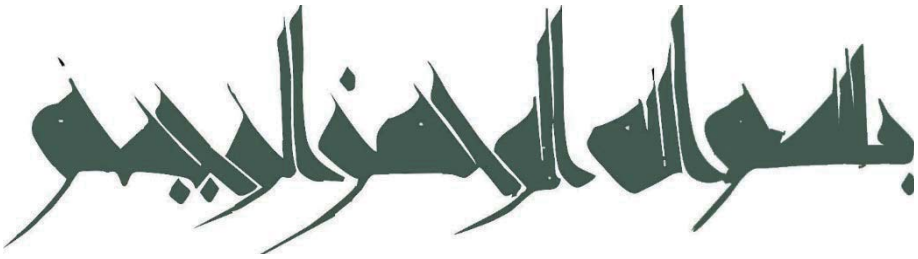


شیوه‌نامه نگارش مقاله
نشریه علمی- پژوهشی«مطالعات تطبیقی هنر»

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 فرستاده 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 نامه درخواست چاپ و تأییدیه استاد راهنما- نویسنده همکار، همراه مقاله الزامی است (قابل دانلود از صفحه ارسال مقاله در سامانه نشریه).
۱۱. جهت ارسال مقاله به سامانه الکترونیکی نشریه به آدرس http://mth.aui.ac.ir مراجعه و نسبت به ثبت مقاله اقدام فرمایید.
۱۲. مقاله‌ها باید ساختار علمی- پژوهشی داشته و به‌ترتیب دارای بخش‌های زیر باشند:

- **مشخصات نویسنده/نویسندگان:** این صفحه باید بدون شماره، شامل عنوان کامل مقاله (عنوان مقاله باید کاملاً گویا و بیانگر محتوای مقاله باشد)، نام و نام خانوادگی نویسنده/نویسندگان، همراه 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 و Times 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. مقاله‌ای که فاقد شرایط مورد نظر باشد، از فرآیند بررسی خارج خواهد شد.
۱۸. 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 سوم، شماره پنجم، بهار و تابستان ۱۳۹۲

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: بهاره عباسی عبدلی، سیما شاپوریان
ویراستاران ادبی انگلیسی: احسان گل‌احمر
صفحه‌آرا: سمیه فارغ

قیمت: ۷۰۰۰۰ ریال

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

تلفن: ۴۴۶۰۷۵۵- ۴۴۶۰۳۲۸ ۰۳۱۱
فاکس: ۴۴۶۰۹۰۹ ۰۳۱۱

E-mail: mth@aui.ac.ir
http://mth.aui.ac.ir

داوران و همکاران این شماره (به ترتیب حروف الفبا)

دکتر سید ابوتراب احمدپناه
دکتر کامران افشارمهاجر
دکتر احمد امین‌پور
دکتر محمدرضا اولیاء
دکتر مرتضی بابک‌معین
دکتر پروین پرتویی
دکتر منصور حسامی
دکتر مهدی حسینی
محمدرضا ریاضی
دکتر ایمان زکریایی‌کرمانی
دکتر نادر شایگان‌فر
دکتر عبدالمجید شریف‌زاده
دکتر مینو شفایی
دکتر علی‌اصغر شیرازی
دکتر فتانه محمودی
دکتر فرهنگ مظفر
دکتر افسانه ناظری
صمد نجارپور
دکتر علیرضا هژبری‌نوبری

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.

این نشریه در پایگـاه استنـادی علـوم کشـورهای اسلامی (ISC) به نشانی http://www.ricest.ac.i، 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 شده‌است.

با حمایت:

مطالعات تطبیقی

فهرست

- **تأثیر سنت‌های تصویری ساسانی بر نگارگری مکتب شیراز در عهد آل‌اینجو** غلامرضا هاشمی، علی‌اصغر شیرازی ۱
- **مطالعه تطبیقی تشابهات سفالینه‌های متأخر دوره پیش از اسلام و اوایل دوره اسلامی ایران**
عباس اکبری، محبوبه حسینی یزدی‌نژاد ۱۷
- **تحول پدیدارشناختی خط-نقاشی از منظر نشانه معناشناختی با مطالعه موردی پنج اثر**
محمد هاتفی، حمیدرضا شعیری ۳۳
- **تطبیق بینامتنی تصویرهای دُره از کمدی الهی با نسخه مصور معراج‌نامه شاهرخی** نـدا وکیلی، اصغر جوانی ۴۷
- **مطالعه تأثیر متقابل نقاشی ایران و چین در سده‌های هفتم و هشتم هجری قمری** منصورحسامی ۶۳
- **تأثیر نقش‌مایه‌های جانوری منسوجات ساسانی بر نقوش پارچه‌های ماوراءالنهر**
حسین مهرپویا، زهرا دهقانی، حمید عالی‌نژاد ۷۷
- **مطالعه تطبیقی سرلوحه شماره‌های نخست روزنامه‌های وقایع اتفاقیه و دولت علیه ایران**
الهه پنجه‌باشی، ابوالقاسم دادور ۹۱
- **نسبت طبیعت و معماری از منظر هستی‌شناسی اسلامی پژوهشی در خانه‌های سنتی فلات مرکزی ایران با تمرکز بر چهار خانه شاخص دریزد، نائین و کاشان**
سمیرا عادلی ۱۰۳
- **مطالعه تطبیقی مفهوم روش‌شناسی و نظریه از منظر پژوهش‌های کمّی و کیفی با تأکید بر نظریه پردازی در معماری**
نیلوفر ملک ۱۱۷
- **چکیده انگلیسی مقالات**

دریافت مقاله: ۹۰/۸/۲۳
پذیرش مقاله:۹۱/۱/۲۱

تأثیر سنت‌های تصویری ساسانی بر نگارگری مکتب شیراز در عهد آل‌اینجو

غلامرضا هاشمی* علی‌اصغر شیرازی**

چکیده

خطه فارس از دیرباز در ادوار مختلف تاریخی، چه پیش از اسلام و چه در دوره‌اسلامی، همواره به‌عنوان مرکزی برای استقرار حکومت و پیرو آن فرهنگ و هنر مورد استفاده قرارگرفته که این امر سبب رشد و بالندگی هنر تصویرگری(کتاب‌آرایی) در این ناحیه شده‌است. وجود نسخه‌های گوناگون مصورشده از مکتب شیراز در دوره‌های مختلف، گواهی بر این مدعاست. باتوجه‌به آثار ساخته‌شده در این منطقه که مستقل از سنت تصویرگری در شرق ایران است، این سؤال پیش می‌آید که چگونه می‌توان تأثیر عناصر تصویری پیش از اسلام را که همچون یک سنت تصویرگری در منطقه فارس وجود داشته است، مشاهده‌کرد. بنابر آنچه گفته شد هدف از نگارش این مقاله، یافتن وجوه اشتراک میان سنت‌های تصویری پیش از اسلام با شاهنامه‌های مصورشده خطه فارس در عهد آل‌اینجو است. از این رو نخست، اشاره‌ای کوتاه به تصویر و تصویرسازی کتاب‌های مختلف تاریخی مورخان ایرانی همچون ابن‌بلخی، مسعودی و اصطخری شده و سپس با ویژگی‌ها و خصوصیات تصویرسازی آثار ساسانی مقایسه و ریشه‌های تصویرسازی مکتب شیراز در عهد آل‌اینجو بررسی شده‌است. به بیان دیگر، تطبیق تناسبات و نحوه ترکیب‌بندی در دو شاهنامه مکتب شیراز آل‌اینجو با نمونه‌های بازمانده از آثار دوره‌های پیش از اسلام، در این مقاله مورد مطالعه قرار گرفته است.

روش تحقیق به‌کارگرفته در مقاله پیش‌رو، تطبیقی-تحلیلی و شیوه گردآوری اطلاعات آن نیز کتابخانه‌ای بوده‌است. باتوجه به بررسی اسناد تاریخی و نیز تطبیق عناصر تصویری، این چنین به‌دست آمده که می‌توان از وجود سنت تصویرگری در این ناحیه برپایه سنت‌های تصویری پیش از اسلام به‌عنوان عاملی مؤثر در شکل‌گیری مکتب شیراز در عهد آل‌اینجو سخن به‌میان آورد.

کلیدواژگان: ساسانیان، فارس، سنت تصویری، مکتب شیراز، آل‌اینجو.

دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران (نویسنده مسئول). Art_dr.hashemi@yahoo.com
استادیار، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران.

مقدمه

آب و هوای معتدل، خاک حاصل‌خیز و قرارگرفتن در منطقه استراتژیک و ارتباط منطقه فارس با شهرهای بزرگ و قدیمی‌ای همچون شوش و اصفهان سبب‌شده که این ناحیه از دیرباز مورد توجه فرمانروایان مختلف ایرانی و حتی حاکمان غیر ایرانی قرارگیرد که این امر خود موجبات تلاقی فرهنگ‌های مختلف و رشد و بالندگی فرهنگ و هنر را در این ناحیه فراهم آورده‌است.

انتخاب فارس به‌عنوان پایتخت آن‌گونه‌که در کتاب‌های تاریخی یادشده، نخستین‌بار از سوی کیومرث بود. «کیومرث اول پادشاهی است که ملک جهان یک‌سره داشته و پارسیان بگفته‌اند که دارالملک او اصطخر بوده است. بعد از کیومرث، هوشنگ پادشاه شد و در اصطخر بر وی بیعت پادشاهی کردند» (ابن‌بلخی، ۱۳۴۳: ۳۳-۳۲). در زمان هخامنشیان نیز فارس مورد توجه بود. پس از هخامنشیان، شاهان ساسانی فارس را به‌عنوان موطن اصلی خاندان خود برگزیدند.

وجود نقش‌برجسته‌ها و ظروف زرین و سیمین و پارچه های تولیدشده در فارس، نشان از عظمت و شکوه هنر دوران پیش از اسلام در این منطقه است. پس از ظهور دین مبین اسلام، شهر جدیدی در فارس ساخته‌شد. «شیراز از بزرگ‌ترین شهرهای فارس و دارای دیوان‌ها و دارالعماره است و در عهد اسلام بناشد» (ابن‌حوقل،۱۳۴۵: ۳۴). پس از ساخته‌شدن این شهر بسیاری از موضوعات و مضامین اسلامی با اندیشه، فرهنگ و هنر ایرانی موجود در این منطقه پیوند خورد و سبب رشد و شکوفایی بیش از پیش آن در بیشتر زمینه‌های هنری شد.

باتوجه‌به این‌که آثار تولیدشده در این منطقه مستقل از سنت تصویرگری در شرق ایران است، نگارندگان در مقاله حاضر درپی یافتن چگونگی تأثیر عناصر تصویری عهد ساسانیان بر نسخ مکتب شیراز در عهد آل‌اینجو، به‌مثابه یک سنت تصویرگری در منطقه فارس، هستند.

از این رو، دو نسخه از نسخ شاهنامه، معروف به ۷۳۳ و ۷۴۱ ه.ق. بررسی شدند. علت انتخاب این دو نسخه را می‌توان به‌اختصار چنین بیان کرد، هنر تصویرگری در عهد ساسانی بیشتر درپی به‌نمایش‌گذاشتن شکوه و جلال دربار و ستایش اعمال شاه و نیز به‌نمایش‌گذاشتن صحنه‌های نبرد بوده که به‌دلیل شباهت مضامین آن با صحنه‌های تصویرشده در شاهنامه‌های دوره آل‌اینجومورد توجه قرار گرفت. به دلیل انتشارنیافتن و دردسترس‌نبودن نسخه مصور ۷۳۱ه.ق. محفوظ در موزه توپ قاپی‌سرا، متأسفانه از مقایسه تصاویر آن در این مقاله بسیار کم استفاده شده‌است. اگرچه در زمان مصورسازی نسخه ۷۳۳ ه.ق. حکمرانان آل‌اینجو به استقلال کامل از دربار ایلخانان نرسیده‌اند، لیکن، این کار به‌نوعی زمینه‌چینی برای اعلام استقلال از حکومت مرکزی در تبریز بوده‌است. هم‌چنین نسخه ۷۳۳ ه.ق. «از بارزترین آثار مکتب شیراز در نیمه اول سده هشتم هجری است و نگاره‌های این نسخه به‌سبب ارزش هنری خود از بهترین آثار دوران محسوب می‌شوند» (آداموا و گیوزالیان،۱۳۸۳: ۸۸). ارزش‌های نسخه مصور ۷۴۱ ه.ق. نیز قابل تأمل است چراکه این شاهنامه «در تتبعات تاریخ اولیه نگارگری ایران اهمیت تاریخی و تصویرسازی درخوری دارد. ایوان سجوکین نخستین‌بار بر اهمیت آن تأکید ورزید» (آژند،۱۳۸۷: ۷۹).

تاکنون هشت نسخه خطی ازسوی محققان به مکتب شیراز نسبت داده‌شده که دو نسخه یادشده نیز جزء آنهاست. نسخه خطی ۷۳۳ در به‌قطع (۲۸×۳۶) سانتی‌متر در چهار ستون با جلد براق سیاه‌رنگ در بردارنده چهارصد و اندی صفحه است که تنها ۳۶۹ صفحه از آن باقی‌مانده و در لنینگراد نگهداری می‌شود.[۱] نسخه ۷۴۱ نیز که به شاهنامه قوام‌الدین‌حسن وزیر ابواسحاق اینجو معروف است، در شش ستون با شباهت به نگاره‌های نسخه ۷۳۳ تهیه شده‌است و در مجموعه‌هایی ازجمله نگارخانه والترز در بالتیمور مریلند، موزه هنرهای زیبای بوستون، موزه متروپولیتن و مجموعه ژیله جای دارند می‌شود.[۲] ازآنجاکه دو نسخه یا شده جزء قدیمی‌ترین آثار به‌جای مانده از مکتب شیراز هستند و خصوصیات مشترکی با برخی از سنت‌های تصویرگری موجود در منطقه فارس از دوران پیش از اسلام دارند، بررسی و مداقه در آنها به‌عنوان آثاری که خصوصیات بومی و منطقه‌ای در آنها بارز است، ضروری به‌نظر می‌رسد.

پیشینه تحقیق

آداموا و گیوزالیان(۱۳۸۳) در کتاب "نگاره‌های شاهنامه" به بررسی نگاره‌های شاهنامه ۷۳۳ ه.ق. پرداخته‌اند و ضمن اشاره به سایر نسخ، همچون شاهنامه ۷۳۱ ه.ق.، بر اهمیت این شاهنامه‌های مصور تأکیدمی‌کنند. آنها درکنار اشاره به تحقیقات و نظرات سایر محققان درباره نسخ مکتب شیراز، به بررسی، تجزیه وتحلیل مختصر برخی از تصاویر آن نسخه ۷۳۳ ه.ق. هم پرداخته‌اند.

آژند (۱۳۸۷) نیز در کتاب "مکتب شیراز" در بخش مربوط به حامیان نگارگری مکتب شیراز درباره حکمرانان آل‌اینجو تأثیر گرایش به سنت‌های ایرانی در دربار آل‌اینجو سخن به میان می‌آورد. همچنین در بخش نسخ مکتب شیراز نیز به نسخه‌های ۷۳۱ ه.ق. و ۷۳۳ ه.ق.می‌پردازد و به تحقیقات برخی از محققان هم اشاره می‌نماید.

پوپ(۱۳۷۸) نیز در کتاب "سیروصور نقاشی ایران" اشاره‌ای کوتاه و مختصر به مکتب شیراز می‌کند و این‌گونه نتیجه می‌گیرد که مکتب شیراز در عهد سلاطین مغول متفاوت از مکتب رسمی درباری در تبریز است و تحت تأثیر آن قرار نگرفته‌است.

تجویدی(۱۳۷۵) نیز در کتاب "نگاهی به هنر نقاشی ایران" ضمن اشاره به وجود دو جریان مستقل در شکل‌گیری نگارگری در شرق و غرب ایران، به بیان ایرانی و بومی‌بودن نگاره‌های مکتب شیراز اشاره می‌پردازد.

بازیل گری(۱۳۶۹) نیز در کتاب "نقاشی ایران" نخست، کوتاه درباره مکتب شیراز سخن می‌راند، از کتاب سمک عیار نام می‌برد و آن را نیز در زمره کتب مصور این مکتب می‌داند.

روش تحقیق

با توجه به موضوع مورد بررسی در این مقاله که تطبیق شباهت‌های بین نگاره‌های نسخ مصور شاهنامه مکتب شیراز با سنن تصویرگری و به‌خصوص دیوارنگاری در ایران پیش از اسلام است، روش تطبیقی- تحلیلی مورد استفاده قرار گرفته و از روش کتابخانه‌ای در گردآوری مطالب و نیز استفاده از پایگاه‌های مجازی موزه‌ها و کتابخانه‌ها جهت جمع‌آوری تصاویر استفاده شده‌است. در انتخاب نمونه‌ها نیز مواردی گزینش شده‌اند که نزدیکی و شباهت بیشتری با موضوع مورد بررسی داشته‌اند.

پیشینه تصویرسازی در منابع مختلف تاریخی قدیم

تصویرگری در بناها

این بناها را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد:

- بناهای مذهبی و یادمان‌های دینی و آئینی مانند آرامگاه‌ها و پرستشگاه‌ها،
- بناهای غیرمذهبی همچون کاخ‌ها و قصرها.

بقایای بر جای‌مانده ازمجموعه تخت جمشید، بیانگر آن است که علاوه‌بر تخت جمشید در دیگر مکان‌های مقدس پارسیان نیز از این هنر استفاده شده‌است. «بر روی هردو قطعه‌سنگ صورت دو شخص به‌صورت برجسته منقوش است. این‌دو به‌هم نگاه می‌کنند و دست‌ها را بازکرده‌اند... نقش دیگر درها هم شبیه به این تصاویرند و آنها به اندازه طبیعی بوده» (خوب‌نظر به‌نقل از تاورنیه، ۱۳۸۰: ۴۶). مسعودی تاریخ‌نویس مشهور ایرانی نیز به کاربرد تصویر در آتشکده‌ای در اصطخر اشاره‌می‌نماید که خود آن را از نزدیک دیده است «بنایی عجیب و معبدی بزرگ است و ستون‌های سنگی شگفت‌انگیز دارد. سرستون‌های سنگی زیبا از اسب و حیوانات تنومند دیگر است... و تصاویر اشخاص را با نهایت دقت تراشیده‌اند.» (مسعودی،۱۳۸۲: ۶۰۵).

افزون‌بر استفاده از تصویرگری در اماکن مقدس، برای بزرگ‌داشت اشخاصی همچون پادشاه یا افراد مهم مذهبی و مملکتی نیز، تصاویر آنان را بر سنگ سخت کوه‌ها حجاری می‌کرده‌اند. «به ناحیت سابور کوهی هست در آن کوه صورت هر پادشاه، مرزبان، موبد و معروفی که در پارس بوده‌است، کرده‌اند و آنجا کسانی‌اند، که صورت‌ها و قصه‌های آن نبشته دارند» (اصطخری،۱۳۴۰: ۱۳۱). از موارد به‌جای مانده از این سنت می‌توان از حجاری‌های بیشاپور که تصویری از اردشیر ساسانی را در خود دارد یادکرد(تصویر ۱).

تصویر ۱. اردشیر ساسانی، بیشاپور.
(ایران کهن‌تر از تاریخ، ۱۳۸۳، نرم‌افزار نشر ایرانگردان).

از تصویرگری برای تشویق، تحسین و نیز ثبت وقایع عجیب نیز استفاده شده‌است. در تاریخ ثعالبی از بهرام گور و دوختن سروپای آهو با یک تیر به یکدیگر یاد شده‌است «چهره‌اش را به‌نقش درآورند درکنار چنگ‌زن و شتر و آهوان و این مناظر را به کاخ خورنق در جایی درخور تصویر کنند» (ثعالبی،۱۳۶۸: ۳۵۰). در تاریخ طبری نیز به داستان دوختن شیر و گورخر با یک تیر به زمین توسط بهرام اشاره شده‌است «بهرام تیری به پشت شیر انداخت که از شکم وی و پشت خر درآمد و به زمین رسید و یک‌سوم آن به زمین رفت و این به حضور کسانی از عربان و نگهبانان بهرام و دیگران بود و بهرام بفرمود تا قصه شیر و خر را تصویر کنند» (طبری،۱۳۶۲: ۶۱۶). ثعالبی همچنین از به‌تصویر کشیده‌شدن هفت‌خوان اسفندیار در کاخ‌های شاهان خبر می‌دهد «شاهان شگفتی‌های آن را (هفت‌خوان اسفندیار) خوش دارند و در کاخ‌ها و شادروان‌ها صورت‌های این داستان را تصویرمی‌کنند» (ثعالبی،۱۳۶۸: ۱۹۲).

تصویرگری در اشیا

آن‌چنان‌که از اشیای یافت‌شده مربوط به پیش از اسلام به دست می‌آید، سنت تصویرگری روی برخی اشیا ازقبیل نگین انگشتر نیز رایج بوده‌است(تصویر۲).

ترسیم صورت پادشاهان بر جام‌ها و پارچه‌ها و... نیز جزء رسوم کهن گذشته بوده‌است «اسکندر هر جام زرین را که صورت دارا بر آن نقش بود از ساقی می‌گرفت ولی آن را بازپس نمی‌داد» (همان: ۲۵۳).

کتاب‌آرایی

علاقه به تزئین و کتاب‌آرایی نیز در بین اقوام ایرانی پیشینه ای طولانی دارد «زَروَرق که به نگارگری به‌کار برند او (جمشید) فرمود و رنگ‌های گوناگون آمیخت از بهر تزاویق (زینت‌دادن) دیوارهای سراها، و اول کسی که نقاشی و صورتگری فرمود او بود» (ابن‌بلخی،۱۳۴۳: ۳۸). در جایی دیگر ابن‌بلخی از کتاب معروف زرتشت نام‌می‌برد که «بر دوازده‌هزار پوست گاو دباغت‌کرده نوشته‌بود به زر و وشتاسب آن را قبول‌کرد و به اصطخر پارس کوهی است، کوه نفشت(شاید نقشت) گویند که همه صورت‌ها و کنده‌کاری‌ها از سنگ خارا کرده اند و آثار عجیب اندر آن نموده و این کتاب زند و پازند در آنجا نهاده بود» (همان:۵۸).

درباره قدمت کتاب‌آرایی در فارس، مسعودی به کتاب بزرگی اشاره‌می‌نماید که در اصطخر پارس نزد یکی از بزرگ‌زادگان ایرانی دیده که «تصویر بیست‌وهفت تن از ملوک ایران از خاندان ساسانی ـ بیست‌وپنج مرد و دو زن ـ در آن بود و هریک را به روز مرگ پیر بوده یا جوان، با زیور و تاج و ریش و چهره تصویر کرده بودند» (مسعودی،۱۳۴۹: ۹۹). ابواسحاق فارسی معروف به اصطخری نیز «در میانه سده چهارم از اسنادی صحبت می‌دارد که در بعضی از سالنامه‌های شاهان باستانی ایران دیده‌بوده و دربردارنده تصاویری از این شاهان بوده» (پوپ،۱۳۷۸: ۷). همچنین یکی از قدیمی‌ترین نسخ مصور موجود «متن منحصر به‌فردی است از داستان‌های فارسی که توسط صدقه‌بن ابوالقاسم در شیراز نقاشی شده و کتاب سمک عیار نام دارد» (بازیل گری،۱۳۶۹: ۵۷).

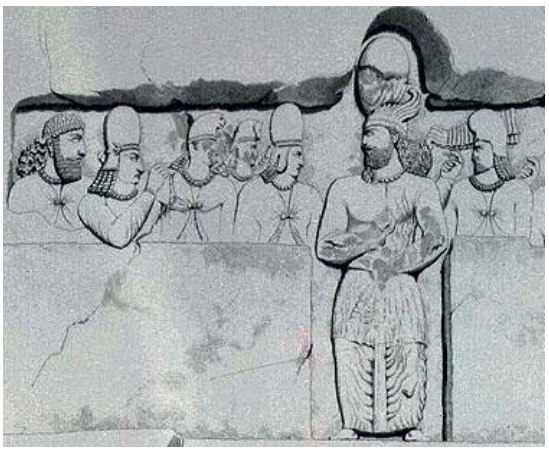
تصویر ۲. نقش انگشتر، ساسانی
(ایران کهن‌تر از تاریخ، ۱۳۸۳، نرم‌افزار نشر ایرانگردان).

ویژگی‌های بصری تصویرگری قبل از اسلام در فارس

تناسبات

در هنرهای تصویری ساسانیان، آنچه پیش از همه جلب توجه می‌کند، بزرگ‌بودن اندازه عناصر تصویری نسبت‌به قاب(کادر) است که پیکره‌ها بیشترین فضا را در قاب اشغال می‌کنند. قاب‌ها چه مربع یا مستطیل و حتی دایره(در ظروف) نسبت‌به پیکره انسان و حیوانات، کوچک هستند. به‌طوری‌که در برخی موارد هنرمند مجبور شده‌است قسمتی از عناصر تصویری را کوچک‌تر ترسیم کند یا کادر را در برخی قسمت‌ها افزایش‌دهد(تصویر۳). این موضوع به‌جز در صحنه شکارگاه طاق بستان تقریباً در همه حجاری‌ها و حکاکی‌ها دیده‌می‌شود.

افزون بر این‌ها، بزرگ‌ترین و درشت‌ترین عنصر تصویری در هنرهای تصویری ساسانی، انسان است. در بیشتر موارد سرها بزرگ ترسیم‌شده و نیم‌تنه بالایی به‌صورت تمام‌رخ و چهره‌ها نیم‌رخ ترسیم شده‌اند. ترسیم دست‌ها و پاها(از مچ به پائین) معمولاً کوچک‌تر از حد طبیعی است و این نکته درموارد بسیاری مشاهده می‌شود. به‌نظر می‌رسد برای تنومند جلوه‌دادن پیکره‌ها، از ترسیم دست‌ها و پاها در اندازه معمول خودداری شده‌است(تصویر ۴).



تصویر ۳. طرحی از نقش‌برجسته ساسانی، بهرام دوم، نقش رستم.
(همان).

حالت قرارگیری دست‌ها ثابت و قراردادی است. حتی در صحنه‌هایی که مضمون آن با جنگ، نبرد و شکار در ارتباط نیست، مانند مجالس باریابی و دربار دست‌ها بیشتر از آرنج تاشده‌است. این موضوع، بعدها در نگارگری اسلامی نیز تکرار می‌شود. از نظر زیبایی‌شناسی نیز طراحی دست‌ها به‌حالت آزاد، باز و به‌صورت خط صاف از زیبایی اثر می‌کاهد و حالتی سست و بی‌حال به پیکره می‌بخشد. در ترسیم چهره نیز، هنرمند از سنتی خاص استفاده می‌کند. چهره‌ها کاملاً خشک و قراردادی هستند و حالت خاصی را القانمی‌کنند. هرچند در هنر ساسانیان، تحرک و انعطاف بیشتر از هنر رسمی هخامنشی است، این تحرک و پویایی در چهره‌ها مشاهده نمی‌شود. حتی در صحنه‌های جنگ یا در صحنه‌های مهیج شکار نیز تغییری در چهره شخصیت‌ها دیده نمی شود و آرامشی خاص بر آنها مستولی است. این سنت تصویری بعدها در نگارگری اسلامی و به‌ویژه مکتب شیراز قابل پیگیری است.

درباره آرایش مو و ریش نیز هنرمند دوره ساسانی از قواعد ثابتی پیروی‌می‌کند. در اکثر پیکره‌ها موهای بلندی که در قسمت عقب سر پف‌کرده و ریشی که به‌صورت منظم بافته یا پیچ خورده، قابل مشاهده است. ترسیم موها و ریش بلند نیز ازجمله مواردی است که بعدها در نگارگری اسلامی قابل ملاحظه و پیگیری است.

نوع پوشش پیکره‌ها نیز در هنر ساسانی قابل تأمل است. لباس شاه اغلب بلند و با تزئینات بسیار در قسمت سینه است. پائین‌تنه نیز با پوششی شبیه شلوار که حالتی مواج و چین‌چین دارد پوشیده شده‌است. بیشتر لباس‌ها دارای کمربند و سینه‌بندهای تزئینی و بزرگی هستند که روی آنها نیز تزئیناتی وجوددارد. این زیورآلات فقط مخصوص شاه بوده است و در لباس سایر درباریان دیده نمی‌شود. لباس شاه در بیشتر موارد منقوش است و تزئینات آن جالب می‌نماید(تصویر۵).

تصویر ۴-۱. ظرف ساسانی، قسمتی از اثر (همان).

تصویر۴-۲. ظرف ساسانی (همان).

تصویر ۵-۱. طرحی از نقش برجسته ساسانی، طاق بستان، قسمتی از اثر (همان).

تصویر ۵-۲. نقش‌برجسته ساسانی، طاق بستان، قسمتی از اثر (www.aftab-magazine.com).

علاوه بر تزئیناتی که سبب تمایز تصویر شاه از سایرین می‌شود، بارزترین وجه تمایز شاه با سایر درباریان تاج بزرگ، باابهت و پرتزئین‌اش است. این عنصر تزئینی ضمن داشتن جنبه غیرمادی برای شاه و درباریان(مقام سلطنت)، یکی از موارد مهم در تشخیص هویت شاهان مختلف در تصاویر گوناگون است.

چهره‌نگاری در آثار تصویری ساسانی عموماً مدور و بدون عواملی که نمایش‌دهنده خصوصیات و ویژگی‌های فردی و کالبدشناسی است، تصویرشده و از ترسیم عضلات، استخوان‌ها و سایر ویژگی‌های فردی خودداری شده‌است. البته اینکه چهره‌ها به‌دور از خصوصیات فردی ترسیم گشته دلیلی بر ضعف و ناتوانی هنرمندان این دوره نبوده است، بلکه این امر ریشه در یک سنت باستانی دارد که نمونه آن را می‌توان در سنگ‌نگاره‌های هخامنشی دید(تصویر۶).

اسب شاخص‌ترین عنصر تصویری پس از انسان در هنرهای تصویری ساسانی است. اسب‌ها بیشترین کاربرد را در هنر ساسانی به‌نسبت سایر حیوانات دارند و معمولاً نسبت‌به پیکره انسانی کوچک ترسیم می‌شوند. اسب‌های این دوره دارای تنه کوتاه، حجیم، پاها و سرهای کوچک هستند و گاه درحال تاخت با دست‌های بازنموده می‌شوند که شیوه ایرانیان قدیم در ترسیم نقش اسب است یا همچون نقش‌برجسته‌های هخامنشی با گردنی خمیده و انحنای پای جلویی که بالارفته و یک قاعده تصویری هماهنگ است، به‌شکلی باوقار تصویرمی‌شوند(تصویر۷). این نحوه ترسیم بعدها در هنر نگارگری در دوره اسلامی نیز نمایان می‌گردد(تصویر۸).

ترکیب‌بندی

ترکیب‌بندی در آثار ساسانی را می‌توان به موارد ذیل دسته‌بندی کرد:

حجاری‌ها، ظروف فلزی و نقاشی‌ها

حجاری‌ها: در صحنه‌هایی که عناصر تصویری در کمترین حد ظاهر شده‌اند و به‌اصطلاح ترکیب‌بندی‌ها ساده بوده و حوادث صحنه فقط در یک مکان خاص اتفاق می‌افتد(تک‌صحنه‌ای) از روش قرینه‌سازی استفاده شده است. بیشتر مواقع سر شخصیت اصلی در مرکز کادر و بقیه عناصر اعم از حیوانات و جزئیات منظره در اطراف وی به‌صورتی متعادل و متوازن قرار می‌گرفت.

از دیگر عوامل ایجاد ترکیب‌بندی زیبا و چشم‌نواز، کاربرد فنون بعدنمایی بوده‌است. این فنون در ترکیب‌بندی‌های

تصویر ۶-۱. نقش‌برجسته هخامنشی، قسمتی از اثر (ایران کهن‌تر از تاریخ، ۱۳۸۳، نرم‌افزار نشر ایرانگردان).

تصویر ۶-۲. نقش‌برجسته هخامنشی (همان).

تصویر ۷. نقش‌برجسته ساسانی، قسمتی از اثر، اردشیر اول در نقش رستم (همان).

تصویر ۸. قسمتی از نگاره شاهنامه ۷۴۱ (http://shahnama.caret.cam.ac.uk).

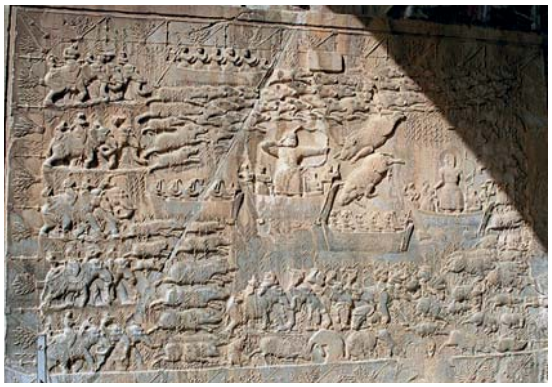
گسترده و چندصحنه‌ای به سه روش انجام می‌شده‌است:

- استفاده از ترکیب صعودی(تصویر۹).
- روش همپوشانی.
- نمایش اشیای نزدیک با عمق و بُعد بیشتر و اشیای دورتربا عمق کمتر.

هنرمندان نگارگر بیشتر از روش اول و دوم بهره‌گرفته‌اند.

عنصری که تقریباً در همه آثار حجاری دوره ساسانی به‌چشم می‌خورد، حرکت و جهت در ترکیب‌بندی‌هاست. این ترکیب‌بندی‌ها حالتی ایستا و ساکن ندارند و به‌کمک عوامل مختلفی همچون خطوط اریب شمشیرها، نیزه‌ها و تیروکمان‌ها، جهت سر و نگاه افراد و اختصاص بیشترین فضای ترکیب‌بندی به موضوع اصلی و نیز قراردادن عوامل ثانویه در کناره‌های قاب، در ترکیب‌بندی ایجاد نوعی‌حرکت موسوم به حرکت القائی کرده‌اند. به‌دلیل رعایت اختصار، موجزنمایی و چکیده‌نگاری در هنرهای تصویری پیش از اسلام ایران، حرکتِ تکرارشونده(ریتمیک) کمتر استفاده شده‌است، چراکه ایجاد این نوع حرکت نیازمند تکرار و تعدد عوامل و عناصر تصویری است ولی در حرکت القایی وجود یک یا دو عنصر کافی است. حرکت القایی در قرون بعد در نگارگری اسلامی بسیار کاربرد داشت.

ظروف فلزی: بیشتر ظروف فلزی به‌جای مانده به‌خصوص دیس‌های نقره‌ای، دارای نقش مرکزی در وسط تصویر هستند که سایر عوامل و عناصر تصویری پیرامون این محور قرار می‌گیرند(تصویر۱۰). این نوع ترکیب‌بندی با شکل ظروف مدور نقره‌ی این عصر بیشترین هماهنگی را دارد. استفاده از نقوش قرینه نیز می‌تواند عاملی مؤثر در ایجاد ترکیبی دلپذیر، خوشایند و خالی از هرگونه دغدغه‌ای برای تصاویر منقوش بر جام‌ها باشد. این مهم، بیشترین تأثیر خود را در نمایش صحنه‌های رسمی و بااهمیت مذهبی، ملی و ... نشان‌می‌دهد. در صحنه‌های بارعام درباریان به حضور شاه،



تصویر ۹. ترکیب صعودی، نقش‌برجسته ساسانی، طاق بستان، قسمتی از اثر (ایران کهن‌تر از تاریخ، ۱۳۸۳، نرم‌افزار نشر ایرانگردان).

از این عامل استفاده بیشتری شده‌است(تصویر۱۱).

تحرک موجود در آثار فلزی با مضمون شکارگاه قابل توجه است. ازجمله خصوصیات بارز ظروف سیمین ساسانی، وجود تحرک و پویایی ترکیب‌بندی است. این موضوع اغلب با استفاده از حرکات غیر معمول سوار، اسب و حیوانات شکارگاه به‌وجود می‌آید. یکی دیگر از راه‌های به‌وجودآوردن ترکیب‌بندی در ظروف فلزی این عصر، استفاده از نقوش گیاهی و اسلیمی‌ها برای ایجاد تقسیم‌بندی‌های مدور است.

نقاشی‌ها: در ترکیب‌بندی نقاشی‌ها معمولاً فواصل بین دو شکارچی با حیوانات پرمی‌شود. همچنین از فنون چیدمان از پائین به بالا در این نقاشی‌ها بهره‌گیری شده‌است. ازآنجاکه نقاشی‌های برجای مانده از این دوره محدود بوده و در بیشتر موارد آسیب‌های جدی‌ای دیده‌است، نمی‌توان قضاوتی دقیق و موشکافانه در این‌باره کرد. از این رو ناگزیر به احکام کلی و محدود بسنده‌می‌شود.

شیوه طراحی در تصویرسازی ساسانی نیز به دو صورت بوده است:

تصویر ۱۰. ظرف ساسانی، مرکزیت در اثر (همان).

تصویر ۱۱. شاهنامه ۷۴۱، مرکزیت در اثر (http://shahnama.caret.cam.ac.uk).

- چکیده‌نگاری، انتزاع و رمزگرایی،
- طبیعت‌پردازی، واقع‌نمایی و شبیه‌سازی،

از شیوه اول در ترسیم مراسم آئینی، یادبودهای ملی و ... مانند صحنه شکست والرین امپراطور روم به‌دست شاه ایران و شیوه دوم برای نمایش صحنه‌هایی با مضمون تفریح و سرگرمی همچون صحنه شکارگاه در طاق بستان کاربرد داشته است. در این نقش‌برجسته، حیوانات درنهایت دقت و تناسب اندام و صحت حرکات تصویر و ترسیم شده‌اند. با دقت در عناصر و جزئیات این نقش‌برجسته، می‌توان به قدرت طراحی و شناخت بالای هنرمند از آناتومی پی‌برد.

درباره تزئین‌گرایی در هنر ساسانی نیز می‌توان به همین نقش‌برجسته اشاره‌نمود. در این تصویر، حداقل سی نوع نقش روی لباس شاه دیده‌می‌شود. در جام سلیمان (خسرو) نیز نمونه تزئینات جامه‌ها قابل مشاهده است. لباس شاه نقوش و حاشیه و شلوارش دارای چین‌های تزئینی بسیاری دارد. در بشقاب شکار پیروز(موزه ارمیتاژ) نیز نقش‌ونگار لباس شاه بیانگر اعتلای تزئین‌گرایی است.

درنقاشی دیواری به‌جای‌مانده از عصر ساسانی مکشوفه در شوش، «جامه یکی از شکارچیان که در سمت راست قرار دارد، پارچه گلابتون‌دار صورتی‌رنگی را معرفی می‌کند» (تجویدی، ۱۳۷۵: ۴۰). به‌کاربردن لباس‌های منقوش در تصویرگری‌ها، یکی از سنت‌های منتقل شده از دوره ساسانی به مکتب شیراز است.

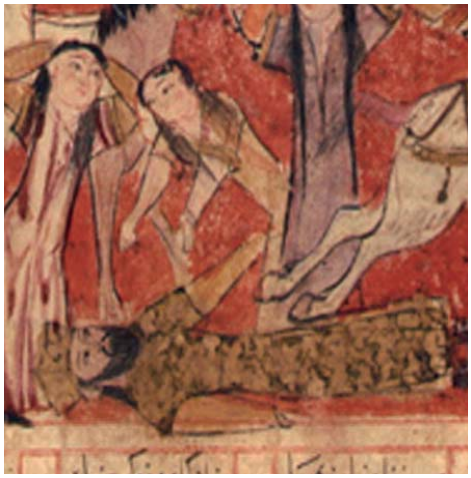
سنت‌های تصویری دوره اسلامی در ربع دوم قرن هشتم

تجویدی(۱۳۷۵) در کتاب نگاهی به هنر نقاشی ایران از دو سنت تصویرگری، یکی در شرق و دیگری در غرب ایران نام می‌برد که سنت شرقی تحت نفوذ آسیای مرکزی و بعدها شرق دور و سنت تصویری غربی تحت تأثیر هنر بیزانس بوده‌است. لیکن در این میان از مکتب دیگری تحت عنوان مکتب شیراز نام می‌برد که جدای از این دو بوده و شیوه‌ای کاملاً ایرانی و بومی داشته‌است. خاص‌بودن این مکتب را، پوپ چنین بیان می‌کند «این مکتب آشکاراتداوم یک سنت کهن بوده و با همه تحولات بعدی خود و با تمام ضرورت‌ها در استخوان‌بندی مرزهای ثابت، از رویکردهای اصلی ازقبیل بعضی هنرمندان نادره‌کار و نازک‌قلم خویش، هم‌چنان پایید و هرگز تحت نفوذ هنرمند نابغه‌ای، جریان اصلی خود را بالاجبار تغییر نداد» (پوپ،۱۳۷۸: ۶۸).

تناسبات

همان‌طورکه در بحث از هنرهای تصویری ساسانی گفته‌شد، نخستین و مهم‌ترین عنصری که در نگاه اول جلب توجه می کند، اندازه بزرگ تصویرها نسبت‌به کادر است. که در تصاویر این مکتب، جایگاه اصلی مربوط به پیکره‌های انسانی است. آنها پیکره‌های انسانی با اندازه‌های بزرگ و تناسبات ویژه خود جلب توجه می‌کنند. سرها به‌نسبت بدن بزرگ ترسیم شده‌اند و این همان سنتی است که از فراسوی قشر زمان، از دوره پیش از اسلام، عهد هخامنشی و ساسانی، به این عصر رسیده و مورد توجه قرار گرفته است. در شاهنامه ۷۳۳ «بزرگ‌نمایی شخصیت‌ها شکوه و عظمتی به تصاویر بخشیده است‌که قطعاً با سنن این مضمون و شرح و تفسیر آن در هنر باستان و اوایل قرون وسطی در ایران پیوند دارد» (آداموا و گیوزالیان :۴۰).

ازنظر تناسبات پیکره‌های ایستاده در برخی موارد، نسبت عرض بدن به طول آن کمتر از حد معمول است که این امر، سبب می‌شود نوعی کشیدگی در پیکره‌ها احساس گردد(تصویر۱۲).



تصویر ۱۲-۱. کشیدگی پیکره‌ها، شاهنامه ۷۴۱، قسمتی از اثر (http://shahnama.caret.cam.ac.uk).

تصویر ۱۲-۲. کشیدگی پیکره‌ها، شاهنامه ۷۴۱ (Ibid).

از دیگر مواردی که می‌توان بیان کرد کوچک‌بودن اندازه دست‌ها و پاها از مچ تا سر انگشتان است که این مورد قبلاً در سنن تصویری پیش از اسلام بررسی شد. در اینجا نیز می‌توان مواردی را مشاهده‌کرد که احتمالاً برگرفته از سنت‌های تصویری پیش از اسلام بوده‌است. حالت قرارگیری دست‌ها نیز به‌صورت قراردادی است. بدین‌معنی که در بیشتر موارد از آرنج تا شده‌اند.

در ترسیم چهره افراد نیز «به‌رغم محدودیت امکانات مصورسازی، چهره‌ها تا حد زیادی قانع‌کننده است. شخصیت هریک از افراد و گاه احساس وی نسبت‌به آنچه در جریان است، به‌کمک چند روش ساده چون تغییر حالت، خمیدگی سر، وضعیت دست‌ها، حرکت ابروها و جهت نگاه مشخص شده‌است» (همان:۴۰). همچنین چهره مردان بیشتر با ریش و موی بلند قابل توجه است. در چهره‌های بدون ریش نیز در انتهای صورت، چانه با خط مورب نرمی شکل گرفته است. که در بخش تناسبات چهره در هنر ساسانی بدین نکته اشاره‌شد.

درزمینه تصویرسازی حیوانات در مکتب شیراز، اسب‌ها با دست و پایی باز در حالت دویدن ترسیم شده‌اند که شباهت‌هایی با سنن تصویری بیش از اسلام در آنها مشاهده‌می‌شود. هم‌چنین در نسخه ورقه و گلشاه متعلق به دوره سلجوقی نیز این نوع حرکت اسبان و نیزه‌داران دیده می‌شود. دم اسب‌ها نیز در بیشتر موارد بافته شده‌است (تصویرهای ۱۵-۱۳).

درکل می‌توان گفت در تصویرسازی نسخ مکتب شیراز، به‌تصویرکردن انسان و سپس حیوانات بیشتر از منظره‌پردازی اهمیت داده شده‌است. خط در طراحی این تصاویر کیفیت ویژه‌ای داشته و به ابزاری قوی در بیان احساسات هنرمند مبدل شده‌است. هنرمند از کیفیت خط به‌خوبی استفاده کرده و با تغییر ضخامت قطر آن در جاهای مختلف تصویر، به اثر خود تحرک و پویایی خاصی بخشیده‌است. به‌ویژه در نسخه ۷۳۳ «همانا خط با قوی‌ترساختن حالات و انعکاس دقیق و واضح شخصیت قهرمانان وسیله اصلی بیان هنری در نگاره‌های این نسخه خطی(۷۳۳) است» (همان:۴۷).

در نقاشی سنتی ایرانی به کیفیت آرامش و سکون در طراحی‌های انسان و حیوان اهمیت بیشتری داده‌می‌شد و درشتی و نازکی خطوط نیز همانند مکتب تبریز حاد و اغراق‌آمیز نبود(تصویر۱۶).

تصویر ۱۳.نقش‌برجسته ساسانی، نقش رستم
(ایران کهن‌تر از تاریخ، ۱۳۸۳، نرم‌افزار نشر ایرانگردان)

تصویر۱۴. شاهنامه ۷۳۳
(http://shahnama.caret.cam.ac.uk).

تصویر ۱۵. نبرد ورقه و عدنی، ورقه و گلشاه، دوره سلجوقی(http://warfare.uphero.com).

تصویر ۱۶. شاکیامونی و شیطان، جامع‌التواریخ خواجه رشیدالدین، تبریز،۷۱۳ (http://warfare.uphero.com).

ترکیب‌بندی

اولین نکته‌ای که در بحث ترکیب‌بندی آثار مکتب شیراز مورد توجه قرارمی‌گیرد، استفاده از کادرهای افقی در ایجاد آثار است. نسخ این مکتب به‌علت داشتن کادرهای افقی مشهورند. ازطرفی، وجود چنین کادری سبب ارتباط بیشتر نگاره‌ها با متن (نوشته) شده‌است. نکته دیگر کاربرد کادرهای پله‌پله در برخی از نسخ این مکتب است. استفاده از این کادر، امکاناتی را در اختیار نقاش قرارمی‌داد تا به‌راحتی بتواند به مقاصد خود در ترکیب‌بندی اثر دست‌یابد. برای نمونه، قراردادن شخصیت‌ها، حوادث و رویدادهای اصلی در بزرگ‌ترین کادر و جای‌دادن شخصیت‌ها و حوادث فرعی در پله‌ها یا کادرهای کوچک‌تر از این موارد است. با این روش بیشترین توجه بیننده به کادرها یا پله‌های بزرگ که وظیفه اصلی توصیف صحنه را برعهده دارند، جلب‌می‌شود. کاربرد دیگر این نوع کادرها، علاوه‌بر تشدید تقارن ترکیب‌بندی، نمایش موقعیت و جایگاه افراد تصویرشده در صحنه است. چنان‌که معمولاً شاه یا اشخاص مهم در بزرگ‌ترین کادر و افراد فرعی یا دشمنان که اهمیت کمتری داشتند، در کادرهای کوچک‌تر قرار گرفتند. این عمل به‌نوعی استفاده از گونه‌ای پرسپکتیو مقامی قلمداد می‌شود. اگرچه کاربرد این نوع کادر در مکتب تبریز در عهد ایلخانان نیز مشاهده می‌شود، لیکن به‌نظر می‌رسد استفاده از این نوع کادر سنتی است که از حجاری‌ها و دیوارنگاری‌های پیش از اسلام در عهد هخامنشی و ساسانی به یادگار مانده‌است (تصویرهای ۱۷و ۱۸).

از دیگر موارد قابل توجه، ایجاد نوعی تقارن در تصاویر است. گاهی این تقارن به‌صورت چشمگیری در کادر دوصفحه‌ای به‌وجود آمده است و عناصر آن پیرامون محوری مرکزی

تصویر ۱۷. نقش‌برجسته ساسانی، شاپور اول و همراهان، نقش رجب (ایران کهن‌تر از تاریخ، ۱۳۸۳، نرم‌افزار نشر ایرانگردان).

تصویر ۱۸. شاهنامه ۷۴۱(http://shahnama.caret.cam.ac.uk).

قرار گرفته‌اند. البته شایان ذکر است که حتی ایجاد تقارن مرکزی نیز مانع گردش چشم در کادر نشده‌است. آن گونه که هنرمند با هوشیاری خاصی با بهره‌گیری از امکانات خط و گزینه‌های رنگی متنوع از ایجاد سکون و عدم پویایی، از تقارن مرکزی در اثر خود کاسته است. «طرح و پیکره شخصیت اصلی، درخت، ستون چادر و خط فرضی که کلیه اجزای تصویر به‌صورتی متناسب، متعادل و هماهنگ در دو سوی آن قرارگرفته‌اند، می‌تواند محور اصلی ترکیب‌بندی باشد» (آداموا و گیوزالیان:۴۲).

صحنه‌های آثار این مکتب، بیشتر تئاترگونه و فاقد پس‌زمینه هستند و از یک رنگ تخت برای پس‌زمینه استفاده شده‌است. پهم‌چنین پرکردن تمام فضای تصویر با عناصر و جزئیات فرعی نیز از سنت‌های منتقل‌شده از دوره ساسانی به مکتب شیراز۱ است. فضای خالی به‌عنوان جزئی از ترکیب‌بندی کاربرد ندارد. زمینه تصویرها بیشتر با گل وگیاه و سایر عوامل تزئینی به‌صورت خلاصه و استیلیزه پرشده‌است. البته هنرمند با درشت و واضح ترسیم‌کردن رویدادهای اصلی و نپرداختن به جزئیات از تأثیر منفی پس‌زمینه به موضوع اصلی کاسته است. چنین تکنیکی را می‌توان به‌نوعی در صحنه شکارگاه طاق بستان دید. در آنجا نیز هنرمند حجار موضوعات اصلی را درشت‌تر تصویر کرده‌است. شخصیت‌های مهم و حوادث

اصلی بیشتر در مرکز کادر قرار دارند و درصورتی‌که هنرمند آنها را در مرکز قرار ندهد، با بهره‌گیری از عواملی که سبب ایجاد جهت در کادر می‌شوند، توجه بیننده را به‌سمت موضوع مدنظر خود جلب می‌کند.

در اجرای منظره، هنرمند به پرداخت ریزه‌کاری‌ها توجه نمی‌کند و از عناصری موجز و مختصر برای توصیف منظره‌ها بهره‌می‌گیرد. برای نمونه، جهت نمایش فضای درون و بیرون، از یک عنصر ساده مانند پرده چادر و تک‌درخت همراه با اندکی سبزه پیچ‌خورده و برای نمایش کوه از چند مثلث ساده و کوچک استفاده می‌کند. این نوع منظره‌پردازی در آثار ساسانیان نیز دیده شده‌است (تصویرهای ۱۹و۲۰).

ترسیم کوه‌ها همچون گروهی از مثلث‌های رنگین و درخشان به‌عنوان یکی از پرتحرک‌ترین عناصر تصویری قلمداد می‌شود. برای نمایش دوری و نزدیکی نیز، دو تکنیک کاربرد داشته‌است: ۱- ترکیب صعودی که پیش‌تر در هنر قبل از اسلام توضیح داده‌شد. ۲- استفاده از تکنیک تنظیم

تصویر۱۹. بشقاب فلزی، دوره ساسانی، بخشی از اثر (ایران کهن‌تر از تاریخ، ۱۳۸۳، نرم‌افزار نشر ایرانگردان).

تصویر ۲۰. شاهنامه ۷۳۳، قسمتی از اث (http://shahnama.caret.cam.ac.uk).

سطوح بر روی هم. این نوع عمق‌نمایی، در هنر ساسانی مورد استفاده‌قرار می‌گرفت و بعدها در هنر دوره اسلامی در مکتب شیراز نمایان‌شد.

طراحی پرتحرک و زنده از دیگر ویژگی‌های بارز آثار این مکتب است. «بی‌دقتی موجود در تصاویر نسخه ۷۳۳ نه ناشی از ضعف بلکه حاکی از حرفه‌ای‌بودن نقاش در اتخاذ شیوه هنری خلاق خویش است» (همان: ۵۶). در آثار تصویری مکتب شیراز۱، دورگیری پیکره‌ها درعین این‌که سطوح را ازهم جدا می‌کند، به‌عنوان یک عنصر تزئینی به‌کار رفته است و نقاشی را از حالت یک‌دستی و سکون خارج کرده و روحی تازه به حالت پیکره‌ها و نمای کلی نقاشی بخشیده است. همچنین در نسخه ۷۳۳ ه.ق. «ترکیب و تنظیم طرح‌های خشک در یک سطح و قراردادن تصاویر در سرتاسر نگاره یا بر زمینه‌ای خنثی که با رنگ‌های محدود رنگ‌آمیزی شده‌اند، از سنت قدیمی دیوارنگاری به‌ارث گرفته شده‌است» (همان:۷۶). هنرمند تصویرگر نسخه ۷۳۳ ه.ق.، از دانش قراردادن پیکره اشخاص به‌صورت مورب در ترکیب بندی، برای ایجاد احساس عمق آگاهی داشته، ولی ترجیح داده است که به سنت‌های تصویری به‌جای مانده از دوره باستان وفادار بماند. نمونه ایجاد احساس عمق به‌وسیله ترکیب مورب پیکره‌ها در نگاره گذشتن سیاوش در آتش در شاهنامه ۷۳۳ ه.ق. دیده می‌شود.

مورد دیگری که در ترکیب‌بندی می‌توان بدان اشاره نمود، نحوه نشستن شاه روی تخت است. در این نوع ترکیب، شاه درحالی‌که به تخت خود تکیه داده، یک پای خود را جمع کرده و پای دیگر را به‌صورت صاف روی زمین قرار داده است(تصویرهای ۲۱و۲۲).

این نحوه نشستن شاه، در سنت تصویرگری ساسانی دارد

تصویر ۲۱. ظرف ساسانی، قسمتی از اثر (همان).

تصویر ۲۲. شاهنامه ۷۳۳، قسمتی از اثر (Ibid).

که بعدها در نگاره‌های مکتب شیراز و دوره‌های بعد به‌عنوان چگونگی نشستن شاهانه، مورد استفاده می‌شود(تصویرهای ۲۳و۲۴).

سنت نقاشی ساسانی وارد هنر بیزانس می‌شود و هنرمندان بیزانسی از نقاشی ساسانی تأثیر بسیاری می‌گیرند. بعدها این سنت تصویری از هنر بیزانس وارد نقاشی مکتب تبریز۱ می‌شود و دوباره در مکتب شیراز۱ به‌نوعی، سنت نقاشی ساسانی متجلی می‌شود.

استفاده از لباس‌های منقوش نیز در هر دو سنت تصویرگری سابقه دارد که پیش‌تر راجع به آن مطالبی بیان شد. این سنت در نگاره‌های سلجوقی و کاشی‌های ایلخانی و نیز نگاره‌های مکتب شیراز به‌خوبی قابل مشاهده است(تصویرهای ۲۵و۲۶).

در تصویرهای ۲۷ و ۲۸ نیز نحوه نشستن سوار، آرایش مو و صورت و نیز چگونگی فرودآوردن شمشیر بر گردن شکار شباهت بسیاری باهم دارند. این حالت نشستن سوار و نحوه شکار با شباهت‌های بسیاری در نسخه شاهنامه ۷۳۱ ه.ق. و نسخه مصور مونس‌الاحرار سال ۷۴۱ ه.ق. نیز، دیده می‌شود(تصویرهای ۳۰-۲۷).

در تصویر ۲۹ از کتاب مونس‌الاحرار که سال ۷۴۱ ه.ق. و احتمالاً در اصفهان مصور شده‌است، نحوه کمان‌کشیدن و شکار با شمشیر و نیز لباس منقوش با گل‌های درشت، همچون شاهنامه ۷۳۳ دیده می‌شود. «طراحی پیکره‌ها به پیکره‌های مکتب شیراز شباهت زیادی دارد و بعید نیست نقاشان شیراز در آن دست‌داشته باشند» (آژند، ۱۳۸۷: ۷۸).

حالت نشستن بر اسب، نحوه ترسیم دست‌ها، نوع آرایش صورت و نیز چگونگی ترسیم اسب‌ها با دستان باز در تصویرهای ۳۱ و ۳۲ شباهت بسیاری به یکدیگر دارند.

به تصویرکشیدن صحنه شکار تفریحی و نیز نبرد با جانوران و حیوانات قوی که نشانی از شجاعت افراد بوده، از مضامین مورد علاقه سفارش‌دهندگان بوده که بارها تکرار شده‌است. در اینجا نیز نحوه کمان‌گیری، تاج شخص سوار، حالت قرارگیری دست‌ها، دم بافته‌شده اسب‌ها و نیز حالت دویدن اسب‌ها ازجمله نکات مورد اشتراک است(تصویرهای ۳۳و۳۴).

حالت درازکش، نحوه قرارگیری دست‌ها، موهای بلند و آویزان و نیز لباس بلند هردو تصویر زیر هم که یکی مربوط به صحنه شکارگاه طاق بستان و دیگری داستان معروف بهرام و آزاده است که با نام‌های دیگر نیز در داستان‌ها تکرار شده، نشان از شباهت نزدیک آنها دارد(تصویرهای۳۵و۳۶).

حالت تضرع و التماس فرد مغلوب که به بند کشیده‌شده و نیز نحوه قرارگیری پای جلویی اسبان در هر دو تصویر ارائه‌شده در زیر، ازموارد مشترک و شبیه به یکدیگر است.

که مشاهده می‌شود(تصویرهای۳۷و۳۸).

نتیجه‌گیری

تصویر ۲۳. شاهنامه ۷۳۱(http://shahnama.caret.cam.ac.uk).

تصویر ۲۴. کلیله‌ودمنه، حدود ۷۸۵ ه.ق .(Okane,2003: 189)

تصویر۲۵. کاشی ایلخانی، نیمه دوم قرن ۱۳ میلادی،کاشان (www.Met museum.org).

تصویر۲۶. کلیله و دمنه، ۷۳۳ (www.Brooklyn museum.org).

تصویر۲۷. ظرف ساسانی، بخشی از اثر
(ایران کهن‌تر از تاریخ، ۱۳۸۳، نرم‌افزار نشر ایرانگردان).

تصویر ۳۱. بخشی از ظرف ساسانی (همان).

تصویر۲۸. شاهنامه ۷۳۳، بخشی از تصویر
(http://shahnama.caret.cam.ac.uk).

تصویر۳۲. شاهنامه ۷۳۳، بخشی از اثر (Ibid).

تصویر ۲۹. مونس‌الاحرار، ۷۴۱، اصفهان
(Sims,2002: 122).

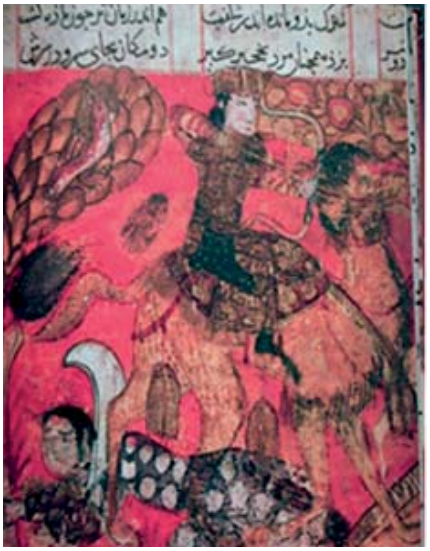
تصویر ۳۳. بخشی از ظرف ساسانی (همان).

تصویر ۳۰. شاهنامه ۷۳۱
(http://shahnama.caret.cam.ac.uk).

تصویر ۳٤. شاهنامه ۷٤۱، بخشی از اثر
(www.greatestbattles.iblogger.org).

تصویر۳۶-۱. شاهنامه ۷۴۱، بخشی از تصویر
(http://shahnama.caret.cam.ac.uk).

تصویر ۳۵-۱. نقش‌برجسته ساسانی، طاق بستان، قسمتی از اثر
(ایران کهن‌تر از تاریخ، ۱۳۸۳، نرم‌افزار نشر ایرانگردان).



تصویر ۳۶-۲. روایت بهرام و آزاده شاهنامه ۷۴۱
(Ibid).

تصویر۳۵-۲. نقش‌برجسته ساسانی، طاق بستان
(همان).

تصویر ۳۷. نقش‌برجسته ساسانی، طاق بستان، بخشی از اثر
(همان)

تصویر۳۸. شاهنامه ۷۳۳، بخشی از اثر.
(Ibid)

برمبنای گزارش‌ها و نوشته‌های بیشتر مورخان بزرگ اسلامی در سده‌های اولیه اسلام و نیز یادداشت‌های برخی از جهانگردان و سیاحانی که طی سده‌های گذشته از ایران بازدیدکرده‌اند، می‌توان به وجود آثار و اشیائی که درگذشته در خطه فارس وجود داشته و بر روی آنها تصویرگری شده‌است، پی برد. هم‌چنین وجود آثار باعظمت و پرشکوه سلسله هخامنشی در تخت جمشید و نیز برخی آثار یافت‌شده از سلسله ساسانی در جای‌جای ایران، تأییدی بر گزارش‌های یاد شده‌است.

از میان نسخه‌های مصوری که ربع دوم قرن هشتم ه.ق. در شیراز تصویرگری شده‌اند و ازسوی محققان به‌عنوان مکتب شیراز ۱ شناخته می‌شوند نیز، می‌توان به موارد مشابه بسیاری درباره تصویرسازی منطقه فارس براساس سنت های منتقل‌شده از دوره قبل از اسلام و به‌ویژه دوره ساسانی اشاره نمود و درصدد جستجوی ریشه‌های مشترک آن با سنن‌تصویرگری قبل از اسلام برآمد.

ازآنجاکه در هنر ساسانی بر شکوه و عظمت دربار و مقام شاه تأکیدمی‌شده، صحنه‌های‌گوناگونی همچون شکار، نبرد با دشمنان و موجودات و جانوران عظیم و پیروزی بر آنها به‌تصویر کشیده شده‌است. خاندان آل‌اینجو نیز که به سنت‌های ایرانی به‌خصوص شکوه و عظمت ایران در دوره ساسانی علاقه‌مند و درصدد اعلام استقلال از حکومت مرکزی ایلخانیان بودند، به حمایت از شاهنامه‌های مصور اقدام نمودند. نگارگران نسخ شاهنامه‌های مکتب شیراز در عهد آل‌اینجو نیز با الهام از سنن تصویری پیش از اسلام و به‌خصوص ساسانی که برخی از آنها از هنر ساسانیان به هنر بیزانس و از آنجا به مکتب تبریز منتقل شده‌بود و برخی به‌طور مستقیم در سنت‌های بومی منطقه وجودداشت، در مصورسازی شاهنامه‌ها این تأثیرات را آشکارکردند.

وجود عناصر مشترک تصویری در دو شاهنامه ۷۳۳ ه.ق. و ۷۴۱ ه.ق. با سنت‌های تصویری پیش از اسلام و نیز اشتراکاتی در چگونگی ترکیب‌بندی که در این مقاله هم بررسی شد، می‌تواند گواه این تأثیرات باشد. همچنین می‌توان این فرضیه را پیش کشید که اگرچه انتقال سنت‌های تصویری پیش از اسلام از سایر مناطق به مکتب شیراز بی‌تأثیر نبوده اما برخی از این سنن تصویری در منطقه فارس وجود داشته که بعدها در آثار تصویری دوران اسلامی نفوذ کرده‌است. رسیدن به نتایج بهتر و شناخت هرچه بیشتر خصوصیات و ویژگی‌های این مکتب به انجام تحقیقات جامع‌تر و صرف وقت و هزینه بسیار و نیز استفاده از کتاب‌ها و منابع مصور مکتب شیراز۱ نیازمند است که آن‌هم دراختیار موزه‌ها و کتابخانه‌های معتبر دنیا است. در مقاله‌ای که از نظر گذشت، هدف بررسی سیر تحول مکتب شیراز دوره آل‌اینجو و مطالعه تکوینی این مکتب نبود، بلکه، سعی بر آن بود تا با تکیه بر تصاویر و منابع موجود و با توجه به محدودیت منابع و نسخ مصور انتشاریافته این مکتب، با روش تحلیل و تطبیق تصاویر و اسناد، درباره شباهت‌های تصویری مکتب شیراز ۱با سنن تصویرگری قبل از اسلام پژوهشی منطبق بر یافته‌ها صورت‌گیرد.

برمبنای مطالب و تصاویری که ارائه‌شد، می‌توان چنین بیان‌کرد که سنت‌های تصویرگری در شیراز نیمه دوم سده هشتم در ادامه سنن تصویری قبل از اسلام به‌خصوص دوره ساسانی بوده که برخی ازطریق تأثیرپذیری از هنرمندان بیزانس و نیز مکتب رسمی دربار در عهد ایلخانی یعنی تبریز۱ و برخی نیز از فراسوی قشر زمان به هنر دوره اسلامی راه یافته و در سایر مکاتب نگارگری به‌خصوص مکتب شیراز ادامه یافته‌است.

پی‌نوشت

۱- جهت اطلاعات بیشتر به کتاب نگاره‌های شاهنامه از ا.ت. آداموا، انتشارات فرهنگستان هنر، ۳۱ و کتاب مکتب شیراز، آژند، ۷۳ مراجعه نمائید.

۲- جهت اطلاعات بیشتر به کتاب نگاره‌های شاهنامه از ا.ت. آداموا، انتشارات فرهنگستان هنر، ۵۳ و کتاب مکتب شیراز، آژند، ۷۸و آدرس اینترنتی *http://greatestbattles.iblogger.org/Persia/13-14C/1341-Shahnama.htm* مراجعه نمائید.

منابع

- آداموا، ا.ت. و گیوزالیان، ل.ت.(۱۳۸۳). **نگاره‌های شاهنامه**. ترجمه زهره فیضی. چاپ اول. تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- آژند، یعقوب.(۱۳۸۷). **مکتب نگارگری شیراز**.چاپ اول. تهران: انتشارات فرهنگستان‌هنر.
- ابن‌بلخی.(۱۳۴۳). **فارس‌نامه ابن‌بلخی**. به‌کوشش علی‌نقی بهروزی. شیراز: اتحادیه مطبوعاتی فارس.
- ابن حوقل.(۱۳۴۵). **صوره‌الارض**. ترجمه جعفر شعار. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- اصطخری، ابواسحاق ابراهیم.(۱۳۴۰). **مسالک و ممالک**. به‌کوشش ایرج افشار. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- پوپ، اپهام‌آرتور.(۱۳۷۸). **سیر و صور نقاشی ایران**. ترجمه یعقوب آژند. چاپ دوم. تهران: مولی.
- تجویدی، اکبر.(۱۳۷۵). **نگاهی به هنر نقاشی ایران**. تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- ثعالبی نیشابوری، ابومنصور عبدالملک‌بن محمدبن اسماعیل.(۱۳۶۸).**تاریخ ثعالبی**. ترجمه محمد فضائلی. تهران: نقره.
- خوب‌نظر، حسن.(۱۳۸۰). **تاریخ شیراز**. به‌کوشش جعفر مؤیدشیرازی. تهران: سخن.
- طبری، محمدبن جریر.(۱۳۶۲). **تاریخ طبری یا تاریخ‌الرسل والملوک**. ترجمه ابوالقاسم پاینده. چاپ دوم. تهران: اساطیر.
- کمالی، علیرضا.(۱۳۸۵). **مروری بر تحولات دیوارنگاری در ایران**. چاپ اول. تهران: زهره.
- گری، بازیل.(۱۳۶۹). **نقاشی ایران**. ترجمه عربعلی شروه. تهران: عصر جدید.
- مسعودی، علی‌بن حسین.(۱۳۴۹). **التنبیه والاشراف**. ترجمه ابوالقاسم پاینده. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- _____. (۱۳۸۲). **مروج‌الذهب و معادن‌الجواهر**. ترجمه ابوالقاسم پاینده. چاپ هفتم. تهران: علمی‌فرهنگی.
- **ایران کهن‌تر از تاریخ**. (۱۳۸۳). نرم‌افزار نشر ایرانگردان. تهران.

- O'Kane, B. (2003). **Early Persian Painting**. London & New York: I.B.Tauris.
- Sims, E. (2002). **Peerless Image**. New Haven: Yale University press.
- *www.aftab-magazine.com* (access date: 23/4/2012).
- *http://shahnama.caret.cam.ac.uk* (access date: 6/3/2009).
- *http://warfare.uphero.com/Turk/Romance_of_Varqa_and_Gulshah* (access date: 22/4/2012).
- *http://warfare.uphero.com/Persia/13-14C/Jami_al-TawarikhShakyamuni_offering_fruit_to_the_devil-Khalili-Ms727-f34a.htm* (access date: 23/4/2012).
- *www.metmuseum.org/toah/works-of-art/10.9.1* (access date: 22/4/2012)
- *www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/97172/Miniature_Painting%3A_Kalila_wa_Dimna*-(access date: 22/4/2012).
- *http://greatestbattles.iblogger.org/Persia/13-14C/1341-Shahnama.htm* (access date: 22/4/2012).

دریافت مقاله: ۹۱/۲/۱۷
پذیرش مقاله: ۹۱/۹/۸

مطالعه تطبیقی تشابهات سفالینه‌های متأخر دوره پیش از اسلام و اوایل دوره اسلامی ایران

عباس اکبری* **محبوبه حسینی یزدی‌نژاد****

چکیده

پس از فروپاشی حکومت ساسانیان و ظهور اسلام در ایران، فقر هنری اعراب سبب‌شد تا هنرمندان مسلمان شاکله هنر اسلامی را بر پایه سنت‌های هنری ایران باستان بنانهند. ازاین‌رو هنر سفالگری ایران در اوایل دوره اسلامی، راه دوره‌های تاریخی اشکانیان و ساسانیان را پیمود. آثار سفالین به‌یادگارمانده از اوایل دوره اسلامی، گواه این مطلب است که پیشینه هنر سفالگری دوره‌های تاریخی پیش از اسلام ایران، تأثیر بسیاری بر آنها داشته است. بدین‌سبب تعداد زیادی از آثار سفالین اوایل دوره اسلامی ایران، از بسیاری جهات شبیه دوره‌های هنری پیش از اسلام بود که این تشابهات در فاصله میان این دو دوره، سوء تفاهم‌هایی را در شناخت زمان این آثار پدیدمی‌آورد و موجب‌می‌شد بسیاری از آثار اواخر دوره ساسانی به اوایل دوره اسلامی و بالعکس منسوب‌گردد.

ازین‌رو تلاش نگارندگان در پژوهش حاضر برآن است تا به روشن‌شدن این سوءتفاهم‌ها و منشاء تشابهات و الهامات در سفالینه‌های اوایل دوره اسلامی ایران بپردازند. چراکه، طی نخستین سده‌های اسلامی سبک‌ها و سنن هنری ایران کهن، به ایران نوین و اسلامی واردشد و ساخت سفالینه‌ها مطابق با سنت‌های هنری گذشته تداوم‌یافت. بنابراین ضروری است تا تشابهات سبک‌ها شناخته و سهم سفالگری ایران در موفقیت سفالگران مسلمان بررسی‌شود.

روش تحقیق به‌کارگرفته در این مقاله، اسنادی- تاریخی با استناد به منابع کتابخانه‌ای همراه با رویکردی تحلیلی- توصیفی است.

دستاورد بررسی‌های انجام‌شده این‌چنین بود که شیوه‌های نقش‌پردازی هنر سفالگری ایران در اوایل دوره اسلامی، همان شیوه‌های دوره‌های پیش از اسلام است که به‌مرور با تکنیک‌های لعاب‌کاری ترکیب‌شده و پیشرفت شایانی هم کرده‌است.

کلیدواژگان: ساسانیان، اشکانیان، سفالینه، سفال اسلامی.

---

* استادیار، دانشکده معماری و هنر، دانشگاه کاشان(نویسنده مسئول). abbas_a_uk @yahoo.com
** کارشناس‌ارشد، رشته هنر اسلامی، دانشکده معماری و هنر، دانشگاه کاشان.

مقدمه

سفالگری یکی از مهم‌ترین هنرها در صنایع دستی و هنرهای سنتی ایرانیان است که در هر دوره‌ای تحت تأثیر شرایط اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی و مذهبی حاکم بر زمانه خود قرارگرفته و با ذوق و سلیقه شخصی و ملی هنرمند سفالگر درآمیخته‌است. تأثیر پیشینه غنی و پربار سفال و سفالگری ایران را نمی‌توان در هنر سفالگری دوره اسلامی نادیده‌گرفت چراکه در بیشتر موارد، تجارب گذشتگان چون میراثی گرانقدر به دوره‌های بعدی راه‌یافته‌است. با ورود آئین و مذهب جدید و پیرو آن تغییراتی که در عرصه‌های فرهنگی و اجتماعی سرزمین ایران رخ‌داد، هم‌زمان دگرگونی‌های چشم‌گیری نیز در هنر سفالگری قابل مشاهده است که ریشه در سنت‌های هنری پیش از اسلام دارد. بدین‌سبب که تولیدات سفالین پیش از ورود اسلام چه از نظر تکنیک و چه از نظر شیوه تزئین، پیشرفت زیادی کرده‌بودند و در ادامه، به سبک رایج دوره اسلامی تبدیل‌شدند. آن‌گونه‌که سده سوم هجری، سفالگران مسلمان در اثر تحریک و تقلید از تولیدات سفالینه‌های آبی و سفید چینی صادراتی به ایران، به ابداع لعاب سفید قلع دست‌یازیدند که درواقع این کار، احیای فن لعاب‌سازی دوره اشکانی بود.

بنابر آنچه گفته‌شد هدف این پژوهش، بررسی تشابهات موجود در سفالینه‌های دوره‌های تاریخی پیش از اسلام با سفالینه‌های اوایل دوره اسلامی، یافتن و معرفی ویژگی‌های مشترک تداوم‌یافته از سنت‌های هنری پیشین در هنر دوره‌های بعد و پی‌گیری ردپاهای برجای‌مانده از آنها در هنر سفالگری دوره اسلامی است. بنابراین، آثار سفالین ازنظر ویژگی‌هایی چون فرم و اندازه، شیوه ساخت و نقش و لعاب بررسی و شناسایی‌شدند.

پیشینه تحقیق

براساس بررسی‌های انجام‌شده می‌توان گفت، تاکنون تحقیق مستقلی درباره مقایسه و ارزیابی سفالینه‌های دوره‌های متأخر پیش از اسلام و اوایل دوره اسلامی نگاشته‌نشده‌است. تنها در کتاب‌های "فن و هنر سفالگری"(توحیدی، ۱۳۷۹)، "سفال ایران"(رفیعی، ۱۳۷۷) و "سفال و سفالگری از ابتدای نوسنگی تا دوران معاصر"(کامبخش‌فرد، ۱۳۸۰)، سفال دوره‌های تاریخی و نیز سفال دوره اسلامی ایران بررسی‌شده‌است. در برخی کتاب‌های دیگر چون "سفالگری جهان اسلام"(فهروری، ۱۳۸۸) و "سفال اسلامی"(جی‌گروبه، ۱۳۸۴) فقط نمونه‌هایی از سفال اوایل دوره اسلامی ارزیابی‌شده‌است. با نگاهی کلی بر منابع نام‌برده چنین دریافت‌می‌شود که به تشابهات میان سفال اواخر دوره‌های تاریخی و اوایل دوره اسلامی اشاره‌های گذرا شده و تنها، بیان‌شده که سفال دوره‌های تاریخی، الگوی سفالگران اوایل دوران اسلامی بوده‌است. بااین‌همه برخلاف پژوهش‌های گذشته، در این مقاله تلاش نگارندگان برآن بوده تا نمونه‌های متأخر قبل از اسلام و اوایل اسلامی را کنار یکدیگر مقایسه و به‌گونه‌ای مستقل و با نگاهی جامع بر تمامی ابعاد یک اثر سفالین همچون فرم، شیوه‌های تزئینی، نقش، لعاب و تشابهات میان آنها بررسی‌کنند.

روش تحقیق

پژوهش حاضر ازگونه بنیادی است که با بهره‌گیری از رویکرد توصیفی-تحلیلی، مطالب آن از میان منابع معتبر کتابخانه‌ای با روش اسنادی _تاریخی گردآوری‌شده‌است.

فرم ظرف‌های سفالین

یکی از ویژگی‌های اثر سفالین که می‌تواند معرف و نماینده یک دوره خاص باشد، فرم یا شکل آن ظرف سفالین است. شکل ظرف‌های سفالین در هر تمدن و یا حتی دوره تاریخی متفاوت‌است آن‌چنان‌که گاه با باورها، اعتقادات و مراسم آئینی مردم هم‌عصر خود پیوندمی‌خورد. افزون‌بر آن، ظروف سفالین بنابر نیازها و کاربرد روزانه آنها اشکال متفاوتی می‌یابند به‌گونه‌ای‌که طبقه‌بندی و نام‌گذاری آنها نیز برهمین مبنا صورت‌گرفته‌است. درهمین راستا، ظرف‌های سفالین را بسته‌به عناصر آنها همچون دسته، لوله آب‌ریز، پایه و رابطه ارتفاع ظرف و قطر در سه گروه عمده بخش‌بندی‌می‌کنند: ۱. این گروه ظرف‌هایی را دربرمی‌گیرد که ارتفاع آنها از بزرگ‌ترین قطر ظرف کمتر است(ظروف دهان‌گشاد)، دهانه آنها از بزرگ‌ترین قطر کوچک‌تر است همچون پیاله‌ها و کاسه‌ها(ظروف دهانه‌تنگ) و ظرف‌های کوتاه وحجیم(فنجان و قوری) ۲. ظرف‌های سفالینی که بلندی آنها از بزرگ‌ترین قطر بیشتر است مانند انواع جام‌ها، کوزه‌ها و خمره باگردن تنگ، آبخوری و اِبریق ۳. شکل‌های خاص و متمایزی مانند قمقمه‌های مسافرتی، ظرف‌هایی به‌شکل حیوانات، ریتون و پیه‌سوزها(هرینک،۱۳۷۶: ۲۷). طی سه دوره اولیه اسلامی به‌پیروی از صنعت سفال‌سازی دوره‌های تاریخی همچون اشکانیان و ساسانیان، کوزه‌ها و خمره‌ها و اشیای سفالینی ساخته‌می‌شد که یا ساده‌بودند و یا با انواع تزئینات گیاهی و جانوری و گل و برگ آراسته‌شده‌بودند. سادگی، روزمرگی و مردمی‌بودن سفال در دوره ساسانی با روح تعالیم اسلامی همخوانی‌داشت. از همین‌رو در سده‌های نخست اسلامی، سبک سفال دوره ساسانی مورد تقلید سفالگران مسلمان

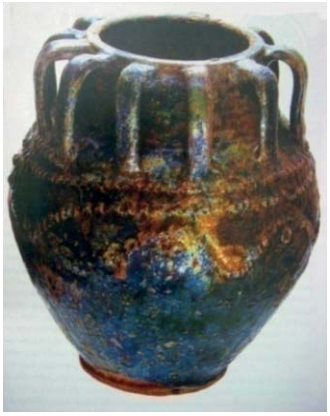
قرارگرفت و سرمنشأ بسیاری از اشکال و فرم‌های سفالین دوره اسلامی شد. درکل، باتوجه به پیشینه طولانی شیوه‌های سفالگری در ایران، شاید بتوان نوع شناسی[1] سفال اوایل دوره اسلامی را نتیجه سفال دوره ساسانی دانست. از اشکالی که در دوره اسلامی تحت نفوذ دوره‌های گذشته رواج‌می‌یابد، خمره‌های بزرگ و نخودی رنگ انباریِ یک‌متری با تزئینات مهری و قالبی است. این‌گونه خمره‌ها، انتهایی مخروطی‌شکل با دهانه تنگ دارند که معمولاً روی پایه‌ای و یا در شن قرارمی‌گرفتند. نمونه‌های به‌دست‌آمده از آنها مربوط به شوش است(تصویر۱). «خمره معروف و منقوش شوش که دارای خط کوفی تزئینی به‌شکل گل و گیاه اسلیمی و سر عقاب و متعلق به سده دوم هجری است با طرحی به سیاق دوره ساسانی و در ترکیبی با نشیمن‌گاه کم‌اتکا ساخته‌شده که بنا به سنت ساخت سفال‌های بزرگ در بعضی نقاط ایران باید در پایه یا ماسه قرارگیرد.» (کامبخش‌فرد، ۱۳۸۰: ۴۸۵). بااینکه خمره‌های ته‌مخروطی بزرگ بانقوش مهری، یکی از تولیدات اواخر دوره ساسانی و اوایل دوره اسلامی است لیکن متأسفانه، از نمونه این خمره‌ها آنچه مربوط به دوره ساسانی است، تصویری به‌دست‌نیامد.

نوع دیگری از خمره‌های بزرگ که در دوره ساسانی تولیدمی‌شد، اطراف گردن کوتاه آنها دسته‌های متعددی قرارداشت(تصویر۲). در دوره اسلامی نمونه‌هایی از این نوع خمره دیده‌می‌شود که نه‌تنها به‌لحاظ شکل ظاهری بلکه از نظر تزئینات برجسته روی بدنه نیز، با نمونه‌های ساسانی همگونی بسیاری‌دارد(تصویر۴). «از نمونه‌های متداول این نوع سفالینه‌ها کوزه‌های بزرگی بود که به ظروف ساسانی-اسلامی یا ظروف سبز و آبی معروف است. کوزه‌ای بزرگ از این نوع در موزه طارق‌رجب وجوددارد که با لعاب فیروزه‌ای پوشیده‌شده، لعاب آن جلوه‌ای قزح‌سان(رنگین‌کمانی) دارد. در قسمت بالای کوزه یازده دسته وجوددارد با نقش ماری که به‌دور آن حلقه‌زده، همچنین صفحات گرد و کوچک به‌صورت تکه‌کاری تزئین‌گشته‌است. تاریخ ساخت این ظرف را می‌توان به سال‌های بین سده‌های هفتم/اول و اوایل سده هشتم/دوم نسبت‌داد.»(فهروری،۱۳۸۸ : ۹)، (تصویر۳). مضمون‌های تزئینی روی این کوزه‌ها از مضمون‌های کهن و نمادین ایران گرفته‌شده که بیشتر نقش ماری است که دور این خمره‌ها پیچیده‌شده‌است. از دوره ایلامیان، روی سفالینه‌ها با نقش مار تزئین‌می‌شده که نمادی از آب‌های زیرزمینی و الهه باروری بوده‌است چراکه حرکت موجی شکل بدن مار هنگام حرکت، آن را با آب مرتبط‌کرده‌است.

کوزه تک‌دسته(تصویر۷)، از فرم‌های رایج دوره اشکانی است که در تصویر۶ هم، نمونه تکراری آن در اوایل دوره اسلامی دیده‌می‌شود. در دوره اشکانی فرم‌هایی از سفالینه‌ها، تحت تأثیر و نفوذ فرهنگ یونانی شکل‌می‌گیرد که گاه تا

تصویر۱. سبوی سفالی با نقش‌های مهری خوزستان، اوایل دوره اسلامی ارتفاع ۹۸ سانتی‌متر (پوپ و آکرمن، ۱۳۸۷: ۱۲۶).

تصویر۲. خمچه ذخیره آذوقه دوره ساسانی با لعاب آبی، ارتفاع ۴۶/۵سانتی‌متر (همان: ۱۸۹).



تصویر۳. کوزه بزرگ با لعاب آبی قلیایی، ایران یا عراق سده اول تا دوم هجری. ارتفاع ۴۱، قطر دهانه ۱۹/۵ سانتی‌متر(فهروری، ۱۳۸۸: ۸).

تصویر۴. کوزه بزرگ با لعاب فیروزه‌ای، ایران یا عراق سده سوم تا چهارم هجری (manners &hugo,1997:90).

دوره اسلامی نیز دوام‌یافته و از فرم‌های رایج اوایل دوره اسلامی شده‌اند. آمفوراها یا کوزه‌هایی که دو دسته روی شانه آنهاست و گردن گشاد و کوتاهی دارند، ازاین‌دست هستند(تصویرهای۵ و ۶).

قمقمه‌ها

ظرف‌های قمقمه‌ای یادگاری از ادوار تاریخی پیش از اسلام است. قمقمه‌های مسافران دوره اشکانی با دسته یا بی دسته دارای شانه مدور و بدون زاویه، مشابه نمونه‌های دوره آهن و یا زاویه‌دار هستند و همگی در سطح خود پوششی از لعاب گلی را برخود دارند. ضمن‌اینکه، تزئیناتی هم به‌شکل گل‌های ستاره‌ای و دایره‌های متحدالمرکز بر آنها قراردارد. قمقمه‌های دوره اشکانی(تصویر۸)، بسیار به همتای دوره اسلامی خود شبیه هستند. در دوره اسلامی قمقمه‌های مسافران با تزئینات قالبی آراسته‌می‌شدند و معمولاً ساخت آنها با دو تکیه‌گاه انجام‌می‌شد. بدین‌معنا که این قمقمه‌ها یا ایستایی عمودی و یا ایستایی افقی داشتند. «معمولاً این ظروف از سفال قرمز یا سفید در دو نیمه مشابه ساخته‌می‌شد و درنهایت این دو نیمه به یکدیگر متصل‌می‌گشت. تزئینات قالبی این ظروف بیشتر با طرح شمسه، نقشی خورشیدگون را در مرکز ظرف نشان‌می‌داد درحالی‌که، پرتوهای نور آن گسترده‌می‌شود.»(فهروری، ۱۳۸۸: ۹)،(تصویرهای۹ و ۱۰). نقش‌های خورشیدگون روی آنها، بیانگر شدت تأثیرپذیری قمقمه‌های دوره اسلامی از دوره اشکانی است.

ظرف‌های مجسمه‌گون

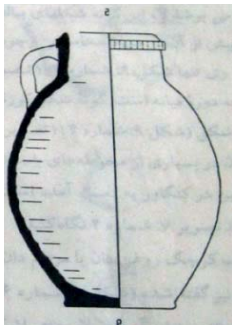
ساخت ظرف‌ها به‌شکل پیکر حیوانات، ریشه‌ای کهن در سنت هنری ایرانی دارد آن‌چنان‌که که، پیشینه این ظرف‌ها به ورود آریائیان به سرزمین ایران بازمی‌گردد. این قوم براین باور بودند که خوردن و آشامیدن از ظرف‌هایی به‌شکل پیکره‌هایی از حیوانات قدرتمند، سبب انتقال نیروی آن حیوان به آنها می‌شود. در دوره اشکانی و به‌ویژه سبک سفال اردبیل در منطقه آذربایجان هم، ساخت ظرف‌هایی مجسمه‌گون از حیوانات دیده‌می‌شود(تصویر۱۱). «بدن این حیوانات به‌گونه‌ای شیوه‌یافته ساخته‌شده و سرها واقعی‌تر و طبیعی‌تر ساخته‌شده‌اند. بدنه‌ها احتمالاً با دست شکل‌گرفته‌اند و به‌طور معمول بیضی‌شکل‌اند. مشخصه آنها وجود یک دهانه یا گردن لوله‌ای در وسط پشت ظرف است که مایع می‌تواند از آب‌ریز واقع در پوزه حیوان نیز تخلیه‌شود. گردن ظرف با یک دسته به پشت متصل‌شده‌است. تعداد پاهای کوچک این حیوانات سه یا چهار عدد است.»(هرینک، ۱۳۷۶: ۱۴۸). «ساخت مجسمه‌های گلی لعابدار و بی لعاب انسان و حیوان نیز در دوره ساسانی رواج‌داشته که ساخت آن در دوران اسلامی تحت نفوذ دوره ساسانی ادامه پیدا کرده‌است.»(کیانی، ۱۳۷۹ :۲۲)، (تصویر۱۲). از دیگر موارد کاربرد پیکر حیوانات، به‌صورت عنصری تزئینی در دسته ظرف‌ها است. «در ایران کاربرد دسته‌ها به‌شکل حیوانات از دوره آهن سابقه داشته‌است ولی به‌نظرمی‌رسد که از دوره اشکانی ساخت این‌گونه دسته افزایش‌می‌یابد و در منطقه گرگان از سده‌های اول و دوم پیش از میلاد بیشتر رایج‌شده‌است.»(هرینک، ۱۳۷۶: ۲۰۸)، (تصویرهای۱۳ و ۱۴). در دوره اسلامی نیز تعداد بسیاری از ظرف‌ها با دسته حیوانی دیده‌می‌شوند که بیشتر به‌شکل شیر و گربه‌سان هستند. به‌ویژه‌اینکه، در قرن‌های۷-۶ هجری استفاده از آنها بیشتر می‌شود(تصویر ۱۵).

نقوش سفالینه‌ها

شاخصه‌ای که موجب زیبایی و جذابیت ظاهری هرچه بیشتر اثر سفالین می‌شود، نقش است. سفالینه‌ها از همان دوران ابتدایی آغاز سفالگری، روی بدنه خود نقوشی داشته‌اند

تصویر۵. سبوی سفالی دودسته (آمفورا)، دوره اشکانی یا ساسانی با لعاب آبی-سبز و نقوش کنده، ارتفاع ۳۲ سانتی‌متر (پوپ و آکرمن،۱۳۸۷ : ۱۸۲)

تصویر۶. این نمونه، متعلق به گروهی سفال شناخته‌شده از دوران پیش از اسلام است که تولید آن تا دوره اموی و سده دوم هجری ادامه‌داشته‌است. کوزه تک‌دسته ایران، سده هفتم میلادی، ارتفاع ۲۹/۸ حداکثر و قطر آن ۱۸/۹سانتی‌متر(جی‌گروبه،۱۳۸۴: ۵).



تصویر۷. سفال لعابدار دوره متأخر اشکانی
(هرینک،۱۳۷۶: ۵۹).

۸. قمقمه اشکانی، ارتفاع ۱۴/۴ سانتی‌متر
(کامبخش‌فرد، ۱۳۸۰: ۴۶۰)

که نشأت‌گرفته از ذهن خلاق سفالگران سازنده ظرف‌ها و دربردارنده مفاهیم و باورهای اعتقادی، مذهبی، قومی و آئینی آنان بوده‌است. بی‌جهت نیست که سفالینه‌های منقوش را نخستین کتاب بشر خوانده‌اند. سفالگران، بر پایه آئین‌ها و اعتقادات و با الهام از طبیعت پیرامون خود نقوش حیوانی، انسانی، گیاهی و هندسی را بر بدنه سفال نقش‌اندازی کرده‌اند. در ایران که خود مهد سفالگری است، از دیرباز انواع نقوش یادشده رایج‌بوده‌است. با نفوذ فرهنگ اسلام و بنابر فقر هنری اعراب، استفاده از نقوش پیشین که در پایگاه‌های هنر ساسانی رایج‌بود، ادامه‌یافت. این نقوش، برگرفته از گذشته هنر ایرانی و بیشتر فلزکاری و گچبری و نقش برجسته‌های دوره ساسانی بود که روی سفالینه‌های این دوران تصویرشد(تصویرهای۱۶، ۲۳ و۲۶). «هنرمندان دوران اسلامی همان‌طور که سفال را به‌جای فلزات به‌کاربردند، نقوش فلزات را نیز درسفال‌ها اجراکردند.»(زمانی،۱۳۹۰: ۲۰۱). شاید بتوان‌گفت تنها تزئینی که برگرفته از فرهنگ اسلامی است، استفاده از خطوط کوفی است که تقریباً از قرن دوم هجری رواج‌می‌یابد. بااین‌حال، نمونه‌هایی از خط‌نوشته و کتیبه هم روی سفال از دوره اشکانی و ساسانی یافت‌شده‌است. با تأمل بر بررسی تشابهات سفالینه‌های پیش از اسلام و اوایل اسلامی، می‌توان طبقه‌بندی مشخصی از انواع نقوش را ارائه‌داد.

نقوش هندسی

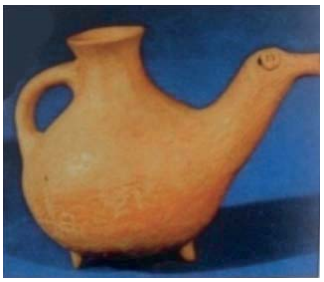
نقوش هندسی، از متداول‌ترین نقوش در تزئین سفالینه‌ها در دوره‌های گوناگون پیش از تاریخ، تاریخی و اسلامی در ایران بوده و تا امروز نیز، از رایج‌ترین نقوش تزئینی‌اند. اشکال درهم‌پیچیده، دایره‌های متحدالمرکز، زیکزاگ‌ها و نقوش قلب‌مانند از نقش‌های هندسی مورد کاربرد در دوره ساسانی بود. درعین‌حال نقش دایره‌های متحدالمرکز، چلیپا با نقطه‌هایی روی بازوها، نقش چرخ، نقش چلیپا در دایره، نقوش فلس مانند و نقوش مربع و مثلث همین‌طور تزئینات انگشتی و خطوط دالبری و موجی‌شکل نیز، از نقوش مورد علاقه اشکانیان بود(تصویر۱۸). نقوش هندسی دوره اسلامی هم، تا اندازه بسیاری برگرفته از این دوره‌ها است. نقوشی همچون طرح‌های چلیپایی‌شکل و نقوش برگرفته از دایره مانند حلزونی و شعاعی از طرح‌های مورد پسند در دوره اسلامی است که همراه نقوش دیگری چون خطوط کتیبه‌ای، به‌کار می‌رفته‌اند(تصویر۱۹).

نقوش گیاهی

از موتیف‌های تزئین گیاهی در دوره اشکانی، تزئین برگ نخلی است. «نقش قالبی برگ نخلی شاخص شناسایی نقش سفال دوره اشکانی است.»(توحیدی،۱۳۷۹: ۱۷۹). از دیگر نقوش دوره اشکانی، برگ و پیچ‌های مو است. شاید در ادامه همین

۹. قمقمه دوره ساسانی از شوش، ارتفاع ۱۸، قطر دهانه۴/۷ سانتی‌متر با نقش دایره‌های متحدالمرکز با لعاب آبی قلیایی(کیانی،۱۳۵۷: ۱۳۶).

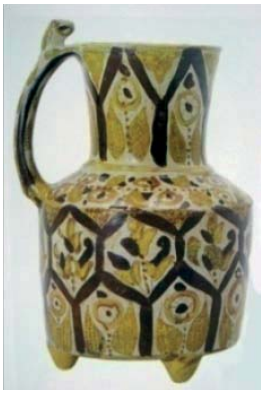
۱۰. قمقمه آب مسافران، سده‌های اول تا دوم هجری، ۲۰/۵ ارتفاع عرض ۱۶/۵ سانتی‌متر، لعاب تک‌رنگ سربی (فهروری، ۱۳۸۸: ۱۰).



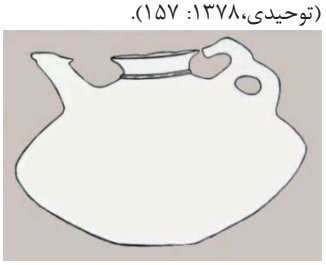
۱۱. سفال براق نخودی دوره متاخراشکانی (کامبخش‌فرد، ۱۳۸۰: ۵۵۶).

۱۲.کوزه سفالی نیشابور قرن ۴ هجری (موسوی خامنه، ۱۳۸۶: ۸۶).

۱۳ .ظرف سفالی سیاه براق، یافت‌شده از حسنلو، هزاره اول ق.م. (توحیدی،۱۳۷۸: ۱۵۷).

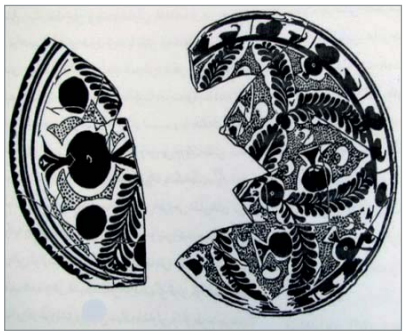


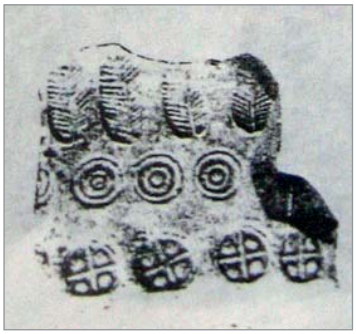
۱۵. کوزه عراق قرن سوم هجری، ارتفاع از حسنلو ۳۹سانتی‌متر دسته به‌شکل پلنگی درحال پرش (جی‌گروبه،۱۳۸۴: ۳۱).



۱۴. ظرف سفالی براق به‌رنگ قرمز یا قهوه‌ای، دوره اشکانی (هرینک،۱۳۷۶: ۲۰۸).

۱۶. قطعه‌ای از آذین گچ‌بری تیسفون دوره ساسانی با موتیف گل اناری (پوپ و آکرمن،۱۳۸۷: ۱۷۳).


۱۷. تکه‌هایی از کاسه منقوش سفالی با نقش گل اناری، قرن ۴ هجری ماوراءالنهر(همان: ۱۷۲۵)


۱۸. نقوش هندسی روی سفال اشکانی (هرینگ ،۱۳۷۶: ۹۳).

پیچ‌های مو، حلزونی‌ها و فرم‌های پیچان دوره اسلامی هم تشکیل یافته‌باشد. برگ‌های خرما، گل و برگ‌های ساده‌شده و درخت‌های منظم نیز، از مضمون‌های گیاهی دوره ساسانی روی سفالینه‌ها است(تصویر ۲۱). «هنر رسمی دوره ساسانی متمایل به تکرار نقوش متقارن تجریدی و علاقه‌مند به موتیف‌های خیالی مثل درخت مقدس، پالمت به‌صورت کامل و یا نیمه، گل‌های روزت و نقوش کنگره‌ای و بال‌های جفتی بود که به‌عنوان نمادهای سلطنتی به‌کارمی‌رفت.» (lane,1947:5). نقش‌مایه‌های گیاهی چون برگ نخل، نخل، پالمت و گل‌های ریز از نقش‌مایه‌های اصلی گیاهی اوایل دوره اسلامی است که نمونه‌هایی از آنها از کشفیات سامرا به‌دست آمده‌است. بنابر نظر *ویلسن آلن*[۲]، برگ نخل مورد علاقهٔ سفالگران اوایل دوره اسلامی که به‌صورت شکوفه‌های پنج‌برگ ترسیم‌شده، سرمنشأ اسلیمی‌هایی است که بعدها متداول‌شدند (ویلسن‌آلن، ۱۳۸۳: ۹)،(تصویر ۲۲). البته *آرتورلین*[۳]، درباره سرچشمه اسلیمی‌های دوره اسلامی این‌گونه بیان‌می‌دارد «هنر اسلامی برای دورشدن از نقوش دوره ساسانی به‌جای پالمت‌های کامل ساسانی از پالمت‌های نیمه‌شده استفاده‌کرد و پالمت‌های نیمه‌شده به‌صورت تدریجی قسمت میانی خود را ازدست‌داده‌اند و فرم دو

۱۹. کاسه سفالین نقش کنده، قطر۱۹سانتی‌متر، قرن ۴ هجری کف کاسه با نقوش دایره‌های متحدالمرکز، طرح چلیپا و نقوش فلس‌مانند تزئین‌شده‌است (پوپ و آکرمن،۱۳۸۷: ۵۸۵).

برگ از آن منشعب شده‌است.» (همان: ۶). ضمن‌اینکه برخی پژوهشگران براین باورند که «اهمیت فوق‌العاده این نیم پالمت‌های سه‌لبی پشت‌به‌پشت در این است که احتمالاً به خط کوفی گلدار تولدداده است.» (زمانی،۱۳۹۰: ۲۰۴). نمونه‌های این نوع گچ‌بری‌ها از کاخ تیسفون به‌دست آمده است (تصویر ۲۰).

نقوش حیوانی

از زمانی که انسان، دست‌ساخت‌های گلی خود را به نقوش گوناگون آراست، از نقوش حیوانات اطراف خود الهام‌گرفته‌است. «نقوش حیوانی مانند: درندگان، پرندگان، خزندگان، آبزیان و سایر حیواناتی که در منظر بشر قرارداشت،

۲۰.آذین گچ‌بری کاخ تیسفون دوره ساسانی (همان: ۱۷۳).

۲۱. سفالینه بدون لعاب دوره ساسانی شوش، بلندی ۱۰ سانتی‌متر(همان: ۸۲۷).

۲۲. ظرف سفید با نقاشی به‌رنگ آبی، قطر ۲۰/۲ و ارتفاع ۶سانتی‌متر(ویلسن‌آلن ،۱۳۸۳: ۱۰).

۲۳. سبوی بی‌لعاب دوره ساسانی با نقش گوزن شاخدار، ارتفاع ۳۲سانتی‌متر (پوپ و آکرمن، ۱۳۸۷: ۱۸۶).

روی سفال طراحی و نقاشی‌شد. نقوش حیوانی زمانی جدا و زمانی توأمان با دیگر نقوش سفالینه چون گیاهی، هندسی و انسانی برای آرایش ظروف سفالین به‌کاررفته، نقوش حیوانی سفالینه‌ها به‌تدریج با نقوش انسانی مرتبط‌گردید و به‌مرور ایام براساس داستان‌های ادبی، پند و اندرزها و باورهای مذهبی به‌صورت استیلیزه طراحی‌شد.»(کیانی، ۱۳۷۹: ۷۶). نقوش حیوانی سفال‌های دوره ساسانی، همان نقش‌مایه‌هایی است که بر منسوجات، فلزکاری‌ها،گچ‌بری‌ها و کنده‌کاری روی مهرهای این دوره تکرارشده و «به‌صورت گوزن شاخدار درحال چریدن، کبک، خروس، مرغ شاخدار و یا طاووس است که وجه مشخصه سفال دوره ساسانی از اشکانی است.»(توحیدی،۱۳۷۸: ۱۸۹)،(تصویر۲۳). نمونه‌هایی از نقوش حیوانی به‌کاررفته در اوایل دوره اسلامی نیز تقلیدی از گچ‌بری‌های نقش‌برجسته‌ها و فلزکاری دوره ساسانی است(تصویرهای۲۷-۲۳).

نقش عقاب ساسانی روی فلزکاری‌ها، نقشی است که بر سفال اوایل دوره اسلامی نیز مشاهده‌می‌شود. این نقش، عقابی را از روبه‌رو نمایش‌می‌دهد که سر عقاب به‌سمت راست برگشته‌است. نمونه زیر، یک سینی ساسانی و یک جام سفالی مربوط به اوایل دوره اسلامی است که نقش جام سفالی بسیار به سینی ساسانی شباهت‌دارد درحالی‌که عقاب، زنی را با پنجه‌های خود نگه‌داشته‌است.

نقوش انسانی

نقوش انسانی از مهم‌ترین نقوش تزئینی روی سفالینه‌هاست که گاه در ارتباط با نقوش دیگر و گاه مستقل، بیانگر مفاهیم مذهبی، آئینی و اعتقادی است. پیشینه نقوش انسانی بر ظروف سفالین را باید در ادوار بسیار کهن تاریخ ایران همچون سفالینه‌های سیلک و شوش جستجوکرد. کاربرد نقوش انسانی در دوره‌های اشکانی و ساسانی نیز، رایج‌بوده‌است. مانند نقش انسان درحال تیراندازی که از نقوش متداول دوره اشکانی است(تصویر ۲۸). «استفاده از نقوش انسانی در دوره اشکانی به‌صورت نقاب‌ها یا تندیس‌های کامل به‌عنوان تزئین

۲۴. قطعه‌ای از آذین گچ‌بری دوره ساسانی تیسفون، پهنا ۳۷/۵ سانتی‌متر(همان: ۱۷۷).

۲۵. کاسه سفالین زرین‌فام اولیه، قطر ۹سانتی‌متر با نقش گراز قرن سوم هجری(همان: ۵۷۸).

۲۶. سینی ساسانی(زمانی،۱۳۹۰: ۱۷۲).

۲۷. جام سفالی منسوب به اوایل دوران اسلامی (پوپ و آکرمن، ۱۳۸۷: ۵۸۵).

روی تابوت‌ها و گردن آمفوراها به‌کاررفته‌است. روی بعضی از تابوت‌های سفالین، تندیس الهه‌ای عریان یا نیمه‌عریان و مردی جنگجو است.»(پوپ،۱۳۸۷: ۸۱۳-۸۱۱)،(تصویر۵). نقوش انسانی در دوره تاریخی به‌ویژه دوره اسلامی با بسیاری از مفاهیم ادبی و داستانی پیوندمی‌یابند. برای نمونه، داستان بهرام گور و آزاده موضوع بسیاری از سفالینه‌ها در دوره اسلامی همچون سفالینه‌ها با لعاب مینایی و زرین‌فام است که به‌گونه گسترده‌ای در این دوره از آن استفاده‌شده‌است. از این‌رو می‌توان گفت جلوگیری از شمایل‌نگاری در اسلام، تأثیر چندانی بر هنرمند ایرانی نداشته و آنها همچنان، از سنن هنری پیش از اسلام در ترسیم نقوش انسانی پیروی کرده‌اند. قرن چهارم در مراکزی چون نیشابور، نمونه‌های فراوانی از نقاشی‌های گل‌رسی با مضامین ساسانی وجوددارد. از مضمون‌های به‌کاررفته در آنها «سوارکاران و پادشاهانی است که ماهرانه طراحی‌شده‌اند و دارای زمینه شلوغ از طرح‌های زمان ساسانیان است که با دوغاب سیاه و زرد و قرمز نقاشی‌شده‌اند.»(برند، ۱۳۸۸: ۱۲).

شیوه‌های تزئین روی سفال

طی سه سده اول اسلامی، اشیای سفالینی به‌پیروی از دوره ساسانی ساخته‌می‌شدند که یا ساده و یا با انواع نقوش گیاهی و جانوری و هندسی آراسته‌شده‌بودند. این تزئینات، گاه با افزودن مقداری گل هنگام نیمه‌خشک بودن بدنه، به‌صورت نقش افزوده و گاه با کندن گل از بدنه‌های سفالین به‌صورت نقش کنده و زمانی بااستفاده از قالب‌های منفی و گاه مهرها، به‌گونه برجسته روی بدنه اشیای سفالین ایجادمی‌شدند. برخی از این تزئینات دارای لعابند و بعضی هم بدون لعاب هستند(تصویرهای۲۹ و۳۰). کاربرد قالب، شیوه‌ای است که در درازنای دوران تاریخی و پیش از تاریخ، در ایران رواج‌داشته‌است. در دوران ساسانی و اوایل دوره اسلامی، کاربرد تکنیک مهر و قالب به‌شکل تزئینات مهری بر ظرف‌های بزرگی مثل خمره‌ها دیده‌می‌شود. البته، مهرهای دوره اسلامی به‌نسبت اجداد ساسانی خود از ظرافت بیشتری برخوردارند. در این تکنیک، تزئین «با فشردن گل رس مرطوب درون قالبی از گل رس پخته یا فلزی انجام می‌شده‌است. بدیهی‌است قالب‌هایی که دارای طرح گود بوده‌اند، تزئین آنها به‌صورت برجسته نمایان‌می‌شده و قالب‌هایی با طرح برجسته تزئین گود را ایجادمی‌کردند.»(رفیعی،۱۳۷۷: ۴۷). یکی از مزایای استفاده از قالب، تولید نامحدود و تکراری است. در دوره اسلامی، ساخت ظرف‌های قالبی در مراکز سفالگری همچون نیشابور بسیار رایج و معمولاً نقوش، شامل فیگورهای انسانی، سر انسان و کتیبه‌های کوفی بوده‌است. از دیگر تکنیک‌های تزئینی دوره اسلامی، کاربرد روش کنده‌کاری است. نقش کنده، از ابتدایی‌ترین شیوه‌های تزئین روی سفالینه‌ها است.«سفالگران در دوران پیش از تاریخ و به‌طور گسترده پس از آن در تزئین نقش کنده روی سفال، ازخود مهارت نشان‌داده‌اند. ... پژوهشگران منشأ تولید این نوع سفال را از مصر و رشد آن را در بین‌النهرین، سوریه و سپس ایران می‌دانند»(توحیدی،۱۳۷۸: ۲۶۶). نخست این شیوه، روی سفال بدون لعاب معمول‌بود. سپس، استفاده از ترکیب تکنیک کنده‌کاری و تزئین رنگی لعابی قرن سوم هجری مورد توجه قرارگرفت که به اسگرافیتو[۴] موسوم‌شد. شاید این تکنیک، برگرفته از تزئینات کنده‌کاری و قلم‌زنی فلزکاری دوره ساسانی است. از دیگر تزئینات رایج دوره اسلامی، فن باربوتین[۵] است که از شیوه‌های متداول دوره ساسانی به‌ویژه در تزئین خمره‌های بزرگ بوده‌است. معمولاً تکنیک کار بدین‌گونه بود که گل رس از سوراخ کیسه‌ای با فشار به‌شکل خطوط و مارپیچ، روی ظرف قرارداده‌می‌شد. گاه «برای انجام این نوع تزئین سفالگران نقوش مورد نظر خود را جداگانه با خمیر باربوتین ساخته و سپس به‌صورت

۲۸. نقش برجسته سوار کمان‌دار از گل پخته دوره اشکانی، بلندی ۱۷سانتی‌متر(پوپ، ۱۳۸۷: ۱۳۴).

۲۹. سفالینه زرین‌فام اولیه سده سوم یا چهارم هجری، قطر ۲۴سانتی‌متر (همان: ۵۷۹).

۳۰. تنگ سفالی بدون لعاب با نقش کنده و افزوده، احتمالاً دوره ساسانی(جی‌گروبه،۱۳۸۴: ۲۶).

۳۱. سفال نخودی با نقوش برجسته مهری و فن باربوتین بر آستر لعاب سبز، ارتفاع۲۷/۴ و حداکثر قطر ۱/۸ سانتی‌متر(پوپ و آکرمن،۱۳۸۷ :۱۹۴).

قطعات کوچک مانند گل خوشه‌انگور، نوار و غیره بر سطوح ظروفی که هنوز خشک‌نشده‌بود، وصل می‌کردند. از این روش برای افزودن دسته‌های خمره و کوزه نیز استفاده‌می‌شده که علاوه‌بر جنبه تزئینی، کاربرد عملی هم داشته‌است.»(رفیعی ،۱۳۷۷: ۴۷)، (تصویر ۳۱).

تعداد بسیار اندکی از ظرف‌های مشابه این کوزه تا به‌امروز برجای‌مانده که آنها را براساس محل کشف، که در امپراطوری کهن ساسانی، ایران و عراق و نیز شباهت شکل و کیفیت نقوش برجسته آنها به سفال آن دوره، ساسانی خوانده‌اند. درعین‌حال، عوامل متعدد دیگری بیانگر تعلق آنها به دوران پس از ساسانی است(جی‌گروبه،۱۳۸۴: ۱۸). یکی دیگر از شیوه‌های متداول تزئین، لانه‌زنبوری بوده که اواخر دوره ساسانی و اوایل دوره اسلامی در برخی از میدان‌های سفالگری کاربرداشته‌است. شاید این شیوه برگرفته از تزئینات شیشه‌های دوره ساسانی است که شامل «کوزه‌های بزرگ با ترکیبی تخم‌مرغی شکل‌اند و در سه طرف دسته دارند. بافت آنها خشن و زبر است و تزئین آن با انگشت‌های سفالگر انجام‌می‌شده‌است. بدین‌ترتیب که سرانگشتان را پیش از پخت در گل خیس سطح سفال برای ایجاد شکل لانه‌زنبوری فرومی‌کرده‌اند. سفال‌های لانه‌زنبوری بیشتر در حفاری‌های عراق و ساحل خلیج‌فارس به‌دست‌آمده و به‌طورکلی، یکی از علائم مفید برای نشان‌دادن دوره ساسانی و اوایل دوره اسلامی‌اند.»(همان: ۲۲). شیوه دیگر، کاربرد تکنیک تزئینی کنده‌کاری موسوم به شامپلیو[۶] است که شبیه به تکنیک اسگرافیتو است. نقش‌های آن، نمایانگر توجه هنرمندان سفالگر به نقوش دوره پیش از اسلام است و به‌نظرمی‌رسد که از روش‌های اواخر دوره ساسانی و اوایل دوره اسلامی است. «در این شیوه پس از شکل‌گیری سفال و پیاده‌کردن طرح لازم روی آن با ابزار نوک‌تیز شروع به لایه‌برداری از نقش اصلی می‌کردند. این نوع ظرف‌ها به‌سبب استفاده از طرح‌های دوره‌های تاریخی مانند نقش اسفنکس‌هایی با بدن شیر و سر انسان، عقاب، شیر و مرغ عنقا به ظروف گبری معروف‌شده و بیشتر منسوب به گروس و آمل و آق‌کند و یازکند هستند و تحت نام ظروف اسگرافیاتو یا شانلووه شن اخته‌شده‌اند.»(کامبخش‌فرد،۱۳۸۰: ۲۶۱). سفالینه‌های موسوم به گروسی از این دسته‌اند که بقای تم‌های پیش از اسلام را نشان‌می‌دهند. «برخی از تاریخ‌نگاران هنرهای اسلامی کثرت موضوعات تزئینی ساسانی را در سفال دارای کنده‌کاری زیر مینا بررسی و ملاحظه‌کرده‌اند که بین این نقش‌ها نقش آتشکده و نقش کرکسی به‌چشم‌می‌خورد که فردی را که به جاودانگی می‌پیوندد، به آسمان می‌برند. بنابراین، این نوع ظروف سفالی را به زرتشتیان مازندران نسبت‌داده‌اند اما به‌گمان ما به‌کاربردن این نقش و نگارها مستلزم آن نیست که سازنده آتش‌پرست باشد و درواقع سازنده، در تزئین ساخته‌هایش به برخی از سبک‌های تزئینی موروثی بدون توجه به تفسیر آنها یا کاوش درباره اصولشان گرایش‌داشته‌است.»(حسن،۱۳۷۷: ۱۵۹). شاید بتوان گفت، این نقوش را سفالگران مسلمان با استفاده از نقوش سنتی و آبا و اجدادی خود، ترسیم‌کرده‌اند. بنابراین، کاربرد بعضی از شیوه‌های تزئین سفال پیش از اسلام را می‌توان در نمونه‌هایی از سفالینه‌های متأخرتر آن بازیافت که در مواردی، حتی با نقوش مشابه استفاده‌شده‌اند. هرچند در ادامه تکامل سفال اسلامی این شیوه‌ها تنها وسیله اجرای نقوش سفال اسلامی شد.

لعاب سفالینه‌ها

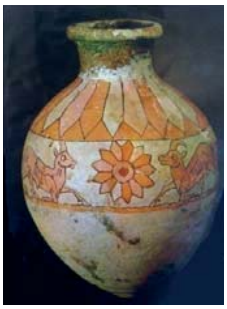
یکی دیگر از ویژگی‌های آثار سفالین، لعاب است. لعاب‌های اولیه همچون گلابه‌ای بیشتر برای ایجاد بستری مناسب جهت تزئین روی بدنه‌های سفالین به‌کارمی‌رفتند لیکن، به‌تدریج استفاده از لعاب‌های شیشه برای ایجاد سطحی صاف و صیقلی و افزایش خواصی چون نفوذناپذیری همچنین، ایجاد زیبایی ظاهری به‌ویژه با افزودن اکسیدهای فلزی و دادن جلوه‌های رنگین به سفالینه‌ها، متداول‌شد. قدیمی‌ترین لعاب‌ها قلیایی‌اند و حدود ۴۰۰۰ سال قبل از میلاد مسیح در مصر تولیدشده‌اند. «در هزاره چهارم پیش از میلاد مسیح کهن‌ترین تمدن شناخته‌شده مصر به‌نام باداریان مهره‌هایی قهوه‌ای رنگ از سنگ صابون که با لعاب آبی فیروزه‌ای قلیایی پوشیده‌شده‌بود، می‌ساختند.»(وولف،۱۳۷۲: ۱۲۵). در ایران نیز از حدود ۱۲۵۰ سال ق.م گل‌میخ‌ها و مهره‌های استوانه‌ای لعاب‌دار از معبد چغازنبیل شوش به‌دست‌آمده که گویای آشنایی ایلامیان با فن لعاب بوده‌است. به گفته *یوسف حسن‌زاده* از دوره مانایی‌ها نیز از تپه قلایچی بوکان آجرهای لعاب‌دار کم‌نظیری کشف‌شده که تقریباً با آثار به‌دست‌آمده از گنجینه زیویه هم‌دوره است. چراکه از این گنجینه زیویه نیزکوزه‌های لعاب‌دار زیبایی یافت‌شده‌است(حسن‌زاده، ۱۳۸۴)،(تصویر ۳۲). در دوره هخامنشی تولید آجرهای لعاب‌دار معمول‌بوده به‌گونه‌ای‌که لعاب در این دوره، بیشتر در خدمت معماری به‌کار رفته‌است. بدین‌سبب که روح تجمل‌گرای هخامنشیان و استفاده از ظرف‌های طلایی و نقره‌ای، مجالی برای کاربرد ظرف‌های سفالین باقی‌نگذاشته‌بود. خشت‌های پخته و لعاب‌دار برای تزئین دیوار کاخ‌ها با نقوشی چون سربازان جاویدان، کماندار پارسی، اسفنکس[۷]، گاو بالدار و فروهر، بخشی از

تولیدات سفالگران این دوران بوده‌است(تصویر۳۳). از مراکز حکومت پارتیان همچون دوراروپوس، سوریه و سلوکیه آثار سفالینی به‌دست‌آمده که نشانگر رایج‌بودن کاربرد لعاب قلیایی رنگ سبز_آبی در این دوره است. همچنان‌که استفاده از لعاب سربی نیز، در این دوره گسترش‌یافته‌است. بنابر گفته وولف، لعاب سربی از میانه هزاره دوم ق.م در بابل ابداع‌شده و به‌نظرمی‌رسد که در اثر مبادلات بازرگانی به‌وسیله پارت‌ها، به چین و روم نیز راه‌یافته‌است. «تکنیک لعاب‌کاری سفال در منطقه خاورمیانه، حداقل به هزاره دوم پیش از میلاد بازمی‌گردد اما تولید انواع متعدد این سفالینه‌ها تا پیش از دوران پارت‌ها و ساسانیان از سال(۶۵۰-۱۲۵۲/۱۵۰-۷۶۷) انجام‌نگرفته‌است.»(ویلسن آلن،۱۳۸۷: ۱۶). لعاب رایج دوره ساسانی نیز لعاب قلیایی سبز_آبی است.

سلطه سیاسی و نظامی مسلمانان در ایران، تغییرات چندانی را در سفالگری نداشت چراکه، انواع سفالینه‌های زیبا را پیش از فتح در ایران تولیدمی‌کردند. ازاین‌رو تشخیص سفالینه‌های پیش از اسلام از سفالینه‌های دوره اسلامی تااندازه‌ای دشوار است. بااین‌همه، توجه به لعاب‌ها می‌تواند به‌عنوان یکی از راه‌های تشخیص دراین‌باره، مدنظر باشد. با روی‌کارآمدن عباسیان و تشکیل حکومت‌های محلی در ایران، فعالیت‌های هنری و فرهنگی در ایران آغازشد و ازآنجاکه استفاده از ظرف‌های زرین و سیمین دراسلام تحریم‌شده‌بود، ساخت ظرف‌های سفالین با کیفیتی عالی و ظاهری زیبا و آراسته رونق‌یافت. این لعاب‌ها، گونه‌های مختلفی داشتند که ویژگی‌های آنها قابل بررسی است.

لعاب یک‌رنگ

سفالگری اسلامی در سده‌های اول و دوم هجری(دوران بنی‌امیه)، دوره ابتدایی خود را پشت‌سرمی‌گذارد. در این دوره، دو دسته سفال معمول‌بوده‌است: ۱. سفال بدون لعاب و ۲. سفال لعاب‌دار. سفال بدون لعاب ازنظر سبک تزئین و اسلوب، شیوه ساسانی را ادامه‌می‌دهد. سفال لعاب‌دار که آن نیز، دنباله‌رو تکنیک لعاب‌کاری دوره اشکانیان و ساسانیان است، همان کاربرد لعاب یک‌رنگ است که درواقع، سرچشمه ظرف‌های لعاب‌دار یک‌رنگ دوره اسلامی است. سفالگران از دوران اشکانیان باگونه‌ای لعاب سبز مایل به فیروزه‌ای و لعاب قلع مات آشنابودند آنچنان‌که در « دوره ساسانیان لعاب سبز قلیا و مات رایج‌بود. در این دوره از رنگ سبز در طیفی محدود نظیر سبز تند و یشمی استفاده‌شده و ظروفی به‌شکل کوزه‌های کوچک و کاسه‌های به‌نسبت گود با این لعاب تزئین‌شده‌است.» (توحیدی، ۱۳۷۹ : ۲۶۰)،(تصویر۳۴).



۳۲.کوزه لعاب‌دار زیویه (رفیعی، ۱۳۷۷: ۲۰۴).

۳۳. گاو بالدار، بلندی ۱/۴ سانتی‌متر. آجر لعاب‌دار شوش قرن ۴ ق.م. (پوپ و آکرمن۱۳۸۷ :۷۷).

استفاده از لعاب‌های سبز و آبی در تمام پایگاه‌های فرهنگ ساسانی تا برقراری نظام واحد اسلامی معمول‌بوده‌است(تصویر۳۵). در دوره عباسی نیز، ظروف با لعاب یک‌رنگ به دو صورت ساخته‌می‌شدند. «دسته اول عبارتست از کوزه‌های بزرگ که لعاب سبز یا آبی شبیه به سفال دوره ساسانی را دارند. تزئین برجسته حاشیه با طرح نباتی به‌وسیله طریقه‌ای که به‌نام فن باربوتین موسوم‌است، به‌عمل‌می‌آمد و دسته دوم ظروف بهتری است شامل بشقاب کوچک و فنجان و بطری و غیره که تزئین برجسته قالبی که با لعاب سبز پوشیده‌شده دارند. طرح تزئینی این ظروف که در سامره و شوش پیداشده دارای اشکال هندسی و نباتی و برگ است که روی ظروف سفالی دوره اشکانیان و ساسانیان نیز دیده‌می‌شود.»(دیماند،۱۳۸۳: ۱۵۸). از قرن سوم هجری، ایران به‌تدریج از زیر سلطه خلفای عباسی بیرون‌آمد. ظهور حکومت‌های محلی در ایران همچون طاهریان و سامانیان در خراسان و آل‌بویه در غرب ایران، پشتیبانی امرای محلی از زنده‌گردانیدن سنت‌های کهن ایرانی و تشویق هنرمندان سبب افزایش کیفیت آثار هنری در این دوران شد که نمونه‌های آن را در سفال‌های شمال شرق ایران مربوط به دوران سامانیان، می‌توان مشاهده‌نمود.

۳۴.تنگ لعاب‌دار دوره اشکانی یا ساسانی با لعاب سبز، ارتفاع ۱۷/۸ سانتی‌متر (همان: ۱۷۹).

۳۵. بطری ایران، قرن اول هجری. ارتفاع ۲۳ حداکثر . قطر ۱۳/۵ سانتی‌متر با پوشش لعاب سبز. این سفال‌ها به دوره ساسانی منسوب می شوند که ساخت آنها تا اوایل دوره اسلامی ادامه‌داشته‌است (جی‌گروبه،۱۳۸۴: ۱۸).

لعاب گلی

از تکنیک‌های به‌کاررفته در دوران ساسانی و اشکانی، استفاده از گلابه است که به دو صورت اعمال‌می‌شده‌است:

۱. استفاده از گلابه به‌عنوان پوشش روی ظروف سفالین و ایجاد سطحی یکنواخت و یکدست. این روش فنی از دوران پیش از تاریخ، بین سفالگران ایران رایج‌بوده‌است.

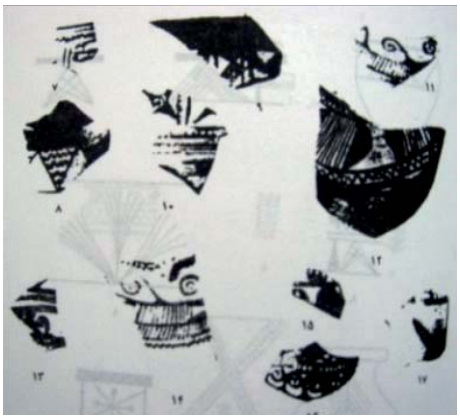
۲. استفاده از گلابه به‌صورت انگوب[۸] که از تجربیات سفالگران پیش از دوره اسلامی است.«در این نوع تزئین ظرف ساخته‌شده از گل را که معمولاً دارای خمیر نخودی یا قرمز بوده‌است پس از خشک‌شدن در دوغابی از گل نخودی فرومی‌برند طوری‌که داخل و خارج آن یکنواخت با این دوغاب پوشانده‌می‌شد و پس از خشک‌شدن ظروف را به نقوش مورد نظر می‌آراستند.»(توحیدی،۱۳۷۹: ۲۶۲). متأسفانه، نمونه تصویری استفاده از این تکنیک در دوره پیش از اسلام یافت‌نشد. هرچند، گفته‌شده که گلابه از شیوه‌های کهن نقش‌اندازی روی سفالینه‌هاست که در دوره اسلامی نیز کاربردهای گسترده‌ای در تزئینات سفالینه‌ها داشته‌است. مانند سفالینه‌های موسوم به سیلوئت[۹] یا سایه‌نما که نخست بدنه ظروف را با پوشش گلابه سیاه‌رنگ می‌پوشاندند و سپس، نقوش مورد نظر را روی آن حکاکی‌می‌کردند و ظرف را با لعاب بی‌رنگ یا آبی فیروزه‌ای می‌پوشاندند. این کار از تزئینات رایج دوره سلجوقی بوده‌است. روش دوم استفاده از گلابه در ایجاد تزئینات رنگین است. این رنگ‌ها، به‌صورت طبیعی در خاک یافت‌می‌شوند و از شیوه‌های کهن نقش‌اندازی روی سفالینه‌ها در دوران پیش از تاریخ و دوره تاریخی ایران پیش از اسلام است که در بسیاری از میدان‌های فرهنگ سفالگری همچون سیلک و شوش به‌کارمی‌رفته و انواع نقوش با رنگ سیاه، خاکستری، قهوه‌ای، قرمز روی بدنه سفالینه‌ها ترسیم‌می‌شدند. «در اواخر سده نهم/سوم و اوایل سده چهارم در شمال‌شرق ایران و آسیای مرکزی نوع جدیدی از سفال موسوم به سفال با نقاشی گل رسی پدیدآمد و گسترش‌یافت. در این سبک گل رس سطح ظرف را پوشانده و از جاری‌شدن رنگ یا رنگ‌ها زیر لعاب سربی شفاف جلوگیری‌می‌کند.

درنتیجه، اجرای دقیق طرح‌های کتیبه‌ای، گیاهی و انسانی روی این ظروف امکان‌پذیرمی‌شود.»(فهروری، ۱۳۸۸ :۱۲). کاربرد تکنیک نقاشی با استفاده از گلابه‌های رنگین از تکنیک‌های به‌کاررفته بر سفالینه‌های نیشابور و آمل در دوره سامانیان است(تصویرهای۳۶ و ۳۷). این تکنیک، اوایل دوره اسلامی، سده‌های سوم و چهارم از انواع گوناگونی برخوردارشد[۱۰]. «می‌توان‌گفت که سفال‌های دوران سامانیان رنگ‌بندی‌هایی بر پایه رنگ‌های سفید تا قهوه‌ای دارند که مورد اخیر طیف رنگ‌هایی از زرد تا نارنجی و قهوه‌ای و نیز قرمز را دربرمی‌گیرد. تضاد این رنگ با رنگ زمینه سفید آن به‌شدت تأثیرگذاربوده و باوجود اینکه رنگ زمینه آن مشابه رنگ زمینه سفالینه‌هایی بود که همان زمان در عراق ساخته‌می‌شدند، اما تزئینات آنها تفاوت‌هایی شگرف باهم دارند. سفالینه‌هایی از این نوع در مناطقی چون خراسان و ماوراءالنهر یافت‌شده‌اند.»(ویلسن آلن، ۱۳۸۷: ۲۲۰).

لعاب سفید قلع

سده سوم هجری، سفالگران مسلمان سامانی دست‌به ابتکار جالبی زدند که تقلیدی از لعاب سبک ادوار تاریخی ایران بود. هرچند، بنابر دیدگاه برخی از متخصصانِ استفاده از لعاب، قلع از ابداعات چینی‌هاست که دوره اسلامی از آن تقلیدشده اما باید گفت که «این مشکل به‌طریق دیگری قبلاً حل‌شده‌بود و آن تقلید از لعاب‌کاری اشکانیان در سلوکیه

۳۶. سفال‌های منقوش چندرنگ، دوره اشکانی (هرینگ،۱۳۷۶: ۲۳۷).



۳۷ . نیشابور قرن سوم وچهارم (رفیعی،۱۳۷۷: ۲۱۰).

بود که با افزودن اکسید قلع به بدنه، سطحی برای نقاشی ابداع کرده‌بودند.»(کامبخش‌فرد، ۱۳۸۰ :۴۵۹).

سفالگران سامانی برای تقلید از مصنوعات چینی هم‌عصر خود با افزودن اکسید قلع به لعاب، لعاب سفیدی تولیدکردند که به‌عنوان آستر، روی ظروف سفالین را پوشش‌می‌داد(تصویر۳۸) و بدنه این ظرف‌ها را همچون بومی آماده نقش‌اندازی هنرمندانه آنان می‌کرد. کاربرد این روش، استفاده از گل رس سفید را به‌مثابه گلابه ازبین‌برد. ایران، نخستین زادگاه ظروف ماجولیکا[۱۱] است. سفالگران ایرانی برای پوشاندن بدنه‌های رنگی، از لعاب کدر و سفید قلع استفاده‌می‌کردند(تصویر۳۹) و «بدین ترتیب سفالگران جهان اسلام آن روز و در رأس آنها سفالگران ایرانی لعاب‌های سربی کدر قلع را که۵۰۰ سال پیش ازمیلاد مسیح اوایل دوره هخامنشی به‌وسیله ایرانیان باستان مورد استفاده قرارمی‌گرفت، احیاکردند. در خلال قرن‌های سوم تا هشتم هجری زیباترین نمونه‌های ماجولیکا در ایران ساخته‌می‌شده‌است.»(رحیمی و متین، ۱۳۶۸: ۱۵). این لعاب برای ایجاد تزئینات دیگری موسوم به تزئینات آبی روی سفید که دوره اسلامی و دوره عباسیان رواج‌یافت نیز، دارای اهمیت است(تصویر۴۰). این ظرف‌های آبی و سفید دیگربار دوره صفویه، ساخته‌شدند. «بااینکه به عقیده گروهی ساختن این‌گونه ظروف دوران صفویه به‌خاطر نقوشی مانند گل نیلوفر(لوتوس و سیمرغ) به تقلید از ظروف چینی بوده‌است ولی با اطمینان نمی‌توان مبداء آن را چین دانست زیرا نمونه‌هایی از ظروف سفالین با رنگ‌های کمیاب آبی تیره، روی زمینه مایل به آبی، از زمان پارت‌ها و ساسانیان توسط هیأت اعزامی گیرشمن از شوش به‌دست‌آمده و درواقع دوران عباسیان را می‌توان دوره تجدید حیات این روش فنی دانست و چینی‌ها در این تجدید حیات سهمی داشته‌اند ولی مبدأ این روش ایران بوده‌است.»(رفیعی،۱۳۷۷: ۵۰).

بدین ترتیب، دست‌کم می‌توان استمرار سنت‌ها و تجربه‌های ویژه‌ای از لعاب‌های پیش از اسلام را تا چند سده در سفالینه‌های اوایل اسلامی، ردیابی‌کرد. در ادامه، تجربه‌های سفالگران اسلامی بود که سبب‌شد تا دستاوردهای جدید در زمینه لعاب را به میراث سفال پیش از اسلام بیفزایند. برای‌نمونه، استفاده از لعاب سفید قلع که ریشه در سنت‌های سفالگری پیش از اسلام ایران دارد، زمینه لازم را برای ابداع لعاب زرین‌فام در جهان اسلام پدیدآورد.

نتیجه بررسی‌های مطالعه پیش‌رو در(جدول۱)، به‌گونه اختصار قابل مشاهده‌است.

۳۸. استفاده از لعاب سفید در آجرهای لعاب‌دار دوره هخامنشی(شوش) (کامبخش‌فرد،۱۳۸۰: ۵۵۸).

۳۹. کاسه سفالینه سفیدمات یا لعاب قلع قرن سوم هجری عراق، ارتفاع ۸/۸ و قطر دهانه ۲۴/۸ سانتی‌متر(فهروری، ۱۳۸۸: ۱۱).

۴۰. بشقاب سفالین ازخمیر سفید با تزئینات آبی زیرلعاب شفاف، ارتفاع ۵/۵ و قطر دهانه۲۲/۵ سانتی‌متر. شوش یا نیشابور قرن سوم هجری(رفیعی، ۱۳۷۷ :۲۰۹).

جدول ۱-تشابهات سفالینه‌های دوره متأخر قبل از اسلام و اوایل دوره اسلامی.

تشابهات	سفال دوران متأخر قبل از اسلام	سفال دوره اوایل اسلامی
فرم **خمچه‌ها با دسته‌های متعدد**	 دوره ساسانی	 قرن اول تا دوم هجری قرن سوم تا چهارم هجری
نقش **نقش عقاب**	 سینی، فلزکاری ساسانی	 جام سفالین قرن چهارم هجری
شیوه‌های نقش‌اندازی **نقش برجسته وکنده**	 کوزه ساسانی با نقش برجسته وکنده	 تنگ اوایل اسلامی با نقوش برجسته
لعاب **لعاب سفید قلع**	 آجرهای لعاب‌دار وسفید هخامنشی	 کاسه سفالین با لعاب قلع سفید قرن سوم هجری

(نگارندگان)

نتیجه‌گیری

مطابقت آثار سفالین اوایل دوره اسلامی با آثار سفالین دوره‌های تاریخی ایران، گواهی بر ادامه بسیاری از سبک‌های سفالگری دوره‌های تاریخی ایران در فرم ظروف، نقوش مورد استفاده، شیوه‌های تزئین و رنگ لعاب‌های اوایل دوره اسلامی است. هم‌چنان‌که این سبک‌ها در قرن‌های اول و دوم هجری و تا زمان مُلک‌رانی عباسیان نیز، ادامه‌یافتند. نتایج به‌دست‌آمده از بررسی‌های مقاله حاضر را می‌توان بدین گونه بیان‌کرد.

فرم‌های سفالینه‌هایی چون آمفوراها و خمره‌های ذخیره آذوقه و قمقمه‌ها با شباهت زیاد نسبت‌به فرم‌های پیش از خود در اوایل دوره اسلامی بازهم، تکرارمی‌شوند. این امر، درباره بسیاری از نقوش هندسی، حیوانی وگیاهی نیز اتفاق‌می‌افتد با این تفاوت که نقوش به‌کاررفته روی سفالینه‌ها در اوایل دوره اسلامی، بیشتر نقش‌مایه‌های گچ‌بری‌ها، فلزکاری‌ها و

منسوجات دوره ساسانی است تا نقوش سفالینه‌های دوره ساسانی. ضمن‌اینکه، نقوش روی سفال دوره ساسانی بیشتر به‌صورت نقش افزوده، نقش کنده و یا قالبی است و کمتر نقاشی‌شده‌اند درصورتی‌که، در دوره اسلامی نقاشی‌کردن سفالینه‌ها به روش‌های پیشین افزوده‌شد.

شیوه‌های نقش‌پردازی هم نخست، همان شیوه‌های دوره‌های پیشین است که به‌مرور با تکنیک‌های لعاب‌کاری ترکیب‌شده و پیشرفت شایانی کرده‌است.

هرچند در ابتدا، تکنیک‌های لعاب‌کاری همان تکنیک‌های دوره ساسانی و اشکانی است لیکن، در سده‌های سوم و چهارم هجری به‌علت آشنایی سفالگران با آثار سفالین چینی و رقابت با آنان، ابداعات و نوآوری‌هایی همچون استفاده از لعاب سفید قلع و ساخت ظرف‌های آبی و سفید در سفالگری دیده‌می‌شود. این نوآوری‌ها برپایه بعضی از تجارب و آگاهی‌های سنتی گذشته صورت‌گرفته و موجب تکمیل هرچه بیشتر آن شده‌است.

اگرچه سفالگری اوایل دوره اسلامی، در ادامه نفوذ روزافزون باورها و اعتقادات مذهبی و همچنین رقابت با تولیدات سفالین کشور چین، تحولات چشمگیری را در عرصه هنر سفالگری پدیدآورد لیکن تااندازه‌ای زنده‌نگه‌داشتن سنت‌های هنری گذشته بوده تااینکه آنها را ابداع‌کند. آن‌گونه‌که شاید بتوان‌گفت سفالگری اوایل دوره اسلامی، وام‌دار سفالگران دوره‌های پیش از اسلام به‌ویژه اشکانیان و ساسانیان است که با بهره‌گیری از همان سبک‌ها و نقوش سنتی برای حاکمان جدید کارکرده‌اند. درواقع، اگر امروزه سفالگری به‌عنوان یکی از دستاوردهای مهم دوره اسلامی شناخته‌می‌شود، شهرت خود را مدیون هنرمندان و سفالگران ایرانی است که با تلاش وکوشش میراث گرانقدر هنری خویش را با انواع ابداعات و ابتکارات درآمیخته و موجبات اعتلای آن را فراهم‌آورده‌اند.

پی نوشت

1- Typolojy

2- James Wilson Allen

3- Arthur Lane

۴- Sgrafitto: واژه‌ای ایتالیایی است که به معنی خراش است(رحیمی و متین، ۱۳۶۸: ۱۵).

۵- Barbotine: قراردادن خمیر نازکی از گل از سوراخ کیسه‌ای به‌صورت مارپیچ روی سطح چرمینه سفالینه‌ها.

6- Champlev

۷- Sphinex : حیوانی ترکیبی با بدن شیر و بال عقاب و سری انسانی که در بیشتر تمدن‌های کهن به‌عنوان نگهبان معابد وکاخ‌ها جلو ورودی به‌کار می‌رفته‌است.

8- Engob

9- Silhouette

۱۰- انواع نقاشی گلابه، به چهار گروه تقسیم‌می‌شود: الف. سفالینه با پوشش گلی و نقش سیاه بر زمینه سفید که معمولاً تزئین کتیبه‌ای دارند. ب. سفالینه با پوشش گلی و نقوش رنگارنگ روی زمینه سفید با نقوشی از انسان و حیوان وگیاهان. ج. سفالینه لعاب گلی با لعاب‌های درخشان معروف به زرین‌فام اولیه که معمولاً درخشندگی خاصی داشت. د. سفالینه لعاب گلی با نقوش سیاه روی زمینه زرد(توحیدی، ۱۳۷۹: ۲۶۳-۲۶۲).

۱۱- ماجولیکا، از نام جزیره(majorca) در اسپانیا گرفته‌شده‌است. در این جزیره مسلمان‌نشین از اوایل قرن پانزدهم، ظرف‌هایی با لعاب کدر قلع مشهور به ماجولیکا ساخته و به دیگر نقاط جهان فرستاده‌می‌شد(رحیمی و متین، ۱۳۶۸: ۱۵).

منابع

- برند، باربارا.(۱۳۸۳). **هنر اسلامی**، ترجمه مهناز شایسته‌فر، تهران: مرکز نشر مطالعات هنری.
- پوپ، آرتورآپهام و آکرمن، فیلیس.(۱۳۸۷). **سیری در هنر ایران**، ترجمه سیروس پرهام، تهران: علمی و فرهنگی.
- توحیدی، فائق.(۱۳۷۹). **فن و هنر سفالگری**، تهران: سازمان چاپ و انتشارات فرهنگ اسلامی.
- حسن، زکی‌محمد.(۱۳۷۷). **هنرایران در روزگار اسلامی**، ترجمه ابراهیم اقلیدی، تهران: صدای معاصر.
- حسن‌زاده، یوسف.(۱۳۸۴). تأملی بر هنر مانایی، **باستان‌شناسی و تاریخ**، (۳۹و۴۰)، ۵۰-۴۱.
- جی‌گروبه، ارنست.(۱۳۸۴). **سفال اسلامی**، ترجمه فرناز حائری، تهران: کارنگ.
- دیماند، موریس‌اسون.(۱۳۸۳). **راهنمای صنایع اسلامی**، ترجمه عبدالله فریار، تهران: علمی و فرهنگی.
- رفیعی، لیلا.(۱۳۷۷). **سفال ایران**، تهران: یساولی.
- رحیمی، افسون و مهران متین.(۱۳۶۸). **تکنولوژی سرامیکهای ظریف**، بی‌جا: شرکت صنایع خاک چینی ایران.
- زمانی، عباس.(۱۳۹۰). **تأثیر هنر ساسانی در هنر اسلامی**، تهران: اساطیر.
- فهروری،گزا.(۱۳۸۸). **سفالگری جهان اسلام**، ترجمه مهناز شایسته‌فر. تهران: مرکز نشر مطالعات هنر اسلامی.
- کیانی، محمدیوسف.(۱۳۵۷). **مجموعه نخست وزیری**، تهران: انتشارات مخصوص نخست‌وزیری.
- _____.(۱۳۷۹). **پیشینه سفال و سفالگری درایران**، تهران: نسیم دانش.
- کامبخش‌فرد، سیف‌الله.(۱۳۸۰). **سفال و سفالگری در ایران از ابتدای نوسنگی تا دوران معاصر**، تهران: ققنوس .
- موسوی خامنه، زهرا.(۱۳۸۶). **مجسمه سازی**، تهران: سمت.
- وولف، هانس‌ای.(۱۳۷۲). **صنایع دستی کهن ایران**، ترجمه سیروس ابراهیم‌زاده. تهران: انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی.
- ویلسن‌آلن،جیمز.(۱۳۸۳). **سفالگری از آغاز دوران ایلخانی در موزه آشمولین آکسفورد**، ترجمه مهناز شایسته‌فر، تهران: مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.
- _____. **سفالگری اسلامی**، ترجمه مهناز شایسته‌فر، تهران: مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.
- هرینک، ارنی.(۱۳۷۶). **سفال ایران در دوره اشکانی**، ترجمه حمیده چوبک، تهران: سازمان میراث فرهنگی.

- Feheravari, G. (2000). **Ceramics of the Islamic World in Tareq Rajab Museum**. London & New York: I.B.Tauris Publishers.
- Lane, A. (1947). **Early Islamic Pottery.** London: Faber and Faber.
- Manners, E. & Hugo, F.M.(1998). **Ceramics Source Book**. Grange.books ltd.

دریافت مقاله: ۹۱/۵/۱۵
پذیرش مقاله: ۹۱/۹/۸

تحول پدیدارشناختی خط–نقاشی از منظر نشانه–معناشناختی
با مطالعه موردی پنج اثر*

محمد هاتفی** حمیدرضا شعیری***

چکیده

نشانه-معناشناسی از رهگذر تحلیل گفتمان و با التفات به مقوله‌های پدیدارشناختی به چگونگی شکل‌گیری معنا در متن را بررسی می‌کند. در این میان به وجوه مختلف حسی، ادراکی و جسمانه‌ای و سوژگانی متن هم توجه‌می‌شود. ازسوی دیگر، هرگونه بررسی گفتمانی خواه‌ناخواه باید در چارچوب نظام‌های گفتمانی صورت‌پذیرد.

بنابر اصل بالا نگارندگان در پژوهش حاضر، با گزینش اتفاقی پنج اثر نقاشی-خط با مضمون واحد بسم ا...، درنظردارند با رویکرد نشانه-معناشناختی مبتنی‌بر تحلیل گفتمان پدیدارشناختی، به شیوه‌ای توصیفی-تحلیلی چگونگی تعامل دو عنصر اساسی تشکیل‌دهنده هنرخط-نقاشی را در چارچوب متن مورد ارزیابی قرار دهند. به‌بیان‌دیگر پرسش اصلی این پژوهش این است که چگونه دو عنصر اساسی تشکیل‌دهنده هنرخط-نقاشی در متن، با یکدیگر وارد تعامل معنادار می‌شوند. نهایت، با بررسی‌های انجام‌شده در تحقیق حاضر، معلوم‌شد که تعامل متن کلامی و تصویر، درکل پیروی از روابط میان تمامی عناصر گفتمان است و فرایندی پویا را از یک نظام معناداری کلاسیک و برنامه‌مدار به‌سوی یک نظام تصادفی معنا نشان‌می‌دهد که در آن اوج ادغام نظام کلامی در دل یک نظام تصویری، دیده‌می‌شود.

این دستاورد، ضمن تأیید دیدگاه *لیوتار* مبنی‌بر برخورداری تصویر از وجوه ضدگفتمانی، بیانگر آن است که به‌تناسب غلبه عنصر بصری بر کلامی عبور از یک وضعیت برنامه‌مدار به یک وضعیت تصادفی و براساس ریسک و احتمال دیده‌می‌شود. این دستاورد، دیدگاه لیوتار را به آنچه *لاندوفسکی* درباره نظام‌های گفتمانی مطرح‌می‌کند، متصل‌می‌کند. افزون‌براین بنابر دستاورد تحقیق، نظام کهن‌الگوی استعاری و اسطوره‌ای مدنظر *لیکاف و جانسون* که از سوی *کرس و لوون* در تحلیل رابطه متن و تصویر استفاده‌می‌شود، در پاره‌ای متن‌ها براثر ورود عنصر خودآگاهی به بستر تولید و معناداری متن، وارونه می‌گردد. این مسأله فرضیه انگیخته‌بودن نشانه‌ها را که پیرو *هلیدی* از سوی کرس و لوون مطرح‌می‌شود، به نفع ادعای مکتب پاریس مخدوش‌می‌سازد. ضمن‌اینکه، تحقیق حاضر نشان‌می‌دهد که می‌توان با هم‌افزایی میان الگوی نظام‌های گفتمانی لاندوفسکی، فضاهای نشانه‌ای لوتمن و لایه‌شناسی مدنظر کرس و لوون یک نظریه کلان پدیدآورد. این امر درعین‌حال، توجیه‌گر سیر تحول خط-نقاشی به نقاشی-خط در یک فرایند دیگری‌محور(اخلاق و مرامی) به‌تناسب غلبه تصویر است که یک فضای نشانه‌ای خلاق را در یک وضعیت درزمانی به‌نحو انضمامی و متقارن با نظام گفتمانی ریسک‌پذیر، نمایان‌می‌سازد، که از وجوه خودآگاهی گفتمانی هم برخوداراست.

کلیدواژگان: پدیدارشناسی، تحلیل گفتمان، تعامل، نظام کلامی، نظام بصری.

---

*این مقاله، برگرفته از رساله دکتری محمد هاتفی، باعنوان "بررسی و تحلیل نشانه-معناشناختی رابطه متن کلامی و تصویر در متون ادبی شعر دیداری، کتاب مصور، نقاشی-خط" به‌راهنمایی دکتر حمیدرضا شعیری در دانشگاه تربیت مدرس است.

** دانش‌آموخته دکتری، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران(نویسنده مسئول). mo.hatefi@yahoo.com
*** دانشیار، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران.

مقدمه

نقاشی-خط، یک شیوه تولید هنری مبتنی‌بر تلفیق نقاشی و خطاطی است که به‌ویژه از دهه ۱۳۴۰ به این سو، باتوجه‌به استقبال‌نکردن هنر مدرن از مؤلفه‌های سنتی، می‌توان آن را ذیل هنر پست‌مدرن تعریف‌کرد. هنرمند تولیدکنندهٔ یک اثر خط-نقاشی، نشانه‌های کلامی را از روش ترکیب‌بندی با عناصر تجسمی و بصری به هنر گرافیک و نقاشی پیوندمی‌دهد. طی تاریخ سیر تکامل این شیوه بیان هنری در چند دهه اخیر، نخست کاربرد ساده خوش‌نویسی همراه عناصر بصری هنر نقاشی نظیر رنگ، حجم و کادر بود. لیکن به‌تدریج، عناصر بصری نقاشی و حتی عکس و دیگر تمهیدات بصری برای رسیدن به گونه‌ای از انتزاعی‌گری صرف، بر کلیت متن غلبه‌یافته‌اند. درهرحال، مسأله‌ای که در تحلیل این‌گونه متن‌ها پیش‌می‌آید، این است که عناصر خوش‌نویسی(کلامی) و نقاشی(بصری)، چگونه و تحت چه شرایطی برای تولید معنا با یکدیگر آمیزش‌می‌یابند.

براساس اینکه تمام متن‌های نمونه در پژوهش حاضر، ازلحاظ ماده محتوای کلامی یکسان و همه درباره بسم‌الله ... هستند، باید گفت وظیفه تغییر و ایجاد معناهای جدید به‌کلی برعهده تمهیدات و عناصر بصری و صورت بیان اعم از صورت نوشتاری یا تصویری، قرارگرفته‌است. آنچه گفته‌شد، فرضیه‌ای است که نگارندگان تلاش برآن دارند که براساس مبانی، نظریه‌ها و روش‌های رویکرد نشانه-معناشناسی در این مقاله، آن را بررسی‌کنند. برای این تحلیل، پنج نقاشی-خط برگزیده‌شد که درون متن با شماره‌های منطبق بر اشکال، مورد استناد قرارمی‌گیرند.

پیشینه پژوهش

در بررسی منابع موجود، تحقیق خاصی که چگونگی شکل‌گیری معنا در نقاشی-خط را براساس وجوه گفتمانی و تعاملی میان عناصر کلامی و بصری و از رهگذر نشانه-معناشناسی پی‌گرفته‌باشد، یافت‌نشد. البته، ناگفته‌نماند که سجودی(۱۳۹۰)، در تحقیقی باعنوان "نشانه‌شناسی نوشتار: با نگاهی به رسانه، ادبیات و هنر خوشنویسی" که در کتاب "نشانه‌شناسی: نظریه و عمل" چاپ‌شده‌است، آثاری از خط-نقاشی را بررسی‌کرده و در جاهایی نیز به ارزیابی رابطه متن و تصویر نزدیک‌می‌شود. لیکن، آنچه در پژوهش سجودی مدنظر قرارگرفته، این است که نشان‌دهد آیا نظام مادی نشانه‌ها در قالب انواع اشکال مادی نظیر انتخاب قلم که در نحوه نگارش خط به‌کارمی‌رود، می‌توانند در معناداری نقشی داشته‌باشند، که طبعاً پاسخ پژوهشگر، مثبت است. اما آنچه در پژوهش حاضر مورد توجه است، چگونگی معناداری تعاملی دو عنصر خط-نقاشی زیر چتر گفتمان و در فضای گفتمانی است. درنتیجه، هدف تحقیق کاملاً متفاوت با آن پژوهش‌ها است. ازاین‌رو، به‌ناچار از شیوه درزمانی و فرایندی به‌جای شیوه هم‌زمانی که در پژوهش قبلی به‌کارگرفته‌شده‌بود، استفاده‌می‌شود.

با نگاهی بر پیشینه هنر نقاشی-خط در ایران این‌چنین دریافت‌می‌شود که برای برخی نقاشان نوگرا که درجهت یافتن هویت ملی ازطریق خط، می‌خواستند راهی از مدرنیسم به سنت یا برعکس بگشایند و به نتیجه‌ای سنتی-مدرن دست‌یابند، در قلمرو نقاشی معاصر ایران می‌توان برای نقاشی-خط جایگاه خاصی قائل‌شد. در ایران پیش‌نمونه‌های نقاشی-خط را در دوران قاجار می‌توان‌دید ولی شکل‌های کنونی آن، پس از پیدایش جنبش سقاخانه[1] متداول‌شده‌است (خصوصی نیاکی، ۱۳۸۵: ۱۲۲-۱۲۱).

درهرحال، در این هنر چنانچه حاکمیت اثر با شکل، فرم و رنگ باشد باعنوان نقاشی- خط و اگر حاکمیت با خوش‌نویسی باشد، باعنوان خط -نقاشی شناخته‌می‌شود. به‌بیان دیگر، گاه اثر از آنجاکه قالب خط نوشتاری را دارد، کنار خوش‌نویسی قرارمی‌گیرد و گاه نیز، با توجه به‌اینکه با رنگ عجین و توأم گشته، آن را کنار نقاشی قرارمی‌دهند(همان: ۸-۳).

ازاین‌رو، دو عنصر اصلی و شاید تنها عناصر تشکیل‌دهنده صورت بیان یک اثر خط-نقاشی یا نقاشی-خط، درواقع دو عنصر خط و نقاشی هستند و در یک سطح کلی‌تر بایدگفت، دو عنصر نوشتاری(کلامی) و تصویری. پس در تحلیل هر اثری از این‌دست، باید اساس تحلیل را بر نحوه تعامل این دو استوار ساخت. بنابراین درادامه، پژوهش‌هایی معرفی‌خواهندشد که نحوه تعامل متن کلامی و تصویر را ارزیابی‌کرده‌اند و بدون آنکه مرز مشخصی را میان انواع آثار از قبیل کتاب مصور و یا نقاشی خط بگذارند، این روابط را در تمامی این گونه‌های هنری سهیم‌می‌دانند.

در پژوهش‌های نگاشته‌شده، برای برتری رابطه میان نوشته و تصویر، دلایلی ارائه‌شده‌است. ازجمله اینکه *رولان‌بارت*[2] با استفاده از اصطلاحاتی چون "شرح" و "لنگر" براین باور است که این دو در جاهایی به بازگویی معنای موجود در دیگری می‌پردازند و در جاهایی، باعث تثبیت آن معنا می‌شوند(Barthes, 1977:۱۲۷).

شگفت‌انگیز آنکه، در همان حال که این نظریه‌پردازان درباره برابری میان هنر و ادبیات بحث‌می‌کردند، آگاهانه

از بین متن و تصویر، یکی را بر دیگری برتری‌داده‌اند. با برتری‌بخشیدن متن بر تصویر، به‌نظرمی‌رسد آنها یک رابطه سلسله مراتبی میان متن و تصویر قائل شده‌اند که امور بصری را ذیل کلامی می‌نشاند. بااین‌وجود به اعتقاد *میشل*[۳]، براثر چرخش تصویری که در دوره معاصر به‌ویژه از دهه ۱۹۶۰ به این‌سو رخ‌داده، هنوز زمینه مطالعاتی بسیار جدید فرهنگ بصری برای فائق‌آمدن بر جایگاهی که متنیت در پیوند با ساختارگرایی و پساساختارگرایی دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ اشغال کرد، پادزهری پیشنهادمی‌کند. به اعتقاد وی، این چرخش تصویری هر چه باشد، «آشکاراست که به‌معنای بازگشت به تقلید ناب، رونوشت‌برداری یا نظریه‌های بازنمایی و یا متافیزیک‌های احیاشده مبنی‌بر ایجاد حضور توسط تصویر نیست بلکه، این مسأله نشان‌می‌دهد پس از افول دوره‌ای که تحت سلطه مطالعات یا پارادایم زبان‌شناختی و نشانه‌شناختی بود، باردیگر این توجه حاصل‌شده که تصویر می‌تواند بین وجه بصری، جهاز، نهادها، گفتمان، جسم‌ها و ...، یک تأثیر و تأثر پیچیده ایجادکند. این چرخش تصویری، حکایت از تشخیص این نکته دارد که تماشاگری(نگریستن، نظرکردن، و دیگر انواع مشاهده بصری از قبیل دیدزدن، پاییدن و ...)، می‌تواند همچون انواع مختلف خواندن و اشکال متعدد آن، مسائلی عمیق را پیش پای ما گذارد. همچنین این چرخش حکایت از تشخیص این نکته دارد که تجربه یا سواد بصری را ممکن‌است نتوان براساس تجربه مدل زبان‌شناختی به‌طور کامل توضیح‌داد.»(Mitchel,1994: 16).

به‌هرحال امروزه رویکردهایی چون نظریه‌های فمینیستی، پسااستعماری، واسازی، نشانه-معناشناسی یا سمیوتیک و تحلیل روان‌شناختی درحال تدوین اصول مقایسه‌ای جدید هستند و یا نظریه انتقادی‌ای را به‌کارگرفته‌اند تا هرطور شده به پرسش‌های نظری مبنایی درراستای پوشش شکاف میان تصویر و متن پاسخ‌دهند. ضمن‌آنکه، بسیاری از نویسندگان حوزه گفتمان چندرسانه‌ای به جستجو در دستور شیوه‌های نشانه‌شناختی مختلف هم پرداخته‌اند (Kress & Leeuwen 2004: 182-211). به اعتقاد این محققان، نظام بیان زبانی یا کلامی و نظام بیان تصویری دو نظام مختلف و متمایز از یکدیگرند که هرکدام دارای دستور و نظام خاص خودشان هستند. برای نمونه، *کرس* و *لوون*[۴](۱۹۹۶) معتقدند اگر در نظام زبان به‌هنگام تقاضا الفاظی همچون "خواهش می‌کنم" و "کمک" به‌کاربرده‌شوند، در نظام بیان تصویری از نگاه خیره یا مستقیم بهره‌می‌گیرند. همان طور در زبان با استفاده از کلمات دلالت‌کننده، بر اهمیت یک موضوع تأکید می‌شود لیکن در نظام بصری، امر مهم در پیش زمینه، بالا و یا مرکز متن و متقابلاً عناصر بی‌اهمیت در پایین، حاشیه و یا پس‌زمینه متن قرارداده‌می‌شوند.

یکی از نظریات بسیار مهم درباره تمایز میان دو سیستم نشانه‌ای کلامی و تصویری، شاید دیدگاه *لیوتار*[۵] در کتاب "گفتمان/ تصویر"(۲۰۱۱) باشد. در این کتاب، لیوتار تصویر را اساساً دارای وجهی ضدگفتمانی می‌داند. وی، اصطلاح گفتمان را به فرایند بازنمایی از طریق مفاهیم اطلاق می‌کند و معتقداست زبان‌شناسی ساختاریِ *سوسور*[۶]، تجسم عینی این روند گفتمانی‌کردن فضای متنی است که تمامی تأثیرات و نتایج زبان را تا سطح معانی خلق‌شده ناشی از بازی بین دال‌ها کاهش‌می‌دهد. بنابر باور وی، سوسور زبان را به‌مثابه بازنمایی زبانی فهم‌می‌کند؛ برحسب جدولی از عناصر متضاد و مخالف که روی‌هم‌رفته زبان را تشکیل‌می‌دهند یا زبان را می‌سازند. همچنین براساس اعتقاد لیوتار، آنچه معادل نقش گفتمانی‌سازی را در حوزه فضای مجازی یا تصویری ایفامی‌کند، جایگاه و نقش چشم‌انداز است که به‌همان اندازه موجب تقلیل امر مرئی به امر بازنمایی می‌گردد.

در دیدگاه وی، امر تصویری دربرابر بازنمایی، مقاومت‌می‌ورزد و ازهرگونه بازنمایی یا ارائه‌شدن به‌گونه‌ای عینی و مادی سرباز‌می‌زند. درواقع، تصویر به‌مثابه یک دیگری، یک روایت خُرد متناقض با گفتمان روایی و درنتیجه همچون یک روایت‌شکن وارد عرصه‌می‌شود.

روش تحقیق

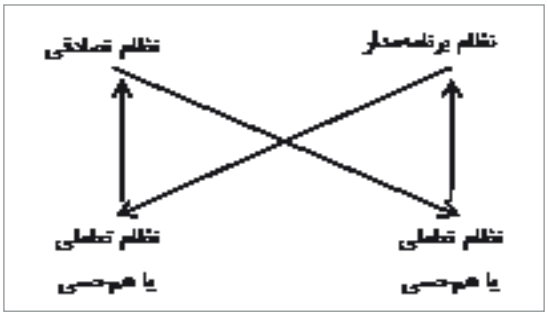
هنوز میان پژوهشگران توافق نظر مبنی براینکه آیا نشانه-معناشناسی یک علم است یا یک نظریه، روش و رویکرد و یا همه این موارد را دربرمی‌گیرد، نیست. بااین‌وجود، آنچه در این پژوهش از آن باعنوان نشانه-معناشناسی صحبت‌می‌شود، رویکردی است که از آن با نام "مکتب پاریس" یادمی‌شود. نشانه-معناشناسی در تداوم نشانه‌شناسی که به طبقه‌بندی نشانه‌ها و بررسی نحوه کار نشانه‌ها می‌پرداخت، از دهه ۱۹۷۰ به این سو با تمرکز روی متن و گفتمان، مقوله معنا را در مرکز بررسی‌های خود قرارداد. به‌ویژه اینکه از دهه ۱۹۹۰ به این طرف، نظریه‌پردازان مکتب پاریس از رهگذر روایت‌شناسی *گرمس*[۷] در تکمیل روایت‌شناسی پیشین *پراپ*[۸]، زیرساخت‌های معنا را در متون پیش‌کشیدند. این روایت‌شناسی که در قالب مربع معناشناختی، قطب‌شناسیِ ساختگرا و صلب پیشین را به یک تحول پویا میان این قطب‌ها تغییرداد،

سپس در محور تنشی ارائه‌شده ازسوی *فونتنی زیلبربرگ*[۹] وجوهِ شناختی پیچیده‌ای یافت. امروزه، نشانه-معناشناسی بیشتر رویکردی معناگرا قلمدادمی‌شود که با استفاده از پدیدارشناسی، وجوه عمیق‌تری از تعاملات بیناسوژگانی را از راه بررسی تبادلات حسی و ادراکی میان سوژه‌های متن و وجوه اجتماعی، فرهنگی، سیاسی و ... پی‌می‌گیرد. نشانه-معناشناسی در تمامی این موارد، به اطلاعات درون متن بسنده می‌کند و برای بررسی متن، چاره‌ای جز بررسی گفتمان درون متن ندارد. ازاین‌رو، گفتمان در مرکز هرگونه بررسی نشانه-معناشناختی قراردارد و نظام‌های گفتمانی لاندوفسکی بیان‌می‌کنند که چگونه می‌توان این تحولات پیچیده را روی محورهای تحول این نظام‌ها، که همان محورهای تحول معنا هستند، نشان‌داد. شایان یادآوری است که تعریف گفتمان به آن صورت که در مکتب نشانه-معناشناسی پاریس معرفی‌می‌شود، از تعریف *یلمزلف*[۱۰] و *بنونیست*[۱۱] وام‌گرفته شده‌است[۱۲] یلمزلف، برای هرگونه تحول نشانه‌ای نخست به یک فضای نشانه‌ای قائل است و سپس، آن را براساس تجزیه به دو سطح بیان و محتوا و تجزیه هرکدام از آنها به دو سطح؛ ماده بیان و صورت بیان و دو سطح؛ ماده محتوا و صورت محتوا، تجزیه و تحلیل‌می‌کند. به اعتقاد وی، هرکدام از سطوح با یکدیگر فراتر از ارتباط و تعامل کلیشه‌ای، وارد یک تعامل نیمه‌نمادین می‌شوند و در این سطح است که می‌توان تحولات صورت‌گرفته در سطح بیان را به سطح محتوا نسبت‌داد. این همه، از رهگذر عنصری به نام جسمانه رخ‌می‌دهد. ازاین‌رو، حضور یک عنصر گفتمانی در صورت بیان یک متن می‌تواند در وضعیت نیمه‌نمادین، به‌معنی زندگی و متقابلاً غیاب آن، می‌تواند به‌معنای مرگ آن/او باشد(شعیری، ۱۳۸۵: ۵۵-۴۵).

براساس توجه به فضای نشانه‌ای که یلمزلف مطرح‌می‌کند، بنونیست گفتمان را گفته‌پردازی یک سوژه گفته‌پرداز می‌داند که در چارچوب فضای نشانه‌ای ازطریق یک گفته‌یاب، دریافت‌می‌شود.دراین‌باره بنونیست گفتمان را به‌کارگیری زبان به‌واسطه عمل استعمال فردی می‌داند و در این طرز تلقی، خواننده را با سه نکته مهم روبه‌رو می‌کند«۱- نقش کارکردی گفتمان که در به‌کارگیری گفتمان تجلی‌می‌یابد، ۲- حضور فردی که به‌واسطه عمل زبانی تحقق‌می‌یابد و ۳- جنبه استعمالی زبان که می‌توان آن را جستجو در انباشته‌ها و حافظه‌های جمعی و فرهنگی دانست که به‌واسطه همان عمل زبانی، فردی می‌گردند» (همان: ۱۳).

این تعریف از گفتمان، سپس دست‌مایه نظریه‌پردازان نشانه‌شناسی مکتب پاریس قرارگرفت که در این مقاله به‌مثابه تعریف مبنایی تحقیق برگزیده‌شده‌است. فونتنی از نشانه-معناشناسان مطرح این مکتب، گفتمان را نتیجه به‌کارگیری کنشی فردی می‌داندکه ما را از زبان به چیزی فراتر از آن سوق‌می‌دهد و گفته‌پردازی را بر جریانی اطلاق می‌کند که طی اعمالی محصولات مورد استعمال زبان را برای استفاده گفتمان فرامی‌خواند. اما نکته مهم این است که این فراخوانی همواره با تغییر این محصولات به محصولاتی جدید همراه‌است. این مسأله نشان‌می‌دهد که پیش از شکل‌گیری گفتمان، معنی‌هایی در زبان وجوددارند که می‌توانند به‌صورت مواد خام در اختیار گفته‌پرداز قرارگیرند. گفته‌پرداز هنگام تولید فردی گفتمان، یا این معنی‌های موجود در زبان را فراخوانده، بالقوه‌می‌سازد و مجدداً به‌کارمی‌گیرد یا آنها را ردّ، دگرگون و بازسازی‌می‌کند(Fontanille, 1998: 21).

چنانکه گفته‌شد، هرگونه بررسی معنا باید در چارچوب نظام‌های گفتمانی صورت‌پذیرد که لاندوفسکی الگوی آن



(Landowski, 2005: 43)

را ارائه‌داده‌است. این الگو درواقع وجه تکامل‌یافته و کلان‌نگر مربع معناشناختی گرمس است. به اعتقاد وی، نظام‌های گفتمانی را می‌توان باتوجه‌به ویژگی‌های نشانه-معنایی حاکم بر آنها به سه دسته کلی؛ برنامه‌مدار، تعاملی یا هم‌حسی و تصادفی بخش‌بندی‌کرد که از اولی به آخری و برعکس، جهت گفتمان می‌تواند متفاوت‌باشد(Landowski, 2005: 43).

باید بیان‌کرد که به‌همان اندازه که از نظام گفتمانی دوری گزیده‌می‌شود، فضای گفتمان هم از وضعیت خطی، پیش‌بینی‌پذیری، روایی، کنشی و کنترل‌پذیری و برنامه‌مداری به‌سمت الگوهای غیرخطی، مبتنی‌بر احتمالات، غیرروایی و احساسی و رخدادی سیرمی‌کند. بنابر سیال‌بودن وضعیت‌های گفتمانی، این وضعیت می‌تواند درجهت عکس نیز رخ دهد.

یکی دیگر از نظریات نشانه-معناشناختی که یک الگوی کلان برای تحلیل وضعیت‌های نشانه-معنایی را ارائه‌می‌دهد، نظریه فضاهای نشانه‌ای *لوتمن*[۱۳] است که با نام *سمیوسفر*[۱۴] از سوی او معرفی‌شده‌است(Lotman, 1990: 2005). بنابر نظر لوتمن، درکل سه فضای نشانه‌ای وجوددارد: در فضای

نشانگانی نخست نشانه‌ها در یک وضعیت مبتنی‌بر تکرار و کلیشه به‌سرمی‌برند و از گونه‌ای انجماد برخوردارند اما به‌تدریج، براساس عبور از وضعیت میانی که نشانگر نوعی عبور و انتقال است، به فضای سوم وارد می‌شوند و سپس، نشانه‌ها در تلاقی با مرزهای دیگر نشانگانی به فضای خلاقیت، تناوب و دگردیسی‌های بی‌پایان، فضای سوم، قدم‌می‌گذارند. فضای سوم، یک فضای گفتگو را ترسیم‌می‌کند که در آن، مرزهای خود و دیگری درهم تنیده‌می‌شوند(Lotman, 1999: 38)

نشانه‌شناسی لایه‌ای سجودی نیز، از دیگر نظریاتی است که می‌تواند درراستای تجزیه و تحلیل عناصر همه متن‌ها و از جمله متن‌های تصویری و چند وجهی(مختلط)، یاریگر پژوهش حاضر باشد. چراکه هر اثری که در قالب یک متن تجسم‌می‌یابد، خواه‌ناخواه متشکل از لایه‌هایی است. این نظریه روشی را در اختیار پژوهشگر می‌گذارد تا این لایه‌ها را به‌گونه انضمامی از یکدیگر جداسازد. ازاین‌رو در تحلیل آثار بدین‌صورت عمل‌خواهدشد که نخست، متن‌ها به اجزای کلامی و بصری تجزیه‌می‌شوند و سپس، تحولات گفتمانی و نحوه معناداری نشانه‌ها در بستر نظام‌های گفتمانی بررسی‌خواهندشد. تلاش نگارندگان در این مقاله برآن است تا هریک از عناصر خط و نقاشی را به‌مثابه دو عامل گفتمانی درنظربگیرند. این امر، کم‌وبیش به دو اصطلاح گفته‌پرداز و گفته‌یاب مدنظر بنونیست نزدیک خواهدبود. البته، به‌نظرمی‌رسد دو اصطلاح گفته‌یاب و گفته‌پرداز، بیشتر سوژه‌های انسانی را به ذهن متبادرمی‌کنند. اگرچه در داستان‌های تمثیلی، غیرانسان نیز می‌تواند در جایگاه سوژه گفته‌پرداز، قرارگیرد.

افزون‌بر این‌ها و باوجود تفاوت‌هایی در رویکرد، در این پژوهش از مؤلفه‌های کاربردی تحقیق کرس و لوون(۱۹۹۶) که پیش‌تر از آنها یادشد، به‌ویژه در تحلیل شیوه ترکیب‌بندی متن‌ها نیز، بهره‌گرفته خواهدشد.

بحث اصلی

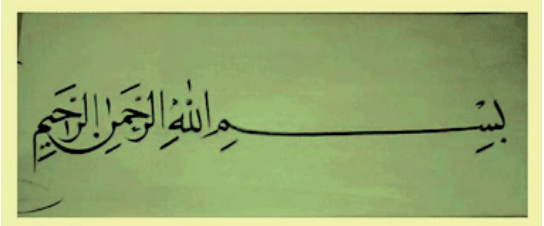
نخستین نمونه متنی که در این بخش بررسی‌می‌شود، یک نمونه کلاسیک استفادهٔ خط در بستر نقاشی است که از عناصر نقاشی، تنها نشانه‌های تجسمی ازقبیل رنگ و کادر را در آن می‌توان‌یافت. آنچه در تصویر ۱ دیده‌می‌شود، سطح پایه و حداقلی تعامل و ارتباط دو عنصر خط و نقاشی است بااین تفاوت که مؤلفه‌های کلامی، آشکارا بر مؤلفه‌های نقاشی غلبه‌دارند. به‌ویژه آنکه، متن کلامی در پیشانی متن کل هم قرارداده شده‌است.

در این تصویر، یک متن کلامی وجوددارد که به‌گونه‌ای خطی، از سمت راست به چپ نوشته‌شده و بر کلیت فضای متن حاکم است. برخلاف یک متن نوشتاری عادی در این متن، از کادر و نیز عنصر رنگ در زمینه استفاده شده‌است لیکن، باتوجه‌به نشستن متن کلامی به‌نحو برجسته در پیش‌زمینه، مطابق تحلیل کرس و لوون (Kress & Leeuwen, 2006: 182-211) می‌توان‌گفت عنصر بصری در خدمت یا تحت سلطه عنصر کلامی است. این‌گونه، فضای خوانش روایت‌مدار و مبتنی‌بر گفته و نه گفتمان، بر کل متن برتری‌می‌یابد.

این متن، معنای رایج نشانه‌های کلامی را برای تولید محتوا به‌کارمی‌گیرد و به‌نظرنمی‌رسد عناصر بصری، تهدیدی برای معناداری کلیشه‌ای آنها باشند. چراکه این نشانه‌های کلامی، صورت بیانی یک نظام کلامی غیرنشاندار را تجلی‌می‌بخشند. درنتیجه، متن از معنایی جمعی و عمومی برخورداراست. به‌بیان دیگر، همه آن را به یک صورت قرائت‌می‌کنند. این متن را باتوجه‌به این ویژگی‌ها، باید متنی کلاسیک دانست که تناسب کامل دارد و تنها در حریم خاص خود جولان‌می‌دهد. گفته‌پرداز قواعد کلیشه‌ای پردازش متن را می‌پذیرد و نشانه‌ها حضوری بی‌دغدغه و منطبق بر تجارب را به‌نمایش‌می‌گذارند. این متن را به‌آسانی می‌توان به زبان دیگری برگرداند. این وجه ساخت‌گرایانه، در خود متن نهفته‌است.

بنابرآنچه گفته‌شد، می‌توان بیان‌داشت که گونه گفتمانی کلاسیک که در تصویر۱ دیده‌شد، از یک نظام بازنمودی بهره‌می‌برد که طی آن از سازوکاری کلیشه‌ای، نظام‌بسته، شرایط معنایی قابل پیش‌بینی، انسجام، ثبات و پایداری معنایی و هم‌نشینی منطقی عناصر برخورداراست. این نظام بازنمودی که بیشتر به‌صورت فرایندی و دارای ارتباط همنشین عمل‌می‌کند موجب‌می‌شود نشانه، برخوردار از توازن قلمدادشود و حتی حضور فراگیر نشانه‌های بصری از معناداری خطی و روایی آن در قالب نشانه‌های سرراست کلامی جلوگیری‌نکند.

متن روایی و خطی بالا، متنی است که دارای قواعد کنش است. به‌عبارتی از ساختار جمله پیروی‌می‌کند: فاعل+مفعول+فعل. ازاین‌رو می‌توان‌گفت این متن به کلاسیک‌ترین وجه، معنا تولیدمی‌کند و بسیار طبیعی و عادی هم جلوه‌می‌کند.



تصویر ۱. خط-نقاشی، پدیدآورنده: نامعلوم
(جشنواره بسم‌ا...: www.besemella.ir.)

تصویر۲. خط-نقاشی از علی عظیمی(باغ بسم|... ۴۲)

در تصویر۲، بااینکه یک لایه کلامی دیده‌می‌شود که به‌گونه‌ای واحد در مرکز کادر قرارگرفته‌است و حرکتی را از راست به چپ طبق خوانش فرهنگی شناخته‌شده، به‌نمایش‌می‌گذارد لیکن، نگارش یا صورت بیان آن دارای وجه خاصی است. بدین‌گونه‌که حرف «باء» بدون دندانه نوشته‌شده‌است و خواننده با گونه‌ای نیروی مستقیم و کششی از سمت راست مواجه‌است که این نیرو سپس در بقیه حروف شکسته‌می‌شود. واژه الله، بیرون از خط و بر بالا/ صدر متن کلامی قرارگرفته‌است. تمامی حروف، حتی نقطه‌ها و نیز فتحه‌ها و کسره‌ها، عناصر زبرزنجیری، کاملاً چسبیده بهم هستند و هیچ جزئی نیست که در نقطه‌ای، با دیگر اجزا یا پیکره متن تماس فیزیکی نداشته‌باشد.

در وجه بصری متن، لایه‌هایی روشن و تاریک دیده‌می‌شود که کادرهایی شکسته را در دل کادر یا قاب اصلی شکل‌داده‌اند. وجه مربع قاب مرکزی حفظ‌شده اما خطوط حائل یا محاط به پنجره مرکزی، همچون تخته‌هایی که روی‌هم میخ شده‌باشند، دور آن را فراگرفته‌اند.

درکل، مخاطب با سه نوع رنگ که نشان‌دهنده نور، تاریکی و وضعیت بینابین هستند، روبه‌رو است. در لایه کلامی، درون حروف با رنگ سفید مایل به شیری یا استخوانی رنگ‌آمیزی‌شده، بیرون از متن کلامی، رنگ‌های سفید و زرد روشن باهم آمیخته‌اند. به‌تدریج، سفیدی کم‌شده با زرد یک‌دست می‌آمیزد و درکناره‌ها زرد و سیاه با یکدیگر آمیخته‌می‌شوند. به‌بیان دیگر، رنگ‌ها هرچه از مرکز به حاشیه می‌روند، از روشنایی به سمت سیاهی و تاریکی حرکت‌می‌کنند. گویی بیننده از هستی به سوی نیستی و از دنیای روشن، آشنا و ساختارمند به دنیای تاریک، ناآشنا، بدون ساختار، رمزآلود و درهم‌فروریخته سیرمی‌کند. در مقایسه با متن(تصویر۱)، این سیر از ویژگی‌های کلاسیک به سوی ویژگی‌های جدید با گذر از لایه‌های تحت سلطه متن کلامی به سمت لایه‌های تحت سلطه وجوه بصری یا عناصر تصویری، متقارن‌شده‌است. ازاین‌رو، شاید همچون لیوتار بتوان مدعی‌شد که تصویر اساساً برهم‌زننده ساختار متن کلامی است و اگر متن کلامی، نماد گفتمان کلاسیک یا گفتمان سوسوری قلمدادشود، بایدگفت تصویر از ظرفیت ضدگفتمانی و گفتمان‌شکنی برخورداراست (Lyotard,: ۱۳۲ 2011).

در ادامه بررسی(تصویر۲) بایدگفت که تمام اجزای این متن قابل جداسازیِ معنادار و آشکار نیست. به‌عبارتی، کادرهای پیرامون و شکستگی آنها می‌توانند دارای معناهایی باشند که نوعی ابهام را بر متن تحمیل‌می‌کنند. لیکن، روشن‌نمی‌شود که این تاریکی‌ها و شکستگی‌های کادرها پیرو چه معناداری روشنی هستند. براین اساس می‌توان فرضیه‌ای را مطرح‌کرد مبنی بر اینکه، باید به‌تناسب غلبه

تصویر۳. خط-نقاشی از فریدون کامرانی (جشنواره بسم|... www.besmella.ir)

عنصر بصری بر کلامی، شاهد عبور از یک وضعیت برنامه‌مدار به یک وضعیت تصادفی و مبتنی‌بر ریسک و احتمال بود. ازاین‌رو بایدگفت، شکل و نحوه معناداری این متن گرچه شبیه متن تصویر ۱ است اما، با آن تفاوت بسیار دارد. به‌زبان دیگر، هم از توانایی‌های معناداری خط و هم از توانایی‌های معناداری عناصر بصری در سطحی پیچیده‌تر بهره‌برده‌است. بااین‌همه متن کلامی در مرکز، مهم‌ترین عنصری است که بر تمامی اجزای متن غلبه‌دارد. بنابر اصطلاح کرس و لوون، پژوهشگران هنوز با «رجحان مرکز بر حاشیه» (Kress and leeuwen, 2004: 182-218) مواجه‌اند و تصویر هماره دربرابر مرکزیت آن سر فرود آورده‌است. به‌عبارتی، اگر متن کلامی در جایگاه خود(خط، خوش‌نویسی) و عناصر بصری در جایگاه دیگری(نقاشی) قرارداده‌شوند، خود کماکان بر دیگری، برتری‌دارد.

باتوجه‌به آنچه بیان‌شد، بایدگفت در تصویر۲ نیز، هماره خط-نقاشی(و نه نقاشی-خط) دیده‌می‌شود و کادرهای متن، کادرها و قاب‌های نظام خوش‌نویسی هستند و نقاشی، نقش نظام مهمان را ایفامی‌کند.

در تصویر۳، بیننده با شرایطی کاملاً متفاوت روبه‌رو است. در این متن افزون‌بر عنصر کلامی، حضور خود تصویر(دیگری) نه نماینده‌ای از آن(عناصر تجسمی)، قابل مشاهده‌است. بنابراین، در این متن چندین لایه متنی دیده‌می‌شود که درعین‌حال به نظام‌های نمادین مختلفی همچون نظام نمادین کلامی و نظام نمادین تصویری اعم از عکاسی یا نقاشی، تعلق‌دارند.

در لایه کلامی، یک‌بار نظام نمادین به‌صورت خالص آن دیده‌می‌شود که به‌شکل یک بسم الله ...، از راست به چپ و در یک نظام خطی در مرکز متن نوشته‌شده‌است. این، نشانگر آن است که کانون بحث در ارتباط با نشانه‌های کلامی و مسائل مربوط به آنها است. یک‌بار نیز این متن در قالب مرغ بسم‌الله پیاده‌شده‌است. بسم‌اللهِ مرکزی به‌مثابه لایه نمادین سنتی(نظام کلاسیک یا نظام کلامی، خطی، برنامه‌مدار و ارجاعی)، در بخش عمده‌ای از صورت دیداری خود زیر لایهٔ تصویری مرغ بسم‌الله، نظام پدیداری که غیرخطی، غیرارجاعی، تصادفی و جسمانه‌ای است، قرارگرفته‌است. این همان سوارشدن جانشینی نظام پدیداری روی نظام کلاسیک، است. این جایگزینی نظام کلاسیک با نظام پدیداری جدید را طبق چینش بصری عناصر در سطح متن، باید پیام متن دانست. متن تصویری بسم‌الله یا مرغ بسم‌الله، انتهای سمت چپ متن قرارگرفته و این سمت همان‌گونه‌که کرس و لوون بیان‌کرده‌اند، حاکی از اطلاعات جدید است(Ibid). درواقع با بهره‌گیری از این نظریات بایدگفت بنابر به خوانش فرهنگی ایرانی و اسلامی(خوانش عربی و فارسی)، این متن از سمت راست خوانده‌می‌شود. ازاین‌رو، نتیجه و دستاورد، اطلاعات جدید، انتهای سمت چپ قرارداده‌می‌شود. ضمن‌اینکه، متن کلاسیک و سنتی بسم‌الله ... با نشانه‌های نمادین دیگری به‌مثابه پیرانشانه‌ها آورده‌شده‌اند که درتصویرهای ۱ و۲، جای آنها خالی‌بود.

در لایه تصویری متن۳، دو لایه تصویری عمده دیده‌می‌شود: ۱. ورقه چرمی پس‌زمینه و ۲. مرغ بسم‌الله.

در لایه چرمی که روی آن متن‌هایی به عربی نگاشته‌شده و صورت ظاهری آن چروکیده و دارای خطوط کناری نامنظم است، یک نشانه کلی قابل مشاهده‌است که بر ابزار رسانه‌ای قدیم در نسخه‌نگاری قرآن(متن اصلی)، دلالت می‌کند. متن پیرامون بسم الله باتوجه‌به بخش‌هایی از آن که قابل خواندن است، متن قرآنی نیست بلکه، به یک متن پیراقرآنی ازقبیل تفسیر یا مقدمه کتاب‌های اسلامی می‌ماند «اما بعد حمد لله الذی جعل الحمد ... احسانه و صلوه علی رسوله ... المنتخب من ... الدم و سلاله المحمد .. ». افزون‌براینکه، نوشته‌های پیرامون بسم‌الله به‌گونه‌ای غیرخطی، هرکدام درجهت متفاوتی نگاشته‌شده‌اند که در بعضی نقاط برخی از نوشته‌ها بر برخی دیگر افتاده و بیشتر آنها را غیرقابل خواندن کرده‌اند. این ناخوانایی پس‌زمینه می‌تواند به‌نوعی، بر گم‌شدن بسیاری از معناهای تاریخی خود متن در فرایند درزمانی و تاریخی آن دلالت داشته‌باشد. چراکه بنابر گفته‌پردازی درون متن، مقدر است که بخش عمده‌ای از آن نیز در دوره معاصر تحت سلطه نظام بصری، ازدست‌برود. درواقع بایدگفت که متن مورد بررسی(تصویر۳) با آگاهی به ازدست‌رفتن بسیاری از معناهای تاریخی خود، تولیدشده‌است و این، نشان از خودآگاهی متن به وضعیت گفتمانی خویش دارد.

متن چرمی که به‌عنوان یکی از ملازمان نظام کلاسیک در پس‌زمینه متن قرارگرفته به‌تنهایی، پس‌زمینه اصلی کادر را تشکیل‌نمی‌دهد بلکه، بر یک سطح قهوه‌ای سوخته واقع‌شده‌است. رنگ لایه چرمی، قهوه‌ای روشن است که به‌گونه‌ای طبیعی‌نمایانه یک چرم کهنه را نشان‌می‌دهد. البته به‌نظرمی‌رسد، لایه چرمی نه نقاشی که یک تصویر یا عکس باشد که با بهره‌گیری از تکنولوژی و فنون کامپیوتری، در زمینه متن قرارداده شده‌است. این درواقع، مخاطب را با یک نظام گفتمانی یا نظام بازنمایی سوم مواجه‌می‌کند که کاملاً وابسته به پیشرفت‌های تکنولوژیک روز است. همچنین این مسأله، بار معنایی عمده‌ای را هم به متن می‌تواند تحمیل‌کند. بدین‌معنا که، خروج از نظام خطی و تک‌معنایی(نظام کلاسیک) به نظام چندوجهی و غیرخطی(نظام پدیداری) به پیروی از

تغییرات تکنولوژیک(فنون عکاسی و تصویرپردازی نوین)، در تولید متن رخداده‌است. درعین‌حال، تناظر میان تحولات متون با تحولات درزمانی رسانه، تکنولوژی و نیازهای موجود در این مسأله آشکار است. علاوه‌براین، متن یادشده ضمن به‌کارگیری نظام تکنولوژیک، شمایلگی و تطابق واقع‌گرایانه تصویر عکسی را با اعمال قوانین گفتمانی خود بر آن، نقض‌می‌کند و نشان‌می‌دهد که حتی نظام تصویری عکاسی نیز، می‌تواند تاحد نشانه‌ای نمادین تغییریابد.

در لایه بصری مرغ بسم الله، متن کلامی مادی‌بودن خود را در خدمت تصویر قرارداده و تصویر توانسته‌است با وام‌گرفتن گوشت و پوست و استخوان خود از متن کلامی، شکل‌گیرد. ضمن‌اینکه، تصویر از سوی متن کلامی اجازه‌یافته تا در پیشانی متن قرارگیرد لیکن این دین را متقابلاً بازمی‌گذارد. مرغ نه‌تنها خود، راوی متن کلامی می‌شود(گویی این مرغ مدام متن کلامی را بازگومی‌کند)، با بازگرداندن سر خود به‌سوی متن کلامی پشت سر، مخاطب را به‌لحاظ گفتمانی نیز، به متن کلامی هدایت‌می‌کند. مرغ بسم‌الله، جسمیت‌یافته‌ای است که خود نظاره‌گر خود شده‌است. بدین‌گونه گفتمان به‌سمت خود برگشته و ناظر حضور خود شده‌است. همین امر است که نشانه را زنده نگاه‌می‌دارد و گفتمان را به گفتمان حاضر، ناظر و زنده تبدیل‌می‌کند. درواقع می‌توان‌گفت، مرغ بسم الله یک گفتمان ازپیش موجود است که یک‌بار دیگر گفتمانی شده‌است؛ همان چیزی که جیمز *هافرنان*[۱۵]، در مقاله‌اش "بازگفتمانی‌سازی و بازنمایی" از آن بانام ekphrasis یادکرده‌است(Haffernan, 1991:299) و می‌توان آن را «بازنمود کلامی بازنمود بصری» یا «بازنمود بصری بازنمود کلامی» ترجمه‌کرد.

یکی از نکته‌های بسیار مهم دیگر در ارتباط با وضعیت متنی مرغ بسم الله، رنگ قهوه‌ای روشن درون مرغ است که متن پس‌زمینه را باوجود روشنایی بخشیدن، ناخواناتر کرده‌است. گویی بیننده به لایه چرمی قهوه‌ای که در پس‌زمینه قرارگرفته‌است، از پشت یک شیشه نگاه‌می‌کند. رنگ این شیشه درواقع، بازتاب رنگ پس‌زمینه است که تحت تأثیر انعکاس نور شیشه در آن شفاف و روشن‌شده لیکن باوجود شفافیت فضا، متن پس‌زمینه را مغشوش و ناخواناتر کرده‌است. به‌عبارتی می‌توان‌گفت در دوره معاصر، این متن‌ها به کمک تکنولوژی تصویری به متن‌های دیجیتال، pdf و حتی متن چاپی دست‌چندم تبدیل‌شده و خوانده‌می‌شوند. بااین‌همه طی این فرایندها، بسیاری از معناهای پیشین بیش از پیش دچار تغییرمی‌شوند و معناهای جدیدی نیز از این رهگذرها، بر متن اصلی افزوده‌می‌شوند. این‌گونه می‌توان‌گفت، تصویر ۳ متنی است که به شرایط تولید گفتمانی خود، اعم از شرایط تاریخی گذشته و یا شرایط تاریخی امروز، بسیار خودآگاه است.

شفافیتی که در رنگ قهوه‌ای روشن مرغ بسم‌الله دیده‌می‌شود، از یک لحاظ نشانگر آن است که این مرغ هیچ معنای فی‌نفسه ندارد و تنها از بازتاب متن قدیم، رنگ‌می‌پذیرد. این مسأله، نشان‌می‌دهد که متن پدیداری جدید به وجه بینامتنی خود و از این رهگذر به وضعیت ارجاع توهمی خود در جهان متن، (Semino, 1997: 53) کاملاً آگاه است.

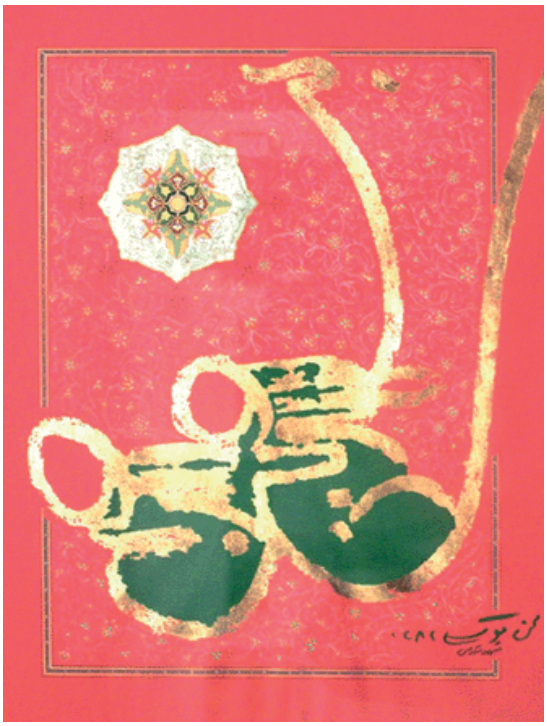
افزون‌بر آنچه گفته‌شد، همان‌گونه‌که کرس و لوون هم بیان‌می‌کنند متنی که خود را در پیش‌زمینه قرارمی‌دهد، درواقع مخاطب را به سوی خود می‌خواند و می‌خواهد بگوید که «من حقیقت هستم»(Kress and leeuwen, 2004: 182-218). بدین‌معنا که مرا بپذیر و پس‌زمینه را رهاکن. اما در(تصویر۳) متن، کلامی را بازگومی‌کند و ازاین‌رو با وضعیتی بینابین دیده‌می‌شود که نه نقاشی-خط و نه خط-نقاشی است. متن کلامی قابل خواندن است لیکن این متن بیش از آنکه مخاطب را به متن اصلی قرآنی ارجاع‌دهد، به جسمیت و سازوکارهای درون خود متن دعوت‌می‌کند. متن خواهان آن است تا دنیای گفتمانی خود را بسازد و چندان به متن اصلی ارجاع‌نمی‌دهد. ضمن‌اینکه، متن اصلی را در فرایند تاریخ نشان‌می‌دهد و سنت تفسیر و سنت پربار فرهنگی تاریخی را که از زمان متن اصلی تاکنون طی‌شده‌است، به مخاطب خود خاطرنشان‌می‌کند. پژوهشگر متن اصلی را صرفاً از رهگذر سرنوشتی تاریخی دریافت‌می‌کند که بخش‌های زیادی از آن دیگر برای او قابل خواندن نیست. به‌ویژه در دنیای فعلی که تصویر در پیش‌زمینهٔ تعاملات قرارگرفته، بخشی از متن کلامی زیر این تغییر به پس‌زمینه رانده‌شده و تحت سلطه تصویر قرارگرفته‌است. نکته دیگر اینکه، رابطه مخاطب با گفتمان کلامی دیگر یک رابطه خالص و سنتی نیست بلکه، گفتمانی است که از مادیت دالّ‌ها می‌گذرد. عنصر تصویری مرغ، دربردارنده پیام متن کلامی است اما برخلاف تصویرهای۱ و ۲، اینجا تصویر در پیشانی متن قرارگرفته‌است. به‌زبان دیگر مخاطب نسبت‌به دو نمونه پیشین، فاصله بسیار قابل ملاحظه‌ای را در دورشدن از نگاه خطی و سنتی تجربه‌می‌کند. ازاین‌رو می‌توان نتیجه‌گرفت آنچه رابطه میان دو عنصر خط و نقاشی را به‌مثابه خود و دیگری درون گفتمان متأثرمی‌سازد و بهانه‌ای را برای شکل‌گیری معناهای جدید رقم‌می‌زند، همانا شرایط تاریخی، فرهنگی و تکنولوژیک هستند.

آن‌چنانکه گذشت، این اطلاعات تنها براساس نشانه‌های درون متن به‌دست آورده‌شده است. این امر، ضمن تأکید دوباره بر خودبسندگی متن و گفتمان، نشانگر آن نیز است که هرگونه تحول گفتمانی درهرحال، مقوله‌ای درزمانی و بیناسوژگانی است که عوامل زیادی در آن دخیل هستند و به‌هرصورت، در قالب نظام‌های گفتمانی رخ‌می‌دهند.

جابه‌جایی جایگاه متن و تصویر، زمینه‌ساز عبور از فضای تک‌بعدی نشانه

در تصویر۴، ظرفیت‌های دیگری از متن پدیداری جدید دیده‌می‌شود که باوجود آنکه پای در سنت دارند، این سنت را کاملاً به‌شیوه‌ای نو بر مخاطب عرضه‌می‌دارند.

در این متن در عبور و حرکت از بالا به پائین، حجم نشانه‌ها افزایش‌می‌یابد. برخلاف بخش بالای متن که عناصر متنی آن اندک است، در پائین صفحه حجم و گستردگی و نیز فشاره بالایی دیده‌می‌شود. این تغییر نقش می‌تواند حکایتگر پرشدن متن در فضای پائین باشد. فضای بالا خالی‌تر است و از این‌رو به‌نظرمی‌رسد، زایندگی پائین متن در لایه/فضای نشانه‌ای پائین، شکل‌گرفته‌است. این دقیقاً همان دلیلی است که بنابر اعتقاد نگارندگان این مقاله، می‌تواند نشانگر برهم‌خوردن معناداری استعاری و کهن‌الگویانه جهت‌ها درون متن‌ها باشد. کرس و لوون با بهره‌گیری از نظریه *لیکاف*[۱۶] و *جانسون*[۱۷] درباره معناداری استعاری جهت‌های بالا/پایین،



تصویر۴. خط-نقاشی از محسن بوکی(جشنواره بسم‌ا... : www.besmella.ir)

مرکز/حاشیه و راست و چپ، برای هریک از این جهت‌ها، معنایی کهن‌الگویانه مبنی‌بر دادن معنای مثبت به بالا و منفی به پائین قائلند (Kress and Leeuwen, 2004: 182-218).لیکن بنابر باور نگارندگان پژوهش حاضر، این نظام استعاری وقتی به‌گونه‌ای خودآگاهانه به‌کار گرفته‌شود، می‌تواند برعکس‌شود. همان‌طورکه در تصویر۴ هم ملاحظه‌شد، می‌توان‌گفت فضای زایش پائین قرارگرفته و این جهان، جهانی است که می‌توان بیان‌داشت ازسوی گفته‌پرداز به‌مثابه جهان ایده‌آل و جهان معنا، به آدمیان پیشنهاد و عرضه‌می‌گردد. تصویر سمت پائین، باعث سرعت‌گیری جهش‌های متن نوشتاری شده و آن را از وجه یکنواخت، خطی، برنامه‌مدار و تکراری سطح بالایی دورکرده‌است. بنابراین، می‌توان بیان‌داشت که اطلاعات جدید، پائین و اطلاعات قدیم بالا قرارگرفته‌است و مخاطب عملاً با وارونه‌شدن نظام استعاره‌ای کهن‌الگویانه، روبه‌رو است. درضمن، دو چاه یا فرورفتگی در چین‌های لایه پائین ایجادشده که به متن عمق بخشیده‌اند. همین مسأله، پرسپکتیو را تغییرداده‌است. اگر قرارباشد با اصطلاحات لوتمن (Lotman, 1999: 38) توضیح‌داده‌شود، بایدگفت برخلاف نمونه‌های کلاسیک که همواره بالا، مکان زایش و مکان خلاقیت و انفجار معنا است، در اینجا به‌نظرمی‌رسد تغییری اساسی در نقش فضاهای نشانه‌ای بالا و پایین دیده‌می‌شود و جایگاه سنتی این دو فضای نشانه‌ای، دگرگون و وارونه شده‌است. آنچه بیان‌شد نشانگر آن است که دیدگاه نشانه-معناشناسی اجتماعی کرس و لوون که نشانه‌ها را کاملاً انگیخته می‌دانند، نمی‌توانند توجیه‌گر تمام زوایای تولید و کاربرد نشانه‌ها به‌ویژه در ارتباط با متن‌های جدید، باشند. حتی اگر نشانه‌ها دارای وجه کهن‌الگویانه و انگیخته باشند، در دوره جدید به‌سبب افزوده‌شدن وجه خودآگاهی گفتمانی به تولید متن، دچار تغییر در کارکرد و معناداری شده‌اند. بدین‌گونه‌که، آنچه تعیین‌کننده معناداری و کاربرد آنها است، فضای گفتمانی است نه نظام شناخت استعاری و کهن‌الگویانه و یا یک جهت‌گیری خام مبتنی‌بر انگیختگی صرف. در این برهم‌خوردن نظام اسطوره‌ای استعاره‌ای، به‌جای آسمان(بالا، ایده، روح، نظم، وحدت و استعلا)، نگاه کاملاً زمینی(روبه‌پائین، تکثر، جسم، بدن، انضمامیت و ابژه) شده‌است.

چنانچه ملاحظه‌می‌شود، متن در بستری سرشار از رنگ‌های گرم(قرمز، زرد و سبز) قرارگرفته که متنی کلامی از بالا به پائین‌خطاطی- نقاشی‌شده و خط از دو جهت از کادر بیرون‌رفته‌است(قاب‌شکنی). کنار متن نوشتاری که آیه بسم الله را بازنمایی‌می‌کند سمت بالا و چپ، یک هشت‌گوش زرد

رنگ دیده‌می‌شود که مرکز آن یک هشت‌گوش متداخل به رنگ‌های زرد و قهوه‌ای روشن نیز، وجوددارد. هردو این‌ها، نوعی وحدت در کثرت را به‌نمایش‌می‌گذارند. متن نوشتاری بسم ا... در حرف باء، گونه‌ای جمع‌شدگی و قبض را نشان‌می‌دهد. اما، با سرازیرشدن طولانی در تداوم دو حرف باء و سین، پائین متن با ریتم‌هایی آمیخته از نظم و بی‌نظمی نه‌تنها از تکثر خطوط، تلون رنگ، قبض و بسط و روشنی و تیرگی برخوردارمی‌شود، از دو جهت هم بخش‌هایی از نوشته از کادر بیرون‌می‌رود. سمت چپ، متنِ خارج‌شده از کادر، دوباره به درون کادر بازمی‌گردد اما سمت راست انتهای حرف میم الرحیم، آخرین حرف نوشته کلامی، در یک مسیر طولانی به‌سمت بالا و تقریباً مایل به مبدأ نوشتاری متن کلامی، برمی‌گردد. لیکن، با اندکی انحنا به‌سمت بیرون از قاب منحرف‌شده و درحالی‌که زردی آن به‌تدریج کم‌رنگ می‌شود و به سبزی می‌گراید، از قاب بیرون‌می‌شود. آنچه بیش از همه در سمت پائین متن جلب توجه می‌کند، دو حوزه سبز بزرگ است که دامنه سبزی آنها به‌گونه‌ای است که به پراکندگی‌های نقشه جهان می‌ماند. ضمن‌اینکه، رنگ سبز فضای بین خطوط را نیز پوشانده‌است. همچنین دو حوزه قرمز رنگ که هم‌رنگ زمینه است، با دو حرف حاء الرحیم و الرحمن ازهم جداشده‌اند. مرزها در این لایه‌های مختلف متنی مخدوش و درهم و برهم هستند و بیش از آنکه دارای قلمرو مشخص باشند، به‌گونه‌ای پراکنده و تودرتو(هزارتویی)، روی سطح متن پراکنده‌شده‌اند. درواقع، مخاطب از بالا به پائین با نوعی تحول گفتمانی از یک گفتمان برنامه‌مدار، خطی و مبتنی‌بر نظم و یکنواختی مواجه‌است که وجوه متکثر آن باوجود یک کثرت ظاهری، در باطن خویش وحدتی کلیشه‌ای دارد. می‌توان این نظام گفتمانی را نظام گفتمانی سنتی قلمدادکرد حال‌آنکه در پائین، یک نظام گفتمانی پویا، چند لایه، و چندصدایی(وجود رنگ‌های مختلف، هزارتو و دارای رابطه تصادفی) دیده می‌شود. به‌بیان دیگر، نظام برنامه‌مدار سنتی جای خود را به نظام ریسک‌پذیر جدید داده که درضمن، به فیزیک و دنیای مادی نیز نزدیک‌تر است. بدین‌معناکه، نظام گفتمانی سنتی با نوعی ایده‌آلیسم و ایدئولوژی اقتدارگرا همخوانی‌دارد اما نظام گفتمانی جدید با نوعی بی‌ثباتی، جهان‌شمولی، برهم‌خوردن و تداخل مرزها، تکثر، هم‌آمیزی حوزه‌های گوناگون و ... تناسب‌دارد که درکل گذر از یک نظام برنامه‌مدار را به یک نظام گفتمانیِ مبتنی‌بر ریسک و احتمال رقم‌می‌زند. بنابراین می‌توان گفت، برخلاف متن کلاسیک که نظام اسطوره‌ای آن براساس نظمی کهن‌الگویانه ترسیم‌می‌شود، نظام متن پدیداری جدید از دل نوعی وضعیت رخدادی، ریسک‌پذیر، غیرکلیشه‌ای و پویا سربرمی‌آورد که بیش از آنکه قلمرو خود باشد، قلمرو دیگری است.

در فرایند این تحلیل، چنین به‌دست‌آمد که میان فضاهای نشانه‌ای که لوتمن تحت عنوان سمیوسفر مطرح‌می‌کند، با نظام‌های گفتمانی لاندوفسکی از یک‌سو و لایه‌شناسی ارائه‌شده کرس و لوون ازسوی دیگر، تناسب و هم‌پوشانی برقراراست. همچنین می‌توان‌گفت، در جاهایی هر لایه گفتمانی درعین‌حال یک نظام گفتمانی و هم‌زمان یک سمیوسفر یا فضای نشانه‌ای است و این سه در جاهایی قابل اطلاق بر یک چیزاند. این مسأله درواقع، از قابلیت هم‌پوشانی این نظریه‌ها در دل یک نظریه کلان حکایت‌دارند. چنانکه پیش‌تر درباره تطبیق نظریه لیوتار با دلالت نظام‌های گفتمانی لاندوفسکی بیان‌شد، این تناسب می‌تواند به نظریه‌های لوتمن و کرس و لوون نیز در این فضاها، تسری‌داده‌شود. به‌زبان دیگر، می‌توان این فرضیه را مطرح‌کرد که به‌تناسب غلبه نظام نوشتاری بر گفتاری، باید شاهد عبور از یک فضای نشانه‌ای بسته به فضای نشانه‌ای زایشی بنابر اصطلاحات لوتمن، بود و هریک از این فضاها درعین حال، یک لایه متنی را دربرداشته باشند که از تمایز انضمامی در صورت متن نیز، برخوردارباشند.

افزون‌بر آنچه درباره تحلیل تصویر۴ گفته‌شد، می‌توان بیان‌داشت که تمامی فضای کادر قرمز رنگ، علاوه‌بر متن نوشتاری با لکه‌هایی گل‌مانند و زرد رنگ پوشانده‌شده‌اند. در پائین‌ترین قسمت سمت راست پیکره، نام هنرمند (محسن بوکی) و محل (مشهد مقدس) و تاریخ (۱۳۸۲) نوشته‌شده که بخشی از نام و محل از کادر بیرون‌رفته‌است. این نحوهٔ این-همانی نشانه‌های دلالت‌کننده بر گفته‌پرداز و مؤلفه‌های هویتی او با نشانه‌های بازگوکنندهٔ جهت‌گیری معنا در سطح پائین متن و خروج آن از چارچوب کلیشه‌ها، می‌تواند نمایانگر درستی دوچندان تحلیل بالا و خودآگاهی گفته‌پرداز بر نتیجه‌گیری‌ای مبتنی‌بر نحوه معناداری متن، باشد.

همچنین در تصویر۴، عناصر نشانه‌ای ازقبیل خط، رنگ، قاب، کادر، شکل هندسی(تصویر هشت‌گوش)، نور، جهت، واژه و حرف، عدد و تمهیداتی همچون ریتم، قاب‌شکنی، قبض و بسط، نورپردازی و جهت‌دهی هریک مرجع نشانه‌ای برای مخاطب است که نوعی دوگانگی فرهنگی بر آن‌مرجع تحمیل‌شده‌است. به‌بیان دیگر، هر نشانه هم ردپای مرجع و هم ردپای تولیدکننده را با ویژگی‌های فرهنگی همراه‌دارد. بدین‌معنا که حرف باء درعین آنکه به‌مثابه یک مرجع برای خود حرف ب است، نوعی نظام ثانوی را نیز دربردارد که معنای قبض، کلیشه، ابتدا و ... را در خود حمل‌می‌کند. این

نحوه معناداری ثانویه نشانه‌های صامت در قالب نشانه‌های گویا، تنها در قالب گفتمان و تحلیل معناداری براساس نظام گفتمانی میسرمی‌گردد. ازاین‌رو است که قائل‌شدن به امپریالیسم تصویری به‌همان اندازه قائل‌شدن به امپریالیسم زبانی، خطرناک است. آن‌گونه‌که نمی‌توان نشانه تصویری سبز را تنها محدود به مدلول زبانی سبز دانست چراکه، نشانه سبز در اینجا می‌تواند مدلول‌های زبانی یک دین یا مذهب(کارکرد نمادین یا سمبلیک)و ... را بیافریند. به‌طوری‌که می‌توان از روی احتمال، دو حوزه سبز بزرگ در قسمت پائین متن را دو حوزه بزرگ مذهبی اسلام دانست که در سیر نزولی تاریخی دین اسلام همچون شعبه‌های آن نمودیافته و مرزهای آنها نیز متداخل‌اند. در اینجا می‌توان‌گفت، به هراندازه که از دین واحد و یکپارچه در بالا به پائین حرکت‌شود، وجوه عینی و اجتماعی آن در قالب مذاهب و خرده مذاهب قابل مشاهده‌است.

بنابر تحلیل‌های بالا، می‌توان بیان‌داشت که اولاً این متن پیش از آنکه مبتنی‌بر نمادها و نشانه‌های میانجی‌گرانه با مخاطب رویارو شود، از طریق هستی پدیداری، پیشانشانه‌ای یا پیشانمادین و پیشاعقلانی خود بیننده را تحت تأثیر قرارمی‌دهد دوم اینکه، دو دنیای تصویر و زبان هریک برش خود را می‌زنند؛ گاه به توسعه زبان منجرشود چراکه به کمک تصویر مدلول‌های زبانی جدید و غیرمنتظره از ورای نشانه شکل‌می‌گیرند و گاه، زبان نشانه‌های تصویری را فراتر از یک بازنمود شمایلی، در فرایند تکثر معنای گفتمانی قرارمی‌دهد.

عبور از خط به نقاشی

در تصویر۵، اگر به بیننده گفته‌نشود این متن درواقع متن بسم ا... است، به هیچ‌وجه خود او متوجه نخواهد شد. آن‌چنان‌که کل پیکره نقاشی با تکیه صرف بر مادی‌بودن خط، به‌طور کامل از نظام گفتمان کلامی گذرکرده‌است.

متن نوشتاری از درون خود به‌گونه‌ای پدیداری، بسط مادیتی پیداکرده و با بازکردن جسم خود دیگری/ تصویر

تصویر۵. خط-نقاشی از فرزاد رضایی(باغ بسم ا...: ۵۷)

را از وجود هستی‌شناختی خود آفریده‌است. به‌بیان دیگر، برخلاف سیستم تعاملی هم-حسی که خود و دیگری هریک به‌طور جداگانه حضور منحصربه‌فردی دارند و در قالب دو نظام جداگانه به یکدیگر به‌صورت دو ضد یا دو همراه و یا میزبان و مهمان برخوردمی‌کنند، در این متن خود، عملاً دیگری را از درون خود می‌آفریند و در این آفرینش چه بسا خود، فانی‌می‌شود.[۱۸]

آنچه در این متن دیده‌می‌شود درواقع، تأیید بر فرضیه‌هایی است که درباره ظرفیت ضدگفتمانی تصویر ارائه‌شده‌است. ضمن‌اینکه، به‌تناسب غلبه این وجه ضدگفتمانی مخاطب با عبور از یک وضعیت گفتمانی برنامه‌مدار به‌سوی یک وضعیت گفتمانی غیرخطی و ریسک‌پذیر حرکت‌می‌کند که در آن مرز میان خط و نقاشی، عملاً مخدوش‌شده و نوعی «وضعیت شبه»، رخ‌می‌دهد. در این سیر دیده‌می‌شود که در سطحی کلان‌تر این تحول، تمامی فضای خط-نقاشی را به نقاشی-خط تبدیل‌می‌کند که مخاطب با نوعی جایگزینی کامل دیگری(تصویر) به‌جای خود(خط) مواجه‌است که درعین‌حال یک وضعیت مرامی هم را تداعی‌می‌کند. به‌عبارتی، گذر از نظام خودمحور به نظام دیگری‌محور است. در تطبیق هر نظام گفتمانی با یک فضای نشانه‌ای بایدگفت، این تحول درعین‌حال تحولی از یک فضای نشانه‌ای کلیشه‌ای و منجمد به‌سوی یک فضای نشانه‌ای زایشی و پویا و خلاق(مطابق اصطلاحات لوتمن) نیز است. نتیجه منطقی آن است که به‌تناسب غلبه تصویر بر نظام کلامی، نه‌تنها مخاطب با وجوه ضدگفتمانی مواجه‌است بلکه این وجوه درنهایت یک وضعیت خلاق را در تداوم خود به‌نمایش‌می‌گذارند که سبب تقویت یک فضای اخلاقی و مرامی هم می‌شوند.

وضعیت تنشی رابطه و تأثیر بیان‌گرایانه آن بر خواننده/ بیننده

عناصر کلامی و تصویری متن جز در فضایی پدیداری نمی‌توانند با یکدیگر تعامل معنادار ایجادکنند. بنا براین فرض می‌توان بیان‌داشت که این رابطه، نوعی رابطه تنشی خواهدبود که عناصر متن، جایگاه گفتمانی(هویت) خود را در نسبت با دیگری و در فضای جبر گفتمانی و بیناذهنی بازخواهندیافت. در بررسی پدیداری متون ملاحظه‌شد که گفته‌پرداز هریک از متن‌ها با اینکه ماده محتوای کلامی همه آنها یکسان است(بسم‌الله الرحمن الرحیم) اما با دست‌کاری صورت بیان، نهایت صورت محتوای آن را دچار قبض و بسط‌های بسیار اساسی و مهمی در سیر پدیداری متن می‌کند. به‌گونه‌ای‌که در هر متن، دریچه جدیدی بین خواننده و ماده محتوای متن ایجادمی‌شود که می‌توان راه‌های جدیدی را به‌تناسب

ظرفیت هر متن به‌سوی این ماده محتوا، تعریف‌کرد. در متن کلاسیک معنا تنها در یک فرایند خطی، روایی و بازنمایانه تولیدمی‌شود لیکن در متن پدیداری جدید یا پساروایی، همه چیز در بستر متحول‌می‌شود و همگام با پیچش‌های صورت بیان، همچون بازشدن و ازخود به‌درآمدن پدیداری متن کلامی به کمک وجه بصری، معنا نیز از درون به‌گونه‌ای هستی‌شناختی دچار دگرگونی‌می‌شود. در اینجا می‌توان‌گفت تصویر، معنای متن کلامی را فراتر از ظرفیت‌های آن یا فراتر از آنچه برای آن به‌گونه سنتی و تاریخی درنظرگرفته شده‌است، می‌برد.

نتیجه‌گیری

آن‌چنان‌که گذشت، در این مقاله پنج نمونه از خط-نقاشی یا نقاشی-خط‌های ایرانی بررسی‌شدند. این بررسی، یک تغییر اساسی از گفته‌پردازی کلاسیک مبتنی‌بر ساختار روایی، خطی، منطقی، کنشی، کلام محور، استعلایی و وحدت‌گرا را به‌سمت یک گفته‌پردازی جدید و پدیداریِ مبنی‌بر نظام حسی-ادراکی پساروایی، غیرکنشی، دیگری‌محور، تصویر محور، انضمامی و غیر خطی، نشان‌می‌دهد.

ارزیابی و بازبینی تغییرات رخداده ازطریق نشانه‌ها و تمهیدات بالا در بستر گفتمان، بیانگر آن است که آدمی در دوره جدید با تغییرات شگرفی در ابعاد معرفت‌شناختی و هستی‌شناختی سوژه‌های متون مواجه‌است. در آثار بررسی‌شده هم، به‌سبب افزوده‌شدن وجه خودآگاهی گفتمانی، اساساً نظام کهن‌الگویانه استعاری شناخت منقلب‌شده که این امر همراه خود، نوعی انقلاب را در هویت متون درپی داشته‌است. در این جریان نخست، به‌علت سلطه نظام کلام‌محور(خط)خط-نقاشی را رقم‌می‌زد اما با عبور از یک وضعیت بینابین، مخاطب به‌جایی می‌رسد که آنچه با آن روبه‌رو است، صرفاً صورت بیانی خط است. در این پژوهش، صورت بیان کاملاً درگرو نقاشی قرارگرفته و معنا نیز در این سطح به مادی‌ترین وجه خود نزدیک‌می‌شود. در نظام جدید، معناداری به‌جای آسمان(بالا، ایده، روح، نظم، وحدت و استعلا) کاملاً بر زمین(روبه‌پائین، تکثر، جسم، بدن، انضمامیت و ابژه) معطوف‌شده‌است. این مسأله از افزونه خودآگاهی به بستر متن ناشی‌می‌شود. این خودآگاهی با تفطن به بینامتنیت، از متن یک فرامتن می‌سازد که به‌گونه‌ای انتقادی سازوکار تولید و درک متن و معنا را به چالش و زایش‌می‌کشد.

درپایان می‌توان‌گفت که دستاوردهای به‌دست‌آمده از پژوهش حاضر تنها متمایل به نقاشی-خط نیست بلکه، دستاوردهایی درباره تمامی کاروبار دانش نشانه-معناشناختی و تحلیل گفتمان در حوزه هنر را به خواننده ارائه‌می‌دهد که به‌قرار زیر است:

۱. نظام استعاری موردنظر لیکاف و جانسون که کرس و لوون با اتکا بر پیش‌فرض انگیخته‌بودن نشانه‌ها، از آن در تحلیل نمونه‌های تصویری و تجسمی و نیز در تحلیل رابطه متن و تصویر در متن‌های چندوجهی بهره‌می‌گیرند، در ارتباط با متن‌های جدید کارآیی ندارد.

۲. آنچه لیوتار درباره وجه ضدگفتمانی تصویر در نقطه مقابل گفتمان کلاسیک سوسوری یا گفتمان کلام‌محور و مفهوم‌محور از آن یادمی‌کند، قابلیت می‌یابد تا در خدمت نظریه‌های نشانه-معناشناختی مکتب پاریس قرارگیرد که برای نشانه، وجه قراردادی قائل‌اند. نتیجه چنین به‌دست‌می‌آید که به‌تناسب غلبه نظام بصری، خلاقیت گفتمانی افزون‌ترمی‌شود و همین، زمینه‌ساز تحول از یک نظام گفتمانی به نظام گفتمانی دیگر را فراهم‌می‌آورد و فضاهای نشانه‌ای را از وضعیت منجمد به‌سمت خلاق می‌کشاند. جالب‌آنکه، این وضعیت به‌علت افزوده‌شدن وجه انضمامی تصویر به متن، در قالب لایه‌های قابل مشاهده تجسم‌می‌یابد و تن به خوانش فرهنگی می‌دهد. ضمن‌اینکه، جهش‌های اخلاقی و مرامی را در این تحولات گفتمانی پدیدار و نمایان‌می‌سازد و نشان‌می‌دهد که در یک سیر تاریخی از کلاسیک به جدید، تجلیات پنهان اخلاقی در تحولات زیرساختی گفتمان‌ها آشکارمی‌شوند. این تجلیات، در قالب متن‌ها انضمام‌می‌پذیرند و جالب‌آنکه، پردازش خودآگاهانه یافته‌اند. همین امر نظام کهن‌الگویانه کلاسیک را که در نظریه‌های کلاسیک وجوه ناخودآگانه دارند، به‌سوی نظام تصادفی جدید کشانده که براساس نوعی ریسک‌پذیری آگاهانه قابل تفسیر است. این پدیده، ارزش این نظام گفتمانی جدید را بیش از پیش نمایان‌می‌سازد که خود نوید مثبتی در تحولات گفتمانی است.

پی‌نوشت

۱- نام سقاخانه را نخستین‌بار *کریم امامی* برای توصیف آثار گروهی از هنرمندان ایرانی که می‌کوشیدند پلی میان سنت و نو بنا کنند، به‌کاربرد. وی می‌نویسد «ظهور خط در نقاشی در آغاز دهه ۱۳۴۰، تنی چند از بینندگان را به یاد حال و هوای سقاخانه انداخت. این واژه به‌کاررفت و گرفت و بعد از آن تعمیم‌یافت و به هنرمندان چه نقاش و چه مجسمه‌ساز که در کار خود از فرم‌های سنتی هنر ایرانی به‌عنوان نقطه شروع و ماده خام استفاده‌می‌کردند، اطلاق‌شد. این هنرمندان، راه رسیدن به هنری با هویت را نه در انتخاب موضوع‌های مألوف و یا استفاده از نگارگری قدیم بلکه در بهره‌گیری از گنجینه هنرهای تزئینی و عامیانه و نیز خوشنویسی فارسی دانستند.»(خصوصی نیاکی، ۱۳۸۵: ۱۲۲-۱۲۱).

2- Roland Barthes

3- Mitchel

4- Kress & Van Leeuwen

5- Lyotard

6-Saussure

7- Greimass

8- Propp

9- Fontenille et Zilberberg

10-Hjelmslev

11- Benreniste

۱۲- برای اطلاعات بیشتر در این زمینه ر.ک: (Bronwen and Felizitas, 2006: 1-17)

13- Lotman

14-Semiosphere

15- Haffernan

16- Lakoff

17- Johnson

۱۸- لازمه تولد دیگر در برخی نظام‌ها یا در نظام پدیداری صرف، این‌گونه است که دیگری با نفی کامل هستی خود، به‌وجودآید. این امر اگر در یک سطح هستی‌شناسانه فلسفی قیاس‌گرفته‌شود، باید این گونه تعبیرشود که انسان زمانی به خلق یک دنیای کاملا جدید و عادلانه دست می‌یابد که شرط آفرینش این دنیا را برگذشتن کامل از خود، بنانهاده‌باشد.

منابع

- **باغ بسم ا... کتاب سال بسم ا...** .(۱۳۸۷). گردآورنده محمدرضاکمره‌ای، تهران: مشق هنر.
- جشنواره بسم ا... .(۱۳۸۸)، *www.besmella.ir*. (بازیابی شده درتاریخ ۱۳۸۸/۱۰/۱۲).
- خصوصی نیاکی، جلال.(۱۳۸۵). **بررسی جایگاه خط نستعلیق در تایپوگرافی فارسی**، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران.
- شعیری، حمیدرضا.(۱۳۸۵). **تجزیه و تحلیل نشانه معناشناختی گفتمان**، تهران: سمت.
- سجودی، فرزان(۱۳۸۵). **نشانه‌شناسی کاربردی**، تهران: نشر علم.
- _____.(۱۳۹۰). **نشانه‌شناسی: نظریه و عمل**، تهران: نشر علم.
- هاتفی، محمد.(۱۳۸۵). **بررسی و تحلیل نشانه-معناشناختی رابطه متن کلامی و تصویر در متون ادبی(شعر دیداری، کتاب مصور، نقاشی-خط)**، رساله دکتری، تهران: دانشگاه تربیت مدرس.

- Barthes, R. (1977). **Image, Music, Text.** Heath, S. (trans.). London: Fontan Press.
- Bronwen, M. & Ringham, F. (2006). **Key Terms in Semiotics.** London: Coninuum.

- Fontenille, J. et Zilberber, C. (1998). **Tension et Significasion**. Sprimont-Belgique: Pierre Mardaga.
- Heffernan, J. (1991). **Ekphrasis and Representation,** *New Literary History*, (22), 297-316.
- Heffernan, J. (1993). **Museum of Words: The poetics of Ekphrasis from Homer to Shelley.** Chicago: University of Chicago Press.
- Kress, G. & van Leeuwen, T. (2004). **Reading Images: The Grammar of Visual Design.** London and New York: Routledge.
- Landowski, E. (2005). Les Interactions Risquées. **Nouveaux Acts Semmiotiques**, 101, 102, 103, Limoges, Pulim. 106.
- Lotman, Y. ([1984] 2005). On the Semiosphere, (Trans by Wilma Clark), **Sign Systems Studies**, 33(1). 205– 229.
- _____ (1990).**Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture.** London & New York: LB. Tauris & Co Ltd.
- _____ (1999). **La Sémiosphère** (traduction française). Limoges, PULIM.
- Lyotard, J.F. (2011). **Discours, figure.** Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Mitchell, W. J. T. (1994). **Picture Theory: Essays on Visual and Verbal Representation.** Chicago and London: University of Chicago Press.
- Semino, E. (1997). **Language and World Creation in Poetry and Other Texts.** London: Longman.

دریافت مقاله: ۹۱/۲/۹
پذیرش مقاله: ۹۱/۹/۸

تطبیق بینامتنی تصویرهای دُره از کمدی الهی با نسخه مصور معراج‌نامه شاهرخی*

نـدا وکیلی ** **اصغر جوانی** ***

چکیده

کمدی الهی دانته، بزرگ‌ترین اثر ادبی اروپا در قرون وسطی(۱۳۰۰م/۹۹۶ه.ق) و معراج‌نامه، شرحی که به‌صورت نثر درباره معراج پیامبر اکرم(ص) نوشته‌شده، به‌عنوان دو الگوی سفر معنوی و روحانی به عوالم پس از مرگ آدمی است. آفرینش این‌گونه آثار که برخاسته از باورهای قومی و دینی در دو فرهنگ غرب و شرق است، همواره الهام‌بخش هنرمندان، شاعران، نویسندگان، نقاشان و نگارگران در دوره‌های مختلف بوده‌است. در غرب، تصویرسازی‌های *گوستاو دُره*(۱۸۷۰م) از کمدی الهی و در شرق نگاره‌های نسخه مصور معراج‌نامه شاهرخی(۸۴۰ه.ق)، بازگوکننده کامل مراحل گُذار و چگونگی رخدادها در این‌گونه آثار هستند. ازآنجا که مهم‌ترین ارجاعات در تصویرها و نگاره‌های بیان‌شده، ارجاعات بینامتنی(روایتی- تصویری) است که به آنها برگردان بینانشانه‌ای نیز گفته‌می‌شود، این پرسش مطرح‌می‌شود که چگونه می‌توان از طریق مقایسه و خوانش بینامتنی رابطه و آستانگی تشابهات مورد نظر را در تصویرها و نگاره‌های یادشده کشف‌کرد.

تلاش نگارندگان در پژوهش حاضر برآن است تا در پاسخ به پرسش تحقیق با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و با فرض تأثیرپذیری دانته از ادبیات شرق(براساس نظرات محققان) به‌ویژه رساله معراجیه و همچنین روش مقایسه‌ای به خوانش بینامتنی(روایتی- تصویری)، غیرمستقیم عناصر تصویری(بینانشانه‌ای) مشترک ازلحاظ خوانش و مقایسه محتوای روایتی تصویرها را شناسایی‌کنند. افزون‌براینکه، این امر از اهداف اصلی این پژوهش نیز، به‌شمارمی‌رود.

نتیجه بررسی‌های انجام‌شده بیانگر وجود تصویرها با محتوا و مضمون مشابه در بخش‌های مختلفی همچون: سرآغاز سفر، مراحل مختلف سفر، سیر در آسمان‌ها و افلاک و داشتن راهنما است. ازطرفی، گرچه این تصویرها دارای محتوا و مضمونی مشابه هستند لیکن، به‌دلیل تفاوت‌های زیربنایی در فرهنگ و هنر غرب و شرق که ناشی از طرز تلقی و نگاه به موضوعات و کل جهان هستی است، از دیدگاه‌های تخیلی متفاوتی در چگونگی تجلی خود برخوردار هستندکه این موضوع هم، در متن مقاله بررسی‌شده‌است.

کلیدواژگان: تصویرگری، نگارگری، کمدی‌الهی دانته، معراج‌نامه شاهرخی، بینامتنی.

---

*این مقاله، برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد ندا وکیلی باعنوان "مطالعه تطبیقی تصویرهای کمدی الهی و معراج‌نامه میرحیدر" به راهنمایی دکتر اصغر جوانی در دانشگاه هنر اصفهان است.

**دانشجوی کارشناسی‌ارشد رشته نقاشی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اصفهان(نویسنده مسئول). M_455m@yahoo.com
***استادیار، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اصفهان.

مقدمه

گذر به عالم پس از مرگ آدمی، در بسیاری از قلمروهای فرهنگی، تاریخی و جغرافیایی موضوع جالب و پراهمیتی بوده که افزون‌بر گوناگونی این سفرها، شکل، عناصر و نوع تجربه آنها در سرزمین‌های دور و در زمان و مکان‌های متفاوت، به‌شکل قابل ملاحظه‌ای شبیه هم هستند. چنین به‌نظرمی‌رسد که آنها، نمونه‌ای تقلیدی از فرهنگ‌های دیگر باشند. در این میان، کمدی الهی دانته که *آلیگیری دانته*[۱] شاعر برجسته ایتالیایی قرن چهاردهم میلادی نگاشته، شرح مکاشفه و دیدار او از دوزخ، برزخ و بهشت است. این کتاب، دانته را به‌صورت عارفی که به پروردگار روی‌آورده، نشان‌می‌دهد. ازسوی دیگر در فرهنگ ایرانی–اسلامی، آثاری همچون معراج‌نامه که شرحی از واقعه معراج شبانه پیامبر بزرگوار اسلام(ص) به عوالم اُخروی است، الگوی سفر معنوی و روحانی به عوالم پس از مرگ است. این اثر، به‌شکل روایات و احادیث برای مسلمانان نقل‌گردیده و به‌گونه معراج‌نامه‌های منثور و مصور گسترش‌یافته‌است. عناصر تصویری موجود در این‌گونه آثار چنان پویاست که همواره الهام‌بخش هنرمندان اعم از شاعر، نقاش و مجسمه‌ساز در دوره‌های مختلف بوده‌است.

پیشینه تحقیق

با مطالعه و بررسی درباره موضوع پژوهش حاضر چنین به دست آمد که در غرب، هنرمندانی همچون: *بوتیچلّی*[۲] و *میکل آنژ*[۳] (قرن پانزدهم میلادی)، *دلاکروا*[۴]، *ویلیام بلیک*[۵] و *گوستاو دُره*[۶] (قرن نوزدهم میلادی) آثاری را با موضوع صحنه‌های کمدی الهی آفریده‌اند. در شرق هم می‌توان از هنرمندان آفریننده نگاره‌های معراج، به سلطان‌محمد(۸۳۰ه.ق)، فرهاد شیرازی(۸۹۱ه.ق)، خواندمیر(۹۶۲ه.ق)، محمدزمان و علی‌اکبر مطیع، اشاره‌نمود(خداداد و اسدی۱۳۸۹). یکی از منابعی که با وسواس بسیار به بازگویی کامل واقعه تاریخی-عرفانی عروج[۷] پیامبر(ص) پرداخته، نسخه مصور "معراج‌نامه شاهرخی"[۸] است. البته، از دیگر معراج‌نامه‌های مصور قابل یادآوری، معراج‌نامه‌ای مربوط به دوران حکومت ایلخانان معروف به معراج‌نامه احمد موسی(۶۵۴ – ۷۵۰ه. ق) و همچنین نگاره‌هایی با موضوع معراج در نسخه خاوران‌نامه و نسخه خمسه نظامی[۹] است. درباره پیوستگی‌ها و ارتباط متون الهام‌بخش دانته در شاهکار ادبی‌اش با آثاری همچون سیرالعباد الی‌المعاد سنایی، ارداویراف‌نامه، رساله‌الغفران در شرق و ادیسه هومر و بخش‌هایی از انجیل در غرب، پژوهش‌های دامنه‌داری انجام‌شده‌است. پژوهش‌هایی همچون بررسی‌های جامعی که در کتاب" اسلام و کمدی الهی"[۱۰] اثر *میگوئل آسین پالاسیوس*[۱۱] شرق‌شناس اسپانیایی سال ۱۹۱۹م. در رابطه با فرضیه وجود شباهت‌های ساختاری بین کمدی الهی و همانند شرقی آن معراج‌نامه، صورت‌پذیرفته که دربردارنده فهرست جامعی از کلیه حوادث و وقایعی نظیر کمدی الهی در ادبیات و اخبار و احادیث مسلمانان است. بااین‌همه، به‌نظرمی‌رسد در هیچ مقاله و پژوهشی تصویرهای ایجادشده از این آثار، بررسی‌نشده‌باشد.

از پژوهش‌هایی که سال‌های اخیر در این زمینه انجام‌گرفته، می‌توان به مطالعات آقای *نصراله تسلیمی* و ارائه سخنرانی ایشان در فرهنگستان هنر سال ۱۳۸۴ در نشست و گردهمایی مطالعات تطبیقی هنر، اشاره‌نمود. وی که به بررسی عناصر تصویری معراج‌نامه میرحیدر و کمدی الهی پرداخته، این دو اثر را براساس محورهای ساختاری آنها بررسی‌کرده‌است.

بینامتنیت[۲۱]

در این پژوهش تلاش‌شده تا در چهارچوب مقایسه و تطبیق[۱۳]، نخست نظرات محققان را مبنی‌بر تأثیرپذیری دانته از منابع شرقی به‌ویژه رساله معراجیه با یاری از نظرات بینامتنی مبنی‌بر این مطلب که «متن نظامی بسته و مستقل نیست و هیچ متنی در خلأ پدیدنمی‌آید و ادراک‌نمی‌شود، هر متنی با متون دیگر نوشته و خوانده‌می‌شود.»(آلن، ۱۳۸۰:۶۲)، شناسایی و معرفی‌کند. سپس، به برقراری ارتباط و مقایسه بین تصویرهای دو نسخه کمدی الهی اثر گوستاو دُره و معراج‌نامه شاهرخی، از لحاظ محتوایی و مضمونی بپردازد. بینامتنیت را نخستین‌بار در فرانسه، *ژولیا کریستوا*[۱۴] که آثار *باختین*[۱۵] را نیز شرح‌کرده‌بود، به‌کارگرفت. وی دراین‌باره بر این باور است که «هر متن ادبی به‌طور جدانشدنی با متون دیگر در ارتباط است، که این ارتباط می‌تواند به‌صورت بازآوری- اقتباس، تلمیح صریح یا پوشیده، تکرار و تغییر ویژگی‌های شکلی، محتوای شکل‌گیرد.»(ایبرمز، ۱۳۸۳:۴۴۷). بنابراین، بینامتنیت ریشه در آثار و افکار باختین دارد. *رولان بارت*[۱۶] نیز، با تأثیرپذیری از نظرات باختین معتقد است که «هر متن درحقیقت نقل‌قول‌هایی است از هزاران قائل بی‌نام و نشان، نقل‌قول‌هایی که در نگارش آن علامت نقل‌قول را نگذاشته‌اند»(بارت به‌نقل از شمیسا، ۱۳۸۳ :۳۵۹).

در نگاه *ژنت*[۱۷]،«آثار ادبی حاصل آمیزش و گزینش‌های خاصی هستند که در نگاه اول خود را نشان‌نمی‌دهند، اما با نگاهی دقیق‌تر می‌توان پی‌برد که آثار ادبی کلیاتی اصیل و یگانه نیستند و در پس آنها اثر دیگری نهفته‌است.»(آلن:۱۶۵،۱۳۸۵).

بینامتنیت بینانشانه‌ای

هنگامی که دو متن مورد مطالعه، به نظام‌های گوناگون نشانه‌ای وابسته‌باشند، روابط آنها بینامتنیت بینانشانه‌ای خواهدبود. درست‌است که داستان کمدی الهی و روایت داستان‌گونه معراج پیامبر(ص) که در این پژوهش بررسی می‌شوند، قرن‌ها پیش از وجود نظریه‌های ساختارگرایانه و پساساختارگرایانه[۱۸] پدیدآمده‌اند لیکن، با پیوستگی‌های فراوانی که بین این دو اثر دیده‌می‌شود، به‌نوعی گمان‌می‌رود نظریه‌های بینامتنی باختین، بارت، ژنت و دیگران مورد تأییداست. پیرو آنچه بیان‌شد، تصویرهای به‌وجودآمده از این آثار نیز، باوجود اینکه دارای تفاوت‌های زیربنایی در هنر و فرهنگ شرق و غرب هستند، از عناصر تصویری-روایتی مشابهی برخوردارند که به آنها پرداخته‌خواهدشد.

روش تحقیق

برای دست‌یابی به اهداف تحقیق حاضر، نخست با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای معراج‌نامه شاهرخی و کمدی الهی دانته و عناصر تصویری آنها، به‌عنوان دو پیکره مطالعاتی معرفی‌می‌شوند. درادامه، با فرض تأثیرپذیری دانته از منابع شرقی براساس نظرات محققان، با نگاهی بینامتنی به‌عنوان ابزاری برای شناسایی شباهت‌های موجود در محتوای روایتی تصویرها از دو نسخه کمدی الهی و معراج‌نامه، به شناسایی و انتخاب تصویرهای نمونه از بین مجموعه تصویری موجود از آثار گوستاو دُره هنرمند فرانسوی و معراج‌نامه شاهرخی پرداخته‌خواهدشد. به‌بیان دیگر، با گزینش نمونه‌ها به‌روش وضعی[۱۹] که هنگام مقایسه و خوانش محتوای روایتی و کشف شباهت‌ها، درباره برخی تفاوت‌های موجود در تصویرها مبنی‌بر تفاوت در طرز نگاه به موضوعات و کل جهان هستی در غرب و شرق است، به عناصری همچون صورت خیالی و زمان و مکان در تصویرها اشاره‌می‌شود. بااین‌همه، بایدگفت که هرگز نمی‌توان تمام جنبه‌های همانندی و اختلافی این دو اثر را در چنین مقاله‌ای محدود به‌نمایش‌گذاشت. در این نوشتار، به‌دلیل دسترسی‌نداشتن به متن معراج‌نامه‌های اولیه، از روایت‌های معراج تحریر بوعلی‌سینا و تفسیر نیشابوری و همچنین ترجمه متن نوشتاری معراج‌نامه شاهرخی به‌دست خانم‌ها *گروبر* و *رُزسگای* به‌عنوان بینامتن‌های خویشاوندی بهره‌گرفته شده‌است.

کمدی الهی دانته و عناصر تصویری آن به‌عنوان پیکره مطالعاتی اول

کمدی الهی یک اثر ادبی، حِکمی، عرفانی به زبان سمبلیک و«حاصل سیر و سیاحت آلیگیری دانته در عالم تخیلات متعالی و متافیزیکی است که شامل الگوی سفر روحانی انسان از پست‌ترین مرتبه خود در قعر زمین به عالی‌ترین مرتبه در آسمان‌هاست»(حجازی،۱۳۸۹ :۱۴). این اثر، در صد سرود و سه قسمت دوزخ، برزخ[۲۰] و بهشت سروده‌شده‌است. هر بخش نیز از سی و سه سرود تشکیل‌شده که در بخش دوزخ یک سرود مقدماتی پیش از سرود اول جهنم وجوددارد که درآمدی بر تمام کمدی الهی به‌شمارمی‌رود. دوزخ که در این داستان درون زمین قراردارد، به‌شکل مخروطی از سطح دیگر زمین بازمی‌شود که در آن مکان جزیره برزخ قرارگرفته‌است. برزخ و ایوان‌های آن توسط کوهی در نیمکره جنوبی واقع‌شده که در قله آن، باغ‌های بهشتی-زمینی روئیده‌شده‌است و تنها دروازه‌های آسمان به‌شمارمی‌روند. بهشت نیز، در آسمان‌ها قراردارد.

عناصر تصویری

شاعران، نقاشان و مجسمه‌سازان بزرگی آثار برجسته‌ای را آفریده‌اند که موضوع اصلی آنها صحنه‌ها و داستان‌های کمدی الهی بوده‌است. از شاخص‌ترین آنان، هنرمند دورهٔ رومانتیسیسم فرانسه، پل گوستاو دُره نقاش و حجار بزرگ فرانسوی است. هنر او مرزهای بین نقاشی،گرافیک، تصویرسازی و مجسمه‌سازی را درنوردیده‌است. اگرچه از نخست علاقه فرانسوی‌ها به اثر کمدی الهی تنها مختص بخش‌های *پائولو و فرنچسکا*[۲۱] بود لیکن، در قرن نوزدهم این علاقه گسترش‌یافت و منجر به ترجمه‌های گوناگون از این اثر به زبان‌های فرانسه شد. این امر، باعث به‌وجودآمدن اولین سری از آثار گوستاو دُره سال ۱۸۶۱م.، در بخش دوزخ گردید. درواقع، جهانیان بخش‌های گوناگون کمدی الهی را با تصویرهای این نقاش می شناسند. وی، بیشتر اثرهایش را با تکنیک کنده‌کاری روی چوب[۲۲] و تعدادی را نیز با تکنیک لیتوگرافی[۲۳] آفریده‌است. تصویرهای او با شخصیت‌پردازی میکل‌آنژگونه و ادغام آن با منظره‌سازی به سبک سنتی اروپای شمالی، مراحل مختلف سفر دانته از شروع داستان در جنگل تاریک و موحش را نشان‌می‌دهد. *ویرژیل*[۲۴]، از عناصر ثابت تصویری است که در تمام مراحل دوزخ و برزخ، همراه دانته است. شاید در ۱۰۶ تصویر، ویرژیل همانند حکیمی که به تمام احوال دوزخیان آگاه است و مسیر را خوب می‌شناسد، دانته را تا هنگام پیوستن به بهشت همراهی‌می‌کند. سپس، راهنمای دانته عوض‌می‌شود و *بئاتریس*[۲۵] که نماد عشق و ایمان است، جایگزین او می‌شود. وی تقریباً در ۲۰ تصویر، همراه دانته نمایش‌داده‌شده و در سرود آخر به‌جای او، سن‌برنار یا برناردو دانته را همراهی‌می‌کند.

به‌طور کلی، تصویرهای توصیفی در بخش دوزخ، از آغاز سفر به همراهی ویرژیل و ورود به جهنم درون زمین که به نُه دایره تقسیم‌می‌شود، شروع‌می‌شود و تا رسیدن به جایگاه شیطان، *لوسیفر*[۲۶]، در مرکز زمین پایان‌می‌پذیرد. تصویرهای این بخش، حدود ۶۳ تصویر است. در بخش برزخ۴۳تصویر و بهشت۲۰تصویر، به‌ترتیب با سیر در آسمان‌ها و منازل افلاک با دیدار از بهشتیان و فرشتگان و درانتها با رسیدن به عرش الهی فرجام‌می‌یابد. دُره، مجذوب آفرینش صحنه‌های پرهیجان و نمایش‌های تئاترگونه است که این تصویرها همراه پرسپکتیوهای ژرفی نمایش‌داده‌شده آن‌چنان‌که، دنیای افسانه‌ای خاص او گردیده‌است.

معراج‌نامه شاهرخی و عناصر تصویری آن به‌عنوان پیکره مطالعاتی دوم

منابع ادبی بسیاری هم در عربی و هم در فارسی عروج پیامبر(ص) را به آسمان‌ها، توصیف‌می‌کنند. ضمن‌اینکه، عبور او از مکان‌های مبارک، مضمون‌های فراوانی را برای فعالیت نگارگران فراهم‌کرده‌است. شاهکاری که به‌طور کامل به محتوای مذهبی پرداخته و تلاش هنری بسیاری را در انتقال داستان معراج داشته‌است، نسخه خطی معراج‌نامه شاهرخی است. این نسخه خطی که هم‌اکنون در کتابخانه ملی پاریس به‌شماره ۱۹۰ و باعنوان "متمم مجموعه ترکی"[۲۷] نگهداری‌می‌شود، مطابق با صفحه پایانی کتاب سال ۱۴۳۶م.، مصورشده‌است. بیشتر منابع موجود، این نسخه را که متعلق به مکتب پیشین هرات(۸۵۰-۷۸۰ه.ق) بوده و سه دهه بعد از مرگ تیمور کتابت‌شده، منسوب به دربار شاهرخ، پسر و جانشین تیمور، دانسته‌اند(Gruber,2008:261). برخی نیز مانند رابینسون، نقاشان این نسخه را از دربار بایسنقر پسر شاهرخ، معرفی‌کرده‌اند(همان: ۲۲۳). این نسخه خطی را میرحیدرِ شاعر به زبان ترکی-جُغَتایی ترجمه‌کرده و *مالک‌بخشی هراتی* به خط ترکی شرقی، اُیغوری، کتابت‌کرده‌است(رزسگای،۱۳۸۲:۸). این نسخه، شامل دو جزء و ۲۶۵ برگ در اندازه(۳۴۰×۲۲۵ میلی‌متر) است. از ورق ۱ تا ۶۸، مربوط به جزء اول و ترجمه داستان معراج[۲۸] است که نام مجموعه نیز از آن گرفته‌شده و از ورق۶۹ تا ۲۶۴، متعلق به ترجمه ترکی تذکره‌الاولیاء عطار است(عکاشه،۱۳۸۰:۱۸۸).

عناصر تصویری معراج‌نامه شاهرخی

از عناصر تصویری ثابت در معراج‌نامه می‌توان از عناصری همچون: بُراق، فرشته راهنما یا جبرائیل، پیکره پیامبر(ص) آسمان و ابرها نام‌برد. از عناصر تصویری متغیر هم باتوجه‌به روایت و فراز داستان می‌توان به فرشتگان، اهالی دوزخ و بهشت، پیامبران پیشین و پیامبران اولوالعزم اشاره‌نمود که در معراج‌نامه‌های مختلف چگونگی حضور این عناصر برحسب عواملی همچون فراز داستان تغییرمی‌کنند. فضای تصویرهای موجود در این معراج‌نامه که مراحل مختلف سفر شبانه پیامبر(ص) را نشان‌می‌دهد، به‌علت اصالت بازنمایی فضای مثالی در بطن نگارگری ایرانی و بیان زمان و مکان به‌صورت ازلی خود، وارد عرصه‌های ماورایی و متافیزیکی شده‌است. تصویرها بنابر متن روایت، از شب‌هنگام که جبرئیل وارد مکان خواب پیامبر(ص) می‌شود، شروع‌شده و به‌ترتیب پیامبر(ص) همراه جبرئیل در مکان‌های مختلف به دیدار پیامبران پیشین می‌رود. درادامه، پیامبر(ص) با سیر در آسمان‌ها و دیدار از فرشتگان و پیامبران اولوالعزم به سدره‌المنتهی می‌رسد، به سریر الهی قدم‌می‌گذارد، تعظیم‌می‌کند و درپایان نیز، از بهشت و جهنم دیدارمی‌کند.

تطبیق بینامتنی(روایتی-تصویری) تصویرها در دو پیکره مطالعاتی

باوجود شباهت‌های ساختاری و محتوایی که بین دو اثر کمدی الهی دانته و معراج‌نامه پیامبر(ص) است، نمی‌توان آنها را دلیلی قطعی بر اقتباس دانته از رساله معراجیه[۲۹] دانست. بااین‌همه، آن‌گونه‌که از مطالعه نظرات و عقاید ادیبان و فاضلان ایرانی و مسیحی[۳۰] برمی‌آید ، به‌نظرمی‌رسد نفوذ احتمالی ادبیات شرق به ویژه رساله‌الغفران و رساله معراجیه را بر کمدی الهی تأییدمی‌کند. آنها براین باورند که دانته به آثار و متونی با مضمون سفر به عالم ارواح دسترسی‌داشته و به الگوبرداری از آنها مبادرت‌ورزیده‌است(فتوحی،۱۳۸۶: ۶). هرچند که فاصله زمانی و مکانی بین آفرینندگان این دو اثر، این نظریه‌ها را نفی‌کند و بیشتر بر اصل توارد ادبی تأکیددارد بااین‌همه، شاید بتوان براساس روابط بینامتنی بین داستان کمدی الهی و روایت معراج، پیوستگی و شباهت‌های موجود بین دو متن و تصویرهای مربوط را بررسی‌کرد. ازآنجاکه خط سیر و جهت سفر در کمدی الهی پس از آغاز آن روی زمین است، برخلاف معراج نامه که به‌صورت نزولی با رسیدن به دروازه دوزخ به زیرِ زمین انتقال‌یافته و به‌شکل صعودی(همانند معراج‌نامه) با سیر در آسمان‌ها و دیدار از بهشت(ودوزخ در معراج‌نامه) و عرش الهی پایان‌می‌پذیرد، تصویرها در سه بخش؛ روی زمین، بهشت و دوزخ بررسی‌شده‌اند. البته، پیش از مقایسه این تصویرها بیان این نکته ضرورت‌دارد که معراج نامه حضرت محمد(ص)[۳۱] برخلاف کمدی الهی، ساخته نویسنده یا شاعری توانا نیست[۳۲] بلکه، نتیجه شهود

و تجربه شخص سالک ماورا است که از زمین به فرمان خدا جداشده و در آسمان‌ها سیرمی‌کند.

الف. تصویرهای روی زمین

تعداد تصویرهایی که در کمدی الهی به این بخش تعلق دارند، چهار تصویر و در معراج‌نامه شاهرخی پنج تصویر است. آستانگی همانندی‌ها در این تصویرها ازلحاظ درون متن دارای یک روایت است. این روایت بدین‌صورت است که سرآغاز هر دو تصویرنگاری و موقعیت داستانی درکمدی الهی و معراج‌نامه، شب‌هنگام رخ‌داده و با یک عالم تاریک تصویرشده‌است(تصویرهای ۱و۲). البته سفر تمثیلی معراج‌نامه در شب به تفکر اسلامی برمی‌گردد چراکه، شب نماد آرامش و جهان امن است و بیشتر ذکرها و دعاها هم شب‌هنگام و سحرگاهی خوانده‌می‌شوند(ابوعلی‌سینا، ۱۳۵۹: ۴۵). حال‌آنکه، دنیای تاریک دانته با مفهوم منفی داستان، فضای اومانیستی، سروکار دارد به‌گونه‌ای‌که آغاز داستان با صحنه تاریک در جنگل، سمبل خطاها و گناهان، صورت‌می‌پذیرد. از عناصر بینانشانه‌ای روایتی-تصویری مشترک در هر دو اثر می‌توان به سائر، راهنما و مرکب اشاره‌نمود.

سائر: در کمدی الهی، دانته به‌عنوان مسافری که درپی یافتن فروغ الهی است، سفر به عالم تخیلات متعالی و متافیزیکی را آغازمی‌کند. چنانچه در معراج نامه از حضرت محمد(ص) به‌عنوان یک نبی و انسانی کامل دعوتی الهی می‌شود تا در عالم واقع اما در زمان و مکانی متفاوت، به سیر روحانی یا جسمانی در آفاق بپردازد. بنابر گفته سیره‌نویسان و مورخان، معراج رسول خدا(ص) از طرف حق تعالی برای «زیادت کرامت مؤمنان، زیادت بلا و رنج کافران و تمامت شرف و منزلت پیغمبر» رخ‌داده‌است(همان: ۹۰).

تصویر۱.شروع سفردانته شب‌هنگام در جنگلی تاریک، مربوط به سرود نخست از بخش دوزخ (آلیگیری، ۱۳۸۰:۸۳).

راهنما: هر دو زائر را راهنمایانی هدایت‌می‌کنند که به‌ترتیب در معراج‌نامه فرشته جبرئیل و کمدی الهی در قسمت دوزخ و برزخ، ویرژیل نماد عقل و خرد است که دانته را راهنمایی‌می‌کند. در بخش بهشت هم، با یاری و راهنمایی بئاتریس مظهر بخشش، لطف و عشق الهی سفر دانته پایان‌می‌پذیرد .

مرکب یا وسیله سفر: در هر دو اثر، وسیله‌ای برای عروج و طی مراحل مختلف سفر وجوددارد. در معراج‌نامه بُراق حیوانی بزرگ‌تر از الاغ و کوچک‌تر از قاطر، موجودی ترکیبی با ماهیت غیرمادی آمده‌است تا در یک حرکت تمام عالم را سیرکند(شمسی و شادقروینی، ۱۳۸۵: ۸). براق در تصویرهای معراج‌نامه شاهرخی، همواره پیامبر(ص) را همراه فرشته جبرئیل تا افق اَعلی همراهی‌می‌کند و پس از آن، پیامبر(ص) با پای پیاده به پیشگاه ربوبی می‌رسد.[۳۳] در کمدی الهی مرکب از مرحله‌ای به مرحله دیگر تغییرمی‌کند. آن‌چنان‌که در ابتدای سفر و ورود به جهنم با پای پیاده، سپس با قایق کارن قایقران[۳۴] و همچنین پرواز به‌وسیله حیوانات تخیلی و مهیب جریون[۳۵] در بخش جهنم و به‌صورت صعود از مرحله‌ای به مرحله دیگر در آسمان‌ها و بخش بهشت، رخ‌می‌دهد.

ب. بخش دوزخ

درکل، نگاه دانته به دوزخ، آسمان و افلاک با آنچه در معراج‌نامه هست، متفاوت است. این امر، از تفاوت در دو کتاب آسمانی قرآن و کتاب مقدس ناشی‌می‌شود. «به‌طوری‌که در انجیل آسمان ضد زمین و ضد جهنم است و به دو بخش آسمان جسمانی و آسمان روحانی تقسیم‌می‌شود.»(هاکس، ۶۲:۱۹۲۸). کمدی الهی نیز با این نگاه، مطابقت‌دارد. چراکه دانته، نخست دوزخ را در زیرِزمین و سپس بهشت را در

تصویر۲. شروع سفر پیامبر(ص) شب هنگام در خانه اُم‌هانی، به نام نزول جبرئیل بر پیامبر. (رُزسگای،۱۳۸۲).

آسمان‌ها قرارداده که دیگر در آنجا از نفوذ زمین و ارواح ناپاک و گناهکار خبری نیست و ارواح هم، شکل زمینی خود را ازدست‌داده‌اند. درصورتی‌که در قرآن از هفت آسمان[۳۶] سخن‌رفته‌است:«کرسی بر فراز آسمان و زمین نهاده‌شده‌است و عرش الهی بر همه آنها استیلادارد.»(پارساپور،۱۳۸۶:۲۶). نهایتهمان‌گونه‌که در معراج نامه نیز دیده‌می‌شود، افزون‌بر بهشت، جهنم هم بر آسمان‌ها جای‌گرفته که ارواح ناپاک و گناهکار در آنجا قابل مشاهده هستند. جدای از این تفاوت‌ها، موارد مشابه بسیاری بین شکنجه‌ها در دو دوزخ وجوددارد که در(جدول ۱)، آورده‌شده‌است. ازجمله آنها، نگهبان دوزخ در هر دو اثر است. مالک که در معراج‌نامه نگهبان دوزخ است و به‌صورت دیوی با سر و بدنی قرمز رنگ نشان‌داده شده‌است، همچون مینوس[۳۷] در کمدی الهی، عذاب را برای دوزخیان تعیین‌می‌کند(تصویرهای۴-۳). از موارد مشابه دیگر می‌توان به شکنجه‌های مشترکی که افراد گناهکار در دو اثر توسط آن رنج و عذاب می‌شوند، اشاره‌نمود. همانند عذاب سرپیچی‌کنندگان از دستورات خداوند در معراج‌نامه و مجازات تفرقه‌اندازان در کمدی الهی که این تیره‌بختان، بارها ازسوی شیطان‌هایی شمشیر به‌دست اندام‌ها و زبان‌هایشان قطع و دوباره زنده‌می‌شوند تا شکنجه‌ها تکرارگردند(تصویرهای۷و۸). همچنین، شکنجه متکبران در معراج‌نامه که همانند آن در کمدی الهی نیز، درباره مورد دزدان و سارقان تکرارمی‌شود. بدین‌گونه‌که آنان توسط خزندگانی همچون مار(عقرب در معراج‌نامه)، شکنجه و عذاب می‌شوند(تصویرهای ۵ و ۶). نمونه دیگر، شکنجه خسیسان در کمدی الهی و شکنجه تنگ‌چشمی در نپرداختن زکات در معراج‌نامه است. این دوزخیان نیز، با تحمل سنگ آسیاب سنگینی بَر دور گردنشان و یا حمل آن به نشان اینکه فکر پول همواره درطول زندگی تمام حواس‌شان را به خود مشغول‌داشته‌است، شکنجه و عذاب می‌بینند. درآخر نیز، شکنجه سودجویان و عاقبت آز و حرص مال‌اندوزی است که به‌صورت شکنجه توسط شیطان‌های چنگال به‌دست در آتش (معراج‌نامه) و قطران گداخته (کمدی الهی)، دیده‌می‌شود.

تصویر۳. مینوس، نگهبان دوزخ. سرود ۵ دوزخ کمدی‌الهی دانته (آلیگیری،۱۳۸۰:۱۳۸).

تصویر۴. مالک، نگهبان دوزخ
(رُزسگای ،۱۳۸۲: تصویر شماره۴۴).

تصویر۵. شکنجه دزدان و سارقان ازسوی خزندگان. سرود ۲۴ از بخش دوزخ کتاب کمدی الهی دانته (www. doreillustration.com)

تصویر۶. شکنجه متکبران ازسوی خزندگان
(همان، تصویر۵۸)

ج. صعود به بهشت

ساختار هردو افلاک در کمدی الهی و معراج‌نامه کم‌وبیش شبیه هم است. هفت فلکی که حضرت محمد(ص) در معراج خود از آنها دیدن‌می‌کند، در کمدی الهی باعنوان هفت ستاره نظام بطلمیوسی[۳۸] است عبارتند از: قمر، عطارد، زهره، شمس، مریخ، برجیس و زحل که با هفت فلک معراج پیامبر(ص) مطابقت‌می‌کنند. دانته احتمالاً پس از این اقتباس، سه فلک دیگر را با نام‌های؛ ثوابت، فلک‌الافلاک و فلک اطلس به آنها افزوده‌است که در روایت‌های اسلامی می‌توان با سه مرحله؛ سدره‌المنتهی، بیت‌المعمور و عرش الهی تطبیق‌داد. (دست‌پیشه،۹۴:۱۳۸۲)

در این بخش، برای تصویرهای بهشت در نسخه معراج‌نامه شاهرخی، تمامی تصویرهای مربوط به سیر در آسمان‌ها به‌دلیل شباهت در مراحل سفر با تصویرهای بهشت در کمدی الهی مطابقت‌داده‌می‌شود(جدول۲). بهشت در کمدی الهی از صعود دانته همراه بئاتریس به نخستین فلک آغازشده و تا فنای دانته در عرش الهی است. درصورتی‌که در معراج‌نامه آن‌چنان‌که در بخش دوزخ گفته‌شد، بهشت در آن سوی افلاک هفت‌گانه قراردارد. ازجمله شباهت‌های درون‌متنی- روایتی موجود در تصویرهای این بخش که در دو اثر هم دیده‌می‌شود، می‌توان به دیدار محمد(ص) با پیامبران پیشین و اولوالعزم و دیدار دانته با زنان و مردان معروف از جمله ملاقات با *یوحنا*[۳۹] در سرود بیست و پنجم بهشت اشاره‌نمود. در معراج‌نامه هنگام سیر افلاک، پیامبر(ص) در منازل گوناگون پیامبران پیشین و اولوالعزم را می‌بینند که فرشتگان آنها را محاصره‌کرده‌اند. بنابر روایت معراج تحریر بوعلی‌سینا، آدم در بهشت اول – یحیی و عیسی در دومین بهشت، یوسف در سومین بهشت و[...] قراردارند(پارساپور،۳۹:۱۳۸۶)، (تصویرهای ۱۰-۹). از دیگر تشابهات این بخش، دیدار از نظام فرشتگان است. در هر دو اثر، مسافر پیش از رسیدن به عرش اعلی، با گروه‌های بسیاری از فرشتگان روبه‌رومی‌شود که به حمد و ثنای پروردگار مشغول‌اند. این یکی از مراحل سیر و سلوک معنوی برای رسیدن به حقیقتی است که در انتظار

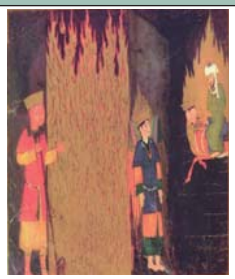
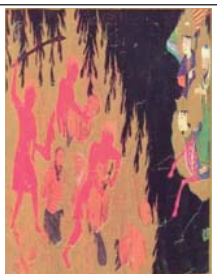
تصویر۷. شکنجه فریب‌کاران و تفرقه‌اندازان. سرود ۲۸ دوزخ (آلیگیری، ۴۳۸:۱۳۸۰).

تصویر۸. شکنجه دروغ‌گویان به‌دست شیطان‌های قرمز رنگ (همان، تصویر ۵۶).

تصویر۹. دیدار دانته با زنان و مردان معروف از جمله یوحنا. سرود ۲۵ از بخش بهشت(www.doreillustration.com)

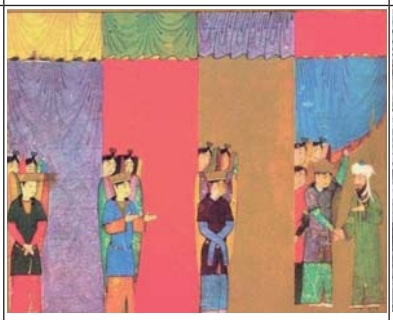
تصویر۱۰. دیدار پیامبر با حضرت داود و سلیمان (همان، تصویر ۱۶).

جدول۱. آستانگی شباهت در تصاویر بخش دوزخ از لحاظ محتوای روایتی و عناصر تصویری آن

		کمدی الهی(گوستاو دُره)	معراج نامه شاهرخی
در زیر زمین	طبقه دوم	نگهبان دوزخ	 درگاه دوزخ
	طبقه چهارم	شکنجه خسیسان	شکنجه تنگ چشمی درنپرداختن زکات
	طبقه هشتم	شیاطین بدچنگال(شکنجه سودجویان)	عاقبت آز،حرص مال اندوزی
	طبقه هشتم	دزدان وسارقان	شکنجه متکبران
	طبقه هشتم	نفاق افکنان	 کیفر سرپیچی از دستورات خداوند
بعد از آسمان هفت گانه و در آن سوی افلاک			

(www.doreillustrations.com) (رزسِگای، ۱۳۸۲)

جدول۲. آستانگی شباهت در تصاویر بخش بهشت از لحاظ محتوای روایتی و عناصر تصویری آن

		کمدی الهی(گوستاو دُره)	معراج نامه شاهرخی	
در آسمان ها	فلک هشتم	St.John(قدیس یوحنا)	ملاقات با ابراهیم	(بیت المعمور)
	فلک نهم	جمعیت فرشتگان در حمد وثنای روح القدس	 هفتاد هزار پرده(هفتصد هزار خیمه)	(سدره المنتهی)
	فلک دهم(عرش الهی)	در عرش اعلی و نسترن سپید	رسیدن به عرش الهی وسجده	(عرش الهی)
در آسمان‌ها وافلاک				

(Ibid) (همان).

تصویر۱۱. شیطان چنگال به‌دست. سرود ۲۱دوزخ. (آلیگیری، ۱۳۸۰:۳۵۳).

تصویر۱۲. شیطان با ناخن‌های تیز در شکنجه زنان زناکار(همان، تصویر۵۳).

مسافر است و آن دیدن فروغ الهی است. درپایان، رفتن هر دو مسافر به پیشگاه ربوبی است. در هر دو روایت مسافر به پیشگاه ربوبی برده‌می‌شود و در عرش اعلی، هزاران فرشته را که با نور و موسیقی به حمد و ثنای پروردگار مشغولند، می‌بیند(تصویرهای ۱۱ و ۱۲).

تحلیل تصویرها(تفاوت‌ها)

مقایسه و خوانش تصویرهای معرفی‌شده در صفحه‌های گذشته، به‌خوبی بیانگر این مطلب است که هرکدام از فرهنگ‌های شرق و غرب دارای فلسفه و مبانی مربوط به خود هستند. این فلسفه اساس هنر را به‌عنوان الگو، در اختیار هنرمند قرارمی‌دهد. همچنین ازآنجاکه فضای حاکم بر روح، محتوا و حتی ساختار ظاهری هنر را نمی‌توان از آرمان‌ها و ایده‌های تاریخی، فرهنگی، فلسفی، سیاسی و اجتماعی جداکرد، می‌توان‌گفت که هنرهای شرقی به‌ویژه هنر اسلامی از ویژگی‌هایی برخوردار است که آن را از دیگر هنرها و به‌خصوص هنرهای غربی چه در ساختار ظاهری و چه از منظر مفاهیم زیربنایی و محتوایی، متمایزمی‌کند. جهان در تفکر اسلامی، جلوه انوار الهی و نتیجه فیض مقدس نقاش ازلی است. به‌بیان‌دیگر هر ذره و هر نقشی از موجودات، مظهری از اسمای الهی است. هنرمند نیز در چنین تفکری، در مقام انسانی است که به‌صورت و دیدار حقیقت اشیا در ورای ظواهر می‌پردازد و وجود متعالی حق است که با هنر وی، به‌ظهورمی‌رسد(آیت‌الهی و هوشیار،۱۳۸۷ :۴۵).

از اینجا، صورت خیالی هنر او بیان‌کننده و ابداع‌گر نور جمال ازلی[۴۰] و ظهور نامحسوس در محسوس به زبان رمز و تشبیهات است. هنرمند با سیر و سلوک[۴۱] معنوی خویش از جهان ظاهری می‌گذرد تا در نقش‌های خود عالم ملکوت و مثال را که عاری از ویژگی‌های زمان و مکان طبیعی است، نمایش‌دهد(گودرزی و کشاورز،۱۳۸۶ :۹۲). درنتیجه، زمان و مکانی که در پرده نقاشی او ابداع‌می‌شود، درحقیقت بیانگر زمان و مکانِ باقی و ملکوتی است. توجه به زمان و مکان باقی، طبیعتاً هنرمند را به حذف عوارض عالم کثرت و آزادی برای بزرگ‌نمایی اشیا باتوجه‌به تقدم و تأخر معنوی، پخش نور در تمام نقطه‌ها و به‌کارگیری رنگ‌های تخت و بدون سایه‌روشن طبیعی، تقطیع و لایه‌لایه‌شدن فضا و سکون حوادث که همه به‌گونه‌ای دید بشری را برهم می زند و انسان را متوجه عالم بالا می سازد، ملزم‌می‌کند(خوش‌نظر و همکاران، ۱۲:۱۳۸۹).

آن‌چنان‌که در تمامی تصویرهای معراج‌نامه شاهرخی دیده‌می‌شود، در غرب با شروع نهضت رنسانس دوره‌ای آغازمی‌شود که از ادوار تاریخی به‌شمارمی‌رود. در صدر این تاریخ جدید، انسان مدار همه امور می‌شود و دیگر نه خدای حقیقی و نه خدایان، هیچ‌یک در کار نیستند. «به‌عبارتی انسان دایر مدار هستی می‌شود و تمدنی جدید تکوین‌می‌یابد به‌نام اومانیسم که نظرات فرانسیس بیکن، گالیله، نیوتن و دکارت در علم و فلسفه روابط بین خدا و جهان که مخلوق اوست را قطع‌می‌کند و یا بهتر بگوئیم جهان را از خدا دورمی‌کند و این تفکر مقدمه و آغاز غیبت‌زدایی تدریجی در تفکر جدید است.»(مددپور،۱۳۷۱ :۲۰۱). انسان این‌بار خویش را در افقی باز و تنها می‌یابد که باید مبدأ و معاد، بهشت و دوزخش را خود بسازد و بیافریند. هنر جدید در چنین اوضاعی بروز و ظهور می‌کند. ازآنجاکه نیروی خیال این هنرمندان خود را با عالم مُلک روبه‌رومی‌بیند، بی‌واسطه تابش آن را منعکس‌می‌کند. ازاین‌رو، زمان و مکان در آثارشان رجوع به زمان و مکان فانی دارد. این توجه به زمان و مکان فانی، طبعاً هنرمند را ملزم‌می‌کند که به عالم کثرت و تغییر، همچون پرسپکتیو، سایه‌روشن و تغییر حجم بپردازد. صورت خیالی این هنرمندان که بیان ساحت نفسانی بشر و امیال اوست، دیگر نه‌تنها با روی حق سروکار ندارد بلکه، عالم باقی را نیز به‌هیچ می‌گیرد. عالم درونی و نفسانی هنرمندان در این عصر، از ویرانی تام و تمام صور معنوی که جمال و جلال الهی را جلوه‌گرمی‌سازد، حکایت دارد. آنگاه است که صورت‌های شیطانی و فرم‌های اضطراب‌انگیز در صورت‌های خیالی این هنرمندان غلبه می یابد(ریخته‌گران، ۱۳۸۰: ۹۴۶). همانند آنچه در تصویرهای گوستاو دره از کمدی الهی دانته دیده‌می‌شود.

مطالعه موردی تصاویر

تقریباً از تمامی تصویرهای معراج‌نامه میرحیدر، فهرست عظیمی مبنی براین به‌دست‌می‌آید که زمان و مکان و صور خیالی آفرینندگان این تصویرها همه، بازگشت به زمان و مکان باقی است. این صور خیالی، بیان‌کننده جلال به زبان جمال[۴۲] است و با آنچه در تصویرهای کمدی الهی که صور خیالی هنرمند بیان‌کننده زبان ساحت نفسانی بشر و زمان و مکان فانی و اومانیستی است، تفاوت‌دارد. در این بخش به بارزترین نمونه‌ها در هر دو نسخه اشاره‌می‌شود.

نگاره فرود جبرئیل بر پیامبر(ص) از معراج‌نامه شاهرخی و تصویر جنگل تاریک اثر گوستاو دُره

تصویر معراج‌نامه، سفر پیامبر(ص) را در شب نشان‌می‌دهد. برخلاف تصویر کمدی الهی که هم زمان و هم مکان نمایانگر دقیق موقعیت داستانی است، مستقیم به زمان وقوع این واقعه اشاره‌نشده بلکه، تلاش برآن‌بوده تا با اشاراتی همچون

استفاده از رنگ لاجورد شبانه‌بودن، به بیان این سفر پرداخته‌شود. مطلق‌بودن زمان در فضای نگارگری، سبب ترسیم اوقات(صحنه‌های شب)، در نوری یکدست و یکنواخت شده‌است. این عدم محدویت به زمان و مکان فیزیکی در نگارگری ایرانی، سبب‌شده تا امکانات بیان بیشتری را در اختیار هنرمند قراردهد(تصویرهای۱ و ۲).

فرشتگان عذاب یا شیطان‌ها

نگاره مالک دوزخ در معراج‌نامه و تصویر مینوس در کمدی الهی، هر دو نشان‌دهنده یک واقعه در توصیف درگاه جهنم است لیکن، در نگاره معراج‌نامه این صحنه هولناک همانند تصویرهای دیگر دارای فضایی آرام است. صحنه، ترکیبی است از فرشته‌ای سیاه‌چهره که مالک دوزخ است و باوجود هویت ترسناک و مخوفش همانند بقیه تصویرهای مربوط به شکنجه‌شدن گناهکاران توسط شیطان‌های قرمز، زیبا تصویرشده‌است. لیکن، تصویرهای موجود در کمدی الهی با همین مضمون، مینوسِ نگهبان را همچون شیطانی دُم‌دار و زشت‌رو نشان‌داده که وجود این موجودات تخیلی با صورت‌های شیطانی و هراس‌انگیز بیانگر این است که صورت خیالی هنرمند نه‌تنها خالی از تمام صوری است که جمال و جلال الهی را جلوه‌گر می‌سازد بلکه، غرق در نفسانیات بشر در دوره جدید است(تصویرهای ۳ ، ۴، ۱۱ و ۱۲).

حیوانات

این بخش، شامل نگاره عذابی مختص متکبران در معراج‌نامه و تصویر مربوط به سرود ۲۴ دوزخ، فریبکاران است. در این تصویرها مار معمولاً قالب شَر را به‌خود گرفته‌است. در نگاره معراج‌نامه فضایی آکنده از رنگ قرمز نه‌تنها هولناکی موجود در صحنه کمدی الهی را با همین مضمون که نشان‌دهنده فضای اومانیستی و طبیعت‌گرایانه است، ندارد بلکه رنگ قرمز صحنه را تحت تأثیر قرارداده و نگاره‌ای متفاوت پدیدآورده‌است(تصویرهای۳ و ۴).

نتیجه‌گیری

مطالعات تطبیقی به‌ویژه در حوزه هنر و ادبیات، از شیوه‌هایی است که در درک و شناخت بهتر حوزه‌های فرهنگی تمدن‌ها و ملل مختلف، می‌تواند مؤثر و راهگشا باشد. براساس مقایسه و بررسی‌هایی که در این پژوهش درباره عناصر تصویری کمدی الهی دانته اثر دُره و معراج‌نامه شاهرخی براساس خوانش روایتی-تصویری صورت‌پذیرفت، به برخی نتایج دست‌یافته‌شد که به‌قرار زیر است.

بعضی از تصویرها در دو اثر به‌ویژه تصویرهای مربوط به دو بخش یا دو جایگاه دوزخ و بهشت ازلحاظ محتوای-روایتی، همسانی و شباهت‌های فراوانی باهم دارند. این شباهت به‌ترتیب از لحظه شروع سفر روی زمین، مسیر سفر و پایان آن است(جدول‌های ۱و ۲). بیشترین شباهت تصویرها ازنظر محتوای روایتی، مربوط به بخش دوزخ در دو نسخه است. برای نمونه، کاربرد عناصری مانند آتش و خزندگانی مثل مار و افعی و موارد دیگر که به‌عنوان شکنجه برای گناهکاران درنظرگرفته شده‌است. همچنین در بخش بهشت شباهت تصویرها به‌صورت ملاقات با ارواح رستگاران و پیامبران پیشین، طبقات افلاک و نظام فرشتگان دیده‌می‌شود که درنهایت نیز با دیدار از عرش الهی و رسیدن به پیشگاه ربوبی، پایان‌می‌پذیرد(جدول۳).

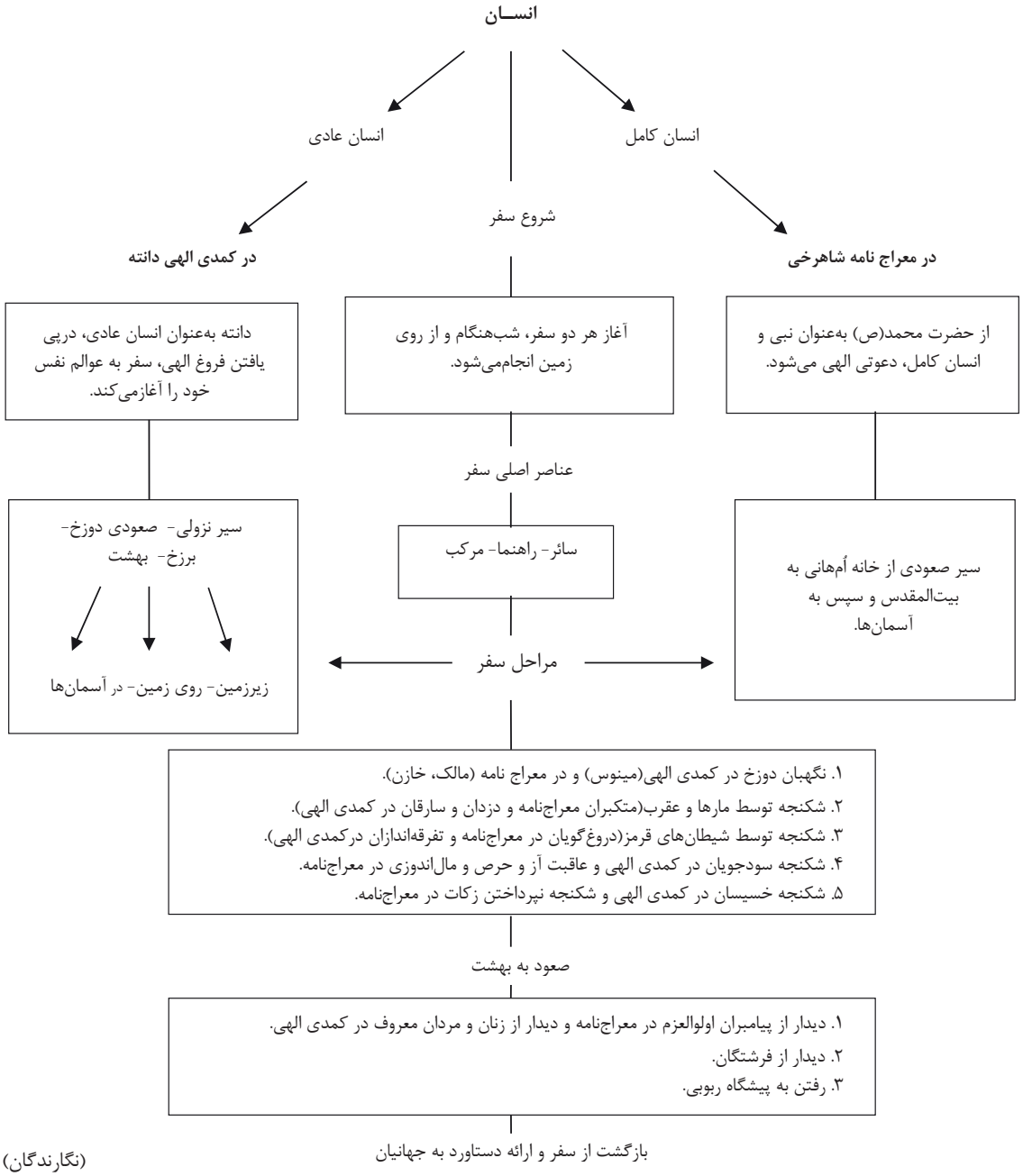
درپی این بررسی‌ها، تجزیه و تحلیل شباهت‌ها در محتوای روایتی تصویرها و ارتباط آنها باهم در دو نسخه یادشده، همواره این فکر ایجادمی شود که این همانندی‌ها نتیجه گونه‌ای توارد و همفکری و یا تقلیدی و اقتباسی است.

از دیگر دستاوردهای پژوهش حاضر جدای از وجود تفاوت‌های ساختاری بین دو متن کمدی الهی دانته و معراج‌نامه و همچنین، احتمالاً دسترسی‌نداشتن به آثاری با همین مضمون از سایر نویسندگان در گذشته به‌دلیل فاصله زمانی و تفاوت زبانی، پیرو بررسی آرای محققان و منتقدان می‌توان گفت، شاید این اثر دانته درواقع تکرار ادبی و شکوهمند و البته با حجمی گسترده‌تر از کتاب‌های پیشین همچون معراج‌نامه در شرق باشد. البته، با یقین نمی‌توان نظری راجع به تأثیرپذیری دانته در سرودن اثر خویش از معراج‌نامه بیان‌داشت که این می‌تواند بر نظریه نخست یعنی اصل توارد تأکید داشته‌باشد.

درادامه با درنظرگرفتن خاستگاه هر دو اثر، تمایزاتی در چگونگی تجلی تصویرها با مضمون و محتوای مشترک، مشاهده و بررسی‌شد. هنرمند شرقی و غربی نه‌تنها با تفاوت‌های زیربنایی در فرهنگ و نوع نگاهش به مضامین و موضوعات و کل جهان هستی بلکه، براساس معیار و ملاک نور ازلی و کمال وجودی خود، هنر و صور خیالی‌اش بیان‌کننده عالم ملک و ملکوت می‌شود. در این میان، اسلام با مفاهیم و احکام خود فضایی را ایجادمی‌کند تا

هنرمندان با دوری‌جستن از دنیای مادی و موضوعات اومانیستی و طبیعت‌گرایانه رایج در غرب به تخیل و دنیای آرمانی دست‌یابند و در خط و رنگ دنیای مثالی سیرکنند. ازآنجاکه هنرمند در آفرینش هنری، با ادراک خیالی عمل‌می‌کند اگر گنجینه خیال او با امور روحانی سروکار داشته‌باشد و مبتنی‌بر اصل الهی باشد؛ هنری که در این ساحت آفریده‌می‌شود، هنری مقدس است. نگارگران ایرانی با قوه خیال خویش، عالم مثال(ملکوت) را مشاهده‌می‌کنند و سپس آن را در آثار خود بازنمایی‌می‌کنند. درنتیجه، فضایی که در آثار آنان پدیدآمده، فراواقع‌گرایانه است و مکان و زمانی غیرناسوتی را به‌نمایش‌می‌گذارد. ازدیگرسو، هنرمندی که گنجینه خیال او آکنده از صور شهوانی باشد، هنر او دنیوی است. در آثار چنین هنرمندی، عالم معنا در کار نیست. منبع این هنر، روان فردی بشر است که خود را مستقل می‌انگارد. این هنرمند در آثارش با ادراک خیالی خود امور نفسانی و شهوانی را بازنمایی‌می‌کند.

جدول۳. الگوی تحلیلی شباهت های محتوایی تصاویر دردو اثر کمدی الهی ومعراج نامه شاهرخی



(نگارندگان)

پی‌نوشت

1- Dante Alighieri(1265-1321)

2- Botticelli

3- Michelangelo

4- Delacroix

5- William Blake

6- Pual Gustave Dore (1832-1883م)

7-Ascent

8- Mir Haydar’s Miraj-nama

که از دیگر عناوین آن معراج‌نامه اُیغوری، معراج‌نامه تیموری، معراج‌نامه شاهرخی و معراج‌نامه پاریس است.

۹- معراج حضرت محمد(ص)، در دو اثر نظامی با نام‌های مخزن‌الاسرار(۹۱۱ه.ق) و نسخه هفت‌پیکر(اثر سلطان محمد)، وجوددارد.

10- La escatologin musulmana en La divina comedia

11- Migu el asin palaccois

12- Intertextuality

13- Comparison

14- Julia Kristeva

15- Bakhtin

16- Roland Barthes

17- Gerard Genette

18- Structuralism and Post- Structuralism

۱۹- پژوهش‌گر به‌دو شکل می‌تواند نمونه را انتخاب‌کند؛ روش اول، احتمالی یا اتفاقی و دیگری، روش نمونه‌گیری وضعی است. بدین‌معنا که تمام افراد جامعه شانس مساوی برای گزینش‌شدن ندارند و در انتخاب افراد برای نمونه، پژوهش‌گر نظریات خود را دخالت‌می‌دهد(عزیزی،۱۳۹۰:۳).

۲۰- حضور دانته در موقعیت و جایگاه برزخ، از ناهمسویی‌های اثر او با معراج‌نامه میرحیدر است. شجاع‌الدین شفا مترجم کمدی الهی دانته، وجود عالم برزخ را در آئین مسیحیت و اسلام منکر شده‌است. در مسیحیت این امر، ناشی از تحریف احادیث مربوط به این آئین به‌وسیله روحانیون مسیحی به‌دلیل اختیار در آمرزش گناهان مسیحیان، ذکرشده‌است(دانته،۱۳۸۰، ۵۷۳-۵۷۰). برخلاف نظر ایشان، در قرآن در سوره‌های (مؤمنون/۲۳) و (نور/۳۷) به وجود عالم برزخ به روشنی اشاره‌شده‌است(حجازی،۱۳۸۹:۱۸).

21- Paolo and Francesca

22- Woodcut

23- Engraving

24- Virgile

25- Beatrice

26- Lucifer

27- The supplement of the Turkish collection

۲۸- شاید ترجمه حکایت سفر روحانی پیامبر(ص)، از کتابی به‌نام نهج الفرادیس السرای (Al- sarais pathway to the Heavens) باشد که امروزه اثری از آن باقی‌نمانده‌است. این کتاب، از چهار باب که هریک از آنها نیز، به ده بخش(فصل) تقسیم‌می‌شوند، تشکیل‌یافته‌است. فصل‌های هفتم و هشتم از قسمت اول این کتاب، معادل نسخه معراج‌نامه شاهرخی است که به‌ترتیب معراج پیامبر(ص) و دیدارهای ایشان را از بهشت و دوزخ را شرح‌می‌دهد و با حدیثی که به انس‌بن‌مالک نسبت‌داده‌شده‌است، آغازمی‌گردد.(Gruder, 2008: 281) دکتر گروبر می‌نویسد: نویسنده متن معراج‌نامه شاهرخی از ذکر منابع مورد استفاده اِبا نکرده‌است. نه‌تنها در متن نوشتاری این نسخه بلکه در نخستین برگ از آن با زبان عربی به ذکر روایت از انس بن مالک اشاره‌نموده‌است(دشتگل،۱۳۸۳:۷۲). در حقیقت، وی در دیباچه متن کتاب بیان‌کرده که اثرش را با ترجمه کتابی باعنوان نهج‌الفرادیس به ترکی نوشته‌است(Gruder, 2008: 277).

۲۹- درحقیقت، رساله معراجیه سال (۶۶۳/۱۲۶۴، چند دهه پیش از سروده دانته) ترجمه فرانسوی و لاتین نسخه اسپانیایی معراج‌نامه که خود از عربی گرفته‌شده‌بود، وجودداشته‌است. یک کپی از این نسخه اثر (Bonaventure Of Siena) در کتابخانه ملی و دیگری با نام (Liber Scale Machemeti) در کتابخانه واتیکان، نگهداری‌می‌شود(رُزسگای،۲۱:۱۳۸۲). همچنین از مؤلفان عرب، میان سال‌های ۴۰۰تا ۴۲۰ هجری چند کتاب و رساله درباره معراج پیامبر(ص) منتشر شده بود که قدیمی‌ترین آنها به‌احتمال ضعیف، متن عربی رساله‌ای است که با نام «قصه‌های معراج» به ابوذر غفاری منسوب‌شده‌است. گرچه اصل آن در دست نیست ولی ترجمه اسپانیایی آن قرن ۱۳ میلادی و فرانسوی، آلمانی و انگلیسی با نام‌های «معراج محمد» یا «رؤیاهای محمد» برگردانده‌شده‌است(آلیگیری،۱۳۸۰، جلداول:VIII).

۳۰- اَدیبان و فاضلان مسیحی: عبدالمنعم جبررجاء، ادیب معاصر مصری، در کتاب خود با عنوان «رحله الروح بین ابن سینا و دانتی» از معراج‌نامه بایزید به‌عنوان منبع الهام دانته یادمی‌کنند. دکتر صلاح فضل، منتقد ادبی مصری، رضا مایل هروی، پروفسور آسین پالاسیوس محقق اسپانیایی، کارلوساکونه، مستشرق ایتالیایی، مارک اسموژنیکی، ایران شناس لهستانی و بسیاری محققان دیگر به‌نوعی منابع شرقی را مورد الهام دانته دانسته‌اند(فتوحی،۱۲:۱۳۸۶).

۳۱- داستان معراج حضرت محمد(ص) در قرآن به‌صورت خلاصه و اشاره‌وار در سوره‌های النجم، اَسری و التکویر بیان‌شده‌است. پس از این آیات، احادیث و روایات بسیاری درباره این رویداد و دیدارهای پیامبر(ص) در این شب نقل‌شده‌است. البته، آنچه در تفسیرها و احادیث آمده در جزئیات، با بیان ساده و معجزی که در قرآن آمده متفاوت است. بی‌گمان عنصر خلاق و آفریننده خیال در پرداختن اجزای این داستان، براساس مایه‌هایی از فلسفه اشراق و عقاید زرتشتی و افلاطونیان جدید تأثیر بسیاری داشته است تا توجه مردمان را بیشتر به این داستان جلب‌کند(شفیعی‌کدکنی،۳۹:۱۳۸۶).

۳۲- ازآنجاکه دانته به‌عنوان یک انسان عادی با اِتکا بر دو عنصر خیال و مکاشفه به سیر و سیاحت در مراحل دوزخ و بهشت پرداخته‌است، می‌توان از مهم‌ترین منابع برای دسترسی به الگوی این سفر علاوه‌بر منابع شرقی و غربی در کتاب مقدس انجیل، کتاب اعمال رسولان(باب نهم)که در آن از سفر پولوس رسول به آسمان، بهشت و دوزخ سخن‌رفته و همچنین سفر عیسی به دوزخ دررساله اول پطرس(باب سوم)، نام‌برد. همچنین عقاید قرون وسطی و اساطیر یونان باستان که در اینجا در قالب یک داستان تکرار شده‌است(آلیگیری،۴۴:۱۳۸۰).

۳۳- ولی در متن روایت معراج تحریر ابن‌سینا و همچنین در تفسیر ابوبکر عتیق نیشابوری، بُراق تا مکان بیت‌المقدس پیامبر(ص) را همراهی‌می‌کند و پس از آن پیامبر(ص) با نردبانی به آسمان صعودمی‌کند.«برخاستم نردبانی دیدم از نور از زَر سرخ، به جواهر و یواقیت مرصع، پایه‌های آن از نور، ساق آن بر صخره بیت‌المقدس و سر آن به آسمان رسیده»(ابوعلی‌سینا، ۵۵۱:۱۳۶۵).

34- Caron

35- Gerione

۳۶- (بقره/۲۹)، (مؤمنون/۱۷)، (ملک/۳) و (نبأ/۱۲)(مکارم‌شیرازی، ۵:۱۳۸۹).

37- Minous

۳۸- در کمدی الهی، طرح فلکی زمین طرح بطلمیوسی است که در آن زمین گرانیگاه جهان است و نُه کره متحدالمرکز به‌دور آن می‌چرخند.

39- St.John

۴۰- دو صفت جمال و جلال، از نمادهای مشهور تجلی هستند. جلال به معنای بزرگی و بزرگواری و دراصطلاح، از صفاتی است که به قهر و غضب تعلق‌دارد(گوهرین، ۱۳۶۸: ۴۵). در تعریف جمال، می‌توان گفت جمال به‌معنی خوب‌صورت و نیکوسیرت است که به رضا و لطف وابسته‌است(رهنورد، ۸۸:۱۳۸۶).

۴۱- هنرمند دینی-اسلامی یا خود صوفی و عارف است یا با اُنس به ادبیات، قوه خیال او بیان‌کننده جلوه حق است. برای همین است که عالم مثال در کارهایش نمایان‌است(آیت‌اللهی و مهران،۴۶:۱۳۸۷).

۴۲- ابن‌عربی در فتوحات مکیه، اعلام‌می‌دارد که حق هرگز در صفت جلال خود برای بندگانش متجلی‌نمی‌شود. چراکه حضرت جلال دارای انوار محرقه است و تجلی او همواره در جلال جمال است(ابن عربی،۵۴۲:۱۴۱۴) و هنرمند می‌تواند از خلال جمال، جلال الهی را در قالب صور، نقوش و رنگ بیان‌کند.

منابع

- آلن، گراهام.(۱۳۸۵). **بینامتنیت**، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: مرکز.
- آلیگیری، دانته.(۱۳۸۰). **کمدی الهی:دوزخ، برزخ، بهشت**، ترجمه شجاع‌الدین شفا، چاپ پانزدهم، تهران: امیرکبیر.
- آیت‌اللهی، حبیب‌الله و هوشیار، مهران.(۱۳۸۷). منطق انتزاع در فضای نگارگری شرق و غرب، **هنرهای تجسمی و کاربردی**، (۴۵)، ۶۱-۴۵.
- ابوعلی‌سینا.(۱۳۶۵). **معراج‌نامه به‌انضمام تحریر آن از شمس‌الدین ابراهیم ابرقوهی**، تصحیح و تعلیق نجیب مایل‌هروی، تهران: بنیاد پژوهش‌های آستان قدس رضوی.
- ابن‌عربی، یحیی‌الدین.(۱۴۱۴). **فصوص‌الحکم**. به‌کوشش ابوالعلاء عفیفی، بیروت: دارالکتاب العربی.
- ایبرمز، ام‌اچ. هوفمن،گالت.(۱۳۸۳). **فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی**، ترجمه سعید سبزیان، تهران: رهنما.
- پارساپور، زهرا.(۱۳۸۶). بررسی تطبیقی سیر افلاک و مبانی اسطوره‌ای و دلالت‌های نجومی آن در معراج‌نامه، سیرالعباد و کمدی الهی. **فصل‌نامه زبان و ادبیات فارسی**، (۳۳)، ۴۵-۲۲.
- حجازی، بهجت‌السادات.(۱۳۸۹). الگوبرداری یا خلاقیت در بازآفرینی کمدی الهی، **فصل‌نامه ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی**، (۲)، ۴۲-۹.
- خداداد، زهرا و اسدی، مرتضی.(۱۳۸۹). بررسی نقاشی‌های معراج حضرت پیامبر(ص) درکشورهای اسلامی از دیرباز تا به‌امروز، **فصل‌نامه علمی-پژوهشی نگره**، (۱۵)، ۶۸-۴۹.
- خوش‌نظر، رحیم؛ اعوانی، غلامرضا؛ ملاصالحی، حکمت و آیت‌اللهی، حبیب‌الله.(۱۳۸۹). دیدگاه عارفان مسلمان درباره نور و تأثیر آن بر ساحت هنر، **هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی**، (۴۲)، ۱۴-۵.
- دست‌پیشه، محمد.(۱۳۸۲). **اسلام وکمدی الهی: نویسنده میگوئل آسین پالاسیوس**، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- دشتگل، هلنا.(۱۳۸۳). متن نوشتاری نسخه معراجنامه میرحیدر، **کتاب ماه هنر**، (۷۲-۷۱)، ۶۸-۷۶.
- رُزسگای، ماری.(۱۳۸۲). **معراج‌نامه: سفرمعجزه‌آسای پیامبر(ص)**، ترجمه مهناز شایسته‌فر، تهران: مطالعات هنر اسلامی(مهاس).
- رهنورد، زهرا.(۱۳۸۶). جلوه جمال و جلال درنگارگری و بازتاب آن در موجودات اهریمنی و مخوف، **هنرهای زیبا**، (۲۹)، ۹۵-۸۷.
- ریخته‌گران، محمدرضا.(۱۳۸۰). **هنر، زیبایی، تفکر**، تهران: ساقی.
- ریشار، فرانسیس.(۱۳۸۳). **جلوه‌های هنر پارسی(نسخه‌های نفیس ایرانی قرن ۶تا۱۱ه.ق. موجود در کتابخانه ملی فرانسه)**، ترجمه ع.روح‌بخشان، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- شفیعی‌کدکنی، محمدرضا.(۱۳۸۶). **مصیبت‌نامه عطار نیشابوری**، چاپ دوم، تهران: سخن.
- شمسی، لاله و شادقزوینی، پریسا.(۱۳۸۵). معراج‌نامه نگین درخشان نگارگری ایلخانی، **هنرهای زیبا**، (۲۸)، ۹۲-۸۵.
- شمیسا، سیروس.(۱۳۸۳). **انواع ادبی**، تهران: فردوس.
- عزیزی، علیرضا(۱۳۹۰). **نمونه‌گیری در روش تحقیق کیفی** *reference1.blogfa.com* . (بازیابی شده در تاریخ ۴ تیر، ۱۳۹۰) .
- عکاشه، ثروت.(۱۳۸۰). **نگارگری اسلامی**، ترجمه سیدغلامرضا تهامی، تهران: سازمان تبلیغات اسلامی، حوزه هنری.
- فتوحی، محمد.(۱۳۸۶). ماجرای سیرالعباد سنایی در گستره ادبیات تطبیقی، **کنفرانس بین‌المللی حکیم سنایی**، تهران: دانشگاه الزهرا(س).
- هاکس. (۱۹۲۸). **قاموس کتاب مقدس**، بیروت: مطبعه آمریکایی.
- قرآن‌حکیم.(۱۳۸۹). ترجمه مکارم شیرازی، قم: اُسوه.
- کنگرانی، منیژه.(۱۳۸۸). **مجموعه مقالات دومین و سومین هم‌اندیشی هنر تطبیقی**، تهران: تألیف، ترجمه و نشرآثارهنری.
- گودرزی، مصطفی و کشاورز،گلناز.(۱۳۸۶). بررسی مفهوم زمان و مکان در نگارگری ایرانی، **هنرهای زیبا**، (۳۱)، ۱۰۱-۸۹.
- گوهرین، صادق.(۱۳۶۸). **شرح اصطلاحات تصوف**، تهران: زوار.

- مددپور، محمد.(۱۳۷۱). **حکمت معنوی و ساحت هنر: تأملاتی در زمینه سیر هنر در ادوار تاریخی**، تهران: حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی.
- _____.(۱۳۸۴). **حکمت اُنسی و زیبایی‌شناسی عرفانی هنراسلامی**، تهران: فرهنگ و هنراسلامی.
- نامورمطلق، بهمن و کنگرانی، منیژه.(۱۳۸۹). **دانشهای تطبیقی: مجموعه مقالات فلسفه اسطوره‌شناسی هنر و ادبیات**، تهران: سخن.

- Fergusson, F. (1965). **Dante Alighieri: Three Lectures**. Washington: Gertade Clarke.
- Gruber, C.G. (2008). **The Timurid Book of Ascension (miragnama): A Study of Text and Image in a pan-Asian Context**. London & New York: Tauris Academic Studies.
- Palacois, M. A. (1968). **Islam and the Divine Comedy**. London: Frank Cass and Co. Ltd.
- *http://www.doreillustrations.com* (access date: 2012/8/11)

دریافت مقاله: ۹۱/۲/۱۰
پذیرش مقاله: ۹۱/۹/۸

مطالعه تأثیر متقابل نقاشی ایران و چین در سده‌های هفتم و هشتم هجری قمری

منصور حسامی*

چکیده

پس از نخستین و دومین یورش مغول‌ها در قرن هفتم و استقرار حکومت ایلخانی در سرزمین ایران، در خصوص تأثیرپذیری نگارگری ایرانی از نگارگری چینی بحث و سخن فراوان شده است . در این واقعیت که مغولان پیشینه فرهنگی- هنری قابل توجهی نداشته و همواره وام‌دار هنر چین بوده‌اند، تردیدی نیست. لیکن در این‌باره که نگارگران چینی با چه کیفیتی و تا چه اندازه بر اندیشه نقاشان ایرانی تأثیرگذاشته‌اند، کمتر سخنی رانده‌شده‌است. ازسوی دیگر، سلیقه فرمانروایان پیروز مغول با شکل‌گیری حکومت و استقرار دولت مرکزی آنها به‌مرور اصلاح‌شد و به‌بیان دیگر، دچار تغییر و استحاله‌گردید. از این دیدگاه، پاسخ‌گویی به پرسش‌هایی چند ضرورت‌دارد. نخست اینکه، نقاشی چینیِ هم‌زمان با دوره مغولان از چه ویژگی‌هایی برخوردار بوده‌است. دیگر آنکه، عناصر نقاشی چینی و ظاهرشده درنقاشی‌های ایرانی خود، ازکجا آمده‌اند. از این رهگذر بهتر می‌توان تأثیرات هنر چینی را در نگارگری دوران ایلخانی، تحلیل‌کرد. روش به‌کارگرفته‌شده در این تحقیق، تطبیقی و مبتنی‌بر نگاهی تحلیلی-توصیفی است.

ازین‌رو، در این مقاله تلاش برآن بوده تا ضمن برشمردن ویژگی‌های آثار نقاشی چینی هم‌عصر و کمی پیش‌تر از ایلخانان، نوع و میزان تأثیرگذاری و تأثیرپذیری نگارگری چینی و ایرانی با بیان نمونه‌هایی از نسخه‌های منسوب به مکتب تبریز، تحلیل و ارزیابی‌شوند. نمونه‌های مورد بحث از نسخه‌های خطی‌ای همچون شاهنامه ابوسعیدی، جامع‌التواریخ *خواجه رشیدالدین فضل‌الله*، منافع الحیوان *ابن بختیشوع* و کلیله و دمنه *نصرالله منشی* انتخاب شده، که تمامی این نسخه‌ها در دوران ایلخانی مصورشده‌اند. افزون‌براین‌ها در پژوهش حاضر، بر نمونه‌هایی از آثار هنرمندان چینی دوره سونگ و یوان، سده‌های یازدهم و دوازدهم میلادی چین همچون *کائوکومینگ*، *لی تانگ*، *چاوپوچو* و دیگران، گذری‌خواهدشد.

دستاورد بررسی‌های انجام‌شده نشانگر آن است که نقاشی ایرانی به‌همان اندازه که از هنر چینی تأثیرپذیرفته، بر آن نیز تأثیرگذارده‌است.

کلیدواژگان: نگارگری، نقاشی چینی، مکتب ایلخانی.

*استادیار، گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا(س)، تهران. m.hessami@alzahra.ac.ir

مقدمه

حکمرانی مغولان در چین با بنیان‌گذاری سلسله یوآن، به‌وقوع‌پیوست. حکومت ایلخانان نیز در همان زمان پدیدآمد و جالب آنکه این دو حکومت تقریباً در یک‌زمان ازمیان‌رفتند. حکومت ایلخانان به معنی خان‌های محلی با قدرت‌گیری هولاکو از نواده‌های چنگیز حدود صدسال دوام‌داشت. آغاز این دوره را سال ۶۵۶ ه.ق. و پایان آن را سال ۷۵۶ ه.ق.، دانسته‌اند. ایلخانان، ایران را از متصرفات قراقروم پایتخت مغول جداکردند و به‌صورت مستقل در آن فرمان‌روایی کردند. آشکاراست که مغول، از مظاهر فرهنگی بهره‌ای هم‌سنگ دولت‌هایی که فتح‌کرد، نبرده‌بود و ازین‌رو، آنان فرهنگ و هنر چینی را در متصرفات خود رواج‌دادند. لیکن رفت‌وآمد میان فرهنگ چین و ایران، دیرینه‌ای بس‌کهن دارد و تنها به دوره تجاوز مغول محدودنمی‌شود.

باتوجه به آنچه گفته‌شد در این مقاله، هنرنگارگری ایران با مراجعه به ریشه‌های تصویری پیش از اسلام و با گذری بر تاریخ نقاشی چین، از منظر تأثیر و تأثر، بررسی و ارزیابی‌شده‌است. با توضیحی دقیق‌تر، پژوهش حاضر به سه بخش تقسیم‌می‌گردد؛ بخش نخست، نقاشی مکتب منسوب به ایلخانان در ایران و بررسی آثار ایجادشده در این دوره را مطرح‌می‌کند، بخش دوم، نقاشی و هنرمندان مهم زمان سلسله‌های سونگ جنوبی و یوان چین را بررسی‌می‌کند و بخش سوم، شامل مقایسه و بیان برخی تفاوت‌ها و شباهت‌ها بین این دو هنر در سده‌های هفتم و هشتم هجری قمری/ دوازدهم، سیزدهم و چهاردهم میلادی است. باید یادآورشد که با مراجعه به منابع اطلاعاتی موجود در سایت کتابخانه ملی ایران، پیشینه پژوهشی‌ای در ارتباط با موضوع این مقاله یافت‌نشد. تنها از لابه‌لای کتاب‌های نگارش‌شده درباره نقاشی‌های ایرانی و چینی که در متن بدان‌ها اشاره‌شده‌است، می‌توان به مطالبی در زمینه یادشده برخوردکرد.

مراوده میان دو فرهنگ

ارتباط تمدن‌های ایران و چین به قرن‌های نخستین میلادی بازمی‌گردد که از هنگام ظهور مانی تجلی‌یافته‌است. هجرت اجباری این هنرمند که ادعای پیامبری‌اش به مذاق قدرتمندان مذهبی دربار خوش‌نیامده‌بود، سبب‌شد تا آرا و افکار وی در قلمرو غربی حکومت چین گسترش‌یابد. حکومت اویغور با پذیرفتن آئین مانوی در مدت حکومت خویش، زمینه‌ای مضاعف را برای تجلی هنر و تمدن ساسانی-مانوی در فرهنگ چین پدیدآورد. از نگاره‌های کمی که از این دوران به‌دست‌آمده، می‌توان سبک کاملاً ایرانی رواج‌یافته در این منطقه را بازشناخت. درهمین راستا گیرشمن می‌گوید «آثار به‌دست‌آمده از هنر دوران ساسانی نشان‌می‌دهد که نقاشی این تمدن بر هنر چین تأثیرگذارده‌است.» (گیرشمن، ۱۳۷۰: ۲۸۳). باید توجه‌کرد که از دوران ساسانیان بجز معدودی نقاشی دیواری چیزی به‌دست‌نیامده و باوجود توصیف‌های فراوان از وجود هنرهای تصویری این زمان، اثری از آنها برجای نمانده‌است. نقاشی دیوارهایی که به‌روش موزائیک در کاخ بیشابور باقی‌مانده، همگی به‌سبک یونانی و روشی طبیعت‌گرایانه انجام‌یافته‌است. *بازیل‌گری* این آثار را نوعی تلاش برای فاصله‌گرفتن از ناتورالیسم در بیان مفهومی، معرفی‌می‌کند و این‌گونه بیان‌می‌دارد که در بیشابور هیچ‌نوع نقاشی روی دیوار دیده‌نمی‌شود و همین معدود آثار نیز، با تکنیک‌های مناسب دیواری بر زمین نقش‌بسته‌اند(گری، ۱۳۶۹: ۱۳). لیکن در محلی به‌نام دخترنوشیروان در دره رودخانه خلم افغانستان، بقایای نقاشی‌های بزرگ ساسانی روی دیوارصخره‌ها به‌جامانده‌است که در آن پادشاه بر تخت نشسته‌است و تاج سفید بالداری با مرواریدهایی درلبه آن همراه تصویر سرشیر بر بالای سر او قراردارد. برخی مورخین[1]، درباره رنگ این نقاشی‌ها ابراز تعجب‌می‌کنند چون با غنای بالایی ترسیم‌شده‌اند. برای نمونه، رنگ لاجوردی و زرد اخرایی و سفید آن دربرابر خفگی رنگ قهوه‌ای صخره کاملاً خودنمایی‌می‌کند که این موضوع نشان‌دهنده درک هنرمندان آن دوره نسبت‌به اصل تضاد بین رنگ‌ها است. همین نوع رنگ‌آمیزی در اواخر قرن ششم میلادی در نقاشی دیواری بودایی سلطنت *سویی* در تونهوانگ،[2] بخش غربی چین که تحت نفوذ ساسانیان بوده، دیده‌می‌شود. ازهمین‌جا بود که اثر آن به درون چین نفوذکرد(همان). زمینه قرمزرنگ در نقاشی‌های دیواری تونهوانگ، اواخر قرن پنجم میلادی قابل مشاهده‌است و اگر طبق نظریات گیرشمن بقایای نقاشی‌های یافت‌شده در شوش مربوط به دوران پادشاهی شاپوردوم(۳۰۹-۳۷۹م.) دانسته‌شود، بایستی این‌گونه نقاشی در ایران دست‌کم از قرن چهارم میلادی معمول‌شده‌باشد(گیرشمن، ۱۳۷۰: ۳۲۲). همچنین در پنج‌کنت که تمدن ساسانی در آن رواج‌داشته نیز، تعدادی نقاشی دیواری مربوط به داستان‌های شاهنامه‌ای یافت‌شده‌است. بهترین بخش سالم آن ترکیب‌بندی‌ای است که پانزده‌متر طول دارد و روی زمینه آبی آن عده‌ای سوار جنگی نقاشی‌شده و رستم پهلوان در بخشی از آن، سرگرم جنگ با اژدهاست(تصویر۱). در بخش دیگری از نقاشی، یاران او با دیوها نبردمی‌کنند. سکه‌ها و بقایای نوشته‌های کشف‌شده در این مکان نشانگر این است که این نقاشی‌ها بایستی مربوط به اوایل قرن هفتم میلادی باشد. درهرصورت، آنچه از نقاشی دوره ساسانی می‌توان برداشت‌کرد بیانگر آن

است که تأثیر و تأثر فرهنگ‌های مسلط آن زمان همانند بودایی-چینی و ساسانی در قلمرو حکومتی اویغور کاملاً بدیهی است(مونره دویار، ۱۳۸۷: ۲۰۹۲ و ۲۰۹۳).

بازیل‌گری معتقداست که بخش اعظم قرن چهاردهم میلادی، هنرمند ایرانی عناصری از منظره چینی را که به‌دستش رسیده به‌گونه‌ای ناشیانه استفاده‌کرده‌است. تقلید ازطریق تزئینات آثاری همچون سرامیک و پارچه صورت‌گرفته‌است. عواملی مانند چگونگی نشان‌دادن آب به‌صورت مواج، بهره‌گیری از موجوداتی مانند اژدها، عنقا و درنا که روی پارچه‌های وارداتی وجودداشته، در نقاشی‌های ایرانی آشکارشده‌است. بااین‌وجود، گری بیان‌می‌کند که این عناصر بایستی از راه دیگری به ایران آمده‌باشند. راه‌های احتمالی دیگری که می‌توانسته به این مهم بیانجامد، رفت‌وآمدهای بین دو تمدن بوده که توسط سردمداران حکومتی و فرستادگان سیاسی و بازرگانی صورت‌می‌پذیرفته‌است. زمان نصر دوم سامانی اوایل قرن چهارم هجری قمری(دهم میلادی)، نقاشان چینی برای مصورکردن کلیله و دمنه از چین دعوت‌می‌شدند تا اثری برای اثبات این مدعا ارایه نمایند لیکن نتوانستند. تاآنجاکه امروزه، نمی‌توان نفوذ چین را در نقاشی ایران پیش از مغول(قرن هفتم هجری قمری/اوایل سیزدهم میلادی) مشاهده‌نمود(گری، ۱۳۶۷: ۲۷). البته باید افزود که بین سال‌های ۷۶۲ تا ۷۷۶ ه.ق در تبریز به این کتاب و تصویرگری آن توجه‌شد و از نمونه‌های باقی‌مانده آن زمان می‌توان باردیگر به وجود مناظر چینی‌گونه اشاره‌نمود(تصویر۲). بااینکه از نگاره‌های موجود در این نسخه‌ها به‌عنوان نمونه‌ای از نفوذ چینی در ایرانِ پیش از حمله مغول یادمی‌شد لیکن، صاحبنظران در ردّ این نظر اتفاق‌نظر دارند. برای نمونه، *کونل*[۳] براین باور است که «عناصر خاور دور در منظره‌سازی این مینیاتورها نسبت‌به دیگر نسخه‌های آن دوران به‌نحو کامل‌تری با ذوق ایرانی وفق‌یافته‌اند.»(کونل، ۱۳۸۷: ۲۰۱۲).

تصویر۱. رستم، نقاشی دیواری، سغد، سده ۸ م.
(Sims; 2002: 210).

مکتب ایلخانی و نفوذ تصویری چین

تأسیس ربع رشیدی یا رشیدیه به‌دست خواجه رشیدالدین فضل‌الله از مهم‌ترین وقایع در پیشبرد مکتب تبریز است. توجه وی به نسخه‌برداری کتاب‌ها و صرف هزینه‌های کلان جهت نسخه‌برداری آثار ارزشمند، سبب‌شد تا این مجموعه بزرگ به اعتباری بی‌سابقه دست‌یابد. همچنین نگارش "جامع‌التواریخ" که به دستور غازان‌خان صورت‌گرفت، زمینه‌ای برای تصویرگری هنرمندان ساکن در تبریز شد. از ۸۸۰ صفحه این کتاب که اکنون در انگلستان است، این‌گونه برداشت‌می‌شود که هنر چین در نگاره‌ها تأثیرگذار بوده‌است. مناظر و کوه‌های این کتاب به سبک تانگ اشاره‌دارد. هرچند این سبک، نوعی نقاشی چینی است که بیشتر در ترسیم انسان‌ها متجلی‌می‌شود و در آن نوعی سادگیِ اجرا به‌چشم‌می‌خورد و بیشتر آن را دور از لطافت و چیره‌دستی معرفی‌می‌کنند. کتاب "منافع‌الحیوان" با ۹۴ تصویر، زمان غازان‌خان و احتمالاً حدود سال ۶۹۸ه.ق./۱۲۹۹م. در مراغه نسخه‌برداری‌شده و از نمونه‌های باارزش به‌دست‌آمده از مکتب تبریز است. نگاره‌های این کتاب بنابر قولی[۴]، در یک‌زمان ترسیم‌نشده چراکه بعضی با رنگ‌های به‌اصطلاح پریده به سبک نقاشی‌های چینی و برخی دیگر به شیوه مکتب عباسی(بغداد)، اجراشده‌اند. نوع ترکیب‌بندی نگاره‌های این کتاب دارای فضای منفی بیشتری نسبت‌به فضای مثبت است. به‌بیان دیگر، میزان فضای آسمان بر میزان استفاده از زمین برتری دارد. ریزه‌پردازی و توجه‌به جزئیات نیز از ویژگی‌های آثار موجود در این نسخه‌ها است. کتاب دیگر این دوره که به منافع‌الحیوان شباهت زیادی دارد،" آثارالباقیه" نگاشته ابوریحان بیرونی است.

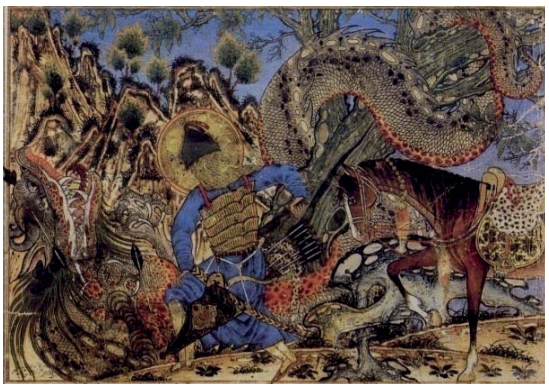
ویژگی‌هایی یاد شده را، می‌توان به‌عنوان خصوصیات به‌دست‌آمده از هنر چین داشت. به‌همین روال نیز، اظهار نظرهایی موجوداست که قصد پیوند نگارگری ایرانی را پیش

تصویر۲. کلیله و دمنه، سده ۸ ه.ق.
(پوپ، ۱۳۸۹: ۸۴۳)

و پس از دوران مغول با گذر از هنر چین دارد «آنچه از کشفیات تاریخی نقاشی ایران قبل از مغول نتیجه‌می‌شود این است که نقاشی ایرانی به نیروی بیان و تخیل نمی‌رسد و دارای خصوصیت ویژه‌ای نمی‌شود مگراینکه با نقاشی چین تماس پیداکند. این عاملی است که نبوغ ایرانی را از بند سایر هنرهای مزین‌کردن کتاب ازطریق فعل و انفعالاتی مرموز آزادمی‌سازد.»(گری، ۱۳۶۹: ۲۲). معلوم‌نیست که بازیل گری از این اظهارنظر چه نتیجه‌ای می‌خواهدبگیرد. اگر منظور او این است که همراهی هنر ایران و چین به شکل‌گیری هنر ایرانی با هویت ملی انجامیده‌است، می‌توان آن را پذیرفت لیکن درادامه می‌گوید که نبوغ ایرانی از هنرهای تزئین کتاب رهامی‌شود و معلوم‌نیست این اتفاق به چه صورت و کیفیتی رخ‌داده و درجهت بهبود هنر کتاب‌آرایی محقق‌شده یا خیر. اصولاً به‌کارگیری واژه مغولی برای آنچه در سده‌های هفتم و هشتم هجری قمری/ سیزده و چهارده میلادی در تبریز اتفاق‌افتاده، صحیح‌نیست و همان‌گونه که دیگران نیز به این موضوع اشاره‌نموده‌اند، هم‌زمانی تأثیر هنر چین بر ایران با حکمرانی مغولان، این نام‌گذاری را پدیدآورده‌است. هرچند درابتدا حضور عناصر چینی در نگارگری ایران، می‌تواند منشاء شرق دور داشته‌باشد لیکن پس از مدتی نه‌چندان طولانی این عناصر به‌گونه‌ای در هنر ایران محوشدند که با گرفتن رنگ و بویی کاملاً ایرانی، از شکل اولیه خود ساقط و به عنصری محلی تبدیل‌گریدند. از میان این مضامین می‌توان به اژدها و ابر معروف چینی اشاره‌نمود. ویژگی ایرانی‌بودن مینیاتورهایی که در این سرزمین ترسیم‌گردید به‌مرور از قرن هفتم هجری قمری بیشتر از گذشته شد و نوعی عنایت به بیان تصویری دوره ساسانی پدیدآمد که درادامه نمونه‌هایی از آنها ارائه‌خواهدشد.

چند نمونه مهم از نگارگری ایلخانی

شاهنامه بزرگ که به‌نام دلال انگلیسی دموت شهرت‌یافته، به‌دست چند هنرمند اجراشده‌است.[۵] یکی از نگاره‌های این کتاب *نبرد بهرام و اژدها* است(تصویر۳) که از برخی جوانب جالب توجه است. آسمان این نقاشی، صاف و بدون ابر است و به‌رنگ آبی با اشاره‌های طلایی است. در این تصویر، چشم‌انداز زیبایی از درختان قابل تشخیص همچون کاج وجوددارد. ازآنجایی‌که عناصر طبیعی به‌کاررفته در آثار ایرانی را بیشتر دارای جنبه‌های نمادین می‌دانند، استفاده طبیعت‌گرایانه از عناصر گیاهی، جای تأمل دارد. بازیل‌گری دراین‌باره معتقداست که اژدهای بهرام بادقت از روی نمونه چینی گرفته‌شده‌است. لیکن اژدهای شاهنامه بزرگ بسیار سهمناک‌تر است. تفاوت مهیب‌بودن نوع ایرانی از اژدهای چینی نیز در مفهوم و برداشت متفاوت از این حیوان افسانه‌ای است. هرچند در هر دو جغرافیا می‌توان به قدرت و رعب‌آوربودن این موجود پی‌برد لیکن در تصویر ایرانی، نحوه نمایش اژدهای شکست‌خوردهٔ محتضر با مفهوم چینی که این موجود را نماد انرژی و قدرتمندی می‌داند، اختلاف قابل توجهی دارد. همین نکته در صحنه شکست‌دادن اژدها به‌دست اسکندر نیز دیده‌می‌شود. قدرت و خشونت صحنه‌های رزم در این کتاب به‌گونه‌ای عالی آشکارشده آن‌چنان‌که، دستاوردهای این نگاره‌ها در مکاتب بعدی زمینه‌ساز آثار فراوان با بیان متفاوت گشته‌است. درباره کتاب شاهنامه بزرگ بسیار اظهار نظر شده‌است. آنچه درباره زمان انجام این نسخه می‌توان‌گفت آنست که باوجود اختلاف نظر موجود در شیوه اجرای تصاویر در اوایل قرن هشتم هجری قمری/چهاردهم میلادی اتفاق عقیده هم، وجوددارد. از آثار جاودانه شاهنامه بزرگ باید به نگاره مرگ اسکندر اشاره‌نمود(تصویر ۴). این تصویر بایستی طبق گفته فردوسی، ازدنیارفتن اسکندر را در بابل نشان‌دهد. دراین واقعه‌نگاری، مراسمی را در اسکندریه که در آنجا هزاران سوگوار جنازه اسکندر را هنگام غروب آفتاب به‌خاک سپرده‌اند، تصویرشده‌است. لیکن صحنه مورد



تصویر۳. نبرد بهرام واژدها، شاهنامه بزرگ، ۸ ه.ق.(پوپ، ۱۳۸۷: ۸۳۹).

تصویر۴. مرگ اسکندر، شاهنامه بزرگ، ۸ ه.ق.(گری،۱۳۶۹: ۱۶۰).

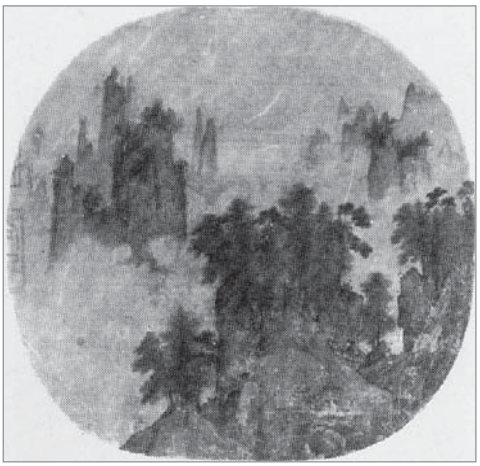
وصف توسط نگارگر به زاری بر جسد سردار مقدونی در دربار تبدیل‌شده‌است. تابوت اسکندر روی تختی چهارگوش قرارگرفته‌است که در هرگوشه‌ای از آن، مشعلی می‌سوزد. حالت سوگواران به‌شدت پراحساس و به‌اصطلاح اکسپرسیو[۶] است. این حالت به‌واسطه چهره‌های زاری‌کننده‌ای که سر برهنه‌کرده و گریبان چاک‌داده‌اند، به‌نمایش درآمده‌است. در مجموعه پیکره‌های انسانی، دست‌ها بسیار پرتحرک ظاهرشده‌اند. حرکت دست افراد به‌سمت آسمان، بر سر زنان و شکل مایل‌یافته نسبت‌به کناره‌های عمود و افق، باعث ایجاد هیجان و شور گردیده آنچنان‌که از وصف خارج و به ایجاد حالت عاطفی متأثرکننده‌ای، منجرشده‌است

درمجموع بایدگفت که احساسات نمایش‌داده‌شده درنگاره‌های این کتاب با تصویرهای نسخه‌های دیگر، قابل مقایسه نیست. از این کتاب باعنوان نخستین کتاب نشان‌دهنده سبک تأثیرگذار مغول زمان ایلخانان، یادمی‌کنند. لیکن بایدگفت که ازنظر بیان حالات با آنچه در سبک آثار چینی آن‌زمان می‌توان مشاهده‌نمود، تناسب چندانی ندارد. ازسوی دیگر اگر به گرایش‌های نقاشی چینیِ هم‌زمان با تصویرگری این شاهنامه نظری‌افکنده‌شود، معلوم‌می‌شود که منظره‌پردازی و رنگ‌گذاری شاهنامه با ویژگی‌های نگارگری ایرانی به‌ویژه ساسانی شباهت‌دارد. برای نمونه، تنوع رنگی و بهره‌گیری از سطوح تخت و پرداختن به تزئینات در آثار نقاشی چینی تفاوت فراوان و درمجموع نسبت‌به این نگاره‌ها محدودتر است. با نگاهی به (تصویرهای۴ و ۵)، این مدعا ثابت‌می‌شود چراکه در این آثار که ازنظر زمانی به سده‌های هفتم و هشتم هجری قمری تعلق‌دارند، همگی با ویژگی‌های نقاشی چینی و با تنوع خاص این هنر صورت‌گرفته‌اند. با دقت در این آثار چنین دریافت می‌شود که باوجود گونه‌گونی موجود در این نقاشی‌ها که شامل منظره‌سازی دوردست و ثبت رخدادها است، در داشتن روح نقاشی چینی که همانا نوع استفاده از رنگ محدود و طراحی معین است، با یکدیگر اشتراک دارند.

از دیگر کتاب‌های مهم دوران ایلخانان و جلایریان کلیله و دمنه است که نگاره‌های بسیار زیبایی دارد. این کتاب احتمالاً میانه سده (هشتم هجری قمری/نیمه قرن چهاردهم میلادی) به‌دست استاد *احمدموسی* مصور و توسط *مولانا عبدالله* بازنویسی‌شده‌است(دانش‌پژوه، ۱۳۵۲: ۶۷). در این کتاب، ترکیب‌بندی به‌مراتب متنوع‌تر از سایر کتاب‌های موجود مربوط به این دوره است. درختان پرپیچ و تاب و حیوانات گوناگون پرحالت و آب‌های مواج، همگی به ایجاد فضای تکامل‌یافته کمک‌می‌رسانند. زمینه‌ای سفید در نگاره‌های آن وجوددارد که طبق نظر برخی نشان‌دهنده سبک چینی است. حال‌آنکه در قسمت‌های حاشیه‌دار، آسمان به رنگ آبی یا طلایی مانند شاهنامه بزرگ، درآمده‌است. از نگاره‌های معروف این کتاب می‌توان به نگاره میمون درحال پرت‌کردن انجیر برای لاک‌پشت اشاره‌نمود. نکته قابل توجه در این تصویر، نحوه ترکیب‌بندی‌ای است که با حاشیه‌بندی نوشته و خط‌کشی به چندین کادر متنوع انجامیده‌است. بازیل‌گری در این‌باره معتقداست که این نگاره‌ها تحت تأثیر نقش، روی ظرف‌های چینی ترسیم‌شده‌اند(گری، ۱۳۶۹: ۴۰) اما ارنست کونل این اظهار نظر را نمی‌پذیرد(کونل، ۱۳۸۷: ۲۰۱۲). البته این نگاره همچون سایر آثار این دوره از نظر ترکیب‌بندی و قرارگیری اجزای تصویر، دارای حالتی خاص است. بدین‌معنی‌که پرداختن به موضوعی که نیازمند دیدن جزئیات است با نوعی ظرافت و زیبایی‌شناسی صورت‌گرفته که به بیننده امکان مشاهده بهتری را می‌دهد.

بررسی زمینه‌های شیوه نقاشی چینی در دوره مغول

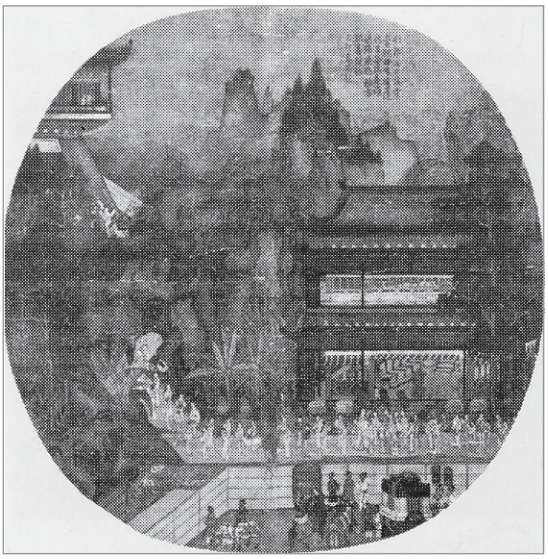
سلسله سونگ جنوبی(۹۶۰ الی ۱۲۷۹م./۳۴۹ الی ۶۷۷ه.ق) پس از تثبیت به‌دست *کائوتسونگ*(۱۱۲۷ الی ۱۱۶۲) که خود هنرمندی نقاش و خوش‌نویس بود، اقدام به راه‌اندازی مجدد فرهنگستان سلطنتی نگارگری کرد. در نقاشی‌های دوره سونگ جنوبی چند رویه را می‌توان مشاهده‌نمود. نوع موضوعات مورد علاقه هنرمندان شکل‌های مختلفی از آثار را همچون سنت‌گرایی، نقاشی پیکره، پرندگان و گل‌ها و حیوانات را پدیدآورده‌است. از میان هنرمندان مطرح این دوره *لی‌تانگ*[۷]، به‌دلیل زاده‌شدن حدود سال‌های(۱۰۵۰م./۴۲۹ه.ق) هنگام آغاز سلسله سونگ جنوبی، می‌باید دوره مغول در سال‌های آخر عمر خود به‌سرمی برده است. وی در نقاشی به‌ویژه ترسیم صخره و کوه مهارتی چشمگیر داشت(تصویر۵)



تصویر۵. منسوب به لی تانگ، درختان پرشمار و کوهای عجیب نقاشی روی بادبزن، اوایل قرن ۱۲ م.(Sullivan;1967:52).

و از تکنیک بالایی برخوردار بود آن‌چنان‌که در دربار حکومت سونگ شمالی به حمایل طلایی مفتخرشد. درکل، سبک هنری سونگ جنوبی به تأسی اولیه از لی‌تانگ نوعی بازی با سایه‌روشن و ایجاد حالتی وهم‌آلود و رویایی بود که به‌مرور بیشتر هم شد. لی‌تانگ به ترکیب‌بندی متمرکز بر یک گوشه تمایل‌داشت که این امر در آثار هنرمندان پیرو وی نیز دیده‌می‌شود. شروع شکل‌ها از پیش‌زمینه آغاز و به یک سمت کار ختم‌می‌شد که با استفاده از ابر و بخار در میان و پس‌زمینه، حالت جدایی بین هرشکل و درنهایت دوری و گم‌شدن در دوردست را تداعی‌می‌کرد(Lesbre, 2005: 267) پس از قدرت‌یافتن حکمرانان سونگ جنوبی، بازگشت به دوران گذشته یعنی سنت‌های رایج زمان سلسله چو، آن‌قدر زیادبود که هر انسان اهل علم و فرهنگ چینی، دوست‌دار و نگهدارنده اشیای پیشینیان خویش گردید. امپراطوران زمانه نیزبه این گرایش دامن‌می‌زدند. برای نمونه، امپراطور هویی‌*تسونگ*[۸]، خود افرادی را گسیل‌می‌داشت تا از محل زندگی و مراکز تمدنی سلسله‌های چو و *شانگ*، آثار جدیدی را یافته و به مجموعه سلطنتی وی بیافزایند. آشکار است که هنرمندان آن روزگار نیز در جستجوی راه و روش مورد طبع، روی به‌سوی پیشینیان کردند. یکی از هنرمندانی که به‌سبب تزئینات‌اش روی دیوار قصرها و نقاشی از فضای داخلی انجام‌شده بر طومار و بادبزن‌های زیبا شهرت یافت، *چائوپوچو*[۹] نام‌داشت(تصویر۶). او رخدادهایی را به‌تصویرکشید که با چاشنی خیال، مورد پسند دربار قرارمی‌گرفت. درباره نقاشی‌هایی با موضوع انسان بایدگفت که این‌گونه آثار، بسیار مورد توجه امپراطوران سونگ بود آن‌گونه‌که دوست‌می‌داشتند چهره‌شان دست‌مایه نقاشان قرارگیرد. ازین‌رو، نقاشان به نشان‌دادن افراد متمول و اشراف در محل زندگی‌شان روی‌آوردند(Sullivan, 1967: 55-60). نمونه‌ای از این نوع آثار نقاشی متعلق به *لی‌سونگ*[۱۰]، روی بادبزن انجام‌شده‌است(تصویر۶). این نقاشی حدود سال‌های(۱۲۲۵میلادی/۶۲۲ ه.ق) انجام‌شده که تصویر امپراطور مینگ *هوانگ*[۱۱] و همراهانش را درحال نظاره جنگ خروس‌ها نشان‌می‌دهد. این اثر دارای زمینه‌ای ساختمانی است و به‌دلیل داشتن خطوط عمودی و افقی منظم، القاکننده حالت خاصی از هندسه مناظر و مرایا است. این نوع نمایش خطوط را می‌توان با آثار موجود در مکتب تبریز مقایسه‌کرد.

شکل دیگر، نقاشی‌های مکتب سونگ جنوبی است که به موضوع پرندگان و گل‌ها مربوط‌می‌شود. این دست‌مایه نقاشان از حدود قرن دوم میلادی در نگاره‌های چینی دیده‌می‌شود. لیکن به‌دلیل رواج آئین بودا و تمایل به استفاده از شکل‌های ساده‌شده گیاهان، نمایش همراه با جزئیات واقع‌گرایانه در



تصویر۶. چائوپوچو، کوه‌های صخره‌ای در مسیر رودخانه در پاییز، جزیی از تصویر، ۱۲م.(Sullivan;1967:55).

نقاشی‌های چینی جایی برای خود بازنکرد. درعوض، نوع خاصی از گیاهان برای ارائه بهشتِ توصیف‌شده در آئین بودایی نمودارگشت. این نوع، ساده‌سازی گل و گیاه، وابسته به نقوش بیگانه با هنر تصویرگری شرق بود. آثار موجود در هنر ساسانی که به‌گونه‌ای مطلوب می‌توانست دست‌مایه‌های بودایی را نشان‌دهد، ازاین‌دست نقش‌مایه‌هاست. این نوع تزئینات معابد بودایی به‌مرور گسترش‌یافت و در کاخ‌ها و خانه‌های اعیانی چینی‌ها ظهورنمود. تغییر ذائقه مردم و رواج یا احیای دوباره آئین‌های محلی چینی سبب‌شد تا نقاشان به نشان‌دادن نقاشی‌های طبیعت‌گرایانه گیاهان روی‌آورند. از قرن دهم میلادی/سوم هجری قمری، می‌توان به هنرمندانی برخورد که به‌خاطر کشیدن گل شهرت یافته‌بودند. در این نقاشی‌ها برخلاف اصول کلی نگارگری چینی رنگ به‌میزان بیشتری کاربرداشته‌است. به‌بیان دیگر، در نقاشی چینی اصولاً از رنگ‌گذاری آن هم به‌صورت قشری و باهویت مشخص پرهیزمی‌شود. لیکن در این دوره با گزاردن رنگ بر زمینه و استفاده از رنگ‌های شدیدتر برای نشان‌دادن جزئیات روی زمینه به‌نوعی بر کاربرد رنگ تأکیدمی‌شود آن‌چنان‌که در پرداختن به موضوع طبیعت می‌توان به نمونه‌هایی کاملاً متفاوت نسبت‌به آثار دیگر توجه‌کرد که سنت تصویری ساسانی را تداعی‌می‌کنند.

نقاشی مکتب ذن در سونگ جنوبی

شاخه مهم دیگری که معیاری برای طبقه‌بندی آثار این دوره است، مربوط به هنرمندان مکتب ذن است. اندیشه بودایی *چان*[۱۲] را در ژاپن با نام ذن[۱۳] که بسیار هم رایج‌شده، می‌شناسند. این فرقه بودایی را باید از یک‌جهت استثنایی

دانست چراکه بیش از هر شاخه دیگر بودایی در نقاشی نمایان‌شده‌است(Ibid: 60-61). آنچه را که قرن ششم میلادی راهبی بودایی بانام *بودهیدهارم*[۱۴]، به چین آورد، با سایر فرقه‌های بودایی ازنظر مجازدانستن ساخت معبد و کشیدن تصویر و برخی جزئیات در مراسم آئینی تفاوت‌داشت. پس از بودهیدهارما، اندیشه بودایی ذن دو بخش‌شد؛ مکتب شمالی که بنیان‌گذار آن *بودهاپریای*[۱۵] هندی شناخته‌شد و مکتب جنوبی که بانی‌اش *هویی‌ننگ*[۱۶] بود. شاخه شمالی پس از چندی دست‌خوش تغییرات عوام‌فریبانه شد لیکن فرقه جنوبی بر تعلیمات بانیان نخستین، پابرجاماند و برای نقاشان منبع الهام گردید. تجلی‌های لحظه‌ای مورد تأکید در آئین ذن می‌توانست به‌گونه‌ای قابل مشاهده در قلموی هنرمندان این طریقت، بیان‌شود. بنابراین آنچه در آثار نقاشان این فرقه از حدود قرن نهم میلادی/دوم هجری قمری به بعد ظهوریافت چیزی نبود جز کشف و شهود عارفانه و هویدانمودن درون که در قالب خط و رنگ و حالت ارائه‌می‌شد. البته برخی از این نقاشی‌ها به روش‌های عجیب و غریب و غیرمتعارف انجام‌می‌شد که همگی ازبین‌رفته‌اند و بحث درباره آنها هم از حوصله این مقال بیرون است. همین اندازه می‌توان‌گفت که هر نگاره، دارای خصلت دفعی و آنی و مستلزم بیان حسی است. پیش از فروپاشی سلسله تانگ، ابتدای قرن دهم میلادی/اواخر سوم هجری قمری هنرمندان مکتب ذن در مناطقی از چین به موضوعاتی همچون افراد مقدس هندی بودایی می‌پرداختند. این چهره‌ها با اغراق و تغییرات غیرطبیعی همراه‌بود و حالتی کاریکاتورمانند داشت. در اطراف اشخاص و در فضاسازی نقاشی‌ها نکات‌های جالبی وجودداشت که سبک چینی بیان طبیعت به‌شمارمی‌رفت. برای نمونه، در اثری منسوب‌به کوان هسیو،[۱۷] چهره *لوهان*[۱۸] به‌عنوان یکی از شمایل‌های بودایی به‌چشم‌می‌خورد(تصویر۷). دراین نقاشی که نیمه قرن دهم میلادی/چهارم هجری قمری انجام‌شده راهب ریاضت‌کشیده، دست زیر چانه گذارده و با چرخش گردن، بدن از نیم‌رخ و سر به سه‌رخ تبدیل‌شده‌است. طراحی خطی با مقداری آب مرکب تقویت‌شده‌است ازین‌رو، بیش از هرچیزی ترسیم مبتنی‌بر خط، جلب توجه می‌نماید. صخره‌های پیش‌زمینه، همان عنصری است که معمولاً به‌عنوان عامل نفوذی هنر چین در سرزمین‌های غربی همچون ایران آشکارشده‌است. لیکن آثار دیگر مکتب ذن با همان ویژگی اساسی، خصلت گذرا و لحظه‌ای، انجام‌شده‌است که این خصوصیت طی قرن‌های متمادی ادامه‌یافت. هرچند «نام مکتب اندیشه‌ای ذن به تائو[۱۹] و سپس کنفوسیوس نوین[۲۰]، تغییریافت لیکن اصول کلی متجلی‌شده در هنر نقاشی به‌همان صورتی که نخست در ذن به‌وجودآمد، در این نحله‌های فکری نیز تداوم‌گرفت.»(Ebrey, 2006: 168).

هنرمندان متعددی در این دوره زندگی‌کرده و در بهبود و پیشرفت سبک سونگ جنوبی مؤثربوده‌اند که برای پرهیز از درازی سخن از نام‌بردن آنها خودداری‌می‌شود. بااین‌همه بایدگفت آنچه امروزه به‌عنوان سبک مشخص نقاشی چینی در قرن سیزدهم میلادی/ششم هجری قمری شناخته‌می‌شود، از ویژگی‌های مختلفی سرچشمه‌می‌گیرد که برخی از آنها مانند آنچه پیش‌تر بیان‌شد، مشترک‌است و برخی دیگر برگرفته از خصوصیات فردی و مهارت‌های شخصی هر هنرمند است. آنچه دراینجا باید به آن توجه‌کرد این است که نقاش در یک چارچوب کلی و با الگو قراردادن یک یا چند تن از استادان گذشته، به فعالیت مشغول‌است. این امر، پیروی از پیشینیان، در هنر چین رواج فراوان دارد و تاآنجا پیش‌می‌رود که بعضی از آثار را بارها و در دوره‌های گوناگون نسخه‌برداری‌کرده و البته در هربار نیز، به نام صاحب اصلی اثر اشاره‌نموده است.

سلسله یوان

علت پایان‌یافتن حکومت سونگ جنوبی زمینه‌های مختلفی همچون فساد درونی داشت. سلسله یوان یا همان حکومت مغول از (۱۲۸۰ الی ۱۳۶۸ م./ ۶۷۹ الی ۷۶۹ ه.ق) در چین قدرت‌داشت. آنها همچون خویشاوندان مستقر در سرزمین‌های غربی خود از هنر چیز زیادی نمی‌دانستند و نسبت‌به آن بی‌تفاوت بودند. بااین‌حال از آنچه در نقاشی چین اتفاق‌افتاده، می‌توان‌دریافت که این دوران در شکل‌گیری سبک‌های خاص چینی مؤثربوده‌است. قوبلای قاآن از سال ۱۲۸۶/ ۶۸۵، بر کشور چین حکم‌رانی‌کرد و پایتخت خویش را نیز پکن

تصویر۷. کوان هسیو، راهب لوهان، جزیی از تصویر، حدود ۹۴۰ م (Sullivan; 1967:62).

قرارداد. توصیف‌های باورنکردنی مارکوپولو جهانگرد ونیزی، از شهر خان‌بالیک به این دوران بازمی‌گردد. رفتار مغولان با فرهیختگان چینی که امور دیوانی کشور را دردست‌داشتند، بسیار تحقیرآمیز بود. در طبقه‌بندی اقشار جامعه، آنها را در رده ماقبل آخر کنار گدایان قراردادند. مغولان ترجیح‌می‌دادند تا خود را از خدمات ادیبان محروم‌سازند تا احتمال خیانت و دشمنی چینی‌ها را در دستگاه دولتی را برطرف‌سازند. لیکن پس از مدت کوتاهی که متوجه سختی کشورداری و ناتوانی خویش در این زمینه شدند، از نیروهای محلی دعوت به‌همکاری کردند. نهایت، آنانی که به این همکاری تن‌دادند بعدها به‌دلیل خیانت و همکاری با دشمن، مورد سرزنش چینی‌ها واقع‌گشتند (Lesbre, 2005: 287).

پیش از روی‌کارآمدن مغولان، در دربار پادشاهان سلسله سونگ به هنرمندان و نقاشان توجه ویژه‌ای می‌شد تا آن‌اندازه که به فرهیختگان برتر، پاداشی باارزش همچون حمایل طلایی اعطامی‌گردید. پس از فرمان‌روایی مغولان، تمامی هنرمندان از دربار پراکنده‌شدند. تنها هنرمندانی که در زمینه تزئین کاخ‌ها با صحنه‌های شکار خانان مهارت‌داشتند، می‌توانستند به کار خود ادامه‌دهند. ازسوی دیگر، علاقه مغولان به اسب باعث پدیدآمدن گرایشی خاص در نقاشی شد. ازبین هنرمندان فرهیخته‌ای که در خدمت قوبلای قاآن بودند، نمی‌توان تعداد زیادی را نام‌برد. *منگ‌فو*[۲۱](۱۳۲۲-۱۲۵۴م./۶۵۲الی ۷۲۲ ه.ق.) که باوجود نسبت دوری که با خاندان سونگ داشت، به منصب منشی‌گری شورای نظامی و ریاست انجمن دانشمندان هان‌لین رسید، *جن‌فا*[۲۲](۱۳۵۰-۱۲۹۰م./۶۸۹الی ۷۵۱ ه.ق.) که به مقاماتی دست‌یافت و *کاو کو کونگ*[۲۳](۱۳۱۰-۱۲۴۵م./۶۴۲ الی۷۰۹ ه.ق.) که به ریاست شورای قوه قضائیه منسوب‌شد، ازاین‌دست هنرمندان هستند. البته باید بیان‌داشت که در فرهنگ چین بر کسانی که در یک انجمن اندیشمندان خوش‌نام عضویت‌داشته و به‌طور جدی به نقاشی پرداخته‌اند، عنوان هنرمندان فرهیخته اطلاق‌می‌شود و این ویژگی برای افراد یادشده تقریباً وجودنداشته‌است(Langlois, 1981: 67). ازهمین‌رو باید این‌گونه نتیجه‌گیری‌کرد که زمان حکم‌رانی امپراطوران مغول نمی‌توان هنرمندانی هم‌شأن و مرتبه سایر دوران حکومتی چین یافت. بنابر آنچه گفته‌شد، می‌توان دو جریان را بین هنرمندان قرن سیزدهم میلادی چین بیان‌کرد؛ گروهی به روش نقاشی تک‌رنگ با آب مرکب گرایش‌داشتند و گروهی دیگر هم متمایل به روش پراحساس و برخورد آزاد بودند. طی حکم‌رانی مغولان در چین به‌دلیل بی‌رغبتی امپراطوران به نقاشی، چاره‌ای برای هنرمندان باقی‌نمی‌ماند جزآنکه روی به موضوعات قدیمی و مورد پسند گذشتگان آورند. در چنین وضعیتی، تکرار آثار هنرمندان رواج‌یافت که نسخه‌برداری از نقاشی‌های *هان‌کان*[۲۴]، ازآن جمله است. ضمن اینکه، ازآنجا که قوم مغول به اسب توجه خاصی داشت، تعدادی از هنرمندان نیز به این موضوع پرداختند. برخی از این هنرمندان از قابلیت‌های ویژه‌ای داشتند همچون *چی‌ین هسوان*[۲۵]،(۱۲۳۵ - ۱۳۰۱ م./۶۳۲ الی ۷۰۰ ه.ق.) که در دوران حکوتی سونگ آموزش‌دید و درست پیش از ورود به خدمت دربار، این سلسله سرنگون‌شد.

وی پس از این اتفاق برآن‌شد تا گوشه‌نشینی را پیشه خود قراردهد به‌همین دلیل، به پایتخت نیامد و در جنوب چین ماند. چی‌ین در جستجوی سبک خویش مدتی طولانی در آثار پیشنیان مطالعه‌کرد و درنهایت، شیوه‌ای تلفیقی از آنها پدیدآورد. *چاومنگفو*(۱۲۵۴- ۱۳۲۲م./۶۵۲الی ۷۲۲ ه.ق.) شاگرد چی‌ین، برخلاف استاد خویش به دعوت قوبلای قاآن پاسخ مساعد داد و به پایتخت رفت. موفقیت وی مرهون مهارتش در ترسیم اسب و همچنین قدرت و دقت او در هنر خوش‌نویسی بود. هنگام اقامت در پایتخت به مقام فرمان‌داری رسید. هرچند بعدها به‌دلیل خدمت بیگانگان، او را مورد ملامت و حتی تحریم قراردادند لیکن اطلاق‌نشدن نام هنرمند فرهیخه بر وی از موفقیتش در عرصه هنر به‌صورت غیرحرفه‌ای یا آماتوری خودداری‌نمی‌کرد. بااینکه در سبک نقاشی چاومنگفو با هنرمندان گذشته شباهت‌هایی دیده‌می‌شود لیکن حضور فعال و پرنفوذش در پایتخت در شکل‌گیری حرکت‌های هنری قرن چهاردهم میلادی تعیین‌کننده‌بود. شایان یادآوری است که همسر این هنرمند *کوان تاوشنگ*[۲۶]، درکشیدن گیاهان بامبو از مهارت بالایی برخورداربود. این بانوی هنرمند را مشهورترین زن نقاش تاریخ هنر چین می‌دانند. درهرحال، بیشتر هنرمندان این دوره نگاهی روبه گذشته داشتند و تمایل به آثار سده‌های دهم و یازدهم میلادی در آثارشان قابل مشاهده است. هنوز اهل فرهنگ و تاریخ هنر چین به هنرمندانی که هویت ملی خویش را حفظ‌کرده و به خدمت بیگانگان مهاجم مغولی درنیامدند، می‌بالد(Sullivan, 1967: 65).

گرایش‌های موجود دیگر در زمان سلسله یوان با کنارکشیدن هنرمندان از مناصب حکومتی طی حضور مهاجمان مغول، در آثاری همچون نقاشی از نی‌خیزران متجلی‌گشت. این گیاه بیان‌کننده روح شکست‌ناپذیر انسان معتقد به تعالیم کنفوسیوس است که به هنرخوش‌نویسی هم، بسیار نزدیک است. بدین‌جهت نمادی از مقاومت و سختی شد. البته باید بیان‌داشت که پرداختن به این گیاه تنها جنبه‌ای واقع‌گرایانه

ندارد که درآثار هنرمندان این دوره چیزی فراتر از نمایش عینی آن دیده‌می‌شود. براین اساس می‌توان به آثاری همچون نقاشی بامبو از *لی‌کان*[۲۷] که نیمه نخست قرن چهاردهم/ هشتم هجری قمری انجام‌گردیده، توجه‌کرد(تصویر۸).

هم‌جواری نگارگری ایرانی و نقاشی چینی تا انتهای مغول

نقش برجسته‌ای در پالمیر به‌دست‌آمده که مربوط به سده نخستین میلادی و دوران حکومت اشکانیان است(تصویر۹). این اثر به‌دلیل کاربرد نوعی خطوط پیچ و تاب‌دار به نقوش ساده‌شده هنر ایران که همواره به‌عنوان هویت خاص این آثار معرفی‌شده‌اند، اشاره‌دارد. مقایسه این نقش برجسته با نقاشی *ویی‌چی/یسنگ* باعنوان دوشیزگان درکنار درخت(تصویر۱۰)،

تصویر۸. لیانگ کان، بامبو، جزیی از تصویر، ۱۴ م.
(Sullivan;1967:74).

تصویر۹. دوشیزگان ایستاده در کنار درخت، قرن ۷ م.
(Sullivan; 1967: 60).

مربوط به قرن (هفتم میلادی/سده نخست هجری قمری) نشان‌دهنده گسترش و نفوذ نحوه ترسیم خطوط به سبک ایرانی در نگاره‌های چینی است که این امر را همچون سنتی رایج طی قرن‌ها در آثار چینی از ابر، آب، درختان و غیره می‌توان مشاهده‌نمود.

تصویر دیگر، مربوط به قمقمه‌ای منسوب به ایران است که از جنس سفال با لعاب قهوه‌ای، روی گلابه‌ای سفید اجراشده‌است(تصویر۱۱). این ظرف برگرفته از قمقمه‌های چرمی ایران مناطق آسیای مرکزی با تزئینات انگور چینی است. همان‌گونه که نویسنده کتاب هنر چین نیز گفته، اصل این نقوش به‌صورت قلم‌زنی بوده و با دقت در جزئیات آن می‌توان‌دریافت که به ساقه‌های ساده‌شده جام کلاردشت(تصویر۱۲) بسیار شبیه است(تریگر، ۱۳۸۴: ۱۲۵). این همان نکته‌ای است که پیش‌تر باعنوان نقوش تزئینی ساده‌شده موجود در هنر چین بدان اشاره‌شد.

همچنین تصویر شکار گورخر مربوط به *دورااروپوس*[۲۸] که سده دوم میلادی انجام‌شده(تصویر۱۳)، نمونه‌ای آشکار از سبک نگارگری دوران اشکانی است که در دوره ساسانیان نیز ادامه‌پیداکرد. حالت تاختن اسب در این نقاشی دیواری قابل تأمل است به‌گونه‌ای که، دستان اسب با فاصله‌ای معین ازهم جداشده حال‌آنکه پاهای اسب بهم نزدیک‌تر است. باید تأکیدکرد که این نوع تصویرکردن اسب صفت ویژه نقوش ساسانی است که مورد پذیرش همگان قرارگرفت. نقاشی دیواری چینی از معبد *تونگ‌کو*[۲۹] مربوط به اوایل قرن پنجم میلادی نشان‌دهنده سوارانی است که به‌شیوه اشکانی

تصویر۱۰. زنان پوشیده در حجاب، پالمیر، هنر اشکانی، قرن نخست میلادی
(http://dome.mit.edu/handle/1721.3/1837/).

و ساسانی بر اسب نشسته‌اند(تصویر۱۴). همچنین وسیله پشت آیینه‌ای که مربوط به دوره *تانگ*(۶۱۸ الی ۹۰۶/ اول تا سوم هجری قمری) می‌شود، دارای طرح ساده‌شده برگ کنگر است که از نقوش رایج دوران ساسانی است(تصویر۱۵). هرچند این شیء به‌روش برجسته کاری ورق طلا انجام‌شده و ازنظر روش اجرا با شیوه قلم‌زنی از پشت که در ایران از قدیم رواج‌داشته تااندازه‌ای متفاوت است لیکن ازلحاظ طرح، کاملاً با الگوهای ساسانی سازگاری‌دارد. مقایسه این تصویر با نقش شاخ و برگ‌های تزئینی بر طاق تالار بزرگ کاخ بیشابور(تصویر۱۶) مربوط به نیمه دوم سده سوم میلادی که ازنظر زمانی منطبق با دوره تانگ است، نشانگر تأثیرپذیری هنر چین در طرح و تاحدی به‌لحاظ اجرا از هنر ایرانی است.

مقایسه تحلیلی عناصر مشترک بین دو هنر

در این‌باره که برخی مظاهر نقاشی چینی در نگارگری ایرانی ظهورنموده، ابهامی‌نیست لیکن این تجلی مدت زمان طولانی دوام‌نداشت. تقریباً تمامی آنچه هنر چینی نامیده‌می‌شود، به‌سرعت در نگارگری ایرانی مستحیل‌شد و رنگ و بویی خاص گرفت که می‌توان‌گفت دیگر با شکل نخستین خود شباهتی‌ندارد. بنابر دیدگاه پژوهشگران نگارگری، آشکارترین عنصری که در نگاره‌های قرن(چهاردهم میلادی/ هفتم هجری قمری) ازچین وام‌گرفته‌شده به‌شکل نمایش طبیعت مانند کوه‌ها، درختان، ابر و برخی حیوانات افسانه‌ای و عناصری همچون گیاهان خاص چینی، است. درکتاب جامع‌التواریخ رشیدالدین که اکنون در دانشگاه ادینبرا،[۳۰] نگهداری‌می‌شود، نشانه‌های جدی از منظره‌سازی چینی دیده‌می‌شود. تاریخ مصورشدن این کتاب به قرن هفتم هجری قمری بازمی‌گردد که دربردارنده چشم‌اندازهایی زیبا همراه درخت و تپه است. در این کتاب رنگ‌آمیزی، تنوع زیادی ندارد و ترکیب‌بندی با اجزای فراوان پرشده و از رنگ نقره‌ای بهره‌گرفته‌شده که به‌مرور به آبی گراییده‌است. باید بیان‌کرد که سنت استفاده از فلزات گرانبهایی همچون طلا و نقره پیشینه‌ای دیرینه دارد و از گذشته‌های دور در هنر ساسانی به‌کاررفته‌است. بنابر آنچه آورده‌شد، می‌توان‌گفت که در کتاب خواجه رشیدالدین تلفیقی از شیوه‌های اجرایی ایرانی و برخی عناصر چینی صورت‌گرفته‌است. ازسوی دیگر، اگر به آنچه عناصر چینی شناخته‌می‌شود بادقت بیشتری نگاه‌شود، باید این‌گونه نمودیافتن آنها را ردیابی‌کرده و به این پرسش پاسخ‌داد که این عناصر چگونه دارای هویتی چینی گشته و به‌اصطلاح، خود ازکجا آمده‌اند که در این مقاله مشخص‌شد که برخی از آنها آشکارا، برگرفته از عناصر ایرانی بوده‌اند.

ضمن‌اینکه، درباره قطع تصویرهای نخستین مکتب ایلخانی گفته‌می‌شود که به طومارهای چینی شباهت‌داشته و از آنها تأثیرگرفته‌است. بدین‌معنی، کشیدگی بیش ازحد تصویر به‌صورت افقی، عرض کم و طول زیاد، قابل توجیه است. بااین‌حال دیری‌نگذشت که قطع کتاب‌ها، به‌گونه‌ای یک‌پارچه مورد بازنگری قرارگرفت و از شکلی شبیه به آثار طوماری چینی درآمد. برای نمونه، قطع جامع‌التواریخ حدود(۴۳×۳۰) سانتی‌متر است که این اندازه ظاهراً برای کتاب‌های رشیدیه در تمام موضوعات رعایت‌می‌شده‌است. دو کتاب پراهمیت قرن (چهاردهم میلادی/هفتم هجری قمری) شاهنامه بزرگ و کلیله و دمنه، قطع متفاوتی دارند؛ اولی(۴۱×۲۹) و دیگری(۳۳×۲۳٫۵) سانتی‌متراست لیکن در هردو آنها، شکل کار با نقاشی طوماری چین کاملاً فرق‌دارد. البته نباید فراموش‌کرد که اصولاً شکل و اندازه طومارهای چینی، کاربردی ویژه داشته‌است و با کتاب‌آرایی، کاملاً ازنظر شکل و استفاده متفاوت‌بوده‌است. بدین‌معنی که طومارها دارای ملحقات فراوانی بوده و تنها بخشی از آن مصورمی‌شده‌است. افزون‌بر این در آن بخش دارای تصویر نیز، قصد بر نمایش اثر به‌صورت دایمی و ماندگار نبوده‌است. ازین‌رو برای دیدن طومار به روشی خاص، تصویر را اصطلاحاً می‌خواندند. به‌بیان دیگر، طومار را روی زمین گزارده و از چپ به راست، طومار را به‌قدر فاصله‌ای که دو دست می‌توانسته ازهم بازشود، حرکت‌می‌دادند. ازیک‌سو طومار بازشده و ازسوی دیگر، جمع‌می‌شد و در یک‌زمان، تنها بخشی از تصویر قابل رؤیت بود. این امر به‌ویژه در طومارهای افقی که به کتاب‌آرایی‌های مورد وصف مستشرقین درباره تأثیرگذاری طومار بر نگارگری ایرانی مربوط‌می‌شود، صدق‌می‌کند. بدین‌ترتیب که باوجود شباهت‌هایی که در جدول‌های کشیده برخی آثار دوره ایلخانان درباره طومارهای چینی وجوددارد، بین این دو نوع نقاشی، تفاوت‌هایی بنیادین قابل بیان است.

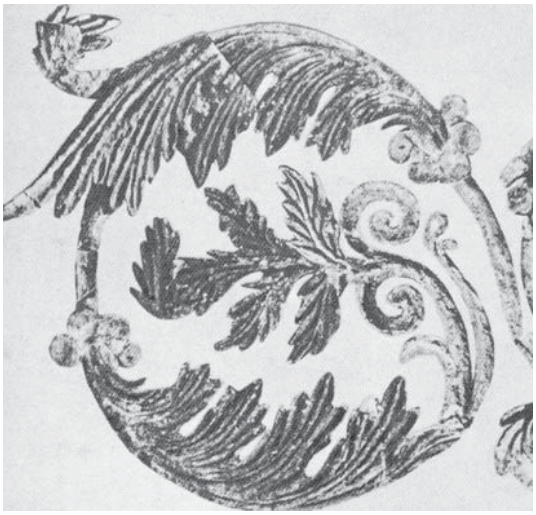
ضمن اینکه به‌دلیل ازبین‌رفتن نسخه‌های ساسانی هنوز معلوم‌نیست که آیا در آن زمان تنوعی در قطع کتاب‌ها بوده‌است یا نه. برای نمونه، ممکن‌است برخی کتاب‌ها به‌صورت افقی همانند آنچه امروزه به‌نام قطع خشتی شناخته‌می‌شود، وجودداشته که اکنون هیچ نمونه‌ای از آنها برجای‌نیست. دراین حالت، انجام تصویر به‌شکل جدول افقی کشیده، اجتناب‌ناپذیر می‌شده‌است و این روش به‌مرور در کتاب‌های دارای قطع عمودی به‌کارمی‌رفته‌است. درهرحال، این احتمالی است که بدون داشتن نمونه‌های بیشتر درباره درستی آن نمی‌توان اظهارنظر قطعی‌کرد.

تصویر۱۱. قمقمه مسافران، اواسط ۸ م.(تریگر،۱۳۸۴ :۱۲۵).

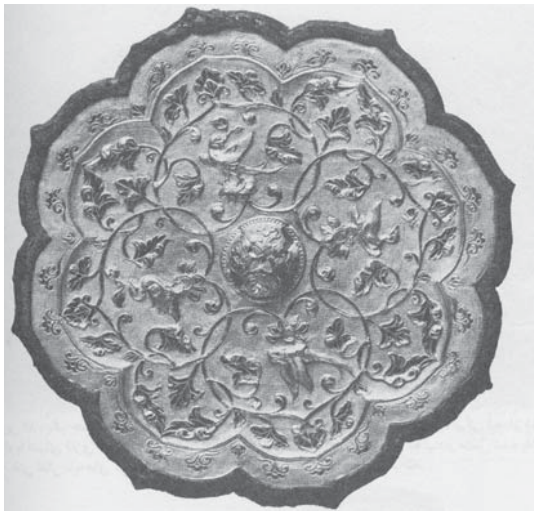
تصویر۱۲. جام کلاردشت، ۶ م.(گدار، ۱۳۵۸: ۸۸).

تصویر۱۳. نقاشی دیواری صحنه شکار، جزیی از تصویر، معتونگ کو، حدود ۴۰۰ م.(Ganne; 1998:126).

تصویر۱۴. دورا اروپوس، صحنه شکار، هنر اشکانی (گیرشمن، ۱۳۷۰: ۵۰).



تصویر۱۵. نقش‌مایه انجام‌شده بر دیوار کاخ بیشابور، هنر ساسانی، قرن ۳ م.(گیرشمن، ۱۳۵۸: ۱۸۸).



تصویر۱۶. نقش پشت آینه با طرح برگ و نقش‌مایه طوماری پرنده و گل، میانه قرن ۸ م.(تریگر، ۱۳۸۰: ۱۲۴)

از دیگر تفاوت‌های اساسی نگارگری ایرانی با نقاشی چینی، به‌کارگیری رنگ است که ازهمان ابتدا خودنمایی کرد. هرچند شدت و تنوع رنگ‌های به‌کاررفته در آثار هنرمندان مکتب مغول در مقایسه با سایر مکتب‌های نقاشی ایرانی محدود و اندک است لیکن با نگاه به نقاشی‌های چینی، تفاوت ساختاری در فلسفه و نگاه هنرمند چینی با نگارگری ایرانی آشکارمی‌شود. به‌عبارت دیگر، میان نقاشی‌های چینی کمتر می‌توان به اثری برخورد که بتوان آن را به مفهوم دقیق کلمه، رنگین نامید چراکه اصولاً روش کار در چین، به‌کربردن فراوان رنگ را نفی کرده‌است.

البته، استثناهایی در نقاشی چینی وجوددارد که به‌سبب کاربرد بیش از اندازه رنگ بسیار عجیب‌می‌نماید حال‌آنکه استفاده از رنگ در نگاره‌هایی ایرانی کاملاً رایج و درواقع جزئی از ویژگی‌های نگارگری ایرانی است. به‌همین دلیل، رنگ‌ها نیز در هنرهای تصویری چین به‌صورت رقیق و به‌اصطلاح، روحی استفاده‌می‌شوند و حالت قشری، ضخیم و پرتلألؤ نمی‌یابند(تصویرهای۴ و ۵). این تفاوت را همان‌گونه که در لابه‌لای توضیحات نقاشی چینی آورده‌شد، باید در جهان‌بینی متفاوت این دو فرهنگ جستجوکرد. نقاش چینی در تلاش برای نشان‌دادن طبیعت نیست و اگر از عناصر طبیعی در آثارش بهره‌می‌گیرد، به‌سبب اهمیتی است که طبیعت در جهان‌بینی وی دارد. او و تمام انسان‌ها در طبیعت به‌سربرده و جزئی از آن تلقی‌می‌شوند. ازین‌رو، امکانی برای تفوق و برتری بر طبیعت که می‌تواند در ترسیم عینی آن متجلی‌گردد، وجودندارد. به‌بیان دیگر، اگر شباهتی بین آنچه هنرمند چینی نشان‌می‌دهد با طبیعت وجوددارد، تنها برای نمایش سرسپردگی انسان نسبت‌به طبیعت است و بس(حسامی، ۱۳۸۹: ۴۲). بدین‌لحاظ شباهتی بین اندیشه ایرانی و چینی به‌چشم‌می‌خورد که هیچ‌کدام به ثبت واقع‌گرایانه طبیعت علاقه‌ای نداشته و از این نظر، درتقابل با نگاه غربی قرارمی‌گیرند که بحث دراین‌باره خود، نیازمند مجالی دیگر است.

جدول مقایسه ای نقاشی ایران و چین از سده‌ی سوم تا سیزدهم میلادی، بر اساس نمونه آثار ارائه شده در مقاله

ویژگی/مکتب	ساسانی	ایلخانی	سونگ جنوبی	مکتب ذن	سلسله یوان
تنوع رنگ	زیاد	زیاد	بسیار کم	کم	کم
شدت رنگ	زیاد	زیاد	بسیار کم	بسیار کم	کم
غلظت رنگ	زیاد	زیاد	بسیار کم	بسیار کم	کم
دورگیری	دارد	دارد	تدارد	دارد	دارد
منظره	کم	کم	بسیار	بسیار	بسیار
فاصله چشم انداز	دور و نزدیک	نزدیک	بسیار دور	دور	دور و نزدیک
بیان حالت	نا معلوم	دارد	ندارد	دارد	ندارد
فیگور انسان	دارد	دارد	به‌ندرت	دارد	دارد
زمینهٔ ساختمانی	نمونه‌ای نیست	دارد	به‌ندرت	دارد	دارد
زاویه دید	روبرو	روبرو	روبرو	متنوع	متنوع
دوری و نزدیکی	نزدیک	میانه	دور	متنوع	متنوع
درختان	خطی	پرپیچ و تاب	کلی	پرپیچ و تاب	پرپیچ و تاب
آب	مواج	مواج	محو	محو	مواج
آسمان	نامعلوم	آبی/طلایی (تخت)	غبارآلود	محو	محو
حیوانات	پرحالت	پرحالت	پرحالت	پرحالت	پرحالت (گرایش به اسب)
ترکیب بندی	پیچیده و پر اجزاء	پیچیده و پر اجزاء	متمرکز در یک گوشه	ساده	پیچیده و پر اجزاء
محل نقاشی	پوست/ کتاب یا دیوار	کاغذ/کتاب	کاغذ یا ابریشم/ طومار و بادبزن	کاغذ یا ابریشم/ طومار و بادبزن	کاغذ یا ابریشم/ طومار و بادبزن
نقوش تزیینی	دارد	دارد	دارد	به ندرت	دارد

(نگارنده)

نتیجه گیری

همان‌گونه که در جدول مقایسه‌ای مشخص گردیده، نقاشی چینی با تفاوت و تنوع در اجرا و بیان، نسبت‌به نگارگری ایرانی وجود داشته و درصورت بررسی دقیق شباهت‌ها متوجه می‌شویم که هنرمند ایرانی تنها به گرفتن برخی عناصر محدود از نقاشی چینی بسنده کرده‌است. تعدادی از این عناصر نیز ریشه چینی خالص ندارند و پیشتر از سرزمین‌های غربی چین و به خصوص از خود ایران گرفته شده‌اند. بنابر اصل تاثیرمتقابل فرهنگ‌ها بر یکدیگر، تمدن‌های ایران و چین نیز از هم تاثیر گرفته و همچنین بریکدیگر تاثیر گزارده‌اند و لذا هرگز نمی توان این طور اظهار نظر نمود که تاثیر یکسویه هنر چین بر ایران اتفاق افتاده است. به‌طور مثال ابر *تشی*، که در نگارگری ایرانی به عنوان عنصر وارداتی شناخته می‌شود و یا صخره‌های مرجانی شکل برای فضاسازی نقاشی ها مورد استفاده قرارگرفته در هنر چین نیز رواج داشته است. لیکن سوال اینجاست که چرا از چشم اندازهای وسیع و دوردست نقاشی چینی یا از طراحی های سریع مکتب ذن و یا نگاه دقیق به طبیعت چینی در نگاره های ایرانی خبری نیست؟ همان‌گونه که در این مقاله نشان داده شد تمامی این موارد از نقطه نظر زمانی پیش ازهجوم مغولان به ایران در چین وجود داشته‌اند. به چه دلیل است که هنرمند ایرانی به گرفتن برخی موارد بسنده کرده است؟ بدیهی است که او آنچه با روح نگارگری و خصوصیات نقاشی و اندیشه ایرانی سازگار بوده را از هنر چین برگزیده و به مرور، شکلی جدید بخشیده و تا آنجا پیش رفته است که دیگر این عناصر، وارداتی به نظر نمی‌رسند. استفاده در موقعیتی نوین و ایجاد ترکیب‌بندی تازه، منجر به ظهور هنری شده‌است که نمی توان تقلیدی نامید بلکه به روشی نوآورانه هویتی یافته که آنرا از سایر هنرها متمایز نموده است و آیا قابل تشخیص بودن دربین سایرهنرها، چیزی جز داشتن هویت، معنی می گردد؟

پی‌نوشت

۱- همچون بازیل گری در کتاب "نقاشی ایران" ص ۱۳.

2- Tun Huang

3- Ernst kuhnel

۴- در این‌باره می توان به (گری، ۱۳۶۹: ۳۳) مراجعه نمود.

۵- این شاهنامه رابه دلیل اجرا درزمان سلطان ابوسعید بهادرخان می‌توان شاهنامه *ابوسعیدی* نیز نامید.

6- Expressive

7- Li T’ang

8- Hui-tsung

9- Chao Po-chu

10- Li Sung

11- Ming Huang

12- Ch’an

13- Zen

14- Bodhidharma

15- Buddhapriya

16- Hui-neng

17- Kuan-hsiu

18- Lohan

19- Taoism

۲۰- Neo-Confucianism این اندیشه از بازگشت مجدد به تعالیم کنفوسیوس، فیلسوف چینی قرن ۶ ق.م. پدید آمد و ازقرن ۱۶ میلادی به بعد به چشم می‌خورد.

21- Meng Fu
22- Jen-Fa
23- Kao K’o-kung
24- Han Kan
25- Ch’ien Hsuan
26- Kuan Tao-sheng
27- Li K’an
28- Doura Europos
29- Tung Ku
30- Edinbourgh

منابع

- پوپ، آرتر اپهام.(۱۳۸۷). سیری در هنر ایران. جلد ۹ و ۱۰، انتشارات علمی و فرهنگی.
- تریگر، مری.(۱۳۸۴). **هنرچین**. ترجمه فرزانه طاهری، فرهنگستان هنر.
- دانش‌پژوه، محمدتقی.(۱۳۵۲). **گنجوروبرنامه او**، دوره۱۰-۱۳، (۱۱۹، ۱۲۰ و ۱۳۵).
- حسامی، منصور.(۱۳۸۹). **نشان از بی نشانی**. هنرهای زیبا، (۴۴)، زمستان ۱۳۸۹.
- شریف‌زاده، عبدالمجید.(۱۳۷۵). **تاریخ نگارگری درایران**. حوزه هنری.
- کونل، ارنست.(۱۳۸۷). **تاریخچه نقاشی مینیاتور و طراحی**. ترجمه پرویز مرزبان در "سیری در هنر ایران"، زیر نظر آرتر پوپ و فیلیس اکرمن، انتشارات علمی و فرهنگی.
- گدار، آندره.(۱۳۵۸). **هنر ایران**. ترجمه بهروز حبیبی، انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.
- گری، بازیل.(۱۳۶۹). **نقاشی ایران**. ترجمه عربعلی شروه، انتشارات عصرجدید.
- گیرشمن، رمان.(۱۳۷۰). **هنرایران دردوره پارتی وساسانی**. ترجمه بهرام فره‌وشی، شرکت انتشارات علمی وفرهنگی.
- مونره دو یار، اوگو.(۱۳۸۷). **پیوند های هنرمانوی با هنرایرانی**. ترجمه پرویز مرزبان "در سیری در هنر ایران"، زیر نظر آرتر پوپ و فیلیس اکرمن، انتشارات علمی و فرهنگی.

- Ebrey, P. B. Walthall, A. & Palais, J. B. (2006). **East Asia: A Cultural, Social, and Political History**. Boston: Houghton Mifflin Company.
- Ganne, E. (1998). **Le Grand Dictionnaire de la Peinture.** Paris: EDDL.
- Langlois, J. D. (1981). **China under Mongol Rule**. Princeton: Princeton University Press.
- Lesbre, E. & Jianlong, L. (2005). **La Peinture Chinoise.** Paris: Hazan.
- Sims, E. Marshak, B. I. & Grube, E. J. (2002). **Peerless Images: Persian Painting and its Sources**. New Haven: Yale University Press.
- Siren, O. (1982). **Chinese Painting: Leading Masters and Principles**. (7 vols). New York: Ronald Press.
- Sullivan, M. (1967). **Chinese and Japanese Art.** London: Grolier.
- Zhivopis’ drevnego, P. (1954). **Paintings of Ancient Panjikant.** Moscow: Routledge & Kegan Paul.
- *http://dome.mit.edu/handle/1721.3/1837/*access date: 24/7/2012

دریافت مقاله: ۹۱/۲/۱۰
پذیرش مقاله: ۹۱/۹/۸

تأثیر نقش‌مایه‌های جانوری منسوجات ساسانی بر نقوش پارچه‌های ماوراءالنهر

حسین مهرپویا* زهرا دهقانی حمید عالی‌نژاد*****

چکیده

آثار هنری دوران ساسانی، آخرین مرحله از هنر ایران باستان به‌شمارمی‌روند. نقش‌های حیوانی در هنر ساسانی ازلحاظ زیبایی ظاهری و مفاهیم نمادینی که دارند، به‌عنوان شاخصه‌های مهم هنر ایران شناخته‌شده‌اند. در بررسی مقایسه‌ای هنر ماوراءالنهر، اشتراکات هنری این دو منطقه(ایران و ماوراءالنهر) کاملاً چشمگیر است. در این میان، تقلید از نقش‌های مختلف ساسانی به‌ویژه نقش‌های حیوانی در هنر پارچه‌بافی این منطقه، بسیار معمول بوده‌است. بنابرآنچه گفته‌شد، چگونگی تبادل نقش‌های جانوری و دلایل ایجاد چنین اشتراکات هنری بین هنرمندان این مناطق، از پرسش‌های اصلی پژوهش حاضر هستند.

آثار هنری ایران که از راه‌های مختلف سیاسی، مذهبی، فرهنگی و تجاری به ماوراءالنهر آورده‌می‌شدند، اشتراکاتی را بین نقش‌ها و طرح‌ها ایجادکرده‌اند. دراین‌باره، اثبات تأثیر نقش‌مایه‌های حیوانی ساسانی بر هنر پارچه‌بافی ماوراءالنهر پس از بررسی ویژگی‌های ظاهری و مفاهیم نمادین آنها در هنر ساسانی، با روشی توصیفی و شیوه‌های انتقال نقوش و دلایل وجود شباهت‌های هنری میان این دو منطقه با نگاهی تاریخی بررسی‌شده‌اند. همچنین، با مقایسه تطبیقی نمونه‌های به‌دست آمده و بیان وجوه اشتراک و افتراق آنها چنین به‌دست‌آمد که این نقش‌مایه‌ها بیشتر از راه تجاری ابریشم به این مناطق آورده‌شده و به‌دلیل اشتراکات مذهبی که میان ساکنان این نواحی و ایرانیان وجودداشت، مورد توجه قرارگرفتند. درنهایت، می‌توان‌گفت که نقش‌های به‌کاررفته بر پارچه‌های ماوراءالنهر با اندک تفاوتی مستقیماً از روی نقش‌مایه‌های هنر ساسانی، تأثیرپذیرفته‌اند.

کلیدواژگان: منسوجات ساسانی، ماوراءالنهر، نقش‌های نمادین، نقش‌های جانوری.

---

* استادیار، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان.
** دانشجوی کارشناسی ارشد، رشته پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه سیستان و بلوچستان(نویسنده مسئول).
kimiya.art1979@yahoo.com
*** کارشناس ارشد فلسفه تعلیم و تربیت، دانشگاه شیراز.

مقدمه

تمدن غنی و باشکوهی که دوره ساسانیان در ایران ایجادشد، در پیشرفت تمدن و فرهنگ ملل آسیا و اروپای شرقی، اهمیت فراوانی داشت. ایران در این دوران، میان امپراتوری روم شرقی در غرب و هندوستان و چین در شرق قرارگرفته‌بود. ازین‌رو، واسطه دادوستد و تجارت کشورها رونق فراوانی داشت. درنتیجه چنین موقعیتی، مبادلات فرهنگی و هنری نیز بین این همسایگان، بسیار و به‌شکل‌های گوناگون صورت‌می‌گرفت.

دولت ساسانی در همان اوایل حکومت خود، با آگاهی کامل از صنعت نساجی و گسترش کارگاه‌های بافندگی در مراکز مختلفی چون فارس و خوزستان، زمینه مساعدی را برای رشد و شکوفایی آن پدیدآورد. تنوع و زیبایی نقش‌های منسوجات ساسانی، توانست بازارهای جهانی را به‌سوی خود کشاند. این طرح‌ها افزون‌براینکه، برداشتی صادقانه از طبیعت ایران بودند، مفاهیم نمادین مربوط به مذهب و ادبیات ایران را هم با خود همراه‌داشتند که باعث تأثیر عمیق آنها می‌شد. طرح‌ها و منسوجات ایرانی نه‌تنها در حوزه فرهنگی ایران، شمال آفریقا، خاورمیانه، آسیای مرکزی و بخش‌هایی از اروپای شرقی و جنوبی مورد پذیرش و دلخواه بودند بلکه در کشورهایی مانند ژاپن و چین که خود از فرهنگی بس ژرف برخوردار‌بودند نیز، از آنها تقلیدمی‌شد(ریاضی، ۱۳۸۲: ۳۲). نقوش پارچه‌های ساسانی چنان مورد قبول هنرمندان قرارگرفته‌بود که تا قرن‌ها پس از فروپاشی حکومت ساسانی، پویایی خود را حفظ‌کردند. با فتح ایران به‌دست اعراب، کارگاه‌های سنتی همچون نساجی از رونق نیافتادند و به کار خود برای حاکمان جدید ادامه‌دادند. نمونه آن، کارگاه‌های نساجی در ایران، سوریه و ماوراءالنهر بودند که در آنها همچنان پارچه‌هایی به سبک ساسانی تولیدمی‌شد (Wilson, 1975: 11).

ماوراءالنهر از سرزمین‌هایی است که به‌دلیل دادوستدهای تجاری، اشتراکات بسیاری با فرهنگ و هنر ایران دارد. ازین‌رو، پرسش قابل طرح در این تحقیق، درباره چگونگی انتقال نقش‌های حیوانی و نحوه بازتاب آنها در هنر ماوراءالنهر است. پرسش ارائه‌شده، این فرضیه را در پاسخ به‌دنبال خواهدداشت که بسیاری از عناصر هنر ایران، همچون نقش‌های حیوانی محصور در حلقه‌های مرواریدنشان، از راه‌های مختلف سیاسی، مذهبی و تجاری وارد هنر و فرهنگ سرزمین‌های ماوراءالنهر شدند و به‌دلیل وجود اشتراکات فرهنگی و مذهبی میان آنان، تا مدت‌های طولانی به‌عنوان تزئینات وابسته به هنر ایشان، استفاده‌شدند.

هدف کلی از نگاشتن پژوهش حاضر، ضمن معرفی نقش‌های حیوانی هنر ساسانی، آشکارنمودن سهم هنر ایران در شکوفایی فرهنگ و هنر دیگر کشورها ازجمله ماوراءالنهر است. چراکه باوجود اسنادی مبنی‌بر وجود این اشتراکات، بسیاری از محققین و پژوهشگرانی چون *بلنیتسکی*، سهم هنر ایران را در شکوفایی هنر ماوراءالنهر نادیده‌می‌گیرند. با این‌همه، آنان از این دوران باعنوان دوران پس از کوشانیان یادمی‌کنند تا از این طریق، هنر متعلق به منطقه خراسان و ماوراءالنهر را هنری خودساخته و مستقل معرفی‌کنند. با بررسی آگاهانه و مطالعه مجموعه آثار هنری مناطق بیان‌شده، می‌توان بنابر گفته *پرویز ورجاوند*، این امر را اثبات‌کرد که روحی واحد بر تمامی این آثار حاکم است چراکه بازگوکننده حقیقتی است که وابستگی و عضویت آنها را در یک خانواده بزرگ و هم‌ریشه‌بودن آنها را توجیه‌می‌کند(بلنیتسکی، ۱۳۶۴). این امر با نگاهی تازه به هنر ماوراءالنهر امکان‌پذیر خواهدبود.

تلاش نگارندگان در این مقاله، برآن بوده تا با بررسی روابط ایران با سرزمین‌های همسایه خود مانند ماوراءالنهر که مدت‌ها تحت سیطره قلمرو ایرانیان بود، تأثیر نقش‌مایه‌های ایرانی به‌ویژه نقش‌های پارچه‌های ساسانی را بر این منطقه بررسی‌کنند و با شیوه تطبیقی، اشتراکات نزدیک هنر ساسانی و ماوراءالنهر را به‌اثبات‌رسانند. همچنین، ارتباط نزدیک میان این مناطق و دلایل تأثیرپذیری از هنر ساسانی را هم بیان‌کنند. چراکه باوجود شواهد بسیار در این زمینه، پژوهش‌های اندکی همراه با مقایسه‌ای تطبیقی برای روشن‌شدن وجوه اشتراک و نحوه تأثیرپذیری این دو منطقه از یکدیگر، نگاشته‌شده‌است. ازین‌رو، این پژوهش می‌تواند گامی مثبت درجهت روشن‌نمودن نکته‌های مبهم دراین‌باره باشد و سهم هنر ایران را در شکوفایی هنر اقوام و ملل دیگر هرچه بهتر آشکارسازد.

پیشینه تحقیق

در بررسی تأثیر نقش‌مایه‌های منسوجات ساسانی بر هنر پارچه‌بافی ماوراءالنهر، آثار اندکی دردست است که بیشتر آنها یا هنر ماوراءالنهر را معرفی‌کرده و یا تنها، اشاره‌ای کوتاه به شباهت‌های هنر ایران و ماوراءالنهر نموده‌اند. برای نمونه، *بلنیتسکی*(۱۳۶۴) در "خراسان و ماوراءالنهر" مفصل، آثار هنری ماوراءالنهر را بررسی‌کرده و نمونه‌های یافت‌شده از این دوران را معرفی‌کرده‌است. در این کتاب باوجود شباهت‌های آشکار برخی از آثار با نمونه‌های ساسانی، نویسنده نه‌تنها اشاره‌ای به تأثیرپذیری هنرمندان این مناطق از یکدیگر ننموده، بلکه تلاش‌کرده تا هنر این مناطق را هنری خودساخته

بخواند. بااین‌همه، *تالبوت رایس*(۱۳۷۲)، در کتاب "هنرهای باستانی آسیای مرکزی تا دوره اسلامی" ضمن معرفی آثار این منطقه از تأثیراتی سخن‌می‌گوید که هنر آسیای مرکزی از مناطق مختلفی چون ایران پذیرفته‌است. درپایان هم، افزون‌بر اشاره به نقش‌های دیواری برجای‌مانده از این دوران، به این نتیجه‌می‌رسد که بسیاری از نقوش دست‌بافته‌های سغدی با تأثیرپذیری از هنر ایران پدیدآمده‌اند.

همچنین، *رقیه بهزادی*(۱۳۸۶)، در فصل پنجم کتاب خود "قوم‌های کهن در آسیای مرکزی و فلات ایران" افزون‌بر معرفی فرهنگ و تمدن حاکم بر این منطقه، به بیان اشتراکات فرهنگی و هنری میان ساکنان فلات ایران می‌پردازد. وی همراه بیان این شباهت‌ها، دلایل سیاسی و تجاری را هم در انتقال نقوش مؤثر دانسته‌است و با استنادبر آثار باقی‌مانده از این دوران، وجود شباهت‌های هنری در این مناطق را امری آشکارمی‌داند. بااینکه چنین منابعی انتشار و چاپ‌شده، لیکن در هیچ‌یک از آنها نقوش جانوری به‌کاررفته روی پارچه‌های ایران و ماوراءالنهر و یا نحوه تأثیرپذیری آنها از یکدیگر، به‌طور ویژه بررسی نشده‌است.

روش تحقیق

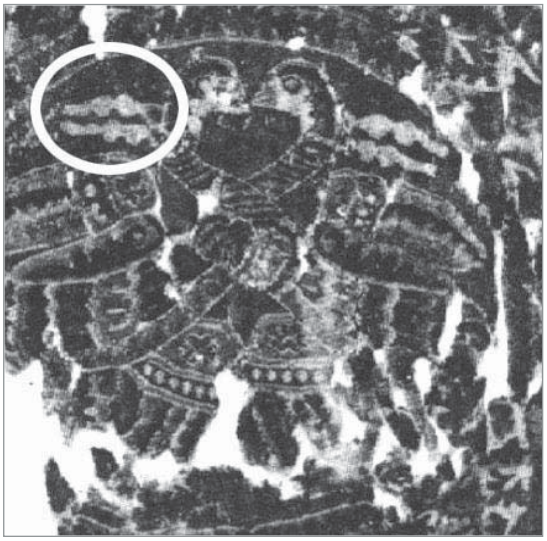
پژوهش حاضر ازجهت ماهیت، بنیادی و ازحیث هدف پژوهشی تاریخی است که نگارش آن به شیوه توصیفی-تطبیقی وگردآوری اطلاعات آن با روش کتابخانه‌ای انجام‌شده‌است. نمونه‌ها نیز ازطریق دریافت ویژگی‌های عمومی و مشترک آثار ساسانی و دست‌بافته‌ها و نقاشی‌های دیواری ماوراءالنهر جمع‌بندی و دسته‌بندی‌شده‌اند. در تجزیه و تحلیل داده‌ها هم، از شیوه کمّی و کیفی و روش نشانه‌یابی و تطبیقی بهره‌گیری‌شده‌است. ازین‌رو، پس از معرفی نقش‌های حیوانیِ منسوجات ساسانی و تبیین شیوه‌های مختلف انتقال نقوش به هنر ماوراءالنهر، نقش‌ها تجزیه و تحلیل و درنهایت، مقایسه و وجوه اشتراک و افتراق آنها به‌وسیله انطباق نمونه‌ها بیان‌شد.

کاربرد نقوش حیوانی در هنر ساسانی

هنرمندان ساسانی با انگیزه‌های فرهنگی، بازرگانی و سیاسی، آثاری هنری با نقش و نگارهایی درخور آنها می‌آفریدند. ظرف‌های زرین و سیمین همراه پارچه‌های ابریشمین جزو مهم‌ترین و ارزشمندترین آثار هنری دوران ساسانی به‌شمارمی‌روند که سرشار از نقش‌مایه‌های حیوانی هستند. چون‌که مراکز ساخت این آثار از قرن‌های ۶-۴ میلادی در انحصار شاهان ساسانی بوده‌است، می‌توان این‌گونه استنباط‌کرد که جنبه تبلیغی و سیاسی در ساخت آنها مدنظربوده و به‌عنوان صله‌های شاهانه در مبادله هدایا به‌کارمی‌رفته‌اند (ویسهوفر، ۱۳۸۵: ۲۰۶).

نقش‌مایه‌های تزئینی به‌کاررفته بر آثار ساسانی بیشتر درون قاب‌های دایره‌ای به‌صورت جداگانه یا مماس برهم، تصویرشده‌اند. نقوش درون آنها، گاه به‌شکل منفرد و گاه به‌طور قرینه که در این صورت کاملاً از تقابل و تقارن پیروی‌می‌کنند، ترسیم‌شده‌اند(روح‌فر، ۱۳۸۰: ۴ و ۵). ازجمله این نقش‌ها می‌توان به نقش‌های حیوانی که خود به سه دسته؛ پرندگان، جانوران چهارپا و حیوانات خیالی یا ترکیبی تقسیم‌می‌شوند، اشاره‌نمود(تصویرهای ۱ و ۲).

تصویر ۱. پارچه ابریشمی، تصویر دو مرغابی همراه با روبان‌های سلطنتی ساسانی که از ناحیه گردن به‌هم گره‌خورده‌اند. دوران ساسانی، سده ۶ میلادی(http://www.flickr.com).



تصویر ۲. بشقاب فلزی با نقش پرنده‌های محصور در حلقه‌های مرواریدنشان، دوران ساسانی، سده‌های ۷-۶ میلادی(Pop,1960:216).

نقوش پرندگان

یکی از نقش‌های زیبا و مورد توجه هنرمندان دوره ساسانی، نقش پرندگان مختلف است که بسیاری از آنها دارای مفاهیم نمادین مذهبی نیز هستند. در کیش زرتشتی پرندگان با اهورامزدا، ایزد بزرگ و مظهر قدرت نیک، ارتباط نزدیکی دارند(گانتر و جنت، ۱۳۸۳: ۲۳۴). استفاده از نقش‌های پرندگانی چون عقاب، خروس و طاووس در این دوره بسیار رواج‌داشته‌است(POP, 1960: 606). برای نمونه، عقاب نمادی از ورثرغنه[1] یا ایزدبهرام و یا خروس سفید است که سپیده‌دم دیو ظلمت را می‌راند و مؤمنین را به عبادت فرامی‌خواند. همچنین این پرنده، نمادی از ایزد سروش(پورداوود، ۱۳۷۷: ۸۹ و ۱۱۷) و طاووس هم، نمادی از آناهیتا، ایزدبانوی آبهاست(همان: ۱۵۹).

نقوش چهارپایان

نقش یک‌جفت بزکوهی یا حیوانات دیگر که به‌صورت انفرادی، جفتی و متقابل، به‌عنوان طرح‌هایی برای تزئین پارچه‌ها، ظرف‌های فلزی، گچ‌بری و حتی مهرهای ساسانی کاربرد بسیار داشت، از جمله نقوش چهارپایان است(تصویر ۳). حیواناتی همچون اسب، شیر، قوچ و گراز از نقوش مورد علاقه ساسانیان بودند که با مضامین نمادین و ایزدان زرتشتی نیز، ارتباط نزدیک داشتند. برای نمونه در کتاب اوستا اسب، قوچ و گراز شکل‌های مجسم از ایزد ورثرغنه معرفی‌می‌شوند که در نبرد نیکی بر شرّ مشارکت‌دارند(فریه، ۱۳۷۴: ۱۵۳).

نقوش ترکیبی

آفریدن نقوش ترکیبی و حیوانات خیالی مانند شیر بالدار، اسب بالدار و... در هنر خاور نزدیک از پیشینه‌ای طولانی برخورداراست. افزودن بال روی بدن انسان یا حیوان، نشانه ایزدی و نماد قدرت و محافظت است. بسیاری از حیوانات در فرهنگ‌های باستانی، دارای نیروی سحرآمیز هستند. این حیوانات با ترکیب‌شدن، تبدیل به جانوران دورگه بالدار

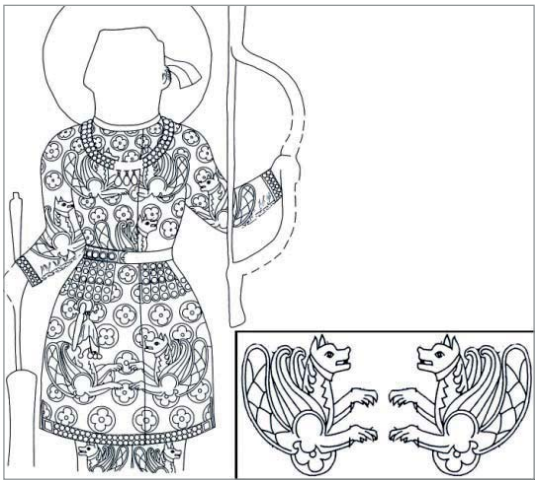
تصویر۳. منسوج ابریشمی با نقش شیرهای متقابل، دوران ساسانی، سده ۶میلادی(http://www.filckr.com).

و منحصربه فرد می‌شدند که نگهبان مقاومت‌ناپذیر معابد و قصرها بودند(هال، ۱۳۸۹: ۳۱). سیمرغ[2]، نمونه‌ای از این حیوانات خیالی است که دوران ساسانی بسیار مورد توجه هنرمندان بوده‌است. این پرنده، در اوستا با نام "سئن" معرفی‌شده که در فرهنگ فارسی به‌معنای پارسا و دانایی است(پورداوود، ۱۳۷۷: ۵۷۵). برخی از این نقوش مانند سیمرغ، وابسته به مفاهیم مذهبی دین زرتشت هستند. ازین‌رو، در هنر ایران جایگاه ویژه‌ای دارند. نمونه این نقش روی لباس شاه در نقش برجسته طاق‌بستان، دیده‌می‌شود (Harris,1993: 68)، (تصویر۴).

حلقه‌های مرواریدنشان

حلقه‌های مدور درواقع، بخشی مهم از ترکیب‌بندی نقوش حیوانی هستند.«حلقه‌های مرواریدنشان یا شمسه‌های دورمرواریدی در هنر ساسانی، حاصل الگوبرداری مستقیم از چهره‌سازی گچ‌بری‌شده پارتیان در قاب‌های مدور بوده‌است. دایره رمز یا تعویذی نیرومند شمرده‌می‌شد؛ تاج شاهی ساسانیان مستدیر بود؛ بسیاری از شاهان نیز تاج خود را به حلقه‌های مروارید و نیم‌تاج‌های مروارید می‌آراستند. شکل دایره با شمسه تبرک داشت و اهمیت نقش‌مایه درونی خود را به‌تأییدمی‌رساند. در پارچه‌بافی نیز، قاب‌های مدور دورمرواریدی، فضایی مناسب را برای جادادن هر واحد نقش فراهم‌می‌آورند. این خود، تأییدی‌است بر آنکه ابریشمینه‌ها در صفِ اول متعلقات شاهانه قرارمی‌گرفتند»(فریه،۱۳۷۴: ۱۵۳).

کاربرد نقوش پرندگانی مانند خروس، مرغابی، سیمرغ و یا حیواناتی مانند گراز درون حلقه‌های مرواریدنشان، از تزئینات رایج گچ‌بری‌ها و فلزکاری‌های دوران ساسانی است(تصویر۲). این آثار بدین سبب اهمیت‌دارند که در بررسی نقوش پارچه‌های ساسانی قابل استناد هستند. چراکه در طراحی



تصویر۴. تصویر پادشاه خسرو دوم، طاق‌بستان، سده‌های ۷-۶ میلادی (ریاضی،۱۳۸۲: ۱۰۳).

نقش پارچه‌های این دوران، از نقوش مشابه گچبری‌ها و فلزکاری‌ها پیروی‌می‌کردند. اگرچه مفهوم این حیوانات به‌طور قطع روشن نیست اما، همان‌گونه که اشاره‌شد هر حیوان می‌تواند مظهر یک ایزد نیکوکار باشد یا به‌نوعی با نشان‌های خانوادگی دوران ساسانی در ارتباط باشد(گیرشمن، ۱۳۷۰: ۲۰۰).

مناطق باستانی ماوراءالنهر

آسیای مرکزی(ماوراءالنهر) در گذشته‌های دور، بخشی از قلمرو حاکمیت ایران به‌شمار می‌رفته‌است. در این سرزمین به‌لحاظ فکری و فرهنگی، آمیزه‌هایی از مظاهر فرهنگ و تمدن ایران در آثار باقی‌مانده از ادوار کهن، به‌چشم‌می‌خورد. در روزگار باستان، ترکستان غربی به سه بخش نسبتاً کوچک؛ سغد، فرغانه و خوارزم تقسیم‌می‌شد. سغد به‌پیوست خوارزم که تا نواحی سفلای آمودریا(جیحون) ادامه‌داشت، در منطقه‌ای قرارداشت که امروزه جنوب ازبکستان و تاجیکستان را تشکیل‌می‌دهد. این نواحی با فرغانه مرز مشترک داشتند. سده ششم پیش از میلاد، این سه کشور پس از پیوستن به متصرفات هخامنشیان، مُنضمات باارزشی برای قلمرو ایرانیان بودند(تالبوت رایس،۱۳۷۲: ۷۲-۴). بنابر سنگ‌نوشته‌های بیستون و تخت‌جمشید، داریوش منطقه‌های سغد و خوارزم را جزو کشورهایی می‌داند که تحت فرمان او درآمدند(بلنیتسکی، ۱۳۶۴: ۱۹). پس از فروپاشی سلسله سلوکیان جانشینان اسکندر، سده دوم پیش از میلاد، سغد به‌صورت بخشی از قلمرو تخاریان یا آنچه معمولاً کوشان نامیده‌می‌شود، درآمد. تاآنکه زمان خسرو اول پادشاه ساسانی، این نواحی دوباره به سرزمین ایران متصل‌شدند(همان: ۸۷). بسیاری از نقش‌مایه‌های ایرانی به‌دلیل ویژگی‌های خاص، زیبایی بی‌نظیر و مفاهیم گسترده و مشترکی که داشتند، به فرهنگ سغدی واردشدند و با سبک جانوری آنان درهم‌آمیختند و تا مدت‌های طولانی به‌عنوان عناصر وابسته به فرهنگ آنها استفاده‌شدند. به‌گونه‌ای‌که پس از فروپاشی ساسانیان، بسیاری از سبک‌ها و سنت‌های هنری ساسانی از راه ماوراءالنهر به عرصه هنرهای اسلامی منتقل‌شدند.

چگونگی انتقال نقش‌ها و دلایل ایجاد اشتراکات هنری

بااینکه ماوراءالنهر در دوره‌هایی بخشی از سرزمین ایران قلمدادمی‌شد لیکن، دارای آداب و رسوم و فرهنگ و هنر خاص خود بود. هنرمندان این مناطق در نتیجه دادوستد یا مهاجرت مانویان به سرزمین آنها، از هنر ایران تأثیرات بسیاری پذیرفتند. هرچند دراین‌باره نباید از اشتراکات مذهبی و روابط سیاسی میان ایران و این مناطق چشم‌پوشی‌کرد. درزمینه چگونگی ایجاد اشتراکات هنری بین این مناطق، به موارد زیر می‌توان اشاره‌نمود.

اشتراکات مذهبی

نخستین و مهم‌ترین دلیل پذیرش نقش‌مایه‌های هنری و نقوش حیوانی ازسوی ساکنان مناطق ماوراءالنهر، اشتراکات مذهبی میان ایرانیان و مردم مناطق آسیای مرکزی است. این‌چنین بیان‌شده که دشت‌های گسترده آسیای مرکزی موطن زرتشت، پیامبر بزرگ ایرانیان، بوده‌است. وی نخست توانست یکی از فرمانروایان محلی به نام گشتاسب را به دین خود درآورد. بدین‌گونه گسترش دین زرتشتی در بخش‌هایی از آسیای میانه ازسرگرفته‌شد(هیلنز،۱۳۷۵: ۱۶). بااینکه به‌درستی معلوم‌نیست که در چه زمانی و چگونه دین زرتشتی به دربار شاهان هخامنشی واردشد لیکن، این امر مسلم‌است که آمدن آن از سمت آسیای مرکزی و نواحی شرقی ایران بوده‌است. در دوران اشکانی نیز هنگامی‌که سغدیان تحت رهبری پارت‌ها درآمدند، به دین زرتشت گراییدند که این خود انگیزه معنوی برای استفاده از نمادهای وابسته به دین زرتشت را فراهم‌ساخت(تالبوت رایس، ۱۳۷۲: ۸۷).

اشتراکات فرهنگی

افزون‌بر مذهب، بین ساکنان دو منطقه اشتراکات فرهنگی نزدیکی هم وجودداشت. استفاده از داستان‌های بزمی و رزمی مربوط به افسانه‌ها و اساطیر ایران باستان در نقاشی‌های دیواری ماوراءالنهر، خود نشانی از این ارتباطات فرهنگی و هنری است(خپکوا و خاکیموف، ۱۳۷۲: ۹۵). حماسه‌های قهرمانانی چون رستم و سیاوش یا تصویر ایزدان ایرانی مانند میترا از موضوعات مورد علاقه ساکنان ماوراءالنهر بوده‌است که بر نقاشی دیواری مناطق آسیای مرکزی نیز، تصویرشده‌اند.

روابط سیاسی

اواخر دوران ساسانی، براثر ضوابط سیاسی و کشورداری آن زمان در ماوراءالنهر، حکومت‌های محلی‌ای پدیدآمده‌بودند که گاه حتی حکمرانان محلی عنوان شاه داشتند. بااینکه از نوعی استقلال برخوردار‌بودند، همگان فرمانبردار حکومت مرکزی به‌شمارمی‌آمدند(بلنیتسکی، ۱۳۶۴: ۲۱). دراین میان نمایندگان و سفیران همواره برای انجام مراسم تشریفاتی، بین حاکمان دو منطقه در رفت‌وآمد بودند. پارچه‌ها و ظرف‌های فلزی ساسانی از مهم‌ترین هدایای شاهانه بودند که برای شرکت در مراسم مختلف فرستاده‌می‌شدند. همچنین زیبایی فاخر لباس شاهان و تجملات درباری ایران، حکومت‌های شرق و غرب را به تقلید از آنها، تشویق‌می‌کرد(آ.کوریک، ۱۳۸۰: ۵۷). نمونه این نقوش را می‌توان بر نقاشی‌های

دیواری که از سده‌های ۴ تا ۷ میلادی برجای‌مانده و به‌تازگی شیشکین[۳] آنها را کشف‌کرد، مشاهده‌نمود(تصویر۵). تصویرهایی از گریفن‌های بالدار، موجودات افسانه‌ای ترکیبی، تزئینات و نوارهای آرایشی و پارچه‌هایی با نقوش ساسانی یا حتی سفیران و کاروان‌های حمل هدایا که با خود پارچه‌هایی را با نقوش ساسانی می‌بردند، همگی گویای تأثیرات عمیق هنر ساسانی بر هنر این مناطق باستانی است.

تصویر۵. سمت چپ: نقاشی دیواری از ورگومن و همراهانش. شخص وسط درحال حمل پارچه‌ای با نقش شیر بالدار است. سمرقند، سده ۷میلادی (پوگا خپکوا، ۱۳۷۲). سمت راست: نقش پارچه ابریشمی که دردست یکی از همراهان است و به‌عنوان هدیه برده‌می‌شود.

تجارت در جاده ابریشم

جاده تجاری ابریشم را می‌توان از دیگر عوامل مهم در انتقال نقش‌مایه‌های هنری ساسانی به سرزمین‌های شرقی و غربی، دانست. راه ابریشم که به‌دست *ووتی*[۴] امپراتور سلسله هان[۵]، در زمان اشکانیان به‌شکل منسجم برقرارشد، از سرزمین چین آغازمی‌شد و از راه فرغانه، سغد و خوارزم می‌گذشت و به شمال ایران می‌رسید(کمالی،۱۳۸۵:۸۶). بسیاری از نقش‌ها در سرزمین‌های شرقی و غربی ایران از نظر فرم و محتوا، نزدیکی فراوانی به‌هم‌دارند. وجود جاده ابریشم، یکی از دلایل این نزدیکی و مشابهت است چراکه از دیرباز، مهم‌ترین راه تجاری و ارتباطی بین شرق و غرب بوده‌است. این راه، چین را به امپراتوری روم شرقی(بیزانس) می‌رساند و عاملی اساسی در تبادل فرهنگ‌های گوناگون به‌شمارمی‌رفت (Bloom&Blair, 1998: 98).

روابط تجاری میان چین و ایران در این دوران بسیار زیادشد زیرا، هنر ایران در روزگار سلسله تانگ از توجه ویژه‌ای برخوردارگشت. آن‌چنان‌که، تاجران چینی در این دوره برای فروش ابریشم خام و خرید محصولات ایرانی ازجمله فرش و پارچه، به ایران سفرمی‌کردند(دورانت، ۱۳۷۱: ۱۷۳). بسیاری از آثار هنری ایران از همان مسیر جاده ابریشم به‌سمت سغد و ماوراءالنهر و از آنجا به کشور چین و حتی ژاپن برده‌می‌شد. با کاوش‌های برخی از شهرهای ماوراءالنهر همچون پنجکنت، افراسیاب، ورخشا و نیز بسیاری از آبادی‌های دیگر آثار فراوانی یافتند که نخست آنها را متعلق به کارگاه‌های ساسانی می‌دانستند. این امر آشکارا، نشانگر ارتباط ساسانیان و رفت‌وآمدهای سیاسی و تجاری بین آن دو در این منطقه است و ثابت‌می‌کند که بازرگانان توانگر، ابریشم و دیگر پارچه‌ها و ظرف‌های سیمین و دیگر فلزات را در این منطقه دادوستد می‌کرده‌اند(فرای، ۱۳۸۰:۵۶۰). ازسوی دیگر، سغدیان در دوران ساسانی تلاش‌کردند که تا اندازه بسیاری از استقلال بهره‌مندشوند و با بهره‌گیری از این آزادی نسبی، از روابط خود با همسایگان چینی سودبرند و نهایت، بر بخشی از راه ابریشم که از میان قلمرو آنان می‌گذشت، مسلط‌شوند(تالبوت رایس،۱۳۷۲: ۸۹). همین امر، سبب پدیدآمدن کارگاه‌های بافندگی در برخی از شهرهای ماوراءالنهر شد که به پیروی از منسوجات ایرانی، پارچه‌های ابریشمی به سبک ساسانی تولیدمی‌کرد.

مانویان

درنهایت، می‌توان از پیروان دین مانی[۶]، به‌عنوان عامل دیگر انتقال نقش‌مایه‌های هنر ساسانی به مناطق ماوراءالنهر یادکرد. آشکاراست که دین مانوی قرن ۳ میلادی در ایران ایجادشد. اساس دین مانی و آموزش‌های او بر تصویرگری استواربود. مانی، نمایندگان خود را به سرزمین‌های شرقی می‌فرستاد تا دین او را در این مناطق رواج‌دهند. پس از آنکه مانویان به‌دلیل مخالفت پیشوایان دین زرتشتی در ایران، تحت تعقیب و آزار و شکنجه قرارگرفتند به‌سوی کشورهای شرقی و شمالی که ایرانیان هم در آنجا فراوان بودند، مهاجرت‌کردند و در سغد اقلیتی مستقل را تشکیل‌دادند. مانویان به‌خاطر منشأ ایرانی خود، طبعاً باردیگر نفوذ و تأثیر هنر ایرانی را در این مناطق گسترش‌دادند(فرای، ۱۳۸۰: ۲۸۷).

وجوه اشتراک نقوش پارچه‌های ساسانی و ماوراءالنهر

نقوش اصلی

گزینش نقوش جانوری در این پژوهش به‌عنوان اصلی‌ترین نقوش، به‌دلیل اهمیت آنها است که عبارت است از اختصاص‌یافتن این نقوش به جانوران. بااین وجود، بیان این نکته ضروری است که گاهی در متن یک پارچه، درخت زندگی، نقش اصلی را ایفامی‌کند و جانوران به‌عنوان محافظان آن درخت کنارش جای‌می‌گیرند. گراز یکی از نقوش مهم نمادین در هنر ساسانیان بود. نقش سرگراز نه‌تنها در گچ‌بری‌های ساسانی بلکه بر پارچه‌های این دوران نیز به‌کارمی‌رفت. کاربرد این نقش یکی از وجوه اشتراک نقوش ساسانی و منسوجات ماوراءالنهر است.

بهره‌گیری از نقوش حیوانات ترکیبی-افسانه‌ای، از ویژگی‌های مرسوم تزئینات دوران ساسانی است. این حیوانات که در ارتباط نزدیک با نمادهای دین زرتشتی بودند، بر آثار ماوراءالنهر نیز ظاهر شدند. بسیاری از آثار دوره ساسانی با نقش پرندگان مزین‌شده‌اند. در متون مقدس از زیبایی ظاهری و باطنی پرندگانی مانند طاووس که پرنده‌ای بهشتی است و خروس سفید که نمادی است از ایزد سروش، یادشده‌است. نقش این پرندگان که بر سیمینه‌ها و منسوجات ساسانی به‌وفور یافت‌می‌شود، زینت‌بخش بسیاری از پارچه‌های به‌دست‌آمده از ماوراءالنهر نیز، بود.

نقوش حیوانات چهارپایی مانند قوچ و یا اسب که بر پارچه‌های ماوراءالنهر نیز دیده‌می‌شوند، تجسمی از ایزدان زرتشتی بهرام و تیشتر هستند. کاربرد این نمادها به‌واسطه اشتراکات مذهبی که در این مناطق وجودداشت، بسیار رایج‌بود(جدول‌های ۴-۱).

نقوش ثانوی

افزون‌بر نقوش جانوری، هنرمند از عناصر و نقش‌مایه‌های گوناگونی برای تزئین در ترکیب‌بندی‌ها استفاده‌کرده که بیشتر آنها مفاهیم نمادین دارند. بااینکه برخی از این نقوش دارای اهمیت بسیاری هستند لیکن در این پژوهش در درجه دوم قرارمی‌گیرند. ازین‌رو، این دسته از نقوش باعنوان نقوش ثانوی بررسی‌شده‌اند. استفاده از نقش درخت زندگی در ترکیب با نقوش حیوانی، کاربرد فراوان داشت. درخت زندگی با مفهوم نمادین جاودانگی و بی‌مرگی، از مهم‌ترین نقوش مذهبی مورد استفاده در هنر ساسانی به‌ویژه دست‌بافته‌های این دوره بود که در نقش‌های پارچه‌های ماوراءالنهر نیز دیده‌می‌شود.

گاهی اوقات نقش سنتی درخت مقدس، به صفه‌ای متشکل از دو برگ نخل تقلیل‌می‌یابد که حیوانات به‌گونه‌ای متقارن و ایستاده روی برگ‌های آن، نمایش‌داده‌می‌شوند(گیرشمن،۱۳۷۰: ۲۳۳). این نقش، هرچند ریشه در هنر بین‌النهرین داشت لیکن، توجه هنرمندان ساسانی را به خود جلب‌کرد. این نقش‌ها همراه با منسوجات بافته‌شده به آسیای میانه و شرق‌دور همچون چین و ژاپن نیز، راه‌یافت.

روبان‌های سلطنتی که نماد فرّ ایزدی بودند، به اهورمزدا و پادشاه و حیوانات مقدس نمادین اختصاص‌داشتند. این نماد، ازدیگر وجوه اشتراک نقش‌های منسوجات ایران و ماوراءالنهر به‌شمارمی‌رود. حلقه‌ها و نوارهای مواج بر جامه، تاج و کلاه شاه و یا گردن و بدن حیوانات ظاهر، نمایان‌می‌شدند. پادشاهان ساسانی اعتقاد خویش به ماهیت ربانی برای مقام شاه را به شکل‌های گوناگون ترویج می‌دادند. نقش یک پرنده در مرکز حلقه‌های مرواریدنشان که یک گردنبند به نوک گرفته، نمادی دیگر از "خورنه"[۷] شاهی است. این گردنبند با سه آویز در اوایل سده هفت بر گردن چهره‌های شاهی نمایان‌شد(Sarkhosh Curist,1998:85). این نقش را می‌توان از دیگر ویژگی‌های مشترک در ترکیب‌بندی نقوش حیوانی این مناطق، دانست.

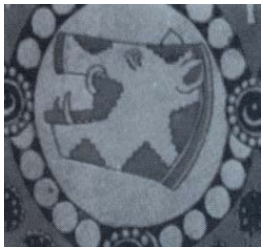
شمسه‌های دورمرواریدی موسوم به حلقه‌های مرواریدنشان، از لحاظ مفهومی با نماد دایره و شمسه مقدس در ارتباط‌اند و نشانی از فرّ ایزدی هستند. درحقیقت، کاربرد حلقه نشانگر اهمیت معنوی نقوشی است که در آنها قراردارند. این نقش، از عناصر خاص هنر ساسانی است و نه‌تنها روی منسوجات بلکه، بر ظرف‌های سیمین، سکه‌ها، گچ‌بری‌ها و حتی تاج شاهان ساسانی هم، به‌کار رفته‌است. هنرمندان ماوراءالنهر نیز، از همان سبک برای محصورکردن نقوش حیوانی خود بهره‌برده‌اند.

از دیگر وجوه اشتراک نقوش در حلقه‌های مدور، استفاده از هلال ماه بوده‌است که مانند حلقه‌های مرواریدنشان، روی تاج شاهان ساسانی هم، دیده‌می‌شود. این نقش در ترکیب‌بندی درونی حلقه‌های مرواریدنشان کوچک‌تر به‌عنوان نقطه اتصال حلقه‌ها به‌کار می‌رفته‌است(ریاضی،۱۳۸۲ :۱۳۳).

ترکیب‌بندی نقوش

هنرمندان ساسانی در چیدمان عناصر صحنه از ترکیب‌بندی‌های گوناگونی استفاده‌کرده‌اند که کاربرد آنها را در هنر ماوراءالنهر نیز، می‌توان‌دید. ترکیب‌بندی ردیفی(افقی) حیوانات، از دوران ساسانی روی پارچه‌ها به‌کارمی‌رفته اما پیش از آن، چند نمونه اندک از دوران هخامنشی هم یافت‌شده‌است. همچون نقش شیر(نماد میترا یا مهر)، گیریفن‌های بالدار و گاو در نقش برجسته‌های تخت‌جمشید و آجرهای لعاب‌دار شوش و حتی فرش‌های نقش‌دار این دوره مانند پازیریک(همان: ۱۳۷). این شیوه ترکیب‌بندی حیوانات، بر پارچه‌های ماوراءالنهر هم اعمال‌شده‌است. ترکیب‌بندی متقارن، از پرکاربردترین سبک‌های تزئین هنر دوران ساسانی است؛ نقش حیواناتی که برابر درخت زندگی ایستاده‌اند، یا در حلقه‌های مرواریدی جداگانه به‌شکل جفتی روبه‌رو و پشت‌به‌پشت هم قرارگرفته‌اند. این سبک تزئین که بیشتر بر پارچه‌های ساسانی دیده‌می‌شود، بسیار محبوب بوده و نه تنها بر آثار هنری ماوراءالنهر بلکه، بر پارچه‌های بیزانسی و اسلامی هم که خود متأثر از پارچه‌های ساسانی هستند، نمایان‌می‌گردند. ترکیب حلقه‌های مرواریدنشان در نقوش منسوجات ساسانی و ماوراءالنهر در بیشتر موارد از سبکی مشابه پیروی‌می‌کنند. بدین‌گونه‌که دایره‌های مماس برهم از چهار جهت اصلی با حلقه‌های مرواریدنشان کوچک‌تر حاوی نقش هلال ماه به‌هم متصل‌شده‌اند.

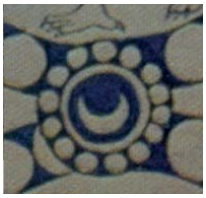
جدول۱. نقوش اصلی

	وجوه اشتراک نقوش ساسانی و ماوراءالنهر		
	نقوش ساسانی	نقوش ماوراءالنهر	وجه اشتراک
۱	 گچ‌بری ساسانی با نقش سرگراز از دامغان، موزه فیلادلفیا(گیرشمن، ۱۳۷۰: ۲۰۰).	 نقش سر گراز روی لباس یکی از همراهان ورگومن بر نقاشی‌های دیواری سمرقند، سده۷میلادی(ریاضی، ۱۳۸۲: ۳۵۰).	 بهره‌گیری از نقش سر حیوان(گراز) داخل حلقه‌های مرواریدنشان(نگارندگان).
۲	 تصویر سیمرغ بر پارچه ابریشمی، ایران ساسانی، سده ۶ میلادی. موزه سلطنتی‌لیون(فریه، ۱۳۷۴: ۱۵۳).	 نقش سیمرغ روی لباس ورگومن در نقاشی‌های دیواری سمرقند، سده۷میلادی(ریاضی، ۱۳۸۲: ۳۴۵).	 بهره‌گیری از نقش حیوانات خیالی همچون سیمرغ(نگارندگان).
۳	 منسوج ابریشمی با نقوش قوچهای ردیفی، ایران شرقی، سده‌های ۸-۷میلادی (www.metmuseum.org, p2).	 پارچه ابریشمی با نقش دو مرغابی متقارن، سغد، سده ۸میلادی (www.asianart.com).	 استفاده از نقش پرندگان (نگارندگان).
۴	 منسوج ابریشمی با نقوش قوچهای ردیفی، ایران شرقی، سده‌های۸-۷ میلادی (www.metmuseum.org, p2).	 نقش قوچ روی پارچه‌ای اهدایی، نقاشی دیواری صف اسب‌های اهدایی از سمرقند، سده ۷ میلادی(ریاضی، ۱۳۸۲: ۳۴۷).	 استفاده از نقش جانوران چهارپا مانند قوچ (نگارندگان).

جدول۲. نقوش ثانوی

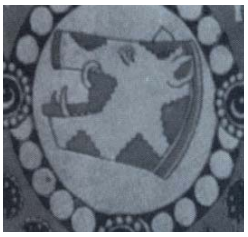
	وجوه اشتراک نقوش ساسانی و ماوراءالنهر		
	نقوش ساسانی	نقوش ماوراءالنهر	توضیحات
۱	 قطعه ابریشمی با نقش بهرام گور درحال شکار، سده‌های ۸-۷میلادی، میلان (Harris, 1993: 70).	 منسوج ابریشمی با نقش دوگاو دربرابر درخت زندگی، سغد، سده‌های ۹-۶میلادی (www.metmuseum.org, p1).	 بهره‌گیری از نقش درخت زندگی به‌عنوان محور تقارن(طرح مدادی درخت زندگی از پارچه ساسانی با نقش بهرام گور) (نگارندگان).
۲		 پارچه ابریشمی با نقش دومرغابی متقابل ایستاده بر صفه‌ای از برگ نخل، سغد، سده ۹میلادی (www.asianart.com).	 استفاده از برگ‌های درخت نخل به‌شکل صفه که نمادی تقلیل‌یافته از درخت زندگی است(نگارندگان).
۳			 استفاده از روبان‌های درحال اهتزاز که از نمادهای ساسانی است(نگارندگان).
۴	 بشقاب فلزی با نقش پرنده محصور در مدالیون، سده ۶ میلادی. (Pop, 1960: 216).	 نقش طاووس همراه روبان و گردنبند روی لباس شخصی در نقاشی دیواری سمرقند، سده ۷میلادی(ریاضی، ۱۳۸۲: ۳۴۶).	 استفاده از گردنبندها که نمادی دیگر از فرّ شاهی‌اند (نگارندگان).
۵		 نقش اسب بالدار همراه روبان‌های سلطنتی روی لباس شخصی در نقاشی دیواری سمرقند، سده ۷میلادی (ریاضی، ۱۳۸۲: ۳۴۸).	 استفاده از حلقه‌های مرواریدنشان برای محصورکردن نقوش.

ادامه جدول۲. نقوش ثانوی

	وجوه اشتراک نقوش ساسانی و ماوراءالنهر		
	نقوش ساسانی	نقوش ماوراءالنهر	توضیحات
۶			 استفاده از نقش هلال ماه که از نمادهای دوره ساسانی است.

(نگارندگان)

جدول۳. ترکیب‌بندی

	وجوه اشتراک نقوش ساسانی و ماوراءالنهر		
	نقوش ساسانی	نقوش ماوراءالنهر	وجه اشتراک
۱			ترکیب‌بندی ردیفی حیوانات.
۲			استفاده از ترکیب متقارن.
۳			ترکیب ردیفی حلقه‌های مرواریدنشان و استفاده از حلقه‌های مرواریدنشان کوچک‌تر برای اتصال به حلقه‌های مرواریدنشان اصلی.

(نگارندگان)

وجوه افتراق نقوش در بافته‌های ماوراءالنهر

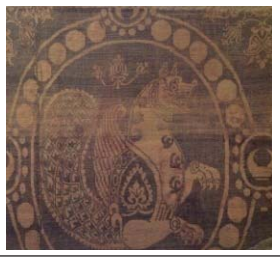
کاربرد نمادهای محلی در ترکیب نقوش و جایگزین‌کردن این عناصر به‌جای نقش‌مایه‌های هنری ایرانی، یکی از مهم‌ترین وجوه افتراق این نقوش است. برای نمونه، می‌توان از نقش گوزن شمالی نام‌برد که از نمادهای ویژه ماوراءالهنر است(تصویر۶). این حیوان میان اقوام آسیای مرکزی بسیار مقدس شمرده‌می‌شد و ارزشی معادل اسب نزد سوارکاران این منطقه داشت. گرچه فرم متقارن این نقوش مشابه نقوش ساسانی است لیکن گوزن شمالی، برای مردم شمال آسیا نماد ماه است(شوالیه و گربران، ۱۳۸۵: ۷۷۸).

تصویر۶. قطعه ابریشمی با نقش گوزن‌های شمالی رودررو، سغد، سده‌های۹-۸ میلادی (http://www.metmuseum.org).

تصویر۷. پارچه ابریشمی با نقش دومرغابی متقارن، سغد، سده ۸ میلادی (تالبوت رایس،۱۳۷۲: ۱۰۵).

تصویر۸. پارچه ابریشمی با نقش دوگوزن متقارن، سغد، سده ۸ میلادی (تالبوت رایس،۱۳۷۲: ۱۰۵).

جدول۴. وجوه افتراق نقوش

وجوه افتراق نقوش ساسانی و ماوراءالنهر			
	نقوش ساسانی	نقوش ماوراءالنهر	وجه افتراق
۱			نقش گوزن شمالی از نقوش نمادین ماوراءالنهر بوده که جایگزین نقوش نمادین ایرانی شده‌است.
۲			طرح‌ها در هنر ماوراءالنهر سادگی بیشتر و ظرافت کمتری دارند.
۳			ظرافت حلقه‌های مدور دور نقوش نیز تغییرکرده آن‌چنان‌که از ظرافت و سادگی آنها کاسته‌شده‌است.

(نگارندگان)

نقوش پارچه‌های سغدی در مقایسه با نقوش پارچه‌های ساسانی، از سادگی بیشتر و ظرافت کمتری برخوردارند. این نقوش بیشتر به فرم‌های هندسی و سبک‌دار و انتزاعی نزدیک‌تر می‌شوند ازین‌رو، از لطافت و سرزندگی حیوانات به‌کاررفته در آنها، کاسته‌می‌شود(تصویر ۷). فرم حلقه‌های مرواریدنشان نیز در پارچه‌های سغدی تغییرکرده‌است. این حلقه‌ها، ضخیم‌تر یا بسیار باریک‌تر هستند که با نقوش هندسی یا دایره‌های درشت و نامنظم پرشده‌اند. شاید این امر به‌دلیل تفاوت در شیوه‌های بافت پارچه بوده‌است چراکه، صنعتگران ساسانی در نقش‌اندازی روی پارچه‌ها، مهارت و استادی خاصی داشته‌اند(تصویر۸).

نتیجه‌گیری

با بررسی و مقایسه آثار به‌دست‌آمده از دوران ساسانی و نمونه‌های مشابه در ماوراءالنهر، می‌توان شباهت‌های بسیاری را بین آنها مشاهده‌نمود. بنابراین، دراین‌باره پاسخ به چگونگی انتقال نقوش جانوریِ هنر ساسانی به ماوراءالنهر می‌توان بیان‌داشت که تجارت در جاده ابریشم، مهم‌ترین دلیل انتقال نقش‌مایه‌ها به‌شمار می‌رفته‌است. نقش‌مایه‌های جانوری بیش از هر چیز بر پارچه‌ها و فلزات ساسانی ظاهرشدند. ازآنجاکه این اشیا جزو ارزشمندترین کالاهای تجاری‌ای بودند که در مسیر جاده ابریشم تاجران آنها را مبادله‌می‌کردند، می‌توان چنین‌گفت که نقوش از راه تبادلات فرهنگی و تجاری که در طول این جاده صورت‌می‌گرفت، به ماوراءالنهر راه‌می‌یافت.

هجوم پناهندگان سیاسی در دورانی که تعقیب و گریزهای مذهبی در ایران آغازشده‌بود، دلیل دیگری بر نحوه انتقال این نقوش است. ازجمله این پناهندگان می‌توان به مانویان اشاره‌نمود که اصول تعلیمات خود را بر تصویرگری بنانهاده‌بودند و پس از مهاجرت خود به این مناطق، باعث رونق یافتن این نقوش شدند. همچنین نقوش جانوری هنر ساسانی، از راه روابط سیاسی میان دو کشور همراه با هدایای ارسالی ازسوی دربار ایران، به سرزمین‌های ماوراءالنهر واردشدند و هنرمندان این منطقه را تحت تأثیر خود قراردادند.

پس از بررسی‌های انجام شده می‌توان مشاهده‌نمود که بیشتر نقوش جانوری به‌کاررفته روی پارچه‌های ماوراءالنهر، بر پایه نقش‌مایه‌های هنری، مضامین و نمادهای وابسته به فرهنگ ایران شکل‌گرفته‌اند. براین اساس، در پاسخ به دلایل وجود اشتراکات هنری در این مناطق می‌توان بیان‌داشت؛ مهم‌ترین دلیلی که هنرمندان را به کاربرد موتیف‌های هنری مشابه تشویق می‌کرد، اشتراکات مذهبی و پذیرش دین زرتشت در شرق بود. چراکه، همراه دین زرتشت نمادهای اسطوره‌ای و مذهبی این دین نیز به مناطق یادشده، راه یافتند.

بنابر مطالب ارائه‌شده در جدول‌ها، می‌توان فرضیه وجود اشتراکات هنری و فرهنگی را هم بین ایران و ماوراءالنهر تأییدکرد. مقایسه‌های انجام‌شده بیان‌می‌دارد که نقوش بجز تفاوت اندکی که در طراحی نقوش و یا استفاده از مضامین مربوط به فرهنگ ماوراءالنهر دارند، در هر دو منطقه از شباهت‌های بسیاری برخوردارند. بیشتر نقوش ریشه‌های یک‌سان دارند. باتوجه به دلایل بیان‌شده در متن پژوهش، درستی این امر مورد تأئید قرارمی‌گیرد که هنر پارچه‌بافی ماوراءالنهر نه‌تنها در کاربرد نقوش جانوری بلکه در چگونگی ترکیب‌بندی عناصر و جزئیات نقوش نیز، از سبک ساسانی پیروی‌کرده‌است.

پی‌نوشت

۱- ورثرغنه یا بهرام، از ایزدان زرتشتی است که ده چهره دارد و گراز محبوب‌ترین چهره او بین زرتشتیان است(هیلنز، ۱۳۷۵: ۴۱).

۲- بر بلندای البرز، یکی از راز آمیزترین مخلوقات اسطوره‌های ایرانی به نام سیمرغ زندگی‌می‌کند. در شاهنامه او، در حساس‌ترین لحظات پدیدارمی‌شود تا به افسونی، میرندگان را جانی دوباره بخشد. این پرنده شگفت‌انگیز تأثیر زیادی بر نسل‌های متمادی هنرمندان داشته‌است(آلن و دیگران، ۱۳۸۴: ۱۰۹).

3- Shyshkin

4- Wutti

5- Hun

۶- مانی بنیان‌گذار آیین مانوی، مردی ایرانی بود که سال ۲۱۶م.، در بابل چشم به‌جهان‌گشود. مانویت یک کیش ویژه گنوسی است که به دوگانگی مطلق میان ماده و روح قایل است. این دو بن‌نگری هم مادی و هم معنوی است. آنها معتقدبودند که روح نیکوست و سر چشمه‌اش قلمرو جاودانی نور است. ماده و کارکردهای جسمانی، برابر با شرّ هستند. پیش از هر چیز، رستگاری هنگامی رخ‌می‌دهد که انسان بر این وضعیت آمیختگی آگاه‌شود. این آگاهی، نخستین شرط آزادی نور از ماده و بازگشت آن به سرچشمه راستین خویش است (کلیم کایت،۴۸:۱۳۸۴).

۷- خورنه شاه به‌عنوان امری الزامی برای گزینش الهی او به‌عنوان فرمانروا تلقی‌می‌شد. خورنه، تأثیری پایدار بر پادشاهی ساسانیان داشت. ازاین‌رو، هرکس که دارای خورنه می‌شد فرمانروای به‌حق بود و هر شورشی علیه او محکوم به شکست بود(ویسهوفر، ۱۳۸۵: ۲۱۱).

منابع

- آ، کوریک، جیمز.(۱۳۸۴). **امپراتوری بیزانس**، ترجمه مهدی حقیقت‌خواه. چاپ دوم، تهران: ققنوس.
- آلن، تونی و دیگران.(۱۳۸۴). **سرور دانای آسمان**، ترجمه زهره هدایتی و رامین کریمیان، چاپ اول، تهران: نشر نی.
- بلنیتسکی.آ. (۱۳۶۴). **خراسان و ماوراءالنهر**، ترجمه پرویز ورجاوند. چاپ اول، تهران: گفتار.
- بهزادی، رقیه.(۱۳۸۶). **قوم‌های کهن در آسیای مرکزی و فلات ایران**، چاپ سوم، تهران: طهوری.
- پورداوود، ابراهیم.(۱۳۷۷). **یشت‌ها**، جلد۱، چاپ اول، تهران: اساطیر.
- تالبوت رایس، تامارا.(۱۳۷۲). **هنرهای باستانی آسیای مرکزی تا دوره اسلامی**، ترجمه رقیه بهزادی، چاپ اول، تهران: انتشارات تهران.
- دورانت، ویل.(۱۳۷۱). **تاریخ تمدن**، جلد۳(قیصر و مسیح)، ترجمه ابوالقاسم طاهری، چاپ سوم، تهران: آموزش و پرورش انقلاب اسلامی.
- خپکوا، گالینا پوگا و خاکیموف، اکبر.(۱۳۷۲). **هنر در آسیای مرکزی**، ترجمه ناهید کرمی زندی، چاپ اول، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- روح‌فر، زهره.(۱۳۸۰). **نگاهی بر پارچه‌بافی دوران اسلامی**، چاپ اول، تهران: سازمان میراث فرهنگی.
- ریاضی، محمدرضا.(۱۳۸۲). **طرح‌ها و نقوش لباس‌ها و بافته‌های ساسانی**، چاپ اول، تهران: گنجینه هنر.
- شوالیه، ژان و گربران، آلن.(۱۳۸۵). **فرهنگ نمادها**، ترجمه سودابه فضائلی، چاپ اول، تهران: جیحیون.
- فریه، ر، دبلیو.(۱۳۷۴). **هنرهای ایران**، ترجمه پرویز مرزبان، تهران: فرزان.
- فرای، ریچارد نلسون.(۱۳۸۰). **تاریخ باستانی ایران**، ترجمه مسعود رجب‌نیا، چاپ اول، تهران: علمی و فرهنگی.
- کلیم کایت، هانس یواخیم.(۱۳۸۴). **هنر مانوی**، ترجمه ابوالقاسم اسماعیل‌پور، چاپ اول، تهران: اسطوره.
- کمالی، علیرضا.(۱۳۸۵). **مروری بر تحولات نگارگری در ایران**، چاپ اول، تهران: زهره.
- گانتر، سی و جنت، پل.(۱۳۸۳). **فلزکاری در دوران هخامنشی، اشکانی، ساسانی**، ترجمه شهرام حیدرآبادیان، چاپ اول، تهران: گنجینه هنر.
- گیرشمن، رومن.(۱۳۷۰). **هنر ایران در دوران پارتی و ساسانی**، ترجمه بهرام فره‌وشی، چاپ دوم، تهران: علمی و فرهنگی.
- ویسهوفر، ژوزف.(۱۳۸۵). **ایران باستان(از ۵۵۰ پیش از میلاد تا ۶۵۰ بعد از میلاد)**، ترجمه مرتضی ثاقب‌فر، چاپ اول، تهران: ققنوس.
- هال، جیمز.(۱۳۸۹). **فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب**، ترجمه رقیه بهزادی، چاپ چهارم، تهران: فرهنگ معاصر.
- هیلنز، جان.(۱۳۷۵). **شناخت اساطیر ایران**، ترجمه ژاله آموزگار و احمد تفضلی، چاپ چهارم، تهران: آویشن.

- Bloom, J. & Blair, S. (1998). **Phaidon**. London: British Library.
- Curtis, V. S. (1998). **The Art and Archeology of Ancient Persia**. London & New York: I.B.Tauris.
- Harris, J. (1993). **5000 Years of Textiles.** London: British Museum Press.
- Pop, A. U. (1960). **A Survey of Persian Art**. (vol:1, part 2). London: Oxford University Press.
- Wilson, R. P. (1957). **Islamic Art**. London: Ernest Benn Limited.
- *http://www.flickr.com/photos/27305838@N04/4371301142/in/photostream/London*(access date:1/6/20011).
- *http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/60046568* (access date: 11/6/2011).
- *www.asianart.com/exhibitions/aany2006/carlo3.html* (access date: 1/6/2011).

دریافت مقاله: ۹۰/۱۱/۱۹
پذیرش مقاله: ۹۱/۹/۸

مطالعه تطبیقی سرلوحه شماره‌های نخست روزنامه‌های وقایع اتفاقیه و دولت علیه ایران*

الهه پنجه‌باشی ** **ابوالقاسم دادور** ***

چکیده

روزنامه‌های وقایع اتفاقیه و دولت علیه ایران، از اصلی‌ترین روزنامه‌های زمان قاجار بودند. این روزنامه‌ها، دارای سرلوح رسمی دولت ایران در آن زمان هستند که نشان از اهمیت و رسمی‌بودن آنها دارد. دو هنرمند بزرگ دوران قاجار، میرزا علیقلی خویی، هنرمند مردمی و پرکار دوران قاجار سرلوح روزنامه وقایع اتفاقیه را و میرزا ابوالحسن‌خان غفاری(صنیع‌الملک)سرلوح روزنامه دولت علیه ایران را در روزنامه‌ها مصورکرده‌اند.

تلاش نگارندگان در مقاله حاضر برآن بوده تا با معرفی روزنامه‌های وقایع اتفاقیه و دولت علیه ایران از وجه بصری و هنرمندان آنها، به شباهت‌ها و تفاوت‌های سرلوحه این دو روزنامه با تأکید بر ارزش‌های بصری آنها که هدف این پژوهش نیز هست، دست‌یابند. آنچه در این پژوهش مورد بررسی‌قرارگرفته، اهمیت روزنامه‌های قاجار و تزئینات اطراف نشان رسمی دولتی است آن‌چنان‌که، کیفیت و ظرافت تصویرها و نقش‌های اطراف شیر و خورشید نیز، متفاوت تصویرشده‌اند.

بنابر آنچه بیان‌شد، پرسش‌های این مقاله بدین‌ترتیب است:

هماهنگی موجود در فضای تزئینی اطراف نشان شیروخورشید، چگونه طراحی‌شده‌است.

در طراحی سرلوحه‌های دو روزنامه وقایع اتفاقیه و دولت علیه ایران، چه تفاوت‌ها و شباهت‌هایی دیده‌می‌شود.

روش تحقیق به‌کارگرفته‌شده، توصیفی- تاریخی است و روش گردآوری اطلاعات، اسنادی و کتابخانه‌ای با توجه به منابع مکتوب و آثار هنری آن دوران است. نهایت، آنچه در بخش نتیجه‌گیری به‌دست‌آمد این است که هر دو روزنامه دارای سر لوحه‌هایی خلاقانه بوده و متأثر از اتفاقات روزنامه‌ها هستند. افزون‌براینکه، آثار میرزاعلیقلی خویی عامیانه و آثار صنیع‌الملک، رسمی و درباری‌اند.

کلیدواژگان: سرلوحه روزنامه وقایع اتفاقیه، سرلوحه روزنامه دولت علیه ایران، چاپ سنگی.

---

* این مقاله، برگرفته از رساله دکتری الهه پنجه‌باشی رشته پژوهش هنر دانشگاه الزهرا(س) باعنوان "بررسی تطبیقی پیکرنگاری درباری دوره متقدم و متأخر قاجار"، به‌راهنمایی دکتر ابوالقاسم دادور است.

** دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا(س)، تهران(نویسنده مسئول). elaheh_141@yahoo.com
*** دانشیار، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا(س)، تهران.

مقدمه

عصر قاجار را می‌توان دورانی دانست که تأثیرپذیری از هنرهای غربی که شروع آن از دوره صفویه بود، در آن شدت‌گرفت. زمان ناصرالدین شاه[۱] قاجار، تغییراتی در هنر این دوران روی‌داد، به‌سبب تماس گسترده ایران با اروپا و سیاست استعماری دولت‌های روسیه و انگلیس، سرنوشت آن با سیاست کشورهای دیگر آمیخته‌شد. مجموعه این عوامل افزون‌بر تحولات داخلی، دگرگونی‌های اجتماعی بزرگ و عمیقی را پدیدآورد. توسعه صنعت چاپ، رواج باسمه، بنیان‌گذاری مدرسه دارالفنون، ایجاد ارتش، پیدایش روزنامه، فرستادن دانشجویان به فرنگ، گسترش افکار دموکراتیک، تماس با فرهنگ غرب و پرورش متفکرانی همچون: میرزا تقی‌خان امیرکبیر[۲]، میرزا آقاخان و میرزا فتحعلی آخوندزاده، تحولی را در نظم و نثرفارسی ایجادکرد. پیدایش عکاسی و تأثیر این صنعت بر هنر نقاشی نیز، از مسائل اجتماعی تأثیرگذار بر هنر این عصر است. دوران پنجاه ساله سلطنت ناصرالدین شاه، طولانی و به‌نسبت آرام بود و امکان پرداختن به امور هنری و ذوقی برای شاه، شاهزادگان و درباریان وجودداشت. در چنین شرایطی، دو گروه از هنرمندان رشدکردند. یک گروه، هنرمندانی مردمی بودند که با شیوه سنتی و عامیانه برمبنای تجربیات خویش، دست به خلق هنر می‌زدند. گروه دیگر، هنرمندان درباری بودند که ریاست کارگاه یا نقاش‌خانه همایونی را داشته و دارای لقب نقاش‌باشی بودند. این هنرمندان، با تأثیر از رئالیسم[۳] اروپایی و سلیقه دربار، آثار خود را می‌آفریدند. آنچه در مقاله پیش رو مورد بررسی قرارگرفته این است که روزنامه‌های چاپ سنگی قاجار از تزئینات سرلوحه‌ها برخوردارند و هر سرلوحه با دیگر سرلوحه‌ها، متفاوت تنظیم‌شده‌است.

بنابر آنچه گفته‌شد این پژوهش که ماهیتی تاریخی دارد، درراستای مطالعه روزنامه‌های دوران قاجار و تزئینات و تقسیمات سرلوحه‌های آنها شکل‌گرفته‌است. در روزنامه‌های مورد بحث تزئینات، متفاوت از یکدیگر ترسیم‌شده و هماهنگ با فضای تصویری دوران قاجار است. بدین‌منظور، در مقاله حاضر مستقیماً از سرلوحه‌های روزنامه‌های وقایع اتفاقیه و دولت علیه ایران، استفاده‌شده و کیفیت تصویرهای ترسیمی هنرمندان آنها، بررسی‌شده‌است. ضمن اینکه، چگونگی مصورشدن تزئینات و هماهنگی آنها با فضای سرلوحه روزنامه‌ها و تأثیر نگاه هنرمندان بر کیفیت آثار نیز، در این پژوهش تحلیل‌شده‌است. برای تحلیل، از شیوه تطبیقی بهره‌گیری‌شده و با تکیه بر این روش، تلاش‌شده‌است تا شباهت، تفاوت و کیفیت آثار هم، بررسی‌شوند. برای چنین تبیین و بررسی‌ای، روزنامه وقایع اتفاقیه اثر میرزا علیقلی خویی نقاش و تصویرپرداز مردمی و روزنامه دولت علیه ایران زیرنظر میرزا ابوالحسن‌خان غفاری از هنرمندان تحصیل‌کرده چاپ و نقاشی در اروپا، گزینش‌شده‌است. آخرین موردی که در این مقاله به آن پرداخته‌شده، تطبیق سرلوحه روزنامه‌ها است. نهایت، آنچه در بخش نتیجه‌گیری به‌دست‌آمد، این بود که سر لوحه روزنامه دولت علیه ایران به‌قلم میرزا ابوالحسن غفاری دارای هماهنگی بیشتر بوده، مدرن‌تر ترسیم‌شده و از وقار، تنوع تصویری، ظرافت و هماهنگی نیز برخورداراست.

روش تحقیق

این مقاله مبتنی‌بر روش تحقیق تاریخی- توصیفی و شیوه گردآوری اطلاعات آن هم، ازگونه اسنادی(کتابخانه‌ای) است. رویکرد آن، تطبیقی است بنابر این رویکرد، سرلوحه روزنامه‌ها و شباهت و تفاوت و تزئینات آنها با یکدیگر تطبیق داده شده‌است. درپایان هم، تطبیق خصوصیات سرلوحه‌ها و نتیجه برتری کیفیت و ظرافت تصویری سرلوحه روزنامه دولت علیه ایران اثر میرزا ابوالحسن‌خان غفاری مشخص‌می‌شود.

پیشینه پژوهش

چاپ سنگی، بخشی از هویت و فرهنگ ایرانی در دوران قاجار است. روزنامه‌های چاپ سنگی معمولاً با کتاب‌های این دوران بررسی‌شده‌اند. *افشارمهاجر*(۱۳۸۴) درکتاب "هنرمند ایرانی و مدرنیسم"، به این نتیجه‌رسیده که علت استفاده از چاپ سنگی، شباهت آن با خط نسخ است که مورد پذیرش ایرانیان بوده‌است. ضمن‌اینکه، تزئینات اطراف صفحه عنوان روزنامه‌ها نیز، متأثر از فضای تصویری و فرهنگی دوران قاجار است. *هاشمی دهکردی*(۱۳۶۳)، در مقاله خود تزئینات اطراف شیروخورشید را برگرفته از فضای نقوش تذهیب و تشعیر می‌داند. *جلالی جعفری*(۱۳۸۲) در کتاب "نقاشی قاجاریه نقد زیبایی‌شناسی" که بخشی از پایان‌نامه دکتری اوست، کادرهای دوره قاجار را متأثر از فضای سنتی معماری ایران دانسته و براین باور است که هنرمند قاجار آن را همواره آگاهانه به‌کارگرفته‌است. *ذکاء*(۱۳۴۲و ۱۳۸۲)، *حسینی*(۱۳۷۷) و *اولریش مارزلف*[۴](۱۳۴۷) نیز، در پژوهش‌های خویش درباره چاپ، آثار میرزا ابوالحسن‌خان صنیع‌الملک و میرزا علیقلی خویی را ارزیابی و بررسی‌کرده‌اند.

با این همه، آنچه موضوع این پژوهش را از دیگر پژوهش‌ها متمایزمی‌کند این است که در مقاله پیش‌رو کوشش‌شده تا با رویکردی تطبیقی و بهره‌گیری از پژوهش‌های یادشده، سرلوحه روزنامه‌های دولت علیه ایران و وقایع اتفاقیه بررسی و تزئینات آنها و کیفیت و نگاه هنرمندان مورد تطبیق قرارگیرد.

پیشینه چاپ سنگی در ایران

کتاب‌های فارسی پیش از اینکه در ایران به‌چاپ‌رسند، درکشورهایی مانند: هندوستان(بمبئی وکلکته مصر(قاهره)، اروپا(لندن،پاریس،رم) وترکیه(استانبول) چاپ‌می‌شده‌اند. نخستین چاپخانه سنگی، زمان محمدشاه قاجار در ایران، آغاز به‌کارکرد. پس از احداث آن، چاپخانه‌های دیگری پاگرفتند که سیستم حرکت آنها ابتدایی و شبیه چرخ چاه بود(شهری‌باف، ۱۳۶۸: ۱۴۱-۱۴۰). پیش ازآنکه اصطلاح مطبعه و چاپخانه در ایران رایج‌شود، اصطلاحات باسمه، باسمه‌خانه، باسمه‌چی،کارخانه، دارالطباعه و مطبع رایج‌بوده‌است(افشار،۱۳۴۵: ۲۸). چون پیدایش کتاب‌های چاپ سنگی و استفاده از عناصر بصری برای پیام‌رسانی و انتقال مفاهیم و محتوای کتاب به مردم، پدیده‌ای مهم و مؤثر در حیات فرهنگی و هنری کشور است و ازآنجاکه می‌توان از تجارب هنری آن برای رسیدن به زمینه‌های تازه بهره‌برد، هرگونه بررسی دقیق هنری در این‌باره، سودمند به‌شمارمی‌رود. بررسی‌ای کوتاه و اجمالی در این زمینه نشانگر آن است که حرکت کتاب‌سازی و کتاب‌آرایی چاپ سنگی، دقیقاً مبتنی‌بر حرکت‌های پیشین کتاب‌سازی و کتاب‌آرایی بوده‌است. همچنین، کاربرد عناصر بصری و سایر اصول از همان مبانی هنری دوره‌های گذشته همچون استفاده از سطر، جدول، کتابت و تصویرگری مخصوص صفحه‌های ویژه و مناسبت‌های معین، پیروی‌می‌کنند. درباره تزئین صفحات هم، عناصر بصری با جلوه‌ای تازه تکرارشده‌اند. باتوجه به حذف رنگ در تذهیب و آرایش صفحات، از طراحی و اسلیمی و ختایی و امثال آنها بهره‌گیری‌شده‌است. نکته مهم دراین باره، مسأله بیان تصویری و مجلس‌سازی است که ضمن حفظ اهمیت تصویر و تأکید بر سادگی طرح بنابر حذف رنگ، تزئینات، لباس افراد و بنای ساختمان‌ها، محدود یا بسیار خلاصه‌شده‌است. درعوض، بر قدرت طراحی و بیان تصویری تأکیدشده‌است. به‌گونه‌ای‌که در این زمینه، شیوه‌های طراحی کاملاً براساس زمانه قاجار تصویرشده‌اند.

آرایش سرلوحه در روزنامه‌های چاپ سنگی دوران قاجار

آرایش صفحه‌های روزنامه در چاپ سنگی همراه تزئینات درون آن وکلیه فنون دیگری که درآنها به‌کارمی‌رفت، برگرفته از کتاب‌ها و نسخه‌های خطی دوره‌های گذشته بود. تأثیر هنر غربی که اواخر دوره صفوی شروع‌شده‌بود، دوره قاجار به اوج خود رسید. شیوه اروپایی، افزون‌بر نقاشی‌ها و تصاویر کتاب‌ها، بر تذهیب و گل و بوته‌سازیِ کتاب‌آرایی هم، کارساز بود. قاعدتاً این تأثیر به کتاب‌های چاپ سنگی هم منتقل‌شد و آنها را نیز، تحت تاثیر خود قرارداد. این امر، امکان آن را فراهم‌می‌آوردکه صفحه بزرگی از متن، روی لوح سنگی چاپ‌شود و خود، زمینه تازه‌ای را برای هنر نقاشی قاجار پدیدآورد(فریه،۱۳۷۴: ۲۳۰). در هنرکتابت ایرانی، هماهنگی چشم‌نواز و ارزشمندی بین عناصر اصلی؛ نگاره، متن ادبی، خوش‌نویسی و تذهیب و حاشیه‌ها و دیگر تزئینات صفحه در طول قرن‌ها، صیقل‌می‌یابد که این وابستگی و ارتباط محکم، به هماهنگی ارزشمند اجزا با یکدیگر منجرمی‌شود. بیشترین خطی که دوره قاجار رایج‌بوده، نستعلیق است. ازنظر فنی، هماهنگی نستعلیق با خط فارسی به‌دلیل سه ویژگی آن: ۱. گردی و قوس فزاینده، ۲. کاربرد متناسب و مشخص پهنا و کلفتی متغیر خط و ۳. انعطاف‌پذیری افزوده‌شده به شکل و ترکیب عمودی حروف است.

سیر طبیعی خط نستعلیق به‌گونه مشخص و عینی، توانایی آن را داشت که آهنگ شعر فارسی را در خود بازتاب‌دهد. ورود صنعت چاپ به ایران و پذیرش و استقبال از چاپ سنگی به‌خاطر شباهت آن به نسخه‌های خطی، سبب‌شد تا خوش‌نویسان گوناگونی ظهورکنند که بیشتر با خط نستعلیق برای کتاب‌ها و نشریه‌های چاپ سنگی خوش‌نویسی‌می‌کردند (افشارمهاجر،۱۳۸۴: ۱۴۰-۱۳۹).

در چاپ سنگی، عنصر خط بسیار مهم است و ازنظر فنی، با روش چاپ سنگی تطابق بیشتری دارد. برای نشان‌دادن سایه‌روشن و مشخص‌شدن حالت سه‌بعدی عناصر تصویری، از تکرار خطوط کنار یکدیگر استفاده‌می‌شده‌است. بدون آنکه، تلاشی برای ایجاد پرسپکتیو مانند نقاشی‌های غربی که هم‌زمان با آنها کارمی‌شد، مد نظر باشد. حالت سه‌بعدی عناصر موجود در تصویر، با تکرار خطوط کنار یکدیگر تداعی‌می‌شود. این حالت، چیزی نزدیک به سطح است. نور، معمولاً از روبه‌رو بوده جایی‌که چشم تماشاگرِ تصویر قرارگرفته، نور بر تصویر تابانده‌می‌شده‌است. هیچ‌گاه، سایه‌های شدید و طولانی در این تصویرها دیده‌نمی‌شد آن‌چنان‌که، تأثیرگذار و چشم‌نواز هم بوده‌است. نخستین صفحه از روزنامه صفحه عنوان، نامیده‌می‌شد. معمولاً در این صفحه، عنوان به خط نستعلیق و یا انواع خطوط همراه با طراحی‌های تزئینی نوشته‌می‌شد و مطالب روزنامه هم، با این صفحه آغازمی‌گردید. این صفحه، همیشه تزئینات بسیار جالبی داشته و بیشتر، بین یک‌سوم تا دوسوم صفحه را دربر می‌گرفته‌است. این تزئینات، معمولاً با تذهیب و گاه استفاده از نقش‌های تشعیر ساخته‌می‌شد. نقش‌ها بیشتر شامل گل و بوته‌های ختایی و اسلیمی همراه با شکل‌سازی‌هایی از حیوانات به‌ویژه شیروخورشید که نشان رسمی دولت ایران با نقوش

هندسی و تذهیب است، بودند(هاشمی دهکردی،۱۳۶۳: ۹۵). براساس علم نجوم، نشان دولت علیه ایران را شمس در اسد که همان شیروخورشید باشد، قرارداده‌اند(اصغرزاده،۱۳۸۷: ۴۵-۴۴). نشان شیروخورشید به‌طور رسمی از زمان محمدشاه قاجار، به پیروی از دولت‌های اروپایی که هریک نشان ویژه‌ای داشتند، به‌عنوان نشان رسمی دولت ایران استفاده‌شد(افشار مهاجر،۱۳۸۴ : ۸۸). شکل شیر وخورشید، درترکیب کلی سرلوحه‌ها نمایشی است. بدین‌معنی که نقش‌ها در وسط و دوطرف، به‌صورت مثلث یا نیم‌دایره است. بالای سرلوحه را تارک یا تاج می‌گفتند. چراکه نقش آن به تاج شباهت‌داشت. پائین سرلوحه، عموماً کتیبه‌ای بود که بر آن بیشتر بسم‌الله الرحمن الرحیم و یا به‌گونه خلاصه، بسم‌الله نوشته‌می‌شد(هاشمی دهکردی،۱۳۶۳ :۹۵). بیشتر این تصویرها، درون طرح خاصی همراه با عناصر بصری شامل: ترنج، سرترنج، لچک،گوشواره و شمسه تزئین می‌شده‌است. همان‌گونه‌که مارزلف می‌گوید «صنعت مشخصه این‌گونه تصویرپردازی‌ها این است که چون یک دوره از مجالس تصویر حکم نمونه را می‌یابد و تثبیت می‌گردد، تقلیدهایی که ازآن‌پس در تصویرها می‌شود تنها با اختلافاتی بس ناچیز است.»(مارزلف،۱۳۴۷: ۳۸). نقاش دوره قاجار، کادر برخی از آثار خود را برحسب فضای معماری سنتی مشخص‌می‌کند. بدین‌سبب، در بیشتر آثار نقاشی این دوره باتوجه‌به تاقچه‌ها و معماری آنها ضلع بالایی، کادری قوسی شکل دارد. ریشه این کار می‌تواند در قوانین معماری سنتی ایران باشد که درباره شکل‌های قوس‌دار همچون ورودی مسجدها و شبستان‌ها مشخص‌می‌شد. ذوق و قریحه هنرمند ایرانی در صفحه‌آرایی پیوند نوشته،کادر و تصویر از این مورد جدانیست به‌گونه‌ای‌که، نگارگر نقش مؤثری را در کادربندی و گزینش نوع کادر دارد(جلالی‌جعفری،۱۳۸۲: ۴۸-۴۷). ادراک هندسی کادر در نقاشی قاجار، برگرفته از فضاهای سنتی معماری ایران است و هنرمند آگاه این دوره، از آن برای تزئین کتاب‌ها نیز، بهره‌می‌گرفته‌است.

روزنامه وقایع اتفاقیه و روزنامه دولت علیه ایران

روزنامه وقایع اتفاقیه پانزده سال پس از کاغذ اخبار، اولین روزنامه فارسی، در سومین سال سلطنت ناصرالدین شاه با تشویق و همت میرزاتقی‌خان امیرکبیر منتشرشد. وزیر دانشمند ناصرالدین شاه، امیرکبیر، برای بیداری ایرانیان به اقدامات بزرگی دست‌زد. انتشار روزنامه وقایع اتفاقیه هم‌زمان با احداث مدرسه بزرگ دارالفنون[۵]ازاین موارد است. پس از شهادت امیرکبیر به‌دستور میرزاآقاخان نوری(۱۲۶۷ه.ق)، روزنامه وقایع اتفاقیه، با مدیریت میرزا جبار ناظم‌المهام، آغاز به‌کارکرد. نخستین شماره این نشریه، روز جمعه پنجم ربیع الثانی(۱۲۶۷ه.ق)، با جمله یا اسدالله غالب و شیروخورشید رقم‌شده که در دوطرف آن صورت دو درخت نقش‌بسته‌بود. وسط آن هم عنوان روزنامه، اخباردارالخلافه، همراه با فرمانی از ناصرالدین‌شاه چاپ‌شد(صباگردی مقدم،۱۳۸۹: ۱۵). از شماره دوم این روزنامه دوستون بدون تصویرسازی است. تنها، تصویرسازی‌های موجود در این روزنامه، تصویرهای شیروخورشید هستند که معمولاً در یک‌سوم ابتدای صفحه اول قرارگرفته‌اند. در هر شماره، نحوه تصویرسازی این شیروخورشیدها تغییرمی‌کرده‌است. از نظر چگونگی صفحه‌آرایی نیز، این روزنامه به‌نسبت شیوه ثابتی داشته و تا پایان نیز، به‌همان روش صفحه‌بندی شده‌است. خرید روزنامه وقایع اتفاقیه برای تمام امرای دولت، حاکمان، مباشرین، اعیان و تاجران و صاحب‌منصبان نظام، اجباری بوده‌است. مسلم است که هدف امیرکبیر از راه‌اندازی این روزنامه آن بودکه تمام کسانی که به‌گونه‌ای در انجام امور دولتی دخالت‌دارند، افرادی آگاه و آشنا به پیشرفت‌های ممالک خارج باشند. از روزنامه وقایع اتفاقیه درکل ۴۷۱ شماره انتشاریافت. شماره۴۷۱ این روزنامه، ۲۸محرم ۱۲۷۷ه.ق. با نام وقایع، زیرنظر میرزابوالحسن‌خان، منتشرشد.

روزنامه وقایع از شماره ۴۷۲ در تاریخ ۵ صفر۱۲۷۷ ه.ق، به‌نام روزنامه دولت علیه ایران که اولین روزنامه مصور دولتی است، تغییر نام‌یافت و مسئولیت رسمی آن هم به میرزاابوالحسن‌خان غفاری واگذارشد. پس از این شماره اداره روزنامه تابع وزارت علوم شد که تا شماره ۵۹۲ یعنی ۱۲۰ شماره، منتشرشد. این نخستین روزنامه مصوری بود که در تهران انتشاریافت(آرین‌پور،۱۳۵۳: ۲۳۸). میرزابوالحسن‌خان غفاری، روزنامه را به تصویرهایی بسیار عالی مصورساخت و افزون‌بر اخبار درباری، تصویرهایی نیز از رجال، شاهزادگان و حاکمان در آن ترسیم‌کرد. شیوه صفحه‌آرایی این روزنامه متنوع‌است. ستون‌بندی آن هم به‌صورت افقی و عنوان‌ها به‌گونه عمودی کنار متن قرار گرفته‌اند. سراسر روزنامه به خط نستعلیق است و عنوان‌ها و متن به‌آسانی، قابل تشخیص و جدا ازیکدیگر هستند. تصویرها به‌گونه‌ای زیبا، لابه‌لای نوشته‌ها جای دارند. تصویرهای شیروخورشید در این روزنامه‌ها، هماهنگ‌تر از روزنامه وقایع اتفاقیه طراحی‌شده‌اند که شاید به‌دلیل ثابت‌کردن درایت صنیع الملک است. تزئینات مدرن این روزنامه، به‌گونه زیبایی در سرلوحه، عنوان و متن مطرح‌شده‌است. انتشار روزنامه مدت بسیاری طول‌کشید آن‌چنان‌که، ۱۹۶ شماره از آن منتشرشد(صدرهاشمی،۱۳۷۷: ۳-۲). تنوع در طراحی نشان

شیروخورشید، در چشم و ابروهای خورشیدها دیده‌می‌شود. به‌ظاهر، نشان شیروخورشید تنها در روزنامه‌های دولتی قابل مشاهده است و روزنامه‌های خصوصی حق استفاده از این نشان را نداشته‌اند. این نشان، گاه با تصویرها و نقش‌هایی مانند شاخه‌های زیتون، درخت و فرم‌های هنری تزئینی ارائه‌شده‌است. گاه نیز، ساده و بدون وجود تصویر و نقش دیده‌می‌شود. همچنین، در برخی از روزنامه‌ها شکل قرینه‌سازی برای نقش شیروخورشید، به‌کارگرفته شده‌است. تصویرسازی شیروخورشید، بیشتر درفضایی خالی قراردارد چنان‌که، ترکیب نوشته و تصویر بسیار چشم‌نواز است. بیشتر تصویرهای شیروخورشید، در فضایی قرینه کنار گل و بوته، درخت، نقوش اسلیمی و طاق قرارگرفته‌اند. تصویرسازی معمولاً یک‌سوم بالای صفحه را دربرگرفته‌است(رضوانی،۱۳۷۵: ۳). این روزنامه تا شماره ۶۶۸ تاریخ هفتم(۱۲۸۷ ه.ق) به شرح اخبار دربار، وزارتخانه‌ها، اخبارالخلافه(پایتخت) و ولایت‌های ایران و ممالک خارجی پرداخت.

سرلوح روزنامه وقایع اتفاقیه به‌قلم میرزا علیقلی خویی

بااینکه میرزاعلیقلی خویی، از پرکارترین تصویرگران کتاب‌های چاپی عهد قاجار بود لیکن، درباره زندگی او اطلاعات کمی دردست‌است. بااین‌همه، بنابر انتشار اندک و منابع تطبیقِ دوران کاری این هنرمند و آثار نوشته‌شده به‌دست او با اوضاع اجتماعی زمان قاجار می‌توان به نتایجی در زندگی وی، دست‌یافت. او از اهالی آذربایجان بوده و در شهرخوی متولدشده‌است(صمدی،۱۳۸۸: ۲۶). *محمدعلی کریم‌زاده تبریزی* درکتاب "احوال و آثار نقاشان قدیم ایران" درباره خویی چنین آورده‌است «او از نقاشان ساده‌کار و خوش‌دست دوره ناصری به‌شمارمی‌آمد و آثار این هنرمند در اغلب کتاب‌های چاپی رقم‌دارد. از مهم‌ترین آثار او، تصاویر چاپی شاهنامه‌ای است که در دوره ناصری چاپ‌شده و یکی از آن تصاویر که اسیرشدن خاقان چین به‌دست رستم را نشان‌می‌دهد به‌رقم میرزا علیقلی خویی است.»(کریم‌زاده تبریزی،۱۳۶۳: ۳۱۷). علیقلی خویی، دوران جوانی خود را در شهر تبریز گذراند. هم‌زمان با تحولات فرهنگی و هنری و ورود صنعت چاپ به ایران، طبق سنت آموزش آن‌زمان نزد پدرش شاگردی و آغاز به‌فعالیت‌کرد. مجموعه‌ای ازآثار از او در تبریز پیداشده که قدرت تخیل فوق‌العاده این هنرمند را آشکارمی‌سازد. پس از انتقال چاپخانه‌ها به تهران، علیقلی به کار در آنجا مشغول‌شد. از سال‌های ۱۲۶۷تا۱۲۷۲ ه.ق.، سی و پنج جلد کتاب را تصویرسازی‌کردکه بیست نسخه آن مرقوم و اکنون، تمامی آنها موجوداست. ایرج افشار، این هنرمند را صورتگر مجلس‌ساز می‌خواند. علیقلی خویی، هنرمندی پرکار و حرفه‌ای بود و باوجود آثار بسیارش، درشمار نقاشان کارگاه‌های وابسته به دربار قرارنگرفت. اوج فعالیت کاری وی، از دهه شصت تا نیمه اول دهه هفتاد قرن سیزده ه.ق بود. خویی در طول دوره کاری خود، بیش از ۱۲۰۰تصویرگوناگون را ترسیم‌کرد. در طراحی دقیق جزئیات، حالت چهره، حرکات بدن و طراحی حیوانات و طبیعت‌پردازی، صاحب شیوه شخصی بود. در آثار او تأثیر هنر پیکرنگاری سنتی هم، دیده‌می‌شود. این هنرمند، با حفظ سنت‌های نگارگری به فضای دوبعدی تصویر پایبند بود و هیچ‌گاه شیفته طبیعت‌پردازی و پرسپکتیو غربی نشد و توانست با نوآوری و تخیل خود در حیطه سنت تصویری ایران، پیشرفت‌کند. کتاب‌هایی همچون: طوفان‌البکاء، عجایب‌المخلوقات، خمسه نظامی، شاهنامه فردوسی، گلستان سعدی، مصیبت‌نامه، دیوان حافظ و حمله حیدری، ازجمله آثار نگارگری این هنرمند خلاق است. نسخه چاپ سنگی کتاب هزارویکشب مصور سال۱۲۷۲ ه.ق.، از آخرین آثار خویی است(افشار،۱۳۴۵: ۹۳). تحقیقات وی که به‌صورت تخصصی آثار چاپ سنگی ایران را بررسی‌کرده‌است، بیشترین اطلاعات را درباره وی، ارائه‌می‌دهد. بنابر دیدگاه وی، بیشتر شیروخورشیدهای سرلوح روزنامه وقایع اتفاقیه سال‌های اول، به‌دلیل شباهت زیاد آن با شیروخورشیدهای تصویرشده در سرلوح کتاب روضـۀ الصفا چاپ‌شده سال ۱۲۷۰-۷۴ ه.ق.، به‌قلم علیقلی خویی است(صمدی،۱۳۸۸: ۲۶). درآثار او، از سنت‌پرداز برای نشان‌دادن فضا در آثار استفاده‌شده و عناصر تزئینی بدون سایه‌روشن تصویرشده‌اند. علیقلی، به‌سبب استفاده‌نکردن از رنگ با پرکردن یا کاستن هاشورها، تأکید خود را بر تفاوت‌گذاشتن میان اشیا گذاشته‌است.

آخرین آثار او که دارای امضا هستند، مربوط به سال ۱۸۵۵م./۱۲۷۲ه.ق. است که عبارتند از: هزارویکشب، طوفان‌البکاء و روضـۀ الصفا. در آخرین جلد کتاب روضـۀ الصفا، امضای عبدالرحیم شیرازی سال ۱۸۵۴م./۱۲۷۱ه.ق.، دیده‌می‌شود. سبک کار شیرهای روی صفحه اول روزنامه، شباهت به شیرهای این کتاب داشته که نشریه عبدالمحمد درتهران، آن را چاپ‌کرده‌بود. این نشریه قبلاً، سه اثر از علیقلی خویی را به‌چاپ رسانده‌بود: شاهنامه فردوسی، قانون نظام و گلستان سعدی(پنجه‌باشی،۱۳۸۷: ۱۱-۸).

شیرهای تصویرشده در سرلوحه روزنامه وقایع اتفاقیه که به‌قلم خویی است، زمان طولانی ثابت بوده و از تاریخ ۱۱ذی‌القعده ۱۲۷۱ه.ق.، ناگهان تغییرمی‌کنند(تصویر۲).

تصویر ۱. سرلوحه وقایع اتفاقیه شماره(۱)(روزنامه دولت علیه ایران، ۱۳۷۰:ج۱)

تصویر۲. سرلوحه وقایع اتفاقیه پس از علیقلی خویی(همان).

در سرلوحه‌های ابتدایی این روزنامه، وضوح بیان، وحدت و تناسب تصویر با متن به‌چشم‌می‌خورد. محدودیت تکنیک چاپ سنگی دربرابر توانایی‌ها و تخیل میرزاعلیقلی خویی، شکسته‌شده و هنرمند از آن برای عمق‌بخشیدن به تصویرها استفاده‌کرده‌است. تنوع طرح در هر شماره، اغراق در تصویرها و نشان‌دادن حالت‌هایی مانند سردرگمی و تحیر در شیرها، به طنز تلخی درآثار او اشاره‌می‌نماید. خط‌های تزئینی و پرپیچ وخم اطراف کار درحکم امضای مخفی آثار او بوده که درترکیب‌بندی آثار پیشین وی نیز، دیده‌می‌شود. سرلوحه روزنامه وقایع اتفاقیه(تصویر۱)، از عناصر تزئینی زیر برخورداراست:

- سرلوحه دارای بخش‌های مختلف و منظم است و نشان شیروخورشید، در شماره نخست میان دو درخت ولی در شماره‌های بعدی، درون دو نیم‌دایره داخل هم قرارگرفته‌است.
- خورشید با چهره قاجاری و ابروان پیوسته مانند شاهزادگان این دوره است.
- عنوان روزنامه درون کتیبه‌ای بالای سرلوحه به‌خط نستعلیق نوشته‌شده که به‌ترتیب شامل نام روزنامه و تاریخ انتشار آن است.
- در شماره نخست، عبارت اسدالله الغالب دیده‌می‌شود.
- متن به خط نستعلیق و در دو ستون تنظیم‌شده‌است.
- در شماره نخست، فضای اطراف شیر با درخت وگل و بوته‌های تزئینی، پرشده‌است.
- در فضای خارجی باقیمانده بین جدول‌ها و نیم‌دایره سرلوح بهای روزنامه، آدرس و محل توزیع روزنامه را به نستعلیق کتابت‌کرده‌اند.

سرلوح روزنامه دولت علیه ایران به‌قلم ابوالحسن غفاری

میرزا ابوالحسن‌خان فرزند میرزامحمد که در شجره خاندان او ابوالحسن مستوفی‌کاشانی یادشده‌است، حدود سال ۱۲۲۹ه.ق. تولدیافت. از دوران اولیه زندگی این هنرمند اطلاعی دردست نیست(کریم‌زاده تبریزی،۱۳۶۳: ۲۳). از خاندان غفاری، هنرمندان بسیاری برخاسته اند که در پیشرفت هنر ایران و نیز سیر تحول هنر نقاشی در دو قرن اخیر تأثیر فراوان گذاشته‌اند. هنرمند شاخصی که در شکل‌گیری چاپ سنگی دوران قاجار نقش اساسی داشته، میرزاابوالحسن غفاری است. وی در تهران، زیرنظر استاد مهرعلی، نقاشی را فراگرفت. میرزا ابوالحسن‌خان غفاری موسوم به ابوالحسن ثانی– صنیع‌الملک، از نقاشان دوران ناصرالدین‌شاه است. وی در جوانی برای تکمیل هنر خود به ایتالیا رفت و پس از بازگشت درمجموع، معیارهای نوینی را در هنر ایران مطرح‌کرد. میرزا ابوالحسن‌خان، به‌عنوان یک چهره پیشرو در نگارگری ایران بعد از بازگشت و فراغت از تحصیل، توانست زمینه‌های لازم را برای ارائه هویت خاص ایرانی منطبق با نیازهای زمان خود ترسیم‌کند. وی از سال ۱۲۲۷ه.ق.، افزون‌بر فعالیت‌های هنری گسترده خویش با بنیان‌گذاری نخستین مدرسه نقاشی ایران(مجمع دارالصنایع)، تلاش تازه‌ای را برای معرفی و اشاعه چاپ سنگی و انتشار روزنامه وقایع اتفاقیه[۶]، آغازکرد. سال ۱۲۸۳ ه.ق.، ریاست کلیه امور چاپخانه‌های ایران به او واگذارشد. این روزنامه‌ها که نام آنها در زیر هم آورده‌شده، با نظارت و راهنمایی و مدیریت هنری صنیع‌الملک، اداره‌می‌شدند:

- روزنامه دولت علیه ایران(با تأثیر از نقوش اروپایی در صفحه‌آرایی)،
- روزنامه دولتی(بدون تصویر)،
- روزنامه دولتی یا ملت سنیه ایران،
- روزنامه علمی یا روزنامه دولت علیه ایران.

صنیع‌الملک را به‌دلیل پیشگامی در کارهای چاپ و طراحی، صفحه‌آرایی روزنامه‌ها و تصویرسازی برای آنها، مدیریت هنری چند روزنامه، نسخه شش جلدی نفیس

هزارویکشب و تأسیس اولین مدرسه دولتی نقاشی، پدر هنرگرافیک ایران خوانده‌اند (افشارمهاجر،۱۳۸۴: ۹۹). وی با روحیه‌ای پویا و جستجوگری که داشت، توانست طی مدت اقامتش در ایتالیا، افزون‌بر کسب تجارب نقاشی به امور چاپ و لیتوگرافی نیز بپردازد و اصول آنها را بیاموزد. صنیع‌الملک پس از بازگشت به وطن، سال ۱۲۷۷ه.ق.، توانست سرپرستی اداره انطباعات را برعهده‌گرفته و چهارصد شماره از روزنامه یادشده را با دقت و ظرافت خاص، به‌گونه‌ای آبرومند چاپ‌کند. آشکاراست که در شکل‌گیری این اقدام دشوار تنها پشتیبان او، ذوق و ابتکارات هنرمندانه‌اش بود. وی، بسیاری از مشکلات وکمبودها را با یاری‌گرفتن از خلاقیت خویش برطرف‌ساخت و توانست شخصاً دستگاه چاپ سنگی را در ایران آماده استفاده‌کند(منشی قمی، ۱۳۵۹: ۲۷). ابوالحسن‌خان، نام روزنامه را به دولت علیه ایران، تغییرداد و با کاغذ بهتر و قطع بزرگ‌تر و خط خوب منتشرساخت. در سرلوح این روزنامه، نقش شیروخورشید که در هر شماره، نقاشی آن تجدیدمی‌شد، به‌چاپ‌می‌رسید(ذکاء،۱۳۴۲: ۱۶). وی در نخستین شماره روزنامه، تک‌چهره‌ای از خود را چاپ‌کرد و نهایت، توانست پنجاه و هفت تصویر از رجال دربار را برای روزنامه فراهم‌آورد. ناصرالدین‌شاه، کارهای او را بسیار پسندید و هفت ماه پس از شروع کار او، در شماره ۵۲۰، تاریخ ۲۷ شوال۱۲۷۸ه.ق.، او را به لقب صنیع‌الملک مفتخرکرد(فلور و اختیار،۱۳۸۱: ۵۲). صنیع‌الملک بیش از همه به انسان‌ها علاقمند بود و به‌همین علت، تعداد فراوانی تک‌چهره از قیافه‌های مختلف از خود به‌یادگارنهاده که بیشتر آنها با پرداز نقطه کارشده‌است. وی از روی فراست، مشخصات و خصوصیات روحی و ظاهری اشخاصی را که مدل او قرارمی‌گرفتند، به‌خوبی می‌شناخته و با قدرت دید و دست قوی تصویر می‌کرده‌است(ذکاء،۱۳۸۲ : ۵۴). نوآوری‌های او در عرصه چهره‌نگاری، تحولی را در هنر نقاشی قاجار ایجادکرد آن‌چنان‌که، کسی در زمینه روانشناسیِ صورتگری به پای او نرسید(پاکباز، ۱۳۷۹: ۱۶۲). این هنرمند کوشید به تلفیق تازه‌ای از سنت‌های تصویری ایرانی- اروپایی دست‌یابد. رعایت‌نکردن دقیق پرسپکتیو که کاملاً انتخابی وآگاهانه بوده‌است، نمایانگر گرایش او به سنت‌های تصویری ایرانی است(همان: ۳). صنیع‌الملک نخست، به تک‌چهره‌نگاری سیاه‌قلم شاهزادگان، درباریان، رجال قاجار و نیز برجستگان غیردرباری(اطبا، بازرگانان و...) پرداخت و با همان شیوه دیرینه، واقعیت درونی و شخصیت چهره‌ها را نمایان‌می‌ساخت(تصویرهای۳ و۴). وی، به‌تدریج قلمرو فرهنگ سیاه‌قلم را گسترش‌داد و با مصورکردن رویدادها و حوادث درباری، تصویرهای خود را به مرتبه خبرنگاری و اطلاع‌رسانی پویا همراه با تصویر، بالابرد(سمسار،۱۳۷۹: ۵۲).

بخش وقایع و اتفاقات نیز، دارای تصویر بوده که شامل ۱. تصویرهای تمام قد، ۲. تصویرهای نیم‌تنه، ۳. مناظر و ۴. تصویرهای مربوط به وقایع و حوادث است. تنها، بخش آگهی بدون تصویر منتشر می‌شده‌است(دانش،۱۳۸۰ :۱۱۸). صنیع‌الملک در عرصه چهره‌نگاری واقع‌گرایانه، تنها به خصوصیات ظاهری توجه‌نمی‌کرد بلکه، حالات و شخصیت افراد را نیز بانهایت دقت تصویرمی‌کرد. کمتر هنرمندی در دوره قاجار توانست درعرصه صورتگری روانشناسانه هم‌ردیف او شود. وی، افزون‌بر صورتگری به موضوع‌های اجتماعی نیز

تصویر۳. محمد رحیم‌خان علاءالدوله(ذکاء،۱۳۸۲: ۱۵۴).

تصویر۴. میرزا حسین‌خان قزوینی سپهسالار(همان).

توجه نشان‌داد. این امر سبب‌شد تا این جنبه از آثار او در هنرمندان پس از خودش، تاثیرگذار باشد(پاکباز،۱۳۷۹: ۱۶۲).

صنیع‌الملک در این سال‌ها، مصورسازی نسخه خطی هزارویکشب[۷] را که اکنون درکتابخانه کاخ گلستان[۸]، نگهداری می‌شود، با دستیاری شاگردانش در مجمع دارالصنایع[۹] مدت هفت سال، به‌انجام رسانید(ذکاء،۱۳۴۲: ۴۶). آثار طراحی و سیاه‌قلم او را می‌توان همچون پلی دانست که پیکرنگاری درباری را به نقاشی *کمال‌الملک*[۱۰] می‌پیوندد. وی، با آنکه از شیوه‌های هنر غرب چیزها آموخته‌بود، هیچ‌گاه خود را دربرابر آنها نباخت. همین اصل است که او را میان هنرمندان ایرانی متمایزمی‌سازد و موقعیت و عزت هنری‌اش را بین دوستداران نقاشی اصیل ایرانی بالامی‌برد. صنیع‌الملک، در کارهای چاپی‌اش با اسلوب نقطه‌پردازی کارمی‌کرده آن‌چنان‌که آثارش از توازن، هماهنگی، ظرافت و دقت هنرمندان پیشین ایرانی برخورداراست(کریم‌زاده تبریزی،۱۳۶۳: ۵۴). ابوالحسن‌خان، شش سال پایانی زندگی خود را با همت و پشتکار، به انتشار روزنامه و امور چاپ گذراند. ضمن‌اینکه وی گرداندن امور نقاش‌خانه دولتی را هم برعهده‌داشت. او افزون‌بر انتشار روزنامه و شبیه‌سازی از شخصیت‌های زمانه، تصویر خود را با نقاشی باسمه به‌یادگارگذاشته‌است(ذکاء،۱۳۴۲: ۱۶). از تاریخ ۱۲۸۳ ه.ق.، دیگر نامی از صنیع‌الملک در روزنامه‌ها و نوشته‌ها دیده‌نمی‌شود. وضع روزنامه‌ها به‌گونه‌ای شد که دگرگون‌شدند و ارزش‌های تصویری و کیفیت خود

تصویر۵. سرلوحه دولت علیه ایران به‌قلم صنیع‌الملک
(روزنامه دولت علیه ایران،۱۳۷۰: ج۲)

را ازدست‌دادند حتی، نقش شیروخورشید سرلوح آنها هم، به‌صورت زشتی درآمد(تصویر۶). شخصیت صنیع‌الملک از چند لحاظ قابل بررسی است؛ او هنرمندی خلاق و بسیار فعال بود. باآنکه زمان حساسی را در اروپا(ایتالیا) گذراند، هرگز تحت تأثیر ذهنیت و جهان‌بینی اروپائیان قرارنگرفت و تلاش‌کرد با حفظ ارزش‌های نگارگری سنتی ایران، تصویرهایی منطبق با تحولات زمان خود بیافریند(حسینی،۱۳۷۷: ۸۳).

سرلوحه روزنامه دولت علیه ایران، دارای عناصر تزئینی زیر است(تصویر۵):

۱. در این روزنامه، سرلوح نسبت‌به روزنامه‌های پیشین بزرگ‌تر شده، به‌گونه‌ای‌که نیمی از فضای نخستین صفحه را گرفته‌است و دارای عناصر بصری هم هست.

۲. تصویر شیروخورشید، با طراحی رئالیسم ارائه‌شده‌است که شیری غرّان با شمشیری درحرکت دیده‌می‌شود.

۳. قرارگرفتن شیروخورشید درون یک نیم‌دایره، همراه با طراحی برگی از بید است.

۴. فضای خارجی تصویری با دو ستون و سرستون‌های پیچان است که نهایت، تبدیل به طراحی از طاق‌نماهای رایج دوره قاجاری شده‌اند.

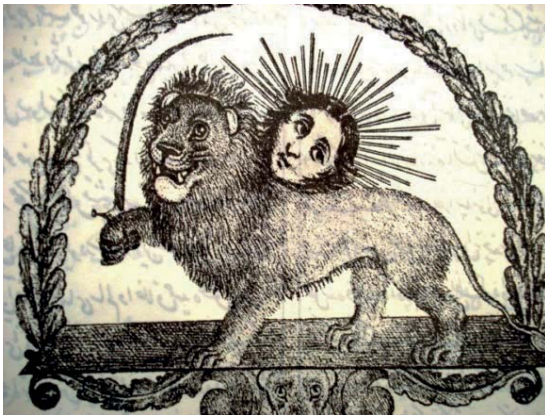
۵. عنوان روزنامه در صدر سرلوح، با نستعلیق نگاشته‌شده‌است.

۶. در دو ردیف حاشیه بالا و پائین همانند روزنامه‌های پیشین، تاریخ انتشار و قیمت و محل توزیع آنها نوشته‌شده‌است.

۷. متن با خط نستعلیق و سطرها، ممتد است.

مطالعه تطبیقی سرلوحه‌های آثار میرزاعلیقلی خویی و ابوالحسن‌خان غفاری

در بررسی تطبیقی آثار، آنچه در نگاه نخست مشترک به‌نظرمی‌رسد؛ بهره‌گیری از نشان رسمی دولت ایران یا همان نشان شیروخورشید است. این نماد، تنها در روزنامه‌های رسمی و دولتی دیده‌می‌شود که گاه با تصویرها و نقش‌هایی مانند:



تصویر۶. سرلوحه روزنامه دولت علیه ایران پس از صنیع‌الملک
(همان)

درخت، فرم‌های تزئینی و گیاهان ترکیب‌می‌شود. ازین‌رو، برای بررسی بهتر وجوه اشتراک و افتراق این سرلوحه‌ها، در جدول ۱ به آنها اشاره‌می‌شود. در مرحله نخست آنچه باید به آن توجه‌داشت، روش کار و تکنیکی است که هر دو هنرمند، میرزاعلیقلی خویی و ابوالحسن‌خان غفاری، برای خلق آثار خود به‌کاربرده‌اند و آن استفاده از تکنیک چاپ سنگی است که به‌لحاظ اجرا بسیار محدود است. در سرلوحه‌های میرزا علیقلی خویی ترکیبی از ذهنیت، فضای انباشته از گیاهان همراه شیروخورشید، تصویرشده‌است. حال‌آنکه در آثار صنیع‌الملک، سرلوحه‌ها حالت طبیعت‌گرایانه داشته و تلفیق فضای واقع‌گرایانه، خالی و انتزاعی اطراف، ترکیبی مدرن‌تر از زمان خود را ایجادکرده‌است. شخصیت شیر در سرلوحه‌های صنیع‌الملک، جلوه‌ای از واقع‌گرایی داشته، رسمی، باعظمت و درباری، ولی در آثار خویی کم‌تحرک‌تر و بدون خشونت تصویرشده‌است. آثار خویی را می‌توان تصویرهایی با وضوح بیان و متناسب با متن دانست. محدودیت تکنیک در آثار او نسبت‌به میرزا ابوالحسن غفاری، آشکارتر است.

در روزنامه وقایع اتفاقیه، تقسیمات منظم و مختلفی به‌چشم‌می‌خورد. برای نمونه، شیر میان دو نیم‌دایره به‌صورت پرکار، همراه با گیاهان و درختان تزئینی پوشانده‌شده‌است. نوشته یا اسدالله غالب، بالای شیروخورشید در هیچ شماره دیگری از وقایع اتفاقیه دیده‌نمی‌شود. دم شیر به‌سمت بالا بوده و چشم را به‌سمت نوشته هدایت‌می‌کند. در سرلوحه روزنامه دولت علیه ایران، شیری غرّان با شمشیری درحال حرکت در فضایی خالی که تنها تزئین آن برگ بیدی است، مصورشده‌است. فضای اطراف شیر تزئینات نداشته و بر نشان شیروخورشید تأکیدمی‌کند و ترکیب مدرن آن، بر آگاهی هنرمند اشاره‌می‌نماید. خورشید دراثر صنیع الملک با کیفیت و تنوع بالاتر، شبیه نقاشی زنان قاجار باظرافت و دقت در تابش‌های اطراف دیده‌می‌شود. دم شیر به‌طرف پائین بوده و به ابتدای برگ بید ختم‌می‌شود. این نتایج در جدول۲، قابل مشاهده است.

در بررسی تطبیقی این سرلوحه‌ها براساس نتایج به‌دست‌آمده، شباهت و تفاوت‌هایی دیده‌می‌شود که در جدول۳ خلاصه‌شده‌است. با مطالعه تطبیقی این سرلوحه‌ها، می‌توان‌دریافت که آثار صنیع‌الملک دارای کیفیت بالاتر، طراحی و ظرافت دقیق‌تری است. در هر دو روزنامه سرلوحه‌ها، به نشان دولتی وفاداربوده و تنها تغییراتی در آن ایجادکرده لیکن، نگاه ویژه هنرمندان باعث ایجاد آثاری متفاوت شده‌است.

جدول۱. وجوه اشتراک و افتراق درسرلوحه‌ها

سرلوحه روزنامه	میرزاعلیقلی خویی	میرزاابوالحسن غفاری
روش استفاده از چاپ سنگی	هاشور	نقطه‌پردازی
استفاده از شیروخورشید	دارد	دارد
تنوع درآثار	دارد	بسیارزیاد
هماهنگی بین متن و تصویرها	متوسط	بسیارزیاد
تصویرها به‌جز سرلوحه	ندارد	دارد
واقع‌گرایی	ندارد	بسیارزیاد
تخیل	دارد	بسیارزیاد
تزئینات	بسیارزیاد	دارد
نوشته در نشان سرلوح	دارد	ندارد

(نگارندگان)

جدول۲. بررسی تطبیقی نقش شیر و خورشید

سرلوحه روزنامه	میرزاعلیقلی خویی	میرزا ابوالحسن غفاری
تقسیمات متفاوت سرلوح	دارد	دارد(بزرگ)
نوشته غیر از نام روزنامه درمتن	دارد	ندارد
خط متن(نستعلیق)	دارد	دارد
فضای تزئینی اطراف شیروخورشید	دارد(بسیار زیاد)	دارد(کم)
جدول و نیم‌دایره سرلوح، هماهنگی با فضای هنری دوره قاجار	دارد	دارد
محل وتوزیع روزنامه به خط نستعلیق	دارد	دارد
نشان شیروخورشید	دارد	دارد

(نگارندگان)

جدول۳. خصوصیات تصویرهای سرلوحه روزنامه‌ها

سرلوحه روزنامه	شیر	شمشیر	خورشید	خصوصیت آثار
میرزاعلیقلی خویی	آرام، انتزاعی، عامیانه، ساده، ذهنی و ثابت.	ایستاده و معمولی	ظرافت کم و شبیه زنان قاجار	تنوع کم، نشان‌دادن حالت درشیر، تنها تصویر درسرلوحه، استفاده از خط در نشان شیر و خورشید و تزئینات زیاد.
میرزاابوالحسن غفاری	درحرکت، شخصیت تصویری، غرّان و رسمی.	ایستاده و رسمی	ظرافت زیاد، تنوع و شبیه زنان قاجار.	تنوع زیاد، دارای تصاویر درباریان، تزئینات کم دراطراف و قرینه‌سازی.

(نگارندگان)

نتیجه‌گیری

در سرلوحه‌های روزنامه‌های زمان قاجار، از عناصر بصری برای تزئین استفاده‌شده‌است. این عناصر بصری به جذابیت سرلوحه‌ها که به‌سبب محدودیت تکنیک رنگ در آنها حذف‌شده‌است، یاری‌می‌رساند. طراحی قوی و سادگی طرح در چاپ سنگی مهم و تأثیرگذار است. در این بررسی، دو نمونه آرایش سرلوح در دو روزنامه مهم زمان قاجار مشاهده‌شد. در اثر میرزاعلیقلی خویی این‌چنین به‌دست‌آمد که سرلوح دارای تقسیماتی است و فضای اطراف آن با فضای تزئینی وگیاهان و درختان پوشانده‌شده‌است. همچنین، نشان شیروخورشید، میان دو درخت قرارگرفته که در شماره‌های بعد حذف‌شده‌است. در شماره‌های بعدی نشان شیروخورشید، میان دو نیم‌دایره بوده و نوشته یا اسدالله غالب نیز، دیگر نیست. در اثر میرزاابوالحسن غفاری، سرلوحه بزرگ‌تر از پیش طراحی‌شده و دارای دقت و ظرافت بیشتری در طراحی بوده‌است. تصویر واقع‌گرایانه بوده و باوجود محدودیت تکنیک مانند نقاشی تصویرشده‌است. فضای اطراف شیروخورشید هم، خلوت و با تأثیر از طاق‌نماهای دوره قاجار بسیار زیبا و مدرن طراحی‌شده‌است.

نهایت، چنین نتیجه‌گیری می‌شود که هردو هنرمند در کارشان از خلاقیت بالایی برخوردار‌بوده و برای آفرینش سرلوحه روزنامه‌ها از تخیل و واقع‌گرایی و نشان دولتی بهره‌گرفته و از عناصر تزئینی ایرانی برای ترکیب‌بندی فضای اطراف بهره‌جسته‌اند. دراین میان، سبک میرزاعلیقلی خویی درحد توانایی و آگاهی هنرمند، با شناخت از طراحی و آمیختن آن با تجربه و تخیل، قابل احترام است. درعین‌حال، خصایص و ویژگی‌های آثار میرزاابوالحسن غفاری گویای این مطلب است که تحصیل وی در اروپا، تأثیر آگاهانه از هنر غرب و آمیختن آن با ارزش‌های نگارگری سنتی ایران، سبب‌شده تا ابداع و آفرینش تصویری وی در ترکیب‌های جدید، مدرن و متنوعِ سرلوحه‌ها همراه با مهارت تکنیک، فصلی تازه را در هنر چاپ و لیتوگرافی ایران بگشاید.

پی‌نوشت

1- King Naseredin
2- Amir Kabir
3- Realism
4- Orlich Marzlouf
5- Darolfonoon

۶- بعد از وقایع اتفاقیه، روزنامه‌های شرف و شرافت نیز، از جنبه‌های تصویری و هنری ویژه‌ای برخوردارشدند.

7- Hezar va Yek Shab
8- Golestan Palace
9- Darol Sanayeh
10- Kamal ol Molk

منابع

- افشارمهاجر،کامران.(۱۳۸۴). **هنرمند ایرانی و مدرنیسم**. تهران: دانشگاه هنر.
- افشار، ایرج.(۱۳۴۵). کتاب‌های چاپ قدیم درایران و چاپ کتاب‌های فارسی در جهان، **مجله هنر و مردم**، تهران، ش۴۹: ۲۸-۲۳. اصغرزاده، مجید.(۱۳۸۷). **تاریخچه پرچم ایران(ازباستان تاامروز)**، تهران: اسماء.
- آرین‌پور، یحیی.(۱۳۵۳). **ازصبا تا نیما**، جلد۲،تهران: امیرکبیر.
- پاکباز،رویین.(۱۳۷۹). **نقاشی ایران از دیربازتا امروز**، تهران: نارستان.
- _____. **دائره‌المعارف هنر**، تهران: فرهنگ معاصر.
- پنجه‌باشی، الهه.(۱۳۸۷). **بررسی تصویرعزرائیل و اسرافیل در عجایب‌المخلوقات قزوینی به‌قلم میرزاعلیقلی خویی**، همایش بین‌المللی نسخه‌شناسی، قم. ۲۳-۸.
- جلالی‌جعفری، بهنام.(۱۳۸۲). **نقاشی قاجاریه نقد زیبایی‌شناسی**.تهران :کاوش قلم.
- حسینی، مهدی.(۱۳۷۷). **فصل‌نامه هنر**. میرزا ابوالحسن‌خان غفاری و داستان هزار ویکشب. (۳۵)، ۸۷-۸۱.
- دانش، محمدهادی.(۱۳۸۰). **کتاب ماه هنر**، ابوالحسن غفاری پدرگرافیک ایران، (۱۱)، ۱۱۸-۱۱۳.
- ذکاء، یحیی.(۱۳۴۲). میرزاابوالحسن صنیع الملک غفاری، **مجله هنر و مردم**، تهران، (۱۰و۱۱)، ۲۳-۱۶.
- _____.(۱۳۸۲). **زندگی وآثار صنیع‌الملک**، تهران: نشردانشگاهی و میراث فرهنگی.
- **روزنامه دولت علیه ایران**.(۱۳۷۰). جلد اول(۵۵۰-۴۷۲) و جلد دوم(۱۵۰-۵۵)،کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران: قم.
- رضوانی، اسماعیل.(۱۳۷۵). **مقدمه روزنامه وقایع اتفاقیه و کتابخانه ملی و مرکزمطالعات وتحقیقات رسانه**، جلد۱، تهران:کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران.
- سمسار، محمدحسن.(۱۳۷۹). **کاخ گلستان گنجینه کتب و نفایس خطی**، تهران: سیمین وزرین.
- شهری‌باف،جعفر.(۱۳۶۸).**تاریخ اجتماعی تهران درقرن۱۳**، جلد۳. تهران: اسماعیلی.
- صمدی، هاجر و لاله‌یی، نعمت.(۱۳۸۸). **تصاویرشاهنامه فردوسی به‌روایت میرزا علیقلی خویی**، تهران: فرهنگستان هنر.
- صباگردی مقدم، احمد.(۱۳۸۹). **فصل‌نامه بین‌المللی تحلیلی-پژوهشی گندم**، بخشی از تاریخ مطبوعات، (۱۵)، ۱۷-۱۳.
- صدرهاشمی، محمد.(۱۳۲۷). **تاریخ جراید و مجلات**، تهران: کمال.
- فلور، ویلم، چلکووسکی،ا و مریم، اختیار.(۱۳۸۱).**نقاشی و نقاشان دوره قاجاریه**، ترجمه یعقوب آژند، تهران: ایل شاهسون بغدادی.
- فریه، آر،دبلیو.(۱۳۷۴). **هنرایران**، ترجمه پرویزمرزبان، تهران: فرزان‌روز.
- کریم‌زاده تبریزی، محمدعلی.(۱۳۶۳). **احوال و آثار نقاشان ایران برخی از مشاهیر نگارگر هند و عثمانی**، لندن: مستوفی.
- منشی قمی، حسین.(۱۳۵۹). **مقدمه گلستان هنر**، تهران: کتابخانه منوچهری.
- مارزلف، اولریش.(۱۳۴۷). **مجله هنر و مردم**، هنرتصویرگری درکتاب‌های چاپ سنگی زمان قاجار، ترجمه بیژن نجیبی، (۳۰)، ۳۹-۳۱.
- هاشمی دهکردی، حسن.(۱۳۶۳). چاپ سنگی حیات تازه‌ای درکتابت، **فصل‌نامه هنر**. (۷)، ۹۷-۹۱.

دریافت مقاله: ۹۱/۱/۳۰
پذیرش مقاله: ۹۱/۹/۸

نسبت طبیعت و معماری از منظر هستی‌شناسی اسلامی

پژوهشی در خانه‌های سنتی فلات مرکزی ایران با تمرکز بر چهار خانه شاخص دریزد، نائین و کاشان

سمیرا عادلی*

چکیده

حوزه اندیشه معاصر، نمایانگر شکل‌گیری نظریه‌های گوناگونی است که هریک با جستجوی رابطه‌ای هماهنگ میان انسان و طبیعت، عرصه هستی‌شناسانه نوینی را ارائه‌می‌دهند. این امر، به اِعمال رویکردهای متفاوتی نسبت به طبیعت در معماری منتج‌شده‌است. گوناگونی مبانی نظری مطرح‌شده و رویکردهای معماری مبتنی‌بر آن، خود گواهی روشن بر نبود توافق در فهم شایسته طبیعت و نسبت حقیقی میان طبیعت و معماری است.

در مقاله پیش‌رو، تلاش نگارنده برآن بوده تا با پاسخ‌گویی به این پرسش که رابطه حقیقی طبیعت و فضای سکونت انسان، چگونه محقق‌می‌شود و شرح نسبت ذاتی طبیعت و معماری، به تبیین کیفیت حضور طبیعت در فضای سکونت انسان و انشای رویکردهای معمارانه به طبیعت در دو عرصه؛ مبانی نظری و کاربردی بپردازد.

روند پژوهش بدین‌گونه است که نخست با تکیه بر روش استدلال منطقی در ساحت اندیشه اسلامی به‌عنوان پشتوانه‌ای مبتنی‌بر غایت و ذات انسان و طبیعت، این مهم به اثبات‌رسیده که تحقق کیفیت حقیقی معماری و غایت مقدر آن در چگونگی و کیفیت ارتباط آن با طبیعت در سطوح و مراتب مختلف، استوار است. سپس، اشکال گوناگون حضور طبیعت در بناهای مسکونی معرفی‌شده و نهایت، به تبیین رویکردهای شایسته معماری به طبیعت با استناد بر کیفیت حضور طبیعت در فضای سکونت انسان، پرداخته‌شده‌است.

برای دستیابی به آنچه گفته‌شد، با استناد به روش تحقیق مبتنی‌بر زمینه، رویکردهای معماری سنتی به طبیعت با تمرکز بر خانه‌های فلات مرکزی ایران در منطقه‌های کاشان(خانه بروجردی‌ها و عامری‌ها)، یزد(خانه لاری‌ها) و نائین(خانه پیرنیا)، همچون الگویی شایسته از ارتباط با طبیعت، بازکاوی‌شده‌اند. آنچه پژوهش حاضر در فرجام کار برآن تأکیددارد، توجه به حضور چندجانبه طبیعت در تمامی وجوه و مراتب معنایی مترتب بر آن در قالب دو رویکرد کلان؛ هم‌آوایی و کمال‌بخشی معماری به آنها است.

کلیدواژگان: طبیعت، معماری، هستی‌شناسی اسلامی، خانه‌های سنتی ایران.

* مربی، دانشکده هنر و معماری صبا، دانشگاه شهید باهنر، کرمان. sa_adeli@uk.ac.ir

مقدمه

در دوران معاصر نظریه‌های بسیاری با مبانی فکری متفاوت، رابطه میان انسان و طبیعت را تبیین کرده‌اند. پیرو آنها، رویکردهای معماری به طبیعت نیز در سطوح مختلف و با راه‌های گوناگون، نمودیافته‌اند. طبیعت، همواره به‌عنوان شالوده و زیربنای شکل‌گیری نظریه‌های معماری مطرح‌بوده و تنها نیمه دوم قرن بیستم، اوج نفوذ تفکر مدرن در معماری، وقفه‌ای در این روند روی‌داده است (forty, 2000: 220). گوناگونی رویکردهای معماری به طبیعت، ناشی از تنوع مبانی فکری‌ای است که شاکله چنین رویکردهایی را دربرمی‌گیرد. این‌گونه به‌نظر می‌رسد که اساسی‌ترین مسأله در تنوع و بعضاً تناقض موجود در جهان‌بینی و نوع نگاه به طبیعت، نبود توافق در فهم شایسته طبیعت و نسبت حقیقی میان انسان و طبیعت است. ازین‌رو، تبیین رویکردهای معماری به طبیعت بر مبنای نگرشی اصیل و مبتنی‌بر حقیقت ازلی_ابدی می‌تواند به احیای کاستی‌های موجود و فراموش‌شده در نوع نگاه به طبیعت معماری کنونی، یاری‌رساند.

پژوهش حاضر، تحقیقی کیفی و هدف‌محور است و پرسش اصلی آن این است که باتوجه‌به مفهوم و جایگاه حقیقی طبیعت و خاستگاه و غایت حقیقی معماری، چه رابطه‌ای میان طبیعت و فضاهای انسان‌ساخت وجوددارد؟ به‌بیان دیگر این پژوهش، با طرح چنین پرسشی می‌کوشد تا به اهداف زیر دست‌یابد.

الف. فهم شایسته نسبت حقیقی میان طبیعت و معماری،

ب. تبیین رویکردهای شایسته معماری به طبیعت،

ج. انشای مراتب حضور طبیعت در عرصه فضای انسان‌ساخت باتوجه‌به رویکردهای طرح‌شده.

ازآنجاکه لازمه تبیین چنین رویکردهایی، استناد بر پشتوانه فکری اصیل و مبتنی‌بر حقیقت انسان و طبیعت است؛ این مقاله در دو حوزه مبانی فکری و کاربردی شکل‌گرفته‌است. در حوزه مبانی اندیشه عرصه هستی‌شناسی اسلامی، زیربنای فکری بحث را دربرمی‌گیرد. حوزه کاربردی، با تکیه براین حقیقت بناشده‌است که بنابر گواهی تاریخ، معماری سنتی ایرانِ دوره اسلامی به‌ویژه در حوزهٔ بناهای مسکونی قرارگرفته در فلات مرکزی، نمونه‌ای شایسته از هم‌آهنگی میان معماری و طبیعت در سطحی متعالی و ژرف به‌شمارمی‌رود که نشأت‌گرفته از بطن اندیشه اسلامی است. براین مبنا چهار خانه سنتی؛ خانه بروجردی‌ها و عامری‌ها در کاشان، خانه لاری‌ها در یزد و خانه پیرنیا در نائین به‌عنوان نمونه‌هایی آشکار از این معماری متعالی بررسی‌شده‌اند. این بخش، با استناد بر نسبت تبیین‌شده میان طبیعت و معماری و برمبنای اشکال و مراتب مختلف حضور طبیعت در نمونه‌های بیان‌شده، رویکردهای کلان معماری مسکونی به طبیعت را تبیین‌می‌کند.

پیشینه تحقیق

بررسی منابع مربوط به موضوع مقاله حاضر، بیانگر آن است که پژوهش‌های انجام‌شده با محوریت نسبت طبیعت و معماری در اندیشه اسلامی، مطالعات پراکنده و اجمالی‌ای را دربرمی‌گیرد که درمجموع با نگاهی موردی، عناصر طبیعی و یا برخی ابعاد و وجوه آن را در بسترهای گوناگون و متفاوت از بستر پژوهش پیش‌رو بررسی‌کرده‌اند. در یک ارزیابی اجمالی می‌توان اشاره‌نمود که رویکرد بیشتر پژوهش‌های انجام‌شده جزئی‌نگر بوده‌است. بازشناسی جایگاه عناصر طبیعی در معماری سنتی به‌صورت موردی(طوفان، ۱۳۸۵) و یا در بستر باغ‌های ایرانی_اسلامی(نقره‌کار، ۱۳۸۷؛ زمانی و دیگران، ۱۳۸۸)، مطالعه نحوه تجلی بعد معنوی عناصر و خصیصه‌های طبیعت در معماری همچون نور و هندسه طبیعت(بوکهارت،۱۳۸۱؛ بلخاری قهی، ۱۳۸۴ و ۱۳۸۸) و تأکید بر الهام معمار از ابعاد پنهان طبیعت در معماری اسلامی(ندیمی، ۱۳۷۸)، نمونه‌هایی از چنین پژوهش‌هایی به‌شمارمی‌روند. همچنین *اردلان و بختیار (۱۳۹۰)*، در کتاب حس وحدت با تمرکز بر مفاهیم درونی معماری سنتی در ایران دوره اسلامی به‌گونه موردی چگونگی تأثیرپذیری معماری سنتی از طبیعت را بررسی‌کرده‌اند لیکن، مستقیم وارد مباحث هستی‌شناسی اسلامی نشده‌اند(اردلان، ۱۳۹۰). در تحقیقی دیگر ابعاد گوناگون توسعه پایدار با تأکید بر نگرش اسلامی در شهرهای بیابانی ایران ارزیابی‌شده‌است. بااینکه در این پژوهش، بازکاوی شایسته‌ای در اندیشه اسلامی صورت‌گرفته اما باتوجه‌به ابعاد گوناگون توسعه پایدار، پرداختن به بعد زیست‌محیطی در حوزه کاربردی، دغدغه اصلی آن نبوده‌است(نقی‌زاده، ۱۳۸۰). در بررسی دیگری، رویکردهای معاصر معماری مبتنی‌بر طبیعت با تأکید بر سرشت معماری(نورمحمدی، ۱۳۸۸) مطالعه‌شده‌است. این پژوهش نیز، با دیدگاهی کاملاً متفاوت از حوزه فکری پژوهش حاضر نگاشته‌شده‌است. بنابر آنچه گفته‌شد، مقاله حاضر افزون‌بر مدنظر قراردادن و بهره‌گیری از نگرش موردی و نگاه به جزئیات در یک افق مشخص، نهایت رویکردهایی کلان و کلیدی معماری را، به‌طور خاص معماری مسکونی، به طبیعت ارائه‌خواهدداد. ضمن‌اینکه، به بررسی نسبت میان طبیعت و معماری نیز در دو ساحت اندیشه اسلامی

به‌عنوان بستر و پشتوانه‌ای مطمئن در مواجهه با این دو مقوله خواهدپرداخت.

روش تحقیق

روش تحقیق به‌کارگرفته‌شده، بهره‌گیری از راهبرد تحقیق تلفیقی؛ روش استدلال منطقی[۱] و روش تحقیق مبتنی‌بر زمینه[۲] برای پاسخ به پرسشتحقیق است. در ساحت مبانی اندیشه، مطالعه اسنادی و کتابخانه‌ای و استدلال منطقی مبنای توصیف، تحلیل و تفسیر مقاله است. همچنین، با استناد بر روش تحقیق مبتنی‌بر زمینه (Strauss & Corbin, 1998)، اَشکال، مراتب و چگونگی حضور طبیعت با گزینش چهار خانهٔ سنتی مسکونی فلات مرکزی به‌عنوان منبع اصلی شاهد، در سه مرحله کدگذاری باز، محوری و انتخابی[۳]، بازکاوی و تجزیه و تحلیل‌شدند. نهایت، رویکردهای کلان معماری به طبیعت با تکیه بر کدهای به‌دست‌آمده تبیین‌شدند. از روش مقایسه موارد مشابه[۴]، بررسی دیگر بناهای مسکونی موجود در مناطق بالا و اشعار مرتبط با بناهای مورد نظر هم، برای ارتقای توان تحلیلی مقاله بهره‌گرفته‌شد. دو روش یادشده به‌نوعی خود، مکمل یکدیگر بوده و به‌مثابه معیار ارزیابی صحت روند سپری‌شده و نتایج به‌دست‌آمده از هریک از روش‌های یادشده در دو حوزه مبانی فکری و کاربردی عمل‌می‌کنند.

طبیعت از منظر معناشناختی

در اندیشه اسلامی، طبیعت مادر روح آدمی است و کیفیت‌های ذاتی طبیعت، مبنای اصلی حیات و روح آدمی معرفی شده‌اند(مطهری، ۱۳۷۳: ۲۰۹)[۵]. آیه چهارده سوره مبارکه مؤمنون «ثم انشاناه خلقناه آخر»، به‌روشنی بیان‌کننده جریان و سریان چنین تفکری است. در این مکتب، انسان موجودی طبیعی_آن جهانی است که طبیعت زادگاه روح و بستر تکامل اوست(همان:۲۱۰)[۶]. با تأمل درباره نگرش اسلام به طبیعت و مطالعه و تحلیل آرای متفکران اسلامی[۷] در این زمینه، طبیعت در چهار مرتبه و سطح قابل شناسایی است: الف. به‌مثابه تجلی عینی ذات الهی و واسطه انسان با خالق، ب. در معنای سرشت ذاتی پدیده‌ها، ج. در معنای نیروی تحریک و تغییر عناصر و د. طبیعت در معنای شیء جسمانی.

الف.طبیعت به‌مثابه تجلی عینی ذات الهی و واسطه مؤثر ارتباط انسان با خالق

در این مرتبه، طبیعت واجد وجهی الهی و قدسی است. آیه «قُل مَن بِیَدِه مَلَکوت کُل شیء» (مؤمنون/ ۸۸)، نه‌تنها مبین جاری‌بودن حکم خداوند بر اشیا است بلکه، بیانگر آن است که منشأ وجودی تمامی پدیده‌ها، در ماوراء طبیعت به‌دست خداوند است. طبق بینش اسلامی، نظام طبیعت به حکم حکمت خداوند از مثل اعلای کل وجود در نظام الهی سرچشمه‌می‌گیرد و بازتاب‌دهنده آن است(نصر، ۱۳۸۶: ۱۲۳). از دیدگاهی ژرف‌تر می‌توان گفت که منظومه طبیعت، چیزی جز حقیقت الهی نیست که خود را در وجود پدیده‌ها متجلی کرده‌است[۸]. طبیعت، فقط به‌دست خداوند و در نتیجه اراده او تکوین‌نیافته بلکه، از ذات خداوند مشتق‌شده‌است(همان). در جای‌جای کتاب آسمانی قرآن، خداوند طبیعت و عناصر طبیعی را یک‌سره آیت و نشانه خود خوانده(مطهری،۱۳۶۷: ۶۷) و در بسیاری موارد همچون(اعراف/۱۴۳، فیل/۳و۵، نمل/۲۲، قصص/ ۳، نحل/ ۱۴ و تین/ ۱) از آنها با سوگند یادکرده‌است. نام‌گذاری برخی از سوره‌های قرآن به نام عناصر طبیعت و مترادف‌دانستن برخی عناصر و پدیده‌های طبیعی با مصادیقی از جهان معنا و ملکوت، گواهی روشن بر تمثیلات آن جهانی مترتب‌بر طبیعت و عناصر طبیعی آن است[۹]. تأکید بر جنبه الهی و نیایشی طبیعت نیز، از مواردی است که در سطرسطر قرآن به‌چشم‌می‌خورد(نصر، ۱۹۳:۱۳۷۵). در متون اسلامی، تماس با طبیعت و تفکر و مداقه در آن، راهی به‌سوی خداشناسی(مطهری، ۶۷:۱۳۶۷) و ساحتی برای تداوم و تقویت حس تذکر در انسان است که مؤکداً انسان به آنها سفارش‌شده‌است[۱۰].

ب. طبیعت در معنای سرشت و کیفیت ذاتی

طبیعت در این مفهوم ویژگی‌هایی ذاتی، نهادی و اجتناب ناپذیری را دربرمی‌گیرد(ابن‌سینا به‌نقل از نصر، ۳۳۲:۱۳۵۹). طبیعت با این ویژگی‌ها برای متمایزکردن و هویت‌بخشیدن به چیزی به‌ویژه هویت معنوی، درونی و غیر مادی‌ای که در حرکت و افعالِ آن عنصر یا پدیده متجلی است، به‌کاربرده‌می‌شود.

ج. طبیعت در معنای عامل تغییر و حرکت

بسیاری از اندیشمندان همچون ابن‌سینا، اخوان‌صفا و ابوریحان براین باورند که طبیعت در معنای نیروی تحریک و اصل تغییر، عنصر را تاحدی که برای آن میسرباشد، به‌سوی کمال طبیعی و ذاتی خود می‌کشاند. با چنین دیدگاهی، طبیعت جنبه فعال حرکت و انبساط حقیقت الهی است(نصر، ۹۲:۱۳۵۹).

د. طبیعت در معنای شیء جسمانی و عالم وجود

طبیعت همان عالم وجود، عالم اجسام و ظاهر است (نصر، ۷۸:۱۳۸۵؛ ابن‌سینا به‌نقل از نصر، ۲۹:۱۳۸۵). چنین

وجهی از طبیعت، تمامی عناصر و پدیده‌های طبیعی پیرامون انسان همچون آب، خاک و درخت یا به‌عبارتی کالبد طبیعت را دربرمی‌گیرد.

تعریف‌های ارائه‌شده از طبیعت به‌ترتیب، مراتبی از یکدیگرند. با یک ارزیابی کوتاه از معانی بیان‌شده، طبیعت را می‌توان مشتمل بر سه قلمرو معنایی متمایز دانست: ۱. عناصر طبیعی و کالبد طبیعت، ۲. ویژگی‌های ذاتی و قوانین حاکم بر طبیعت و۳. معنا و تمثیلات آن جهانی مترتب‌بر طبیعت(نقی‌زاده، ۱۳۸۰: ۶۳). براین مبنا، طبیعت در مرتبه‌ای از عالم وجود و منظومه هستی قراردارد. در مرتبه‌ای دیگر، تمامی عناصر و پدیده‌های طبیعی در عالم خلقت است که خود واجد سرشت و کیفیت ذاتی(طبیعتی) هستند و آنها را به‌سوی کمال و جایگاه طبیعی‌شان، می‌برد. پذیرش هرگونه تغییر و حرکتی در این منظومه، مطابق و هماهنگ با ویژگی‌های درونی و ماهیت آن عنصر یا پدیده معنامی‌یابد که از آن با نام قوانین تنظیم‌کننده روابط بین عناصر و پدیده‌های طبیعی(نظم الهی)، یادمی‌شود. این قوانین، نیروهایی ذاتی‌اند که نمایانگر توازن حرکت ماندگار در طبیعت هستند و بنابر تدبیر الهی، به مخلوقات نظم‌بخشیده و هماهنگی و تناسب را در پدیده‌ای طبیعی و همچنین، در ارتباط پدیده‌های طبیعی با یکدیگر ایجادمی‌کنند(نصر، ۱۳۵۹: ۳۵۸). منظومه طبیعت در مرتبه‌ای بالاتر از مراتب پیشین خود، در نظام الهی ریشه‌دارد و بازتاب‌دهنده آن است. براین مبنا، کل حقیقتِ عالمِ طبیعت، متشکل از تجلیات اسما و صفات مختلف الهی اَست که درواقع، اصل مستند همه حقایق و پدیده‌های این جهان هستند و تنها، درنتیجه استناد به اسمای الهی به‌وجودآمده‌اند(نصر،۱۳۸۶: ۱۲۴). ضمن‌اینکه، مسیر استکمالی مقدرشده خود را تا تحقق نظام احسن سیرمی‌کنند.

نسبت میان انسان و طبیعت

عالم خلقت، بستر تکامل و مسخر انسان معرفی‌شده‌است. خداوند، از انسان به‌عنوان جانشین خود در طبیعت نام‌می‌برد و تمامی طبیعت و عالم خلقت را مسخر او[۱۱] قرارمی‌دهد. ازآنجا که انسان برای حیات در جهانی دیگر خلق‌شده، عالم طبیعت به‌منزله بستری برای صلاحیت‌یافتن و تکامل انسان برای ورود به حیات ابدی، به‌منصه ظهور رسیده‌است(مطهری،۱۳۷۳: ۲۱۰)[۱۲]. ازسوی دیگر، اندیشه وحدت ذاتی انسان و طبیعت بیانگر آن است که کیفیات ذاتی و ویژگی‌های سرشتی طبیعت، مبنای اصلی حیات و روح آدمی‌اند. ازین‌رو در بینش اسلامی طبیعت در نسبت با انسان به‌منزله زادگاه روح آدمی، هم‌سرشت با او و درعین‌حال بستر تکامل و مسخر او نگریسته‌می‌شود.

براین مبنا، جایگاه انسان در ارتباط با طبیعت از دو جنبه مختلف قابل طرح و بررسی است. نخست آنکه، انسان به‌مثابه عالم صغیر، خود بخشی از عالم کبیر(طبیعت) است. طبیعت، طبق تدبیر الهی موجودیت‌یافته و عناصر طبیعی بنابر اصول تکوینی جاری و ساری در آنها و نظام وجودی خاص خود، به‌سمت کمال مطلوب خویش درحرکت هستند. چنانچه هر جزء از مسیر معینی که برای آن تعیین‌شده، منحرف‌شود سبب اختلال در منظومه هستی خواهدشد. در چنین وضعیتی، اجزای دیگر عالم وجود به‌پامی‌خیزند تا کار این موجود را تعدیل و اصلاح‌کنند. در غیر این‌صورت، تمامی اسباب جهان علیه او قیام‌کرده و با نیروهایی که پروردگار برای دفاع از حریم ذات و حفظ وجودشان در آنها به‌امانت‌گذاشته، آن جزء را پایمال خواهندساخت(طباطبایی،۱۳۷۴: ۲۴۷). درنتیجه، پیروی از قوانین طبیعت و هماهنگی با ویژگی‌های سرشتی آن عاملی بنیادین در مسیر بهتر زیستن انسان در طبیعت به‌شمارمی‌رود. چراکه، اراده انسان نمی‌تواند نظامات حاکم بر طبیعت را برهم‌زند بلکه می‌تواند، مطابق قانون‌های کلی خلقت عمل‌کند[۱۳](همان: ۲۵۰ ؛ نصر، ۱۳۵۹:۴۰۲). ازین‌رو، یکی از مهم‌ترین مجموعه ویژگی‌های تأثیرگذار بر افعال انسان، طبیعت و ویژگی‌های ذاتی و قوانین حاکم بر آن است. بدین‌مفهوم که بهره‌مندی انسان از طبیعت در یک رابطه استکمالی به‌معنی استقلال از قوانین و ضرورت‌های طبیعی نیست بلکه، شناخت حقیقی آنها در پرتو ارتباطشان با وجود مطلق است(نصر، ۱۳۵۹: ۳۵۹). با تابع‌کردن افعال انسان به اراده جهت‌دار این قوانین و متصف‌کردن فعالیت‌های انسان به صفات فعل الهی می‌توان بیش از پیش، وحدت خود را با طبیعت نه‌تنها احساس بلکه، عملی‌کرد و در مسیر کمال خود گام‌برداشت.

از سوی دیگر، مسخرشدن عالم طبیعت بر انسان و مطرح‌شدن آدمی در مقام خلافت‌الهی[۱۴]، مسئولیتی را بر دوش آدمی مقابل طبیعت درعین بهره‌مندی از آن قرارمی‌دهد(نهج‌البلاغه، ۱۳۶۷:۵۴۴)[۱۵]. قانون عمومی عالم طبیعت، تحول و تکامل است(طباطبایی، ۱۳۶۸:۷۲؛ نصر۱۳۵۹: ۱۱۹،۴۰۳ و ۳۵۷)[۱۶]. در طبیعت، غایت هر چیز کمال آن است(همان: ۲۲۳؛ ابن‌خلدون به‌نقل از جمشیدیها، ۱۳۷۷: ۶۲) که با حرکت، از حالت بالقوه به بالفعل درمی‌آید (طباطبایی، ۱۳۶۸:۶۸). در تفکر الهی، تمامی فعالیت‌های انسان دربرابر طبیعت و هرگونه دخل و تصرفی در آن ضمن حفظ نظام، اعتدال و هماهنگی‌ای که بر عالم حکمفرماست، نه‌تنها باید از هرگونه

فساد و تباهی و آسیب به طبیعت دور باشد بلکه، به اصلاح و کمال آن نیز، منجرشود(هود/۶۱)[۱۷]. بدین‌معنی که انسان با تغییر در شتاب و یا نوع این کمال‌جویی و کمک به اصلاح و عمران عناصر و پدیده‌های طبیعی منحرف‌شده از مسیر مطلوب، توان طبیعت را برای دستیابی به کمال خود افزایش‌دهد(نقی‌زاده، ۶۸:۱۳۸۰). نقش انسان در کمال‌بخشیدن به طبیعت به‌ویژه در تفکر الهی، امری بنیادین و اساسی در فعالیت‌های انسانی به‌شمارمی‌رود.

ازین‌رو، انسان دربرابر طبیعت نقش و جایگاه ویژه‌ای دارد که همانا هماهنگی، اصلاح و کمال‌بخشی به طبیعت در مسیر استکمالی مقدرشده برای آن است. حضور انسان در طبیعت نه‌تنها تلاشی برای حرکت در مسیر کمال خویش است[۱۸] بلکه، کوششی است برای پیوستن به بخشی از کلیت فراگیر(طبیعت) و هویت‌بخشیدن به طبیعتی که در آن مأواکرده‌است. آدمی، هنگامی به‌صورت اصیل در طبیعت سکونت‌می‌گزیند که بگذارد عناصر و پدیده‌های اطراف او افزون‌بر نظام وجودی و طبیعت خاص خود، آزادانه حضور داشته‌باشند و در مسیر استکمالی مقدر خود حرکت‌کنند.

برمبنای آنچه گفته‌شد، کمال‌بخشی به طبیعت به‌عنوان خلیفه‌الله و هماهنگی و هم‌آوایی با آن را همچون جزئی از منظومه طبیعت، می‌توان دو مؤلفه بنیادین در نسبت انسان با طبیعت قلمدادکرد. باتوجه‌به چگونگی تعامل و نسبت مقدر میان انسان و طبیعت، رابطه آفرینش‌های انسانی با طبیعت به‌طور عام و معماری به‌گونه خاص، در شکل متعالی خود مشمول قدر و نسبتی ویژه است.

معماری درنسبت با طبیعت؛ کمال‌بخش و هم‌آوا

در تفکر اسلامی، انسان با صناعت و آفرینشِ خود به‌مثابه یک فعل انسانی باید زمینه تحقق ماهیت اصلی و ذاتی طبیعت و پدیده‌های طبیعی را به‌گونه وحدت‌یافته‌ای فراهم‌آورد. ضمن‌اینکه، به پدیده‌ها و نعمت‌هایی که در دسترس وی قرارگرفته‌است، کمالی که آن اشیا بنابر طبیعت خود از آن برخوردارند، ببخشد[۱۹](طباطبایی، ۱۳:۱۳۶۸). این کمال، باید ضامن بقا و تداوم سیر تکاملی آنها در بطن منظومه هستی باشد. بنابراین اصلاح، کمال‌بخشی و تکامل طبیعت، یکی از وجوه آفرینش‌گری انسان درنسبت با طبیعت است. در این میان، معماری به‌عنوان فضایی دربرگیرنده زندگی انسان، از مهم‌ترین صناعت‌ها(ملاصدرا،۱۳۸۲: ۲۷-۲۶) و نتیجه آفرینش انسان در طبیعت به‌شمارمی‌رود(بورکهارت،۱۳۷۶: ۴۳). نهایت، فضاهای انسان‌ساخت می‌بایست بستری را برای دریافت‌کردن محیط طبیعی و حرکت در مسیر استکمالی مقدر آن، فراهم‌آورند. رسالت معماری همچون دیگر هنرها[۲۰]، بهره‌ورساختن محیط انسان- طبیعت(جهان) است(همان: ۸۶) تا آنچه را هست به سود آنچه بایدبشود، تعدیل‌کند(جعفری،۱۳۷۵: ۲۵ و۲۶). براین مبنا، غایت معماری تنها ساخت سرپناهی برای رفع نیازمندی‌های انسان و سکونت وی نیست بلکه، غایت کمال‌بخشی به انسان و در کنار او محیط و طبیعتی است که معماری در آن و پیرو آن به‌وقوع پیوسته‌است. ازین‌رو، کمال‌بخشی به طبیعت و عناصر طبیعی را می‌توان هدف غایی معماری در تعامل با طبیعت دانست.

از دیگرروی، براساس اندیشه وحدت ذاتی انسان و طبیعت، افعال انسانی و آفرینش‌های او به‌مثابه جزئی از منظومه طبیعت باید در تداوم، تطابق و هماهنگی کامل با کیفیات و قوانین حاکم بر پهنه هستی باشند و از بروز هرگونه انشقاق و انحراف از مسیر طبیعی دوری‌گزینند. چراکه هرگونه انحرافی از این مسیر، نه‌تنها معماری را از حقیقت و هدف وجودی خود جدامی‌سازد بلکه، زمینه نابودی آن را نیز فراهم‌می‌آورد. بسیاری از اندیشمندان اسلامی بر لزوم هماهنگی و انطباق آفرینندگی‌های انسان با طبیعت در وجوه گوناگون آن تأکیدداشته‌اند. آن‌چنان‌که، *جلال‌الدین دوانی* یکی از عرفای به‌نام اسلامی، کمال صنعت را در گرو تشبه به طبیعت می‌داند(دوانی به‌نقل از نجیب اغلو، ۱۶۰:۱۳۷۹). همچنین، لزوم هماهنگی با ویژگی‌های ذاتی و سرشتی عناصر طبیعی (طباطبایی،۱۳:۱۳۶۸؛بورکهارت،۱۳۴:۱۳۸۱ونصر،۴۲۴:۱۳۸۰)، بازنمایی وجوه نشانه‌ای و معنوی طبیعت و هماهنگی با قوانین طبیعی(نصر،۲۱۳:۱۳۸۰ و بورکهارت،۷۷:۱۳۸۱)، الهام از حالت و طرز عملکرد طبیعت(نصر،۲۱۳:۱۳۸۰) و بهره مستقیم و حتی تقلید از صورت‌های طبیعت(بلخاری قهی،۲۲۲:۱۳۸۴)، از مواردی است که مورد توجه عالمان دین قرارگرفته‌است. چنین ساحتی از آفرینش را می‌توان مشمول هم‌آوایی با طبیعت دانست.

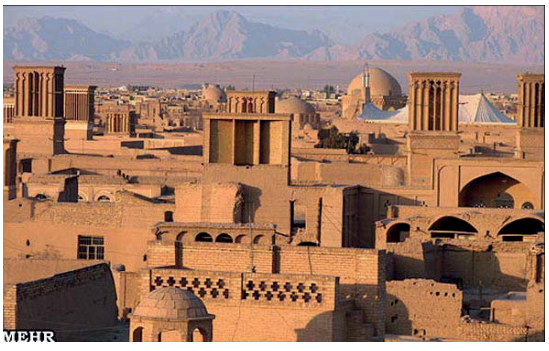
بنابر آنچه گفته‌شد، هم‌آوایی با طبیعت و اصلاح و کمال‌بخشی بدان، دو بعد بنیادین رویکردهای معماری به طبیعت هستند. هم‌آوایی با طبیعت، به‌منزله هماهنگی میان فضاهای انسان‌ساخت با طبیعت در وجوه سه‌گانه مترتب بر آن است که مشتمل بر الف. طبیعت کالبدی، ب. ویژگی‌های ذاتی و قوانین طبیعت و ج. تمثیلات آن جهانی طبیعت(وجه معنوی و نشانه‌ای) است. تکامل طبیعت و کمال‌بخشی بدان نیز به‌معنای کشف ویژگی‌ها، استعدادها و وجوه پنهان طبیعت و به‌فعلیت‌درآوردن قابلیت‌های به‌امانت‌گذاشته‌شده در آن، ضمن احترام و نظر به بعد وجودی معنوی، معنایی و تمثیلات آن جهانی وابسته به طبیعت است.

مراتب حضور طبیعت در معماری خانه‌های سنتی فلات مرکزی ایران

اِعمال رویکردهای بیان‌شده بر طبیعت در فضای انسان ساخت، درگرو اِعمال نسبت معین و بسامانی میان معماری با طبیعت است. این امر ارجاعات ویژه به طبیعت را با خود همراه دارد که سبب حضور طبیعت در ابعاد گوناگون و با شیوه های مختلف در فضای سکونت انسان خواهدشد. یکی از راه‌های دست‌یافتن به چنین معرفتی، بازجست خطِ‌مشی معماری سنتی در تعامل با طبیعت است؛ معماری‌ای که به گواهی تاریخ، مصداقی حقیقی و عینی از نگرشی شایسته و بایسته به طبیعت قلمدادمی‌شود. براین مبنا و با استناد بر روش تحقیق مبتنی‌بر زمینه، شیوه‌های گوناگون رجوع معماری به طبیعت در چهار خانه سنتی ازطریق مشاهده میدانی شناسایی‌شدند.[۲۱] سپس، در مرحله کدگذاری محوری مقوله‌های موجود باتوجه‌به ابعاد و وجوه سه‌گانه طبیعت (خصوصیات پدیده)، نوع و چگونگی تعامل صورت‌گرفته میان معماری و طبیعت از منظر نوع و میزان همراهی، تأثیرپذیری و تأثیرگذاری بر طبیعت(ویژگی‌های تعاملی) و عوامل زمینه‌ای همچون اقلیم فکری سازندگان بنا کدگذاری و طبقه‌بندی‌شدند. نهایت، با بررسی روابط میان کدهای موجود، رویکردهای کلان معماری به طبیعت استخراج و تبیین‌شدند. نتایج به‌دست‌آمده از این بررسی نیز، بیانگر وجود دو رویکرد کلان هم‌آوایی و کمال‌بخشی به طبیعت در این‌گونه از معماری است. درادامه، با یک جمع‌بندی از مراحل انجام‌شده، رویکردهای معماری مسکونی به طبیعت و پیرو آن اشکال حضور طبیعت در این نوع از معماری، معرفی‌خواهدشد.

مراتب حضور طبیعت با استناد بر رویکرد هم‌آوایی

معماری سنتی در حوزه بناهای مسکونی، معماری‌ای هم‌آهنگ و سازگار با طبیعت و مجموعه ویژگی‌ها و نظامات حاکم بر آن است. چنین رویکردی به طبیعت در تمامی سطوح و مراتب وجودی آن، به‌روشنی در این‌گونه از معماری قابل پی‌گیری است. آنچه پس از این می‌آید، اشکال مختلف حضور طبیعت است که منتج از چنین رویکردی بدان است و با توجه به ابعاد و وجوه سه‌گانه طبیعت، بررسی و بازکاوی‌شده‌اند.



تصویر ۱. نمایی از بادگیرهای خانه‌های کویری در شهر یزد. بهره‌مندی از قابلیت‌های بستر برای تأمین شرایط آسایش، از راهکاری رایج در معماری مسکونی گذشته ایران به شمار می‌آید (www.irandesert.com).

رجوع به طبیعت کالبدی در معماری

بناهای مسکونی، مصداقی از حضور بارز و شایسته عناصر طبیعی در محیط معمارانه سکونت انسان است. عناصر طبیعت به‌طور مستقیم در معماری حضوردارند. چنین حضوری را می‌توان در دو قالب؛ طبیعت به‌عنوان بستر و طبیعت به‌عنوان یک عنصر در معماری، مطرح‌کرد.

طبیعت به عنوان بستر

هیچ اثر معماری سنتی را نمی‌توان‌یافت که بدون شناخت محیط خود و برقرارکردن رابطه با آن، توفیق ماندگاری و حیات یافته‌باشد[۲۲]. معماری در بستر طبیعت ریشه‌می‌دواند؛ از آن الهام‌می‌گیرد و نهایت، با آن درهم آمیخته و پیوندمی‌یابد. با حضور طبیعت به‌عنوان بستر، از ویژگی‌های مطلوب آن دراین‌گونه معماری، بهره‌گرفته شده‌است(تصویر ۱) و در صورت مطلوب‌نبودن برخی ویژگی‌ها و شرایط آن عوامل کنترل، تعدیل و یا در شکل معکوس به‌خدمت گرفته‌شده‌اند(تصویر ۲). از میان این عوامل و پتانسیل‌های طبیعی می‌توان به مواردی چون توپولوژی بستر، پتانسیل‌های حسی طبیعت که با حواس پنج‌گانه درک‌می‌شوند، پتانسیل‌ها یا ویژگی‌های منحصربه‌فرد طبیعت در آن محل، شرایط جغرافیایی طبیعت شامل: آب، خاک و پوشش گیاهی، شرایط اقلیمی طبیعت(نور،باد، رطوبت و...) و نهایت، چشم‌اندازهای طبیعت اشاره‌نمود.

تصویر ۲. خانه پیرنیا. نظام خاص پر و خالی بناهای مسکونی(حیاط های مرکزی) که بهترین انتخاب برای کنترل و تعدیل شرایط نامساعد محیطی است(www.naghsh negar. ir).

طبیعت به‌عنوان یک عنصر معماری

طبیعت خود می‌تواند به‌عنوان عنصر و یکی از اجزای معماری، در محیط سکونت انسان مطرح‌شود. در چنین وضعیتی، طبیعت به چندین نوع مختلف در شاکله معماری حضورمی‌یابد: الف. حضور عناصر طبیعت در معماری، ب. حضور مواد و مصالح طبیعت در معماری و ج. حضور پدیده‌های طبیعت در معماری.

الف. حضور عناصر طبیعت در معماری: آب، درخت، نور و... همچون بخشی از اجزا و عناصر موجود در معماری مطرح‌می‌شوند. در این حالت جنبه‌های زیبایی‌شناختی، خصوصیات فرهنگی، مسایل عملکردی، نیازهای مطرح و ویژگی‌های عناصر طبیعت، منجر به شیوه‌های گوناگونی از این حضور می‌شوند.

ب. حضور مواد و مصالح طبیعت در معماری: یکی از خصوصیات بارز معماری سنتی، بهره‌گیری از مصالح طبیعی و بوم‌آورد است. استفاده این‌گونه از مصالح، معماری را ضمن تأمین منافع اقتصادی، زیست‌محیطی و تنظیم مناسب شرایط محیطی در هماهنگی با محیط طبیعی قرارمی‌دهد. این انتخاب باتوجه‌به عواملی همچون دردسترس‌بودن، هماهنگی با محیط، قابلیت بازگشت به محیط، اصول زیبایی‌شناختی و مطلوبیت فضایی صورت‌گرفته‌است.

ج. حضور پدیده‌های طبیعت در معماری: پدیده‌های طبیعی همچون روز، شب، تغییر فصل‌ها و زمان حتی عوامل فرسایشی نیز، فضاهای معماری را هرلحظه دچار دگرگونی‌می‌کنند. این پدیده‌ها، نقش عنصری کیفیت‌دهنده به فضای سکونت انسان را برعهده‌دارند و کیفیت ادراکی متفاوتی را به معماری می‌بخشند(تصویر۳).

رجوع به وجه ذاتی و سرشت طبیعت در معماری

با به‌کارگیری رویکرد هم‌آوایی به طبیعت، معماری درکنار هم‌آهنگی با عناصر و پدیده‌های طبیعی و بهره‌مندی از حضور مستقیم آنها، در مرتبه‌ای بالاتر با کیفیت‌ها و ویژگی‌های ذاتی و ماهوی طبیعت و عناصر طبیعی، همراه و هم‌آهنگ است. چنین مرتبه‌ای از حضور طبیعت در معماری مسکونی با استناد بر اندیشه وحدت ذاتی انسان و طبیعت، به هم‌آهنگی میان معماری با سرشت طبیعت و سرشت ذاتی انسان منتج‌گشته و تضمین‌کننده آفرینش معماری است که در انطباق کامل با منظومه طبیعت و در مسیر صحیح و بایسته آفرینش‌گری انسان، قراردارد. هم‌آوایی با طبیعت، هم‌سویی با ویژگی‌های ذاتی آن و قوانین طبیعی است. این‌چنین ویژگی‌های ذاتی را می‌توان در کیفیاتی چون صداقت، تعادل، آرامش، وحدت، تکرار و تنوع و جنبه‌های زیبایی‌شناختی طبیعت، همچنین فرایندها و مکانیسم‌های موجود در طبیعت مانند روند پیدایش و رشد و روند سازگاری، جستجوکرد.

حضور فرایندهای طبیعی در آفرینش معماری- فرایند سازگاری

در طبیعت، هر موجود خود را با محیط اطرافش سازگارمی‌کند(اخوان‌صفا به‌نقل از نصر، ۱۱۸:۱۳۵۹) و این امر، بقای هر نوع را از طریقی مطابق با وضع آن نوع امکان‌پذیرمی‌سازد(همان: ۳۵۸). درحقیقت سازگاری، روح تمام قوانین طبیعت است که از وحدت درونی طبیعت سرچشمه‌می‌گیرد. چنین ویژگی‌ای در فرایند رشد و پیدایش طبیعی به‌روشنی قابل پی‌گیری است. در منظومه طبیعت، گونه‌های زیستی متنوعی وجوددارد که هرگونه، از الگوها و ساختارهای مشابهی پیروی‌می‌کند و تنها باتوجه‌به شرایط بستری که در آن رشدمی‌کند و در هم‌آهنگی و انطباق با آن، تغییراتی را به‌خود می‌پذیرد. چنین آفرینشی در طبیعت، در جریان یک روند تدریجی رخ‌می‌دهد و سبب‌می‌شود هر جزء با شرایط خود کاملاً هم‌آهنگ و سازگار باشد. شکل‌گیری بناها و سکونت‌گاه‌های سنتی و رشد آنها نیز، همین‌طور

تصویر۳ . خانه لاری‌ها در یزد، پدیده‌های طبیعی همچون چگونگی تابش خورشید در ساعات مختلف روز، کیفیت‌های ادراکی متفاوتی را در فضای خانه ایجادکرده‌است .(www.yazdfarda.com)

بوده‌است. بناها و خانه‌های مسکونی، از مجموعه نظام‌ها و ساختارهای مشابهی در معماری خود پیروی‌می‌کنند و براساس مناسبات خاص طبیعت و محیط پیرامون خویش همچون ویژگی‌های زمین، دسترسی‌ها(مسیرهای ارتباطی، آب و ...) و مجموعه عوامل اقتصادی تفاوت‌هایی در آنها دیده‌می‌شود. میزان رشد و بزرگ‌شدن این پدیده‌ها نیز، حد و اندازه‌ای داشته که با قابلیت‌های طبیعی منطقه مشخص‌می‌شده‌است. همین نحوه و میزان رشد، از تخریب طبیعت و بهره‌کشی از آن جلوگیری‌می‌کرده‌است.

سازگاری میان رویدادهای طبیعی با یکدیگر و میان هر رویداد و بستر وقوع آن در طبیعت، نمونه‌ای دیگر از این ادعاست که آشکارا در معماری سنتی مسکونی قابل پی‌گیری‌است. رویدادهایی که این معماری به‌خودمی بیند در سه عرصه؛ رویدادهای انسانی(مجموعه فعالیت‌ها و رفتارهای انسانی)، رویدادهای طبیعی(منتج از جریانات طبیعی) و رویدادهای مکانیکی(تحولات مصنوعات انسان ساخت) قابل دسته‌بندی است(الکساندر، ۱۳۸۱:۵۱). در این میان، رویدادهای انسانی در انسجام خاصی با رویدادهای طبیعی قراردارند به‌گونه‌ای‌که، رویدادهای طبیعی گاه مکمل و بستر وقوع فعالیت‌های انسانی به‌شمارمی‌آیند. تمامی رویدادهای یادشده، منطبق و هم‌آهنگ با سرشت و ذات موجودیتی که از آن ناشی‌شده‌اند، انسان و طبیعت، به‌وقوع‌پیوسته و با یکدیگر و کالبد و نسبت‌های مترتب‌بر آن نیز رابطه‌ای درهم‌تنیده و عاری از هرگونه تنش و اغتشاش دارند. آن‌چنان‌که، هر رویداد با عنصر کالبدی و کیفیات و نسبت‌هایش که در آن بوم و فرهنگ شناخته‌شده‌است، معنامی‌یابد[۲۳].

همچنین در این‌گونه از معماری، علاوه‌بر هم‌آهنگی و سازگاری میان رویدادها با ظرف وقوع آنها، سطوح مختلف کالبدی، عملکردی، سازه‌ای، زیبایی‌شناختی، معنایی و... نیز در تعاملی پویا و سازگار و هم‌آهنگ با یکدیگر، به معماری کلیتی واحد می‌بخشند. وجود طاقچه‌ها در معماری بناهای مسکونی، از جریان چنین ویژگی‌ای حکایت‌دارد. شکل‌گیری طاقچه‌ها، بیانگر سازگاری و هم‌آهنگی سطوح مختلف سازه‌ای، کالبدی، عملکردی و زیبایی‌شناختی است. در سطح سازه‌ای ایجاد فرورفتگی در جداره‌های باربر ازطریق کاهش جرم سازه، موجب سبک‌شدن سازه بنا می‌شود. افزون‌براینکه، نمایش چنین فرورفتگی‌هایی در کالبد بنا و ایجاد ریتم در جداره، کیفیت بصری مطلوبی را همراه‌دارد. از دیگرسو فضای ایجادشده برای نگهداری برخی اشیا و وسایل، کاربرداشته است.

تجلی مفهوم سازگاری در ابعاد یادشده مستلزم آن است که هر جزء، از توانایی تطبیق‌پذیری با محیط و اجزای پیرامون خود برخوردارباشد. بدین‌منظور، برای سازگارکردن هر جزء با عوامل تأثیرگذار بر آن، افزون‌بر داشتن معرفتی عمیق نسبت‌به عوامل یادشده، عشق، مراقبت و حوصله و مواجهه بی‌واسطه و حضوری با آن را خواستاراست.

حضور خصوصیات کیفی طبیعت در معماری

ویژگی‌های ذاتی طبیعت را می‌توان در کیفیت‌هایی همچون صداقت، تعادل، وحدت، تکرار و تنوع و عمق معنایی جستجوکرد که به مواردی از آنها درادامه، اشاره‌می‌شود.

صداقت

هرآنچه طبیعی است، دربرابر طبع خود صادق است. از تمامی زواید و لایه‌های دروغین به‌دور است و همانی را که هست، بی‌هیچ کم و کاستی در درجات و مراتب مختلف عرضه‌می‌کند. به دیگر سخن، میان بعد آشکار و ابعاد پنهانی که شامل‌می‌شود، تزویر، اختلاف و بعضاً تناقضی وجودنداشته بلکه بعد آشکار، خود مبین وجوه دیگر است. معماری مسکونی سنتی را به‌درستی می‌توان دربردارنده این مفهوم دانست. معماری در چنین مفهومی، مکانی است که تا هرچیز بتواند، آن باشد که می‌خواهدباشد. تجلی چنین مفهومی را در بناهای مسکونی، می‌توان در موارد زیر بازجست.

الف. احترام به سرشت اجزا و مصالح: شامل کاربرد اجزا، عناصرِ طبیعی و انسان‌ساخت و مصالح در بنا است که باتوجه ویژه به کیفیت ذاتی آنها، صورت‌گرفته‌است. تحقق چنین امری در گرو هماهنگی و هم‌سویی کارکرد مورد انتظار از این عناصر و مصالح با ویژگی‌های ذاتی آنها است که خود مستلزم درک صحیح و همه‌جانبه الزامات کارکردهای موجود، کیفیات ذاتی عناصر و نهایت، اعطای کارکرد متناسب با آن کیفیات به آن جزء است.

ب. هماهنگی میان کالبد و عملکرد: رابطه میان کالبد و عملکرد بنا و در مرتبه‌ای بالاتر معنای وارد بر آن که مربوط با کارکرد فضا است، از هرگونه تظاهر دروغین به‌دور است. به‌گونه‌ای‌که کالبد به‌درستی مبین عملکرد، رفتار و معنایی است که از آن انتظارمی‌رود و براساس آن شکل‌گرفته‌است. نظام درون کوچی در بناهای مسکونی و الگوی حیاط مرکزی، مسأله محرمیت و نظام پر و خالی بناهای مسکونی(حیاط اندرونی و بیرونی)، نمونه‌هایی از این دست هستند.

ج. هماهنگی میان سازه با کالبد: میان لایه ساختاری(سازه‌ای) بنا با کالبد و پوسته بیرونی آن، رابطه‌ای خوانا و شفاف وجوددارد به طریقی که کالبد خود معرف و بیانگر لایه سازه‌ای است که براساس آن ایستاشده‌است. هیچ عنصر

تزئینی خود را در مقام سازه‌ای نشان‌نمی‌دهد و هیچ جزء سازه‌ای با کالبد و پوسته‌ای کاذب پنهان‌نمی‌شود(پیرنیا، ۱۹:۱۳۸۷). به‌سخن دیگر، معماری ایرانی از پنهان‌کردن آنچه به‌درستی در بنا از آن بهره‌برده، هیچ ابایی نداشته‌است.

تعادل

بنیان طبیعت، بر تعادل بناشده‌است[۲۴].تعادل از ماده کلمه عدل، به‌معنای قرارگیری هر شیء در جایگاه خاص خودش است. حضور چنین ویژگی‌ای در معماری مسکونی به‌مفهوم توازن میان ابعاد و وجوه مختلف آن مکان است[۲۵]. در چنین وضعیتی به کلیه ابعاد عملکردی، روان‌شناختی، زیبایی‌شناختی و مسایل فنی و تکنیکی به سهم خود و به‌گونه‌ای عادلانه توجه‌شده‌است. افزون‌بر آنچه گفته‌شد این امر، تعادلی پویا را در این معماری منجرشده‌است.

عمق معنایی

طبیعت دارای لایه‌ها و بطون متعدد و متنوعی است که چگونگی تجلی و ادراک آنها، به مخاطب و شرایط پیرامونی آن بستگی دارد. دراین مقام همراه صداقت و خلوص، تمامی لایه‌ها در نخستین برخورد بر بیننده آشکارنمی‌شوند و بسته‌به احوالات مخاطب و شرایط محیط، فهم لایه‌های مختلف، محقق‌می‌گردد. معماری گذشته ایران با بررسی مفاهیم گوناگون نمادپردازی و بهره‌گیری از هنرهای انتزاعی، در آفرینش فضاهایی برخوردار از سطوح معنایی مختلف و البته قابل فَهم و ادراک برای همه مخاطبین خود، بسیار موفق‌بوده‌است. به‌گونه‌ای‌که محیطی تأمل‌برانگیز را درعین روایی و خوانایی خلق‌کرده‌است[۲۶].

تکرار و تنوع

در یک اثر طبیعی، آنچه آشکارمی‌نماید، وحدت درعین کثرت است. طبیعت، شامل مجموعه‌ای از ساختارها و الگوهایی است که تکرارمی‌شوند. همان‌گونه‌که پیش‌تر بیان‌شد، این الگوها و ساختارها از نظم و تدبیر واحدی پیروی‌می‌کنند

تصویر۴. خانه عامری‌ها. چرخه تکرار و تنوع در مقیاس خرد در جزئیات بناهای مسکونی گذشته به‌روشنی قابل درک و فهم است (khashanshenasi.blogfa.com).

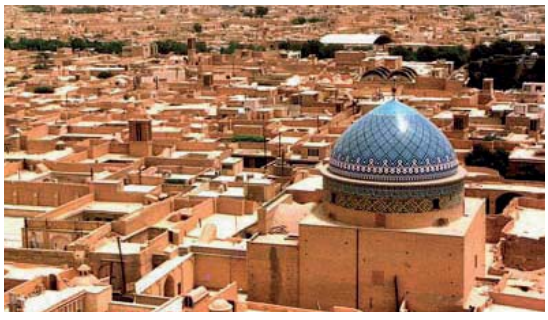
که اساس آن مرهون حقیقت والایی است که بازتاب نظم اعیان ثابته و در تحلیل نهایی، منعکس‌کننده اصل الهی است (نصر، ۱۲۳:۱۳۸۶) و موجب وحدت ذاتی الگوها با یکدیگر می‌شوند. اگرچه این الگوها در طبیعت پیوسته تکرارمی‌شوند لیکن، وحدت ذاتی آنها در تعامل با یکدیگر و سازگاری کامل با شرایط بستر و زمینه رویدادشان، سبب ایجاد پدیده‌ها و عناصر بی‌همتایی می‌شوند. معماریِ الهام‌گرفته از طبیعت نیز، باید از این خصلت برخورداباشد. بدین‌معنا که بنای طبیعی دارای همان تعادلِ بین تکرار و تنوع است. چنین ویژگی‌ای، به‌روشنی در مقیاس بناها و بافت‌های مسکونی معماری سنتی، قابل پی‌گیری است(تصویرهای۴ و ۵).

حضور قوانین طبیعت در معماری

هنگام پرداختن به پدیده‌ای طبیعی، باید نگرشی جامع به قوانین طبیعت را در مرکز توجه فرایند آفرینش قرارداد. درصورت پیروی‌کردن از قوانین طبیعت و دارابودن منطق درونی و ساختاری، حتی یک فرم کاملاً ساختمانی و مصنوع دست بشر هم می‌تواند در هماهنگی کامل با طبیعت باشد. در این میان، قوانین و اصول بنیادین و خدشه‌ناپذیر شکل‌دهنده معماری سنتی به‌طور عام و معماری بناهای مسکونی به‌طور خاص، هم‌سو و سازگار با قوانین حاکم بر نظام هستی هستند. از بین این قوانین می‌توان به قانون‌های جاذبه، استفاده از کمترین انرژی، چرخه دوران حیات از پیدایش تا فرسودگی و زوال و هم‌زیستی و تکامل از طریق عناصر منطقه‌ای اشاره‌نمود.

مراتب حضور طبیعت در معماری با استناد بر رویکرد کمال‌بخشی

کمال‌بخشی به طبیعت در بناهای مسکونی سنتی به دو شکل؛ ۱. تجلی نمادین و سرشت‌محور طبیعت کالبدی و ۲. برگردان وجه تمثیلی و معنوی طبیعت و عناصر طبیعی به زبان معماری، انتزاع طبیعت در معماری، محقق‌شده‌است.



تصویر۵. شهر تاریخی یزد. تکرار دانه‌های به‌ظاهر مشابه، تنوع منحصربه فردی را در معماری و شهرسازی ایران موجب‌شده‌است. درحالی‌که هیچ‌یک از بناها شبیه هم‌نیستند(www.yazdchto.ir).

حضور نمادین و سرشت‌محور طبیعت کالبدی در معماری

حضور مستقیم عناصر طبیعی در بناهای مسکونی که در بحث رویکرد هم‌آوایی هم بدان اشاره‌شد، گاهی با تأکید ویژه بر جنبه‌های نمادین آنها صورت‌می‌گیرد که بیشتر بیان‌کننده امری الهی و اعتقادی است. درواقع، نحوه و چگونگی حضور عناصر طبیعی در فضای انسان‌ساخت، بیانگر چگونگی نگاه انسان سنتی به طبیعت در وجه معنوی و سرشتی آن است. برای نمونه، چگونگی ظهور آب در معماری گذشته در سطحی، وام‌گرفتن از حضور عنصری طبیعی در معماری و بهره‌مندی از امکانات عینی و کیفی آن(رویکرد هم‌آوایی) و در سطحی دیگر، برگرفته از تمثیلات آن جهانی مترتب برآن در نگرش اسلامی است. معمار گذشته با شناخت قوانین، ویژگی‌ها و رفتار آب(سرشت و وجه ذاتی) و درک نقش و تمثیل ارتباط آن با انسان، آب را به درون معماری آورده و به‌یاری آن به مرکزیت و وحدت در معماری جلوه‌بخشیده‌است(تصویر۶). تمثیلات قرآنی از بهشت، چشمه‌های جوشان و نهرهای روان الگوی الهام‌بخش معمار در به‌کارگیری رویکردهای معمارانه با حضور آب و گاه دیگر عناصر طبیعت در فضای سکونت بوده‌است.

یکی دیگر از مصادیق بارز چنین حضوری از عناصر طبیعت در معماری مسکونی، چگونگی مواجهه با نور و رویکردهای معمارانه بدان است. نور را می‌توان به‌جرأت، عام‌ترین صفت حق در نگرش اسلامی به‌شمارآورد[۲۷]. اندیشه وحدت وجود و نور[۲۸]، به‌شایستگی در چگونگی حضور نور در معماری گذشته قابل پی‌گیری است. ورود نور از مرکز سقفی گنبدی‌شکل و بازی بی‌مانند نور و تاریکی، از وجودی واحد و مراتب نزولی آن از تعین اول تا عالم ماده حکایت‌دارد(تصویر۷)[۲۹]. ازسوی دیگر گاه به‌کارگیری رویکرد نمادین نسبت‌به طبیعت، از طریق کشف و تربیت عناصر پنهان آن برای حضور در معماری تحقق‌می‌یابد. آدمی از این طریق، آنچه را طبیعت بدان نیازمنداست در مکان سکونت خود، بدان می‌بخشد. دراین‌باره می‌توان به حضور آب و فضای سبز در سکونت‌گاه‌های کویری اشاره‌نمود.

انتزاع طبیعت کالبدی در معماری؛ بازنمایی وجه معنوی طبیعت

در این حالت، نه کالبد عناصر و پدیده‌های طبیعت به‌صورت محسوس که به‌گونه انتزاعی[۳۰] شده آن، در معماری حضورمی‌یابند. دراینجا، طبیعت انسانی‌شده نمادی بر یک امر اعتقادی و آن‌جهانی است. در این مقام، الهام شاید مهم‌ترین شیوه آموختن و اقتباسِ انسان از طبیعت محسوب‌شود. بروز آموزه‌های مرتبط با این‌گونه از حضور طبیعت، هرچند خود را به‌گونه مستقیم در معماری متجلی‌نمی‌کند بااین‌حال، پس از هضم در نیروی ادراکی انسان در مصنوعات وی به‌نحوی آشکار، قابل پی‌گیری است. دراین‌باره می‌توان به هندسه و نظم موجود در معماری اسلامی _ایرانی و آرایه‌بندی بناها به‌ویژه بناهای مسکونی گذشته همچون هندسه، آرایه و نقوش که بیان متعالی نظم و هندسه طبیعت است، اشاره‌نمود. برای نمونه، در اسلیمی نقش‌مایه‌های گیاهی با خطوطی درهم‌پیچیده و درهم‌تنیده به‌صورت انتزاعی تصویرشده‌اند. این نقش‌های ظریف که دیوارهای برخی از بناهای مسکونی را پوشانده‌است، نماد برخی تمثیلات آن‌جهانی و یادآور رموز نهان در پسِ حجاب عالم ماده است(بوکهارت، ۱۳۸۱: ۱۴۶)، (تصویر۸). همچنین نور و خورشید، به‌مثابه نمادِ حضور نور مطلق بر عالم ماده، در تصویرگری نقوش هندسی انتزاعی به‌گونه شمسه متجلی‌گردیده‌است(تصویر۹). مقرنس نیز، تمثیلی از فیضان نور در عالم مخلوق خداوند است که چون چلچراغی برسر انسان‌ها نور رحمت و معنویت می‌گستراند(بلخاری قهی، ۳۷۸:۱۳۸۸). نمونه‌هایی این‌چنین که حضور متعالی طبیعت در معماری را به‌تصویرمی‌کشند در این‌گونه از معماری بی‌شمارند.

تصویر۶. خانه بروجردی‌ها. حضور آب در فضای خانه درسطحی، حضور عینی و کیفی و درسطحی دیگر، حضور تمثیلی و نمادین این عنصر طبیعی را با خود همراه‌دارد(www.anobanini.ir).

تصویر۷. خانه عامری‌ها. نور به‌عنوان لطیف‌ترین عنصر طبیعی در هم‌نشینی عناصر کالبدی معماری، معانی بسیاری را تداعی‌می‌کند (www.hamshahrionline.ir).

تصویر۸. خانه بروجردی‌ها. نمونه‌ای از نقش‌های کارشده در بناهای مسکونی، نقش‌های اسلیمی بیانگر حضور نمادین طبیعت در معماری است (www.naghsh negar.ir).

تصویر۹. خانه عامری‌ها. با حضور شمسه در مرکز گنبد، تمثال نوری از تصویرگری عینی فاصله‌گرفته و به گویش انتزاعی خود نزدیک‌می‌شود (www.naghsh negar.ir).

نتیجه‌گیری

بنابر آنچه بیان‌شد، نسبت معماری با طبیعت از دو بعد؛ معماری به‌منزله یک جزء از منظومه طبیعت و معماری به‌منزله نتیجه فعل آفرینش انسان در طبیعت قابل پی‌گیری است. ابعاد یادشده، زیربنای تبیین رویکردهای معماری به طبیعت را دربرمی‌گیرند. براین مبنا، مطرح‌شدن معماری به‌مثابه جزئی از طبیعت، مستلزم هماهنگی و هم‌آوایی با منظومه طبیعت است. ازسوی دیگر، با درنظرگرفتن معماری به‌عنوان نتیجه یک فعالیت انسانی در طبیعت و پذیرش دو اصل بنیادین؛ وحدت ذاتی انسان و طبیعت و کمال‌بخشی انسان به طبیعت در آفرینش خود، معماری نیز هم‌سرشت طبیعت و کمال‌بخش بدان است. به‌دیگر سخن، هم‌آوایی با طبیعت و تکامل و کمال‌بخشی بدان، دو رویکرد شایسته و بایسته معماری به طبیعت قلمداد می‌شوند. باتوجه‌به وجوه سه‌گانه مترتب بر طبیعت، وجه کالبدی، ویژگی‌های ذاتی و سرشتی و وجه معنوی و نشانه‌ای طبیعت، دو رویکرد بیان‌شده شیوه‌ها و اشکال گوناگون حضور طبیعت را در فضای انسان‌ساخت موجب‌می‌شوند. هم‌آوایی با طبیعت خود در دو ساحت: الف. حضوربخشی عینی و بهره مستقیم از عناصر، پدیده‌ها و قابلیت‌های طبیعی در معماری و ب. تسری ویژگی‌های ذاتی و سرشتی طبیعت و پیروی از قوانین طبیعی در عرصه فضاهای انسان‌ساخت قابل بررسی است. تحقق چنین امری، هماهنگی میان سرشت و ذات فضای معماری با سرشت طبیعت و در معنایی دیگر، هماهنگی میان طبیعتِ این دو مقوله را با یکدیگر همراه خود به ارمغان خواهدآورد. ازسوی دیگر، رویکرد نمادین و سرشت‌محور انسان به عناصر و پدیده‌های طبیعت از دو راه: ۱. تجلی عینی طبیعت کالبدی با استناد بر سرشت و وجه وجودی آن‌جهانی و الهی مترتب‌بر آنها و ۲. برگردان و انتزاع وجه تمثیلی و معنوی طبیعت به زبان معماری و حضوربخشیدن به وجوه پنهان‌شده طبیعت کالبدی برمبنای اعتقادات و باورهای حقیقی، امکان کمال‌بخشی به طبیعت را در کنار هم‌آوایی و هم‌آهنگی با آن در فضای سکونت او فراهم‌می‌آورد. توجه به رویکردهای ارائه‌شده، می‌تواند به‌عنوان راه برون‌رفت معماری کنونی از ابتلایی که در برقراری رابطه با طبیعت در مراتب مختلف و به‌شکل و سیاقی حقیقی گریبان‌گیر آن است، مطرح‌شود.

پی‌نوشت

1- Logical argument

2- Grounded Theory

3- Open, axial and selective coding

4- Related case

۵- چنین برداشتی به‌روشنی بیانگر اعتقاد به اندیشه وحدت ذاتی انسان و طبیعت است.

۶- آیه" یا قوم انما الحیوه الدنیا متاع و ان الاخره هی دار الاقرار"(غافر/۳۹)، مبین چنین دیدگاهی در اندیشه اسلامی است. همچنین می‌توان به آیه‌های (آل‌عمران/۱۸۵)، (انعام/ ۳۲)، (توبه/ ۳۸)، (رعد/۲۶)، (حدید/۲۰) و (عنکبوت/۶۴) اشاره‌نمود.

۷- برای دستیابی به فهمی شایسته از طبیعت اندیشه‌ها و آرای ابوعلی‌سینا، سهروردی و ملاصدرا، افکار بنیانگذاران سه حکمت مطرح اسلامی (مشاء، اشراق و متعالیه) و متفکرینی چون اخوان‌صفا، ابوریحان بیرونی، ابن‌عربی، ابن‌خلدون، علامه طباطبایی، علامه جعفری، مرتضی مطهری و سیدحسین نصر بررسی‌شده و معانی مترتب‌بر طبیعت از دیدگاه آنان با استناد بر روش استدلال استقرائی استخراج‌شده‌است.

۸- قرآن کریم در آیه " وَلِلَّهِ الْمَشْرِقُ وَالْمَغْرِبُ فَأَيْنَمَا تُوَلُّواْ فَثَمَّ وَجْهُ اللّهِ إِنَّ اللّهَ وَاسِعٌ عَلِيمٌ "(بقره/ ۱۱۵) به این حقیقت اساسی درباره وحدت وجود، اشاره‌نموده‌است.

۹- از آن جمله می‌توان به تعابیری "چون الله نور السموات و الارض"(نور/۳۵)، "جنات تجری من تحت الانهار"(فتح/ ۵)، "قلوبکم من بعد ذلک فهی کالاحجار"(بقره/۷۴) و همچنین (هود/۷)، (نساء/ ۶۵)، (واقعه/ ۵۲)، (اعراف/ ۱۴۳)، (نحل/ ۱۴و۶۸)، (واقعه/۵۲) و (کهف/ ۱۰۹)، اشاره‌کرد.

۱۰- "فانظر الی اثار رحمت الله کیف یحیی الارض بعد موتها ان ذلک لمحی الموتی و هو علی کل شیء قدیر"(روم/ ۵۰)، همچنین(روم/ ۱۹)، (بقره/ ۱۶۴)، (فاطر/ ۲۷و۲۸) و (نحل/ ۶۶).

۱۱- "الم تروا ان الله سخر لکم ما فی السموات و ما فی الارض ... "(لقمان/۲۰)، همچنین(نحل/۱۲)، (جاثیه/ ۱۳) و (الحج/۶۵).

۱۲- "یا قوم انما هذه الحیوه الدنیا متاع و ان الاخره هی دار القرار"(مومن/۳۹).

۱۳- در قرآن کریم آیات متعددی به این امر اشاره‌نموده‌اند. از آن جمله "و ما انتم بمعجزین فی الارض و ما لکم من دون الله من ولی و لا نصیر"(شوری/۳۱) همچنین(طلاق/۳) و(یوسف/۲۱).

۱۴- برگرفته از آیه شریفه"... انی جاعل فی الارض خلیفه..."(بقره/۳۰) و همچنین(انعام/ ۱۶۵).

۱۵- در قرآن کریم آیات بسیاری به مسئول‌بودن انسان دربرابر طبیعت و نعمت‌های الهی اشاره‌نموده‌اند. همچون(صافات/۲۴)، (التکاثر/۸)، (الاسراء/۳۶) و (ابراهیم/۷).

۱۶- "...ربنا الذی اعطی کل شیء خلقه ثم هدی"(طه/۵۰) همچنین(شعراء/ ۷۸) و (روم/۲۷)، مبین وجود چنین حقیقتی در طبیعت است.

۱۷- "هو انشأکم من الارض و استعمرکم فیها"(هود/۶۱) ."و لا تفسدوا فی الارض بعد اصلاحها، ذلکم خیر لکم ان کنتم مومنین"(اعراف/ ۸۵). همچنین آیات شریفه(اعراف/ ۳۱)، (بقره/۳۴)، (شعرا/۱۵۱-۲)، (یونس/۸۳) و(هود/ ۱۱۶) آشکارا گویای چنین تفکری در نگرش اسلامی هستند.

۱۸- مستند به آیه‌های ۲۵و۳۶ سوره‌های یونس و بقره. برای اطلاعات بیشتر ر.ک. تفسیر این آیات در تفسیر المیزان.

۱۹- هنر بروفق کلی‌ترین بینش اسلامی از هنر، روشی برای شرافت روحانی بخشیدن به ماده است(بورکهارت، ۱۳۷۶: ۸۱؛ نصر،۷۵:۷۷-۷۵).

۲۰- طبق نظریات ملاصدرا، فعل هنری فعلی صناعی است. ازاین‌رو، معماری به‌مثابه یک صناعت، هنر نیز محسوب‌می‌شود(ملاصدرا، ۱۳۸۱:۷۳۱).

۲۱- برای اطمینان از درستی دامنه شناسایی‌شده، از روش مقایسه موارد مشابه، بررسی برخی دیگر از خانه‌های سنتی در مناطق یادشده و بررسی پاره‌ای اشعار موجود در وصف خانه‌های کویری نیز، بهره‌گرفته شده‌است.

۲۲- در آمیختگی و تأثیرپذیری معماری از طبیعت به‌عنوان یک اصل بنیادین و از ویژگی‌های نخستین معماری سنتی برشمرده شده‌است (ر.ک. فلامکی، ۱۳۶۵: ۹۰).

۲۳- شعر"روشنی، من، گل، آب" سهراب سپهری روایتگر وجود رویدادهای یادشده در جریان زندگی روزمره ساکنان معماری گذشته است.

۲۴- با استناد بر آیه شریفه" و السماء رفعها و وضع المیزان"(الرحمن/۷)، عدل الهی به‌صورت تعادل و توازن در عالم خلقت تجلی یافته‌است.

۲۵- "وضع شیء فی موضعه"؛ این تعبیر بسیار مشهور درباره عدل، دقیقاً راوی مشخصی ندارد. هرچند مورد تأئید عقل و اجماع علما است.

۲۶- حضور چنین ویژگی‌ای در معماری گذشته، به‌روشنی در شعر "گل کاشی" سهراب سپهری هم قابل پی‌گیری‌است.

۲۷- آیه شریفه" الله نور السموات و الارض"(نور/۳۵)، مبین جایگاه والای نور در اندیشه اسلامی است.

۲۸- چنین نگرشی برگرفته از اندیشه‌های حکمت اشراقی است(نصر،۱۳۸۲: ۸۶-۵۵).

۲۹- چنانچه علامه طباطبایی می‌فرماید «همه این‌ها دربرابر خدا خاضع و ذاتاً دربرابر او مُنقادند و خضوع و ذلت خود را به‌نحو تکوینی(گسترانیدن سایه بر زمین) اظهارمی‌دارند.».

۳۰- در اینجا باید وجه تمایز میان هنر انتزاعی اسلام و هنر انتزاعی جدید را خاطرنشان‌کرد. هنرمندان جدید در انتزاع، جوابی بی‌واسطه‌تر و سیال‌تر و فردتر برای تکانه‌های غیرعقلانی که از ناخودآگاهی برمی‌خیزد، می‌یابند. ازلحاظ هنرمند مسلمان برعکس، هنر انتزاعی، بیانگر قانونی است و به مستقیم‌ترین وجه، وحدت در کثرت را نمودارمی‌سازد(ر.ک. بورکهارت، تیتوس،۱۳۸۱).

منابع

- اردلان، نادر و بختیار، لاله.(۱۳۹۰). **حس وحدت؛ سنت تصوف در معماری ایرانی**. ترجمه ونداد جلیلی، تهران: علم معمار رویال.
- الکساندر، کریستوفر.(۱۳۸۱). **معماری و راز جاودانگی: راه بی زمان ساختن**. ترجمه مهرداد قیومی بیدهندی، تهران: دانشگاه شهید بهشتی.
- بلخاری قهی، حسن. (۱۳۸۴). **حکمت، هنر و زیبایی(مجموعه مقالات)**. تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.
- _____.(۱۳۸۸). **مبانی عرفان هنر و معماری اسلامی**. تهران: سوره مهر.
- بورکهارت، تیتوس.(۱۳۷۶). مدخلی بر اصول و روش هنر دینی. **مبانی هنرمعنوی(مجموعه مقالات)**، ترجمه جلال ستاری. زیرنظر علی تاجدینی. تهران: حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی. ۸۹-۷۹.
- _____. نظری به اصول و فلسفه هنر اسلامی، **مبانی هنرمعنوی(مجموعه مقالات)**، ترجمه غلامرضا اعوانی، زیرنظر علی تاجدینی. تهران: حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی. ۵۱-۳۱.
- _____.(۱۳۸۱). **هنر مقدس**. ترجمه جلال ستاری، تهران: سروش.
- پیرنیا، محمدکریم.(۱۳۸۷). **معماری ایرانی**. تألیف دکتر غلامحسین معماریان، تهران: سروش دانش.
- جعفری، محمدتقی.(۱۳۷۵). **زیبایی و هنر از دیدگاه اسلامی**. تهران: کرامت.
- جمشیدیها، غلامرضا.(۱۳۷۷). پژوهشی در چگونگی تفسیر مقدمه ابن خلدون. **نامه علوم اجتماعی**، (۱۲)، ۶۷-۵۵.
- زمانی، احسان؛ لیلیان، محمدرضا؛ امیرخانی، آرین و اخوت، هانیه.(۱۳۸۸). بازشناسی و تحلیل جایگاه عناصر موجود در باغ ایرانی با تأکید بر اصول دینی_آئینی. **باغ نظر**. سال ششم، (۱۱)، ۳۸-۲۵.
- طباطبایی، سید محمدحسین.(۱۳۷۴). **تفسیر المیزان جلدهای۲ و۸**. ترجمه سید محمدباقر موسوی همدانی، قم: دفتر انتشارات اسلامی.
- _____.(۱۳۶۸). **اصول فلسفه و روش رئالیسم**. جلد۴، پاورقی مرتضی مطهری، تهران: صدرا.
- طوفان، سحر.(۱۳۸۵). بازشناسی نقش آب در حیاط خانه‌های سنتی ایران. **باغ نظر**، (۶)، ۸۱-۷۲.
- قوامی شیرازی، صدرالدین محمد(ملاصدرا).(۱۳۸۱). **المبدأ و المعاد**، تصحیح و تحقیق و مقدمه محمد ذبیحی و جعفر شاه‌نظری، تهران: بنیاد حکمت اسلامی صدرا.
- _____.(۱۳۸۲). **مجموعه اشعار**. مقدمه و تصحیح محمد خواجوی، تهران: مولوی.
- مرتضی، هشام.(۱۳۸۷). **اصول سنتی ساخت‌وساز در اسلام**، ترجمه ابوالفضل مشکینی و کیومرث حسینی، تهران: مرکز مطالعاتی و تحقیقاتی شهرسازی و معماری.
- مطهری، مرتضی.(۱۳۶۷). **مسأله شناخت**. تهران: صدرا.
- _____.(۱۳۷۳). **انسان کامل**. تهران: صدرا.
- فلامکی، محمدمنصور.(۱۳۶۵). معماری بومی در ایران. **معماری بومی**(مجموعه مقالات). تهران: مؤسسه علمی و فرهنگی فضا.
- ندیمی، هادی.(۱۳۷۸). حقیقت نقش. **مجموعه مقالات دومین کنگره ارگ بم**، تهران: میراث فرهنگی.
- نجیب‌اغلو، گلرو.(۱۳۷۹). **هندسه و تزئین در معماری اسلامی**. ترجمه مهرداد قیومی بیدهندی، تهران: روزنه.
- نصر، سیدحسین.(۱۳۵۹). **نظر متفکران اسلام درباب طبیعت**. تهران: خوارزمی.
- _____.(۱۳۷۵). **هنر و معنویت اسلامی**. ترجمه رحیم قاسمیان. تهران: دفتر مطالعات دینی هنر.
- _____.(۱۳۸۰). **معرفت و امر قدسی**. ترجمه فرزاد حاجی میرزایی. تهران: نشر و پژوهش فرزان روز.
- _____.(۱۳۸۵). **سه حکیم مسلمان**. ترجمه احمد آرام. تهران: علمی و فرهنگی.

- _____.(۱۳۸۶). **دین و نظام طبیعت**. ترجمه محمدحسن فغفوری. تهران: حکمت.
- نقره‌کار، عبدالحمید.(۱۳۸۷). **درآمدی بر هویت اسلامی در معماری و شهرسازی**. تهران: وزارت مسکن و شهرسازی، شرکت طرح و نشر پیام سیما.
- نقی‌زاده، محمد.(۱۳۸۰). جهان‌بینی اسلامی، توسعه پایدار و شهرهای بیابانی ایران. **محیط شناسی**، (۲۷)، ۷۷-۶۱.
- نورمحمدی، سوسن.(۱۳۸۸). ضرورت درک سرشت فضای معماری با استناد به رویکردهای معاصر مبتنی‌بر طبیعت. **هنرهای زیبا**، (۲۷)، ۵۸-۴۹.
- **نهج البلاغه**.(ترجمه و شرح)(۱۳۶۷). ترجمه سید علی نقی اصفهانی(فیض الاسلام). جلد ۴-۱.

- Forty, A. (2000). **Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture.** London: Thames & Hudson.
- Strauss, A. & Corbin, J. (1998). **Basics of Qualitative Research: Techniques and Procedures for the Developing Grounded Theory.** London: Sage Publication.
- *www.Irandesert.com* (access date: 04/09/2011)
- *www.Yazdfarda.com* (access date: 04/09/2011)
- *www.yazdchto.ir* (access date: 04/09/2011)
- *www.Aobanini.ir* (access date: 04/09/2011)
- *http:// media. Farsnews.com/media/8803/image reports* (access date: 02/03/2012)
- *www.naghshnagar.ir* (access date: 04/09/2011)
- *www.hamshahrionline.ir* (access date: 06/09/2011)

دریافت مقاله: ۹۰/۱۱/۱۹
پذیرش مقاله: ۹۱/۹/۸

مطالعه تطبیقی مفهوم روش‌شناسی و نظریه از منظر پژوهش‌های کمّی و کیفی با تأکید بر نظریه‌پردازی در معماری

نیلوفر ملک*

چکیده

صاحب‌نظران براین‌باورند اندیشمندانی که می‌خواهند نظریه‌پردازی کنند، باید از دو نوع دانش تخصصی برخوردار باشند؛ دانش، نسبت‌به پدیده‌ای که برآنند تا در مورد آن تئوری‌سازی کنند و دانش، نسبت‌به روش‌شناسی‌های نظریه‌پردازی. تدوین اسلوب پژوهش هم خود، شاخه‌ای جداگانه از علم است که تحت عنوان روش‌شناسی شناخته‌می‌شود. روش‌شناسی، دانشی متمرکز بر فرایندها و ابزارهای به‌کارگرفته‌شده در نظام دانش‌اندوزی و روند به‌کارگیری آنها است. این دانش را می‌توان ترجمه اصول یک پارادایم به زبان روش تحقیق بیان‌کرد. براین اساس، دو رویکرد اصلی روش‌شناسانه، موسوم به روش‌شناسی کمّی و کیفی از همدیگر قابل تشخیص هستند. ازطرفی، نظریه در مبنایی‌ترین شکل آن، یک الگو است. نظریه از هنگامی تکوین‌یافت که بشر در برخورد با واقعیت‌ها، به جای افسانه‌پردازی به تعقل پرداخت و به کشف روابط علّی میان پدیده‌ها اهتمام‌ورزید. نظریه درعین‌حال جمع‌بندی گذشته، جان‌بخشیدن به حال و شفاف‌سازی آینده است. در دنیای امروز، هر رشته علمی به تعریفی مناسب از نظریه نیازمنداست. رشته معماری نیز از این قاعده جدانیست. معماران و طراحان، در مراتب حوزه‌های گوناگون با نظریه در ارتباط هستند. اما به وسیله نظریه حوزهٔ تمایز در حوزه‌های معماری با سایر رشته‌های علمی به‌روشنی مشخص‌نشده‌است. چرا که به‌کارگیری نظریه در حوزه معماری، مستلزم شناخت دقیق و ریشه‌ای نظریه و توجه‌به ویژگی‌ها و ضرورت‌های آن است.

بنابر آنچه گفته شد، تلاش نگارنده در این مقاله برآن بوده تا با بررسی تطبیقی- تحلیلی موضوع یاد شده و مطالعه کتاب‌ها، مقاله‌ها و منابع معتبر در حوزه روش‌شناسی و نظریه‌پردازی، دو مفهوم کلیدی روش و نظریه را در پژوهش‌های کاربردی بررسی‌کند و معانی و رویکردهای متفاوت این دو مفهوم را از دو منظر کمّی و کیفی بیان‌کند. همچنین، ویژگی‌های نظریه معماری را هم ارزیابی کند تا از این طریق، بهتر بتوان به ویژگی‌های نظریه در رشته معماری پی‌برد.

کلیدواژگان: روش‌شناسی کیفی، روش‌شناسی کمّی، نظریه، طراحی معماری، نظریه‌پردازی در معماری.

* استادیار دانشکده معماری و شهر سازی، دانشگاه هنر اصفهان. n.malek@aui.ac.ir

مقدمه

آنچه تحت عنوان روش‌شناسی شناخته‌شده، در سه سطح متفاوت قابل بررسی و تأمل است: در سطح اول، روش‌شناسی متوجه شیوه عرضه و ارائه مطالب است. به‌بیان‌دیگر، آئین نگارش پژوهش است که چگونه باید مسئله بحث را تحریر و تعریف‌کرد. سطح دوم، روش‌شناسی‌ای که دربرگیرنده فنون و انواع روش‌های پژوهش است. آشنایی با فنون آماری، پیمایش، تحلیل محتوا، شیوه تنظیم، پرسش‌نامه و سایر شگردهای جمع‌آوری و پردازش داده‌ها در این سطح، مورد بررسی قرارمی‌گیرند. سطح سوم، روش‌شناسی‌ای که شامل پارادایم‌ها و گزینش میان پارادایم‌های رقیب در حوزه پرسش تحقیق است(فی، ۱۸:۱۳۸۳).

ازآنجاکه حوزه‌های پژوهشی اغلب بسیار پهناور هستند، لازم است که پل‌هایی میان پروژه‌های پژوهشی و بدنه عمومی دانش در حوزه پژوهش موردنظر ایجادشود تا از طریق آنها، تجمع یافته‌های پژوهش‌گران عمارتی یکپارچه و به‌هم‌تنیده را شکل‌دهند. چه درغیر این صورت، محصول نهایی هم‌نشینیِ پروژه‌های پژوهش، بی‌شباهت به کوره‌های آجرپزی نخواهدبود. این وظیفه، در حوزه دانش برعهده نظریه نهاده‌شده‌است. نظریه‌ها، از جنبه‌های ذاتی پروژه‌های پژوهشی به‌شمارمی‌روند به‌شکلی‌که، پژوهش‌های بدون نظریه[1] از بسط دانش به‌شیوه‌ای منظم و نظام‌مند ناتوان هستند. نظریه‌ها، همان پل‌هایی هستند که قطعه‌های معین پژوهشی را به‌یکدیگر و بدنه عمومی دانش متصل‌می‌کنند تا بدین‌ترتیب عمارت‌های منسجمی را به‌جای تلنباری از آجرهای نامنظمی به‌وجودآورند که دارای روابط درونی معنی‌دارند.

در فرایند تکامل هر رشته، زمانی است که موضوعات فکری مهمی که آن رشته مبتنی‌بر آنهاست، از یک حوزه مبهم و آشفته وارد حوزه تحقیق عقلانی می‌شوند. در چنین زمان‌هایی، محققان، دانشمندان و پژوهش‌گران و دانشجویان شروع به تمرکز و توجه دقیق بر موضوعاتی نظیر روش‌های تحقیق، روش‌شناسی(مطالعه تطبیقی روش‌ها)، فلسفه، فلسفهٔ علم، و دیگر موضوعات مربوط‌می‌کنند که از طریق آنها، زمینه پژوهش شکل‌می‌گیرد. در بسیاری از رشته‌ها، این فرایند مستلزم و دربردارنده مطالعه دقیق نظریه‌سازی و روش‌شناسی نیز، هست. معماری، رشته‌ای جذاب با قابلیت‌های ارائه ایده‌های نو است. معماران، براساس آموزش و تجربه فرامی‌گیرند و با استعدادهایشان زیباتر و بهتر می‌سازند. بااینکه معماری، در ظاهر به ساخت‌وساز منجرمی‌شود لیکن، تأثیرات فراوان روانی و اجتماعی آن سبب‌ساز معانی دیگری می‌گردد که نیاز به کنکاش و یافتن دارد. بسیاری معماران، از موضع بیرونی به معماری نگاه‌می‌کنند و سپس، در مورد آن نظریه‌پردازی‌می‌کنند. این نظریه‌ها در مواردی، پیش‌تر از محصول معماری گام‌برمی‌دارد و پس، نقش هدایتگر آثار معماری را دارد. برخی از معماران بزرگ، نخست نظرات خویش را در قالب طرح‌هایی اجرانشده مطرح‌می‌کنند. ازاین‌رو، تلاش در نشان‌دادن رویکرد کالبدی نظرات خود دارند تا بدین‌ترتیب، بتوانند سایر معماران را با خود یک‌سو و همراه‌کنند.

بسیاری از طراحان و معماران، عمل طراحی را رشته‌ای از اعمال می‌دانند که درونی و غیرقابل تمایز است (لنگ،۴۲:۱۳۸۱). *برایان لاوسون*[2] درکتاب "طراحان چگونه می‌اندیشند"، بیان‌می‌کند «طراحی در جهان صنعتی فعالیتی حرفه‌ای شده‌است. اکنون، طیف وسیعی از طراحان هستند که برای طراحی اشیایی با مقاصد خاص، آموزش‌دیده و تربیت‌شده‌اند. طراحان گرافیک، تصاویر بی‌شماری را که مشاهده‌می‌کنیم، به‌تصویرمی‌کشند. طراحان صنعتی اشیایی را که در زندگی روزمره خود از آنها بهره‌می‌گیریم، می‌آفرینند و معماران، بناهایی را طراحی‌می‌کنند که در آنها زندگی و کارمی‌کنیم.» (لاوسون، ۱۷:۱۳۸۴).

پیشینه تحقیق

منابع، مقاله‌ها و کتاب‌هایی را که بحث نظریه در معماری بررسی‌کرده‌اند، می‌توان به دو دسته کلی بخش‌بندی‌کرد: منابعی که به نظریه‌پردازی پرداخته‌اند، شامل کتاب‌ها و مقاله‌هایی هستند که نظرات معماران بزرگ و صاحب‌نام و سبک‌های معماری را بیان‌کرده‌اند. دسته دوم، منابعی است که با عنوان نظریه‌شناسی مطرح‌می‌شوند و به‌طور خاص به ماهیت نظریه و نظریه‌پردازی در معماری اشاره‌دارند. کتاب‌های *جان‌لنگ*[3] *(۱۹۸۷)*، *والتر کرافت*[4] *(۱۹۹۴)*، *مایکل هیز*[5] *(۲۰۰۰)*، *جانسون*[6] *(۱۹۹۴) و آلبرتو پرزگومز*[7] *(۱۹۸۳)* ازاین‌دست هستند. *لیندا گروک* و *دیوید وانگ(۱۳۵۶)* نیز، درباره روش‌شناسی کتاب‌های روش تحقیق با نگاشتن کتاب روش تحقیق در معماری، مطالب کامل و گسترده‌ای را در این زمینه بیان‌کرده‌اند.

ایرانمنش(۱۳۸۴)، با نگارش مقاله‌ای تحت عنوان "جستارهایی در تعریف نظریه و مراتب و شرح نظریه"، تعریف‌های گوناگون نظریه را ارائه‌می‌دهد. همچنین *انصاری*(۱۳۸۹)، در "جستاری در نظریه معماری و مراتب آن"، تلاش در معرفی واژه نظریه و ریشه‌شناسی آن و دسته‌بندی نظریه در حوزه معماری دارد.

تفاوت ساختاری رشته‌های طراحی به‌ویژه معماری با سایر علوم و رشته‌ها، دو پرسش زیر را ایجادمی‌کند:

- نظریه در معماری از چه ویژگی‌هایی برخوردار است و چه تفاوت‌ها و شباهت‌هایی با نظریات در حوزه‌های دیگر پیدامی‌کند.
- یک معمار برای نظریه‌پردازی نیاز به دانستن چه علوم دیگری دارد؟.

برای پاسخ به این پرسش‌ها، لازم است تا سه گام اصلی طی‌شود. نخست، مفاهیم روش‌شناسی و نظریه بررسی‌شوند سپس، منابع مختلفی که به موضوع نظریه‌پردازی در معماری توجه‌کرده‌اند، ارزیابی‌شوند و نهایت، جایگاه نظریه معماری میان مراتب مختلف نظریه‌شناسی مطرح‌گردد.

روش تحقیق

روش تحقیق در مقاله پیش رو، گونه‌ای تحقیق تطبیقی– تحلیلی است که در آن، از رویکردهای نظری نیز استفاده‌شده‌است.

همچنین در تدوین این مقاله از منابع کتابخانه‌ای و مطالعه کتاب‌ها و مقاله‌های داخلی و خارجی برای تکمیل اصول و مبانی موردنظر که تحت عنوان منابع نظریه معماری است و همچنین، منابع در حوزه روش‌شناسی و نظریه‌پردازی بهره‌گیری شده‌است. از این طریق، بهتر می‌توان ویژگی و حوزه کاربرد این معانی را در معماری شناخت و به جایگاه نظریه در معماری دست‌یافت.

روش‌شناسی

روش‌شناسی را به دوگونه می‌توان تعریف‌کرد: در شکل نخست، روش‌شناسی برابر با مدل پژوهشی‌ای شناخته‌می‌شود که هر محقق برای هر پروژه ویژه‌ای آن را به‌کارمی‌گیرد. در این سیاق، روش‌شناسی اجمالاً دانش پایه مرتبط با موضوع تحقیق، روش‌های پژوهش[۸] مرتبط با پرسش تحقیق و نهایت، چارچوب به‌کارگرفته‌شده در آن زمینهٔ به‌خصوص را دربرمی‌گیرد. بنابراین قابل پذیرش است که هر پژوهشگر در هر پروژه پژوهشی می‌تواند از روش شناسی ویژه‌ای بهره گیرد، چرا که هر پروژه دارای طبیعت منحصر به فردی است که رویکرد خاص خود را می‌طلبد. رهیافت دوم در تعریف روش شناسی، آن را در ارتباط با زمینه‌های نظری و انتزاعی پارادایم‌ها قرارمی‌دهد. در این سطح منظور از روش‌شناسی، مدلی است که اصول نظری و چهارچوب‌های هدایت‌کننده پژوهش را در قالب یک پارادایم خاص دربرمی‌گیرد. به‌بیان دیگر، روش‌شناسی را می‌توان برگردان اصول یک پارادایم خاص به زبان روش تحقیق دانست(Sarantakos,1998: 22).

روش‌شناسی پژوهش: کمّی و کیفی

می‌توان دو رویکرد اصلی به روش‌شناسی تحت‌عنوان روش‌شناسی کمّی[۹] و کیفی[۱۰] ارائه‌نمود. روش‌شناسی کمّی، زبان متغیرها و فرضیه‌ها است. با بررسی این روش شناسی، چنین به‌دست‌می‌آید که روش‌شناسی کمّی اسلوبی است که با قصد تبیین پدیده‌ها، اعم از طبیعی و اجتماعی، به‌دنبال رویه‌ای قانون‌گذار است تا از آن طریق، با صورت‌بندی گزاره‌ها، علل وقوع پدیده‌ها یا فرایند این وقوع را مشخص‌کند. مبانی نظری این رویکرد روش‌شناسانه را می‌توان در شناخت‌شناسی اثباتی به‌دست‌آمده از فلسفه عمل‌گرایانه[۱۱] *جان‌دیوئی*[۱۲] و *ویلیام* جیمز[۱۳] نیز، جست‌وجوکرد. کمّیت‌گرایی یا همان تأکید بر سنجش مبتنی‌بر راهکارهای آماری و کمّی‌سازی از یک سو و رفتارگرایی به‌معنی تکیه‌بر مطالعه انحصاری رفتار قابل مشاهده از دیگرسو، مهم‌ترین راهبردهای این رویکرد روش‌شناسانه به‌شمارمی‌روند(Ibid:31-34).

ازطرفی، روش‌شناسی کیفی را می‌توان زبان موردها و زمینه‌ها نامید. پژوهش کیفی به‌صورت عام، هر نوع پژوهشی است که در آن یافته‌های تولیدشده، محصول رویه‌های آماری و کمّی‌سازی اطلاعات نباشد (Anselm&Strauss 1990:17). این‌چنین روش‌شناسی‌ای، رهیافتی تأویلی به پدیده‌های اجتماعی است. این رویکرد روش‌شناسی کیفی را می‌توان نقطه مقابل رویکرد تبیینی روش‌شناسی کمّی به‌حساب‌آورد. تأویل درواقع، تخصیص‌دادن معنا به پدیده‌ها است(Lawrenc, 2000: 122). روش‌شناسی کیفی، سرشتی طبیعت‌گرا دارد. به‌بیان‌دیگر، پدیده‌ها را در سامانه طبیعی‌شان مطالعه و بررسی‌می‌کند. این رویکرد، بدون استفاده از فرضیه‌ها و رویه‌هایی که ممکن است باعث محدودشدن افق دید، نقطه تمرکز، دامنه عمل و گستره مطالعه شوند، به‌شکلی آزاد به پدیده‌ها نزدیک‌می‌شود و آنها را بدون دستکاری مورد پژوهش قرارمی‌دهد. در این رهیافت، فرضیه شرایط ازپیش تعیین‌شده‌ای برای پژوهش نیست بلکه، هدف پژوهش به‌شمارمی‌رود(Mildred, 200:15).

نهایت باوجود اینکه، صورت‌بندی‌شدن دستورالعمل‌های مدونی همچون نظریه برآمده از زمینه[۱۴] در گفتمان و روش‌شناسی کیفی این رویکرد، روش آزادانه‌تری را به‌نمایش‌می‌گذارد و تلاش‌می‌کند تا از تن‌دادن به رویه‌های خشک و دستوری خودداری‌کند بااین‌حال، روش‌شناسی را می‌توان رویکردی تلقی‌کرد که صنعت اصلی آن انعطاف‌پذیری است.

مشابهت‌ها و تفاوت‌های روش‌شناسی کمّی و کیفی

روش‌شناسی کمّی و کیفی در شکل ناب خود، همچون دو سر طیفی هستند که حالت‌های متنوعی از آنها میان این دو حدّ نهایی، قابل شناسایی است. به‌زبان دیگر، نسخه‌های اصلاح‌شده یا حتی ترکیبی از این دو را می‌توان در عمل، مورد استفاده قرارداد. این حالت‌های میانه که شباهت‌های بیشتری به مدل‌های پژوهشی می‌یابند، درواقع چهارچوب مفهومی‌ای هستند که پیش‌فرض‌های بنیادین پروژه‌های پژوهشی را دربرمی‌گیرند (Sarantakos, 1998: 41).

گروهی از روش‌شناسان، این دو رویکرد را در تضادی ذاتی با یکدیگر تلقی‌می‌کنند که تفاوت‌های بنیادین دارند. در مقابل برخی دیگر، روش‌شناسی کیفی و کمّی را در شکل آرمانی‌شان، دو حدّ نهایی طیف واحدی درنظرمی‌گیرند که تنها در شرایط استثنایی، قابلیت کاربرد دارند(جدول ۱). تفاوت های این دو رویکرد در شکل آرمانی‌شان نشانگر جنبه‌های گوناگونی از روش‌شناسی است.

با مقایسه میان روش‌های کمّی و کیفی، گاه منازعه‌ای درباره شایستگی‌های ذاتی هرکدام از این روش‌ها درمی‌گیرد. هواداران روش‌های کمّی، دقت بالا و قابلیت اعتبارسنجی این دسته از روش‌ها را از عوامل برتری روش‌های کمّی بر روش‌های کیفی می‌دانند. دربرابر، هواداران روش‌های کیفی، نابسنده‌بودن روش‌های کمّی را در بسیاری از انضباط‌ها یادآورشده‌اند و انعطاف و انطباق‌پذیری روش‌های کیفی را با بسیاری از موضوعات به‌ویژه در حوزه علوم رفتاری و اجتماعی، دلیلی بر برتری ذاتی این دسته از روش‌ها قلمدادمی‌کنند. حال‌آنکه، واقعیت این است که هیچ‌کدام از این دو روش به‌شکل ازپیش تعیین‌شده‌ای، بهتر از روش دیگر نیست.

روش‌شناسان پژوهش[۱۵]، طی سال‌های گذشته، از به‌کارگیری روش‌های ترکیبی پشتیبانی‌کرده‌اند. آنان، چنین می‌پندارند که تلفیق‌کردن شگردهای کمّی با فنون کیفی، نتایج قابل اعتمادتری را برای پروژه‌های پژوهشی رقم‌خواهدزد.

جدول ۱. مقایسه تطبیقی روش‌های کیفی و کمّی

روش کیفی	روش کمی
تکثیر پذیر و تعاملی	انباشت پذیر و جمع پذیر
کل‌گرا	جزءگرا و تحلیلی
فرایند محور	نتیجه محور
تمرکز بر فهم از منظر پژوهشگر	تمرکز بر آزمون و تصدیق واقعیت ها
تعمیم مبتنی‌بر تشابه ویژگی‌ها و زمینه‌ها	تعمیم مبتنی‌بر شمول (از نمونه به کل جامعه)
جهت گیری اکتشافی متمرکز بر نظریه فرآینی	جهت‌گیری علّی متمرکز بر نظریه آزمایی
ذهنی: نگاه به داخل و بلاواسطه به داده ها	عینی: نگاه به خارج و با واسطه به داده‌ها

(نگارنده)

مفهوم طراحی معماری

درراستای ایجاد مبنایی برای نظریه‌سازی در پژوهش طراحی و معماری، بهتراست ابتدا تعریف‌های استفاده‌شده در این مقاله مشخص‌شوند. بیشتر تعریف‌های طراحی در سه ویژگی مشترک هستند. نخست اینکه، ماهیت طراحی به یک فرایند اشاره‌می‌نماید. دوم اینکه، این فرایند معطوف به هدف است. هدف‌هایی ازقبیل طراحی، حل مسائل، برطرف ساختن نیازها، بهبود شرایط یا ساخت محصولی جدید یا مفید است (Simon,1982: 25).

از طرفی طراحی معماری، گونه‌ای سامان‌دادن و نظم‌بخشیدن انتزاعی و تازه به محیط و فضا است که در آن انتظام اجزا منجربه انتظام فرایندها برای پاسخ‌گویی به هدف‌های ویژه می‌گردد. این تعریف کلی از فرایند طراحی است و شبیه به عوامل طرح و ویژگی‌های ذهنی خود طراح در مراتب گوناگون است که محقق‌می‌شود.

طراحی می‌تواند پیشینه‌ای به‌اندازه انسان مدرن داشته‌باشد. اگرچه ابزارهای سنگی، دستی و خانه‌های انسان اولیه نیز، به‌احتمال طراحی‌شده‌باشند (Van Akan, 2005: 386). طراحی فرایندی است حیاتی، قابل دسترس و لذت‌بخش و سازنده که در ماهیت، فرایندی خلاقانه است(چینگ، ۱۹۹: ۲۴). طراحی در زمینه معماری، نوعی فعالیت مربوط به آفرینش طرح‌ها و پیشنهادهایی است که معمولاً برخی اوقات آن چیزی را که وجوددارد به چیزی که بهتر است، تبدیل‌می‌کند (برادبنت، ۴۸:۱۳۷۹). در روند طراحی، نخست باید بتوان اجزا(عوامل) را نظم‌داد. عوامل مؤثر را می‌توان به عوامل موجود و عوامل آتی یا وضع موجود و وضع خواسته‌شده، دسته‌بندی‌کرد. به‌عبارتی دیگر در اهداف طرح، نکته اساسی درباره عوامل و شرایط این است که همه آنها به‌گونه‌ای در فرایندهایی دخالت‌دارند که بر طرح اثرگذارند. روند طراحی، باید به‌شکلی باشد که بتواند این فرایندها را درجهت دست‌یابی به هدف‌های طرح سامان‌دهد. این فرایندها، کیفیت‌های گوناگون دارند که مهار آنها مستلزم مهارت‌های فراوانی است آن چنان‌که،

بدون یک الگوی اساسی، ساماندهی اجزا ممکن‌نیست.

امروزه، طراحی در تحول کلی محیط نقش مهمی دارد به طوری‌که، فرایند طراحی اکنون، معنای جدیدی به‌خودگرفته است. همچنان که طراحان روزبه‌روز کارهای مهم‌تری را بردوش‌می‌گیرند، طراحی نیز تأثیر بیشتر و گسترده‌تری از قبل برجای‌می‌گذارد. هرچند موفقیت مصنوعات تکاملی و سنت‌های شغلی، بیانگر آن است که بسیاری از انسان‌ها قادر به انجام طراحی هستند بااین‌حال، ناکامی در طراحی معماری نیز، فراوان است. عمده‌ترین دلایل آن عبارتند از: نبود روش و نبود ادراک نظام‌مند و جامع و شکاف میان دانش و آمادگی که نظریه و پژوهش در اینجا، نقش مهمی را ایفامی‌کند (lawrence, 2000: 421).

مفهوم نظریه

اگر پژوهش را برعهده‌گرفتن و انجام‌دادن کنشی تعریف‌کرد که با هدف افزایش شناخت و آگاهی از جهان، اعم از طبیعی و اجتماعی، صورت‌می‌پذیرد؛ نظریه را می‌توان نظامی از تصورات انتزاعی به‌هم‌تنیده تلقی‌کرد که با هدف تلفیق و سازمان‌دهی دانش به‌وجودمی‌آید (Ibid:126). در چنین صورتی، نظریه را می‌توان ابزار ساخته شده تفکر انسانی دانست که مشاهدات متفرق ثبت‌شده در سامانه‌های مختلف را، از طریق فرایندهای شناختی ویژه‌ای موسوم به اندیشیدن[۱۶]، یک‌پارچه کرده و دانشیِ مدون می‌کند(کالوین و رنو، ۶۳:۱۳۷۵).

نظریه، در مبنایی‌ترین شکل آن یک الگو[۱۷]است. الگویی است که با نشان‌دادن عناصر یک پدیده در نسبت با یکدیگر، آن پدیده را توصیف‌می‌کند. فرق میان یک علم و یک مهارت[۱۸]، تفکر نظام‌مندی است که در نظریه سازمان‌دهی شده‌است. مهارت، به‌معنای توانایی انجام کار است.

بعضی مهارت‌ها، دربردارنده آزمایش نیز هستند. نظریه، این امکان را فراهم‌می‌آورد تا مشاهدات سازمان‌دهی و چارچوب‌بندی‌شوند. همچنین، به پژوهشگر اجازه پرسیدن دیدن و انجام‌دادن می‌دهد. نظریه، کمک‌می‌کند تا پژوهشگر پاسخ‌هایی کلی را که دیگر انسان‌ها در زمان‌ها و مکان‌های دیگر نیز، از آنها استفاده‌می‌کنند، ارائه‌دهد. بنابر نظر دمینگ[۱۹]، «تجربه به یک پرسش پاسخ‌خواهدداد و یک پرسش از نظریه نشأت‌می‌گیرد»(Best & Kahen, 1993: 38).

نظریه‌ها، جنبه‌های ذاتی پروژه‌های پژوهشی هستند، به‌شکلی‌که، پروژه‌های تحقیقیِ فاقد نظریه از بسط دانش به شیوه‌ای منظم و نظام‌مند ناتوان‌هستنداند.

بنابراین نظریه‌پردازی از منظر کیفی، به نتیجه و تأملاتی گفته‌می‌شود که دربردارنده تعمیم‌های تحلیل داده‌ها، براساس تشابه، ویژگی‌ها و زمینه‌ها و پیوندهایی میان مقولات انتزاعی ناشی از تحلیل‌های غیرآماری است. از دیدگاه کمّی هم نظریه، رابط بین متغیرهای وابسته و مستقل پژوهش، یا سایر ساخت‌های تشکیل‌دهنده یک پدیده که معمولاً تعیین کننده مقدار و جهت ارتباط میان متغیرها است و سرشتی ریاضی دارد، به‌شمارمی‌رود.

ماهیت نظریه

هنگامی که به نظریه اشاره‌می‌شود، دو پرسش یکی درباره نیاز به نظریه و دیگری، درباره ماهیت نظریه مورد لزوم، مطرح‌می‌شود. نظریه‌ها را می‌توان ابزارهایی دانست که آدمیان را در انتظام‌بخشیدن به جهان پیرامون یاری‌رسانده و درباره چگونه رفتارکردن درون آن، راهنمایی‌می‌کنند. آنها دام‌هایی هستند که انسان‌ها می‌گسترانند تا آنچه را که جهان نامیده‌می‌شود، صیدکنند و با عقلانی‌کردن و توضیح‌دادن بر آن چیره‌شوند(پوپر، ۱۳۷۰: ۶۳). براین‌اساس، نظریه‌ها را می‌توان گزاره‌هایی کلی به‌شمارآورد که با هدف تشریح چیستی[۲۰] دیده‌ها و اجزای تشکیل‌دهنده آنها یا توضیح‌دادن چگونگی ارتباط پدیده‌ها، آنسان که واقع می‌شوند، ساخته‌می‌گردند. ازاین‌رو، نظریه‌آفرینی را می‌توان تلاشی برای توضیح‌دادن یا تشریح‌کردن پدیده‌ها دانست.

به‌شکلی ویژه، می‌توان چنین گفت که نظریه علمی، مجموعه‌ای منسجم از گزاره‌های کلی توضیحی‌ای است که :

- حسی از سازوکار یا فرایند برقرارشدن ارتباط میان پدیده‌ها یا اجزای یک پدیده را دربرداشته‌باشد.
- عمومیت داشته‌باشد. به‌زبان دیگر، به‌اندازه کافی تعمیم یافته‌باشد تا بتوان آن را برای توضیح‌دادن دامنه وسیعی از وقایع منحصربه‌فرد و مصادیق آنها به‌کاربرد.

جدول۲. مقایسه مفهومی نظریه از دیدگاه کیفی و کمّی

دیدگاه کیفی	دیدگاه کمّی
فرایند کشف مقولات انتزاعی از میان داده‌های تجربی	سامانه‌ای از ساخت‌های به‌هم‌پیوسته(متغیرها، مفاهیم و تعاریف).
آگاهی از تعاملات میان مقوله‌ها	ساخت مدل‌های مفهومی میان پدیده‌ها
تعمیم تحلیلی داده‌ها، براساس تشابه ویژگی‌ها	پلی میان متغیرهای مستقل و وابسته

(نگارنده)

- ابطال‌پذیر باشد؛ راه را برای شکل‌دادن به آزمایش‌ها یا جمع‌آوری داده‌هایی که به‌شکل بالقوه قادر به حل‌کردن نظریه هستند، نبندد.
- موجز و ساده باشد؛ از فرض‌کردن نظام ارتباطات پیچیده باوجود نظام‌های ساده‌تر جلوگیری‌کند.
- باروری[۲۱] داشته‌باشد؛ واجد توانایی به‌وجودآوردن انبوهی از دلالت‌ها در حوزه‌های مختلف باشد.
- شگفتی‌آفرین باشد؛ بتواند دلالت‌های ناآشکاری را به عرصه ظهور رساند (Dimaggio,1995: 391).

ویژگی‌های بالا، مواردی هستند که جدا از جایگاه فلسفی پشتیبان نظریه، باید به‌شکل عام در تمامی ساخت‌های توضیح‌دهنده، رعایت‌شوند تا ساخت مزبور، قابلیت مطرح‌شدن به تشابه یک نظریه را پیداکند. نکته دیگری که باید آن را پذیرفت این است که نظریه، راهی برای دیدن جهان یا فکرکردن به آن است و صرفاً بازنمودی انتزاعی از آن نیست. چراکه، در راهی گام‌نهاده‌شده که نظریه در ارتباطی تنگاتنگ با روش قرارگرفته که این امر، پژوهشگران را باردیگر با دشواری‌های ناشی از تأثیر پارادایم‌های روش‌شناسی روبه‌رو می‌سازد (Alvesson, 2000: 37).

براین اساس، دست‌کم سه نظر متفاوت درباره پاسخ به پرسش در زمینه سرشت نظریه، وجوددارد:

۱. نظریه به‌مثابه رهنمود[۲۲]،
۲. نظریه به‌مثابه روشنگری[۲۳]،
۳. نظریه به‌مثابه روایت[۲۴].

دیدگاهی که نظریه را نوعی رهنمود می‌داند، آن را در عمل، راهنمای گزینش اولیه داده‌هایی تلقی‌می‌کند که برای صورت‌بندی هرگونه از پژوهش، اعم از کمّی یا کیفی، باید جمع‌آوری‌شوند. دیدگاه دوم، نظریه را ابزاری می‌داند که در طول فرایند پژوهش، محقق را در تحلیل داده‌ها یاری‌می‌رساند و نهایت، دیدگاه سوم نظریه را محصول پژوهش به‌شمارمی‌آورد (Kathleen, 1989: 536).

نقش و جایگاه نظریه در پژوهش

بحث درباره نقش و جایگاه نظریه در پژوهش، موضوعی است که مستقیماً تحت تأثیر تعریف نظریه و پیرو آن جایگاه فلسفی و پارادایم پشتیبان این تعریف، قراردارد. هواداران پارادایم طبیعت‌گرا براین‌باورند که نیت علم، نظریه است (Kerlinger, 1979:15). آنان با تعمیم این مفهوم به حوزه روش‌شناسی، هدف از پژوهش را تلاشی برای نظریه‌سازی واقعیت، بیان‌می‌کنند. بدین‌منظور، نظریه‌سازی فرایند پسینی است که متشکل از ترکیب‌کردن، به‌هم‌آمیختن، هم‌آهنگ، تعدیل و تسهیل‌کردن یافته‌های تجربی ازطریق شکل‌دادن به مفاهیم انتزاعی قابل تعمیم است. دربرابر، طرفداران پارادایم مثبت‌نگر و پسامثبت‌نگر، نظریه را تأمین‌کننده مبانی مفهومی برای تمامی پژوهش‌ها می‌دانند. آنان معتقدند که بدون وجود نظریه‌ای هرچند تلویحی و ضمنی درباره حوزهٔ مورد پژوهش امکان کنش، منتفی‌است. بدون وجود نظریه، آگاهی از نقطه شروع غیرممکن است (Sharan, 1998 :45). ازاین دیدگاه، نظریه‌سازی فرایند پیشینی است که ازطریق آزمودن مفاهیم انتزاعی گرفته‌شده از نظریه‌ها با استفاده از داده‌های تجربی به‌پیش‌می‌رود و هدف از آن تصحیح، تصدیق و تعمیم مفاهیم است.

نظریه در معماری

اگر اندازه‌ای بر واژه نظریه تأمل‌شود، این‌چنین دریافت‌می‌شود که این واژه، تنها درصورت جدایی بین ذهن و عین قابلیت تحقق‌دارد. چراکه، نظرافکندن لازمه تأمل در چیزی از بیرون آن است. این، همان جداسازی سوژه و ابژه‌ای است که در مباحث فلسفی جایگاه ویژه‌ای دارد و به‌عنوان خصوصیت اصلی عالم مدرن شمرده‌می‌شود(انصاری، ۱۳۸۹: ۲۰).

دسته‌بندی‌های متفاوتی برای نظریه‌های معماری مطرح‌شده‌است. *گری‌مور*[۲۵]، آنها را به‌لحاظ وجوه کاربردی تقسیم‌بندی‌می‌کند. یک سوی این تقسیم‌بندی، نظریه‌هایی با وجوه کاربردی گسترده است مانند: نظریه نیوتون و در سوی دیگر آن، نظریاتی مانند: فضای فردی که قلمرو و محدوده شخصی را درزمره نظریه‌های باکاربری میانه به‌حساب‌می‌آورد (Groat & Wang,2002:80).

نظریه معماری، خود موجودیتی مستقل از بحث نظریه را در سایر حوزه‌های دانش بشری دارد و باید آن را به‌عنوان یک نظریه اولیه درنظرگرفت و تحلیل‌کرد (Whiteman, Kipnis & Burdett,1992:158). *کیپ نیس*[۲۶]، به‌گونه‌ای تلاش‌می‌کند تا تردید آشفته و عمیقی را در ذهن مخاطب ایجادکند که آنچه را مخاطب به‌عنوان نظریه در معماری پذیرفته آنگونه‌که می‌اندیشد، نیست (انصاری، ۱۳۸۹: ۲۳). وابسته‌دانستن نظریه معماری به نظریه در سایر حوزه‌های علوم، سبب‌می‌شود تا نقدهای فراوانی برای نظریه‌های معماری قائل‌شوند. درصورتی‌که، اگر موجودیتی مستقل از سایر حوزه‌های علوم برای آن درنظرگرفته‌شود، می‌توان جایگاهی مناسب را برای نظریه در رشته معماری پدیدآورد.

مارک لیندر[۲۷]، در مقاله‌ای باعنوان نظریه در معماری فاقد نظم است، معتقداست که نظریه در معماری یک گفتمان محدود است که منابع ایده‌های آن برپایه رشته‌هایی جز

معماری ازجمله: فلسفه، ریاضیات، جامعه‌شناسی استواراست. وی براین‌باور است که هیچ نظریه‌ای وجودندارد که معمارانه باشد (Whiteman, Kipnis & Burdett,1992:167-169).

این بحث و جدل درباره اهمیت‌دادن و اصالت‌بخشی به نظریه در معماری و دربرابر، اصیل‌دانستن تجربه و حرفه در معماری و بی‌توجهی به نظریه را می‌توان نتیجه دو نوع دیدگاه و تناقض میان آنها یعنی خردگرایی و تجربه‌گرایی، دانست. یک راه تعریف کلیت نظریه در معماری، جداسازی آن به نظریات اثباتی و هنجاری است. نظریه‌های اثباتی به‌سبب توان تشخیص پیوندهای علّی و امکان پیش‌بینی رفتارهای موضوع موردنظر پژوهش، سامانه‌هایی توصیفی و تبیینی هستند. ازسوی دیگر نظریه‌های هنجاری، سلسله‌ای از رویه‌های علمی را دربرمی‌گیرند که عرفی‌اند و به قواعد کلی، تعلق‌دارند(گروک و وانگ، ۱۳۸۶ : ۷۸).

قوت نظریه هنجاری در این است که انگیزش لازم را برای اقدامات عملی مراحل طراحی پدیدمی‌آورد. گری مور، براین باور است که نظریه‌های اثباتی براساس قواعد تجربی، قابل آزمون هستند حال‌آنکه، نظریه‌های هنجاری مانند آنهایی که به طراحی عملی مربوط‌اند، تنها با معیارهای پذیرفته‌شده حرفه‌ای یا داشتن ویژگی‌های دیرپاییِ قابل آزمون باشند (Moor, 1991: 4).

جان‌لنگ، در کتاب" آفرینش نظریه معماری"، معتقداست که حوزه نظریه‌های هنجاری، برای کار عملی و معماری طراحی اعتمادپذیری کمی دارد. این درحالی است که وی، تمرین پژوهش‌های عملی و معماری را برمبنای چارچوب نظری اثباتی به‌روشنی مشخص‌نکرده‌است. لنگ، نظریه اثباتی را آن نظریه‌ای می‌داند که جدا از ارزش داوری بوده و از سمت‌گیری خاص دوری‌کند، به تحلیل‌های جایگزین توجه‌کرده و قوانین روشن علمی را در مشاهده و تحلیل مدنظر داشته باشد(لنگ، ۱۳۸۱: ۲۲).

نظریه‌پردازی در پژوهش طراحی معماری

تا این اواخر، رشته طراحی افزوده‌ای بر هنر، معماری و صنایع‌دستی بود. با تبدیل طراحی به رشته‌ای صنعتی، مسئولیت‌هایی پدیدآمد که رشته مطالعات طراحی به‌تازگی شروع و به آنها، توجه‌کرده‌است. افزون‌براینکه، پیچیده‌شدن جوامع و افزونی نیازهای فضایی، افزایش اهمیت کار طراحی معماری و همگانی‌شدن جایگاه آنها را درپی‌داشته‌است. جایگاهی که زمانی درخور نخبگان و افرادی ویژه بود که با کانون‌های قدرت مادی و سیاسی درارتباط بودند. لیکن اکنون، این کار به وظیفه و پیشه بسیاری از دانش‌آموختگان رشته‌های معماری تبدیل‌شده و به‌همان اندازه هم، نیازمند اصول و قاعده‌پردازی و نظریه‌سازی شده‌است.

طراحی امروزه، درحال تبدیل به رشته‌ای جامع و عمومیت‌پذیر شده‌است. نظریه عمومی در معماری باید از نظریه‌های کاربردی[۲۸] و برنامه‌های عملیاتی پشتیبانی‌کند. تاکنون، بسیاری از نظریات طراحی دربرگیرنده موقعیت‌های بالینی یا نظریات زمینه‌ای بوده‌است که با شیوه استقرائی گسترش‌یافته‌اند. این امر ضروری است لیکن، برای نوع پیشرفتی که مدنظر این پژوهش است، بسنده‌نیست.

یکی از معضلات عمیق در پژوهش طراحی، ناکامی در بسط و ایجاد نظریه زمینه‌ای برمبنای کار طراحی است. درواقع، طراحان بیشتر کار طراحی را با پژوهش اشتباه‌می‌گیرند. بعضی از طراحان و معماران، به‌جای بسط نظریه از کار طراحی به‌واسطه مرتبط‌سازی و تحقیق استقرائی، به‌سادگی استدلال‌می‌کنند. استدلال آنان این است که عمل طراحی، همان پژوهش درباره طراحی است و پژوهش مبتنی‌بر عمل فی‌نفسه، نوعی نظریه‌سازی است. نظریه طراحی با دانش ضمنی[۲۹] و تجربی عمل طراحی، یکسان‌نیست. حال‌آنکه، دانش تجربی در تمامی رشته‌های عملی مهم است. اشتباه‌گرفتن دانش ضمنی با دانش طراحی به‌معنای مغالطه دو نوع مقوله متفاوت بایکدیگر است. دانش ضمنی، دانشی مبتنی‌بر تجربه و کاربردی است. نظریه به چیزی فراتر از این نیاز دارد. *مایکل پولانی*[۳۰] دراین‌باره می‌نویسد «به نظر من، ما دلایل معقولی برای عینی‌تر قلمدادکردن دانش نظری نسبت‌به تجربه بی‌واسطه داریم. یک نظریه چیزی فراتر از شخص خود من است. می‌توان آن را به‌مثابه یک نظام، نظامی از قوانین مطرح‌کرد.» (Polonyi, 1974: 95) .

جدول ۳. مراتب نظریه در معماری و ویژگی‌های آنها

مراتب نظریه	جهت‌گیری	پایه	راهبرد	روش اساسی	هدف نظریه
نظریه بر پایه برهان	اثباتی	عقلی	ابتدا نظریه بعدپژوهش	قیاسی	شناسایی روابط علّی و امکان پیش‌بینی پدیده‌ها
نظریه بر پایه تجربه	اثباتی	تجربی	ابتدا پژوهش بعد نظریه	استقرا	درک بهتر ماهیت فرایند طراحی
شبه نظریه	هنجاری	آینده‌گرا	ابتدا پژوهش بعد نظریه سپس تجربه	اقناع احساسی	ارائه وضع مطلوب

(نگارنده)

استنلی فیش[۳۱]، نظریه معماری را امری جداگانه از عمل نمی‌داند بلکه نظریه را به‌صورت گفتمان عمل و یا بیان عمل می‌خواند(Fish,1989: 329). وی معتقد است که نظریه نمی‌تواند هدایتگر تجربه و عمل باشد. جان لنگ نیز، نظریه در معماری را ازجنبه جهت‌گیری، به نظریه‌های اثباتی و هنجاری بخش‌بندی‌می‌کند (لنگ، ۱۳۸۱: ۳۷). وی، نظریه اثباتی را نظریه‌ای می‌داند که مبرا از ارزش داوری بوده و از سمت‌گیری خاص دوری‌می‌کند. اما، نظریات هنجاری نه‌تنها براساس ضوابط شیوه‌مند آزمون تجربی نه درمعنای دقیق، قابل اثبات هستند، و نه به‌طور شیوه‌مند قابل ابطال. همچون نظریات معماران بزرگی مانند *رابرت ونتوری*[۳۲] که می‌گوید «کم ، کسالت‌آور است» و *میس‌واندر روهه*[۳۳] که بیان‌می‌دارد «کم ، بیش است»(ایرانمنش،۱۳۸۴: ۱۸). *پل جانسون*، به تمایز یا مرزبندی مهمی در حوزهٔ کلیت نظریه‌های معماری اشاره‌می‌نماید. ازآنجاکه نظریه‌های اثباتی، روابط علت و معمولی را با هدف پیش‌بینی آینده شناسایی‌می‌کنند و از عصر روشنگری تأکید براین نوع نظریه‌ها تحت تأثیر علوم طبیعی قرارگرفته‌است، بر تصور عمومی از تئوری نیز، تأثیرگذار بوده‌اند. این نظر جانسون که نظریه معماری به‌دلیل کارکرد اقناع‌کننده تئوری است، در محدوده دیدگاه وی معنادار است. به‌نظرمی‌رسد این ایده نکته‌ای باارزش برای تحقیق باشد چراکه می‌توان با آن، امکان تبیین اصول تشکیل‌دهنده نظریه‌های معماری را ایجادکرد(گروک و وانگ، ۱۳۸۶: ۸۴). جانسون در کتاب خود، بیان‌می‌کند «دل‌مشغولی همیشگی من درمورد آنچه باعنوان نظریه‌های معماری می‌شنوم، می‌خوانم و می‌بینیم این است که ممکن است دراساس نظریه نباشند، قابلیت تعمیم‌های کلی و جامع دربارهٔ معماری، مرا به این نتیجه رسانده‌است که نظریه به چیزی گفته‌می‌شود که بیشتر با استدلال و ایده‌پردازی، امتناع دیگران را نسبت‌به باورها و ارزش‌های خاص هدف قراردهد.» (Johson, 1994: 35)

برای نمونه، نظریه مکان دیوید *کنتر*[۳۴] که در ادبیات طراحی محیط مشهود است، به این نکته اشاره‌می‌نماید که، محیط‌های کالبدی به‌دلیل تعامل سه عامل اصلی اهمیت‌دارند. از، مکان کالبدی، فعالیتی که در آن به‌وقوع‌می‌پیوندد و معنایی که از وحدت مکان و فعالیت دریافت‌می‌شود. این سه همراه هم مؤلفه‌های مکان، خوانده‌می‌شوند.

نسبیت[۳۵] نیز، در کتاب خود به بررسی و جمع‌آوری نظریه‌های تئوری‌پردازان بین سال‌های ۱۹۶۵ تا ۱۹۹۵ در حوزه طراحی و معماری پرداخته‌است. وی، بیان‌می‌کند که با بررسی نظریه‌های این دوره، می‌توان تقسیم‌بندی حوزه‌های مختلف را در ساخت، معنا، تاریخ، فلسفه و شهر به جریان‌های فکری پست مدرنیزم، ساختار شکنی، پدیدارشکنی، پساساختارگرایی و فمنیسم ارتباط‌دارد. وی ازاین میان، به معماران معاصری همچون: *تادائو آندو*[۳۶]، *ژاک دریدا*[۳۷]، *پیتر آیزنمن*[۳۸]، *آلدو روسی*[۳۹] و *کریستیان نوربرگ شولتس*[۴۰] اشاره‌کرده و نظریه‌های آنان را بررسی‌کرده‌است.

گری‌مور هم، نظریه را «مجموعه‌ای از مفاهیم مرتبط می‌داند که پدیده‌های قابل مشاهده را با ارجاع به مفاهیم غیرقابل مشاهده و انتزاعی تبیین‌می‌کند.» (گروک و وانگ، ۱۳۸۶: ۸۰). تأکید او بر نظریه‌های تحقیق، محیط‌رفتار است.

سال۲۰۰۷، *ون‌دی‌ون*[۴۱] چارچوبی را برای تئوری‌پردازی و طرح پژوهش[۵۱]، ارائه‌داد که به‌نحوی با چارچوب‌های دیگر مشابهت و اندکی هم، تفاوت‌دارد. وی، در کتاب خود ادعامی‌کند که رسالت اصلی اندیشمندان در یک رشته کاربردی آن است که از یک‌طرف پژوهشی را انجام‌دهند که دانش علمی را در آن حوزه بالابرند و ازطرف دیگر، آن دانش را برای حل مسائل در عمل به‌کارگیرند. اندیشمندان در حوزه‌هایی کاربردی نظیر معماری و مهندسی، باید این رسالت را سرلوحه کار خود قراردهند (Van de Ven, 2007, 55). بنابرآنچه گفته‌شد ون‌دی‌ون مدعی‌است که پژوهش تئوری‌پردازی باید هم به قلمرو آکادمیک و هم به گسترهٔ عمل متعهدباشد.

نتیجه‌گیری

نسبت میان نظریه و روش در رویکرد کمّی و کیفی نسبتی خطی است. اولی نظریه را ملزم بر پژوهش می‌داند و دومی پژوهش را مقدم بر نظریه قلمداد می‌کند.

در ساحت دانش اندوزی تجربی ،علاوه بر روش که عهده‌دار هدایت و کنترل پروژه‌های پژوهشی است، مفهوم دیگری نیز وجود دارد که تامین‌کننده انسجام بدنه دانش است. این مفهوم که نظریه نام دارد در ارتباطی تنگاتنگ با روش قرار دارد. نیت نظریه، ساده کردن واقعیت برای فهم بهتر آن است اما ماهیت نظریه، به عنوان جزئی از اجزاء نظام دانش‌اندوزی تجربی، خود متاثر از رویکرد روش‌شناسانه‌ای است که در روند یک پروژه پژوهشی اتخاذ می‌گردد.

از آن جا که دانش طراحی تا حدی در عرصه عمل رشد می‌کند، دانش طراحی و پژوهش طراحی با یکدیگر همپوشانی دارند. فرایند طراحی از پرسشی آغاز و به پاسخی ختم می‌گردد.

در خصوص اینکه آیا معماری خود تحقیق است یا خیر نظرات متباینی بیان‌شده‌است برخی از معماران، معتقدند طراحی به‌هیچ‌وجه تحقیق نیست، زیرا طراحی واقعیت را تولید می‌کند و تحقیق واقعیت را کشف کند در مقابل برخی دیگر اعتقاد دارند که فعالیت طراحی را می‌توان با الگوهای ریاضی تبیین کرد از دیدگاه آنان فعل طراحی شبیه کار پردازشگری است که از یک سو اطلاعاتی را دریافت می‌کند و از سوی دیگر فرمی را بیرون می‌دهد.

میان طراحی و تحقیق نمی‌توان دیواری نفوذ ناپذیر کشید و از طرفی نمی‌توان معماری را عملی ریاضی‌وار و کاملاً نظام‌مند تلقی‌کرد. طراحی با نظریه و تحقیق درآمیخته است. وجه دیگر نسبت نظریه با معماری تحقیق درباره طراحی است بعبارت دیگر گاهی خود فرایند طراحی موضوع تحقیق واقع می‌شود. این کار ممکن است اهداف مختلفی داشته باشد اما می‌توان دو هدف کلی را مطرح کرد:

۱) شناسایی مسیر طراحی به‌منظور دستیابی به نحوه عمل جعبه سیاه ذهن تا بتوان براساس آن طراحی را بهبود بخشید و بر احتمال توفیق آن افزود.

۲) شناسایی مسیر طراحی به منظور آموزش پذیر ساختن آن.

از سوی دیگر ماهیت رشته معماری در میان دو جریان خردگرایی و تجربه‌گرایی شکل می‌گیرد و معماری بعنوان یک مهارت و حرفه که نشانگر نوع نگاه آدمی به شیوه زیست و فضای زیستی می‌باشد به دو سوی امور مسائل ذهنی و عینی توجه دارد.

تفکر انتقادی و تحقیق نظام‌مند مبنای نظریه را تشکیل می‌دهند. پژوهش ابزارهایی را در اختیارمان قرار می‌دهد که به تفکر انتقادی و تحقیق نظام‌مند اجازه می‌دهد پاسخ‌ها را از میدان عمل بیرون بکشند. از طریق نظریه و الگویی که نظریه ارائه می‌کند آنچه را که طراح معمار می‌داند با آنچه که را انجام می‌دهد مرتبط می‌سازد.

عده‌ای از صاحبنظران معتقدندکه نظریه معماری، خود موجودیتی مستقل از بحث نظریه در سایر حوزههای دانش بشری دارد و باید آنرا بعنوان یک نظریه اولیه در نظر گرفته و مورد تحلیل قرار داد. نوشتن و نشر از ابزار اصلی پرورش نظریه در رشته معماری است. نوشتن در حوزه معماری هم نیاز به علم فلسفه دارد و هم تسلط به ادبیات و همچنین تکنیک و البته نگارش درباره معماری و طراحی خود نیاز به فراگیری دارد. وابسته دانستن نظریه معماری به نظریه در سایر حوزه‌ها موجب گردیده که نقدهای فراوانی به نظریه معماری وارد شود در صورتی که اگر موجودیتی مستقل برای آن قایل شویم و بنیان‌ها و اصول خاص آن را پی بریزیم می‌توان جایگاه مناسبی برای نظریه معماری پدید آورد. اهمیت دادن و اصالت بخشی به نظریه از یک طرف و بی‌توجهی به نظریه و اصیل دانستن تجربه و حرفه در معماری را میتوان محصول جدال آشکار و دیرینه میان خردگرایی و تجربه گرایی دانست با پذیرش تقسیم بندی تجربه و خرد، اغلب معماران نظری بر هر دو این نگرش‌ها دارند با اصولی که هدایتگر عمل است و تجاربی که تأیید کننده صحت چنین عملی بوده و پشتوانه آن به‌شمار می‌آید. بنابراین می‌توان آنها را دارای رویکرد دو وجهی عمل گرا – خردگرا برشمرد. از این رو معماری را نمی‌توان فارغ از وجه نظری آن مورد مطالعه قرار داد.

پی‌نوشت

1- Atheoretical Research

2- Bryan Lawson

3- Jon Lang

4- W.Kruft

5- M.Heys

6- Johnson

7- Preze-Gomez

۸- یکی از اشتباهات رایج در گزارش‌های تحقیقاتی، به‌کارگیری نابجا و گاه جابه‌جایی دو اصطلاح روش‌شناسی (methodology) و روش(method) است. این دو واژه به‌هیچ‌رو قابل استعمال به‌جای یکدیگر نیستند چرا که روش‌شناسی، به ساده‌ترین بیان، به‌معنی مطالعه مجموعه روش‌ها است درحالی‌که روش به سادگی عبارتند از راهکاری است که برای مطالعه یک موضوع خاص به‌کارگرفته‌می‌شود.

9- Quantitative methodology

10- Qualitative methodology

11- Pragmatistic

12- John Dewey (1859-1955)

13- William James (1842-1910)

۱۴- grounded theory هرچند روش معروف «نظریه برآمده از زمینه» را آنسلم اشتراس (Anselm Strauss) و ژولیت کربین (Juliet Corbin) در اثر معروفشان با عنوان اصول پژوهش کفی: رویه‌ها و شگردهای نظریه برآمده از زمینه (Basics of Qualitative Research: Grounded Theory procedures and Techniques) در حوزه روش‌شناسی کیفی صورت‌بندی‌کردند اما نقدهای جدی‌ای بر این اثر وجوددارد که دربرگیرنده نقطه نظراتی روشنگر درباره ارتباط سرشت این روش نظام‌مند پژوهشی با روش‌شناسی کمّی است. برای‌نمونه، می‌توان به مقاله جرج اگن (Georg Allan) با عنوان "نقدی بر به‌کارگیری نظریه برآمو از زمینه" به‌مثابه یک روش پژوهشی A critique of using grounded theoty as a research method) اشاره‌نمود.

۱۵- برای‌نمونه بنگرید به

Brewer, j. & Hunter, A.(1989). A synthesis of styles sage library of social Research, Multi method Research .(175). California: sage.

۱۶- از دیدگاه یونگ اندیشیدن(Thinking) یکی از چهارکنشی است که در سطح ذهن آگاه به‌وقوع‌می‌پیوندد. سه کنش دیگر عبارتند از: حس‌کردن(Sensing)، احساس‌کردن (Feeling) و شهود (Intuition). درباره انواع شیوه‌های اندیشیدن بنگرید به طراحان چگونه می‌اندیشند نگاشته برایان لاوسون و ابهام‌زدایی از فرآیند طراحی ترجمه حمید ندیمی، دانشگاه شهید بهشتی ۱۳۸۴.

17- Pattern

18- Craft

19- W. Edwards Deming

20- What question

21- Fertility

22- Theory as prescription

23- Theory as enlightenment

24- Theory as narrative

25- Gary Moor

26- Kipnis

27- Mark Linder

28- Application

29- Tacit knowledge

30- Michael Polanyi

31- S. Fish

32- R. Venturi

33- Mies Vander Rohe

34- Daivid Kenter

35- Kate Nesbitt

36- Tadao Ando

37- Jacques Derrida
38- Peter Eisenman
39- Aldo Rossi
40- Christian Norberg – schulz
41- Van de Ven
42- Building theory and research

منابع

- ایرانمنش، محمد.(۱۳۸۴). جستارهایی در تعریف، شرح و مراتب نظریه، **صفه**، (۴۱)، ۲۰-۴.
- انصاری، حمیدرضا.(۱۳۸۹). جستاری در نظریه معماری و مراتب آن، نشریه **هنرهای زیبا**، (۴۱)، ۲۸-۱۷.
- فی، برایان.(۱۳۸۳). **پارادایم علوم انسانی**، ترجمه مرتضی مردیها، تهران: پژوهشکده مطالعات راهبردی.
- بنت، براد. آرمسترانگ، چوبی.(۱۳۷۹). **آموزش معماران**، ترجمه سلطان‌زاده، هرندی و ...، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- پوپر،کارل ریموند.(۱۳۷۰). **منطق اکتشافات علمی**، ترجمه احمد آرام، تهران: سروش.
- چینگ، فرانسیس د.ک.(۱۹۹۰). طراحی فرآیندی خلاقه، ترجمه قندهاری، هورداد. **مجله علمی پژوهشی صفه**، (۸-۶)، ۱۰۰-۹۲.
- کالوین‌اس. هال و ورنون‌جی. نوردباری.(۱۳۷۵). **مبانی روان‌شناسی تحلیلی یونگ**، ترجمه محمدحسین مقبل، تهران: جهاد دانشگاهی تربیت معلم.
- گروک، لیندا و وانگ، دیوید.(۱۳۸۶). **روش‌های تحقیق در معماری**، ترجمه علیرضا عینی‌فر، تهران: دانشگاه تهران.
- لاوسون، برایان.(۱۳۸۴). **طراحان چگونه می‌اندیشند**، ترجمه حمید ندیمی، تهران: دانشگاه شهید بهشتی.
- لنگ، جان.(۱۳۸۱).**آفرینش نظریه معماری** ، ترجمه علیرضا عینی فر، انتشارات دانشگاه تهران.
-
- Alvesson, M. & Deetz, S. (2000). **Doing Critical – Management Research.** London: Sage Publications.
- Best, J.W. & Kahn, J.V. (1993). **Research in Education**. San Francisco: Jossey – Bass Publishers.
- Dimaggio, P.J. (1995). "Comments on What Theory is not", **Administrative Science Quarterly**. (40). 391-410.
- Eisenhardt, K. M. (1989). "Building Theories from Case Study Research". **Academy of Management Review.** (14). 520- 532.
- Fish, S. (1989). **Doing What Comes Naturally: Change, Rhetoric and the Practice of Theory In N.C.** London: Durham, Literary and Legal Studies Duke University Press.
- Groat, L. & Wang, D. (2002). **Architectural Research Method**. London: John Wiley & Sons Ltd.
- Heys, K.M. (2000). **Architecture Theory since 1968**, Mass, Cambridge: MIT Press.
- -Johnson, P.A. (1994). **The Theory of Architecture: Concepts, Themes and Practices**. London: John Wiley and Sons Ltd.
- Kerlinger, F.N. (1979). **Behavioral Research: A Conceptual Approach.** Philadelphia, PA: Holt, Rinehant, and Winston, Inc.
- Kruft, H.W. (1994). **A History of Architectural Theory: From Vitruvious to the Present**. New York: Princeton Architectural Press.
- Lang, J. (1987).**Creating Architectural Theory: The Role of Behavioral Sciences in Design**.
- New York: Van Nostrand Reinhold.
- Lawrence, W. (2000). **Social Research Methods: Qualitative and Quantitative Approaches**. Boston: Allyn & Bacon.

- Mildred , L. (2000)**. Palten, Understanding Searches Methods: An Overview of the Essentials**, Pyrczac, LA.
- Moore, G. T. (1991) .**"Linking Environment – Behavior and Design Theories: Framing the Debate"** In EDRA. (22). 4-18.
- Nesbite, K. (Ed). (1997). **Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory**. 1965-1995, New York: Princeton Architectural Press.
- Polonyi, M. (1974). **Personal Knowledge**. Chicago: University Of Chicago Press.
- Preze-Gomez, A. (1983). **Architecture of Humanism. A Study in History of Tastes**. (second edition). London: Architectural Press.
- Sarantakos, S. (1998). **Social Research**, Chals Sturt Up , Palgrave Macmillan. South Yarra Australia.
- Sharan, B. M. (1998). **Qualitative Research and Case Study Applications in Education**. San Francisco: Jossey – Bass Publishers.
- Simon, H. (1982). **The Sciences of the Artificial**. (second edition). Cambridge, MA: MIT Press.
- Strauss, A. & Corbin, J. (1990). **Basics of Qualitative Research: Techniques and Procedures for the Developing Grounded Theory**. London: Sage Publications.
- Van Aken, J.E . (2005). "Valid Knowledge For The Professional Design Of Large And Complex Design Process", **Design Studies**. (26). 379-404.
- Van de Ven, A.H. (2007). **Engaged Scholarship: A Guide for Organizational and Social Research**. London: London University Press.
- Whiteman, J. Kipnis, J. & Burdett, R. (1992). **Strategies in Architectural Thinking**. Cambridge: MIT Press.

Received: 2012/2/13
Accepted: 2012/11/28

A Comparative Study of Methodology and Theory from the Perpectives of Quantitative and Qualitative Researches Focusing on Theorization in Architecture

Niloufar Malek*

Abstract

Scholars believe that those who want to theorize should possess two types of specialized knowledge: knowledge of a phenomenon about which they want to theorize and knowledge of methodologies of theorization. Codifying the method of research is a separate branch of science which is called methodology. Methodology is a knowledge which focuses on processes and tools applied in the system of knowledge accumulation and the procedures of applying it. This knowledge can be considered as the translation of a paradigm's principles into the language of research methodology. Accordingly, two main approaches to methodology, that are quantitative and qualitative, can be distinguished. On the other hand, theory, in its most fundamental form, is a kind of model. Theory was created when man used logic instead of myth in confrontation with realities and tried to discover cause and effect relations between phenomena. Moreover, theory summarizes the past, animates the present and elucidates the future. Nowadays, each scientific discipline needs an appropriate definition of theory and the field of architecture is not an exception. Architects and designers face with theory in different fields but, comparing with other disciplines, the scope and borders of theory in architecture are not very clear. The application of theory in architecture requires an exact and deep knowledge of theory and paying attention to its characteristics.

By a comparative-analytical investigation of the subject and studying the books, articles and authentic sources in the fields of methodology and theorization, this article aims to explore two key concepts of method and theory in applied researches and elucidate various meanings of the two concepts from quantitative and qualitative perspectives. Furthermore, it investigates the characteristics of architecture theory in order that the features of theory in architecture are understood better.

Keywords: quantitative methodology, qualitative methodology, theory, architecture design, theorization in architecture

* Assistant Professor, Faculty of Architecture and Urban Planning, Art University of Isfahan, Iran

Received: 2012/4/18
Accepted: 2012/11/28

Nature and Architecture in Islamic Ontology

A survey on traditional houses of central plateau of Iran with emphasis on four houses in Yazd, Naeen and Kashan

Samira Adeli*

Abstract

Trying to propose a harmonious interaction between human and Nature, new ontological theories have been developed in the course of recent decades, resulting in different approaches to nature in architecture. The multiplicity and variety of these theoretical and practical frameworks is a definite confirmation of the unclear understanding of Nature and its interaction with architecture.

This paper addresses the question what is the true interaction between Nature and the built environment? Clarifying such a relationship between Nature and architecture, different aspects of Nature's manifestation in the built environment and architectural approaches to Nature will be explored both in theoretical and practical points of view. Investigating Islamic doctrine via deductive argument, it is going to be proven that the quality of architecture depends on the quality of its relation to Nature at different levels and aspects. Accordingly, different types of Nature manifestation and architectural approaches to Nature will be presented. Achieving this aim, the approaches of Iranian traditional architecture will be studied by concentration on four houses in Kashan, Naeen and Yazd and using the ground-based method of research.

As a result, this paper is going to emphasize the all-embracing presence of different aspects of Nature through two fundamental architectural notions, i.e. perfection and harmony.

Keywords: nature, architecture, Islamic ontology, Iranian traditional houses

* Lecturer, Saba Art and Architecture Faculty, Shahid Bahonar University, Kerman, Iran

Received: 2012/2/8
Accepted: 2012/11/28

A Comparative Study of Epigraphs Early Issues of *Vaghaye' Etefaghieh* and *Dolat Ellieh Iran* Newspapers

Elaheh Panjehbashi[*] Abolghasem Dadvar[**]

Abstract

Vaghaye' Etefaghieh and *Dolat Ellie Iran* are among the most important newspapers of Iran in Qajar time. These newspapers had the official epigraph of Iranian government in that time which shows their importance and official status. Two great artists of Qajar period, that are Mirza Aligholi Khoui, the popular and prolific artist of that time and Mirza Abulhasan Khan Ghafari (Sani' al-Molk) illustrated the epigraphs of *Vaghaye' Etefaghieh* and *Dolat Ellie Iran*.

By introducing the artists of the two newspapers and the newspapers from visual aspect, the authors of this article try to demonstrate the visual similarities and differences between the epigraphs of these newspapers via emphasizing their visual values which is the aim of this research. What is investigated in this research is the importance of Qajar newspapers and the decorations around the official emblem of the government so that the quality and delicacies of images and patterns around the emblem of Lion and Sun have been illustrated differently. Accordingly, the questions of this research are as following:

How has the harmony in the decorative space around the emblem of Lion and Sun been designed?

What are the differences and similarities between the epigraphs of *Vaghaye' Etefaghieh* and *Dolat Ellie Iran* newspapers?

The research methodology in this article is descriptive-historical and the data of this research is gathered by using library sources such as written documents and artistic works of that period. Finally, it is concluded that the epigraphs of the two newspapers were creative and affected by the incidents of the newspapers. Moreover, the works of Mirza Aligholi Khoui are popular whereas Sani' al-Molk's works are official and courtly.

Keywords: epigraph of *Vaghaye' Etefaghieh* newspaper, epigraph of *Dolat, Ellie Iran* newspaper, lithography.

[*] Ph.D. Candidate, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran

[**] Associate Professor, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran

Received: 2012/4/29
Accepted: 2012/11/28

The Influence of Animal Motifs of Sassanid Textiles on the Designs of Transoxiana Textiles

Hossein Mehrpouya[*] Zahra Dehghani[*] Hamid Aalinezhad[***]

Abstract

The art of Sassanid period is considered as the last stage of ancient Persian art. Animal motifs in Sassanid art have been identified as an important characteristic of Persian art because of their beauty and symbolic meanings. In the survey of Transoxiana's art, the special influence of Sassanid art is quite remarkable. Imitation of various Sassanid designs, especially animal motifs, was common in the textiles of this area. Therefore, the main questions of this research are about the exchange of animal motifs and the reasons behind such common artistic themes between the artists of this region.

The works of Persian art brought to the Transoxiana through different ways such as political, religious, cultural and commercial, created a number of common designs and motifs. In order to demonstrate the effects of animal motifs of Sassanid art on Transoxiana textiles, after reviewing special physical features and symbolic meanings of animal motifs used in Sassanid art, the reasons for the transfer and effectiveness of such motifs are investigated analytically. Moreover, comparing the obtained samples and explaining their similarities and differences, it is concluded that these motifs were transferred to this area through the Silk trade Road and were welcomed due to religious communalities existed between the residents of this region and Persian people. Finally, it can be said that the designs used in Transoxiana's textiles have been under the direct influence of Sassanid art with a few differences.

Keywords: Transoxiana, Sassanid textiles, symbolic motifs, animal motifs

[*] Assistant Professor, Faculty of Art and Architecture, University of Sistan Baluchestan, Zahedan, Iran
[**] M.A. Student, Faculty of Art and Architecture, University of Sistan Baluchestan, Zahedan, Iran
[***] M.A. of Philosophy of Education, University of Shiraz, Iran

Received: 2012/4/29
Accepted: 2012/11/28

A Study of Interactions between Iranian and Chinese Painting in 12th-14th Centuries

Mansour Hessami*

Abstract

It is said that Persian painting has always been under Chinese influence after first and second Mongol invasions in thirteenth century (A.D) when Mongol empire was established in Persia. There is no doubt in the lack of artistic and cultural background of Mongols and the influence of Chinese on them. We have also heard of the arrival of Chinese artists with the Mongol governors in Iran but little has been said about how much Chinese art influenced Persian painting. On the other hand, the taste of Mongol conquerors was gradually formed or, better saying, corrected by Persian art and culture. There is not much research about the characteristics of Chinese painting during the Yuan dynasty and the origin of Chinese elements in Persian painting. Exploring these issues, we try to clarify the image of Mongol period. We will focus on the bilateral artistic relationship between Iran and China via looking at some manuscripts of Tabriz School to mention their mutual influence. Among these samples we can name: *The Great Shahnameh*, *Jame' al-Tawarikh* by Rashidoddin Fazllollah, *Manafe' al-Haywan* by Ibn Bakhtishu, *Kellila va Demna* and some Chinese examples from Sung and Yuan periods such as *Kaoku Ming*, *Li Tang*, *Chaopu Chu*, and some more. Our research shows that Persian art has influenced mutually Chinese art in this era. The research method in this article is comparative and qualitative based on a descriptive-analytical view.

Keywords: Persian painting, Chinese painting, Mongol era, 12th-14th centuries (A.D)

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

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

Intertextual Comparison of Shahrokhi's Illustrated "Meraj Nameh" and Dore's Paintings of Dante's "Devine Comedy"

Neda Vakili* **Asghar Javani****

Abstract

Dante's *Devine Comedy*, the greatest European literary work of Middle Ages (1300.A.D), and *Meraj Nameh* (a description of Prophet Muhammad's Ascension written in prose) are regarded as two examples of a spiritual journey to the hereafter. The creation of such works which resulted from religious and ethnic beliefs in the two Western and Eastern cultures has always inspired artists (poets, authors, and painters) throughout different eras. Gustave Dore's illustrations of Dante's *Devine Comedy* in the West and images of the illustrated version of Shahrokhi's *Meraj Nameh* in the East can be considered as comprehensive expressions of Passage phases and description of events in such works. Since the most important references in the mentioned pictures and illustrations are intertextual (narrative – visual) ones - also known as intersemiotic translation- a question raised here is whether it is possible to discover the similarities between the two mentioned works through intertextual reading and comparison of the pictures.

With the assumption of the influence of the Eastern literature–especially *Resaleh Merajieh*– on Dante (as researchers believe) and applying an indirect contrastive– intertextual approach, the present study attempts to introduce and compare the similar pictures from an intertextual–narrative viewpoint.

Previous studies indicate the existence of pictures with similar themes and contents in various phases of the journey such as the prologue, the Hell and the Heaven in the two works which, though similar in content and theme, take different imaginary viewpoints in their manifestation due to basic cultural differences.

Keywords: llustration, miniature, Dante's *Devine Comedy*, Shahrokhi's *Meraj Nameh*, intertextual

* M.A. Student, Faculty of Visual Arts, Art University of Isfahan, Iran

** Assistant Professor, Faculty of Visual Arts, Art University of Isfahan, Iran

Received: 2012/8/5
Accepted: 2012/11/28

Phenomenological Evolution of Calligraphy in a Semiotic Point of View

Case study of five texts

Mohammad Hatefi* **Hamid Reza Shairi****

Abstract

Semiotics is a theory and method which helps us to analyse the creation of meaning and signification in texts by using discourse analysis. The aim of this paper is to explore the semiotic and phenomenological discourse analysis of the visual/verbal interaction in calligraphies. The hypothesis of this research is that any interaction should be meaningful in the framework of the discourse and, regarding the problem of identity, it will necessarily be a tentative relationship. As a conclusion, it can be understood that the text, relying on its material capacity, has changed the situation of the self/other by creating a new pictorial semiosphere and thus there happens a revolution in the relationship between word and image (visual and verbal elements) of the calligraphy in the new world of the text. The research offers us new theoretical frameworks which help us to go beyond the borders of the theory of Kress and van Leeuwen about the motivational character of the signs in the interest of Paris School point of view. Besides that, we can combine the Discursive Systems of Landowski theory with the Somiosphere theory of Lotman and claim that discursive system is another name for semiosphere and vice versa. Finally, the research affirms the view of Lyotard about the anti-discursive character of the 'image' which plays a great role in the world of text for creating an accidental discourse via playing the role of the 'other' in front of the 'text'.

Keywords: phenomenology, discourse analysis, interaction, visual system, verbal system

* PhD, Faculty of Humanities, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran

** Associate Professor, Faculty of Humanities, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran

Received: 2012/5/6
Accepted: 2012/11/28

A Comparative Study of the Similarities between the Ceramics of the Later pre-Islamic and Early Islamic Periods in Iran

Abbas Akbari* **Mahboubeh Hosseini Yazdinejad****

Abstract

The ceramic art of Iran in early Islamic period followed the same way as the historical periods of Iran before Islam (Parthian and Sassanid). Arab's poor knowledge of art caused them to enjoy the fruits of cultural and artistic heritage of their conquered realms. Since their religion inhibited them from eating and drinking in golden and silver dishes, they inclined to use ceramic dishes. They also enjoyed the fruits of ceramic art of pre-Islamic periods in Iran. Hence, a lot of ceramic works of early Islamic period in Iran have been affected by the art of pre-Islamic periods and consequently the similarities between these works resulted in some misunderstandings about the two periods. Therefore, it is necessary to shed light on the similarities between the potteries of the pre-and-after Islamic periods in Iran. It is also necessary to find out the portion of Iranian ceramic art in the success of Muslim ceramic artists all over the world. The present paper tries to investigate the subject analytically and descriptively by using library sources and historical methods. In this article, by Iran we mean the ancient Iranian Empire (particularly Parthian and Sassanid periods), not contemporary Iran with its geographical and political borders.

Keywords: Sassanid, Parthian, ceramic, Islamic ceramic

* Assistant Professor, Faculty of Art and Architecture, University of Kashan, Iran
** M.A. Faculty of Art and Architecture, University of Kashan, Iran

Received: 2011/11/14
Accepted: 2012/4/9

The Effect of Sassanid Pictorial Traditions on Shiraz School Miniature in Al-e Inju Era

Gholamreza Hashemi[*] Aliasghar Shirazi[**]

Abstract

Fars region, both in pre-Islamic and Islamic periods, was a center for government and consequently for culture and art. This matter caused the growing and improvement of book illustration in this region. There are various illustrated manuscripts in Shiraz School in different periods that prove this. Considering produced manuscripts in this region which are independent of eastern Iran pictorial traditions, the question is: how can be the effect of pre-Islamic pictorial art as an imagery tradition observed in this area? The purpose of this article is to find similar aspects between pre-Islamic imagery tradition and illustrated *Shahnama* of Al-e Inju in the Fars region. In this article, first, we have had a short survey of picture and book illustration in some of the books of Iranian historians (such as Ibn Balkhi, Masudi, Istakhri etc) and then Sassanid pictorial specifications and the roots of Shiraz School book illustration in Al-e Inju era have been considered. Comparing the proportion and composition of artwork in two Shahnamas of Shiraz School in Al-e Inju period and pre-Islamic survived reliefs is also done in this research. We have chosen analytic-comparative method of research along with library data collection. Regarding historical documents and comparing pictorial elements, it can be said that the pictorial tradition in this area is based on pre-Islamic pictorial tradition and such tradition has a significant role in the formation of Shiraz School.

Keywords: Sassanid, Fars, pictorial tradition, Shiraz School, Al-e Inju

[*] Assistant Professor, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran
[**] PhD Candidate, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran

مطالعات تطبیقی

Contents

- **The Effect of Sassanid Pictorial Traditions on Shiraz School Miniature in Al-e Inju Era**
  Gholamreza Hashemi, Aliasghar Shirazi 1
- **A Comparative Study of the Similarities between the Ceramics of the Later pre-Islamic and Early Islamic Periods in Iran**
  Abbas Akbari, Mahboubeh Hosseini Yazdinejad 17
- **Phenomenological Evolution of Calligraphy in a Semiotic Point of View Case study of five texts**
  Mohammad Hatefi, Hamidreza Shairi 33
- **Intertextual Comparison of Shahrokhi's Illustraed Meraj Nameh and Dore's Paintings of Dante's Devine Comedy** Neda Vakili, Asghar Javani 47
- **A Study of Interactions between Iranian and Chinese Painting in 12th-14th Centuries**
  Mansour Hessami 63
- **The Influence of Animal Motifs of Sassanid Textiles on the Designs of Transoxiana Textiles**
  Hossein Mehrpouya, Zahra Dehghani, Hamid Aalinezhad 77
- **A Comparative Study of Epigraphs of Early Issues of Vaghaye' Etefaghieh and Dolat Ellieh Iran Newspapers**
  Elaheh Panjehbashi, Abolghasem Dadvar 91
- **Nature and Architecture in Islamic Ontology Asurvey on traditional houses of central plateau of Iran with emphasis on four houses in Yazd, Naeen and Kashan**
  Samira Adeli 103
- **A Comparative Study of Methodology and Theory from the Perpectives of Quantitative and Qualitative Researches Focusing on Theorization in Architecture**
  Niloufar Malek 117

Scientific journal Of
Motaleat-e Tatbighi-e Honar (Biannual)

Comparative Studies of Art

Vol.3.No.5. Spring & Summer 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.Professor, 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.Professor, 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: Bahare Abbasi Abduli,
Sima Shapooriyan
English editor: Ehsan Golahmar
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
http://mth.aui.ac.ir

Referees and Contributors:

- Kamran Afshar Mohajer(PhD)
- Seyyed Abutorab Ahmad Panah(PhD)
- Ahmad Aminpoor(PhD)
- Morteza BabakMoeen(PhD)
- Mansour Hesami(PhD)
- Alireza Hezhbari Nobari(PhD)
- Mahdi Hosseini(PhD)
- Fataneh Mahmoodi(PhD)
- Farhang Mozaffar (PhD)
- Samad Najarpoor
- Afsaneh Nazeri(PhD)
- Mohammadreza Olia(PhD)
- Parvin Partovi(PhD)
- Mohammadreza Riazi
- Minoo Shafaei(PhD)
- Nader Shayegan Far (PhD)
- Abdolmajid Sharifzadeh (PhD)
- Ali Asghar Shirazi(PhD)
- Iman Zakariyaei Kermani(PhD)

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

Sponsored By:

Instructions for Contributors
Motaleat-e Tatbighi-e Honar (Biannual)

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 submitting the article, go to the website of the journal (http://mth.aui.ac.ir) and register your article.
- The letter of publication request and confirmation letter by supervisor professor and co-author should be submitted with the article (these letters can be downloaded from the journal website).

Preparation of Manuscript

Cover Page

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

Abstract

Abstract, written in a separate page 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.

In condition, when the received paper manuscripts don't follow the instruction, the journal has right to reject it.

In The Name Of God