نظری»**. تهران: راهیان.
- نوری، منیژه. (۱۳۸۵). سیمای کلی تجارت خارجی ایران در دوره افشاریه و زندیه. **فصل‌نامه مسکویه**، پیش‌شماره ۳. ۱۵۲-۱۳۱
- والی‌نژاد، مرتضی. (۱۳۸۱). کارکرد بازاریان و بازرگانان در دوره قاجاریه و تشکیل مجلس تجارت. **ماهنامه نامه اتاق بازرگانی**، (۴۱۸).
- ولی‌پور، فریبرز. (۱۳۸۶). **حفظ و مرمت دیوارنگاره قاجار متعلق به اتاق فوقانی ضلع غربی خانه حقیقی اصفهان**. پایان‌نامه کارشناسی مرمت آثار تاریخی. دانشگاه هنر اصفهان، دانشکده مرمت.

- Kiyani, k. (2009). IRAN- The Land of Peace & Love: Soukiazians House- Esfahan. Fotopages. Available at: *http://shw.kousha.fotopages.com/21178509.html.* (Access date: August 27, 2011).
- Memarian, Gh. Brown, E, F. (2003). Climate, Culture and Religion Aspects of the Traditional Courtyard House in Iran. **Journal of Architectural and Planning Research**. 20 (3), 181-198.

تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۸/۲۲
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۱/۱/۲۱

بررسی مفهوم «عدد چهار» و «حجاب» در نگاره هفتادهزار پرده معراج‌نامه شاهرخی

سیده مریم عالم‌بین*

چکیده

نگاره هفتادهزار پرده یکی از نگاره‌های کتاب معراج‌نامه شاهرخی است. یکی از مهم‌ترین نکاتی که با اولین نگاه به این نگاره به ذهن متبادر می‌شود، تقسیم‌بندی منحصر به‌فرد قاب آن به چهار پرده عمودی است که شاید نظیر این نوع ترکیب‌بندی در نگارگری ایرانی کم‌نظیر و حتی بی‌نظیر باشد. با توجه به نام نگاره و هم‌چنین مضمونی که نگاره متضمن آن است، سؤالاتی مطرح می‌شود: چرا از تقسیم‌بندی «چهار»گانه، برای نمایش «هفتادهزار» پرده استفاده شده؟ آیا استفاده از تعداد «چهار» پرده تعمدی بوده است؟ آیا می‌توان بین چهار پرده به‌کاررفته و حجاب‌های چهارگانه ارتباطی یافت؟ مسئله مورد نظر در این مقاله بررسی واژه حجاب در فرهنگ اسلامی، بیان ارتباط میان حجاب و عدد چهار، و نشان‌دادن این است که تقسیمِ چهارگانه نگاره برای نشان‌دادن مفهوم حجاب‌های چهارگانه در اسلام به‌کار می‌رود. از دیدگاه عرفان اسلامی حِجاب‌ها چهارند که همان صفات رذیله انسانی هستند و مانع از رسیدن انسان به حقیقت واقعی می‌شوند. تقسیم‌بندی چهارتایی نگاره نشان‌دهندهٔ همین موانع چهارگانه درونی است. هدف از این تحقیق نشان‌دادن این مطلب است که هفتادهزار حجاب نور و ظلمت همان حجاب‌های چهارگانه‌ای هستند که در نهاد انسان وجود دارند؛ با توجه به این حدیث نبوی که: «شیطان من مسلمان شده است»؛ این حجاب‌ها از پیش روی پیامبر(ص) در شب معراج کنار رفته است و درواقع چهارگانگی تقسیم‌بندی نگاره معنای کناررفتن حجاب را در خود مستتر دارد. در این مقاله می‌بینیم که یکی از والاترین مفاهیم اسلامی– حجاب- در این نگاره مورد توجه قرار گرفته و به عنوان موانع نفسانی در مسیر لقاء پروردگار مطرح می‌شوند که از مقابل دیدگان پیامبر (ص) کنار رفته است و به همین دلیل از چهار پرده رنگی استفاده شده است. روشی که در این مقاله مورد استفاده قرار گرفته است، توصیفی-تحلیلی و نحوه گردآوری اطلاعات ازطریق منابع کتابخانه‌ای است.

کلیدواژه‌ها: نگارگری، حجاب، عدد چهار، معراج‌نامه شاهرخی، شب معراج، هفتادهزار پرده

* دانش آموخته‌کارشناسی‌ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران. maryam.alambin@yahoo.com

مقدمه

در بررسی‌هایی که پیرامون معانی واژه حجاب در عرفان اسلامی صورت گرفته است، می‌بینیم که چهار نوع حجاب معرفی شده‌اند: ۱. دنیا، ۲. نفس، ۳. خلق و ۴. شیطان و دربرخی منابع: ۱. آلودگی ظاهری، ۲. گناه، شک‌وتردید و گرفتارشدن به وسوسه‌های شیطانی، ۳. آلودگی به رذایل اخلاقی، و سرانجام ۴. گم‌شدن در وادی کثرات و تعیّنات و پرداختن به غیر.

این حجاب‌ها در نهاد انسان قرار دارند و انسان با مجاهدت و سیر در راه الله به برداشتن آنها عزم می‌کند و پس از برداشتن آنها طهارت می‌یابد. همان‌گونه که انسان برای نماز از نظر شرعی به طهارت جسمی نیاز دارد، در طریقت برای سیر در راه خدا نیز به طهارت روحی نیاز هست که او را برای نماز که معراج انسان مؤمن است آماده می‌کند. پس از برداشته شدن حجاب‌های چهارگانه انسانِ پاک و مخلصِ خداوند به درجه قرب الهی نائل می‌شود.

در نگاره هفتادهزار پرده نیز تقسیم‌بندی چهارتایی تأکید بر این چهار حجاب دارد؛ یعنی به‌نوعی باید بیاموزیم که پیامبر(ص) را الگو قرار دهیم و با تهذیب نفس موانع درونی را از پیش روی برداریم تا به مدارج بالا صعود کنیم.

مسائل مورد نظر در این مقاله:

۱. بررسی واژه حجاب، در فرهنگ اسلامی که خداوند در آن قرآن را حائلی دربرابر کشف حقیقت برشمرده است.
۲. بیان ارتباط میان حجاب‌های چهارگانه و عدد چهار، در اسلام حجاب‌ها را چهار عدد می‌دانند که دنیا، نفس، خلق و شیطان هستند.
۳. نشان‌دادن این‌که تقسیمِ چهارگانه در نگاره برای نشان‌دادن مفهوم حجاب‌هایِ چهارگانه در اسلام است.

پرسش‌ها

۱. چرا از تقسیم‌بندی «چهار»گانه برای نمایش «هفتادهزار» پرده استفاده شده؟
۲. آیا استفاده از تعداد «چهار» پرده تعمدی بوده است؟
۳. آیا می‌توان بین چهار پرده به‌کار رفته و حجاب‌های چهارگانه ارتباطی یافت؟

هدف از این تحقیق نشان‌دادن این مطلب است که هفتادهزار حجاب نور و ظلمتِ شب معراج، همان حجاب‌های چهارگانه‌ای هستند که در نهاد انسان وجود دارند. درواقع نفس انسان شامل چهار رذیله اصلی است که حجاب و مانع انسان در رسیدن به معبود می‌شود. با توجه به این حدیث نبوی که: «شیطان من مسلمان شده است»؛ این حجاب‌ها از پیش روی پیامبر(ص) در شب معراج کنار رفته است و پیامبر(ص) در شب معراج به دیدار پروردگار نائل می‌آید. نگارگر یا نگارگران با ترسیم لحظه بسیار مهمِ واقعه معراج حضرت رسول(ص) علاوه بر این‌که درپی نشان‌دادن عبور پیامبر(ص) از پرده‌های حجاب در شب معراج بوده، مفهوم این واقعه را نیز نمایش می‌دهد که پیامبر(ص) در جایگاه انسان کاملی است که پرده‌های حجابِ نفس از مقابل دیدگانش کنار رفته و حجاب‌های چهارگانه را سپری کرده است.

در این مقاله که با رویکردی معنامحور به مطالعه مفهوم حجاب‌های چهارگانه در نگاره هفتادهزار پرده می‌پردازد، حوزه تحقیق معنای واژه حجاب در قرآن، احادیث و عرفان اسلامی بوده است و این مفهوم در مضمون نگاره هفتادهزار پرده مورد بررسی قرار گرفته است. با وجود منابع بسیار غنی در اسلام (قرآن و کتب حدیث) و با توجه به این‌که مطالعات تطبیقی درزمینه ارتباط میان مفاهیم قرآنی، احادیث و نگارگری ایرانی با مضامین مذهبی بسیار کم انجام شده است، می‌توان به ضرورت بحث حاضر پی برد و امید که مقالات علمی بسیاری در این زمینه ارائه شود زیرا نگارگری ایرانی با مفاهیم مذهبی کتبی که برای آن تصویرسازی شده‌اند، عجین است و این دو پدیده جدا نشدنی هستند؛ پس برای مطالعه عمیق‌تر مفاهیم موجود در این نگاره‌ها باید از منابع غنی اسلامی بهره فراوان گرفت.

سگای[1] (۱۳۸۵) در کتاب «معراج‌نامه سفر معجزه‌آسای پیامبر(ص)» نگاره‌های معراج‌نامه شاهرخی را همراه با شرح سفر معراج پیامبر(ص) آورده است. دشتگل (۱۳۸۳) در مقاله «متن نوشتاری نسخه خطی معراج‌نامه میرحیدر» متن کتاب معراج‌نامه شاهرخی را مورد بررسی قرار داده است. اما باوجود بررسی‌های انجام شده درمورد نگارگری و به‌طور خاص «نگارگری با موضوعات مذهبی»، تاکنون بررسی نگاره به‌صورت تطبیقی (تطبیق نگاره ازلحاظ موضوعی با قرآن و تفاسیر) صورت نگرفته است. در این مقاله علاوه بر بررسی موضوعِ نگاره‌های معراج‌نامه شاهرخی با توجه به قرآن و تفاسیر و احادیث، هم‌زمان مفهوم حجاب در عرفان اسلامی نیز در آن بررسی می‌شود. چنین مطالعه‌ای با درنظرگرفتن سه وجه از یک نگاره، با موضوع معراج پیامبر(ص)، تاکنون انجام نشده است.

این مقاله مبتنی بر شیوه توصیفی- تحلیلی و روش گردآوری اطلاعات از نوع کتابخانه‌ای با استفاده از منابع مکتوب است.

روش تحقیق در این مقاله بدین‌صورت است که در یک بررسی سه‌وجهی به حجاب و معنای واژه حجاب در قرآن، تفسیر المیزان و ادبیات عرفانی و ارتباط تنگاتنگ آن با عدد چهار و بررسی آن در نگاره هفتادهزار پرده پرداخته شده است. ابزار تحلیل قرآن، تفاسیر و احادیث و نیز منابع عرفان اسلامی است. این ابزار برای تحلیل تطبیقی مفهوم حجاب و عدد چهار در نگاره هفتادهزار پرده به‌کار رفته است.

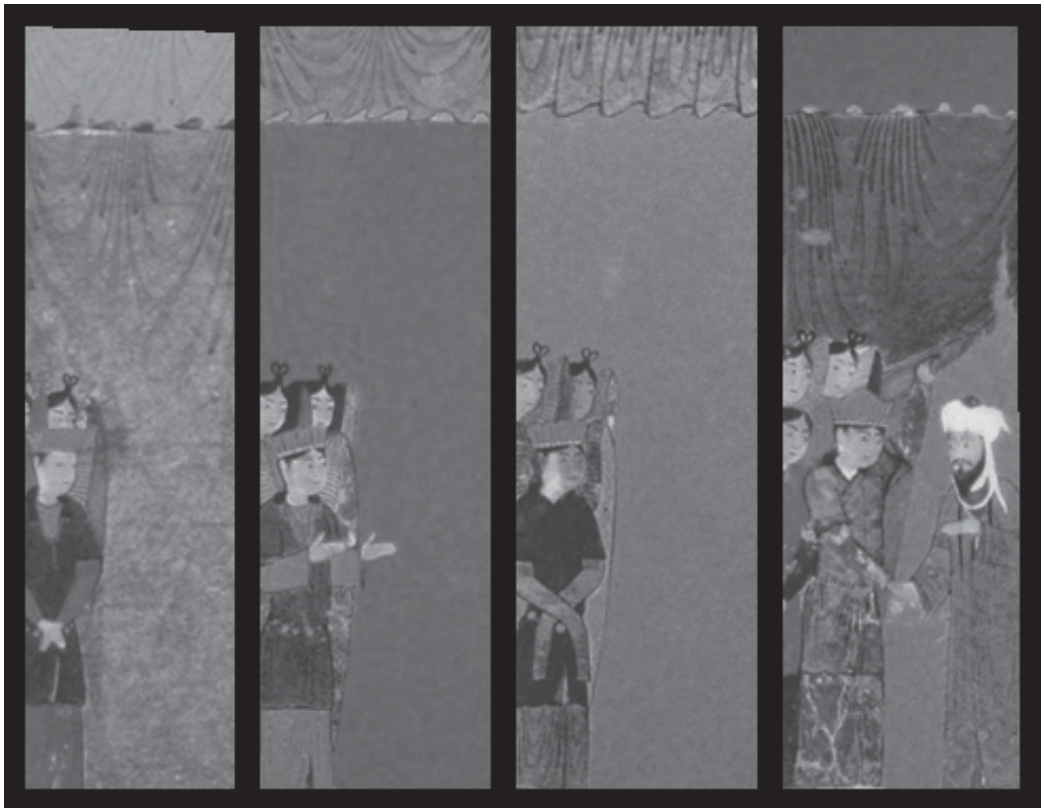
تعریف واژه حجاب (پرده)

در قرآن کریم به حجاب اشاره شده است که خداوند آن را حائلی میان خود و بندگانی قرار داده است که نفس خود را معبود خویش قرار داده‌اند. «خداوند بر دل‌های آنان و بر شنوایی ایشان مُهر نهاده و بر دیدگانشان پرده‌ای و آنان را عذابی بزرگ است» (بقره/ آیه ۷). «پس آیا دیدی کسی را که هوس خویش را معبود خود قرار داده و خدا او را دانسته گمراه گردانیده و بر گوش و دلش مُهر زده و بر دیده‌اش پرده نهاده است؟ آیا پس از خدا چه‌کسی او را هدایت خواهد کرد؟ آیا پند نمی‌گیرید؟» (جاثیه/ آیه ۲۳). «و چون قرآن بخوانی، میان تو و کسانی که به آخرت ایمان ندارند پرده‌ای پوشیده قرار می‌دهیم» (اسراء/ آیه ۴۵).

درواقع حجاب موانعی است که دیده بنده را از دیدار جمال حق محجوب و ممنوع می‌دارد و جملگی آن عوالم مختلف دنیا و آخرت است که به روایتی هجده‌هزار عالم گویند و به روایتی هفتادهزار عالم و به روایتی سی‌صدوشصت‌هزار است. آنچه از همه مناسب‌تر است هفتادهزار است که در حدیث نیز آمده است: «انّ الله سَبعین الفِ حجابٍ من نور و ظلمه» و این هفتادهزار عالم در نهاد انسان موجود است و به‌حسب هر عالم انسان را دیده‌ای است که به‌وسیله آن می‌تواند هر عالم را مطالعه کند که آن‌را کشف کند و حجاب‌های آن‌را از پیش روی بردارد.

عدد چهار و ارتباط آن با حجاب‌های چهارگانه

عدد چهار نمادی از نفسِ کل انسان است. «چهار در حد عدد [...] بازتابی از نقش‌بندی تصوری نفس کل است که به‌گونه صفات فاعلی طبیعت (گرم، سرد، تر، خشک) و کیفیات انفعالی ماده (آتش، آب، هوا و خاک) ظاهر گشته است» (اردلان و بختیار، ۱۳۸۰: ۴۹). نفسِ کل در انسان حایلی میان او و پروردگار است که مانع رسیدن او به معبود و درک حقایق الهی است. نجم‌الدین کبری «وجود را مرکب از چهار عنصر آب، خاک، هوا، آتش می‌داند که تمامی آنها ظلمت‌اند، آدمی تحت این ظلمات قرار دارد و هنگامی خلاصی می‌یابد که به حق متصل شود» (بلخاری، ۱۳۸۴: ۴۸۷). با آگاهی بر این



تصویر ۱. تقسیم‌بندی چهارگانه در نگاره هفتادهزار پرده. (سگای، ۱۳۸۵: ۱۰۴)

مطلب که عدد چهار در عرفان اسلامی نماد حجاب محسوب می‌شود، به ذکر چند نمونه در منابع می‌پردازیم که در آنها به حجاب‌های چهارگانه اشاره شده است:

حجاب‌ها چهار است: «دنیا و نفس و خلق و شیطان. دنیا حجاب عقباست، هرکه با دنیا بیارامد عقبی بگذارد و خلق حجاب طاعت است، هرکه بر پای خلق مشغول گردد، طاعت را بگذارد و شیطان حجاب دین است، هرکه موافقت شیطان کند دین را بگذارد و نفس حجاب حق است هرکه به هوای نفس رود خدای بگذارد. چنان‌که خدای می‌گوید: «آیا آن‌کس که هوای نفس خود را معبود خویش گرفته است دیدی؟ آیا [می‌توانی] ضامن او باشی؟» (فرقان/ آیه ۴۳) و در سوره جاثیه می‌فرماید: «پس آیا دیدی کسی را که هوس خویش را معبود خود قرار داده و خدا او را دانسته گمراه گردانیده و بر گوش او و دلش مُهر زده و بر دیده‌اش پرده نهاده است؟» (جاثیه/ آیه ۲۳). «تا این چهار حجاب از پیش دل برنخیزد، نور معرفت در دل راه نیابد» (گوهرین، ۱۳۶۸: ۱۶۶).

در منبعی دیگر نیز حجاب چهار دانسته شده است: «اولین مانع آلودگی ظاهری است. مانع دوم گناه، شک‌وتردید و گرفتار شدن به وسوسه‌های شیطانی است. سه دیگر آلودگی به رذایل اخلاقی است و سرانجام، سخت‌ترین مانع، گم‌شدن در وادی کثرات و تعیّنات و پرداختن به‌غیر است. سالک می‌کوشد تا در جریان سلوک این چهار مانع را [...] از پیش بردارد» (شبستری، ۱۳۸۶: ۴۲).

در کتاب شرح اصطلاحات تصوف اشاره‌ای به طهارت ساختن ازطریق برداشتن حجاب‌ها شده است: «این چهار حجاب را از پیش برداشتن به‌مثابه طهارت ساختن است و هرکه این چهار حجاب را از پیش برداشت، طهارت ساخت و در طهارت دایم است» (گوهرین، ۱۳۶۸: ۱۷۳). شبستری در گلشن راز نیز به به‌دست‌آوردن طهارت ازطریق کناررفتن حجاب‌های چهارگانه اشاره کرده است:

موانـع تا نگردانـی ز خـــود دور
درون خـانـه دل نایـدت نـــور[۲] /۴۰۳

موانع چون درین عالم چهار اســت
طهارت‌کـردن از وی هم چهار است /۴۰۴

نخستین گـام از اَحـداث و اَنجـاس
دوم از معصیـت وز شـرّ وســواس /۴۰۵

سیّم پاکـی ز اخلاق ذمیمـه اسـت
که با او آدمی هم‌چون بـهیمه است /۴۰۶

چهـارم پاکی سِـرّ است از غیـر
کـه اینجا منتهـی می‌گرددش سیـر /۴۰۷

هر آن کو کرد حاصل این طهـارات
شـود بی‌شـک سـزاوار منـاجـات /۴۰۸

تـــو تا خـود را به‌کلـی درنبـازی
نمـازت کـی شـود هرگـز نمـازی /۴۰۹

چو ذاتـت پاک گردد از همه شَیـن
نمـازت گـردد آنگـه قُرّةالـعین[۳] /۴۱۰

نمانـد در میـانـه هیـچ تمییـز
شود معروف و عارف جمله یک چیز /۴۱۱

در این ابیات شبستری موانع را چهار دانسته و رفع آن موانع را نیز- که باعنوان طهارت مطرح می‌کند- چهار می‌داند. محمد لاهیجی بزرگ‌ترین شارح گلشن راز در شرح این ابیات اشاره می‌کند که سیر سالک در این چهار مورد طهارت به‌نهایت می‌رسد. چنان‌که در شریعت هرکه بدن و جامه‌اش پاک نباشد نمازش درست نیست، در طریقت نیز هرکه نفسش از اخلاق ذمیمه پاک نباشد نمازش نتیجه ندارد و موجب وصول نمی‌شود و پاکی حقیقی ندارد. هرکه ظاهراً و باطناً پاک شد، سزاوار و لایق مناجات- که مراد نماز است- می‌شود و نهایت نماز که کمال قرب و مواصلت حقیقی است، به حصول موصول می‌گردد و حقیقتِ «الصلوة معراج‌المؤمن» ظهور می‌یابد (لاهیجی، ۱۳۷۱: ۲۹۸). در اینجا لاهیجی به نماز که معراج مؤمن است اشاره کرده است که وسیله قرب و نزدیکی به پروردگار دانسته شده است و ذکر این نکته ضروری است که گذر از هفتادهزار پرده برای پیامبر (ص) نیز، در شب معراج ایشان رخ داده است.

پس از تشریح واژه حجاب و ارتباط آن با عدد چهار، به مطالعه نگاره هفتادهزار پرده می‌پردازیم. اما پیش از آن به ذکر مشخصات کلی کتاب معراج‌نامه شاهرخی پرداخته می‌شود.

معراج‌نامه شاهرخی

نگاره هفتادهزار پرده یکی از نگاره‌های بی‌نظیر کتاب معراج‌نامه شاهرخی است (تصویر۲). این کتاب ارزشمند در میان ذخایر نفیس نسخه‌های خطی شرقی کتابخانه ملی پاریس نگه‌داری می‌شود و مزین به سه نوع خط است که به سه زبان عربی، ترکی و اویغوری نگارش شده است. متأسفانه از نگارگر یا نگارگران این کتاب باارزش اطلاعی در دست نیست و فقط می‌دانیم که این اثر در دربار شاهرخ در دوره تیموری

خلق شده است. این سند ارزشمند خطی و مصور ایران عصر تیموریان، اثری مفصل درمورد عروج عارفانه حضرت محمد(ص) است و برطبق صفحه پایان کتاب (انجامه) به سفارش «شاهرخ‌میرزا» ۸۰۷-۸۵۱ هق. (۱۴۰۴-۱۴۷۴ م)، چهارمین پسر تیمور گورکانی در سال ۸۴۰ هق. (۱۴۳۶ م)، تهیه و کتابت [و تصویرسازی] شده است. نسخه مورد نظر علاوه بر محتوای مذهبی خاص به‌لحاظ شیوه توصیف تصاویر آن و هم به‌لحاظ تحولات خط در متن نوشتاری، اهمیتی ویژه در هنر جهان اسلام دارد.

نسخه معراج‌نامه در کارگاه شاهرخ در شهر هرات استنساخ و مصور شده است. قطع صفحات نسخه به ابعاد تقریبی ۳۲×۲۲/۵ سانتی‌متر و متن مصور آن در ابعاد و اندازه‌های متنوع و عموماً در قاب تصویری مربع به‌تصویر درآمده است (شین‌دشتگل، ۱۳۸۳: ۶۸).

«در زمان سلطنت شاهرخ پیشرفت‌های مهمی در حیات فرهنگی، به‌خصوص در حوزه هنرها و تحقیقات فکری صورت گرفت. این پیشرفت‌ها شامل نقاشی، به‌ویژه نگارگری (مینیاتور) و خوشنویسی، معماری، موسیقی، تاریخ‌نگاری و فقه و کلام اسلامی بود» (پژوهش از دانشگاه کمبریج، ۱۳۷۹: ۱۱۳ و ۱۱۴). نتیجه‌ای که از این طرفداری، حمایت و علاقمندی حاصل شد آن‌که مطالعات و مباحثات دینی رواج بسیار یافت و تعداد کسانی که به جامعه اهل مذهب وارد می‌شدند، فزونی گرفت. مساجد، خانقاه‌ها، مکاتب و مدارس بسیار در اکناف کشور ساخته شد و مذهب بیش از پیش بر جنبه‌های مختلف زندگی اجتماعی تسلط یافت (یارشاطر، ۱۳۸۳: ۱۵).

«پادشاهان بعد از تیمور مانند شاهرخ، ابوسعید و سلطان‌حسین بایقرا همه سر ارادت و تکریم به آستان مشایخ این سلسله [فرقه های تصوفِ رایج در این دوره] نهادند و فوز و فلاح دو دنیا را از انفاس قدسیه ایشان می‌طلبیدند و در امور معاش و معاد از ایشان راهنمایی و هدایت می‌جستند» (میرجعفری، ۱۳۸۱: ۱۷۸).

پس همان‌طور که ذکر آن رفت، این کتاب در دوره‌ای مصور شده است که نمی‌توان تأثیر عرفان اسلامی را در نگاره‌های آن نادیده گرفت و چندان دور از ذهن نیست که تأثیر این دیدگاه‌های عرفانی را در به‌تصویرکشیدن مضامین مذهبی، توسط نگارگران درباری، در نگاره‌های این کتاب مؤثر بدانیم.[۴]

نگاره هفتادهزار پرده

نگاره هفتادهزار پرده یکی از زیباترین آثار معراج‌نامه شاهرخی است که از میان نگاره‌های این کتاب ویژگی‌های تصویری خاصی دارد. این اثر ازلحاظ ترکیب‌بندی عناصر تصویری، ترکیب‌بندی رنگی و نیز به‌کارگیری سطوح وسیع رنگی با قاب تصویری مستطیل‌شکل عمودی در نقاشی ایرانی بی‌نظیر است. جسارت نگارگر در به‌کارگیری عناصر بصری برای خلق این اثر، آن را به نقطه اوج نگاره‌های این کتاب مبدل ساخته است و شاید بتوان آن را نقطه اوج جسارت نگارگری ایرانی دانست.

تعداد پیکره‌های تصویر شده در این نگاره چهارده عدد است؛ که سیزده فرشته در سمت چپ قاب تصویر و حضرت محمد(ص) در سمت راست قاب تصویر نشان داده شده است. نگاره به چهار قاب مستطیل عمودی تقسیم شده و هر پرده خود به دو بخش قسمت شده است که با رنگ دیگری در بالای هر پرده نشان داده شده است. رنگ پرده‌ها آبی/قرمز، طلایی/بنفش، قرمز/ سبز، بنفش/ زرد به نشان نور، یاقوت آتشین، سنبل، مروارید و طلا است. این پرده‌ها نماد حجاب‌های نور و ظلمت هستند.

حضرت محمد(ص) در سمت راست تصویر با اشاره دست و جهت ایستادن، نگاه بیننده را به سمت چپ قاب تصویر منتقل می‌کند و درمقابل جهت قرارگیری فرشته‌ها جهت نگاه را به سمت راست تصویر منتقل می‌کند (تصویر۲).

این حرکت افقی مانع از متوقف شدن چشم بیننده در یک نقطه از قاب تصویر می‌شود و این حرکت با ایستایی سطوح وسیع رنگی به‌کار رفته تضادی را سبب می‌شود که نگاه بیننده را هم‌چنان به خود می‌دوزد. لباس حضرت رسول(ص) به‌رنگ سبز است. «سبز مکمل سرخ است، نماینده آب است.[...] زرد و آبی روی‌هم آمیزه‌ای متعادل از سبز به‌دست می‌دهند که سرخی پس‌دید آن است. سبز با دو ساحت فطری‌اش که گذشته یا ازلیت (آبی) و آینده یا ابدیت (زرد) باشند و با ضدش، زمان حال سرخ‌فام، نشانه امید، باروری و جاودانگی است» (اردلان و بختیار، ۱۳۸۰: ۵۰) و عمامه‌ای سفیدرنگ به‌سر دارد. رنگ «سفید غایت یک‌پارچگی همه رنگ‌هاست، پاک و بی‌آلایش. نور، که ازلحاظ نمادین سفید تلقی می‌شود، از خورشید نازل می‌شود و نماد توحید است» (همان، ۵۰-۴۹) و با دست راست خود اشاره به سمت چپ تصویر دارد. شایان ذکر این‌که ابن‌عربی درباره جهت چپ و راست مطلبی در فتوحات مکیه آورده است که عین آن را به‌شرح ذیل در این مقاله بیان می‌کنیم:

«نظره و نگرش، شمالی و از جانب چپ بود و فطرت، بر نشأه کمال، هردو در اصل وضع – در نقطه دایره – مقابل هم قرار گرفتند، بنابراین بخش جان و روحش از جانب راست نقاب بر رخ دارد و از جانب چپ مکشوف و آشکار است و اگر نظره و نگرش از جانب راست مکشوف و آشکار بود، در نخستین نگرشش در مشاهده تعیین، به مقام تمکین نایل

می‌گشت؛ واشگفتا! از آن‌کس که در اعلا علیین و بالاترین درجات است و پندارد که در پست‌ترین مراحل می‌باشد: اعوذ بالله ان اکون من الجاهلین، یعنی: از نادان بودنم به خدا پناه می‌برم (بقره/ آیه ۶۷). پس جانب چپ نظره و نگرش، طرف راست گرداننده و مدبرش است و وقوفش در موضعی که در آن پدید آمده است، عبارت از نهایت مسیرش می‌باشد» (ابن‌عربی، ۱۳۸۴: ۱۳۳ و ۱۳۴).

در این مطلب ابن‌عربی اشاره دارد به کنار رفتن حجاب و رفع پوشیدگی درجهت چپ و مستور بودن درجهت راست. او ضمن توضیح دلیل اختصاص چنین ویژگی‌هایی به این جهات گفته است که از جانب راست نقاب وجود دارد، یعنی پوشیده و پنهان است و قابل کشف نیست. جهتی که منظور اصلی ابن‌عربی بوده و آن‌را جهتی دانسته است که راه را نزدیک‌تر می‌کند، جهت چپ است که آن را مکشوف و آشکار می‌داند. دور سر مبارک پیامبر(ص) هاله‌ای از نور با رنگ طلایی به‌نمایش درآمده است که نوع طلایی به‌کار رفته در آن با نوع طلایی پرده و تزئینات لباس‌ها و تاج‌های فرشتگان متفاوت است. در قاب تصویر (پرده)ای که محمد(ص) در آن نشان داده شده، فرشته‌ای که مقابل حضرت ایستاده نیمی از پرده را با دست چپ بالا زده و نور آن‌سوی پرده با رنگ طلایی نشان داده شده است (تصویر۳). این فرشته لباسی نیلی و سبز به تن دارد با تاجی طلایی برسر که سه پره دارد و با دست راست با حضرت محمد(ص) دست می‌دهد. پشت او سه فرشته دیگر قرار دارند که موهای دو تن از آنان به‌شیوه مغول‌ها بسته شده است.

در کنار پرده طلایی‌رنگ (تصویر۴) سه فرشته دیگر ترسیم شده است. فرشته‌ای که در جلو قرار گرفته، تاجی طلایی با چهار پره و لباسی قهوه‌ای و آبی به تن دارد، بال‌هایش به‌رنگ زرد و بنفش است و دو دست خود را به نشان احترام روی هم قرار داده است به‌طوری‌که آستین‌ها روی دست‌ها قرار گرفته‌اند[5] و دو فرشته که پشت او قرار گرفته‌اند، موهایی بافته دارند و قسمتی از بال‌هایشان با رنگ اُکر و سبز نشان داده شده است.

درکنار پرده قرمزرنگ (تصویر۵) نیز سه فرشته با ترتیب قبلی قرار گرفته‌اند که لباس فرشته جلویی آبی و نارنجی است و بال‌هایش به‌رنگ صورتی و سبز رنگ‌آمیزی شده است و با دو دست به‌سوی پرده‌ها اشاره می‌کند.

سرانجام درکنار پرده بنفش‌رنگ (تصویر۶)، بازهم سه فرشته با همان ترتیب‌ها ترسیم شده‌اند. فرشته جلویی با لباسی یشمی و قرمز و بال‌های زرد و نارنجی و تاج طلایی چهارپر نشان داده شده و قسمتی از بال‌های دو فرشته دیگر با رنگ‌های سبز، آبی و قرمز نیز نمایان است. روی کمربندهای چهار فرشته‌ای که در نمای جلو نشان داده شده‌اند، تزئینات طلایی و روی یقه لباس دو فرشته‌ای که در کنار پرده‌های قرمز و بنفش قرار گرفته‌اند، تزئینات طلایی‌رنگ دیده می‌شود. تمامی رنگ‌های به‌کاررفته در لباس‌ها با رنگ‌های به‌کاررفته در پرده‌ها متفاوت است.

رنگ‌های مکملی که درکنار هم قرار گرفته‌اند، نگاره را به چهار بخش اصلی تقسیم می‌کند. «در سلسله‌مراتب تعیین فضایی، شکل‌ها به سطح‌های خود محدودند. از این‌رو، سطح‌ها می‌توانند کارکردی دوگانه داشته باشند؛ جسماً می‌توانند شکل را حدود بخشند و از این رهگذر، فضاهای کیهانی این جهانی را متبلور سازند. ازلحاظ معنی ممکن است با توسعه کیفیات متعالی‌شان نفس را فراسوی مکان‌های دست‌ساز آدمی به درجات عالی‌تری از درون‌بینی رهنمون شوند» (اردلان و بختیار، ۱۳۸۰: ۳۳). در این نگاره نیز این کارکرد دوگانه وجود دارد که با تقسیم‌کردن اثر به چهار سطح رنگی حدود پدید آمده است و درمعنای اثر با درنظرگرفتن عدد چهار به‌عنوان نمادی از حجاب، می‌بینیم که چطور سطوح پرده‌های چهارگانه، انسانی متعالی را به فراسوی این جهان در پس پرده‌های حجاب و جهانی مثالی نزد پروردگار رهنمون شده است.

مضمون نگاره هفتادهزار پرده

مضمونی که نگاره هفتادهزار پرده به‌تصویر می‌کشد، اشاره به گذر پیامبر(ص) در شب معراج از حجاب‌هایی است که در آسمان هفتم با آنها مواجه می‌شود. این حجاب‌ها که در این شب از پیش روی پیامبر(ص) کنار می‌روند، نمادی از نفس هستند که بنا به حدیث نبوی: «شیطان من مسلمان شده است» (شیمل، ۱۳۸۷: ۳۳۰) پیامبر(ص) کاملاً بر نفس خویش مسلط بود و حجاب‌های چهارگانه از پیش روی ایشان کنار رفته بودند. در تفسیر المیزان نیز به‌وجود حجاب‌های چهارگانه اشاره شده است که حتی میان فرشتگان مقرب و پروردگار وجود دارند: «جبرئیل در معراج پس از گذر از آسمان هفتم به حضرت رسول(ص) گفت: میان خدا و خلقش هفتادهزار حجاب است و از همه خلایق نزدیک‌تر به خدا من و اسرافیلم و بین ما و خدا چهار حجاب فاصله است حجابی از نور، حجابی از ظلمت، حجابی از ابر و حجابی از آب» (موسوی همدانی، ۱۳۵۳: ۲۴).

خانم ماری‌رز سگای در کتاب خود این توضیحات را برای نگاره عنوان کرده است: «در آن سوی هفت آسمان در فضای لایتناهی،

تصویر۲. نگاره هفتادهزار پرده، معراج‌نامه شاهرخی. (۸۴۰ هق./۱۴۳۶م). (سگای، ۱۳۸۵: ۱۰۴)

تصویر۳ و ۴. نگاره هفتادهزار پرده، معراج‌نامه شاهرخی. (۸۴۰ هق./۱۴۳۶م). (سگای، ۱۳۸۵: ۱۰۴)

تصویر۵ و ۶. (از راست به چپ) بخشی از نگاره هفتادهزار پرده، معراج‌نامه شاهرخی. (سگای، ۱۳۸۵: ۱۰۴)

حضرت محمد(ص) هفتادهزار پرده را می‌بیند که از نور، یاقوت آتشین، سنبل، مروارید و طلا ساخته شده است. هریک از پرده ها، توسط هفت گروه از موجودات فرشته‌گون نگهبانی می‌شود. پیامبر به‌وسیله فرشتگان راهنما از بین این هفتادهزار پرده با موفقیت می‌گذرد و عرش الهی را که از سنبل قرمز ساخته شده است می‌بیند» (سگای، ۱۳۸۵: ۱۰۰).

مقام کشف حجاب‌های چهارگانه فقط مختص پیامبر(ص) است چنان‌که در کتاب شرح اصطلاحات صوفیه- به‌نقل از فوایح‌الجمال در تحفه‌البرره- نیز گفته شده است: تنها این حجاب‌های نور و ظلمت از پیش روی حضرت محمد(ص) کنار رفته است و با مثالی[۶] این مطلب را اثبات می‌کند (گوهرین، ۱۳۶۸: ۱۷۲).

در نگاره هفتادهزار پرده، نگارگر سعی کرده است از عناصر بصری‌ای سود جوید که معانی را بهتر انتقال دهد. از این نظر نیز این نگاره اثری بی‌نظیر محسوب می‌شود که با استفاده از عناصر تجسمی اسراری را نشان می‌دهد که در عرفان آن زمان بسیار متداول بوده است و نگارگر با استفاده از این مفاهیم، ماورایی‌بودن موضوع نگاره را تشدید و تأکید می‌کند.

ایستایی و نیرومندی در پرده‌های عمودی، تعادل و سکونی در قسمت بالایی پرده‌ها و حرکت و تهییج در پرده موربی که فرشته مقابل حضرت رسول(ص) بالا برده است، به این امر بیشتر کمک می‌کند.

تطبیق حجاب‌های چهارگانه و نگاره هفتادهزار پرده

مطابقت این دو موضوع را می‌توان در سه مورد بیان کرد:

۱. تقسیم چهارتایی قاب تصویر

۲. جهت حضرت محمد(ص) در نگاره

۳. گذرکردن پیامبر(ص) از هفتادهزار پرده نور و ظلمت

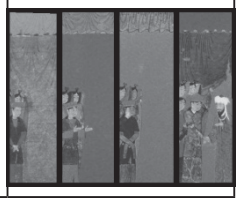
در شب معراج که مطابق روایات و تفاسیر قرآن بر پیامبر(ص) اسراری مکشوف گردیده است. در مقام «قاب قوسین او ادنی»[۷]، زمانی‌که فاصله او با پروردگار به‌اندازه دو کمان رسیده بود، پیامبر(ص) با پروردگار گفتگویی داشت و اسراری بر او هویدا شد که هیچ انسانی از آن مطلع نیست و هیچ‌کس تا به‌حال به آن مقام دست نیافته است.

در معراج حضرت رسول(ص)، پس از گذر از مقامات آسمان‌ها و دیدن آیات شگفت الهی، پیامبر از هفتادهزار حجاب نور و ظلمت گذر می‌کند. «بنا به حدیثی نبوی، خداوند پشت هفتادهزار حجاب نور و ظلمت پنهان است و اگر آن حجاب‌ها برافتد، نگاه پروردگار بر هرکه و هرچه افتد، فروغ و درخشندگی و جهش آن همه را می‌سوزد. حجاب‌ها از نورند تا ظلمت الهی را مستور دارند و از ظلمت‌اند تا حجاب نور الهی باشند» (بلخاری، ۱۳۸۴: ۵۱۵). ابن‌عربی در فصوص‌الحکم درباره این حجاب‌ها می‌گوید: «حق خود را با حجاب‌های ظلمانی که اجسام طبیعی هستند و حجاب‌های نوری که ارواح لطیف هستند موصوف ساخت» (ایزوتسو، ۱۳۸۵: ۵۴). این حجاب‌ها همان‌طورکه پیش از این اشاره شد، چهارند و نمادی از نفس انسان که مانع میان او و خداوند می‌شوند. کناررفتن این چهار حجاب (نفس) با ریاضت و تمرین و پیروی از پیامبر(ص) محقق خواهد شد. نجم رازی در مرصادالعباد این‌گونه به تعریف حجاب و شرایط کناررفتن آنها پرداخته است: «حقیقتِ کشف از حجاب بیرون‌آمدن چیزی است بر وجهی که صاحب کشف، ادراک آن‌چیز کند که پیش از آن درک نکرده باشد» (نجم‌الدین رازی، ۱۳۷۳: ۳۱۰). در گذر حضرت محمد(ص) از هفتادهزار پرده حجاب حقایقی برای ایشان کشف می‌شود که پیش از آن درک نکرده بودند. همان‌طورکه در تفسیر المیزان نیز آمده: در معراج حضرت رسول(ص) جبرئیل(ع) به حضرت گفت: «ای محمد آنچه می‌بینی به نظرت عظیم و تعجب‌آور می‌آید، اینها که می‌بینی یک خلق از مخلوقات پروردگار تو است، پس فکر کن خالقی که اینها را آفریده چقدر بزرگ است با این‌که آنچه تو ندیده‌ای خیلی بزرگ‌تر است از آنچه دیده‌ای» (موسوی همدانی، ۱۳۵۳: ۲۴).

در این نگاره چهار تقسیم‌بندی نشان از چهار حجابی دارد که در نهاد دورن انسان نهفته است که برای پیامبر(ص) مکشوف و کنار رفته است. نگارگر حتی با قراردادن پیامبر(ص) در سمت راست قاب تصویر و جهت ایشان به‌سوی چپِ قاب تصویر بر این موضوع تأکید می‌ورزد- شرح آن را پیش از این در توضیح جهاتی که در فتوحات مکیه مطرح شده، آوردیم که جهت راست پوشیده و مستور و جهت چپ آشکار و مکشوف است.

پس می‌بینیم که هفتادهزار پردهٔ شب معراج پیامبر(ص) ازطریق تقسیم‌بندی قاب نگاره به چهار تقسیم عمودی به نمادِ حجاب‌های نفسانی انسان به‌تصویر درآمده که نشان دهنده مقام والای پیامبر(ص) است. در اسلام تأکید بسیاری بر مبارزه انسان با هواهای نفسانی شده است و این‌که نفس انسان به‌صورت حجاب‌هایی مانع رسیدن انسان به حقایق و به‌همین دلیل حائل میان انسان و خداوند هستند. فرد باید با تزکیه نفس و الگو قراردادن پیامبر گرامی اسلام(ص) به مبارزه با نفس خویش بپردازد و این حجاب‌ها را از پیش روی خود بردارد تا بتواند حقایقی را درک کند که حضرت رسول(ص) سعی در تبیین آن داشتند.

جدول۱. تطبیق سه‌وجهی میان عدد چهار، حجاب و نگاره هفتادهزار پرده

توضیحات موارد	مفهوم	ویژگی	اشتراک	مطابقت معنایی با تقسیم‌بندی چهارگانه نگاره
عدد چهار	نماد حجاب و نفس انسان	کیفیت انفعالی ماده و صفات فاعلی طبیعت	- در معراج پیامبر(ص) حجاب‌های نفس از مقابل دیدگان آن حضرت کنار می‌رود - هدف از معراج پیامبر(ص): رسیدن پیامبر(ص) به شهود باطنی و دیدن عظمت خداوند در پهنه آسمان‌ها و نیز استفاده از نتایج عرفانی و تربیتی	تقسیم‌بندی چهارگانه نگاره مطابقت معنایی با عدد چهار دارد
حجاب	- حائل میان خدا و بندگان - مُهر بردیدگان و شنوایی و بینایی و دل‌ها	حجاب‌ها چهارند: دنیا، نفس، خلق و شیطان	کشف اسراری در شب معراج بر پیامبر(ص)	مکشوف‌گشتن حقایق با کناررفتن حجاب‌های چهارگانه در شب معراج برای حضرت محمد(ص)
نگاره هفتادهزار پرده 	گذرکردن حضرت محمد(ص) از هفتادهزار حجاب نور و ظلمت	چهار تقسیم‌بندی اصلی قاب نگاره که در نگاره اول این سؤال را به ذهن متبادر می‌کند که چرا از چهار تقسیم‌بندی برای نمایش هفتادهزار حجاب استفاده شده است؟	- تأکید بر مضمون نگاره با تقسیم‌بندی قاب آن به چهار قسمت اصلی - نمایش نمادین حجاب‌های چهارگانه با کناررفتن حجاب‌های نور و ظلمت	کناررفتن موانع نفسانی پیامبر(ص) و نائل‌گردیدن پیامبر(ص) به مقام خلیفةاللهی

(نگارنده)

نتیجه‌گیری

نگاره «هفتادهزار پرده» یکی از نگاره‌های کتاب معراج‌نامه شاهرخی است. مضمون این نگاره یکی از اتفاقاتی است که در شب معراج بر پیامبر(ص) روی می‌دهد و آن این که پیامبر(ص) از هفتادهزار حجابِ نور و ظلمت گذر می‌کند و در عرش به دیدار پروردگار نائل می‌شود. در این نگاره، سطوح رنگی وسیعی قاب اثر را به چهار پرده عمودی تقسیم می‌کند که نشانه هفتادهزار حجابِ نور و ظلمتی است که از مقابل پیامبر(ص) کنار می‌رود. یکی از اهدافی که در تفاسیر برای سفر معراج پیامبر(ص) ذکر شده است، کشف اسرار نهانی است که خداوند در این شب بر پیامبر(ص) آشکار کرد. حال با توجه به‌مفهوم حجاب در قرآن، احادیث و تفاسیر می‌بینیم که چطور این نگاره کناررفتن حجاب‌ها را از مقابل پیامبر(ص) برای کشف حقایق الهی نشان می‌دهد. در عرفان اسلامی و نیز ادبیات عارفانه می‌بینیم که حجاب‌های مذکور چهار عدد هستند و در این نگاره برای اشاره به آن حجاب‌ها از تقسیم‌بندی چهارگانه استفاده می‌شود. بدین ترتیب در این نگاره نظاره‌گر تدبیر هوشمندانه‌ای هستیم که از ارتباط ظریفِ میان عدد چهار به‌عنوان نمادی از حجاب‌های نفسانی استفاده شده تا «هفتادهزار پرده»‌ای نشان داده شود که در شب معراج از مقابل پیامبر(ص) کنار رفته است و ایشان به اسرار الهی نائل گشتند.

در این مقاله می‌بینیم که چطور یکی از آموزنده‌ترین مفاهیم والای عرفان اسلامی (موانعی که حجاب‌های نفسانی در مسیر حق ایجاد می‌کنند) مورد توجه قرار گرفته و به نمایاندن جلوه‌های این معنی پرداخته شده است. این خود از اعتقاد و باور به نمادهای دینی نشئت گرفته و بیننده را ناخودآگاه به‌فکر فرومی‌برد و همانند تکانه‌ای برای او به‌سوی رهایی از موانع، بندها و درنتیجه رسیدن به حقیقت حق است.

پی‌نوشت

1- Seguy

۲- شماره ابیات گلشن راز در این مقاله از کتاب گلشن راز اثر شیخ‌محمود شبستری، مقدمه و تصحیح و توضیحات صمد موحد، انتشارات طهوری، تهران، ۱۳۸۶ گرفته شده است.

۳- اشاره به حدیث «حب الی من دنیاکم ثلاث الطیب و النساء و قرّة عینی فی الصلوة» یعنی چون ذات و حقیقت تو از همه شین و عار تعیّنات و هستی که موجب حجاب است، پاک گردد و تویی تو به‌کلی در حق محو و متلاشی شود، نماز تو آن زمان قرةالعین گردد و وصلت حقیقی میسر شود (لاهیجی، ۱۳۷۱: ۲۹۸).

۴- البته مطالعه تأثیرات فرقه‌های رایج در دوره شاهرخ تیموری، خود به مطالعه‌ای مستقل نیاز دارد که در حیطه این پژوهش نمی‌گنجد. به‌همین سبب در اینجا فقط به آراء مشهور در این دوره اشاره می‌شود:

در دربار تیموریان هرات آثار و آراء ابن عربی افکار حاکمان و دیوانیان را به خود مشغول کرده بود (ابن‌عربی، ۱۳۶۷: مقدمه). بعد از آن‌که در قرن هفتم عرفان جنبه علمی و اثباتی پیدا کرد و در قرن هشتم در کتب موضوع علوم و در مدارس محل ممتازی برای ثبت و تعلیم یافت، در قرن نهم همان وضع را توانست ادامه دهد. جنبه وحدت وجودی و ظهور شدیدی که در عقاید فرقه حروفیه وجود دارد نوعی از همین فکر است که در طریقه محی‌الدین ابن‌عربی و پیروان او هم به‌جای خود در تعلیمات صوفیه ادامه داشت (صفاء، ۱۳۸۰: ۷۳). آراء و آداب محی‌الدینی مورد توجه و اقتباس بیشتری به ارباب طرایق صوفیه پس از سده هشتم بوده است (همان: مقدمه).

همان‌طور که ذکر آن رفت، دوره شاهرخ دوران توجه دربار به عرفا و رواج عرفان اسلامی است. خصوصاً آرای عارف بزرگ ابن عربی در این دوره بسیار رواج داشته و مورد توجه بوده است. در این مقاله سعی شده است که از آرای عرفای مربوط به این دوره و حتی پیش از آن، در تطبیق معنایی رموز موجود در نگاره هفتادهزار پرده استفاده شود و با توجه به معنایی که از «حجاب» اخذ می‌شود، به تطبیق مفهومی آن با این نگاره پرداخته شود.

۵- «رسم چینیان درباره فشردن دست‌های خود، که غالباً آن را در آستین پنهان می‌کنند علامت احترام و مشابه رسم غربی دست‌دادن است و حاکی از این بود که دست‌ها را برای تجاوز به‌کار نمی‌برند» (هال، ۱۳۸۳: ۲۲۸).

۶- در این کتاب با مثالی از حضرت عیسی(ع) این مطلب را شرح داده است که حجاب‌های نورانی از پیش روی عیسی کنار نرفته بود: «بر عیسی(ع) صفات روحانیت غلبه داشت و به‌همین جهت با امور جسمانی مأنوس نشد و شهوات نفسانی او را گرفتار نکرد و بدان شهوات مبتلا نگردید و خدای‌تعالی او را تا مرکز روحانیان بالا برد. اما همان‌طور که صفات نفسانی ظلمانی حجاب است، صفات روحانی نیز حجاب است، چه "خدای تعالی را هفتادهزار حجاب از نور و ظلمت است". اما عیسی از صفات ظلمانی جسمانی درگذشت و در صفات نورانی روحانی باقی ماند و آن از این جهت بود که خروج از ظلمات نفس و تاریکی‌های آن به قوت و نیروی روح ممکن است ولی خروج از نور روح ممکن نیست مگر به جذبه حق سبحانه تعالی که فقط به محبوبان درگاهش تعلق گیرد و حق سبحانه و تعالی هیچ‌کس را به‌کمال محبوبیت نرساند، مگر آن‌که از مصطفی(ص) پیروی کند و متابع او باشد» (گوهرین، ۱۳۶۸: ۱۷۲).

۷- اشاره دارد به آیه: «فَکانَ قابَ قَوسَینِ او أَدنی، تا فاصله‌اش به‌قدر طول دو کمان یا نزدیک‌تر شد» (نجم/آیه۹). این سوره اشاره به رسیدن حضرت محمد(ص) به عرش الهی دارد که در آنجا با خداوند گفتگو کرده است و اسرار آن بر هیچ‌کس آشکار نیست.

منابع و مآخذ

- **قرآن کریم**.
- **نهج‌البلاغه**. (۱۳۸۱). مترجم حجةالاسلام محمد دشتی. تهران: وجدانی.
- ابن‌عربی، محمدبن علی. (۱۳۸۴). **فتوحات مکیه**. ترجمه و تعلیق محمد خواجوی. جلد ۱. تهران: مولی.
- ابن‌عربی، محی‌الدین. (۱۳۶۷). **رسائل ابن‌عربی (ده رساله فارسی‌شده)**. مقدمه، تصحیح و تعلیقات نجیب مایل‌هروی. تهران: مولی.
- اردلان، نادر و بختیار، لاله. (۱۳۸۰). **حس وحدت، سنت عرفانی در معماری اسلامی**. ترجمه حمید شاهرخ. تهران: خاک.

- ایزوتسو، توشیهیکو. (۱۳۸۵). **صوفیسم و تائوئیسم**. ترجمه محمدجواد گوهری. تهران: روزنه.
- بلخاری‌قهی، حسن. (۱۳۸۴). مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی. **کیمیای خیال**. دفتر دوم. تهران: سوره مهر.
- پژوهش از دانشگاه کمبریج. (۱۳۷۹). **تاریخ ایران دوره تیموریان**. ترجمه یعقوب آژند. چاپ دوم. تهران: جامی.
- رازی، نجم‌الدین. (۱۳۷۳). **مرصادالعباد من‌المبدأ الی‌المعاد**. به‌اهتمام محمدامین ریاحی. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- سگای، ماری‌رز. (۱۳۸۵). **معراج‌نامه سفر معجزه‌آسای پیامبر(ص)**. ترجمه مهناز شایسته‌فر. تهران: مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.
- شبستری، محمود. (۱۳۸۶). **گلشن راز**. مقدمه، تصحیح و توضیحات صمد موحد. تهران: طهوری.
- شیمل، آن‌ماری. (۱۳۷۴). **ابعاد عرفانی اسلام**. ترجمه دکتر عبدالرحیم گواهی. چاپ ششم. تهران: دفتر فرهنگ اسلامی.
- شین‌دشتگل، هلنا. (۱۳۸۳). متن نوشتاری نسخه خطی معراج‌نامه میرحیدر. **کتاب ماه هنر**، (۷۱ و ۷۲).
- صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۸۰). **تاریخ ادبیات ایران**. تلخیص از محمد ترابی. جلد دوم. تهران: فردوس.
- گوهرین، سیدصادق. (۱۳۶۸). **شرح اصطلاحات تصوف**. جلد سوم. چاپ اول. تهران: زوار.
- لاهیجی، محمد. (۱۳۷۱). **مفاتیح‌الاعجاز فی شرح گلشن راز**. مقدمه تصحیح و تعلیقات محمدرضا برزگر خالقی و عفت کرباسی. تهران: زوّار.
- مکارم شیرازی، ناصر. (۱۳۶۴). **تفسیر نمونه**. جلد ۲۲، تهران: دارالکتب‌الاسلامیه.
- موسوی همدانی، سیدمحمدباقر. (۱۳۵۳). **تفسیر المیزان**. جلد ۲۵، تهران: خوشه.
- میرجعفری، حسین. (۱۳۸۱). **تاریخ تحولات سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی ایران در دوره تیموریان و ترکمنان**. چاپ سوم. تهران: سمت.
- هال، جیمز. (۱۳۸۳). **فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب**. ترجمه رقیه بهزادی. تهران: فرهنگ معاصر.
- یارشاطر، احسان. (۱۳۸۳). **شعر فارسی در عهد شاهرخ (نیمه اول قرن نهم) یا آغاز انحطاط در شعر فارسی**. تهران: دانشگاه.

تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۴/۱۸
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۰/۸/۱۸

بررسی انسان‌نگاری در نقاشی مکتب اصفهان سدهٔ دهم و یازدهم هجری قمری*

علیرضا خواجه‌احمد عطاری**
حبیب الله آیت‌اللهی* علی‌اصغر شیرازی**** محسن مراثی***** خشایار قاضی‌زاده******

چکیده

یکی از ویژگی‌های نقاشی مکتب اصفهان در دوره صفوی توجه به انسان‌نگاری است. شیوه پرداختن به تصویر انسان و نگرشی که به تصویرگری آن در نقاشی این دوره بوجود آمده آن را نسبت به مکاتب قبلی متفاوت کرده است. مقاله حاضر شرایطی را که موجب بوجود آمدن این نوع نگرش به انسان و نقاشی آن شده مورد ارزیابی قرار داده، ضرورت‌هایی که باعث شده در نگارگری دوره شاه عباس اول به تصویر انسان بیشتر توجه شود، نشان می‌دهد.

این مقاله به دنبال پاسخ به این سئوال است که نحوه تأثیر این تحولات بر پیکرنگاری انسان در نقاشی مکتب اصفهان چگونه بوده است؟ هدف از این مقاله شناخت و توصیف ویژگی‌هایی است که در انسان‌نگاری نقاشی مکتب اصفهان ظاهر گردید و این سبک را در مقایسه با نقاشی قبل از خود (مکتب تبریز دو) متمایز گردانید.

روش تحقیق در این مقاله با توجه به ماهیت تاریخی آن از یک سو و نیاز به تبیین آثار از سوی دیگر توصیفی- تحلیلی بوده و با استدلال استقرایی به جمع‌آوری اطلاعات مربوط به نگارگری این عصر پرداخته شده است. گردآوری مطالب به شیوه اسنادی (کتابخانه‌ای) صورت گرفته است.

یافته‌های تحقیق بیانگر آن است که عوامل متعدد اجتماعی، سیاسی، اقتصادی، فرهنگی و همچنین تغییر و تحول در نگرش انسان (هنرمند) به جهان در شکل‌گیری تصویر انسان در نگارگری این دوره تأثیر داشته است، به طوری که ضرورت‌های ناشی از این عوامل به ویژگی‌های نوینی در نقاشی مکتب اصفهان منجر شده است.

کلیدواژه‌ها: تفکر ایرانی- اسلامی، نقاشی مکتب اصفهان، ویژگی‌های انسان‌نگاری، عوامل تأثیرگذار

---

* این مقاله برگرفته از پایان‌نامه دکتری علیرضا خواجه‌احمد عطاری باعنوان «ریشه‌یابی عوامل مؤثر بر انسان‌نگاری در نقاشی مکتب اصفهان» به‌راهنمایی آقایان دکتر آیت‌اللهی، دکتر شیرازی و به مشاوره آقایان دکتر مراثی و دکتر قاضی‌زاده در دانشگاه شاهد است.

** مربی، دانشگاه هنر اصفهان و دانشجوی دوره دکتری پژوهش هنر دانشگاه شاهد، تهران. (نویسنده مسئول)
attari.alireza@gmail.com

*** دانشیار، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران.
**** استادیار، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران.
***** استادیار، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران.
****** استادیار، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران.

مقدمه

در نگارگری ایران همواره تصویر انسان جایگاهی ویژه داشته و انسان‌نگاری در هر دوره از کار نگارگران با تغییراتی همراه بوده است. توجه به پیکره انسانی در متن فکری و فرهنگی هر دوره و با توجه به تأثیرپذیری از اندیشه اسلامی که در آن خداوند می‌فرماید انسان را به نیکوترین صورت آفریده[۱] تعریف شده است.

در تفکر اسلامی به انسان توجه خاصی شده است، بنا بر نص صریح قرآن کریم «انسان خلیفه خدا بر روی زمین است» (قرآن کریم، بقره، آیه ۳۰). بر همین مبنا در تفکر اسلامی و در سیر شناخت و معرفت خداوند انسان جایگاه ویژه‌ای دارد. ابن‌عربی درباره جایگاه انسان می‌گوید: «انسان مختصری از حضرت الاهیت است و از این‌رو خدا او را به‌صورت خود آفرید» (حکمت، ۱۳۸۴: ۶۲).

با توجه به ویژگی‌های نگارگری و شاخص‌های موجود در نگاره‌های ایـران می‌توان چنین نتیجه گرفت که نگارگران ایران درصدد نمایش وجه صوری و عینی عناصر نبوده‌اند بلکه گویی بیشتر درصدد بیان ماهیت و وجوه باطنی آنها بوده‌اند و بیشتر وجوه نمادین را به‌نمایـش می‌گذارند تا صورت ظاهری و عینی اشیا و عناصر را؛ به‌طوری‌که‌صوَر مشخصات ظاهری- ازجمله سایه‌روشن، بافت و عمق- را نشان نمی‌دهند و به قول بورکهارت[۲] «هنر مینیاتور[۳] درصدد فهم و ادراک صفات نوعی است» (بورکهارت، ۱۳۷۲: ۴۸-۴۷).

در دوره صفوی (۱۱۴۳-۹۱۰ ه.ق.) شرایط اجتماعی، سیاسی و مذهبی در ایران دگرگون شد و تا پایان این دوره تغییراتی در ساختار سیاسی و اجتماعی ایران روی داد که خود موجب تغییر در مسیر نقاشی ایران گردید. این تغییرات در دوره شاه‌عباس (۱۰۳۸-۹۹۷ ه.ق.) خود را به‌گونه‌ای نشان داد که آن را از دوره قبل جدا ساخت. یکی از تغییراتی که در نگارگری مکتب اصفهان (قرون ۱۱-۱۰ ه.ق.) به‌وقوع پیوست، توجه به پیکره انسانی است. انسان در نقاشی این دوره نقش محوری می‌یابد و به‌تقریب کل صفحه را به‌خود اختصاص می‌دهد و برخلاف گذشته که تصویر انسان بخشی از کل تصویر بود، به‌صورت موضوع اصلی در می‌آید. در این میان، نقاشان تا پایان دوره صفوی تحت تأثیر عوامل مختلف سیاسی و اجتماعی قالبی تازه برای بیان مضامین و فنون نقاشی فراهم می‌آورند. لذا این مقاله می‌خواهد بداند که نحوه تأثیر این تحولات بر پیکرنگاری انسان در نقاشی مکتب اصفهان چگونه بوده است؟

هدف این مقاله نیز این خواهد بود که نحوه تأثیر و تأثر تحولات مذکور را بر انسان‌نگاری مکتب اصفهان پیگیری کند، ویژگی‌های انسان‌نگاری آن را جویا شود و برای این منظور با روش استقرایی به جمع‌آوری اطلاعات مربوط به نگارگری این دوره می‌پردازد، مطالب و تصاویر دسته‌بندی و در قالب جدولی از ویژگی‌ها ارائه می‌شود. ضرورت کار از آنجا ناشی می‌شود که به نظر می‌رسد نقاشی ایران در بیان تصویری خود در مقطع تاریخی مذکور تغییراتی می‌یابد که نیاز به شناسایی و تدوین مراتب آن احساس می‌شود. این شناسایی به ما کمک می‌کند تا مراحل بعدی سبک‌شناسی نقاشی ایران را دنبال کنیم.

پیشینه تحقیق

پرداختن به پیکر آدمی در نگارگری ایران و جستجوی ویژگـی‌های آن کمتـر صورت گرفتـه، هرچندکه در نقاشـی ایران پیکر انسانی از اهمیت خاصی برخوردار بوده است و کمتر نقاشی‌ای را می‌توان سراغ گرفت که تصویر انسان در آن کم رنگ باشد یا اصلاً مطرح نشده باشد. این امر نشان دهنده اهمیت آن، هم در اندیشه و تفکر ایرانی – اسلامی بوده و هم بیانگر جایگاهش در معنابخشی به هنرهای مختلف ازجمله نگارگری است.

کریمیان و جایز (۱۳۸۶) در مقاله خود باعنوان «تحولات ایران عصر صفوی و نمود آن در هنر نگارگری» با اشاره به تحولات عصـر صفوی نگاهـی به نگارگری اوایـل دوره صفـوی دارد، رابطه با اروپا و نمود آن در نگارگری و اثراتی که در این ارتباط در نقاشی عصر صفوی گذاشته است، و با مقایسه ویژگی‌های نقاشی دو دوره اول (شاه‌اسماعیل) و دوم (شاه عباس‌اول) صفوی به بررسی آثار نقاشی این دوره می‌پردازد.

در تحقیقاتی که خاورشناسان بر نقاشی ایران صورت داده‌اند، نوعی مطالعه تطبیقی صورت گرفته که در بعضی موارد ناخودآگاه با نقاشی غربی مقایسه شده است. به‌طور مثال دلاواله[۴] (۱۳۷۰)، سیاح فرانسوی، که در زمان شاه عباس به ایران سفر کرده است، نقاشی ایران را بسیار ناشیانه و به‌دست اشخاص بی‌اطلاع از هنر تلقی می‌کند و تـرس ایـن را دارد که شـاه‌عبـاس پـس از دیـدن آثـار نقاشی‌ای که توسط نقاشِ همراه وی کشیده شده است، بخواهد او را در دربار نگه‌دارد (دلاواله، ۱۳۷۰). درعوض، شاردن[۵] (۱۳۶۲) یکی دیگر از سیاحان فرانسوی است که در زمان شاه‌عباس دوم به ایران سفر کرده و در نقاشی ایران رنگ‌های زیبا و درخشان را مورد تحسین قرار می‌دهد.

در تحقیقات محققان معاصر نیز وقتی به نقاشی مکتب اصفهان می‌رسند، به ارتباطی که با نقاشی غرب برقرار شده است،

اشاره می‌کنند و به التقاطی که میان نقاشی ایران و نقاشی غرب صورت گرفته و تأثیری که نقاشان ایرانی از نقاشی اروپایی گرفته است، اشاره می‌کنند. برای نمونه کنبی[۶] (۱۳۸۷) در کتاب «نقاشی ایران» به نزدیکی نقاشی ایران به شیوه‌های اروپایی اشاره می‌کند و نفوذ شیوه‌های نقاشی غربی را اجتناب‌ناپذیر می‌داند. البته درکنار این مطالب به شیوه کار رضا عباسی و برخی ویژگی‌های آثار وی و همچنین نقاشی مکتب اصفهان اشاره می‌کند که ازجمله این ویژگی‌ها قلم‌گیری قوی پیکره‌هاست که به‌نوعی در شخصیت‌پردازی افراد تأثیر دارد. اما به‌طور مشخص به بررسی انسان‌نگاری در مکتب اصفهان و تأثیری که نقاشی غرب بر نقاشی ایران گذاشته است، نمی‌پردازد. با این وجود آنجاکه از نقاشان و برخی از آثارشان می‌نویسد، به ویژگی آثار آنها اشاره می‌کند و می‌توان ویژگی‌های انسان‌نگاری در مکتب نقاشی اصفهان را از آن برداشت کرد.

مقدم اشرفی (۱۳۶۷) در کتاب «همگامی نقاشی با ادبیات» ضمن برشمردن ویژگی‌های نقاشی مکتب اصفهان به شگردهایی نو برای به‌حرکت درآوردن انسان و استفاده از خطوط پیرامونی برای نشان‌دادن سکنات و حرکات زنده و تناسبات واقعی بدن انسان اشاره می‌کند که خود بیانگر توجه به واقع‌نمایی در آثار نگارگران ایرانی است.

بینیون[۷] (۱۳۶۷) یکی دیگر از محققان خارجی به‌همراه دو تن از دیگر محققان برجسته در کتاب خود باعنوان «سیر تاریخ نقاشی ایران» به جزییات تاریخ نقاشی ایران می‌پردازد و درخصوص دوره مذکور با تحلیل فرایند شکل‌گیری مکتب اصفهان برخی تغییراتی را که در این دوره از نقاشی رخ می‌دهد، بازگو می‌کند؛ ازجمله تغییر در تکنیک‌های نقاشی، جدا شدن نقاشی از ادبیات، تغییراتی که در نوع پوشش صورت‌گرفته، موضوعات نقاشی و پایگاه اجتماعی پیکره‌ها که در آثار نقاشان پدیدار شده است. از لابه‌لای نوشته‌های این کتاب می‌توان تاحدودی به شکل‌گیری پیکرنگاری در نقاشی این دوره پی‌برد. بورکهارت (۱۳۷۲) نیز در مجموعه مقالات «مبانی هنر معنوی» با اشاره به سنت‌های پیشین ایرانی- اسلامی مسئله پیکرها، تماثیل و دیدگاهی را که در این نقاشی‌ها براساس مبانی فکری سنتی–دینی مترتب است، بازگو می‌کند.

در تحقیق حاضر تلاش شده است تا ضمن برشمردن زمینه‌های رشد انسان‌نگاری در نقاشی مکتب اصفهان، به ویژگی‌های انسان‌نگاری موجود در نگاره‌های این دوره پرداخته شود. در این میان برخی ویژگی‌های نقاشی مکتب تبریز دو (مکتب اول صفوی) با نقاشی مکتب اصفهان در قالب یک جدول مقایسه شده است.

روش تحقیق

در این مقاله روش تحقیق توصیفی-تحلیلی بوده، با توجه به ماهیت تاریخی آن از منابع کتابخانه ای استفاده شده است. در این منابع ویژگی های مکتب اصفهان استخراج شده، در این میان به توصیف انسان نگاری نیز توجه شده است. سپس با انتخاب جزییاتی از تصاویر نقاشی مکتب تبریز و اصفهان به مقایسه دو شیوه انسان نگاری پرداخته شده است. این مقایسه باعث شده تغییراتی که در نگارگری مکتب اصفهان رخ داده بهتر نشان داده شود.

تأثیر بینش ایرانی-اسلامی بر انسان‌نگاری در نگارگری ایران

تصویر انسان در نگارگری ایران بر بینش ایرانی-اسلامی استوار است. بنا به‌قول بسیاری از محققان موضع اسلام نسبت به شمایل‌نگاری تابع دستورات اسلام است. اما این دستورات هیچ صحبتی از منع شمایل‌نگاری نشده؛ آنچه در اسلام مطرح شده مخالفت با بت‌پرستی است، به‌گفته بورکهارت: «منع و تحریم شمایل‌نگاری در اسلام به‌معنی دقیق کلمه فقط درمورد تصویر ذات الهی صدق می‌کند» (بورکهارت، ۱۳۷۲: ۴۱). بر این اساس، نگارگران سعی کردند نگاره‌های‌شان بازدارنده طبیعت‌گرایی در نگارگری ایرانی- اسلامی باشد.

نکته دیگری که می‌توان مطرح کرد، نقش خیال در نگارگری ایران است. عنصر خیال در تبیین رابطه حق تعالی با هستیِ تجلی‌یافته نقش مهمی ایفا می‌کند. برای هنرمند مسلمان صورت‌ها مرکَبی هستند برای بازیافتن و تحقق بخشیدن به حقایق الهی. خداوند این بارقه الهی را به انسان عطا کرده است و شاید بار امانت- تا بدین‌سان هم‌چون خود او بتواند جهان متخیل را بازآفرینی کند. بدین‌سان، نقش خیال در پیوند با امور روحانی و جسمانی معنا می‌یابد (حکمت، ۱۳۸۴).

علاوه بر بُعد معرفتی ویژه انسان در اسلام و به‌تبع آن در نگارگری به‌ویژه در دوره صفوی با رشد گروه‌های صوفیگریِ غالیانه که بنیاد آن در دوره‌های قبل شکل گرفته بود، باورهای «وحدت وجودی» و «انسان‌انگاری» یا «تشبیه» بیش از پیش استوار گشت که براساس آن «خدا را جز در درون انسان در هیچ‌جا نباید جستجو کرد» (ملیکوف، ۱۳۷۹: ۴۵). اما در ادامه این نوع نگرش در آثار ملاصدرا و فیلسوفانی از این دست تعدیل یافت و سبب شد زمینه‌های نوعی تفکر عقل‌گرایانه مبتنی بر دین اسلام در انسان‌نگاری فراهم آید. ملاصدرا مبنای شناخت موجودات را شناخت انسان از نفس خود می‌داند و این را فضیلتی برای انسان می‌داند که خداوند به وی عطا کرده است (نصری، ۱۳۷۶).

از آنجا که در تمامی جهان‌بینی‌ها انسان جایگاه ویژه‌ای داشته است، توجه به تصویر انسان در آثار نقاشی جهان دیده می‌شود. «در نگارگری ایران نیز توجه به تصویر انسان اهمیت زیادی داشته و با توجه به اینکه تا سده نهم در قالب مصورسازی متون ادبی بوده، باعث شده است تا موضوعات با درونمایه‌های قهرمانی، عاشقانه، تغزلی یا واقع‌گرایانه نشان داده شود. این تصاویر معادل کیفیات موجود در داستان‌ها قالبی بصری یافته است» (Ettinghausen, 1988: 244).

به‌منظور مشخص شدن حدود کیفیت تصویر انسان در نگارگری ایران لازم است این مسئله از دو وجه بررسی گردد. اول اینکه هنرمندان ایرانی در نگارگری خود یک نوع خاطره قومی را دنبال می‌کنند که از سرچشمه «صورت‌های ازلی»[۸] سیراب می‌گردد و متفکران ایرانی آن را «اقلیم هشتم» یا «عالم مثال» خوانده‌اند. در این عالم تضاد میان صورت و معنا و ماده دربرابر روح حذف می‌گردد و محیطی میانه آفریده می‌شود که نه تجسد کامل است و نه روح به‌تنهایی معنا دارد و اجساد صورت مثالی می‌یابند. در این حالت اشکال نه تجسمی واقعی دارند و نه بی‌شکل هستند (شایگان، ۱۳۸۸). بنابراین در نگارگری تصویر انسان شکلی طبیعت‌گرایانه را نشان نمی‌دهد.

دومین وجه، ارتباط و درعین‌حال همگرایی نگارگری با ادبیات است. «صور خیال در نگارگری منطبق بر صور خیال در شعر فارسی است» (مقدم اشرفی، ۱۳۶۷: ۱۱). علاوه بر آن، فنون شعر همسو با فنون نگارگری بوده است. برای مثال در شعر با وزن و ریتم سروکار داریم و آرایه‌های ادبی چون ایهام، تشبیه، مجاز و استعاره ازجمله عواملی است که شعر را در معنایی رمزگونه نشان می‌دهد. در نگارگری نیز این ویژگی‌ها رعایت می‌شود؛ در نگارگری اشکال در جایگاه تشبیه همان صورت‌های مثالی‌ای هستند که در عرفان اسلامی از آن یاد شد. نتیجه این بینش در نگارگری به‌صورت حذف عواطف و احساسات خود را نشان داد- سوای برخی از تصاویر چون «مرگ اسکندر» در شاهنامه دموت که حالات فردی انسان‌ها [با تأثیر از نقاشی چین] نشان داده شده است، در اکثر نگاره‌ها از نمایش ویژگی‌های فردی و هرآنچه درمجموع فردیت آدمی و احوالات عاطفی او را به‌نمایش می‌گذارد، خبری نیست؛ این نوع شمایل‌نگاری حتی تا دوره قاجار نیز ادامه می‌یابد. درواقع، در نگارگری اصیل ایرانی- اسلامی انسان‌ها و عناصر اطراف تابعی از زمان و مکان مادی و تعیّن‌های آن نیستند و روایتی را به‌تصویر می‌کشند که گویی بی‌زمان‌ومکان است. به‌همین دلیل از قوانین مناظر و مرایا تبعیت نمی‌کنند و تا آنجاکه شاهد هستیم چند رویداد به‌طور همزمان در یک تصویر به‌نمایش درمی‌آید.

همچنین، نگارگران رنگ‌ها را به‌صورت تخت روی صفحه نقاشی می‌گذارند. بافت و رنگ دو پدیده‌ای هستند که وابسته به نورند. نگارگران برای نشان‌دادن جنسیت از تغییرات در خط استفاده می‌کنند و از سایه‌روشن در تصاویر پرهیز می‌کنند. این امر که نور نزد نگارگران چه معنا و مفهومی دارد، خود به بحثی جداگانه نیاز دارد؛ اما در اینجا می‌توان به این نکته اشاره کرد که نور در نگارگری ایران بر پایه بینش اسلامی شکل می‌گیرد.[۹] بر این مبنا رنگ‌های درخشان بازتاب حاکمیت نور هستند، به‌طوری‌که نگاره‌ها از سایه‌روشن، تاریکی و ابهام بَری است و به‌قول بسیاری عالمی نورانی را به‌نمایش درمی‌آورد.

انسان‌نگاری در تاریخ نگارگری ایران

تصاویری که از نقاشی‌های مانوی در تورفان و خوچو یا خوشو در آسیای میانه به‌دست آمده نشان‌دهنده برخورد «نوعی» یا «نشان‌های» با عناصر تصویر است. در این نقاشی‌ها و آثار دوره‌های بعدتر تصویر انسان با ویژگی‌هایی همراه است که این نوع تصویرگری را از تصویرگری سایر کشورها متمایز می‌کند. به‌طور مثال نقاشان در این دوره‌ها تلاش می کنند براساس داستان به روایت‌گری بپردازند و با چشم‌پوشی از ویژگی‌های ظاهری- ازجمله بروز عواطف در چهره‌ها و یا سایه‌روشن و بافت طبیعی اشیا- این تمایزات را نشان دهند. اولگ گرابار[۱۰] خاستگاه این‌گونه تصویرگری را در تأثیرپذیری نگاره‌ها از آثار هنری سغدیان (۸۰ ه.ق.)، هنر چین که به‌همراه مغولان به ایران آمد (۶۸۸ ه.ق.) و تبدیل سمرقند و هرات به مراکز فرهنگی در آغاز قرن پانزدهم م. (نهم ه.ق.) به‌عنوان لحظات کلیدی تاریخ نقاشی ایرانی می‌داند (Grabar, 2000: 80-81).

اما می‌توان به این عوامل رشد عرفان اسلامی و ادبیات را در فضاسازی و تصویرکردن انسان در نگارگری افزود. مضمون بیشتر نگارگری‌های ایران را شعر پارسی شکل می‌دهد و در شعر پارسی عرفان نقش عمده‌ای بازی می‌کند. علاوه بر آن نقش سفارش و سلیقه حامی در شکل‌گیری تصاویر کاملاً مشهود است. بر همین اساس، می‌توان تصویر انسان را در رابطه با مجموعه عناصری که در نقاشی‌ها به‌کار رفته است، سنجید و با توجه به اینکه مهمترین حامی و سفارش دهنده نقاشی دربار و شاه بوده، بسیاری از تصاویر با رعایت خواست شاه و مناسبات موجود در دربار شکل گرفته است.

تصویر انسان در هر دوره‌ای ویژگی‌های خاص خود را یافت. در دوره سلجوقی تأکید بر اعمال ساده و مستقیم آدم‌هایی است که تا حد امکان سترگ و برجسته نمایانده شده‌اند. در دوره مغول هم درونمایه‌های تصویری براساس داستان‌ها با ترکیب‌بندی‌های پیکردار و منظره‌پردازی وابسته به‌شیوه عهد

سلجوقی ادامه یافت، با این تفاوت که حالا برخی ویژگی‌های بصری با الهام از عناصر چینی شکل می‌گرفت. تصویر انسان‌ها پرتحرک‌تر و رابطه انسان با عناصر پیرامون از منطق واقعی‌تری برخوردار شد. در دوره تیموری چیره‌دستی در پیکرنمایی ارتقا و طراحی صحت بیشتری می‌یابد، و با اینکه انسان‌ها ایستا به نظر می‌رسند، در نقاشی به‌واسطه جایگزینی اثربخش و درست آن نقشی کلیدی دارند. در عین حال تلاش شده است تا به تمامی عناصر به یک اندازه اهمیت داده شود، لذا تصویر انسان مرکز توجه نیست. چهره‌ها هم‌چنان بی‌حالت تصویر شده و سنت طراحی چهره‌ها بیشتر بر قاعده نمایش خشک و ثابت پیکره‌ها شکل گرفته است. این امر با آثار بهزاد تغییر می‌یابد؛ از آنجا که بهزاد به موضوعات اجتماعی و زندگی روزمره توجه دارد، تمهیداتی ازجمله یافتن شگردهایی نو برای به‌حرکت درآوردن انسان و استفاده از خطوط پیرامونی برای نشان‌دادن سکنات و حرکات زنده و تناسبات واقعی بدن انسان را به نمایش می‌گذارد (مقدم اشرفی، ۱۳۶۷). نکته دیگر اینکه بهزاد توانست نسبت‌های درستی میان اندازه‌های انسان با ساختمان‌ها برقرار سازد. همچنین، تصویر تک‌پیکره در کارهای بهزاد ازجمله نوآوری‌های وی در نگارگری ایران است.

انسان‌نگاری در ابتدای دوره صفوی از هم‌آمیزی سبک هرات و تبریز دو به‌وجود آمد. این سبک «اوج تجمل و زرق و برق سنجیده‌ای است که نشان از ذوق و سلیقه غنی‌تر و لطیف‌تر دربار صفوی دارد. رنگ‌های عالی، نقش‌های رو به کمال و صحنه‌های زندگی درباری به‌نمایش درآمده است» (بینیون، ویلکینسون و گری، ۱۳۶۷: ۲۸۹).

انسان‌نگاری در نگارگری مکتب اصفهان

نقاشی مکتب اصفهان در سده‌های دهم و یازدهم هـ.ق. شکل گرفت. در این دوره شاه‌عباس با انتخاب اصفهان به عنوان پایتخت، آن‌را به یکی از مراکز تجاری- فرهنگی و نمادی از نظام جدید اجتماعی ایران تبدیل کرد. رشد تجارت خارجی و امنیتی که در مسیر حرکت بازرگانان، سیاحان، مبلّغان مذهبی و تمام کسانی که به‌نحوی شوق دیدار کشورهای شرقی را داشتند به‌وجود آمد، باعث شده بود که فضای اجتماعی ایران دگرگون شود. به‌موازات این دگرگونی، درزمینه هنر نقاشی نیز با ورود پرده‌های نقاشی و نقاشان اروپایی به ایران و توجهی که دربار به این نوع نقاشی نشان می‌داد، توجه نقاشان ایرانی به‌سوی نقاشی اروپایی جلب شد؛ تاجایی‌که «شروع تأثیر قطعی هنر اروپا بر هنر ایران را اکثر پژوهندگان به تاریخ بازگشت محمد زمان از یک دوره مطالعه هنری از ایتالیا ربط می‌دهند» (مقدم اشرفی، ۱۳۶۷: ۱۸۶).

نگارگری اصفهان ریشه در سبک نگارگری قزوین دارد. از آنجا بود که تعداد پیکره‌ها در نقاشی‌ها کم شد و پیکر انسان ازطریق بازسازی سکنات و حرکات طبیعی‌اش جلوه‌ای زنده یافت (همان) و باز از همین دوره بود که طراحی و نقاشی جداگانه و مستقل از کتاب شکل گرفت، تهیه نسخ خطی محدود شد و استقلال نسبی‌ای که نقاشان از زمان شاه طهماسب در دربار قزوین به‌دست آورده بودند، در اصفهان ادامه یافت و شاگردان و دوستان محمدی و صادق‌بیک حالا در اصفهان این شیوه را به یک جریان دامنه‌دار و اصیل مبدل کردند. نظام رنگ‌بندی و ساختار فضا ساده‌تر شد و خط بر رنگ فائق آمد، درواقع کاربرد رنگ در نگارگری این دوره با تدبیر و حساسیت‌های خاص زمانه به‌کار رفت.

مکتب اصفهان را می‌توان به سه مرحله تقسیم کرد. در مرحله اول آثار رضا عباسی و شاگردانی که شیوه او را دنبال می‌کنند ازجمله افضل‌الحسینی و معین مصور؛ در این مرحله شیوه سنتی نگارگری با ویژگی‌های خاص مکتب اصفهان اجرا شد. در مرحله بعد شاگردان رضا عباسی با تغییراتی شیوه او را دنبال کردند، ازجمله محمدقاسم، محمدیوسف و محمدعلی؛ این مرحله را می‌توان مرحله گذار نگارگری اصفهان از سنت به تجدد (نوآوری به شیوه فرنگی) تلقی کرد که خصوصاً در فضاسازی‌ها و کاربرد برخی از تمهیدات رنگی و شکلی سعی در القاء بُعد و دوری و نزدیکی می‌نمایند و در مرحله سوم شیوه‌ای التقاطی از سنت و نوآوری برگرفته از نقاشی اروپایی در نقاشی‌ها نمودار می‌شود و نقاشانی چون بهرام سفره‌کش، علیقلی جبه‌دار و محمد زمان نمایندگان آن هستند.

عوامل مؤثر بر شکل‌گیری انسان‌نگاری دوره صفوی

اکنون این سؤال را می‌توان مطرح کرد که چه عواملی در تغییرات انسان‌نگاری در دوره صفوی و خصوصاً دوره شاه‌عباس مؤثر بوده است؟ همان‌گونه که قبلاً ذکر شد، در نگارگری ایران انسان همواره جایگاهی ویژه داشته است. در دوره صفوی با انتقال پایتخت از تبریز به قزوین و سپس به اصفهان در دو مرحله، تغییراتی در ساختار فکری، فرهنگی و فضای هنری به‌وجود آمد. حمایت شاهان از نقاشی صورتی دیگر یافت و گرایشات حامیان به نقاشی به‌نحوی که در گذشته بود و سفارش داده می‌شد، دگرگون گشت. عواملی را که موجب این دگرگونی شد، می‌توان به موارد زیر خلاصه کرد:

- کم‌شدن توجه شاهان صفوی به کتاب‌آرایی.[۱۱]
- توجه و حمایت از ساخت‌وساز و آرایش کاخ‌ها.[۱۲]
- تغییر پایتخت از تبریز به قزوین و سپس به اصفهان.

- تغییر در ساختار قدرت و برآمدن دیوان‌سالاران ایرانی و عالمان دینی که موجب رشد نظام شهری شد.
- استقلال نسبی هنرمندان و رشد برخی از حامیان کم‌مایه‌تر که امکان خرید آثاری با قیمت نازل‌تر برایشان فراهم بود.[۱۳]
- امنیت عمومی، رشد توسعه شهری و ایجاد رفاه عمومی تحت تأثیر رشد اقتصادی (شاردن، ۱۳۶۲(ج ۲): ۱۳۷).
- کوچ ارامنه به جلفای اصفهان و به‌تبع آن ایجاد کلیساهای جدید که دارای نقاشی‌هایی با موضوعات نقاشی غربی (موضوعات مسیحی) بود.
- حضور هنرمندان و نقاشان غربی، ارمنی و هندی در ایران درنتیجه گسترش روابط بازرگانی در دوره شاه عباس اول (کریمیان و جایز، ۱۳۸۶؛ قازاریان، ۱۳۶۳).
- تغییر در ساختار اقتصادی و رشد خزانه شاهی که منجر به اصلاح سازمان ارتش و ساختار قدرت به‌نفع شاه شد (بنایی، ۱۳۷۷).
- انتقال جمعیت کثیری از اقوام گرجی و چَرکسی از منطقه قفقاز به ایران و دربار.

ویژگی‌های انسان‌نگاری در مکتب اصفهان

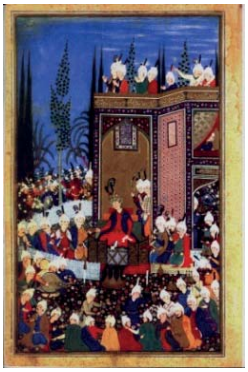
در نگارگری مکتب اصفهان با انسانی روبرو هستیم که نسبت به انسان‌نگاری مکاتب پیشین تغییر یافته است. این مکتب با نام رضا عباسی رقم خورد – با این وجود نباید نام کسانی چون شیخ‌محمد، سیاوش، محمدی و صادقی‌بیک را که در روند شکل‌گیری مکتب اصفهان نقش بسزایی داشتند، از یاد برد- هم او که با آثار خود و پیروانش جریان نقاشی مکتب اصفهان را شکل داد. شاید یکی از مهمترین مواردی که می‌توان درمورد این گروه از نقاشان عنوان کرد، خودآگاهی آنان نسبت به خود و موقعیت‌شان بود. استقلال نسبی نقاشان از دربار آنان را از جایگاه خود در جامعه و مناسباتی که در این عرصه وجود داشت، بیشتر آگاه کرد. این استقلال هم در زمینه نقاشی بود و هم در زمینه مالی، لذا آثاری که به‌وجود آمد، نشان از شرایط تازه‌ای بود که در جامعه هنری حکم‌فرما شد. بدین‌ترتیب، نگارگران مکتب اصفهان ویژگی‌هایی را در ترسیم انسان رعایت کردند که ذیلاً به آنها اشاره می‌شود:

- تصویر انسان در مرکز و محور نقاشی قرار گرفت.
- نمایش پیکرها به‌صورت تک‌چهره یا تعدادی محدود در حالت‌های مختلف با موضوعات عاشقانه، در حال تفرج یا در حال انجام کار.
- جداشدن نقاشی از ادبیات که باعث شد نگارگران برای ترسیم نقاشی‌های خود از مضامین کتاب‌ها استفاده نکنند و در نتیجه اول اینکه انسان‌های عادی در نقاشی‌ها ظاهر شوند و دوم، موضوعات زندگی روزمره طرف توجه نقاشان قرار گیرد.
- استفاده از سایه‌روشن در پیکرها به‌صورتی غیر واقع‌نمایانه که درابتدا کم و در پایان دوره صفوی تشدید شد.
- به‌کارگیری قلم‌گیری کلفت و نازک (تند و کند) در ترسیم پیکره‌ها که ضخامت خط در بعضی از قسمت‌ها حجم بدن را نشان می‌دهد و توجه بیشتری را به پیکره جلب می‌کند.
- رقم‌زنی در نقاشی‌ها که در گذشته مرسوم نبود و در این دوره نقاشان هریک به‌نحوی آثار خود را امضا می‌کردند. گاهی اوقات همراه با رقم‌زنی نوشته‌هایی مبنی بر شرح موقعیتی که نقاشی در آن صورت گرفته است نیز دیده می‌شود. از نگارگری مکتب اصفهان به بعد رقم‌زنی امری معمول می‌شود، هرچندکه گاهی این امضاها جعل شده است و تشخیص آثار نقاشی را مشکل می‌کند (پاکباز، ۱۳۷۹).
- استفاده از انواع رنگ‌ها در ترسیم پیکره‌ها و تک‌رنگ لعابی (شفاف) در ترسیم عناصر طبیعت که منجر به از دست دادن پیوستگی شبه‌واقعی بین عناصر می‌شود، به‌منظور توجه بیشتر به پیکره انسانی. این شیوه بیشتر در آثار تک‌پیکره اجرا شده است. برخی از این آثار نیز بدون رنگ یا تک‌رنگ کارشده به‌نحوی که قلم‌گیری بیشترین نمود را داراست (آیت‌اللهی، ۱۳۸۵).
- ترسیم دقیق انواع چهره؛ در برخی نقاشی‌ها به‌صورت عکس نیم‌تنه که غالباً چهره‌ها را به‌صورت چشمگیری ارائه می‌کنند.
- طراحی از چهره مردم عادی و حالات و حرکاتشان که مایه‌ای مردم‌پسندانه دارد. در بعضی از موارد نیز نقاشی و طراحی حاکی از نشان‌دادن پیکرهای خاص، حالات و حرکات سنجیده و تفاخرات ناشی از زندگی نامأنوس شهری است.
- نشان‌دادن انسان‌ها در لباس‌های فاخر ابریشم و زری یا اروپایی با پاها و دست‌های حنا بسته و بعضاً خالکوبی بر دست و پا و همچنین بَرَهنه که نشان از توجه به بدن در این دوره بوده است. در این موارد از انبوه مروارید، کلاه‌های مختلف برای پوشش سر از جنس‌ها و رنگ‌های گوناگون و بعضاً نمایش سگ‌های دست‌آموز که نشان از تفاخر غربی بوده، استفاده شده است.
- استفاده از تزیینات به‌وفور در طرح لباس خصوصاً در آخر دوره صفوی که حاکی از تأثیر نقاشی هند بر نقاشی ایران از دوره شاه‌عباس‌دوم به‌بعد است.

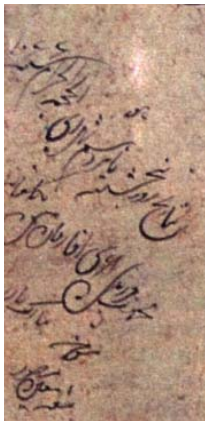
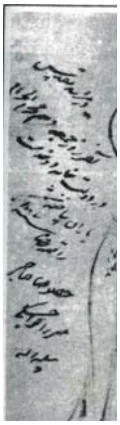
برخی از این ویژگی‌ها ضرورت فرهنگی–اجتماعی این دوره و برخی دیگر به‌دلیل ارتباط با اروپا و فرهنگ و هنر کشورهای هم‌جوار شکل گرفته است. با این وجود به اذعان نویسندگان کتاب سیر تاریخ نقاشی ایران «در بیشتر قرن هفدهم میلادی اثر چندانی از نفوذ تکنیک و فن هنر اروپایی دیده نمی‌شود»

(بینیون، ویلکینسون و گری، ۱۳۶۷: ۳۷۷) و به‌رغم خرسندی و تمایل نقاشان به استفاده از ویژگی‌های نقاشی غربی هم چنان روح نگارگری ایران تا سده بعد در نقاشی‌ها نمایان است. جدول زیر ویژگی‌های انسان‌نگاری در نگارگری مکتب اصفهان در مقایسه با نگارگری مکتب تبریز دو را بهتر نشان می‌دهد. مکتب نگارگری تبریز دو از یک‌طرف تمام ویژگی‌های نگارگری ایران را دارد و از طرف دیگر خود نماینده سه مکتب هرات، ترکمانان و تبریز دوره صفوی است.

جدول مقایسه‌ای انسان‌نگاری در مکتب اصفهان و تبریز دو

عنوان	مکتب تبریز دو	مکتب اصفهان	تصویر مکتب تبریز دو	تصویر مکتب اصفهان
حاکم شدن پیکره در تصویر	کوچکی پیکرها در تصویر و توجه به انسان‌ها و عناصر دیگر تصویر به یک نسبت	بزرگ کشیدن پیکره‌ها و درنتیجه حاکمیت پیکره بر کادر		
نسبت انسان با فضای نقاشی	تصویرهای فراخ با کادرهای دو به سه که در آن تصویر انسان‌ها کوچک و با تعداد زیاد نشان داده شده است	محدودشدن تصویر به یک یا چند پیکره در کادر با نسبت یک به دو که در آن تک‌پیکره انسان بر کادر غالب می‌شود و کل کادر را دربر می‌گیرد		
رابطه انسان با مضامین نقاشی	وابسته به مضامین ادبی- نمایش سبک‌وار انسان‌ها - نمایش موضوعات درباری براساس مضامین شعری	جداشده از مضامین ادبی و درنتیجه توجه به موضوعات عادی روزمره- عدم ارتباط بین خوشنویسی اطراف نقاشی		

عنوان	مکتب تبریز دو	مکتب اصفهان	تصویر مکتب تبریز دو	تصویر مکتب اصفهان
نمایش حالات چهره و اطوار انسانی	وابستگی انسان به اخلاق و سجایای سنتی که در آن حالات و اطوار انسان متعالی به نمایش درآمده است	تغییر در منش و سجایای اخلاقی و درنتیجه ظهور انسان عادی،نمایش حالت و اطوار انسان‌های عادی		
استفاده از قلمگیری در تصویر انسان	استفاده از قلمگیری ظریف و تاحدودی یکنواخت (اصطلاحاً سیمی) برای نمایش بدن و لباس	به‌کارگیری قلمگیری تند و کند (کلفت و نازک) در قسمت‌هایی از بدن که عضلات را نشان می‌دهد و درنتیجه ایجاد حجم در نمایش بدن		
کاربرد رنگ در تصویر	به‌کارگیری رنگ‌های متنوع به‌وفور و به یک نسبت در لباس و شکل‌های زمینه براساس تفکر نشان‌های (آیه‌ای) که منجر به توجه به تمام عناصر می‌شود	استفاده از رنگ به‌صورت محدودخصوصاً رنگ‌های ثانویه و عدم استفاده از رنگ‌های ملوّن در زمینه (خصوصاً در نقاشی‌های تک‌پیکره) که منجر به برجسته شدن پیکره در نقاشی می‌شود		
توجه به بدن انسان	عدم اهمیت به بدن انسان و پوشاندن بدن با لباس‌های خاص زمانه به‌شکلی سبک‌وار.عدم توجه به عضلات بدن و سادگی و یک‌نواختی فرم آنها	توجه به بدن و عضلات آن، استفاده از لباس‌های فاخر ابریشم و زری، استفاده از تزیینات روی قسمت‌های مختلف بدن و هم‌چنین نشان دادن بدن برهنه		

عنوان	مکتب تبریز دو	مکتب اصفهان	تصویر مکتب تبریز دو	تصویر مکتب اصفهان
سایه- روشن کاری و حجم پردازی	استفاده از رنگ‌های تخت و بدون سایه‌روشن و حجم‌پردازی	استفاده از تکنیک پرداز به منظور ایجاد سایه‌روشن و حجم‌پردازی در صورت و بدن		
تعامل و ارتباط فرهنگی	تا این دوره ارتباط چندانی میان ایران و کشورهای دیگر برقرار نگردید، لذا تأثیری در نقاشی دیده نمی‌شود	به‌واسطه ارتباط با غرب نقاشان و حامیان آنها به نقاشی غرب علاقه نشان دادند	-	
ترسیم چهره‌های نیم‌تنه	عدم توجه به چهره‌نگاری و کشیدن نیم‌تنه	توجه به چهره و حالات انسانی- کشیدن چهره نیم‌تنه تحت تأثیر نگارگری هند	-	
رقم‌زنی	در گذشته یا نقاش اثر خود را امضا نمی‌کرد یا در جایی از نقاشی قرار می‌داد که به سختی خوانده می‌شد یا امضا توسط شاگردان انجام می‌شد	معمول‌شدن امضا در آثار نقاشی- در بعضی موارد همراه با شرحی از واقعه		 

(نگارندگان)

نتیجه‌گیری

هر پدیده اجتماعی زمانی زنده و پویاست که در متن فرهنگی خود حرکت کند و به‌موازات تغییراتی که در مسائل مختلف سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و هنری روی می‌دهد آن پدیده نیز دگرگون شود. نقاشی ایران در سده دهم و یازدهم ه.ق. نیز از این امر مستثنی نبوده است. ضرورت‌های اجتماعی و سیاسی آن دوره مسیر نقاشی را دگرگون ساخت. در اثر این دگرگونی ویژگی‌های نگارگری تغییر یافت. ازجمله این تغییرات توجه به انسان‌نگاری در نقاشی بود، به‌گونه‌ای که انسان محور و مرکز تصویر قرار گرفت و با تأکیدی که بر پیکر انسان شد، توجه بیننده را به خود جلب نمود. این امر خصوصاً زمانی بیشتر نمود یافت که نگارگری مضامین خود را نه از ادبیات بلکه از زندگی روزمره و عادی و در میان مردم جستجو کرد. نگارگران برای جلب نظر هرچه بیشتر مخاطبان خود تمهیدات دیگری نیز به خرج دادند، هم‌چون استفاده از رنگ برای پیکر انسان و درمقابل عناصر تصویر به‌صورت تک‌رنگ که منجر به نشان داده‌شدن هرچه بیشتر پیکر انسانی شد. علاوه بر آن به‌کارگیری قلم‌گیری تند در بخش‌های عضلانی و کند در بخش‌هایی که خط محو می‌گردد، موجب ایجاد بُعد در بدن انسان گردید. درحالی‌که در این دوره به‌واسطه ارتباط با غرب و حضور نقاشان غربی، هندی، ارمنی و آثارشان علاقه و توجه حامیان نقاشی و خود نقاشان به شیوه‌های اروپایی در ایجاد بُعد و دورنماسازی و سایه‌روشن جلب شد، این روش به‌صورت بطئی و ابتدایی در نگارگری مکتب اصفهان تا آخر این دوره بیشتر نمایان شد. به‌هر شکل هرگاه به سیر تاریخ نگارگری نظر بیافکنیم، حضور باورهای اعتقادی در بطن نقاشی ایران حتی تا دوره‌های بعد نیز نمایان است.

پی‌نوشت

۱- تکریم شخصیت انسان از دیدگاه وحی تا آنجا اوج می‌گیرد که آفریدگار انسان به‌خاطر آفرینشی چنین بدیع به خویش تبریک می‌گوید: «و لقد خلقناالانسان من سلالۀ من طین...ثم أنشأناه خلقاً آخر فتبارک‌اللّه أحسن الخالقین/ انسان را از گل خالص آفریدیم ... بار دیگر او را آفرینش دیگر دادیم، پس خداوند شایسته تعظیم است که بهترین آفرینندگان است» (مؤمنون/۲۱ـ۴۱). گرچه در این آیه تعظیم، تکریم و تبریک نخست متوجه آفریننده است، منطق سخن نشان می‌دهد که خداوند بدین‌وسیله آفریده و مخلوق خود را نیز بزرگ داشته است؛ یعنی اگر خداوند "احسن‌الخالقین" است، از آن‌روست که انسان به‌عنوان مخلوق و آفریده او دارای "احسن تقویم" است. «لقد خلقناالانسان فی أحسن تقویم/ ما انسان را در نیکوترین شکل و حد اعتدال آفریده‌ایم» (تین/۴).

2- Titus Burckhardt

3- Miniature

4- Pietro Della Valle

5- Chardin

6- Shila Canby

7- Laurenc Binyon

8- Arcketypes

۹- نور در هنر ایران نقشی کیمیایی دارد. ایرانیان از قبل از اسلام برای نور اهمیتی ویژه قایل بودند و از هرچه تاریک و ظلمانی است نفرت دارند. نور در نزد ایرانیان مثال خیر است و دربرابر تاریکی که هم‌چون شر است، قرار دارد. در آثار مانویان استفاده از طلا و نقره به‌عنوان نمودی از نور به‌حدی بود که وقتی در دو دوره ساسانی و عباسی کتاب‌های آنان به آتش کشیده شد، جویی از طلا و نقره روان شد. نویسندگان کتاب سیر تاریخ نقاشی ایران و هم‌چنین شاردن، سیاح فرانسوی، وقتی از رنگ در نگارگری ایران صحبت می‌کنند بیشتر به شرایط اقلیمی ایران اشاره دارند، غافل از آن‌که نور برای ایرانیان پرتوی از وجود یا خود وجود است (ر.ک. آفرینش، وجود و زمان، توشیهیکو ایزوتسو، ۴۸-۷۶).

10- Oleg Grabar

درخصوص رویگردانی شاه‌طهماسب از نقاشی نظرات مختلفی گفته شده، به‌طور مثال اولگ گرابار معتقد است مقتضیات سیاست داخلی باعث این تحول روحی شده (Grabar, 2000: 66) اما روبین پاکباز معتقد است «سرخوردگی ناشی از عدم موفقیت هنری در روی‌گردانی شاه‌طهماسب از هنر بی‌تأثیر نبوده است» (روئین پاکباز، ۱۳۷۹). اما گزارشی که اسکندربیگ از وی می دهد، این احتمال را رد می‌کند. وی می‌نویسد: «با این طبقه [هنرمندان] الفت تمام داشتند هرگاه مشاغل جهانداری و ترددات مملکت‌آرایی فراغی حاصل می‌شد، به مشق نقاشی تربیت دماغ می‌کردند. در اواخر از کثرت مشاغل فرصت آن کار نمی‌یافتند...» (اسکندربیگ منشی، ۱۳۵۰: ۱۷۴). درهرحال عدم حمایت شاه لطمه شدیدی به پیکر نگارگری وارد ساخت.

۱۱- قاضی‌احمد دراین‌باره در کتاب خود می‌نویسد: «تصویر و کار آن والاگوهر [طهماسب] بی‌نظیر بسیار است و چند مجلس در ایوان چهلستون دارالسلطنه قزوین است از آن جمله مجلس "یوسف و زلیخا" و "نارنج‌بری خواتین مصر و زنان زیبا" و در آن صفحه این بیت مسطور است:

مصریان سنگ ملامت بر زلیخا می‌زدند حسن یوسف تیغ گشت و دست ایشان را برید» (قاضی‌احمد قمی، ۱۳۶۶: ۱۳۸).

۱۲- «در این زمینه گزارش‌های غروری شاعر دوره صفوی که با صادقی‌بیک ملاقات داشته، خواندنی است: قصیده‌ای در مدح صادقی نوشتم و به قهوه‌خانه‌ای رفتم تا آن را بخوانم هنوز قصیده به پایان نرسیده بود که صادقی آن را از دستم گرفت و گفت: دیگر طاقت ندارم بیش از این گوش کنم! لحظه‌ای بعد برخاست و پنج تومان را که در دستمالی پیچیده شده بود همراه دو تکه کاغذ به‌سویم افکند. روی کاغذ دو طرح سیاه‌قلم کشیده شده بود. آنها را به من داد و گفت: بازرگانان هر دو ورق کار مرا سه تومان می‌خرند و به هندوستان می‌برند آنها را ارزان‌تر نفروش! سپس چندبار معذرت خواست و بیرون رفت» (راجر سیوری، ۱۳۷۴: ۱۲۸).

۱۳- تبدیل اراضی «ممالک» (که در دست حکام حکومتی "قزلباش" بود) به اراضی «خاصه» (که متعلق به شاه بود) از دوره شاه‌عباس شروع شد. بدین‌ترتیب سود حاصله از تولیدات این اراضی به خزانه دولت ریخته می‌شد. بدین‌ترتیب شاه توانست این پول را صرف تجهیز ارتشی دائمی کند که در همه حال تحت امر وی بودند و این امکان را برای شاه ایجاد می‌کرد که بتواند سیاست‌های خود را اعمال کند (مینورسکی، ۱۳۳۴؛ پیکولوسکایا و دیگران، ۱۳۵۶).

منابع مآخذ

- قرآن کریم.
- آیت‌اللهی، حبیب‌الله. (۱۳۸۵). رضاعباسی توجیه‌گر چهره زمان. **مجموعه مقالات نگارگری‌مکتب اصفهان**. تهران: فرهنگستان هنر.
- ایزتسو، توشیهیکو. (۱۳۸۴). **آفرینش، وجود و زمان**. ترجمه مهدی سررشته‌داری. تهران: مهراندیش.
- بنایی، امین. (۱۳۷۷). تأملاتی در ساختار اجتماعی و اقتصادی ایران در اوج دوره صفوی. **اطلاعات‌سیاسی-اقتصادی**. ترجمه محمدعلی رنجبر. (۱۳۵-۱۳۶)، ۵۵-۴۴.
- بورکهارت، تیتوس. (۱۳۶۹). **هنر مقدس**. ترجمه جلال ستاری. تهران: سروش.
- ـــــــ (۱۳۷۲). مبانی هنر معنوی. **مجموعه مقالات**. ترجمه غلامرضا اعوانی. تهران: حوزه هنری.
- بینیون، لورنس؛ ج. و. ویلکینسون و گری، بازیل. (۱۳۶۷). **سیر تاریخ نقاشی ایران**. ترجمه محمد ایران‌منش. تهران: امیرکبیر.
- پاکباز، روبین. (۱۳۷۹). **نقاشی ایران از دیرباز تا امروز**. تهران: نارستان.
- پیکولوسکایا، ن. و. و دیگران. (۱۳۵۴). **تاریخ‌ایران**. ترجمه کریم کشاورز. چاپ چهارم. تهران: پیام.
- حکمت، نصرالله. (۱۳۸۴). **حکمت و هنر در عرفان ابن‌عربی**. تهران: فرهنگستان هنر.
- دلاواله، پیترو. (۱۳۷۰). **سفرنامه**. ترجمه شجاع‌الدین شفا. چاپ دوم، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- سیوری، راجر. (۱۳۷۴). **ایران عصر صفوی**. ترجمه کامبیز عزیزی. چاپ چهارم، تهران: مرکز.
- شاردن، ژان. (۱۳۶۲). **سفرنامه**. ترجمه اقبال یغمایی. جلد چهارم، تهران: توس.
- ـــــــ (۱۳۶۲). **سفرنامه**. ترجمه اقبال یغمایی. جلد پنجم، تهران: توس.
- شایگان، داریوش. (۱۳۸۸). **بت‌های‌ذهنی و خاطره ازلی**. چاپ هفتم، تهران: امیرکبیر.

- قازاریان، مانیا. (۱۳۶۳). **هنرنقاشی جلفای نو**. ترجمه ادیک گرمانیک. تهران: هویک ادگاریان.
- قمی، قاضی‌احمد. (۱۳۶۶). **گلستان‌هنر**. تصحیح و اهتمام احمد سهیلی خوانساری. تهران: کتابخانه مطهری.
- کریمیان، حسن و جایز، مژگان. (۱۳۸۶). تحولات ایران عصر صفوی و نمود آن در هنر نگارگری. **دوفصلنامه مطالعات‌هنر اسلامی**، (۷)، ۸۸-۶۵.
- کنبی، شیلا. (۱۳۸۷). **نقاشی‌ایرانی**. ترجمه مهدی حسینی. چاپ سوم، تهران: دانشگاه هنر.
- مقدم اشرفی، م. (۱۳۶۷). **همگامی‌نقاشی با ادبیات**. ترجمه روئین پاکباز. تهران: نگاه.
- منشی، اسکندربیک. (۱۳۳۱). **تاریخ‌عالم‌آرای عباسی**. به‌کوشش ایرج افشار، تهران: امیرکبیر.
- مینورسکی، ولادمیر. (۱۳۳۴). **سازمان‌اداری حکومت صفوی**. ترجمه مسعود رجب‌نیا، تهران: کتابفروشی زوار.
- نصری، عبدالله. (۱۳۷۶). **سیمای‌انسان کامل از دیدگاه مکاتب**. تهران: دانشگاه علامه‌طباطبایی.

- Ettinghausen, R. (1998). **Content and Context of Visual Arts in the Islamic Art**. the Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.
- Grabar, O. (2000). **Mostly Miniatures: An Introduction to Persian Painting**. New Jersey: Princeton.

تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۴/۲۸
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۰/۸/۱۸

تصویر شاهانه و بازنمایی قدرت در قاجاریه

مطالعه تطبیقی هنر دوره فتحعلی‌شاه و ناصرالدین‌شاه قاجار در گفتمان قدرت

حسنعلی پورمند* روشنک داوری**

چکیده

ارائه تصویر شاه در هر دوره‌ای، مفاهیم و مقاصد خاصی برای حکومت به‌همراه داشته و از جنبه‌های مختلفی به آنها پرداخته شده است. در پژوهش حاضر به بررسی دلایل و چگونگی حضور تصویر شاهانه در آثار هنری و مطالعه تطبیقی بین دو دوره فتحعلی‌شاه و ناصرالدین‌شاه می‌پردازیم تا ازطریق بررسی رابطه بین هنر و سیاست، تغییرات بازنمایی و روش‌های بصری مورد استفاده برای انتقال اهداف مورد نظر حکومت و تفاوت‌های میان آنها را در هریک از دوره‌ها آشکار کنیم. فرضیه پژوهش حاضر، تأثیر متفاوت ابزار و سازوکارهای هنری هر دوره بر بیان اقتدار، اِعمال قدرت و مشروعیت و کاربرد آن است. در این پژوهش با استفاده از روش توصیفی و به‌کارگیری نمونه آثاری با تصویر شاهانه و بررسی‌های تاریخی به تحلیل و مقایسه ساختارهای دو دوره مذکور می‌پردازیم.

نتایج مبیّن آن است که به‌رغم حضور هردو پادشاه در یک سلسله و این‌که ظاهراً باید در هردو دوره با یک هدف به تکثیر تصویر شاه بر آثار هنری و تولیدات گوناگون پرداخته شده باشد، در واقع کاربرد تصویر فتحعلی شاه به‌دلایل گوناگون سیاسی و اجتماعی، در عین مصرف داخلی در کشور، بیشتر برای نمایش شکوه باستانی به ارث رسیده به سلسله نوپای قاجار و اثبات اقتدار به قدرت‌های اروپایی بوده است و حضور ناصرالدین‌شاه حتی برروی اسکناس و روزنامه، همزمان با تغییرات بسیار در درجه رؤیت‌پذیری شاه، که متأثر از تغییر تکنولوژی و عامل تحول در گفتمان آن دوره بود، بیشتر برای تحکیم پایه‌های قدرت در حال از دست رفتن در جامعه داخلی کاربرد داشته است.

کلیدواژه‌ها: هنر قاجار، تصویر شاهانه، بازنمایی قدرت، هنر و سیاست

* استادیار، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران. (نویسنده مسئول) hapourmand@modares.ac.ir
** دانش آموخته کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران.

مقدمه

«حکومت‌ها که درپی جلب حمایت و اطاعت‌اند، از هنر مانند ابزاری برای رسیدن به مقصود بهره می‌گیرند» (محمدزاده، ۱۳۸۶: ۶۱). از نمونه‌های این نوع استفاده را در عصر قاجار نیز می‌توان مشاهده کرد. دربار قاجار که با بروز مشکلات مختلف و شروع حضور قدرت‌های غربی در ایران با مشکل مشروعیت حاکمیت روبرو شده بود، اقدامات مختلفی برای محکم ساختن مواضع خود انجام داد؛ ازجمله: ابراز ارادت و انتساب به معصومین، انتساب به سلسله‌های قبلی مخصوصاً دوران باستان و حتی تهیه تصاویر شاه روی اشیا، ظروف و سکه‌ها – برای اولین‌بار پس از اسلام – (خلیلی، ۱۳۸۳: ۹۷؛ National museum of iran.ir)، درکنار تابلوهای نقاشی و قراردادن آنها دراختیار همتایان غربی و عامه مردم. مسئله اصلی در این پژوهش، نحوه بیان اقتدار شاهانه با تصویر شاه و چگونگی تحمیل و کاربرد آن در داخل و خارج در دوره قاجار است که تاکنون از این زاویه به آن پرداخته نشده است و این‌که دلایل حضور تصویر شاهانه در آثار نقاشی و روی لوازم مختلف چه بوده و نحوه ارائه تصویر چه پیام و اهدافی دربرداشته است. در ابتدا تصور بر این بود که به‌دلیل وجود برخی عناصر خاص و مشترک در سلسله قاجار، هنرهای همه دوره‌های آن باید شبیه هم باشند و اختلاف‌های اندکی با هم داشته باشند اما به‌نظر می‌رسد که سرعت بالای حضور قدرت‌های اروپایی به‌منظور منفعت‌طلبی و سلطه‌جویی و درادامه، انقلاب صنعتی اروپا و اختراعات این دوره و حرکت به‌سوی مدرنیته که با سفرهای شاه نسیمی از آن به ایران نیز رسید، مسیر دیگری را رقم زد و باعث پدیدآمدن تفاوت‌های زیادی در بیان قدرت شد. به‌همین دلیل، آثار هنری این دو دوره شاخص در سلسله قاجار نمایش‌دهنده ایدئولوژی‌های شاهانه در نظر گرفته شده و مورد بررسی قرار گرفته است. این دو دوره که دوره گذار از دوره جنگاوری فتحعلی‌شاه- که سودای احیای شاهنشاهی باستانی را درسرداشت- به دوره عاری از جنگ زمان ناصرالدین‌شاه- شاهی که بیشتر به دنبال ارتباط با غرب و سفر و تفریح بود و تغییرات سریع فناوری‌ها در دوران سلطنت او به‌وقوع پیوست – محسوب می‌شود، در این پژوهش مورد بررسی واقع شده است. در دوره نخست تصویر شاه قابل ویرایش، اصلاح و تبدیل به نمونه‌ای آرمانی است؛ به‌این معنی که تصویر شاه بیش از آن‌که خود واقعی شاه باشد، نمایانگر خصوصیات ویژه‌ای است که شاهنشاه باید دارا باشد.

درنتیجه تصویر شاهانه به ابژه‌ای کامل تبدیل می‌شود که مصرف خارجی نیز دارد. اما در دوره دیگر با پیشرفت تکنولوژی و پیدایش هنر عکاسی امکان رؤیت سیمای واقعی شاه برای مردم عادی فراهم می‌شود. شاهی که در تصاویر مختلف تغییر چهره می‌دهد و حتی گرد پیری بر چهره‌اش می‌نشیند؛ تغییراتی که هرگز در تصاویر فتحعلی‌شاه دیده نشده و وی همواره جوان تصویر شده و همین امر تصویر شاهانه را در مصرف داخلی‌اش دچار اشکال و اختلال می‌کند.

پیشینه تحقیق

در پژوهشی که محمدزاده (۱۳۸۶) در مقاله «نشان‌های مصور و تقدیس قدرت در قاجاریه» در این زمینه انجام داده است، بر استفاده ابزاری ناصرالدین‌شاه و شاهان پس از او از مدال‌ها و تابلوهای تمثال ائمه برای تأثیرگذاری و کسب مشروعیت اشاره شده است. همچنین ایمانی و افهمی (۱۳۸۸) در مقاله «تصویر شهریار در نقش برجسته‌های تالار صدستون» به حجاری‌های جنگ‌های پادشاه هخامنشی با جانوران مختلف برای بیان اقتدار شاهانه اشاره دارند. افهمی (۱۳۸۵) در رساله دکترای خود باعنوان «فرهنگ بصری حاکم بر بازنمایی هنر هخامنشی» نیز به این مسئله در نزد شاهان هخامنشی پرداخته است اما تحقیق حاضر به نظرات دیبا (۱۳۷۸) در مقاله «تصویر قدرت و قدرت تصویر» نزدیکتر است که در آن به بررسی پرتره‌های فتحعلی‌شاه و نحوه برخورد با آنها می‌پردازد اما در هیچ‌یک از پژوهش‌ها به تطبیق شرایط دوره‌های مطرح‌شده در این مقاله با توجه به گفتمان قدرت و بررسی اشیای دارای تصویر شاهانه پرداخته نشده است.

روش تحقیق

با توجه به نظریات مطرح‌شده، با اتکا به مسئله گفتمان قدرت و تحولات تاریخی، تحقیق از نوع توصیفی- تاریخی است که به‌علت تحولات و تفاوت پدید آمده در بیان قدرت و هدف دنبال شده و نتیجه حاصله توسط آن، در دو دوره مورد بررسی، لزوم به‌کارگیری روش تطبیقی به‌خوبی آشکار می‌گردد. روش مورد استفاده، سود بردن از منابع کتابخانه‌ای در جمع‌آوری اطلاعات درکنار تحلیل داده‌ها و ارائه جدول چکیده اطلاعات، برای حصول نتیجه نهایی است.

رابطه هنر، قدرت و سیاست

در سراسر دوره‌های تاریخی و فرهنگ‌های مختلف، رابطه‌ای قوی بین هنر و سیاست، مخصوصاً بین انواع مختلفی از هنر

و قدرت به‌وجود آمده است به‌طوری‌که هنرها به رخدادها و سیاست‌های هم‌عصر خود واکنش نشان داده‌اند (ایمانی و افهمی، ۱۳۸۸: ۷۰). اگر به تاریخ گذشته کشور نگاه کنیم، در همه دوره‌های تاریخی، حکومت‌ها با حمایت از انواع هنرها، آنها را به خدمت گرفته‌اند تا قدرت خود را به نمایش بگذارند و از آنها برای گفتمان سیاسی خود و پذیرش قدرت به‌شیوه‌ای ناخودآگاه استفاده کنند. آثار هنری وابسته به هر حکومت، درون ساختاری بصری برای تغییر جهت ارزش‌ها، دگرگونی در تمایلات و خلق مفاهیم جدید به وجود می‌آیند؛ آنها درتلاش هستند تا نگاه عمومی به یک موضوع را دگرگون نمایند و ارزش‌ها و ضد ارزش‌های تازه‌ای را بسازند (افهمی، ۱۳۸۵: ۱۸).

یکی از بهترین نظریه‌ها درباره قدرت و تلاش آن برای ایجاد ارزش‌های مورد تأیید خود، متعلق به میشل فوکو[1] است. به‌نظر او می‌توان گفت که نظام ادراکی حاکم بر هر دوره یا همان اپیستمه[2]، با دوره‌های دیگر تفاوت اساسی دارد. اپیستمه اندیشه و کردار افراد را شکل می‌دهد، با نظام قدرت منسوب است و روش‌های خاصی برای نظارت اجتماعی و کنترل دارد. رابطه اپیستمه و قدرت باعث شکل‌گیری نوع نگاه انسان‌ها می‌شود و ازطریق گفتمان آنها را به‌زیر سلطه می‌آورد. به‌همین دلیل، تأویل هر دوره از تاریخ باید همساز با داده‌های علمی، فرهنگی و اجتماعی همان عصر باشد و ابزار خود را از عقلیت ناشی از همان دوره استخراج کند. درنتیجه هر دوره نظام تأویلی روش‌ها و راهبردهای خاص خود را دارد (ضیمران، ۱۳۷۸: ۴۸-۵۲)؛ و ازآنجاکه بحث قدرت و چگونگی بازنمایی آن توسط حکومت و پذیرش آن به‌وسیله گروه اجتماعی خاصی مد نظر است، به بررسی‌های اجتماعی دوره‌های مورد نظر نیز پرداخته می‌شود.

در سلسله قاجار نیز با استفاده از خلق آثار هنری خاصی، قدرت را در سطح جامعه جاری ساخته‌اند و با هر نشانه‌ای که در آثار به‌کار رفته است، مطمئناً قصد انتشار گفتمانی را متناسب با درک افراد، در سطح جامعه زمان خود داشته‌اند تا تأییدکننده مشروعیت شاه آن‌دوره باشند. همان‌گونه که فوکو می‌گوید «قدرت را نباید تنها در فاعل قدرت جستجو کرد بلکه قدرت در تمام سطوح جامعه جاری است و هر عنصری در جامعه می‌تواند مولد قدرت باشد، بنابراین به‌جای جستجوی فاعل قدرت به‌تنهایی، باید به موضوع‌های قدرت و پیامدهای آن توجه کرد» (ضیمران، ۱۳۷۸: ۱۰۶). قدرت باید بکوشد پس از استقرار، با کاهش اِعمال نفوذ مستقیم به طرح گفتاری بپردازد که در آنها وانمودهای از واقعیت، به‌مثابه جهان‌بینی، موجودیت او را به‌مثابه حضوری لازم و ضروری و انکارناپذیر توجیه کند.

به‌همین دلیل است که حکومت‌ها برای بیان و اعمال قدرت، پس از اعمال زور و تطمیع، برای حفظ حکومت با ایجاد تغییراتی در گفتمان حکومتی به‌طور غیرمستقیم و با فریبندگی و براساس نشانه‌هایی نامحسوس، برای کسب مشروعیت تلاش می‌کنند، همان‌گونه که در شاخه هنر؛ در نقاشی‌ها و کلیه تولیدات شاه‌نشان، رویکرد و رابطه قدرت را درقالب فریب و به‌طور غیرمستقیم برای توجیه حکومت و مشروعیت خود می‌توان دید، می‌توان این‌گونه برداشت کرد که همه روابط، روابط قوا و همه آثار هنری، به‌دلیل ارتباط با قدرت، سیاسی هستند؛ سیاست عموماً به‌عنوان مکانیسم تنظیم روابط میان افراد و گروه‌های متفاوت صاحب قدرت فهمیده می‌شود (Kemal, 2000: 2).

هنر و تحولات سیاسی در دوره قاجار

دورانی که شاهان ایران برای مطرح کردن خود و اعمال قدرت، به‌صورت تصویری، از هنرهای تجسمی بهره می‌گرفتند به پیش از اسلام باز می‌گردد. پس از آن، قاجاریان با بهره‌گیری از انواع تصاویر و با واسطه‌ها و رسانه‌های مختلف سعی داشتند به جهانیان اعلام کنند که سلطنت را پس از سال‌ها (چهل سال) جنگ خونین به‌دست آورده‌اند و برای نفوذ قدرت خود در اذهان، تصاویرشان را به‌نمایش می‌گذاشتند (فلور، ۱۳۸۱: ۳۰). این تحول توسط فتحعلی‌شاه آغاز شد و پس از آن ادامه یافت. او دریافته بود که حمایت از هنرها می‌تواند قدرت او را تحکیم بخشد (خلیلی، ۱۳۸۳: ۹۶).

در سال‌های ۱۷۹۷ تا ۱۸۳۴ میلادی (۱۲۱۲-۱۲۵۰ه.ق.)، هنگام پادشاهی فتحعلی‌شاه، ایران مرکز تحرکات سیاسی بین انگلیس، فرانسه و روسیه شد و تحولات شدید سیاسی و نظامی درحال اجرا بود. هنگامی‌که ایران از کشمکش جنگ‌های داخلی رها شد، جنگ‌های مکرر خارجی با روسیه شکل گرفت که نتیجه آن شکست و متمایل شدن به‌سوی ناپلئون در فرانسه بود.

دوران فتحعلی‌شاه، دوران جنگ ایران با کشورهای اروپایی و هم‌زمان با برنامه‌های استعماری آنها بود که در پایان باعث پدیدآمدن دو معاهده «گلستان» و «ترکمان‌چای» گردید (قدیانی، ۱۳۸۴: ۲۳-۴۶). شکست ایران که یکی از دلایلش کمبود ادوات جنگی و عدم دسترسی به تکنولوژی نظامی

روزآمد بود و نتایج ناشی از آن بر گفتمان حکومت ازطریق آثار هنری تأثیر بسیار گذارد، فتحعلی‌شاه را که علاقه و دلبستگی زیادی به اقتدار و شکوه ایران قدیم داشت، به تلاش برای اثبات قدرت سیاسی حکومت ایران در منطقه درکنار دولت‌های اروپایی، با استفاده از این روش، واداشت.

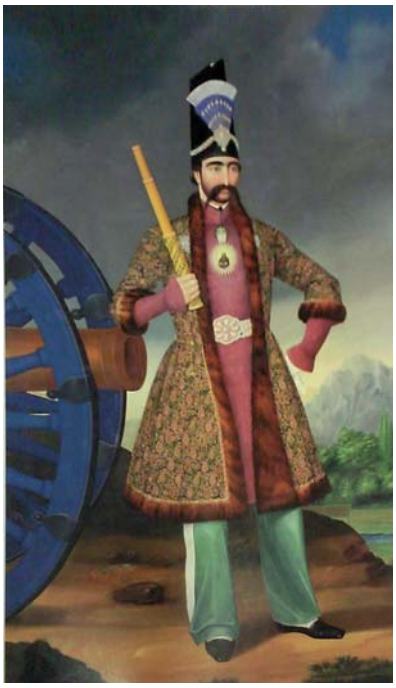
سلطنت طولانی ناصرالدین‌شاه از ۱۸۴۸ تا ۱۸۹۶ (۱۲۶۴-۱۳۱۳ ه.ق.) نیز با اوج‌گیری انقلاب صنعتی،اختراعات مختلف و دوره ویکتوریایی در هنرها هم‌زمان شد.

انقلاب صنعتی در اروپا و ورود تکنولوژی‌های جدید به یُمن سفرهای خارجی پادشاه بر هنر این دوره بسیار تأثیرگذار بوده است. به‌طوری‌که اگر در زمان فتحعلی‌شاه، پادشاه خود را با لوازم جنگی مانند شمشیر و کمان و مانند این‌ها می‌نمایاند (تصویر۲)، اکنون ناصرالدین‌شاه تصویر خود را با لوازم پیشرفته روز مزین میکرد (تصویر۱) تا قدرت و توان حکومت خود را به‌رخ کشد. با شورش‌های داخلی هم‌چون جنبش تنباکو و نیز سوءقصد به شاه توسط طرفداران محمدعلی باب که در این دوره اتفاق افتاد، نیاز حکومت به کسب مشروعیت داخلی افزایش یافت تا از این طریق حضور مقتدرانه خود را در بین عوام استحکام بخشد. ناصرالدین‌شاه، شیفته اقدامات تازه برای تحکیم اساس سلطنت و استقرار نفوذ خویش در میان درباریان و مردم عادی بود.

هر دو پادشاه قدرت خود را از طرق مختلف اعمال می‌کردند؛ یکی از روش‌ها بازنمایی تصاویر و استفاده از هنرهای گوناگون است که به‌عنوان ابزاری برای بیان اراده قدرت و طرح مسئله مشروعیت مورد استفاده آنان قرار گرفته است، در واقع تحلیل‌های تصویرشناختی و تصویرنگارانه نشان داده‌اند که تصاویر و بازنمایی‌ها به‌وضوح می‌خواهند تصویر قدرت را تحمیل و منتقل نمایند. اما در هر دوره تحولاتی رخ داده است که بر چگونگی این بازنمایی تأثیر گذاشته است. فتحعلی‌شاه و ناصرالدین‌شاه هردو به هنرپروری مشهورند اما هرکدام برپایه باورها و درجهت اهداف خاص خود. فتحعلی‌شاه نماد شکوه ایران قدیم معرفی می‌شود و ناصرالدین‌شاه نمونه یک فرمانروای شرقی جدید (پاکباز، ۱۳۸۴: ۱۱۷).

تصویر شاهانه دوره فتحعلی‌شاه

سلطنت فتحعلی‌شاه در حالی آغاز شد که کشوری به‌نسبت آرام و پایدار به او ارث رسیده بود. خزائن مملو از جواهراتی بود که نادرشاه از هند غارت کرده بود و هم‌چنین هنرمندان و سیاست‌مدارانی آشنا با دربار صفوی و زند را در اختیار داشت. دوران سلطنت او از نظر هنری با تحکیم ابزار سلطه و قدرت و نوعی زبان تصویری برای ستایش دستاوردهای سلطنت‌اش مشخص می‌شود. در ۶۰ سال ابتدایی سلطنت قاجار سه موضوع وضعیت جامعه را مشخص می‌کرد: جانشینی نظام ایلیاتی با نظام سنتی پادشاهی، رویارویی با قدرت‌های اروپایی و واکنش دولت دربرابر نیروهای اجتماعی که گاه مشروعیت‌اش را به چالش می‌کشیدند (امانت، ۱۳۸۳: ۳۸).



تصویر۱. پرتره ناصرالدین‌شاه، نقاش: منسوب به اُوناتانیان، ۷۰-۱۸۶۰ م. (Diba, 1999: 246)

تصویر۲. پرتره فتحعلی‌شاه، نقاش: مهرعلی، ۱۸۱۵م. (سودآور، ۱۳۸۰: ۳۸۹)

تلاش حکومت تازه شکل‌گرفته قاجاریان در پایان قرن هجدهم برای برقراری امنیت داخلی در ایرانِ برون‌جسته از قریب یک قرن بحران داخلی، با احیای شکوه هنر ایرانی تا نیمه قرن نوزدهم همراه بود. این احیا در دوره فتحعلی‌شاه تلاشی بود درجهت انتساب حاکمان جدید به لحظات افتخارآمیز گذشته تاریخی ایران در توجیه حقانیت حاکمیت و سرپوش گذاشتن بر شکست‌های نظامی (محمدزاده، ۱۳۸۶: ۶۲).

به‌عنوان مثال در تصویر۲، با وجود آن‌که کاملاً روشن است که با چنین سازوبرگ و پوشش جواهرنشانی نمی‌توان به جنگ رفت، علاقه فتحعلی‌شاه به نمایش چهره خود با چنین پوشش و تزئیناتی، گویا به‌دلیل شکست وی در جنگ با روسیه بوده است و با این کار بی‌لیاقتی سپاهیانش را جبران می‌کرده است (سودآور، ۱۳۸۰: ۳۸۸). تصویرسازی قاجار مخصوصاً دوره فتحعلی‌شاه، مثل شعر و موسیقی رمزگانی دارد و نمادها بنا به‌قاعده و قرارهای پیشین معنا می‌یابند. این نقاشی‌ها براساس قاعده زیبایی آرمانی آن زمان ارائه می‌شدند (ابراهیمی ناغانی، ۱۳۸۶: ۸۵). تصاویر وی نشان می‌دهد که هم‌چنان ریشه‌های عمیق فرهنگ تصویری ایران بر تأثیرات غرب برتری دارد. طبق اصول و قواعد سنتی ایرانی، نقاش پرتره واقعی شاه را تصویر نمی‌کرد بلکه پرتره‌ای خیال‌انگیز را بر پرده می‌آورد که در آن چهره شاه بسیار پرابهت و شریف و اصیل به‌نظر می‌رسید. سینه فراخ و کمر باریک نشان‌دهنده قدرت و زیبایی است. حتی در توضیحات و تفاسیری که فردوسی از رستم ارائه می‌دهد این دو مؤلفه و نیز ریش بلند نشان‌دهنده قدرت پهلوانی و اندام بی‌عیب و نقص است که در تصویرپردازی شاه نیز رعایت شده است و نشان‌دهنده آن است که ابزار بصری قابل فهم آن روزگار برای ایرانیان، تبعیت از این اصول بوده است تا پیام اثر به خوبی منتقل شود. هدف اصلی از این شیوه تأثیرگذاشتن بر بیننده با مبالغه در ابهت و حقانیت شاه بود که حاصل آن شکوهمندی سرد و از بین رفتن صمیمیت شیوه‌های پیشین بود (فریه، ۱۳۷۴: ۲۴۸). به‌نسبت دوره‌های پیشین، نقاشی قاجار، مانند پادشاهان، دربار، سفارش‌دهندگان و حامیانش ساده و ابتدایی است، با همان شکوه و تجمل ایلی. اما ازآنجا که خواهان عظمت ساسانیان است و هوای شاهنشاهی آن روزگار را در سر می‌پرورد گاهی خام‌دست و کمی با زرق‌وبرقی دهاتی جلوه می‌کند. با این‌حال نقاشان قاجار می‌کوشیدند تا نمایی ماورای طبیعی به تصویر شاه ببخشند.

این نوع تصاویر در دوره نخست قاجار بسیار ترسیم شده‌اند. از عمده‌ترین مضامین نقاشی قاجار، شخص شاه و درباریان بود. هدف از این دسته آثار، تأثیر گذاردن بر دربارهای اروپایی و نمایش جلال و هیبت شاهان ایران بود (سعد، ۱۳۷۸: ۱۷۱).

به‌همین دلیل، فتحعلی‌شاه به استفاده از تصویرسازی شاه برای تبلیغ حکومت اشتیاق وافر داشت. ظاهراً آگاهی او از ارزش تبلیغاتی قراردادن چهره خود در معرض دید عموم، قدیمی‌تر از سلاطین عثمانی بود. هم‌چنین وی اولین پادشاهی بود که پس از اسلام با چهره خود سکه ضرب کرد (خلیلی، ۱۳۸۳: ۹۷). هرچند با سکه‌های زمان ناصرالدین‌شاه و بعد از آن از نظر تصویری بسیار متفاوت و هنوز دنباله‌رو سنت‌های نگارگری است (تصویر۳). او به این نکته پی برده بود که اعمال قدرت و کسب مشروعیت با زور و تطمیع، سیاستی کهنه است که در زمان آقامحمدخان باعث قربانی شدن وی شد (شیرازی، ۱۳۸۰: ۳۰). به‌این سبب روش دیگری را در پیش گرفت تا به‌طریقه غیر مستقیم سلطه خود را بنمایاند و بقبولاند.

شاه از تصویر خود برای اهداف تبلیغاتی خارج از مرز نیز استفاده می‌کرد. او سعی می‌کرد تصویری از تجدید قدرت پادشاهان ایرانی را نشان دهد و آنها را برای همتایان خود در اروپا می‌فرستاد تا اهداف سیاسی‌اش که همانندی و همسَری با آنها بود، برآورده شود. وی حتی برای القاء هم‌سطح بودن و همانندی با شاهان اروپایی از تصویری از ناپلئون تقلید می‌کند و پرتره خود را به سران کشورهای خارجی هدیه می‌دهد (تصویر۴ و ۵). با این‌حال اصول نمادپردازی ایرانی نیز درکنار تقلید، رعایت شده است؛ حضور عصا با پرنده اسطوره‌ای روی آن (هدهد)، نشانه‌ای از قدرت و عدالت شاه نیز هست (جعفری‌جلالی، ۱۳۸۲: ۹۱).

فتحعلی‌شاه با دو پادشاه اروپایی در سده‌های شانزدهم و هفدهم، لوئی چهاردهم فرانسه و فیلیپ دوم اسپانیا نیز شباهت بسیار دارد. این دو نیز از هنرهای تصویری برای تثبیت اقتدار و مشروعیت خود بهره می‌جستند.

در این دوره، تصویر شاه روی وسایل مورد استفاده تزیینی (سنجاق جواهرنشان با تصویر شاه) و حتی لوازمی چون قلمدان

تصویر۳. سکه فتحعلی‌شاه. (مشیری، ۱۳۵۴: ۱۱)

برای هدایای سیاسی مورد استفاده قرار می‌گرفت. هدف جز این نبود که در بیننده حس تحسین نسبت به شکوه و جلال و زیبایی مسند پادشاهی و تسلیم و عبودیت دربرابر قدرت و اقتدار کسی را برانگیزند که درواقع «قبله عالم» می نمود. مانند سنجاق سینه‌ای مرصع که یکی از کارداران به دلیل همکاری در عهدنامه ترکمان‌چای به افتخار داشتن‌اش نائل شده است (خلیلی، ۱۳۸۳: ۱۰۵)، (تصویر۶).

«به‌ادعای مِردیت[۳]، ازآنجاکه پادشاهان قاجار هم‌چون صفویان، متکی بر قزلباشان نبودند، توسل به تصویر و تمثال شخص شاه برای ایجاد سیمایی رازناک از مشروعیت و اقتدار سلطنتی در اذهان عمومی لازم بود» (Meredith, 1971: 61).

در داخل ایران، رؤیت‌پذیری شاه درحد تصاویر نقاشی شده به‌شیوه سنت‌های مینیاتوری ایران بود. به‌همین دلیل شاه همواره در بهترین وضعیت و حالت چهره و بدن است و هیچ‌گاه گرد پیری بر چهره وی نمی‌نشیند. این سنت به پادشاهان باستان ایران نیز برمی‌گردد که تنها افرادی لیاقت شاهی را داشتند که فاقد هرگونه نقصی باشند.

اما به‌دلیل محدودیت در ارتباط شاه با رعیت و این‌که شاهان امکان سرکشی و دیدار با مردم در همه مناطق و شهرها را نداشتند، برای برقراری رابطه با مردم و تأثیر مقتدرانه قدرت شاه بر آنها ازطریق بصری، پرتره‌های فتحعلی‌شاه درنهایت احترام با مراسم خاصی به مکان‌های عمومی انتقال می یافت و درمقابل آن سلام شاهانه نیز انجام می‌گرفت زیرا احترام به تصویر فرد، مخصوصاً شاه، به‌گونه‌ای که خود فرد است در فرهنگ ما وجود دارد (خلیلی، ۱۳۸۳: ۹۸). علاوه بر این‌گونه تصاویر، در بازارهای شهرهای بزرگ آن زمان نیز نقوش دیواری کشیده شد که در آنها او و فرزندانش در صحنه‌های رزم و شکار درکنار تصاویر قهرمانان افسانه‌ای ایران دیده می‌شوند. این نقوش نیز معرّف فضای میان دربار و مردم عادی بود (دیبا، ۱۳۷۸).

همان‌طور که پیشتر اشاره شد، فتحعلی‌شاه مجذوب ایران باستان بود و در عین حال به‌دلیل ارتباط با غرب از هنر آن نیز تأثیر می‌گرفت. به‌همین دلیل سلیقه باستان‌گرایانه و تأثیر اروپا به‌طور هم‌زمان در آثار هنری عصر او به‌چشم می‌خورد. تلاش وی بر این بود که دوران سلطنت خود را با عظمت ایران باستان پیوند دهد. او هم‌چنین در جستجوی تثبیت قدرت خود به‌عنوان رهبر جامعه شیعه، میانجی بین دستورات اجتماعی و میراث باستانی بود که تصاویرش این ایده را تأیید می‌کنند (سودآور، ۱۳۸۰: ۴۰). با توجه به احترام و ستایشی که نسبت به تصاویر و فرامین شاه نشان داده می‌شد، باید گفت که نه‌تنها درباریان بلکه مردم عادی نیز حداقل در دوران حیات خاقان تاحدی به‌اقتدار و مشروعیت او اعتقاد یافته بودند. حتی در دهه اول قرن نوزده، نقاشی‌های فتحعلی‌شاه برای بازدیدکنندگان اروپایی، احترام و ستایش زیادی داشت که در حکومت جانشینان وی کمتر بود. این نقاشی‌ها نقش میانجی بین دربار و مردم را بازی می‌کرد و شاه را باابهت و اقتدار نشان می‌داد (صمدی، ۱۳۸۷: ۵۳). اما درنهایت درگیری‌های سیاسی و مسائل اجتماعی بسیاری در این دوره پدید آمد که با وجود تلاش بسیار برای تحکیم قدرت، لااقل در بین ممالک اروپایی تأثیر دلخواه را نداشت.

تصویر۴. پرتره ناپلئون، نقاش: رابرت لوفِور، حدود ۱۸۰۵ تا ۱۸۱۰م. (www.oceansbridge.com)

تصویر ۵. پرتره فتحعلی‌شاه، نقاش: مهرعلی، ۱۸۰۹م. (Diba, 1999: 183)

تصویر۶. سنجاق‌سینه با تمثال شاه، ۱۳۲۵ ه.ق. (خلیلی، ۱۳۸۳: ۱۰۵)

پادشاهی فتحعلی‌شاه که با فرّ و شکوه و تثبیت پایه‌های اقتدار دودمان قاجار آغاز شد، با شکست‌های نظامی و نابسامانی اقتصادی به‌پایان رسید (دیبا، ۱۳۷۸: ۶). جنون عظمت فتحعلی‌شاه، تقلید نقش‌های تخت جمشید و طاق بستان بر سنگ‌نگاره‌های چشمه‌علی ری، پرده شکار و شیرکشی و همراهی شاهزادگان تاج بر سر به‌دنبال قبله عالم، فرستادن تمثال‌های تمام‌قد و جواهرنشان به کشورهای دیگر و مقایسه خود با ناپلئون و تزار روسیه با شکست تلخ و تحقیرآمیز در دو جنگ و درماندگی و تسلیم و آشکارشدن ضعف تکنولوژیکی و عقب‌ماندگی کشور، نتیجه دلخواه را جهت کسب مشروعیت، مخصوصاً در عرصه بین‌المللی، برای او به‌همراه نیاورد.

تصویر شاهانه دوره ناصرالدین‌شاه

به‌دلیل سیمای پدرسالارانه شاه ایران و قرارگیری در رأس هرم قدرت و اجتماع، وی عامل پیوند دولت و رعیت محسوب می‌شد و انتظار اطاعت محض از رعیت داشت. پس از آغامحمدخان، شاهان قاجار نه با نیروی نظامی بلکه با نمایش قدرت همایونی، سلطه خود را گسترش می‌دادند و استحکام می‌بخشیدند (امانت، ۱۳۸۳: ۵۲). با استفاده از همین دیدگاه، قدرت سیاسی قاجاریه درنهایت امر به یاری شیوه‌ها و ابزار گوناگون تثبیت شد. یکی از روش‌های بسیار رایج و مورد استفاده قاجار، بیان قدرت ازطریق هنر بود. آنها بیش از سران سلسله‌های گذشته می‌کوشیدند تا در داخل و خارج ایران قدرت و اهمیت خود را به‌وسیله هنر به‌رخ بکشند و بر آن مهر مشروعیت بزنند (خمسه، ۱۳۸۸: ۶۵).

دربار قاجار که در دهه‌های اولیه قرن نوزدهم، که دوره سلطنت فتحعلی‌شاه نیز جزئی از آن محسوب می‌شود، با تهدیدهای نظامی خارجی درگیر بود، در میانه قرن با مشکل مشروعیت حاکمیت که مسئله‌ای داخلی بود، دست‌وپنجه نرم می‌کرد و مانند هر حکومتی به‌دنبال راهی برای استحکام خود بود (محمدزاده، ۱۳۸۶: ۶۲).

«ازآنجاکه هیچ سلطه‌ای تنها به فرمان‌برداری ظاهری قانع نمی‌شود بلکه سعی دارد اطاعت را به اعتقاد به حقانیتش تبدیل کند، مشروعیت توجیهی می‌شود برای قبولاندن قدرت که نمایانگر نابرابری است» (کسرایی، ۱۳۸۹: ۱۹۱). به‌همین منظور، استفاده از تصاویر شاه- حتی بر ظروف و اشیا و در ادامه با به‌کارگیری فناوری‌های روز- برای یادآوری سلطه به‌صورت غیر مستقیم و مشخص‌ساختن شخص اول مملکت به‌کار آمد تا پایه‌های قدرت مطلقه خود را در ضمیر فرهنگی جامعه مستحکم و پایدار سازد (محسنیان راد، ۱۳۸۷: ۸۲۱).

دوره فتحعلی‌شاه با وجود آرامش نسبی داخلی، به‌دلیل شکست‌های خارجی سعی در القاء قدرت به‌وسیله نمادهای قابل درک زمانه خود توسط هنر و مخصوصاً نقاشی تصاویر شاهی داشت. اما دوره ناصرالدین‌شاه بسیار پرتحول بود چون باید بین عناصر داخلی و خارجی، کهنه و نو، سنت و مدرنیته تعادل برقرار کند و درعین‌حال قدرت خود را استحکام بخشد. شیوه او برای نمایش بصری قدرت و پذیرش آن توسط مردم با رابطه با غرب و حضور تکنولوژی‌های مدرنی چون روزنامه و عکس و تصاویر چاپ سنگی کاملاً متحول شد. هرچند ارتباطات ایران با غرب به دورانی بسیار قبل‌تر از قاجار برمی‌گردد، در زمان قاجاریه تماس سیاسی به انتشار فرهنگ غربی کمک کرد و بیان هنر را متحول کرد. مسافرت‌های شاه نیز در این تحول بیانی بی‌تأثیر نبود. ناصرالدین‌شاه نخستین شاه ایران بود که سه‌بار از اروپا دیدن کرد و این سفرها موجبات بسط، نوآوری و فرنگی‌سازی زیادی را در ایران فراهم آورد (آژند، ۱۳۸۵: ۷).

درنتیجه، تکنولوژی‌های جدید مرتبط با موضوع بحث ما در هنر- هم‌چون عکاسی، چاپ و روزنامه- وارد کشور شد و بدین‌ترتیب هنرهای این دوره به‌طور وسیعی از تأثیرات اروپایی برخوردار شدند. به‌تدریج، نخبگان حاکم قاجار دوره ناصری دریافتند که تصاویر چاپی همان تأثیری را دارند که پیش‌تر نقاشی‌های تمام‌قد داشتند و تصویر شاه بیش از آن‌که توصیف شاه باشد، نشان از شوکت شاهانه دارد و مفهومی نمادین است. همان‌طورکه در قبل نیز میشل فوکو مطرح کرده بود، قدرت به‌نحوی اَعمال خود را پنهان می‌کند تا بتواند آن‌را ممکن ساخته و عمل کند (صحاف‌زاده، ۱۳۸۴: ۱۵).

به‌همین دلیل با رواج روش‌های مدرن تهیه تصویر، هم‌چنان طبق سنت به‌جا مانده از دوران فتحعلی‌شاه و برای گذر از سنت تصویری ایرانی به مدرنیته تکنولوژیک غربی، پرتره‌های کوچک ناصرالدین‌شاه بازهم ترسیم می‌شد تا به مقامات عالی و نجبا اهدا شود (خلیلی، ۱۳۸۳: ۱۰۲). درکنار استفاده از پرتره‌های دستی، لوازمی که مزین به تصویر شاه بود نیز مورد استفاده قرار می‌گرفت. این وسایل، هم مانند دوره‌های قبل برای هدیه دادن استفاده می‌شد و هم مانند روزنامه به‌تدریج به زندگی مردم عادی راه یافت تا وظیفه بازنمایی قدرت را برعهده بگیرد اما تفاوت آن با دوره‌های قبلی، تبدیل قوانین تصویرگری شاه از اصول نگارگری و نقاشی ایرانی به اصول و قوانین واقع‌گرایانه عکاسی بود (تصویر۷ و ۸).

ناصرالدین‌شاه برخلاف جدش، کمتر از نقاشان درباری به‌سبک قدیم برای تصاویر سلطنتی استفاده کرد و بیشتر از فناوری‌های زمان خود مانند عکاسی و چاپ سنگی سود برد. (Diba, 1999: 239)

تصویر ۷. وسایل شاه‌نشان: تُنگ با رفَتَن ناصرالدین‌شاهی، قرن ۱۳، موجود در موزه آبگینه و سفالینه تهران. (نگارندگان، ۱۳۸۹)

تصویر ۸. تمثال همایونی ناصرالدین شاه، حدود ۱۲۸۰-۱۲۸۵ ه.ق. (مشیری، ۱۳۵۴: شکل ۹)

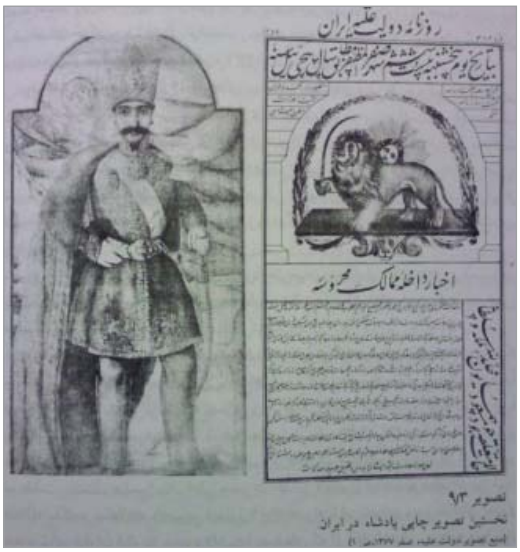
در فضای حاکم بر آن روزگار، بسیار مردمانی بودند که حتی یک‌بار نیز تصویر پادشاهی را که در پایتخت بر آنان حکومت می‌کرد، ندیده بودند. بسیاری نیز بودند که گرچه در پایتخت زندگی می‌کردند ولی به‌جز شایعاتی مبهم، اطلاع دیگری از شاه و زندگی وی نداشتند. در تمام این اعصار درجه رؤیت‌پذیری شاه بسیار ناچیز و ارتباطش با رعیت کاملاً عمودی و یک‌سویه بوده است. اما با ورود رسانه‌های جدید روابط کاملاً متحول می‌شود. اولین گام با چاپ تمثال پادشاه برداشته شد. او اولین پادشاهی بود که تصویرش در یک روزنامه ایرانی چاپ شد و دراختیار مردم قرار گرفت.

اولین روزنامه چاپی به‌دست میرزاصالح شیرازی[۴] در دوره محمدشاه شروع به‌کار کرد که کاغذ اخبار نام گرفت و نصف صفحه به مدح و ثنای شاه اختصاص می‌یافت و این روش تا دوره ناصری نیز ادامه یافت. بعد از تأسیس اولین چاپخانه‌های چاپ سنگی و چاپ کتاب‌های خطی گذشته، در سال ۱۲۹۰ (۱۸۷۳ میلادی)، اولین سالنامه ایرانی با چهره ناصرالدین شاه منتشر شد (محسنیان راد، ۱۳۸۷: ۹۲۶) و در آخرین شماره وقایع اتفاقیه، حتی تصویر شاه در حال شکار و شلیک به بزهای کوهی به‌چاپ رسید. حضور عکاسی درکنار نقاشی، همانند نفوذ شیوه‌های نقاشی غربی، تأثیر زیادی بر چگونگی اجرای پرتره‌های نقاشی شده افراد، حتی شخص شاه گذاشت. نقاشی‌های صنیع‌الملک در روزنامه دولت علّیه ایران از چهره شاه، خصوصیتی رئالیستی- روان‌شناختی داشت که با به وجودآمدن فن عکاسی ایجاد شده بود (خلیلی، ۱۳۸۳: ۱۰۲)، (تصویر۹).

رؤیت‌پذیرشدن شاه و حضور تصویر واقعی او روی اسکناس و تمبر که برای اولین‌بار در دوره ناصرالدین‌شاه تولید می‌شد و در اختیار مردم قرار می‌گرفت نیز به‌انجام رسید. تولیداتی که در گوشه و کنار مملکت و دردست تک‌تک رعیت قرار می‌گرفت و آنها را برای نخستین‌بار با چهره واقعی شاه سرزمین‌شان آشنا می‌کرد (تصویر ۱۰ و ۱۱).

سیمای گیرای شاه روی اسکناس، خندان و جواهرنشان با سبیل از بناگوش در رفته، تصویر پادشاهی مطمئن، مقتدر و شکوهمند در ذهن ملت‌اش برجای می‌گذاشت و هم‌چون تمبرهای پستی، شاه واقعی را نزد همگان آشکار ساخت (امانت، ۱۳۸۳: ۵۴۸). تصویر ناصرالدین‌شاه برخلاف فتحعلی‌شاه که پیرو سبک سنتی تصویرگری بود، دیگر همیشه جوان نیست بلکه سن‌وسال وی در همه عکس‌ها، چه در اسکناس و تمبر و چه روی ظروف و روزنامه کاملاً مشخص است (تصویر۱۲).

تصویر شاه از دوره فتحعلی‌شاه به محمدشاه که دوره میانی پژوهش فعلی به‌حساب می‌آید، به واقعیت شباهت بیشتری پیدا می‌کند و در دوره ناصرالدین‌شاه به‌اوج می‌رسد. در هر دو دوره، تلاش برای تثبیت مشروعیت و اقتدار پادشاه، به یافتن زبان تصویری واحد میان فرهنگ درباری و توده مردم، که هریک فضای خاص و درعین‌حال نه‌چندان متفاوت خود را داشتند، انجامید و در زمان ناصرالدین‌شاه با تحول ناگهانی متأثر از ورود و به‌کارگیری تکنولوژی‌های روز، در این زبان تصویری، برقراری رابطه بین فاعل و مفعول قدرت دچار تغییرات بنیادینی شد که در سلسله‌های پیش از قاجار کمتر نمونه‌ای داشته است. با آمدن ماشین چاپ و دوربین‌های عکاسی، عصری فرارسید که درجه رؤیت‌پذیری حاکمان بسیار بیشتر از قبل شد (محسنیان راد، ۱۳۸۷: ۱۰۳۱). علاقه شاه و حمایت او از عکاسی باعث گسترش بینش همگانی و



تصویر۹. اولین تصویر چاپی شاه در روزنامه، ۱۲۷۷ ه.ق. (محسنیان راد، ۱۳۸۷: ۱۰۳۸)

تصویر ۱۰. اسکناس ناصری، حدود ۱۲۹۰– ۱۲۹۵ ه.ق. (www.irangohar.com)

تصویر ۱۱. سکه ناصری.(www.irangohar.com)

عوام نسبت به زندگی اشراف و درباریان شد که از عواقب آن ترقی‌طلبی و آزادی‌خواهی در میان رعیت بود (طهماسب‌پور، ۱۳۸۷: ۶۵). عکس، دنیای بیرونی را کاملاً واقعی ارائه می‌کرد، تصویری که قابلیت تکثیر داشت و به‌راحتی دراختیار همه قرار می‌گرفت. این تغییر و تحولات برخلاف اهدافی که دنبال می‌کرد، به‌نفع دستگاه قدرت تمام نشد؛ شاه دیگر سایه خدا نبود. تکثیر چهره قدرت (تصویر شاه) برای بیان اقتدار و کسب تأیید و مشروعیت به‌جای نتیجه سرسپردگی و تأیید از جانب عموم مردم و وادارساختن آنها به پذیرش قدرت و تأیید مشروعیت به‌طور ناخودآگاه، برعکس باعث از دست رفتن مشروعیت و شورش‌ها و اعتراضاتی شد که تاقبل از دوره ناصری سابقه نداشت که از مهم‌ترین آنها سوءقصد بهاییان علیه شاه و در آخر نیز ترور شاه بود. به‌رغم شاه‌کشی‌های متعدد در تاریخ ایران، سوءقصد بهائیان اولین سوءقصدی بود که از جانب طبقه رعیت صورت می‌گرفت (امانت، ۱۳۸۳: ۲۸۶). بزرگ‌ترین اشتباه نیز این بود که با ضعف ساختار حکومت و نارضایتی مردم، شاه برای جبران حمایت رو به نقصان مردم به پشتیبانی خارجی تکیه کرد، درنتیجه مشروعیت خود را بیش از پیش زیر سؤال برد.

مقایسه آثار

وجوه تشابه

در آثار هردو دوره از تصویر شاه برای بازنمایی قدرت به خوبی بهره گرفته شده و در هردو نمایش اقتدار پادشاه در نظر بوده است. آثار شاه‌نشان کاربردی مانند سنجاق‌سینه و ... در هر دو دوره به‌عنوان یادگاری به خارجیانی داده می‌شد که خدمتی ارائه کرده بودند.

وجوه افتراق

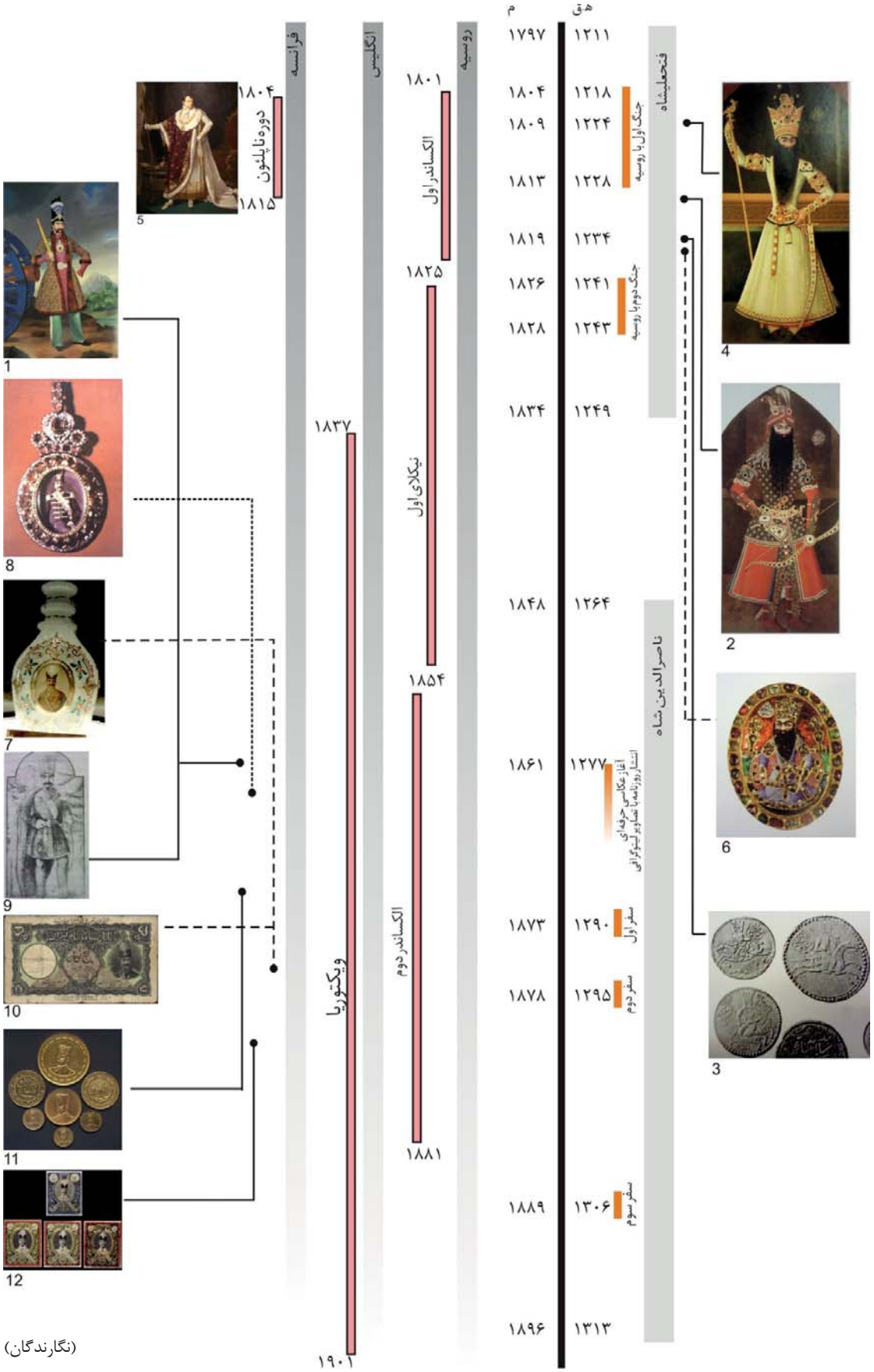
تصویرسازی از شاه، در دوره فتحعلی‌شاه هنوز تحت تأثیر قراردادهای نقاشی و نگارگری ایرانی است ولی تصویر ناصرالدین‌شاه کاملاً تحت تأثیر هنر غربی قرار گرفته و با ورود تکنولوژی جدید چاپ، تکثیر و هنر عکاسی درکنار سبک نقاشی اروپایی به واقعیت نزدیک می‌شود.

استفاده از روش‌های مختلف تصویرگری چهره شاه در دوره اول بیشتر متکی بر استفاده و مصرف خارجی و بیرون از مرزهای ایران بوده و درجهت بیان اقتدار شاه ایران به کار می‌رفته است.

این نکته با بررسی تاریخ و وقایع دوران فتحعلی‌شاه هم چون شکست از روسیه و قراردادهای ترکمان‌چای و گلستان و نقشه کشیدن فرانسه و انگلیس برای دست‌یابی به هند ازطریق ایران بیشتر معنا می‌یابد. در دوره دوم که کشور به ثبات بیشتری دست یافت، درکنار اهمیت دادن به خارجی‌ها تمرکز اصلی بر متقاعد ساختن مردم و نیروهای داخلی، درباره قدرت و مشروعیت سلطان است که با تکثیر تصویر شاه به‌عنوان نماد قدرت توسط روش‌های قدیمی دوره‌های قبل، درکنار روش‌های مدرن‌تر مانند سکه و اسکناس، روزنامه، عکس و مانند آن، در بین عوام تأمین می‌گردد (خلاصه مطالب در جدول ۱ و ۲ قابل بررسی است).

تصویر ۱۲. تمبرهای دوره ناصرالدین شاه موجود در موزه پست و مخابرات تهران. (نگارندگان، ۱۳۸۹)

جدول۱. نمایش تطابق زمانی رویدادهای سیاسی دو دوره مورد پژوهش و تصاویر منتخب.



(نگارندگان)

جدول۲. خلاصه تفاوت‌های بازنمایی قدرت دو دوره سلطنت قاجار

	فتحعلی‌شاه	ناصرالدین‌شاه
اتفاقات مهم سیاسی و اجتماعی	۱- یک‌پارچگی مجدد ایران پس از صفویه ۲- حضور پررنگ فرانسه و انگلیس در منطقه با اهداف استعماری ۳- جنگ با روسیه و قراردادهای گلستان و ترکمان‌چای	۱- ازدست‌رفتن هرات ۲- قتل امیرکبیر ۳- فتنه بابیه و سوءقصد به شاه ۴- سفرهای خارجی شاه ایران برای نخستین بار
تصویر شاه	۱- برای اولین بار پس از اسلام روی سکه ۲- استفاده از اصول نقاشی و نگارگری ایرانی و با چهره یکسان از ابتدا تا انتهای سلطنت ۳- نقاشی با ابعاد طبیعی بدن	۱- چاپ روی سکه، اسکناس، تمبر، روزنامه و کتاب ۲- استفاده از اصول نقاشی اروپایی و چاپ و عکاسی ۳- تصویر واقع‌گرایانه و طبیعی با تغییرات حاصل از بالارفتن سن
موارد استفاده	هدیه به خواص و دولت‌های خارجی، درباریان داخلی و عوام به‌صورت بسیار محدود	مردم عادی، درباریان، خواص و دولت‌های خارجی
هدف اصلی	در درجه اول بیان و اثبات اقتدار و قدرت شاهانه به دولت‌های غربی و استعماری، سپس مشروعیت داخلی	بیان اقتدار شاه در داخل کشور برای حفظ مشروعیت، درکنار آن به‌نمایش گذاشتن اقتدار برای خارجی‌ها

(نگارندگان)

نتیجه‌گیری

چگونگی بازنمایی تصویر فتحعلی‌شاه و ناصرالدین‌شاه در قالب ابزار بصری بیانگر این است که در دوره فتحعلی‌شاه، تلاش شاه بر اثبات موجودیت‌اش به اطرافیان، مردم و از همه مهم‌تر دول اروپایی است؛ به‌همین دلیل از تصویر خود برای اهداف سیاسی و بین‌المللی با همتایان خود استفاده می‌کند. از یک طرف فیگورهای[۵] غربی را تقلید می‌کند و از طرف دیگر از آرایش، تصویرسازی و نشانه‌های تثبیت‌شده در نگارگری ایرانی بهره می‌گیرد تا با توجه به اصول زیبایی‌شناسی و فرهنگ بصری آن‌زمان توسط مردم نیز قابل درک باشد و عظمت ایران باستان را تداعی کند. دوره فتحعلی‌شاه، اوج پادشاهی به‌سبک کهن و در پارادایم[۶] پیشامدرن است. به‌همین دلیل است که با استفاده از جواهرات، شمشیر و کمان سعی دارد تا قدرت خود را به اطرافیان القا کند.

اما در زمان ناصرالدین‌شاه، با کاهش جنگ‌های خارجی و حضور پررنگ اروپاییان و بروز مشکلات داخلی، بحران مشروعیت داخلی پدید می‌آید که با تغییر پارادایم و ورود به دوران مدرن هم‌زمان می‌شود و شاه برای کسب مشروعیت و تحکیم قدرت، به‌کمک تکنولوژی جدید که تغییر اصول زیبایی‌شناسی و فرهنگ بصری را به‌دلیل پدیده عکاسی و چاپ به‌دنبال داشت، سعی در تکثیر تصویر خود در بین مردم عادی حتی توسط ظروف و وسایل شاه‌نشان می‌کند که با حضور عکاسی، روزنامه، سکه و اسکناس این تکثیر قدرت بیشتری می‌یابد اما شواهد نشان‌دهنده این است که به‌دلیل بالارفتن ناگهانی درجه رؤیت‌پذیری شاه به‌صورت کاملاً واقع‌گرایانه که تا آن‌زمان کم‌سابقه و به‌نسبت دوره فتحعلی‌شاه بی‌سابقه و بسیار متفاوت بوده است، هدف غایی و نهایی در گفتمان قدرت که سلطه بی‌چون‌وچرا می‌باشد، شکست می‌خورد و باعث شکل‌گیری مشکلات و مخالفت‌های بیشتری ازجانب مردم عادی می‌شود که مشروعیتش را به چالش می‌کشد و در پژوهش‌های تاریخ، مفصل به آنها پرداخته شده است.

پی‌نوشت

1- Michel Foucault (1926-1983) جامعه‌شناس و متفکر فرانسوی

2- Episteme مجموعه‌ای از فرضیه‌های بنیادین یک جامعه در یک دوره زمانی خاص

3- Colin Meredith

۴- از نخستین دانش آموختگان ایرانی در اروپا و ناشر نخستین روزنامه ایرانی با نام کاغذ اخبار به شیوه چاپ سنگی.

5- Figure تصاویر و پیکره های غربی

6- Paradigm .اصولی که بر بینش ما نسبت به جهان پیرامون در دوره زمانی خاص حاکم است

منابع و مآخذ

- آژند، یعقوب. (۱۳۸۵). **مکتب نگارگری اصفهان**. چاپ اول، تهران: فرهنگستان هنر.
- ابراهیمی ناغانی، حسین. (۱۳۸۶). جلوه شکل انسان در نقاشی دوره قاجار. **فصلنامه گلستان هنر**، سال سوم (۹)، ۸۲-۸۸.
- افهمی، رضا. (۱۳۸۵). **فرهنگ بصری حاکم بر بازنمایی هنر هخامنشی**. رساله دکتری پژوهش هنر، دانشگاه تربیت مدرس تهران، دانشکده هنر.
- امانت، عباس. (۱۳۸۳). **قبله عالم: ناصرالدین‌شاه قاجار و پادشاهی ایران**. ترجمه حسن کامشاد. چاپ دوم، تهران: کارنامه.
- ایمانی، الهه و افهمی، رضا. (۱۳۸۸). تصویر شهریار در نقش برجسته‌های تالار صدستون. **فصلنامه تحلیلی-پژوهشی نگره**، (۱۳)، ۷۹-۶۹.
- پاکباز، رویین. (۱۳۸۴). زایش سنت- نمایش تجدد. **مجله حرفه هنرمند**، (۱۳)، ۱۱۹-۱۱۲.
- جعفری جلالی، بهنام. (۱۳۸۲). **نقاشی قاجاریه- نقد زیبایی‌شناسی**. چاپ اول، تهران: کاوش قلم.
- خلیلی، ناصر. (۱۳۸۳). گرایش به غرب در هنر قاجار، عثمانی و هند. **مجموعه هنر اسلامی**. جلد ششم، چاپ اول، تهران: کارنگ.
- خمسه، فرزانه و شایسته‌فر، مهناز. (۱۳۸۸). بررسی تطبیقی موضوعی و تکنیکی نقاشی درباری و قهوه‌خانه‌ای قاجار. **دوفصلنامه هنرهای تجسمی نقش‌مایه**، سال دوم (۳)، ۸۴-۶۳.
- دیبا، لیلا. س. (۱۳۷۸). تصویر قدرت و قدرت تصویر. بنیاد مطالعات ایران. **ایران‌نامه**. سال هفدهم (۳)، بازیابی از سایت مجله مذکور. (بازیابی شده در تاریخ ۲۵ آذر ۱۳۸۹) *http://www.fis-iran.org*
- سعد، شفق. (۱۳۷۸). دستاوردهای نقاشی قاجار. **فصلنامه طاووس**، (۱)، ۱۷۹-۱۷۵.
- سودآور، ابوالعلا. (۱۳۸۰). **هنر دربارهای ایران**. ترجمه ناهید محمدشمیرانی. چاپ اول. تهران: کارنگ.
- شیرازی، فضل‌الله. (۱۳۸۰). **تاریخ ذوالقرنین**. تصحیح و تحقیق ناصر افشار. مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی. چاپ اول، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- صحافزاده، علیرضا. (۱۳۸۴). سیاست بازنمایی. **فصلنامه هنرنامه**. سال هشتم (۲۷)، ۲۱-۵.
- صمدی، معصومه. (۱۳۸۷). شکل‌گیری پیکرنگاری در نقاشی درباری دوره قاجار. **فصلنامه هنرهای تجسمی نقش‌مایه**. سال اول (۱)، ۵۶-۵۱.
- ضیمران، محمد. (۱۳۷۸). **میشل فوکو، دانش و قدرت**. چاپ دوم، تهران: هرمس.
- طهماسب‌پور، محمدرضا. (۱۳۸۷). **ناصرالدین، شاه عکاس**. چاپ دوم، تهران: تاریخ ایران.
- فلور، ویلم؛ چلکووسکی، پیتر و اختیار، مریم. (۱۳۸۱). **نقاشی و نقاشان دوره قاجار**. ترجمه یعقوب آژند، چاپ اول، تهران: ایل شاهسون بغدادی.
- قدیانی، عباس. (۱۳۸۴). **تاریخ، فرهنگ و تمدن ایران در دوره قاجاریه**. چاپ اول، تهران: فرهنگ مکتوب.
- کسرایی، محمدسالار. (۱۳۸۹). فرمانروایی توأمان: حکومت و مشروعیت در ایران باستان. **فصلنامه سیاست**. دانشکده حقوق و علوم سیاسی دانشگاه تهران. دوره ۴۰ (۲)، ۲۰۷-۱۸۹.

- محسنیان راد، مهدی. (۱۳۸۷). **ایران در چهار کهکشان ارتباطی**. چاپ اول، جلد دوم، تهران: سروش.
- محمدزاده، مهدی. (۱۳۸۶). نشان‌های مصور و تقدیس قدرت در قاجاریه. **فصلنامه گلستان هنر**، (۸)، ۶۸-۶۱.
- مشیری، محمد. (۱۳۵۴). **نشان‌ها و مدال‌های ایران از آغاز سلطنت قاجاریه تا امروز**. چاپ اول، تهران: مؤسسه سکه‌شناسی ایران.

- Diba, L. S. (1999). **Royal Persian Paintings**. Brooklyn: Brooklyn Museum of Art.
- Kemal, S. (2000). **Politics & Aesthetics in Arts**. Cambridge: Cambridge University Press.
- Meredith, C. (1971). Early Qajar Administration: An Analysis of Its Development & Functions. **Iranian Studies**.4 (2/3), 59-84.
- *http://nationalmuseumofiran.ir/WebForms/Fa/Collection/Collection.aspx?ID=3* (Access date: January 10, 2011).
- *http://www.oceansbridge.com/oilpaintings/search.php?xSearch=napoleon&xPage=4* (Access date: November 3, 2010).
- *http://irangohar.com/1.html*. (Access date: September 23, 2010).

تاریخ دریافت مقاله: ۹۱/۱/۲۲
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۱/۹/۸

مقایسه تطبیقی شخصیت‌های منطق‌الطیر عطار نیشابوری با شخصیت‌های نمایشنامه در انتظار گودو اثر ساموئل بکت

سمیه خسروی خراشاد* شهریار شهیدی**

چکیده

این پژوهش به بررسی تطبیقی بین شخصیت‌هایِ منطق‌الطیر با شخصیت‌های نمایشنامه در انتظار گودو می‌پردازد. هدف از این پژوهش مقایسه تطبیقی بین شخصیت‌ها، زاویه دید و کنش هرکدام از آنهاست. پرنده‌ها در منظومه منطق الطیر عزم سفر می‌کنند و به‌رهبری هدهد برای یافتن سیمرغ می‌کوشند و در این راه از هفت مرحله می‌گذرند. درنهایت فقط سی مرغ به سیمرغ می‌رسند. در نمایشنامه درانتظارگودو افرادی منتظرند که گودو بیاید و پسرکی از طرف گودو مرتب پیغام می‌آورد. اما گودو هرگز نمی‌آید. در وهله اول این سؤال مطرح می‌شود که آیا به‌راستی مطابقت یک اثر با محتوای اخلاقی-عرفانی هم‌چون منطق‌الطیر با نمایشنامه درانتظارگودو با مضمون ابسوردی امکان‌پذیر است؟ چالش اصلی این بررسی تطبیقی در وجود و عدمِ معنا و معنویت در زندگی شخصیت‌های این دو اثر و زاویه دید دو نویسندهٔ بزرگ به دنیای پیش روی بشریت است. این پژوهش با روش‌های تحلیلی-توصیفی انجام شده است. نتیجه پژوهش این است که شخصیت‌های عطار در تمام مراحل در تلاش‌اند ولی شخصیت‌های بکت منفعل هستند و برای رهایی و وصال به آرزوهایشان چشم امید به دیگری بسته‌اند. شخصیت‌های بکت واگرا و شکست‌خورده‌اند درحالی‌که شخصیت‌های عطار موفق و همگرا هستند. درنهایت به این نتیجه می‌رسیم که ساموئل بکت با نشان‌دادن پوچی و بی‌هدفی، وابستگی به مادیات ناشی از عدم وجودِ حقیقت‌بینی و خودشناسی بشریت را به وحدت دعوت می‌کند و عطار نیشابوری با نمایش حقیقت و شیرینی دست‌یابی به وحدت، انسان را از وابستگی به مادیت برحذر می‌دارد.

کلیدواژه‌ها: ادبیات تطبیقی، شخصیت، منطق‌الطیر، درانتظارگودو، عطار نیشابوری، ساموئل بکت

---

* دانش آموخته کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی. (نویسنده مسئول)
s.khosravi.kh@gmail.com

** دانشیار، دانشکده علوم تربیتی و روانشناسی، دانشگاه شهیدبهشتی، تهران.

مقدمه

«ادبیات تطبیقی حوزه مهمی از مطالعات ادبیات است که به بررسی، تجزیه‌وتحلیلِ ارتباط‌ها و شباهت‌های بین ادبیاتِ ملیت‌های مختلف می‌پردازد» (میرصادقی، ۱۳۷۷: ذیل ادبیات تطبیقی). «رسالت ادبیات تطبیقی، تشریح خط سیر روابط و پیوندهای ادبی و بخشیدن روح تازه به آنهاست. ادبیات تطبیقی قادر است ازطریق شناساندن میراث‌های تفکرِ مشترک به تفاهم و دوستی ملت‌ها کمک کند. هم‌چنین، زمینه را برای خروج ادبیات بومی از انزوا و عزلت فراهم می‌کند پو آن را به‌عنوان جزئی از کل بنای میراث ادبی جهانی درمعرض افکار و اندیشه‌ها قرار می‌دهد» (غنیمی‌هلال، ۱۳۷۳: ۴۳).

«در پژوهش‌های تطبیقی، اثرگذاری و اثرپذیری آثار ادبی، اصالت ادبیات ملی، ژرف نگری و استمرار جریان‌های ادبی جهانی بهتر نمایانده می‌شود» (زرین‌کوب، ۱۳۷۲: ۱۸۳). «در ادبیات تطبیقی می‌توان منابع مشترک در ادبیات سرزمین‌های دیگر، تأثیر متقابل نویسنده‌های ملل مختلف بر یکدیگر، روش‌های زیبایی‌شناسانه و شیوه‌های نقد ادبی را بررسی کرد» (شمعی و بیطرفان، ۱۳۸۹: ۶۸). یکی از مشخصه‌های مهم در مقایسه تطبیقی بین شخصیت‌های دو اثر، بررسی ساختارِ ذهنی و طرز تفکر شخصیت‌هاست که بر باقی زندگی آنها تأثیر می‌گذارد. مطالعه ساختاری باعث می‌شود که در میان کثرت‌های به‌ظاهر متفاوت، متوجه نوعی وحدت شده که حامل پیامی است که درک را عمیق‌تر می‌نماید (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۹۷). هدف پژوهش در این است که یک اثر کلاسیک ایرانی، منظومه عرفانی منطق‌الطیر، با یک اثر مدرن اروپایی، نمایشنامه درانتظارگودو، مقایسه شود. شاید در وهله اول این سؤال پیش آید که چرا باید این دو اثر باهم مقایسه شوند؟ ولی شایان ذکر است که منطق‌الطیر در یک حکومت استبدادی و خفقان حکومتی و به‌گونه‌ای سمبلیک در قرن ششم هجری سروده شده است (نورانی‌وصال، ۱۳۴۹: ۶) و نمایشنامه درانتظارگودو[1] نیز در طول جنگ جهانی دوم و به شکلی نمادین در سال ۱۹۵۲ نوشته شده است. شخصیت‌های این‌دو اثر هردو در انتظار دیدن فردی هستند که امیدآفرین و رهایی‌بخش است. تم‌های این‌دو اثر شباهت فوق‌العاده زیادی به همدیگر دارند، در حالی‌که فاصله زمانی بسیار زیادی بین مکان و زمان زندگی این‌دو نویسنده و سبک نگارش آنها وجود دارد. در این آثار انسان‌ها از تعلقات مادی به‌سوی انسانیت و معنویت فرامرزی دعوت می‌شوند. ساموئل بکت[2] شاعر، منتقد، داستان‌نویس و نمایشنامه‌نویس ایرلندی مقیم پاریس در خانواده‌ای از طبقه متوسط و مذهبی متولد شد. هنگامی‌که جنگ جهانی دوم آغاز گشت، بکت در ایرلند بود اما خود را به پاریس رساند و هم‌دوش با نهضت مقاومت فرانسوی‌ها علیه نازی‌ها وارد عمل شد. وقتی‌که نازی‌ها او را شناختند و به دستگیری‌اش همت گماشتند، وی از پاریس به جنوب فرانسه گریخت. ازجمله آثار او می‌توان به نمایشنامه‌های: درانتظارگودو، پایان بازی، بازی بی‌حرف، برای همه افتادگان، آخرین نوار کراب، خمره‌ها، چه روزهای خوشی، بیا و برو، کلام و موسیقی، بازی و آه جو اشاره کرد. وی در سال ۱۹۶۹ برنده جایزه نوبل ادبیات شد. او در مراسم اعطای جایزه حاضر نشد و مبلغ جایزه را هم به گروه‌های مبارز سیاسیِ زیرزمینی اروپایی بخشید (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۶۵: ۱۲۴-۸۲). در این پژوهش، نمایشنامه درانتظارگودو اثر این نویسنده با منطق‌الطیرِ عطار نیشابوری مورد بررسی تطبیقی قرار می‌گیرد.

«شیخ فریدالدین عطار نیشابوری، شاعر و نویسندهٔ ایرانی، در قرن ششم هجری می‌زیست. یکی از ویژگی‌های برجسته آثار منظوم و منثور عطار هدایت و راهنمایی جامعه است. در روزگاری که غالب شعرا فکر خود را در مدح، هجو و هزل به کار می‌برده‌اند، او نظر خود را از امرا و حکام به جامعه انسانی و خدمت به حقیقت تغییر داد. بشر را به یگانگی، وحدت، بلندنظری و دوری از تعصب دعوت کرد. وظیفه‌ای را که هر مرد صاحب‌دلی باید برعهده گیرد به گردن گرفته و تا جایی‌که توانسته کوشیده است» (استعلامی، ۱۳۶۰: ۳۸). آثار عطار عبارت‌اند از: مصیبت‌نامه، الهی‌نامه، اسرارنامه، مختارنامه، منطق‌الطیر،خسرونامه، دیوان غزلیات و قصاید، جواهرنامه، شرح‌القلب. اگر تذکرةالاولیاء که به نثر است بر این نُه کتاب منظوم افزوده شود، آثار مسلم عطار به ده کتاب بالغ می‌گردد (تفضلی، ۱۳۶۲: ۲۹-۲۸).

«از میان مثنوی‌های عرفانی او دل‌انگیزترین و از همه شیواترین که باید آن را تاج مثنوی‌های عطار دانست، منطق‌الطیر است» (مشکور، ۱۳۵۳: ۲۸). منطق‌الطیر مشتمل بر ۴۷۲۵ بیت است. این منظومه از ۱۹۱ حکایت مجزا تشکیل شده است؛ داستان اصلی در دل این حکایات قرار دارد. تقسیمات منظومه عبارت است از: مقدمه، وادی طلب، وادی عشق، وادی معرفت، وادی استغنا، وادی توحید، وادی حیرت، وادی فقر و فنا، پایان (فی وصف حاله) (عطار، ۱۳۸۷: ۷۰۰). وادی‌ها هرکدام بیان‌کنندهٔ مرحله‌ای از عرفان هستند. عرفان راهی برای خودآگاهی و خودشناسی است. «عرفان آدمی را به خود می‌شناساند تا خودش باشد. عرفان به‌نوعی رهاشدن

از من است؛ منی که خصم حقیقی آدمیزاد است» (ملکزاده، ۱۳۸۶: ۳۰۹). بر این اساس، منطق‌الطیر که یک اثر عرفانی است، راهِ خودشناسی را در درون خویش نهفته دارد. منطق‌الطیر داستانی است که در آن شرح حال پرندگانی بیان می‌شود که به رهبری هدهد درجستجوی سیمرغ به سفری طولانی و سرشار از مشکلات می‌روند. از این منظومه چندین نمایشنامه به‌رشته تحریر درآمده است. علاوه بر آن، «پیتر بروک[۳] داستان اصلیِ منطق‌الطیر را در صحنه تئاتر به‌اجرا درآورده است» (روزِ اونز، ۱۳۸۲: ۲۲۹). تئاتری که وظیفه اخلاقیِ آن پالایش است. مخاطب سرشار از دلسوزی و ترس می‌شود زیرا وی در فرایند همسان‌پنداری قرار می‌گیرد (Aristotle, 1943: 426). مخاطب با مطالعه منطق‌الطیر به‌لحاظ نمایشی به پالایش و به‌لحاظ عرفانی به خودشناسی هدایت می‌شود. پرندگانِ منطق‌الطیر آدم‌های اجتماع‌اند و شخصیت‌های نمایشنامه درانتظارگودو، نماد انسان‌های مدرن هستند. در اینجا سؤالات پژوهشی که مطرح می‌شوند عبارت‌اند از: شباهت‌ها و تفاوت‌های بین شخصیت‌های دو اثر چیست؟ چگونه می‌توان روند تغییر در نظام فکری بشریت را با این دو اثر تحلیل کرد؟ «درایدن[۴] (۱۶۶۸) بر این عقیده است که نمایش تصویری راستین و سرزنده از طبیعت بشر است که نمودار شور، احساسات و خلق‌وخوی اوست» (دیچز، ۱۳۷۹: ۵۲۸). در ادبیات تطبیقی روابط ادبیِ ملل مختلف با هم بررسی می‌شود و از تأثیر خودآگاه یا ناخودآگاه آنها بر یکدیگر سخن به‌میان می‌آید (لوی، ۱۳۷۹: ۹۰).

اهمیت پژوهش مبتنی بر این است که انسان‌ها در این دو اثر فراتر از مرزهای کشوری بیان می‌شوند. آنها تقریباً از یک‌جنس‌اند، البته با تصمیم‌گیری‌های متفاوت که همین اختلاف سرنوشت‌شان را متأثر می‌کند. ساموئل بکت و عطار نیشابوری دست شخصیت‌ها را برای انتخاب باز می‌گذارند و آنها را با سرنوشت محکوم و محتوم روبرو نمی‌کنند. مقایسه تطبیقی در ادبیات بارها و بارها در آثار فرهنگی و اجتماعی ملل مختلف صورت گرفته است. از این حیث شاید بتوان گفت که بدعتی در کار نیست. اما نتیجه این پژوهش و مقایسه شخصیت‌های این آثار کمک بزرگی به عرصه روان‌شناسی خواهد کرد. مقایسه این دو اثر نشان می‌دهد که پیروزی در دست انسانی است که عاشقانه درجهت اهدافش تلاش کند.

پیشینه پژوهش

مطالعه پژوهش‌های قابل دسترس در حوزهٔ تحقیقی منطق‌الطیر وسیع است لیکن، آنچه از پژوهش‌های موجود دربارهٔ این منظومه مستفاد می‌شود، حاکی از عظمت، وسعت و عمق اندیشه اثر است. تا جایی‌که نگارنده به پیشینه پژوهشی این اثر عظیم پرداخته است، وجود پژوهش‌هایِ متعددی قابل ذکر است. مرندی و همکاران در مقاله‌ای باعنوان «کمدی الهی و منطق‌الطیر: نگاهی به تفاوت‌ها و شباهت‌ها» به این نتیجه رسیده‌اند که دیدگاه‌های ارائه‌شده در دو اثر منطق‌الطیر و کمدی الهی محدود به مضامین نیست و با بررسی زبان به‌کار گرفته شده در دو اثر می‌توان به چالش‌های محتوایی آثار دست یافت. معاذاللهی و همکاران (۱۳۸۸) در مقاله خود باعنوان «بررسی تطبیقی تمثیل در انگلیسی و فارسی: مطالعه موردی در دو کتاب منطق‌الطیر عطار و سیروسلوک زائر جان‌بانی‌بن» به این نتیجه رسیده‌اند که این دو اثر نه‌تنها ازلحاظ نوع ادبی و مراحل عرفانی بلکه به‌لحاظ شخصیت‌پردازی نیز شباهت‌هایی دارند.

هم‌چنین شباهت‌های کلی بین عرفان مسیحیت و عرفان اسلامی وجود دارد. مشتاقی (۱۳۸۷) در مقاله خود باعنوان « بررسی مطالعه تطبیقی منطق‌الطیر عطار و افسانه قرون هوگو» به این نتیجه رسیده است که ویکتور هوگو جزء نخستین افرادی است که آگاهانه یا ناخودآگاه از مضامین عرفان ایرانی بهره گرفته است. هم‌چنین، اشعاری که براساس دست‌نوشته‌های هوگو منتشر شده حاکی از این است که وی از منطق‌الطیر عطار نیشابوری الهام گرفته است. پورنامداریان و همکاران (۱۳۸۸) در مقاله خود با عنوان «مقایسه داستان‌های مشترک مثنوی و منطق‌الطیر با رویکرد روایت‌شناسی ساختارگرا» به این نتیجه رسیده‌اند که استفادهٔ مثنوی از شگردهای داستان‌پردازی به‌مراتب بیشتر از منطق‌الطیر است و واقع گشتار داستان‌های مثنوی نسبت به داستان‌های منطق‌الطیر گشتاری غیرمستقیم و پیچیده دارد. احمد پورسامانی (۱۳۸۲) در رساله کارشناسی خود با عنوان «تطبیق مجمع مرغان اثر ژان کلود کری‌یر[۵] و منطق‌الطیر عطار» به این نتیجه رسیده است که با تمام حذف و اضافه‌ها، دخل و تصرفات کری‌یر هیچ لطمه‌ای به ساختمان و ساختار اصلیِ قصه عرفانی وارد نکرده است. هم‌چنین، نوع روایت ساختارِ تودرتوی خود را حفظ کرده است. این پژوهش مجمع مرغان را به دو نمایش نقالی و تعزیه شبیه دانسته است.

درمورد پرداخت شخصیت این‌گونه نتیجه گرفته است که در مجمع مرغان شخصیت‌ها وارد عمل می‌شوند ولی در روایتِ عطار از زبان پرنده شنیده می‌شود. این بیان نمایشی نشان‌دهنده این است که عطار گامی عظیم‌تر از شعر و داستان برداشته است و منطق‌الطیر را به تئاتر نزدیک می‌کند. اما باید دید این چگونه تئاتری است؟ آیا پرندگان در منطق‌الطیر در دنیای مدرن هم یافت می‌شوند یا خیر شخصیت‌هایی

دست‌نیافتنی و منحصراً متعلق به دنیای ادبیات کلاسیک ایران هستند؟ یکی از درون‌مایه‌های منطق‌الطیر وجود معنویت در زندگی است. درحالی‌که نویسندگان برجسته‌ای هستند که از زاویه‌ای دیگر به روال زندگی پرداخته‌اند و تئاتر ابسورد[۶] را بنیان نهاده‌اند. ازجمله پیشروترین آنها می‌توان به ساموئل بکت اشاره کرد. اگر عطار نیمه پُر لیوان را دیده است و از معنویت سخن می‌گوید، بکت به نیمه خالی لیوان نگریسته است و از عدم وجود معنویت می‌نویسد.

همان‌گونه که پژوهش‌های متعدد جامعه‌شناختی، زبان‌شناسی، تحلیل‌های روان‌شناختی، فلسفی دربارهٔ عطار و به‌خصوص منطق‌الطیر وجود دارد، درباره آثار ساموئل بکت و به‌خصوص درانتظارگودو نیز این تعدد به چشم می‌خورد. پنجه‌ای (۱۳۸۷) در رساله کارشناسی‌ارشد خود باعنوان «بررسی تطبیقی چشم به‌راه گودو نوشته ساموئل بکت و سرایدار اثر هارولد پینتر[۷]» به بررسی زندگی و آثار بکت و پینتر، ادبیات تطبیقی به‌مثابه تأویل مناسبات بینامتنی، مناسبات گفتمان‌شناسانه نمایشنامه‌های چشم به‌راه گودو و سرایدار پینتر می‌پردازد. ولدی (۱۳۸۶) در رساله کارشناسی‌ارشد خود باعنوان «بررسی تأثیر فلسفه اگزیستانسیالیست[۸] در آثار نمایشی ساموئل بکت» به این نتیجه می‌رسد که در برخی از آثار بکت مضامین اگزیستانسیالیستی ازجمله برخورد انسان با هستی و میزان توانایی برقراری ارتباط با آن را می‌توان یافت. پرتوی و همکاران (۱۳۸۸) در مقاله خود باعنوان «پژوهشی پیرامون دو نمایشنامه درانتظارگودو و پایان بازی» به این نتیجه می‌رسند که در دنیای ذهن ساموئل بکت بی‌تفاوت بودن و تنها نظاره‌کردن امری غیر ممکن است.

در تئاتری که گویای ضعف بشر است، بکت انسانی را معرفی می‌کند که به آن‌سوی مفهوم پوچی و مرگ توجه دارد. وی با زبانی طنزگونه به بیان واقعیات می‌پردازد. هم‌چنین باید اضافه کرد که کتاب‌ها و مقالات متعددی درباره عطار و به‌خصوص منطق‌الطیر به‌رشته تحریر درآمده است ولی تاکنون پژوهشی تطبیقی بین منطق‌الطیر و درانتظارگودو صورت نگرفته است و موضوع پژوهش حاضر بدیع است.

روش پژوهش و جامعه آماری

پژوهش حاضر با روش‌های تحلیلی- توصیفی صورت می‌پذیرد. شخصیت‌ها و ساختار فکری در منطق‌الطیر و نمایشنامه درانتظارگودو باهم مقایسه می‌شوند. از آنجاکه پژوهش حاضر به بررسی شخصیت‌هایِ دو اثر می‌پردازد، درنتیجه رویکرد روان‌شناسانه در پژوهش از نمود بالایی برخوردار خواهد بود. گردآوری اطلاعات از نوع کتابخانه‌ای است. روش تطبیق شامل: طبقه‌بندی سمبل‌ها با ارائه جداول، بررسی مقابله‌ای-مقایسه‌ای و محاسبه کمّی کلمات کلیدی دو اثر با ارائه نمودار است. درنتیجه بررسی تطبیقی به استناد اطلاعاتِ جداول، تصاویر، اشعار و دیالوگ‌ها خواهد بود.

نقشه داستانی منظومه عرفانی منطق‌الطیر اثر شیخ فریدالدین عطار نیشابوری

منطق‌الطیر به‌معنای زبان مرغان است. هدهد پرندگان را به سفر به‌سوی سیمرغ، پادشاه عالم، دعوت می‌کند. پرندگان هریک به عذری متوسل می‌شوند. هدهد با تمثیل به داستان شیخ صنعان پرندگان را در طلبِ سیمرغ به‌حرکت در می‌آورد. پس از طی هفت وادی دشوار که درطی آن بسیاری از مرغان از پای در می‌آیند، فقط سی مرغ بی‌بال‌وپر و رنجور باقی می‌مانند که به پیشگاه سیمرغ راه می‌یابند. در آنجا جز خود که سی مرغ هستند، کسی را نمی‌یابند. هفت وادی اشاره به هفت مرحله عرفان: طلب، عشق، معرفت، استغنا، توحید، حیرت و فقر و فناست.

گفت ما را هفت وادی در ره است
چون گذشتی هفت وادی درگه است
(عطار، ۱۳۸۷: ۳۸۰).

«عرفان شناسایی حق و نامی علمی است از علوم الهی که موضوعِ شناخت آن حق، اسماء و صفات اوست» (سجادی، ۱۳۶۲: ۳۳۰). عطار عرفان را به هفت مرحله تقسیم می‌کند که عبارت‌اند از:

طلب: «طلب به‌معنی خواستن و خواهش است. طلب در اصطلاح جستجوکردن از مطلوب است و مطلوب در وجود طالب است که می‌خواهد تمام مطلوب را بیابد و تمام مطلوب را هم باید در وجود خود بطلبد. اگر از خارج بطلبد، پیدا نخواهد کرد» (همان: ۳۱۷).

چون فروآیی به وادی طلب
پیشت آید هر زمانی صد تعب
(عطار، ۱۳۸۷: ۳۸۱).

عشق: «عشق به‌حد افراط دوست‌داشتن است. به‌عقیدهٔ صوفیان اساس و بنیاد جهان هستی بر عشق نهاده شده و جنب‌وجوشی که سراسر وجود را فراگرفته به همین مناسبت است. پس کمال واقعی را در عشق باید جست. عشق مهم‌ترین رکن طریقت است و این مقام را تنها انسان کامل که مراتب ترقی و تکامل را پیموده باشد درک می‌کند» (سجادی، ۳۶۲: ۲۸۸).

زنده‌دل باید درین ره صـدهزار
تا کند در هر نفس صدجان نثار
(عطار، ۱۳۸۷: ۳۸۶).

معرفت: «معرفت به‌گونه‌ای دانستن بعد از نادانی یا همان دانایی است» (گوهرین، ۱۳۶۲: ۳۸۸).

بعد از آن بنمایدت پیش نظر معرفـت را وادیی بـی‌پاوسر
صـدهـزار اسرار از زیـرِ نقـاب روی می‌بنمایدت چون آفتاب
(عطار، ۱۳۸۷: ۳۹۲-۳۹۳).

استغنا: «استغنا باد بی‌نیازی حق است که می‌وزد. در این مرحله سالک احساس می‌کند که حق‌تعالی از همه کائنات بی‌نیاز است، تا چه‌رسد به اعمال و احوال او.»

هفت دریا یک شَمَـر اینجا بـود
هفت اخگر یک شـرر اینجا بود
(همان: ۳۹۷ و ۷۰۳)

توحید: «توحید به‌معنای یگانه‌کردن پروردگار، یکی‌گفتن و یکی‌کردن است» (سجادی، ۱۳۶۲: ۱۴۱). خواجه‌عبدالله انصاری توحید را بر سه قسم می‌داند: «اول گواهی‌دادن خدا به بیگانگی در ذات، دوم پاکی از جفت و فرزند، سوم یکتایی در صفات» (انصاری، ۱۳۶۳: ۵۴).

گر بسی بینی عدد، گر اندکـی
آن یکی باشد درین ره در یکی
(عطار، ۱۳۸۷: ۴۰۲).

حیرت: «حیرت حالتی است که بر قلب عارف وارد می‌شود، آن‌گاه که او به تأمل، حضور و تفکر می‌پردازد. این حالت عارف را از تأمل و تفکر بازمی‌دارد. سرانجام کار عارف جز حیرت چیزی نمی‌تواند باشد» (ابونصر سراج‌اللمع به‌نقل از عطار، ۱۳۸۷: ۷۰۴).

هر نفس اینجا چو تیغی باشدت
هر دمـی اینجا دریغی باشـدت
(عطار، ۱۳۸۷: ۴۰۷).

فقروفنا: «فقر سیمرغی است که از او جز نام نیست و کسی بر وی فرمانروایی نمی‌کند. فقر دری است که فقیر خانه آن است» (سجادی، ۱۳۶۲: ۴۶۰). فناء فی‌الله تبدیل صفات به صفات الهی است. در مرحله فنا سالک به جایی می‌رسد که شخصیت موجودات در نظر حقانی او هیچ می‌نماید (همان، ۴۷۰).

بعد ازین وادیّ فقـر است و فنا کی بود اینجا سخـن گفتن روا
عیـن وادیّ فـرامـوشی بـود گنـگی و کری و بیهوشی بود
(عطار، ۱۳۸۷: ۴۱۳).

آمیختن فقر و فنا در منظومه منطق‌الطیر از کارهایی است که عطار خود انجام داده است و در قدما پیشینه‌ای ندارد. البته فقر وقتی به کمال رسد، جز فنا حاصل نخواهد داشت (همان: ۷۰۴).

«تا آنجا که متون بازمانده از تصوف نشان می‌دهد، قبل از عطار کسی به این نامگذاری و رده‌بندی عقبات سلوک بدین‌گونه نپرداخته است. هم عدد هفت و هم نام و ترتیب وادی‌ها در منطق‌الطیر از ویژگی خود برخوردار است» (همان، ۷۰۰).

نقشه داستانی نمایشنامه درانتظارگودو اثر ساموئل بکت

ولادیمیر[۹] و استراگون[۱۰] دو شخصیت اصلیِ نمایشنامه‌اند که به‌انتظار آمدن فردی به‌نام گودو هستند. هرروز پسرکی ازطرف گودو[۱۱] برای آنان پیغام می‌آورد. شخصیت‌های دیگرِ نمایشنامه پوتزو[۱۲] و بردهٔ او به‌نام لاکی[۱۳] است. دو شخصیت اصلی نمایش روزها در زیر درخت و شب‌ها در راه‌آب می‌خوابند. هر روز ناچارند پوتین‌هایی به‌پا کنند که آزارشان می‌دهد. آنها از این‌که چه‌وقت پسرک را دیده‌اند و گودو چه‌وقت قرار است بیاید، دقیقاً مطلع نیستند. آنها از تنهایی رنج می‌برند و درنهایت تصمیم می‌گیرند خود را دار بزنند اما شاخه درخت باریک است و فقط یک نفر می‌تواند اقدام به خودکشی کند و دیگری تنها می‌ماند. پس برای فرار از تنهایی از خودکشی صرف‌نظر می‌کنند و به‌انتظار گودو می‌نشینند. این انتظار تا انتهای نمایشنامه ادامه دارد و گودو هرگز نمی‌آید (بکت، ۱۳۸۳).

یافته‌های پژوهش

پرندگانِ منطق‌الطیر سمبل‌های انسانی هستند. پرندگانِ عطار قابل مقایسه با شخصیت‌های نمایشنامه درانتظارگودو هستند.

جدول ۱ بیان‌کننده این است که پرندگان در منطق الطیر شخصیت‌های انسانی هستند که برای تکامل، یعنی رسیدن به سیمرغ، تلاش می‌کنند. این تلاش به‌راهنمایی هدهدِ هدایت‌کننده و عاقل صورت می‌گیرد. این اطلاعات برمبنای مفاهیمِ اشعار منطق‌الطیر است.

جدول ۲ نشان‌دهندهٔ معنای سمبلیکِ شخصیت های نمایشنامه درانتظارگودو اثر ساموئل بکت است. ولادیمیر و استراگون خواهان دست‌یابی به آرزوها به‌واسطه منجی یعنی گودو هستند. پیام‌آورِ گودو پسرکی نابالغ است. جداول ۱ و ۲ بیانگر این هستند که گودو در نمایشنامه درانتظارگودو با سیمرغ در منطق‌الطیر مطابقت دارد و هردو نقش منجی را ایفا می‌کنند. هدهد با پسرکِ پیام‌آور نیز قابل تطبیق است. تصویر ۱ نیز این فراوانی را اثبات می‌کند. هم‌چنین پرندگانی هم‌چون: بلبل، طوطی، طاووس، بط، کبک، همای، باز، بوتیمار، کوف و صعوه که برای همسفرشدن با هدهد بهانه‌گیری می‌کنند با ولادیمیر، استراگون، پوتزو و لاکی که بشدت وابسته‌اند، قابل مقایسه هستند.

با توجه به آمار ارائه‌شده در تصویر ۱ می‌توان گفت که منجی وجود دارد. تقریباً فراوانی دو کلمه «سیمرغ» و «گودو»

جدول ۱. سمبل‌های محتوایی پرندگان در منظومه عرفانی منطق‌الطیر اثر عطار نیشابوری

پرندگان در منطق‌الطیر	سمبل‌های محتوایی
سیمرغ	منجی برای وصال با آرزوهای انسانی، رهایی از ناامیدی و دست‌یابی به اهداف
هدهد	پیام‌آور، هدایت‌کننده بالغ و پخته
پرندگان همراه هدهد	طالبان دست‌یابی به انسان کامل که برای رسیدن به سیمرغ تلاش می‌کنند

(نگارندگان)

جدول۲. سمبل‌های محتوایی شخصیت‌های نمایشنامه درانتظارگودو اثر ساموئل بکت

شخصیت‌های نمایشنامه درانتظارگودو	سمبل‌های محتوایی
گودو	منجی برای وصال با آرزوهای انسانی، رهایی از ناامیدی و دست‌یابی به اهداف
پسرک	پیام‌آور، هدایت‌کننده نابالغ و ناپخته
ولادیمیر و استراگون	طالبان دست‌یابی به آرزوها، امیدوار برای رهایی از پوچی
پوتزو	سلطه‌گر
لاکی	مظلوم و ستمدیده

(نگارندگان)

نزدیک به‌هم است. آنچه این دو اثر را متمایز می‌کند، افکار و اعمال شخصیت‌هاست. در منظومه منطق‌الطیر پرندگان با تلاش در مسیر سفر به‌سوی سیمرغ گام برمی‌دارند. آنان از هفت مرحله طلب، عشق، معرفت، استغنا، توحید، حیرت، فقر و فنا برای دست‌یابی به‌معنای زندگی می‌گذرند و مبدل به انسان کامل می‌شوند. البته این تحول و تکاملِ پرندگان به‌واسطه حضور و هدایتگری هدهد اتفاق می‌افتد:

هـدهـد آشفتـه‌دل پـر انتظـار
در میـانِ جمـع آمـد بـی‌قـرار
حله‌ای بود از طریقت در بـرش
افسری بود از حقیقت بر سرش
تیـز وهمـی بـود در راه آمـده
از بـــد و نیـــک آگـــاه آمـــده
گفت ای مرغان منم بی‌هیچ ریب
هم برید حضرت و هم پیک غیب

تصویر۱. فراوانی کلمه «سیمرغ» در منطق‌الطیر عطار نیشابوری در مطابقت با «گودو» در نمایشنامه درانتظارگودو اثر بکت (نگارندگان)

وارهید از ننگِ خودبینیِ خویش
تا کی از تشویرِ بی‌دینیِ خویش
(عطار، ۱۳۸۷: ۲۶۲-۲۶۳).

تعدادی از پرندگان در برابر این دعوت هدهد بهانه می‌گیرند. بلبل ضمن توصیف عشق خود به گل و اعلام رضایت از این عشق میگوید:

در سرم از عشقِ گل سودا بس است
زانکه مطلوبم گل رعنا بس است
طاقـت سیمـــرغ نـارد بلبلـی
بلبلـی را بـس بود عشـقِ گُلـی
(همان: ۲۶۶).

طوطی می‌گوید:

مـن نیـارم دربرِ سیمـرغ تـاب بس‌بود‌از‌چشمه‌خضرم‌یک‌آب
(همان: ۲۶۸).

طاووس میگوید:

کی بود سیمرغ را پروایِ مـن؟ بس بود فردوسِ عالی جایِ من
من ندارم در جهان کاری دگر تا بهشتم ره دهد باری دگر
(همان: ۲۶۹).

هم‌چنین بط دوام زندگی خود را در آب می‌داند:

زنده از آب است دایم هرچه هست
این چنین از آب نتوان شست دست
آن‌که باشد قُلّه‌ای آبش تمام
کی تواند یافت از سیمرغ کام؟
(همان: ۲۷۰).

همچنین کبک ضمن اظهار علاقه خود به گوهر و کوه می‌گوید:
همین‌ها برای من مطلوب است و حرکت به‌سوی سیمرغ مشکل و با این بهانه از سفرکردن و حرکت پرهیز می‌کند:
چون رهِ سیمرغ راهِ مشکل است
پایِ من در سنگِ گوهر در گل است
(همان: ۲۷۲)

و همای می‌گوید:
کی شود سیمرغِ سرکش یارِ من
بس بود خسرونشانی کارِ من
(همان: ۲۷۳).

باز می‌گوید:
من کجا سیمرغ را بینم به خواب
چون کنم بیهوده سویِ او شتاب؟
زُقه‌ای از دستِ شاهم بس بود
در جهان این پایگاهم بس بود
(همان: ۲۷۵).

بوتیمار نیز غم دریا را بهانه می‌کند و می‌گوید:
جز غمِ دریا نخواهم این زمان
تابِ سیمرغم نباشد، الأمان!
(همان: ۲۷۶).

کوف عشقِ گنج را برای خود کافی می‌داند:
من نیم در عشقِ او مردانه‌ای
عشقِ گنجم باید و ویرانه‌ای
(همان: ۲۷۸).

صعوه نیز این‌گونه عدم تمایلش به سفر را بیان می‌کند:
پیشِ او این مرغِ عاجز کی رسد؟
صعوه در سیمرغ هرگز کی رسد؟
گر بیابم یوسف خود را ز چاه
برپرم با او من از ماهی به ماه
(همان: ۲۷۹).

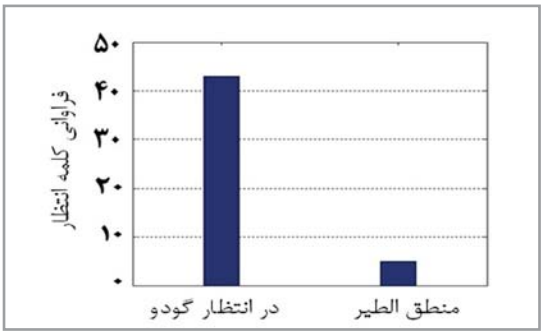
در نمونه‌های فوق عدم رضایت مرغان از حرکت به‌سوی سیمرغ و بهانه‌آوردنِ آنها و همچنین رضایت‌دادن به وضع موجود خود دیده می‌شود که تاحدودی به شخصیت‌های نمایشنامه درانتظارگودو نزدیک می‌شوند. این پرندگان هم چون شخصیت‌های ولادیمیر، استراگون، پوتزو و لاکی وابسته هستند. این وابستگی باعث می‌شود که هرگز مراتب کمال و رشد را طی نکنند. با این‌حال پرندگانی که با هدهد هم‌سفر می‌شوند، در نیمه راه به بی‌نیازی می‌رسند و از قید تعلقات مادی آزاد می‌شوند. درحالی‌که شخصیت‌هایِ وابسته در نمایشنامه بکت هرگز چنین آزادی و فراغتی را تجربه نمی‌کنند. آنان همانند آب راکد تا انتهای داستان باقی می‌مانند. زندگیِ ولادیمیر و استراگون به‌صورت یک زندگیِ تکراری و منفعلانه همانند پرندگان فوق است. اینان منتظرند تا کسی به‌نام گودو بیاید و به زندگیشان معنا ببخشد.

«- ولادیمیر: بذار منتظر بمانیم ببینیم او چی میگه؟
- استراگون: کی؟
- ولادیمیر: گودو!
- استراگون: فکر خوبی است.
- ولادیمیر: منتظر می‌مانیم تا وقتی دقیقاً بدانیم چقدر تاب می‌آوریم» (بکت، ۱۳۸۳: ۳۶).

ولادیمیر و استراگون همیشه فقط می‌خورند، می‌خوابند، گزافه می‌گویند و در کنار راه به‌انتظار گودو می‌نشینند. پسرکی که ازطرف گودو پیغام می‌آورد، پسری نابالغ است که اصولاً هویتِ هدایتگری را در بطن خویش ندارد. این پسرک تفاوت برجسته و بارزی با هدهد دارد. وی بلوغ فکری، پختگی و افق دید هدهد را ندارد.

«- ولادیمیر: این اولین‌بار است که میآی؟
- پسر: بله، آقا!
- ولادیمیر: حرف، حرف. صحبت کن.
- پسر: آقای گودو گفت که به شما بگم امشب نمی‌آد ولی فردا حتماً.
- ولادیمیر: همه‌اش همین؟
- پسر: بله، آقا» (همان: ۷۹).

ولادیمیر و استراگون برای اهداف خویش هیچ تلاشی نمی‌کنند. درنهایت هم به آنچه می‌خواهند نمی‌رسند یا امید دارند که در فردایی مثل دیروز به آرزوی خویش برسند. آنان برای دست‌یابی به آمال‌شان در خویش تغییری ایجاد نمی‌کنند. درحالی‌که پرندگانی که با هدهد هم‌سفرند، وقتی تصمیم می‌گیرند دیگر حتی یک لحظه انتظار را جایز نمی‌دانند؛ در صورتی‌که شخصیت‌های بکت دائماً منتظرند. مقایسه تطبیقی فراوانی کلمه «انتظار» در تصویر ۲ در این دو اثر نیز شاهدی بر این مدعاست:



تصویر ۲. فراوانی کلمه «انتظار» در منظومه منطق‌الطیر عطار نیشابوری با نمایشنامه گودو اثر بکت. (نگارندگان)

شخصیت‌های نمایشنامه درانتظارگودو همیشه منتظرند زیرا انگیزهای برای حرکت و پویایی ندارند درحالی‌که انگیزه اصلی و درونی در پرندگانِ منطق‌الطیر عشق است. عشق در منطق‌الطیر عامل حرکت است و عدم وجود عشق در نمایشنامه درانتظارگودو سکون ایجاد کرده است.

بحث

«شخصیت ازجمله عناصر کلیدی در ادبیات داستانی است. در هر داستان این شخصیت است که حالت پایدار نخستین را دگرگون می‌کند و مدار داستانی را به‌وجود می‌آورد» (محمدی، ۱۳۸۱: ۱۱۱). «از سوی دیگر کشمکش، تعلیق و انتظار به‌عنوان ویژگی‌های اساسی هر داستان بوده ولی بدون وجود شخصیت ها فاقد ماهیت بیرونی هستند» (کهنسال، ۱۳۸۶: ۳۵۱). «شخصیت وجود منحصر به‌فردی است که از طریق گفتار و عمل خود را به مخاطب معرفی می‌کند و شخصیتی حقیقی است، نه به این دلیل که به مخاطب شبیه است بلکه به این دلیل که قانع‌کننده است و ایجاد رضایت می‌کند» (فورستر، ۱۳۷۵: ۹۸). «شخصیت نقش اتصال را عهده‌دار است و به خواننده کمک می‌کند حواس خود را متوجه جزئیات زنجیره‌وار کند» (حری، ۱۳۸۴: ۱۷۴). «پرداختِ شخصیتِ مرغان در منطق‌الطیر به‌گونه‌ای است که از ره‌آوردِ آن فضای توهم‌آلود و خیالی ایجاد شده است. منطق‌الطیر همانند جامعه‌ای است که به‌سمت مدینه فاضله‌شدن پیش می‌رود. شخصیت‌های این منظومه در نتیجه قابلیت‌های اخلاقی طبقه‌بندی می‌شوند. انگیزه‌ها، هدف‌ها و نیازهای شخصیت‌ها در رفتارشان تأثیر می‌گذارد» (خسروی خراشاد و همکاران، ۱۳۸۹: ۶۱). شخصیت برحسب نیازهایی که در خویش احساس می‌کند و فشارهایی که از محیط بر او وارد می‌شود، پا به حیطه حکایات عطار می‌گذارد. نقاط ضعف، آداب و عادات تربیت‌شده باعث صعود یا سقوط وی می‌شود. شخصیت برحسبِ نیازها و فشارهایش متغیر و گاه متحول می‌شود. نخستین انگیزهای که اساس داستان را بنیاد می‌نهد، جوششی درونی است که در ژرفای اندیشه مرغان سر به طغیان می‌نهد. همه مرغان، آشکارا و نهان، گرد هم می‌آیند تا فرمانروای خویش را بازشناسند و درحقیقت جهت و هدف زندگانی خود را دریابند.

جمله مرغان شدند این جایگاه
بی‌قرار از عزتِ این پادشاه
(عطار، ۱۳۸۷: ۲۶۵).

«این همان انگیزهای است که آدمیان را به حرکت وا می‌دارد تا در راه شناخت حقیقت گام بردارند و دشواری‌ها را پشت سر گذارند. این آغاز مرحله کمال است. این اولین احساس درونی آدمی است که غربت خود را در این جهان تاریک و غمکده درمی‌یابد و آرزوی پیوستن به حقیقت، شور و شوقی تازه در او بیدار می‌کند. سیمرغ ذات بی همتای خداوند است که در کمال عزِّ خود مستغرق است و در شناسایی او عقل عاجز است» (سلطانی گردفرامرزی، ۱۳۷۲: ۱۴۵-۱۵۱). سیمرغ قابل مقایسه با گودو است چراکه درانتظارگودو نیز داستان زندگی اشخاصِ سرگردانی است که در انتظار آمدن فردی به‌نام گودو هستند. گودو مرتباً پیغام می‌دهد که به‌زودی خواهد آمد، ولی آمدن او هرروز به‌تعویق می‌افتد.

«- پسر: بله، آقا!
- ولادیمیر: او امشب نمی‌آد؟
- پسر: نه، آقا.
- ولادیمیر: ولی فردا حتماً می‌آد.
- پسر: بله، آقا.
- ولادیمیر: ردخور ندارد.
- پسر: بله، آقا» (بکت، ۱۳۸۳: ۱۳۶).

سیمرغ هم‌چون گودو حضور پنهان دارد. او انگیزهٔ مرغان است. پرندگان دوست دارند این سیمرغ بزرگ را بیابند.

نام او سیمـرغ سلطان طیـور او به ما نزدیک و ما زو دور دور
در دو عالم نیست کس را زهره‌ای کو تواند یافت از وی بهره‌ای
دایماً او پادشـاه مطلـق است در کمال عزّ خود مستغرق است
(عطار، ۱۳۸۷: ۲۶۴).

مرغان به راهنمایی هدهد برای دیدار سیمرغ عزم سفر می‌کنند. عدم حضور جسمانیِ سیمرغ و گودو مانند هم است، در حالی‌که حضور معنوی این دو برای پیشبرد قصه واضح و بدیهی است. یکی از تفاوت‌های این دو اثر در این است که پرندگان به‌سوی سیمرغ و برای یافتن او می‌روند. اینان در جستجوی سیمرغ به‌حرکت درمی‌آیند. پرندگان عطار پویا و با اراده هستند. درحالی‌که شخصیت‌هایی که در انتظار گودو را می‌آفرینند، افرادی منفعل و تنبل هستند که منتظرند تا گودو بیاید و اقدامی درجهت دیدار او انجام نمی‌دهند.

«- استراگون: بیا بریم.
- ولادیمیر: نمی‌توانیم!
- استراگون: چرا؟
- ولادیمیر: باید منتظر گودو باشیم» (بکت، ۱۳۸۳: ۱۰۷).

درنتیجه به‌لحاظ چشم انتظار بودن شبیه و به‌لحاظ اقدام و تصمیمات متفاوت هستند. هدهد کسی است که از جانب سیمرغ پیام‌آور است و پرندگان دیگر را درجهت وصال با سیمرغ هدایت می‌کند. دور نیست که این شخصیت با پسرکِ پیام‌آور ازسوی گودو مقایسه شود. هدهد در تمام طول داستان

کوشش بی‌وقفه می‌کند تا راه رسیدن به سیمرغ را با دیگر پرندگان طی کند. او از دیگر پرندگان دلجویی می‌کند، به آنان آرامش می‌دهد و با عقل و منطقِ آنان سخن می‌گوید. هدهد خطاب به بط که دلخوش آب و از خشکی گریزان است، این‌گونه پاسخ می‌دهد:

هدهدش گفت ای به آبی خوش شده
گِردِ جانت آب چون آتش شده
در میانِ آب خوش خوابت ببرد
قطرهای آب آمد و آبت ببرد
(عطار، ۱۳۸۷: ۲۷۰).

هدهد خطاب به طاووس که طالب بهشت است نیز این‌چنین می‌گوید:

حضرت حق هست دریایِ عظیم
قطرهای خُرد است «جنات‌النعیم»
گر تو هستی مردِ کُلی، کُل ببین
کل طلب، کل باش، کل شو، کل گزین
(همان: ۲۶۹).

خطاب به کبک گوید:

هدهدش گفت ای چو گوهر جمله رنگ
چند لنگی، چندم آری عذرِ لنگ
پا و منقار تو پرخونِ جگر
تو به سنگی بازمانده بی‌گهر
(همان: ۲۷۲).

همای نیز پاسخ هدهد را این‌گونه دریافت می‌کند:

هدهدش گفت ای غرورت کرده بند
سایه درچین بیش از این برخود مخند
نیستت خسرونشانی این زمان
هم‌چو سگ با استخوانی این زمان
(همان: ۲۷۳).

به همین‌گونه برای یکایک پرندگان ازطریق منطق و برهان خودشان سخن می‌گوید. هدهد به وصف بزرگی‌ها و عظمت سیمرغ می‌پردازد؛ وصف وصال با آرزوهای محال در بارگاه سیمرغ میسر خواهد شد.

این همه آثار صنع از فرّ اوست
جمله انمودار نقش پر اوست
هرکه اکنون از شما مردِ رهید
سر به راه آرید و پا اندر نهید
(همان: ۲۶۵).

اما در نمایشنامه درانتظارگودو این پیغام‌آور پسرک کوچکی است که کوچکی‌اش حاکی از نابالغی اوست. پسرک کم سخن میگوید و بیشتر با کلماتی هم‌چون «بله، آقا» یا «نه، آقا» پاسخ می‌دهد. راهبرِ ولادیمیر و استراگون ناپخته و نادان است و حرفی برای گفتن ندارد. پس چگونه این دو شخصیت از ورطه ناامیدی و تنهایی خلاص خواهند شد؟ اینان که حتی هدایت کننده‌ای هم‌چون هدهد دراختیار ندارند. در نمایشنامه درانتظارگودو، ولا
انسان‌هایی هستند که در تنهایی و انتظار درمانده شده‌اند.

«- ولادیمیر: بزن بریم.
- استراگون: بسه دیگه. خسته شدم.
- ولادیمیر: سر حال نیستیم. چطوره که یک نفس عمیق بکشیم؟
- استراگون: دیگه خسته شدم از نفس‌کشیدن.
- ولادیمیر: درست میگی....» (بکت، ۱۳۸۳: ۱۱۵).

به‌نظر می‌رسد که این دو شخصیت به روزهای پیش رو خوش‌بین هستند ولی نمی‌توانند یا نمی‌خواهند برای رسیدن به خواسته‌های خود تلاش کنند. نوعی بی‌هویتی و عبث‌بودن در روزگارشان هویداست. شخصیت‌های نمایشنامه درانتظارگودو بشدت وابسته هستند. ولادیمیر و استراگون متکی به قدرت گودو هستند که اصلاً معلوم نیست کیست و چه‌وقت خواهد آمد. پوتزو وابسته به قدرت و لاکی مظلوم و ستمدیده‌ای متکی به پول صاحبانِ قدرت است.

«- پوتزو: وایسید عقب [ولادیمیر و استراگون از لاکی دور می‌شوند. پوتزو طناب را تکان می‌دهد. لاکی به پوتزو نگاه می‌کند]. فکر کن، خوک مکث. [لاکی شروع به رقصیدن می‌کند]. [جلو لاکی پیش می‌رود]. بایست [لاکی می‌ایستد]. فکر کن [سکوت].
- لاکی: از سوی دیگر با عطف توجه به ...
- پوتزو: بایست [لاکی می‌ایستد]. برگرد [لاکی برمی‌گردد]. بایست [لاکی می‌ایستد]. بچرخ [لاکی به‌سمت سالن تماشاخانه برمی‌گردد]. فکر کن!» (بکت، ۳۸۳۱: ۸۶).

این درحالی است که شخصیت‌های منطق‌الطیر برپایه خودشناسی درصدد ازبین‌بردن وابستگی‌ها و تعلقات مادی خویش‌اند. شخصیت‌ها همگی درپی بازنمایی حقیقت برای رسیدن به وحدت هستند. «رسیدن سی مرغ به سیمرغ مؤید این وحدت است. هر انسان به‌نوبه خود باید به انسجامی درونی در ابعاد شخصیتی خود برسد. انسان‌ها درصورتی به اتحاد واقعی دست پیدا می‌کنند که وحدت و نظم درونی در فردفرد ایشان موجودیت داشته باشد. عطار با ذکر حکایاتی اخلاقی انسان را به‌سمت نظم، کمال و معنای زندگی هدایت می‌کند» (خسروی خراشاد و همکاران، ۱۳۸۹: ۶۰). در نمایشنامه درانتظارگودو شخصیت‌ها تنها هستند اما از این تنهایی برای خودشناسی و پرداختن به درونیات استفاده نمی‌کنند، چه‌بسا از این تنهایی گریزان هم هستند. شدت ترس از تنهاییِ آنها به‌حدی است که

وقتی استراگون به خواب می‌رود، ولادیمیر او را بیدار می‌کند و می‌گوید که احساس تنهایی می‌کند (بکت، ۱۳۸۳). حتی دیالوگ‌های آنان بریده، گسسته و فاقد مفاهیمی است که نشان دهد این شخصیت‌ها عمق دارند. چراکه ولادیمیر و استراگون مراد یا راهنمایی هم‌چون هدهد ندارند. گودو هم نمی‌آید که اینان را متحول کند و به زندگی‌شان معنی دهد. برعکس، شخصیت‌های منطق‌الطیر به‌لحاظ طرز تفکر درمقابل اینان قرار می‌گیرند. «ریخت‌شناسی داستان منطق‌الطیر به این صورت خلاصه می‌شود: هدهد در سفر به‌سوی سیمرغ است. مرغان و هدهد درگیر مکالمه و متحد می‌شوند، به سفر می‌روند و درنهایت به سیمرغ می‌رسند» (پورنامداریان، ۱۳۷۶: ۶۴). درحالی‌که شخصیت‌های بکت، فقط نظاره‌گر مسیر سفر هستند.

عطار دیدگاه انسان‌ها را به زندگی تغییر می‌دهد. بنا به بینش او، آنچه مسلم است این‌که وقتی آدمی از پس سایه‌ها به خورشید حقیقی برسد، به‌وجود اصیل خویش دست می‌یابد. جهان‌بینی عطار منجر به ایجاد رفتاری غایت‌مند می‌شود. بکت نیز همانند عطار نیشابوری وضعیت زندگی انسان مدرن را در شخصیت‌هایش نمایان کرده است. «بکت بیش از هر نویسندهٔ دیگری فلج فکری و ابهام روحیِ انسان غربی را به‌سبب گرایش به ماده‌پرستی و پیدایش تهی‌گاه معنوی زمینه کار خود قرار داده است. به‌نظر او، در دنیای درونی و بیرونیِ انسان تناقضات و ناهنجاری‌هایِ مشقت‌بار و ویرانگری وجود دارد. انسان از فرایافت معانی ادراکات خود عاجز و از بیان آن قاصر است. بنابراین، چگونه می‌تواند بدون دستاویزی به مقدسات مطلق شخصیت خود را از خطر فروپاشی نجات دهد؟ اثر بکت نهایتاً ضجه‌ای است برای یافتن ایمانی مطلق و مذهبی» (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۶۵: ۱۲۵). شاید بتوان این‌گونه ادعا کرد که این ایمانِ مطلق، همان وجود سیمرغ است. سیمرغی که با چشمِ سر قابل رؤیت نیست. او خاستگاهِ آگاهی و دانایی آدمی دربارهٔ دست نیافتنی‌هاست. نشانه‌های سیمرغ را در زمین باید یافت. عوامل طبیعی که گاه انسان را به مبارزه می‌طلبد و او را به زیر یوغ خود می‌کشد، نشانه‌ای از قدرت سیمرغ عطار است. عطار فراوانی موجودات را نشأت‌گرفته از وجودی واحد می‌داند. او اشکال گوناگون و رنگارنگ دنیا را تجلی ذات سیمرغ می‌داند. گم‌شدن در وجود مطلق بارها در منطق‌الطیر دیده می‌شود. این محوشدن چنان عظیم است که دیگری و غیری درنظر نمی‌آید.

شخصیت‌ها در نمایشنامه درانتظارگودو با وحدتِ عطار فرسنگ‌ها فاصله دارند. پوتزو خود را صاحب قدرت و ثروت می‌داند و افراد را به زیر یوغ استثمارگری می‌کشد. افرادی هم‌چون لاکی نیز دم بر نمی‌آوردند و ستم‌پذیر هستند. این افراد هرکدام به‌گونه‌ای وابسته‌اند و لذت را در این اتکا می‌دانند، چراکه به تکامل مورد نظر عطار نرسیده‌اند. ولادیمیر و استراگون فقط منتظرند که گودو بیاید و شاید آنان را به پالایشِ شخصیت‌های عطار برساند ولی مگر بدون تلاش می‌توان بدان نائل شد. تلاش ناخودآگاهِ آدمی برای وحدت، کمال و معنایابی است. عطار به انسجامی آگاهانه در ابعاد شخصیت معتقد است. این انسجام یا «خود» نیرویی درونی برای تعادل‌بخشیدن و آشتی‌دادن جنبه‌های متضاد شخصیت انسان است. «خود» هم‌چنین ازطریق جستجویِ انسان برای یافتن خداوند، یعنی سمبل کمال و معنای غایی تجلی می‌یابد (Jung, 1961: 382-386). هنگامی‌که انسان به خودشناسی دست پیدا می‌کند، چیستی و هویت خویش را می‌یابد. تیلیش[۱۴] (۱۹۵۲) معتقد است وقتی انسان‌ها موجودات هشیاری می‌شوند، باید تصمیماتی بگیرند که عمیقاً بر باقی زندگی‌شان تأثیر گذارد. یکی از نظریاتی که عطار برای زندگی ارائه کرده، بی‌نیازی است؛ استغنایی که در شخصیت‌های بکت موجود نیست. این افراد از خودِ واقعیشان جدا افتاده‌اند. بامگاردنر[۱۵] (۱۹۹۰) می‌گوید «شناختن خود، دوست داشتن خود است» او معتقد است که خودشناسیِ عمیق و مطمئن باعث می‌شود که فرد احساس کند قادر به کنترل نتایج آینده است و از این‌رو عاطفه مثبت و اعتماد به‌خود در او ایجاد می‌شود (Baumgardner, 1990: 1062). درنهایت باید گفت که مراحل منطق‌الطیر برای خودسازیِ انسان غافل است. پرندگان با طلب گام در مسیر خودشناسی می‌گذارند. هنگامی‌که پرندگان در وادی عشق وارد می‌شوند، دیگر شک و یقین، نیک و بد معنی ندارد چراکه عقل رنگی ندارد. عقل نیست که با دلیل و برهان کمیت‌ها و کیفیت‌ها را ارزیابی کند. عقل نیست که سودمندی‌ها را به‌نفع خویش مصادره نماید و موجب پیدایشِ شخصیت‌های پوتزو و لاکیِ ساموئل بکت شود. عقل نیست که منطق بیاورد و استنباط کند. معیار اصلی عشق است. عشقی که عدم وجودش شخصیت‌های بکت را به موجوداتی منفعل و ساکن تبدیل کرده است. شیخ صنعان در منطق‌الطیر نماد شخصی است که راه رسیدن به تکامل را با عشق پیمود. این انگیزه و عشق درونی به وی هویتی مستقل داد؛ هویتی که شخصیت‌های بکت در آرزوی آن هستند و بکت برای انسان مدرن آرزومند است. نگاه عطار به عشق از عشق زمینی شروع و به عشق آسمانی ختم می‌شود. وی حقیقت عشق را در نابودی نیازهای زمینی می‌داند. دیدگاه وی به‌نوعی والایش‌یافته و یادآور مکانیسم دفاعی تصعید[۱۶] است. بزرگی در بی‌نیازیی است ولی نه ازطریق سرکوبگری. بی‌نیازی منجر به رهایی است (Khosravi Khorashad et al, 2010: 2206-2207). در مرحله معرفت، شخص به شناخت و بینشی عظیم می‌رسد.

وی معضلاتی را که منجر به دنیاپرستی و دنیادوستی شده است، به کناری می‌نهد و به زیبایی‌شناسیِ معنوی می‌رسد؛ نوعی از زیبایی که ساموئل بکت در لایه‌هایِ زیرین دیالوگ‌هایش برای بشریت آرزو می‌کند. فردِ موفق در اندیشه بکت و عطار کسی است که از استغنا عبور کند. این گذر مستلزم جانفشانی است. فردی که مراحل عرفان را تا به اینجا طی می‌کند، در کشاکش این فعالیت به «یک» می‌رسد. «یک» به‌منزله وحدتی تقسیم‌ناپذیر در خود محصور است و اصالت همه موجودات به آن برمی‌گردد.

شخصیت‌های عطار برای همگرایی تلاش می‌کنند. به‌عبارت دیگر، آنان در سیروسلوک خویش به‌هم نزدیک می‌شوند ولی شخصیت‌های بکت هرلحظه از یکدیگر و هم‌چنین از خودِ واقعی‌شان دور می‌شوند و واگرایند. اصل تکاپویِ درونی افراد در منطق‌الطیر رسیدن به وحدت است.

نتیجه‌گیری

مقایسه نمایشنامه درانتظارگودو با منظومه منطق‌الطیر نشان می‌دهد که وجود انگیزه‌های قوی به زندگی رونق می‌بخشد. در منطق‌الطیر عشق انگیزهٔ اصلیِ زندگی دانسته شده است. علاقه و عشق در انسان هیجان ایجاد می‌کند و موجب حرکت و پویایی می‌شود. اگر چنین انگیزه‌ای وجود نداشته باشد، افرادی همانند شخصیت‌های بکت فقط زنده‌اند ولی زندگی نمی‌کنند. هنگامی‌که فرد به خودشناسی می‌رسد، از روزمرگی‌هایِ آدم‌های بکت می‌گریزد. دیروز، امروز و فردایِ کاراکترهایِ بکت مثل هم است. درحالی‌که پرندگان عطار هرلحظه لذتی خاص را تجربه می‌کنند. با گذشت زمان، پرندگان از فرازونشیب‌های فراوان می‌گذرند و به تکامل می‌رسند. اینان به دارایی‌هایی هم‌چون اراده، همت و عشق مجهزند. به وادی‌های متفاوت سفر می‌کنند و محصور به مکانی خاص نیستند. درحالی‌که عدم وجود این دارایی‌ها شخصیت‌های بکت را منفعل، سرخورده و محدود به مکانی خاص کرده است. از آنجایی‌که شخصیت‌های بکت نمایندهٔ انسان مدرن هستند، باید گفت معضل اصلیِ انسانی که در این برهه از زمان دچار بیهودگی، پوچی و تنهایی است، بی‌انگیزگی است. انسان مدرن خود را نمی‌شناسد و وابسته است، درنتیجه از حقیقت فاصله می گیرد و به ورطه ازخودبیگانگی فرو می‌رود. شخصیت‌های بکت با خوردن، خوابیدن و ادرارکردن هرلحظه به حیطه حیوانیت نزدیک می‌شوند. برعکس، پرندگان عطار با اراده و تلاش نقاب حیوانیت را کنار می‌زنند و انسان می‌شوند. شکلِ ظاهر، لزوماً بیانگر انسانیت نیست. باید فراتر رفت. بکت با نمایش دنیایِ بیرون و عطار با نمایش دنیایِ درونِ آدمی دو وجه زندگی افراد را به‌تصویر می‌کشند. ترقی، کمال و صعودِ انسان تنها در درون اوست. دنیای بیرونِ انسان فقط ظواهری است که انسان را می‌فریبد و بازدارنده است.

پی‌نوشت

1 Waiting for Godot
2 Samuel Beckett
3-Peter Brook
4-Dryden
5- Jean- Claude Carriere
6- Absurd
7-Harold Pinter
8- Existentialism
9- Vladimir
10- Estragon
11- Godot
12- Pozzo
13- Lucky
14- Tillich
15- Baumgardner
16- Sublimation

منابع و مآخذ

- احمد پورسامانی، زهره. (۱۳۸۲). **تطبیق مجمع مرغان اثر ژان کلود کریبر و منطق‌الطیر عطار**. تهران: دانشکده هنر و معماری دانشگاه آزاد، تهران مرکزی.
- انصاری، خواجه‌عبدالله. (۱۳۶۳). **صد میدان**. به‌اهتمام قاسم انصاری. چاپ سوم. تهران: کتابخانه طهوری.
- بکت، ساموئل. (۱۳۸۳). **در انتظار گودو و یک مقاله همراه**. ترجمه علی‌اکبر علیزاد. چاپ دوم. تهران: ماکان.
- پرتوی، ابوالقاسم و رهبری، مروارید. (۱۳۸۸). «پژوهشی پیرامون دو نمایشنامه درانتظارگودو و پایان بازی». **پژوهش ادبیات معاصر جهان. (۵۱). ۱۶-۵**.
- پنجه ای، بختیار. (۱۳۸۷). «بررسی تطبیقی چشم به راه گودو نوشته ساموئل بکت و سرایدار اثر هارولد پینتر». *http://etd.ut.ac.ir/thesis/UTCatalog/UTThesis/Forms/ThesisBrief.aspx? thesisID=33b0bc05 -349b -408d-9222- d9e3b2d8171d* (بازیابی‌شده در تاریخ ۱۵ اردیبهشت ۱۳۹۱).
- پورنامداریان، تقی. (۱۳۷۶). «از فرادست: نگاهی به داستان‌پردازی عطار، حکمت عامیانه عطار در حکایت‌های جانوران، مروری اجمالی بر داستان‌سرایی عطار». **ادبیات داستانی**. (۴۴). ۶۴.
- پورنامداریان، تقی و بامشکی، سمیرا. (۱۳۸۸). «مقایسه داستان های مشترک مثنوی و منطق الطیر با رویکرد روایت‌شناسیِ ساختارگرا». **جستارهای ادبی (دانشکده ادبیات و علوم‌انسانی سابق)، مجله علمی-پژوهشی**. سال ۴۲. (۱۶۵). ۲۷-۱.
- حری، ابوالفضل. (۱۳۸۴). «نظریه شخصیت». **فصلنامه هنر**. (۱۲). ۱۷۴.
- خسروی خراشاد، سمیه؛ عابدین، علیرضا و ناظرزاده‌کرمانی، فرهاد. (۱۳۸۹). «تحلیل روان‌شناختی منظومه منطق‌الطیر عطار نیشابوری براساس آزمون اندریافت موضوع درجهت دست‌یابی به‌مفهوم انسان کامل». **فصلنامه علمی- پژوهشی هنر و معماری**. (۷ و ۸).
- دیچز، دیوید. (۱۳۷۹). **شیوه‌های نقد ادبی**. مترجم محمدتقی صدقیانی و دکتر غلامحسین یوسفی. چاپ پنجم. تهران: علمی.
- روزِ اونز، جیمز. (۱۳۸۲). **تئاتر تجربی از استانیسلاوسکی تا پیتربروک**. ترجمه مصطفی اسلامیه. چاپ سوم. تهران: سروش.
- زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۲). **آشنایی با نقد ادبی**. تهران: سخن.
- سجادی، سیدجعفر. (۱۳۶۲). **فرهنگ لغات و اصطلاحات و تعبیرات عرفانی**. چاپ سوم. تهران: کتابخانه طهوری.
- سلطانی گردفرامرزی، علی. (۱۳۷۲). **سیمرغ در قلمرو فرهنگ ایران**. چاپ اول. تهران: مبتکران.
- شمعی، میلاد و بیطرفان، مینو. (۱۳۸۹). «تحلیل تطبیقی جای خالی سلوچ دولت‌آبادی با رمان مادر اثر پرل باک». **فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی ادب‌پژوهی**. (۱۴). ۹۱-۶۷.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۶). **نقد ادبی (ویرایش دوم)**. چاپ دوم. تهران: میترا.
- عطار نیشابوری، شیخ فریدالدین. (۱۳۴۹). **مصیبت‌نامه شیخ فریدالدین عطار نیشابوری**. مصحح نورانی وصال. چاپ دوم. تهران: کتاب‌فروشی زوار.
- _____ (۱۳۵۳). **منطق‌الطیر**. تصحیح محمدجواد مشکور. چاپ چهارم. تهران: کتاب‌فروشی تهران.
- _____ (۱۳۶۰). **تذکره‌الاولیاء فریدالدین عطار نیشابوری**. گردآوری محمد استعلامی. چاپ سوم. تهران: زوار.
- _____ (۱۳۶۲). **دیوان عطار**. تصحیح و تعلیقات تقی تفضلی. چاپ سوم. تهران: علمی و فرهنگی.
- _____ (۱۳۸۷). **منطق‌الطیر**. تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی. چاپ چهارم. تهران: سخن.
- غنیمی‌هلال، محمد. (۱۳۷۳). **ادبیات تطبیقی**. ترجمه دکتر سیدمرتضی آیت‌الله شیرازی. تهران: امیرکبیر.
- فورستر، مورگان. (۱۳۷۵). **جنبه‌های رمان**. ترجمه ابراهیم یونسی. چاپ سوم. تهران: حبیبی.
- کهنسال، مریم. (۱۳۸۶). «شخصیت‌پردازی و ایجاد ارتباط با مخاطب در مثنوی». **مجموعه‌مقاله‌های داستان‌پردازی مولوی**. چاپ سوم. تهران: خانه کتاب.
- گوهرین، سیدصادق. (۱۳۶۲). **فرهنگ لغات و تعبیرات مثنوی، جلال‌الدین محمدبن محمدبن حسین بلخی**. جلد۹. تهران: کتاب‌فروشی زوار.
- لوی، پیتر. (۱۳۷۹). **زندگی شکسپیر**. ترجمه احمد افشارپویا. تهران: توسعه کتابخانه‌های ایران.

- محمدی، محمدهادی و عباسی، علی. (۱۳۸۱). **صمد: ساختار یک اسطوره**. چاپ اول. تهران: چیستا.
- مرندی، سیدمحمد و احمدیان، ناهید. (۱۳۸۵). «کمدی الهی و منطق‌الطیر: نگاهی به تفاوت‌ها و شباهت‌ها». **پژوهش ادبیات معاصر جهان**. (۳۳). ۱۶۶-۱۴۷.
- مشتاقی، زینب. (۱۳۸۷). «بررسی و مطالعه تطبیقی منطق‌الطیر عطار و افسانه قرون هوگو». **پژوهش‌های ادبی**. سال پنجم. (۱۹). ۱۵۲-۱۳۹.
- معاذاللهی، پروانه و سعیدی، مریم. (۱۳۸۸). « بررسی تطبیقی تمثیل در انگلیسی و فارسی: مطالعه‌ای موردی در دو کتاب منطق‌الطیر عطار و سیروسلوک زائر جان‌بانی‌ین (عنوان عربی: دراسة مقارنة بین‌التمثیل فی‌الإنجلیزیة والفارسیة؛ منطق‌الطیر لعطار و رحلة السائح لجون بنیان نموذجا)». **ادبیات تطبیقی جیرفت**. سال سوم. (۱۱). ۲۵۱-۲۳۵.
- ملک‌زاده، فاطمه. (۱۳۸۶). **این آتش نهفته تأثیر مهرپرستی بر حافظ شیرازی**. چاپ اول. تهران: هزار.
- میرصادقی، جمال و میرصادقی، میمنت. (۱۳۷۷). **واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی**. تهران: کتاب مهناز.
- ناظرزادهٔ کرمانی، فرهاد. (۱۳۶۵). **تئاتر پیشتاز، تجربه‌گر و عبث‌نما همراه با ترجمه نمایشنامه نقاشی اثر اوژن یونسکو**. چاپ اول. تهران: انتشارات فوق برنامه بخش فرهنگی دفتر مرکزی جهاد دانشگاهی.
- ولدی، بابک. (۱۳۸۶). «بررسی تأثیر فلسفه اگزیستانسیالیست در آثار نمایشی ساموئل بکت». *http://etd.ut.ac.ir/thesis/UTCatalog/UTThesis/Forms/ThesisBrief.aspx?thesisID=6f57ed17-5544-495a-9e97-8fa23d2a42da* (بازیابی‌شده در تاریخ ۱۰ اردیبهشت ۱۳۹۱).

- Aristotle. (1943). **Poetics**. In L. R. Loomis (Ed), On Man in the Universe. New York: Printed in the United States of America.
- Baumgardner, A. H. (1990). To Know Oneself Is To Like Oneself: Self-certainty and Self-affect. **Journal of Personality and Social Psychology**. 58, 1062-1072.
- Jung, C. G. (1961). **Memories, Dreams, Reflections.** Trans: A. Jaffe, Ed., R. New York: Vintage Books.
- Khosravi Khorashad, S.; Abedin, A.; Kermani, F. N. & Monirpoor, N. (2010). "Psychological Analysis of Sheikh San'aan by Using TAT". **Procedia Social and Behavioral Sciences**. 5, 2201-2207.
- Tillich, P. (1952). **The Courage to Be**. New Haven: Yale University Press.

تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۸/۸
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۱/۱/۲۱

کارکرد ساختار خطی نوشتارنگاری فارسی ولاتین از منظر تجسمی

فهمیه دانشگر* فائزه طاهری**

چکیده

نوشتار و تصویر دو مؤلفه اصلی تشکیل‌دهنده آثار گرافیکی هستند. اصولاً بیشتر به ابعاد تجسمی تصویر توجه می‌شود اما وجه دیداری نوشتار هم سبب می‌شود قواعد تجسمی مشترکی بین تصویر و نوشتار شکل گیرد که درنهایت بر انتقال مفهومِ بُعد کلامی آن اثر خواهد داشت. از آنجا که مبانی هنرهای تجسمی در نوشتارنگاری فارسی هم مانند سایر پدیده‌هایِ دیداری وجود دارد به این معنا که اگر در نوشتار تغییر ساختاری ایجاد شود، موجب خدشه‌دارشدن ابعاد تجسمی حاکم بر آن می‌شود شناخت عنصر خط، انواع آن و نیز جهت‌های آنها در شکل‌گیری نوشتارنگاری فارسی یکی از موارد ضروری برای آشنایی با اصول بصری و تجسمی نوشتارنگاری فارسی است. شناخت این قواعد در خلق ترکیب‌بندی‌های پویا و قانونمند مؤثر است و از بیگانگی نوشتار با تصویر در اثر گرافیکی جلوگیری به‌عمل می‌آورد.

سؤال کلیِ این پژوهش این است که آیا از منظر مبانی هنرهای تجسمی جنبهٔ بصری خطها در نوشتارنگاری فارسی برای استفاده در طراحی گرافیکیِ عنوان و شعار جایگاهی دارد؟ اگر چنین است، تفاوتها و اشتراکات حضور عنصر بصری خط در نوشتارنگاری فارسی و لاتین کدام‌اند؟

این تحقیق به‌روش تجربی برمبنای اصول و مبانی هنرهای تجسمی انجام پذیرفته و به عملکرد بصری انواع خط در نوشتارنگاری فارسی و تطبیق آن با عملکرد مشابه در نوشتارنگاری لاتین می پردازد.

هدف از این پژوهش شناسایی تنوع ساختار خط ها در نوشتارنگاری فارسی و مقایسه کارکرد تجسمی آنها با نوشتارنگاری لاتین به منظور تأکید بر وجود امکانات کاملا متفاوت- درخلق ترکیب‌بندی‌ها- در این دو نوع نوشتار است.

انتظار می‌رود از بررسی انواع خط‌های دیداری و تطبیق کارکرد آنها در چیدمان نوشتارنگاری فارسی و لاتین این نتیجه به‌دست آید که توجه به تأثیر انواع خطوط دیداری و کارکرد آنها در ساختار نوشتارنگاری فارسی، چنانکه در نوشتارنگاری لاتین نیز هست، بر قدرت انتقال معنا و حس حاصل از آن به دریافت‌کننده مؤثر است.

به نظر می رسد در مجموعه واژگان تشکیل شده از نوشتارنگاری فارسی ، تنوع ساختاری عنصر خط نسبت به حروف لاتین بیشتر باشد و باعث امکان پویایی بیشتر و در نتیجه تنوع حس‌های حاصل از آنها در ترکیب‌بندی عنوان‌ها و شعارها شود.

کلیدواژه‌ها: مبانی هنرهای تجسمی، ساختار خطی ،عنصر بصری خط، راستا، تعادل بصری

---

* استادیار، دانشکده هنر، دانشگاه الزهراء (ص)، تهران.
** دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه هنر اصفهان و پژوهشگر جهاددانشگاهی، واحد هنر، تهران. (نویسنده مسئول)
Faeze.tahery@yahoo.com

مقدمه

نوشتار اعم از فارسی و غیرفارسی هنگامی‌که در یک اثر گرافیکی قرار می‌گیرد، بلافاصله به‌طور همزمان حامل دو جنبه دیداری و کلامی می‌شود. بیگا نگی از وجود مؤلفه‌های دیداری مشترک بین نوشتار و تصویر موجب عدم تعامل بین آنها و شکل‌گیری ترکیب ریختاریِ[۱] ناهمسویِ تصویر و نوشتار با هم می شود. در آموزش‌های مبانی هنرهای تجسمی، خط به سه نوع اصلی راست و منحنی و شکسته تقسیم‌بندی می‌شود. این سه نوع خط هم از لحاظ دیداری و هم از لحاظ بار احساسی باهم متفاوتند. همان‌طورکه انواع خط‌های دیداری در ساختار تصاویر مختلف معانی و استفاده‌های مختلفی دارند، نوشتار نیز از لحاظ نوع خط‌های موجود در ساختار خود، همان اصول و معانی را دارد و با تغییر نوع این خط‌ها و جهت‌های آنها و درنتیجه گردش بصری آنها شکل و احساس نوشتار نیز تحت تأثیر قرار می‌گیرد.

شناخت انواع خط در ساختار حروف در نوشتار چاپی فارسی (اعم از تک‌حرف یا مجموعه حروف متصل به‌هم برای ایجاد واژه‌ها) از دو جنبه قابل بررسی است:

۱. خط‌های بنیادین سازنده شکل حروف فارسی: مثلاً حرف «ن» که شامل یک خط عمودی و یک خط منحنی است.
۲. نوع خط‌های تشکیل‌دهنده قلم حروف[۲]: مثلاً فونت «کودک» که نوع خطوط سازنده آن خطوط منحنی است، درحالی‌که در فونت «ترافیک» نوع خط سازنده فونت به‌علت زوایای اندکی تیزتر موجود در آن بیشتربه خط دیداری شکسته نزدیک است.

در هر دو حالت حضور عنصر خط و انواع آن بر حس دیداری و بار احساسی نوشتار تأثیر مستقیم دارد.

در این جستار پاسخ به پرسش‌های زیر مورد نظر است:

۱. آیا عنصر خط در حروف مختلف چاپی ، برترکیب نوشتار و ناگزیر حس‌های حاصل از آنها تأثیرگذار است؟
۲. کدام گونه از خط‌ها در نوشتارنگاری فارسی و لاتین شاخص‌تر هستند؟
۳. عنصرخط در تأکیدیاتوقف‌بصری‌درنوشتارنگاری[۳]وجهت‌گیری چشم در جریان خوانش پیام چه نقشی دارند؟

فرضیات پژوهش عبارت اند از:

۱. در نوشتار چاپی فارسی، مانند حروف لاتین، انواع خطوط تجسمی در جهت‌گیری دید و تعامل نوشتار با تصویر نقش دارد.
۲. جهت‌های حروف در نوشتار چاپی فارسی بسیار متنوع‌تر از نوشتارنگاری لاتین است.
۳. نوع خط تجسمی غالب در تک‌حرف‌های چاپی فارسی منحنی و در واژه‌ها و اتصالات فارسی از نوع افقی است.

شناخت انواع خط‌های تشکیل‌دهنده نوشتارنگاری فارسی و توجه به نقش این خط‌ها در شکل‌گیری چیدمان اثر گرافیکی و کاربرد آن در طراحی عنوان[۴] و شعار[۵] هدف این پژوهش است. کاربرد این پژوهش به‌طور اخص در حیطه طراحی عنوان ها و شعارها درحوزه گرافیک است. از این‌رو بررسی انجام شده درمورد تک‌حرف‌ها و مجموعه نوشتارنگاری برای طراحی پوستر، عنوان کتاب، عنوان مقالات درنشریات، عنوان اصلی فیلم، عنوان بروشور و کاتالوگ و ... مصداق خواهد داشت.

شناخت خط‌ها در ساختار حروف و نقش آنها در چیدمان حاصل از نوشتار، از جنبه تجسمی ضرورت دارد. ازطریق این شناخت می‌توان تا حد زیادی به قابلیت های دیداری موجود در نوشتار چاپی فارسی- با تکیه بر انواع خط- واشتراکات وتفاوت های آن با نوشتارنگاری لاتین پی برد .

پیشینه تحقیق

آنچه راهگشای این پژوهش شده است، آموزش های شناختِ نوشتارنگاری لاتین از منظر هنرهای تجسمی (نقطه، خط، سطح و ...) است که در اسلاف مدارس عالی گرافیک، بازل[۶] و باوهاس[۷]، مورد توجه و تدقیق قرار گرفته است. تای موتی[۸] (۲۰۰۶) در کتاب خود «کتاب نوشتارنگاری» بر این اعتقاد است که عناصر اولیه هنرهای تجسمی در نوشتارنگاری لاتین، در امر برقراری ارتباط دیداری، نقشی بنیادی دارد. در مورد نوشتارنگاری فارسی، از منظر و روش این پژوهش مطالعه‌ای گزارش نشده است.

روش تحقیق

از آنجا که چیدمان پیامِ نوشتارِ اصلی نوشتارنگاری در آثار گرافیکی در موقعیت دیداری قرار دارد، تحلیلی تجربی با استناد بر شاخص‌های مبانی تجسمی-که زیربنای هنرهای دیداری است- توأم با نگاهی تطبیقی به نحوه شناخت نوشتارنگاری لاتین برای دستیابی به عملکرد دیداری آن، راهگشا خواهد بود. اما در این مقاله فقط به حضور و نقش عنصر خط که اصلی ترین عنصر اولیه در نوشتارنگاری است، پرداخته شده است. جامعه آماری قلم (فونت)های ساده و در دسترس عموم است. نمونه موردی حروف فونت «میترا» فارسی و حروف فونت "گارامند"[۹] لاتین است که به روش مشاهده گزینش شده‌اند.

این نمونه‌ها از بُعد ساختار با اهداف تحقیق مطابقت دارند و بنابراین دو الگواره[۱۰] قابل تعمیم به بسیاری از فونت‌های آماده و دردسترس عموم طراحان گرافیک می‌باشند.

در این جستار ابتدا وجه خطی تک‌حرف‌های (حروف منفصل) دو فونت «میترا» در نوشتارنگاری فارسی و "گارامند" لاتین بر مبنای قواعد مبانی هنرهای تجسمی تحلیل شده و سپس به تغییر شکل نوشتارنگاری فارسی به‌علت اتصال آنها به‌یکدیگر در ترکیب واژه‌ها از منظر خطی پرداخته شده است. در این راستا به انواع خط‌ها در ساختار حروف فارسی و لاتین (مثلاً نوع خط غالب در حرف «ع» که خط منحنی است) پرداخته شده است.

بحث اصلی

آنچه در مدارس گرافیک جهان برای آشنایی هنرجویان با نوشتار انجام می‌شود، کاملاً مبتنی بر اصول و مبانی هنرهای تجسمی است. شناخت حروف ازدیدگاه ریختاری آنها موجب تسلط هنرجویان به ظرفیت‌های دیداری هر حرف و مجموعه حروف می‌شود. آشنایی با قابلیت‌های دیداری حروف در ایجاد تعامل مفید بین نوشتار و تصویر در اثر گرافیکی کمک سازنده‌ای به بیان پیام می‌کند.

نوشتارنگاری فارسی در مقایسه با نوشتارنگاری لاتین از جنبه دیداری پیچیده‌تر و متنوع‌تر است. اگرچه هردوی آنها از لحاظ تنوع ریختار و خطوط دیداری دارای تشابهاتی هستند، از حیث امکانات و تنوع در چیدمان باهم اختلاف دارند.

شاید به‌دلیل همین تفاوت‌هاست که شناخت اصول و مبانی هنرهای تجسمی برای حروف فارسی هم اهمیت می‌یابد. درتفاوت کاربرد و نحوه قرارگیری خط‌های دیداری در حروف لاتین و فارسی باید گفت که در یک چیدمان حروف (لی‌اوت)[۱۱] (مشترک و یکسان، حروف فارسی و لاتین دو عملکرد دیداری متفاوت بروز می‌دهند. نوشتار فارسی به علت اتصال حروف به یکدیگر ازلحاظ ریختاری بسیار سیال است. حال آنکه نوشتار لاتین بیشتر ثابت به‌نظر می‌رسد. از این‌رو چالش‌ها و تنوعات دیداری که به‌واسطه نوشتار فارسی وارد اثر بصری می‌شود، امکانات متنوعی درترکیب تصویر و نوشتار برای هنرمند ایجاد می‌کند (به‌دلیل تنوع خط‌ها و شکل‌ها در هرکدام از حروف و کلمات).

ازلحاظ آموزش‌های مبانی در مدرسه بازل سوئیس: «ساختار فرم‌ها باید ساده باشد، آنها نباید بیشتر از سه نوع عنصر خطی داشته باشند». (مان فرد، ۱۳۸۳: ۱۵۱). بنا بر آنچه تاکنون درخصوص آموزش مبانی هنرهای تجسمی آموخته‌ایم، خطوط شامل سه نوع: ۱- راست، ۲- منحنی و ۳- شکسته است. «خطوط راست شامل: ۱- خطوط کشیده یا افقی، ۲- خطوط قائم، ایستاده یا شاغولی، ۳- خطوط قطری یا اُریب» است. (آیت‌اللهی ،۱۳۸۵:۲۵).

بنابراین، بررسی نقش محوری این خط‌ها در نوشتارنگاری فارسی و حروف بزرگ لاتین برای شناخت نوشتار فارسی از منظر خط‌های تشکیل دهنده آنها و نقش این شناخت در شکل‌گیری نوشتار در اثر گرافیکی و نیز میزان حضور این خط‌ها در حروف و نوشتار فارسی و تفاوت‌های این حضور در حروف منفصل و کلمات متصل لازم است.

از آنجا که با تناسبات ریاضی بهتر می‌توان در مقام مقایسه برآمد، بنابراین تمام تناسبات درمقیاس مساوی و با اعداد و ارقام بررسی شده است. با توجه به جداول (۱و۲) و مقایسه خط‌های تشکیل‌دهنده حروف بزرگ لاتین و نوشتارنگاری فارسی می‌توان به حضور مشترک سه نوع خط دیداری در این دو گونه نوشتار و همچنین تفاوت در نحوه قرارگیری خط‌های تجسمی درکنار هم در حروف بزرگ لاتین و تک حرف‌های فارسی پی برد.

در این بررسی اجمالی به‌علت حالت‌های گوناگون ترکیب خط‌ها باهم فقط سه نوع خط راست، شکسته و منحنی کامل در نظر گرفته شده است. یادآور می‌شود که خطوط مورب با تکرار درکنار هم به‌عنوان خط شکسته تلقی شده و درصورت وجود تنها یک خط مورب جزء خطوط مورب محاسبه شده است. (Timothy, 2006)

با مقایسه اعداد در هر ردیف مشخص می‌شود که تقریباً هیچ‌کدام از حروف بزرگ لاتین با خط افقی شکل نگرفته‌اند، حجم عمده خط‌های سازنده در این حروف ترکیب خط‌های منحنی و راست است، درحالی‌که در حروف فارسی بیشترین حجم را خط‌های منحنی تشکیل می‌دهند.

حضور خط‌های افقی در نوشتار فارسی تقریباً ۱۳۰ برابر بیشتر از نوشتار لاتین است. این حضور فراوان خط‌های افقی در نوشتار فارسی درصورت اتصال حروف به یکدیگر و ایجاد واژه‌ها و عبارات افزایش بیشتری می‌یابد زیرا ریخت‌های دیگری مثل خط‌های منحنی و عمودی به‌محض ترکیب و اتصال با یکدیگر به خط‌های دیداری افقی تبدیل می‌شوند.

از آنجا که در شکل‌گیری واژگان، حروف حلقه‌دار (منحنی) فارسی با تغییر شکل از منحنی به افقی به‌طور کلی دچار

جدول۱. تطبیق حضور خطوط سازنده حروف فارسی و لاتین.

شکل بصری / نوع نوشتار	منحنی	افقی	عمودی	اُریب	افقی و عمودی	منحنی و اُریب	منحنی و عمودی	منحنی و افقی	منحنی کامل
نوشتار فارسی ۳۲ عدد	۱۴/۳۲	۴/۳۲	۱/۳۲	۶/۳۲	۴/۲۳	۳/۲۳	۳/۲۳	۱/۲۳	۱۰/۲۳
درصد	۴۳/۷٪	۱۲/۵٪	۳/۱٪	۱۸/۷٪	۱۲/۵٪	۹٪	۹٪	۳/۱٪	۳۱/۲۵٪
نوشتار لاتین ۲۶ عدد	۱۰/۲۶	۰/۲۶	۰	۹/۲۶	۶/۲۶	۱/۲۶	۳/۲۶	۱/۲۶	۳/۲۶
درصد	۳۸٪	۰	۰	۳۴/۶٪	۲۳٪	۳/۸٪	۱۱/۵٪	۳/۸٪	۱۱/۵٪

(نگارندگان)

جدول۲. تطبیق عددی خطوط سازنده حروف لاتین و فارسی.

شکل ظاهری / نوع نوشتار	افقی غالب	عمودی غالب	منحنی غالب	اریب	ترکیبی
فارسی	۱۳۰	۲۶	۳۶۴	۱۵۶	۱۵۶
لاتین	۰	۹۶	۱۹۲	۲۵۶	۲۸۸

(نگارندگان)

استحاله دیداری می‌شوند، می‌توان گفت تفاوت مهم بین نوشتار فارسی و لاتین در ترکیب دیداری نوشتار حضور قدرتمند خط افقی درنوشتار فارسی است (تصویر۱) درحالی که در نوشتار لاتین- با حروف بزرگ یا کوچک- خط افقی به‌طور متصل وجود ندارد. نوشتار لاتین فاقد هرگونه محوریت افقی در ذات خود است و این امر به‌علت انقطاع حروف آن ایجاد می‌شود.

در اینجا به دسته‌بندی حروف فارسی از منظر خط‌های ساختاری آنها پرداخته می‌شود:

الف: حروف تشکیل‌شده از خطوط راست:

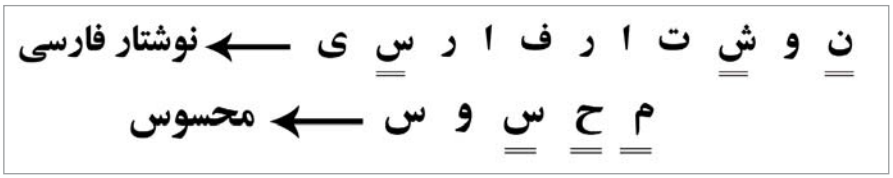
۱- افقی و عمودی: ب، پ، ت، ث

این پارادایم حروف از دو حرکت عمودی و افقی تشکیل شده‌اند و جهت کلی این حروف از راست به چپ است. حرکت از بالای سمت راست آغاز و به بالای سمت چپ ختم می‌شود (تصویر۲). درصورت استفاده از این حروف در میانه کلمه و ایجاد اتصال، حرکت رو به‌بالا در سمت چپ حذف می‌شود (تصویر۳).

۲- افقی و عمودی و مایل (مرکب) مثل ک، گ

این پارادایم از حروف فارسی حاصل ترکیب هر سه گروه خط راست و ازلحاظ دیداری بسیار پرتحرک هستند. درصورت ترکیب با حروف دیگر و تشکیل واژه کل عبارت دچار چالش دیداری می‌شود. این حروف به‌دلیل وجود حرکت خط مایل، به‌تنهایی یا در حال ترکیب با حروف دیگر، با قدرت بیشتری نسبت به سایر حروف عمل می‌کنند.

دو گروه حرفی یادشده به‌لحاظ موقعیت مکانی دقیقاً وانهاده بر خط کرسی هستند. به‌همین دلیل حضور راستای افقی در کلمات حاصل از آنها افزایش می‌یابد و آنچه این یکنواختی و حرکت افقی را برهم می‌زند، حضور حروف مرکب افقی/عمودی و حروف مایل/منحنی است. به‌علت آن‌که حرکت افقی حروف کاملاً مماس بر خط کرسی است، وجود حروف بالاتر و پایین‌تر از خط کرسی سبب تعدیل انرژی یکنواخت موجود در حروف تماماً افقی و مماس بر خط کرسی می‌شود.



تصویر۱. استحاله بصری در حروف فارسی. (نگارندگان)

۳- حروف تشکیل‌شده از خطوط مایل: د، ر، ز، ژ، و:

این پارادایم از حروف فارسی ازخط‌های مایل تشکیل شده‌اند. حرکت مایل در این حروف دارای جهت راست به چپ است. حرکت مایل این گروه از حروف فارسی و خروج بصری حاصل از آنها سبب می‌شود انرژی موجود در خط افقی نوشتار اندکی کمتر از (کوگ) باشد.

به‌طور مثال در کلمه‌ای مثل «سراسر»، تراکم دیداری موجود در حرف(س) به‌علت دندانه‌های آن به‌وسیله حرکت مایل حرف (ر) تعدیل (تصویر۴) و حرکت عمودی (الف) مانع خروج چشم از جریان نیروی بصری کلمه می‌شود (تصویر۵). حرکت حرف (ر) در این کلمه یا کلمات مشابه، به‌مثابه فرصتی برای استراحت دید است و در برخی ازکلمات دیگر علاوه بر تعدیل فشار و تأکید بصری موجود در نوشتار، موجب ایجاد تعادل و نیز تقسیم وزن بصری کلمه می‌شود.

حرکت حروفی که دارای خطوط مایل کوتاه هستند، معمولاً زیر خط کرسی قرار می‌گیرد، به‌همین دلیل ازلحاظ وزن بصری بخش پایین خط کرسی به‌علت حضور بیشتر حرف‌ها سنگین‌تر به‌نظر می‌آید و آنچه مقداری از این سنگینی می‌کاهد، خطوط مورب و عمودی موجود در بالا و روی خط است.

ب: حروف تشکیل‌شده از خطوط منحنی:

س، ش، ص، ض، ع، غ، ق، ن، ه، ی، ح، ج، چ، خ

هجده عدد از ۳۲ حرف فارسی دارای خط تماماً منحنی یا غالباً منحنی هستند. این گروه از حروف فارسی دو کارکرد دیداری مهم دارند:

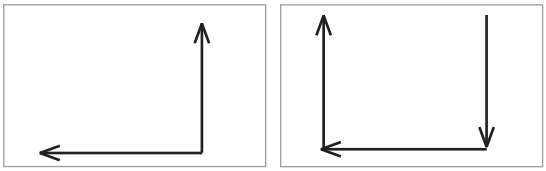
۱- کارکرد خطوط منحنی مستقل در حروف: این حروف در انتهای واژگان فارسی شکل منحنی خود را حفظ می‌کنند. این حرکت منحنی بیشتر در زیر خط کرسی قرار می‌گیرد و به‌همین دلیل نقش سازنده‌ای در تعدیل نیروی موجود در خط افقی نوشتار دارد. علاوه بر این، به‌علت تفاوت شکل منحنی خطوط سازنده در این حروف و شکل افقی غالب موجود در اتصالات فارسی، این حروف در ایجاد و توقف بصری و استراحت چشمی در جریان خوانش نوشتار نیز تأثیر دارند. پس می‌توان گفت که این حروف به‌دلیل حرکت منحنی موجود در آنها موجب خروج مقطعی چشم از جریان خوانش در گردش چشمی موجود در نوشتار فارسی می‌شوند (تصویر۱).

۲- کارکرد حروف منحنی‌وار در نقش خط‌های افقی: این حروف در جریان نوشتار فارسی دچار استحاله بسیار زیادی می‌شوند زیرا به‌کلی از شکل غالب منحنی به‌شکل غالب افقی تغییر می‌یابند. به‌همین علت از نقش‌های بیان شده در بالا که به‌علت شکل منحنی حروف حاصل می‌شد، فاصله می‌گیرند و بیشتر در نقش خط افقی ظاهر می‌شوند و به‌تبع این تغییر، معنای دیداری خط افقی را به‌خود می‌گیرند (هافمن، ۱۳۶۹).

بنابراین به‌علت تعداد زیاد این حروف در کل نوشتار فارسی، به نقش سازنده آنها در خلق ترکیب‌های فعال می‌پردازیم زیرا این خطوط ازلحاظ نوع و شکل ظاهری با خطوط دیگر- مثل خطوط افقی، عمودی و مایل- در تضادکامل هستند و به‌همین دلیل در تعدیل وزن حاصل از خط‌های دیگر، هم ازلحاظ ریختاری و هم ازلحاظ موقعیت مکانی نسبت به خط کرسی، نقشی تعیین‌کننده دارند. (Cater, 2002)

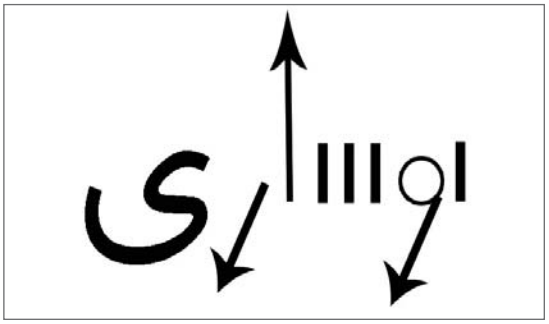
برای مثال، در کلمه‌ای مثل «نوشتاری» حرکت متصل و پیوسته افقی با دو حرکت مایل و رو به پایین و یک حرکت عمودی و رو به‌بالا دچار توقف می‌شود. حضور نقطه‌ها و دندانه‌ها بر فشار بصری می‌افزاید. درنتیجه فشار حاصل از ۱- نقطه‌ها،۲- حرکات مایل- افقی- عمودی، و ۳- دندانه‌های حروف با حرکت منحنی موجود در حرف «ی» متعادل می‌شود (تصویر۶).

با توجه به فرضیه مطرح‌شده، با وجود اینکه نوشتار فارسی تلفیقی از خط‌های دیداری ذکرشده است و تقریباً تمام انواع خط‌ها در شکل‌گیری حروف و نوشتار فارسی دخیل هستند، حضور خط افقی در مجموعه نوشتار قدرتمندتر و غالب است و بنابراین حس‌ها و بیان دیداری حاصل از این



تصویر۲.(سمت راست): جهت حرکت چشم در ب منفصل.(نگارندگان)
تصویر۳.(سمت چپ): جهت حرکت چشم در ب متصل.(نگارندگان)

تصویر۴.(سمت راست): جهت بصری حرف «الف». (نگارندگان)
تصویر۵. (سمت چپ): جهت بصری حرف«ر». (نگارندگان)



تصویر۶. جهت بصری خطوط سازنده کلمه «نوشتاری». (نگارندگان)

خط نیز در شکل‌گیری ترکیب دیداری و انتقال حس در پیام مؤثر است (اِ داندیس،۱۳۸۷).

بنا به مطالب ذکرشده به سه اصل زیر می‌توان اشاره کرد:

۱- نوشتارنگاری فارسی متصل و حروف لاتین منفصل هستند: نوشتار فارسی در جریان شکل‌گیری واژه‌ها، عبارت‌ها و جمله‌ها به‌طور کامل با آنچه در نوشتار لاتین رخ می‌دهد- از منظر شکل‌گیری دیداری آنها- متفاوت است. در دو«گونه» نوشتار مورد بررسی، با ایجاد واژه‌ها ریختار حاصل به خط افقی نزدیک می‌شود اما محوریت و پویایی خط افقی در نوشتار فارسی شاخص‌تر است. خط افقی حاصل از اتصال حروف در نوشتار فارسی در تعدیل نیرو، تأکید و همچنین تمرکز حرکات دیداری نقشی اساسی دارد در حالی‌که خط افقی حاصل از کلمات لاتین فاقد تنوع، یکنواخت و منقطع است و شاید به‌همین دلیل به‌نظر می‌رسد جای‌گذاری نوشتار لاتین در ترکیب کلی آثار در مقایسه با نوشتار فارسی چالش کمتری می‌طلبد.

۲- برخی از عوامل ایجاد چالش دیداری در نوشتار چاپی فارسی نقطه‌های حروف و سرکش‌های آنها هستند: نقطه‌ها و سرکش‌های حروف در ایجاد تعادل، گردش چشم و جهت‌گیری صحیح و منطقی در جریان خوانش دخیل هستند. اما تمام نیروها و چالش‌های حاصل از موارد یادشده حول محور افقی نوشتار فارسی رخ می‌دهد و همین امر سبب می‌شود تا تمام نیروهای واردشده به خط افقی منتقل شود و درنتیجه خط افقی نوشتار فارسی حامل تأکید و فشار بصری بیشتری گردد، به‌این معنی که انفصال حروف در جریان شکل‌گیری واژه‌ها و وجود انحناها یا خط‌های عمودی و مورب در تخلیه این فشار نقشی مؤثر دارند. خط افقی در نوشتار فارسی هم حامل فشار و تأثیر بصری است و هم عامل خروج این فشار بصری را در خود دارد. درنتیجه، به‌نظر می‌رسد خط افقی حاصل از نوشتار فارسی در شکل‌گیری چالش‌های بصری در جریان نوشتار فارسی نقشی عمده دارد.

۳- واژه‌ها در نوشتار چاپی فارسی و نوشتارلاتین از همنشینی حروف درکنار هم حاصل می‌شوند: اما نحوه کنار هم قرارگرفتن حروف در نوشتار فارسی و لاتین باهم متفاوت است. اجزای سازنده واژه‌ها در نوشتار فارسی حروف به‌هم متصلی هستند که در برخی از قسمت‌ها دچار شکست و جدایی بصری می‌شوند و هرکدام از این گروه‌های حرفی، که بخشی از یک واژه به‌شمار می‌روند، بار بصری جداگانه‌ای دارند. حروف از کنار هم قرارگرفتن چند نوع خط دیداری تشکیل شده‌اند. در حروف بزرگ لاتین این گروه‌های خطی گروه‌هایی منفصل و جدا از هم تشکیل می‌دهند اما در حروف فارسی به‌علت اتصال حروف به یکدیگر و تشکیل واژه‌ها یک محور تقریباً واحد و متصل وجود دارد که به‌شکل خط افقی است و از اتصال حروف و تغییر شکل آنها درکنار هم ایجاد می‌شود. خط افقی حاصل از اتصال حروف به یکدیگر ممکن است به‌واسطه شکل خطی حروف دیگر تحت تأثیر قرار گیرد اما به‌نظر می‌رسد نقش محوری آن در ایجاد پایه دیداری افقی را نتوان نادیده گرفت (Cullen, 2007).

در مثال زیر، خط‌ها در واژه‌های نوشتار فارسی و لاتین (با حروف بزرگ) مقایسه شده‌اند. چنانکه ملاحظه می‌شود در حروف بزرگ لاتین خط عمودی و در نوشتار فارسی خط افقی نقش دیداری اساسی را ایفا می‌کنند (تصویر۷ و ۸).

خط‌های افقی موجود در کلمه font کشیدگی کمی دارند و درمقابل حرکت ایستاده خط‌های عمودی چندان به‌چشم نمی‌آیند.

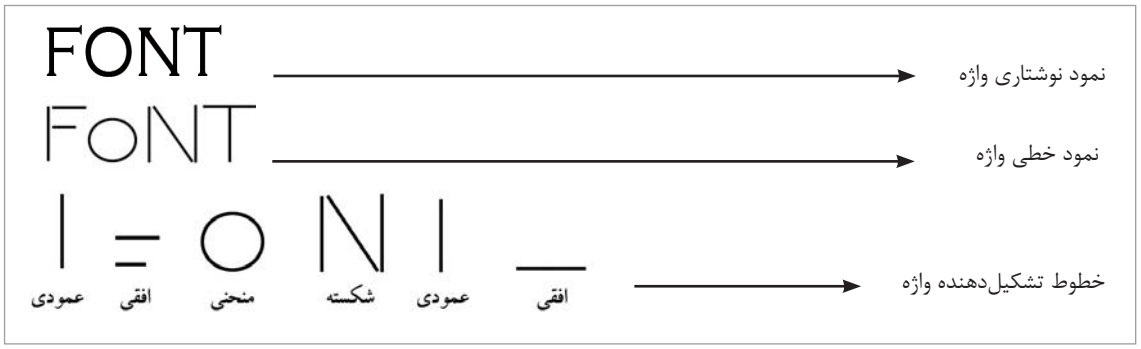
خط‌های عمودی موجود در واژه «فونت» در نوشتار فارسی دارای ارتفاع بسیار کمی هستند و در مقابل کشیدگی خط افقی نمود بصری چندانی ندارند.

پس در جزئیات واژه‌های فارسی علاوه بر تجزیه خطی توجه به ریختار خطی کلمات نیز بسیار مهم می‌نماید زیرا کلمه‌های نوشتار فارسی در نگاه کلی از لحاظ خطی تنوع و حرکت بسیار زیادی دارند به‌طوری‌که ممکن است هر کلمه ساختار بسیار ساده‌ای- از یک یا دو نوع خط- داشته باشد یا دارای ساختاری بسیار پیچیده و متنوع- شامل چند خط دیداری در کنار یکدیگر- باشد. به‌هرحال، هردو ساختار پیچیده و ساده در جریان خط‌های نوشتاری فارسی در ایجاد نقاط پرتأکید، پرچالش و پیچیده بصری درکنار نقاط بدون تأکید، بدون چالش و ساده نقش بصری دارند و می‌توان گفت که ترکیب خطی کلمات فارسی حاصل از تأکید بصری و نیز استراحت چشمی هستند.

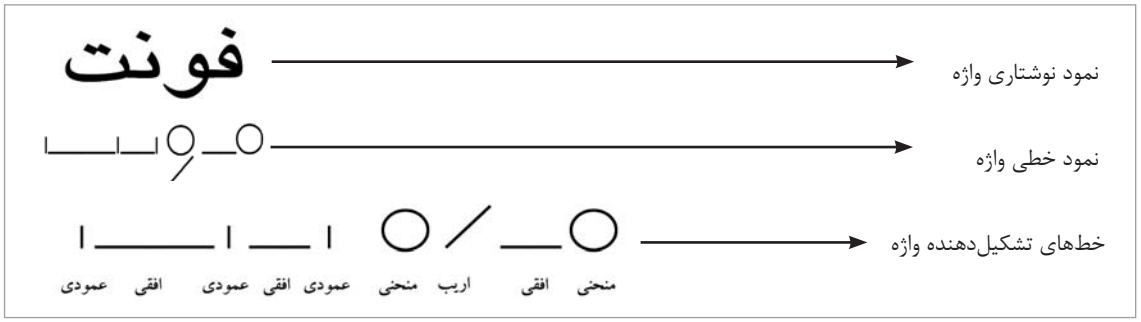
همین نوع خط‌ها در جریان ایجاد گروه‌های نوشتاری باعث ایجاد تاریک- روشن بصری می‌شوند. بنابراین می‌توان

به نقش خط‌های تشکیل‌دهنده آنها در شکل‌گیری چیدمان خلاق حروف اشاره کرد (جنسن، ۱۳۸۸).

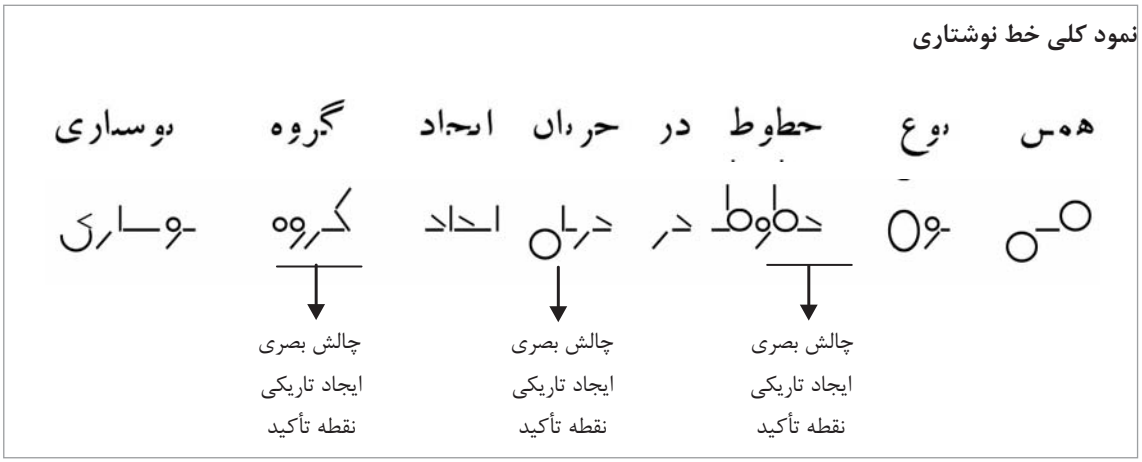
مثلاً درعبارتی مثل:«همین نوع خطوط درجریان ایجاد گروه نوشتاری» همان‌طور که مشاهده شد، نقاط پرچالش دیداری درکنار نقاط آزاد بصری و نقاط تاریک بصری درکنار نقاط روشن بصری قرار گرفته‌اند. به‌نظر می‌رسد این کنار هم قرارگرفتن اضداد در نوشتار فارسی سبب می‌شود تعادل بصری در کل عبارت حفظ شود (تصویر۹).



تصویر۷. تفکیک بصری خطوط سازنده کلمه «FONT». (نگارندگان)



تصویر۸. تفکیک بصری خطوط سازنده کلمه «فونت». (نگارندگان)



تصویر۹. چالش‌های بصری حاکم بر کلمات فارسی. (نگارندگان)

نتیجه گیری

این پژوهش کوشید تا به تبیین کارکرد ساختار خطی نوشتارنگاری فارسی و لاتین از منظر تجسمی اهتمام ورزد و نتایج زیر را نشان دهد:

- خط‌های دیداری در ساختار حروف، در نوشتار چاپی فارسی نسبت به نوشتار چاپی لاتین (با حروف بزرگ) متنوع‌تر است.
- در نوشتار چاپی فارسی نقش دیداری خط افقی در بین انواع دیگر خط شاخص‌تر است و این امر به‌علت اتصال حروف به یکدیگر برای تشکیل واژه‌ها، عبارت‌ها و جمله‌ها رخ می‌دهد.
- در نوشتار چاپی لاتین نقش خط‌های عمودی پراهمیت‌تر می‌باشد و این امر به‌علت عدم اتصال حروف به‌یکدیگر است.
- وجود خط‌های دیداری متنوع و نیز تغییر شکل و استحاله آنها در ساختار کلمات چاپی فارسی، باعث ایجاد تأکید یا تنفس بصری در جریان نوشتار می‌گردد.
- وجود سرکش‌ها و منحنی‌های حروف در نوشتار چاپی فارسی گاهی باعث خروج گردش چشم از جریان نوشتار فارسی و خط افقی فعال و نامرئی حاصل از اتصال حروف در نوشتار چاپی فارسی باعث حفظ جریان متصل دید می‌شود.
- با وجود اینکه خط غالب دیداری در نوشتار چاپی فارسی خط افقی است حضور نقطه‌ها، سرکش‌ها (خطوط مورب)، حفره‌های حروف (خطوط منحنی)، خطوط عمودی حاصل از شکل حروف و ... باعث می‌شود نقش دیداری خط افقی که باعث ایجاد کسالت در اثر بصری است، ضعیف و درنتیجه به پویاتر شدن خط‌ها و در نهایت به گروه واژگان فارسی (در عنوان‌ها و شعارها) کمک شود.

سپاسگزاری

از حمایت معاونت پژوهشی دانشگاه الزهرا(س) در این پژوهش، تقدیر و تشکر می‌شود.

پی‌نوشت

1- Formal

2- Charecter of font

3- Typography

در ایران، تایپوگرافی به غلط به خط نقاشی اتلاق می‌شود حال آنکه تایپوگرافی ترکیب نوشتارنگاری است که در چیدمان حروف (layout) به‌کار می‌رود.

4- Title

5- Slogan

6- Basel

7- Bauhaus

8- Timothy

9- Garamond

10- Paradigm

11- Layout

منابع و مآخذ

- آیت‌اللهی، حبیب‌اله. (۱۳۸۵). **مبانی نظری هنرهای تجسمی**. چاپ ششم، تهران: سمت.
- اِ داندیس، دونیس. (۱۳۸۷). **مبادی سواد بصری**. ترجمه مسعود سپهر. چاپ هفدهم، تهران: سروش.
- جنسن، چارلز. (۱۳۸۸). **تجزیه و تحلیل آثار تجسمی**. ترجمه بتی آواکیان. چاپ سوم، تهران: سمت.
- - کاندینسکی، واسیلی. (۱۳۸۸). **نقطه، خط، سطح**. ترجمه پریسا محقق زاده. چاپ چهارم، تهران: مارلیک.
- مایر، مان‌فرد. (۱۳۸۳). **مبانی و پایه هنرهای تجسمی در مدرسه بازل سوئیس**. ترجمه عربعلی شروه. چاپ دوم، تهران: شباهنگ.
- هافمن، آرمین. (۱۳۶۹). **طراحی در گرافیک تئوری و علمی**. ترجمه محمد خزائی و سیدمحمد آوینی. چاپ اول، تهران: برگ.

- Cater, R. (2002). **Digital Color and Type**. East Sussex: Rotovision.
- Cullen, K. (2007) .**Layout Workbook**. New York :Rockport.
- Timothy, S. (2006) .**Typography Book**. NewYork: Rockport.

Received: 2011/11/9
Accepted: 2012/ 4/ 9

Function of Lines in Farsi and Latin Typographical Structures from the Viewpoint of Plastic Arts

Fahimeh Daneshgar* **Faeze Taheri****

Abstract

Typographical and pictorial representations are the two main components of a graphic work of art. Generally, attention is primarily paid to the plastic art aspect of pictorial representation. However, the visual aspect of typography invariably imposes a visual design common between the written form and the pictorial representation. Since Farsi writing is founded upon the bases of plastic arts, any alteration of the structure of writing will damage the plastic art dimensions. Therefore, recognizing various line structures and their directionalities are important requirements for understanding the plastic art aspect of writing, especially in written Farsi. Proper knowledge of these rules plays an important role in discovering and shaping standards for the graphics of Farsi fonts and prevents a potential disparity between the written and its graphic form.

This essay examines the singular (disjoint) characters in written Farsi and the Roman characters, and explores the differences in the appearance of Farsi characters between their joint and disjoint forms. The study of appearance and line structures of Farsi Words leads to the conclusion that knowledge of the line structures in characters and their general shapes play a fundamental role in establishing the visual impact of the written Farsi. In this study, the meaning conveyed through line structures in printed Farsi characters are considered from two perspectives:

Variety of line types in structures of characters – for instance the dominant line structure in letter "ع" is the curved line.

Variety of line structures in the formation of fonts – for instance in KOUDAK font, the dominant movements are with curved lines.

Through an examination of various writing styles, their application in Farsi font settings, and their strong visual impact, it is concluded that these elements have a distinct impact on the communication of meaning and feeling to the viewer.

Keywords: line structure, English typography, visual line, direction, visual balance, basic design

* Assistant Professor Faculty of Art of Alzahra University, Tehran, Iran

** Phd Student, Isfahan Art University, Researcher at the Department of Art in JahadDaneshgahi, Tehran
Faeze.tahery@yahoo.com

Received: 2012/ 4 /10
Accepted: 2012/11/28

Comparative Study of Characters of Attar's "Conference of Birds" with Characters of Beckett's"Waiting for Godot"

Somayeh Khosravi Khorashad[*] Shahriar Shahidi[**]

Abstract

In this research, a comparative analysis is presented between characters of Attar's classic book "Conference of Birds" (Mantegh Alteir) and characters of Beckett's "Waiting for Godot". An analytical-descriptive method is employed with the aim of offering a descriptive analysis of the characters' objectives and the way their behavior and attitudes develop through time. In Attar's book, written in verse, a large number of different birds, lead by the Hoopoe, make a long journey across inhospitable terrain, enduring great hardship in order to reach the legendary Simorgh, a mythical bird known to have supernatural powers. In this long journey, the congregation of birds passes through seven symbolic stages. At each stage some of the birds either lose heart or change their minds until finally only thirty birds reach the final destination. In Beckett's play, several individuals eagerly await the arrival of a hero named Godot who may deliver them from misfortune and strife. A boy delivers messages indicating the imminent arrival of the hero, but Godot never comes. The question is raised in the present study as to whether it would be possible to logically make a comparison between Attar's text which is essentially mystical-moral in nature and Beckett's "absurd" play. By offering a comparative analysis of various characters, the main challenge faced by the present study is to determine the existence and lack of meaning and spirituality in the lives of the characters of the two literary works and to consider how these two great writers view the world which is faced and challenged perpetually by mankind. In addition to this, after reviewing the works and in order to test research hypotheses, several key words in the two works are gathered and statistics are presented in the form of tables and graphs. Attar's characters are active in all stages, but Beckett's characters are passive. It seems that they passively depend on the deliverance by another person in order to gain freedom and happiness. Beckett's characters are divergent and unsuccessful while Attar's characters are successful and convergent. Ultimately, Samuel Beckett invites mankind to Unity by showing the emptiness and materialism which result from lack of truth-seeking and self-recognition. Attar, however, abhors dependency on materialism and emphasizes the goodness of truth and the significance of achieving and maintaining Unity.

Keywords: Comparative literature, character, Conference of the Birds, Attar Neyshaburi, Waiting for Godot, Samuel Beckett

[*] M.A, Faculty of Art and Architecture, Islamic Azad University, Central Tehran Branch, Tehran, Iran
s.khosravi.kh@gmail.com

[**] Associate Professor, Faculty of Psychology, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran

Received: 2011/7/19
Accepted: 2011/11/9

The King's Portrait and the Representation of Power in Qajar Era

Comparative study of power discourse in the art of Fath-Ali-Shah & Nasser-Aldin Shah's eras

Hassan Ali Pourmand[*] Roshanak Davari[**]

Abstract

In each historical period, the King's portrait has its own meaning and specific purpose for his reign and it has been discussed from different aspects. This article investigates comparatively the causes and conditions of the presentation of the King's portrait on artistic works of Fath-Ali-Shah and Nasser-Aldin-Shah's periods in order to reveal the dominant opinions of representation in each era through studying the relationship between art and politics, the changes in visual representation and the methods used to transfer the desired goals in each of the courses and the differences between them.

The hypothesis of this study is the different influence of tools and mechanisms of each artistic period on the expression of authority, power, its application and legitimacy. By using a descriptive-historical method, this article analyzes and compares the structures used for representing the King's portrait in each of these two periods.

As a conclusion, it seems that although the two kings belong to the same dynasty and thus there should be the same goal for generating the King's portrait on various products, due to socio-political reasons and changes, the use of Fath-Ali-Shah's portraits at that time was to show and prove his authority and hereditary glory of an ancient monarchy to the European powers. On the other hand, as a result of technological changes, in Nasser-Aldin-Shah's era the visibility of the King and the discourse of that period changed a lot and thus the portrait of the King, even on banknotes or in newspapers, was used mainly to consolidate the bases of power in the society.

Keywords: Qajar art, the King's portrait, representation of power, art and politics

[*] Assistant Professor, Faculty of Art, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran hapourmand@modares.ac.ir
[**] M.A, Faculty of Art, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran

Received: 2011/ 7/9
Accepted: 2011/11/9

The Study of Human Iconography in the Painting School of Isfahan 10-11 /16-17*

Ali Reza Khajeh Ahmad Attari** **Habibollah Ayatollahi***** **Ali Asghar Shirazi****** **Mohsen Marasi******* **Khashayar Ghazizade********

Abstract

Human image is one of the features of the Isfahan style painting. Methods and attitudes that have made it different Than the picture of old schools. This paper examined the conditions that cause this type of attitude and painted, the requisites that make painting a picture of Shah Abbas I will pay more attention.

Political, social and cultural exigencies attracted more attention to human images in the era of Shah Abbas I. These exigencies originated from internal and foreign relationships of the government. This research presupposes that certain principles in the Iranian painting originated from the Iranian-Islamic thought but these developments emerged in the iconography of Isfahan School of painting. Therefore, it is necessary to study the domain of these developments.

This article tries to examine how these changes can affect the human iconography. Research findings show that various socio-political and cultural factors influenced the human representation in this era leading to new features in the Isfahan School of painting.

The methodology of this study is based on historical analysis as well as data collected from library sources.

Keywords: human iconography characteristics, influences, Iranian-Islamic thought, Isfahan School of painting

---

* This article is taken from the PhD thesis of Ali Reza Khajeh Ahmad Attari which is titled "Root of the Influence ofHuman Iconography in Isfahan Painting School" supervised by Dr. Ayatollahi, Dr. Shirazi, Dr. Marassi and Dr. Ghazizade.

** PhD Candidate, Art Faculty, Shahed University, Tehran, Iran attari.alireza@gmail.com
*** Associate Professor, Art Faculty, Shahed University, Tehran, Iran
**** Assistant Professor, Art Faculty, Shahed University, Tehran, Iran
***** Assistant Professor, Art Faculty, Shahed University, Tehran, Iran
****** Assistant Professor, Art Faculty, Shahed University, Tehran, Iran

Received: 2011/11/13
Accepted: 2012/4/9

An Investigation of "Number 4" and Quadruple "Veils" in the Miniature of Seventy Thousand Veils of Shahrokhi's Meraj Nameh

Maryam Alambin*

Abstract

The miniature of seventy thousand veils is one of the miniatures of Shahrokhi's Meraj Nameh (Book of Ascension). One of the most significant points springing to mind at first glance is the unique division of the frame of this miniature into four vertical veils which is probably without equal in Persian painting. A number of questions come to the mind regarding the name and theme of this miniature: 1) Why has quadruple division been used for representing seventy thousand veils? 2) Has the usage of "four" veils been intentional? 3) Is there any relationship between the used four veils and quadruple veils? This article tries to study the word Hijab (veil) in Islamic culture, express the relationship between Veil and Number 4, and show that the quadruple division is used for showing the concept of quadruple veils in Islam. According to Islamic mysticism, there are four types of veils which are the very vicious characteristics of mankind and prevent him reaching the Truth. The quadruple division of the miniature represents the quadruple internal impediments. The aim of this study is to show that the seventy thousand veils of light and darkness are the same as quadruple veils in the nature of mankind. Regarding the Nabavi Hadith (prophetic saying) that "my Satan has converted to Islam", these veils were taken off the eyes of the Prophet in the night of Ascension and, in fact, such quadruple division implies taking off the veil. The method of this research is descriptive-analytic and the data is collected via library sources.

Keywords: miniature, Islamic mysticism, veil, number4, Shahrokhi's Meraj Nameh, night of Ascension, seventy thousand veils

* MA, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran maryam.alambin@yahoo.com

Received: 2011/11/23
Accepted: 2012/4/9

A Comparative Study of Muslim and Armenian Merchants' Houses in Isfahan during the 17th-19th Centuries

Regarding influential religious and social factors*

Samaneh Salek * * **Mehran Gharaati** ** * **mohammadreza Olia** *** *

Abstract

The aim of this article is to investigate how social and religious conditions of residents have influenced the spatial arrangement of Iranian traditional houses in the Isfahan of Safavid and post-Safavid eras. The question is: what are the differences between Muslim and Armenian traders' residences during the first period of Safavid style or Isfahani style (from the structural and decoration perspectives). The chosen principles are on the basis of cultural and social points of view and also the opinions of Rapoport who considers a more important role for cultural and social components in house shaping than other parameters such as climate, technology and construction materials. This project is conducted by a descriptive method using field research, based on interviews, as well as historical documents. At the end, the results are analyzed by a qualitative method applying comparison and interpretation procedure. After dividing findings into two general categories, the results are as following: first, the moral and religious principles such as privacy policies and faiths that depend on religious backgrounds. Second, the socio-economic background which was investigated in two periods of Isfahan life. Improvement of political and social situations, security level and rising of public incomes in these two eras paved the way for building houses whose space and decorations were unique compared to the previous turbulent periods. Armenians' houses under investigation are related to the first period (Safavid era) whereas Muslims houses are related to the second period. Due to the time difference, these houses are never equal with Armenian houses regarding constructions and decorations. In general, the results obviously indicate a strong relationship between the differences and the social situations. However, the cultural and religious items have deeper and more subtle effects, which are not usually seen at the first glance. This model was formed during numerous years of experience and reformation of living patterns and circumstances.

Keywords: traditional Iranian house, Isfahan, Safavid style, Isfahani style, Armenian merchants

* This paper is taken from the M.A Thesis, entitled" A Study of the Effects of Ideology and Social Factors on the Spatial Arrangements of Safavid Houses in Isfahan (Iran)", by Samaneh Salek, Art University of Isfahan, guided by Dr. Mehran Gharaati & Dr. Mohammad Reza Olia. Art University of Isfahan.

* M.A, University of Applied Science and Technology, culture & art branch2, Mashhad, Iran
a.salek.30@gmail.com
** Assistant Professor, Faculty of Architecture, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran
*** Assistant Professor, Faculty of Art and Architecture, Yazd University, Iran

Received: 2012/1/21
Accepted: 2012/11/28

A Comparative Study of Architecture and Ornamentations of Ghiasiyeh Khargerd School and Chaharbagh School in Esfahan

Somayeh Khani[*] Ahmad Salehi Kakhki[**] Bahareh Taghavinezhad[***]

Abstract

Identifying and studying the evolutions and developments of Islamic monuments lead to the fact that the evolutionary course of these buildings continues previous traditions. It can be said that the consistent influence of Islamic culture in different periods is one of the reasons for the continuity of such traditions. In other words, in each period the traditions and patterns of the previous period were utilized according to the need and developments. In this regard, school can be assumed as a foundation for higher education and a response to the specific needs of the Muslim community.

Among others, Khargerd Ghyasiye School, as an outstanding school in Timurid period, and Chaharbagh School, as the most elegant school in Safavid period and as an extender of architectural traditions of Timurid schools, are of high importance in terms of architecture and decoration. Hence, as in late Timurid period architecture reached its peak, this hypothesis can be proposed that the architecture and decoration in Chaharbagh School has been affected by those of Khargerd School.

This study aims at evaluating and comparing the architecture and decoration of these two buildings by using analytical-comparative method, library and field research.

After completing the research, it has been concluded that Chaharbagh School has been affected by Ghiyasiye School with regard to the matched physical elements, proportions, some types of techniques, geometrical lines and Kufi lines. But this issue is not proven regarding the spatial structure, hierarchy, proximity, harmony with the climate, inscriptions and motifs. Most of decorative tilings of Ghiyasiye School are in the form of Arabesque designs and stronghold lines, while in Chaharbagh School they are in the form of geometrical, abstract and triangle lines that have mental and simple strength.

Keywords: architecture, ornamentation, Ghiasiyeh School, Chaharbagh School, continuity of tradition

[*] M.A Student, Faculty of Architecture and Art, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran
somaye.khani@yahoo.com

[**] Assistant Professor, Faculty of Restoration, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran

[***] PhD Candidate, Faculty of Religions, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran

Received: 2011/12/18
Accepted: 2012/4/9

Influence of Political Power on the Developments of Kerman Carpet in Qajar Era Particularly in the Renaissance of Kerman Carpet

Iman Zakariaee Kermani[*] Hamidreza Shairi[**] Shahrzad Foroughi[***]

Abstract

Carpet production is one of the most important original arts of Iran. It has formed one of the most dynamic discourse systems throughout the history of Iranian art. In the geography of Iranian carpet, Kerman region shines like a bright star. One of the main features of Kerman carpet is that it has been well-developed along with cultural and political changes in Iran, and has succeeded in reflecting the epistemological formations and prevalent discourses in Iranian culture. The discourse system of Kerman carpet, then, has an old background which experienced several changes throughout the history.

Although existing samples of Kerman carpet show that history of this art in this area dates back to well before Safavid era, the most brilliant period of its development starts with Qajar era. The influence of economic and political power factors could be traced on the discourse system of Kerman carpet in Qajar era.

The present study attempts to investigate, through a comparative historical approach, to what extent power factors, particularly economic and political power of local rulers, have influenced the development of Kerman carpet. In this essay, the developments of Kerman carpet in its golden age, which is named the "renaissance" here, are studied based on the Foucault's theory of power discourse. It concludes that political and economic powers can be considered as the most important factors forming the discourse system of Kerman carpet.

Keywords: Kerman carpet, discourse of power, Qajar carpet, Kerman carpet renaissance.

[*] PhD Candidate in Art Studies, Faculty of Art & Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran
zakariaee@modares.ac.ir

[**] Assistant Professor, Faculty of Humanities, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran

[***] M.A, Art University Isfahan, Iran

Received: 2012/ 1/31
Accepted: 2012/4/9

The Comparative Study of Contemporary Marquetry in Basic Centers of Marquetry in Iran Abadeh, Shiraz, Isfahan, Golpayegan and Sanandaj*

Alireza Sheikhi ** **Samad Samanian** *** **Mohamadtaghi Ashouri** ****

Abstract

This article begins with the study of marquetry in Islamic period, especially about its artistic and technical features. Comparing with metalworking, miniature and plaster-moulding, techniques of marquetery are divided to flat, convex, concave, network and volume. Contemporary marquetry art has various shapes and techniques in special regions of Iran. Cultural, artistic and climate backgrounds are clear and evident. In Isfahan, the role of local elements and national identity, including designs of Safavi and Qajar periods, and the impact of tourists overtime are undeniable. Besides this, thumbnail elements of Golpaygan have been carved on textured background with primary tools and using local elements, simplified designs and flowers with Qajarid style. Sanandaj climate's influence with walnut and pears jungles can be seen in the artists' excellent choice of this nature. Iranian marquetry variety can be seen in smooth and graceful marquetries of Abadeh. Daffodil, rose and willow leaves are the original designs of this region executed by Nish style. Local elements and cultural symbols of Shiraz are usually shown in the designs of Shiraz artists like Lotfali Souratgar, while Abadeh designs have influence on it. The use of various tools and designs has been coordinated with marquetry style and shows the traditional art in these regions.

In these areas, designs, styles, tools, common materials and innovations have been discussed and the elements are compared in separate tables. Due to studying a single variable in this research, the main research questions are about different styles of marquetry, coordination of form and technique and original designs in each region.

The overall method in this research is descriptive and comparative-analytic. With regard to use it is fundamental and with regard to approach it is qualitative. Gathering data is based on library studies and, especially, field studies including interview, questionnaire and photo provided by author. In Isfahan and Shiraz, the statistical population consists of experienced workshops with sufficient skill whereas in Abadeh, Golpaygan and Sanandaj all active workshops are considered as statistical population.

Keywords: wooden arts, marquetry, Abadeh, Shiraz, Isfahan, Golpayegan, Sanandaj

* This article was taken from master's thesis of Alireza Sheikhi as" A Suryay of Contemporary Woodcarving Styles in Iran Selected Areas(Isfahan, Golpaygan, Abadeh,Shiraz& Sanandaj). With The Guidance of PhD Samad Samanian in University of Art.

** PhD Candidate, Faculty of Applied Art, University of Art, Tehran, Iran ar.sheikhi59@yahoocom
*** Assistant Professor, Faculty of Applied Arts, University of Art, Tehran, Iran
**** Assistant Professor, Faculty of Applied Arts, University of Art, Tehran, Iran

مطالعات تطبیقی

Contents

- **The Comparative Study of Contemporary Marquetry in Basic Centers of Marquetry in Iran: Abadeh, Shiraz, Isfahan, Golpayegan and Sanandaj**
  Alireza Sheikhi, Samad Samanian, Mohamadtaghi Ashouri **1**
- **Influence of Political Power on the Developments of Kerman Carpet in Qajar Era: Particularly in the Renaissance of Kerman Carpet** Iman ZakariaeeKermani, Hamidreza Shairi, Shahrzad Foroughi **17**
- **A Comparative Study of Architecture and Ornamentations of Ghiasiyeh Khargerd School and Chaharbagh School in Esfahan**
  Somayeh Khani, Ahmad Salehi Kakhki, Bahareh Taghavinezhad ... **37**
- **A Comparative Study of Muslim and Armenian Merchants' Houses in Isfahan during the 17th-19th Centuries: Regarding influential religious and social factors**
  Samaneh Salek و Mehran Gharaati, mohammadreza Olia **53**
- **An Investigation of "Number 4" and Quadruple "Veils" in the Miniature of Seventy Thousand Veils of Shahrokhi's Meraj Nameh** Maryam Alambin **69**
- **The Study of Human Iconography in the Painting School of Isfahan 10-11 /16-17**
  Alireza Khajeh Ahmad Attari, Habibollah Ayatollahi, Aliasghar Shirazi, Mohsen Marasi, Khashayar Ghazizade **81**
- **The King's Portrait and the Representation of Power in Qajar Era Comparative study of power discourse in the art of Fath-Ali-Shah & Nasser-Aldin Shah's eras**
  Hassan Ali Pourmand, Roshanak Davari **93**
- **Comparative Study of Characters of Attar's "Conference of Birds"with Characters of Beckett's"Waiting for Godot"**
  Somayeh Khosravi Khorashad, Shahriar Shahidi **107**
- **Function of Lines in Farsi and Latin Typographical Structures from the Viewpoint of Plastic Arts**
  Fahimeh Daneshgar, Faeze Taheri **121**

Scientific journal Of
Motaleat-e Tatbighi-e Honar (Biannual)

Comparative Studies of Art
Vol.2.No.4.Fall & Winter 2012-2013

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

Editorial Board (in Alphabetical order)

Mohammadreza Bemanian
Assoc. Professor, Tarbiat Modarres University

Mehdi Dehbashi
Professor, Isfahan University

Eisa Hojjat
Assoc.Proffessor, Art University of Tehran

Mehdi Hosseini
Professor, Art University of Tehran

Mohsen Niazi
Assoc. Professor, Kashan University

Zahra Rahbarnia
Assoc. Professor, Alzahra University

Jahangir Safari
Assoc. Professor, Shahrekord University

AliAsghar Shirazi
Assis. Professor, Shahed University

Jalaledin Soltan Kashefi
Assoc.Proffessor, Art University of Tehran

General Editor: Iman Zakariaee Kermani
Coordinator: Farzaneh Beshavard

Logo type: Hamid Farahmand Boroujeni
Cover designing: Afsaneh Nazeri
Graphic Designing: Sam Azarm
Persian editor: Sima Shapooriyan
English editors:
Ehsan Golahmar, Keyvan Tahmasebian, Mehdi Jafarzadeh
Layout: Somayeh Faregh

Address: Journal of Motalea-te Tatbighi Honar. No.17, PardisAlley(31), Chaharbaqh-e-paeen St. Isfahan. Iran, Art University of Isfahan
Postal Code: 81486-33661
Phone: (+98-311) 4460328 - 4460755
Fax: (+98-311) 4460909

E-mail: mth@aui.ac.ir
www.aui.ac.ir/index.php/fa/mth.html

Referees and Contributors:

- Reza Afhami (Ph.D.)
- Kamran Afshar Mohajer (Ph.D.)
- Seyyed Abutorab Ahmad Panah (Ph.D.)
- Reza Allahdad
- Mohammadreza Bemanian (Ph.D.)
- Hamid Farahmand Boroujeni (M.A.)
- Maryam Ghasemi Sichani (Ph.D.)
- Jalil Jokar
- Hasan Karimian (Ph.D.)
- Mohammad Khazaei (Ph.D.)
- Ghobad Kianmehr (Ph.D.)
- Attaallah Koopal (Ph.D.)
- Gholamhossein Memarian (Ph.D.)
- Mehdi Mohammadzadeh (Ph.D.)
- Afsaneh Nazeri (Ph.D.)
- Mohammadreza Olia (Ph.D.)
- Parvin Partovi (Ph.D.)
- Jahangir Safari (Ph.D.)
- Ali Sheikh Mehdi (Ph.D.)
- Aliasghar Shirazi (Ph.D.)
- Nima Valibeig (M.A.)
- Hossein Yavari (Ph.D.)
- Tooraj Zhooleh

Executive Coordinators:
Khadijeh Saedi, Naser Jafarnia

• 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.

Sponsored By:

This journal publishes papers in comparative studies and art research fields as well as interdisciplinary fields.

Instructions for Contributors

The biannual journal of Comparative Studies of Art accepts and publishes papers in subjects related to art research as well as 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 research work done by the authors(s).Review papers will be accepted provided that various authentic references have been used and the journal will not publish the research reports and notes.
- For the first evaluation, the paper manuscript (abstract and full text) and a letter to the editorial board of journal are necessary.

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 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 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 paper manuscripts must be submitted in 2 one-sided printed copies in A4 size. The text must be typed in word 2007 (font: B-Nazanin, size 12 for Farsi version and font: Times New Roman, size 11 for English version), in maximum 15 pages.The electronic file of the paper should be attached on a CD.

In condition, when the received paper manuscripts don't follow the instruction, the journal has right to reject it.

In The Name Of God