شیوه‌نامه نگارش مقاله
نشریه علمی- پژوهشی "مطالعات تطبیقی هنر"

۱. موضوعات نشریه در زمینه‌های پژوهش در هنر و مطالعات بین‌رشته‌ای هنر و سایر حوزه‌ها 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 بخش "برای نویسندگان" 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 نام‌خانوادگی نویسنده/ نویسندگان، همراه رتبه‌علمی، نام مؤسسه یا محل اشتغال، نشانی، شماره تماس و پست الکترونیکی باشد.
- **چکیده فارسی:** حداقل ۲۵۰ و حداکثر ۳۰۰ کلمه، (باید به‌تنهایی بیان کنندهٔ تمام مقاله، شامل: بیان مسأله، سؤال پژوهش، اهداف و روش تحقیق، مهم‌ترین یافته‌ها و نتیجه‌گیری باشد) با ذکر عنوان مقاله و کلیدواژه (سه تا پنج کلمه) در یک صفحه جداگانه تنظیم گردد.
- **مقدمه:** شامل طرح موضوع (بیان مسأله، پرسش یا فرضیه، هدف یا اهداف پژوهش، ضرورت یا اهمیت پژوهش) باشد.
- **پیشینه تحقیق**
- **روش تحقیق**
- **متن مقاله:** شامل مبانی نظری، مطالعات و بررسی‌ها، یافته‌ها و نتیجه‌گیری تحقیق باشد.
- **نتیجه تحقیق:** باید به‌گونه‌ای منطقی و مستدل (همراه با جمع‌بندی موارد طرح شده) و شامل پاسخ به سؤال تحقیق در قالب ارایه یافته‌های تحقیق باشد.
- سپاس‌گزاری از همکاری و راهنمایی کسانی که در تدوین مقاله نقش داشته‌اند (در صورت تمایل).
- **پی‌نوشت:** شامل برابر نهادهای لاتین و توضیحات ضروری درباره اصطلاحات و مطالب مقاله است، که به‌ترتیب با شماره در متن و به‌صورت پی‌نوشت در انتهای مقاله درج گردد.
- **منابع و مآخذ:** به‌ترتیب حروف الفبا برحسب نام‌خانوادگی نویسنده مرتب گردد (فارسی و لاتین).
- **بخش انگلیسی:** شامل دو صفحه که در پایان مقاله پس از منابع می‌آید و شامل مشخصات نویسندگان و ترجمهٔ کاملی از چکیده فارسی است.

۱۳. متن مقاله: 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 بجز 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: (نام‌خانوادگی نویسنده، سال انتشار: شماره صفحه)
- در فهرست منابع پایان مقاله:

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

۱۷. مقاله‌ای که فاقد شرایط مورد نظر باشد، از فرایند بررسی خارج خواهدشد.
۱۸. جهت آگاهی بیشتر برای تنظیم مقاله، به شیوه نگارش مشروح که از بخش "برای نویسندگان" در سامانه نشریه قابل دریافت است، مراجعه کنید.

دو فصلنامه علمی- پژوهشی مطالعات تطبیقی هنر

سال چهارم، شماره هفتم، بهار و تابستان ۱۳۹۳

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

هیأت تحریریه (به‌ترتیب حروف الفبا):
محمدرضا بمانیان
استاد، 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 اجرایی: فرزانه بشاورد

طراح سرلوحه: حمید فرهمندبروجنی
طراح جلد: افسانه ناظری
گرافیک: سام آزرم

ویراستار فارسی: بهاره عباسی عبدلی
ویراستار انگلیسی: احسان گل‌احمر
صفحه‌آرا: سمیه فارغ

قیمت: ۹۰۰۰۰ ریال

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

تلفن: ۳۴۴۶۰۳۲۸ -۳۴۴۶۰۷۵۵ ۰۳۱
نمابر: ۳۴۴۶۰۹۰۹ ۰۳۱

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

ISSN 2345-3842

داوران و همکاران این شماره (به‌ترتیب حروف الفبا)

دکتر محمدتقی آشوری — دکتر حبیب احمدزاده
مهندس محمود ارژمند — دکتر عباس اکبری
دکتر محمدامین امامی — دکتر مرتضی بابک‌معین
دکتر محمدرضا بمانیان — دکتر اسماعیل بنی‌اردلان
مهندس حسین حمیدی‌اصفهانی — دکتر ابوالقاسم دادور
صادق رشیدی — دکتر ایمان زکریایی‌کرمانی
دکتر صمد سامانیان — دکتر احمد صالحی‌کاخکی
دکتر محمود طاووسی — دکتر علی عباسی
مهندس حمید فرهمندبروجنی — دکتر مهرداد قیومی‌بیدهندی
دکتر ابوذر مجلسی کوپایی — دکتر فتانه محمودی
دکتر بیتا مصباح — دکتر احمدرضا معتمدی
دکتر علی وندشعاری — دکتر افسانه ناظری

همکاران نشریه
ناصر جعفرنیا، خدیجه ساعدی

مقالات مندرج لزوما نقطه نظر نشریه 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.

نشریه "مطالعات تطبیقی هنر" بر اساس مجوز شماره 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 پایگاه استنادی علوم کشورهای 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

- **زمین‌بوم‌های اجتماعی و افتراق‌های هنری در ایران**
  نمونه موردی فرش دستباف در ایران مرکزی ۱
  فرهاد باباجمالی، محمدحسین رامشت، محمود محمدی، ابراهیم مقیمی
- **جلوه‌های موسیقایی روایت‌های چندآوا در ادبیات داستانی و نمایشی ایران نمونه‌های مطالعاتی بازی آخر بانو اثر بلقیس سلیمانی و نمایشنامه افرا نوشته بهرام بیضائی** ۱۵
  پروانه احمدی، محمدجعفر یوسفیان کناری
- **مقایسه واژگان امروزی با واژگان پیشین مواد اولیه رنگ‌کننده لعاب‌ها در دوران اسلامی ایران** ۲۹
  یوسف امینی، مهرنوش شفیعی، حسین میرجعفری
- **بررسی تطبیقی آثار تادائو آندو و سانتیاگو کالاتراوا**
  به‌منظور ارائه راهکارهایی برای الهام از طبیعت در طراحی معماری ۴۵
  آرش پسران، سها پورمحمد، فرشته شکیبا
- **تأثیرات نقوش ظروف سرامیکی وارداتی بر طرح و نقش ظروف سفالی و سرامیکی داخلی در دوره قاجار** ۵۹
  علی‌اصغر شیرازی، زهرا قاسمی
- **مطالعه تطبیقی معماری تکیه‌های صفوی و قاجاری در تخت فولاد اصفهان** ۷۹
  محمدمهدی پوستین‌دوز، احمد امین‌پور، الهام مهردوست
- **تأثیر نوارهای ساسانی بر هنر اسلامی از آغاز تا پایان دوره سلجوقی** ۹۵
  احمد زارع ابرقویی، سیدرسول موسوی، حاجی جمشید روستا
- **سینمای اشراقی؛ سینمای معناگرا از منظر آرای شهید مرتضی آوینی** ۱۰۷
  شکوفه آروین، ابوالقاسم دادور
- **بررسی تطبیقی هنر ملیله‌سازی قبل و بعد از اسلام در ایران** ۱۱۹
  غلامعلی حاتم، سمیه علیزاده میرارکلائی
- **چکیده انگلیسی مقالات**

دریافت مقاله:۹۱/۹/۲۸
پذیرش مقاله:۹۲/۳/۲۰

زمین‌بوم‌های اجتماعی و افتراق‌های هنری در ایران
نمونه موردی فرش دستباف در ایران مرکزی*

فرهاد باباجمالی** محمدحسین رامشت*** محمود محمدی**** ابراهیم مقیمی*****

چکیده

وقوع مستمر فرایندهای طبیعی، چهره متنوعی از چشم‌اندازها را در عرصه زمین فراهم آورده‌است. سرزمین ایران به‌سبب پویایی خاص خود، دارای چشم‌اندازهایی است که تفاوت‌های چشمگیری در تنوع آن دیده‌می‌شود. تفاوت در چشم‌اندازها منجربه ایجاد زمین‌بوم‌های گوناگون در صحنه طبیعی ایران گردیده و سپس ساختارهای اجتماعی ویژه‌ای در آن پدیدآمده که هریک قواعد و انتظام خاصی برای پایداری خویش دارند. بخشی از مؤلفه‌های پایداری این‌گونه زمین‌بوم‌ها مربوطبه جلوه‌های گوناگون هنر آنها، ازجمله فرش دستباف است. فرش دستباف به‌عنوان یک هنر سرزمینی دارای ابعاد خاصی از هویت مکانی در زمین‌بوم‌های اجتماعی ایران است که ضمن وجود ویژگی‌های مشترک در همه جمعیت‌های یادشده، دارای افتراق‌های آشکاری نیز هست که برگرفته از افتراق هویت مکانی در زمین‌بوم‌های آنهاست.

بنابر آنچه بیان‌شد، تلاش نگارندگان در پژوهش حاضر برآن است تا با تمسک به تحلیل سینماتیک و بهره‌مندی از فضای نیچ و متد لوند در حیطه مطالعات میان‌رشته‌ای، ابعاد تازه‌ای از تأثیرات فضا و مکان بر این هنر محور قرارگرفته و به این سؤال نیز پاسخ داده‌شود که تفاوت‌های چشم‌اندازی و مرایایی به‌دست‌آمده از فرایندهای محیطی به چه میزان در شکل‌گیری زمین‌بوم‌های اجتماعی ایران و هنر فرش دستباف این جمعیت‌ها، تأثیر داشته‌است.

نتایج بررسی‌های به‌عمل‌آمده بیانگر این است که یکی از عوامل مهم در چینش زمین‌بوم‌های ایران به‌خصوص ایران مرکزی، مؤلفه‌های متغیر و متنوع محیطی آنهاست. این نسبت در افتراق‌های هنری این جوامع کاملاً مشهود است به‌گونه‌ای که افتراق هنر فرش در این جوامع با درجات متفاوتی ظهور یافته‌است. از این نظر، بین جوامع روان و شهری بیشترین افتراق و بین جوامع روستایی و روان، کمترین افتراق وجوددارد.

کلیدواژگان: ایران، مدنیت، هویت مکانی، زمین‌بوم‌های اجتماعی، هنر فرش.

---

* مقاله پیش‌رو، برگرفته از پایان‌نامه دکتری فرهاد باباجمالی باعنوان" مؤلفه‌های ژئومورفولوژی و تأثیرات آن بر هویت مدنی و هنر فرش دستباف ایران" به‌راهنمایی دکتر محمدحسین رامشت در دانشگاه اصفهان است.

** دانشجوی دکتری جغرافیا، دانشکده جغرافیا، دانشگاه اصفهان (نویسنده مسئول). babajamali_farhad@yahoo.com
*** استاد، دانشکده جغرافیا، دانشگاه اصفهان.
**** استادیار، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر اصفهان.
***** استاد، دانشکده جغرافیا، دانشگاه تهران.

مقدمه

تنوع محیط طبیعی و تأثیرات آن در زندگی انسان‌ها دارای جذابیت‌هایی است که هم‌اکنون، علوم مختلف با رویکردهای گوناگون به آن نگریسته و هریک، ویژگی‌های حوزه مطالعاتی خویش را در ارتباط با آن جستجو می‌کنند. علومی همچون جغرافیا، علوم اجتماعی و باستان‌شناسی ازاین دست هستند. در این بین هنرمندان و محققان این رشته‌ها در حیطه علوم انسانی نیز به تأثیرات محیط طبیعی در ظهور جلوه‌های هنری هر سرزمین، نظرات مستقلی را ارائه‌داده‌اند. اگرچه تا بحال آنطور که شایسته است پژوهش قابل توجهی در این زمینه انجام‌نگرفته و تأثیرات آن که تابع قوانین و قواعد خاصی می‌شوند، بی‌توجه مانده‌اند لیکن اذعان به ضرورت چنین رویکردی را در ارتباط بین علوم و ایجاد حوزه‌های بین رشته‌ای باید تأییدکرد. همچنین، ایجاد افق‌های تازه برای پژوهشگران و تحقق زمینه‌ای به‌منظور مباحث متنوع و دیدگاه‌های جدید معرفتی در چنین ضرورتی، نهفته است. باتوجه به اینکه تأثیر اجتماعات در اصول مرتبط با فرهنگ و هنر بدیهی است، ابعاد ناشناخته‌ای از تأثیرات فضا و مکان را در عرصه سرزمین ایران می‌توان در حیطه مطالعات میان رشته‌ای مطرح‌ساخت. هرچند حوزه‌های معرفتی جغرافیا، علوم اجتماعی و هنر کاملاً متفاوت ازهم قلمدادمی‌شوند و برقراری رابطه علی بین پدیده‌های حوزه اول با دو حوزه دیگر کمی سخت به‌نظر می‌رسد و همواره با نقادی‌هایی همراه بوده‌است بااین حال در مقاله حاضر، تلاش برآن است تا براساس افق‌های جدید معرفتی در حوزه علوم انسانی و تکیه بر رشته‌هایی چون ژئومورفولوژی[۱]، جغرافیای فرهنگی، باستان‌شناسی و هنر شاخص‌هایی از هنر این سرزمین را که متأثر از تفاوت‌های چشم‌اندازی و مرایایی حاصل از فرایندهای محیطی است، در قالب علوم جدید و به روش تحلیل سینماتیک[۲] بیان‌کرد. تفاوت در مناظر جغرافیایی ایران منحصر به افتراق‌های منظر و مرایا نیست بلکه پیامد چنین تفاوت‌هایی سبب ایجاد زمین‌بوم‌های اجتماعی[۳] خاصی شده که هریک از آنها هویت مکانی مستقلی را به‌وجود آورده‌است. پیرو اینها، رفتارهای متفاوت اجتماعی در فرهنگ، اشکال ظاهری و کارکرد فراورش‌های[۴] هنری پدید آمده‌است. یکی از بدیع‌ترین اثرهای هنری این زمین‌بوم‌ها، فرش دستباف است که به‌عنوان هویت سرزمینی بین پژوهشگران و هنرمندان مطرح است. هرچند این بدایع هنری در کلیت، اشتراکات زیادی دارند اما در رده‌های پائین‌ترِ ساختار سلسله مراتبی، دارای ابعاد تازه‌ای از افتراق‌های شکلی، طرح، رنگ و ابعاد و ... هستند. درواقع، طرح این موضوع بیشتر معطوف به چگونگی تأثیرات عناصر محیطی در هنر فرش دستباف است. به‌بیان دیگر، با اتکا به شاخص‌های جدید معرفتی سعی برآن است تا رابطه بین عناصر بالا با شاخص‌های مدنی و هنری فرش دستباف ایران تبیین‌گردد.

پیشینه تحقیق

پژوهش‌هایی که در این زمینه انجام‌گرفته بیشتر در حوزه‌های علومی مانند جغرافیا، علوم اجتماعی، باستان‌شناسی و هنر است. *آن کاترین*(۱۳۴۵)، در اثر خود باعنوان "مالک و زارع در ایران" از نقش مؤلفه‌های جغرافیایی در تشکیل سیستم‌های اجتماعی سخن به‌میان می‌آورد (ویل دورانت، ۱۹۸۲). *فیلیپ جی.آدلر* (۱۳۸۴)، در تحقیق خویش باعنوان "تمدن‌های عالم" این نکته را بیان‌کرده که اقلیم و تغییرات متناوب آن اشکال گوناگونی از اجتماعات انسانی را در مناطق جغرافیایی به‌گونه جوامع مختلف مدنی گرد آورده‌است. تأثیرات ریخت‌شناسی زمین بر اشکال متنوع مدنی از مقوله‌هایی است که پوپ (۱۳۸۷) در اثر معروف خود "سیری در هنر ایران" از آن یادمی‌کند. *پاتریک نولان* و *گرهارد لنسکی* (۱۳۸۳)، در پژوهشی باعنوان "جامعه‌های انسانی" موضوع میراث محیط و نقش آن بر جوامع انسانی را با دیدگاهی محیطی، بررسی‌کرده‌اند. *سیدسجادی* (۱۳۸۴) نیز در پژوهش خود باعنوان "نخستین شهرهای فلات ایران" حوزه باستان‌شناسیِ نخستین شهرهای فلات ایران و تأثیرات تغییرات اقلیم را بر شکل‌گیری این مدنیت‌ها بیان کرده‌است. رویکرد محیطی در پژوهش‌های باستان‌شناسی کانون‌های جمعیتی که *شهمیرزادی* (۱۳۸۷) و تنی چند از محققان این رشته آنها را انجام‌داده‌اند نیز، قابل تأمل است. *رامشت* (۱۳۸۰) در پژوهش‌های متعددی در حوزه ژئومورفولوژی و محیط همچون "کاربرد ژئومورفولوژی در برنامه‌ریزی" عوامل زمین‌ریخت و تغییرات اقلیمی را در شکل‌گیری زمین‌بوم‌های اجتماعی غیرقابل انکار می‌داند. *باباجمالی* (۱۳۸۸)، در پژوهشی مبتنی‌بر داده‌های اقلیمی و مؤلفه‌های محیطی باعنوان "استثناگرایی در هویت فضای مدنی ایران" هویت فضای مدنی در ایران و نحوه شکل‌گیری انواع زمین‌بوم‌های اجتماعی ایران را بطور مشروح بیان کرده‌است. وی در پژوهشی دیگر "گستره جغرافیایی مدنیت در ایران و ..." (۱۳۸۵)، تأثیر مؤلفه‌های جغرافیایی را بر سبک فرش‌های ایران در قالب پژوهش‌های بین‌رشته‌ای به‌انجام رسانده‌است. از تحقیقات دیگری که گویای تأثیرات عوامل طبیعی در چگونگی شکل‌گیری کانون‌های جمعیتی در ایران است، می‌توان به *نعمت‌الهی* (۱۳۸۲)؛ "آثار یخساری در دشت نمدان فارس"، *اکرمی* (۱۳۸۵)؛ "ایزوستازی برودتی- حرارتی منطقه آباده، ..."، *کیانی* (۱۳۸۹)؛ "ژئومورفولوژی تاریخی ماهیدشت در کواترنر"، و *قیومی* (۱۳۹۰)؛ "بررسی فرایندهای ریخت‌زا و خاک‌زا و ..."

اشاره‌نمود. ضمن اینکه، تنی چند از محققان داخلی و خارجی نیز تأثیر محیط بر هنر سازمان‌های اجتماعی ازجمله فرش را در پژوهش‌های خویش بررسی کرده‌اند. *صور اسرافیل* (۱۳۶۸) در مطالعات خود درزمینه هنر فرش باعنوان "کتاب فرش ایران" سبک‌های مختلف آن را ناشی از عملکرد مؤلفه‌های جغرافیایی قلمدادمی‌کند. برای استخراج مقادیر کمی از عناصر مورد مطالعه در فرش و مقایسه آنها بایکدیگر از اسناد بسیاری استفاده‌شده که مهم‌ترین آنها عبارتند از *آلستر هال* و .... (۱۳۷۷)؛ "گلیم"، *سسیل ادواردز* (۱۳۶۸)؛ "قالی ایران"، *نصیری* (۱۳۷۴)؛ "سیری در هنر قالی‌بافی ایران"، *حصوری* (۱۳۸۱)؛ "مبانی طراحی سنتی در ایران"، *یاوری* (۱۳۸۴)؛ "مبانی شناخت قالی ایران"، *تناولی* (۱۳۸۰)؛ "آرایه و نقشه فرش‌های ایران"، *ژوله* (۱۳۸۱)؛ "پژوهشی در فرش ایران"، *پرهام* (۱۳۷۱)؛ "دستبافت‌های عشایر و روستایی فارس".

مواد و روش‌ها

برای دستیابی به نتایجی که در این پژوهش مورد نظر است، انجام مراحل زیر صورت پذیرفته‌است.

در مرحله اول؛ نسبت‌به تعیین افتراق چشم‌اندازهای ژئومورفولوژیک ایران اقدام و سیستم‌های محیطی موجود براساس اطلاعات ژئومورفیک طبقه‌بندی و نقشه پراکنش آن در قلمرو ایران، تهیه‌گردید.

در مرحله دوم؛ به شاخص‌سازی برای تعریف ویژگی‌های هر سیستم طبیعی مبادرت و پاره‌ای از ویژگی‌های اختصاصی هر محیط که می‌توانست رابطه‌ای منطقی با هنر فرش داشته‌باشد، مشخص‌شد.

در مرحله سوم؛ منابع مکتوب درزمینه فرش برای استخراج شاخص‌های آن با یکدیگر تطبیق‌داده و پرسش‌نامه‌ای هم برای سنجش و درستی آزمایی آماری شاخص‌های تهیه‌شده، فراهم‌گردید.

در مرحله چهارم؛ نخست شاخص‌های فرش ایران مانند اندازه، گره، رنگ، رجشمار، الیاف (خامه)، ضخامت (طول پرز)، طرح و نقش، رنگرزی، تهیه و با نرم‌افزار تاپسیس[۵]، پردازش شدند (رامشت ۱۳۹۰ : ۳۶۴). سپس در فضای نیچ[۶] و بهره‌گیری از متد لوند[۷]، میزان افتراق آنها ارزیابی‌شد (فرمول ۱ و جدول ۳).

در مرحله پنجم؛ ویژگی‌های هریک از هردینگ‌ها با گروه‌های افتراقی در روش لوند تطبیق داده‌شدند.

متن

ایران، سرزمینی با اقلیم‌های متفاوت و اوضاع متغیر طبیعی است که دگرگونی‌های ارضی و اقلیمی آن طبعاً موجب و بنیاد دگرگونی‌هایی کلی است (قدیانی،۱۳۸۱ :۴۵). در نتیجه، آب و هوا به‌عنوان مهم‌ترین عامل مؤثر در تشکیل چشم‌اندازهای متنوع ناحیه‌ای و وابستگی آن به شرایط ارتفاعی (ژئومورفیک) و موقعیت جغرافیایی است (رهنمایی، ۱۳۷۱ :۲۷۳).

بسترهای جغرافیایی در فضای ایران، همواره جاذبه‌های قابل توجهی برای استقرار سیستم‌های اجتماعی داشته‌است. این فضا مشتمل‌بر تنوعی از مکان‌های فرمی از ارتفاعات بسیار بلند تا چاله‌های پست داخلی است. همین تنوع، سبب پیدایش انواع فعالیت‌های اقتصادی در این سرزمین شده‌است.

در بررسی رابطهٔ بین تغییرات اقلیمی و چشم‌اندازهای ژنومورفیک[۸] می‌توان‌گفت که تغییرات اقلیمی، متغیر مستقل و ژئوفرم‌ها متغیر وابسته قلمدادمی‌شوند. در مطالعه رابطه بین ژئوفرم‌ها و زمین‌بوم‌ها هم می‌توان ژنوفرم‌ها را متغیر مستقل و زمین‌بوم‌ها را متغیر وابسته دانست. بدین معنا که تغییرات چشم‌اندازهای ژئومورفیک موجب تغییرات بنیادی در سکناگزینی انسان‌ها شده و بعضاً پدیده مهاجرت را به‌دنبال داشته‌است.

از دیگر تأثیرات تناوب دوره‌های اقلیمی سرد و گرم،[۹] نقش این دوره‌ها بر زمین‌بوم‌های اجتماعی است. زمین‌بوم‌های اجتماعی، مجموعه‌ای مشتمل‌بر یک جامعه انسانی و یک سیستم طبیعی است که با یکدیگر در تعامل بوده و هویتی خاص را در مکانی جغرافیایی پدیدآورده‌اند (کیانی ۱۳۸۹: ۵). این سیستم در بستر زمان تا زمانی پایدارمی‌ماند که چشم‌انداز یا سیستم طبیعی تغییری عمده نداشته‌باشد. یک واحه، ایل، روستا یا یک شهر هریک به‌تنهایی می‌تواند یک زمین‌بوم اجتماعی به‌حساب‌آید. به‌دیگر بیان منظور از این مفهوم، سیستم‌های سکونت‌گاهی یا هر نوع پدیده مرتبط با حیات جامعه انسانی است که به‌نوعی تحت تأثیر پدیده‌ها یا فرایندهای ژئومورفیک با هویتی خاص ایجاد شده‌باشد.

هویت مکانی در هر منطقه‌ای بستگی به فرایند تاریخ طبیعی آن مکان دارد. برای نمونه، در فرایند عملکرد دوره‌های سرد و ایجاد یخچال‌های دره‌ای[۱۰] یا ورقه‌ای، خط برف مرزهای دائم[۱۱]، خط تعادل آب و یخ[۱۲] و خط تعادل آب و خشکی[۱۳] ازجمله موروثه‌های طبیعی به‌شمار می‌آیند که در تعریف هویت مکانی روستاها و شهرها و زمین‌بوم‌های ایران مرکزی، نقشی کلیدی داشته‌اند.

ازسوئی دیگر، شرایط رطوبتی و توپوگرافیک[۱۴] ایران در مقیاسی کلان‌تر سبب الگوئی از زندگی در ایران شده که در اصطلاح به آن، مدنیت روان[۱۵] گفته‌می‌شود. بطور کلی براساس مطالعات میان‌رشته‌ای، می‌توان الگوی زمین‌بوم‌های تجربه‌شده در ایران را به‌شکل‌های زیر طبقه‌بندی کرد (تصویرهای ۱ و ۲).

- زمین‌بوم‌های سرد[۱۶]؛ شهری و روستایی،
- زمین‌بوم‌های گرم[۱۷]؛ شهری و روستایی،
- زمین‌بوم‌های شناور؛ مدنیت روان با تحرک عمودی، افقی و صحرایی،
- زمین‌بوم‌های هورنشینی،
- زمین‌بوم‌های جنگل‌نشین،
- زمین‌بوم‌های تپه‌ای؛ چغا سیویک[۱۸]،
- زمین‌بوم‌های زمین غارنشینی؛ بوکن یا دستکن‌ها[۱۹].

زمین‌بوم‌ها و هنر فرش در ایران

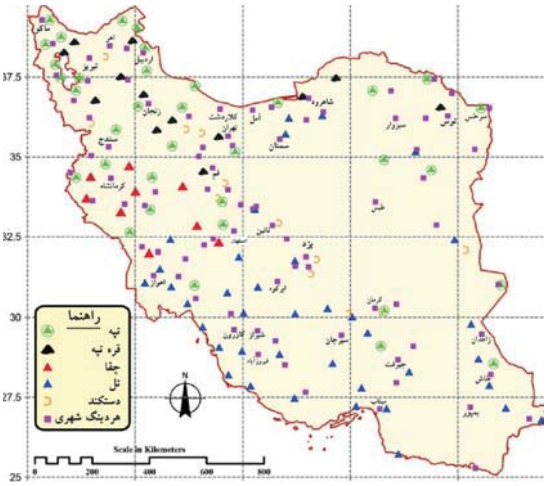
زمین‌بوم‌ها، نظام‌های هویت‌دار و پایداری هستند که به واسطه ارتباط انسان با محیط و شرایط طبیعی به‌وجودآمده و دارای نظام خاص معیشتی، مالکیتی و اجتماعی هستند. همچنین، الگوی جریان ارتباطات بین آنها و محیطشان تحت تأثیر شدید شرایط مکانی و واحدهای طبیعی و محیطی است که در آن زندگی‌می‌کنند. به‌بیان دیگر شرایط محیط طبیعی، شکل‌دهنده و پدیدآورنده نظام‌های اجتماعی‌شان تلقی‌شده و نوعی هویت مکانی و اجتماعی برای آنها فراهم‌می‌آورند (باباجمالی، ۱۳۸۵: ۳۰-۲۸). هنر چنین سیستم‌هایی نیز متأثر از عوامل و عناصر بالا است. بنابر این هر اثر هنری همانند فرش، چون بخواهد مفهوم هویت سرزمینی را در حکم زبان واحد ملت یا قومی معین نمایان‌سازد، باید درون خود ویژگی‌هایی از تاریخ، سنت، مذهب و فرهنگ ملی را همراه داشته‌باشد و جزئی از ارکان مادی و معنوی آن سرزمین، محسوب‌شود. بدیهی است که در همه جوامع یادشده، بافته‌هایی به‌عنوان مفرش وجوددارند که ایجاد هریک از آنها پیرو قواعد و ساختارهایی است که در آن مکان‌ها پدیدآمده‌اند. در این میان، هنر قالیبافی که در کلام از آن باعنوان فرش دستباف یادمی‌شود، در سه گروه عمده از زمین‌بوم‌های اجتماعی ایران از خصیصه‌های مهم هویت‌زای این سرزمین تلقی‌می‌شود که عبارتند از: زمین‌بوم‌های روان، روستایی و شهری.

این سخن بدان معنا نیست که در زمین‌بوم‌های دیگر بافته‌ای به‌عنوان فرش وجودندارد بلکه مفرش‌ها در زمین‌بوم‌های دیگر باعنوان‌های دیگری مانند نمد، حصیر و ... مطرح‌می‌شوند که در جای خود قابل تأمل هستند (تصویر۳). درحال حاضر، زمین‌بوم‌های بالا به‌علت شرایط محیطی، نسبت‌به سه زمین‌بوم یادشده از درجه اهمیت و تراکم جمعیت پائین‌تری برخوردار هستند. ازهمین رو فرش دستباف در سه زمین‌بوم اجتماعی که پیش از این گفته‌شد، دارای اهمیت بیشتری بوده مطمح نظر نگارندگان این مقاله نیز هست.

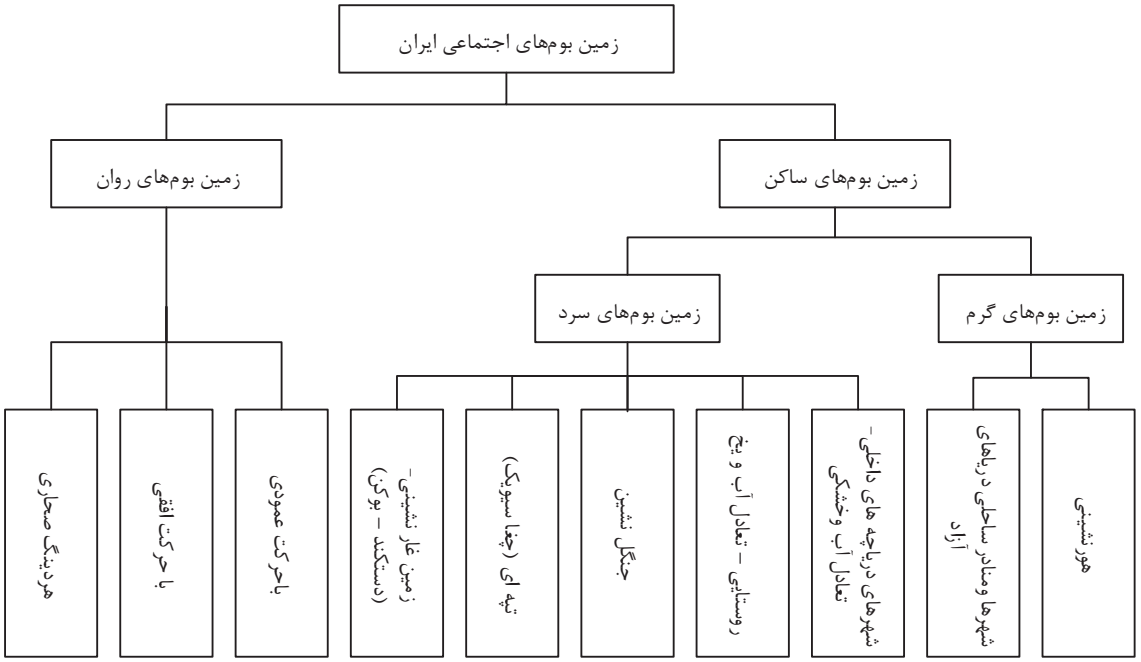
هنر فرش در زمین‌بوم‌های شناور؛ مدنیت روان

عمدتاً زمین‌بوم‌های شناور در حوزه کوهستان‌های زاگرس، فلات آذربایجان، نواحی شمالی ایران، رشته‌کوه‌های البرز، شمال شرق ایران (خراسان) و کانون‌های محدودی که در سایر نقاط مرتفع است، قرارگرفته‌اند. شرایط اقلیمی در این مناطق به‌گونه‌ای است که بیشترین ریزش‌های جوی در آنها رخ‌می‌دهد. این شرایط، حاصل ارتفاع زیاد، جهت ناهمواری‌ها و افت دما در این مناطق است. فرایندهای حاکم بر این مناطق هم نتیجه عوامل برودتی- رطوبتی هستند که در دوره‌های زمانی مختلف بر شدت آنها افزوده یا کاسته‌شده و ازاین‌رو، حدود مرزهای آنها تغییر می‌یابد. هنگام برودت، مرزهای کانون برودتی گسترش‌یافته، میزان رطوبت نیز افزایش‌می‌یابد و مدنیت‌ها مجبور به عبور از مرزهای این سیستم‌ها می‌گردند. درمقابل زمان کاهش برودت، مرزها به‌عقب برگشته و مدنیت‌ها به ارتفاعات سوق داده‌می‌شوند. درنتیجه، در این مناطق شکل زندگی گرچه به‌صورت یکجانشینی شکل‌نمی‌گیرد لیکن قاعدهٔ حاکم بر رفت و آمد انسان‌ها بین این مناطق، شکل خاصی از یک فرهنگ را دربرابر عوامل محیطی به‌وجود آورده‌است. این گونه خاص از فرهنگ دارای تمامی خصایص زمین‌بوم‌های بزرگ یکجانشین بوده که در بسیاری از موارد، مکمل آنها هم بوده‌است. مطالعات بوم‌شناسی گویای آن است که گسترده‌ترین توده‌های جمعیتی درحال حرکت، در این نقاط تمرکز یافته‌اند (تصویر۴).

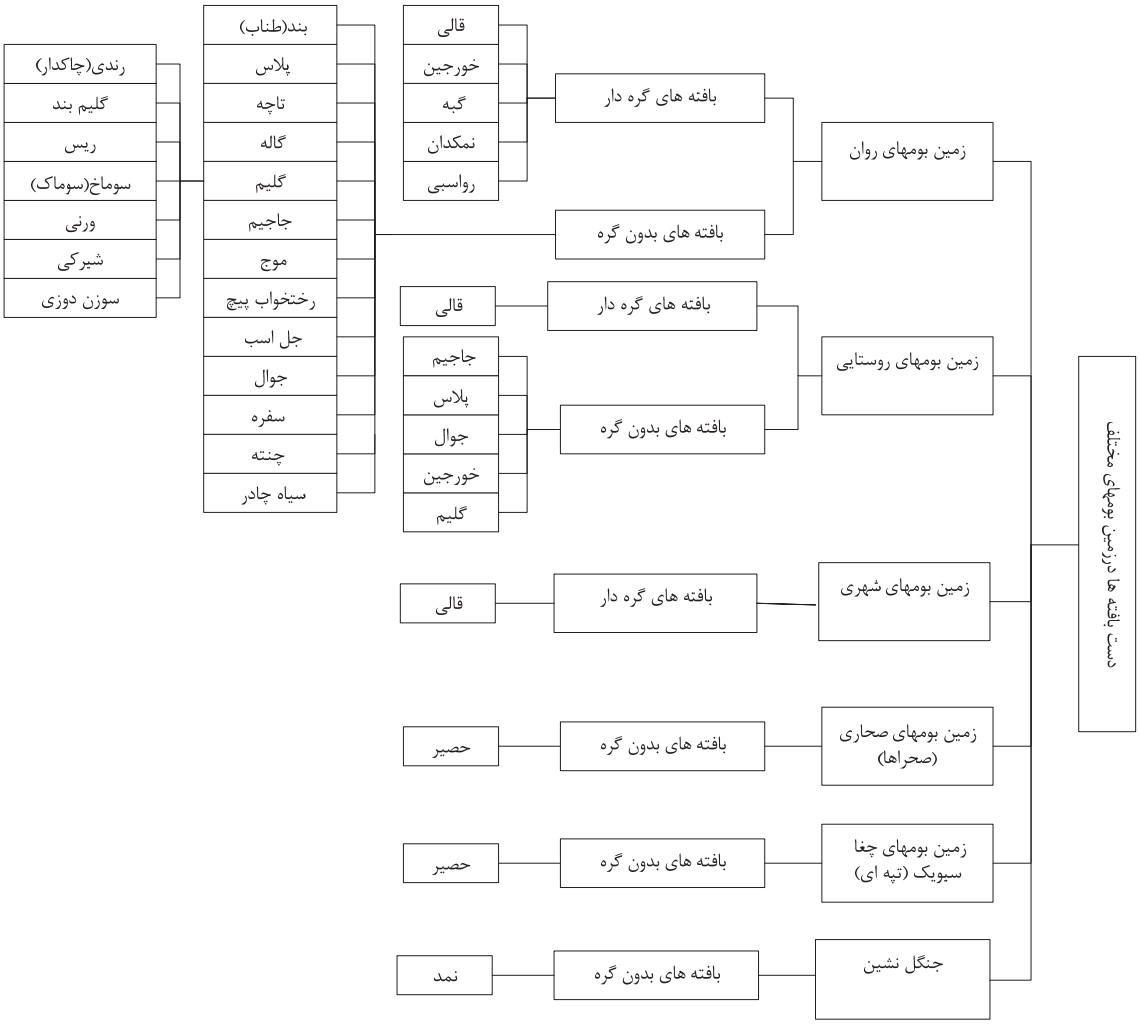
کثرت زمین بوم‌های روان ازلحاظ گستره جغرافیایی و تنوع بسیار آنها در عناصر فرهنگی و معیشت این جوامع منجربه تنوع زیاد در فرش‌های آنها شده‌است. ازهمین رو و برای جلوگیری از طولانی‌شدن کلام در مقاله حاضر، ناچار به مهم‌ترین شاخصه‌های مشترک این هنر در جوامعی که یادشد، اشاره‌می‌شود (تصویر۵).



تصویر۱. نقشه پراکندگی هردینگ‌های اجتماعی ایران (نگارندگان).



تصویر۲. سلسله مراتب زمین‌بوم‌های اجتماعی ایران (نگارندگان)



تصویر۳. سلسله مراتب دست‌بافت‌ها در زمین‌بوم‌های ایران (نگارندگان).

- نقوش در این فرش‌ها به‌صورت شکسته، هندسی و عناصر فرهنگی و محیطی در قالب‌های نمادین متجلی‌شده‌اند.
- بخاطر تحرکات دائمی در مسیرهای کوچندگی، فرش‌ها در اندازه محدود بیشتر بین یک تا چهار متر مربع تولید می‌شوند.
- الیاف به‌کاررفته در آنها تمام از پشم خالص، دست‌ریس و در محیط زندگی فراهم شده‌است.
- طیف رنگ‌های مورد استفاده تنوع زیادی ندارند و بیشتر از رنگ‌های گرم و بعضی رنگ‌های تند مانند قرمزها، سیاه، زرد، آبی، سبز، سفید، نخودی و خامه‌های خودرنگ، استفاده‌می‌شود.
- زمان کوتاه برای تولید، متریک زیاد خامه و نوع کاربری فرش باعث انتخاب رجشمار پائین بین ۴۰-۲۰ گره است.
- ضخامت (طول) پرزهای فرش بخاطر شرایط محیطی بین یک تا چهار سانتی‌متر است.
- رنگرزی الیاف کاملاً طبیعی و با رنگزاهای گیاهی دردسترس صورت‌می‌گیرد.
- گره درفرش‌های این جوامع از دیرباز به‌صورت متقارن بوده که از گره‌های بسیار پایدار قلمدادمی‌شود.
- وجود ابرش (سایه روشن) و دورنگی‌های موضعی، عدم تقارن در نقوش این قالی‌ها بخاطر تحرکات دائمی و دردسترس بودن آنی مواد و مصالح مورد نیاز در مسیر حرکت آنهاست که جزء خصیصه‌های ذاتی آنها محسوب‌می‌شود.

هنر فرش در زمین‌بوم‌های روستایی

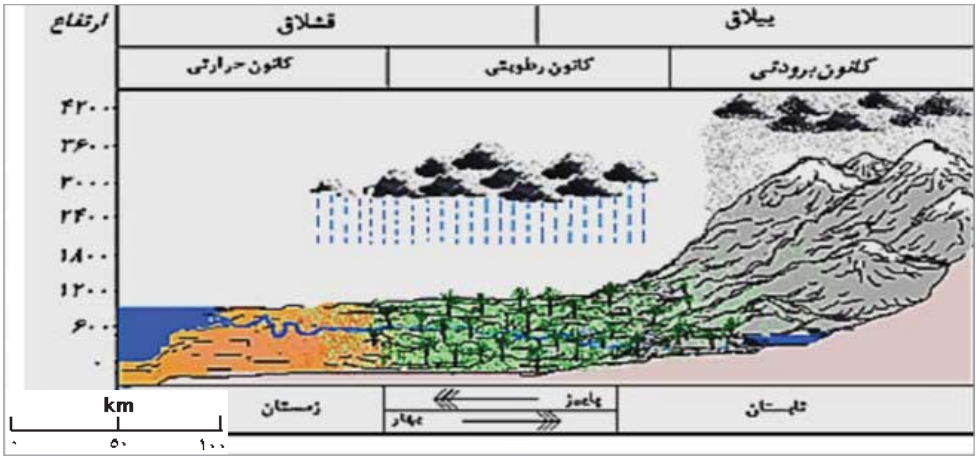
این مکان‌ها برحسب شدت برودت، ریزش‌های جوی و مدت سیطره برودت تفاوت‌های چشمگیری با دیگر مناطق دارند. به‌گونه‌ای که از یک‌سو تمامی اشکال سکونتی و معیشتی تحت تأثیر عوامل محیطی همچون مکان استقرار سکونت‌گاه قرارگرفته و ازسوی دیگر، جلوه‌های معماری و هنری آنها متأثر از چنین خصیصه اقلیمی شده‌است. در این مناطق، یکجانشینی نخستین دستاوردی است که محیط برای آنها فراهم‌می‌آورد.

هنر فرش در این جوامع بخاطر قرارگرفتن در مکانی ویژه و حد فاصل بین دو زمین‌بوم روان و شهری ضمن حفظ استقلال هنری، دارای تأثیراتی از هر دو جامعه یادشده، به‌خصوص اشتراکات ساختاری با زمین‌بوم‌های روان است (تصویر۶). ویژگی‌های این فرش‌ها به‌قرار زیر است.

- اندازه فرش‌ها بخاطر یکجانشینی و معماری خاص، در ابعاد قالی و قالیچه‌ها بر دیگر ابعاد فرش‌ها ارجحیت دارد.
- گروهی از این جوامع، فرش را با گره متقارن و گروهی با گره نامتقارن تولیدمی‌کنند.
- طیف رنگ‌های به‌کاررفته در قالی‌ها بیشتر مانند زمین‌بوم‌های روان و تاحدودی هم تحت تأثیر قالی‌های شهری است.
- رجشمار فرش این جوامع بین ۵۰-۲۰ گره است.
- الیاف آنها ترکیبی از پشم، پنبه و مقداری مو است.
- ضخامت پرزها از ۵/ تا ۳ سانتی‌متر در نوسان است.
- نقوش به‌کاررفته در فرش‌ها به‌صورت شکسته، هندسی، شاخه‌شکسته و اندکی نقوش منحنی است.
- رنگرزی آنها به‌صورت گیاهی، حیوانی فرآوری می‌شود.

هنر فرش در زمین‌بوم‌های شهری

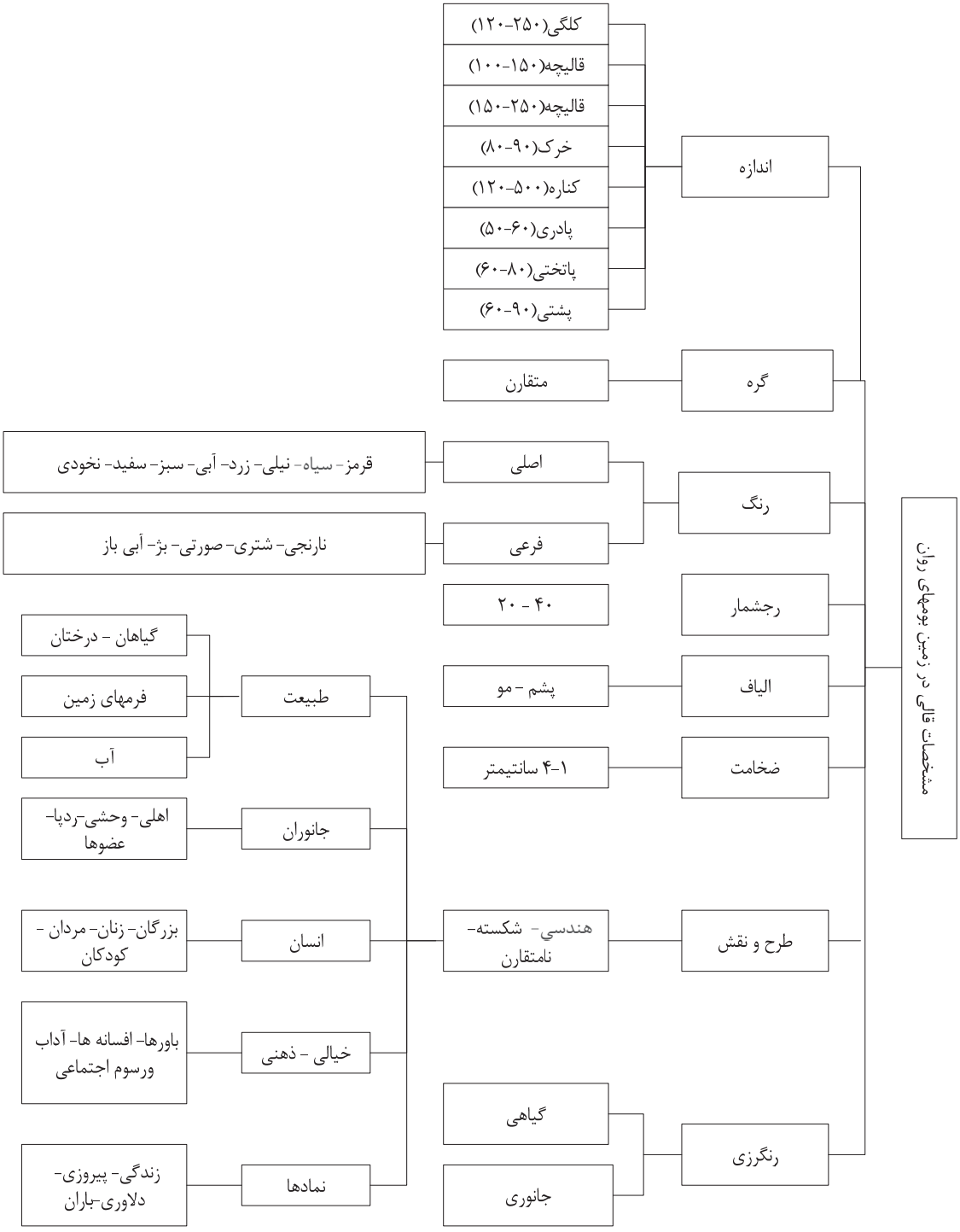
هسته اولیه بسیاری از زمین‌بوم‌های شهری در سواحل دریاچه‌های گذشته پایه‌گذاری شده‌است که پس از خشک‌شدن دریاچه، سایر منابع آبی تداوم آن را تضمین‌کرده‌اند. این منابع آبی می‌توانند ذخیره برف دائمی یا موقتی باشند که ارتفاعات اطراف، آن را تأمین می‌کرده‌است و با نفوذ تدریجی، ذخایر آب زیرزمینی را به‌وجود آورده یا درمواقعی، جریان‌های دائمی آب‌های سطحی را به‌راه انداخته‌اند. البته



تصویر۴. تحرکات زمین‌بوم‌های روان؛ مدنیت روان (نگارندگان).

باید به این نکته توجه‌کرد که اصطلاح مدنیت شهری تنها به‌شکل ظاهری شهر معطوف نیست و هر تجمع جمعیتی بزرگ و ساکن را که اکنون شهر نامیده‌می‌شود، نمی‌توان تمدن شهری دانست. بلکه می‌بایست پارامترهای دیگری را هم درنظرگرفت تا بتوان یک کانون جمعیتی را دارای مدنیت شهری به‌حساب‌آورد. این پارامترها شامل ساختار اجتماعی، فعالیت‌های اقتصادی، روابط اجتماعی و خصلت‌های نهادینه‌شده درون افراد ساکن شهر است که در قالب مدنیت شهری تبلورمی‌یابند.

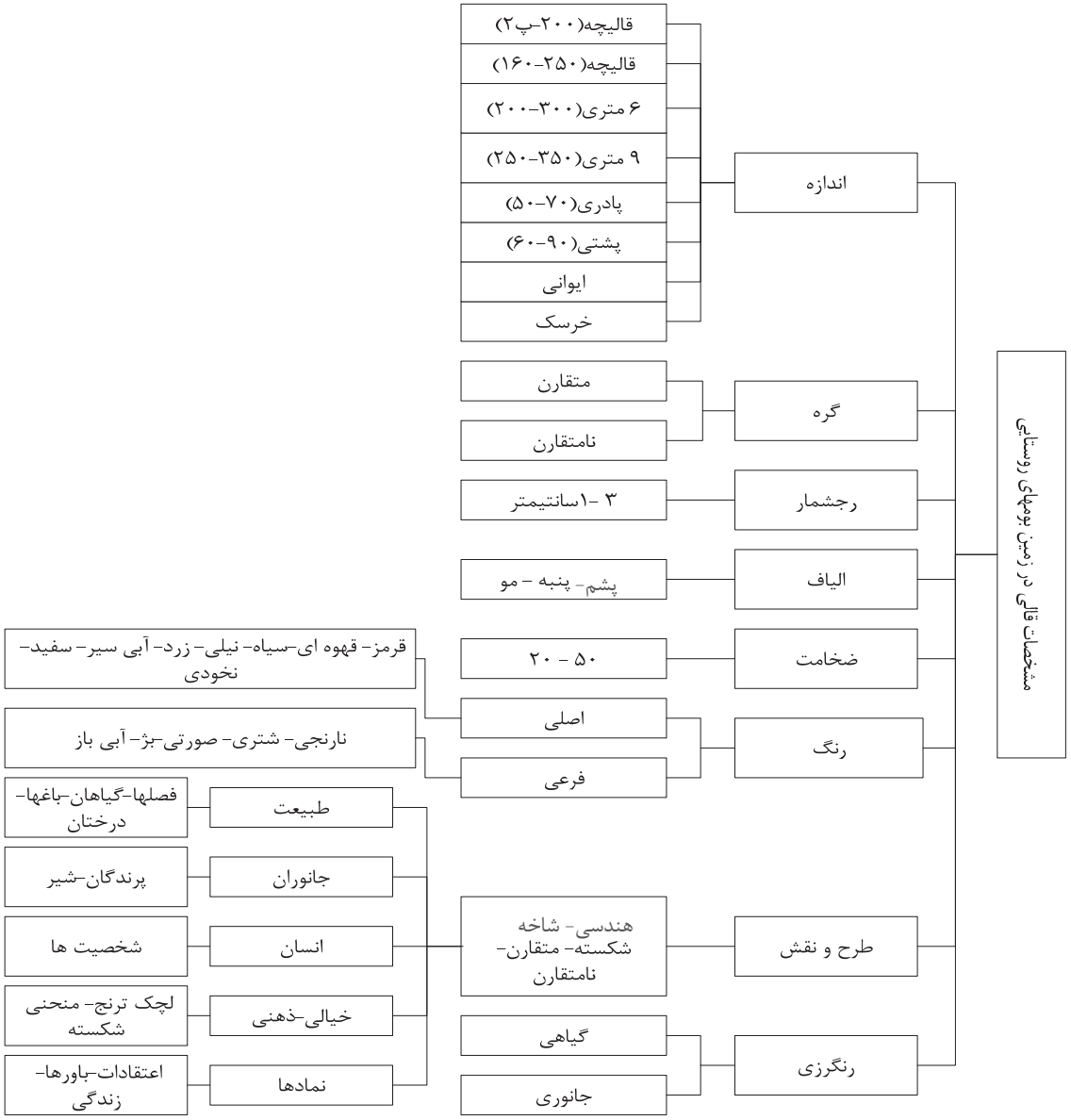
فرش که به‌نوعی آفرینش هنری زمین‌بوم‌های روان و روستایی قلمدادمی‌شود، هنگام رسوخ به جوامع مدنی بزرگ‌تر به‌خصوص زمین‌بوم‌های شهری به‌گونه‌ای تحت تأثیر عامل‌های



تصویر۵. نمودار مشخصات فرش‌های دستباف در زمین‌بوم‌های شناور (نگارندگان).

مکانی قرارگرفته و پدیده‌ای نو به‌ویژه ازحیث نقوش، رنگ، اندازه و کاربری‌های مختلف پیداکرده که به‌شرح زیر است (تصویر۷).

- فرش‌ها به‌خاطر نوع معماری در اندازه‌های متنوع‌تر و بیشتر بزرگ‌تر تولیدمی‌شوند.
- گره بیشتر بافته‌ها از نوع نامتقارن است.
- رنگ فرش غالباً زیاد تا ده‌ها رنگ در یک فرش و دارای تنوع بسیار است.
- تراکم گره در مساحت به‌منظور ایجاد جلوه‌های واقعی در نقوش بسیار فراتر از دو زمین‌بوم روان و روستایی است.
- ساختار الیاف به‌منظور سبک‌سازی وزن، مساحت بزرگ‌تر و آراستگی ظاهری دارای متریک‌های متفاوت و در جنس‌های متعدد است.
- ضخامت پرزهای فرش اندک بوده و به پائین‌تر از یک سانتی‌متر رسیده‌است.
- طرح و نقوش دارای انتظام و قواعدی است که برگرفته از هنرهای دیگر این زمین‌بوم‌هاست. همچنین، غالباً دارای قرینگی در اجزا بوده‌اند ازاین روست که به نقوش منحنی گردان موسوم شده‌اند.
- رنگرزی برای ایجاد تنوع در تعداد آنها همچنین زیبایی ظاهری فرش، به‌سمت استفاده از رنگ‌های غیرطبیعی سیرمی‌کند.

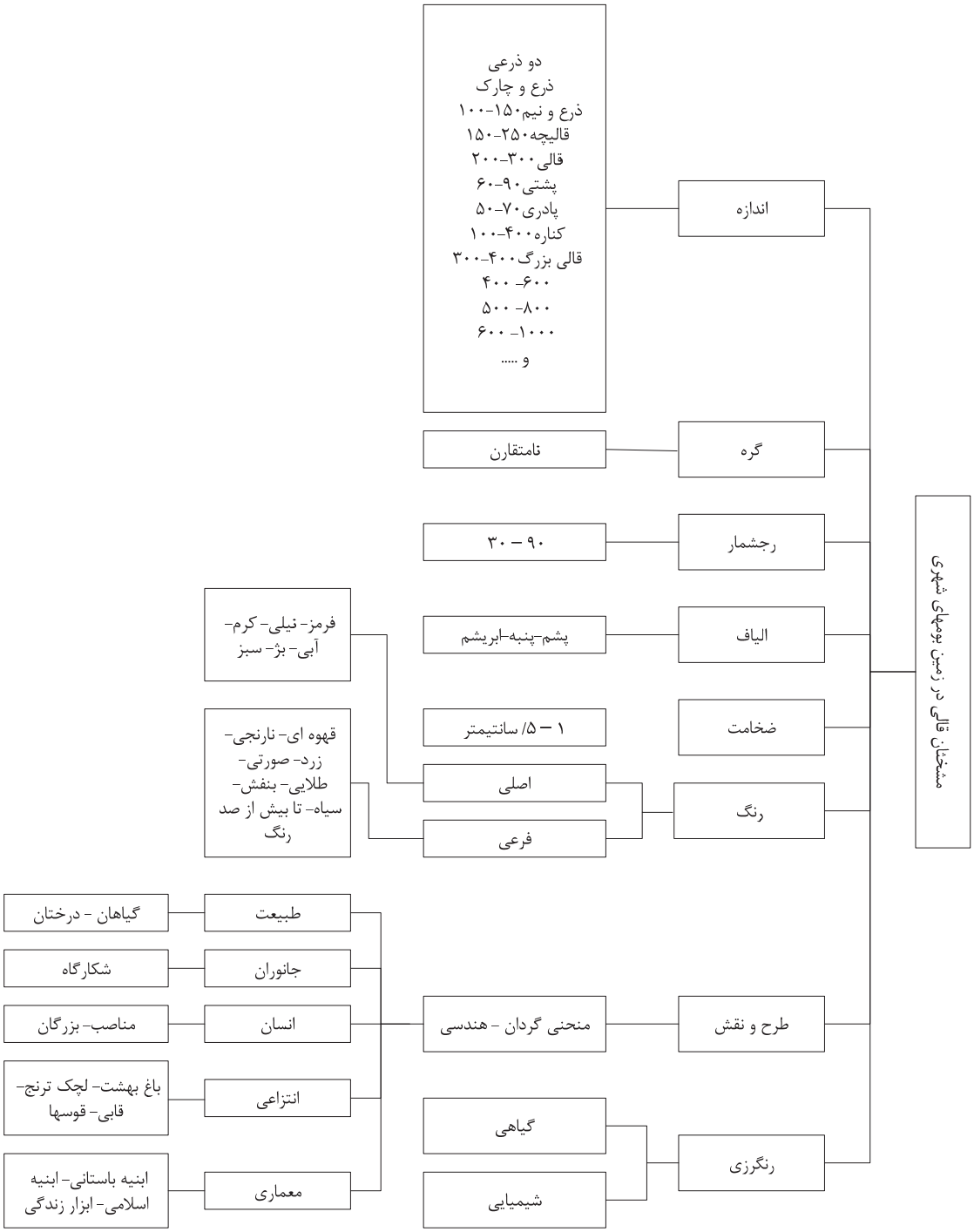


تصویر۶. نمودار مشخصات فرش‌های دستباف در زمین‌بوم‌های روستایی (نگارندگان).

تحلیل آماری از افتراق‌های فرش دستباف در زمین بوم‌های اجتماعی ایران

بااینکه روش‌های توصیفی درباره افتراق‌های فرش دستباف در زمین‌بوم‌های ایران، نسبت هویت‌های مکانی و تأثیرات آن را در این هنر گویامی‌سازد لیکن تمسک‌به روش‌های آماری برای آشکارسازی چنین روابطی، دارای مزیت‌های متعددی است. یکی از این مزیت‌ها، تبیین افتراق فضایی با روایی به‌نسبت بالا به‌وسیله مدل ریاضی در زمین‌بوم‌هایی است که فرش دستباف یا به تعبیری قالی به‌عنوان فراورشیِ هنری و هویتی مشترک بین آنها و به‌خصوص سه زمین‌بوم؛ روان، روستایی و شهری مطرح است.

کمیت‌پذیری عناصر کیفی موجود در هنر قالی ایران دارای پیچیدگی‌های خاص خود بوده و اجرای طرح آن



تصویر۷. نمودار مشخصات فرش‌های دستباف در زمین‌بوم‌های شهری (نگارندگان).

به‌سادگی امکان‌پذیر نیست. ازاین‌رو به‌ناچار با روش‌های مختلف همچون مقایسه تعداد متنابهی اسناد مکتوب و ازطریق میان‌یابی، همچنین طرح پرسش‌نامه‌هایی متعدد بالغبر ۱۵۰ مورد در مناطق مختلف، کمیت‌های مورد نظر به‌دست‌آمد (جدول۱). با به‌دست‌آمدن اطلاعات و ارقام خام و بهره‌گیری از روش‌های آماری که قبلاً از آنها یادشد، نسبت‌به تعیین افتراق فرش دستباف در زمین‌بوم‌های ایران اقدام‌شد. لازم به یادآوری است که تعداد ۲۴ جدول، دربردارنده مجموع عملیات آماری بود که درج آنها بخاطر گنجایش و محدودیت صفحات مقاله پیش‌رو امکان‌پذیر نبوده برای همین، جدول‌های حاوی نتیجه، ضمیمه بحث گردید.

مراحلی که در تهیه ماتریس گروه افتراقی فرش دستباف در هردینگ‌ها انجام‌گرفت، به‌شرح زیر است.

۱. مقدار عددی شاخصه‌های اصلی فرش با روش‌های علمی که شرح آن گذشت، به‌دست‌آمد (جدول۱).
۲. مقدارهای به‌دست‌آمده در هر شاخص، به توان دو رسید و جمع جذری آنها محاسبه‌گردید.
۳. به‌منظور یکسان‌سازی شاخص‌های فرش، از تقسیم هر عدد به جمع جذری عددها، جدول ماتریس بدون بُعد هر شاخص تهیه‌شد.
۴. در مرحله بعد برای به‌دست‌آوردن ماتریس وزین بدون بُعد هر شاخص، نسبت‌به اهمیت و تأثیرگذاری آن در گروه وزن‌دهی شد به‌نحوی که مجموع اوزان عدد یک شود.

نتایج به‌دست‌آمده بالا که در جدول۲ نیز ارائه‌شده بیانگر این است که همه افتراق‌ها در مؤلفه‌های اصلی فرش به‌بیان ریاضی هم دارای تفاوت‌های آشکاری است. برای نمونه، اگر در الیاف مورد استفاده در قالی، پشم جزء ساختار اصلی و مطلوب آن فرض‌شود که در واقع نیز چنین است، به‌کارگیری آن در زمین‌بوم‌های روان درحد اعلای خود قراردارد. مطلوبیت این لیف به عامل‌هایی مانند دسترسی آسان، شرایط استفاده از آن در محیط خاص و ویژگی‌های کاربردی‌اش بستگی دارد. حال آنکه شرایط استفاده از همین الیاف در زمین‌بوم‌های روستایی به‌نحو دیگری است. بطوری‌که لیف‌های مورد استفاده در قالی این زمین‌بوم‌ها از امتزاج پنبه و پشم حاصل‌می‌شود. در اینجا عوامل مکانی و محیطی منجربه یکجانشینی شده و دسترسی، فراغت بیشتر و استفاده از پنبه، باعث‌شده که افزون‌بر افتراق ساختاری، شیوه تولید هم دستخوش تغییراتی شود. بنابر این، این مؤلفه دارای افتراقی معادل ۰۲/ نسبت‌به زمین‌بوم‌های روان و ۰۳/ نسبت‌به زمین‌بوم‌های شهری است.

اشتراک آن هم با زمین‌بوم‌های روان بیشتر است. در زمین‌بوم‌های شهری، تفاوت در به‌کارگیری الیافی همچون ابریشم باعث برخورداری از تنوع و ویژگی‌هایی می‌شود که مطلوبیت‌های متفاوتی همانند زیبایی ظاهری نسبت‌به دو جامعه دیگر دارند. بدین ترتیب، مؤلفه‌های دیگری نیز مانند مساحت، گره و رجشمار دارای چنین افتراق‌هایی در جزئیات هستند.

تهیه ماتریسی از همه عوامل یادشده با بهره‌گیری از روش لوند (فرمول۱)، افتراق فضایی را در فراورش هنر فرش آشکارتر می‌سازد که به‌قرار زیر است.

- افتراقِ فضایی بین زمین‌بوم‌های روان و شهری، بزرگ‌ترین اختلاف را نشان‌می‌دهد.
- افتراقِ بین زمین‌بوم‌های روستایی و شهری، بیشتر از روستایی به روان است.
- افتراقِ بین زمین‌بوم‌های روان و روستایی، کم‌ترین اختلاف را نشان‌می‌دهد.

ارقام ارائه‌شده در جدول بالا بیانگر این است که ساختارهای فرش در محیط‌های شهری، افتراق فزاینده‌ای نسبت‌به دو جامعه دیگر دارند. آن‌گونه که هرچه از این محیط فاصله گرفته‌شود، از شدت افتراق بین زمین‌بوم‌های دیگر کاسته‌می‌شود.

درواقع، بهره‌مندی از امکانات در دو محیط برای ایجاد فراورشی مانند فرش دستباف اگرچه منجربه تولید یک هنر شده لیکن این هنر در هریک از این جوامع، متکی‌بر عناصر تشکیل‌دهنده مدنیت جامعه یادشده است.

افتراق بیشتر بین دو جامعه شهری و روان، نشان‌دهنده افتراق بیشتر محیطی آنها نیز هست. افتراق کمتر بین دو جامعه روان و روستایی نیز گویای تشبهات محیطی و مؤلفه‌های دیگر مدنی آنها است.

این سخن، بدان معناست که مؤلفه‌های مکانی هویت‌ساز نقش خود را در پدیده‌های هنری و دستاوردهای دیگر آنان نیز بخوبی نشان‌می‌دهند. اگرچه اشتراکات این دست‌بافته باعث شده‌است این هنر در تمامی زمین‌بوم‌هایی که تولید آن انجام‌می‌شود به‌نام قالی رقم زده‌شود لیکن اهمیت موضوع در آن است که اجزای شکل‌دهنده این هنر و روش‌های فراهم‌سازی چرخه‌های تولید منحصراً در مکان خاصی به‌وجود آمده‌اند. این امر، موجب پدیدآمدن فرشی با نامی خاص دارای همان عناصر اما ترکیبی متفاوت شده‌است. بنابر این اگر از سبک‌های فرش سخن به‌میان می‌آید، مفهومی است که مکان بر دوش این هنر نهاده‌است.

جدول۱. کمّی‌سازی عناصر و ساختارهای فرش دستباف در زمین‌بوم‌های مختلف

زمین‌بوم‌ها / ساختار فرش	زمین‌بوم‌های روان	زمین‌بوم‌های شهری	زمین‌بوم‌های روستایی
مساحت قالی	میانگین به متر	میانگین به متر	میانگین به متر
میانگین متر	۴	۹	۶
الیاف	درصد	درصد	درصد
پشم	۹۰	۶۰	۷۰
پنبه	۳	۳۰	۲۵
مو	۷	۰	۵
ابریشم	۰	۱۰	۰
رجشمار قالی	تعداد گره در ۷/۵ سانتی‌متر	تعداد در ۷/۵ سانتی‌متر	تعداد در ۷/۵ سانتی‌متر
میانگین	۳۰	۶۰	۳۵
رنگ	درصد	درصد	درصد
قرمز	۴۰	۱۵	۳۷
کرم	۱۵	۴۰	۲۵
نیلی	۷	۱۲	۱۲
آبی	۶	۱۰	۶
سبز	۳	۱	۲
زرد	۳	۲	۲
سفید	۷	۵	۴
نارنجی	۲	۲	۲
قهوه‌ای	۴	۲	۴
شتری	۶	۱۰	۲
سیاه	۵	۱	۳
طلایی	۲	۱	۱
رنگرزی	درصد	درصد	درصد
گیاهی	۹۰	۵۰	۷۰
جانوری	۱۰	۰	۵
شیمیایی	۰	۵۰	۲۵
ضخامت قالی	ارتفاع پرز	ارتفاع پرز	ارتفاع پرز
سانتی‌متر	۱ – ۴	۰/۷۵-۰/۵	۳-۰/۵
طرح و نقش	درصد	درصد	درصد
شکسته	۸۷	۰	۳۵
هندسی	۱۰	۲۰	۱۵
شاخه شکسته	۳	۰	۵۰
منحنی گردان	۰	۸۰	۰
گره قالی	درصد	درصد	درصد
متقارن	۱۰۰	۳۰	۷۰
نامتقارن	۰	۷۰	۳۰

(نگارندگان)

جدول۲. شاخص‌های کمّی بی‌بعدِ افتراق ساختارهای فرش دستباف

ساختار فرش / هردینگ	رنگ‌آمیزی	الیاف	رجشمار	مساحت	رنگرزی	ضخامت	طرح و نقش	گره
روان	/۴۵	/۸۰	/۱۶	/۳۸	۱/۰۱	/۳۶	/۴۲	/۷
روستایی	/۴۰	/۷۸	/۲۱	/۴۳	/۹۵	/۵۰	/۳۵	/۷۶
شهری	/۳۱	/۷۵	/۶۳	/۴۱	/۶۵	/۲۵	/۳۳	/۵۵

(نگارندگان)

جدول۳. ماتریس افتراق ساختارهای فرش دستباف در زمین‌بوم‌ها

زمین‌بوم‌ها	روان	روستایی	شهری
روان	۰	/۱۹۸۹	/۶۴۵۱
روستایی	/۱۹۸۹	۰	/۶۱۸۷
شهری	/۶۴۵۱	/۶۱۸۷	۰

(نگارندگان)

نتیجه‌گیری

درمجموع می‌توان در پاسخ به این پرسش که افتراق‌های محیطی به چه میزان در شکل‌گیری زمین‌بوم‌های اجتماعی ایران و هنر فرش دستباف در این جمعیت‌ها تأثیر داشته‌اند، این نکته را بیان‌کرد که مکان به آن مفهومی که در علوم جغرافیا و به‌خصوص زمین ریخت‌شناسی به آن پرداخته‌می‌شود، در شکل‌گیری هویت سکونت‌گاه‌های ایران نقشی انکارناپذیر دارد. هرچند در این فضا، عناصر دیگری نیز در ایجاد چنین نقشی دخالت‌داشته‌اند اما نقش مکان در شکل‌گیری هویت جوامع مدنی در ایران غیرقابل انکار است. به‌گونه‌ای که افتراق‌های مکانی و چشم‌اندازها منجربه شکل‌گیری سیستم‌های اجتماعی متعدد در این فضا شده‌اند.

این جوامع به‌تبع پویایی و افتراقات مرایایی محیط، دارای خصایص متفاوتی در سلسله مراتب خود شده‌اند. افتراق‌ها به‌قدری بارز هستند که در لایه‌های گوناگون زندگی این جوامع نیز رسوخ کرده‌اند. نمونه بارز این سخن، هنر است که در جوامع مذکور دارای خصلتی است که بطور آشکار افتراقات متأثر از محیط، در آنها متجلی است.

هنر فرش که یکی از فراورش‌های مشترک زمین بوم‌های اجتماعی ایران تلقی‌می‌شود علی‌رغم وجود مشترکات، بخوبی می‌توان به مفهوم افتراق‌های ساختاری در آن باتوجه‌به ویژگی‌های مکانی تولیدکنندگانش پی‌برد. این افتراق‌ها، هم در شیوه‌های فراهم‌سازی چرخه تولید و نمادپردازی‌ها در قالب طرح و نقش، رنگ، اندازه، رجشمار و ... در صحنه ظاهری فرش و هم در چگونگی کاربردی‌سازی آن اتفاق افتاده‌است.

نسبت افتراق‌های این هنر در زمین‌بوم‌های مورد مطالعه نیز، با درجات متفاوتی ظهور کرده‌است. بطوری‌که هرچه از سمت زمین‌بوم‌های شهری به‌سوی زمین‌بوم‌های روان دورشویم، تفاوت‌های ساختاری و ظاهری دست‌بافته‌ها بارزتر می‌شوند. این بدان معناست که افتراق‌های هنری در زمین بومها از تفاوت محیطی آنها پیروی‌می‌کنند. در این میان، بیشترین افتراق بین زمین بوم‌های شهری و روان دیده‌می‌شود که نشان‌دهنده تفاوت‌های به‌نسبت مهمی بین آنهاست. کمترین افتراق هم میان زمین‌بوم‌های روستایی و روان رخ داده‌است.

قرارگرفتن زمین‌بوم‌های روستایی بین دو زمین‌بوم شهری و روان باعث‌شده تا فاصله افتراق‌های این زمین‌بوم‌ها نسبت‌به هر دو زمین‌بوم یادشده، کمترشود و در فراورش‌های هنری ازجمله فرش دستباف ضمن حفظ ارزش‌های مکانی خود، از دو جامعه نزدیک به خویش نیز، تأثیرپذیرد.

درنتیجه، براساس متد لوند می‌توان ریشه‌های مفاهیمی چون سبک را در فراورش‌های هنری ازجمله فرش دستباف، در هویت مکانی آنها جستجو و مؤلفه‌های مکانی را به‌عنوان تأثیر گذارترین عنصر هویت‌ساز برای این جوامع تلقی‌کرد.

پی‌نوشت

1- Geomorphology: زمین ریخت‌شناسی

۲- تحلیل سینماتیک تحلیلی بر مبنای مفاهیم و به‌عبارتی تحلیلی مفهومی است.

3- Social Herding Systems

هردینگ سیستم اجتماعی یا زمین‌بوم‌های اجتماعی؛ نظام‌های هویت‌دار و پایداری هستند که به‌واسطه ارتباط انسان با محیط و شرایط طبیعی به‌وجودآمده و دارای نظام خاص معیشتی، مالکیتی و اجتماعی هستند و الگوی جریان ارتباطات بین آنها و محیطشان تحت تأثیر شدید شرایط مکانی و واحدهای طبیعی و محیطی است که در آن زندگی‌می‌کنند.

۴- فراورش معادل حاصل‌خیزی، باروری، سودمندی و تولید است (Productivity).

5- Topsis

۶- فضای نیچ(Niche)، عبارت از مجموعه عناصری است که نیازهای یک جمعیت را برای حیات و استمرار تأمین‌می‌کند و ضمن سنجش روابط آن با سایر جمعیت‌ها، نقش جمعیت مزبور را در سیستم مشخص‌می‌سازد.

۷- متد لوند (Lond)، یک بیانِ ریاضی در علوم مختلف است که پژوهشگر در قالب آن و براساس نوع مطالعه‌ای که انجام‌می‌دهد، از آن بهره‌می‌گیرد. معمولاً از این روش برای بیان همبستگی‌ها و گاه تفاوت یا تفاضل‌ها استفاده‌می‌شود. درواقع، نوع پژوهش و هدف محقق در تعیین آن دخالت‌دارد و فرمول آن را نیز برهمین اساس محقق تدوین‌می‌کند. در این پژوهش برای روائی مطلوب از افتراق‌های هنری به بیان ریاضی و آمار، از این روش بهره‌گرفته شده‌است.

8- Geomorphic: زمین‌ریخت

۹- تغییرات اقلیمی دوران چهارم زمین‌شناسی (کواترنر)، باعث به‌وجودآمدن تناوب دوره‌های سرد و گرم اقلیمی در کره زمین شده و همه عناصر ازجمله بیوم‌ها تحت تأثیر این عوامل، دچار تحولات بسیاری شده‌اند.

۱۰- یخچال‌های دره‌ای نتیجه انباشت یخ و برف در ارتفاعات ایران هنگام حاکمیت دوره سرد بوده‌است.

۱۱- خط برف مرز دائمی، خطی است که از آن نقطه به بالا، بارش‌ها به‌صورت جامد روی ارتفاعات باقی‌می‌ماند.

۱۲- خط تعادل آب ویخ، خطی است که هنگام پائین‌آمدن زبانه‌های یخی از ارتفاعات، از آن به‌بعد ذوب‌می‌شوند.

۱۳- خط تعادل آب و خشکی، خطی است که آب دریاچه‌های بسته داخلی هنگام تعادل در ورودی و خروجی آب، با خشکی داشته‌اند.

14- Topographic: پستی و بلندی

۱۵- عشایر

۱۶- زمین‌بوم‌های سرد به کانون‌های جمعیتی‌ای اطلاق‌می‌شود که هنگام حاکمیت دوران سرد اقلیمی به‌وجود آمده‌اند.

۱۷- زمین‌بوم‌های گرم به کانون‌های جمعیتی‌ای اطلاق‌می‌شود که هنگام حاکمیت دوران گرم اقلیمی به‌وجود آمده‌اند.

۱۸- زمین‌بوم‌های تپه‌ای (Choqa civic) به مکان‌های استقرار جمعیت روی تپه‌های طبیعی یا دست‌ساز درگذشته اطلاق‌می‌شود.

۱۹- زمین‌بوم‌های غار نشینی، سیستم‌های اجتماعی است که سکونتگاه‌های خود را با حفرکردن در رسوبات مختلف زمین ایجاد می‌کرده‌اند.

منابع و مآخذ

- آلستر هال، جوزه لوچیک ویووسکا (۱۳۷۷). **گلیم**، ترجمه شیرین همایون و نیلوفر الفت شایان، تهران: کارنگ.
- آن کاترین سراپن فورد، لمبتون (۱۳۵۴). **مالک و زارع در ایران**، ترجمه منوچهر امیری، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- ادواردزرتورسسیل (۱۳۶۸). **قالی ایران**، ترجمه مهین‌دخت صبا، تهران: فرهنگسرا.
- اشنبرنر، اریک (۱۳۷۴). **قالی و قالیچه‌های شهری و روستایی ایران**، ترجمه مهشید تولایی و محمدرضا نصیری، تهران: یساولی.
- اکرمی، صغری (۱۳۸۵). *ایزوستازی برودتی- حرارتی منطقه آباده، ابرقوه و تعامل ژئوفیک آنها*، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، دانشکده جغرافیا، اصفهان: دانشگاه اصفهان.
- باباجمالی، فرهاد (۱۳۸۵). گستره جغرافیایی مدنیت در ایران و تأثیر مکان‌های جغرافیایی بر هنر و سبک فرش ایران، **ماهنامه قالی ایران**، (۶۹)، ۳۱-۲۸.
- _____ (۱۳۸۸). استثناگرایی در هویت فضای مدنی ایران، **فصلنامه علمی- پژوهشی جغرافیا و مطالعات محیطی**، (۱)، ۱۴-۷.

- _____ (۱۳۹۱). *مؤلفه‌های ژئومورفولوژی و تأثیرات آن بر هویت مدنی و هنر فرش دستباف ایران*، رساله دکتری، دانشکده علوم جغرافیایی و برنامه‌ریزی، اصفهان: دانشگاه اصفهان.
- بیک‌محمدی، حسن (۱۳۸۲). **مقدمه‌ای بر جغرافیای تاریخی ایران**، اصفهان: دانشگاه اصفهان.
- پاتریک، نولان و گرهارد لنسکی (۱۳۸۳). **جامعه‌های انسانی**، ترجمه ناصر موفقیان، تهران: نی.
- پرهام، سیروس (۱۳۷۱). **دستبافت‌های عشایر و روستایی فارس**، ج ۲، تهران: امیرکبیر.
- پوپ، آرتور اپهام (۱۳۸۷). **سیری در هنر ایران**، ترجمه گروه مترجمان زیرنظر سیروس پرهام، ج ۱، تهران: علمی و فرهنگی.
- تناولی، پرویز (۱۳۸۰). **آرایه و نقشه فرش‌های ایران**، تهران: یساولی.
- _____ (۱۳۸۳). **گبه هنر زیر پا**، تهران: یساولی.
- حصوری، علی (۱۳۸۱). **مبانی طراحی سنتی در ایران**، تهران: چشمه.
- رامشت، محمدحسین (۱۳۸۰). دریاچه‌های دوران چهارم بستر تبلور مدنیت در ایران، **فصلنامه تحقیقات جغرافیایی**، (۶۰)، ۱۱۱-۹۰.
- رامشت، محمدحسین و شاهزیدی، سمیه سادات (۱۳۹۰). **کاربرد ژئومورفولوژی در برنامه‌ریزی**، اصفهان: دانشگاه اصفهان.
- رهنمایی، محمدتقی (۱۳۷۱). **توان‌های محیطی ایران**، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات شهرسازی و معماری.
- ژوله، تورج (۱۳۸۱). **پژوهشی در فرش ایران**، تهران: یساولی.
- سید سجادی، سید منصور (۱۳۸۴). **نخستین شهرهای فلات ایران**، ج ۱، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
- صور اسرافیل، شیرین (۱۳۶۸). **کتاب فرش ایران**. تهران: چاپخانه فردین.
- فیلیپ، جی. آدلر (۱۳۸۴). **تمدن‌های عالم**، ترجمه محمدحسین آریا، ج ۱، تهران: امیرکبیر.
- قدیانی، عباس (۱۳۸۱). **تأثیر فرهنگ و تمدن ایران در جهان**، تهران: فرهنگ مکتوب.
- قیومی، حمید (۱۳۹۰). *بررسی فرایندهای ریخت‌زا و خاک‌زای پدید آورنده تحولات طبیعی و مدنی زاینده رود در کواترنر*، رساله دکتری، دانشکده جغرافیا، اصفهان: دانشگاه اصفهان.
- کیانی، طیبه (۱۳۸۹). *ژئومورفولوژی تاریخی ماهیدشت در کواترنر*، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، دانشکده جغرافیا، اصفهان: دانشگاه اصفهان.
- مرادی غیاث‌آبادی، رضا (۱۳۸۶). **نقشه باستانی ایران**، تهران: پژوهش‌های ایرانی و شرکت مهندسی بدر سیستم.
- نصیری، محمدجواد (۱۳۷۴). **سیری در هنر قالی‌بافی ایران**، تهران: مؤلف.
- نعمت‌الهی، فاطمه (۱۳۸۲). *آثار یخساری در دشت نمدان فارس*، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، نجف‌آباد: دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد.
- ویلیام جیمز، دورانت (۱۹۸۲). **تاریخ تمدن**، ترجمه گروه مترجمان، ج۱، تهران: انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی.
- یاوری، حسین (۱۳۸۴). **مبانی شناخت قالی ایران**، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.

دریافت مقاله:۹۱/۱۱/۴
پذیرش مقاله:۹۲/۳/۲۰

جلوه‌های موسیقایی روایت‌های چندآوا در ادبیات داستانی و نمایشی ایران
نمونه‌های مطالعاتی بازی آخر بانو اثر بلقیس سلیمانی و نمایشنامه افرانوشته بهرام بیضائی

پروانه احمدی* **محمدجعفر یوسفیان‌کناری****

چکیده

روایت‌های چندآوا به یک معنا ناظر بر متونی ادبی یا نمایشی هستند که در آنها چند رشته سخن متفاوت و متنوع به‌گونه‌ای همزمان به طرح یک واقعه یا بازنمود روایی آن می‌پردازند. در این نوع از شیوه‌های بیان ادبی، راوی معمولاً در نقش دو یا چند شخصیت ظاهرشده و همزمان از چند تراز روایی مختلف به طرح و گسترش رخداد مورد نظر خود اقدام‌می‌کند. ازاین‌رو، صدای راوی داستان نه‌تنها در موقعیتی حاکم یا مسلط بر فراز صداهای دیگر اشخاص حاضر در جهان ادبی یا نمایشی قرارنگرفته بلکه برعکس کاملاً همجوار و همتراز با آنها نیز شنیده‌می‌شود.

بنابر آنچه بیان‌شد، در این مقاله تلاش شده‌است تا با تکیه بر پاره‌ای از الگوهای نظری رایج در سازماندهی اصوات و تنظیم قطعات موسیقایی و به‌کارگیری روش پژوهش تطبیق مقایسه‌ای، به نحوه عملکرد کانون‌های روایی و نقش آنها در پیشبرد داستان و نمایشنامه توجه‌شود.

مسأله آن هم بر طرح شاخص‌ها و شواهدی مبتنی‌بر همترازی عملگرهای چندآوایی در جهان‌های داستانی و نمایشی ایران استوار است. نگارندگان در پژوهش حاضر برای طرح و توسعه ایده اصلی خود به مقایسه جلوه‌های چندآوا در رمان بازی آخر بانو از *بلقیس سلیمانی* (۱۳۸۸) و نمایشنامه افرا،یا روز می‌گذرد از *بهرام بیضایی* (۱۳۹۱) پرداخته و با مراجعه به مهم‌ترین آموزه‌های میخائیل باختین، قابلیت‌های چندآوایی در الگوی روایتگری دو نمونه یادشده رابررسی‌کرده‌اند. یافته‌های حاصل از سنجش کیفی مؤلفه‌های چندآوای این پژوهش‌بیانگر این است که حضور متکثر صداهای گروهی، گسست انحصار در ایفای نقش عاملیت‌های روایی، سیالیت و انعطاف‌پذیری سویه‌های روایتگری ادبی یا نمایشی و البته چگونگی توزیع اصوات میان اشخاص داستان و نویسندگان این آثار، گمان تطبیق تجربه‌ای چندآوا را در این نمونه‌های مطالعاتی تأییدمی‌کند.

کلیدواژگان: چندآوایی، رمان، نمایشنامه، موسیقی، سلیمانی، بیضائی.

* دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران.
** استادیار، گروه ادبیات نمایشی، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران (نویسنده مسئول). yousefian@modares.ac.ir

مقدمه

در سه دهه گذشته، مطالعات میان‌رشته‌ای هنر و ادبیات جایگاه بسیار قابل توجهی در پژوهش‌های دانشگاهی جهان یافته‌اند. بخش عمده‌ای از این اقبال جهانی، مرهون توسعه کاربردی مفاهیم برگزیده‌ای از حوزه‌های نقد ادبی معاصر است. "چند آوایی"[۱] اصطلاحی که نخستین‌بار میخاییل *باختین*[۲]، فیلسوف و زبان‌شناس روسی، درمورد رمان‌های داستایوفسکی به‌کار برد اساساً دلالت‌هایی ادبی را مدنظر قرارداده و به نظر او بیش از سایر اشکال نگارش ادبی در رمان قابل پی‌گیری و تحلیل است. باختین در کتاب "مسائل نظریه ادبی داستایوفسکی" (۱۹۸۴)، با معرفی دو مفهوم "چندآوایی و تک‌آوایی" در رمان، افق تازه‌ای از روش‌های تأویل و تفاسیر زیباشناختی را در حوزه مطالعات و نقد ادبی گشود. وی برای سازماندهی نظری ایده خویش، از مفهوم صدا و ترازهای مختلف اصوات حاضر در یک قطعه آهنگین موسیقایی الهام‌گرفت. از این منظر هر نغمه، ترکیبی از نغمه‌های دیگر است. بدین معنا که از همزمانی اجرای دو یا چند نغمه آهنگین است که مایه اصلی قطعه موسیقی ساخته‌می‌شود. در این حالت، موسیقی چندآوایی یا پولی‌فونیک است. باختین با استعاره‌سازی روش‌شناسانه خود، این مفهوم موسیقایی را به قلمرو رمان گسترش‌داد و این بحث را مطرح‌کرد که زبان رمان برخلاف زبان شعر که حامل لحنی تک‌صداست، از وجهی چندآوا بهره‌می‌برد. باختین اما زبان درام را که مشتمل بر دیالوگ است، در دسته زبان چندآوایی قرارنداد زیرا معتقدبود که در زبان نمایشی، همه شخصیت‌ها با یک صدا گفتگو می‌کنند. وی درباره رمان از مفهوم "فاصله" بهره‌برد؛ فاصلهٔ میان مؤلف، راوی و شخصیت‌ها که اجازه‌می‌دهد هریک از آنها با صدای خودشان صحبت‌کنند. لازم است فاصله بین راوی و شخصیت حفظ‌شود و نباید آنها را به یک صدای واحد تقلیل‌داد. به این معنا، راوی داستان و اشخاص دخیل در ماجرا مستقل ازهم هستند و هرکدام صاحب هویت ویژه خود می‌باشند. باوجود دیدگاه آرمانی باختین در قبال جایگاه و اهمیت رمان در مجموعه تحولات ادبی معاصر، امروزه مشخص شده‌است که در الگوهای متأخر سازماندهی به خطوط متنوع روایت داستانی یا نمایشی نیز، می‌توان شواهدی مبتنی‌بر هم‌جواری آواها و نقش مکمل آنها در شکل‌گیری نظام کلی دلالت‌های ضمنی اثر پیداکرد.

براین مبنا، در مقاله حاضر امکان پاسخ‌گویی به این سؤالات فراهم‌می‌شود که چندآوایی تا چه حد ازلحاظ سبک‌شناختی قابل اِعمال بر گفتارهای شبه- دراماتیک و نیمه‌روایی است. دیگر آنکه، چه جلوه‌هایی از چندآوایی مقایسه‌پذیر را می‌توان در رمان "بازی آخر بانو" و نمایشنامه "افرا" شناسایی‌کرد تا از این طریق، به ارزش‌های زبانی یا بیانی نویسندگان آنها، سلیمانی و بیضایی، با رویکردی تطبیقی پی‌برد. البته باید توجه‌داشت که ضریب پاسخ‌گویی به پرسش‌های بالا، تقریبی است و نویسندگان هرگز به‌دنبال صدور احکام شخصی یا اثبات قطعیت دعاوی خود نیستند. چه آنکه در یک مطالعه تطبیقی آن هم با ویژگی‌های ادبی تنها می‌توان با طرح گمانه‌هایی مقرون به اعتبار، صرفاً افق‌های تفسیری تازه‌ای را پیش روی خوانندگان گذاشت. هدف از انتخاب نمایشنامه افرا درمقابل رمان بازی آخر بانو به‌عنوان نمونه‌های مطالعاتی که آگاهانه هم مورد توجه قرارگرفته‌اند، از این روی است که در این اثر نمایشی، جلوه‌هایی بارز از سطوح مداخله‌گر روایت‌های داستانی نیز دیده‌می‌شود. بنابراین، متن نمایشی مورد بحث امکان هم‌پوشانی نسبی رشته‌های گفتمانی را فراهم‌آورده و ارزش مطالعه تازه‌ای را برمی‌انگیزد. نمایشنامه افرا هم ضمن داشتن شاخص‌های دراماتیک، به‌نوعی با بهره‌گیری از روایت رمان‌گونه، ماجرا را تعریف‌می‌کند.

بنابر آنچه بیان‌شد، در پژوهش حاضر با مروری اجمالی بر مبانی نظری چندآوایی باختین و جایگاه آن در شیوه‌های روایتگری ادبی و نمایشی، متغیرهایی کیفی تعریف خواهندشد که امکان مقایسه میان نمونه‌های مطالعاتی را فراهم‌می‌آورد. در میانه بحث، با الگوبرداری صوری از منطق توالی یا توازی آواها در تنظیم قطعات موسیقی، جایگاه راوی و شخصیت‌های دخیل در ایفای نقش عاملیت روایی مبتنی‌بر قراردادهای جهان ادبی و نمایشی، بررسی خواهدشد. لازم به توضیح است که بهره‌گیری از الگوهای موسیقایی در این مقاله بیشتر کاربردی استعاری داشته و به‌لحاظ نظری، قصد توسعه کاربردی فراتر از آنچه باختین به آن اشاره‌نموده، دنبال نمی‌کند. بنابراین، نمودارهای گنجانده در بدنه مقاله حاضر تنها ارزش بازتولید مجازی داشته و برای عینیت‌بخشی به ایده چندآوایی مورد ادعای نویسندگان در رشته سخن‌های ادب یا شبه- نمایشی ایران انتخاب‌شده‌اند.

چارچوب نظری تحقیق

- چندآوایی در رمان و نمایشنامه

چندآوایی به‌عنوان نوعی کارکرد ادبیِ متفاوت از نخستین سال‌های دهه سوم قرن بیستم میلادی، با اعلام مواضع نظری خلاقانه‌ای ازسوی میخائیل باختین درقبال دیدگاه‌های صورتگرایان روس، مطرح‌شد. هرچند قریب به سه دهه زمان لازم‌بود تا با انتشار ترجمه‌های انگلیسی متون وی در غرب،

توجه محافل روشنفکری به مفهوم مورد اشارهٔ باختین جلب‌شود. بااین‌همه، اتخاذ مواضعی بینابین صورتگرایان و ساختگرایان ادبی بود که موجب‌شد تا این مفهوم در پیوند با رویکردهای نظری یادشده برجسته‌تر دیده‌شود. تلاش صورت‌گرایان روس برای تشخیص سبک‌های متناسب با متون منثور، آغاز حرکتی برای توصیف‌های ضد صورت‌گرای باختین از داستان‌های چندآوا و آنچه وی بیش از همه می‌توانست در رمان‌های داستایوفسکی ردیابی‌کند، شد (صافی و فیاضی، ۱۳۸۶: ۱۵۱). "گفتگو" موضوعی مهم برای صورت‌گرایان روسی محسوب می‌شد. آنان تک‌گفتار را شکل آغازین سخن به‌شمار می‌آوردند و داستان را "تقلید هنری سخن تک‌گفتار" می‌نامیدند لیکن صورت‌گرایان چندان به بنیان "داستان چندآوا" اشاره‌ای نکرده‌اند. به یک معنا می‌توان‌گفت این باختین بود که تمایز دقیق تک‌گفتار و مکالمه را شناخت و شرح‌داد (احمدی، ۱۳۷۲: ۱۰۳). *هالکویست*[۳] (۱۹۹۷)، از منظری دیگر معتقد است که باختین این مفهوم را در مقابله نظری با دیدگاه تاریخ‌گرایان مطرح‌کرد. آنها اثر ادبی را بازتاب واقعیت تلقی‌می‌کردند درحالی‌که باختین، مفهوم چندصدایی و تعیّن کارناوالیِ[۴] رمان را در مواجهه‌ای انتقادی با عمومیت وثوق امر تاریخیِ مکتوب به زبان ادبیات مطرح کرده‌است (هالکویست، ۱۹۹۷: ۸۹). ازسویی دیگر، روایت در رمان چندآوایی اهمیت ویژه‌ای دارد. باختین روایت‌هایی را که منشأ آن نویسنده نیست از نمودهای رمان چندصدایی می‌داند (باختین، ۱۳۸۴: ۱۲۴). بنابر باور وی، در متونی که در آنها چندصدایی وجوددارد "به‌عوض یک راوی یا زاویه دید واحد، راویان متعدد با یکدیگر بر سر نقل داستان رقابت‌می‌کنند." (کاستانیو، ۱۳۸۷: ۱۸). اینجاست که مفهومی به‌نام "چندروایتی"[۵] شکل‌می‌گیرد. از منظری معناشناسانه شاید بتوان‌گفت که در این آثار که بجای تک‌روایت واجد چندگانگی روایت‌های ادبی است، هر داستان تنها در سایه روایت‌های متقابلش معنامی‌یابد. درواقع، ساز و کار دلالت‌گری رمان براین منوال استوار است که همواره پاره روایت‌هایی[۶] در عرض یکدیگر قرارگرفته و خط کلی داستان را پیش‌می‌برند و اصطلاحاً آن را معنادار می‌سازند. این تمهید، بعدها بارها در نحوه سازماندهی اطلاعات روایی نمونه‌های ادبی موسوم‌به پسامدرن به‌کار گرفته شده‌است.

رمان چندآوا اساساً متمایز از رمان‌هایی است که در آنها حرف آخر را راوی می‌زند. به‌نظر باختین، در رمان‌های داستایوفسکی که کامل‌ترین نمونه رمان‌های مکالمه‌ای محسوب‌می‌شوند، دانای کلِ آگاه به جمیع امور، وجودندارد. درواقع، نمی‌توان به‌وضوح دانای روایت‌گری یافت که در سطحی بالاتر از اشخاص ماجرا و متمایز از آنها عهده‌دار سخن همگان باشد (تئودورف، ۱۳۸۲: ۱۱۱). دراین باره *دنتیث*[۶] به‌نقل از باختین می‌نویسد: «مشخصه اصلی رمان‌های داستایوفسکی کثرت صداها و آگاهی‌های مستقل و ادغام‌نشده و چندآوائی واقعی صداهای کاملاً معتبر است.» (Dentith, 2005: 40). برای اشاره به تنوع تقلیل نیافتنی در گونه‌های سخن، باختین از واژه "چندگونگی" استفاده‌می‌کند. این واژه بین دو واژه برساخته دیگر او جای‌می‌گیرد؛ چندزبانی یا تنوع زبان‌ها و چندآوایی یا تنوع آواهای شخصی (تئودورف، ۱۳۷۷: ۱۱۴ و ۱۱۵). "چندصدایی" و نیز "تغییرهای ناگهانی و نامشخص زاویه دیدهای غریب" امروز از مهم‌ترین مصادیق ادبی پسامدرن محسوب‌می‌شوند (تسلیمی، ۱۳۸۳: ۲۷۸ و ۲۷۹). در این میان، *تری ایگلتون*[۷] نظریه‌پرداز برجسته انگلیسی، از آرای باختین به‌عنوان مهم‌ترین نظریاتی یادمی‌کند که زمینه نظری لازم را برای بسط نحله‌هایی چون پسامدرنیسم و پساساختارگرایی فراهم آورده‌است (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۳۱۷).

از نظر باختین فضای "تک‌صدایی" ادبیات نخستین‌بار در رمان‌های داستایوفسکی تبدیل به جهانی چندصدایی شده‌است. جهان چندصدایی مانند موسیقی چندصدایی، چند آواست. تنها صدای واحد یک فرد مسلط (مؤلف) به‌گوش نمی‌رسد. بلکه اثر ادبی مانند موسیقی چندصدایی محل برخورد و آمیزش جهان شخصیت‌های مختلف است که هریک به‌مثابه یک صدا به جامعه وابسته‌اند. بنابر دیدگاه وی، در رمان‌های داستایوفسکی هرکدام از شخصیت‌ها در حکم یک خط ملودی‌اند و مجموعه آنها نغمه نهایی را به‌گوش‌می‌رساند. باختین یکی دیگر از استعاره‌های زمینه‌ساز ظهور چندآوایی در رمان را در خصیصهٔ جشنواره‌ای شدن سخن‌ها یا همان کارناوال[۸] می‌داند که در آن، صداهای متمایز فردی به‌مراتب قوی‌تر شنیده‌می‌شوند و هیچ گفتمانی بر دیگری برتری ندارد. او نمودهای چند زبانی در رمان را گفتمان نویسنده، راویان گوناگون و گفتار شخصیت‌ها تلقی‌می‌کند (باختین، ۱۳۸۴: ۷۹).

"گفتمان در رمان" نوشته‌شده در اواسط دهه ۱۹۳۰م.، یکی از غنی‌ترین و کامل‌ترین اظهارات باختین در تقابل بین تنوع زبانی و زیبائی‌شناسی رمان است. ساین نویسنده، میان زبان راوی و نیت مؤلف تفاوت‌می‌گذارد. این زبان راوی است که وارد بدنه رمان می‌شود و به رقابت فعال با زبان شخصیت‌ها می‌پردازد. اما در پشت این، باختین اصرارمی‌کند که خواننده باید نیت مؤلف را مجزا از آنچه راوی می‌گوید، حس‌کند (Ball & Freedman, 2004: 53). او بین موضوع مطالعهٔ صرفاً زبان‌شناختی که در آن تنها روابط دستوری و منطقی بین کلمات مورد مطالعه قرارگرفته و

روابط گفتاشنودی حذف‌می‌شود و مطالعه زبانی که شامل روابط گفتاشنودی است، روابط بین افراد صحبت‌کننده، تمایز قائل‌می‌شود (همان: ۳۱).

در همین حال وی با مطرح‌نمودن دو مفهوم "منطق مکالمه‌ای" و "چندصدایی" در کتاب "مسائل نظریه ادبی داستایوفسکی" زمینه‌ساز ابداع مفهومی تازه به‌نام "بینامتنیت" ازسوی *ژولیا کریستوا*[۹] شد. این اصطلاح را برای اولین‌بار کریستوا در "رویکرد نشانه‌شناختی به ادبیات و هنر" به‌کارگرفت. بینامتنیت، یکی از مفاهیم مهم برای مطالعات نوشتاری و عمل نوشتن است. کریستوا اصطلاح بینامتنیت را ابداع‌کرد تا تمامیت مستقل نویسنده و خواننده را در اقیانوسی از تجارب مشترک فرهنگی متون مشترک، حل‌کند (همان: ۵۸). به این معنا، متون دیگر در انزوا نیستند بلکه در ارتباط با سایر متن‌ها نمودمی‌یابند (همان: ۵۳). درواقع، منطق مکالمه‌ای و چندصدایی در ذات خود سرشتی بینامتنی دارند؛ این گفتگو نه‌تنها میان آواهای مختلف درون یک متن صورت‌می‌گیرد بلکه از متن فراتر رفته و میان متن و متونی دیگر نیز صورت‌می‌پذیرد. صدای متون دیگر ازجمله صداهایی است که درکنار سایر صداها همچون صدای نویسنده، راوی و شخصیت درون رمان چندآوایی شنیده‌می‌شود (بهرامیان، ۱۳۹۰: ۸۲). *تئودورف* در اشاعه افکار باختین نقش بسزایی داشت. ازنظر وی، باختین به حضور بینامتنیت در هر گفتاری حتی زبان روزمره نیز معتقدبود و مهم‌ترین مشخصه گفتار را که مورد بیشترین بی‌توجهی قرارگرفته، خاصیت و منطق گفتگویی؛ سویه بینامتنی آن می‌دانست (تئودورف، ۱۳۷۷: ۸).

اگرچه باختین نظریه ادبیات چندصدایی را اولین‌بار در بررسی رمان مطرح‌می‌کند اما در سال‌های بعد این نظریه مورد توجه دست‌اندرکاران انواع ادبی دیگر مانند ادبیات نمایشی قرارگرفته و زمینه‌ساز تحول‌های چندی در حوزه نقد و اجرا در هنر نمایش می‌شود. به‌بیان *کاستانیو*[۱۰]، چندصدایی در نمایشنامه به‌معنی بهره‌گیری از ترفندهای زبانی، صداها و منابع گوناگون در متن نمایشنامه است (کاستانیو، ۱۳۸۷: ۱۹). در نمایشنامه‌های چندصدایی، زبان مهم‌ترین فاکتور نمایش به‌حساب‌می‌آید و جهان نمایش به‌وسیله زبان آفریده‌می‌گردد. شخصیت‌ها نیز بیش از اینکه پایبند قواعد چندین هزار سالهٔ نمایشی باشند با گفتار خود شناخته‌می‌شوند و روایت، خط داستان و طرح، همگی به‌صورت سیال دراختیار گفتار شخصیت برای ساختن جهانی پر از آواهای گوناگون است. *کیبوژینسکا*[۱۱] در معدود کتاب‌هایی که راجع‌به تحقق امر بینامتن نمایشی نوشته شده‌است، عقیده‌دارد که سهم باختین در تثبیت "منطق گفتگویی"، "چندآوائی" و نیز مفهوم "بینامتنیت" کریستوا به‌ویژه برای مطالعه متون دراماتیک و ارتباط آنها با متون اجرایی چشمگیر است (Kiebuzinska, 2001: 41). امروزه درام از قابلیت‌ها و ظرفیت‌های ادبیات داستانی و ادبیات داستانی از برخی ویژگی‌های درام استفاده‌می‌کند. در این میان، زبان مهم‌ترین جزء ادبیات داستانی و دراماتیک برای ایجاد تصور ذهنی در مخاطب است. دراین باره باختین ادعامی‌کند ضعف زبان نمایشی آن است که همه شخصیت‌ها با یک صدا صحبت‌می‌کنند(Bell & Freedman, 2004: 83). هرچند باختین چندصدایی را تنها در رمان می‌جست اما ازآنجا که کاربرد اصلی زبان را گفتگومندی می‌دانست و اعتقاد بر چندوجهی و چندآوائی بودن زبان داشت، بنابراین می‌توان زبان نمایشی را نیز مشروط‌به بهره‌مندی از برخی خصیصه‌های دلالتگر، چندآوا تلقی‌کرد. کاستانیو می‌نویسد : "نمایشنامه از اساس نه تک‌صدایی بلکه چندصدایی یا گفتگویی است. جوهر نمایشنامه همانا به‌صحنه درآوردن صداها یا گفتمان‌های متفاوت و این‌چنین برخورد دیدگاه‌های اجتماعی مختلف است." (کاستانیو، ۱۳۸۷: ۲۸). بدین ترتیب، نمایشنامه نیز می‌تواند با تکیه بر مؤلفه‌های ادبیات چندآوایی ایجادشود.

پیشینه پژوهش

سابقهٔ این تحقیق به تحولات ادبی دههٔ شصت میلادی (سده بیستم) بازمی‌گردد که با رواج رویکردی متأخر در نظریه ادبی مدرن به‌نام "قرائت‌های بینامتنی" ازسوی ژولیا کریستوا، تمایل به بازخوانی آثار انتقادی باختین و شکل‌گرایان روس آن‌هم به قصد کشف الگوهای نقادی جدید، بیشتر شد. همزمان با توسعهٔ رویکردهای متأخر در نقد و نظریه ادبی نظیر ساختگرایی، بیشتر متفکران فرانسه‌زبان نظیر *رولان بارت*[۱۲] و *میشل اکوتوریه*[۱۳] به گسترش احتمالات تفسیری و کنش‌های مخاطب- محور حین مواجهه با جلوه‌های معناساز و دلالتگر درون- متنی همت‌گماردند. از این میان می‌توان به ترجمه‌ای از مقاله "میخائیل باختین، فیلسوف و نظریه‌پرداز رمان" نوشته میشل اکوتوریه (۱۳۸۳) اشاره‌نمود که در آن نویسنده تلاش‌کرده تا با ارجاع به الگوهای گفتگویی رمان‌های نو و سطحی از دلالت‌های بینامتنی جاری در آثار نویسندگان برجسته نظیر *داستایوفسکی*[۱۴]، *جویس*[۱۵]، *کافکا*[۱۶] و *پروست*[۱۷]، ارزش‌های نقادانهٔ تازه‌ای را مطرح کند (اکوتوریه، ۱۳۸۳: ۲۰۴). رولان بارت (۱۳۷۳) نیز در مقاله معروف خود به‌نام از "اثر تا متن" با تکیه‌بر امکان گشودگی گسترهٔ تفاسیر متنی درمقابل قطعیت دلالتگر و تک‌آوای نیت مؤلف در آثار ادبی، زمینه‌های نظری تازه‌ای را برای نقد عملی مبتنی‌بر الگوهای گفتمانی باختین مهیاکرد (بارت، ۱۳۷۳: ۶۴-۶۱).

مهم‌ترین کتابی که در آن مشخصاً به تأثیر آرای باختین و ایده چندآوای وی در ادبیات نمایشی پرداخته‌شده، متعلق به کریستین کیبوژینتسکا است که اشاراتی به سویه‌های دلالتگر رشته‌های کلامی، آوا ها و کانون‌های روایی در نمایشنامه‌های معاصر داشته‌است (Kiebuzinska, 2001: 34). در ایران طی ده سال گذشته، مجموعه مطالعاتی راجع‌به تحلیل‌های گفتمانی ادبیات، جلوه‌های بینامتنی متون داستانی و نمایشی به‌ویژه ازسوی نشانه‌شناسان حلقه تهران و فرهنگستان هنر صورت پذیرفته‌است. از آن میان می‌توان به مقاله‌های *بهمن نامور مطلق* با عناوین "باختین،گفتگومندی و چندصدایی: مطالعه پیشا بینامتنیت باختینی" و "چندصدایی باختینی و پساباختینی" اشاره‌نمود (نامورمطلق، ۱۳۸۷: ۴۰۸). مقاله‌ای نیز باعنوان "مقایسه جلوه‌های چندآوایی باختین در نمایشنامه داستان دور و دراز... از محمد چرم‌شیر و رمان اسفار کاتبان از ابوتراب خسروی" در نشریه هنرهای زیبا به‌چاپ‌رسیده که از تازه‌ترین نگرش‌های کاربردی به ایده باختین در حیطه ادبیات نمایشی است (بهرامیان و دیگران، ۱۳۹۰).

روش پژوهش

در پژوهش حاضر با تکیه بر روش کیفی، توصیف جلوه‌هایی از یک الگوی نسبیِ قابل تعمیم از رمان به نمایشنامه یا دست‌کم متن‌های روایی و شبه‌نمایشی انجام پذیرفته‌است. الگوی قرائت باختینی در این تحقیق به‌عنوان یک چارچوب عملیاتی ویژه عمل‌کرده‌است. درواقع، امکان سنجش و همترازی نسبیِ گزیده شواهدی از جهان داستانی به نمایشی را فراهم آورده‌است. اطلاعات اصلی تحقیق به‌شیوه کتابخانه‌ای گردآوری‌شده و با استناد به نمونه گفتارهایی از متن داستان و نمایشنامه، مورد بحث قرارگرفته‌اند. داده‌های تحقیق نیز، با بهره‌گیری از روش استقرای ناقص ارزیابی و استنتاج‌شده و با تعمیم به شیوه‌های جاری در سایر رشته، سخن‌های ادبی و نمایشی به صدور حکم نزدیک‌شده‌اند. بدیهی است که روش‌شناسی عملیاتی این پژوهش اقتضامی‌کند تا نخست، فرضیه اصلی آن با تمرکزی ویژه بر نمونه‌های مطالعاتیِ معیار در دو مختصات ادبی و نمایشی ردیابی‌شده و سپس با استناد بر شواهدی همسو با چارچوب مطالعاتی تحقیق، ارزیابی داده‌ها و تحلیل یافته‌ها محقق‌شود. بازخورد عینی این نوع مواجههٔ روش‌شناسانه با متون ادبی و نمایشیِ مورد بررسی، امکان قضاوت و سنجش علمی مصادیق عرضه‌شده در قالب نمودارها و جداول گویا را فراهم آورده‌است. هرچند این الگوهای تصویری تنها طرح‌واره‌هایی نسبی از روابط پیچیده درون- متنی محسوب‌شده و هرگز به‌معنای انطباق محض ترازهای روایتگری ادبی با ساختار موسیقایی قطعات کلاسیک یا ترازهای آوایی و هارمونیک آنها نیستند.

سرخط داستانی، نمونه ادبی بازی آخر بانو

رمان، روایت زندگی گل‌بانو، دختر روستایی یتیم و فقیر و درعین حال باهوش و کتاب‌خوانی است که با مادر و برادر کوچک‌تر از خود زندگی‌می‌کند. مادر برای تأمین معاش خانواده در خانهٔ بزرگان روستا کارمی‌کند و گل‌بانو ازطریق اختر، دختر خانواده اسفندیاری از بزرگان روستا، اولین‌بار با کتاب آشنامی‌شود. این آشنایی و به‌دنبال آن، اعدام اختر در جریان درگیری‌های سال‌های آغازین انقلاب، تأثیر عمده‌ای بر روند فکری گل‌بانو در طول دوره‌های زندگی‌اش می‌گذارد. وی در طی زندگی چندبار وارد درگیری‌های عاشقانه می‌شود. سرانجام به ازدواج با ابراهیم رهامی، معلم کلاس عقیدتی، تن‌می‌دهد. این ازدواج به حبس گل‌بانو و جدایی وی از همسر و کودکش می‌انجامد اما رهامی شرایط پذیرش او را در دانشگاه فراهم‌می‌کند... .

- پاره‌بندی‌های روایی در جهان داستانی

به‌زعم باختین رمان را چنین می‌توان تعریف‌کرد: «مجموعه متنوعی از انواع گفتارهای اجتماعی و گاه حتی مجموعه متنوعی از زبان‌ها و مجموعه متنوعی از صداهای فردی که هنرمندانه سازمان یافته‌اند.» (باختین، ۱۳۸۷:۳۵۱). چیزی که رمان را ازمیان انواع دیگر چه ادبی و چه غیرادبی متمایزمی‌کند، توانایی ویژه رمان برای بازکردن پنجره‌ای روبه گفتمان است که در آن زبان‌های گوناگون اجتماعی مشاهده‌می‌شوند (Holquist, 2001: 72). آنچه اثری را مبدل به رمان می‌کند و موجب یگانگی این گونه ادبی است، وجود شخص متکلم و گفتمان اوست. بااین‌همه، در رمان فقط فرد متکلم بازنمایی نمی‌شود و ازطرفی هم لازم نیست افراد، صرفاً در شکل افراد متکلم بازنمایی شوند. شخصیت موجود در رمان ممکن است به‌اندازه شخصیت‌های موجود در نمایش یا حماسه دست به عمل بزند. درهرحال این اعمال همواره در پرتو یک ایدئولوژی و تابع گفتمان شخصیت هستند (باختین، ۱۳۸۷ :۴۳۰ و ۴۳۱).

او می‌گوید که رمان درصورت منفک‌شدن از ویژگی منحصربه‌فرد چندزبانی زبان، اصالت خود را ازدست می‌دهد و به نمایش بدل‌می‌شود. نمایشی که خواندن آن باید همراه با تفسیرهای فراوانی باشد که به‌نحوی هنرمندانه پرداخت شده‌است (باختین، ۱۳۸۴: ۱۲۶). منطق رمان در بازنمایی افرادی که سخن‌می‌گویند و همچنین بازنمایی پهنه‌های ایدئولوژیک آنها کاربرددارد. در رمان، بازشناسی زبان خود از

خلال زبان غیرخودی و بازشناسی جهان‌بینی خود از خلال جهان‌بینی غیرخودی تجسم‌می‌یابد (همان: ۱۵۷). باختین هنگام تحلیل "*یوگنی اونگین*"[۱۸] در منظومه *پوشکین*[۱۹]، صورت‌های زبانی و سبکی متفاوتی را تشخیص‌می‌دهد که به نظام‌های متفاوت زبان رمانی تعلق‌دارند. بدین قرار که هیچ‌چیزی بطور مستقیم از زبان شاعر جاری‌نمی‌شود (تادیه، ۱۳۸۰: ۶۴). در رمان *بازی آخر بانو* نیز، نویسنده بطور مستقیم روایت نمی‌کند. او رمان را فصل‌بندی کرده و زاویه دید را در هر فصل از رمان تغییرمی‌دهد و هر فصل را با نام راوی آن نام‌گذاری می‌کند. این رمان، روایت زنی باهوش و فعال است که بازی‌های جامعه در هر دوره‌ای از زندگی‌اش، شخصیتی تازه به او می‌بخشند. این اثر، روایت جامعه‌ای است که در آن گل‌بانو، شخصیت اصلی داستان، بازیچه ترفندهای گوناگون سیاسی- خانوادگی می‌شود. نخست، هر بخش متعلق به یک شخصیت است که خود و فضاهای باقی‌مانده از شخصیت‌های دیگر را روایت‌می‌کند. در فصول پایانی، روایت بین سه شخصیت تقسیم‌شده و تعدد دیدگاه‌ها بیشتر می‌شود. در اصل می‌توان‌گفت که رمان مورد بحث سه پاره است؛ پاره‌هایی که یک راوی دارد، پاره‌هایی که سه یا چهار راوی دارد و پارهٔ سوم، ضمائم متن. تک‌گویی‌های فصل‌های آخر، حضور خود نویسنده (بلقیس سلیمانی) را در رمان آشکارتر می‌کند و مشخص‌می‌شود سبک روایت داستان، تجربه داستان‌نویسی یک هنرجوی کارگاه داستان‌نویسی راوی است. بدین طریق فاصلهٔ بین مؤلف، راوی و شخصیت‌ها که از ویژگی‌های رمان چندآوایی است، مشهودتر می‌شود. ترتیب پاره‌های روایی و عامل روایت در متن داستان به‌شرح زیر است (سلیمانی، ۱۳۸۸: ۲۳۷-۲۳۳).

الف. در فصل اول، داستان با مراسم خاکسپاری اختر و امیر شروع‌می‌شود که اعدام‌شده‌اند. حوادث، مربوط به سال ۵۹ و اوائل پیروزی انقلاب است. گل‌بانو دختری دبیرستانی که چیز زیادی از سیاست نمی‌داند، مات و مبهوت سینی حلوا را بین میهمانان می‌چرخاند.

ب. در فصل دوم، راوی دیگر گل‌بانو نیست. سعید است که وقایع را تعریف‌می‌کند. جوانی تهرانی که به روستا آمده تا بچه‌های روستا را آموزش‌دهد. سعید هواخواه گل‌بانو می‌شود. در این‌میان، خبر اسیری حیدر خواستگار گل‌بانو در جنگ، در روستا پخش‌می‌شود. گل‌بانو و سعید باهم داستان می‌خوانند و گل‌بانو نقش منتقد را برای سعید بازی‌می‌کند. درنهایت، سعید برای کسب اجازه از خانواده‌اش برای ازدواج با گل‌بانو راهی تهران می‌شود.

ج. در فصل سوم، راوی گل‌بانو است. وی در خانه بخت نشسته و سربه‌سر همسرش می‌گذارد. خواننده گمان‌می‌برد که سعید برگشته و با گل‌بانو ازدواج‌کرده اما ناگهان متوجه‌می‌شود که همسر گل‌بانو سعید نیست. ابراهیم رهامی از همسر اولش بچه‌دار نمی‌شد بدین‌دلیل، با گل‌بانو ازدواج کرده‌است.

د. فصل چهارم، از زبان ابراهیم رهامی است. رهامی از اولین لحظه آشنایی با گل‌بانو می‌گوید. از قبولی گل‌بانو در دانشگاه و اینکه در جلسه گزینش، اسم او را به‌عنوان مسأله‌دار مردود اعلام کرده‌بود. چراکه به گل‌بانو علاقه‌مند شده و بچه‌دار نشدن تنها، برای ازدواج با گل‌بانو بوده‌است. تا اینکه حاج صادق، برادر همسر اول رهامی، از عشق میان او و گل‌بانو باخبر می‌شود و ترفندهایی برای دستگیری گل‌بانو و به‌خطرانداختن موقعیت رهامی به‌کارمی‌برد. درنهایت، رهامی به طلاق رضایت‌داده و تنها کاری که می‌تواند بکند، تلاش برای پذیرش گل‌بانو در دانشگاه است.

هـ. در فصل‌های انتهایی کتاب، گل‌بانو نقش استاد فلسفه را دارد و پسر حاج صادق دانشجویش است. گل‌بانو گاه‌گاهی به یک آسایشگاه می‌رود که در آن سعید بستری است ... .

سرخط داستانی، نمونه نمایشی افرا، یا روز می‌گذرد

داستان این نمایشنامه حکایت دغدغه‌ها و دردسرهای معلم جوانی به‌نام افرا سزاوار است. او معلم مدرسه‌ای در یکی از محله‌های پائین شهر است. پدرش در جنگ با اشرار به شهادت رسیده و او مجبور است مخارج زندگی افسر خانم؛ مادر، برنا؛ برادر و مانداً؛ خواهرش را بپردازد. این خانواده در خانه‌ای اجاره‌ای متعلق به شازده بدرالملوک و پسر ناقص‌العقلش شازده چلمن میرزا، بازماندگانی از قاجار، زندگی‌می‌کنند. در همسایگی آنها آدم‌های بسیاری هستند. افرادی همچون سرکار خادمی پاسبان محل که حالا دیگر پا به بازنشستگی گذاشته و به‌زودی بازنشسته می‌شود، شایان؛ دوچرخه‌ساز، اقدامی؛ مدیر فروشگاه و نوع بشری؛ ارزیاب، زندگی می‌کنند. مادر افرا در خانه شازده کارمی‌کند. افرا یک روز از دانش‌آموزانش می‌خواهد تا برای یک پسرعموی خیالی که در راه بازگشت به خانه است، نامه‌ای برای زنگ انشا بنویسند و این، آغاز درگیری‌های تازه‌ای برای خود او و خانواده‌اش می‌شود.

چند عاملیت روایی و چند دیدگاهی در جهان نمایشی

در نمایشنامه افرا، صداهای متکثری از شخصیت‌هایی متفاوت شنیده‌می‌شود که هریک به‌نوعی گزارشی اعتراف‌گونه به نویسنده می‌دهند و به‌نوبت، راوی واقعه از زاویه‌دید خود هستند. بدین معنا که آنچه را درگذشته بر افرا حادث‌شده، در زمان حال با خطاب مستقیم به مخاطب فرضی، اعتراف‌می‌کنند و گزارش‌می‌دهند و درام، با مجموع این روایت‌ها پیش‌می‌رود. درواقع در این اثر، وجوه روایی بر جنبه‌های دراماتیک غالب‌تر است.

بااین حال، تلفیق صورت‌های داستانی و نمایشی، میمسیس و دایجتیک[۲۰]، ویژگی مثبت این اثر برای تقویت ویژگی چندصدایی و چندرسانه‌ای آن است. در این نمایشنامه، روایت‌های تودرتو وجوددارد. انواع گوناگون راوی و روایت، از مؤلف و نویسنده اصلی، بیضائی که صدای روایتگر است گرفته تا مؤلف خطابی نمایشنامه، شخص نویسنده؛ پسرعمو و شخصیت‌هایی که هریک به‌تناوب روایت‌می‌کنند و در مقام راوی اول شخص، داستان را پیش‌می‌برند. همگی نشان از ویژگی چند آوایی روایت این اثر دارند. مخاطب بیش از آنکه آدم‌ها و حوادث نمایش را در موقعیت‌های واقعی‌شان ببیند، وضعیت آنها را از زبانشان می‌شنود و سپس همه‌چیز را تحلیل‌می‌کند تا علت طبیعی حوادث را که در متن روایی اثر معمولاً به‌سوی یک هدف مشخص ادامه پیدامی‌کند، دریابد. درواقع، سیالیت روایت و تغییر زاویه دید موجب کنش و پیشبرد داستان این نمایش است. با این روش، تقابل یک فرد با یک محله به‌تصویر کشیده‌شده و تقسیم روایت میان فردفرد ساکنان محله، سهم آنها را در رقم‌زدن سرنوشت تراژیک افرا نشان‌می‌دهد.

در این نمایشنامه، هیچ‌کدام از شخصیت‌های داستان صاحب کلام نمایشی (دیالوگ) نیستند بلکه بیشتر، تک‌گویی‌هایی است در اعتراض به شرایط نابسامانی که در آن محبوس‌شده‌اند. این ویژگی هرچند از قطعیت ساختاری زبانِ نمایشی اثر می‌کاهد اما هرگز نمی‌توان مدعی‌شد که کلیت جهان نمایشی آن تابعی از الگوی روایی‌اش شده‌است. درنهایت متن را به یک داستان محض تبدیل‌می‌کند. در واقع، سیالیت در سطوح روایتگری ادبی و نمایشی موجب می‌شود که بتوان متن را واجد نوعی کیفیت دو رگه‌ای (هیبریدی)[۲۱] تلقی‌کرده و شکل تازه‌ای از انواع روایتگری ایران را تحت عنوان "نمایشنامه‌های داستانی" مطرح‌نمود. اهمیت روایی این نمایشنامه به‌عنوان مزیتی ناب برای مطابقه نظری با الگوهای داستانی مورد اشاره باختین نمی‌تواند به‌تنهایی دلیلی برای نفی شیوهٔ سازماندهی اطلاعات نمایشی، پیشرفت حوادث و زنجیره‌ای از شاخص‌های دلالتگر بر اعتبار ساخت دراماتیک اثر باشد. در پایان نمایشنامه، شخصیت نویسنده نیز با هویتی مستقل به جمع راویان اضافه‌می‌شود و به‌گونه‌ای دیگر بر فاصله میان مؤلف و راوی و چندصدایی بودن روایت، صحه گذاشته‌می‌شود. در این اثر، همنشینی و جانشینی روایت از مناظر چندگانه، منجربه وسعت بخشیدن به دیدگاه مخاطب و تکثیر مفاهیم می‌شود. نمونه آن، بخشی است که سرکار خادمی بین اهالی محل شیرینی پخش‌می‌کند.

«افرا: چه وقت شیرینیه سرکار خادمی؟

نوع بشری: امروز سرکار خادمی شیرینی داد

افسر خانم: وقتی شیرینی رو جلوی افرا گرفت بالای پشت‌بوم رخت پهن‌می‌کردم

دوچرخه‌ساز: هنوز آفتاب نکشیده سینهٔ تیفال، که سرکار خادمی رسید با یه جعبه شیرینی

افسر خانم: داشتیم می‌رفتیم فروشگاه شیش‌دهنه؛ سرکار خادمی با جعبه شیرینی دراومد جلو روی خانم‌شازده، یه مشت بچه‌مچه‌م دنبالش...

سرکار خادمی: برگشت به افسر خانم گفت شیرینی وردار افسر خانم و نیت‌کن؛ کم‌کم وقتشه افرا عروس‌بشه!...

خانم شازده:گفتمش خوبه خوبه؛ به اینم می‌گی شیرینی؟

اقدامی: امروز سرپاسبان خادمی در رأس یه جعبه شیرینی که از همین همسایگی ما خریده شده‌بود شبیخون‌زد به فروشگاه.

نوع بشری: شیرینی تو دهنم بود که ناچارشدم ادب به خرج بدم! تواضع عرض‌شد سرکار خانم!...

برنا: "پسر عموی عزیزم... امروز در محله ما شیرینی دادند و من به نیّتِ آمدنِ شما یک خوبش را خوردم... .»

(بیضائی، ۱۳۹۱: ۴۲-۳۸).

مقایسه موسیقایی جلوه‌های چندآوایی در رمان و نمایشنامه

اصطلاح پلی‌فونی یا چند آوایی را باختین از موسیقی وام‌می‌گیرد. موسیقی پلی‌فونیک، ساختاری از موسیقی است که دارای چند یا چندین خط آوائی است. این ساختار چه به‌تنهایی یا درکنار یکدیگر، توانایی و قابلیت همزیستی دارد. این نوع ساختار موسیقایی از دوره رنسانس در تاریخ موسیقی اروپایی گسترش‌یافت. *یوهان سباستیان باخ*[۲۲]، آهنگساز مطرح دوره باروک[۲۳]، به‌خودی خود نقش بسزا و مهمی را در تحول[۲۴] این ساختار موسیقایی داشته‌است. «موسیقی او از نظر آمیختن بافت پلی‌فونیک با هارمونی غنی بی‌همتا است. در آثار او اغلب چندین خط ملودیک که از جاذبه و اهمیت موسیقایی یکسانی برخوردارند، همزمان نمودمی‌یابند و این پیچیدگی عظیم و پرداخت استادانه آکنده از ظرافت‌ها و زیبایی‌ها است. اما باوجود جاذبه فراوان خط‌های صوتی منفرد، توالی آکوردها موسیقی را هدایت‌می‌کند.» (کیمی‌ین، ۱۳۸۳: ۲۵۷). مشهورترین متنی که اصل منطق مکالمه را می‌توان در آن یافت، کتاب باختین "مسائل نظریه ادبی داستایوفسکی" (۱۹۸۴) است. مفهوم اصلی این کتاب چندآوائی یا پولی‌فونی است. «در قطعه چندآوائی، چند ملودی در یک‌زمان نواخته و باهم ترکیب‌می‌شوند تا مایه نهایی ساخته‌شود. به‌نظر باختین در رمان‌های داستایوفسکی هریک از شخصیت‌ها در حکم یک ملودی هستند و مجموعه آنها نغمه نهایی را می‌سازد. به‌بیان دیگر، آنان یکدیگر را

کامل‌می‌کنند. منش درونی هریک همچون منش روانی آنها تنها در مناسبتی که با سایر شخصیت‌ها و طرح اصلی رمان دارند، معنامی‌یابد. هر اشاره به شخصیتی، بخشی از طرح اصلی اثر است. در رمان‌های داستایوفسکی راوی نه یک فرد یا نویسنده بل افرادند. راوی خود را به اشکال متفاوت و گاه متضاد معرفی و متعهد می‌نماید. در رمان تک‌آوائی جهان، روایت‌شده دنیای شخصیت‌هاست که راوی بیانش‌می‌کند. اثر تقلیدی از کنش شخصیت‌ها است. اما در رمان‌های چندآوائی داستایوفسکی، جهان روایت‌شده، جهان روایت‌های گوناگون از شخصیت‌هاست که به‌وسیله دیدگاه دگرگون‌شونده و غیرثابت راوی بیان‌می‌شود.» (احمدی، ۱۳۷۲: ۹۹).

هدف از ارائه سه نمودار زیر، نوعی شبیه‌سازی خلاقانه و اقتباسی استعاری از ساختارهای پلی‌فونیک موسیقایی و صرفاً به‌منظور ارائه طرح تصویری و عینی‌تری از چندآوایی در ادبیات داستانی و نمایشی در اینجا رمان و نمایشنامه، بر پایه نظریات باختین است. شایان یادآوری است که مهم‌ترین مسأله‌ای که در نظریه باختین در مقایسه با چندآوایی (پلی‌فونی) در موسیقی، ناقص جلوه‌می‌کند، نبود یا فقدان دیالوگ یا مولتی‌لوگ همزمان واقعی از نوع موسیقایی‌اش است. آن‌گونه که در پلی‌فونی موسیقایی، آواها نه‌تنها توانایی بیان مونولوگ را دارند بلکه تداخل و همزمانی آنها نیز از ارکان اصلی این ساختار است. اما در پلی‌فونی ادبی (رمان) این قابلیت به‌طور واقعی و از آن‌گونه که در نوع موسیقائی‌اش یافت‌می‌شود، وجودنداشته و روایت‌گران داستان (خطوط آوایی در پلی‌فونی موسیقایی) بیشتر مواقع پس از اتمام بیان و روایت خود، جای خود را به راوی دیگری داده و پس از این عمل جایگزینی، راوی پیشین سکوت‌می‌کند. در ادبیات نمایشی با شرح تداخل گفتگوها و یا زبان بدن[۲۵] (حرکت اعضا) در داخل پرانتز، می‌توان این نقص را تاحدی کم‌رنگ کرد.

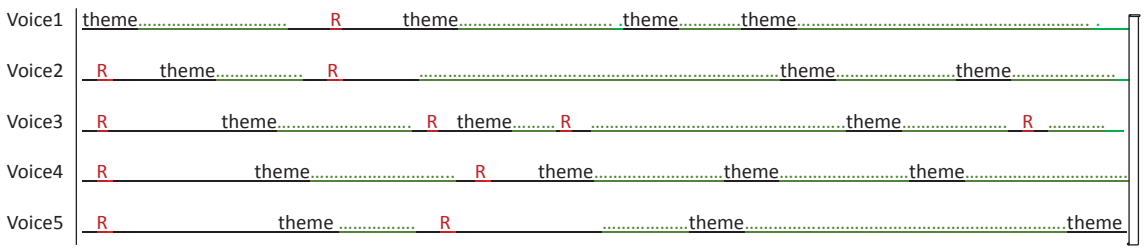
تصویر ۱، نمونه‌ای از ساختار پلی‌فونیک یکی از قطعات باخ در فرم فوگ[۲۶] است که در آن، تم یا فراز اصلی قطعه توسط خطوط صدایی مختلف بارها به اشکال و انواع و احساسات مختلف بیان‌می‌گردد؛ چه گاه به‌تنهایی و چه گاه با همراهی خطوط صدایی و آواهای دیگر.

با ملاحظه در ساختار کلی روایت رمان بازی آخر بانو و نمایشنامه افرا، یا روز می‌گذرد، شباهت‌های قابل ذکری بین آنها دیده‌می‌شود. شباهت‌هایی که توجه را به‌سوی نوآوری‌هایی ازقبیل چندصدایی و دیدگاه چندگانه جلب‌می‌کند؛ تکنیک روایتگری مهمی که هر دو نویسنده به‌گونه‌ای آن را به‌کار گرفته‌اند.

صداها و دیدگاه‌های چندگانه

مشخص‌ترین شباهت میان بازی آخر بانو و افرا، الگوی ارائه ماجرا یا همان شیوه‌ای است که این دو اثر؛ رمان و نمایشنامه برمبنای آن روایت‌شده‌اند. هر دو اثر از راوی‌های متعدد بهره‌می‌گیرند که از زاویه دید اول شخص، در تکمیل ماجرای داستان نقش‌دارند. شیوه‌ای که براساس آن، افکار و احساسات شخصیت‌های گوناگون در پیش‌برد روایت داستان دخیل هستند. در رمان سلیمانی، شخصیت‌های متعددی حضوردارند که با درنظرگرفتن بخش ضمائم به‌عنوان ادامه داستان، از میان آنها حدود سیزده شخصیت؛گل‌بانو، اختر، بی‌بی خاور، داوود، حیدر، ملیحه، سعید، نساء، مادر سعید، ابراهیم رهامی، صالح رهامی، بلقیس سلیمانی و دکتر محمدخانی، در روند داستان حضور پررنگ‌تری دارند و از این سیزده شخصیت، پنج شخصیت؛گل‌بانو (گل، استاد محمدجانی)، سعید، ابراهیم رهامی، صالح رهامی (رهامی جوان) و بلقیس سلیمانی، راوی داستان نیز هستند. در نمایشنامه بیضائی نیز از دوازده شخصیت نام برده‌می‌شود که از این‌میان، ده شخصیت حضور بالفعل دارند و هرکدام به‌نوبت و از زبان خود، داستانی را که در آن نقش داشته‌اند، روایت‌می‌کنند؛ افرا سزاوار، افسرخانم، برنا، خانم شازده‌بدرالملوک، شازده‌چلمن‌میرزا، سرکارخادمی، آقای نوع بشری، آقای اقدامی، حمید شایان و جوان نویسنده. این نوع از روایت، باعنوان روایت چندگانه شناخته‌شده و طبق گفته *اریش اوئرباخ*[۲۸] این چندگانگی صداها باعث‌می‌شود که شاهد یک واقعیت عینی[۲۹] باشیم (Auerbach,1953:536).

در رمان *بازی آخر بانو* هر فصل با اسم راوی یا راوی‌های آن فصل، نام‌گذاری شده و این بخش‌بندی باعث‌گردیده که خواننده درمورد وقایع گذشته، سایر شخصیت‌ها و نیز



تصویر ۱. یک قطعه فوگ[۲۷] (Bach,TheWell TemperedKlavier, 1983 BWV 847) R = tser = سکوت

احساسات و افکار شخصی هر راوی بیشتر بداند. شاید این فصل‌بندی به‌نوعی یادآور رمان "آخرین درخواست"[۳۰] اثر *گراهام سویفت*[۳۱] *(۱۹۹۶)* باشد. راویِ مسلط در رمان سلیمانی در نگاه اول، شاید به‌نظر برسد گل‌بانو است که با نام‌های گل و استادمحمدجانی نیز در فصل‌هایی از داستان به روایت می‌پردازد و بیش از نیمی از رمان است. اما درواقع، شخصیت‌های متعددی روایت را برعهده می‌گیرند که حتی خود نویسنده، بلقیس سلیمانی، نیز به آنها می‌پیوندد. این اتفاق درباره نمایشنامه افرا نیز صادق است. شخصیت محوری این نمایشنامه، افرا سزاوار است که مانند همتای مؤنث خود گل‌بانو در بازی آخر بانو، شروع روایت را برعهده می‌گیرد اما شخصیت‌های دیگر این اثر به کمک او روایت را پیش‌می‌برند. در رمان سلیمانی، شخصیت اصلی گل‌بانو یا به‌نوعی دکتر محمدخانی است که زندگی وی به نوشته درآمده و شخصیت او در هر دوره از زندگی‌اش با صداهای متکثری از خودش؛ یک‌بار در نقش گل‌بانو، یک‌بار در نقش گل و بار دیگر استاد محمدجانی در روایتی اول شخص بازتاب‌می‌یابد. او دوستدار سعید، همسر ابراهیم رهامی، استاد فلسفه صالح رهامی و درنهایت، استاد داستان‌نویسی بلقیس سلیمانی بوده‌است. بنابراین هریک از این شخصیت‌ها در روایت خود احساسات ما را نسبت‌به گل‌بانو به‌نوعی هدایت‌می‌کنند. آنجا که سعید راوی است، تصویری کاملاً مثبت از گل‌بانو در ذهن ایجادمی‌شود و هنگامی که ابراهیم رهامی به روایت می‌پردازد، این تصویر تاحدی دچار تردیدمی‌شود:

«یک هفته تمام وقت‌گذاشتم تا روزی در حیاط دانشکده با دوستانت دیدمت، تو ذره‌ای به آن گل که من می‌شناختم شباهت نداشتی. ... همان‌جا بود که تصمیم‌گرفتم تو را که لایق دوست‌داشتن نبودی فراموش‌کنم، بخاطر تو خانواده‌ام را ترک کرده‌بودم.» (سلیمانی، ۱۳۸۸: ۲۱۵).

تا اینکه با روایت خود سلیمانی، این تردید افزایش‌می‌یابد:

«از رابطهٔ خانم محمدخانی با جوانکی حرف‌زده که در حقیقت حکم پادو رهامی را داشته» (همان:۲۹۱).

تاآنجا که در پایان کتاب، نویسنده می‌گوید: «نکند همه اینها دارند مرا بازی‌می‌دهند، نکند همه‌شان قصه‌هایی ساخته‌اند و تحویل من داده‌اند؟!» و بالأخره بازی را با پایان‌دادن به روایت تمام‌می‌کند: «باید بازی را همین‌جا تمام بکنم.» (همان: ۲۹۲).

در افرا نیز هر راوی، گفته‌های راوی‌های پیشین را به‌نوعی تکمیل‌می‌کند و یک واقعه واحد را چندین راوی هریک به‌زبان خود روایت‌می‌کنند تا داستان به سرانجام برسد. برای نمونه، اقدامی در اولین نقش روایتگری خود تمامی روایت‌های قبل از خود را از زبان افرا، خانم شازده، افسر خانم، دوچرخه‌ساز و سرکار خادمی به‌نوعی در برخورد با مشتری‌های فروشگاه، با زبان خود، مرورمی‌کند. در هر دو اثر، شخصیت‌ها متعلق به سطوح مختلف اجتماع هستند. در بازی آخر بانو، ابراهیم رهامی تضاد طبقاتی چشم‌گیری با گل‌بانو دارد که از قشر فقیر جامعه به‌حساب‌می‌آید. همتای آنها در نمایشنامه بیضائی، افرا سزاوار و خانم شازده و پسرش، شازده هستند. در هر دو اثر، شخصیت‌ها مردمان واقعی هستند. بدین معنا که می‌توان آنها را براساس نظریه‌های محاکات تحلیل‌کرد. نظریه‌های محاکات، نظریه‌هایی هستند که «ادبیات را از برخی جهات تقلید واقعیت می‌دانند.» (Rimmon-kenan, 1983: 33). حضور راوی‌های متعدد که از شخصیت‌های داستان هستند، فاصله بین نویسنده و راوی را حفظ‌می‌کند و تأکیدی بر چندآوایی قابل ذکر در این نمونه‌های مطالعاتی است. علائم و نشانه‌های دیداری به‌کاررفته در طراحی نموداری (تصویرهای۲ و ۳) از ساختار چندآوایی اثر یادشده به‌شرح زیر است:

تم اصلی نغمه موسیقایی = اسامی افراد درون نمودار

سکوت = حرف سین (س)

روایت و برای پیشرفت آن = نقطه‌چین‌ها (.....)

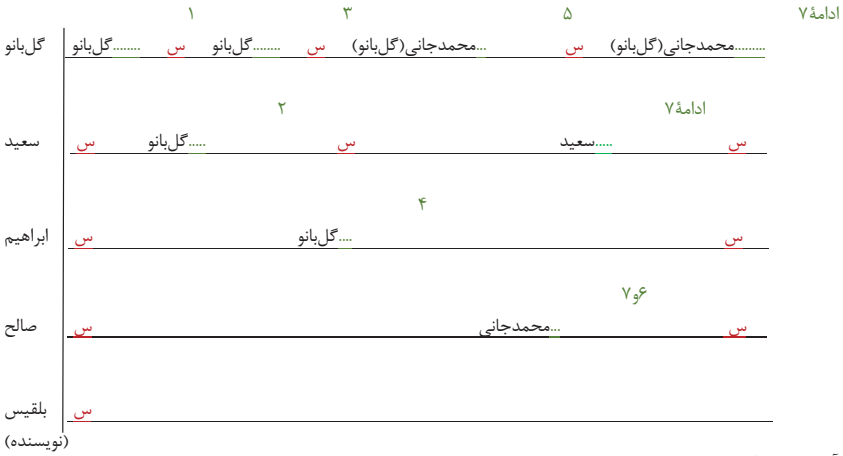
شماره‌ی فصل‌ها = (اعداد)

تکمیل سویه روایت در قطعه داستانی یا نمایشی = علامت

همان‌طور که در تصویر نمودار صفحه بعد مشخص است، روایت هر صدا پس از اتمام روایت صدای قبل آغازمی‌شود و دراین میان سکوت، جایگزین صدای پیشین می‌گردد. در مقایسه با قطعه باخ، صداها دارای تداخل نیستند. فصل هشتم رمان، تعدد صداها و میزان پلی‌فونی را بیشتر نشان‌می‌دهد. ضمن اینکه تم اصلی (گل‌بانو) بارها تکرار می‌شود و تنها دو جا، به‌صورت مختصر موضوع گفتار سعید و ابراهیم هستند. این تکثر صداها در نمودار افرا نیز به‌چشم می‌خورد با این تفاوت که این نمایشنامه از تم‌های فرعی بیشتری برخوردار است. به‌دلیل تعداد زیاد راویان و گستردگی نمودار کامل نمایشنامه، در اینجا تنها بخش ابتدایی افرا... در نمودار ترسیم‌شده تا شباهت ساختار چندآوایی آن مقایسه‌شود.

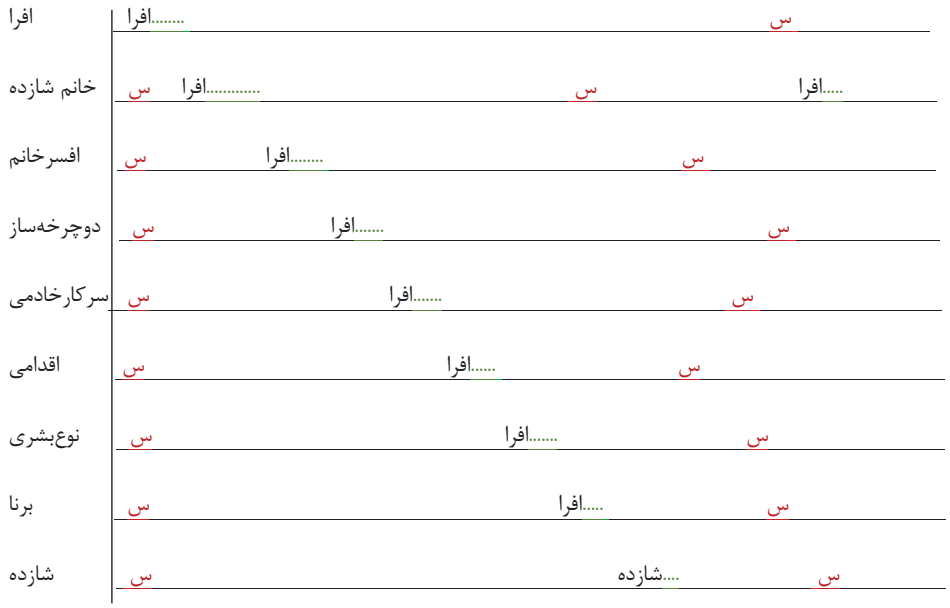
سنجش‌های تکمیلی

درعین حال، شباهت‌هایی نیز در منطق داستانی، شخصیت‌پردازی و روابط بین شخصیت‌های این هر دو اثر (افرا... و بازی آخر بانو) وجوددارد که به‌اختصار به آنها اشاره‌می‌شود. مطلبی که ویژه است، تک‌گویی‌های شخصیت‌ها به‌عنوان راوی است که هیچ شخص خاصی را مورد خطاب قرارنمی‌دهند. مخاطب کلی این روایت‌ها درواقع، خواننده متون است و در این نوع روایت، ما با راوی‌های اول‌شخص مواجه هستیم. در روایت اول شخص، راوی



تصویر۲. ساختار چندآوایی در بازی آخر بانو (نگارندگان).

ادامه تصویر۲. برگرفته از فصل هشتم رمان مورد مطالعه (نگارندگان).



تصویر۳. بخشی از ساختار چندآوایی در افرا (نگارندگان).

(نویسنده) جزء شخصیت‌هاست و داستان خودش "من در مقام شخصیت اصلی" یا "بیرون داستان- همبافت داستانی" ژنت یا دیگری "من در مقام شاهد" یا "رمان من" در آلمانی را بازمی‌گوید (مارتین، ۱۳۸۶: ۱۰۱). در نمایشنامه بیضائی، آنچه درگذشته حادث‌شده روایت‌می‌شود و زمان حال صرفاً به شرح ماوقع اختصاص‌می‌یابد. در رمان سلیمانی نیز هریک از راوی‌ها در بخش زیادی از روایت خود، فعل‌های زمان حال را به‌کار می‌برند و وقایعی را که درگذشته اتفاق‌افتاده روایت‌می‌کنند. شباهت دیگری که بین این دو اثر به‌چشم می‌خورد، تحصیلات هر دو شخصیت زن؛ افرا و گل‌بانو است که دربرابر پولداری شخصیت‌های مردخواهان آنها شازده و رهامی، قرارمی‌گیرد. فصل بازداشت افرا و گل‌بانو نیز از زاویه‌ای قابل مقایسه است. در هوکردن افرا، که منجر به بازداشت او شد، دوچرخه‌ساز که مدعی عشق اوست، ناآگاهانه تأثیر بسزایی دارد. «گفتم امروز دوچرخه مجانی. مال بچه‌های باغیرت! ... همچین مار خوش‌خط و خالی رو نباید هو کرد؟» (بیضائی، ۱۳۹۱: ۶۳). همچنان‌که ابراهیم رهامی عاشق، برای حفظ موقعیت و نجات خود، ناخواسته تن به حبس گل‌بانو می‌دهد. «حاج صادق اما دست‌بردار نبود، می‌خواست بازی را تا پایان ادامه‌بدهد. به من گفت: اگر می‌خواهی خودت را نجات‌بدهی باید او را خراب‌کنی.» (سلیمانی، ۱۳۸۸: ۲۱۳). افرا عاشق پسرعموی خود است؛ پسرعمویی خیالی که نویسنده است یا نویسنده‌ای که پسرعموی افراست. در بازی آخر بانو نیز گل‌بانو سعید را دوست‌دارد و سعید هم شخصیتی است که تلاش در نویسنده‌شدن می‌کند. ضمن اینکه، رابطه میان حیدر با بی‌بی خاور و نیز ابراهیم رهامی با همسر اولش و گل‌بانو با خویشاوند کتاب‌دارش، رابطه‌ای پسرعمو- دخترعمویی درنظرگرفته شده‌است.

ازسوی دیگر تفاوت‌هایی نیز بین این دو اثر دیده‌می‌شود. در نمایشنامه بیضائی، افرا به عشق خود می‌رسد و نویسنده با حضور خود، این رؤیای وصال را تحقق‌می‌بخشد. اما در بازی آخر بانو خواننده با واقعه‌ای روبرو می‌شود که هر شخصی ممکن است چندین‌بار در زندگی خود با آن مواجه‌گردد؛ خداحافظی با کسی که دوستش دارد. گل‌بانو به سعید نمی‌رسد؛ هم‌چنان که ابراهیم و صادق رهامی و حیدر، گل‌بانو را ازدست می‌دهند. هرچند به‌نظر می‌رسد این ازدست‌دادن در نمایشنامه افرا... و در ارتباط با شخصیت دوچرخه‌ساز هم، وجوددارد. تفاوت دیگر در شخصیت‌پردازی مادر است. مادر در نمایشنامه افرا...، شخصیتی تیپیکال است. اما بی‌بی خاور، مادری است متفاوت که اهل حساب و کتاب زندگی است حتی در جایی که موقعیت فرزندانش درمیان باشد. «شما مادرم رو نمی‌شناسین. اون به وقتش، حاضره منو بفروشه.» (همان: ۷۸). مطالب جدول۱، بازنمودی از این سنجش‌های تکمیلی دو اثر را نشان‌می‌دهد.

جدول۱. مقایسه داستان و شخصیت‌ها در دو اثر مورد مطالعه

موارد سنجش	افرا	گل‌بانو
پسرعمو	نویسنده	حیدر، رهامی، پسرعموی گل‌بانو
واقعه/ روایت	گذشته/ حال	گذشته/ حال
زاویه‌دید	تک‌گویی اول‌شخص	تک‌گویی اول‌شخص
نویسنده (به‌عنوان مرد مورد علاقه)	پسرعمو	سعید
وصال به عشق	+	×
شخصیت مادر	تیپیکال	شخصیت
تحصیلات	+	+
بازداشت	+	+

(نگارندگان)

نتیجه‌گیری

شواهد ارائه‌شده در بدنه تحقیق بیانگر این است که شیوه‌های دلالتگری در نظام‌های داستانی و نمایشی در محدوده‌ای از اعتبار تقریبی سنجش‌های کیفی، همتراز با یکدیگرند. این حکم به‌ویژه در آن دسته از آثار نمایشی که چند رشته سخن روایی در همجواری باهم قرارمی‌گیرند، بیشتر مشهود است. نمایشنامه‌های داستان‌گویانه‌ای همانند افرا واجد ظرفیت‌های تفسیری تازه‌تری متأثر از الگوی سازماندهی روایت و نقش و عملکرد فعال کانون‌های روایی درون- داستانی خود هستند. بنابراین به‌عنوان پاسخی بر سؤالات تحقیق می‌توان‌گفت که چنین آثار نمایشی قادرند به‌لحاظ سبک‌شناختی نوعی ترکیب سیال از کنش نقل و نشان‌دادن ماجرا بهره‌جسته و به‌عنوان مصداق بارزی بر شکل‌گیری گفتمانی شبه داستانی، از بطن یک نمایشنامه ایرانی شناخته‌شوند. چنانکه از همترازی استعاری رشته‌های سخن ادبی و موسیقی می‌توان‌دریافت که در هریک از نمونه‌های مطالعاتی این تحقیق، نوعی تکثر در عوامل روایی، زوایای دید روایتگر چندگانه و نیز البته پاره‌بندی قطعات روایی قابل تعمیم به دیگر جهان‌های روایی دیده‌می‌شود. درنهایت می‌توان بیان‌داشت که با کمی اغماض روش‌شناسانه، چندآوایی به‌عنوان نوعی قابلیت بینامتنی افزون‌بر رمان، ارزش پیگیری و سنجش کیفی در گفتارهای دراماتیک را نیز داراست. هرچند نمایشنامه افرا، یا روز می‌گذرد بیشتر متکی بر روایت است تا گفتگو، اما وجود همین قرابت و نزدیکی در ساختار روایی بین رمان و نمایشنامه حاکی از نوعی تعامل نظام‌های دلالتگر زبانی میان این دو گونهٔ ادبی است.

پی‌نوشت

1- Polyphony
2- Mikhail Bakhtin
3- Micheal Holquist
4- Multi Narration
5- Sub Narrative
6- Simon Dentith
7- Terry Eaglton (Born 1943)
8- Carnaval
9- Julia Kristeva (Born 1941)
10- Castagno
11- Christine Kiebuzinska
12- Roland Barthes (1915-1980)
13- Michel Aucouturier
14- Fyodor Dostoevsky (1821-1881)
15- James Joyce (1882-1941)
16- Franz Kafka (1924-1883)
17- Marcel Proust (1871-1922)
18- Eugene Onegin
19- Pushkin
20- Mimetic & Diegetic
21- Hybridity
22- Johan Sebastian Bach (1685-1750)
23- Baroque

روشی در هنرهای معماری، نقاشی، موسیقی و مجسمه‌سازی است که از اواخر سده شانزدهم میلادی در ایتالیا آغازشد و تا اواخر سده هجدهم میلادی در اروپا رواج‌داشت و سپس در آمریکای مرکزی و جنوبی مورد توجه قرارگرفت.

24- Evolution
25- Body Language

26- Fugue
27- Fugue in Minor
28- Erich Auerbach
29- Objective Reality
۳۰- آخرین درخواست (last order)، در سال ۱۹۹۶ برنده جایزهٔ بوکر و جیمز تیت بلک شد. در این رمان نیز، نام‌گذاری فصل‌ها با نام راوی دیده‌می‌شود.
31- Graham Swift (Born 1949)

منابع و مآخذ

- احمدی، بابک (۱۳۷۲). **ساختار و تأویل متن**، چاپ دوم، تهران: مرکز.
- اکوتوریه، میشل (۱۳۸۳). میخاییل باختین، فیلسوف و نظریه‌پرداز رمان، ترجمه آذین حسین‌زاده، **زیباشناخت**، (۱۰)، ۱۹۷-۲۲۲.
- ایگلتون، تری (۱۳۸۰). **پیش درآمدی بر نظریه ادبی**، ترجمه عباس مخبر، تهران: مرکز.
- باختین، میخاییل (۱۳۸۴). **زیبائی‌شناسی و نظریه رمان**، ترجمه آذین حسین‌زاده، تهران: گسترش هنر.
- _____ (۱۳۸۷). **تخیل مکالمه‌ای**، ترجمه رؤیا پورآذر، تهران: نی.
- بارت، رولان (۱۳۷۳). از اثر تا متن، ترجمه مراد فرهادپور، **ارغنون**، (۴)، ۶۵-۶۱.
- بردول، دیوید (۱۳۷۳). **روایت در فیلم داستانی**، ترجمه سید علاءالدین طباطبایی، چاپ اول، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- بهرامیان، اکرم (۱۳۹۰). **تحلیل جلوه‌های بینامتنیت در ادبیات نمایشی دو دهه اخیر ایران**، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، ادبیات نمایشی، دانشکده هنر و معماری، تهران: دانشگاه تربیت مدرس.
- بهرامیان، اکرم. سید مصطفی مختاباد و محمد جعفر یوسفیان کناری (۱۳۹۰). مقایسه ی جلوه های چند اوایی باختین در نمایشنامه داستان دور و دراز و ... سلطان ابن سلطان و ... به دیار فرنگ به روایت مرد مشکوک (محمد چرمشیر) و رمان اسفار کاتبان (ابوتراب خسروی) ، **نشریه هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی**، دانشگاه تهران، (۴۴)، ۱۳-۲۵
- بیضائی، بهرام (۱۳۹۱). **افرا**، چاپ پنجم، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
- تادیه، ژان- دیو (۱۳۸۰). **باختین و جامعه‌شناسی در ادبیات در سودای مکالمه، خنده، آزادی: میخاییل باختین**، ترجمه محمدجعفر پوینده، تهران: چشمه.
- تسلیمی، علی (۱۳۸۳). **گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران (داستان): پیشامدرن، مدرن، پست‌مدرن**، تهران: اختران.
- تئودورف، تزوتان (۱۳۷۷). **منطق گفتگویی میخاییل باختین**، ترجمه داریوش کریمی، تهران: مرکز.
- _____ (۱۳۸۲). **بوطیقای ساختارگرا**، ترجمه محمد نبوی، چاپ دوم، تهران: آگه.
- سلیمانی، بلقیس (۱۳۸۸). **بازی آخر بانو**، چاپ ششم، تهران: ققنوس.
- صافی پیرلوجه، حسین و فیاضی، مریم‌سادات (۱۳۸۶). نگاهی گذرا به پیشینه نظریه‌های روایت، **نقد ادبی**، (۲)، ۱۴۴-۱۶۹.
- کاستانیو، پل (۱۳۸۷). **راهبردهای نمایشنامه نویسی جدید: رویکردی زبان‌بنیاد به نمایشنامه نویسی**، ترجمه مهدی نصراله‌زاده، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
- کیمی‌ین، راجر (۱۳۸۳). **درک و دریافت موسیقی**، ترجمه حسین یاسینی، چاپ چهارم، تهران: چشمه.
- مارتین، والاس (۱۳۸۶). **نظریه‌های روایت**، ترجمه محمد شهبا، چاپ دوم، تهران: هرمس.
- مقدادی، بهرام (۱۳۷۸). **فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی از افلاطون تا عصر حاضر**، تهران: فکر روز.
- نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۷). باختین، گفتگومندی و چندصدایی؛ مطالعه پیشا بینامتنیت باختینی، **پژوهش‌نامه علوم انسانی**، (۵۷)، ۳۹۷-۴۱۳.

- Arnetha, F. B. & Freedman, S. W. (2004). **Bakhtinian Perspectives on Language, Literacy and Learning**. Cambridge: Cambridge University Press.
- Auerbach, E. (1953). **Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature**. (trans: Willard R. Trask). Princeton: Princeton University Press.
- Bach, J. S. (1983). **J. S. Bach: The Well Tempered Klavier, Books I and II Complete**. Novack: Saul Dover Publications.
- Bakhtin, M. M. (1984). **Problems of Dostoevsky's Poetics.** (edited and translated by Caryl Emerson). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Dentith, S. (2005). **Bakhtinian Thought.** London & New York: Routledge.
- Holquist, M. (2001). **Dialogism: Bakhtin and His World**. London: Routledge.
- Kiebuzinska, C. (2001). **Intertextual Loops in Modern Drama**. London: Fairleigh Dickinson University Press.
- Rimmon-Kenan, S. (1983). **Narrative Fiction: Contemporary Poetics**. London: Methuen.
- Swift, G. (1996). **Last Orders**. London: Picador.

دریافت مقاله: ۹۱/۱۲/۶
پذیرش مقاله: ۹۲/۳/۲۰

مقایسه واژگان امروزی با واژگان پیشین مواد اولیه رنگ‌کننده لعاب‌ها در دوران اسلامی ایران*

یوسف امینی** مهرنوش شفیعی*** حسین میرجعفری****

چکیده

در سفال دوره اسلامی ایران نسبت‌به گذشته، تحولی اساسی درزمینه ساخت انواع لعاب‌ها و استفاده از مواد رنگ‌کننده به‌وجود آمده‌است. واژگان و اصطلاحات بسیاری در رسالهٔ دانشمندان و نویسندگان این دوره برای آن مواد دیده‌می‌شود که تاکنون شناسایی و معرفی کاملی از آنها ارائه نشده‌است. نکته مهم‌تر اینکه در چنین متونی بسیاری از روش‌های تولید سفال و مواد مصرفی آورده‌شده که مطالعه آنها می‌تواند راهگشای اهل فن در این زمینه باشد. البته شایان یادآوری است که اصطلاحات به‌کاررفته در آنها، واژگانی سنتی هستند که امروزه کمتر مورد استفاده قرارمی‌گیرند و این خود، باعث‌شده که فهم این متون برای خوانندگان دشوار شود. ازدیگر سو در منابع پژوهشی امروز، بیشتر واژگان علمی این مواد به‌کاربرده شده‌است. ازهمین رو برای سهولت در خوانش متون کهن که کمک شایانی به احیای هنرهای سنتی می‌کند، شناخت و معرفی این واژگان بسیار ضروری است.

بنابراین در این مقاله نخست، واژگان امروزی مواد اولیه رنگ‌کننده لعاب بررسی و معرفی‌می‌شوند. سپس، با بهره‌گیری از متون کهن، شناسایی و معرفی واژگان پیشین آن در دوران اسلامی صورت‌می‌گیرد. درنهایت با تجزیه و تحلیل کیفی داده‌ها، تطبیق واژگان پیشین با واژگان امروزی انجام‌می‌پذیرد.

بدین‌ترتیب، پرسش‌های قابل طرح در مقاله پیش‌رو بدین قرار است که پیشینیان ما در دوران اسلامی از چه مواد رنگ‌زایی در لعاب‌ها استفاده‌می‌کردند. دیگر اینکه، آیا امروزه هم از آن مواد در ساخت لعاب استفاده‌می‌شود. نتیجه این بررسی‌ها افزون‌بر به‌دست‌آوردن معادل امروزی بسیاری از واژگان پیشین که می‌تواند در خوانش متون کهن و دستیابی به روش پیشینیان در تولید انواع لعاب راهگشا باشد، مشخص‌می‌کند که تنوع واژگان پیشین برای هر مادهٔ رنگ‌کننده لعاب بنا به دلایلی نسبت‌به واژگان امروزی آنها بیشتر بوده‌است. ضمن اینکه امروزه بسیاری از آن واژگان فراموش‌شده و بجای آنها اصطلاحات علم جدید شیمی رایج گردیده‌است. همچنین بسیاری از ترکیبات شناخته‌شده مواد در عصر حاضر، در لعاب‌های قدیم استفاده نشده‌است و برای واژگان آنها معادلی در گذشته یافت‌نمی‌شود.

کلیدواژگان: سفال، دوره اسلامی ایران، لعاب، مواد رنگ‌کننده.

---

* مقاله پیش‌رو، برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد یوسف امینی باعنوان "فرهنگ تطبیقی واژگان پیشین با واژگان امروزی سفال و سفالگری ایران" به‌راهنمایی خانم دکتر مهرنوش شفیعی و آقای دکتر حسین میرجعفری در دانشگاه هنر اصفهان است.

** کارشناس‌ارشد صنایع دستی، دانشکده هنرهای تجسمی و کاربردی، دانشگاه هنر اصفهان (نویسنده مسئول).
amini.yosef@gmail.com

*** استادیار، دانشکده هنرهای تجسمی و کاربردی، دانشگاه هنر اصفهان.

**** استاد، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه اصفهان.

مقدمه

سفال دوره اسلامی ایران در ادامهٔ مسیر غنی پیشین خودش، به شکوفایی در ساخت انواع لعاب‌ها رسیده‌است[۱] که درواقع این رشد، نمایانگر این است که سفالگران ایرانی توجه خود را به محیط اطراف گسترش‌داده و دست‌به تجربه‌های جدید با استفاده از دیگر مواد معدنی زده‌اند و دانش خود را راجع‌به ترکیب مواد مختلف، روز به روز افزون‌تر کرده‌اند. ضمن اینها می‌توان‌گفت که گسترش علوم کیمیاگری و کانی‌شناسی نیز بر رشد سفالگری بی‌تأثیر نبوده‌است. همان‌گونه که امروزه نیز تأثیر علم شیمی و شناخت مواد معدنی را بر تحولات سرامیک نمی‌توان نادیده‌گرفت. آنچه در منابع مکتوب از چگونگی رشد علوم کیمیاگری و کانی‌شناسی در سده‌های اولیه اسلام برمی‌آید، اینست که گسترش علوم در این دوران با نفوذ ایرانیان به دستگاه خلیفه در دوره بنی‌عباس آغاز و در زمان *منصور* و *هارون‌الرشید* کتاب‌های علمی یونانی، سریانی و... به زبان عربی ترجمه‌می‌گردد[۲]. کتاب‌های سنگ‌شناسی نیز در ابتدای امر با ترجمه کتاب‌های *ارسطو*، *پلینیوس*[۳] و دیگر نویسندگان تألیف‌شد و پس از آن باعث نوآوری‌های جدیدی ازسوی نویسندگان ایرانی در کتاب‌هایی همچون "الجماهر فی المعرفه الجواهر" از *ابوریحان بیرونی*، "عرایس الجواهر و نفایس الاطایب" از *ابوالقاسم کاشانی*، و "کتاب الاسرار" از *محمدبن‌زکریای‌رازی* گردید. با بررسی متون کتاب‌های یادشده و جواهرنامه‌ها[۴]، مشخص‌می شود که بسیاری از واژگان به‌کاررفته برای مواد اولیه رنگ‌کننده لعاب در سفالگری با اصطلاحات کیمیاگری و سنگ‌شناسی یکسان است که با مطالعه متون کهن نویسندگان دوره اسلامی ایران، در این رابطه واژگان بسیاری را می‌توان به‌دست‌آورد. البته گاهی برای یک ماده رنگ‌کننده لعاب در متون مختلف، واژگان متفاوتی دیده‌می‌شود که بیشتر آنها با واژگان امروزی متفاوت هستند. ازآنجا که امروزه شناخت و معرفی کاملی از آنها ارائه نشده‌است، مطالعه انواع لعاب‌ها در متون کهن، به‌سختی صورت‌می‌پذیرد.

ازهمین رو در این پژوهش نخست با بهره‌گیری از منابع جدید، بسیاری از مواد اولیه رنگ‌کننده لعاب‌ها در عصر حاضر بررسی و معرفی شده‌اند. سپس با مطالعه منابع تاریخی، واژگان و اصطلاحات پیشین به‌کاررفته در این خصوص، شناسایی گردیده‌اند. درادامه، با تجزیه و تحلیل داده‌های به‌دست‌آمده، معادل امروزی بسیاری از واژگان گذشته ارائه خواهدشد. به‌دلیل برخی اشتباه‌های رخداده در فرهنگ‌های لغت و اینکه خللی در نتایج به‌دست‌آمده حاصل‌نشود، برای شناسایی مترادف‌های واژگان پیشین تلاش برآن بوده تا از منابع دست اول استفاده‌شود. درپایان، واژگان امروزی مواد رنگ‌کننده لعاب که قابل تطبیق با واژگان پیشین خود هستند، در جدولی به‌صورت خلاصه و قابل استفاده همراه با تلفظ واژگان پیشین ارائه خواهدشد.

پیشینه پژوهش

منابع بسیاری درزمینه لعاب و مواد رنگ‌کننده آن ازسوی محققان ارائه شده‌است که برخی از این منابع را دانشمندان سده‌های گذشته ایران نگاشته‌اند. همانند زکریای رازی (۱۳۷۱) که "کتاب الاسرار"را نگاشته است. این کتاب، به ترجمه و تحقیق *حسنعلی شیبانی* است که در آن ضمن بررسی رازهای صنعت کیمیا و ترکیبات شیشه و مینا، برخی از مواد رنگ‌کننده لعاب هم ارزیابی شده‌است. ابوالقاسم کاشانی (۱۳۸۶) نیز "عرایس الجواهر و نفایس الاطایب" را نوشته و در آن به صنعت کاشیگری و مواد استفاده‌شده در لعاب زرین فام می‌پردازد. *محمد نیشابوری* (۱۳۸۳) هم در "جواهرنامه نظامی" که از تألیفات وی است، درخصوص جواهر، فلزات، مینا و تلاویحات سخن‌می‌راند. ابوریحان بیرونی (۱۳۷۴) نیز در اثر خود"الجماهر فی المعرفه الجواهر" مباحثی مختصر را درباره سنگ‌ها، فلزهای معدنی، مینا و آبگینه مطرح‌می‌کند.

منابع جدید بسیاری نیز درزمینه علم سرامیک، لعاب و مواد تشکیل‌دهنده آن وجوددارد که برخی از آنها را محققان ایرانی به‌صورت تألیف یا ترجمه ارائه‌داده‌اند. مهم‌ترین آنها شامل "آموزش فن و هنر سفال و سرامیک" نوشته *سعید گرجستانی* (۱۳۷۹) است که در آن مباحثی درباره فنون سفالگری و مواد مورد استفاده در سرامیک آورده‌شده، "صنعت لعاب‌سازی و رنگ‌های آن" تألیف *میرمحمد عباسیان* (۱۳۷۰) است که در آن مفصل مواد مصرفی در لعاب‌سازی معرفی‌شده، "تکنولوژی سرامیک‌های ظریف" به نویسندگی *افسون رحیمی* و *مهران متین* (۱۳۸۷) است که درباره مواد موجود در بدنه‌ها، لعاب‌ها و فرایند شکل‌گیری آنها بحث‌شده و درنهایت،"فرهنگ جامع متالوژی و مواد" و "فرهنگ مواد" تألیف *جورج هنری* با ترجمه *پرویز فرهنگ* (۱۳۶۶) است که در آنها مواد معدنی و معادل امروزی برخی از واژگان پیشین مواد رنگ‌کننده لعاب چون مرقشیشا، زاج سبز و کبود، لاجورد، سرمه، سنگ جهنم و زرنیخ معرفی شده‌اند. برخی از منابع هم افزون‌بر ارائه پیشینه تاریخی سفال در ایران، مباحث فنی آن را به‌صورت مختصر بررسی‌کرده‌اند.

کتاب‌هایی همچون "تاریخ سفال و کاشی در ایران" به‌نویسندگی میرمحمد عباسیان (۱۳۷۹) که در بخش‌هایی

از آن درباره مواد تشکیل‌دهنده لعاب سخن رانده‌شده، "ساخت لعاب زرین‌فام در ایران" از *جواد نیستانی* و *زهره روحفر* (۱۳۸۹) که بخشی از مواد در آن شناسانده‌شده، "سفال و سفالگری در ایران" اثر *سیف‌الله کامبخش‌فرد* (۱۳۸۰)، "لعاب، کاشی و سفال" نوشته *مهدی انوشفر* و *عربعلی شروه*(۱۳۸۵)، "سیری در صنایع دستی ایران" تألیف *جی گلاک* و *سومی هیراموتو گلاک* (۱۳۵۵) و "آشنایی با رنگ‌آمیزی در آثار هنری ایرانیان" نوشته *جلیل ضیاءپور* (۱۳۵۳).

در کتاب‌های بالا، اشاراتی پراکنده به معادل امروزی برخی از واژگان پیشین مواد رنگ‌کننده لعاب و معادل قدیم و جدید تعداد محدودی از واژگان، به‌صورت تطبیقی شده‌است. برای نمونه، در کتاب‌هایی همانند لعاب، کاشی و سفال، تاریخ سفال و کاشی در ایران، آشنایی با رنگ‌آمیزی در آثار هنری ایرانیان و سیری در صنایع دستی ایران تنها به اخرا (اکسید آهن)، توبال مس (اکسید مس)، مغن و مغنه (اکسید منگنز)، سنگ محمدی و سنگ لاجورد (اکسید کبالت)، سنگ جهنم (نیترات نقره) اشاره گردیده‌است. درواقع کتاب‌هایی که در آنها می‌توان مترادف واژگان را یافت، فرهنگ‌های متعدد لغت و متون کهن هستند که بخشی دیگر از منابع این پژوهش به‌شمار می‌روند. البته لازم به یادآوری است که در برخی از این کتاب‌ها اشتباهاتی نیز دیده‌می‌شود. برای نمونه، در "فرهنگ فارسی معین" (۱۳۶۳) سرمه معادل سولفور آهن، زنگار مس معادل اکسید مس و مغنیسیا معادل اکسید منیزیم بیان‌شده حال‌آنکه در کتاب الاسرار، سرمه معادل سولفور سرب دانسته شده‌است. تمامی کتاب‌های نام‌برده و بسیاری دیگر از کتاب‌های علمی که به سایر زبان‌ها فراوان و بی‌شمار هستند، اصطلاحات رایج و علمی آن را به‌کار برده‌اند. اما آنچه خواننده امروز را با مشکل روبروکرده، آگاهی‌نداشتن دقیق از معادل‌های جدید یا قدیم هریک از مواد رنگ‌کننده لعاب است که بالاخص خوانش متون کهن را با معضلات زیادی مواجه کرده‌است. تاکنون هیچ پژوهش متمرکزی در این رابطه انجام نگرفته‌است و بسیاری از واژگان مربوط به مواد رنگ‌کننده لعاب در گذشته هم ناشناخته مانده‌اند و معادل امروزی آنها معلوم نیست. همین امر سبب‌شده که تولید برخی از لعاب‌های قدیم کم‌رنگ یا حتی فراموش‌شود. ازاین‌رو مقاله پیش‌رو می‌تواند با ارائه معادل علمی واژه‌های کهن لعاب، نخست به فهم این متون و سپس به زنده نگاه‌داشتن برخی از شیوه‌های قدیم ساخت لعاب، کمک شایانی نماید.

روش پژوهش

روش تحقیق به‌کار گرفته‌شده، تاریخی- توصیفی است. در این روند، با بهره‌گیری از منابع و مطالعات کتابخانه‌ای و اسناد معتبر، اطلاعات مورد نیاز جمع‌آوری شده و با تجزیه و تحلیل کیفی آنها، هدف اصلی تحقیق که معادل‌یابی واژگان است، صورت خواهدگرفت.

شناسایی و معرفی واژگان امروزی مواد اولیه رنگ‌کننده لعاب سفال

یکی از مواد عمده و مهم لعاب، رنگ است. رنگ لعاب درحقیقت تعیین‌کننده زیبایی و تااندازه‌ای ارزش بدنه‌های سرامیکی است به‌گونه‌ای که سفالگران کهن از افشای رموز لعاب خود، خودداری‌می‌کردند. رنگ در لعاب به‌واسطه اکسیدهای رنگ‌کننده یا نمک‌های آنها به مواد پایه لعاب افزوده‌می‌شود. در این بخش از تحقیق حاضر، مهم‌ترین مواد اولیه رنگ‌کننده لعاب همراه با ترکیبات مختلف هریک از آنها بررسی و معرفی خواهدشد.

- ترکیبات آهن

اکسید آهن (FeO، Fe_2O_3، Fe_3O_4) یکی از مهم‌ترین اکسیدهای رنگی محسوب‌می‌شود که با ظرفیت‌های مذکور در لعاب‌ها رنگ‌های متعددی همچون زرد، قرمز شرابی و قهوه‌ای ایجادمی‌کند (میرهادی، ۱۳۸۰: ۱۰۶؛ عباسیان، ۱۳۷۰: ۱۱۵). سولفات آهن ($Fe_2(SO_4)_3$)، سولفید آهن(FeS_2)، کلرید آهن ($FeCl_2$/$FeCl_3$)، کربنات آهن ($FeCO_3$) و هیدروکسید آهن ($Fe(OH)_3$) از دیگر ترکیبات آهن برای رنگ‌کردن لعاب‌هاست.

- ترکیبات مس

اکسید مس (CuO) از زمان‌های قدیم در لعاب‌سازی مورد استفاده بشر بوده‌است. این اکسید در لعاب‌های قلیایی، رنگ‌های آبی مانند فیروزه‌ای ایرانی و با لعاب‌های سربی، انواع رنگ‌های سبز را در لعاب به‌وجود می‌آورد (انوشفر و شروه، ۱۳۸۵: ۹۶؛ گرجستانی،۱۳۷۹: ۲۵۹ و رحیمی و متین، ۱۳۸۷: ۵۲۹). از دیگر ترکیبات مس می‌توان سولفید مس(CuS_2)، سولفات مس ($CuSO_4.5H_2O$)، کربنات مس ($CuCO_3$)، استات مس ($Cu(CH_3COO)_2.2H_2O$)، کلرید مس ($CuCl_2$) و نیترات مس ($Cu(NO_3)_2.3H_2O$) را نام‌برد که از ویژگی‌های رنگی اکسید مس در لعاب‌ها برخوردارند.

- ترکیبات منگنز

ترکیبات منگنز برای تولید رنگ‌های قهوه‌ای در لعاب‌های سربی، بنفش در لعاب‌های قلیایی و سیاه در لعاب‌ها مصرف‌دارد (بصیری، ۱۳۶۳: ۲۹۰؛ عباسیان، ۱۳۷۰: ۱۱۸). سولفات منگنز

($MnSO_4$)، فسفات منگنز ($Mn_3(PO_4)_2$)، کربنات منگنز ($MnCO_3$)، اکسید منگنز (MnO_2) و کلرید منگنز ($MnCl_2$) از مهم‌ترین ترکیبات منگنز برای ایجاد رنگ در لعاب است.

- ترکیبات کبالت

اکسید کبالت (CoO، Co_2O_3، Co_3O_4)، یکی از مواد قوی رنگ‌کننده لعاب و از باثبات‌ترین آنهاست. زیرا در هر نوع لعاب و حرارت رنگ آبی کم‌رنگ تا تیره به‌وجود می‌آورد (همان: ۹۵؛ گرجستانی، ۱۳۷۹: ۲۵۸). از دیگر ترکیبات کبالت مورد استفاده در لعاب، می‌توان به نیترات کبالت ($CoNO_3$)، سولفات کبالت ($CoSO_4.7H_2O$)، استات کبالت ($(CH_3COO)_2.Co.4H_2O$) و کربنات کبالت ($CoCO_3Co(OH)_2$) اشاره‌نمود.

- ترکیبات قلع

ترکیبات قلع مهم‌ترین ماده برای ایجاد رنگ سفید در لعاب است. با افزودن اکسیدقلع(SnO، SnO_2)، سولفات قلع ($SnSO_4$)، کلریدقلع($SnCl_2$) به لعاب شفاف می‌توان رنگ سفید را به‌دست‌آورد(عباسیان، ۱۳۷۰: ۴۱؛ Peterson,1999:176) .

- ترکیبات آنتیموان

اکسید آنتیموان (Sb_2O_3، Sb_2O_5) در لعاب‌ها رنگ زرد و سفید می‌دهد. آنتیموانات سدیم ($Na_2O.Sb_2O_3$) با لعاب قلیایی، رنگ سفید و آنتیمونات سرب ($3PbO.Sb_2O_5$) با لعاب سربی، رنگ زرد را به‌راحتی ایجادمی‌کند (اپلر و دیگران، ۱۳۸۲: ۲۶۹). از دیگر ترکیبات رایج آنتیموان، سولفات آنتیموان (Sb_2S_3) و کلرید آنتیموان ($SbCl_3$) است.

- ترکیبات نقره

نقره (Ag) در لعاب ایجاد رنگ و جلای زرد و نقره‌ای می‌کند (گرجستانی،۱۳۷۹: ۲۶۸؛ عباسیان،۱۳۷۹: ۲۲۰). این ماده کاربرد ویژه در لعاب‌های زرین‌فام و مینایی دارد. نیترات نقره ($AgNO_3$)، کلرید نقره (AgCL)، کربنات نقره (Ag_2CO_3)، استات نقره ($AgC_2H_3O_2$)، سولفات نقره (Ag_2SO_4) و سولفید نقره (AgS_2) از مهم‌ترین ترکیبات نقره به‌شمار می‌روند.

- ترکیبات طلا

طلا (Au) در لعاب، رنگ زرد مخصوص و رنگ‌های صورتی روشن تا تیره ایجادمی‌کند. افزودن آن به لعاب به‌صورت کلرید طلا ($AuCL_3$) یا نمک‌های دیگر طلا است (عباسیان، ۱۳۷۰: ۱۴۸؛ رحیمی‌ومتین،۱۳۸۷:۵۳۳-۵۳۴).امروزه گاهی از هیدروکسیدطلا ($Au(OH)_3$) نیز برای تأمین طلا در لعاب استفاده‌می‌شود (میرهادی، ۱۳۸۰: ۱۴۴).

- ترکیبات آرسن

ترکیبات آرسن (As) همراه با بور و قلیایی‌ها، رنگ سفید و مات ابریشمی در لعاب ایجادمی‌کنند (گرجستانی،۱۳۷۹: ۲۵۴).

- ترکیبات کرم(Cr)، بیسموت (Bi)، تیتانیم (Ti) و نیکل (Ni)

از دیگر مواد رنگ‌کننده لعاب هستند. از ترکیبات کرم (Cr) مانند کرومیت ($FeCr_2O_4$)، کلرید کرم ($CrCl_3$) و کرومات آهن ($FeCrO_4$) می‌توان رنگ‌های قرمز، زرد، قهوه‌ای و سبز را در لعاب به‌وجود آورد (انوشفر و شروه، ۱۳۸۵: ۹۸؛ بصیری، ۱۳۶۳: ۱۸۸). ترکیبات بیسموت (Bi) و تیتانیم (Ti) در لعاب، رنگ زرد و سفید ایجادمی‌کنند. کلرید بیسموت ($BiCl_3$)، نیترات مضاعف بیسموت ($BiONO_3.H_2O$)، اکسید تیتانیم (TiO_2) و کلرید تیتانیم ($TiCl_3$) هم از مهم‌ترین منابع تأمین‌کننده بیسموت و تیتانیم در لعاب هستند (عباسیان، ۱۳۷۹: ۲۲۰-۱۴۱؛ Peterson,1999:176). از ترکیبات نیکل (Ni) همچون اکسید نیکل (NiO،Ni_2O_3)، سولفات نیکل ($NiSO_4$)، سولفید نیکل (NiS)، کربنات نیکل ($NiCO_3$) و کلرید نیکل ($NiCl_2$) می‌توان رنگ‌های سبز، قهوه‌ای و بنفش تا صورتی را در لعاب به‌دست‌آورد (گرجستانی، ۱۳۷۹: ۲۶۶).

ترکیبات ولفرام (W)، برلیوم (Be)، مولیبدن (Mo)، کادمیم (Cd)، سلنیوم (Se)، اورانیوم (U)، سریم (Ce)، وانادیم (V) و پلاتین (Pt) نیز، از مواد رنگ‌کننده لعاب هستند که نسبت‌به سایر مواد رنگ‌کننده، کمتر از آنها استفاده‌می‌شوند. ولفرام (W) در لعاب‌های غنی از قلیایی و براتی، رنگ سفید پوششی و لعاب‌های سربی، تولید بلورهای رنگارنگ می‌کند. ترکیبات برلیوم (Be)، در محیط احیایی، رنگ آبی متمایل به بنفش روشن را پدیدمی‌آورد (عباسیان، ۱۳۷۰: ۱۴۲-۱۳۴). ترکیبات اورانیوم (U)، کادمیم (Cd) و سلنیوم (Se)، دارای خواص رنگی مشابه در لعاب هستند و در درجات پائین حرارتی برای ایجاد رنگ قرمز و پرتقالی در لعاب به‌کارمی‌روند (جورج و هنری، ۱۳۶۶: ۹۶؛ گرجستانی، ۱۳۷۹: ۲۷۲-۲۶۷). ترکیبات سریم (Ce) و وانادیم (V)، در لعاب‌ها رنگ زرد تا قهوه‌ای می‌دهند (عباسیان، ۱۳۷۰: ۱۲۵). پلاتین (Pt)، به‌عنوان ماده‌ای روشن و درخشان در رنگ‌های جلادار رولعابی کاربرددارد. اگر این ماده به لعاب‌ها افزوده‌شود، رنگ خاکستری فلز مانندی به‌خود می‌گیرد (گرجستانی، ۱۳۷۹: ۲۶۶).

شناسایی، معرفی و تحلیل واژگان پیشین مواد اولیه رنگ‌کننده لعاب سفال در دوره اسلامی ایران

شناسایی و معرفی واژگان پیشین مواد اولیه رنگ‌کننده لعاب، با بهره‌گیری از متونی کهن همچون جواهرنامه‌ها و کتاب‌های کیمیا و فرهنگ‌های لغت صورت خواهدگرفت. در این میان،

کتاب‌های عرایس الجواهر و نفایس الاطایب ابوالقاسم کاشانی، "تنسوخ‌نامه" *خواجه نصیرالدین طوسی* (۱۳۴۸)، کتاب الاسرار زکریای رازی و جواهرنامه محمد نیشابوری، جزو معدود کتاب‌هایی هستند که در آنها، مواد استفاده‌شده در لعاب مکتوب مانده‌است. در این کتاب‌ها واژگان متعددی مانند مرقشیشا (بیرونی، ۱۳۵۸: ۶۶۲)، مغنیسیا (طوسی، ۱۳۴۸: ۱۵۲)، قلقطار، شادنج، مس سوخته، توبال مس، زنگار نحاس، توبال حدید، سرمه، سفیداب رصاص، لاجورد، زر، زرنیخ زرد و سرخ (نیشابوری،۱۳۸۳: ۳۵۳-۳۴۶؛ کاشانی ۱۳۸۶: ۳۴۷-۳۳۹)، نقره محرّق (رازی، ۱۳۷۱: ۲۱۴) و... به‌عنوان مواد رنگ‌کننده لعاب معرفی‌شده‌اند که درادامه مطالعه و بررسی خواهندشد.

ترکیبات آهن (حدید)

آهن از واژه پهلوی آسین گرفته شده‌است (لغت‌نامه دهخدا، ذیل آهن). واژه عربی حدید نیز در لغت‌نامه‌های فارسی مترادف آهن بیان گردیده‌است. آنچه در زیر آورده‌می‌شود، بررسی مهم‌ترین ترکیبات مصرفی آهن در گذشته است.

- توبال حدید (آهن)

توبال (=توپال=توفال) آهن چیزی است که از آهن تفته درحین کوفتن آن ریزد (طوسی، ۱۳۴۸ : ۲۲۰؛ کاشانی،۱۳۸۶: ۲۳۸). در گذشته، سفالگران از توبال حدید محرق برای ایجاد رنگ زرد و حنایی در لعاب استفاده‌می‌کردند (کاشانی، ۱۳۸۶: ۳۴۱). در توضیح مطلب بالا می‌توان‌گفت که با کوبیدن آهن تفته، آهن با اکسیژن ترکیب‌شده و اکسید آهن (FeO) به‌وجود می‌آمده‌است. تفال آهن (همان:۲۲۰)، خبث‌الحدید، آهن سوخته (نیشابوری،۱۳۸۳: ۳۳۰؛ فرهنگ رشیدی، ذیل ریم آهن)، بخجد، ریم آهن، نخجد (فرهنگ جهانگیری، ذیل ریم آهن؛ فرهنگ آنندراج، ذیل بخجد؛ لغت فرس، ذیل نخجد)، چرک آهن، داشخال و داشخار (فرهنگ برهان قاطع، ذیل داشخار) واژگانی هستند که در منابع یادشده، هم معنی‌های توبال (=توپال= توفال) آهن هستند.

- زنگاهن (زعفران الحدید)

نیشابوری می‌گوید که زنگاهن به‌عربی زعفران الحدید را گویند که در ساخت مینای زرد رنگ کاربرد داشته‌است (نیشابوری، ۱۳۸۳: ۳۴۵). «آن زنگاری است که از آهن سازند و ساختن آن چنانست که بیاورند براده آهن و با آب آنرا نم‌کنند و بگذارند تا خشک‌شود. بعد آن را بکوبند و ببیزند.» (همان:۳۳۰؛ کاشانی،۱۳۸۶: ۲۳۷). انجام عمل بالا روی آهن، روشی دیگر برای نرم‌کردن آهن بوده‌است. در این عمل، آهن تبدیل به هیدرو اکسید آهن ($Fe(OH)_3$) می‌شده‌است. در برخی منابع به روشی دیگر برای ساخت زنگاهن اشاره‌شده که آن ترکیب براده آهن با سرکه است. برای نمونه، در فرمول شماره ۱۹۴ کتاب الاسرار این ترکیب، استات دوفر ($Fe(CH_3COO)_2.4H_2O$) است (رازی،۱۳۷۱: ۳۹۶). باید توجه‌کرد که زنگاهن، شامل دو ترکیب بالاست. آهن پاکیزه، حدید المصفی، زعفران (همان: ۱۰۵ و ۳۹۸)، زنگار (=ژنگار=زنجار) آهن، صداء الحدیددر منابع یادشده به‌عنوان هم معنی‌های زنگاهن آورده شده‌اند (فرهنگ نفیسی، ذیل زنجار؛ لغت‌نامه دهخدا، ذیل زنگار).

- مرقشیشا

مرقشیشا، سولفور طبیعی آهن (FeS_2) است (فرهنگ، ۱۳۷۸: ۱۱۲۳). به آن مارقشیشا و مارقشیثا نیز گفته‌می‌شود که انواع آن، ذهبی، فضی و نحاسی است. دراین باره بیرونی می‌گوید «مرقشیثای ذهبی را چون مصول‌کنند بر روی سفال‌ها نقش‌کنند و بپزند، لونی مثل زر شود.» (بیرونی، ۱۳۵۸: ۶۴۳؛ نیشابوری،۱۳۸۳: ۲۶۴و ۲۶۵). ابوالقاسم کاشانی در عرایس‌الجواهر نیز مرقشیثا را جزء مواد صنعت کاشی‌گری دانسته و انواع آن را ذهبی و فضّی نوشته‌است (کاشانی،۱۳۸۶: ۱۸۳). در کتاب الجماهر بیرونی درباره این ماده توضیحی دیده‌نمی‌شود. در جواهرنامه‌هایی که پیش از این به آنها اشاره‌شده، توضیحاتی کوتاه درمورد مرقشیشا آورده‌شده که در هریک از آنها، انواع مرقشیشا به‌صورت مختلف دسته‌بندی شده‌است. لیکن در کتاب الاسرار، دسته‌بندی کاملی از مرقشیشا به‌شرح زیر دیده‌می‌شود.

۱. مرقشیثای طلایی (ذهبی)؛ Fe_2S_4 است.
۲. مرقشیثای نقره‌ای (فضی)؛ FeAsS است.
۳. مرقشیثای سرخ (نحاسی)؛ Cu_3FeS_3 است.
۴. مرقشیثای سیاه(حدیدی)؛ FeS است(رازی، ۱۳۷۱: ۳۸۶).

مترادف‌های بسیاری همچون ارشد، مرقشیتا، مرقشیث (لغت‌نامه دهخدا، ذیل مرقشیتا و مرقشیشا)، روشنا (فرهنگ نفیسی، ذیل روشنا)، بوریطس، بوریطش (فرهنگ‌های معین و آنندراج ذیل بوریطش)، روشنایی، حجرالنور (فرهنگ برهان قاطع، ذیل روشنایی)، حجر روشنایی (همدانی، ۱۳۷۵: ۳۸۹)، مرقشیثا، مکسیثا و بربجوک (نیشابوری، ۱۳۸۳: ۲۶۴) برای مرقشیشا در منابع بیان شده‌است.

- زاج و انواع آن

زاج، حجری معروف و چند گونه است؛ زاج سبز را "قلقند"، زاج سیاه را "زاگ کفشگران" و زاج زرد را "قلقنطار" گویند (نیشابوری، ۱۳۸۳: ۲۷۸؛ بیرونی،۱۳۵۸: ۳۲۹ و رازی،۱۳۷۱: ۳۵۱). اصطلاح‌های یونایی قلقدیس، قلقند و قلقطار انواع زاج هستند که وارد زبان عربی و فارسی شده‌اند. شیمیدانان قدیم، اقسام

سولفات‌ها[۵] را زاج می‌نامیده‌اند و انواع آن را با قید سبز، کبود و مانند آن از یکدیگر متمایزمی‌ساختند. زمه، زمج (رازی،۱۳۷۱: ۳۴۶)، زاگ (فرهنگ رشیدی، ذیل زاگ)، زاک، شب (لغت‌نامه دهخدا و فرهنگ منتهی الارب، ذیل زاج) و زاغ (فرهنگ برهان قاطع، ذیل زاغ) مترادف‌های زاج هستند. در برخی از منابع، مترادف‌های انواع زاج‌ها به‌صورت‌های مختلف آورده‌شده که اشتباه به‌نظر می‌رسند[۶]. با رجوع به منابع اصلی‌ای که برخی از آنها در بالا آورده‌شد، انواع زاج‌های مورد استفاده در مواد رنگ‌کننده لعاب را می‌توان به‌صورت زیر بخش‌بندی کرد.

– **زاج سبز (سبز روشن):** شامل مترادف‌های زاج آهن، زاج اخضر (رازی،۱۳۷۱: ۳۵۱)، قلقند (نیشابوری،۱۳۸۳: ۲۷۸؛ بیرونی،۱۳۵۸: ۳۲۹)، قلقنت (فرهنگ نفیسی، ذیل قلقنت) و توتیای سبز، سولفات فرو ($FeSO_4.7H_2O$) است (فرهنگ، ۱۳۷۸: ۲۱۴). نام زاج اخضر گاهی برای سولفات مس[۷] و گاهی برای سولفات فِرو[۸] به‌کاررفته چراکه اخضر به‌معنی سبز روشن و آبی روشن کاربرد داشته‌است.

– **زاج سبز (آبی روشن)، زاج کبود:** شامل مترادف‌های قلقند (نیشابوری،۱۳۸۳: ۲۷۸؛ بیرونی،۱۳۵۸: ۳۲۹)، قلقنت (فرهنگ نفیسی، ذیل قلقنت)، توتیای ارزق و کات کبود، سولفات مس ($CuSO_4.5H_2O$) است (فرهنگ، ۱۳۷۸: ۲۱۶؛ بصیری؛ ۱۳۶۳: ۴۰۱).

– **زاج زرد:** شامل مترادف‌های قلقنطار (نیشابوری،۱۳۸۳: ۲۷۸)، قلقطار (بیرونی، ۱۳۵۸: ۳۲۹؛ طوسی،۱۳۴۸: ۱۸۳)، زاج اصفر و زاج شتر دندان ($Fe_2(SO_4)_3.9H_2O$) است (رازی،۱۳۷۱: ۳۹۹-۳۵۳). در ساخت لعاب‌ها، زاج زرد و سبز (کاشانی،۱۳۸۶: ۳۴۶؛ نیشابوری،۱۳۸۳: ۳۵۳) بیشترین مصرف را بین زاج‌ها داشته‌اند.

– اخرا

اخرا، واژه‌ای یونانی است. درگذشته از واژه‌های ارتکان، ارتکین، گلک، فاده و اریکان برای اخرا استفاده می‌شده‌است (لغت‌نامه دهخدا، ذیل اخرا). اخرا ماده‌ای رسی و سیلیسی به رنگ‌های زرد، قهوه‌ای یا قرمز است که علت تفاوت آنها اکسید آهن است. اسم‌های مختلف به اخراها داده‌اند. همچون اخرایِ زرد که زرد آهن و گل زرد را گویند و ترکیبات آن ($Fe_2O_3.3H_2O$) است (جورج و هنری، ۱۳۶۶: ۱۷۱)، اخرایِ قرمز که اکسید آهن قرمز (Fe_2O_3) است و به‌صورت کانه هماتیت[۹] یافت‌می‌شود، در رنگدانه‌ها با نام خاک سرخ (ایرانی)، به‌کار برده‌می‌شود (همان: ۲۳۳؛ عباسیان،۱۳۷۹: ۲۱۷). درگذشته این اکسید، گل بره،گل سرخ و مغره نیز نامیده‌می‌شد (بیرونی،۱۳۵۸: ۶۶۱؛ فرهنگ معین، ذیل گل بره). گل اخرا در زمان‌های قدیم برای ایجاد نقوش سرخ رنگ سفال‌های بدون لعابِ اولیه و لعاب زرین فام، کاربردی ویژه داشته‌است (عباسیان،۱۳۷۹: ۲۲۰).

– شادنج

شادنج، به‌زبان رومی "همیاطوس" است. آن را "شاهدانه"، "شادنا" و "بیدونا" گویند (بیرونی،۱۳۵۸: ۴۱۳). "سنگی است معدنی و لون آن مانند خماهن سرخ مایل به سیاه است." (نیشابوری،۱۳۸۳: ۲۷۱؛ طوسی، ۱۳۴۸: ۱۷۷). بیدوند (فرهنگ برهان قاطع، ذیل بیدوند)، شادانه (همدانی، ۱۳۷۵: ۳۸۴)، شادنه، شاذنه، حجرالدم، دم و سنگ خون (فرهنگ منتهی‌الارب، ذیل شادنج؛ رازی، ۱۳۷۱: ۵۱۹)، از صورت‌های شادنج درگذشته هستند. در برخی از منابع شادنج را با خماهن یکی دانسته‌اند که اشتباه به‌نظر می‌رسد چراکه در هیچ‌یک از جواهرنامه‌ها، شادنج مترادف با خماهن آورده‌نشده بلکه در فصلی جدا بررسی شده‌است (کاشانی، ۱۳۸۶: ۱۹۰-۱۶۴). شادنج، سنگ آهن هماتیت (Fe_2O_3) بوده‌است که بعد از آهکی‌کردن[۱۰] به‌صورت گَرد سرخ رنگ (Fe_2O_3) درمی‌آمده و در لعاب‌های زرین فام به‌کار می‌رفته است (همان: ۳۴۷؛ رازی، ۱۳۷۱: ۵۲۹).

ترکیبات مس (نحاس)

مس، به‌زبان سریانی نحاسا و به‌عربی نحاس، صفر و صرفان گفته‌می‌شود. در فارسی آن را روی می‌خواندند (بیرونی،۱۳۷۴: ۳۹۸؛ نیشابوری، ۱۳۸۳: ۳۲۰). مترادف‌های مس در منابع مختلف به‌صورت‌های صاد، مهل (لغت‌نامه دهخدا، ذیل مس)، صیدان و قطر (فرهنگ منتهی‌الارب، ذیل مس) آورده شده‌است. مس به‌صورت ترکیب‌های زیر در لعاب‌ها کاربرد داشته‌است.

– توبال مس

"توبال (=توپال=توفال) مس آن را گویند که چون مس را از کوره بیرون‌گیرند و پتک برو زنند از روی او چیزی تنک جداشود. به‌پارسی آن را پوست مس و تفال گویند. توبال به‌صورت مطلق، توبال مس است." (بیرونی،۱۳۵۸: ۱۸۶؛ کاشانی، ۱۳۸۶: ۲۳۸؛ طوسی،۱۳۴۸: ۲۲۰). توفال (توفال مس)، یکی از ترکیبات مس با اکسیژن است که از زمان‌های قدیم در لعاب‌ها و رنگ فیروزه‌ای ایرانی و رنگ سبز به‌کار می‌رفته‌است. آن، اکسید مس (CuO) است (انوشفر و شروه، ۱۳۸۵: ۱۳۶) زهره النحاس (بیرونی،۱۳۵۸: ۶۹۰) و براده مس (غیاث‌اللغات، ذیل توبال) از دیگر مترادف‌های توبال مس است.

– زنگار مس

زنگار، واژه‌ای فارسی که معرب آن زنجار است (فرهنگ منتهی‌الارب، ذیل زنجار). در بیشتر کتاب‌های کانی‌شناسی و کیمیایی پیشین بیان‌شده که اگر نحاس را به سرکه بیالایند

ازو زنجار به‌دست می‌آید (بیرونی،۱۳۷۴: ۳۹۸؛ نیشابوری، ۱۳۸۳: ۳۲۰ و کاشانی،۱۳۸۶: ۲۲۹). روش تبدیل مس به زنگار این‌چنین بوده‌است که صفحه مس را روی حصیر درون دیگی سفالی حاوی سرکه می‌گذاشتند تا زنگار شود. هربار زنگار روی آن را می‌تراشیدند تا همه مس زنگار گردد (رازی،۱۳۷۱: ۹۸). زنگار مس به‌معنای اکسید مس در فرهنگ‌های ناظم‌الاطبا و معین آورده‌شده که به‌نظر اشتباه است چراکه بنابر این منابع، زنگار مس را از تماس سرکه (CH_3COOH) با فلز مس به‌وجود می‌آوردند. زنگار مس، باید استات مس ($Cu(CH_3COO)_2.2H_2O$) باشد (جورج و هنری،۱۳۶۶: ۱۶۹). هم‌معنی‌های آن شامل زنگار، ژنگار، ژنگار مس (فرهنگ معین، ذیل زنگار)، زنجار (نیشابوری،۱۳۸۳: ۳۲۰؛ بیرونی، ۱۳۷۴: ۳۹۸)، زنجار مس (فرهنگ برهان قاطع، ذیل زنجار)، زنگار سبز و اخضر است (رازی،۱۳۷۱: ۹۸).

- مس سوخته (نحاس محرق)

مس سوخته در صنعت‌های میناگری و کاشی‌گری رکنی بزرگ است (نیشابوری،۱۳۸۳: ۳۲۰؛ کاشانی،۱۳۸۶: ۲۲۹). نحاس محرق برای ایجاد نقش سبز رنگ در لعاب‌ها به‌کار رفته‌است (همان: ۳۴۶). همچنین یکی از پرمصرف‌ترین ترکیبات مس بوده که به دو روش آن را می‌سوزاندند و قابل استفاده در لعاب می‌کردند. یکی سوزاندن مس پیرامون آتش کوره (صدیق، ۱۳۴۴: ۱۰) و ترکیب آن با اکسیژن و به‌دست‌آوردن اکسید مس (CuO) و دیگری، سوزاندن مس با گوگرد که در رنگ‌های خاص مینایی هم به‌کاررفته (نیشابوری، ۱۳۸۳: ۳۵۴) که آن، سولفور مس (Cu_2S) است. روی سوخته، روی سختج (بیرونی، ۱۳۵۸: ۶۸۹)، روسختج، راسخت، روسوخته (فرهنگ معین، ذیل روسختج)، راسخ (لغت‌نامه دهخدا، ذیل مس سوخته)، روسخته و روسختاج (رازی، ۱۳۷۱: ۵۲۲) در منابع، از مترادف‌های مس سوخته هستند.

ترکیبات منگنز- مغنیسیا

«مغنیسیا سنگی سیاه است که آبگینه‌گران و غضاره‌گران آن را به‌کاربرند.» (بیرونی،۱۳۵۸: ۶۶۲؛ کاشانی، ۱۳۸۶: ۱۸۴) و اگر مغیسیا را بر آبگینه یا مینای سفید افکنند، بعد از گداختن آن را سرخ رنگ کند (نیشابوری،۱۳۸۳: ۲۶۶و ۳۴۵). ابوالقاسم کاشانی نیز همچون نیشابوری به مادهٔ رنگی مغنیسیا اشاره‌می‌نماید و از آن برای ساختن رنگ‌های سرخ، بادمجانی و قهوه‌ای استفاده‌می‌کند (کاشانی، ۱۳۸۶: ۳۴۵). این رنگ‌ها دارای ویژگی دی‌اکسید منگنز (MnO_2) در لعاب هستند[۱۱] که از قدیم برای ایجاد نقوش تیره سفال‌های اولیه و خطوط قهوه‌ای کاشی‌های هفت رنگ به‌کار رفته‌اند (اتینگهاوزن، ۱۳۷۹: ۱۳۶؛ عباسیان، ۱۳۷۹: ۲۱۸؛ Watson, 2004:30.). در برخی از منابع، مغنیسیا را اکسید منیزیم و پاک‌کننده معده دانسته‌اند (کاشانی، ۱۳۸۶: ۱۸۴؛ فرهنگ معین، ذیل مغنیسا) که این مسأله اشتباه به‌نظر می‌رسد چراکه اکسید منیزیم در لعاب، نقش کمک ذوب داشته و رنگ ایجادنمی‌کند (عباسیان، ۱۳۷۰: ۴۵). مغن (انوشفر و شروه، ۱۳۸۵: ۱۳۶)، مغنیسا، مغناسیا، سنگ سیاه شیشه‌گران، رنگ سیاه، رنگ کاسه (لغت‌نامه دهخدا، ذیل مغنیسا) و سنگ مغنی و مغنه (گلاک و سومی، :۱۳۵۵ ۸۹)، درگذشته از مترادف‌های مغنیسیا به‌شمار می‌رفتند. در فرهنگ‌های لغت برهان قاطع و آنندراج، مترادف‌های دیگری نیز چون رنگ برگان، سنگ سلیمانی و گچ رنگ برای مغنیسا بیان‌شده که این واژگان نمی‌توانند مترادف مغنیسیا باشند[۱۲].

ترکیبات کبالت- لاجورد

لاجورد، سنگی معدنی به‌رنگ آبی مایل به نیلی و لاجورد است. از پودر آن برای ساختن رنگ‌ها استفاده‌می‌کنند(بیرونی،۱۳۷۴: ۳۱۰؛ نیشابوری، ۱۳۸۳: ۲۱۶). در فرهنگ لغت آورده‌شده که لاجورد، سنگی است آبی رنگ که آن را در نقاشی به‌کارمی‌برند و ترکیب شیمیایی‌اش ($(Na.Ca)_8(Al.Si)_{12}O_{24}(S.SO_4)$) است (فرهنگ معین، ذیل لاجورد؛ فرهنگ، ۱۳۷۸: ۵۱۴). از صورت‌های دیگر لاجورد درگذشته، می‌توان به لاژورد (بیرونی،۱۳۵۸: ۷۲۵)، لازورد، عوهق (بیرونی،۱۳۷۴: ۳۱۰)، حجر لاجورد و سنگ لاژورد (لغت‌نامه دهخدا، ذیل لاژورد) اشاره‌نمود. واژه‌های حجر اناخاطس، سنگ سرمه و اثمد[۱۳] در فرهنگ‌های مختلف لغت، به‌اشتباه مترادف لاجورد به‌کار رفته‌اند. چراکه در جواهرنامه‌های دانشمندان ایران هریک از آنها جدا از معنی لاجورد بیان‌شده‌اند. سنگ لاجورد در ساختن میناهای سبز و لاجوردی شفاف رنگ کاربرد داشته (نیشابوری، ۱۳۸۳: ۳۴۶) و همچنین، در لعاب‌کاری ظروف لاجوردینه نیز به‌کار می‌رفته‌است (کامبخش فرد، ۱۳۸۰: ۴۶۸). بااین همه ابوالقاسم کاشانی در عرایس الجواهر، از ماده‌ای به اسم سنگ لاجورد در صنعت کاشی‌گری نام‌برده که متفاوت از سنگ لاجوردی است که در بالا آورده‌شد. وی دراین باره بیان‌می کند که سنگ لاجورد که صنعتگران به آن سنگ سلیمانی می‌گویند، مانند نقره درخشنده است و در پوشش سیاهی قراردارد. از این سنگ، رنگ لاجوردی به‌دست می‌آید (کاشانی، ۱۳۸۶: ۳۳۹). بنابر عقیده "جمیز ویلسن آلن"[۱۴] و "آلیور واتسون"[۱۵]، ماده‌ای که کاشانی از آن به اسم لاجورد نام‌برده، کبالت است و مشخصه‌ای که گفته مانند نقره درخشان است و در پوشش سیاه قراردارد، از مشخصات کبالت است

که در قمصر کاشان نیز وجوددارد (نیستانی و روح‌فر، ۱۳۸۹: ۱۶۵؛ Watson, 2004:28) در لعاب‌سازی سنتی ایران نیز از اکسید کبالت (لاجورد) برای ایجاد رنگ لاجوردی استفاده می شده‌است (عباسیان،۱۳۷۹: ۲۱۸؛ ضیاءپور، ۱۳۵۳: ۶؛ اپلر و دیگران، ۱۳۸۲: ۱۶۸؛ پوپ، ۱۳۸۰: ۱۰۶؛ انوشفر و شروه، ۱۳۸۵: ۱۳۶ و Koss et al, 2009: 44). امروزه ترکیبات کبالت، مادهٔ متداولی است که به‌تنهایی در لعاب‌ها رنگ لاجوردی نزدیک به لاجوردی گذشته را ایجادمی‌کند. براساس منابع یادشده و پذیرفتن اکسید کبالت به‌عنوان دیگر معادل امروزی لاجورد، می‌توان از مترادف‌های آن به‌صورت‌های سنگ محمدی (انوشفر و شروه، ۱۳۸۵: ۱۳۶)، لاجورد سلیمانی، سنگ سلیمانی (کاشانی، ۱۳۸۶: ۳۳۹-۳۴۶)، لاجورد کاشی (فرهنگ معین، ذیل لاجورد)، فلز لاجورد (فرهنگ، ۱۳۷۸: ۱۸۵) و آبی محمدی (پوپ، ۱۳۸۰: ۱۰۹) نام‌برد.

ترکیبات قلع (رصاص)

رصاص، فلزی است که در خراسان آن را قلعی و کلهی گویند (نیشابوری،۱۳۸۳: ۳۲۲). این فلز دو نوع است؛ سیاه که سرب باشد و سپید که قلعی است. مراد از رصاص مطلق، قلعی است (فرهنگ نفیسی، لغت‌نامه دهخدا، ذیل رصاص). رصاص، فلز قلع است که در دوره‌های اسلامی ایران به‌صورت‌های رصاص ابیض، رصاص قلع (لغت‌نامه دهخدا، ذیل رصاص قلع)، ارزیز، علاب (بیرونی، ۱۳۵۸: ۳۱۷)، کفشیر، کیمیا، قزدیز، قصدیر (فرهنگ نفیسی و معین، ذیل کفشیر و قصدیر)، ارزیز خالص و ارزیز سفید (غیاث‌اللغات، فرهنگ معین، ذیل ارزیز) خوانده شده‌است. سفیدآب رصاص از مهم‌ترین ترکیبات قلع است که آن را ازطریق تکلیس‌کردن[۱۶] رصاص به‌دست‌آورده و "سفیده قلعی" نامیده‌اند. "رصاص مکلّس اصل بیشتر میناهای فیروزه مصمت باشد." (نیشابوری،۱۳۸۳: ۳۲۳). دو فرمول متفاوت برای ساخت سفیدآب قلع در متون قدیم ارائه‌شده که روش اول، ساخت سفیداب قلع با حرارت‌دادن و سوزاندن رصاص در کوره (ظرف سفالی) یا حرارت مستقیم آتش بر ظروف سفالی حاوی فلز قلع همراه با هم‌زدن آن با میله آهنی هنگام حرارت‌دادن است (همان: ۴۱۷؛ کاشانی، ۱۳۸۶: ۳۴۳). این کلس رصاص را اسفیداج نامیده‌اند لیکن زکریای رازی در کتاب الاسرار خویش ذیل فرمول شماره ۲۰۷، سوزاندن رصاص در ظرف سفالی را "قلع سوخته" خوانده‌است. به‌نظر می‌رسد ساختن کلس رصاص بدین روش را باید قلع سوخته نامید چراکه درواقع حاصل کار، اکسیدکردن فلز قلع است که آن اکسید استانیک (SnO_2) می‌باشد (رازی، ۱۳۷۱: ۴۱۰). در روش دوم، ساختن سفیداب با استفاده از سرکه است که در فرمول شماره‌های ۲۰۹ تا ۲۱۲ کتاب الاسرار زکریای رازی، قلع با سرکه مجاورشده، بخار سرکه روی ورقه قلع اثرمی‌کند و به‌تدریج، زنگی روی قلع جمع‌می‌شود. این زنگ، استات قلع ($Sn(CH_3COO)_2$) است (همان: ۴۰۸). اسفیداج (سفیداب رصاص)، ماده اصلی ایجاد رنگ سفید در مینا و زرین‌فام بوده‌است (نیشابوری، ۱۳۸۳: ۳۴۵؛ کاشانی،۱۳۸۶: ۳۴۷). این ماده درگذشته به صورت‌های اسفیداج ارزیز، سپیده ارزیز، اسفیداج رومی، اسفیداج رصاص، اسفیداگ، سفیداب (لغت‌نامه دهخدا، ذیل اسفیداج رصاص، سپیده و اسفیداج)، اسفیداج، خاکستر قلعی، سپیده (فرهنگ برهان قاطع، ذیل سپیده و باروق)، سفیدآب، سفیداج (لغت‌نامه دهخدا، ذیل سفیداج)، سپیدآب و سپتاک (فرهنگ‌های آنندراج و رشیدی، ذیل سپتاک)، در منابع آورده شده‌است[۱۷]. یکی دیگر از ترکیبات قلع که بسیار کم به آن اشاره‌شده، "قلع کشته" است. قلع کشته، ترکیبی از قلع و گوگرد بوده‌است که در این واکنش، سولفور قلع (SnS_2) به‌وجود می‌آید (رازی، ۱۳۷۱: ۴۰۷). درگذشته گوگرد برای کشتن و کلس‌کردن بسیاری از فلزات استفاده شده‌است. قلع، یکی از فلزاتی است که سفالگران از زمان‌های کهن آن را می‌شناختند آن‌چنان که در بسیاری از سفال‌های بعد از اسلام نیز برای ایجاد لعاب سفید همچون سفالینه‌های نیشابور به‌کار رفته‌است (کامبخش فرد، ۱۳۸۰: ۴۵۲؛ رحیمی و متین، ۱۳۸۷: ۱۵).

ترکیبات آنتیموان- اثمد (سرمه)

اثمد، سنگی معروف است که آن را "سرمه" و "سنگ سرمه" گویند (بیرونی،۱۳۷۴: ۱۷۴؛ کاشانی،۱۳۸۶: ۱۸۹). «سرمه، به‌عربی اثمد خوانند و به کُحل مشهور است. آن سنگی است که سوده آن را در چشم کشند. سنگ سرمه، با اسرب آمیخته‌بود، چنان‌که اگر آن را بر آتش نهند جوهر اسرب از او بیرون‌آید.» (نیشابوری،۱۳۸۳: ۲۶۹). به‌نظر می‌رسد سولفور آنتیموان (Sb_2S_3)[۱۸] صورت امروزی سرمه (اثمد) باشد (فرهنگ، ۱۳۷۸: ۸۵۳؛ فرهنگ نفیسی، ذیل سنگ سرمه؛ فرهنگ معین، ذیل کحل). گاه در برخی از منابع، سرمه را سولفور آهن[۱۹] یا سولفور نقره[۲۰] (فرهنگ معین، ذیل سرمه) یا سولفور سرب[۲۱] دانسته‌اند (رازی، ۱۳۷۱: ۵۲۷). چنین امری اشتباه به‌نظر می‌رسد چراکه تقریباً همه دانشمندان قدیم ایرانی در کتاب‌های خود، اثمد (سرمه) را همیشه در فصلی جدا از فلزات هفت‌گانه، طلا، نقره، سرب، مس، قلع، آهن و خارصینی، بررسی‌کرده‌اند. افزون‌بر اینکه، در بحث فلزات نیز هیچ اشاره‌ای به ساخت اثمد از فلزاتی که شرح آنها آورده‌شد، نشده‌است. همچنین سولفورهای آهن، نقره

و سرب درگذشته هریک اصطلاح خاص خود را داشته‌اند. برای نمونه، سولفور آهن؛ مرقشیشا، سولفور نقره؛ سیم سوخته و سولفور سرب؛ سرب کشته نامیده شده‌است[۲۲]. اثمد به‌صورت‌های اثمت، اسمیت (همان: ۴۹۷)، خطاط (لغت‌نامه دهخدا، ذیل اثمد)، کحول، کحل اصبهانی، کحل اسود (فرهنگ‌های نفیسی و معین، ذیل کحل) و سنگ سپاهان (فرهنگ منتهی‌الارب، ذیل سرمه سنگ) در منابع آورده شده‌است. برخی از فرهنگ‌های لغت گاهی واژه توتیا را بطور اشتباه مترادف با اثمد دانسته‌اند که این اشتباه شاید به‌خاطر تشابه کاربرد سرمه با توتیا در ادبیات باشد. چراکه تفاوت بین سرمه (اثمد) با توتیا را دانشمندان قدیم ایرانی در جواهرنامه‌های خود نیز بیان‌کرده‌اند آن‌گونه که هریک از این دو ماده را به‌صورت فصلی جداگانه بررسی‌کرده و ویژگی‌های متفاوت آنها را نوشته‌اند. توتیا، (ZnO) است.

ترکیبات نقره

نقره، فلزی سپید رنگ است که ازجهت ارزش پس از زر قراردارد (فرهنگ معین، ذیل نقره). در دوره‌های گذشته با اسم‌های مختلفی همچون سیم (نیشابوری،۱۳۸۳: ۳۱۶)، آسیم، گمش، غرب، سمانه، لجین، صریف، صراف، صولج، فضه و فض (بیرونی،۱۳۷۴: ۳۹۵) خوانده شده‌است. درگذشته سفالگران نقره را معمولاً به‌صورت "سیم سوخته" در لعاب‌های مینایی (میر عباسیان، ۱۳۷۹: ۲۲۰) و زرین‌فام (کاشانی،۱۳۸۶: ۳۴۶) به‌عنوان ماده رنگ‌کننده لعاب، استفاده‌می‌کردند. «نقره را با گوگرد زرد ترکیب‌کرده و آن را می‌سوزاندند و به آن سیم سوخته می‌گفتند که آن کلس نقره است.» (همان:۲۱۰؛ نیشابوری، ۱۳۸۳: ۳۱۶). زکریای رازی نیز در فرمول‌های شماره‌های ۱۵۷-۱۶۲، سیم را با گوگرد ترکیب‌کرده و آن را سوزانده است. درواقع فلز سیم با گوگرد در حرارت، سولفور دراژان (Ag_2S) را به‌وجود آورده‌است. رازی آن را کلس اسود، فضّه محرق و گژف نامیده‌است (رازی، ۱۳۷۱: ۴۱۴و۵۴۲). از هم‌معنی‌های سیم سوخته، کشف و نقره سوخته است (لغت‌نامه دهخدا، ذیل کشف). از دیگر ترکیب‌های نقره که زکریای رازی آنها را می‌شناخته، "سنگ جهنم" است. سنگ جهنم در بسیاری از منابع، برای ایجاد رنگ زرد و عاجی در لعاب‌های مینایی و زرین‌فام به‌کار رفته‌است که امروزه آن را نیترات نقره ($AgNO_3$) گویند (همان: ۵۱۵؛ عباسیان، ۱۳۷۹: ۲۲۰؛ جورج و هنری، ۱۳۶۶: ۵۴۳).

ترکیبات زر (طلا)

- زر: طلا و ذهب را گویند. فلزی زرد و گرانبهاست (فرهنگ برهان قاطع، غیاث‌اللغات، ذیل زر). «زر بر آتش دوام‌دارد و هرگز بنکاهد و نپوسد.» (همدانی،۱۳۷۵: ۳۸۲). ذهب، عسجد، الطن (بیرونی،۱۳۷۴: ۳۸۲)، تله، تلا، تلی (فرهنگ برهان قاطع، فرهنگ نفیسی، ذیل تله و تلی)، طلی، عقیان، تبر، سام، عین و نضر (لغت‌نامه دهخدا، ذیل ذهب و طلا) واژگانی هستند که به‌عنوان هم‌معنی‌های زر به‌کار رفته‌اند. طلا (Au)، معمولاً به‌صورت سونش (براده) یا ورقه‌های نازک و زر محرّق در لعاب‌ها برای ایجاد رنگ‌های طلایی و عنابی کاربرددارد. ابوالقاسم کاشانی در عرایس الجواهر دراین باره شرح‌می‌دهد که برای مطلاکاری سفالینه‌ها «یک مثقال زر سرخ را به ۲۴ ورق باید بکوبند و درمیان کاغذی نهند به گچ مالیده و به قیچی می‌برند و به چسب بر سفالینه‌ها با قلم می‌چسبانند.» (کاشانی،۱۳۸۶: ۳۴۷). در میناکاری زراندود نیز از ورق بسیار نازک طلا استفاده‌می‌کردند (عباسیان، ۱۳۷۹: ۱۰۰). برای ساختن رنگ یاقوتی در مینا، زر محرّق کاربرد داشته‌است (نیشابوری، ۱۳۸۳: ۳۴۵) که معمولاً کاشی‌گران زر محرّق را از سوزاندن طلا با گوگرد زرد به‌دست می‌آورده‌اند (همان: ۲۹۵؛ طوسی، ۱۳۴۸: ۲۰۹) و از آن، سولفید طلا (Au_2S) حاصل می‌شده‌است. بطور کلی از زر، به‌دلایل خاصی همچون باارزش بودن در عرصه سفالگری، در لعاب‌های خاص استفاده می‌شده‌است.

ترکیبات آرسن- زرنیک (زرنیخ)

زرنیخ، جسمی معدنی مرکب از گوگرد و آرسن است که دراصطلاح شیمی آن را سولفور آرسنیک[۲۳] گویند (فرهنگ نفیسی، معین، غیاث‌اللغات، ذیل زرنیخ). این واژه درگذشته به‌صورت‌های زرنیق، زرنی (بیرونی، ۱۳۵۸: ۳۳۸)، عس (لغت‌نامه دهخدا، ذیل عس)، هرتال، زرنه و زرنیک (غیاث‌اللغات، فرهنگ معین، ذیل زرنیخ) آورده شده‌است. گونه‌های زرنیخ به‌قرار زیر است.

- **زرنیخ سرخ:** ترکیب دو ظرفیتی آرسنیک و گوگرد (As_2S_2) با رنگ قرمز است (فرهنگ، ۱۳۷۸: ۵۳). زرنیخ سرخ در ساخت رنگ‌های مینا به‌کار رفته‌است (نیشابوری، ۱۳۸۳: ۳۵۴). مترادف‌های زرنیخ سرخ؛ زرنیخ قرمز (فرهنگ معین، ذیل زرنیخ قرمز)، سندره، سندروس (لغت‌نامه دهخدا، ذیل سندره) و سندرخا است (بیرونی،۱۳۵۸: ۳۳۸).

- **زرنیخ زرد:** ترکیب سه ظرفیتی آرسنیک با گوگرد است (فرهنگ معین) که در ساخت مینای زرد رنگ کاربرد ویژه داشته (نیشابوری، ۱۳۸۳: ۳۴۷) و فرمول شیمیایی آن (As_2S_3)، است (فرهنگ، ۱۳۷۸: ۶۴۸). مترادف‌های زرنیخ زرد؛ زرنیخ اصفر (لغت‌نامه دهخدا، ذیل زرنیخ زرد)، ارسانیقوس و سندارخوس است (بیرونی،۱۳۵۸: ۳۳۸).

- **زرنیخ سفید:** سم الفار است که آن را به پارسی مرگ موش گویند (فرهنگ آنندراج، ذیل زرنیخ سفید). زرنیخ سفید، تری اکسید آرسنیک با فرمول (As_2O_3) است (فرهنگ، ۱۳۷۸: ۵۳). مترادف‌های دیگر زرنیخ سفید؛ شک (همان: ۳۷۹)، تراب هالک (فرهنگ آنندراج، ذیل زرنیخ سفید)، هالوک، حرفقان و رهج الفار است (فرهنگ برهان قاطع، ذیل مرگ موش). درگذشته بیشتر به سولفورهای آرسنیک (زرنیخ سرخ و زرد)، در ساخت لعاب‌ها توجه‌کرده‌اند.

مقایسه واژگان امروزی با واژگان پیشین مواد اولیه رنگ‌کننده لعاب‌ها در دوران اسلامی ایران

بررسی‌های انجام‌شده در بخش پیشین تحقیق حاضر به‌خوبی بیانگر این مسأله است که درگذشته، واژگان گسترده‌ای برای هر ماده رنگ‌کننده لعاب نسبت‌به واژگان امروزی آنها به‌کار رفته‌است. لیکن امروزه بسیاری از آن واژه‌ها دیگر کاربردی ندارند و بجای آنها اصطلاحات جدید علم شیمی رایج گردیده‌است. برای نمونه، کلمه مرقشیشا که امروزه به آن سولفور آهن می‌گویند، درگذشته و دوران مختلف بعد از اسلام در ایران، صورت و تلفظهای گوناگونی همچون مَرقَش، مَرقَشیتا، مارقَشیشا، مارقَشیثا، مَرقَشیث، مَرقَشیثا و مرقشیشاه به‌خود گرفته‌است که البته همگی از یک ریشه هستند. همچنین به‌دلیل نفوذ فرهنگ اعراب در ایران، واژه عربی حجرالنور به‌معنی مرقشیشا در متون فارسی، جای گرفته‌است. افزون‌بر اینها، با رواج ترجمه متون یونانی و سریانی و... در سده‌های نخستین اسلامی در ایران، می‌توان حضور واژه بوریطِش (برگرفته از واژه یونانی پوریتس[۲۴] (فرهنگ معین، ذیل بوریطش)) را در ترادف با واژه مرقشیشا، در منابع دید آن‌چنان که تأثیر این زبان‌ها در به‌کارگیری اصطلاحات مرتبط با علم لعاب به‌خوبی آشکار است. بسیاری از واژگان عربی دیگر مانند حدید، نحاس، ذهب، فضه، رصاص، خبث الحدید، زاج اخضر، صفر، لاجورد (معرب لاژورد)، زنجار (معرب ژنگار)، زرنیخ (معرب زرنیک)، شادنج (معرب شاذنه) و... برای مواد رنگ‌کننده لعاب درگذشته، به‌کار رفته‌اند. از دیگر واژگان دارای ریشه یونانی و سریانی نیز می‌توان به مغنیسیا از(Magnesia)، قلقند از،(Xalkanthon) اخرا از (Oxra)، ارسانیقوس از (Arsanikos)، نحاس از سریانی نحاسا، شادنه از سریانی شادنا و... اشاره‌نمود.

دراین میان، مسأله دیگری که دیده‌می‌شود این است که سفالگران پیشین ما، تقریباً از عناصر محدودی همچون (As, Au, Ag, Sb, Sn, Co, Mn, Cu, Fe) برای رنگ‌کردن لعاب استفاده‌کرده‌اند. درصورتی‌که امروزه با گسترش علم شیمی افزون‌بر مواد بالا، می‌توان عناصر بسیار دیگری را مانند (Pt, V, Ce, U, Se, Cd, Mo, W, Ni, Ti, Bi, Cr) در رنگ‌کردن لعاب به‌کارگرفت. پیرو اینها، امروزه واژگان و اصطلاحات گسترده‌ای به‌وجود آمده‌اند که معادلی درگذشته ندارند و قابل تطبیق باهم نیستند.

همچنین درگذشته، سفالگران درصورت نیاز معمولاً از روش‌هایی ابتدایی همچون سوزاندن یا زنگار و توبال‌ساختن ماده رنگ‌کننده لعاب، ترکیبات مختلف از هر ماده را تهیه‌می‌کردند. لیکن امروزه، ترکیبات مختلف و زیادی از هر ماده به‌صورت آماده وجوددارد که در دسترس سفالگران است. درنتیجه، بسیاری از واژگان و ترکیباتی که امروزه برای یک عنصر دیده‌می‌شود، درگذشته محدود به یک یا اندکی از ترکیبات بوده‌است. به‌عنوان نمونه، برای منگنز ترکیبات مختلفی نظیر (MnO_2)، ($MnSO_4$)، ($Mn_3(PO_4)_2$)، ($MnCO_3$) و ($MnCl_2$) وجوددارد حال آنکه درگذشته تنها ترکیب (MnO_2) یا همان مغنیسیا شناخته شده‌بود. به همین دلیل بسیاری از واژگان امروزی ترکیبات رنگ‌کنندهٔ لعاب، معادلی درگذشته ندارند. درپایان، برای سهولت در تطبیق واژگان و نتیجه خلاصه‌شده پژوهش حاضر، جدول تطبیقی واژگان پیشین مواد رنگ‌کننده لعاب سفال دوره اسلامی ایران با واژگان امروزی آنها در زیر، ارائه‌می‌شد (جدول ۱).

جدول۱. جدول تطبیقی واژگان پیشین مواد اولیه رنگ‌کننده لعاب سفال دوره اسلامی ایران با واژگان امروزی آنها

واژگان پیشین مواد اولیه رنگ‌کننده لعاب سفال دوره اسلامی ایران	واژگان امروزی مواد اولیه رنگ کننده لعاب سفال	
آسین، آهن و حدید	آهن[۲۵]	Fe
توفال آهن، توبال الحدید، توپال آهن، تُفال آهن، خَبَثُ الحَدید، آهن سوخته، نَخجَد، بَخجَد، ریم آهن، ریح آهن، چِرکِ آهن، داشخال، داشخار و ریماهن	اکسید آهن[۲۶]	FeO
زَنگار الحدید، زَنجار آهن، زَعفرانُ الحدید، ژنگارآهن، زنگارآهن، صداءالحدید، آهن پاکیزه، حدید المصفی و زَعفران	هیدروکسید دوفر[۲۷] استات دوفر[۲۸]	$Fe(OH)_3$ $Fe(CH_3COO)_2.4H_2O$
مَرقَشیشا، مَرقَشیتا، مارقشیشا، مارقَشیثا،روشنا، مَرقَشیث، مَرقَشیثا، مرقشیشاه، اَرشَد، مَرقَشِ، بوریطُس، بوریطِش، روشنایی، حَجرالنور، مَکسیثا، مکسشا و بربجوک	پیریت[۲۹]	FeS_2
مَرقشیثای طلایی، مَرقَشیثای تِلائی، مَرقَشیثای ذَهَبی و مَرقَشیشای اَصفَر	دی‌سولفید آهن[۳۰]	FeS_2/ Fe_2S_4
مَرقَشیثای سفید، مَرقَشیثای نقره ای و مرقشیثای فِضّی	پیریت آرسن[۳۱]	FeAsS
مَرقَشیثای سیاه، مَرقَشیثای حَدیدی و مَرقَشیثای الاَسوَد	سولفور آهن	FeS
مَرقَشیثای سُرخ، مَرقَشیثای نَحاسی(نُحاسی- نِحاسی) و مَرقَشیشای اَحمَر	بورنیت[۳۲]	Cu_3FeS_3
زاگ، زاک، زاج، زاغ، زَمِه، شَبّ، زَمج و زَمچ	سولفات فلزات[۳۳]	-
زاج سبز (سبز روشن)، زاج آهن، زاج اَخضَر، توتیای سبز، قَلقَند و قَلقَنت	سولفات فِرو[۳۴]	$FeSO_4.7H_2O$
زاج سیاه، لَخج، زاج اَساکِفَه، زاج کفشگران، مَلیطَرنا، مالیطَرنا و زاج اَسَود	سولفات آهن[۳۵]	$FeSO_4.nH_2O$
زاج زرد، زاج اَصفَر، قُلقُطار، قُلقُنطار، زاج شتردندان و زاج الذَهبانی	زاج آهن[۳۶]	$Fe_2(SO_4)_3.9H_2O$
اَرتکان، اَرتکین، گِلَک، فاده و اَریکان	اخرا[۳۷]	-
گِل بَره، گِل سُرخ، طین مَغرَه، مَغرَه، خاک سرخ و خاک سرخ ایرانی	اخرای قرمز[۳۸]	Fe_2O_3
زرد آهن و گِل زرد	اخرای زرد[۳۹]	$Fe_2O_3.3H_2O$
شادَنَج، شادَنَه، شاذَنَه، شاهدانه، شادَنا، دم، بیدوَنا، بیدوَند، حَجَرُالدَّم و سنگ خون	هماتیت	(Fe_2O_3)
مِس، نَحاس (نُحاس- نِحاس)، نحاسا، صاد، مُهل، صَیدان، قِطر، روی، صُفر و صَرَفان	مس[۴۰]	Cu
توبال (توپال) النحاس، تُفال، توبال، توپال، توبال مس، توفال، توفال مس. پوست مس و زَهَره النُّحاس	اکسید مس[۴۱]	CuO
زَنگار، ژَنگار، زَنجار، ژنگار مس، زنجار مس، زنگار سبز و زنجار الاَخضَر	استات مس[۴۲]	$Cu(CH_3COO)_2.2H_2O$
مِس سوخته، روی سوخته، روی سَخنَج، روسَخنَج، راسُخت، روسوخته، نُحاسِ مُحرَق، روسَخنَه و روسَخنَاج	اکسید مس سولفور مس[۴۳]	CuO Cu_2S

ادامه جدول۱. جدول تطبیقی واژگان پیشین مواد اولیه رنگ‌کننده لعاب سفال دوره اسلامی ایران با واژگان امروزی آنها

واژگان پیشین مواد اولیه رنگ‌کننده لعاب سفال دوره اسلامی ایران	واژگان امروزی مواد اولیه رنگ کننده لعاب سفال	
زاج سبز (آبی روشن)، زاج کبود، قَلقَند، قَلقَنت، توتیای اَرزَق و کات کبود	سولفات مس	$CuSO_4.5H_2O$
مَغن، مَغیسیا، مَغنیسا، مَغنسیا، مِغناسیا، مَغنیسی، سنگ شیشه‌گران و سنگ سیاه شیشه‌گران، رنگ سیاه، رنگِ کاسه، سنگ مَغنی، مُغنه .	دی‌اکسید منگنز[۴۴]	MnO_2
لاجَوَرد(لاجُوَرد)، لاژَوَرد، لاژَوَرد، حجرلاجورد، حجرلازورد، سنگ لاژورد، عَوهقَ. لاجورد، لاجورد سُلیمانی، سنگ سلیمانی، لاجوردکاشی، سنگ مَحَمدی، فِلزِ لاجورد، آبی مَحَمدی	سنگ لاجورد[۴۵] اکسید کبالت[۴۶]	$(Na.Ca)_8(Al.Si)_{12}O_{24}(S.SO_4)$ CoO
رَصاص، اَرزیز، رصاص اَبیَض، رصاص قَلع، عُلّاب، کَفشیر، کیمیا، اَرزیزِ خالص، اَرزیز سفید، قَزدیز، قَصدیر، قَلعی، کَلهی.	قلع[۴۷]	Sn
سفیدآبِ رَصاص، سفیدآبِ قلع، اسفیداجِ اَرزیز، اسفیداج رومی، اسفیداج الرصاص، باروق، سپیده ارزیز، اِسفیداگ، اِسفیداب، سفیداب، اِسفیداج، خاکستر قلعی، سفیده، سفیده قلعی، سپیده، سفیدآب، سفیداج، سپیدآب، سِپتاک، سِپیتاک.	استات قلع[۴۸]	$Sn(CH_3COO)_2$
قلع سوخته.	اکسید قلع[۴۹]	SnO_2
قلع کُشته.	سولفور قلع[۵۰]	SnS_2
اَثمَد(اُثمُد- اثمد)، سُرمه، سنگ سُرمه، خطاط، کَحل، کَحول، سرمه سنگ، کَحلِ اصفهانی، کَحَل اَسوَد، سنگ سپاهان، اَثمَت، اِسمیت.	سولفور آنتیموان[۵۱]	Sb_2S_3
نقره، سیم، آسیم، گُمُش، غَرب، سَمانه، لُجَین، صَریف، صَراف، صَولَج، فِضَّه، فِضّ.	نقره[۵۲]	Ag
سیم سوخته، آهک سیاه، کِلس اَسَود، فِضَّه مُحرَق، گَژف، کَشف، نقره سوخته.	سولفور نقره	Ag_2S
سنگ جهنم، حجرالجهنم.	نیترات نقره[۵۳]	$Ag\ NO_3$
زَر، طلا، طَلی، عِقیان، ذَهَب، تِبر، سام، عین، نَضر، تِلّه، تِلا، تِلی، زر، عَسجَد، اَلطُن.	طلا[۵۴]	Au
زر مُحرَق.	سولفید طلا[۵۵]	Au_2S
زَرنیق، هرتال، زَرنِه، زَرنیک، زرنی، عَس.	سولفور آرسنیک[۵۶]	$As_2S_3\ As_2S_2$
زرنیخ سرخ، زَرنیخ احمر، زرنیخ قرمز، سَنَدَره، سَنَدروس، سَنَدرخا.	دی‌سولفور آرسنیک[۵۷]	As_2S_2
زرنیخ زرد، زرنیخ اصفر، اَرسانیقوس، سَندارخوس.	تری‌سولفور آرسنیک[۵۸]	As_2S_3
زرنیخ سفید، سَمُّ الفار، تُرابِ هالِک، مرگ موش، شُک، هالوک، حَرفقان، داروی موش، رهج الفار	تری‌اکسید آرسنیک[۵۹]	As_2O_3

(نگارندگان)

نتیجه‌گیری

با بررسی‌های اولیه صورت‌گرفته در این پژوهش، مشخص‌شد که بسیاری از هنرجویان و متخصصان رشته سرامیک، شناخت کافی درباره واژگان کهن مرتبط با سفال ندارند. این مسأله خوانش متون کهن را برای علاقمندان این حوزه با معضلات زیادی روبرومی‌کند که همین امر، نشانگر ضرورت انجام چنین تحقیقی است. با مقایسه و تطبیق واژگان امروزی مواد اولیه رنگ‌کننده لعاب سفال با واژگان پیشین آنها در دوران اسلامی ایران، معادل امروزی بسیاری از واژگان پیشین مواد اولیه رنگ‌کننده لعاب ارائه‌گردید. دراین راستا و برای سهولت دسترسی به نتایج پژوهش پیش‌رو، جدولی نیز طراحی‌شد که در آن نام این مواد کنار یکدیگر قرار داده‌شده‌اند که استفاده از آن را برای پژوهشگران و متخصصین هنرهای سنتی به‌آسانی امکان‌پذیر می‌سازد. درواقع چنین جدولی، خوانش متون کهن مرتبط با هنر سفال دوره اسلامی ایران را به‌خصوص مطالعه و بررسی انواع لعاب‌های این دوره ساده‌تر می‌کند. از دیگر نتایج به‌دست‌آمده از پژوهش حاضر این است که تنوع واژگان پیشین برای هر ماده رنگ‌کننده لعاب، نسبت‌به واژگان امروزی آنها بیشتر بوده‌است. لیکن امروزه بسیاری از آنها ازبین رفته‌اند و بجایشان واژگان و اصطلاحات علم جدید شیمی رایج گردیده‌است. از دلایل گسترش و تنوع واژگان پیشین برای هر ماده رنگ‌کننده می‌توان به موارد زیر اشاره‌نمود.

- پیشینه بسیار طولانی سفال و سفالگری ایران[۶۰]، نفوذ فرهنگ‌های گوناگون بیگانه همچون اعراب در ایران که باعث گسترش واژگان عربی در زبان فارسی شده‌است[۶۱] و درنهایت، رواج ترجمه متون سریانی، یونانی و... در سده‌های نخستین اسلام در ایران که منجر به نفوذ بسیاری از واژگان یونانی و سریانی گردیده‌است[۶۲].

بسیاری از واژگان و مواد امروزی مانند(tP, V, eC, U, eS, dC, oM, W, iN, iT, iB, rC) به‌دلیل گسترش علم شیمی معادلی درگذشته ندارند که این خود نمایانگر آن است که سفالگر پیشین، شناخت کمتری از مواد رنگ‌کننده لعاب داشته‌است. درنتیجه، بسیاری از رنگ‌هایی را که امروزه می‌توان ساخت، درگذشته سفالگران ایرانی نتوانستند به‌دست‌آورند چراکه در آن زمان، شاید این مواد هنوز شناخته یا از آنها استفاده نشده‌بود. برای نمونه دراین باره می‌توان به رنگ‌های قرمز کادمیوم[۶۳] اشاره‌نمود.

درنهایت اینکه امروزه ترکیبات مختلف از هر مادهٔ رنگ‌کننده، در دسترس سفالگران بطور آماده وجوددارد حال آنکه درگذشته، ترکیبات کمی از مواد رنگ‌کننده را سفالگران معمولاً ازطریق سوزاندن یا زنگار و توبال‌ساختن، فراهم و استفاده‌می‌کردند. مطالب جدول۱ بیانگر این است که درگذشته، آهن و مس در دسترس‌ترین مواد رنگ‌کننده لعاب بوده‌اند چراکه سفالگران، ترکیبات بسیاری از آهن همچون توفال آهن، زنگار آهن، شادنج، انواع مرقشیشا، زاج‌ها و اخراها و ترکیباتی از مس همانند توبال مس، زنگار مس، مس سوخته و زاج کبود را نسبت‌به سایر مواد رنگ‌کننده می‌شناختند[۶۴].

امیدمی‌رود که در مراکز علمی و پژوهشی، بهره‌گیری سودمندی از جدول ارائه‌شده صورت‌پذیرد. همچنین تحقیقاتی که در آینده درباره دیگر مواد مصرفی در ساخت لعاب‌ها، بازخوانی و برگردان متون کهن فنی سفال و سرامیک انجام‌می‌شود، راهگشای پژوهشگران باشد.

پی‌نوشت

۱- برای اطلاعات بیشتر به صفحه ۱۳۴کتاب "اوج‌های درخشان هنر ایران" نوشته ریچارد اتینگهاوزن مراجعه‌شود.

۲- برای اطلاعات بیشتر به صفحه ۲۱ جلد اول کتاب " تاریخ ادبیات ایران " نوشته ذبیح‌الله صفا مراجعه‌شود.

۳- پلینیوس، طبیعی‌دان و نویسنده رومی (۲۳-۷۹م.) و مؤلف کتاب معروف"NATURAL HISTORY" است که جلدهای ۳۴ تا ۳۷ کتابش مربوط به مواد، فلزات و انواع سنگ‌ها و جواهرات است. رجوع‌کنید به:

Pilinius der Aeltere. Naturalis Historia.(2005). Philip Reclam GmbH, Stuttgart.

۴- جواهرنامه، عنوان کلی آثاری درزمینه شناخت، دسته‌بندی، معرفی و گزارش خواص دارویی‌کانی‌ها است. این آثار که بیشتر به زبان‌های فارسی و عربی تألیف‌شده‌اند، امروزه در حیطه دانش کانی‌شناسی قرارمی‌گیرند.

5- Sulphate

۶- برای اطلاعات بیشتر به واژه "زاج" در لغت‌نامه دهخدا مراجعه‌شود.

7- Copper Sulphate

8- Ferrous Sulphate

9- Hematite

۱۰- منظور کلی از آهکی‌کردن (تکلیس) در گذشته، درواقع نرم‌کردن اجسام سخت بوده‌است. با عمل آهکی‌کردن دراثر حرارت، گازها و رطوبت و اجسام فرار موجود در یک جسم، خارج‌می‌شد (رازی،۱۳۷۱: ۴۴۵).

۱۱- به ترکیبات منگنز در بخش پیشین مراجعه‌شود.

۱۲- سنگ سلیمانی سیلیکات آبدار طبیعی روی است. برای اطلاعات بیشتر به فرهنگ معین مراجعه‌شود.

۱۳- سنگ سرمه و اثمد، سولفور آنتیموان (Sb_2S_3) است. به ترکیبات آنتیموان در فصل‌های بعدی مراجعه‌شود.

14- James Wilson Allan

15- Oliver Watson

۱۶- برای آگاهی در این زمینه به پی‌نوشت ۱۰ مراجعه‌شود.

۱۷- سفیدآب، اسفیداب، سفیداج، سفیده و سپیدآب واژه‌هایی هستند که درگذشته برای سفیداب سرب (سفیداب شیخ) نیز به‌کار رفته‌اند.

۱۸- آنتیموان را از قدیم بشر می‌شناخته چراکه در حفاری‌های بین‌النهرین ظرفی از فلز آنتیموان متعلق به۲۴۵۰ ق.م. یافته شده‌است (رازی، ۱۳۷۱: ۳۷۶).

19- Iron Sulphur

20- Silver Sulphur

21- Lead Sulphur

۲۲- برای اطلاعات بیشتر به واژه‌های "مرقشیشا" و "سیم‌سوخته" در همین مقاله و فرمول‌های شماره ۲۰۴ و ۲۰۵ کتاب‌الاسرار مراجعه‌شود (رازی،۱۳۷۱: ۴۱۳).

23- Arsenic Sulphur

24- Purites

25- Iron

26- Iron Oxide

27- Iron Hydroxide

28- Iron Acetate

29- Pyrite

30- Iron disufide

31- Mispickel

32- Bornit

33- Alum-Vitriol

34- Green Vitriol

35- Iron Sulphat

36- Iron Alum

37- Ocher

38- Red Iron Oxide

39- Yellow Iron Oxide

40- Copper

41- Copper Oxide

42- Copper Acetate

43- Copper Sulphur

44- Manganese dioxide

45- Lapis Lazuli

46- Cobalt Oxide

47- Tin

48- Tin Acetate
49- Tin Oxide
50- Tin Sulphur
51- Antimony Sulphur
52- Silver
53- Silver Nitrate
54- Gold
55- Gold Sulfide
56- Arsenic Sulphur
57- Arsenical diSulphur
58- Arsenical trisulfide
59- Arsenic trioxide

۶۰- همچون مرقشیشا (سولفور آهن) که به‌دلیل سیر در دوره‌های مختلف، صورت و تلفظ‌های گوناگونی همچون: مَرقَشِ، مَرقَشیتا، مارقَشیشا، مارقَشیثا، مَرقَشیث، مَرقَشیثا و مرقشیشاه برای آن از یک ریشه به‌کار رفته‌است.

۶۱- مانند: حدید، توبال الحدید، خبث الحدید، زعفران الحدید، حجرالنور، مرقشیشای فضّی، زاج، زاج اسود، طین مغره، شادنج، حجرالدم، نحاس، صفر، زنجار، زنجار الاخضر، نحاس محرق، لاجورد، رصاص، اسفیداج، اثمد، کحل، فضّه، کلس اسود، فضّه محرق، ذهب، سندروس، زرنیخ اصفر، سمّ الفارو غیره) شده است.

۶۲- مانند: مغنیسیا (ازMagnesia)، قلقند (از Xalkanthon)، اخرا (ازOxra)، ارسانیقوس(از Arsanikos)، نحاس (از سریانی نحاسا)، شادنه (از سریانی شادنا) و غیره شد.

63- Cadmium

۶۴- قابل ذکر است که هر یک از واژگان مذکور شامل گروهی از مترادف های خویش نیز هستند.

منابع و مآخذ

- اپلر، ریچارد و داگلاس، اپلر (۱۳۸۲). **لعاب و پوشش‌های شیشه‌ای**، ترجمه سعید باغشاهی، علیرضا میرحبیبی، مهدی قهاری و رؤیا آقا بابازاده، تهران: جهاد دانشگاهی.
- اتینگهاوزن، ریچارد (۱۳۷۹). **اوج‌های درخشان هنر ایران**، ترجمه هرمز عبداللهی و روئین پاکباز، تهران: آگاه.
- اسدی طوسی، علی بن احمد (۱۳۵۶). **لغت فرس**، به‌کوشش محمد دبیرسیاقی، تهران: کتابخانه طهوری.
- امینی، یوسف (۱۳۹۰). *فرهنگ تطبیقی واژگان پیشین با واژگان امروزی سفال و سفالگری ایران*، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، اصفهان: دانشگاه هنر اصفهان.
- انوشفر، مهدی و عربعلی، شروه (۱۳۸۵). **لعاب،کاشی و سفال**، تهران: جاودان خرد.
- اینجوی شیرازی، جمال‌الدین (۱۳۵۱). **فرهنگ جهانگیری**، ویراست دکتر رحیم عفیفی، مشهد: دانشگاه مشهد.
- برهان، محمدحسین بن خلف تبریزی (۱۳۳۰). **برهان قاطع**، تصحیح محمد معین، تهران: زوّار.
- بصیری، رضا (۱۳۶۳). **لعاب، کاشی و سفال**، تهران: گوتنبرگ.
- بیرونی، ابوریحان (۱۳۷۴). **الجماهر فی المعرفه الجواهر**، تحقیق یوسف الهادی، تهران: علمی و فرهنگی و میراث مکتوب.
- _____ (۱۳۵۸). **صیدنه**، ترجمه فارسی قرن هشتم‌ه.ق.، به‌کوشش منوچهر ستوده و ایرج افشار، تهران: شرکت افست.
- پادشاه، محمد (۱۳۳۵). **فرهنگ آنندراج**، زیر نظر محمد دبیرسیاقی، تهران: خیام.
- پوپ، آرتور اپهام (۱۳۸۰). **شاهکارهای هنر ایران**، نگارش پرویز ناتل خانلری، تهران: علمی و فرهنگی.
- جورج. اس. بردی و هنری .ار.کلورز (۱۳۶۶). **فرهنگ مواد**، ترجمه پرویز فرهنگ، تهران: جامعه ریخته‌گران ایران.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۸۹). **لغت‌نامه دهخدا**، تهران: دانشگاه تهران.
- رازی، محمد زکریا (۱۳۷۱). **کتاب‌الاسرار**، ترجمه و تحقیق حسنعلی شیبانی، تهران: دانشگاه تهران.
- رامپوری، غیاث‌الدین محمد (۱۳۶۳). **غیاث‌اللغات**، به‌کوشش منصور ثروت، تهران: امیرکبیر.

- رحیمی، افسون و مهران متین (۱۳۸۷). **تکنولوژی سرامیک‌های ظریف**، تهران: شرکت سهامی انتشار.
- رشیدی، عبدالرشید بن عبدالغفور (۱۳۳۷). **فرهنگ رشیدی**، به‌تحقیق و تصحیح محمد عباسی، تهران: بارانی.
- صدیق، مصطفی (۱۳۴۴). سفالگری در لالجین، **هنر و مردم**، سال سوم، (۳۰)، ۱۰.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۸۳). **تاریخ ادبیات ایران**، ج ۱، تهران: فردوس.
- صفی‌پور، عبدالرحیم بن عبدالکریم (۱۲۲۸). **منتهی‌الارب**، تهران: سنایی.
- ضیاءپور، جلیل (۱۳۵۳). **آشنایی با رنگ‌آمیزی در آثار هنری ایرانیان**، تهران: وزارت فرهنگ و هنر.
- طوسی، خواجه نصیرالدین (۱۳۴۸). **تنسوخ‌نامه ایلخانی**، مقدمه و تعلیقات مدرس رضوی، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- عباسیان، میرمحمد (۱۳۷۰). **صنعت لعاب‌سازی و رنگ‌های آن**، تهران:گوتنبرگ.
- _____ (۱۳۷۹). **تاریخ سفال و کاشی در ایران از عهد ماقبل تاریخ تا کنون**، تهران: گوتنبرگ.
- فرهنگ، پرویز (۱۳۷۸). **فرهنگ جامع متالوژی و مواد**، تهران: دنیا.
- کاشانی، ابولقاسم عبدالله (۱۳۸۶). **عرایس الجواهر و نفایس الاطایب**، به‌کوشش ایرج افشار، تهران: المعی.
- کامبخش‌فرد، سیف‌الله (۱۳۸۰). **سفال و سفالگری در ایران**، تهران: ققنوس.
- گرجستانی، سعید (۱۳۷۹). **آموزش فن و هنر سفال و سرامیک**، تهران: دانشگاه هنر.
- گلاک، جی و سومی هیراموتو گلاک (۱۳۵۵). **سیری در صنایع دستی ایران**، تهران: بانک ملی ایران.
- معین، محمد (۱۳۶۳). **فرهنگ فارسی معین**، تهران: امیرکبیر.
- میرهادی، بهمن (۱۳۸۰). **مواد اولیه لعاب‌ها و رنگ‌ها و محاسبه آنها**، تهران: دانشگاه صنعتی امیرکبیر.
- نفیسی، علی‌اکبر (۱۳۴۳). **فرهنگ نفیسی (ناظم الاطباء)**، با مقدمه محمدعلی فروغی، تهران: کتابفروشی خیام.
- نیستانی، جواد و زهره روح‌فر (۱۳۸۹). **ساخت لعاب زرین‌فام در ایران**، تهران: آرمانشهر.
- نیشابوری، محمدبن جوهری (۱۳۸۳). **جواهرنامه نظامی**، به‌کوشش ایرج افشار، تهران: میراث مکتوب.
- همدانی، محمدبن محمود (۱۳۷۵)، **عجایب‌نامه**، ویرایش جعفر مدرس صادقی، تهران: مرکز .

- Koss, K., McCarthy, B., Chase, E., & Salzman, S. D. (2009). Analysis of Persian painted minai ware. **Scientific Research on Historic Asian Ceramics**. In Ann Hofstra Grogg (Ed). London: Archetype Publications Ltd. 33-47.
- Peterson, S. (1999). **The Craft and Art of Clay**. London: Laurene King Publishing.
- Pilinius der Aeltere. (2005). **Naturalis Historia**. Stuttgart: Philip Reclam GmbH.
- Watson, O. (2004). **Ceramics from Islamic Lands**. London: Thames & Hudson Ltd.

دریافت مقاله: ۹۱/۹/۲۵
پذیرش مقاله: ۹۲/۳/۲۰

بررسی تطبیقی آثار تادائو آندو و سانتیاگو کالاتراوا به‌منظور ارائه راهکارهایی برای الهام از طبیعت در طراحی معماری

آرش پسران* سُها پورمحمد فرشته شکیبا*****

چکیده

باوجود تلاش‌های فراوانی که در دهه‌های اخیر برای بهبود فرایند طراحی معماری انجام گرفته‌است، به‌ندرت راه‌حل‌هایی روشن برای طراحی معماری درجهت کمک به طبیعت، تدوین شده‌است. ازاین‌رو تحلیل، مقایسه و بررسی نمونه‌های موجود و آثار معماران بزرگ برای پاسخ‌گویی به چگونگی استخراج راهکارهای طراحی آنان در مواجه با طبیعت و دستیابی به سرنخ‌هایی به‌منظور برانگیختن قوه تخیل طراحان در بهره‌گیری از آن، ضروری به‌نظر می‌رسد. برمبنای این فرض که با تحلیل و مقایسه دو نگرش متفاوت به طبیعت در طراحی معماری، راهکارهایی درراستای الهام از طبیعت به‌دست‌آید. بنابر آنچه بیان‌شد در پژوهش حاضر، تلاش برآن است تا دو رویکرد پویا و تندیس‌گرای معمار آکادمیکی اسپانیا، *سانتیاگو کالاتروا*، با رویکرد فضاگرای معمار تجربی ژاپن، *تادائو آندو*، به طبیعت باهم مقایسه‌شوند. ضمن اینکه در روند این مطالعات افزون‌بر بررسی شاهکارهای معماری این دو معمار، مؤلفه‌هایی از طراحی ملهم از طبیعت آنها استخراج و دسته‌بندی می‌شوند. نوع این پژوهش، توصیفی- تحلیلی است و روش تحقیق به کاررفته در آن هم قیاسی است. درواقع نگارندگان با بهره‌گیری از این روش، مطالعات تئوریک کتابخانه‌ای و الکترونیکی واکنش‌های این دو معمار را دربرابر مؤلفه‌هایی طبیعی همچون نیروهای طبیعی، بستر، نوع پیشروی معماری آنها در طبیعت و چگونگی استفاده از نور مطالعه و بررسی‌کرده‌اند. با مقایسه وکنکاش رویکردهای الهام از طبیعت در کارهای این دو معمار، ویژگی متن‌گونه طبیعت به‌دست‌آمد که هرکس بنابر پیش‌زمینه‌های شخصیتی، پیشینه علمی، زمینه مطالعات، فرهنگ و ارزش‌های اجتماعی از آن برداشت متفاوتی خواهدداشت. همچنین ضمن دسته‌بندی الگوهای بهره‌گیری از طبیعت در آثار این دو معمار، مؤلفه‌ها و راهکارهایی برای بهره‌گیری بهتر از طبیعت جهت انگیزش تخیل و استفاده طراحان از آنها پیشنهاد شده‌است. مؤلفه‌ها و راهکارهایی همچون انتخاب سایت در بطن طبیعت، نفوذ نور به درون بنا، رخنه در طبیعت به‌صورت فیزیکی، رخنه در طبیعت به‌شکل بصری، ترکیب فضا با عناصر طبیعت، آفرینش منظر پویا، الهام از درختان، بدن انسان، پرندگان و جانداران و پیوستگی و ارتباط آنها با محیط اطراف خود.

کلیدواژگان: الهام از طبیعت، تادائوآندو، سانتیاگوکالاتراوا، فضاگرایی، ساختارهای طبیعی.

* دانشجو دکتری معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد شیراز، (نویسنده مسئول). ma_pesaran@arch.iust.ac.ir
** دانشجوی دکتری معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات، تهران.
*** کارشناس‌ارشد معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد خوراسگان، اصفهان.

مقدمه

بسیاری از وضعیت‌های فیزیکی یا غیرفیزیکی همچون حال و هوا و احساس برای اهداف طراحی معماری اکتشاف نشده‌اند. طبیعت دستاورد بهترین معمار، خداوند، همواره برای معماران سرچشمه الهام بوده و به‌مثابه یک متن، دربردارنده واژگان و نشانه‌های بصری است که ذهن خواننده را به رمزگشایی، ترکیب و ساخت معنا هدایت‌می‌کند. معمولاً یک متن به گزارش یک پیام اشاره‌دارد و بطور فیزیکی، مستقل از فرستنده و گیرنده است. درواقع متضمن کیفیات، تصویرها، صداها و اشارات است و توسط قراردادهای ارتباطیِ طبقه‌ای خاص، قابل تأویل است (گروتر، ۱۳۹۰: ۱۸۴-۱۴۶). ممکن است این‌گونه تصورشود که قوه خلاقیت و الهام نه آموختنی که ذاتی است. این در حالیست که بسیاری از خلاقان باتجربه معتقدند که قوه تخیل را می‌توان توسعه‌داد و غنی‌ساخت. در این زمینه، گروهی براین باورند که قوه تصور ممکن است غیرفعال باشد که می‌توان با اتخاذ روش‌های مناسب آن را به‌صورت فعال درآورد (آنتونیادس، ۱۳۸۳: ۴۵-۳۰). بااین‌همه مسأله اینجاست که تاکنون درباره نحوه تأثیرگذاری قوه تخیل در حس ساختن، شناخت چندانی به‌دست نیامده‌است. هنوز راه‌های فعال‌سازی و غنی‌سازی بهره‌گیری از طبیعت به‌صورت گویا برای معماران و طراحان تعریف نشده‌اند. راه‌هایی که می‌توانند جرقه‌های فعال‌کننده تصورات معماران برای طراحی با طبیعت باشند. ازاین‌رو وجود اصول‌مندی در آثار برخی معماران درزمینه الهام از طبیعت، فرضیه ایست که پژوهش حاضر به‌دنبال اثبات آن است. شایان یادآوری است که قطعاً دستیابی به فرمولی خاص و ثابت، دغدغه نگارندگان این مقاله نیست زیرا معتقدند که بیشتر از تعداد طراحان، راهکارهای طراحی وجود خواهدداشت. دراین راستا، پرسش اصلی این پژوهش این است که چگونه می‌توان ازطریق بررسی آثار دو معمار بزرگ اسپانیائی و ژاپنی، *سانتیاگو کالاتروا*[1] و *تادائو آندو*[2]، به راهکارهای طراحی آنها در مواجهه با طبیعت دست‌یافت. هدف آن هم، بازنمایی راه‌های الهام از طبیعت است و به‌دنبال یافتن روش‌های مناسبی برای تحقق‌یافتن نمودهای بالقوه‌ای است که دیگران در طراحی از آن بهره‌می‌جویند. ازطرفی معماران متفاوت در بسترهای فرهنگی با شخصیت‌های گوناگون، رویکردهای متفاوتی را در طراحی از خود نشان‌می‌دهند. هرکدام بنابر معیارهای خود از متن طبیعت برداشت‌های متفاوتی دارند که دانستن شاخص‌های هر طراح می‌تواند راهگشا و منبع الهام دیگران نیز قرارگیرد. در این میان کالاتراوا و آندو نیز به‌دلیل تفاوت‌های مشخص در چگونگی بهره‌مندی از عوامل طبیعی در کارهایشان برگزیده‌شده‌اند. همچنین خودآموخته بودن و تحصیلات دانشگاهی داشتن آنها، دو عامل دیگر در تغییر نگرش طراحان نسبت‌به طبیعت است که سبب‌شده این دو معمار به نمایندگی از جامعه معماران تجربی و دانشگاهی، انتخاب‌شوند.

کنکاش یک مؤلفه مانند الهام از طبیعت و بررسی تحلیلی آن در دو شرایط متفاوت، می‌تواند در یافتن حقایقی متناسب‌با زمینه‌های متفاوت مؤثر واقع‌شود. اهمیت و ضرورت این موضوع، در به چالش‌کشیدن طراحان برای فکرکردن به جنبه‌های مختلف طبیعت و غنابخشی به کیفیت طراحی است. ضمن اینکه، توجه‌به طبیعت به‌عنوان پایدارترین منبع الهام در طراحی جنبه دیگری از اهمیت این موضوع را مشخص‌می‌نماید. پژوهش‌های مربوط به تئوری طراحی، بهترین فرصت را برای کندوکاو در ابهام پنهان فراهم‌می‌کند. دراین راستا، فرصت تقسیم ایده‌ها با دیگران و کشف ایده‌های جدید به‌دست‌می‌آید. بدین‌ترتیب در روند این پژوهش، ضمن کنکاش معیارهای بهره‌گیری از طبیعت در آثار هریک از دو معمار، به دسته‌بندی آنها پرداخته‌می‌شود و شاخص‌هایشان استخراج می‌گردد.

پیشینه پژوهش

الهام از طبیعت همواره در مباحثی چون معماری بیونیک، اکوتک و ارگانیک مورد توجه بوده‌است. تاکنون مطالعات بسیاری درباره الهامات سازه‌ای از طبیعت انجام شده‌است. یکی از مهم‌ترین و جدیدترین آنها پژوهش محمود *گلابچی* (۱۳۹۱) باعنوان "طبیعت‌منبع‌الهام؛بررسی‌ونقدآثارسانتیاگوکالاتراوا"،است. در این کتاب، استخراج راهکارهای الهام از طبیعت با دسته‌بندی‌ای مشخص و راهگشا صورت‌نگرفته و مجموعه آن صرفاً با نگاهی سازه‌گرا تدوین شده‌است. درمجموع بااینکه درزمینه معماری احساسگرا و فضامدار تادائو آندو و احجام پویای کالاتروا تحقیقات و بیانات مکتوب زیادی ارائه‌شده[3] لیکن استخراج راهکارهای آنان به‌منظور محقق‌ساختن ذهنیات به عینیات و مقایسه تطبیقی معیار الهام از طبیعت، به‌صورت منبعی مستقل بیان نگردیده‌است.

روش پژوهش

روش انجام پژوهش در این مقاله توصیفی- تحلیلی است که ازطریق بررسی قیاسی صورت پذیرفته‌است. در بخش نخست، پس از بررسی و مطالعه منابع و مآخذ مرتبط با موضوع و بررسی نمونه‌های موردی، طبیعت‌نگری از متن معماری آنها استنباط‌شده و در مرحله بعد، ضمن دسته‌بندی راهکارها، روش‌های طراحی با طبیعت استخراج شده‌است.

قیاس شخصیتی

تادائو آندو، متولد اوزاکا در سال ۱۹۴۱م. است که کارگاه شخصی خود را سال ۱۹۷۰م. دایر کرده‌است (فوریاما، ۱۳۸۷: ۵). آندو زندگی پر ماجرا و جالبی دارد که روی‌آوردن به شغل رانندگی کامیون در سال‌هایی از زندگی‌اش و همچنین قهرمان بوکس‌شدن، بخشی از آن است. جالب‌تر از همه، حرکت او از یک راننده کامیون و بوکسر به‌سوی معماری بدون هیچ‌گونه آموزش رسمی در این زمینه است. وی معماری را در دانشگاه و به صورت آکادمیک نیاموخته بلکه تمامی اطلاعاتش درزمینه معماری، خودآموز و نتیجه مطالعات شخصی‌اش است. این در حالیست که سانتیاگو کالاتراوا متولد سال ۱۹۵۱م. مهندس و معمار اسپانیایی، تفکرش بر پایه این باور استوار است که آنچه تلاش بشری را طی تاریخ پربارتر ساخته، هوشمندی در بهره‌برداری از تجارب، مطالعات و اندوخته‌های علمی است. درواقع، فن‌آوری‌ها و خلاقیت‌های وی بدون آگاهی‌هایی که از معماری و مهندسی فراترمی‌رود، غیرممکن بود حاصل‌شود. موسیقی، نقاشی و علوم طبیعی برای کالاتراوا به‌اندازه محاسبات سازه‌ای ارزشمند است. سازه‌های عظیم و باشکوه او تخیلات و احساسات پرشور را در بیننده برمی انگیزاند و دوباره، هیبت و عظمت مهندس ساختمان را در خاطره‌ها زنده‌می‌سازد. وی نخست به‌عنوان دانشجوی هنر، از مدرسه ای، اس، تی، ای[۴] شهر زادگاهش والنسیا، موفق به گرفتن درجه لیسانس در رشته معماری و سپس فوق‌لیسانس شهرسازی می‌شود. پس از آن به زوریخ می‌رود و درجه دکتری علوم فن خود را از مدرسه ای، تی، اچ،[۵] زوریخ می‌گیرد. براساس این آموزش است که کالاتراوا کار طراحی را با کروکی‌های مختلف آغازمی‌کند (فریدونی، ۱۳۷۴: ۱۵و۴۳). سال ۱۹۸۷م. به عضویت فدراسیون معماری سوئیس[۶] و سپس آکادمی جهانی معماری درآمد. وی موفق به کسب جایزه آی، آ، بی، اس[۷] انجمن جهانی مهندسان سازه و پل‌سازی و جایزه اف، آ، دی[۸]، گردید و پس از آن، عضویت افتخاری بی، دی، آ[۹] (انجمن معماری آلمان) را به‌دست‌آورد. بررسی زندگی سانتیاگوکالاترا بیانگر این است که وی در بسیاری از موارد یک شخصیت غیرمعمولی است. او پیش از اینکه معماری بخواند هنر خواند و برخلاف انتظار برای تحصیل مهندسی راه و ساختمان به زوریخ رفت و دکترای خود را با توانایی خم‌شدگی در سازه‌های سه‌بعدی گرفت. در آن زمان که برخی از مشهورترین معماران از گفتن اینکه خودآموخته هستند شک‌نداشتند درمقابل، پیش‌زمینه کالاتراوا، حاصل موفقیت‌ها و کارهای دانشگاهی وی بود (صدیق‌پور، ۱۳۸۳: ۱۲۴). این‌چنین تفاوتی در شکل‌گیری شخصیت این دو معمار، تجلی‌گر دو نگرش متفاوت به طبیعت در آثار آنهاست که درادامه بررسی می‌گردد.

معماران و هنرمندان و عوامل تأثیرگذار بر آندو و کالاتراوا

تادائو آندو متأثر از آثار نقاشی *جوزف آلبرز*[۱۰] هنرمند باهاوس که در محدودیت خودگزیده مربع کارمی‌کرد و رنگ‌های متمایز و شفاف را به‌کارمی‌برد نیز، دایره‌ها و مربع‌های ساده را برای فرم‌های معماری‌اش برگزید (آندو، ۱۳۸۵: ۸۹). رویکرد آندو به مکان و فضای معماری آنجایی که مکان را شالوده فضا می‌شمارد و برای ساختن فضا درصدد تهیه مکان است، به اندیشه‌های *هایدگر*[۱۱] درباره فضا و مکان نزدیک‌می‌شود (آندو، ۱۳۸۷: ۱۶۳). قوی‌ترین تأثیر را بر کارهای آندو معماری سنتی کشورش باقی گذاشته‌است. وی در کودکی با کلاسیک‌های بزرگ مینکا[۱۲] (بناهای مزارع) و سوکیای[۱۳] تاریخی ژاپن، چایخانه‌ها، آشناشد (تصویر ۱). آندو از جنبه‌های قدیمی و اساسی معماران سنتی مانند جلوه نور، کاربرد هرچه کمتر مواد و مصالح و رابطه انسان با طبیعت، تعبیر و تفسیر تازه‌ای را ارائه‌می‌دهد. کارهای وی، نزدیکی آشکاری با مدرنیسم به‌خصوص کارهای لوکوربوزیه[۱۴] و لویی‌کان دارد. اما افسوس که ازدست‌رفتن انسانیت، صمیمیت و ارتباطات فردی را ازبین‌می‌برد که این امر از تلاش مدرنیسم برای رسیدن به کلیتی خیالی، ناشی‌می‌شود. برای نمونه، سال ۱۹۹۷م. آندو مسابقه بین‌المللی موزه جدید هنر مدرن را در فورت ورث[۱۵] تکزاس برد. یک سلسله سالن‌های دراز نمایشگاهی بازتاب خط بام موزه کیمبل[۱۶] اثر *لویی‌کان*[۱۷]، در مجاورت این موزه قراردارد (سلسور، ۱۳۸۸: ۱۷). آندو، پسامدرنیسم را دارای رویکردی صوری و درحد به‌کاربردن تزئینات نوستالژیک می‌داند (آندو، ۱۳۸۵: ۲۵). سانتیاگو کالاتراوا نیز اشخاصی همچون نویسنده روسی *جوزف برودسکای*[۱۸] را که در آمریکا زندگی‌می‌کند، می‌ستاید. درزمینه مجسمه‌سازی، *برانکوزی*[۱۹] را بسیار تحسین‌می‌کند (تصویر ۲)، احترام بسیاری برای *آرپ*[۲۰] قائل است و علاقه و ستایش او به بدن انسان، مشابه کارهای *رودین*[۲۱] است. یکی از عواملی که باعث پیشرفت وی شد بازدیدش از "تالیزن وست"[۲۲]، کار *فرانک لویدرایت*[۲۳] بود. کالاتراوا وی را خیلی دوست‌دارد. *مکینتاش*[۲۴] معمار اسکاتلندی نیز از افرادیست که کالاتراوا وی را به‌خاطر نقاشی‌هایش دوست‌دارد. بی‌شک کارهای کالاتراوا

تصویر ۱. نمونه خانه مینکا در ژاپن *(http://commons.wikimedia.org)*.

تأثیرپذیرفته از *فلیکس* کاندلا[۲۵] است. وی همچنین از آثار نقاشی *سزان*[۲۶] تأثیر پذیرفته‌است (شریف و امیراکبری،۱۳۸۲:۱۳۵)، (تصویر۳). شناخت افراد و آثار تأثیرگذار در زندگی این دو معمار، تاحدودی خط‌مشی آنها را در نگرش به طراحی مشخص‌می‌کن.

قیاس در رویکرد و روش طراحی

آندو شیوه طراحی خود را با مشاهده توأمان معماری سنتی و کهن ژاپن و معماری مدرن غرب به‌دست‌آورد (لیو، ۷۰:۱۳۸۷). بنابراین توجه عمده وی بر تلفیق فرم‌های مدرن با مفاهیم و شیوه‌های سنتی ژاپن استوار است. هدف آندو، تغییر معنای طبیعت از گذرگاه معماری است. مصالح معماری وی، بتن خام، خورشید، آسمان، سایه و آب است یا به‌عبارت بهتر، فضا. تأکید این معمار براین است که استفاده‌کنندگان بنا باید طبیعت را تجربه و احساس‌کنند. عناصر اصلی و متناقض معماری آندو، نظم، مردم و احساسات انسانی است. او از جذابیت فرم صرف‌نظر کرده و بر جذابیت فضا تأکیدمی‌کند (فوریاما، ۱۳۸۷: ۵). این درحالیست که کالاتراوا مهندسی را هنر عملی می‌داند. درواقع، آندو درپی آفرینش فرم‌های نوینی است که برمبنای دانش و فن شکل‌می‌گیرند. بااین‌حال، فن را همه چیز نمی‌داند و بر فناوری‌ها اصرارنمی‌ورزد. به‌بیان دیگر، فن در آثار کالاتراوا برای تجلی و بیان مباحث سازه معمار به‌کار رفته‌است. بدین‌ترتیب، افشاگری‌های سازه‌ای معمار با بیان ساده معماری او عجین می‌شود و اثر وی، به‌صورت ترکیبی موزون از اصول فیزیکی و ساختار زیبایی تجلی‌می‌یابد. کالاتراوا طراحی را با کروکی‌های مختلف آغازکرد. در این کروکی‌ها وی همزمان با مسائل طراحی، به مشخصات فنی و اجرایی کار نیز توجه و آنها را ارزیابی‌می‌کند. ساختمان را براساس مقطع طراحی‌می‌کند بدین گونه، نه‌تنها استحکام بلکه زیبایی ساختمان را نیز مورد بررسی قرارمی‌دهد (فریدونی،۱۳۷۴: ۴۲).

کنکاش نوع حضور طبیعت در آثار دو معمار

- تادائو آندو

آندو تاکنون بیش از ۱۵۰ پروژه معماری را طراحی کرده‌است (فوریاما، ۱۳۸۷: ۵). بیشتر پروژه‌هایش در ژاپن بطور متمرکز در اوزاکا[۲۷]؛ محل زاده شدن و بزرگ‌شدنش که هم‌اکنون نیز در آنجا زندگی و کار می‌کند، قراردارند. این معمار توانا افزون‌بر یک سری ساختمان‌های مذهبی موزه‌ها، مجموعه ساختمان‌هایی همچون ادارات، کارخانجات و مراکز خرید را نیز، طراحی کرده‌است. بهرحال، خط‌مشی حرفه‌ای وی با پروژه‌های مسکونی شروع شده‌است. از سال ۱۹۸۵م. به بعد، کارهای آندو ازنظر مقیاس به‌تدریج تغییریافت و پروژه‌های عمومی و بزرگ، جایگزین پروژه‌های کوچک و خانه‌های خصوصی شدند (همان: ۲۱و۲۲). آندو ساختن فضا را بالاتر از ساختن مکان می‌شمارد لیکن ابزار او برای این آفرینش‌گری، گرد هم‌آوردن عناصر طبیعی و محیطی در یک چشم‌انداز است. وی دراین باره می‌گوید که هندسه، چشم‌انداز پیرامون را همچون یک قاب جدامی‌سازد و آن را برتری می‌دهد و بدین‌گونه با فراهم‌آوردن دایره‌ها و مربع‌ها، مکان معماری را می‌سازد. هندسه به‌واسطه تراشیدن نور به درون فرم‌ها و به‌کارگیری خطوط و احجام، با روح سایت به‌گفتگو می‌نشیند (Abdullah, 2011: 30-31؛ شیرازی، ۱۳۸۰ :۳۰). آندو در سراسر فعالیت حرفه‌ای خویش بیشتر درمورد سه نوع اساسی معماری که در ژاپن بسیار یافت‌می‌شود؛ خانه، معبد و موزه، جست‌وجو کرده‌است. ازهمین رو در این بخش، برخی از پروژه‌های این معمار خلاق و نوع حضور طبیعت در آنها بررسی‌می‌گردد (جدول‌های ۳-۱).

- سانتیاگو کالاتراوا

بااینکه طبیعت یکی از منابع الهام ساختارهای کالاتراو است ولی او، از هیچ فرم طبیعی خاصی تقلیدنمی‌کند. درواقع، آثار کالاتراوا باتوجه‌به نشانه‌های پویایی که در جریان شکل‌گیری اجسام طبیعی بر اثر شکل‌گیری نیروی فیزیکی در آنها نقش‌بسته، ایجادمی‌شوند. ازاین روست که ساختارهای کالاتراوا دارای همان کیفیت پویایی است که *رودولف آرنهایم*[۲۸] نیز در وصف طبیعت بر آن تأکید داشته‌است. بنابر گفته آرنهایم بخشی از دلیل آنکه اجسام طبیعی به‌نظر جاندار می‌آیند این است که اشکال آنها بقایا و سنگواره وقایعی است که موجب پیدایش آنها شده‌است. شاید نزدیک‌ترین معماری کالاتراوا با طبیعت، در تعبیری است که فرم درخت دارد. استفاده از فرم درخت در معماری، انگیزه تاریخی داشته و الهام‌بخش بسیاری از معماران و مهندسان برجسته سده بیستم میلادی مانند فرانک لویدرایت، *رابرت میلارت*[۲۹]، *فرای اتو*[۳۰] و *پیر لویجی نروی*[۳۱] بوده‌است. آنها فرم درخت را

تصویر۲. نمونه‌ای از آثار برانکوزی *(www.philamuseum.org)*.

تصویر۳. جاده اثر پل‌سزان *(http://fa.wikipedia.org)*.

نه‌تنها به‌خاطر شکل پایداری آن و قابلیت مقابله رانشی قوس بلکه به‌دلیل صراحت و روشنی ساختار و حالت موزونی که دارد، به‌کار گرفته‌اند (Cross, 1999, 25-39؛ فریدونی، ۱۳۷۴، ۴۷و۴۸). کالاتراوا درمورد الهام از طبیعت در کارهایش، چنین می‌گوید: «دو ویژگی برجسته در طبیعت وجوددارد که بسیار درخور ساختمان است: یکی استفاده بهینه از مصالح و دیگری توانایی موجودات زنده برای دگرگونی، رشد و حرکت، بویژه حرکت به‌شکل خاصی برای من سرچشمه الهام طبیعی بوده‌است. من سازه‌های اسکلت مانند ساخته‌ام و طرح‌هایم اغلب فرم اسکلت را به ذهن متبادرمی‌سازد. پشت این قضیه اصل تکرار است. چه در درختان و چه در ستون فقرات، یک فرم دیکته‌شده و ساختاری جهان‌شمول دیده‌می‌شود که در آن شالوده "پایه" ضخیم‌تر از تارک "رأس" است. تکرار این اصل، کارآیی و بازدهی اقتصادی را نشان‌می‌دهد اما تا اندازه‌ای نیز برخاسته از زیبایی است.» (Ramzy&Fayed, 2011:170&171) ازنظر این معمار هنرمند، یک بستر یا منظر هرگز نباید ساکن یا ایستا دیده‌شوند و ساختمان‌ها باید همواره با محیط اطرافشان پیوستگی و ارتباط داشته‌باشند (قلیچ‌خانی،۱۳۸۲: ۱۳۵). دراین راستا در جدول‌های ۸-۴، کنکاشی از الگوهای الهام از طبیعت در طرح‌های سانتیاگو کالاتراوا ارائه شده‌است.

- خانه‌ها

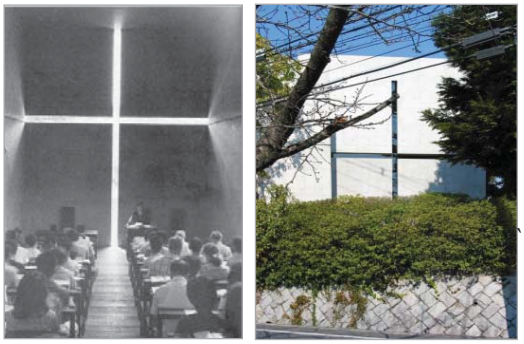
جدول۱. نوع حضور طبیعت در خانه‌های آندو

خانه‌ها	مکان	تاریخ	شاخصه‌های برجسته حضور طبیعت در بنا	منبع
تومی شیما	اوزاکا	۷۳-۱۹۷۲	- تاثیر فضای خارجی در فضای داخلی تنها ازطریق نوری است که از پنجره سقفی به فضا وارد می‌شود.	(فوریاما، ۱۳۸۷: ۲۶)
آزوما	اوزاکا	۸۱-۱۹۸۲	- برخلاف فرهنگ‌های غربی که در آنها دنیای انسان و طبیعت مجزا تلقی‌می‌شوند، جامعه ژاپنی این دو دنیا را درهم آمیخته می‌بیند - درونی‌کردن طبیعت با استفاده از یک حیاط در مرکز ساختمان - دیوارهای بیرونی و بدون پنجره با هدف گرفتن و گنجاندن طبیعت به‌مثابه بخش جدائی‌ناپذیر زندگی ساکنان آن	(سلسور، ۱۳۸۸: ۱۸)
دیوار	هیوگو	۷۷-۱۹۷۶	- یک سطح شیبدار در یک جنگل، سایت خانه است - ورود نور - ایجاد سایه بر دیوار - ایجاد ریتم در فضای داخلی با نور و سایه	(فوریاما، ۱۳۸۷: ۳۵)
اوکاموتو	کوبه	۱۹۷۶	- شیب به‌سمت جنوب در سایت - دید وسیع به‌سمت دریا - پیروی از توپوگرافی نامنظم زمین - باغچه‌های بامی و فضاهای باز پله‌دار - عدم تقارن	(همان: ۳۶)
کوشینو	هیوگو	۸۱-۱۹۷۹	- ساخت بر شیب کوهستانی با جنگل انبوه - حیاط مرکزی - ردیف پنجره‌های سقفی و شکاف‌های ایجادشده برای ورود نور	(Pare, 2000: 42)
روکو۱	کوبه	۸۳-۱۹۷۸	- سایت شیبدار با چشم‌انداز وسیعی از خلیج اوزاکا تا بندر کوبه - فرم پلکانی هماهنگ با سایت - مهتابی‌هایی با چشم‌اندازی متنوع	(Furuyama, 2006: 63)
روکو۲	کوبه	۹۳-۱۹۸۵	- سایت شیبدار - انطباق قاب‌بندی متحدالشکل بنا با شیب زمین	(Pare, 2000: 145)؛ فوریاما، ۱۳۸۷: ۷۹)
روکو ۳	کوبه	۱۹۹۲	- سایت شیبدار - تطبیق با شکل زمین - باغچه‌های بامی - وجود جنگل بین مجتمع‌های ۱ و ۲ و مجتمع‌های ۲ و ۳ - محیط سبز طبیعی و فضای عمومی	(فوریاما، ۱۳۸۷: ۸۷)

(نگارندگان)

- معابد و کلیساها

جدول۲. نوع حضور طبیعت در معابد و کلیساهای آندو

معابد و کلیساها	مکان	تاریخ	شاخصه‌های برجسته حضور طبیعت در بنا	منبع
نمازخانه‌ای در کوه روکو	کوبه	۸۶-۱۹۸۵	- سایت شیبدار - دید وسیع به دریا - استفاده از نور برای هدایت مردم به داخل نمازخانه - پنجره وسیعی که منظره سراشیبی پر از گیاه را درون خود قاب قرارمی‌دهد	(فوریاما، ۱۳۸۷: ۱۳۲)
کلیسای روی آب	هوکایدو	۸۸-۱۹۸۵	- اتصال معماری با طبیعت ازطریق دریاچه - استخر با وسعت افقی خود نور را به داخل فضاهای داخلی می‌آورد - مرزی برای کلیسا با استفاده از سطح آب - استفاده نمادین از نور با چهار صلیب (تصویرهای۴و۵)  تصویرهای ۴ و۵. معبد نو (Furuyama, 2006: 138-139)	(خداکرمی، ۱۳۸۰: ۸۸؛ Handa, 1999: 380)
کلیسای نور	اوزاکا	۸۹-۱۹۸۷	- جهت قرارگیری براساس تابش خورشید - منبع اصلی نور، یک روزنه به‌شکل صلیب در دیوار شرقی - روح انسان، طبیعت و خدایان در وحدت کیهانی فضا و نور به هم می‌رسند	(سلسور،۱۳۸۸: ۲۰؛ Handa, 1999: 375-376)
معبد آب	جزیره آواجی	۹۱-۱۹۸۲	- قرارگیری بر تپه‌ای در جزیره آواجی با دیدی وسیع به خلیج اوزاکا - قرارگیری سالن معبد داخل زمین، زیر یک استخر بیضی شکل بزرگ - راه ورود از روی سطح آب به زیر آب (تصویر۶) تصویر۶. معبد آب (Furuyama, 2006, 143)	(فوریاما، ۱۳۸۷: ۱۴۲؛ آندو، ۱۳۸۵: ۹۱ ؛ Peretti, 2000: 4)

(نگارندگان)

- موزه‌ها

جدول۳. نوع حضور طبیعت در موزه‌های آندو

موزه‌ها	مکان	تاریخ	شاخصه‌های برجسته حضور طبیعت در بنا	منبع
موزه هنر معاصر نائوشیما، قسمت الحاقی	کاگاوا	۹۵-۱۹۹۳	- سایت بالای تپه - دسترسی به آن تنها ازطریق ماشین کابلی (عبور از طبیعت) است - مرکز آن به‌صورت یک باغ آب است - باغچه‌های بامی	(Jodidio, 2012: 313) (فوریاما، ۱۳۸۷: ۱۶۰)
موزه کودکان	هیوگو	۸۹-۱۹۸۷	- قرارگیری بر تپه‌ای مشرف بر دریاچه‌ای وسیع - دیوارهای پله‌کانی منطبق بر شیب زمین - چند استخر مصنوعی	(Jodidio, 2012: 311)
موزه ادبیات ۲	هیمجی	۹۶-۱۹۹۳	- قرارگیری پیرامون یک دریاچه قدیمی	(فوریاما، ۱۳۸۷: ۱۹۲)

- کلیساها (نگارندگان)

جدول۴. نوع حضور طبیعت در کلیساهای کالاتراوا

کلیساها	مکان	تاریخ ساخت	شاخصه‌های برجسته حضور طبیعت در بنا	منبع
کلیسای جامع اوکلند	کالیفرنیا، آمریکا	۲۰۰۰	- الهام از دست‌های درحال دعا - مدلی از خط آسمان شهر - ارتباط قوی با محیط	(جودیدیو،۱۳۸۶:۶۴)
کلیسای جامع سنت جان[۳۲]	نیویورک، آمریکا	۱۹۹۱	- ارتباط با باغ اصلی (جنبه نمادین) - عناصر سازه‌ای به‌شکل یک درخت - هدایت نور طبیعی به سالن کلیسا	(همان: ۴۴)

- موزه‌ها و مراکز فرهنگی (نگارندگان)

جدول۵. نوع حضور طبیعت در موزه‌ها و مراکز فرهنگی کالاتراوا

موزه‌ها و مراکز فرهنگی	مکان	تاریخ ساخت	شاخصه‌های برجسته حضور طبیعت در بنا	منبع
موزه هنر میلواکی	ویسکونسین، آمریکا	۲۰۰۱-۱۹۹۴	- الهام از پرنده درحال پرواز - بخش‌های متحرک - ایجاد چشم‌انداز باغ و دریاچه با طراحی پل ریمن	(جودیدیو،۱۳۸۶:۷۰)
موزه پالاسیو لاس آرتوس	والنسیا، اسپانیا	۲۰۰۰-۱۹۹۱	- براساس شکل متقارن درخت و تیرک‌های پوشیده‌شده با شیشه، نور روز به داخل هدایت می‌شود	(Calatrava, 1996: 80-115)
تالار کنسرت تنریف[۳۳]	جزایر قناری، اسپانیا	۲۰۰۳-۱۹۹۱	- الهام از چشم و ابروی انسان - استفاده از سنگ محلی آتشفشانی در پیاده‌رو آن	(کلیفورد،۱۳۸۵:۱۱۵)
رصدخانه (افلاک‌نما)[۳۴]	والنسیا، اسپانیا	۹۸-۱۹۹۱	- بیضی شکل با پلانی به‌شکل چشم	(جودیدیو،۱۳۸۶:۳۸)

- پل‌ها (نگارندگان)

جدول۶. نوع حضور طبیعت در پل‌های کالاتراوا

پل‌ها	مکان	تاریخ ساخت	شاخصه‌های برجسته حضور طبیعت در بنا	منبع
پل ترینیتی[۳۵]	سالفورد، انگلستان	۹۵-۱۹۹۳	- بدن انسان درحال حرکت	(جودیدیو،۱۳۸۶:۱۲۴)
پل آلامیو[۳۶]	سویل، اسپانیا	۹۲-۱۹۸۷	- الهام از یک فرد درحال دویدن	(Jodidio, 2007: 56)
پل آلامدا[۳۷]	والنسیا، اسپانیا	۹۵-۱۹۹۱	- سازه‌های متحرک شبیه دهان که دستیابی به سکوهای زیرزمینی تا عمق شصت و سه متری را امکان‌پذیر می‌سازد	(Tzonis,2002; جودیدیو؛۱۳۸۶، ۳۰)

(نگارندگان)

جمع‌بندی حاصل از کنکاش؛ ارائه دسته‌بندی رویکرد به طبیعت در آثار آندو و کالاتراوا

آندو معتقد است معماری باید بتواند افزون‌بر رعایت استانداردهایی مانند کارآیی و راحتی، روح انسان را تعالی‌بخشد و غنی‌سازد. وی برای نیل به این هدف از معماری سنتی ژاپنی که ریشه در فرهنگ او نیز دارد، بهره جسته‌است. دراین راستا نخست، طبیعت و عناصر آن را همچون آب، نور و پوشش گیاهی را در کالبد معماری خویش قرارداده و سپس آنها را به عناصر معماری تبدیل کرده‌است. آندو از این طریق به فضایی مطلوب رسیده که به‌راحتی قابل درک است و با معیارهای زندگی شرقی هم کاملاً همخوانی دارد.

این درحالیست که در بیشتر ساختمان‌های ساخته‌شده امروزی بین بنا و انسان ساکن در آن و طبیعت، هیچ‌گونه ارتباطی دیده‌نمی‌شود گویی در تضاد با یکدیگرند. همان‌گونه که آندو از معماری گذشته کشورش و طبیعت خدادادی آن ناحیه، بهره‌گرفته و معماریی که صورت مناسب عصر و زمانه امروز این جامعه را داراست، پدید آورده‌است.

- ایستگاه راه‌آهن و فرودگاه

جدول۷. نوع حضور طبیعت در ایستگاه‌های راه‌آهن کالاتراوا

ایستگاه راه‌آهن و فرودگاه	مکان	تاریخ ساخت	شاخصه‌های برجسته حضور طبیعت در بنا	منبع
ایستگاه راه‌آهن لیوان- سنت اگزوپری	لیوان، فرانسه	۹۴-۱۹۸۹	- شکل پرنده	(جودیدیو، ۱۳۸۶: ۱۱۲)
ایستگاه راه آهن استادل هوفمن[۳۸]	زوریخ، سوئیس	۹۰-۱۹۸۳	- درگاهی شبیه دهان که هدایت‌کننده انسان‌هاست - ستون‌های خمیده به‌شکل دست انسان که استعاره از یک نوع دایناسور است. شبیه پرواز تخیلی دایناسوری که برای آشیانه‌ای بر دامنه تپه می‌آید.	(ایرانلی،۱۳۸۲، ۷۱)
ایستگاه راه‌آهن لیچ[۳۹]	لیچ، بلژیک	۱۹۹۶	- تپه مانند	(جودیدیو، ۱۳۸۶: ۵۶)
ایستگاه اورینت[۴۰]	لیسبون، پرتقال	۹۸-۱۹۹۳	- تداعی‌کننده جنگل	(Jodidio, 2007:110)
برج مراقبت فرودگاه سوندیکا[۴۱]	بیلبائو، اسپانیا	۲۰۰۰-۱۹۹۰	- الهام از ابرو در طراحی نمای قائم آن	(Ibid: 46)
ترمینال لیون- ساتولا[۴۲]	فرانسه	۹۴-۱۹۸۹	- پرنده درحال پرواز	(ایرانلی،۱۳۸۲: ۷۱)

(نگارندگان)

- سایر بناها

جدول۸. نوع حضور طبیعت در سایر بناهای طراحی‌شده به‌دست کالاتراوا

سایر بناها	مکان	تاریخ ساخت	شاخصه‌های برجسته حضور طبیعت در بنا	منبع
محله BCE	تورنتو،کانادا	۹۲-۱۹۸۷	- سازه درخت‌مانند - تصور شکل درخت، برای ایجاد یک فضای بزرگ شهری مرتبط با سنت گوتیک و خصوصیات مدرن‌تر سبک گائودی	(Jodidio, 2007: 62)
برج ارتباط مونت جویک[۴۳]	بارسلون، اسپانیا	۹۲-۱۹۸۲	- زانوی خم‌شده انسان - هدایت سایه	(Ibid: 104)
مجموعه ورزشی المپیک[۴۴]	آتن، یونان	۰۴-۲۰۰۱	- سقف شیشه‌ای موجدار مانند برگ‌های خمیده - سقف چوبی پیست دوچرخه‌سواری - راهرویی به‌شکل ستون فقرات انسان	(جودیدیو، ۱۳۸۶:۱۳۶)
انبار ارنستینگ	کوسفلد، آلمان	۸۵-۱۹۸۳	- مکانیزمی مانند زانوی انسان - تیغه‌های آلومینیومی دارای لولا	(Tzonis,2002; (جودیدیو،۱۳۸۶:۱۴۰

(نگارندگان)

بطور کلی، در آثار تادائو آندو پنج رویکرد شاخص به طبیعت را می‌توان دسته‌بندی کرد. رویکرد اول؛ انتخاب سایت پروژه در متن طبیعت است. بیشتر پروژه‌های وی روی شیب، بالای تپه یا کنار دریاچه واقع‌شده که در بیشتر موارد، معمار در پیشنهاد آنها نقش داشته‌است. دوم؛ مسأله نفوذ نور است که در بیشتر کارهای وی به‌گونه‌ای هنرمندانه، ازطریق دهلیز یا شکاف دیده‌می‌شود. سوم؛ تلاش برای رخنه انسان به درون طبیعت است که در دو دسته فیزیکی و بصری قابل تفکیک است. وی برای دستیابی به این هدف از پل، پیاده راه یا پله‌کان‌های روباز استفاده‌می‌کند یا دید به طبیعت را از درون بنا ایجادمی‌کند. چهارم؛ ترکیب فضا با عناصر طبیعی است که ازطریق حیاط مرکزی، استخر، مهتابی[۴۵] و تراس‌های پله‌کانی و باغچه‌های بامی انجام‌می‌پذیرد. پنجم؛ تلفیق هندسه با عناصر طبیعت است. در این مرحله، پیروی‌کردن فرم از توپوگرافی، در زمین‌های شیب‌دارِ انتخاب معمار برای همگامی و الهام از طبیعت قلمدادمی‌شود. مطالب جدول۹، رویکردهای آندو به طبیعت است.

این درحالیست که کالاتراوا، معماری دانش‌آموخته و آشنا با نیروهای طبیعی است و به‌واسطه تسلطی که بر تحلیل نیروها دارد، برخلاف دیدگاه آندو که کاملاً احساسگراست، دیدگاهی سازه‌ای به عناصر طبیعت دارد. رویکرد وی به طبیعت، در سه دسته کلی قابل دسته‌بندی است. رویکرد اول؛ هنر آفرینش مناظر پویا با الهام از پویایی طبیعت است. این هدف با بهره‌گیری از فرم‌های پویای الهام‌گرفته از طبیعت یا سازه‌های متحرک، تبلور بصری می‌یابد. دوم؛ الهام از ساختار موجودات زنده است که درختان، بدن انسان و پرندگان بیشترین سوژه‌های طراحی وی را تشکیل‌می‌دهند. فرم پایدار درخت، صراحت و روشنی ساختار، فرم بدن انسان درحال انجام یک حرکت، مکانیسم‌های حرکتی بدن، اجزای بدن، تناسبات و فرم اسکلتی از مواردی هستند که در رویکرد الهام‌بخش کالاتراوا در برداشت از طبیعت، در معماری بی‌نظیرش آشکار است. در رویکرد سوم، پیوستگی و ارتباط با محیط دیده‌می‌شود. کالاتراوا می‌کوشد تا در بیشتر آثار خویش ازطریق بصری، عملکردی و ساختاری با طبیعت ارتباط و پیوستگی برقرارکند. مواردی که بیان‌شد، در جدول۱۰ نیز دیده‌می‌شود.

جدول۹. دسته‌بندی انواع حضور طبیعت (نحوه الهام از طبیعت) در معماری آندو

نوع حضور طبیعت در معماری آندو			نمونه موردی
۱. انتخاب سایت در بطن طبیعت		- قرارگیری بنا روی شیب - قرارگیری بنا بالای تپه - قرارگیری بنا کنار دریاچه	- خانه دیوار، خانه کوشینو و خانه‌های روکو ۱ و ۲ - نمازخانه‌ای در کوه روکو و موزه کودکان - موزه هنر معاصر نائوشیما و کلیسای روی آب
۲. نفوذ نور به درون بنا		- دهلیز - شکاف	- خانه تومی شیما - خانه کوشینو و کلیسای نور
۳. رخنه در طبیعت	الف) رخنه در طبیعت به‌صورت فیزیکی	- ارتباط بخش‌های مجزای مجموعه به‌وسیله پیاده‌راه یا پل یا پلکان رو باز - عبور از درون طبیعت برای رسیدن به بنا	- موزه کودکان و برج میدان‌گاه تسوکایاما - موزه هنر معاصر نائوشیما
	ب) رخنه در طبیعت به‌صورت بصری	- دید به دریا یا دریاچه - دید به محیط طبیعی اطراف بنا	- خانه اوکاموتو، خانه‌های روکو ۱، نمازخانه‌ای در کوه روکو، کلیسای روی آب، معبد آب، موزه کودکان و نمازخانه‌ای در کوه روکو
۴. ترکیب فضا با عناصر طبیعت		- استخر (آب) - پوشش گیاهی درختان در اطراف بنا - باغچه‌های بامی - حیاط مرکزی - مهتابی	- کلیسای روی آب، معبد آب، موزه هنر معاصر نائوشیما و موزه کودکان - خانه‌های روکو ۳ و موزه ادبیات ۲ - خانه اوکاموتو، خانه‌های روکو ۳ و موزه هنر معاصر نائوشیما - خانه آزوما، خانه کوشینو و خانه‌های روکو ۱
۵. تلفیق هندسه با طبیعت		- تبعیت فرم (هندسه) از توپوگرافی	- خانه اوکاموتو، خانه کوشینو، خانه‌های روکو ۲، خانه‌های روکو ۳ و موزه کودکان

(نگارندگان)

جدول ۱۰. دسته‌بندی انواع حضور طبیعت (نحوه الهام از طبیعت) در معماری کالاتراوا

نوع حضور طبیعت در معماری کالاتراوا			نمونه موردی
۱. آفرینش منظره‌های پویا		- ایجاد فرم پویای بصری ولی سازه بدون حرکت است - ایجاد سازه متحرک	- موزه هنر میلواکی، انبار ارنستینگ، کلیسای جامع اوکلند و برج مراقبت فرودگاه سوندیکا
۲. الهام از ساختار موجودات زنده	**الهام از درخت**	- فرم پایدار درخت - صراحت و روشنی ساختار	- محله BCE - ایستگاه اورینت - کلیسای جامع سنت
	الهام از بدن انسان	- فرم رفتاری بدن انسان مانند دست‌های درحال دعا و ... - مکانیسم‌های حرکتی بدن مانند خم‌شدن زانو یا بدن انسان درحال دویدن و ... - اجزای بدن انسان چشم، دهان، دست و...	- پل آلامدا - ایستگاه راه‌آهن استادل هوفمن (پل آلامیو) - پل ترینیتی و رصدخانه (افلاک‌نما) - تالار کنسرت تنریف (کلیسای جامع اوکلند)
	الهام از پرندگان و جانداران	- مکانیزم پرواز و فرود پرندگان - تناسبات و فرم اسکلتی	- ایستگاه راه‌آهن لیوا، سنت اگزوپری، فرودگاه سوندیکا و موزه هنر میلواکی
۳. پیوستگی و ارتباط با محیط		- پیوستگی بصری - پیوستگی عملکردی - پیوستگی ساختاری	- تقریباً در تمامی آثار

(نگارندگان)

نتیجه‌گیری

آندو و کالاتراوا دو معمار برجسته هم‌عصر از دو فرهنگ و جامعه متفاوت؛ یکی دارای تحصیلات آکادمیک و دیگری خودآموخته و تجربی است. آندو، شخصیتی خودساخته است که فرهنگ و بستر جامعه به‌صورت تجربی، فاکتورهای الگوبرداری وی را تشکیل‌می‌دهند. حال آنکه، کالاتراوا با پیش زمینه آکادمیک از الگوهای طبیعت به الگوبرداری علم‌مدارانه آنها پرداخته‌است. درواقع، تفاوت در الگوگیری از طبیعت به‌صورت شاخص در کارهایشان ظهور یافته‌است. برای نمونه، آندو به آب و توپوگرافی بیش از سایر عناصر طبیعی توجه‌کرده درحالی که کالاتراوا بر ساختار بدن انسان و موجودات بیشتر تأمل کرده‌است. آندو فضا را با احساس خود و تلفیق آن با طبیعت طراحی‌می‌کند و برای فرم آن، اهمیت کمتری قائل است درمقابل، کالاتراوا طراحی فضا را بر پایه تحلیل نیروها و پویایی آنها قرارداده و فرم و فضا را درکنار هم بررسی و تعریف‌می‌کند. همچنین، تفاوت فرهنگی در جامعه آندو و کالاتروا باعث تفاوت نحوه الگوبرداری آنها از طبیعت شده‌است. ازهمین رو، فرهنگ را می‌توان به‌عنوان یک شاخص تأثیرگذار در چگونگی الگوگیری از طبیعت، بااهمیت شمرد. کالاتروا با رویکردی پویا به فرم و فضا، از طبیعت بهره‌می‌جوید درحالی که آندو، پویایی بسیار اندک را ازطریق ایجاد سایه روشن‌ها و بازی با نور در فضا ایجادمی‌کند. ضمن اینکه فرم‌های آندو، پویایی بسیار اندکی نسبت‌به کارهای کالاتراوا دارند.

درنهایت، با بررسی آثار این دو معمار و مقایسه آنها باهم دو نتیجه عمده به‌دست می‌آید. اول اینکه طبیعت به‌مثابه یک متن است که هرکس باتوجه‌به پیش زمینه‌های شخصیتی خود، پیشینه علمی و زمینه مطالعات و فرهنگ و ارزش‌های اجتماعی خویش، از آن برداشت‌های متفاوتی خواهدداشت. دوم اینکه می‌توان شاخص‌هایی را برای بهره‌گیری هرچه بهتر از طبیعت برای استفاده سایر طراحان پیشنهاد داد. قطعاً ویژگی‌ها، نوع کاربری، اهمیت بنا و... در انتخاب یا انتخاب‌نکردن هریک از این شاخص‌های پیشنهادی که در زیر آورده می‌شود، مؤثر است.

- **انتخاب سایت در بطن طبیعت:** در صورت امکان با قرارگیری بنا روی شیب، بالای تپه، کنار دریاچه و سایر عوامل طبیعی دیگرِ احیای حضور در طبیعت و منظر مناسب، تقویت‌شود.
- **نفوذ نور به درون بنا:** با ایجاد دهلیز و شکاف در بدنه‌ها می‌توان به نور اجازه عبوری رمزآمیز داد که برای بهره‌گیری از مفاهیم نمادین یا نشان‌دادن و تأکید بر یک جهت خاص، پیشنهاد می‌شود.

- **رخنه در طبیعت به‌صورت فیزیکی:** ارتباط بخش‌های جداگانه مجموعه به‌وسیله پیاده‌راه یا پل یا پله‌کان رو باز، عبور از درون طبیعت برای رسیدن به بنا و... برای تقویت حضور فیزیکی انسان در طبیعت به کمک طراحی، پیشنهاد می‌شود.
- **رخنه در طبیعت به‌صورت بصری:** با ایجاد دید قاب‌بندی شده می‌توان طبیعت را به درون فضا به‌صورت کنترل‌شده هدایت‌کرد.
- **ترکیب فضا با عناصر طبیعت:** استخر (آب)، پوشش گیاهی (درختان) در اطراف بنا، باغچه‌های بامی، حیاط مرکزی، مهتابی و ... عناصری هستند که به‌عنوان یک راهکار الگوگیری طبیعی برای ترکیب فضا با طبیعت پیشنهاد می‌شوند.
- **تلفیق هندسه با طبیعت:** به‌معنای انطباق فرم هندسی ساختمان با توپوگرافی زمین و هماهنگی کامل بستر با بنا نیز به‌عنوان شاخص دیگری در طراحی براساس طبیعت، پیشنهاد می‌شود.
- **آفرینش منظر پویا:** طبیعت هیچگاه ایستا نیست؛ همواره منظر طبیعی درحال رشد و تغییر و تحول است. ازطرفی، عناطر طبیعی مانند باد، نور و سایه پویایی خاصی را ایجادمی‌کنند که این پویایی می‌تواند با ایجاد فرم پویای بصری و سازهٔ بدون حرکت یا با ایجاد سازه متحرک پدیدآید.
- **الهام از درختان:** درختان به‌دلیل فرم پایدار و صراحت و روشنی رفتارشان، الگوهای بسیار مناسبی در طراحی معماری هستند. برای همین، بهره‌گیری از شاخص‌های پایداری فرم آنها برای دستیابی به فرمی پایدار در معماری پیشنهاد می‌شود.
- **الهام از بدن انسان:** بدن انسان نیز به‌عنوان یک الگوی طبیعی برای فضایی که می‌خواهد آن را دربرگیرد، می‌تواند منبعی غنی باشد. کنکاش در فرم رفتاری بدن انسان برای نمونه دست‌های درحال دعا و ...، مکانیسم‌های حرکتی بدن همچون خم‌شدن زانو یا بدن انسان هنگام دویدن و .... و الهام از اجزای بدن مانند چشم، دهان و دست به‌عنوان روش‌های الهام از بدن انسان پیشنهاد می‌شود.
- **الهام از پرندگان و سایر جانداران:** پرندگان و سایر جانداران نیز می‌توانند الگوهای طبیعی مناسبی برای طراحی باشند. مکانیزم پرواز و فرود پرندگان و تناسبات و فرم اسکلتی هریک به‌عنوان راهکارهای الهام از آنها پیشنهاد می‌شود.
- **پیوستگی و ارتباط با محیط:** ایجاد پیوستگی با محیط ازنظر عملکردی، ساختاری و بصری نیز به‌عنوان راهکاری دیگر برای بهره‌گیری از طبیعت پیشنهاد می‌شود.

پی‌نوشت

1- Santiago Calatrava
2- Tadao Ando
۳- برای اطلاعات بیشتر مراجعه شود به (آندو،۱۳۸۱)، (سلسور، ۱۳۸۸)، (قلیچخانی، ۱۳۸۲)،(Jodidio, 2007)، (Richard, 2000) و (Jodidio, 2012).
4- ESTA (Escuela Technical Superior de Architecture de Valencia)
5- ETH (Eidqenosische technishe hochschute in Zurich)
6- BSA
7- IABS
8- FAD
9- BDA
10- Josef Albers
11- Martin Heidegger (1889-1976)
12- Minka

13- Sokkia
14- Le Corbusier
15- Fort Worth
16- Kimbell Art Museum
17- Louis Kahn
18- Joseph Brodsky
19- Bran casi
20- Arp
21- Rodin
22- Talisian West
23- Frank Lloyd Wright
24- Macintosh
25- Félix Candela
26- Paul Cézanne
27- Osaka
28- Rudolf Julius Arnheim
29- Robert Maillart
30- Frei Otto
31- Iuichineroy
32- st-John
33- Tenerif
34- Planetarium
35- Trinity
36- Alamio
37- Alamda
38- Stadelhofman
39- Reige railway station
40- Orient
41- Sondica
42- Lyon-Satolas
43- Montjoic
44- Olympic sports complex

۴۵- مهتابی، فضای بدون سقفی است که بالاتر از سطح حیاط قرارمی‌گیرد. دیوارهای این فضا نماسازی می‌شود و بدین‌ترتیب به ایوانی شباهت پیدامی‌کند که سقف آن را برداشته‌اند. این فضا معمولاً از سه طرف بسته و از جهت چهارم به فضای باز مشرف است (پیرنیا، ۱۳۸۲).

منابع و مآخذ

- آنتونیادس، آنتونی‌سی (۱۳۸۳). **بوطیقای معماری، جلد اول: راهبردهای نامحسوس به‌سوی خلاقیت معماری،** ترجمه احمدرضا آی، تهران: سروش.
- آندو، تادائو (۱۳۸۱). **شعر فضا،** ترجمه محمدرضا شیرازی، تهران: گام نو.
- _____ (۱۳۸۷). تادائو آندو در گفتگو با نشریه **architectural record، معماری ایران (م الف)**، (۳۲)، ۱۶۵-۱۶۳.
- ایرانلی، سپیده (۱۳۸۲). کالاتراوا، **معماری و فرهنگ،** (۱۴)، ۷۱-۶۸.
- پیرنیا، محمدکریم (۱۳۸۲). **سبک‌شناسی معماری ایرانی،** چاپ اول، تهران: پژوهنده.
- جودیدیو، فیلیپ (۱۳۸۶). **سانتیاگو کالاتراوا،** ترجمه زهرا رضوی و رامین رضوی، ج۳، تهران: گنج هنر.

- سلسور، کاترین (۱۳۸۸). تادائو آندو، جادوی نور و خلوص، ترجمه احمد بدرطالعی، **معماری و فرهنگ**، (۳۵)، ۲۳-۱۷.
- شریف، شانی و امیر اکبری، امیرعلی (۱۳۸۲). سانتیاگو کالاتراوا، **معماری و فرهنگ**، سال سوم، (۱۴)، ۱۱۳-۱۰۵.
- شیرازی، محمدرضا (۱۳۸۰). آندو فضا را چگونه می‌نویسد؟، **معماری و فرهنگ**، (۹)، ۳۴-۲۹.
- صدیق‌پور، رابین و صدیق‌پور، رافائل (۱۳۸۳). ساختمانی که پرواز می‌کند! **معمار**، (۲۸)، ۱۳۱-۱۲۴.
- فریدونی، سید مشایخ (۱۳۷۳). سانتیاگو کالاتراوا، **صفه**، (۱۵)، ۵۳-۳۸.
- فوریاما، ماسائو (۱۳۸۷). **تادائو آندو**، ترجمه حمید محمدی و محمدعلی اشرف گنجویی، چاپ سوم، تهران: خاک.
- قلیچ‌خانی، بهنام (۱۳۸۲). رهیافت طراحی ۱: سانتیاگو کالاتراوا از خود و کارهایش می‌گوید، **صفه**، (۳۷)، ۱۳۷-۱۳۵.
- کیلفورد، پرسن (۱۳۸۵). سانتیاگوکالاتراوا: تالار تنریف در جزایر قناری، ترجمه ژاله اسرا، **معماری و فرهنگ**، (۲۵)، ۱۱۷-۱۱۴.
- گروتر، یورگ کورت (۱۳۹۰). **زیبائی‌شناسی در معماری**، ترجمه منوچهر مزینی، تهران: دانشگاه شهید بهشتی.
- گلابچی، محمود (۱۳۹۱). **طبیعت منبع الهام؛ بررسی و نقد آثار سانتیاگو کالاتراوا**، تهران: دانشگاه تهران.
- لیو، یوتونگ (۱۳۸۷). گفت و گویی با تادائو آندو، **معماری و شهرسازی**، (۹۱)، ۷۴-۷۰.

- Abdullah, N. A. G et al. (2011). Architecture design studio culture and learning spaces: a holistic approach to the design and planning of learning facilities. **Procedia: Social and Behavioral Sciences**, Volume 15, 27-32.
- Calatrava, S. (1996). **Moving of Buildings, Bridges, structural design**. Berlin: Birkhauser.
- Cross, N. (1999). Natural intelligence in design, **Design Studies**, Volume 20, Issue 1, 25-39.
- Furuyama, M. (2006). **Tadao Ando**. Los Angeles: Taschen America.
- Handa, R. (1999). Against arbitrariness: architectural signification in the age of globalization, **Design Studies**, Volume 20, Issue 4, 363-380.
- Jodidio, P. (2007). **Santiago Calatrava**. Richmond: Taschen.
- Jodidio, P. (2012). **Tadao Ando: Complete Works 1975-2012**. Paris: Taschen.
- Pare, R. (2000). **Tadao Ando: The Colours of Light**. London: Phaidon Inc Ltd.
- Peretti, G. & la Rocca, F. (2000). The water `in' and `around' the building: the integration between bioclimatic, water-saving, and aesthetic aspects, **Renewable Energy**, Volume 19, Issues 1–2, 1-5.
- Ramzy, N. & Fayed, H. (2011). Kinetic systems in architecture: new approach for environmental control systems and context-sensitive buildings, **Sustainable Cities and Society**, Volume 1, Issue 3, 170-177.
- Tzonis, A. & Lefaivre, L. (2002). **Movement, Structure and the Work of Santiago Calatrava**. Basel and Boston: Birkhauser.
- *http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kew_Gardens_Minka_House.jpg?usela*ng=fa. (access date: 3/2/2013)
- *http://www.philamuseum.org/collections/permanent/44648.html?mulR=82|11*. (access date: 3/2/2013)
- *http://fa.wikipedia.org/wiki/%D9%BE%D9%84_%D8%B3%D8%B2%D8%A7%D9%86*. (access date: 3/2/2013)

دریافت مقاله: ۹۱/۷/۸
پذیرش مقاله: ۹۲/۳/۲۰

تأثیرات ظروف سرامیکی وارداتی بر طرح و نقش ظروف سفالی و سرامیکی داخلی در دوره قاجار*

علی‌اصغر شیرازی* زهرا قاسمی**

چکیده

در دوره قاجار کشورهای خارجی (اروپا و چین)، بازار ایران و سایر کشورهای مسلمان را دراختیار کالاهای صادراتی و ارزان قیمت خود درآوردند. با رشد روزافزون این واردات در سده ۱۴-۱۳ه.ق./ ۱۹م. تولید بسیاری از صنایع بومی ایران دچار افول گردید. سفال و سرامیک دوره قاجار نیز از این تأثیرات جدا نبود و تولیدات آن تنها منحصر به بازار داخلی کشور شد که در بسیاری از موارد از نمونه‌های وارداتی تأثیر پذیرفته‌اند.

بنابر آنچه بیان‌شد، مقاله پیش‌رو با هدف تحلیل و تطبیق ظروف سفالی و سرامیکی داخلی و وارداتی، پانزده نمونه داخلی و هجده نمونه خارجی در دوره قاجار، تدوین یافته‌است و در آن تأثیرات ظروف خارجی بر طرح و نقش نمونه‌های داخلی بررسی شده‌است. ازهمین رو، تلاش نگارندگان این پژوهش برآن است تا با پاسخ‌گویی به این پرسش که ظروف سرامیکی وارداتی در دوره قاجار چه تأثیراتی را بر طرح و نقش ظروف سفالی و سرامیکی داخلی نهاده‌اند، به هدف یادشده دست‌یابند.

شایان یادآوری است که این تأثیرات در چهار دسته؛ ظروف سفید- آبی به‌ویژه ظروف ساخت نائین، چینی‌های مینایی تقلیدشده از نمونه‌های وارداتی چین، ظروف تقلیدشده از ظروف ایزنیک (ترکیه) و ظروف چندرنگ قابل بررسی است. روش تحقیق به‌کاررفته، توصیفی- تحلیلی است و اطلاعات هم با روش کتابخانه‌ای و میدانی گردآوری شده‌است.

پس از بررسی‌های لازم نتایج تحقیق بیانگر این بود که در سه دسته نخست از این تقسیم‌بندی، تأثیرات مستقیم در طرح و نقش کاملاً و به‌میزانِ بسیار آشکار است اگرچه در مواردی، تأثیرات غیرمستقیم را هم می‌توان مشاهده‌کرد. اما در دسته چهارم، این تأثیرات تقریباً به‌صورت غیرمستقیم صورت‌گرفته چنانکه تأثیرات پذیرفته‌شده نقاشی قاجاری از اصول نقاشی اروپایی در این دوره مانند برهنه‌گرایی، بهره‌گیری از سه‌بعد نمایی و چشم‌اندازها و صحنه‌های زندگی در نقاشی اروپایی بازتاب یافته‌است.

کلیدواژگان: دوره قاجار، اروپا، ظروف سفالی و سرامیکی، طرح و نقش.

---

* مقاله پیش‌رو، برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد زهرا قاسمی باعنوان "تبیین ویژگیهای هنری ظروف سفالی و سرامیکی قاجار" به‌راهنمایی دکتر علی‌اصغر شیرازی است.

** استادیار، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران (نویسنده مسئول). a_shirazi41@yahoo.com
*** کارشناس‌ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران.

مقدمه

هنر عصر قاجار، برداشتی از عناصر هنری کهن ایران در ترکیب با تأثیرات هنری از سایر کشورهای مرتبط به‌خصوص اروپا است که با ذوق و سلیقه هنرمندان این دوره پا به عرصه وجود نهاد. پدیده غرب‌گرایی با حضور کشورهای اروپایی درجهت تبادل تجاری و برای دستیابی به منابع طبیعی ایران در دوره قاجار فزونی‌یافت. در این امر، انگلستان و فرانسه و برخی کشورهای اروپایی از یک‌سو و روسیه به‌عنوان همسایه شمالی ایران ازدیگر سو با یکدیگر رقابت‌داشتند. چین نیز در ادامه روابط تجاری، محصولات خود را به ایران روانه‌می‌کرد و ترکیه هم محلی برای صادرات و واردات محصولات ایران بود. دراین راستا، بسیاری از محصولات مختلف به‌ویژه انواع ظروف سفالی و سرامیکی به ایران صادرمی‌شد. این دسته از محصولات به‌لحاظ شکل، تزئینات و نوع ساخت مورد توجه هنرمندان و صنعتگران ایرانی قرارگرفت و در سده‌های ۲۰-۱۸م./ ۱۴-۱۲ه.ق. بسیاری از طرح‌ها و اصول نقاشی غربی در مصنوعات این دوره به‌کار رفت. مقایسه و بررسی ظروف سفالی دوره قاجار نشانگر آن است که بسیاری از نقوش و الگوهای غیربومی در این نمونه‌ها، راه یافته‌است.

ازاین‌رو، پرسش اساسی مقاله حاضر این‌گونه است که ظروف سفالی و سرامیکی وارداتی در دوره قاجار به ایران، چه تأثیراتی بر طرح و نقش نمونه‌های تولیدی داخلی نهاده‌اند. براین اساس هدف آن نیز، بررسی تأثیرات طرح‌ها و نقوش ظروف سرامیکی وارداتی از کشورهای مختلف به ایران در دوره قاجار بر روی ظروف سفالی و سرامیکی داخلی، ازطریق تحلیل و تطبیق طرح و نقش‌های آنهاست.

تاکنون درزمینه سفال و سرامیک دوره قاجار، پژوهش چندانی انجام نشده‌است و اطلاعات منسجمی هم در این‌باره وجودندارد. از این‌رو تلاش نگارندگان در این پژوهش برآن است تا باتوجه‌به ظروف سفالی و سرامیکیِ باقی‌مانده و دردسترس از این دوره چه وارداتی و چه داخلی، گامی را درجهت شناخت ظروف سفالی و سرامیکی دوره قاجار بردارند. بدین منظور، نخست اوضاع سیاسی و اقتصادی دوره قاجار مرور و سپس، وضعیت سفالگری این دوره بررسی‌شد. درنهایت با آوردن چندین نمونه، تأثیرات ظروف سفالی و سرامیکی وارداتی بر طرح و نقش نمونه‌های مشابه داخلی در طرح، تزئین و محتوای آنها مورد ارزیابی و مطالعه قرارگرفت.

پیشینه پژوهش

فلور[۱] (۲۰۰۴) در کتاب "صنایع دستی صنعتی در ایران دوره قاجار"[۲]، هنرهای سنتی ایران را در روزگار قاجار بررسی کرده‌است. مطالب بخشی از این کتاب به سفالگری اختصاص‌دارد و اطلاعات به‌نسبت مفیدی را از چگونگی این هنر- صنعت در این دوره ارائه‌می‌دهد لیکن به ویژگی‌های هنری آنها چندان اشاره‌نمی‌کند. *فهروازی*[۳] (۲۰۰۰) نیز در کتاب "موزه سرامیک‌های جهان اسلام در طارق رجب"[۴]، سفال و سرامیک‌های جهان اسلام را در موزهٔ طارق رجب کویت معرفی‌نموده و این آثار را ازنظر زمانی و مکانی و روش‌های فنی ساخت، طبقه‌بندی و توصیف کرده‌است. در میان این آثار نمونه‌هایی هم از دوره قاجار دیده‌می‌شود. در این کتاب تصاویری باکیفیت به چاپ رسیده است که مقاله حاضر نیز از بعضی از آنها استفاده شده است. همچنین *لین*[۵] (۱۹۵۷) در پژوهشی باعنوان "سفالگری متأخر اسلامی"[۶]، با دیدی به‌نسبت انتقادی، سفالینه‌های قاجار را به‌طور اختصار بررسی کرده‌است. اُلیور *واتسون*[۷] (۲۰۰۶) هم در بخشی از کتاب "هنر اسلامی در قرن نوزدهم"[۸] که نتیجه پژوهش‌های جمعی از نویسندگان است، انواع سفالینه‌های قاجار را با استناد بر آثار موزه ویکتوریا و آلبرت لندن بررسی و طبقه‌بندی کرده‌است. پژوهش دیگر دراین باره، "گرایش به غرب در هنر (قاجار، هند و عثمانی" است که با همکاری چند پژوهشگر ایرانی و خارجی تألیف شده‌است. ضمن اینکه فصل‌هایی از آن هم به کلیات هنر قاجار اختصاص‌دارد. *اسکارس*[۹] (۱۳۸۸) نیز در پیوست کوتاهی از کتاب "تاریخ ایران کمبریج" در جلد هفتم بخش سوم آن باعنوان هنر ایران در سده‌های هجدهم و نوزدهم میلادی، اطلاعاتی کلی را درباره سفالگری دوره قاجار دراختیار خوانندگان قرارمی‌دهد.

روش پژوهش

روش تحقیق به‌کار گرفته‌شده در این مقاله، توصیفی- تحلیلی است و اطلاعات مورد نیاز آن هم به روش کتابخانه‌ای و میدانی جمع‌آوری شده‌است. درواقع، با تطبیق نمونه‌های مورد مطالعه (جامعه آماری)، تأثیرات ظروف سفالی و سرامیکی خارجی بر طرح و نقش نمونه‌های داخلی در دوره قاجار، بررسی شده‌است.

نگاهی به تجارت خارجی ایران در دوره قاجار

اروپا در سده ۱۸م./۱۲ه.ق. با واقعه انقلاب صنعتی در حوزه‌های مختلف مواجه‌شد که نتیجه آن، بالارفتن سطح تولیدات بود. انگلستان در رأس کشورهای صنعتی جدید قرارداشت و روسیه تزاری نیز به‌تدریج روش و فنون صنایع جدید؛ صنایع ماشینی را از اروپای غربی اقتباس‌کرد و کارخانه‌های متعدد پارچه‌بافی، شیشه‌گری، چینی‌سازی و ... را راه‌اندازی کرد.

از دیگرسو ایران برای بازرگانی خارجی و امور ترانزیتی، موقعیتی خاص داشت که توجه دولت‌های استعمارگر را بیش از پیش به‌خود معطوف‌می‌ساخت. چنانکه راه مشهور ابریشم، مدیترانه را ازطریق راه‌های ارتباطی شمال ایران به چین مرتبط‌می‌ساخت و همچنین، خلیج فارس ایران را به شبه قاره هند پیوندمی‌داد. این موقعیت جغرافیایی سبب‌می‌شد که تجارت ایران از زمان صفویه رونقی چشمگیر یابد.

دوره اول سلطنت قاجار (۱۲۵۰-۱۲۱۰ه.ق.)، با یک سلسله جنگ‌های دفاعی دربرابر روسیه و عثمانی مقارن بود. در چنین اوضاعی، انگلستان پس از راندن رقیب خود فرانسه، برای گسترش نفوذ سیاسی و اقتصادی خویش در ایران فعالیت‌کرد. رقابت اقتصادی و سیاسی روسیه و انگلیس به‌گونه آشکاری در ایران نیز نمودارشد و از آن پس، دروازه‌های ایران به روی تاجران خارجی گشوده‌شد. بازرگانان روسی و انگلیسی با برخورداری از امتیازات تجاری، سیاسی و قضایی ناشی از عهدنامه‌های گلستان و ترکمنچای، به‌تدریج بر تجارت ایران مسلط‌شدند و بازرگانان ایرانی پس از ایستادگی‌هایی سرانجام به مشارکت با تاجران خارجی یا فروش کالاهای خارجی در داخل تن‌دادند. درنتیجه، تأثیر مستقیم این روند نابرابر هم صنایع داخلی را دچار ورشکستگی و انحطاط ساخت و هم موجب ضعف و ناتوانی تاجران و بازرگانان داخلی شد. چراکه تولیدات انبوه کالاهای خارجی به‌علت تنوع و قیمت ارزان آنها، مشتریان زیادی داشت و تولیدات داخلی قادر به رقابت با آنها نبودند. بدین‌گونه بازرگانی خارجی ایران سرانجام، در انحصار دو قدرت روس و انگلیس قرارگرفت. در این باره *جمالزاده* می‌نویسد: «می‌توان‌گفت که تجارت ایران در احتکار روس و انگلیس و منحصربه این دو دولت است. یعنی تجارت شمال با روسیه و تجارت جنوب با انگلستان و هند است. چنانچه اگر تجارت ایران را هشت قسمت نمائیم، قریب به هفت قسمتش با دو دولت مذکور و از این هفت قسمت نیز چهار قسمت و نیم با روسیه و دو قسمت و نیم با انگلستان و هند است و به‌عبارت اخری، بیش از نصف تجارت ایران با روسیه است و ربع آن با انگلستان و ربع دیگر با دول دیگر. وی مهم‌ترین دولت‌های دیگر را عثمانی، فرانسه، آلمان و اتریش می‌داند.» (جمالزاده،۱۳۸۴ : ۹).

وضعیت سفالگری در دوره قاجار

بطور کلی درباره تولید و ساخت سفال و سرامیک در دوره قاجار اطلاعات چندانی وجودندارد و همواره این نگرش وجودداشته که در این مقطع زمانی، این صنعت با آخرین تولیدات خود درحال افول بوده‌است. اگرچه در این دوره کاربرد بسیار کاشی‌های هفت‌رنگ در بناهای عمومی و کاخ‌های سلطنتی دیده‌می‌شود بااین‌همه، اطلاعاتی که درمورد چگونگی ساخت، کارگاه‌ها و مراکز تولیدی و هنرمندان و صنعتگران این دوره دردست است، نسبت‌به سایر دوره‌ها اندک است. در سفرنامه‌ها و یادداشت‌های مسافران و جهانگردانی چون *پولاک*[۱۰]، *روشنوارت*[۱۱] و *المر*[۱۲] در دوره قاجار و همچنین نوشته‌های تعداد انگشت‌شماری از ایرانیان همانند *اعتمادالسلطنه*، *حسین‌خان تحویلدار* و *عبدالحجت بلاغی* اشاراتی به‌چشم می‌خورد که از تولید و ساخت کاشی و ظروف سفالی و سرامیکی در اقصی نقاط ایران حکایت‌دارد و در آنها به شهرهایی چون تهران، نائین، میبد، اصفهان، شیراز، قم، لالجین، نطنز، کاشان و کرمان به‌عنوان مراکز ساخت کاشی و سفال اشاره شده‌است. افزون‌بر اینها به‌نظر می‌رسد که در این دوره، تولیدکنندگان کالاهای سرامیکی سازماندهی صنفی داشته‌اند. میرزا حسین‌خان تحویلدار، یکی از صاحب‌منصبان حکومتی دوره قاجار (۱۸۷۷م./ ۱۲۵۵ه.ق.) در کتاب خود باعنوان "جغرافیای اصفهان"، به صنف فخارها یا سفالگران اشاره نموده‌است (تحویلدار، ۱۳۸۸:۱۱۳). براساس سرشماری سال ۱۲۹۷ه.ش.، در تهران نیز حدود ۳۰ دکان کوزه‌گری و کوزه‌فروشی فعال‌بوده‌اند. مشاغل دیگری که در این سرشماری به آنها اشاره‌شده عبارتند از چینی‌فروشی، چینی بندزنی، بدل چینی‌فروشی و ظروف لعابی فروشی (سعدوندیان، ۱۳۸۸: ۲۴۳-۲۳۹).

اطلاعات موجود درزمینه سفال و سرامیک دوره قاجار، مؤید این نظر است که سفال و سرامیک تنها در مراکز محلی ساخته‌می‌شده و اگرچه در این دوره کوشش‌هایی برای ورود روش‌های جدید در صنعت سفال و سرامیک کشور صورت‌می‌گرفته اما با ناکامی‌هایی روبرو شده‌بود. چراکه چینی‌های ارزان قیمتِ وارداتی به‌خوبی نیاز مصرف‌کنندگان را برطرف می‌کرده و تقاضایی برای محصولات داخلی وجود نداشته‌است. همچنین از شواهد موجود چنین دریافت‌می‌شود که استعمارگران غربی نمی‌خواستند صدور سفال‌هایشان با تولیدات محلی تهدیدشود. برای نمونه، در آماری که جمالزاده از کارخانه‌های ایران در روزگار قاجار آورده، از کارخانه چینی‌سازی *حاج محمدحسن امین دارالضرب* در تهران (علی آباد) و کارخانه *حاجی عباسعلی* و *حاج رضا* در تبریز نام برده‌است که سرانجام با دسیسه روس‌ها تعطیل‌شدند و ۱۳۰هزار تومان متضرر شدند (جمالزاده، ۱۳۸۴: ۸۸). در یادداشت‌های اعتمادالسلطنه نیز به کارخانه چینی‌سازی حاج امین دارالضرب اشاره‌شده که ظاهراً تولیدات آن کیفیتی بهتر از نمونه‌های وارداتی داشته‌اند بااین‌وجود، بعد از مدتی تعطیل شده‌است. وی همچنین از توسعه سفالگری نائین هم یادمی‌کند (عین‌السلطنه، ۱۳۷۴: ۱۰۶-۱۰۲).

ضمن اینکه روزنامه دولتی وقایع‌الاتفاقیه در یازدهم ربیع ۱۲۶۷ه.ق./۵۱-۱۸۵۰م. نیز، گزارش‌می‌دهد که ناصرالدین شاه دستور ساخت ساختمانی بزرگ را در میدان ارگ داد تا چینی‌هایی با کیفیت بهتر نسبت‌به گذشته و کالاهای وارداتی در تهران، ساخته‌شود (وقایع‌الاتفاقیه، ۱۳۷۰، ج ۱: ۷). در رمضان ۱۲۸۱ه.ق./۱۸۶۵م. نیز، گزارشی در آن مبنی‌بر صدور فرمان ناصرالدین‌شاه برای تأسیس و تکمیل کارخانه چینی‌سازی در یزد و نائین چاپ‌شد. *هدایت‌الله خان*[۱۳] که در این زمینه مطالعاتی در پاریس داشت، کوشش‌کرد که آن را به‌انجام برساند. دراین راستا به *اعتضادالسلطنه*، وزیر علوم و سرپرست دارالفنون در تهران دستورداد که کارشناسی ماهر در این زمینه، بیابد و کارخانه چینی‌سازی را در یزد برپاکند چنانکه جایگزینی برای ظروف چینی وارداتی شود (همان، ج ۲: ۷۴۸). بنابر آنچه بیان‌شد، می‌توان دریافت که مقوله واردات ظروف چینی تا چه میزانی در بازار ایران مطرح‌بوده و انگیزه رقابت با این محصولات را میان تولیدکنندگان داخلی و دولت برانگیخته است. اگرچه موفقیت چشمگیری دراین باره به‌دست نیامده و همچنان نمونه‌های وارداتی اروپا و چین در ایران، بازار خوبی داشته و باهم رقابت می‌کرده‌اند. آن چنانکه برخلاف این اخبار دلگرم کنندهٔ موثق رسمی و باوجود اینکه این متون از تولید چینی‌هایی با کیفیت بهتر از نمونه‌های وارداتی یادکرده‌اند، بااین همه «بازدیدکنندگان اروپایی در ۱۲۳۸-۱۲۲۸ه.ق./ ۱۸۶۰-۱۸۵۰م.، درمورد سرامیک‌های ایرانی نظر نسبتاً خوبی نداشتند و نوشته‌اند که کالاهای چینی تولید ایران بسیار سخت، درجه دوم و نامرغوب بوده‌اند. یکی از دلایل این احساس این بود که سفالگران ایرانی برای مواجهه با رشد رقابت واردات کالاهای مشابه خارجی، محصولات سرامیکی بهتری تولید نمی‌کردند.» (Floor, 2003: 79).

واردات کالاهای سرامیکی

با دست‌یافتن اروپا به صنایع ماشینی، بازار آسیا مکان مناسبی برای فروش تولیدات انبوه آن شد که کالاهای سرامیکی یکی از انواع این تولیدات بودند. بازدیدکنندگان و جهانگردان خارجی دوره قاجار، آشکارا درباره مقوله واردات کالاهای ارزان قیمت سرامیکی از اروپا به‌خصوص انگلیس و روسیه و چین و استقبال مصرف‌کنندگان ایرانی از آنها سخن‌رانده‌اند. فلور به وجود واردات ظروف سرامیکی از اروپا، هند و بخارا (چین) کمی پیش از آغاز دوره قاجار و واردات کالاهای مشابه آنها از روسیه از اواسط سده نوزدهم میلادی اشاره نموده‌است. دراین باره از قول *فریز* مسافر انگلیسی این‌گونه بیان‌می‌کند: «من دانش خاصی از انواع ظروف چینی ندارم که به آن بپردازم. اما مقدار قابل توجهی واردات از چین از راه بخارا و هند وجوددارد. بدون شک فنجان‌های چای و قهوه، بشقاب‌ها، دیس‌ها و دیگر ظروف خوش‌نما و پرجلوه اما نه‌چندان گران چینی انگلیسی[۱۴] به‌خوبی پاسخگوی نیاز بازار است. این کالاها می‌توانند بسیار ارزان‌تر از ظروف چین وارد شوند. در اواسط سده نوزدهم میلادی، کالاهای متداول (قوری، فنجان، گلدان، شکرپاش، کاسه و ظروف دیگر) از روسیه و کالاهای بهتر از بریتانیای کبیر به ایران واردمی‌شد و همچنین در میانه دهه ۱۸۵۰م./ ۱۲۲۷ه.ق. واردات بشقاب‌ها آغازشد که پدیده‌ای نوظهور بود. زیرا ایرانیان در بشقاب غذا نمی‌خوردند و یا از آن به شیوه‌های دیگری استفاده‌می‌کردند. پس از آن بشقاب‌های کوچک (نعلبکی) در اشکال برگ‌ها و صدف در کمیت معقولی واردات داشتند که برای ارائه میوه و دیگر کاربردها استفاده‌می‌شدند.» (Floor, 2003: 79).

همچنین دو روششوارت درباره الگوهای ویژه مرسوم و تثبیت‌شده‌ای در ظروف وارداتی بریتانیا که برای جلب سلیقه مصرف‌کنندگان ایرانی ساخته‌می‌شده و تولید مقدار زیادی از پُرسلین‌های[۱۵] رایج با کتیبه‌های طلسم و تعویذ ایرانی به‌دست روسی‌ها در گمرکِ آستاراخان و مسکو، سخن رانده‌است (دو روششوارت، ۱۳۷۸: ۲۷۷). افزون‌بر اینها، مسافرانی چون *بنجامین*[۱۶] و *دونوان*[۱۷] نیز دراین باره نوشته‌اند که ظروف مورد استفاده در میان طبقه بالای جامعه ایران در دوره قاجار از جنس نقره، مس قلع‌اندود یا چینی‌های سفارشی وارداتی از روسیه و چین بوده‌اند (Floor, 2003:213).

این علاقه روزافزون به سرامیک‌های خارجی و دیگر کالاهای لوکس (شیک) حتی در دربار و حکومت ایران نیز دیده‌می‌شد. این مطلب از توضیحات اعتمادالسلطنه سال ۱۸۸۰م./ ۱۱۹۸ه.ق. درباره خلاصه‌ای از تغییرات دربار ناصرالدین شاه، دریافت‌می‌شود (عین‌السلطنه، ۱۳۷۷: ۳۷۷). جنیفر اسکارس نیز وجود مقادیر بسیار زیادی از انواع گوناگون ظروف و لوازم سفالی انگلیسی متعلق به سده نوزدهم میلادی را در مغازه‌های عتیقه یا خنزرپنزر فروشی‌های تهران، دلیلی بر رقابتی جدی درزمینه سفال‌های وارداتی می‌داند. این رقابت در سطحی بالاتر در سرویس‌های غذاخوری کاخ گلستان که فتحعلی‌شاه به کارخانه‌های کراون‌دربی وِجوود[۱۸] سفارش داده‌بود و دربردارنده نوشته‌هایی با نام وی و تاریخ است یا در نمونه‌های تاریخ‌داری از ظروف صادراتی ساخت چین که روی آنها نام مسعود میرزا پسر ناصرالدین شاه نوشته‌شده، قابل ملاحظه است (اسکارس، ۱۳۸۸: ۵۵۵)[۱۹]. براساس اطلاعات بیان‌شده، این‌چنین به‌دست می‌آید که طبقات متمول و حتی متوسط جامعه در این دوره، خواستار ظروفی با کیفیتِ نمونه‌های اروپایی بودند.

این اتفاق، یکی از دلایل نزول صنعت سفالگری در دوره قاجار است. در تصویر ۱، نمونه‌ای از ظروف ساخت کارخانه وجوود انگلیس به سفارش فتحعلی‌شاه و در تصویرهای ۶-۲، نمونه‌هایی از ظروف وارداتی ساخت روسیه، انگلیس و فرانسه دیده‌می‌شود.

برای دستیابی به اهداف این پژوهش، نخست نمونه‌هایی از ظروف اروپایی تأثیرگذار بر نمونه‌های قاجاری ارائه‌شده و سپس تأثیرات شکل، طرح و نقش این نمونه‌ها در انواعی از سفالینه‌های قاجار ارزیابی شده‌اند.

معرفی نمونه‌هایی از ظروف وارداتی اروپا و چین

بین چینی‌آلاتی که به ایران واردمی‌شده، ظروف ساخت انگلیس و چین بیشتر از سایر نمونه‌های مشابه وارداتی بر طرح و نقش سفالینه‌های تولیدشده در داخل تأثیرگذار

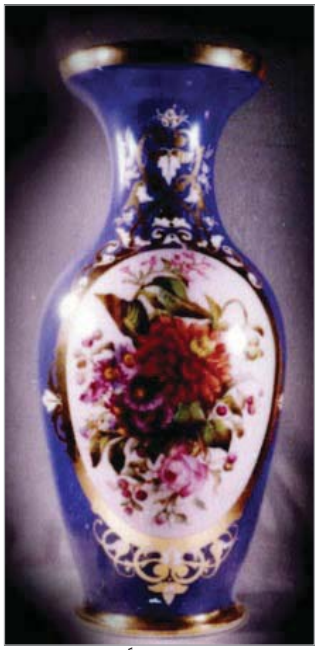
تصویر۲. دیس چینی، ساخت انگلیس، موزه قاجار تبریز (نگارندگان).

تصویر۱. موزه ویکتوریا و آلبرت، شماره:C.29-1984 *(http://v&a museum.collections.vam.ac.uk).*

تصویر۳. بشقاب کوچک، احتمالاً ساخت روسیه، موزه مردم‌شناسی کاخ گلستان (نگارندگان).

تصویر۴. گلدان، ساخت فرانسه، آرشیو موزه کاخ گلستان (نگارندگان).

تصویر۵. کاپ تزئینی اروپایی، هدیه شاهان فرانسه به شاهان قاجار، موزه کاخ گلستان (نگارندگان).



تصویر۶. گلدان، احتمالاً ساخت روسیه، موزه کاخ گلستان (نگارندگان).

بوده‌اند چنانکه پژوهشگرانی چون لین، واتسون و اسکارس نیز به این مطلب اشاره‌نموده‌اند. اگرچه چینی‌های ساخت روسیه نیز به مقدار زیادی به ایران واردمی‌شد لیکن طرح این ظرف‌ها بیشتر کپی یا برگرفته از نمونه‌های انگلیس و به‌خصوص چین بود. ازهمین رو در اینجا تلاش‌شده تا با معرفی چند نمونه و تطبیق آنها ازنظر شکل، طرح، نقش و رنگ این مطلب روشن‌تر گردد.

در سده هجدهم میلادی، عادات غذاخوری جدید در اروپا خواستار ظروف جدید به‌خصوص سرویس‌های شام شد. چینی‌های لوکس به اشراف و ثروتمندان ازسوی کارخانه‌های اروپایی به‌ویژه میسن[۲۰] و سِور[۲۱] عرضه‌می‌شد. سرویس‌های شام مجموعه‌ای از بشقاب‌ها، دیس‌ها و کاسه‌های سِرو در شکل‌ها و اندازه‌های مختلف بود که با جزئیاتی از یک الگو تزئین شده‌بودند تا ازاین طریق به یک میز رسمی، دید یکسانی داده‌شود. به‌زودی تولیدکنندگان چینی به‌دنبال این صنعتِ درحال ظهور انگلیسی در استافوردشایر[۲۲] به رهبری وج‌وود، شروع به پیشرفت کردند. سفالگران استافوردشایر سرویس‌های غذاخوری را به‌صورت تولیدات انبوه در بازار ارائه‌دادند و پیرو آن، سفالگران چین کپی‌های حرفه‌ای از ظروف چینی انگلیسی را تولید و دوباره به غرب فرستادند. ویلوپَترن[۲۳]، مشهورترین این الگوهاست. ضمن اینکه در انگلیس، صنعت چاپ هم توسعه‌یافت و به‌عنوان شیوه‌ای از تزئین که تولید انبوه الگوهای پرجزئیات را ممکن می‌ساخت، در ساخت بدنه‌های ظروف سفالی به‌کاررفت. حال آنکه در چین، این تزئینات با دست کپی‌می‌شد (Watson , 2006:337- 338). الگوی ویلو[۲۴] (درخت بید) طرحی است که براساس یک داستان کهن چینی ترسیم و مشهور شده‌است. درواقع، نمونه‌هایی از ظروف هستند که در انگلیس، روسیه و چین برای صادرات ساخته‌شده‌اند. شکل این بشقاب‌ها با تفاوت‌های جزئی در تناسبات، ویژگی‌های یکسانی چون لبه‌های پهن و فضای مرکزی که نسبت‌به لبه‌ها در ارتفاع کمی پائین‌تر قرارگرفته، دارند. همچنین تمامی آنها در حاشیه‌ها با انواع نقوش هندسی و گیاهی تزئین‌شده‌اند و در بیشتر آنها طرح اصلی در فضای مرکزی قرار گرفته‌است (تصویرهای ۱۱-۷).

ظرفی که در تصویر ۱۱ دیده‌می‌شود، اگرچه شکل متفاوتی نسبت‌به بشقاب‌ها دارد لیکن دارای دو فضای مجزای تزئین‌شده؛ حاشیه و بدنه است. در لبه‌ها و حاشیهٔ ظرف نیز تزئیناتی از نقوش هندسی و نوارهای طلایی به‌اصطلاح طلاکوب به‌کار رفته‌است. نوارهای طلایی در لبه‌ها و حاشیه‌های بشقاب نیز دیده‌می‌شود (تصویر۹). در تصویرهای ۷، ۹ و ۱۱، الگوی ویلو در فضای اصلی سطح ظروف نمایان است. بشقاب تصویر۹ که در موزه ویکتوریا و آلبرت لندن نگهداری‌می‌شود، «از ظروفی است که در چین ساخته‌شده ولی در ایران یافت شده‌است. طرح این بشقاب شبیه تزئینات چاپی ظروف استافوردشایر است. این طرح‌ها توسط اروپائیان برای صادرات کالاهایشان از ظروف چینی کپی‌برداری شد و دوباره توسط چینیان برای کالاهای صادراتی مورد استفاده قرارگرفت. این طرح‌ها توسط مشتریان اروپایی، طرح‌هایی شرقی و خوش‌رنگ و رمزآلود می‌نمود، هرچند از ذائقه و سلیقه چینیان دور شده‌بود.» (*http://collections.vam.ac.uk*).

این بشقاب، یکی از نمونه‌های وارداتی است که منشأ الگوی ویلو را به سفالگر ایرانی معرفی کرده‌است. در این نمونه، می‌توان نقش‌مایه‌های چینی را در فضای اصلی و نقش‌مایه‌هایی اسلامی همچون اسلیمی‌های طوماری، هندسی و نقوشی شبیه‌به شرفه‌های تذهیب را در حاشیه اطراف آن مشاهده‌کرد. این تزئینات نشان‌می‌دهد که چگونه نقش‌مایه‌های بومی در بازارهای تجاری و تحت سلیقه مصرف‌کننده تغییر شکل یافته و در گستره جغرافیایی منتشرمی‌شوند.

بررسی تأثیرات مستقیم ظروف وارداتی در انواعی از سفالینه‌های قاجار

انواع سفالینه‌های قاجاری[۲۵]

اگرچه در طبقه‌بندی سفالینه‌های قاجاری نمی‌توان ویژگی مشترکی را مبنا قرارداد بااین حال، در مقاله پیش‌رو تلاش برآن است تا طبقه‌بندی دقیق‌تری از این سفالینه‌ها ارائه‌گردد. از دیگرسو چون شرح همه آنها در این مبحث نمی‌گنجد تنها چهار گروه اول که به سؤال مطرح در این مقاله مرتبط هستند، بررسی‌شده‌اند.

انواع ظروف سفالین و سرامیکی قاجار ازنظر نوع ساخت و شیوه تزئین به هفت گروه طبقه‌بندی می‌شوند که تأثیرات طرح و نقش ظروف سفالی و سرامیکی وارداتی بر چهار دسته نخست این تقسیم‌بندی، قابل بررسی است. این چهار دسته عبارتند از: ۱. ظروف سفید- آبی، ۲. ظروف چندرنگ قاجاری به‌شیوه نقاشی زیرلعابی (پُلی کروم)[۲۶]، ۳. ظروف چندرنگ تقلیدی از سفالینه‌های ایزنیک، ۴. ظروف معروف‌به چینی مرغی (سفالینه‌های مینایی چین)، ۵. ظروفی با تزئینات قلم‌سیاه زیرلعاب فیروزه‌ای (ادامه تولید نوعی از ظروف کوباچه دوره صفوی، ۶. ظروف زرین‌فام، ۷. ظروف گامبرون.

- ظروف سفید- آبی به‌ویژه ساخت نائین

ازآنجاکه ظروف ساخت نائین که در این بخش درباره آنها بحث‌می‌شود زیرمجموعه سفالینه‌های سفید- آبی هستند، نخست لازم دیده‌شد تا درخصوص این‌گونه سفال، شرح

تصویر۷ . بشقاب، ساخت انگلیس، موزه ویکتوریا و آلبرت، شماره: CIRC.239-1916
(http://v&a museum.collections.vam.ac.uk).

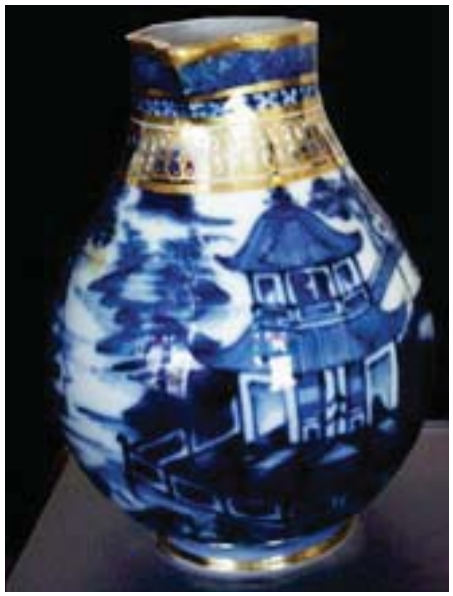
تصویر۹. بشقاب، ساخت چین، موزه ویکتوریا و آلبرت، شماره:545-1888
(http://v&a museum.collections.vam.ac.uk).

مختصری آورده‌شود. روش تزئین سفالینه‌های سفید- آبی نوعی نقاشی زیرلعاب است که از سده‌های سوم و چهارم ه.ق. آغازشد. در این گونه نقاشی، ابتدا بدنه سفالی با لایه‌ای از لعاب سفید پوشیده و سپس روی آن با نقوش آبی و لاجوردی و سیاه نقاشی‌می‌شد. رنگ آبی برای سطوح و رنگ سیاه برای دورگیری و پرداختن به جزئیات کاربرد‌داشت. درنهایت با لعابی شفاف و شیشه‌ای، روی آن پوشانده‌می‌شد. اوج اعتلای تکنیک ساخت و تنوع طرح سفال سفید- آبی را می‌بایست در دوره صفوی جستجوکرد.

ساخت و تولید ظروف سفید- آبی در دوره قاجار همچنان ادامه‌داشت اگرچه این تولیدات از کیفیت و مرغوبیت نمونه‌های صفوی برخوردار نبودند. استفاده از رنگ لاجوردی تیره روی زمینه سفید، ظروف ساخته‌شده این دوره را از ظروف صفوی متمایزمی‌ساخت. افزون‌بر اینها در این دوره، نوعی ظروف جدید با نقوش آبی مایل به سیاه و تزئینات مشبک با لعاب

تصویر۸. چینیِ ساخت روسیه، موزه ویکتوریا و آلبرت، شماره: c. 25-2004
(http://v&a museum.collections.vam.ac.uk).

تصویر۱۰. بشقاب، ساخت به‌سفارش انگلیس، موزه قاجار تبریز (نگارندگان).



تصویر۱۱. پارچ، ساخت انگلیسی چین، موزه قاجار تبریز (نگارندگان).

شفاف در شهر نائین ساخته‌می‌شد (توحیدی، ۱۳۸۴: ۲۸۸).

ضمن اینکه طرح، تزئینات و اَشکال سفالینه‌های سفید- آبی تولیدشده در دوره قاجار تاحدی از نمونه‌های مشابه صفوی پیروی کرده‌است. در برخی از موارد هم این نمونه‌ها، طرح‌هایی مشتق از ظروف وارداتی خارجی به‌خصوص چین و انگلیس دارند که در ترکیب با طرح‌های بومی، رنگ و بوی ایرانی به‌خود گرفته‌اند.البته بر برخی از نمونه‌ها نیز ویژگی‌های خاص نقش و طرح قاجاری مسلط است. در متون دوره قاجار و نوشته‌های پژوهشگران از سفالینه نائین بسیار یاد شده‌است که نشان از معروفیتش در این دوره دارد. آرتور لین، به انواعی از ظروف سفید- آبی نائین که تزئینات آنها علاوه‌بر نقاشی، با سوراخ‌های ستاره‌ای شکل (فضاهای منفی) پرشده‌ای از لعاب شفاف که به‌شکل الگوهایی از پرندگان و گل‌ها درکنار هم نظم‌گرفته‌اند، اشاره نموده‌است. وی همچنین از آنها به‌عنوان کارهای هنری توده‌پسند که به‌میزان خوبی در این دوره تولیدمی‌شده‌اند، یاد کرده‌است (lane, 1957: 100-101). واتسون نیز از نائین به‌عنوان مرکزی فعال درزمینه صنعت سفال و سرامیک نام‌برده و دراین باره نوشته‌است که سفالگران ایرانی با مشاهده کالاهای وارداتی شرق و غرب کوشش‌هایی برای تقلید از این محصولات انجام‌دادند. ازهمین رو، نائین در مرکز ایران و جانشین خلف آن میبد که تا سده بیستم میلادی فعال‌بود، به‌عنوان محل ظهور و رشد این محصولات از اهمیت بسیاری برخوردارشدند. این نمونه‌ها مشخصه‌های تکنیکی بسیاری از سفالینه‌های قاجاری را همچون بدنه‌ای از جنس خمیر شیشه، بی‌دوام، نازک و درخشان و دارای لعاب شفاف به‌نسبت ناهموار نشان‌می‌دهند (Watson, 2006:338). نمونه‌های این ظروف در موزه‌ها و مجموعه‌های خصوصی به تعداد زیاد یافت‌می‌شود که بیشتر در پشت بدنه دارای امضا و تاریخ هستند. جنیفر اسکارس نیز درباره ظروف نائین این‌چنین می‌نویسد: «دو روششوارت و المر از گروهی سرامیک‌های ممتاز نام‌برده‌اند که با رنگ آبی نقاشی‌می‌شده‌اند و آنها را به نائین نسبت‌داده‌اند. دوروششوارت می‌گوید ظروف نائین یگانه اجناس معاصر هستند که امضا و تاریخ دارند و با طرح‌های آبی کبالت (آبی لاجوردی) نقاشی‌شده‌اند. او مطمئن است که آنها با خمیرمایه ترکیبی ساخته‌شده‌اند و آنها را با ساخت چینی- انگلیسی مقایسه‌می‌کند. طرح‌ها عبارت‌اند از ترکیبی از مناظر چینی با معابدی که انواع پرندگان ایرانی و درختان سرو در آنها نقش شده‌است. او همچنین از نطنز به‌عنوان مرکز تولید این نوع سفالینه نام‌برده اما چون نگفته‌است که خمیرمایه و لعاب آن از نائین پست‌تر است، هیچ برتری نمی‌توان برای آن قائل‌شد. بنابراین بهتر است نمونه‌های باقی‌مانده از سده نوزدهم میلادی ایران را با محصولات نائین سنجید. این ظروف و لوازم خمیرمایه دانه‌دانه‌های سفید دارند که در زمان پخت مایل به صورتی نخودی می‌شوند و به‌شکل کاسه و بشقاب‌های کم‌عمق هستند. توالی تاریخ‌ها و امضاهای آنها از ۱۲۸۱ه.ق. (۵-۱۸۶۴م./ ۴-۱۲۴۳ه.ش.) تا ۱۳۱۸ه.ق. (۱-۱۹۰۰م./ ۱۲۷۹ه.ش.) را دربرمی‌گیرد اما تولید آنها تا ۱۳۱۴ه.ش./ ۱۹۳۵م. که صنعت فرشبافی جای سفالگری را می‌گیرد، ادامه‌می‌یابد. این ظروف، هم دارای نقش معابد چینی که روششوارت ذکرکرده و هم پرندگان و ماهیان ایرانی با شاخه گل‌ها هستند که احتمالاً از سفالینه‌های وارداتی استافوردشایر الهام‌گرفته‌اند.» (اسکارس، ۱۳۸۰: ۵۵۶).

با مشاهده ظروف ساخت نائین و طبق نظرات سایر پژوهشگران که در مطالب بالا ارائه‌شد؛ دریافت‌می‌شود که در دوره قاجار ظروف سفید- آبی ساخت نائین، تأثیرات مستقیمی را از شکل و طرح الگوهای چاپی ظروف وارداتی انگلیس پذیرفته‌اند. نکته قابل توجه اینست که سفالگران این دوره به‌منظور الگوبرداری از تزئینات چاپی ظروف وارداتی که بخش عمده‌ای از آنها آبی‌رنگ بودند، شیوه سفید- آبی را احتمالاً به‌دلیل شباهت رنگی مناسب دیده‌اند.

در تصویرهای ۱۴-۱۲، سه نمونه از بشقاب‌هایی معرفی می‌شوند که دارای مشخصات ظروف ساخت نائین هستند و ازنظر طرح و رنگ با ظروف وارداتی چین و انگلیس، ویژگی‌های مشترکی دارند (تصویرهای ۱۱-۷).

تصویر ۱۲، بشقاب تاریخداری است که در پشت آن عبارت "عمل ابوالقاسم ۱۲۸۸" دیده‌می‌شود. این ظرف از دسته ظروف سفید- آبی است، شکل و طرح آن هم تقلیدی از طرح‌های چاپی ظروف مشابه وارداتی استافوردشایر در این دوره است. فضای درونی

ظرف با نقش ساختمان‌های سنتی چین معروف به پاگودا[۲۷] و درختان و گیاهان چینی طرحی مشتق از الگوی ویلو، تزئین شده‌است که البته به‌سبب اجرای نقوش با دست، به دقت و ظرافت نمونه‌های اصلی نیست.

تصویر ۱۳، بشقاب دیگریست که در گروه سفالینه‌های سفید- آبی قرار[۲۸] می‌گیرد. تزئیناتی به‌شیوه اسگرافیتو روی گِلابه قهوه‌ای و سیاه در حاشیه لبه‌های پهن این بشقاب در کنار نقاشی‌های آبی کبالت، از ویژگی‌های نمونه‌های ساخت نائین است. بدنه این بشقاب دربردارنده دو فضای تزئین‌شده؛ بخش دایره‌شکل مرکزی و حاشیه پهن اطراف آن است که متأثر از شکل ظرف‌اند. شکل بشقاب، کاربرد نقوش گیاهی استیلیزه[۲۹] متراکم در حاشیه و همچنین بوته گل مرکزی که با رنگ آبی روی زمینه سفیدرنگ اجراشده،

تصویر۱۲. بشقاب سفید- آبی، موزه ویکتوریا و آلبرت، شماره:1888-545
(http://v&a museum.collections.vam.ac.uk).

تصویر۱۳. سفالینه سفید- آبی، موزه ویکتوریا و آلبرت، احتمالاً ساخت نائین، شماره:1786-868
(http://v&a museum.collections.vam.ac.uk).

تصویر۱۴. موزه ویکتوریا و آلبرت، شماره: 1876-1018
(http://v&a museum.collections.vam.ac.uk).

متأثر از تزئینات ظروف وارداتی است. در پشت این بشقاب هم عبارت "عمل محمد نصر ۱۲۸۱"دیده‌می‌شود.

بشقاب تصویر۱۴ نیز جزء قطعات تاریخداری است که احتمالاً در نائین و میبد برای مقابله با ظروف وارداتی ساخته شده‌است. این نمونه، دارای مشخصات تکنیکی سفالینه‌های قاجاری است که پیش‌تر بیان‌شد. شکل و تزئینات آن که شامل لبه پهن و فضای اصلی درونی با ارتفاع کمتر نسبت‌به حاشیه و تزئیناتی از نقوش گیاهی شلوغ و متداخل در حاشیه اطراف و لبه طلاکوب است، همگی متأثر از نمونه‌های وارداتی است. بااینکه فضای اصلی درونی آن با خط نستعلیق خوش و آیه‌ای از قرآن[۳۰] تزئین شده‌است لیکن واتسون طرح این حاشیه را تقلیدی استادانه مشتق از ظروف وارداتیِ ساخت استافوردشایر انگلیس می‌داند. این نوشته درون شکلی هندسی محاط‌شده و اطراف آن نقوشی شبیه شرفه‌های تذهیب نمایان است. این بشقاب نیز از معدود ظروف دارای امضا و تاریخ است. ضمن اینکه پشت آن هم امضای هنرمند "عمل حسن‌علی ۱۲۵۶ه.ق." که نام سفالگر یا خوشنویس آن است، دیده‌می‌شود.

- چینی‌های مینایی ساخت چین معروف به چینی مرغی و نمونه‌های تقلیدی از آنها

ظروف مینایی ساخت چین، نوعی از سفالینه با تزئینات رنگارنگ رولعابی است که از سده دوازدهم ه.ق. به ایران وارد‌می‌شد. چینی‌های میناکاری شده در ایران بسیار گران‌قیمت بودند. در دوره حکومت چی‌ین لانگ (۱۷۹۶-۱۷۳۶م.)، چینی‌آلات با نقش گل بسیار ساخته‌می‌شد. پس از آن در سده سیزدهم ه.ق.، این نوع ظروف در ایران شبیه‌سازی می‌شد. هنر ساخت چینی‌های میناکاری شده در دیگر مناطق آسیای مرکزی نیز تقلیدمی‌شد (خلیلی و ورنویت،۱۳۸۳: ۱۵۲). با شدت‌گرفتن واردات این ظروف در دوره قاجار و استقبال اقشار مختلف جامعه از آنها، این سفالینه‌ها تأثیرات عمده‌ای را بر هنر سفالگری قاجار نهادند. به‌گونه‌ای که در این دوره طرح، نقش و شیوه ساخت و تزئین این ظروف وارداتی به‌میزان قابل توجهی مورد اقتباس و تقلید سفالگران بومی بوده‌است. نمونه‌های این ظروف در نقاشی‌های دوره قاجار قابل مشاهده است چنانکه جنیفر اسکارس نیز در شرح این ظروف می‌نویسد: «... بطور کلی از ارضای ذوق ایرانی برای سفالگری رنگارنگ، ازطریق واردات از اروپا و خاور دور می‌توان صحبت‌کرد که نمونه‌های آن در نقاشی‌های اوائل قاجاریه ترسیم‌شده‌اند. کاسه‌های گلدار و بشقاب‌هایی با گل‌های فراوان افشان و حاشیه‌های مشبک. مقداری از ظروف و لوازم سفالی چندرنگ ایرانی نیز در داخل تولیدمی‌شد که بسیاری از آنها باقی مانده‌است. ساخت آنها عالی و از سفال زرد نخودی و پوشیده از اکسید قلع سفیدرنگ کدر که سطح ظرف را برای تزئین مناسبی از نقاشی مینای شفاف آماده‌می‌کرد. آبی کبالت، ارغوانی، زرد، سبز چمنی، سرخ آهنی و لکه‌های طلایی. شکل‌های آنها نیز پر زرق و برق و شادند،

ضمن آنکه طرح‌ها ملغمه‌ای از مضامین ایرانی و چینی هستند.» (اسکارس، ۱۳۸۸: ۵۵۷). آرتورلین نیز در ظروف دوره قاجار، به رنگ‌های صورتی- طلایی پُررنگ و نوعی زرد تُند مات و همچنین الگوهای به‌وضوح تقلیدشده از چینی‌های *ماسون ایرنستون*[۳۱]، اشاره نموده‌است که تأثیر دوباره شرق دور را ازطریق غرب نشان‌می‌دهد. برخلاف نظر اسکارس، وی کیفیت ساخت این ظروف را نامرغوب می‌داند (Lane ,1957: 76).

تصویرهای ۱۶، ۲۰، ۱۸ و ۲۲، نمونه‌هایی از چینی‌های مینایی ساخت چین هستند که برای بازارهای شرق میانه تولیدمی‌شدند. تصویرهای ۱۵، ۱۷، ۱۹، ۲۱ و ۲۳ نیز ظروفی هستند که در ایران شبیه‌سازی شده‌اند و شباهت‌های آشکاری با نمونه‌های چینی در رنگ، طرح و نقش دارند. طرح عمده

تصویر۱۵. بشقاب بزرگ، ساخت چین (چینی مینایی)، شماره: ۱۹۹۹۰۴۰، سان فرانسیسکو، در کتیبه نوشته‌شده: فرمایش حضرت اشرف اسعد ارفع امجد والا مسعود میرزایمین الدوله ظل السلطان ۱۲۰۹ه.ق.
(http://www.asianart.org)

تصویر۱۶. نمونه‌ای از ظروف مینایی ساخت چین، موزه توپقاپی‌سرای (krahl, 2000:75).

تصویر۱۸. کاسه چینی مینایی، ساخت چین، موزه توپقاپی‌سرای ترکیه (krahl, 2000:75).

این نوع ظروف وارداتی از چین، نقوش رنگارنگ گل و مرغ، پروانه و صحنه‌هایی از زندگی انسان‌های چینی است (تصویرهای ۱۵و ۱۶) که به‌دلیل استقبال عموم، سفالگران ایرانی عیناً از آنها تقلیدمی‌کردند. لیکن به‌تدریج صحنه‌هایی از زندگی انسان‌های ایرانی با لباس‌های قاجاری و مناظر ایرانی و اروپایی معمولاً درباریان، جایگزین مناظر و پیکره‌های چینی در این ظروف شدند (تصویر۱۷). در میانِ این نوع چینی‌آلاتی که به ایران وارد شده‌بود، نمونه‌هایی دارای نوشته نیز همچون چند بشقاب متعلق به *فتحعلی‌شاه* و ظروفی که از آن مسعود *میرزا ظل‌السلطان*، پسر بزرگ ناصرالدین شاه و والی فارس بود، وجودداشت. این ظروف به سفارش شاهان، شاهزادگان، مقامات دولتی، تاجران و اشراف ساخته‌می‌شد و معمولاً در کتیبه‌ای روی ظرف، تاریخ و نام سفارش‌دهنده یا ابیاتی از اشعار معروف به خط ثلث یا نستعلیق نوشته‌می‌شد (تصویر۱۵).

تصویر۲۲، نمونه‌ای دیگر از ظروف با تزئینات رولعابی قاجار را نشان‌می‌دهد که برگردان کاملی از نمونه‌های صادراتی اروپا با نقشی معروف‌به گیلاس چین "the Cherry Pickers" است. براساس طرحی از نقاش فرانسوی *بادوبین آنتوبین*[۳۲]، به‌نظر می‌رسد سفالگر ایرانی براساس نمونه اصلی که دراختیار داشته این ظرف را ساخته‌است (تصویر۲۳). طرح روی این ظرف نخست از اروپا برای صادرات به چین فرستاده‌شد و دوباره سفالگران چینی آن را به‌منظور صادرات، به اروپا برگرداندند. در این

تصویر۱۷. سفالینه مینایی، ساخت ایران، موزه ویکتوریا و آلبرت شماره:632-1878
(http://v&a museum.collections.vam.ac.uk).

تصویر۱۹. کاسه چینی مینایی، ساخت ایران، موزه بروکلین، شماره:. 74.102.3 *(http://www.brooklynmuseum.org)*

ظرف، شخصی با لباس اروپایی روی نردبانی درحال چیدن میوه‌های قرمز از درختی تصویر شده‌است. ازدیگر سو در نمونه ایرانی آن، میوه‌های بزرگ‌تری مثل سیب یا انار جایگزین گیلاس شده‌است (*http://collections.vam.ac.uk*).

- ظروف چندرنگ، تقلیدی از نمونه‌های ایزنیک[۲۳] ترکیه عثمانی

اگرچه نمی‌توان تأثیرات متقابل سفال ایزنیک و سفالینه‌های دوره صفوی را نادیده‌گرفت لیکن پس از اینکه سفال ایزنیک نزول‌کرد، بار دیگر پس از نزدیک به سه قرن درپی برگزاری نمایشگاه‌های بین‌المللی هنر اسلامی سده نوزدهم میلادی در اروپا، این آثار مورد توجه قرارگرفتند. در این دوره، پژوهشگران و مجموعه‌داران غربی به آثار سرزمین‌های اسلامی علاقمند شدند و از آثار هنری سرزمین‌های اسلامی همچون آثار سفالی و سرامیکی استقبال‌کردند.

در همین دوران بود که آثار سفالین سده شانزدهم میلادی ایزنیک برای نخستین‌بار توجه اروپائیان را به‌خود جلب‌کرد و نقش‌مایه‌های این سفالینه‌ها مورد الهام سفالگران اروپایی قرارگرفت. ازسویی در اواخر سده نوزدهم میلادی، ایران در میان تمامی کشورهای مسلمان از بیشترین اعتبار برخورداربود. در این سال‌ها، همگان گمان‌می‌کردند که سفالینه‌های عثمانی توسط سفالگران ایرانی یا تحت تأثیر هنر ایرانی ساخته‌می‌شدند. درواقع، فراگیرشدن این نظریه که آثار ایزنیک در اصل ایرانی‌اند در دهه ۱۸۹۰ م./۱۳۰۷ه.ق. متداول‌شد. به‌گونه‌ای که حتی بشقاب‌های ایزنیک برای بازار اروپا در اصفهان ساخته‌می‌شد. تنها در نخستین سال‌های سده بیستم میلادی/ چهاردهم ه.ق. بود که پژوهشگران اروپایی به اهمیت تاریخی ایزنیک به‌عنوان یک مرکز ساخت و عرضه اشیای سفالین پی‌بردند (خلیلی و ورنویت،۲۱۲:۱۳۸۳). نقش‌مایه‌های به‌کاررفته روی این سفالینه‌ها، ترکیبی از گل‌های طبیعت‌گرا مانند انواع گل‌های میخک، سوسن، لاله، صدتومانی و گل‌ها وگیاهان به‌کاررفته در تذهیب و کاشی‌ها همچون اسلیمی و ختایی است.

دلیل اینکه در آن سال‌ها کپی‌برداری از سفالینه‌های سده شانزدهم میلادی ایزنیک به گارگاه‌های سفالگری اصفهان

تصویر ۲۰. کاسه، ساخت ایران، موزه ویکتوریا و آلبرت، شماره: 980-1876 *(http://v&a museum.collections.vam.ac.uk).*

تصویر ۲۲. کاسه، ساخت ایران، موزه ویکتوریا و آلبرت، شماره:980-1876 *(http://v&a museum.collections.vam.ac.uk).*

تصویر ۲۱ . کاسه چینی مینایی، ساخت ایران، موزه ویکتوریا وآلبرت، شماره: HMC.339 *(http://v&a museum.collections.vam.ac.uk).*

تصویر ۲۳. کاسه، ساخت چین، یافت‌شده در ایران، موزه ویکتوریا و آلبرت، شماره: 531-1888 *(http://v&a museum.collections.vam.ac.uk).*

سفارش داده‌می‌شد، این بود که اروپائیان و مجموعه‌داران غربی معتقد بودند تکنیک ساخت این آثار در آن زمان تنها در ایران انجام‌می‌شد. درباره نمونه‌ای از این بشقاب‌ها که در موزه ویکتوریا و آلبرت نگهداری‌می‌شود، چنین آورده‌شده که «این بشقاب توسط یک کمپانی انگلیسی به یک کارگاه سفالگری در اصفهان سفارش داده شده‌است (تصویر۲۵). این کمپانی دو تصویر آبرنگی از بشقاب‌های سده شانزدهم میلادی ساخته‌شده در ایزنیک را تهیه‌کرده (از موزه قرص کرده‌است) و دو جین (۱۲ عدد) یا بیشتر، از هر نمونه سفارش داده‌است. این تکنیک و مواد هنوز در ایران استفاده‌می‌شود به همان صورتی که ۴۰۰ سال قبل در اتومان ترکیه بود. کپی‌ها به‌طرز قابل قبولی از اصل تقلید شده‌بودند که بعداً توسط موزه خریداری‌شدند.» (*http:// collection .vam.ac.uk*). احتمالاً این تصور غربی‌ها، نشأت‌گرفته از پیشینه درخشان سفال تیموری و صفوی است.

اشتراکات مذهبی، مرز مشترک جغرافیایی ایران و ترکیه در سال‌های متمادی سبب تبادلات هنری، فرهنگی و اقتصادی بوده‌است. از سده‌های هشتم تا شانزدهم میلادی، در بناهای عثمانی کاشی‌کاری‌های قابل ملاحظه‌ای وجوددارد که ازنظر سبک و تکنیک تأثیرپذیری، سبک کاشی‌کاران ایران و آسیای مرکزی را نشان‌می‌دهد. ویژگی اصلی طرح‌های گل و برگ‌دار سبک بین‌المللی تیموری که نشانگر اختلاط شگفت‌آور نقش‌مایه‌های سنتی اسلامی را با طرح‌های ملهم از نقوش چینی است، در انواع شاخه‌های هنری عثمانی در سده پانزدهم میلادی رواج‌یافت. سبک و امضای صنعتگران تبریزی در کاشی‌کاری بناهای ترکیه مؤید این نظر است. این هنرمندان صنعتگر با توسعه طیف رنگ‌ها به‌شیوه زیرلعابی و هفت‌رنگ، کاشی‌های زیبا و دلفریب تولیدکرده‌اند. در اوائل سده شانزدهم میلادی سلطان سلیم عثمانی (۱۵۲۰-۱۵۱۲م./ ۹۲۷-۹۱۸ه.ق.) در نبرد چالدران با صفویان، صنعتگران و هنرمندان تبریزی را افزون‌بر غنایم جنگی به‌غنیمت‌برد و در این زمان، اقتباس از سبک کاشی‌کاری ایرانی بار دیگر متداول‌شد. ضمن اینکه گروهی از این صنعتگران، در دوره سلطان سلیمان عثمانی (۱۵۶۶-۱۵۲۰م.) نیز که قلمرو عثمانی بسیار گسترده شده‌بود، برای ساخت و تعمیر پروژه‌های ساختمانی دمشق، قبةالصخره و اورشلیم به‌کار گرفته‌شدند. بدین‌ترتیب، در محدوده زمانی‌ای نزدیک‌به سه قرن، مجموعه‌ای نفیس در ترکیه به سرپرستی کاشی‌کاران ایرانی راه‌اندازی‌شد (پورتر،۱۳۸۱: ۱۰۲-۹۹). دراین باره آرتورلین بیان‌کرده که سال ۱۸۹۸م. سفالگری ایرانی در اصفهان، نقشه‌های بشقاب‌های دمشق مربوطِ به گالری گادمن را استفاده کرده‌بود. وی کیفیت این ظروف را با عبارات ضخیم، شکننده و رنگ‌پریده با خمیره نخودی رنگ توصیف کرده‌است که طبق تقلیدهای بی‌نشان و رایج در فروشگاه‌های عتیقه‌فروشی ساخته‌شده‌اند (Lane, 1957: 60-61). بنابر مطالبی که بیان‌شد، این توصیف لین می‌تواند ناشی از نادیده انگاشتن ارتباط تنگاتنگ فرهنگی- هنری ایران و عثمانی و به‌خصوص پیشینه سفالگران ایرانی در عثمانی باشد (تصویرهای ۲۴ و ۲۵). دو نمونه بشقاب ساخت ایران از اواخر سده نوزدهم میلادی وجوددارد که شباهت بسیاری با بشقاب‌های ساخت ایزنیک سده شانزدهم میلادی دارند (تصویرهای ۲۶ و۲۷). برای نمونه شکل ظرف، رنگ، طرح کلی، حاشیه موج و صخره و ترکیب‌بندی را برای شباهت آنها آورده شده‌است.

تصویر۲۴. بشقاب، ساخت ایران، موزه ویکتوریا و آلبرت لندن، شماره: 1899-125
(http://v&a museum.collections.vam.ac.uk).

تصویر۲۵. بشقاب، ساخت ایران، موزه اشمولن آکسفورد، EA. 1978.1483
(http://v&a museum.collections.vam.ac.uk).

تأثیرات غیرمستقیم

می‌توان گفت تأثیرات غیرمستقیم ظروف سرامیکی خارجی بر نمونه‌های قاجاری، بازتابی از تأثیرات پذیرفته‌شده نقاشی قاجاری از اصول نقاشی اروپایی در این دوره است که در این ظروف نمایان شده‌است. این تأثیرات در مواردی چون برهنه‌گرایی در پوشش بانوان، بهره‌گیری از اصول سه‌بعد نمایی و چشم‌اندازها و صحنه‌های زندگی انسان‌های اروپایی در ترکیب با نقاشی ایرانی کاملاً ملموس است (تصویرهای ۲۸، ۳۳ و۳۴). همچنین در تصویرهای ۶-۲، نمونه‌هایی از چشم‌اندازهای اروپایی روی ظروف وارداتی دیده‌می‌شود که نمایانگر این تأثیرات غیرمستقیم است. در انواع سفالینه‌های این دوره نظیر سفالینه‌های چندرنگ قاجاری و سفالینه‌های سفید- آبی این موارد قابل مشاهده است. آنچه پس از این آورده‌می‌شود، معرفی چند نمونه از این ظروف است.

تصویر۲۶. بشقاب، ساخت ایران، موزه بریتیش،
شماره: ME G 1983.49
(http://v&a museum.collections.vam.ac.uk).

در تصویر ۳۰، کاسه‌ای با تزئینات زیرلعابی نشان داده‌می‌شود که کلیت آن همچون شکل، ترکیب‌بندی، رنگ، نقش‌مایه‌هایی مانند بوته گل‌های طبیعت‌گرا در کارتوش‌ها و حاشیه‌های تزئینی آن ملهم از ظروف مینایی وارداتی چین است. ولی تصویرهای اصلی نقاشی‌شده کف ظرف، سطوح خارجی و داخلی این ظرف، صحنه‌هایی از زندگی انسان‌های قاجاری را نشان‌می‌دهند. در منظره‌پردازی این صحنه‌های دارای اصول سه بعدنماییِ مناظر در نقاشی اروپایی و شخصیت‌پردازی پیکره و چهرهِ اشخاص، اصول شخصیت‌پردازی نقاشی مکتب قاجار رعایت شده‌است. دورتادور این فضای دایره‌شکل مرکزی، حاشیه باریکی با نقوش هندسی گیاهی و شرفه‌هایی تزئین‌شده که حواشی تزئینی تذهیب‌ها را تداعی‌می‌کند.

در تصویرهای ۳۰ و۳۲ که دو نمونه از ظروف پلی‌کروم دوره قاجار است؛ نقش‌مایه گل میخک از سفالینه‌های ایزنیک

تصویر۲۷. بشقاب، ساخت ایران، موزه بریتیش،
شماره: ME G 1983.21
(http://v&a museum.collections.vam.ac.uk).

تصویر۲۸. کاسه سفالینه چندرنگ polychrom، موزه ویکتوریا و آلبرت
شماره: 468-1878 *(http://v&a museum.collections.vam.ac.uk).*

تصویر ۲۹ اقتباس شده‌است که در ترکیب با طرح‌های ایرانی نیز دیده‌می‌شود. اقتباس چنین نقش‌مایه‌هایی درپی کپی‌های صرف از ظروف ایزنیک که پیش‌تر درباره آنها سخن رانده‌شد، بدیهی به‌نظر می‌رسد و دور از ذهن نیست که این نقش‌مایه‌ها در ذهن سفالگران باقی‌مانده و روی نمونه‌های داخلی ظاهر شده‌باشند. چنانکه نقوشی چون گل‌های میخک قرمز در ظروف چندرنگ کرمان در دوره صفوی نیز قابل مشاهده است (تصویر ۳۱).

در تصویر۳۳، گلدانی از سفالینه‌های سفید- آبی دوره قاجار دیده‌می‌شود که بر سطح آن در سه وجه تصویرهایی از زندگی انسان‌ها با جامه‌های اروپایی به رنگ آبی کبالت روی زمینه سفید تصویر شده‌است. این پیکره‌ها ازلحاظ ظاهری بسیار به هم مشابه‌اند و بجز آرایش مو و کلاه حتی در لباس و پوشش نیز تفاوت چندانی باهم ندارند. به‌نظر نمی‌رسد که بین این صحنه‌ها ارتباط موضوعی وجود داشته‌باشد و هدف از نقاشی آنها تنها تصویرکردن صحنه‌هایی از زندگی روزمره انسان‌های غربی بوده‌است. انتخاب چنین صحنه‌هایی با حضور انسان‌های غربی نظربه وضعیت سیاسی و فرهنگی ایران در دوره قاجار و ورود اروپائیان به این سرزمین، پدیده نوظهوری را نشان‌می‌دهد که در زندگی روزمره مردم احساس و ملموس شده‌است.

تصویر۲۹. بشقاب، موزه ویکتوریا و آلبرت، شماره: 948-1898
(http://v&a museum.collections.vam.ac.uk).

تصویر ۳۰. کاسه
(lane, 1957:190).

تصویر۳۱. کوزه قلیان، سده شانزدهم میلادی، موزه اشمولین،
شماره: EA1978.1712 *(http://www.ashmolean.org)*

تصویر۳۲. شمعدان، سده نوزدهم میلادی، مجموعه خلیلی، شماره: Pot 1536A
pot 1536 B، نقش میخک قرمز بر گردن ظرف (ورنویت، ۱۳۸۳: ۱۶۳).

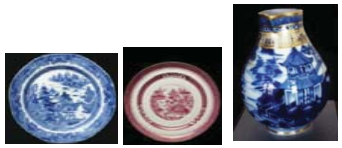
تصویر۳۳. گلدان، موزه فیتز ویلیام، شماره: C.84-1911 *(http://www.fitzmuseum.cam.ac.uk).*

در تصویر۳۴، سطح گلدان به‌صورت یک در میان در چهار قاب با طرح بانویی که در منظره طبیعی نشسته و نقش بوته گل و پرنده، نقاشی شده‌است. گردن استوانه‌ای شکل ظرف نیز با بوته‌های گل‌های شکفته منقوش گردیده‌است. نزدیک‌شدن شکل گل‌ها و گیاهان به طبیعت از دیگر ویژگی‌های هنر دوره قاجار است که در این ظرف نیز قابل مشاهده است. در ترسیم پیکره بانویی که در این گلدان به‌تصویر درآمده، بطور کلی ویژگی‌های خاص هنر قاجار همچون ویژگی‌های ظاهری در نحوه لباس‌پوشیدن، آرایش مو و چهره‌ای با چشمان درشت و ابروان بهم پیوسته سیاه‌رنگ دیده‌می‌شود. نکته قابل توجه در این تصویر، برهنه‌گرایی است که در هنر درباری قاجار مرسوم شده‌بود. برهنه‌گرایی و عریان‌نمودن قسمت‌هایی از بدن و کنار رفتن روسری و سربند، یقه دکلته و آستین کوتاه در لباس بانوان، از اواخر دوره صفوی در هنر تصویرگری ایران به‌تدریج مرسوم‌شد که از تأثیرات نقاشی‌های اروپایی بر نقاشی ایرانی در آن دوره بوده‌است. این تأثیر در دوره قاجار شکل ملموس‌تری به‌خود می‌گیرد چنانکه در سایر آثار هنری این عصر از جمله کارهای زیرلاکی این ویژگی قابل مشاهده است.

درختان چتری و گیاهانی که در منظره پشت این پیکره قراردارند اگرچه به‌صورت متقارن و بر پایه اصول سنتی در فضا قرارگرفته‌اند لیکن از گیاهان جدیدی هستند که از فرهنگ‌های تصویری دیگر چون شرق دور اقتباس‌شده‌اند.

تصویر۳۴. گلدان سفالینه چند رنگ، موزه طارق رجب، شماره: 364.CER1773TSR
(feharvari ,2000: 300).

جدول۱. جدول تطبیقی ظروف سفالی و سرامیکی داخلی و نمونه‌های وارداتی در دوره قاجار

شماره	نمونه قاجاری	وجوه اشتراک: تأثیرات مستقیم پذیرفته‌شده از طرح، نقش و رنگ، موضوع	نمونه خارجی؛ اروپا، چین و ترکیه	وجوه افتراق؛ ویژگی قاجاری
بشقاب سفید- آبی، مقایسه تصویر۱۲ با تصویرهای ۷، ۹ و ۱۱		شکل ظرف، رنگ آبی، منظره چینی؛ پاگودا، درخت بید و		نمونه ظروف سفید- آبی نائین، امضا در پشت بدنه، کپی از طرح چاپی که به‌شیوه تزئینات زیرلعابی با دست اجراشده (تفاوت در شیوه تزئین)
بشقاب سفید-آبی، مقایسه تصویرهای ۱۳و۱۴ با تصویرهای ۷،۱۰،۸ و۹		شکل ظرف؛ بشقاب توگود با لبه‌های پهن، نقوش متراکم گیاهی در حاشیه‌ها مشتق از ظروف انگلیسی و لبه‌های طلاکوب		بهره‌گیری از شیوه نقش کنده درکنار شیوه سفید-آبی که از خصوصیات ظروف نائین است. استفاده از تزئینات خوشنویسی نستعلیق در فضای اصلی، اجرای تزئینات به‌شیوه زیرلعابی با دست (تفاوت در شیوه تزئین)
کاسه چینی مرغی، مقایسه تصویر۱۶ با تصویر۱۷		شکل ظرف، رنگ و ترکیب‌بندی، شیوه تزئین؛ تزئینات رولعابی		تفاوت در جزئیات طرح؛ رنگ‌ها درخشان‌تر، اجرای نقوش به دقت و ظرافت نمونه اصلی نیست، صحنه‌های زندگی انسان‌های قاجاری و اروپایی جایگزین صحنه‌های زندگی انسان‌های چینی شده‌است
کاسه چینی مرغی، مقایسه تصویر۱۸با تصویر۱۹		شکل ظرف، رنگ‌های به‌کاررفته، ترکیب کلی و شیوه تزئین؛ تزئینات رولعابی		تفاوت در جزئیات؛ طرح و شکل ظرف
کاسه چینی مرغی، مقایسه تصویر ۲۰ با تصویر ۲۱		شکل ظرف، رنگ‌های به‌کاررفته، ترکیب کلی و شیوه تزئین؛ تزئینات رولعابی		تفاوت در جزئیات؛ طرح و شکل ظرف
کاسه؛ تزئینات رولعابی، مقایسه تصویر۲۲ با تصویر۲۳		نقش، رنگ، شکل ظرف و شیوه تزئین		نقش با دقت و ظرافت نمونه اصلی اجرا نشده‌است

ادامه جدول۱. جدول تطبیقی ظروف سفالی و سرامیکی داخلی و نمونه‌های وارداتی در دوره قاجار

شماره	نمونه قاجاری	وجوه اشتراک: تأثیرات مستقیم پذیرفته‌شده از طرح، نقش و رنگ، موضوع	نمونه خارجی؛ اروپا، چین و ترکیه	وجوه افتراق؛ ویژگی قاجاری
بشقاب polychrome؛ تزئینات زیرلعابی، مقایسه تصویرهای ۲۴ و ۲۵ با تصویرهای ۲۶ و۲۷		شکل ظرف، رنگ، ترکیب‌بندی؛ طرح و نقوش گیاهی، حاشیه موج و صخره، شیوه ساخت و تزئین		از نمونه‌های ساخت ایزنیک برای سفارش‌دهندگان عیناً کپی‌برداری می‌شده‌است
گلدان polychrome؛ تزئینات زیرلعابی، مقایسه تصویر۳۴ با تصویرهای ۲و۳		تأثیرات غیرمستقیم که از ناشی تأثیر اصول نقاشی غربی بر نقاشی ایرانی است همچون برهنه‌گرایی در لباس		
کاسه polychrome؛ تزئینات زیرلعابی، مقایسه تصویر۲۸ با تصویرهای ۱۶ و۱۷		تأثیرات مستقیم از نقش گیاهان و رنگ چینی‌های مرغی ساخت چین، تأثیرات غیرمستقیم که از ناشی تأثیر اصول نقاشی غربی بر نقاشی ایرانی است همچون پوشش و کلاه زنان و مناظر و دورنماها	نمونه‌ای از ظروف فلزی مینایی که ویژگی نقاشی قاجاری را نشان‌می‌دهد و شباهت زیادی به نمونه کاسه چندرنگ دارد.	شیوه تزئین؛ زیر لعابی، مناظر دورنما با حضور انسان‌های قاجاری در حواشی، تک‌پیکره بانوان با ویژگی‌های چهره قاجاری و کلاه و لباس اروپایی
مقایسه تصویر۲۹ با تصویرهای ۳۰ و۳۲		اقتباس از نقش‌مایه میخک قرمز		از دوره صفوی نشأت‌گرفته و تا دوره قاجار هم دیده‌می‌شود
گلدان سفید- آبی تصویر۳۳		اقتباس از موضوعات زندگی انسان‌های غربی		از دوره صفوی نشأت‌گرفته و تا دوره قاجار هم دیده‌می‌شود

(نگارندگان)

نتیجه‌گیری

در تمامی هنرها و صنایع همچون سفالگری به‌دلیل ارتباط تنگاتنگ هنرمند و مخاطب به‌عنوان مصرف‌کننده شیء هنری، هنرمندان همواره رویکردهای مطابق با سلیقه مخاطب را در آثار خود رعایت‌می‌کردند. همچنین، آنها به‌نوعی سعی در نگهداشتن بازار و درعین‌حال زمینه‌های هنری و نقش‌مایه‌های اعتقادی‌ای داشتند که به آنها ادای دین می‌کردند. در دوره قاجار نیز که مصرف‌کنندگان با انبوه سفالینه‌های وارداتی ازسوی اروپا و خاور دور مواجه و به سمت آن گرایش یافته‌بودند، سفالگران داخلی می کوشیدند تا ارتباطی بین سنت‌ها و سفالینه‌های وارداتی برقرارکنند.

با بررسی نمونه‌هایی از تولیدات ظروف سفالی در دوره قاجار و مقایسه آنها با نمونه‌های وارداتی، نتیجه‌ای که به‌دست می‌آید این است که در این دوره ظروف ایرانی ازنظر شکل، طرح، نقش و رنگ تأثیراتی از نمونه‌های مشابه اروپایی و چینی پذیرفته‌اند. دراین زمینه، ظروف سفید- آبی ساخت نائین به‌طرز آشکاری در رنگ، نقش و گاهی شکل ظرف از ظروف انگلیسی و ساخت چین متأثر بوده‌است. ضمن اینکه، تزئینات ایرانی نیز در آنها به‌کار رفته‌است. چینی‌های مینایی شبیه‌سازی شده از نمونه‌های وارداتی چینی افزون‌بر استفاده از رنگ‌های مشابه، آمیزه‌ای از مضامین ایرانی و چینی را به‌نمایش می‌گذارند. ظروف تقلیدی از ظروف ایزنیک نیز بیشتر با تقلید صرف و گاه نوعی اقتباس در نقش‌مایه و رنگ تولید شده‌اند. در بسیاری از سفالینه‌های سفید- آبی و چندرنگ قاجار نیز به‌کارگیری سه‌بعدنمایی، برهنه‌گرایی، انتخاب مضامین همانند مناظر و چشم‌اندازها، صحنه‌هایی از زندگی انسان‌ها و ساختمان‌ها، اقتباس برخی نقش‌مایه‌ها همچون بیشتر گل‌ها و گیاهان و تأثیرات نمونه‌های خارجی درخور توجه است که همگی بازتابی از اصول پذیرفته‌شده نقاشی غربی است. باوجود این تأثیرات مستقیم و غیرمستقیم، هنرمندان قاجاری نقوش عاریت‌گرفته از کالاهای وارداتی چین، اروپا و ترکیه را به‌تدریج براساس فرهنگ بومی خود تغییردادند و بطور خودآگاه و ناخودآگاه هویت خود را در آن جلوه‌گر ساختند.

پی‌نوشت

1- Wilm Floor
2- Traditional craft in Qajar Iran (1800-1925)
3- Gaza Fehervary
4- Ceramics of the Islamic world in the Tareq Rajab Musum
5- Arthur Lane
6- Later Islamic pottery
7- Oliver Watson
8- Islamic art in the 19th century (tradition, innovation and eclecticism)
9- Jennifer Scarce
10- J. E. Polak
11- J. Rochechouart
12- L.J. Olmer

۱۳- میرزا هدایت‌الله آشتیانی بختیاری وزیر دفتر ناصرالدین شاه از خاندان مستوفیان آشتیانی و از ایل بختیاری است.

14- British china
15- Porcelain (چینی سخت)
16- Benjamin
17- Donovan

۱۸- کارخانه انگلیسی Wedgwood and son متعلق‌به فردی به‌نام Wedgwoodjosiah است (pearsall, 1997:52).

۱۹- درمیان یادداشت‌ها و گزارشات کمپانی هند شرقی نیز نوشته‌ای متعلق‌به ۲۷ ژوئن ۱۸۱۰م. وجوددارد که در آن پرداخت ۱۳۰۰پوند در ازای دو سرویس ظروف غذاخوری برای فتحعلی‌شاه به‌ثبت رسیده‌است (خلیلی و ورنویت،۱۳۸۳: ۱۵۲).

20- Missen

21- Sever

۲۲- Staffordshireشهری صنعتی در انگلیس که در صنعت چینی سده نوزدهم میلادی، پیش‌رو بوده‌است (pearsall, 1997:27).

23- Willowpattern

24- willow

۲۵- در طبقه‌بندی سفالینه‌های ادوار مختلف، همواره مبنای انتخاب نام سفالینه علاوه‌بر شیوه ساخت و تزئین برحسب معروفیت و شهرتی که نزد مردم و صاحبان فن داشته‌اند، بوده‌است. چنانکه در انواع سفالینه‌های دوره صفوی به سفال زرین‌فام (شیوه تزئین)، سفال کوباچه و گامبرون (نام مکان)، سفال سفید آبی (رنگ) و ... اشاره‌می‌شود. پژوهشگران، نویسندگان و سیاحان هریک از دید خود سفالینه‌های قاجاری را طبقه‌بندی و به آن اشاره‌نموده‌اند. برای نمونه، دو رششوارت آنها را به چینی، بدل‌چینی و سفالینه تقسیم کرده‌است. همچنین واتسون سفالینه‌های قاجاری را در قالب هفت دسته که شاید هیچ سنخیتی با یکدیگر ندارند بدین‌شرح طبقه‌بندی کرده‌است: ۱. ادامه تولیدات سنتی ۲. ظروف ساخت نائین ۳. سفالینه‌های مینایی ۴. سفالینه‌های مکتب علی محمد و شاگردانش ۵. سفال زرین‌فام ۶. سفالینه‌های روستایی (محلی) ۷. سفالینه‌های جعلی سازی‌شده (Watson ,2006).

26- polychrome

۲۷- «معماری سنتی چین به‌ویژه معماری بودایی شکل خاصی از معماری را به‌نام پاگودا به جهان عرضه‌کرد که درنظر برخی به سمبل سرزمین چین تبدیل‌شد. این برج‌ها که با تعداد زیادی قرنیزهای بالدار و چتر آفتابی در رأس آن، در فضاهای طبیعی برافراشته می‌شوند و جزء طبیعی آن نقاط به‌نظر می‌رسند در منشأ از استوپای هندی تقلیدشده‌اند.» (مددپور،۱۳۸۳: ۳۵۰).

۲۸- اسگرافیتو (Sgrafitto) از کلمه اسگرافایر ایتالیایی گرفته‌شده که به‌معنای خراش‌دادن است و به تکنیکی از سفالگری اسلامی اطلاق‌می‌شود که در آن شیء با یک پوشش گلی نازک پوشانده‌می‌شود و سپس طرح روی آن قبل از لعاب اصلی حکاکی‌می‌شود (آلن،۱۳۸۳: ۵).

29- Stylize

۳۰- "وَ أُخْرَى تُحِبُّونَهَا نَصْرٌ مِّنَ اللَّهِ وَفَتْحٌ قَرِيبٌ وَبَشِّرِ الْمُؤْمِنِينَ " (نعمت دیگری که آن را دوست‌دارید، یاری و نصرت از جانب خداوند و پیروزی نزدیک است و (ای پیامبر!) مؤمنان را بشارت‌ده)، (صف/۱۳).

31- Masons Ironston china

یک تاجر موفق ظروف چینی در لندن بود که در تاریخ ۱۸۲۲م. درگذشت. وی قبل از اینکه ساخت ظروف سفالی خودش را در استافوردشایر آغازکند، ظروف چینی واردمی‌کرد. تحت تأثیر توقف صادرات ظروف چینی از کمپانی هند شرقی در سال ۱۷۹۱م. تصمیم‌گرفت که کارخانه خودش را تأسیس‌کند و از تلفیق الگوهای چینی به‌خصوص الگوهای rosefamille با اروپایی، شیوه خاص خود را به‌وجود آورد که با ذائقه عموم سازگارتر بود و از عوامل شهرت و موفقیت وی گشت (*http://collections.vam.ac.uk/item/O9479/vase*).

32- Baudoin Antoine

33- Iznik

منابع و مآخذ

- آلن، جیمز ویلسن (۱۳۸۳). **سفالگری اسلامی**، ترجمه مهناز شایسته‌فر، چاپ دوم، تهران: مؤسسه انتشارات هنر اسلامی.
- اسکارس، جنیفر و مجموع نویسندگان (۱۳۸۸). **تاریخ ایران کمبریج (هنرهای سده‌های ۱۸و۱۹ایران)**، گردآورنده پیتر آواری، ترجمه مرتضی ثاقب‌فر، ج ۷، تهران: جامی.
- پورتر، ونیتیا (۱۳۸۱). **کاشی‌های اسلامی**، ترجمه مهناز شایسته‌فر، تهران: مؤسسه هنر اسلامی.
- تحویلدار، میرزا حسین‌خان پسر ابراهیم خان (۱۳۸۸). **جغرافیای اصفهان**، چاپ اول. تهران: اختران.
- توحیدی، فائق(۱۳۸۲). **فن و هنر سفالگری**، چاپ دوم، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
- جمالزاده، محمدعلی (۱۳۸۴). **گنج شایان؛ اوضاع اقتصادی ایران در دوره قاجار**، تهران: سخن.
- خلیلی، ناصر و ورنویت، استفان (۱۳۸۳). **گرایش به غرب در هنر (قاجار، عثمانی و هند)**، ترجمه پیام بهتاش، ج ۶، چاپ اول، تهران: کارنگ.
- روزنامه وقایع الاتفاقیه (۱۳۷۰). ج ۲ و ۴، تهران: کتابخانه ملی ایران.
- روششوارت، ژولین دو (۱۳۷۸). **خاطرات سفر ایران**، ترجمه مهران توکلی، چاپ اول، تهران: نی.
- سعدوندیان، سیروس (۱۳۸۸). **عدد ابنیه، شمار نفوس از دارالخلافه تا تهران ۱۲۳۱ - ۱۳۱۱ خورشیدی**، تهران:

سازمان چاپ و انتشارات و وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- عین‌السلطنه، قهرمان میرزا (۱۳۷۷). **روزنامه خاطرات عین‌السلطنه**، به‌کوشش ایرج افشار و مسعود سالور، ج ۱، تهران: اساطیر.
- مددپور، محمد (۱۳۸۳). **آشنایی با آرای متفکران درباره هنر**، ج ۱، چاپ اول، تهران: سوره مهر.

- Feharvari, G. (2000). **Ceramics of the Islamic World in the Tareq Rajab Museum**. London: I.B.Tauris.
- Floor, W. (2003). **Traditional Craft in Qajar Iran (1800-1925)**. California: Mazda.
- Krahl, R. & Ayers, J. (2000). **Chinese Ceramics in the Topkapy Saray Museum (A Complete CatalogueIII)**. London: Sotheby's Publication.
- Lane, A. (1957). **Later Islamic Pottery**. London: Faber & Faber.
- Pearsall, R. (1997). **A Connoisseur's Guide to Antique Pottery & Porcelain**. New York: Smithmark.
- watson,O. (2006). Almost Hilariously Bad: Iranian Pottery in the Nineteenth Century. In: **Islamic Art in the 19TH Century: Tradition, Innovation and Eclecticism.** Behrens, Doris., Abouseif &Vernoit, Estefan. (eds). Leiden/Boston: Brill.
- *http://v&a museum.collections.vam.ac.uk.* (access date: 20/10/2011).
- *http://78.136.16.170/Museum/statement.asp*
- *http://www.brooklynmuseum.org*
- *http://www.asianart.org*
- *http://www.fitzmuseum.cam.ac.uk*
- *http://www.ashmolean.org*

دریافت مقاله:۹۱/۱۱/۸
پذیرش مقاله:۹۲/۳/۲۰

مطالعه تطبیقی معماری تکیه‌های صفوی و قاجاری در تخت‌فولاد اصفهان*

محمدمهدی پوستین‌دوز** احمد امین‌پور*** الهام مهردوست****

چکیده

درگذشته تکیه، به محل‌هایی با کاربری‌های متفاوت همچون محل اقامت صوفیان، فقیران و نیز مکان برگزاری مراسم تعزیه گفته می‌شده‌است. یکی از مکان‌هایی که محل ساخته‌شدن تکیه‌هایی متعدد از پیش از دوره صفوی تا دوره معاصر بوده، تخت‌فولاد اصفهان است که البته از مهم‌ترین قبرستان‌های جهان اسلام نیز به‌شمار می‌رود. کاربری عمده تکیه‌های تخت‌فولاد درگذشته به‌عنوان مکانی برای اقامت صوفیان، عالمان و همچنین مدرسه علمیه بوده‌است که بعدها به محل دفن این بزرگان تبدیل، در آن برای آنها مقابری ساخته‌شده و به‌تدریج افراد دیگری نیز در آنجا دفن‌شده‌اند.

بنابر آنچه بیان‌شد، تلاش نگارندگان در پژوهش حاضر برآن است تا معماری تکیه‌های این مکان تاریخی را از دوره صفوی تا قاجار بررسی‌کنند. درواقع هدفی که در این پژوهش دنبال می‌شود، مطالعه تطبیقی تکیه‌های دو دوره صفوی و قاجار در تخت‌فولاد است. پرسش قابل طرح نیز از این قرار است که تکیه‌های این دو دوره در تخت‌فولاد اصفهان چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی از بعد فضا و کالبد معماری بایکدیگر داشته‌اند. روش تحقیق به‌کار گرفته‌شده توصیفی- تاریخی با رویکرد تحلیلی- تطبیقی برمبنای جمع‌آوری اطلاعات براساس مطالعات کتابخانه‌ای و مشاهده میدانی بناها است.

درنهایت، آنچه به‌عنوان یافته‌های پژوهش حاضر به‌دست‌آمد، شباهت‌هایی همچون سلسله مراتب، کالبد بقاع، نوع قوس‌ها و پوشش سازه‌ای، نوع مصالح مورد استفاده، تزئین مشابه و مکان تزئینات در تکیه‌های این دو دوره است. از تفاوت‌های آنها، شاخص‌شدن سردر و استفاده از کتیبه در دوره صفوی، استفاده از پوشش مسطح، قوس‌های هلالی، کاربرد سنگ، تزئین حجاری و قرارگیری بقاع روی سکو در دوره قاجار است.

کلیدواژگان: تکیه، معماری صفوی و قاجار، تخت‌فولاد اصفهان.

---

* مقاله پیش‌رو، برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد الهام مهردوست باعنوان "معماری تکایای صفوی و قاجار در اصفهان، نمونه موردی: تخت‌فولاد اصفهان" به‌راهنمایی آقای دکتر محمدمهدی پوستین‌دوز در دانشگاه هنر اصفهان است.

** استادیار، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر اصفهان.
*** استادیار، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر اصفهان.
**** کارشناس‌ارشد مطالعات معماری، دانشگاه هنر اصفهان (نویسنده مسئول). e.mehrdoust@gmail.com

مقدمه

تخت‌فولاد اصفهان، از مهم‌ترین قبرستان‌های جهان اسلام محسوب‌می‌شود (عقیلی، ۱۳۸۹: ۱۷). در این مکان، بناهایی به‌نام تکیه وجوددارند که ازنظر فضایی بیشتر شامل یک مقبره در مرکز صحن و حجره‌هایی در اطراف آن هستند. برخی از این تکیه‌ها درابتدا محل گوشه‌نشینی یا درس علما بوده که بعدها به مقبره آنان تبدیل شده‌است (مهدوی، ۱۳۷۰: ۲۴). باوجود اهمیتی که تکیه‌های موجود در تخت فولاد اصفهان ازنظر پیشینه تاریخی دارند، کمتر از بُعد معماری به آنها توجه شده‌است. افزون‌بر اینکه، قدمت بناهای موجود و تخریب بخش‌هایی از این تکیه‌ها در سال‌های اخیر، ضرورت معرفی و تحلیل بیشتر این بناها را ایجاب‌می‌نماید.

بدین منظور در پژوهش حاضر، معماری تکیه‌های صفوی و قاجاری این مکان با ابعاد مختلف فضایی، کالبدی، سازه و تزئین بررسی گردیده‌است. همچنین، به‌دنبال یافتن پاسخی برای این پرسش که تکیه‌های دو دوره صفوی و قاجاری باهم چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی دارند، تکیه‌های این دو دوره با یکدیگر مقایسه‌شده‌اند. درواقع هدف از نگارش مقاله پیش‌رو، مطالعه تطبیقی تکیه‌های این دو دوره و تحلیل نتایج به‌دست‌آمده از آنان است. ازهمین رو در هر بخش، نخست تکیه‌های آن دوره معرفی و سپس ویژگی‌های آنها دسته‌بندی شده‌است. درنهایت تکیه‌های دو دوره یادشده، ازلحاظ جنبه‌هایی که بیان‌شد، باهم مقایسه و نتایج آنها تحلیل‌گردیده‌اند.

پیشینه پژوهش

تکیه‌های موجود در تخت فولاد کمتر از بعد معماری مورد توجه بوده‌اند. در منابع موجود نیز بیشتر مشاهیر مدفون در این مکان، معرفی‌شده‌اند. *فقیه میرزایی و دیگران* (۱۳۸۴) در کتابی باعنوان "تخت فولاد یادمان تاریخی اصفهان" که در سه جلد آن را نگاشته‌اند، بطور ویژه توصیف معماری تکیه‌های موجود را مورد توجه قرارداده‌اند و نیز در مقاله "گزارشی از گورستان تخت‌فولاد و روند تخریب آن" بر بخش‌های تخریب‌شده هر تکیه اشاراتی‌نموده‌اند. در "دانشنامه تخت فولاد" نگاشته *مرتضی فرشته‌نژاد* (۱۳۸۹) هم، ذیل عنوان هر تکیه، توصیف‌هایی از معماری آنها وجوددارد. همچنین پژوهش‌های موجود در مرکز اسناد دانشگاه شهید بهشتی نیز، برخی از تکیه‌ها را از بعد معماری معرفی‌نموده و چون بعضی از این پژوهش‌ها مربوط به قبل از تخریب‌های انجام‌گرفته در تخت فولاد است، از این نظر قابل توجه هستند. از مجموعه فرهنگی- مذهبی تخت فولاد نیز چندین کتاب به‌چاپ‌رسیده که تنها در کتاب "تخت فولاد اصفهان" اثر *عقیلی* (۱۳۸۹)، به بعد معماری ابنیه اشاراتی شده‌است. در کتاب "گنجنامه امامزاده‌ها و مقابر" تاریخ و سیر تحول تکیه‌های بابا رکن‌الدین، میرفندرسکی و خوانساری به‌صورت مختصر بیان شده‌است. درباره کتیبه‌ها، تاریخ و توصیف تکیه میر نیز بطور خاص در مقاله "یکتا اثر ماندگار میرعماد در تکیه میرفندرسکی" اثر فقیه میرزایی، پژوهش شده‌است. بااین‌همه، تاکنون از اقدامات مرمتی انجام‌شده در این مکان نوشته‌ای به‌دست نیامده‌است.

سایر کتاب‌های موجود را می‌توان به دو دسته بخش‌بندی کرد. گروه اول؛ کتاب‌هایی هستند که در آنها به‌صورت مستقیم آثار تخت فولاد اصفهان بررسی‌شده لیکن اشارات معماری در آنها مختصر است. همچون کتاب "لسان الارض یا تاریخ تخت فولاد" نگاشته *مهدوی* (۱۳۷۰) که در بخش‌های مربوط به هر تکیه، اشاراتی به معماری آنها نیز شده‌است. گروه دیگر؛ کتاب‌های مربوط به تاریخ اصفهان هستند. برای نمونه *بهشتیان* (۱۳۴۳) در "بخشی از گنجینه آثار ملی"، *تحویلدار اصفهان* (۱۳۴۲) در "جغرافیای اصفهان"، *جابری انصاری* (۱۳۷۸) در "تاریخ اصفهان"، *رفیعی مهرآبادی* (۱۳۵۲) در "آثار ملی اصفهان"، *همایی* (۱۳۸۱) در "تاریخ اصفهان" و نیز *هنرفر* (۱۳۵۰) در "گنجینه آثار تاریخی اصفهان" از برخی تکیه‌ها نام‌برده و آنها را توصیف‌کرده‌اند.

شایان یادآوری است که وجه تمایز پژوهش حاضر با تحقیق‌های پیشین در این است که در پژوهش‌های نام‌برده تنها به جنبه‌های توصیفی و تاریخی تکیه‌ها توجه‌شده و بررسی تحلیلی آنها مورد غفلت قرار گرفته‌است. ازاین‌رو آنچه در این مقاله مورد نظر است، پرداختن به بعد تحلیلی معماری تکیه‌ها و رسیدن به نتایج حاصل از تطبیق تکیه‌های دو دوره صفوی و قاجار است.

روش پژوهش

روش تحقیق به‌کار گرفته‌شده، توصیفی- تاریخی است که ازنظر هدف، به‌صورت توسعه‌ای و برمبنای ارتقای توصیف‌ها و تحلیل‌های انجام‌شده در پژوهش‌های پیشین است. یافته‌اندوزی آن هم به‌صورت کتابخانه‌ای همراه با مشاهده میدانی بناها انجام گرفته‌است. در جمع‌بندی اطلاعات به‌دست‌آمده از رویکرد تحلیلی- تطبیقی بهره‌گرفته شده‌است. روش تجزیه و تحلیل داده‌ها براساس مقایسه و تحلیل عقلی نگارندگان استوار است. فرایند تحقیق نیز، شامل توصیف اولیه بناهای هر دوره، دسته‌بندی و نتیجه‌گیری از ویژگی‌های آنها و

سپس مقایسه شاخصه‌های کلی به‌دست‌آمده از دو دوره صفوی و قاجار باهم است. جامعه آماری مورد بررسی، دربردارنده تمامی تکیه‌های باقی‌مانده از دوره صفوی است. این انتخاب به‌علت گوناگونی تکیه‌های این دوره و به‌منظور دستیابی به ویژگی‌های مشترک آنها بوده‌است. همچنین حدود نیمی از تکیه‌های قاجاری که بیشتر بخش‌های آن باقی‌مانده و درصورت تخریب، اطلاعات تاریخی و اسناد آنها موجود و قابل بررسی بوده‌است، با تکیه‌های صفوی مطالعه و مقایسه‌شده‌اند.

انواع تکیه و عملکردهای آن

واژه تکیه، دارای معانی متعددی است. در فرهنگ فارسی معین برای این واژه چندین معنی بیان شده‌است: ۱-پشت‌دادن به چیزی. ۲- محل نگهداری تهیدستان. ۳- جایی وسیع که در آن مراسم عزا و روضه‌خوانی برپا می‌کنند (معین، ۱۳۸۷: ۳۴۱). در اصطلاح، تکیه به‌معنی جای برگزاری مراسم عزاداری یا مقابر عالمان و بزرگان است که معنی اخیر همان تکیه درویشان به‌معنای محل سکونت و عبادت و ریاضت آنها بوده که بیشتر پس از مرگ نیز در همان محل دفن‌می‌شدند (مهدوی ۱۳۷۰، ۴۱و ۴۲).

در متون تاریخی نیز، واژه تکیه بجز معنی محل عزاداری که امروزه بیشتر رایج است، به‌معنای محل عبادت اهل تصوف که فقیران و مسافران هم به آنجا مراجعه‌می‌کردند، به‌کار رفته‌است. این واژه با مفهوم خانقاهی، ابتدا از متنی عثمانی به محدوده کشور ایران واردشد و بناهایی تحت این نام به‌وجودآمد که صوفیان از آنها استفاده‌می‌کردند (کیانی، ۱۳۸۰: ۱۰۷). در "آثارالبلاد و اخبارالعباد"، تکیه به‌معنی خانقاه آورده شده‌است (قزوینی، ۱۳۷۳: ۵۱۰). *شاردن* جهانگرد فرانسوی نیز در سفرنامه خود به کاربرد عبادی تکیه‌ها اشاره‌می‌نماید (شاردن، ۱۳۷۹: ۹۳). در "تاریخ کاشان" هم، تکیه محلی برای درویشان تهیدست، دانسته شده‌است (کاشانی، ۱۳۵۶: ۳۳۸). احداث تکیه‌هایی با عملکرد خانقاهی در اصفهان از سده هشتم ه.ق. رونق‌گرفت که افزون‌بر اینکه آرامگاه اهل عرفان، فقها و عالمان بزرگ اصفهان بوده همراه‌با حجره‌های متعدد اطراف صحن، مسکن اهل تصوف و دراویش تهیدست نیز بوده‌است. از این‌گونه تکیه‌ها در شیراز هم وجودداشته که تکیه هفت‌تنان، چهل‌تنان و شاه داعی‌الله از آن جمله‌اند (فقیه میرزایی و دیگران، ۱۳۸۴: ۶۶). این مکان‌ها، در آغاز محل زندگی و خانقاه یک عارف یا گردهمایی گروهی از درویشان بوده که بعد از مرگ همانجا به‌خاک سپرده‌شده‌اند (ورجاوند، ۱۳۸۰: ۵۲).

نگارندگان این مقاله به‌منظور بررسی تکیه‌هایی با کاربری محل گوشه‌نشینی و مقابر (خاک‌سپاری)، از نمونه تکیه‌های موجود در تخت فولاد اصفهان بهره گرفته‌اند. همچنین، ضمن بررسی پیشینه این تکیه‌ها به مطالعه تطبیقی تکیه‌های دو دوره صفوی و قاجار در این مکان نیز پرداخته‌اند.

معرفی قبرستان تخت‌فولاد؛ بستر قرارگیری تکیه‌های مورد بررسی

- موقعیت

تخت فولاد در جنوب شرقی شهر اصفهان قرارگرفته که درکنار مزاراتی چون گورستان بقیع در مدینه، قبرستان ابوطالب در مکه و گورستان وادی‌السلام در نجف، از مهم‌ترین مزارات جهان اسلام به‌شمار می‌رود. مساحت آن اکنون حدود ۷۵هکتار است که از شمال به خیابان میر، از جنوب به خیابان سعادت‌آباد، از شرق به خیابان‌های سجاد و بهار و از غرب به خیابان مصلی محدودمی‌شود (تصویر ۱). از این گورستان در کتاب‌های تاریخی با نام‌های لسان‌الارض، بابا رکن‌الدین و تخت‌فولاد یاد شده‌است (عقیلی، ۱۳۸۹: ۱۷).

- سیر تاریخی

پیشینه این گورستان به‌واسطه وجود قبری که منسوب‌به *یوشع نبی* که از پیامبران بنی اسرائیل است و در تکیه لسان‌الارض قراردارد، به دوران پیش از اسلام می‌رسد. از وضعیت این قبرستان در سده‌های پنجم تا هفتم ه.ق. اطلاعات چندانی دردست نیست. تنها تعدادی سنگ قبر مربوط به این دوره، یافت شده‌است. افزون‌بر این، در منابعی که در آنها به دوره سلجوقیان اشاره‌شده، از این قبرستان و بناهای مجلل آن نام‌برده شده‌است (عقیلی، ۱۳۸۹: ۱۸). از سده‌های هفتم تا دهم ه.ق.، مزار تخت‌فولاد یکی از جایگاه‌های عبادت و ریاضت

تصویر ۱. موقعیت قرار گیری تخت‌فولاد اصفهان
(آرشیو مجموعه فرهنگی تخت‌فولاد اصفهان، ۱۳۹۱).

بوده‌است که عارفان و زاهدانی همچون *بابا رکن‌الدین* و *بابا فولاد* در آنجا برای خود عبادتگاه ساخته‌بودند. در سده‌های هفتم و هشتم ه.ق. عده‌ای از عارفان بزرگ که به "بابا یا عمو" شهرت‌داشتند، در این مکان ساکن بودند. از مشهورترین آنها بابا رکن‌الدین است که در عبادتگاه خویش مدفون گردید (مهدوی، ۱۳۷۷: ۲۴). بااینکه پس از دفن بابا رکن‌الدین تا عهد صفویه گاهی بزرگانی در این مکان دفن می‌شدند لیکن این مکان گورستان رسمی شهر اصفهان قلمدادنمی‌شد. پس از آن در دوره *شاه عباس دوم*، تخت‌فولاد رونق‌یافت و خانقاه‌ها، تکیه‌ها و باغ‌های متعدد در آن ساخته‌شد لیکن طولی نکشید که با حمله افغان‌ها رو به ویرانی نهاد. در اوایل قاجاریه، تخت‌فولاد، روستای کوچکی بود که از باغ‌های باصفای خارج شهر اصفهان محسوب می‌شد و بناهایی نیز همان زمان به‌دست رکن‌الملک آنجا ساخته‌شد (عقیلی، ۱۳۸۹: ۱۸و۱۹). در دوره پهلوی بیشتر تکیه‌ها به مقبره خصوصی تبدیل و در زمان معاصر هم دفن در آن متوقف‌شد.

تکیه‌های عهد صفوی در تخت‌فولاد اصفهان

تکیه‌های این دوره شامل لسان‌الارض، بابا رکن‌الدین، بابا فولاد، میرفندرسکی، میرزارفیعا، خوانساری، آقارضی، خاتون‌آبادی، فاضل سراب و فاضلان است (فقیه میرزایی و دیگران، ۱۳۸۴، ج۱: ۸۰-۷۱). بجز دو تکیه بابافولاد که تنها سنگ قبر آنها باقی‌مانده و تکیه فاضلان که دوباره ساخته‌شده، سایر تکیه‌هایِ صفوی که در متون از آنها نام برده‌شده، مورد بررسی قرارگرفته‌اند.

- لسان‌الارض

در شرق گورستان تخت‌فولاد قراردارد. پیشینه این تکیه به دوره دیالمه می‌رسد که در دوره صفویه الحاقاتی به آن افزوده شده‌است (فقیه میرزایی و دیگران، ۱۳۸۴، ج۱: ۷۱). این بنا، دربردارنده صحن وسیع، مسجد و یک عمارت بوده‌است (تحویلدار اصفهان، ۱۳۴۲: ۳۳). بنای مرکزی که *گالدیری*[1] آن را خانقاه خوانده شامل یک‌سریِ نُه‌تایی اتاق مستطیل شکل تودرتو است که به‌وسیله یک راهرو به هم متصل بوده‌اند (تصویر۱۳- الف) مصالح اصلی بنا از خشت و کتیبه‌ای گچبری به خط کوفی در آن کشف شده‌بود (همان: ۱۶۳و۱۶۴).

- تکیه بابا رکن‌الدین

قدیمی‌ترین بنای تاریخدار موجود در تخت‌فولاد است. این تکیه، مدفن عارف سده هشتم ه.ق.، *رکن‌الدین مسعود بن عبدالله بیضاوی* و منسوب‌به دوره ایلخانی است (فقیه میرزایی و دیگران، ۱۳۸۴، ج۱: ۲۴۲). کتیبه سنگ بنای آن مربوط‌به سال ۷۶۹ه.ق. است (هنرفر، ۱۳۵۰: ۴۹۴). قدیمی‌ترین اطلاعات این بنا، به تعمیر آن در دوره صفوی به‌فرمان *شاه عباس اول* اشاره‌می‌نماید. در پلان، هندسه خارجی بنا پنج‌ضلعی است (تصویر۱۵- ه) و محور اصلی آن با قبله تطبیق‌می‌کند (عقیلی، ۱۳۸۹: ۳۳). گنبد خارجی بقعه به‌صورت رک، با دوازده وجه است که برخی آن را ملهم از کلاه درویشان می‌دانند (الاصفهانی، ۱۳۶۸: ۴۶)، (تصویر۲). برخی هم آن را به شیعه دوازده امامی بودن این عارف بزرگوار نسبت‌می‌دهند (جابری انصاری، ۱۳۷۸: ۱۸۰). امروزه سطح خارجی گنبد و پشت بغل‌های نمای ورودی آن، کاشی‌کاری است (حاجی قاسمی، ۱۳۸۹: ۹۴). بقعه دارای یک ایوان بیرون‌زده ورودی است که نمای بیرونی هر جانب آن به تاق‌نماهایی مزین شده‌است. همچنین مشبک‌هایی آجری میان بقعه قرارگرفته که نور مورد نیاز درون آن را تأمین‌می‌کند.

- تکیه میرفندرسکی

در بخشی از اراضی شمال غربی تخت‌فولاد واقع است. *میرفندرسکی*، حکیم و فیلسوف دوره صفوی و از استادان مکتب اصفهان بوده‌است (فقیه میرزایی و دیگران، ۱۳۸۴، ج۱: ۳۲۶). *تحویلدار اصفهانی* از تکیه میر به‌عنوان مدرسه‌ای که مشتمل‌بر صحن و حجرات و مکان زندگی میر بوده، یاد کرده‌است. این امر، تاریخ احداث تکیه را به زمانی پیش از درگذشت میر، سال ۱۰۵۰ه.ق.، می‌رساند. وجود کتیبه‌ای منسوب‌به *میرعماد حسنی* خطاط مشهور دوره صفوی، گواهی براین سخن است (همان: ۳۰۳-۳۰۰). این مجموعه شامل سردر، صحن، حجرات، ایوان‌ها و دو تکیه متصل به آن؛ تکیه بختیاری‌ها و صمصام السلطنه است (تصویر۳). صحن واقع در جنوب صحن اصلی از آثار دوره قاجار به‌نظر می‌رسد (حاجی قاسمی، ۱۳۸۹: ۱۱۴). ورودی، در گوشه‌ای از تکیه و محور بقعه قراردارد (مرکز اسناد دانشگاه شهید بهشتی تهران، ۱۳۹۱) تکیه میرفندرسکی انتظام چهار ایوانی دارد (تصویر۱۳- ب). در اطراف صحن آن هم حجره‌ها ساخته‌شده‌اند.

- تکیه میرزا رفیعا نائینی

برخی معتقدند که بقعه این تکیه از آثار دوره شاه سلیمان صفوی است که بین سال‌های ۱۱۰۵-۱۰۸۲ه.ق. براساس پلان هشت‌ضلعی منتظم بنا شده‌است (تصویر۱۵- د). در هر ضلع نمای خارجی آن، تاق‌نمایی شامل بخش تحتانی با تاق کلیل و فوقانی با تاق جناغی است (تصویر۴). در فضای داخلی، در فاصله بین ستون‌ها و جرزهای اصلی بنا، راهرویی احداث شده‌است.

فضاهای طبقه دوم نیز با راهرویی به هم مرتبطند (فقیه میرزایی و دیگران، ۱۳۸۵، ج۲: ۱۵- ۲۰). همچنین، لچکی‌های تاق‌نمای هر ضلع آن با تزئینات کاشی در جداره‌ها شاخص شده‌اند.

- تکیه خوانساری

این تکیه، آرامگاه دو تن از شخصیت‌های بزرگ اسلامی دوره صفویه، *آقا حسین و آقا جمال خوانساری*، است (هنرفر، ۱۳۵۰: ۶۵۷) که به‌دست *شاه سلیمان صفوی* ساخته‌شده و به قبه‌العلماء معروف است (بهشتیان، ۱۳۴۳: ۵۵). این بنا، مجموعه‌ای مرکب از سردر، حجره کناری و بقعه است. سردر ورودی تکیه با ایوانی عقب‌نشسته در محور بقعه قراردارد. صحن تکیه، مستطیل شکل است و دارای محور طولی گذرا از بقعه و محوری فرعی درراستای بقعه و ورودی است که به گوشه صحن متمایل است (تصویر۱۴- د). فضای داخلی بقعه، پلانی مربع شکل دارد (تصویر۱۵- ب) که با احداث چهار حجره در چهار گوشه آن، فضای مرکزی به‌صورت چهارصفه درآمده‌است. ایوان جنوبی، به فضای داخلی اختصاص یافته‌است. بر دیوارهای صفه شمالی و شرقی، نقاشی‌هایی دیده‌می‌شود که مضمون آنها شمائل اهل بیت (ع) و واقعه روز عاشورا است. گنبد بقعه به‌صورت شلجمی[۲] شانزده وجهی، دو پوسته است که نمای خارجی آن با کاشی‌کاری سفید نقره‌ای پوشانده شده‌است (تصویر۵). تنها حجره باقی‌مانده از این تکیه، اتاق کوچک سه‌دری کنار ورودی است (فقیه میرزایی و دیگران، ۱۳۸۵، ج۲: ۴۸-۳۷). در جداره بیرونی بقعه تقسیمی سه‌گانه، شامل ایوانی در مرکز و دو قسمت کناری با تقسیم افقی به دو سطح، قابل مشاهده است. نورگیرهای بخش پائینی، نور اتاق‌های چهار سمت بقعه را تأمین‌می‌کند.

- تکیه آقارضی

این تکیه، بین تکیه‌های چهارسوقی و خوانساری قرارگرفته و مدفن *آقا رضی‌الدین محمد موسوی اصفهانی* است. تکیه آقارضی شامل بنای بقعه، صحن وسیع و حجره‌هایی در اطراف بوده و از بناهای دوره *شاه سلطان حسین صفوی* محسوب‌می‌شده که اخیراً تخریب شده‌است. بقعه، بنای خشتی کوچکی با نقشهٔ چهارصفه بوده و هر صفه، پوششی از تاق و تویزه داشته‌است (فقیه میرزایی و دیگران، ۱۳۸۵، ج۲: ۱۴۷و۱۴۸). کالبد بقعه بدون هرگونه تزئینی، شکل چهارصفه پلان خود را نمایش‌می‌داده و در رئوس، دارای برجستگی‌هایی بوده‌است. وجود تاق‌نما و تاقچه‌های متعدد با تاق‌های هلالی بر دیوار داخلیِ بقعه از یکنواختی کالبد درون، می‌کاسته است.

تصویر ۲. بقعه در تکیه بابا رکن‌الدین (نگارندگان،۱۳۹۱).

تصویر ۳. تکیه میرفندرسکی (نگارندگان،۱۳۹۱).

تصویر ۴. بقعه در تکیه میرزا رفیعا (نگارندگان، ۱۳۹۱).

تصویر ۵. بقعه در تکیه خوانساری (نگارندگان،۱۳۹۱).

- تکیه فاضل سراب

این تکیه، مدفن *ملاعبدالله تنکابی سرابی* است (همایی، ۱۳۸۱: ۲۸۸). این بنا از سردری آجری، دالان ورودی، صحن و بقعه تشکیل شده‌است. در دوره صفویه، دور تا دور صحن آن حجره‌هایی بوده (تصویر۱۳-ج) که جلوی هر حجره، ایوانی با تاق جناغی ساخته شده‌بود (فقیه میرزایی و دیگران، ۱۳۸۵، ج۲: ۱۹۵). پس از تخریب سردر، حجره‌ها و هشتی آن در سال‌های اخیر، این بخش‌ها دوباره در سال ۱۳۸۲ه.ش. با همان حجم معماری اصلی، بازسازی‌شدند (فرشته‌نژاد، ۱۳۸۹، ج۲: ۴۴۷). فضای ورودی این تکیه دربردارنده ایوانی مستطیل شکل است. هشتی آن به‌صورت مستقیم به صحن و بقعه دید و ازطریق دو دالان کوتاه در دو طرف، به آن راه‌دارد. ورودی درراستای بقعه و روی محور طولی تکیه، قراردارد. صحن تکیه، مستطیل شکل است. حجرات، پلانِ مستطیل کشیده دارند که به دو فضای مجزا تفکیک‌شده‌اند.

بنای بقعه، هشت ضلعی است (تصویر۶). راهروی کوچکی وسط جرزها احداث‌شده که دور تا دور بنا را به هم مرتبط‌می‌کند. گنبد کوتاه بقعه به‌وسیله کاربندی‌های ساده روی این جرزها قرار گرفته‌است (فقیه میرزایی و دیگران، ۱۳۸۵: ۱۹۵و۱۹۶). کالبد بیرونی بقعه در تمامی جهات یکسان و شامل تاقی بزرگ به‌عنوان محل ورود در مرکز و دو بخش باریک، در طرفین است.

- تکیه خاتون‌آبادی

در شمال غربی گورستان تخت فولاد قراردارد و مدفن *میرمحمد اسماعیل خاتون‌آبادی* است (فقیه میرزایی و دیگران، ۱۳۸۵، ج۲: ۲۳۱). میرمحمد اسماعیل، مرشد صوفیه بوده‌است (جابری انصاری، ۱۳۷۸: ۱۷۵). این تکیه، تنها تکیه موجود در تخت فولاد است که خصلت مسجد- مدرسه و تکیه را باهم دارد (عقیلی، ۱۳۸۹: ۷۴). بر گنبد بقعه، تاریخ۹۱۳ه.ق. دیده‌می‌شود (دانشنامه تاریخ معماری ایران شهر ذیل تکیه خاتون‌آبادی، ۱۳۹۰). تکیه شامل ورودی، صحن و حجره‌ها و بقعه در پیرامون، ایوان شمالی در نزدیکی ورودی و مسجدی کوچک در جنوب صحن و همچنین، صحن‌های فرعی است.

بقعه، کنار ورودی قراردارد و پلان آن به‌شکل چلیپایی است. طبقه دوم آن، شامل یک بالکن رو به صحن و یک اتاق مرکزی بالای مقبره میراسماعیل است (فقیه میرزایی و دیگران، ۱۳۸۵، ج۲: ۲۳۸-۲۳۵). زیر بقعه، سردابه‌ای خالی است که گفته‌می‌شود محل عبادت میرمحمد اسماعیل بوده‌است (همایی، ۱۳۸۱: ۴۳۴-۴۳۲). (تصویر۷)

- تکیه مادر شاهزاده

این تکیه، مدفن مریم *دایه* فرزند *فتحعلی‌شاه* و نیز عالم بزرگوار *شیخ محمدتقی رازی* است (فقیه میرزایی و دیگران، ۱۳۸۴، ج۳: ۱۸۱). برخی آن را از آثار دوره صفوی و برخی هم، قاجاری می‌دانند. *اصفهانی*، آن را از آثار *سیف‌الدوله* می‌داند (الاصفهانی، ۱۳۴۰: ۴۶). این بنا، به انتظام چهارایوانی با دو ورودی است (تصویر۱۳-ه) که بر فراز ایوان ورودی (شمالی)، سه اتاق احداث شده‌است. ایوان‌های جنوبی، غربی و شرقی با اندکی پیش‌آمدگی در صحن، ساخته‌شده‌اند. پلان بقعه به‌صورت هشت و نیم هشت است (تصویر۱۵- الف). در گذشته اضلاع کوچک‌تر، چهار مدخل ورودی بنا بودند که بجز یکی، بقیه مسدود و هم‌اکنون به‌صورت نورگیر درآمده‌اند. درون گنبد با مقرنس‌های گچی و نقاشی و عباراتی به خط بنایی[۳]، تزئین شده‌است (فقیه میرزایی و دیگران، ۱۳۸۴، ج۳: ۱۹۲-۱۸۷).

تکیه‌های عهد قاجاری در تخت‌فولاد اصفهان

تکیه‌های این دوره، شامل خواجویی، بیدآبادی، واله، جعفرآباده‌ای، آغاباشی، کازرونی، ریزی، چهارسوقی، قشقایی، تویسرکانی، کلباسی، آقا مجلسی، شهشهانی، ملک، مهدوی، حاج فاتح‌الملک، گزی، بروجردی، بختیاری‌ها و صاحب روضات است (همان: ۹۹-۸۱). از میان آنچه نام برده‌شد

تصویر۶. تکیه فاضل سراب (نگارندگان، ۱۳۹۱).

تصویر۷. تکیه خاتون‌آبادی (نگارندگان، ۱۳۹۱).

در پژوهش حاضر، ده مورد از تکیه‌های شاخص و مستقل[۴] این دوره که کالبد آنها باقی‌مانده یا مدارک آن موجود و قابل بررسی است، انتخاب و معرفی‌شده‌اند.

- تکیه آقامحمد بیدآبادی

این تکیه، مدفن *آقامحمد رفیع گیلانی*، عارف و فیلسوف عصر قاجاری است. در اوائل سده سیزدهم ه. ق. به‌دستور رکن‌الملک بناشد که پس از دفن شیخ محمود مفید در سال ۱۳۴۱ه.ش، مرمت و پوشش جدیدی بر آن قرارگرفت. بنای بقعه به‌صورت چهارضلعی ساده است که کوچک‌ترین تزئینی در آن به‌چشم نمی‌خورد (همان: ۱۱۹و۱۲۰)، (تصویر۸).

- تکیه واله

این تکیه به‌دستور *صدر اصفهانی* احداث و به *کاظم واله*، شاعر اصفهانی داده‌شد (هنرفر، ۱۳۵۰: ۷۵۶). سردر و هشتی تخریب‌شده ورودی آن براساس توصیف‌هایی با نقشه تاق و گنبد آجری بوده‌است (همایی، ۱۳۸۱: ۱۹۲). در این تکیه صحن، درواقع همان فضایِ مستطیلِ باغ است. انتهای صحن، کوشک و در مقابل ورودی، بنای مقبره قراردارد (تصویر۱۶- الف). صحن آن، دارای یک محور اصلی است که از بقعه و کوشک می‌گذرد. پلان کوشک به‌صورت چلیپایی است که به آن عمارت چهارفصل نیز، گفته‌می‌شود. بنای آرامگاه واله وسط باغ، روی سکو قرارداده شده‌است. پلان بنا، هشت و نیم هشت است که با ستون‌های مدور در زوایا برپا شده‌است (فقیه میرزایی و دیگران، ۱۳۸۴، ج۳: ۱۷۱-۱۶۵).

- تکیه میرزا ابوالمعالی کلباسی

این تکیه، شامل حجراتی در پیرامون صحن بوده که همگی تخریب‌شده‌اند (تصویر۱۶- و). پلان بقعه، هشت و نیم هشت است. فضای داخلی آن هم در چهار ضلع بزرگ‌تر به بیرون گسترش‌یافته و نورگیرهای وسیعِ آن، فضای بقعه را کاملاً روشن‌می‌نماید. بقعه، یک ورودی در یکی از اضلاع کوچک‌تر دارد و کالبد خارجی آن، شامل تاقی در هر ضلع است که در اضلاع بزرگ‌تر به سه زیربخش تقسیم شده‌است.

- تکیه کازرونی

این تکیه مربوط‌به اواخر دوره قاجاریه است. مراتب ورود به آن شامل ورودی‌ها، صحن و حجره‌های پیرامونی و بنای بقعه است (تصویر۱۶- ج). تکیه کازرونی دو ورودی دارد که هر دو، فاقد سردر و تنها شامل دالان کشیده‌ای هستند. پلان بقعه، هشت ضلعی منتظم با یک ورودی است (تصویر۹). در نمای خارجی بقعه در هر ضلع، قابی مستطیل و درون آن تاقی هلالی، قراردارد که لچکی‌های آن با تزئین معقلی متمایز شده‌اند. مشبکی از شش ضلعی‌ها، درون هر تاق تعبیه‌شده که نور داخل آن را تأمین‌می‌کند.

- تکیه شهشهانی

باتوجه‌به تخریب تمامی قسمت‌های پیرامونی بقعه، تشخیص مراتب آن دشوار است. درواقع این تکیه، شامل یک ورودی در محور بقعه بوده‌است (مرکز اسناد دانشگاه شهید بهشتی تهران، ۱۳۹۱). پس از آن، صحن و حجره‌های پیرامونی قرارگرفته آن‌گونه که بقعه درست در مرکز این فضا، قرار داشته‌است. صحن تکیه، در میان تمامی تکیه‌های موجود در تخت‌فولاد با هندسه هشت ضلعی منتظم خود، منحصربه فرد بوده‌است. بقعه نیز، پلان هشت ضلعی منتظم دارد (تصویر۱۰) که در چهار سمت آن، امکان ورود و نورگیری با جدارهٔ داخل تاق بیرونی، محدود شده‌است (تصویر۱۶- ط).

- تکیه تویسرکانی

حجره‌های پیرامون تکیه اخیراً ویران‌شده‌اند. براساس پلان باقی‌مانده از آن، تکیه از دو سمت شامل حجره‌هایی بوده که سمت شرق آن، دالان ورودی قرارداشته و از دو سمت دیگر، باز بوده‌است (تصویر۱۶- ه). پلان بقعه هشت و نیم هشت بوده که چهار ضلع کوچک‌تر آن به داخل، عقب نشسته‌است.

تصویر۸. تکیه بیدآبادی (نگارندگان، ۱۳۹۱).

تصویر۹. تکیه کازرونی (نگارندگان، ۱۳۹۱).

ورودی، در یکی از این اضلاع قراردارد. کالبد خارجی بقعه آجری است که اضلاع کوچک‌تر تاقِ هلالی دارند و اضلاع بزرگ‌تر شامل یک تاق اصلی و سه تقسیم درون آن است.

- تکیه ریزی

این تکیه، مربعی شکل و دورتادور آن حجره‌هایی بوده که اکنون برچیده شده‌اند (عقیلی، ۱۳۸۹: ۱۹۵). بقعه در تکیه ریزی به‌شکل هشت ضلعی منتظم است که از یک سمت ورودی دارد و از تمامی جهات نور می‌گیرد. کالبد خارجی بقعه، آجری با قابی در هر ضلع و درون آن شبکه‌بندی‌های نورگیر با تاق هلالی است (تصویر۱۶- ب).

- تکیه جعفر آباده‌ای

این تکیه به‌نام محمد *جعفر آباده‌ای*، یکی از عالمان شیعه است (عقیلی، ۱۳۸۹: ۱۴۲) که تا سال‌های ۱۳۲۴-۱۳۱۸ه.ق. که *رکن‌الملک* مسجد را احداث‌کرد، ناتمام و حتی بقعه اصلی آن بدون پوشش بود. در آن زمان، رکن‌الملک ساخت بنا را به‌اتمام رسانید (همایی،۱۳۸۱: ۲۹۳). مراتب ورود به تکیه شامل سردر، هشتی، صحن اول و حجره‌های پیرامونی، بقعه و دو صحن کناری، صحن دوم و حجره‌های آن است که از قسمتی از این صحن امکان ورود به مسجد رکن‌الملک نیز، وجوددارد (تصویر۱۶- ز). پلان بقعه، مستطیل شکل است و از چهار سمت ورودی دارد. همچنین، فضای میانی بقعه از چهار طرف به چهار فضای کناری راه‌دارد. دو فضای ضلع بزرگ‌تر با ایوانی به صحن‌های اصلی و دو فضای دیگر با دو صحن فرعی در ارتباط است. براساس تصویری قدیمی از بقعه، ایوان‌های میانی بسته‌بوده آن‌چنان که تنها نقش نورگیر داشته‌اند و ورود به بقعه در هر سمت، ازطریق دو ایوان کناری انجام می‌شده‌است (تصویر۱۱).

تکیه چهارسوقی

این تکیه، پلان مربع و حجره‌هایی در اطراف داشته که تخریب شده‌اند. در جنوب غربی بقعه آن، یک شبستان قرار گرفته‌است (دانشنامه تاریخ معماری ایران شهر ذیل تکیه چهار سوقی، ۱۳۹۰). بقعه، پلانی به‌صورت هشت و نیم هشت دارد و ورود به آن از یکی از اضلاع کوچک‌تر ممکن می‌شود. نمای خارجی بقعه، آجری شامل قوس هلالی در اضلاع هشت‌گانه است که در اضلاع بزرگ‌تر سه تقسیم کوچک‌تر با تاق هلالی همراه‌با شبکه بندی‌هایی، نور درون آن را تأمین‌می‌کنند (تصویر۱۶- ح).

- تکیه آقا مجلسی

این تکیه، پلانی مستطیل داشته که هر چهار طرف آن ساخته شده‌بوده لیکن تخریب گشته‌اند (دانشنامه تاریخ معماری ایران شهر ذیل تکیه آقا مجلسی، ۱۳۹۰)، (تصویر۱۶ -د). بقعه با پلان هشت ضلعی آن به‌صورت هشت و نیم هشت است. چهار ضلع کوچک‌تر آن باز و امکان ورود دارد و چهار ضلع بزرگ‌تر نیز نورگیری به داخل را با شبکه بندی‌های آجری انجام‌می‌دهد.

اقدامات مرمتی در تکیه‌های تخت‌فولاد

از اقدامات مرمتی انجام‌شده در تکیه‌های تخت‌فولاد، می‌توان به جلوگیری از تخریب تکیه‌های موجود، خاکبرداری و ایجاد ارتباط با دسترسی به تکیه‌هایی که تجمع خاک در اطراف کالبد آنها وجودداشته، فضاسازی در مسیر دسترسی به تکیه‌هایی همانند میرفندرسکی و خاتون‌آبادی، بازسازی بخش‌های تخریب‌شده همچون سردر و حجره‌های تکیه فاضل سراب براساس الگوی پیشین آن، استفاده از الگوهای قبلی رایج در کل مجموعه، در بازسازی جزئیاتی نظیر شبکه‌بندی نورگیرهای بقاع اشاره‌نمود (فرشته‌نژاد، ۱۳۹۱).

جمع بندی ویژگی‌های معماری تکیه‌های دوره‌های صفوی و قاجار

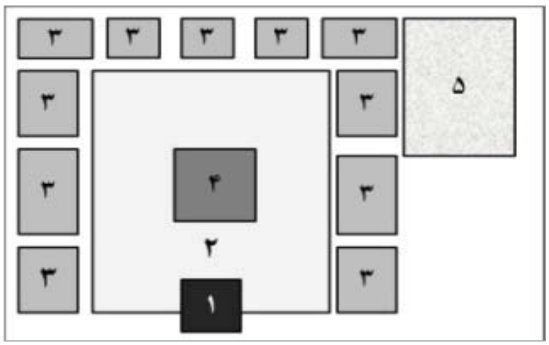
جمع‌بندی ویژگی‌های تکیه‌های صفوی

پیشینه تکیه‌های تخت‌فولاد با تکیه لسان‌الارض به دوره دیلمیان می‌رسد. در دوره صفوی با ساخت تکیه بابا رکن‌الدین از زمان شاه عباس، تکیه‌سازی آغازشد و در زمان *شاه سلیمان* و شاه سلطان حسین با ساخت تکیه‌های میرزا رفیعا، خوانساری، آقارضی و خاتون‌آبادی مورد توجه بیشتری قرارگرفت.

در بررسی عملکرد تکیه‌های تخت‌فولاد می‌توان یک سیر تاریخی را مشاهده‌نمود. تکیه‌هایی که دارای ریشه‌ای قبل از دوره صفوی هستند همچون لسان‌الارض و خاتون‌آبادی محل ریاضت و عبادت بوده‌اند (مهدوی، ۱۳۷۷: ۲۴). نوع دیگر تکیه‌ها در این دوره، تکیه‌هایی با عملکرد مدرسه است. همچون تکیه‌های میرفندرسکی و خاتون‌آبادی. این تکیه‌ها افزون‌بر اینکه محل درس این علما بوده‌اند محل زندگی و پس از مرگ، مقبره آنها نیز شده‌اند. تکیه‌های دیگر، مقبره بزرگانی بوده که به‌دست مردم یا پادشاهان ساخته‌شده و به‌تدریج افراد دیگری نیز در آن دفن‌شده‌اند. همانند تکیه‌های آقارضی، خوانساری (هنرفر، ۱۳۵۰: ۶۵۷)، فاضل سراب (همایی، ۱۳۸۱: ۲۸۸) و مادر شاهزاده (الاصفهانی ۱۳۴۰: ۴۶).

تصویر ۱۰. بقعه در تکیه شهشهانی (نگارندگان، ۱۳۹۱).

تصویر ۱۱. تکیه جعفر آباده‌ای (نگارندگان، ۱۳۹۱).



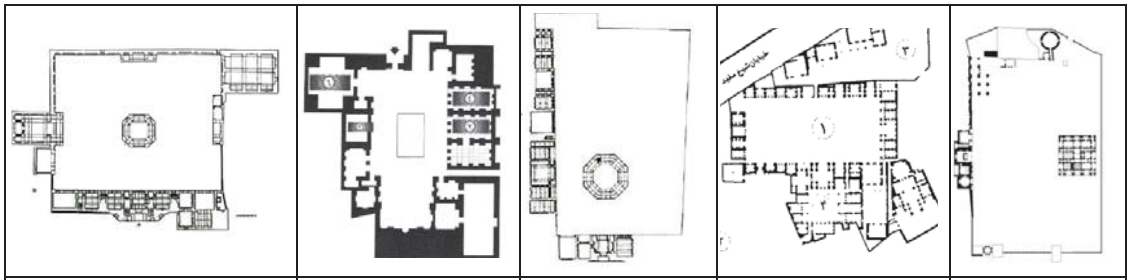
تصویر ۱۲. دیاگرام فضایی تکیه‌های صفوی؛ ۱. دستگاه ورودی ۲. صحن ۳. حجرات ۴. بقعه ۵. صحن و حجره‌های فرعی (نگارندگان، ۱۳۹۱).

از بعد بررسی اجزای تشکیل‌دهنده بناها، می‌توان به یک کلیت درباره معماری تکیه‌های صفوی در تخت‌فولاد رسید. در این کلیت، سلسله مراتب، شامل این موارد بوده‌است. ۱. ورودی؛ دربردارنده سردر، هشتی، دالان یا پیش‌فضای ورود ۲. صحن، حجره‌ها و ایوان‌های پیرامونی ۳. بقعه اصلی[۵] (تصویر ۱۲). افزون‌بر این کلیت که درمورد بیشتر تکیه‌ها صدق‌می‌کند، وجود صحن‌های فرعی و فضاهای وابسته به آن نیز در برخی از تکیه‌ها همچون میرفندرسکی و خاتون‌آبادی به‌چشم‌می‌خورد.

بیشتر تکیه‌ها دارای صحن مستطیل شکل بوده‌اند (تصویر ۱۳). دو گونه انتظام چهار ایوانی در تکیه‌های میر و مادر شاهزاده (تصویر ۱۳-ب و ه) و دو ایوانی در تکیه خاتون‌آبادی (تصویر ۱۳- د) دیده‌می‌شود. ایوان، در تکیه‌های بالا عنصری مستقل در اطراف صحن است لیکن در سایر تکیه‌ها به‌صورت پیش‌فضایی قبل از ورود به هر حجره بوده‌است. همچنین، حجره‌ها در برخی موارد مانند تکیه‌های میرفندرسکی و خاتون‌آبادی، منظم و در همه جهات پیرامون صحن بوده‌اند. در برخی موارد نظیر تکیه خوانساری با اجزای ورودی ترکیب‌می‌شده و جزئی از کالبد سردر به‌شمار می‌رفته‌است.

ورودی در بیشتر موارد بجز تکیه خاتون‌آبادی، روی محور بقعه قراردارد (تصویر ۱۴- ج). در برخی تکیه‌ها، این محور با محور اصلی طولی ساماندهیِ صحن منطبق (تصویر ۱۴ الف و ب) و در برخی از موارد هم عمود بر آن است (تصویر ۱۴- د). یکی از عوامل مهم در تعریف ورودی در موارد موجود، عقب نشستگی ایوان ورودی و تقارن در آن است. صحن‌ها بیشتر دارای دو محور بوده‌اند؛ محور طولی که بقعه روی آن قرارداشته و محور عرضی که یا از مرکز صحن و حجره‌ها و بقعه (تصویر ۱۴- ب) یا از بقعه‌ای که گاهی در مرکز نیست، می‌گذرد (تصویر ۱۴- د).

بقاع در تکیه‌های دوره صفوی دارای ویژگی‌هایی مشابه بوده‌اند. بجز تکیه میر که بدون مقبره است، سایر بقاع در یک یا دو سطح ساخته‌شده‌اند. نوع پلان آنها به چهار گونه پنج ضلعی



الف. تکیه لسان الارض	ب. تکیه میر فندرسکس	ج. تکیه فاضل سراب	د. تکیه خاتون آبادی	ه. تکیه مادر شاهزاده

تصویر ۱۳. مقایسه نمونه‌هایی از پلان‌های تکیه‌های دوره صفوی (دانشنامه تاریخ معماری ایران‌شهر، ۱۳۹۰).[۶]

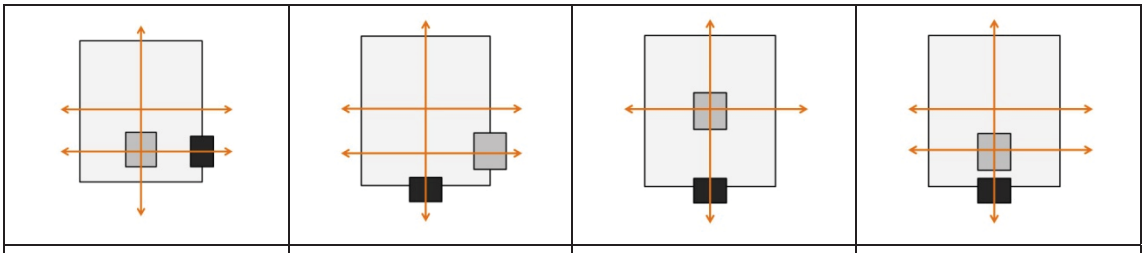
(تصویر۱۵- ه)، چهار ضلعی با پلان چهار صفه یا چلیپایی (تصویر۱۵- ب)، هشت ضلعی منتظم یا هشت و نیم هشت (تصویر۱۵- الف، ج و د)، بوده‌است. ازمیان این موارد، دو گونه چهارصفه و هشت ضلعی رواج بیشتری داشته‌اند. تعداد ورودی بقاع به سه گونه؛ یک، سه و هشت ورودی بوده‌است. ورود به بقعه، در بقعه بابا رکن‌الدین با ایوانی شاخص و در تکیه های خوانساری و خاتون‌آبادی نیز با عقب نشستگی در کالبد بقعه تعریف شده‌است. در سایر تکیه‌ها ورودی همچون سایر وجوه بقعه است. در همه انواع بقعه، هندسه اصلی و بیرونی، فرم فضای داخلی را تعیین‌کرده و در هر مورد به‌تناسب تعداد وجوه، فضاهایی به فضای اصلی الحاق شده‌است که تنها در نوع هشت ضلعی، این فضاها باهم ارتباط دارند (تصویر۱۵- ج ود).

کالبد بیرونی تکیه‌ها، بیشتر با جداره‌ای ساده بوده که تنها در قسمت سردر ازنظر ارتفاع و تزئین، شاخص شده‌است. حجره‌های پیرامونی در کلیتی مشابه با جداره آجری، ورودی در مرکز و نورگیرهایی در طرفین است. فضای داخلی حجره‌ها بیشتر تاقچه‌های متعددی داشته‌اند. کالبد بقاع دارای تقسیم یک و سه تایی در کلیت خود است. در تقسیمات سه تایی، سطح میانی بزرگ‌تر و در دو طبقه به‌صورت پیوسته است همچون تکیه‌های بابا رکن‌الدین، خوانساری و فاضل سراب. درصورت وجود تزئین در بقعه، لچکیِ سطح میانی شاخص‌تر شده‌است. دو بخش طرفین هر جدارِه معمولاً کوچک‌تر و در دو طبقه تکرارمی‌شوند. از میان این تقسیمات، نورگیری فضای داخلی به کمک شبکه‌بندی‌های آجری و چوبی یا بطور مستقیم، امکان‌پذیر شده‌است. کالبد داخلی بقعه‌ها، بیشتر دارای تقسیمات داخلی به‌صورت تاقچه‌ها یا با نقاشی روی جداره، همانند بقعه خوانساری است.

اگرچه تنوع در پوشش سازه‌ای تکیه‌های صفوی قابل مشاهده است اما بطور کلی می‌توان‌گفت که عمده تاق‌های این دوره، از نوع جناغی و در برخی از موارد و در سطح پائین بقعه، تاق کلیل بوده‌است همانند بقاعِ تکیه‌های بابا رکن‌الدین، میرزا رفیعا نائینی و تکیه خوانساری، در پوشش فضاها بیشتر از تاق و تویزه در قسمت حجره‌ها و گنبد برای فضای مرکزی بقعه استفاده شده‌است. گنبد روی بقعه‌ها برخی بلند و دو پوسته همچون بقعه خاتون‌آبادی و برخی دیگر کوتاه و تک‌پوسته همانند بقعه آقارضی بوده‌است. انواع گنبدِ رک دوازده وجهی (بابا رکن‌الدین)، شلجمی (خوانساری) و شبدری[۷] (میرزا رفیعا)، بر بالای بقاع دیده‌می‌شود. مصالح غالب در تکیه‌ها، آجر بوده‌است که افزون‌بر کالبد بنا در شبکه‌بندی نورگیرها و حفاظ ایوان‌ها نیز به‌کار رفته‌است. سایر مصالح شامل تزئین و پوشش گچی، کاشی، چوب در نورگیرها و درها و سنگ در کف‌سازی بنا بوده‌است.

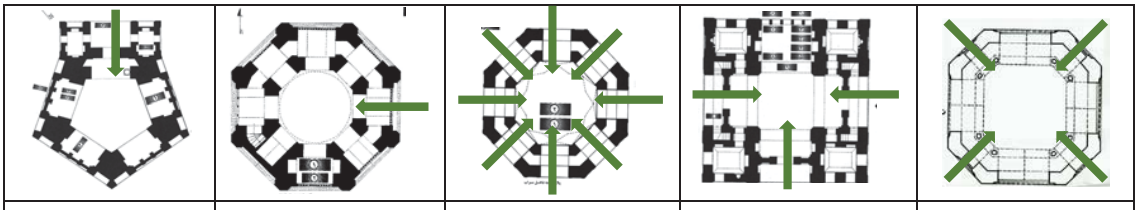
تزئین بناها را می‌توان به پنج دسته کلی تزئینات گچبری، آجرکاری، انواع کاشی‌کاری، حجاری و نقاشی تقسیم‌کرد. بیشترین نوع تزئین که تکرارشده، کاشی‌کاری در نقش‌ها و انواع مختلف معرق، معقلی و هفت‌رنگ است. تزئین‌های گچی و نقاشی بیشتر داخل بقعه، حجاری سنگ در ازاره‌ها و ستون‌ها، آجرکاری در جداره بیرونی و لچکی‌ها و کاشی‌کاری در داخل و خارج گنبد، لچکی‌ها و سردر ورودی کاربرد داشته‌است.

نورگیری در بناها به‌صورت نورگیرهایی با مشبک‌های متنوع آجری و چوبی یا از تاق‌هایی کاملاً باز به بیرون در



الف. فاضل سراب | ب. بابا رکن‌الدین و مادرشاهزاده | ج. خاتون‌آبادی | د. میرفندرسکی و خوانساری

تصویر۱۴. انواع قرارگیری بقعه به‌رنگ خاکستری، ورودی به‌رنگ سیاه و محورهای اصلی و فرعی در تکیه‌های دوره صفوی (نگارندگان، ۱۳۹۱).



الف. بقعه مادرشاهزاده | ب. بقعه خوانساری | ج. بقعه فاضل سراب | د. بقعه میرزا رفیعا نائینی | ه. بقعه بابا رکن‌الدین

تصویر۱۵. پلان بقاع تکیه‌های صفوی، تعداد وجوه و ورودی‌های آنها (نگارندگان).

کالبد اولیه بنا بوده‌است. در برخی تکیه‌ها همچون تکیه میر از اُرسی به‌منظور نورگیری استفاده شده‌است. کتیبه‌ها ازنظر موقعیت قرارگیری عمدتاً در سردر و اطراف ورودی واقع‌اند. ازلحاظ نوع خط، خطوط کوفی، بنایی، ثلث و نستعلیق در آنها رایج‌بوده که در این میان، خط کوفی بیشتر به‌چشم‌می‌خورد. ازنظر مصالح نیز کتیبه‌ها اغلب از گچ یا کاشی هستند. بیشتر بقاع در تکیه‌های صفوی، روی سکو قرارندارند تنها دو بقعه مادر شاهزاده و فاضل سراب هر دو با پلان هشت ضلعی، روی سکویی به همان شکل قرارگرفته‌اند.

جمع‌بندی ویژگی‌های تکیه‌های قاجاری

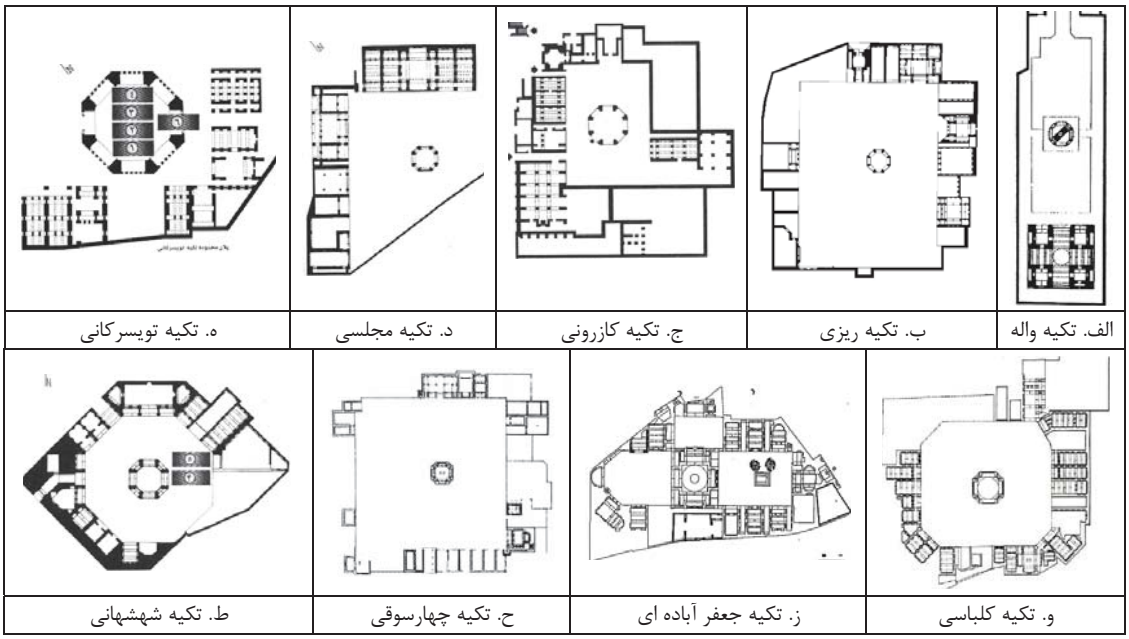
تعدد تکیه‌ها در این دوره که از بیست مورد، ده نمونه آنها در مقاله حاضر معرفی‌شد، بیانگر رونق تکیه‌سازی در این بازه زمانی است. ازنظر عملکردی تکیه‌های قاجاری بیشتر مقبره عالمان و مشاهیر دینی بوده‌است. تکیه جعفر آباده‌ای همچون تکیه‌های میرفندرسکی و خاتون‌آبادی از دوره صفوی، مدرسه علمی بوده که بعدها تبدیل به مقبره شده‌است. سلسله مراتب ورود به تکیه در وضعیت کامل خود شامل دستگاه ورودی؛ سردر، هشتی، دالان یا ایوان ورودی، صحن و حجره‌های پیرامونی و بقعه اصلی بوده‌است. در برخی موارد نیز همانند تکیه جعفر آباده‌ای پس از صحن و بقعه در مراتب بعدی، صحن دوم و حجره‌های پیرامونی آن قراردارد.

تعداد ورودی در برخی تکیه‌ها همچون کازرونی و جعفر آباده‌ای دو و در برخی یک ورودی است. درهر حال، تنها یکی از آنها به‌صورت ورودی اصلی شاخص شده‌است. در بعضی تکیه‌ها همانند شهشهانی و کازرونی، مراتب ورود تنها ازطریق یک دالان صورت‌می‌پذیرد. شکل صحن‌ها در تکیه‌های این دوره دارای تنوع است. غیر از تکیه‌هایی که شکل هندسی نامشخص داشته‌اند، دو نوع پلان مستطیل (تصویر۱۶- الف، ب، ج، ح و ز) و هشت ضلعی (تصویر۱۶- و و ط)، در این دوره قابل مشاهده است.

فضای ایوان به دو صورت وجود داشته‌است؛ در یک نوع به‌عنوان یکی از فضاهای پیرامون صحن و بطور مستقل همچون تکیه تویسرکانی و در نوع دیگر، به‌عنوان پیش فضای ورودی به حجره‌ها بوده‌است. آنچه در این دوره قابل توجه است تنوع پلان حجره‌ها ازنظر هندسه و ابعاد است که شامل حجره‌های تودرتو، حجره‌هایی با پلان مستطیلی، چلیپایی و نیز حجره‌هایی است که فضای داخلی آنها با ستون‌هایی به چند جزء فضا تقسیم شده‌اند.

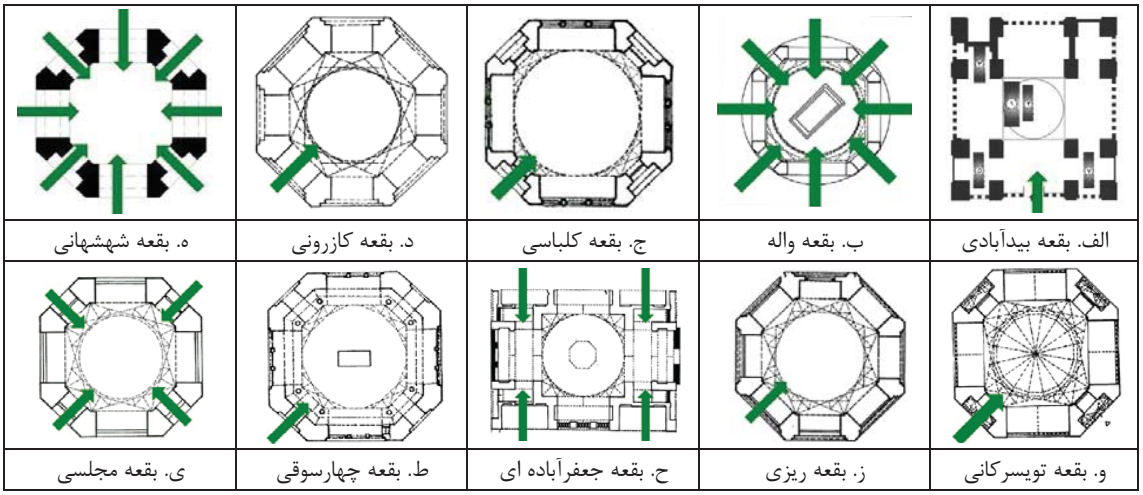
پلان بیشتر مقبره‌ها در تکیه‌های این دوره به‌صورت هشت ضلعی است. هشت مورد از ده نمونه مورد بررسی که شامل دو گونه هشت ضلعی منتظم و هشت و نیم هشت‌می‌شود، ازاین دست است. در این میان، نمونه هشت و نیم هشت دارای رواج بیشتری بوده‌است. نوع دیگر پلان در این دوره، پلان مستطیلی به‌صورت ساده و چهارتاقی بوده‌است (تصویر۱۷). تعداد ورودی‌ها در تکیه‌های مختلف متغیر است؛ یک، چهار و هشت ورودی در انواع مختلف پلان وجوددارد. فضای مرکزی در داخل بقاع، هندسه کلی بقعه را دارد و فضای بین ستون‌ها از اطراف به آن الحاق شده‌است.

کالبد بیرونی تکیه‌ها در مواردی که باقی‌مانده، به‌صورت آجری ساده است که تقسیمات متعددی بر آن دیده‌می‌شود.



الف. تکیه واله	ب. تکیه ریزی	ج. تکیه کازرونی	د. تکیه مجلسی	ه. تکیه تویسرکانی
و. تکیه کلباسی	ز. تکیه جعفر آباده ای	ح. تکیه چهارسوقی	ط. تکیه شهشهانی	

تصویر۱۶. مقایسه پلان تکیه‌های دوره قاجاری (نگارندگان).



تصویر۱۷. پلان بقاع در تکیه‌های قاجاری، تعداد وجوه و ورودی‌های آنها (دانشنامه تاریخ معماری ایران شهر، ۱۳۹۰).

حجره‌ها و ایوان‌ها دارای نورگیرهایی به‌صورت مشبک‌های چوبی یا گچی هستند. داخل بیشتر آنها تاقچه‌هایی در جداره تعبیه شده‌است که انواع تاق جناغی و هلالی و سقف‌های مسطح و ایوان ستوندار در آنها مشاهده‌می‌شود. بااینکه کالبد بیرونی بقعه‌ها دارای تنوع است اما به‌صورت مشترک، همه آنها یا با تقسیم سه تایی و بخش میانی بزرگ‌تر که معمولاً ورودی در این قسمت واقع است، یا تک‌بخشی دیده‌می‌شوند. برخی از انواعِ تک‌بخشی در داخلِ بخشِ اصلی دارای تقسیمات سه تایی‌اند که نورگیری آنها معمولاً به کمک شبکه بندی‌های آجری صورت‌می‌گیرد.

در سیستم سازه‌ای تکیه‌ها، انواع قوس جناغی و هلالی مشاهده‌می‌شود. تاق هلالی در نورگیرها بیشتر از گذشته کاربرددارد. سیستم پوشش حجره‌ها در برخی موارد با تاق و تویزه و پوشش عمده بقعه‌ها به‌صورت گنبدی است که با کاربندی روی هشت ستون قرار گرفته‌است. گنبدها تک‌پوسته و دوپوسته با پوشش آجر و کاشی بوده‌اند. مصالح غالب این دوره، آجر، سنگ، کاشی و گچ و چوب است. آجر در بدنه‌ها و نورگیرها، کاشی در تزئین بدنه‌ها و نورگیرها، چوب در پنجره‌ها و درها و سنگ در ستون‌های سازه‌ای بنا استفاده شده‌است.

مکان تزئینات، در سردر بنا، جداره بیرونی بقعه، گنبد و گریو[۸] آن، نورگیرها و کاربندی‌های زیر گنبد است. تزئین کاشی‌کاری در سردر، نورگیرها، کاربندی‌ها، گنبد و لچکی‌ها، حجاری بر سنگ در ازاره‌ها و سرستون‌ها، آجرکاری در جداره بیرونی بقاع و نقاشی و گچبری در سردر، بخاری‌ها و جداره‌های داخل بقعه استفاده شده‌اند.

نورگیری بقعه‌ها از سطوح وسیع میان جرزها با مشبک‌های آجری صورت‌می‌گیرد. نوع شبکه بندی‌ها در تکیه‌های این دوره به‌صورت متغیر چلیپایی و شش ضلعی در اضلاع مختلف است. کتیبه در تکیه‌های این دوره به‌ندرت یافت‌می‌شود. برای نمونه، در سردر تکیه‌های واله و جعفر آباده‌ای و در نمونه‌های موجود خط نستعلیق به‌کار رفته‌است. قرارگیری اغلب بقاع روی سکو و ایجاد اختلاف ارتفاع از صحن، از ویژگی‌های دیگر تکیه‌های این دوره است.

مقایسه تکیه‌های دوره‌های صفوی و قاجار

بنابر مطالب جدول ۱ که مقایسه تکیه‌های صفوی و قاجار است، به نتایج زیر می‌توان دست‌یافت.

- یکی از عملکرد تکیه‌ها در عصر صفوی محل گوشه‌نشینی و عبادت بوده‌است. چنین عملکردی در معدود تکیه‌های قاجاری نظیر شهشهانی به‌چشم می‌خورد. بیشترین عملکرد تکیه‌ها در دوره قاجار به‌صورت مقبره و قبرستانی بوده که پیرامون آن شکل می‌گرفته‌است. هم در دوره صفوی و هم قاجار، تکیه‌ها با عملکرد مدرسه علوم دینی ساخته‌می‌شده که بعدها تبدیل به مقبره شده‌اند.
- مراتب ورودی در هر دو دوره یکسان و شامل دستگاه ورودی، صحن و حجره‌های پیرامونی و بنای بقعه بوده که در برخی موارد، صحن‌های فرعی و فضاهای وابسته نیز به آن الحاق می‌شده‌است.
- تکیه‌های دوره صفوی در یک یا دو سطح ساخته‌می‌شدند اما تکیه‌های قاجاری تنها یک سطح داشته‌اند.
- در دوره قاجار، تعداد ورودی‌های بیشتری به تکیه، تعبیه شده‌است. سلسله مراتب ورود در نوع کامل خود و در هر دو دوره شامل سردر، هشتی، دالان و در برخی از تکیه‌های قاجار تنها دالان ورودی است. ورودی در هر دو دوره بیشتر در محور بقعه قراردارد. در دوره صفوی، گاهی محور گذرا از بقعه- ورودی در مرکز و گاهی حاشیه صحن و در دوره قاجار معمولاً به مرکز آن نزدیک است.
- بااینکه در برخی بقاع تکیه‌های صفوی ایوان وجود داشته‌است، در دوره قاجار وجود ایوان کم‌اهمیت می‌شود.

- در هر دو دوره، فضای اصلی بقعه از هندسه کلی آن پلان پیروی‌می‌کند و فضای حدفاصل جرزها، به فضای اصلی افزوده‌می‌شود. در برخی تکیه‌های صفوی، فضای میان جرزها خالی‌شده آن‌گونه که فضاهای الحاقی به هم راه‌دارند.
- کالبد خارجی تکیه‌ها در هر دو دوره آجری و بدون تزئین بوده که در دوره صفوی، تنها در قسمت سردر با اختلاف ارتفاع و تفاوت تزئین و مصالح، نسبت‌به سایر قسمت‌ها و ایجاد تقارن شاخص می‌شده‌است.
- کالبد آجری، ورودی در مرکز، نورگیرهای طرفین و تاقچه‌هایی در فضای داخلی، ویژگی مشترک حجره‌ها در دو دوره صفوی و قاجار است. از ویژگی‌های خاص حجره‌های دوره قاجار افزون‌بر کاربرد پلان‌های متنوع، نوع پوشش مسطح و ایوان ستوندار به‌عنوان فضای پیش از ورود در برخی از آنهاست.
- در نمای خارجی بقعه هر دو دوره، تقسیم یک و سه تایی؛ قسمت میانی بزرگ‌تر با تزئین بیشتر و قسمت‌های کناری در دو سطح مشاهده‌می‌شوند. نورگیری از سطوح نیز به کمک مشبک‌های معمولاً آجری صورت‌می‌گیرد.
- نمای داخلی بقاع هر دو دوره، با سطوحی ساده و تقسیماتی به‌شکل تاقچه یا با نقاشی در جداره است.
- شباهت سیستم سازه‌ای هر دو دوره، در استفاده غالب از پوشش تاق و تویزه برای حجره‌ها و همچنین گنبد به کمک کاربندی برای بقاع و کاربرد انواع قوس جناغی است. قوس کلیل در سطح اول بقاع تکیه‌های صفوی بیشتر کاربرد داشته‌است و قوس‌ها در دوره قاجار بیشتر هلالی بوده‌اند تا جناغی.
- مصالح رایج دو دوره شامل آجر، کاشی، گچ، چوب و سنگ است که کاربرد سنگ در دوره قاجار بیشتر شده‌است.
- تزئین رایج دو دوره ازنظر نوع شامل گچبری، آجرکاری، کاشی‌کاری و نقاشی بوده‌است که در دوره قاجار، حجاری به‌تبع استفاده بیشتر از سنگ، رواج بیشتری یافته‌است.
- مکان بیشتر تزئین در هر دو دوره در سردر، لچکی‌ها، بیرون و داخل گنبد، شبکه‌بندی نورگیرها و تاقچه‌ها بوده که در دوره قاجار، حجاری‌ها در ازاره‌ها و سرستون‌ها نیز به آن افزوده شده‌است.
- در پوشش قسمت نورگیرها در دوره صفوی پوشش‌های چوبی و آجر لعابدار رایج‌تر بوده حال‌آنکه در دوره قاجار این پوشش‌ها، بیشتر آجری بوده‌است. کاربرد شیشه رنگی در تکیه میرفندرسکی در بخش صفوی و نیز الحاقات آن بنا در دوره قاجاری قابل مشاهده است.
- وجود کتیبه در دوره صفوی رواج بیشتری داشته‌است. کتیبه‌ها بیشتر در قسمت ورودی قرارگرفته‌اند. نوع خط به‌کار برده‌شده در کتیبه‌ها در دوره صفوی خطوط کوفی، بنایی، ثلث و نستعلیق بوده که بین آنها خط کوفی رایج‌تر بوده‌است. حال‌آنکه در دوره قاجار، خط نستعلیق به‌کار رفته‌است.
- گنبد در هر دو دوره بر بالای بقاع قرارمی‌گرفته و در انواع تک پوسته، دو پوسته و با پوشش کاشی و آجری بوده‌است.
- قرارگیری بقاع روی سکوی سنگی مطابق هندسه پلان بقعه، در دوره قاجار اهمیت بیشتری داشته‌است. درحالی‌که تعداد محدودی از تکیه‌های صفوی بر سکو قرارگرفته‌اند.

جدول ۱. مقایسه تکیه‌های دو دوره صفوی و قاجار[۹]

	ویژگی	تکیه‌های دوره صفوی	تکیه‌های دوره قاجار
سامانه فضایی تکیه	عملکرد	محل گوشه‌نشینی، مدرسه علوم دینی، مقبره و قبرستان	مقبره، محل عبادت، مدرسه علوم دینی، باغ
	سلسله مراتب فضایی	دستگاه ورودی، صحن و حجره‌ها و ایوان‌های پیرامون، بقعه (صحن‌های فرعی و فضاهای وابسته مانند مسجد)	دستگاه ورودی، صحن و حجرات و ایوان‌های پیرامونی، بقعه و گاهی بقاع منفرد (صحن‌های فرعی و فضاهای وابسته) و الحاقاتی مانند آب‌انبار و مسجد
	تعداد طبقات	بیشتر یک، برخی دو	یک
	ورودی	بیشتر دارای سردر ورودی و ایوان عقب‌نشسته، هشتی، دالان و پیش‌فضا (ورودی اغلب در محور بقعه)	برخی دو و برخی یک ورودی، سردر، هشتی و دالان در برخی فقط دالان (ورودی اغلب در محور بقعه)
	صحن	در موارد موجود مستطیل و دو محور (محور اصلی از بقعه، محور فرعی از بقعه و ورودی یا مرکز صحن و حجرات)	برخی نامشخص، مستطیل، هشت‌ضلعی، دو محور صحن اغلب گذرا از بقعه
	ایوان	ایوان‌های اطراف صحن (۲ یا ۴ ایوانی) و ایوان‌های پیش فضای حجره‌ها	ایوان‌های دور صحن و ایوان‌های پیش فضای حجره‌ها
	حجره‌ها	اغلب دارای حجراتی پیرامون صحن، با پلان بیشتر مستطیلی	حجراتی در اطراف صحن با تنوع پلان، مستطیلی، چلیپایی

ادامه جدول۱. مقایسه تکیه‌های دو دوره صفوی و قاجار[۹]

	ویژگی	تکیه‌های دوره صفوی	تکیه‌های دوره قاجار
سامانه فضایی بقعه در تکیه ها	تعداد طبقات	یک و دو	یک
	نوع پلان	پنج ضلعی، چهارضلعی به صورت چهارصفه، هشت ضلعی(منتظم و هشت و نیم‌هشت)	اغلب هشت‌ضلعی (منتظم و هشت و نیم‌هشت) و برخی پلان مستطیل
	ورودی	یک، چهار و هشت	یک (رایج‌تر) و چهار و هشت
	ایوان	ایوان در موارد کم برای تعریف فضای ورود	کم‌اهمیت شدن ایوان (تنها در یک نمونه)
	فضای اصلی بقعه	فضای مرکزی با هندسه پلان و فضاهای الحاقی به تناسب تعداد وجوه پلان که در نوع هشت ضلعی به هم راه‌دارند.	فضای مرکزی با هندسه پلان و فضاهای الحاقی به تناسب تعداد وجوه پلان
سامانه کالبدی	کالبد تکیه	کالبد آجری ساده در برخی، عناصر عمودی با ریتم، شاخص‌شدن سردر با افزایش ارتفاع، تغییر مصالح، تزئین و تقارن	کالبد آجری ساده، با تقسیمات متعدد، تاقچه و مشبک‌هایی در جداره
	ایوان و حجره‌ها	آجری، ورودی در مرکز، نورگیرهای طرفین و تاقچه‌های فضای داخلی	کالبد آجری ساده با نورگیرهای مشبک و تاقچه‌هایی در فضای داخلی داخلی
	نمای بیرونی بقعه	تقسیم یک و سه تایی (قسمت میانی بزرگ تر و با تزئین در لچکی‌ها و قسمت‌های کناری در دو سطح) نورگیری از میان سطوح	تقسیم یک و سه‌تایی (قسمت میانی بزرگ‌تر و با تزئین و قسمت‌های کناری در دو سطح) نورگیری از سطوح، برخی فقط شامل هشت ستون
	داخل بقعه	سطوح ساده برخی تقسیماتی به‌صورت تاقچه یا با نقاشی	سطوح ساده، تقسیماتی به‌صورت تاقچه یا با نقاشی
سازه، مصالح و تزئین	سازه	انواع تاق جناغی، کلیل در پائین، پوشش تاق و تویزه در حجرات، در بقعه گنبد با کاربندی	تاق جناغی، هلالی (بیشتر شدن کاربرد در نورگیرها) پوشش تاق و تویزه و پوشش مسطح درحجره‌ها و ایوان‌ها، در بقعه گنبد با کاربندی
	مصالح غالب	آجر، کاشی، گچ، چوب، سنگ	آجر، کاشی، گچ، چوب، سنگ
	نوع تزئینات	گچبری، آجرکاری، کاشی‌کاری، نقاشی، در برخی حجاری	گچبری، آجرکاری، کاشی‌کاری، نقاشی، حجاری
	مکان تزئینات	سردر، لچکی‌ها، بیرون و داخل گنبد، مشبک نورگیرها، تاقچه‌ها	سردر، لچکی‌ها، بیرون و داخل گنبد، مشبک نورگیرها، تاقچه‌ها، ازاره و سرستون‌ها
جزئیات	نورگیرها	شبکه‌بندی آجری و چوبی و ارسی	شبکه‌بندی آجر و کاشی
	کتیبه	موقعیت: سردر و اطراف ورودی خط: کوفی(رایج‌تر)، بنایی، ثلث و نستعلیق مصالح: گچی و کاشی‌کاری	به‌ندرت، موقعیت: سردر خط: نستعلیق مصالح: گچی و کاشی‌کاری
	گنبد	رک ۱۲ وجهی، شلجمی، شبدری دوپوسته و تک‌پوسته اغلب دارای تزئین کاشی	اغلب دارای گنبد دوپوسته و تک‌پوسته پوشش آجر و کاشی
	سکو	عمدتاً بر سکو نیستند، نمونه با پلان هشت ضلعی بر سکو	بقاع بر سکوی منطبق با پلان بقعه جز یک نمونه

(نگارندگان)

نتیجه‌گیری

در پژوهش حاضر، تکیه‌های تخت فولاد در دو دوره صفوی و قاجاری از بعد فضا و کالبد معماری تحلیل‌شد. این تکیه‌ها با عملکردهایی همچون محل عبادت، مدرسه دینی و مقبره علما و بزرگان ساخته‌شده‌اند. چنانکه اشاره‌شد، مهم‌ترین پرسشی هم که در این پژوهش دنبال‌شده، شناخت شباهت‌ها و تفاوت‌های تکیه‌های دو دوره صفوی و قاجاری در تخت‌فولاد به‌کمک مقایسه تطبیقی تکیه‌های این دو دوره بوده‌است. پس از بررسی و جمع‌بندی ویژگی‌های تکیه‌های دو دوره صفوی و قاجار چنین به دست آمد که شباهت‌های این تکیه‌ها به‌قرار زیر است.

سلسله‌مراتب ورودی به‌صورت مشابه شامل صحن، حجره‌ها، بقعه و گاهی صحن‌های فرعی بوده‌است. دو هندسه هشت و چهار ضلعی بیشتر در ساماندهی بقاع تکیه‌ها رواج داشته‌است. کاربرد تقسیم‌های یک و سه تایی در نمای بقاعِ دو دوره مشهود است. استفاده از تاق جناغی، پوشش سازه‌ایِ تاق و تویزه و گنبد، کاربرد مصالح مشابه، همچنین تزئین مشابه گچبری، آجرکاری، کاشی‌کاری و نقاشی، مکان تزئینات و چگونگی نورگیری در تکیه‌ها از دیگر موارد قابل اشاره است.

تفاوت‌های این تکیه‌ها شامل شاخص‌شدن سردر و استفاده از کتیبه در دوره صفوی و به‌کارگیری پوشش مسطح، قوس‌های هلالی، کاربرد سنگ، تزئین حجاری و قرارگیری بقاع روی سکو در دوره قاجار است.

پس از تحلیل نتایج این مقایسه، می‌توان بیان‌کرد که تکیه‌های قاجاری تخت‌فولاد اصفهان به‌میزان بسیاری در معماری خود برگرفته از تکیه‌های صفوی بوده‌اند. این شباهت‌ها، در اصول اولیه معماری و فضاسازی آنها و تمایز تکیه‌های این دو دوره برای رواج بیشتر برخی مصالح و سیستم‌های سازه‌ای یا جزئیات مربوط به بناها بوده‌است. بااینکه تکیه‌های صفوی تنوع بیشتری در نوع پلان و ویژگی‌های معماری خود دارند لیکن در دوره قاجار با رواج نوع خاصی از پلان برای بقاع (هندسه هشت و نیم‌هشت)، بیشتر آنها با این هندسه ساخته‌شده‌اند. براین اساس، تکیه‌های دوره قاجاری ضمن برخوردای از تنوع، دارای مشابهت بیشتری در الگوی ساخت خود هستند.

پی‌نوشت

1- Eugenio Galdieri (1925-2010)

۲- اگر دو قوس از دایره بر سطحی محیط‌شود که هر دو نصف از دایره طولشان بیشتر باشد و انحداب یا کوژی آن دو در دو جانب باشد، آن شکل را شلجمی گویند.

۳- نوع تزئین‌نشده و هندسی خط کوفی است که براساس خانه‌های شطرنجی طراحی‌می‌شود. اساس کوفی بنایی امتدادهای افقی و عمودی و گردش خط با ضخامتی یکنواخت درراستای افقی یا عمودی است به‌گونه‌ای که تمام سطوح هندسی شکل با این نوشته‌های افقی و عمودی، پرمی‌شود.

۴- برای نمونه، تکیه بختیاری‌ها بخشی از تکیه میر و مربوط‌به دوره قاجار بوده که بطور مستقل ساخته‌نشده به همین دلیل در این مقاله جزء نمونه‌های مورد بررسی نبوده‌است.

۵- "بقعه" به اتاق یا ساختمانی گفته‌می‌شود که بر بالای قبر امامان و بزرگان می‌سازند (دانشنامه تاریخ معماری ایران‌شهر، ۱۳۹۰). لیکن در پژوهش حاضر بطور خاص به‌عنوان یکی از اجزای معماری هر تکیه مورد نظر بوده که بر بالای مکان دفن ساخته می‌شده‌است.

۶- نمونه‌های پلان مقایسه‌شده تنها نمونه‌هایی هستند که امروز اصل بنا باقی یا مدارک آنها موجود است.

۷- به نوعی از گنبد با چفد، شبدری گفته‌می‌شود. در ترسیم این چفد از دایره استفاده‌می‌شود. از قابلیت‌های آن توان باربری و زیبایی شکلی‌اش است.

۸- گردن، مخروط ناقص نزدیک به استوانه که حد فاصل خود و آهیانه است.

۹- در جدول۱ در بخش سامانه فضایی، مراتب و فضاهای تشکیل‌دهنده تکیه‌های دو دوره باهم مقایسه‌شده‌اند. ازهمین رو، به‌علت اهمیت بقعه در تکیه‌های دو دوره قاجار و صفوی سامانه فضاییِ این بخش از تکایا نیز بطور مستقل مورد مقایسه قرار گرفته‌است.

منابع و مآخذ

- آرشیو مدارک مجموعه فرهنگی تخت‌فولاد اصفهان (بازیابی‌شده در تاریخ آبان ۱۳۹۱).
- الاصفهانی، محمدمهدی بن محمدرضا (۱۳۶۸). **نصف جهان فی تعریف الاصفهان**، تصحیح منوچهر ستوده، تهران: امیرکبیر.
- بهشتیان، عباس (۱۳۴۳). **بخشی از گنجینه آثار ملی**، اصفهان: چاپخانه حبل‌المتین.
- تحویلدار اصفهان، میرزا حسین‌خان (۱۳۴۲). **جغرافیای اصفهان**، به‌کوشش منوچهر ستوده، تهران: دانشگاه تهران.
- جابری انصاری، میرزا حسن‌خان (۱۳۷۸). **تاریخ اصفهان**، ترتیب، تصحیح و تعلیق جمشید مظاهری، اصفهان: مشعل.
- حاجی قاسمی، کامبیز (۱۳۸۹). **گنجنامه**، دفتر یازدهم: امامزاده‌ها و مقابر (بخش اول)، تهران: دانشگاه شهید بهشتی.
- دانش‌نامه تاریخ معماری ایران شهر *http://iranshahrpedia.ir.* (بازیابی‌شده در تاریخ اسفند ۱۳۹۰)
- رفیعی مهرآبادی، ابوالقاسم (۱۳۵۲). **آثار ملی اصفهان**، تهران: انجمن آثار ملی.
- شاردن، ژان (۱۳۷۹). **سفرنامه شاردن (قسمت اصفهان)**، ترجمه حسین عریضی، اصفهان: گلها.
- عقیلی، احمد (۱۳۸۹). **تخت‌فولاد اصفهان**. چاپ چهارم، اصفهان: سازمان فرهنگی- مذهبی تخت‌فولاد.
- فرشته‌نژاد. مرتضی (۱۳۸۹). جوباره‌ای (فاضل سراب)، تکیه، در **دانشنامه تخت‌فولاد**، ج ۱، زیر نظر اصغر منتظرالقائم، ۴۴۷و ۴۴۸، اصفهان: سازمان فرهنگی- تفریحی شهرداری اصفهان.
- فقیه میرزایی، گیلان؛ مخلصی، محمدعلی و حبیبی، زهرا (۱۳۸۱). گزارشی از گورستان تخت فولاد و روند تخریب آن، **اثر**، (۳۳ و ۳۴) ۳۸۲- ۳۹۵.
- _____ (۱۳۸۴). **تخت‌فولاد یادمان تاریخی اصفهان**، ج ۱، تهران: سازمان میراث فرهنگی و گردشگری.
- _____ . **تخت‌فولاد یادمان تاریخی اصفهان**، ج ۳، تهران: سازمان میراث فرهنگی و گردشگری.
- _____ (۱۳۸۵). **تخت‌فولاد یادمان تاریخی اصفهان**، ج ۲، تهران: سازمان میراث فرهنگی و گردشگری.
- فقیه میرزایی، گیلان (۱۳۸۳). یکتا اثر ماندگار میرعماد در تکیه میرفندرسکی، **اثر**، (۳۶و ۳۷)، ۱۱۱-۱۰۳.
- قزوینی، زکریا بن محمد (۱۳۷۳). **آثار البلاد و اخبار العباد**، ترجمه جهانگیر میرزا قاجار، تصحیح میرهاشم محدث، تهران: امیرکبیر.
- کاشانی، سهیل (۱۳۵۶). **تاریخ کاشان**، به‌کوشش ایرج افشار، چاپ دوم، تهران: امیرکبیر.
- کیانی، محسن (۱۳۸۰). **تاریخ خانقاه در ایران**، چاپ دوم، تهران: طهوری.
- مرکز اسناد دانشکده معماری و شهرسازی دانشگاه شهید بهشتی، تهران (بازیابی‌شده در تاریخ آبان ۱۳۹۱).
- معین، محمد (۱۳۸۷). **فرهنگ فارسی معین** (یک جلدی). تهران: فرهنگ‌نما.
- مهدوی، مصلح‌الدین (۱۳۷۰). **لسان‌الارض یا تاریخ تخت‌فولاد**، اصفهان: انجمن کتابخانه عمومی اصفهان.
- مهردوست، الهام (۱۳۹۱). *معماری تکایای صفوی و قاجار در اصفهان (نمونه موردی: تخت‌فولاد اصفهان)*، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، اصفهان: دانشگاه هنر اصفهان.
- _____ (۱۳۹۱). مصاحبه منتشرنشده با مرتضی فرشته‌نژاد، دربارهٔ *معرفی ابنیه تخت فولاد و اقدامات مرمتی انجام شده در آنها*، بازدید میدانی (تخت‌فولاد اصفهان).
- ورجاوند، پرویز (۱۳۸۰). **تکیه در دایره‌المعارف تشیع**، ج ۵، زیر نظر احمد صدر حاج‌سید جوادی، بهاءالدین خرمشاهی و کامران فانی، تهران: نشر شهید سعید محبی.
- همایی، جلال‌الدین (۱۳۸۱). **تاریخ اصفهان: مجلد ابنیه و عمارات فصل تکیه‌ها و مقابر**، به‌کوشش ماهدخت بانو همایی، تهران: هما.
- هنرفر، لطف‌الله (۱۳۵۰). **گنجینه آثار تاریخی اصفهان**، اصفهان: کتابفروشی ثقفی.

دریافت مقاله: ۹۱/۹/۲۸
پذیرش مقاله: ۹۲/۳/۲۰

تأثیر نوارهای ساسانی بر هنر اسلامی از آغاز تا پایان دوره سلجوقی*

احمد زارع ابرقویی** سیدرسول موسوی حاجی*** جمشید روستا****

چکیده

نوارهای ساسانی به‌عنوان یکی از مهم‌ترین شاخصه‌های تشخیص هنر این دوره، به‌وفور بر نقش‌برجسته‌ها، پارچه‌ها و ظروف سیمین عصر ساسانیان به‌چشم می‌خورند. نوارهایی که می‌توان نمونه‌هایی از آنها را در اوائل دوران اسلامی نیز مشاهده‌نمود. بنابر آنچه بیان‌شد هدف از انجام این پژوهش، شناخت نوارهای ساسانی و چگونگی تأثیر آنها در دوره اسلامی است. مطابق با این هدف پرسش‌هایی نیز قابل طرح است بدین قرار که ویژگی‌های اصلی نوارهای ساسانی چه بوده‌است، آیا نوارهای اسلامی به‌کار برده‌شده بر نقاشی‌ها، پارچه‌ها و ظروف سیمین نیز از نمونه‌های ساسانی اقتباس‌شده‌اند و این نوارها در کدام‌یک از دوره‌های اسلامی نمود بیشتری داشته‌اند. درواقع در پژوهش حاضر تلاش برآن است تا ازطریق گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای و اسنادی با بهره‌گیری از روش تحلیلی- تطبیقی همراه با بررسی کاربرد، کارکرد و ویژگی نوارهای ساسانی و مقایسه آن با ویژگی‌های نوارهای اسلامی، تأثیرپذیری هنر اسلامی و نوارهای آن از ساسانیان اثبات‌شود. برای رسیدن به چنین هدفی با ارائه نمونه‌هایی از نوارهای یادشده، مطالعه تطبیقی بین نقش‌های نواردار در دوره ساسانی با سده‌های آغازین اسلام صورت‌گرفت که از این طریق، تأثیرگذاری نوارهای ساسانی بر هنر اسلامی با ویژگی‌هایی تقریباً یکسان مشاهده‌شد. بدین صورت که ویژگی‌هایی همچون مواج‌بودن و از ابتدا به انتها پهن شدن عیناً در نقوش اسلامی به‌کار رفته‌اند و در ویژگی مختص خاندان سلطنت بودن تنها مفهوم پادشاه به خلیفه یا امیر تغییر یافته‌است. درهر حال، تقدس و جایگاه ویژهٔ این نوارها در دوره‌های پس از اسلام همچنان حفظ گردیده‌است. با بیان دلایل این تأثیرگذاری‌ها، چگونگی راهیابی نوارهای ساسانی به جهان اسلام نیز توضیح‌داده شده‌است. این اقتباس از اوائل دوران اسلامی در حوزه‌های مختلف هنری تا اواخر دوره سلجوقیان به‌چشم می‌خورد لیکن سهم دوره‌هایی همچون اموی، عباسی، سامانیان و آل بویه بسیار چشمگیرتر است.

کلیدواژگان: هنر ساسانی، هنر سده‌های آغازین اسلام، نوارهای ساسانی، نوارهای اسلامی.

---

* مقاله پیش‌رو، برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد احمد زارع ابرقویی باعنوان "بررسی پیشینه نوارهای ساسانی و چگونگی تأثیر آن بر امپراطوری بیزانس و جهان اسلام" به‌راهنمایی آقای دکتر سیدرسول موسوی حاجی در دانشگاه سیستان و بلوچستان است.

** کارشناس‌ارشد پژوهش هنر، دانشکده معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد ابرقوه، یزد (نویسنده مسئول).
ahmadzare62@gmail.com

*** دانشیار، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه مازندران، بابلسر.

**** استادیار، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید باهنر، کرمان.

مقدمه

هرگاه سخن از هنر ساسانی به‌میان می‌آید گسترهٔ وسیعی در ذهن نقش‌می‌بندد چراکه برخی نقش‌مایه‌های ساسانی از یک‌سو تا آسیای میانه و چین و ازسوی دیگر تا بیزانس و حتی فرانسه نفوذکرده‌اند (پاکباز، ۱۳۸۵: ۷۶۶). این گستردگی نه‌تنها در مکان جاری است بلکه در زمان نیز سرایت‌دارد زیرا هنر ساسانی تأثیر عمیقی بر هنر اسلامی گذاشت آن‌گونه که این هنر عناصر بیشماری را از ساسانیان وام‌گرفت. یکی از این عناصر هنری، نوارهای ساسانی بود که نمود آن در هنر اسلامی به‌چشم می‌خورد و جالب توجه است که پس از چندین سده از ظهور اسلام همان ویژگی‌های نوارهای ساسانی در نوارهای اسلامی نیز، قابل مشاهده است.

بنابر آنچه بیان‌شد هدف از نگارش پژوهش حاضر، شناخت صحیح نوارهای ساسانی، نقش و جایگاه آنها در هنر این دوره و چرایی و چگونگی تأثیر این نوارها در سده‌های آغازین اسلام است. پیرو این هدف، پرسش‌هایی هم که قابل طرح است بدین قرار است که ویژگی‌های اصلی نوارهای ساسانی و دلایل کاربرد آنها چه بوده‌است، در کدامیک از دوره‌های اسلامی این نوارها نمود بیشتری داشته‌اند و چرا و چگونه این نوارها به دوران اسلامی راه‌یافته‌اند. در پاسخ به این سؤالات باید بیان‌داشت که ساسانیان با اقتباس از هنر سلسله‌های پیشین، هنری پالوده و ناب را به‌وجودآوردند که توانست چندین سده پس از انقراض این سلسله، به حیات خود ادامه‌دهد. هنر نوپای اسلامِ نوظهور نیازمند غنای هنر ساسانی بود، ازطرفی اندیشه و نگاه سلطنتی حکومت‌های اولیه اسلامی همچون امویان و عباسیان موجب وام‌گیری از هنر پادشاهانهٔ ساسانی شد و یکی از این نقوش شاه‌محور، نوارهای ساسانی بود. جالب توجه است که ویژگی‌های نوارهای این دو دوره تقریباً یکسان است. چراکه نوارهای ساسانی دارای چند ویژگی اصلی مانند مختص خاندان سلطنت بودن، تقدس، مواج و به‌اهتزاز درآمده و از ابتدا به انتها پهن‌شدن است. برای نمونه، مواج‌بودن و از ابتدا به انتها پهن‌شدن عیناً در هر دو دوره به‌کاررفته یا در ویژگی مختص خاندان سلطنت بودن تنها مفهوم پادشاه به خلیفه یا امیر تغییریافته درهر حال، تقدس و جایگاه ویژهٔ این نوارها حفظ شده‌است.

اگرچه در میان پژوهشگران درباره تأثیر هنر ساسانی بر هنر اسلامی سخن به‌میان آمده لیکن تأثیر عمیق نوارهای ساسانی بر هنر اسلامی که از مهم‌ترین مؤلفه‌های شناخت این تأثیرگذاری است، از نظر دورمانده و نیازمند پژوهش است. چراکه این نوارها با ویژگی‌های ظاهری و کاربردیِ تقریباً یکسانی در دوران اسلامی تکرار شده‌اند و با تشخیص چنین نوارهایی در یک نقش، می‌توان به ساسانی بودن یا متأثر از ساسانی بودن آن پی‌برد. از این طریق، می‌توان گامی دیگر درجهت شناخت علمی هنر ساسانی، هنر اسلامی و چگونگی تأثیرگذاری‌ها و تأثیرپذیری‌ها برداشت.

پیشینه پژوهش

تاکنون پژوهش‌های بسیاری درباره تأثیر هنر ساسانی بر هنر اسلامی انجام شده‌است. *زمانی* (۱۳۹۰) در کتاب "تأثیر هنر ساسانی در هنر اسلامی" به‌تفکیک، آثار هنری شامل گچبری، نقاشی، مجسمه‌سازی، فلزکاری، بافندگی، سفال، کاشی‌کاری، سکه‌ها و تأثیر هنرهای مختلف دوره ساسانی در هنر و بناهای مختلف سده‌های متفاوت اسلامی را بررسی کرده‌است. *چراغعلی گل* (۱۳۸۹) در پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد خود باعنوان "تداوم نقوش ساسانی در نگارگری مکتب شیراز"، سه عنصر قرینگی، لباس‌ها و سربندها را در نقوش ساسانی و نگاره‌های مکتب شیراز بایکدیگر تطبیق‌داده و آنها را باهم هماهنگ دانسته‌است. *رضایی* (۱۳۸۷) نیز در پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد خود باعنوان "تأثیر شاخصه‌های معماری ساسانی بر مساجد ایرانی تا قرن پنجم هجری" به این نتیجه رسید که اسلام، هنر ساسانی را چون میراثی گرانبها دربرگرفت و از آن تأثیرپذیرفت و در ساختار و تزئینات مساجد تا سده پنجم ه.ق. به‌کاربست. *خزائی* (۱۳۸۵) در مقالاتش با عناوین "نقش تزیینات هنر ساسانی در شکل‌گیری هنر اسلامی ایران در سده‌های سوم تا پنجم هجری"، "نقش سنت‌های ساسانی در شکل‌گیری هنر اسلامی در سده‌های سوم تا پنجم" و "بازتاب مؤلفه‌های ایرانی در روند شکل‌گیری فرهنگ و هنر اسلامی ایران در سده‌های سوم تا پنجم هجری" به این امر دست یافته‌است که سنت‌های هنری، فرهنگی و باورهای ملی به‌خصوص هنرهای تجسمی ایران باستان در آفرینش و شکوفایی هنر اسلامی به‌ویژه در سده‌های سوم تا پنجم ه.ق. نقش داشته‌اند. اگرچه در هریک از پژوهش‌های بالا اشاراتی مختصر به موضوع مقاله حاضر شده لیکن در هیچ پژوهشی بطور جداگانه و جامع بررسی نشده‌است. درواقع کاربرد، ویژگی و نقش نوارهای ساسانی بر هنر اسلامی و تأثیراتی که بر هنر بعد از دوران ساسانی گذاشته مورد مطالعه و ارزیابی قرار نگرفته‌است.

روش پژوهش

تحقیق حاضر براساس هدف، از نوع تحقیقات بنیادی و براساس ماهیت و روش، از گونه تحقیقات توصیفی- تطبیقی است. روند انجام این پژوهش بدین‌گونه است که داده‌ها و اطلاعات مورد نیاز از میان منابع و پژوهش‌های قبلی استخراج گردید و تا حصول نتایج علمی، تجزیه و تحلیل کیفی شد. گفتنی است مطالعه تطبیقی نقوش ساسانی و اسلامی و مقایسهٔ خصوصیات ظاهری و کاربردی آنها، روش اصلی این تجزیه و تحلیل بوده‌است.

ویژگی‌ها و کاربرد نوارهای ساسانی

برای آنکه از نوارهای ساسانی تعریفی ارائه‌شود، لازم است ابتدا به مفهوم دیهیم پرداخت. «دیهیم: یونانی DIADEMA که در فرانسوی DIADEME شده به‌معنی تاج، در یونانی اصلاً نوار یا رشته، مخصوصاً به‌نواری که گرد TIARA افسر پادشاه ایران بسته‌می‌شد.[1]» (برهان، ۱۳۶۲: ۹۲۱). براساس این تعریف، دیهیم همان نوار است لیکن با نگاهی دقیق به نقش دیهیم در آثار ساسانی دیده‌می‌شود که دیهیم از دو قسمت نوار و یک حلقه ساده تشکیل شده‌است (تصویر۱). البته به‌نظر می‌رسد که این تعریف دقیق‌تر باشد: «فرّ یا دیهیم شاهی حلقه ساده‌ای بود که در پیرامون سر بر روی پیشانی می‌نشست و در پشت سر دو نوار چین‌دار یا راه‌راه داشت. به‌گمان، در زمان اسکندر به یونان راه‌یافت و بانام "دیادِم" معمول شد.» (رجبی،۱۳۸۳: ۴۶۸). مطابق با تعریف دوم، این نوارها جزئی از دیهیم‌های ساسانی است. لیکن بی‌شک این نوارها هویتی مستقل از دیهیم داشته‌اند چراکه نه‌تنها همراه با این حلقه نقش‌شده‌اند بلکه در بسیاری از نقوش ساسانی نیز همراه افراد و اشیای مختلف به‌تنهایی و بدون حلقه آمده‌اند. همانند ماهی که بر فراز طاق بزرگ بستان نقش شده‌است (تصویر۱) و نواری که به دهنه، ساق و دم اسب‌های ساسانی و کمان پادشاه بسته‌شده که درادامه به آن، اشاره خواهدشد (تصویرهای ۲، ۳ و ۶). پس نوارهای ساسانی که از جنس پارچه‌های ابریشمی نازکی بودند، همان روبان‌های[2] ساسانی هستند که به‌وفور بر نقش‌برجسته‌ها، پارچه‌ها و ظروف سیمین ساسانیان به‌چشم می‌خورند و در هنر این دوره، عنصری تزئینی و نمادین به‌شمار می‌آیند. آنها با حضور خود به افراد، اشیا و حیوانات حامل آنها، جایگاهی ویژه می‌بخشیدند. این نوارها را که همراه خدایان، نیروهای مافوق بشری، پادشاه ساسانی، خانواده، حیوانات[3] و اشیای سلطنتی می‌توان‌دید، به‌عنوان شاخصی برای تشخیص هنر ساسانی نقشی کلیدی دارند. چراکه دارای چند ویژگی اصلی هستند که این نوارها را خاص این امپراطوری می‌کند. مقایسهٔ این ویژگی‌ها با نوارهای دوره‌های بعد از این امپراطوری، راهگشای تأثیر و تأثرات آنها در بستر زمان است. براین اساس، ویژگی‌های نوارهای ساسانی به‌شرح زیر بررسی‌می‌شوند و پس از آن، با نوارهای اسلامی متأثر از این نوارها مقایسه‌می‌گردند.

- مختص خاندان سلطنتی

با مقایسهٔ نقوش انسانی در هنر ساسانی چنین به‌دست می‌آید که تنها پادشاه یا خانواده اوست که دارای نوار هستند. برای نمونه، تأمل بر صحنه پیروزی *شاپور بر والرین*[4] در نقش رستم (تصویر۲)، بیننده را به این نکته رهنمون‌می‌کند که نه والرین و نه فیلیپ عرب به‌عنوان دو فرد غیرایرانی چنین نواری را نه پشت سر و نه بر کفش خود دارند. حال آنکه شاپور این نوار را هم بر کفش و هم بر دیهیم خود دارد. نقش *کرتیر*[5] به‌عنوان فردی ایرانی که بعداً به نقش‌برجسته افزوده‌شده با آن جایگاه اجتماعی که به‌عنوان مهم‌ترین موبد ساسانیان است نیز، فاقد چنین نواری است. درصورتی که اسب پادشاه در همین نقش‌برجسته به دُم خود نوار دارد و بیانگر این است که این‌چنین نوارهایی به خاندان سلطنتی و آنچه متعلق به این خانواده است، اختصاص‌دارد. تنها نقشی که در آن شخصی غیر از پادشاه ساسانی دارای نوار است، نقش‌برجستهٔ پیروزی اردشیر بر اردوان پنجم آخرین پادشاه اشکانی در فیروزآباد فارس است (تصویر۳). در این نقش، اردوان و وزیرش نیز دارای نوارهایی مشابه هستند. نکته قابل توجه اینجاست که اردوان و وزیرش در حال واژگونی هستند و نوارهایشان شکوه نوارهای اردشیر و شاپور را ندارد. گویا در این نقش‌برجسته ساسانیان قصد بیان این را داشتند که اشکانیان نیز دارای نشان سلطنتی ایرانی بودند ولی به‌دست ما نابود شدند و سلطنت ما باشکوه‌تر خواهدبود. در قسمت چپ همین نقش‌برجسته، سربازی پارسی بر حریف پارتی خود غلبه‌کرده و دستان خود را گرد گردن او انداخته است. هیچ‌کدام از این سربازها چنین نواری را ندارند و میان اسب‌های حاضر در میدان نبرد تنها اسب اردشیر و شاپور است که به تاج خود چنین نوارهایی را دارند که گویای همان سلطنتی بودن این نوارهاست.

- تعدد و تقدس

تقریباً تمام شاهان ساسانی نوار پادشاهی را دارند و آنقدر این عنصر در هنر این دوره تکرارمی‌شود که در میان پژوهشگران نام نوارهای ساسانی را به‌خود می‌گیرد. ازآنجایی که این نوارها جزئی از لباس یا فرّ شاهی آنان محسوب‌می‌شدند (رجبی، ۱۳۸۳: ۴۶۸) پس بایستی دارای قداست و جایگاه ویژه‌ای باشند.

از دیگر نشانه‌هایی که گواه بر قداست این نوارهاست، می‌توان به دلایل زیر اشاره‌نمود.

- آناهیتا، ایزد بانوی آب نیز نوار دارد چنانکه در نقش‌برجستهٔ دیهیم‌ستانی *نرسی*[۶] در نقش رستم و طاق بزرگ بستان هم دیده‌می‌شود (تصویر۵).
- هلال ماهی که بر فراز طاق بستان نقش‌شده (تصویر۱) و مظهر آناهیتاست نیز، همراه خود نوار دارد (هرمن، ۴۷۳۱: ۴۷).
- همان‌طور که در نقش‌برجستهٔ دیهیم‌ستانی اردشیر دوم در طاق بستان مشاهده‌می‌شود (تصویر۴)، میترا و اهورامزدا هم دارای نوار مقدس هستند (سرفراز و فیروزمندی، ۱۳۸۱: ۲۹۶).
- در هیچ‌یک از مراسم تاج‌ستانی ساسانیان، حلقه مقدس یا حلقه قدرت و دیهیم یا فرّ ایزدی بدون نوار نیست.
- پشت سکه اردشیر، آتشدانی است که به پایه‌های این آتشدان نیز دو نوار متصل است (اکبرزاده، ۱۳۸۵: ۶۸و۸۷). براساس جایگاهی که عنصر آتش در اندیشه ساسانی دارد، این سکه نشانی دیگر از قداست این نوارهاست.

- چین‌دار و مواج‌بودن

یکی دیگر از ویژگی‌های این نوارها چین‌دار و مواج‌بودن آنهاست. چنانکه تمام این نوارها مواج هستند حتی اگر شخص ثابت باشد. برای نمونه، نقش‌برجستهٔ شاپور در نقش رستم گواه این موضوع است (تصویر۲). بااینکه اسب شاپور ثابت است لیکن نوارهای دیهیم او در پشتش به‌اهتزاز درآمده‌اند (فریدنژاد، ۱۳۸۴: ۱۵۲). البته بایدگفت که معدود نقوشی نیز وجوددارند که در آنها نوارها درحال اهتزاز نیستند که از این بین می‌توان به نقش‌برجستهٔ دیهیم‌ستانی اردشیر دوم در طاق بستان اشاره‌نمود (تصویر۴). چنین به‌نظر می‌رسد که هنرمند برای نشان‌دادن هرچه بیشتر قدرت و شوکت پادشاه، نوارهای او را پُرچین‌تر و مواج‌تر رسم کرده‌است. این ویژگی تاجایی نقشی اساسی می‌یابد که برای نمونه در نقش پیروز اول[۷] در طاق بزرگ بستان (تصویر۵)، نوارهای دیهیم پیروز به‌صورت متقارن در دو طرف سر وی رو به بالا قرار گرفته‌اند تا نوارها بتوانند در نمای روبرو نیز به‌اهتزاز درآیند (سرفراز، ۱۳۸۱: ۲۹۴).

دربارهٔ سمبلیک بودن اهتزاز این نوارها، همان بس که به بشقاب سیمین زراندود قلمزنی شده‌ای در موزهٔ متروپولیتن[۸] نیویورک آمریکا اشاره‌نمود که متعلق به اواخر سده پنجم میلادی است (تصویر۶). در نقش این بشقاب، پادشاه ساسانی فیروز یا قباد اول درحال شکار قوچ است (محمدپناه، ۱۳۸۶: ۱۹۷) و نواری که به کمان اوست خلاف جهت حرکت سوار و وزش

تصویر۱. بالای طاق بزرگ بستان، دیهیم دردست الهگان پیروزی و هلال ماه نواردار (هرمن، ۱۳۷۴: ۷۴).

تصویر۲. نقش رستم، نوارهای مواج و چین‌دار در نقش‌برجستهٔ پیروزی شاپور اول بر والرین.
(سرفراز و فیروزمندی، ۱۳۸۱: ۲۹۵).

باد به‌اهتزاز درآمده‌است. این پدیده را در بشقاب سیمینی زراندود دیگری محفوظ در گالری فریر بنیاد اسمیت سوئیس[۹] که در آن شاپور دوم درحال شکار گراز است نیز، می‌توان مشاهده‌نمود (اتینگهاوزن، ۱۳۷۹: ۱۱۷).

- از ابتدا به انتها پهن‌شدن

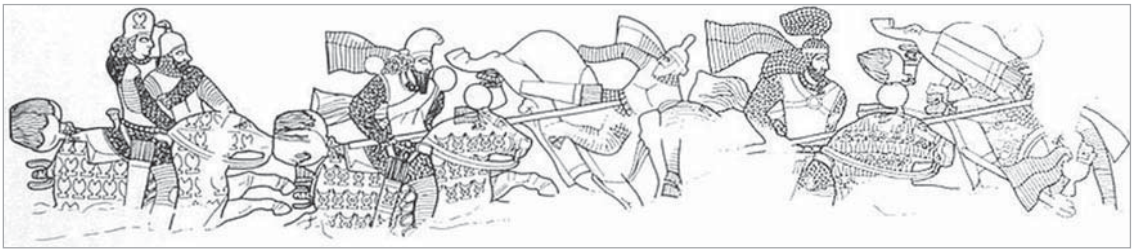
تمامی نوارهای ساسانی در آن قسمتی که به افراد یا اشیای گره‌می‌خورند، باریک و رفته‌رفته در انتها که به‌اهتزاز درآمده‌اند، پهن‌تر هستند.

تأثیر نوارهای ساسانی بر هنر اسلامی

با استیلای اعراب بر ایران، هنر دوران ساسانی نه‌تنها واژگون نشد بلکه تا چند سده به‌صورت آشکار به حیات خود ادامه‌داد. دلایل گوناگونی به این مهم دامن‌زدند. جدا از غنا و گستردگی هنر ساسانی، «همان محدودیت‌هایی که اسلام سنتی در مورد پاره‌ای از مقولات هنری مقدرداشت خود به برقراری درون‌مایه‌های هنری پیش از اسلام منجرشد چراکه اگر دین جدید هنرمندان را در خدمت خود می‌گرفت که به طراحی نمادهای دینی بپردازند، در اندک مدتی هنرمندان از آداب و رسوم خود غافل‌می‌ماندند» (اکرمن، ۱۳۸۷: ۱۰۸۳). گاه همان مفاهیم و نقوش ساسانی بطور مستقیم و گاه با رنگ و لعابی اسلامی به‌کاربرده می‌شد. این تأثیر عمیق هنر ساسانی بر هنر اسلامی از همان ظهور اسلام، آغاز و تا پایان سلجوقیان ادامه‌داشت. «میراث ساسانی و آسیای میانه به دورهٔ اسلامی رسید و بر جریان هنر تصویری ایران تا زمان سلجوقیان تأثیر قاطع گذاشت. استیلای مغولان بر ایران، نقطهٔ پایان این روند بود.» (پاکباز، ۱۳۸۴: ۱۳). نوارهای ساسانی نیز همچون دیگر عناصر مؤثر بر هنر اسلامی، در هنر این دوران نمودیافتند و گاه یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌های شناخت اقتباس هنر اسلامی از هنر ساسانی به‌شمار می‌روند.

نوارهای ساسانی در دوران خلفای اموی

هنر اموی (۶۶۱-۷۵۰م.) و تمدنی که این هنر را آفرید، هر دو بر اثر رویارویی دین و دولت جدید مسلمانان با سنت‌های خاور نزدیک پدیدآمد. تولید اشیای نقره‌ای ایران شاید با تغییراتی در کیفیت آنها، در زمان فتوحات اسلامی ادامه‌یافت. این اشیای سیمین گروه پیچیده‌ای از اشیای به‌اصطلاح "مابعد ساسانی" را تشکیل‌می‌دهند. امویان در سایر زمینه‌های زندگی همچون مسکوکات یا دیوان‌سالاری تا پایان سده اول هجری قمری/ هفتم میلادی، از شیوه‌های سنت کهن خاور نزدیک بهره‌گرفتند (اتینگهاوزن، ۱۳۸۴: ۱۹-۱۸). تأثیرات ساسانی تقریباً در تمام کاخ‌های اموی همچون قصر الحَیر[۱۰]، مِشَتّی، خِربةالمَفجَر و قُصیر عَمره[۱۱] به‌چشم‌می‌خورد (تالبوت رایس، ۱۳۷۵: ۲۶-۱۹؛ تولایی خوانساری، ۱۳۸۸: ۹۲و۹۳). هرچند تأثیر هنرهای روم مسیحی بر هنر اموی افزون‌بر هنر ساسانی است (علام، ۱۳۸۲: ۳۶). هنر اموی ترکیبی از هنر اسلامی، بیزانسی و ساسانی است که نمود ساسانی آن در کاخ‌های امویان بیشتر دیده‌می‌شود.



تصویر۳. فیروزآباد، فارس، از راست: اردوان پنجم درحال واژگونی، اردشیراول، وزیری پارتی درحال واژگونی، شاپور اول؛ سربازی ساسانی که گردن سربازی پارتی را با دست گرفته‌است (هرتسفلد،۱۳۸۱: ۳۱۴).

تصویر۴. طاق بستان، از راست: اهورامزدا، اردشیر دوم و میترا با برسمی دردست (سرفراز و فیروزمندی، ۱۳۸۱: ۲۹۶).

تصویر۵. طاق بزرگ بستان، از راست: میترا، پیروز اول و آناهیتا (سرفراز و فیروزمندی، ۱۳۸۱: ۲۹۴).

خلفای اموی در ساختن و آراستن کاخ‌ها، استفاده از اشیای گرانبها حتی در ضرب سکه، از پادشاهان ساسانی تقلیدمی‌کردند. ازهمین روست که بازتاب مستقیم هنر ایرانی پیشااسلامی را برای نمونه در دیوارنگاره‌های قصر الحَیر غربی دمشق می‌توان‌دید. این نقاشی‌ها حدود سال ۱۱۲ه.ق./ ۷۳۰م. اجراشده‌اند. در یک صحنه، مردی سوار بر اسب سیاه درپی غزال‌ها می‌تازد و بر آنها تیرمی‌اندازد (تصویر۷). یکی از غزال‌ها بر زمین افتاده و دیگری سرش را به‌سوی شکار برگردانده است. بازنمایی کمان، ترکش، جامه و به‌خصوص نوار مواجِ سربند شکارگر همانندیِ آشکاری با نقوش روی سیمینه‌های ساسانی دارد (پاکباز، ۱۳۸۴: ۴۸). اگرچه چین‌های نوار این نقش برخلاف نمونه‌های ساسانی که در عرض و تمامی طول پارچه قرارمی‌گرفتند، انتهای آن و در طول پارچه آمده‌اند لیکن بازهم به‌اهتزاز درآمدن نوار و از ابتدا به انتها پهن‌شدن آن بیانگر ساسانی بودن آن است. حال آنکه دیگر عناصرِ متأثر از هنر ساسانی این نقش نیز کم نیست که از این جمله می‌توان به نوازنده، بادگسار بالای نقش، کماندارِ درحال شکار و خود مفهوم شکار اشاره‌نمود (برند، ۱۳۸۳: ۲۶).

تصویر۶. بشقاب سیمین زراندود، موزهٔ متروپولیتن نیویورک (محمدپناه، ۱۳۸۶: ۱۹۷).

تصویر۷. نقاشی فرسکو، قصر الحیر غربی، سوریه، ۷۲۵م. (www.amolenuvolette.it).

دلایل تأثیر طرح‌های ساسانی در دوران امویان

- ایران ساسانی همراه با فرهنگ و هنر خاص خود، تحت سیطره مسلمانان درآمد و به‌ناچار هنر غنی ساسانی بر مسلمانان تأثیرگذاشت.
- هنر ساسانی مستقیماً ادامه‌یافت و به هنر اسلامی منتهی‌شد. هنرمندان گاهی عین نقش‌های قبلی را کارکردند و گاهی هم آن را تغییردادند و بدین‌ترتیب سبک خاصی را به‌وجود آوردند.
- «پس از انتقال قدرت از ساسانیان به امویان، آنها اجازه ادامهٔ کار را به آتلیه‌ها و کارگاه‌های محلی دادند.» (طاهری، ۱۳۸۸: ۱۶).
- فرهنگ و هنر درباری ساسانی با اعمال امویان مرتبط و مطابق بود. مضمون‌هایی همچون تفریح و تفنن درباری، ملازمان، رامشگران، خنیاگران، باده‌گساران، شکار و ... که مورد علاقهٔ امویان بود، در نقوش هنر ساسانی به‌چشم می‌خورد (اتینگهاوزن، ۱۳۸۴: ۴۳).
- دور از ذهن نیست که کارگران و هنرورزان با تغییر موقعیت حاکمیت مهاجرت‌کرده یا به‌کارگرفته شده‌باشند.
- «تصاویر در خِربهٔالمَفجَر، قصر الحَیر غربی و قُصیر عَمره بازتابی از مفهوم دقیق قدرت سلطنت است. این مفهوم یکی از مفاهیم شرقی ایام کهن بود.» (گرابر، ۱۳۷۶: ۳۳). خلفای اموی برای عینیت‌بخشیدن به این مفهوم، از هنر سلطنتی ساسانی که در سیطرهٔ حکومتشان قرارداشت، بهره‌بردند.
- «ایرانیان به داشتن باغ‌ها و کاخ‌ها پرآوازه گشته‌بودند و کارگران و باغبان‌های ایرانی شاید در برکشیدن خربه‌المفجر همکاری کرده‌باشند.» (پرایس، ۱۳۹۱: ۱۶).

نوارهای ساسانی در دوران عباسیان

سلسلهٔ عباسی به‌دست *ابوالعباس عبدالله سفاح* سال ۷۴۹م. بنیان گذاشته‌شد و در سال ۱۲۵۸م. زمان حکومت *ابواحمد عبدالله المستعصم بالله* آخرین خلیفهٔ عباسی، بنیانش ازهم گسست. پایتخت عباسیان دو شهر بغداد و سامرا بود (Khalili, 2008: 18).

نوع معماری ساسانی اغلب در بیشتر بناهای سال‌های نخستین حکومت عباسی دیده‌می‌شود (برند، ۱۳۸۳: ۳۰). نمونه‌های تأثیر نوارهای ساسانی در هنر عباسی نیز، مشهود است. چنانکه در نقاشی دیواری مرمت‌شده‌ای در کاخ جوسق الخاقانی سامرا، مربوط به اوایل دوره عباسی (۹-۸۳۶ م.) رقاصه‌های درباری‌ای دیده‌می‌شوند که حاشیه دالبر شکل و لبهٔ مواج لباس آنها مطابق با هنر آسیای مرکزی است که احتمالاً غلامان

ترک آنها را به عراق آورده‌اند (Hillenbrand, 1999: 47). نواری که روی بازوهای رقاصه‌ها موجود است آشکارا از ظروف ساسانی با نقش رقصنده یا آناهیتا اقتباس شده‌است (محمدپناه، ۱۳۸۶: ۱۹۹). در همین کاخ، نقش زنی شکارچی وجوددارد که حیوانی روبان به گردن را شکار کرده‌است (تصویر۸). هرچند این نقش ازبین‌رفته لیکن کپی‌برداری آن توسط *هرتسفلد* باقی مانده‌است. «در این کاخ، طراحی بسیار مختصر چهره‌ها به سبک نقاشی دیواری ساسانیان، کشیده و فربه، با چشم‌های درشت، دماغ‌های خمیده، لب‌های توپر و چانه‌های ناهنجار ترسیم شده‌است.» (برند، ۱۳۸۳: ۳۲). صرف نظر از چهرهٔ شرقی زن، حلقه مرواریدی که در پارچه‌های ساسانی به‌چشم می‌خورد اینجا نیز بر تاج زن، گردن شکار و دور کل اثر وجوددارد. به همین دلیل، روبان حیوان نیز بایستی از نوارهای ساسانی اقتباس شده‌باشد.

سینی نقره‌ای و طلایی که احتمالاً در سده نهم میلادی در ایران کارشده و متعلق به دورهٔ عباسی است، به‌شدت تحت تأثیر هنر ساسانی است اما ناشیانه از آن اقتباس شده‌است (Hillenbrand, 1999: 48). در این نقش، شاه بر تختی با کوسن‌های خزنما نشسته‌است. تاج، هلال ماه روی تاج و نوار تاج، ساسانی است و همانند ظروف اواخر دورهٔ ساسانی فرشته‌ای، دیهیمی را که بر آن هلال ماه دیده‌می‌شود برای پادشاه به‌ارمغان می‌آورد حتی اشخاص درباری پایبند به سنت ایرانی، دهان خود را پوشانده‌اند تا نفسشان مستقیماً به پادشاه برخوردنکند (تصویر۹). در اینجا نیز نوار سر پادشاه، به‌اهتزاز درآمده و از ابتدا به انتها پهن شده‌است.

دلایل تأثیر طرح‌های ساسانی در دوران عباسی

- جابجایی قدرت از امویان به عباسیان با کمک ایرانیان به‌ویژه ابومسلم خراسانی تحقق‌پذیرفت.
- امیران ایرانی در دربارهای عباسی نقشی کلیدی داشتند.
- پایتخت عباسیان بغداد نزدیک شهر تیسفون (مدائن) که زمانی پایتخت ساسانیان بود و مرکز فرهنگی و هنری آن کشور قلمدادمی‌شد، قرارگرفت.
- هنر اسلامی درخلال تکامل تدریجی‌اش تا پدیدآمدن یک زیبائی‌شناسی مستقل و مجزای اسلامی، به هنر بنیادین ایرانی نیازداشت (اتینگهاوزن، ۱۳۷۶: ۳۹).
- رسوم ایرانی چنان مورد توجه عباسیان بود که آنها حتی نوروز را هم جشن‌می‌گرفتند (هیلن برند، ۱۳۸۶: ۳۹).

نوارهای ساسانی در حکومت‌های محلی ایرانی

از سال ۲۰۵ه.ق. که حکومت طاهریان در خراسان ازسر گرفته‌شد تا ۴۴۷ه.ق. که سلاجقه بر بغداد مسلط شدند و حکومت آل‌بویه را به‌کلی منقرض‌کردند، طی مدت ۲۴۰ سال، ایران یک دورهٔ رستاخیزی را گذرانید. دوره‌ای که حکومت‌های محلی با روح ملی آهسته آهسته در گوشه و کنار مملکت پیداشدند و کار بجایی کشید که بعضی از این پادشاهان محلی توانستند بخشی از قدرتِ باستانی ساسانیان را دوباره زنده‌سازند. چنانکه *عضدالدوله دیلمی* در سده چهارم ه.ق. برای نخستین‌بار بعد از سقوط یزدگرد سوم، خود را شاهنشاه ایران نامید (زرین‌کوب، ۱۳۸۶: ۲۳۱). ازآنجا که تمام این حکومت‌ها همچون طاهریان، صفاریان، سامانیان، دیلمیان، آل‌زیار و آل‌بویه در محدوده‌های جغرافیایی ساسانیان زندگی‌می‌کردند و با روحی ملی مدعی احیای سنت‌های باستانی ایران (ساسانی) بودند بنابراین دور از ذهن نیست که امور آنها هم متأثر از هنر ساسانی باشد. هنر فلزکاری این دوره، ادامهٔ فلزکاری ساسانی است حتی تا چند دوره بعد نیز فلزکاری ساسانی تأثیرگذار است. «استادان فلزکار ایرانی در این دوران اشیای فلزی را مبتنی‌بر هنرهای ساسانی می‌ساختند و ظروف را با مناظر بزم و رزم و شکار به حمایت و تشویق امیران محلی می‌آراستند.» (حیدرآبادیان و عباسی‌فرد،

تصویر۸. شکارچی زن، کپی‌برداری از فرسکوی کاخ جوسق الخاقانی، سامرا، سده نهم میلادی (Ettinghausen, 1994: 125).

تصویر۹. سینی نقره‌ای- طلایی، ایران، احتمالاً سده نهم میلادی (Hillenbrand, 1999: 47).

۱۳۸۸: ۵۹). ابریقی متعلق به همین دوره در موزهٔ ارمیتاژ[۱۲] نگهداری‌می‌شود که نه‌تنها ازنظر شیوه ساخت بلکه ازلحاظ فرم و نقش نیز تأثیرپذیرفته از ظروف ساسانی است. نقش پرنده‌ای روی این ابریق به‌صورت متقارن دو طرف گیاهی ترسیم شده‌است که بر پارچه‌های ساسانی هم قابل مشاهده است. «حالت تقارن کاملی که در تزئین این ظرف اسلامی دیده‌می‌شود در آثار دوره ساسانی رعایت گردیده به‌خصوص دو مرغ طرفین یک گیاه که از نقوش مخصوص دوران قبل از اسلام است.» (زمانی، ۱۳۹۰: ۱۷۴-۱۷۰). بر گردن پرنده، نواری به‌چشم‌می‌خورد که کاملاً برگرفته از نوارهای ساسانی است. جالب توجه است که هرچند فضای بین گردن و دم پرنده بسیار اندک است لیکن هنرمند صنعتگر خود را ملزم‌دانسته که نوار را چون نوارهای ساسانی مواج و به‌اهتزاز درآمده، ترسیم‌کند (تصویر ۱۰).

نظر به اینکه دو دورهٔ سامانیان و آل‌بویه نسبت‌به دوره‌های دیگر بیشتر تحت تأثیر هنر ساسانی قرارگرفته‌اند بنابراین در این بخش به این دو دوره پرداخته خواهدشد.

- نوارهای ساسانی در زمان سامانیان

سامانیان در سال ۳۸۹-۲۶۰ه.ق./ ۹۹۹-۸۷۴م. با لقب امیر با نام خلفا و به‌کام خود، در نیمهٔ اول سده چهارم ه.ق. بر منطقهٔ وسیعی از شرق ایران حکومت‌کردند (شراتو، ۱۳۷۶: ۴۸). طرح و ترکیب‌بندی نقش‌مایه‌های پارچه معروف کلیسای سن ژوزه[۱۳] در نزدیکی کان که هم‌اکنون در موزهٔ لوور[۱۴] نگهداری‌می‌شود (تصویر ۱۱) همچون نقش طاووس در یکی از زوایای دایره‌ای و حاشیه‌پردازی نقوش قلب و نوار بلند آویخته‌شده از گردن شتران، همگی یادآور سنت هنر نساجی ساسانی است. نامی که روی این پارچه‌ها بافته‌شده نام امیر خراسان *قائد ابومنصور بختگین* است که با مرگ وی در سال ۳۳۹ه.ق./ ۹۶۱م. تولید این نوع پارچه‌ها متوقف شد (اتینگهاوزن، ۱۳۸۴: ۳۲۱). ابومنصور یکی از مأموران عالی‌رتبه دربار سامانی بود (شراتو، ۱۳۷۶: ۷۰). اگرچه نوارهای گردن شترها در این پارچه چکیده‌شده لیکن همانند نمونه‌های ساسانی خود از ابتدا به انتها پهن‌تر شده و در پشت حیوان به‌اهتزاز درآمده‌است.

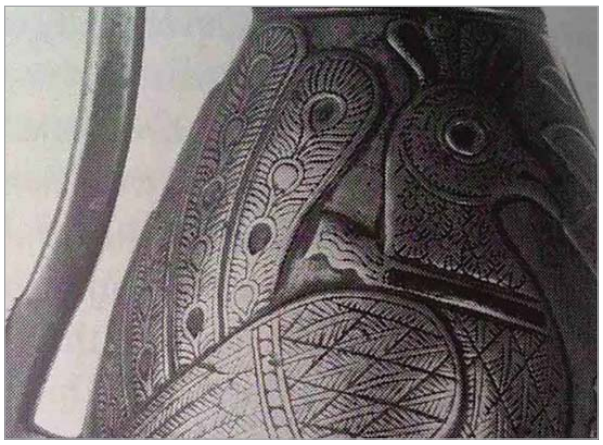
- دلایل تأثیر طرح‌های ساسانی در زمان سامانیان

- سامانیان با روش اظهار اطاعت و انقیاد نسبت‌به خلافت، امکاناتی برایشان فراهم‌شد که چیزی از فرهنگ گذشته ساسانی را که می‌شد در حوزهٔ اسلام قرارداد و با اسلام منافاتی نداشت، احیاکنند (زرین کوب، ۱۳۸۶: ۲۳۹).

  افزون‌بر اینکه سامانیان مدعی بودند که از خاندان ساسانی هستند، هنر آنها نوعی خوی اشرافی داشت و به روح ملی و آئین باستان ایرانی- ساسانی توجه‌می‌کرد چنانکه شاهنامه فردوسی در همین ایام نوشته‌شد.
- خاندان سامانی آنچنان با فرهنگ ساسانی درارتباط بودند که پیش از اسلام، آئین زرتشتی داشتند و خود را از اعقاب آنها می‌دانستند.
- سامانیان نام خود را از سامان خداه گرفتند. سامان خداه، عضوی از اعضای اشرافیت زمیندار باستانی ایران بود که ادعاداشت از اعقاب بهرام چوبین شاه معروف ساسانی است (شراتو، ۱۳۷۶: ۴۸).

- نوارهای ساسانی در دوران آل‌بویه

آل‌بویه خانواده‌ای از رهبران نظامی شیعهٔ دیلمستان و مدعی بودند که از تبار پادشاهان ایران باستان هستند. آنها



تصویر ۱۰. ابریقی از جنس برنز مس‌کوب، موزه ارمیتاژ لنینگراد، مکشوفه از ایران، احتمالاً سده دهم میلادی
(Ettinghausen, 1994: 236).

تصویر ۱۱. ابریشم اُریب‌بافت زمینه بنفش با کتیبه‌ای به‌نام قائد ابوالمنصور بختگین، موزه لوور، احتمالاً از خراسان، سده چهارم ه.ق.، درازا ۹۳سانتی‌متر (پوپ، ۱۳۸۷: ۹۸۱).

درابتدا، بر چند استان چیرگی یافتند و سپس زمام خود بغداد را نیز به‌دست گرفتند. هرچند به خلیفه اجازه‌دادند تا نام و مقامش را حفظ‌کند لیکن قدرت واقعی حکومت را خود دراختیار داشتند (کورزین، ۱۳۸۶: ۱۰۴).

نقشی از شکار و سوار روی پارچه‌ای که احتمالاً مربوط به دوره آل‌بویه است اما با تزئین و تجرید بیشتر، کاملاً درامتداد هنر ساسانی است (تصویر۱۲). این نقش به‌صورت متقارن در دو طرف درخت زندگی است و شکارچی سوار بر حیوانی بالدار است (خزائی، ۱۳۸۵: ۸۵). نقش قوچ که در آثار ساسانی به‌وفور یافت‌می‌شود و نمادی از فرّه ایزدی است اینجا نیز به‌چشم‌می‌خورد. سوار، تاجی کاملاً ساسانی بر سر دارد که شامل دو بال در دو طرف هلال ماه و گوی است. نوارهای به‌اهتزاز درآمده در پشت سر سوار نیز از نمونه‌های ساسانی کپی‌شده‌اند و تمام ویژگی‌های نوارهای ساسانی را دارند. حتی فرم بال حیوان هم از نمونه‌های ساسانی اقتباس شده‌است و تقارنی که در طرح پارچه است، گواهی دیگر بر تأثیر هنر ساسانی است. شاید بتوان‌گفت تنها عنصری که آشکارا این نقش را در حوزهٔ هنر اسلامی قرارمی‌دهد، دم حیوان است که به‌شکل اسلیمی درآمده‌است.

- دلایل تأثیر طرح‌های ساسانی در دوران آل‌بویه

- فرقه‌های مذهبی به‌ویژه علویان که در دوره خلفای بنی‌امیه و بنی‌عباس مورد شکنجه و فشار بودند، خراسان را مرکز فعالیت‌های علمی، مذهبی و فرهنگی خود قراردادند و این دوره و این مرکز به‌عنوان رنسانس ایرانی- اسلامی درآمد. خراسان حتی زمان سامانیان نیز جایگاه امن تمام مشرب‌های دینی و فکری قرارگرفت (خزائی، ۱۳۸۵: ۸۰).
- پس از ورود اسلام به ایران، اندیشه ایجاد یک قدرت پایدار همراه با زنده‌ساختن حکومتی مانند ساسانیان در خاطر بسیاری از داعیه‌داران این دوره همچون گیل، دیلم و طبری شکفت. طبیعی است که فرهنگ و هنر ساسانی نیز مد نظر قرار گیرد.

سلجوقیان

صفحه‌ای از کتاب "الترياق" متعلق‌به سال ۵۹۶ه.ق.، در پاریس نگهداری‌می‌شود که بر آن نگاره‌ای مربوط به دوران سلجوقیان نقش شده‌است (هیلن برند، ۱۳۸۶: ۱۲۵). هرچند این نگاره انعکاسی آشکار از شمایل‌نگاری بودایی دارد لیکن نوارهایی که از هالهٔ گرد سر شخص به‌بالا رفته و به پائین برگشته‌اند، به نوارهای خسروپرویز شبیه است (تصویر۱۳). اینها بسیار شبیه به نقوش صور فلکی زنانه در دست‌نوشتهٔ *صوفی* متعلق به اوایل سده پنجم ه.ق. هستند و دراصل، از دیهیم‌های رقاصه‌های منقور بر ظرف نقره‌ای متعلق به اواخر دوران ساسانیان اقتباس شده‌اند (غیبی، ۱۳۸۵: ۳۴۷). اگرچه برخی مؤلفه‌های نوارهای ساسانی اینجا نیز به‌چشم‌می‌خورد لیکن این نوارها کم‌کم هویتی مخصوص به‌خود را یافته‌اند که به‌صراحت دوره‌های قبل نمی‌توان‌گفت که این نوار، ساسانی است. ازهمین روست که در دوره‌های بعد اقتباسی آشکار از نوارهای ساسانی وجودندارد.

می‌توان‌گفت که هنر سلجوقی متأثر از هنرهای ترکی، ایرانی، بیزانسی و بودایی، هنری مخصوص به‌خود را به‌وجودآورد که اگرچه مؤلفه‌هایی از هنرهای نام‌برده در آن دیده‌می‌شود لیکن در آن ادغام‌شد. چنانکه نوارهای ساسانی نیز بر نوارهای سلجوقی تأثیرگذاشت اما آنقدر هویتی مخصوص به‌خود را یافت که به‌سختی قابل تشخیص است. پس از سلجوقیان هم، تأثیرات ساسانی و نوارهای آن در هنر اسلامی محوگشت.

تصویر۱۲. پارچه‌ای با نقش شکار در مجموعهٔ سابق محبوبیان از دوره آل‌بویه، سده چهارم ه.ق. (خزائی، ۱۳۸۵: ۸۵).

تصویر۱۳. برگی از کتاب الترياق در پاریس، ۱۱۹۹م./۵۹۶ه.ق. (Hillenbrand, 1999: 126).

نتیجه‌گیری

درنهایت آنچه پس از بررسی‌های لازم به‌دست می‌آید این است که نوارهای ساسانی، عنصری نمادین در هنر این دوره به‌شمار می‌روند چراکه دارای چند ویژگی اصلی همچون مختص خاندان سلطنت بودن، تقدس، مواج و به‌اهتزاز درآمده و از ابتدا به انتها پهن‌شدن هستند. این ویژگی‌ها درراستای نشان‌دادن جایگاه مقدس پادشاه است و کاملاً مختص هنر ساسانی است تاآنجا که می‌توان این نوارها را به‌عنوان شاخصی برای تشخیص هنر ساسانی به‌کاربرد. چنانکه با تشخیص چنین نوارهایی در یک نقش، آن نقش ساسانی یا متأثر از ساسانیان است. ویژگی‌های ظاهری نوارهای ساسانی در دوران اسلامی تکرار شده‌اند بدین شکل که نوارهای اسلامی نیز مواج و به‌اهتزاز درآمده ترسیم‌شده و از ابتدا به انتها پهن هستند و هنرمند یا صنعتگر خود را ملزم به انجام آنها می‌دیده‌است. تاجائی که در مواقعی نقوش عیناً کپی‌شده‌اند هرچند در مواردی، چین‌های نوار برخلاف ساسانیان درطول نوار نقش شده‌است. ویژگی‌های غیرظاهری نوارهای اسلامی نیز کاملاً درامتداد ویژگی‌های نوارهای ساسانی است تنها مفهوم پادشاه به خلیفه، امیر یا صاحب منصبی تغییر یافته‌است. درهر حال، تقدس و جایگاه ویژهٔ این نوارها در دوران اسلامی نیز حفظ شده‌است.

از همان ابتدای حکومت‌های اولیه اسلام، نوارهای ساسانی بر جهان اسلام و هنر سده‌های آغازین اسلام تأثیرگذاشت. در این میان امویان، عباسیان و حکومت‌های محلی ایران مانند سامانیان و آل‌بویه بیشترین سهم را دارند و در زمان سلجوقیان هم، از شدت این تأثیرات کاسته‌شد. تمام این حکومت‌ها یا خوی سلطنتی داشتند یا در اندیشه احیای پادشاهی باستان بودند که این دقیقاً درراستای ویژگی مختص خاندان سلطنت بودن نوارهای ساسانی است و نشان‌می‌دهد که چرا این حکومت‌ها از چنین نمادهایی استفاده‌کرده‌اند. به‌کارگیری صحیح این نوارها در نقوش اسلامی گواه این موضوع است که هنرمند اسلامی یا بانیان این هنر، جایگاه و کاربرد این نوارها را دریافته بودند و آن را به‌کار می‌بستند و این، مهم‌ترین دلیل تأثیر نوارهای ساسانی بر هنر اسلامی است.

پی‌نوشت

۱- این تعریف در فرهنگ فارسی معین و لغت‌نامهٔ دهخدا آورده‌شده (معین، ۱۳۶۴: ۱۶۰۳؛ دهخدا: ۱۳۶۵، ۶۱۵) که در اصل از فرهنگ یونانی_ انگلیسی لیدل واسکات گرفته شده‌است (برهان، ۱۳۶۲: ۹۲۱).

۲- Ribbon، از آنجایی که "روبان" کلمه‌ای انگلیسی است در تمام متن بجای آن از کلمهٔ "نوار" استفاده شده‌است.

۳- نمونه‌هایی از این حیوانات که می‌توان از آنها نام‌برد شامل اسب بالدار، قوچ (ریاضی، ۱۳۸۲: ۳۴۷و۳۴۸)، اسب پادشاه و پرندگانی که اردک، خروس و طاووس نامیده‌شده‌اند و به‌عنوان قاصدانی ازسوی خدایان بخت و اقبال، غالباً پارچه‌های ساسانی را تزئین‌کرده‌اند، هستند (Harris, 2004: 69&70).

4- Valerian

5- Kartir

6- Naresh

۷- طاق بزرگ بستان متعلق به پیروز اول است و نقش آن خسروپرویز نیست (موسوی حاجی، ۱۳۸۷: ۹۲).

8- Metropolitan

9- Freer Gallery of Art

۱۰- قصر الحیر غربی، میان شهر دمشق و تدمر و قصر الحیر شرقی در یکصد کیلومتری شمال شرقی پالمیرا واقع در سوریه کنونی است.

۱۱- کاخ‌های مِشَتّی، خِربةالمَفجَر و قُصیر عَمره واقع در اردن امروزی است.

12- Hermitage

13- San Jose

14- Louvre

منابع و مآخذ

- اتینگهاوزن، ریچارد (۱۳۷۶). **هنر عباسی، مجموعه تاریخ هنر ایران: هنر اموی و عباسی**، ترجمه یعقوب آژند، تهران: مولی.
- اتینگهاوزن، ریچارد و یارشاطر، احسان (۱۳۷۹). **اوج‌های درخشان هنر ایران**، ترجمه روئین پاکباز و هرمز عبدالهی، تهران: آگه.
- اتینگهاوزن، ریچارد و گرابر، اُلگ (۱۳۸۴). **هنر و معماری اسلامی (۱) ۶۵۰-۱۲۵۰**، ترجمه یعقوب آژند. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
- اکبرزاده، داریوش (۱۳۸۵). **کتیبه‌های پهلوی**، تهران: پازینه.
- اکرمن، فیلیس (۱۳۸۷). **مباحثی چند در نگاره‌پردازی آغازین؛ سیری در هنر ایران**، ترجمه پرویز مرزبان، تهران: علمی و فرهنگی.
- برند، باربارا (۱۳۸۳). **هنر اسلامی**، ترجمه مهناز شایسته‌فر، چاپ اول، تهران: مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.
- برهان، محمدحسین بن خلف تبریزی (۱۳۶۲). **برهان قاطع**، به‌کوشش محمد معین، ج ۲، تهران: امیرکبیر.
- پاکباز، روئین (۱۳۸۴). **نقاشی ایران**، تهران: زرین و سیمین.
- _____ (۱۳۸۵). **دایره المعارف هنر**، تهران: فرهنگ معاصر.
- پرایس، کریستین (۱۳۹۱). **تاریخ هنر اسلامی**، ترجمه مسعود رجب‌نیا، چاپ پنجم، تهران: امیرکبیر.
- پوپ، آرتور اپهام (۱۳۸۷). **سیری در هنر ایران**، ترجمه پرویز مرزبان، تهران: علمی و فرهنگی.
- تالبوت رایس، دیوید (۱۳۷۵). **هنر اسلامی**، ترجمه ماه‌ملک بهار، چاپ اول، تهران: علمی و فرهنگی.
- تولایی خوانساری، حسین (۱۳۸۸). تأثیر هنر معماری بیزانس و ساسانی بر معماری دوره اموی، **کتاب ماه هنر**، (۱۳۸)، ۹۵-۸۶.
- چراغعلی گل، سمیه (۱۳۸۹). *تداوم نقوش ساسانی در نگارگری مکتب شیراز*، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، تهران: دانشگاه الزهرا (س).
- حیدرآبادیان، شهرام و عباسی‌فرد، فرناز (۱۳۸۸). **هنر فلزکاری اسلامی**، چاپ دوم، تهران: سبحان نور.
- خزائی، محمد (۱۳۸۵). نقش تزئینات هنر ساسانی در شکل‌گیری هنر اسلامی ایران در سده‌های سوم تا پنجم هجری، **فصلنامه نگره**، (۲و ۳)، ۸۷-۷۷.
- _____. **نقش سنت‌های ساسانی در شکل‌گیری هنر اسلامی در سده‌های سوم تا پنجم**، *www.noormags.com* (بازیابی‌شده در تاریخ ۲۵ خرداد ۱۳۹۱).
- _____. **بازتاب مؤلفه‌های ایرانی در روند شکل‌گیری فرهنگ و هنر اسلامی ایران در سده‌های سوم تا پنجم هجری**، *www.sid.ir*. (بازیابی‌شده در تاریخ ۶ دی‌ماه ۱۳۹۰).
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۶۵). **لغت‌نامه**، ج ۲۴، تهران: مؤسسه لغت‌نامه دهخدا. (بازیابی‌شده در تاریخ ۱۵ اردیبهشت۱۳۹۳) *www.amolenuvolette.it*
- رجبی، پرویز (۱۳۸۳). **هزاره‌های گم‌شده**، تهران: توس.
- رضایی، فخری (۱۳۸۷). *تأثیر شاخصه‌های معماری ساسانی بر مساجد ایرانی تا قرن پنجم هجری*، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، اصفهان: دانشگاه اصفهان.
- ریاضی، محمدرضا (۱۳۸۲). **طرح‌ها و نقوش لباس‌ها و بافته‌های ساسانی**، تهران: گنجینه هنر.
- زارع ابرقویی، احمد (۱۳۹۰). *بررسی پیشینه نوارهای ساسانی و چگونگی تأثیر آن بر امپراطوری بیزانس و جهان اسلام*، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، زاهدان: دانشگاه سیستان و بلوچستان.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۶). **آشنایی با تاریخ ایران**، تهران: سخن.
- زمانی، عباس (۱۳۹۰). **تأثیر هنر ساسانی در هنر اسلامی**، تهران: اساطیر.
- سرفراز، علی‌اکبر و فیروزمندی، بهمن (۱۳۸۱). **باستان‌شناسی و هنر دوران تاریخی ماد، هخامنشی، اشکانی، ساسانی**، تهران: عفاف.

- شراتو، امبرتو (۱۳۷۶). **هنر سامانی، مجموعه تاریخ هنر ایران: هنر سامانی و غزنوی**، ترجمه یعقوب آژند. تهران: مولی.
- صوفی، عبدالرحمن بن عمر (۱۳۸۹). **صور الکواکب**، ترجمه محمدبن محمد نصرالدین طوسی، تهران: ققنوس.
- طاهری، علیرضا (۱۳۸۸). تأثیر شکل سیمرغ ساسانی بر روی هنر اسلامی، بیزانس و مسیحی، **هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی**، (۳۸)، ۲۴- ۱۵.
- علام، نعمت اسماعیل (۱۳۸۲). **هنرهای خاورمیانه در دوران اسلامی**، ترجمه عباس تفضلی، مشهد: آستان قدس رضوی.
- غیبی، مهرآسا (۱۳۸۵). **هشت هزار سال تاریخ پوشاک اقوام ایرانی**، تهران: هیرمند.
- فریدنژاد، شروین (۱۳۸۴). اسب و سوار در هنر ساسانی، **کتاب ماه هنر**، (۸۹ و ۹۰)، ۱۵۴- ۱۴۸.
- کورزین، فیلیس (۱۳۸۶). **امپراطوری اسلامی**، ترجمه مهدی حقیقت‌خواه، تهران: ققنوس.
- گرابر، اُلگ (۱۳۷۶). **هنر اموی، مجموعه تاریخ هنر ایران: هنر اموی و عباسی**، ترجمه یعقوب آژند، تهران: مولی.
- محمدپناه، بهنام (۱۳۸۶). **کهن دیار**، تهران: سبزان.
- معین، محمد (۱۳۶۴). **فرهنگ فارسی معین**، ج۲، چاپ هفتم، تهران: امیرکبیر.
- موسوی حاجی، سیدرسول (۱۳۸۷). تأملی دیگر در اثبات هویت واقعی و محتوای تاریخی نقش برجسته‌های تاق بزرگ بستان، **هنرهای زیبا**، (۳۵)، ۹۲-۸۵.
- هرتسفلد، ارنست (۱۳۸۱). **ایران در شرق باستان**، ترجمه همایون صنعتی‌زاده، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- هرمن، گ. (۱۳۷۴). **هنر ساسانیان، هنرهای ایران**، ترجمه پرویز مرزبان، گردآوری ر. دبلیو فریه، تهران: فرزان.
- هیلنبرند، رابرت (۱۳۸۶). **هنر و معماری اسلامی**، ترجمه اردشیر اشراقی، تهران: روزنه.

- Ettinghausen, R. & Grabar, O. (1994).**The Art and Architecture of Islam: 650-1250**. New Haven and London: Yale University Press.
- Harris, J. (2004). **5000 Years of Textiles**. London: British Museum.
- Hillenbrand, R. (1999). **Islamic Art and Architecture**. London: Thames and Hudson.
- Khalili, N. (2008).**Visions of Splendor in Islamic Art and Culture**. London: Worth Press.

دریافت مقاله: ۹۱/۳/۳
پذیرش مقاله: ۹۲/۳/۲۰

سینمای اشراقی، سینمای معناگرا از منظر آرای مرتضی شهید آوینی*

شکوفه آروینابوالقاسم دادور*****

چکیده

پیشرفت سرسام‌آور تکنولوژی و صنعت و کم‌رنگ شدن معنویت در زندگی بشر در دهه‌های اخیر، با افزایش توجه به متافیزیک و طلب معنایی برای زندگی همراه‌بوده که پیامدهای آن بیش از هرجا در سینما نمود یافته‌است. در کشور ایران توجه به امور معنوی و مقدس با وقوع جنگ تحمیلی شدت بیشتری یافت. دراین میان، *مرتضی آوینی* از کسانی بود که کوشید نوع جدیدی از سینما را ارائه‌نماید که متناسب با عرصه‌های معنوی دفاع مقدس باشد. ازاین‌رو، بجای پرداختن به شیوه‌های سنتی روایتگری به روش‌های جدید که مبتنی‌بر حکمت و شهود بود، روی‌آورد و نام سینمای اشراقی را بر آن نهاد. به‌تدریج با پررنگ‌شدن حضور معنویت در آثار سینمایی، گونه‌های جدیدی با عناوینی مختلف همچون سینمای دینی، سینمای معناگرا، سینمای ماورا و سینمای استعلایی یکی پس از دیگری پا به عرصه سینمای ایران نهادند.

براین اساس مسأله اصلی در پژوهش حاضر، بررسی تطبیقی بین دو گونهٔ سینمای اشراقی با سینمای معناگراست. بدین منظور، نخست مفهوم سینمای اشراقی با توجه‌به بحث‌های نظری از نگاه آوینی بررسی شده‌است. سپس تعاریف مختلف و دیدگاه‌های متفاوت برای سینمای معناگرا و گونه‌های هم‌خانواده آن ارائه‌شده و ویژگی‌های آن با آوردن مصادیقی مورد مطالعه قرار گرفته‌است. درنهایت این دو گونه سینمایی با یکدیگر مقایسه شده‌اند. مطالعات انجام‌شده، مبتنی‌بر روش تحلیلی– کتابخانه‌ای، مطالعه اسنادی و تحلیل تطبیقی است.

نتایج به‌دست‌آمده بیانگر این بود که تولیدات سینمای معناگرا و تعاریف سینمای اشراقی، علی‌رغم وجود تفاوت اساسی در نوع رویکردشان نسبت به معنویت، در بعضی موارد محتوایی مانند نگرش مثبت و خیرخواهانه به جهان و همچنین تذکر و یادآوری وجود خدا برای مخاطب، مشابه هستند.

کلیدواژگان: بررسی تطبیقی، مرتضی شهید آوینی، سینمای اشراقی، سینمای معناگرا.

---

* این مقاله برگرفته از رساله دکتری، شکوفه آروین با عنوان «بررسی تطبیقی بازنمایی تصویر جنگ در فیلم و رمان دههٔ ۶۰» به راهنمایی آقای دکتر ابوالقاسم دادور در دانشگاه الزهرا می‌باشد.

** دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا(س)، تهران. Ariaan83@yahoo.com
*** دانشیار، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا(س)، تهران.

مقدمه

ورود مقوله معنویت به عرصه سینمای ایران، با واژه‌سازی‌های متعددی همراه بود که بجای ارائه تعریفی واضح از این مقوله، تعداد بسیاری گونه سینمایی را با عناوین مختلفی چون معناگرا، دینی، اشراقی، ماورایی، استعلایی، قدسی و ... شکل‌داده که با تولید همزمان آنها باعث آشفتگی ذهنی مخاطبان این عرصه گردید. بطوری‌که باوجود گذشت بیش از یک دهه از ظهور دو گونه سینمایی اشراقی و معناگرا در عرصه تولیدات سینمایی کشور، هنوز تعریفی جامع، روشن و مشخص برای این مفاهیم ارائه نشده‌است. حضور دیدگاه‌های مختلف و تعاریف گوناگون برای توضیح این مفاهیم نه‌تنها به وضوح این مطلب کمک‌نکرده بلکه باعث سردرگمی مخاطب هم گردیده است. دراین میان بسیاری از گونه‌های ارائه‌شده در حد یک عنوان جدید همچون دینی، شهودی، ماورایی، استعلایی و قدسی باقی‌مانده و هیچ تعریف مشخصی برای آن ارائه نشده‌است. درمقابل، بعضی از این عناوین مانند سینمای معناگرا بیشتر مورد توجه قرارگرفته و بارها درباره آن بحث بوده آن‌گونه که با حضور در انواع جشنواره‌ها به‌عنوان بخشی مستقل، مصادیق زیادی را به خود اختصاص داده‌است. برای همین در نوشته حاضر تلاش برآن است تا پیش از هر چیز، تصویری روشن از دو گونه سینمایی مورد بحث به مخاطب ارائه‌شود.

براین اساس، پژوهش حاضر با هدف ارائه تعریفی روشن از سینمای اشراقی و سینمای معناگرا در ایران[1] و تبادلات و اشتراکات میان این دو گونه سینمایی، به شیوه مقایسه‌ای انجام گرفته‌است تا از این رهگذر، امکان رشد و تعالی سینمای ایران در آینده بررسی و فراهم‌گردد.

برای دستیابی به هدف بیان‌شده، یافتن تبادلات و اشتراکات سینمای اشراقی و سینمای معناگرا، لازم است تا به این پرسش‌ها پاسخ داده‌شود. سینمای اشراقی دارای چه ویژگی‌هایی است و این گونه سینمایی، کدام آثار را دربر می‌گیرد. دیگر اینکه، مفهوم سینمای معناگرا در ایران چیست و مصادیق آن کدامند.

برای پاسخ‌گویی به پرسش‌های بالا نخست، اصول سینمای اشراقی و همچنین آرای مرتضی آوینی و سایر صاحب‌نظران درباره این گونه سینمایی تبیین و توضیح‌داده شده‌است. نظربه اینکه این گونه سینمایی تنها در سطح نظریه‌پردازی باقی‌مانده و تولید چندانی تحت این عنوان انجام‌نشده، نگارنده نیز به اجبار، به شرح مباحث نظری در این حوزه بسنده کرده‌است. درادامه کوشیده است تا با جمع‌آوری آرای کارشناسان در ارتباط با حضور معنویت در سینمای ایران، تصویری به‌نسبت روشن را از مفهوم سینمای معناگرا ارائه‌دهد. همچنین ازآنجاکه تعاریف متعدد، مبهم و گاه متضاد در این زمینه باعث آشفتگی بحث می‌گردد، چند فیلم که با تعریف مورد نظر نگارنده همخوانی دارد به‌عنوان مصادیق ارائه‌شده و درنهایت، با تعریف سینمای اشراقی تطبیق و مقایسه شده‌اند.

پیشینه پژوهش

درباره شهید آوینی و آرای وی در زمینه هنر، مقاله‌های بسیاری نگاشته‌شده که بیشتر آنها رویکردی پژوهشی نداشته و در آنها به‌اقتضای زمان، بزرگداشت یا سالگرد شهادت، اندیشه‌های وی و تأیید یا نقد آنها از منظری شخصی مرور شده‌است. ازاین‌رو گذشته از آثار مکتوبی که به قلم وی در قالب دو جلد کتاب "آینه جادو" (۱۳۷۳) گردآوری‌شده، تنها یک اثر پژوهشی مکتوب می‌توان‌یافت که بطور مشخص آرای آوینی را در باب سینما و عکاسی بررسی کرده‌است. ضمن اینکه محمد مددپور (۱۳۸۴)، در کتاب "سینمای اشراقی: سینمای دینی و هنر اشراقی شهید آوینی با نظری به عکاسی اشراقی "، کوشید باتوجه‌به مقالات بجامانده از شهید آوینی و بهره‌گیری از آنها به‌عنوان مرجع پژوهش، نوع جدیدی از سینما را باعنوان سینمای اشراقی به شکلی نظری و بدون مصداق عینی، تبیین‌کند. تقریباً همزمان با ظهور این واژه در قالب یک گونه سینمایی جدید، واژه معناگرا نیز برای نخستین‌بار در قالب گفتگوهای خبریِ مرتبط با جشنواره فیلم فجر منتشرشد و در توضیح رویکرد جدیدی که به جشنواره اضافه شده‌بود، به‌کار رفت. ازآنجا که این واژه، بسیار مبهم می‌نمود و تمایز آن با سایر واژگان و رویکردهای مشابه چندان مشخص نبود، *بنیاد سینمایی فارابی* (۱۳۸۴) به‌عنوان یکی از متولیان جشنواره فیلم فجر تلاش‌کرد تا با انتشار مجموعه مقالات و مصاحبه‌هایی در این زمینه، به این واژه تااندازه‌ای وضوح بخشد. این مقالات که در قالب دو جلد کتاب باعنوان "نامه‌های معنوی و نگاهی به سینمای معناگرای ایران"، به چاپ رسید؛ بیش از آنکه تصویری روشن از این واژه را ارائه‌نماید، دربردارنده نظرات و انتقادات کارشناسان سینمایی در ارتباط با تبیین چنین رویکردی در عرصه سینمای ایران بود. از آن زمان تاکنون تلاش چندانی برای تألیف و انتشار یک مجموعه مدون در ارتباط مشخص با سینمای معناگرا انجام‌نگرفته و بیشتر کتاب‌های چاپ‌شده نیز ترجمه منابعی است که با نگاهی کلی، موضوعات معنویت و مذهب را در سینما بررسی‌می‌کنند. چراکه این واژه، معادل دقیقی در زبان انگلیسی ندارد.

بااین‌همه، گرچه هر دو گونه سینمایی مورد بحث دارای پیشینه پژوهشی اندکی است لیکن بنابر عقیده نگارنده، همزمانی ظهور این دو واژه در عرصه پژوهش‌های سینمایی کشور دلیل خوبی برای بررسی تطبیقی این دو گونه و ابهام‌زدایی از آنهاست.

روش پژوهش

پژوهش حاضر مبتنی‌بر مطالعه‌ای انتقادی در حوزه سینما است که ازطریق گردآوری اسناد و مدارک کتابخانه‌ای و تحلیل محتوای آنها به روش کیفی انجام گرفته‌است. براین اساس، ابتدا حوزه‌های مورد بررسی با جمع‌آوری و ارائه آرای مختلف و واکاوی این آرا از زوایای گوناگون، مطالعه‌شده و در هر مورد، مصادیق عینی اندکی نیز به‌منظور تحدید بحث و وضوح بیشتر آن، ارائه گردیده‌است. بطوری که درزمینه سینمای اشراقی، مجموعه مستندهای "روایت فتح" و درزمینه سینمای معناگرا، مشخصاً بخشی از آثار سینمایی که بیشتر در اواخر دهه ۷۰ و اوایل دهه ۸۰ ه.ش. با حمایت بنیاد سینمایی فارابی و مطابق با تعریف این بنیاد، ساخته‌شده به‌عنوان جامعه آماری معرفی‌شده‌اند. آثاری همچون "تولد یک پروانه"[۲]، "رنگ خدا"[۳]، "اینجا چراغی روشن است"[۴]، "قدمگاه"[۵]، "یک‌تکه نان"[۶] و "وقتی همه خواب بودند"[۷]. درنهایت تعاریف نظری و مصادیق ارائه‌شده در هر مورد در بخش پایانی پژوهش، به شیوهٔ تطبیقی مورد نقد قرارگرفتند که نتایج نهایی تحقیق را شکل‌داده‌اند.

سینمای اشراقی

شهید آوینی نام اشراقی را فی‌البداهه و به‌گونه‌ای مکاشفه‌آمیز برای این نوع سینما انتخاب‌کرد و تعبیر ایشان از آن، نوعی شهود حقیقت بود. «اشراق در لغت به‌معنی روشن‌کردن و نوردادن و طلوع‌کردن است. با اشراق، هر چیزی نورانی می‌شود. نورانی‌کننده مانند خورشید است که همان حقیقت باشد. سهروردی اشراق را عبارت از ظهور انوار عقلی و درخشش و رسیدن آنها به روان‌های کمال‌یافته و وارسته می‌داند. کلمه شرق نیز همواره به جایی گفته‌می‌شود که سرچشمه تابش نور است.» (مددپور، ۱۳۸۴: ۹۳). نظریه *سهروردی* براین اساس استوار است که موجودات دنیا از نور به‌وجود آمده و انوار به یکدیگر می‌تابد. او این تابش متقابل را اشراق خواند و ازهمین رو لقب شیخ اشراق یافت. بنابر نظریات سهروردی، روش اشراقی در فلسفه بدین معناست که باید کاری‌کرد که نور معرفت از قلب بتابد و قلب روشن‌شود و این، تنها ازطریق تزکیه نفس به‌دست می‌آید. بنابراین روش این فلسفه، تزکیه قلب و پاک‌کردن آن از غیر خداست. البته این عمل بعد از آن است که فیلسوف راه استدلال را پیموده و در حکمت، بحثی به آخر رسیده‌باشد (ابوریان، ۱۳۷۲:۶۹)

با این توصیف، به‌نظر می‌رسد تعریف فلسفی اشراق چندان با تعریف سینمایی آن منطبق نباشد. چراکه نام اشراقی را مرتضی آوینی فی‌البداهه و به‌گونه‌ای مکاشفه‌آمیز بر این نوع سینما گذاشت و درواقع از این مفهوم، نوعی سینمای شهودی را استنباط‌کرد. وی در آثار خود به این نکته اشاره نموده‌بود که هنرمند هنگامی که حجاب خودِ او از میان برمی‌خیزد، به شهود حقیقت می‌رسد و می‌تواند درست نگاه‌کند. از دیدگاه آوینی، تجربه اشراقی این است که انسان چنان به حقیقت نزدیک‌شود که حجاب نفس ازمیان رود و دیگر میان من و عالم، هیچ حجابی وجود نداشته‌باشد. درواقع این نحوه فیلم‌سازی پیش از آنکه به توان و تکنیک سینمایی فیلم‌ساز وابسته‌باشد، به ادراک و برداشت او از حقیقت موضوع برمی‌گردد و نسبتی که او با حقیقت برقرارمی‌کند.

چنین تعریفی از سینما که نگاهی عرفانی در آن مدنظر است، با وقوع انقلاب اسلامی به‌ویژه جنگ تحمیلی که سویه‌هایی دینی و ایدئولوژیک داشت، وارد عرصه سینمای ایران شد و به‌تدریج رشدکرد. درپی آغاز جنگ، گروه عظیمی از مشتاقان انقلاب اسلامی دوربین به‌دست گرفتند و راهی جبهه‌ها شدند. در این میان، وجود دو گروه از مستندسازان مشخص بود؛ دسته‌ای که فیلم‌برداران و فیلم‌سازان حرفه‌ای عمدتاً تلویزیون بودند و دسته دیگر جوانان انقلابی‌ای بودند که بیشتر آنها در گروه "چهل‌شاهد" گرد آمده‌بودند. ازآنجا که جنگ تحمیلی یک سویهٔ قدرتمند ایدئولوژیک هم داشت، فیلم‌هایی که این جوانان می‌ساختند سویهٔ آشکار ایدئولوژیکی پیداکرد. درواقع، ریشه اعضای گروه چهل‌شاهد را جوانانی تشکیل‌می‌دادند که نه در سینمای آزاد بودند که پس از انقلاب منحل‌شد و نه در سینمای جوان که بعداً شکل‌یافت بلکه جوانان انقلابی‌ای بودند که نخستین‌بار در کوران حوادث انقلاب دوربین به‌دست گرفتند و گاه در همین کوران بود که با دوربین آشنا شدند. در کنار آنها، گروه "روایت فتح" و در رأس آن مرتضی آوینی هم بود که با جهتی مشابهِ سمت و سوی این جوانان، در تلویزیون جمهوری اسلامی ایران شکل‌گرفت.

با ادامه و گسترش جنگ، کار روایت فتح چنان تثبیت‌شد که بر تمام گرایش‌های سینمای مستند جنگی سایه‌انداخت. به‌گونه‌ای که از سال دوم جنگ، دیگر فیلم‌هایی مانند "پل آزادی " که بطور کامل از قواعد مستندهای حرفه‌ای پیروی‌می‌کرد، ساخته‌نمی‌شد و مستند جنگی یک‌سره مستند روایت فتحی شد.

ویژگی‌های ساختاری این نوع از سینمای مستند جنگ، تصویربرداری رها و یله از قواعد معمول و مرسوم فیلم‌برداری، اتکای کامل به دوربین‌های سبک‌وزن ویدیوئی، حضور در تمامی میدان‌های جنگی به قیمت دادن قربانی‌های بسیار، تکیه بر مصاحبه با تک‌تک رزمندگان و ارائه یک روایت شاعرانه و عاشقانه از جنگ بود. همین روایت، البته بر کل فیلم هم سایه‌می‌انداخت. به‌نحوی که طی فیلم‌ها کمتر تصویری که نمایشگر زشتی‌ها و بی‌رحمی‌های جنگ بود، دیده‌می‌شد. این، نشانه‌ای آشکار از نگاه ایدئولوژیک به جنگ بود؛ چیزی که در فیلم‌های مشابه جنگی در بیشتر کشورهای جهان کمتر قابل دیدن بود و بعدها در نوشته‌ها و مقالات سینمایی مرتضی آوینی، نام سینمای اشراقی به‌خود گرفت.

بنابر عقیده وی سینمای اشراقی، بازآفرینی یا بازتاب واقعیت نیست بلکه بازتابی از درون فیلم‌ساز است. هراندازه نفس فیلم‌ساز آلوده‌تر و مهجورتر و شریرتر، به همان نسبت اثر وی از واقعیت و حقیقت دور است و هرقدر نفس فیلم‌ساز در این میان فنا پیداکرده و نابود شده‌باشد؛ در این حالت روح انسان به مقام آئینه‌ای می‌رسد که کل واقعیت[۸] را در خودش بازتاب‌می‌دهد.

آشکار است که چنین تفسیری از سینما، درست نقطه مقابل رأی آنهایی قرارمی‌گیرد که هنر را حدیث نفس هنرمند می‌دانند. چراکه براساس اصول سینمای اشراقی، آنچه فیلم را از واقعیت دورمی‌کند، نگاه هنرمند است. به‌دیگر بیان، هنرمند خود حجاب میان اثر هنری و واقعیت و حقیقت است. این خود اگر از میان برخیزد، هنرمند به شهود حقیقت می‌رسد و می‌تواند آنچه را بر قلبش نازل‌شده بدون تغییر و دست‌نخورده، به دیگران هم ارائه‌دهد (مددپور، ۱۳۸۴: ۷۳).

درواقع، در تعریف سینمای اشراقی بیش از آنکه درباره هنر، فیلم، سینما و تکنیک گفت‌وگو شود، مباحث نظری با رویکردی عرفانی و شاعرانه بررسی‌شده و تزکیه نفس فیلم‌ساز به‌عنوان نکته کلیدی آن بحث مطرح‌می‌شود. تاجائی که مسأله تکنیک و کاربرد فن و تکنولوژی را نیز تحت‌الشعاع خود قرارمی‌دهد. بدین معنی که اگر محتوای سینما بخواهد به‌سوی حق و اسلام متمایل‌شود، تکنیک سینما مجموعه روش‌ها و ابزارها، حجاب‌هایی است که باید برداشته‌شوند. چراکه «روح سینمای متناسب با زیبایی و عظمت انقلاب اسلامی باید تذکر باشد نه تفنن و اگرچه سینمایی این‌چنین، ازآنجا که مخاطب آن بهر تقدیر مردم هستند، باید دارای جاذبیت باشد اما نه جاذبیتی ملازم با غفلت‌زدگی. جاذبیتی همراه با تذکر.» (آوینی، ۱۳۷۰: ۱۸۹). به اعتقاد آوینی، شرط اصلی همان تقواست که انسان را به اخلاص می‌رساند و با اخلاص، درهای حکمت نیز بر قلب گشوده‌می‌شود. پس تنها راه خروج از ولایت تکنیک و گذر از متافیزیک غرب، نخست تقوا و آنگاه در پرتو نور حکمت متقین، به تمدن غرب و لوازم و اجزای آن نگریستن است. به‌عبارت دیگر، در سینمای اشراقی، تکنولوژی سینما به‌عنوان حجابی که مانع حضور حقیقت هستی است، باید اهلی شود و این اهلیت اگرچه با مهارت فنی نسبتی غیرقابل انکار دارد لیکن بیش از هر چیز به نسبتی رجوع‌دارد که فیلم‌ساز با عالم وجود خود برقرارمی‌کند.

این مسأله، نفی دانش تکنیکی به‌عنوان پیش‌نیاز فیلم‌سازی و پرکردن آن با تزکیه نفس فیلم‌ساز، موضوعی بحث برانگیز است که حتی در فلسفه اشراقی نیز جایگزینی ندارد. چراکه در روش اشراقی فلسفه، تفکر، استدلال و حکمت به‌عنوان مقدمه‌ای برای تصفیه باطن به‌شمارمی‌رود و این موضوع، یکی از تفاوت‌های اصلی حکیم اشراقی و عارف را شکل‌می‌دهد. بطوری که از دیدگاه اولی تفکر و استدلال، ضروری و مقدمه تزکیه است ولی در نظر دومی، از همان آغاز باید به تزکیه نفس پرداخت. به‌دیگر سخن، حکیم اشراقی درپی شناخت حقیقت و عارف به‌دنبال رسیدن به آن است. ازهمین رو، فیلسوف اشراقی ازآنجا که به حکمت بحثی معتقد است با ما به زبان عقل و برهان صحبت‌می‌کند و هیچ کشف و شهودی را مقدمه یک برهان قرارنمی‌دهد و از این نظر، با فیلسوفان دیگر یکسان است. اما عارف به بیان مکشوفات و مشهودات خود می‌پردازد و پایبند برهان هم نیست (ابوریان، ۱۳۷۲: ۲۸۰).

پس سینمای مدنظر آوینی که در آن دانش تکنیکی به‌عنوان حجابی برای کشف حقیقت تلقی‌شده و خرق‌می‌شود، بیشتر به تعریف عرفان تا اشراق نزدیک است و عنوان سینمای عرفانی نیز برای آن مناسب‌تر و گویاتر است. چراکه براساس آرای آوینی، سینمای اشراقی تنها از فردی برمی‌آید که پیش از ساخت فیلم، مراحل سیر و سلوک عرفانی را طی‌کرده و ضمن تزکیه کامل نفس، به مقام فنا فی‌الله رسیده‌باشد. تنها اثر چنین کسی است که از حقیقتی الهی خبرداده و به‌عنوان سینمای اشراقی هم مطرح‌می‌شود. براین اساس هنر شهودی، تنها هنر واقعی است اما هر شهودی نیز، در عرصه هنر مجاز نیست. بنابر نظر آوینی تنها هنرمند خاص و الهی حق‌دارد شهودش را به‌تصویر کشد. پس سینمای اشراقی، مبتنی‌بر انسان اشراقی و نه لزوماً فیلم‌ساز اشراقی است و ویژگی‌های آن نه با بررسی آثار بلکه با بررسی شخصیت خالق آثار، به‌دست می‌آید. بدین‌معنا که برای شناخت ساختار سینمای اشراقی باید نخست فیلم‌ساز را

بررسی‌کرد و ویژگی‌های اخلاقی و رفتاری عارفان را در وی جستجوکرد. درصورتی که او نیز مانند عارفان تزکیه نفس کرده و در مسیر سیر و سلوک به مقام فی‌الله رسیده‌باشد، هر آنچه هم بیافریند، نام سینمای اشراقی را به‌خود می‌گیرد.

بسیار مهم است که هنرمندی به این مقام که مقام فنا است، دست‌یابد. چراکه در این صورت به استناد آنچه پیش از این گفته‌شد، حضرت حق خود در مقام خالق ظاهر خواهدشد و اثر هنری را بجای هنرمند می‌آفریند. اینکه هنرمند می‌تواند محل الهام باشد و مستقیماً مورد خطاب خداوند قرارگیرد، عقیده‌ای است که سیدمرتضی آوینی بارها به‌صراحت بر آن تأکید کرده‌است. بنابر دیدگاه وی «هنرمند اهل شهود و حضور است و این‌چنین هنر لاجرم متکی به وحی است؛ نوعی القا که نباید با وحی خاصی که به انبیا می‌رسد؛ اشتباه‌شود. هنرمند ملهم از غیب است. از آسمان می‌گیرد و به زمینیان می‌بخشد. پس سینه‌اش باید قابلیت نزول ملائکه‌ای را داشته‌باشد که واسطه الهام هستند. سینه تنگ کوردلان کجا و آسمان بیکران (سینه هنرمند اشراقی) کجا؟» (آوینی، ۱۳۷۲: ۵۶).

بدیهی است که چنین تفسیر شاعرانه‌ای از یک گونه سینمایی، بیش از آنکه برای ساخت یک اثر راهگشا باشد، به‌عنوان نگاهی شاعرانه و عرفانی از منظری شخصی به سینما تلقی‌شده و درحد یک نظریه باقی‌می‌ماند. چنانکه در تولیدات سینمایی نیز جای خالی مصادیق عینی آن آشکارا دیده‌می‌شود. جدای از مستندهای روایت فتح که به‌دست رزمندگانی ساخته‌می‌شد که ازنظر آوینی به مقام فنا فی‌الله رسیده‌بودند، تولید سینمایی دیگری را نمی‌توان‌یافت که فیلم‌ساز آن بطور قطع دارای چنین ویژگی‌ای بوده یا ازنظر کارشناسان، آثارش در این حوزه قرار گرفته‌باشد. زیرا اساساً تزکیه نفس و خودسازی فردی، معیاری قابل اندازه‌گیری نیست و هیچ مرجعی وجودندارد که بتواند در حوزه‌ای تا این اندازه شخصی، برای افراد اظهارنظر کند.

سینمای معناگرا در ایران

در نیمه دوم سده بیستم میلادی مدرنیته، اساس نگاه سنتی به هستی را مورد تردید قرارداد و درحقیقت، نگاه تازه‌ای به کل انسان، طبیعت و نیز خدا و رابطه انسان و طبیعت با خدا به‌گونه‌ای تازه ترسیم‌شد. بدین‌ترتیب ضرورت بازخوانی معنویت نیز دوباره مطرح‌شد. انسان بدون معنویت، امکان زیستن در جهان را نداشت و به همین دلیل جریان‌های فکری گوناگون به بازتولید و بازخوانی جدید معنویت پرداختند. انواع تئوری‌های فیزیکی، زندگی کیهانی و انرژی‌ها، ابزار توجیه عالم رازآمیز و پدیده‌های فراعقلی به‌حساب آمد و عقل مدرن در حوزه اخلاقیات و ارزش‌ها مفاهیم معنوی تازه‌ای را ساخت (میراحسان، ۲۶:۱۳۸۴)

به‌تدریج این معنویت جدید و برساخته، به عرصه هنر نیز واردشد و به‌عنوان گونه جدیدی که بر نمایش امر معنوی و مقدس متمرکز بود، در بیشتر زمینه‌های هنری ازجمله سینما نمودیافت. گرچه به عقیده بسیاری از کارشناسان، هنر ظرفیت لازم را برای بازنمایی امر مقدس و نامتناهی ندارد لیکن می‌تواند کوشش‌هایی را که در متن فرهنگ برای رسیدن به ساحت متعالی صورت‌می‌گیرد، به‌نمایش درآورده و آنها را معین و مؤکدسازد. بنابراین، می‌توان‌گفت بخشی از وظیفه ربانی هنر این است که تصویری از تلاش‌های بشری را برای رسیدن به معنای هستی و مراتب نامتناهی آن دراختیار مخاطبان قراردهد.

براین اساس، فیلم شکلی از هنر دراماتیک است که کاملاً درخور ترسیم و نمایش اشتیاق به معناست. فیلم بنا به قدرت یکه‌اش در تقلید رویداد در زمان و مکان، می‌تواند با فنون خاصی که دراختیار دارد، جستجوی انسان را در طلب معنا به‌تصویر کشد. این فنون عبارت است از تصاویر دیداری و شنیداری، ترکیب‌بندی تصویر، حرکت دوربین و بازیگران درون کادر، تداوم کادر، تداوم بصری و سرانجام تدوین. تعجبی ندارد که جستجوی معنا بیشتر ظاهر سفر دارد. بنابراین جای شگفتی نیست که تصویر متحرک بهتر از همه هنرهای دراماتیک می‌تواند طی طریق انسان را به‌سوی دستیابی به مفاهیم معنوی و مقدس نمایش‌دهد (ر.می، ۹۱:۱۳۷۵) مفاهیمی که نخستین‌بار باعنوان سینمای عرفانی وارد سینمای ایران شده و بخش مهمی از تولیدات دهه ۱۳۶۰ه.ش. را تشکیل‌دادند. اگرچه این مفاهیم بیشتر مربوط به مذهب و اسلام بود تا معنویت در معنای عام، به هرحال، آغاز مسیری بود که ادامه‌یافت و به‌تدریج تحت عناوین گوناگونی همچون سینمای دینی، استعلایی، اندیشه و ماورا، گسترش‌یافته و درنهایت، دو دهه بعد به حضور سینمای معناگرا منتهی‌شد.

واژه معناگرا برای نخستین‌بار، اوائل سال۱۳۸۳ه.ش. [۹]، زمانی که تازه‌ترین خبرها درمورد بیست و سومین جشنواره سینمایی فجر منتشرمی‌شد، به‌گوش رسید. آشکار است که چند وقتی هم بطور سربسته در میزگردها و نشست‌ها بر سر این موضوع صحبت‌ها شد و پس از موافقت سایرین، پا به عرصه وجود گذاشت و نه فقط آن روز، که امروز هم به‌مثابه واژگانی که فرهنگستان زبان به‌عنوان معادلی برای اصطلاحات جدید بیگانه پیشنهادمی‌دهد، هنوز اصطلاحی جدید و مبهم تلقی‌می‌شود. آنچنان‌که بسیاری از کارشناسان

آن را نقدکرده و به دلایل مختلف ی آن را نپذیرفته‌اند. یکی از دلایل این است که چنین اصطلاحی بطور تلویحی سایر فیلم‌ها و گونه‌های سینمایی را بی‌معنا می‌شمارد.

ازدیگر سو، موافقان این دیدگاه معتقدند ازآنجا که هر فیلمی به‌نوعی دارای معناست، باید در حوزه سینمای معناگرا قرارگیرد. *بلخاری* در پاسخ به این انتقاد، خاطرنشان می‌کند که اثرِ دارای معنا با اثر معناگرا متفاوت است. به‌عبارت دیگر، مقصود از سینمای معناگرا، سینمای بامعنا نیست. چراکه در این‌صورت سایر حوزه‌ها بی‌معنا تلقی‌می‌شوند. در فیلم و هنر معناگرا، معنا مفهومی معادل حیات دارد و دقیقاً به این دلیل است که بایستی به‌وسیله یک ناظر، رؤیت یا ازسوی یک عالم، معلوم و مکشوف گردد. سیر معنوی در فرهنگ ما شرقیان به‌ویژه مسلمانان، سیری در مراتب معنا است. همچنین مفهوم حیات و جهانی هم که در آن زیست‌می‌شود از آن دریافت‌می‌شود. بدین معنا، هر چیزی که بتواند نگاه آدمی را ژرفتر، ادراک وی را در فهم حقایق لایه‌لایه جهان فربه‌تر سازد، مصداق مسلم معناست (بلخاری، ۴:۱۳۸۴).

بنابراین شاید معنویت‌گرا اصطلاح مناسب‌تر و گویاتری برای این گونه سینمایی باشد. سینمایی که می‌کوشد در ورای اعراض، جوهر را کشف‌کند و در آن سوی مظاهر و صفات، ذات هستی را بشناسد و ازاین‌رو «جامع تمام مواردی می‌تواند باشد که از قبل مطرح می‌شد؛ عناوین و اصطلاحاتی ازقبیل سینمای عرفانی، سینمای اندیشه، سینمای دینی، سینمای ماورا، سینمای شهودی، سینمای شاعرانه یا سینمای استعلایی که چنانچه جست‌وجوی معنا در هستی و گذر از ظاهر به باطن امور را مدنظر قراردهند، خود نیز در دایره سینمای معناگرا جای‌می‌گیرند.» (اسفندیاری،۱۳۸۴: ۳۹).

البته باید توجه‌داشت که سینمای معناگرا درعین حال که از شمول بیشتری نسبت‌به سایر عناوین برخوردار است و اجمالاً دربرگیرنده تمامی عناوینی است که بیان‌شد لیکن بطور کامل، مساوی و مترادف هرکدام از آنها نیست. برای نمونه سینمای دینی، هم می‌تواند معناگرا باشد و هم نباشد و برعکس سینمای معناگرا نیز همین‌طور است. آن‌گونه از سینمای دینی که تنها به تاریخ ظاهری ادیان و روایت ماجراهای تاریخی و اجتماعی دین می‌پردازد و بیشتر جنبه‌ای جامعه‌شناسانه و مردم‌شناسانه دارد، لزوماً سینمای معناگرا محسوب‌نمی‌شود چراکه سینمای دینی وقتی معناگراست که به معنا و ذات و جوهر دین توجه‌کند و عزمش معطوف به باطن احکام دینی باشد. از این رو سینمای دینی که تنها به ظاهر احکام و تاریخ دین و شخصیت‌های دینی می‌پردازد و از توجه‌کردن به عمق و معنای آن پرهیزمی‌کند و در جستجوی جوهر و ذات نگاه دینی و ماهیت باور دینی نیست، الزاماً معناگرا نیست! البته در تعریف سینمای دینی نیز نباید به ظاهر دینی بسنده‌کرد. ازاین‌رو فیلمی که در آن نماز بخوانند و به زیارت بروند، روزه بگیرند، صدقه بدهند و ازاین قبیل فرایض دینی را انجام‌دهند، صرفاً فیلم دینی تلقی‌نمی‌شود. به دیگر بیان «هنر دینی به هیچ وجه به‌معنای قشریگری و تظاهر ریاکارانه دینی نیست و این هنر لزوماً با واژگان دینی به‌وجود نمی‌آید. هنر دینی عدالت را در جامعه به‌صورت یک ارزش معرفی‌می‌کند؛ ولو شما هیچ اسمی از دین و هیچ آیه‌ای از قرآن و هیچ حدیثی درباب عدالت درخلال هنرتان نیاورید.» (خامنه‌ای، ۱۳۸۵: ۳۲).

در سوی مقابل، سینمای معناگرایی که به اسرار و رازهای عالم می‌پردازد و در جستجوی معرفتی فراتر از ظواهر اعمال بشر و واقعیت‌های روزمره است، ممکن است به معنی اخص دینی محسوب‌نشود. برای نمونه، سینمایی که به پیچیدگی‌های روانی بشر و به مقوله ذهن و عین و حتی به پدیده وسیع و جذاب عالم رؤیا می‌پردازد، حتما معناگراست لیکن معلوم نیست دینی باشد. به همین منوال سینمای معناگرا، نبایستی با سایر تقسیم‌بندی‌های مشابه آن مانند سینمای دینی، عرفانی، اندیشه، شاعرانه و استعلایی اشتباه‌شود. سینمای معناگرا حتی با سینمای ماورا نیز یکسان نیست. زیرا گرچه سینمای معناگرا به ماورا می‌پردازد اما زندگی عینی را فراموش‌نمی‌کند (زاهدی، ۳:۱۳۸۴). پس عنوان سینمای معناگرا دربرگیرنده آن وجوه از عناوین مشهور قبلی است که به شناخت باطن هستی ربط داشته‌باشد و اگر فقط در سطح سیرکند، دیگر در زمره سینمای معناگرا به‌شمار نمی‌رود.

بدیهی است که چنین تفسیری از گونه معناگرا، درحد نظریه‌پردازی‌ها و در سطح کتاب‌ها محدودمانده و به‌ندرت وارد روند فیلم‌سازی شده‌است. شاهد این مدعا، انبوه فیلم‌هایی است که به‌عنوان سینمای معناگرا در ایران ارائه‌گردیده لیکن همواره با مفهوم دین و معجزات مذهبی پیوندی ناگسستنی داشته‌است. به‌عبارت دیگر، فیلم‌های معناگرا در ایران برخلاف تعاریف ارائه‌شده چندان جامع نبوده و در موضوع، ساختار و استفاده از عناصر آشنا، بسیار به سینمای دینی نزدیکند و مرز مشخصی میان این دو گونه سینمایی وجودندارد. اگرچه به‌گفته کارشناسان سینمای دینی قصددارد تا موهبت‌ها، اثرات مثبت و دستورات دینی را به مخاطب یادآوری‌کند و درمقابلِ سینمای معناگرا رو به‌سوی معنویت در معنای عام در قالب وجود یک نیروی خالق و برتر و ماورایی دارد، بااین همه در ایران، به‌ندرت فیلم معناگرایی را می‌توان‌یافت

که در آن از آموزه‌های اسلامی سخنی به‌میان نیامده‌باشد یا بدون بهره‌گیری از نمادهای اسلامی به حضور نیرویی ماورایی در هستی اشاره‌نماید. براین اساس، فیلم معناگرا در ایران به‌عبارت ساده فیلمی است که مخاطب را به یاد خدا و قرآن بیندازد و به موهبت‌هایش امیدوارسازد.

باتوجه به این تعریف و مجال اندک بحث در این نوشتار، لازم به یادآوری است که آنچه در این پژوهش به‌عنوان سینمای معناگرا در ایران از آن یادمی‌شود، مشخصاً بخشی از آثار سینمایی است که بیشتر در اواخر دهه ۷۰ و اوایل دهه ۸۰ ه.ش.، با پشتیبانی بنیاد سینمایی فارابی و مطابق با تعریف این بنیاد، ساخته‌شده و به‌تدریج سینمای معناگرا را به‌عنوان یک گونه سینمایی شکل داده‌است[۱۰]. از آن میان می‌توان به آثاری چون "تولد یک پروانه" (۱۳۷۶)، "رنگ خدا" (۱۳۷۷)، "اینجا چراغی روشن است"(۱۳۸۱)، "قدمگاه" (۱۳۸۲)، "یک‌تکه نان"(۱۳۸۳)، و "وقتی همه خواب بودند" (۱۳۸۴) اشاره‌نمود.

آثاری که با طی مسیری متفاوت نسبت‌به آثار تولیدشده در دهه ۶۰ ه.ش. معروف به سینمای عرفانی[۱۱]، موجب شکل‌گیری جریانی جدید بانام سینمای معناگرا شدند. اگرچه این آثار از اصول تدوین‌شده‌ای پیروی‌نمی‌کردند اما رفته‌رفته، ویژگی‌های مشترکی میان آنان شکل‌گرفت که ایجاد یک گونه سینمایی متفاوت را ممکن‌می‌ساخت. برای نمونه لوکیشن‌های ساده روستایی، شاعرانگی تصاویر و استفاده از نابازیگران برای افزایش خلوص و ناب‌بودن فضا، به‌تدریج به یکی از عناصر اصلی این فیلم‌ها تبدیل‌شد. به‌علاوه، دیالوگ‌های به‌غایت نمادین که بیشتر به جملاتی قصار شباهت‌دارد تا حرف‌های روزمره، از زبان قهرمان ساده‌دل و پاک‌طینت روستایی‌ای که بسیار یادآور شخصیت شبان داستان موسی و شبان مولاناست، از عناصر آشنای دیگری است که در بیشتر فیلم‌های معناگرا دیده‌می‌شود.

ازسوی دیگر، سازندگان این آثار که معتقد بودند «انتخاب پدیده‌های طبیعی اگر توأم با نگاهی نمادیاب صورت‌بگیرد، زمینه را برای ورود در عرصه بیان رمزی یا نمادین فراهم‌می‌آورد.» (حسینی، ۱۳۷۸: ۲۰۱)، بیشتر به‌سوی دوری از تکنیک‌های پیشرفته سینمایی حرکت‌کرده و کوشیدند تاحد امکان با نمایش طبیعت و فطرت دست‌نخورده، به شیوه‌ای ناب و بی‌واسطه با مخاطب روبرو شوند. آنان همواره در جستجوی روش‌هایی بوده‌اند که بیش از آنکه به سرگرمی و لذت مخاطب بپردازد، بر وی تأثیرگذاشته و وجود خدا را به‌عنوان معنای هستی به او یادآوری‌کند. تصاویر زیبای برگرفته از طبیعت روستایی و دلنشین که در بیشتر این آثار تکرارمی‌شود، چهره ناشناخته نابازیگران و نوع فیلم‌برداری آنها، همه عواملی هستند که به تماشاگر یادآوری‌می‌کنند که بجای تماشای فیلم، درحال تماشای یک حقیقت است.

عواملی که آشکارا در شش فیلمی که پیش‌تر به‌عنوان مصادیق این گونه سینمایی شمرده‌شده، وجودداشته و به‌سادگی قابل بازیابی است. تولد یک پروانه، روایتی اپیزودیک[۱۲] از مفاهیمی چون مرگ، شفا و یقین قلبی است که توسط قهرمانان روستایی و ساده‌دل که از صفای باطن برخوردارند، در عالم واقعِ یک روستا اما فضایی رمزآلود اتفاق‌می‌افتد. روستایی در دل کوه و خانه‌هایی که چون اساطیر سنگی دربرابر بیننده قد برافراشته‌اند، بسیار مشابه لوکیشنی[۱۳] است که در یک‌تکه نان نیز از آن استفاده شده‌است. تنها تفاوت این است که این‌بار قهرمان ساده‌دل، در قالب سربازی جوان و رها از تعلقات ظاهرمی‌شود که مفاهیم را به‌صورت شهودی دریافت‌می‌کند. حضور نمادهای دینی و معنوی نیز این‌بار علاوه‌بر امامزاده روستا، در وجود زنی بیسواد ظهورمی‌یابد که یک‌شبه قرآن را ازبرکرده و بیماری را شفا داده‌است.

استفاده از لوکیشن روستایی و امامزاده به‌عنوان نقاط عطف و چالش‌برانگیز فیلم، در چهار فیلم دیگر؛ قدمگاه، اینجا چراغی روشن است، وقتی همه خواب بودند و رنگ خدا هم وجوددارد. به‌علاوه قهرمان ساده‌دل و پاک‌طینت نیز که به‌تدریج به یک تیپ نمایشی بدل‌شده، در هر فیلم به‌نوعی ظاهرمی‌شود. در قدمگاه در قالب جوانی به‌غایت صبور و پاک که ازسوی جامعه مورد بی‌مهری قرارگرفته اما با اولیای الهی ارتباطی خاص دارد و درنهایت همین ارتباط خاص، برایش راهگشا می‌شود. در اینجا چراغی روشن است، در هیأت نوجوانی معلول اما پاک نمودارمی‌شود که در غیبت عمویش تولیت امامزاده را دردست می‌گیرد. در رنگ خدا در قالب کودک نابینایی که با ماورا ارتباطی خاص داشته و معنای هستی را بی‌واسطه درک‌می‌کند و در وقتی همه خواب بودند به‌شکل جوانی پاک که عقب‌مانده ذهنی است و ازسوی دیگران دیوانه خوانده‌می‌شود، درمی‌آید.

قهرمانانی ازاین دست که در سایر فیلم‌های معناگرا نیز حضور دارند، چنان پاک و معصوم و دست‌نیافتنی‌اند که امکان همذات‌پنداری را از مخاطب می‌گیرند و ذات سینما یعنی تأثیر بر مخاطب را ازدست‌داده و یادآوری به مخاطب را جایگزین آن می‌کنند. این قهرمانان که یا از ابتدا قدیس‌اند یا بر اثر حادثه‌ای متحول‌شده و یک قدیس می‌شوند، به‌شدت با انسان‌های واقعی درتضادند. شخصیت آنان که بیشتر به یک تیپ شبیه است، فاقد کوچک‌ترین جذابیت و عنصر طبیعی و ملموسی است که بتواند مخاطب را با خود همراه‌کند.

شاید به همین دلیل بود که سینمای معناگرا، باوجود استقبال و پذیرش مخاطبان در آغاز کار، کم‌کم به ورطه تکرار افتاد. معجزات و موهبت‌های الهی به کلیشه‌ای بدل‌شد و جذبه سادگی و صفای باطن آنها ازدست‌رفت. براین اساس، آثار معناگرا در نیمه دوم دهه ۱۳۸۰ ه.ش. به‌تدریج به سمت قصه‌گویی حرکت‌کرد و تلاش‌شد تا معنویت را در پس‌زمینهٔ قصه‌ای پررنگ و هیجان‌انگیز به‌تصویر بکشند. فیلم‌هایی همچون "خانه‌ای روی آب"[۱۴] و "خیلی دور، خیلی نزدیک"[۱۵] ازاین دست آثارند که با رویکرد توجه‌به مخاطب عام، بجای قهرمانان قدیس، انسان‌های واقعی در آنها به‌تصویر درآمده و حس حضور خدا از خلال وقایع روزمره زندگی جایگزین نمایش معجزات و موهبت‌های عجیب شده‌است. آثاری که در آنها سعی‌شده تنها جود خدا ازطریق وقایع ملموس و عادی زندگی برای مخاطب اثبات‌گردیده و از این راه، ترس و ناامیدی را از وی بگیرند.

وجوه اشتراک و افتراق

همان‌گونه که پیش‌تر بیان‌شد، سینمای اشراقی آنچنان بر شخصیت فیلم‌ساز و تزکیه نفس او متکی است که به‌لحاظ ساختاری و تکنیکی نمی‌توان مشخصه ویژه‌ای برای آن برشمرد. چراکه هر آنچه بر قلب تزکیه‌یافته و متعالی فیلم‌ساز نازل‌شود فارغ از هر ویژگی و قاعده‌ای، مصداق اثری اشراقی است. بااین‌همه، چنانچه تعاریف مطرح‌شده ملاک قرار داده‌شود و مستند روایت فتح به‌عنوان مصداق این سینما درنظر گرفته‌شود، می‌توان مواردی را از این مستند به‌عنوان ویژگی‌های سینمای اشراقی استخراج‌کرد و آنها را در تطبیق با مؤلفه‌های سینمای معناگرا قرارداد.

براین اساس و باتوجه‌به تعاریف و مصادیق ارائه‌شده، می‌توان‌گفت که در هر دو گونهٔ سینمایی مورد بحث، فیلم‌ساز سعی‌دارد جهانی انتزاعی و غیرواقعی را به‌تصویر بکشد که یکسر خیر و زیبایی است. به همین دلیل بیشتر مواقع، تصوری از زشتی‌ها و نیروی شر به‌میان نمی‌آید و تنها زیبایی‌ها و نیروی خیر الهی است که نشان داده‌می‌شود. آن‌گونه که نمایش مختصر شر و بدی در مصادیق سینمای معناگرا تنها برای فراهم‌ساختن زمینه‌ای است که می‌بایست به تحول قهرمان منجرشود. بطوری که تمامی شر و بدی‌ها درنهایت یا به سادگی ازبین‌رفته یا خیر می‌شوند. ازسوی دیگر در سینمای اشراقی نیز، شر نه به‌عنوان نیرویی موجود و مستقل بلکه به‌مثابه جام بلای معشوق به‌تصویر درمی‌آید. چنانکه در مستندهای روایت فتح که به‌دست عده‌ای تصویربردار ازجان‌گذشته ساخته‌می‌شد، خدا در جایگاه معشوق، جنگ به‌عنوان جام بلای معشوق و رزمندگان به هیأت عاشقانی درآمده‌اند که برای وصل و رسیدن به معشوق، سر از پا نمی‌شناسند.

شباهت دیگری که در این گونهٔ سینمایی دیده‌می‌شود؛ مسأله ارتباط با مخاطب است. فیلم‌ساز در هر دو گونهٔ مورد بحث سعی‌دارد اثرش را به‌گونه‌ای بیافریند که درنهایت وجود خدا را به مخاطب گوشزدکند. به‌عبارت ساده‌تر، فیلم‌ساز وظیفه خود می‌داند تا ازطریق اثرش، مخاطب را با ایمان‌تر کند. این مسأله در سینمای اشراقی با رویکردی عرفانی و در سینمای معناگرا با دیدگاهی مذهبی قابل مشاهده است. چنانکه در مستندهای روایت فتح، رزمندگان به‌عنوان عارفانی تصویرمی‌شوند که حق را دیده و برای وصال او کوشیده‌اند. در مصادیق سینمای معناگرا نیز وجود حقیقتی ماورایی در قالب خدا، بیشتر از راه معجزه و شفا، به مخاطب یادآوری‌می‌شود. براین اساس، شاید بتوان‌گفت که سینمای اشراقی رو به‌سوی مخاطب خاصی دارد که پس از فهم شریعت دین، در عرصه طریقت پا گذاشته‌است. ازاین‌رو، نگاه عارفانه و نمایش خدا در جایگاه معشوق برایش قابل درک است. درمقابل، سینمای معناگرا با هدف مشترکِ تذکر به مخاطب، راهی متفاوت را درپیش می‌گیرد و با به‌کارگیری نمادهای آشنای دینی همچون امامزاده، توسل و درنهایت معجزه تفسیری ساده از مفهوم خدا را ارائه‌می‌دهد که برای عامهٔ مخاطبان قابل فهم باشد.

افزون‌بر شباهت‌های محتوایی، برخی مؤلفه‌های فرمی مشترک نیز در این دو گونه سینمایی قابل شناسایی است. بهره‌گیری از عناصر نمادین آشنا در قالب نور، آب، طبیعت دست‌نخورده، عبادت و نیایش، اسامی و بقعه امامان و امامزادگان ازاین دست مؤلفه‌هاست که درکنار تکنیک ساده سینمایی و دوری از جلوه‌های ویژه می‌کوشد تا فیلم را برای مخاطب، واقعی و حقیقی جلوه‌دهد. به امید اینکه مخاطب تذکرات فیلم را باورکرده و با قهرمان ساده‌دل و پاک‌طینت آن همذات پنداری کند.

امیدی که اگرچه در ابتدای ظهور این گونه‌های سینمایی تاحدی قابل دستیابی بود لیکن کم‌کم به ورطه تکرار افتاد و رنگ‌باخت. شاید به همین دلیل بود که تولید سینمای اشراقی در قالب مجموعه روایت فتح، باوجود تلاش برای ارائهٔ تصویری عرفانی از جنگ تحمیلی، بیشتر رنگ و بوی ایدئولوژیک به‌خود گرفت و در آثار بعدی نیز ادامه‌نیافت. ازسوی دیگر، سینمای معناگرا هم در تولیدات بعدی خود مسیر جدیدی را پیش‌گرفت که بیشتر به‌سمت قصه‌گویی متمایل بود. برای نمونه می‌توان از آثاری که در آنها تلاش‌می‌شد با استفاده از قواعد رایج سینمایی، قصه‌ای باورپذیرتر و پررنگ‌تر را در فضایی کاملاً واقعی روایت‌کرده و معنا را در پس‌زمینه آنها جای‌داد، یادکرد.

نتیجه‌گیری

با رخداد جنگ تحمیلی، تحولی در سرزمین ایران اتفاق‌افتاد که بر پدیده‌های دو دهه اخیر در تمامی عرصه‌ها تأثیرگذاشت. یکی از این تأثیرات، شکل‌گیری تعریف جدیدی از مفهوم معنویت به‌عنوان مقوله‌ای جذاب، حیاتی و مستقل بود که به‌تدریج در تولیدات سینمای ایران راه‌یافته و مورد تأکید برخی از فیلم‌سازان قرارگرفت. مفهومی که نخست با رویکردی عرفانی و شاعرانه وارد عرصه نظریه‌پردازی شد و با تولید مجموعه‌هایی مانند مستند روایت فتح سعی‌داشت یک گونه سینمایی جدید را باعنوان سینمای اشراقی تولید و معرفی‌کند. در تولید این‌گونه مجموعه‌ها توجه اصلی جدای از همه مؤلفه‌های سینمایی، متمرکز بر نفس فیلم‌ساز و تزکیه روحی و معنوی او بود و ازاین‌رو، آثاری را دربرمی‌گرفت که فیلم‌سازان عارف‌مسلک آنها را می‌ساختند. ازدیگر سو، سینمای معناگرا نیز با رویکردی دینی و بهره‌گیری از نمادهای مذهبی عام و آشنا، درپی تولید آثاری بود که معنویت را در معنایی ساده و ملموس برای مخاطب تصویرکرده و از این رهگذر، وجود خدا را به او اثبات و گوشزدکنند.

ازآنجا که این هر دو گونه سینمایی، دیدگاهی مثبت و خیرخواهانه را نسبت‌به جهان درپیش گرفته و تذکر وجود خدا را برای مخاطب به‌عنوان هدف خویش قرارداده‌اند، در برخی از ویژگی‌های فرمی و محتوایی با یکدیگر مشابهند. اما تفاوت اصلی که از اختلاف دو دیدگاه عرفانی و دینی سرچشمه می‌گیرد، این است که سینمای اشراقی با ارائه تفسیری شاعرانه و غیرتکنیکی از سینما، درحد بحث‌های نظری باقی‌ماند و در تولید آثار سینمایی توفیق چندانی نیافت. درمقابل، سینمای معناگرا که رویکرد دینی را به‌عنوان رویکردی ملموس‌تر و عام‌تر با مؤلفه‌هایی عینی‌تر درپیش گرفت، باوجود آنکه نتوانست مطابق تعاریف و نظرات اولیه ارائه‌شود و مرز مشخصی را با سایر گونه‌های مشابه مانند سینمای دینی، اخلاقی، ماورا و استعلایی حفظ‌کند سرانجام در تولیدات سینمایی ادامه‌یافت، به‌تدریج رشدکرد و در دوره‌های بعدی به تولید آثاری متفاوت انجامید.

پی‌نوشت

۱- منظور بخشی از آثار تولیدشده با رویکرد معناگراست که اواخر دهه ۷۰ و اوائل دهه ۸۰ ه.ش. تولیدشده و از ویژگی‌های مشترک سبکی برخوردار است.

۲- فیلمی از مجتبی راعی، ساخته‌شده در سال ۱۳۷۶.

۳- فیلمی از مجید مجیدی، ساخته‌شده در سال ۱۳۷۷.

۴- فیلمی از رضا میرکریمی، ساخته‌شده در سال ۱۳۸۱.

۵- فیلمی از محمدمهدی عسگرپور، ساخته‌شده در سال ۱۳۸۲.

۶- فیلمی از کمال تبریزی، ساخته‌شده در سال ۱۳۸۳.

۷- فیلمی از فریدون حسن‌پور، ساخته‌شده در سال ۱۳۸۴.

۸- از دیدگاه تفکر کنونی، معمولاً واقعیت را به‌معنای حقیقتی که برای انسان وقوع پیداکرده و در آن انسان لحاظ‌شده به‌کارمی‌برند اما لفظ حقیقت، قدری فراتر از این معناست. بدین معنا که وجود انسان در آن لحاظ نشده‌است. واقعیت ازنظر عالم دین، همین زندگی عادی مردم یا همان که تعبیر به فطرت اول برایش صادق است، نیست. واقعیت از این نظر تجلی حق است در مرایی زمان و مکان، نسبت‌به انسان.

۹- بطور دقیق‌تر در مردادماه۱۳۸۳، نشریه سینمایی فیلم‌نگار، گفت و گویی با *اسفندیاری* انجام‌داد که باعنوان "معطوف به عالم غیب" در شماره بیست و سوم این نشریه به‌چاپ‌رسید. در همین گفت و گو، اسفندیاری از سینمای معناگرا سخن‌گفت و اصطلاح مزبور را در تقابل با سینمای معنوی به‌کاربرد.

۱۰- منظور آثاری است که در زمان مذکور پیش از شکل‌گیری سینمای معناگرا به‌شکل رسمی، بیشتر با لوکیشن‌های روستایی، استفاده از نابازیگران و درون‌مایه‌های مذهبی تولیدشدند و به‌نوعی از پیشگامان این عرصه به‌شمارمی‌روند.

۱۱- منظور آثاری است که تحت تأثیر شرایط اجتماعی—سیاسی پس از انقلاب و در دوران دفاع مقدس تولیدشده‌اند و بعضاً الگوگرفته از فیلم‌های معناگرایانه اروپای شرقی بودند. بیشتر این آثار که با حمایت دولتی تولیدمی‌شد یا متعلق به سینمای جنگ و دفاع مقدس بود که توسط کارگردانان رزمنده ساخته‌می‌شد یا برگرفته از اصول عرفان اسلامی و تفقدهای مذهبی بود که با تلاش کارگردانی چون مهرجویی و مخلباف و ادعای سینمای عرفانی تولیدمی‌شد. این آثار که اغلب تکیه بر متافیزیکی نامعلوم

و ناشناخته و سردرگم داشت، مبدأ و مأخذ آن روشن نبود. به‌زعم شهید آوینی بجای ساختن اندیشه به اعتقاد می‌آویخت و ازهمین رو، در همان سال‌ها هم آن‌طرف ناسازش پیدابود.

۱۲- نوعی ساختار چند بخشی است که هرکدام از بخش‌ها به‌تنهایی نیز قابلیت اجرای نمایشی دارند. در ساختار اپیزودیک بن اندیشه و موضوع کلی اپیزودها باعث کنارهم قرارگرفتن آنها می‌شود.

۱۳- لوکیشن، مکان و محلی است که فیلم‌برداری در آن انجام می‌گیرد.

۱۴- فیلمی از بهمن فرمان‌آرا، ساخته‌شده در سال ۱۳۸۰.

۱۵- فیلمی از رضا میرکریمی، ساخته‌شده در سال ۱۳۸۳.

منابع و مآخذ

- آوینی، سیدمرتضی (۱۳۶۸). اخلاق و سینما، **سوره**، دوره اول، (۱۱)، ۶۰-۵۸.
- _____ (۱۳۷۰). **آینه جادو**، ج ۱، تهران: برگ.
- _____ (۱۳۷۲). حکمت سینما، **فصلنامه فارابی**، دوره پنجم، (۲)، ۱۹-۶.
- _____. تکنیک در سینما، **سوره اندیشه**، دوره اول، (۴۹)، ۲۹-۲۴.
- _____ (۱۳۷۳). **آینه جادو**، ج ۲، تهران: کانون فرهنگی، علمی و هنری ایثارگران.
- آروین، شکوفه. (منتشر نشده). *بررسی تطبیقی بازنمایی تصویر جنگ در فیلم و رمان دهۀ ۶۰*. رساله دکتری پژوهش هنر، تهران. دانشگاه الزهرا.
- ابوریان، محمدعلی (۱۳۷۲). **مبانی فلسفه اشراق از دیدگاه سهروردی**، ترجمۀ محمدعلی شیخ، تهران: دانشگاه شهید بهشتی.
- اسفندیاری، عبدالله (۱۳۸۴). سینمای معناگرا چیست، **نامه‌های معنوی؛ مجموعه مقالات درباره سینمای معناگرا**، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- _____. درآمدی بر سینمای معناگرا، **نامه‌های معنوی؛ مجموعه مقالات درباره سینمای معناگرا**، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- بلخاری، سیدحسن (۱۳۸۴). معنی و مفهوم معنا در هنر و سینمای معناگرا، **نامه‌های معنوی؛ مجموعه مقالات درباره سینمای معناگرا**، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- تاجدینی، علی (۱۳۷۳). **همسفر خورشید؛ یادنامه سالگرد شهادت سیدمرتضی آوینی**، به‌کوشش علی تاجدینی، تهران: مرکز فرهنگی نشر قبله.
- جانستون، رابرت (۱۳۸۳). **معنویت در فیلم**، ترجمه فتاح محمدی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- حسینی، سیدحسن (۱۳۷۸). **مشت در نمای درشت (معانی و بیان در ادبیات و سینما)**، چاپ سوم، تهران: سروش.
- خامنه‌ای، سیدعلی (۱۳۸۵). **هنر باید متعالی باشد**، تهران: مؤسسه پژوهشی- فرهنگی انقلاب اسلامی.
- ر. می، جان (۱۳۷۵). **تأملاتی در باب سینما و دین**، ترجمه محمد شهبا، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- زاهدی، تورج (۱۳۸۴). **نگاهی به سینمای معناگرای ایران**، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- سایمون، استفن (۱۳۸۳). **الهامات معنوی در سینما**، ترجمه شاپور عظیمی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- شایگان، داریوش (۱۳۷۱). **هانری کربن؛ آفاق تفکر معنوی در اسلام ایرانی**، ترجمه باقر پرهام، تهران: آگاه.
- شرایدر، پل (۱۳۷۵). **سبک استعلایی در سینما**، ترجمه محمد گذرآبادی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- علوی طباطبایی، ابوالحسن (۱۳۸۴). سینمای معناگرا و تبیین عالم هستی، **نامه‌های معنوی؛ مجموعه مقالات درباره سینمای معناگرا**، تهران: بنیاد سینمایی فارابی
- مددپور، محمد (۱۳۸۴). **سینمای اشراقی: سینمای دینی و هنر اشراقی شهید آوینی با نظری به عکاسی اشراقی**، تهران: سوره مهر.
- مهدوی‌فر، سیدحسن (۱۳۸۴). **رؤیای بهشت (نگاهی به فیلم‌های معناگرای جهان از ۱۹۷۰ تاکنون)**، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- میراحسان، میراحمد (۱۳۸۳). **پدیدار و معنا در سینمای ایران**، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

- _____ (۱۳۸۴). معناهای ما و معناهای آنها، **نامه‌های معنوی؛ مجموعه مقالات درباره سینمای معناگرا**، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- _____. معناگرایی در سینمای ایران، **نامه‌های معنوی؛ مجموعه مقالات درباره سینمای معناگرا**، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- یثربی، چیستا (۱۳۸۴). ریخت‌شناسی تطبیقی سینمای دینی در شرق و غرب، **نامه‌های معنوی؛ مجموعه مقالات درباره سینمای معناگرا**، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

دریافت مقاله:۹۱/۲/۱۶
پذیرش مقاله: ۹۱/۹/۸

بررسی تطبیقی هنر ملیله‌سازی قبل و بعد از اسلام در ایران*

غلامعلی حاتم سمیه علیزاده میرارکلائی*****

چکیده

تنوع در طرح، اندازه و نقش آثار ملیله‌ای موجود در موزه‌ها و منابع مکتوب تاریخی، این پرسش را مطرح‌می‌سازد که کدام‌یک از دوره‌های هنری و تاریخی بیشترین تأثیر را در تغییر فرم و نقش آثار ملیله داشته‌اند و ملیله‌سازی به‌شکل امروزی آن، از چه دوره‌ای رایج شده‌است. برای پاسخ به پرسش‌هایی ازاین دست نگارندگان، دو حوزه زمانی ملیله‌سازی پیش از اسلام و بعد از اسلام را به‌دلیل شاخصه‌های خاص فرهنگی، مذهبی و سیاسی آن دو دوره، برگزیدند. پس از آن با تأکید بر تکنیک‌های اجرایی و تزئینی، فرم و نقش آثار موجود در این دو زمان را بطور جداگانه و در دو مقطع زمانی متفاوت (درزمانی) با روش تحلیلی- توصیفی بررسی و درنهایت، با یکدیگر مطابقت‌دادند.

یافته‌های این بررسی پس از مطابقت، افزون‌بر مستندساختن مراحل شکل‌گیری نقوش از هزاره سوم قبل از میلاد تا پایان دوره قاجار و بیان تکنیک ساخت آثار ملیله، این واقعیت بود که مفتول‌های تابیده و نتابیده به‌کاررفته در زیورآلات و اشیای تزئینی ایران باستان، با پشت سرگذاشتن تحولات بنیادی به‌عنوان هنری مستقل، به‌نام ملیله وارد عرصه هنر- صنعت گشته‌اند. پس از آن، این هنر مراحل شکوفایی و تکامل خویش را در دوره‌های صفوی، افشار و زند و قاجار سپری‌کرده است.

کلیدواژگان: ملیله‌سازی، هنر فلزکاری، پیچک.

---

* مقاله پیش‌رو، برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد سمیه علیزاده میرارکلائی باعنوان "تحلیل زیبایی‌شناسانه فرم و نقش در زیورآلات ملیله طلای ایران" به‌راهنمایی دکتر غلامعلی حاتم در دانشگاه هنر اسلامی تبریز است.

** استاد، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر تهران.
*** کارشناس‌ارشد هنر اسلامی (گرایش فلز)، دانشکده هنرهای اسلامی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز (نویسنده مسئول).
s.alizadeh63@gmail.com

مقدمه

آثار ملیله[۱] ایران، بخشی از هنر فاخر فلزکاری ایران به‌شمار می‌رود که تولید آن طی سال‌های اخیر دستخوش تغییرات بسیاری شده‌است. این هنر که امروزه به دلایلی رونق و فروغ گذشته‌اش را ازدست‌داده، زمانی نه‌چندان دور زینت‌بخش زنان و مجالس باشکوه بزرگان ایرانی بوده‌است.

اشیائی که امروزه به‌عنوان هنر ملیله‌سازی شناخته‌می‌شوند، نسبت‌به اشیایی که در کاوش‌های باستان‌شناسی یافت‌شده‌اند یا از دوره‌های متأخر به‌دست آمده‌اند، تفاوت‌های بسیاری باهم دارند. وجوه مشترک و تمایزات قابل لمس در آنها چنین پرسش‌هایی را در ذهن برمی‌انگیزد که باوجود اختلاف ظاهری این اشیا چرا محققان آنها را در یک مجموعه و تحت عنوان ملیله‌سازی قلمدادمی‌کنند، آنچه امروزه به‌عنوان هنر ملیله‌سازی شناخته‌شده از چه دوره‌ای شکل امروزی خویش را یافته و سیر تحول و تطور هنر ملیله‌سازی در ایران چگونه بوده‌است.

بااینکه درباره هنر فلزکاری در بسیاری از کتاب‌های تاریخ هنر ایران، سخن به‌میان آمده لیکن هنر ملیله میان سایر هنرهای فلزی مانند حکاکی، قلم‌زنی و طلاکوبی کمتر مورد توجه صاحب‌نظران بوده‌است. ازاین‌رو جستجو درزمینه آثار ملیله‌سازی چندان ساده و در دسترس نبوده و پیرو آن، مطالعات جامعی هم در این خصوص انجام نگرفته‌است. از سوی دیگر دسترسی به آثار موجود در موزه‌ها مشکلات و موانع خاص خود را دارد چراکه بخشی از این آثار به‌دلیل گرانبها بودن در مخازن موزه‌ها نگهداری‌می‌شوند و گروهی دیگر حتی دارای شناسنامه یا عکس نیز نیستند. با این وجود، مقاله پیش‌روی با هدف پی‌بردن به مراحل شکل‌گیری هنر فلزکاری و یافتن مهم‌ترین دوره‌های تاریخی تأثیرگذار بر آن، تدوین یافته‌است.

یکی از مؤثرترین راه‌ها برای پی‌بردن به مهم‌ترین تغییرات اعمال‌شده بر فرم، نقش و منشاء پیدایش فرم‌ها و نقوش به‌کاررفته در هنر ملیله‌سازی ایران، جمع‌آوری آثار، دسته‌بندی و انطباق آنها در دوره‌های قبل و بعد از اسلام است که در این مقاله تمامی این موارد صورت پذیرفته‌است.

پیشینه پژوهش

ملیله‌سازی، از نخستین نمونه‌های موجود از دوران پیش از اسلام است که همواره به‌دلیل استفاده از فلز باارزش طلا و نقره، مناسب‌ترین کاربرد را برای زینت‌بخشیدن به پوشاک یا ظروف تجملی داشته‌است. همچنین باوجود تمام زیبایی‌های نهفته در دل این پیچ و تاب زرین و سیمین، تا به امروز تحقیق و پژوهشی جامع دراین باره صورت نگرفته‌است. بااینکه در تعداد بسیاری از پایان‌نامه‌های دانشگاه‌های هنر تهران، اصفهان، شیراز و تبریز بطور خاص ملیله‌سازی نقره بررسی‌شده لیکن در هیچ یک از آنها درزمینه چگونگی پیدایش و شکل‌گیری فرم و نقش به‌کاررفته در ملیله‌سازی و تطابق آثار قبل و بعد از اسلام، پژوهشی صورت نگرفته‌است. بااین‌همه از میان آنها، پایان‌نامه‌هایی که به قلم *علی ابوترابی* (۱۳۷۳) باعنوان "تحقیقی پیرامون هنر ملیله کاری از دیرباز تاکنون" و *شهره مجیری* (۱۳۸۵) باعنوان "بررسی و مقایسه ملیله اصفهان و زنجان" نوشته‌شده‌اند، دارای مطالب مفید تاریخی است که در مقاله حاضر از آنها بهره‌گرفته‌ایم. بین منابع مکتوب نیز، بیش از همه *فریه* (۱۳۷۴) در "هنرهای ایران" و *جلیل ضیاءپور* (۱۳۴۴) در "زیورهای زنان ایران از دیرباز تاکنون"، بطور پراکنده به زیورآلات ملیله اشاره‌نموده‌اند[۲].

روش پژوهش

آنچه با نگاهی گذرا به نخستین نمونه‌های کشف‌شدهٔ ملیله از شوش تا متأخرترین آن در عصر قاجار و معاصر به‌دست می‌آید این است که طی این سال‌ها تحولاتی عظیم در فرم، نقش و تکنیک ساخت ملیله رخ داده‌است. برای بررسی این دگرگونی‌ها آنچه لازم به‌نظر می‌رسد؛ جمع‌آوری آثار و توجه‌به هرگونه تغییر و تحول متناسب با دوره‌های تاریخی است که آثار در آنها ساخته‌شده‌اند.

سیر نوشتار پیش‌روی بدین گونه است که متن (ملیله‌سازی) در دو مقطع زمانی (درزمانی) بررسی تطبیقی شده‌اند. مقطع زمانی نخست که پیش از اسلام است، دارای ملیله‌سازی به روشی بومی- سنتی و در مراحل ابتدایی و با شیوه ساخت و تزئینی مشابه زرگری اولیه بوده‌است که در طراحی و ساخت آثار آن، باورهای فرهنگی و آئینی نقش بسزایی داشته‌اند. در مقطع زمانی دوم هم، آثار ساخته‌شده دوران بعد از اسلام بررسی شده‌است. ظهور دین اسلام در ایران و ممنوعیت استفاده از طلا برای مردان و همچنین جایگزینی نقوش متنوع گیاهی و هندسی بجای نقوش انسانی در تزئین آثار، این هنر را دستخوش تحولات کرده‌است. ابزار و شیوه‌های گردآوری اطلاعات دربردارنده جستجوی کتابخانه‌ای، مطالعات میدانی، بررسی برخی از آثار در محل نگهداری و دریافت نمونه‌هایی ازطریق سایت‌های موزه‌های خارجی و داخلی است. آثار موجود در سه مرحله با یکدیگر انطباق داده‌می‌شوند که شامل دوره پیش از اسلام (جدول۱)، دوره اسلامی (جدول۲) و درنهایت تطبیق نتایج حاصل از بررسی دو دوره در جدول۳ است. درادامه، شش اثر از دوران پیش از اسلام و شش اثر از دوران

اسلامی ایران معرفی خواهندشد. این آثار متعلق به تمدن‌ها و سلسله‌های حاکم بر ایران در محدوده زمانی هزاره سوم پیش از میلاد تا دوره قاجار و محدوده مکانی ایران کنونی است.

ملیله‌سازی پیش از اسلام

سرزمین ایران از گذشته‌های بسیار دور تمدن‌های عظیم و باشکوه بسیاری را در خود پرورانده‌است. تنوع و پراکندگی این تمدن‌ها در مناطق مختلف جغرافیایی مانند گیلان، آذربایجان، لرستان، کاشان و جیرفت همگی نشانه‌ای از تنوع در فرهنگ، وضعیت معیشتی و اقتصاد در هر تمدن است. استفاده از طلا و نقره به‌عنوان فلزی ارزشمند برای ساخت ظروف و زیورآلات، در این مناطق نیز رواج داشته‌است. آنچه در این بخش مورد توجه قرارمی‌گیرد، آثاری است که به‌گونه‌ای با هنر ملیله‌سازی در ارتباط بوده و از عوامل تأثیرگذار بر شکل‌گیری ملیله‌سازیِ پیش از اسلام است.

– **ایلام:** ایلام در زمان‌های قدرت، کشوری ثروتمند و آباد و شوش یکی از چهارراه‌های دنیا به‌شمار می‌رفته‌است (آمیه، ۱۳۷۲: ۳). احتمالاً به‌تناسب پیشرفت در صنعت، بازرگانی و به‌دنبال آن وضعیت معیشتی مردمان آن زمان زیورآلات، ظروف و آثار بسیاری از فلزات گرانبها تولید یا توسط بازرگانان به مراکز اقتصادی و تجاری ایلام آورده‌می‌شد. افزون‌بر انگشتری‌هایی یافت‌شده از قبری قرارگرفته دربرابر معبد اینشوشیناک[۳]، یک دسته چاقو تیزکن نیز از این دوره دردست است (تصویر ۱). این اثر که از طلا ساخته‌شده، سر شیری در آن تجسم‌یافته که قلاده گردن آن با نوارهای تابیده و هنر زبره‌کاری[۴] تزئین شده‌است.

– **آذربایجان:** در کاوشگاه‌های زیویه[۵]، حسنلو و مناطقی از آذربایجان غربی، جواهراتی قابل سنه‌گذاری که دربردارنده آویزهای گوژکاری‌شده گرد یا ستاره‌ای و گوشواره‌هایی ملیله‌کاری به‌شکل ماه به‌دست آمده‌است که طیف و مسیر تحول طرح‌ها و همچنین اسلوب‌های معمول در ایران شمالی را آشکارمی‌سازند (فریه، ۱۳۷۴: ۱۸۷). نمونه‌هایی از آنچه فریه از آنها نام‌برده، در منابع یافت نشده‌است. لیکن گردنبندی از منطقه حسنلو دردست است که از لوله‌ای استوانه‌ای تشکیل شده‌است. همچنین سیم‌های نازکی از طلا به‌شکل چهار دایره پیچی دور آن دیده‌می‌شوند که فضای کوچک مدوری را وسط آن به‌وجود آورده‌اند (ضیاءپور، ۱۳۴۴: ۸۷). درواقع آنها به‌شکل دوایری متحدالمرکز ساخته‌شده‌اند که در ساخت ملیله کور از آنها استفاده‌می‌شود (تصویر ۲).

– **گیلان:** در میان آثار یافت‌شده از منطقه مارلیک در جبهه شرقی سفیدرود و نقاط باستانی جوبن و کلوز واقع در جبهه غربی سفیدرود در استان گیلان، انگشتری که از مفتول‌های ریز ساده و مارپیچ ساخته شده‌است، نمونه‌ای خاص محسوب‌می‌شود. چراکه محل اتصال مفتول‌های تشکیل‌دهنده این انگشتر به‌اندازه‌ای ظریف است که با چشم دیده‌نمی‌شود (تصویر ۳). دقت در ساخت و طراحی آن به‌شکل مارپیچ، با قطر ۲/۳ سانتی‌متر، نشانه‌ای از مهارت زرگران آن تمدن است (همان).

– **هخامنشیان:** ویژگی هنر زرگری هخامنشی، آمیختن و آشتی‌دادن میان شیوه‌های متفاوت جواهرسازی در سرزمین‌های تحت سلطه شاهان هخامنشی است. مزیت مهارت فنی، تعادل

تصویر ۱. دسته سنگ سنباده از جنس طلا، قلاده شیر با تزئینات خوشه‌ای، طول ۰/۱ متر، موزه لوور، پاریس (آمیه، ۱۳۷۲: ۸۷).

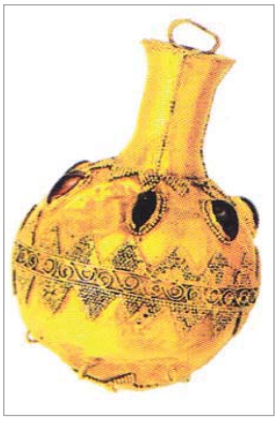
تصویر ۲. گردنبند طلا، منطقه حسنلو، سده‌های هشتم و نهم پ.م.، موزه ایران باستان، تهران (نگارندگان). (ضیاءپور، ۱۳۴۴: ۹۰).

تصویر ۳. انگشتر طلا، گیلان، هزاره اول پیش از میلاد (ضیاءپور، ۱۳۴۴: ۵۶).

میان جذابیت و قریحه هنری، تابش رنگ‌ها، امتزاج نگاره‌ها و جوشش شیوه‌های به‌کاررفته که حاصلش هماهنگی میان آنهاست بی‌آنکه سنت‌های هنری محو و مستور گردند، تمامی عواملی است که جواهرسازی هخامنشی را بیشتر از آنکه بدیع‌سازد، اشتیاق‌انگیز و جذاب‌تر کرده‌است. با استناد بر آثار موجود می‌توان به برخی از ویژگی‌های هنر ملیله‌سازی این دوره همچون بهره‌مندی از فن لحیم‌کاری ظریف و احتمالاً پودری، امکان به‌کارگیری حدیده به‌واسطه استفاده از مفتول‌های حدیده‌کشی‌شده طلا، استفاده از نوار یک‌لاتاب و دولاتاب نوردنشده و توانایی در ساخت احجام توخالی و کوچک اندازه از مفتول پی‌برد. دستبند نمای‌ش داده‌شده در تصویر۴ از زیورآلاتی است که در ساخت آن از فنون ملیله‌سازی نیز بهره گرفته شده‌است.

– **اشکانیان (پارتیان):** با بررسی اندک آثار برجای مانده از تمدن و فرهنگ اشکانی و پیکره‌ها و نقوش برجسته پادشاهان و ملکه‌ها، جنگاوران، شاهزادگان اشکانی در ایران همانند الحضر[۶]، پالمیر[۷]، نیپور[۸] و دو رااروپوس[۹] اینچنین دریافت‌می‌شود که اشکانیان علاقه بسیاری به جواهرات و اشیای زرین و سیمین داشتند (فخرموحدی، ۱۳۸۷: ۱۶). درباره ملیله‌سازی این عصر نمی‌توان بسیار سخن‌گفت بلکه تنها با بررسی نمونه‌های موجود، می‌توان به عمده ویژگی‌های شاخص آن پی‌برد. آویز طلا در تصویر۵ نمونه‌ای است که طراحی ساده و معمول در جواهرسازی پارتی را نمایان‌می‌سازد.

تصویر۴. یک جفت النگوی طلا با نقش سرِ شیر، دوران هخامنشی، موزه میهو ژاپن (محمدپناه، ۱۳۸۵: ۱۳۹).



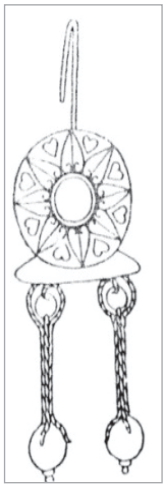
تصویر۵. آویز طلا، مرصع به هفت لعل با تزئین جودانه‌ای، سده‌های اول تا دوم میلادی، موزه بریتانیایی، لندن (فخرموحدی، ۱۳۸۸: ۲۶).

این گوشواره تُنگی شکل، تزئیناتی ملیله‌کاری و زمینه‌ای جودانه‌ای دارد که مرصع به تخمه‌های لعل است (فریه، ۱۳۷۴: ۱۹۰).

– **ساسانیان:** تنها نمونه از زیورآلات دوره ساسانی که به آن در متون اشاره‌شده، طرح آویزی طلایی است که اساس آن یک زیور، احتمالاً گوشواره گرد هشت ستاره است که دو زنجیر بافته‌شده از مفتول‌های نازک از آن آویزان است (ابوترابی، ۱۳۷۳: ۶۴). نقش گل هشت‌پر روی این زیور و هشت گلبرگ قلب مانند که بین هر دو گلبرگ گل هشت‌پر قراردارد، به‌احتمال زیاد با مفتول‌های نازکی که با دقت فراوان بر سطح ورق طلا لحیم‌شده‌اند، به‌وجود آمده‌است. هریک از دو آویز گوشواره از یک مفتول تابیدهٔ بلند که در قسمت بالا با انحنایی فرم حلقه به‌خود می‌گیرد و تا روی سطح کروی پائین آویز ادامه‌می‌یابد و دو مفتول دیگر در جوانب آن، ساخته شده‌است. نقش گل هشت‌پر و قلب وارونه ازجمله نقوش رایج در آثار ساسانی است (تصویر۶).

آنچه با بررسی آثار ملیله دوران پیش از اسلام در ایران به‌دست می‌آید، دربردارنده این موارد است. استفاده بیشتر از فرم هندسی در کنار فرم گیاهی در طراحی آثار، کاربری تزئینی و زینتی آثار، توانایی در لحیم‌کردن مفتول به صفحه نازک طلا، تزئین اشیا با پیچک‌های ریتمیک، به‌کارگیری هنر ملیله‌سازی به‌صورت الحاقی، تلفیق زبره‌کاری با ملیله‌سازی، بهره‌گیری از تکنیک لحیم‌کاری پودری و ظریف و توانایی در حدیده‌کشی و تابیده‌کردن مفتول‌ها.

در این بخش، یادآوری این نکته ضرورت‌دارد که مهم‌ترین نوآوری‌های تکنیکی در دوره هخامنشیان روی زیورآلات اعمال شده‌است. چراکه در این دوره افزون‌بر دنبال‌کردن آنها، مراحل تولید دوره‌های پیشین پیچک‌گذاری با مفتول نتابیده انجام شده‌است. در آثار دوره اشکانی و ساسانی نیز این پیچک‌ها کاربرد داشته‌است.



تصویر۶. گوشواره با طرح گل هشت‌پر، دوران ساسانی (ضیاءپور، ۱۳۴۴: ۲۹۸).

ملیله‌سازی پس از اسلام

پس از استقرار دین اسلام در سرزمین ایران که درنتیجه پیروزی اعراب مسلمان بر ساسانیان و فتح ایران به‌دست آنها در سال ۶۵۱ م./۳۰ه.ق. روی‌داد، تحولات بسیاری در عرصه‌های اجتماعی، مذهبی و سیاسی ایران به‌وجودآمد. بااین وجود، جامعه ایرانی به‌رغم ازدست‌دادن استقلال سیاسی، هویت فرهنگی خود را حفظ کرد. «درواقع امر، خلفای اموی احتمالاً عباسی بسیاری از مراسم و آداب دربار ساسانی را اختیارکردند و نیز دولت‌مردان و کاردانان ایرانی را به‌خدمت گزیدند. در زمینه‌های هنری و پیشه‌وری نیز در زمان‌های آغازین حکومت اسلامی بسیاری از نقش‌مایه‌ها و مضامین ایرانی همراه با اسلوب‌ها و استادکاری‌های متداول برجای ماندند.» (فریه، ۱۳۷۴: ۱۹۰).

اهمیت و ارزش طلا و نقره به‌ویژه ازنظر اقتصادی، همواره مورد توجه جامعه بشری بوده و به‌عنوان پشتوانه‌ای قوی برای دولت‌ها به‌شمار می‌رفته‌است. در احکام و قوانین اسلامی نیز برای بهبود و رونق اقتصادی، دستوراتی مبنی‌بر به گردش درآمدن آنها داده‌شده آن‌گونه که تراکم و انباشتن طلا و نقره امری نکوهیده تلقی گردیده‌است. چنانکه در این رابطه در سوره مبارکه توبه آیه بیان‌شده: «کسانی که طلا و نقره را ذخیره‌می‌کنند و آنها را در راه خدا مصرف‌نمی‌کنند، به عذابی علیم نویدشان ده.» [۱۰] (توبه/ ۳۴).

– **سامانیان:** فرهنگ هنری‌ای که در زمان حکومت سامانیان در ماوراءالنهر (ترکستان غربی) و خراسان شکوفاشد، یکی از بنیادی‌ترین جنبه‌های تمدن تاریخ میانه اسلام را که هنوز به‌قدر کافی کشف و ارزیابی نشده‌است، به‌نمایش گذاشت (اسکارچیا، ۱۳۷۶: ۴۷).

تصویر۷، نمونه‌ای از زیورآلات مورد استعمال از آن دوره است. مهره‌های شیشه‌ای، اشکال هندسی منتظم، سنگ‌های رنگارنگ، گوی‌های ملیله‌کاری شده همراه با سکه‌های طلای رایج در آن عصر، از تزئیناتی است که برای باشکوه‌تر ساختن این گردنبند به‌کار رفته‌است. با دقت بر جزئیات این گردنبند، می‌توان قاب‌بندی‌های ساخته‌شده از نوار تابیده را که به‌شکل کره‌های توخالی و احجام هندسی منظم ساخته‌شده‌اند در کنار طاووسی که دُم ملیله‌کاری شده خود را در پلاک این گردنبند به‌نمایش گذاشته‌است، به‌خوبی مشاهده‌نمود. به‌احتمال بسیار پدیدآمدن چنین تحولی در ساخت و به‌کارگیری قطعات ملیله‌کاری شده در زیورآلات، تحت تأثیر هنر زرگری ماوراءالنهر، بخارا، سمرقند، خراسان، هرات و ... بوده‌است.

– **سلجوقیان:** تولیدات و محصولات هنری دوره سلجوقیان ایران در فرایند شکل‌گیری و شکل‌پذیری نهایی الگوی کلاسیک هنر اسلامی در ایران و سرزمین‌هایی که کم و بیش تحت تأثیر مستقیم آن قرارداشتند، اهمیتی اساسی و بنیادی داشت (همان: ۴).

از میان زیورآلات فراوانی که از این دوره به‌دست‌آمده گوشواره‌ای بسیار جالب از جنس طلا و متعلق‌به منطقه گرگان، بیش از همه در بردارنده ویژگی‌های هنر ملیله‌سازی، استفاده از نوار تابیده، پیچک‌گذاری و لحیم‌کاری پودری، است (تصویر۸).

تصویر۷. گردنبند طلا، گرگان، سده چهارم ه.ق.، طول ۳۵سانتی‌متر (فخرموحدی، ۱۳۸۷: ۱۴).

تصویر۸. گوشواره طلا، دوران سلجوقیان، گرگان (www.metmuseum.org).

این گوشواره با زمینه‌ای جودانه‌ای به‌شکل هلال ماه و از جنس طلا ساخته شده‌است. حلقهٔ گوشواره از یک‌سو به دو نوار دایره‌ای متقاطع و سوراخدار وصل‌شده و ازسوی دیگر، به یک کاسه که با مفتول تابیده طلا نقش‌بندی شده متصل است. این دو، در ناحیه پائین به یک مفتول سه‌لایه تابیده و منحنی جوش داده شده‌اند. روی این مفتول سه‌لایه، یک هرم مشبک که ته آن به‌شکل نیمکره درآمده‌است و بی‌شباهت به فانوس هم نیست، قراردارد.

–**تیموریان:** سبک بین‌المللی تیموری با ویژگی‌هایی چون نقش‌مایه‌های گیاهی چینی‌وار که با اسلیمی‌های بی‌جنبش تلفیق گردیده‌بود، از عواملی است که در پیشبرد و بالندگی یک سبک مستقل عثمانی در سده‌های دهم ه.ق./ شانزدهم م. تأثیری قاطع داشت (اتینگهاوزن، ۱۳۸۷: ۱۵۶). این سبک بی‌شک در هنرهای تجسمی نشانه‌های بسیار خوبی از خود بجا گذاشته‌است. بااین‌همه، در میان آثار زرگری و جواهرسازی این دوران به‌سختی می‌توان اثری را یافت که بطور خاص از هنر ملیله‌سازی بهره‌مند شده‌باشد. درواقع، آنچه موجود است از تولیدات مواد حاشیه‌ای و آرایه‌هایی جزئی قلمدادمی‌شود.

بااین‌وجود جای دعایی که در تصویر۹ دیده‌می‌شود، دارای تزئینات زبره‌کاری درکنار نوارهای تابیده است. هرچند این زیور در نگاه نخستین کمی زمخت و بی‌ظرافت به‌نظر می‌آید اما با کمی دقت در تکنیک لحیم‌کاری این اثر می‌توان به دقت فراوانی که در ساخت آن به‌کاررفته، پی‌برد.

– **صفویان:** بنابر آثار متنوع به‌دست‌آمده از هنر ملیله‌کاری دوره صفوی، می‌توان ویژگی‌های شاخص این دوره را چنین بیان‌کرد. استفاده بیش از پیش نقره احتمالاً به دلایل مذهبی که استعمال طلا را برای مردان حرام دانسته‌است، به‌کارگیری ریزجقه‌هایی تک‌لایه، تابیده و نوردشده، کاربرد زبره‌کاری درکنار ملیله‌کاری، تولید آثار ملیله در سطوح صاف و منحنی، مرکز قرارگرفتن اصفهان به‌عنوان تولیدکننده بیشتر آثار ملیله‌ای، استفاده از دیواره‌ها و اجزای تزئینی ملموس و ضخیم درکنار اجزای داخلی ظریف، عدم توانایی ملیله‌سازان در ساخت احجام بزرگ و استفاده از سطحی زیرین برای بهتر نشان‌دادن جزئیات آثار. برای نمونه در تصویر ۱۰، گوشه‌ای از درب مدرسه چهارباغ اصفهان نشان داده‌می‌شود که با ملیله‌کاری نقره تزئین شده‌است. همنشینی ملیله درکنار هنر قلمزنی آن هم در چنین سطح وسیعی، برای نخستین‌بار در تاریخ ملیله‌سازی ایران مشاهده‌می‌شود که خود، گواهی بر اهمیت و شناخت ملیله نزد بزرگان کشور و ازطرفی وضع نیکوی اقتصادی آن عصر دارد.

– **زندیان:** ناآرامی و نابسامانی حاصل از یورش‌های افغان‌ها، برای چند دهه حمایت از هنر و هنرمند را متوقف‌ساخت. پس از آن، تنها در روزگار آرامش و توأم با سعادت کریم‌خان زند بود که هنرهای ایران دیگربار رمقی برای حرکتی دوباره پیداکرد (اتینگهاوزن، ۱۳۸۷: ۴۵۱).

گوشواره‌ای از طلا با شکل هلالی و مشبک که از زیر هلال بزرگ، آویزهایی که بی‌شباهت به شکل کوزه نیستند و ثابت جوش داده‌شده‌اند، از آثار درخشان این عصر است (تصویر۱۱). میان انحنای پائینی و بالایی را که معکوس هم قرار داده‌شده‌اند، با بازوهای مفتولی بسیار ریز، مشبک ساخته‌اند (ضیاءپور، ۱۳۴۴: ۳۹۱).

– **قاجاریان:** آثار ملیله سیمین و زرین برجای‌مانده از عصر قاجار، دارای ویژگی‌هایی بدین قرار است. استفاده آزادانه‌تر از طلا در ساخت زیورآلات مردانه و زنانه، به‌کارگیری افراط‌آمیز سنگ‌های قیمتی و نیمه‌قیمتی، امکان ساخت ظروف و احجام ملیله‌سازی شده، کاربرد گسترده ریزنقش برگ فرنگ (پیچک) در تولید آثار، افزایش ظرافت و دقت در ساخت آثار، ادامه سنت همنشینی زبره‌کاری و ملیله‌سازی، افزایش تنوع در اجزای داخلی ملیله، مرکز قرارگرفتن زنجان به‌عنوان بزرگ‌ترین تولیدکننده آثار ملیله و استفاده مکرر از آویز، سکه و کره توخالی در تولید زیورآلات. تصویر۱۲، جقه‌ای است از جنس طلا که روی تاج یا پیشانی زنان و مردان دوره قاجار قرار می‌گرفته‌است.

- براساس مطالعات بالا آثار ملیله دوران اسلامی ایران، دارای ویژگی‌هایی به‌قرار زیر است.
- تلفیق زبره‌کاری با ملیله‌سازی،
- به‌کارگیری هنر ملیله‌سازی به‌صورت الحاقی و مجزا،
- ساخت آثار در دو گروه؛ اشیای کاربردی و زیورآلات،
- توانایی در لحیم‌کردن مفتول به صفحه نازک طلا و نقره،
- بهره‌گیری از تکنیک لحیم‌کاری پودری،
- به‌کارگیری ملیله در سطوح گسترده،
- توانایی در ساخت احجام ملیله،
- استفاده از فلز نقره و طلا در ساخت اشیا،
- ساخت پیچک دولا،
- استفاده از دیواره ماشین ملیله و زیگزاگ در حاشیه آثار،
- توانایی در ساخت نوار ملیله و نورد مفتول‌های حدیده‌شده،
- تزئین اشیا با پیچک‌های یک‌چشم، دوچشم، ملیله کور، بادامچه، بقچه و برگ،
- استفاده از فرم هندسی، گیاهی و گاه حیوانی در طراحی آثار.

تصویر۹. جای دعا از جنس طلا و ملیله، مشبک و زبره‌کاری، اصفهان، سده دهم ه.ق. (فخرموحدی،۱۳۸۷: ۱۴).

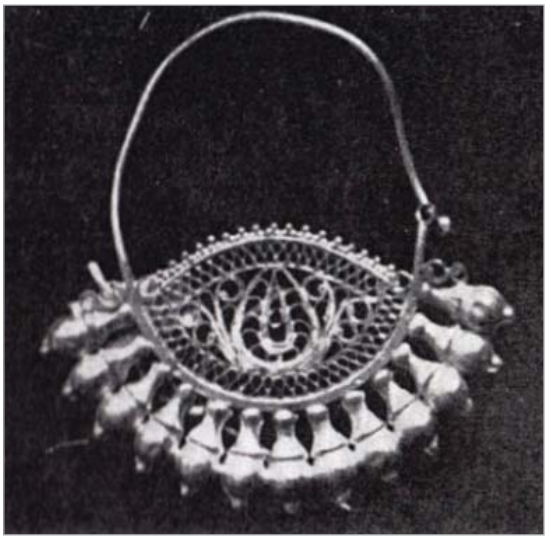
تطبیق ملیله‌سازی قبل و بعد از اسلام

در دو بخش گذشته ضمن معرفی آثار ملیلهٔ مربوط با هر تمدن یا سلسله پادشاهی، هریک از آثار با آثار دوره‌های قبل و بعد از خود مقایسه و تمایزات و مشترکات آنها برجسته‌شدند و درنهایت، ویژگی‌های به‌دست‌آمده از هنر ملیله‌سازی در دوره پیش از اسلام و دوران اسلامی در جدول‌های ۱ و ۲ آورده‌شدند. در این بخش، رابطه بین این دو دوره براساس نتایج به‌دست‌آمده از بررسی آنها، ارزیابی‌می‌شود. به‌واقع در این مطابقت به شباهت‌ها و اختلافات بین آثار این دو پیکره مطالعاتی، پرداخته‌می‌شود.

با نگاهی دقیق به وجوه اشتراکی این دو دوره، چنین می‌توان نتیجه‌گرفت که زرگران دوره اسلامی با حفظ میراث زرگران دوره پیش از اسلام که شامل فرم و نقوش هندسی و گیاهی، تکنیک لحیم‌کاری پودری، استفاده از مفتول و ورق طلا و نقره درکنار یکدیگر و به‌کارگیری مفتول‌های باریک حدیده‌کشی شده تابیده یا ساده و از همه مهم‌تر استفاده از فرم‌های نرم و منحنی بود، راه را برای ارتقای این هنر در دوره اسلامی گشودند.

از دیگرسو تفاوت‌های موجود در این آثار، وزنه پیشرفت را بیشتر به‌سوی دوره بعد از اسلام می‌کشاند. دوره‌ای درخشان از هنر ایران که ریشه در هنر دوره‌های پیش از خود دارد. در این دوره، لشگرکشی‌های پیاپی و گسترش مرزهای ایران باستان، توسعه بازرگانی، اوضاع مساعد اقتصادی و حمایت شاهان و درباریان از جامعه هنری، تبادل هنری را برای هنرمندان ایران زمین مهیامی‌ساخت و سبب رونق کسب و کار آنها می‌شد. بی‌دلیل نیست که در همین دوران، پیشرفت در هنر ملیله‌سازی دیده‌می‌شود. برگ فرنگ (پیچک یک‌چشم)، بادامچه، ریزجقه، برگ، بقچه، پیچک دوچشم و سه‌چشم که با نوار ملیله (مفتول تابیده و نوردشده) ساخته‌می‌شدند؛ به سازنده این امکان را دادند که سطحی ظریف و قابل انعطاف بسازد که قابلیت حجم‌سازی نیز داشته باشد.

تصویر۱۰. بخشی از درب ملیله‌کاری شده، از جنس نقره، دوران صفویان، مدرسه چهارباغ اصفهان (نگارندگان).



تصویر۱۱. گوشواره طلا، دارای آویزهای کوزه‌ای شکلِ ثابت و دیواره ماشین ملیله، سده دوازدهم ه.ق. (ضیاءپور، ۱۳۴۴: ۳۹۲).

تصویر۱۲. جقه ملیلهٔ طلا، یاقوت نشان، اصفهان، سده سیزدهم ه.ق.، موزه هنرهای تزئینی اصفهان (نگارندگان).

جدول۱. بررسی آثار ملیله دوران پیش از اسلام؛ هزاره سوم پیش از میلاد تا پایان دوره ساسانی

نوآوری‌های تکنیکی	تکنیک‌های پایه	تکنیک ساخت	تعداد ریزنقش ملیله	فرم	تمدن/ سلسله
ـــــ	حدیده‌کشی مفتول، استفاده از مفتول تابیده درکنار مفتول ساده و لحیم‌کاری پودری	استفاده منظم از مفتول‌های تابیده و ساده طلا در ترکیب با زبره‌کاری و لحیم‌کاری ظریف	۲	هندسی	ایلام
ساخت ملیله کور		ساختن ملیله کور با مفتول نتابیده طلا	۱	هندسی	آذربایجان
ـــــ		لحیم‌کاری مفتول‌های تابیده و ساده طلا با نظمی خاص درکنار یکدیگر و ساختن یک صفحه انعطاف‌پذیر	۱	هندسی	گیلان
حجم‌سازی و پیچک‌گذاری (عنصر گیاهی)		لحیم‌کاری مفتول‌های تابیده و ساده طلا با نظمی خاص درکنار یکدیگر و ساختن یک صفحه انعطاف‌پذیر، پیچک‌گذاری و حجم‌سازی	۴	هندسی- گیاهی	هخامنشیان
مرصع‌کاری		زبره‌کاری، مرصع‌کاری و لحیم مفتول حدیده‌کشی شده بر سطح ورق طلا	۲	هندسی- گیاهی	اشکانیان
ـــــ		لحیم‌کاری مفتول‌های طلا بر ورق طلا	۲	هندسی- گیاهی	ساسانی

(نگارندگان)

جدول۲. بررسی آثار ملیله دوره اسلامی (دوران سامانی تا قاجار)

نوآوری‌های تکنیکی	تکنیک‌های پایه	تکنیک ساخت	تعداد ریزنقش ملیله	فرم	سلسله
استفاده از فرم حیوانی	حدیده‌کشی، لحیم‌کاری پودری، استفاده از مفتول تابیده درکنار مفتول ساده	مفتول حدیده‌شده طلا، لحیم‌کاری ظریف و پیچک‌گذاری	۶	هندسی، گیاهی و حیوانی	سامانیان
حجم‌سازی با مفتول‌های طلای تابیده		نوار تابیده نوردنشده طلا، لحیم‌کاری پیچک‌ها بر صفحه نازک، حجم‌سازی با مفتول‌های طلای تابیده و قاب‌بندی نگین با ملیله‌کاری	۲	هندسی-گیاهی	سلجوقیان
ـــــ		مفتول تابیده در کنار سطوح زبره کاری	۳	هندسی	تیموریان
ساخت نوار ملیله، پیچک یک چشم (برگ فرنگ) و تلفیق ملیله‌کاری و قلم‌زنی		نوار ملیله یک‌لا، پیچک یک‌چشم، لحیم‌کاری پودری و تلفیق ملیله‌کاری و قلم‌زنی	۲	گیاهی	صفویان
ساخت ریزنقش بقچه و دیوارهٔ ماشین ملیله		نوار ملیله، پیچک یک‌چشم، بقچه، دیوارهٔ ماشین ملیله و لحیم‌کاری پودری	۴	هندسی-گیاهی	افشاریان و زندیان
به‌کارگیری سنگ‌های قیمتی درکنار ملیله‌سازی		نوار ملیله دولا، پیچک یک‌چشم، لحیم‌کاری پودری و به‌کارگیری سنگ‌های قیمتی درکنار ملیله‌سازی	۴	هندسی-گیاهی	قاجاریان

(نگارندگان)

جدول۳. تطبیق ملیله‌سازی قبل و بعد از اسلام

وجوه افتراق	وجوه اشتراک	ویژگی‌های ملیله‌سازی دو دوره	دوره
کاربرد بیشتر سنگ‌های قیمتی و نیمه‌قیمتی در اوائل عصر قاجار به‌کارگیری فلز نقره درکنار طلا در دوران اسلامی ابداع جزئی نوظهور در اجزای داخلی ملیله به‌نام برگ فرنگ در دوره صفویه افزایش تنوع در اجزای داخلی ملیله مقارن با ابداع برگ فرنگ امکان ساخت ظروف و احجام ملیله‌سازی شده در اواخر دوران اسلامی ارتقای سطح کیفی آثار همنشینی ملیله‌سازی و قلم‌زنی در دوران صفویه و پس از آن افزایش ظرافت و دقت در ساخت آثار افزایش تنوع در فرم و نقش از دوره سامانی و تداوم آن در دوره‌های بعد استفاده از فرم حیوانی درکنار فرم‌های گیاهی و حیوانی	تداوم به‌کارگیری فرم پیچک استفاده از نوار تابیده به‌عنوان دیواره‌های تزئینی و اصلی در کنار یکدیگر به‌کاربردن سطحی زیرین برای بهتر نشان‌دادن ظرافت آثار وجود اشتراکات در شیوه لحیم کاری و حدیده‌کشی استفاده از ریزنقش‌های گیاهی و نرم در تمامی آثار استفاده از هنر زبره‌کاری درکنار ملیله‌سازی تداوم ساخت زیورآلات ملیله	استفاده بیشتر از فرم هندسی درکنار فرم گیاهی در طراحی آثار کاربری تزئینی و زینتی آثار توانایی در لحیم‌کردن مفتول به صفحه نازک طلا تزئین اشیا با پیچک‌های ریتمیک به‌کارگیری هنر ملیله‌سازی به‌صورت الحاقی تلفیق زبره‌کاری با ملیله‌سازی استفاده از تکنیک لحیم‌کاری پودری و ظریف توانایی در حدیده‌کشی و تابیده‌کردن مفتول‌ها	قبل از اسلام
		استفاده از فرم هندسی، گیاهی و گاه حیوانی در طراحی آثار تلفیق زبره‌کاری با ملیله‌سازی به‌کارگیری هنر ملیله‌سازی به‌صورت الحاقی و مجزا ساخت آثار در دو گروه؛ اشیای کاربردی و زیورآلات توانایی در لحیم‌کردن مفتول به صفحه نازک طلا و نقره بهره‌گیری از تکنیک لحیم‌کاری پودری به‌کارگیری ملیله در سطوح گسترده توانایی در ساخت احجام ملیله استفاده از فلز نقره و طلا در ساخت اشیا ساخت پیچک دولا توانایی در ساخت نوار ملیله و نورد مفتول‌های حدیده‌شده استفاده از دیواره ماشین ملیله و زیگزاگ در حاشیه آثار تزئین اشیا با پیچک‌های یک‌چشم، دوچشم، ملیله کور، بادامچه، بقچه و برگ	بعد از اسلام

(نگارندگان)

نتیجه‌گیری

آثار مورد تحلیل در نوشتار پیش‌روی، دربردارنده هنر ملیله‌سازی ایران در دو دوره قبل و بعد از اسلام است. این آثار که نمونه‌های ابتدایی و کم‌تزئین تا زیورآلات و تزئینات پرزینت را در خود جای داده‌است، از ویژگی‌هایی مشترک در شیوه تزئین و ساخت برخوردار است. شاخصه‌هایی چون به‌کارگیری مفتول‌های حدیده‌کشی و تابیده‌شده، لحیم‌کاری ظریف و استفاده از فرم‌های پیچک مانند در تزئین آثار، درواقع پایه‌های هنر ملیله‌سازی امروزی است که ریشه در هنر زرگری پیش از اسلام دارند.

آنچه در دوران پیش از اسلام جزء تکنیک‌های زرگری محسوب می‌شد، در دوره‌های نخستین حکومت فرمانروایان مسلمان بر ایران، آرام‌آرام به‌سوی استقلال پیش‌رفت تا آنکه در دوره صفوی، هنری به‌نام ملیله شکل‌گیرد و ذکر آن در کتیبه‌ها و کتاب‌ها آورده‌شود. به‌واقع در پاسخ به این پرسش که هنر ملیله‌سازی ایران در چه دوره‌ای به اوج خود رسید باید خاطرنشان کرد که دوره سامانی به‌عنوان پیش‌گام در عرصه تحولات و دوره سلجوقی به‌عنوان تعیین‌کننده خط‌مشی این هنر، دارای اهمیت بسیار است. بااین‌همه، نباید از دوره صفوی که با حمایت و عنایت به هنر ملیله زمینهٔ توسعه و شکوفایی آن را فراهم‌ساخت، چشم‌پوشی کرد. نخستین‌بار در این دوره از نوار ملیله در ساخت زیورآلات و سطوح گسترده ملیله‌سازی استفاده‌شد. هنر ملیله‌سازی به‌شکل امروزی از دوره افشار و زند با گسترش و به‌کمال رساندن جزء نو ظهوری به‌نام برگ فرنگ که در اواخر دوره صفوی ابداع شده‌بود، رواج یافته‌است. این موتیف در کنار ریزنقش‌هایی چون بته جقه، بادامچه، برگ و ریزجقه قابلیت تولید احجام و ظرافت بیشتر در ساخت را دراختیار ملیله‌ساز قرارداده‌است.

هنر ملیله‌سازی ایران با هنر زرگری این سرزمین درآمیخته است. هرچند بیشترین تغییر در ملیله‌سازی در دوران پس از اسلام به‌وجودآمد لیکن این تغییرات، بدون داشتن تجارب و مهارت زرگران در دوران پیش از اسلام بطور قطع محقق‌نمی‌شد.

با آگاهی‌یافتن از دوره‌های تأثیرگذار بر هنر ملیله‌سازی ایران، آنچه جای بررسی بیشتر دارد این است که چه عواملی سبب پیشرفت این هنر در آن دوران بوده‌اند. امیداست که مقاله حاضر، گشاینده دری برای تحقیقات و بررسی‌های علمی بیشتر در این زمینه باشد.

پی‌نوشت

۱- ملیله‌کاری، هنری ظریف و لطیف است که در آن اشیای فلزی با مفتول‌ها یا تسمه‌های بسیار ظریف، در نقش و نگار زیبا و متنوع ساخته یا تزئین‌می‌شوند. نشاندن این مفتول‌ها و تسمه‌ها با جوش‌های بسیار ریز، به دقت بالایی نیازدارد. برای همین، استادکاران این حرفه می‌بایست از مهارت زیادی برخورداربا‌شند (توحیدی، ۱۳۸۶: ۴۹).

۲- شایان یادآوری است که درخصوص شیوه ساخت آثار ملیله در دوره معاصر حسن *تقی‌پور وحید* (۱۳۹۰) کتابی باعنوان " هنر ملیله‌سازی نقره " و حسین *یاوری* (۱۳۴۸) کتابی باعنوان " تجلی نور در هنرهای سنتی ایران " را نگاشته‌اند که باوجود دربرداشتن مطالبی غنی درباره چگونگی ساخت اشیای ملیله، به‌دلیل مغایرت با موضوع اصلی نوشتار پیش‌روی از آنها بهره‌ای برده نشده‌است.

3- Inshushinak: خدای محافظ شهر شوش.

۴- استفاده از گوی‌های کوچک توپُر طلایی و نقره‌ای و اتصال آن با جوش‌های بسیار ظریف به سطح خارجی برای تزئین محصولات فلزی را زبره‌کاری گویند (نگارندگان).

۵- روستای زیویه در ۴۲ کیلومتری شهر سقز و حدفاصل کردستان و آذربایجان قراردارد (محمدپناه، ۱۳۸۵: ۵۳).

6- Hatra

7- Palmyra

8- Nippur

9- Dura-europos

۱۰- والذین ینکزون الذهب و الفضه و لاینفقونها فی سبیل الله فبشرهم بعذاب الیم (توبه/ ۳۴).

منابع و مآخذ

- قرآن کریم (۱۳۸۵)، ترجمه ناصر مکارم شیرازی، قم: مدرسه الامام علی بن ابی طالب(ع).
- آمیه، پیر (۱۳۷۲). **تاریخ ایلام**، ترجمه شیرین بیانی، تهران: دانشگاه تهران.
- ابوترابی، علی (۱۳۷۳). *تحقیقی پیرامون هنر ملیله‌کاری در ایران از دیرباز تاکنون*، پایان‌نامه کارشناسی، تهران: دانشگاه هنر تهران.
- اتینگهاوزن، ریچارد و الگ، گرابر (۱۳۸۷). **هنر و معماری اسلامی**، ترجمه یعقوب آژند، ج ۱، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
- اسکارچیا، جان روبرتو (۱۳۷۶). **هنر صفوی، زند، قاجار**، ترجمه یعقوب آژند، تهران: مولی.
- تقی‌پور وحید، حسن (۱۳۹۰). **هنر ملیله‌سازی نقره**، تبریز: یاران.
- توحیدی، فائق (۱۳۸۶). **گنجینه اطلاعات هنری**، ج۱، تهران: میراث کتاب.
- ضیاءپور، جلیل (۱۳۴۴). زیورهای زنان ایران از دیرباز تاکنون. تهران: فرهنگ و هنر.
- علیزاده میرارکلایی، سمیه (۱۳۹۰). *تحلیل زیبایی‌شناسانه فرم و نقش در زیورآلات ملیله طلای ایران*، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، تبریز: دانشگاه هنر اسلامی تبریز.
- فخر موحدی، مهرناز (۱۳۸۷). پیشینه هنر فلزکاری ایران (دوره سلوکی)، **طلا و جواهر**، (۴۹ و ۵۰)، ۷۸-۶۸.
- _____ (۱۳۸۸). پیشینه هنر فلزکاری ایران (دوران اسلامی)، **طلا و جواهر**، (۵۵ و۵۶)، ۲۷-۱۴.
- فریه، ر. دبی‌لیو (۱۳۷۴). **هنرهای ایران**، ترجمه پرویز مرزبان، تهران: چاپ فرزان.
- کامبخش‌فرد، سیف‌الله (۱۳۸۰). **آثار تاریخی ایران**، تهران: مؤسسه انتشارات تعاون سازمان میراث فرهنگی کشور.
- مجیری، شهره (۱۳۸۵). *بررسی و مقایسه ملیله اصفهان و زنجان*، پایان‌نامه کارشناسی، اصفهان: دانشگاه پیام‌نور اصفهان.
- محمدپناه، بهنام (۱۳۸۵). **کهن دیار**، تهران: سبزان.
- یاوری، حسین (۱۳۸۴). **تجلی نور در هنرهای سنتی ایران**، تهران: سوره مهر.

- *http//www.metmuseum.org*/search-results?ft=iran+gold&x=-935&y=-58&rpp=10&pg=14. (access date: 11/8/2011).

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

Comparative Analysis of Pre-Islamic and Post-Islamic Filigree Art in Iran

Gholamali Hatam* Somayeh Alizadeh Mirarkolaee**

Abstract

Diversity in design, size and role of filigree works in museums and written historical sources raises questions one of which is what artistic and historical periods have the most effect on the change of form and design of filigree works? And from what period has the present filigree making become prevalent? Answering such questions, the researchers have chosen two time spans of pre-Islamic and post-Islamic filigree making due to specific cultural, religious and political characteristics of such periods.

Then, focusing on performative and decorative techniques, form and design of existent works in the two periods were investigated and compared separately and diachronically via descriptive-analytic method.

In addition to documenting the formation stages of motifs from the third millennium (BC) until the end of Qajar time and stating the construction technique of filigree works, the findings of this study after comparing show that twisted and untwisted laces used in ornaments of ancient Persia have entered the arena of art-industry as an independent art called filigree after passing fundamental transformations. After that, such art passed different stages of its evolution in Safavid, Afshari, Zandieh and Qajar eras.

Keywords: filigree making, metalwork, helix

* Professor, Applied Arts Faculty, Art University of Tehran, Iran

** MA, Faculty of Islamic Arts, Islamic Art University of Tabriz, Iran

Received: 2012/05/23
Accepted: 2013/06/10

Comparative Study of Spiritual Cinema and Intuitive Cinema According to Morteza Avini Ideas

Shekoufeh Arvin* Abolghasem Dadvar**

Abstract

The staggering development of technology and industry and fading of spirituality in the human life in recent decades have led to more attention to metaphysics and search of meaning for life whose consequences have been manifested the most in cinema. In Iran, paying attention to spiritual and holy affairs increased during the imposed war. Meanwhile, Morteza Avini was one of those who tried to propose a new type of cinema which matches the spiritual aspects of Holy Defence. Thus, instead of using traditional method of narrative, he applied new methods based on intuition and illumination and used the name intuitive cinema for it. The gradual prominence of spirituality in cinematic works caused new cinematic genres like religious, conceptual, metaphysical and transcendental to be born in the arena of Iranian cinema.

Accordingly, the main issue of this research is a comparative study of intuitive and conceptual cinema. Thus, first, the notion of intuitive cinema has been explored with regard to Avini ideas. Then, different definitions and views about conceptual cinema and similar genres have been proposed and its features have been investigated by providing several examples. Finally, the two cinematic genres were compared.

This study applies analytical-library method as well as documentary investigation and comparative analysis. The results of this study show that the production of conceptual cinema and definitions of intuitive cinema, though having fundamental difference in their attitude towards spirituality, are similar in some issues such as positive and benevolent attitude towards the world and also reminding the existence of God to the audience.

Keywords: comparative study, Morteza Avini, intuitive cinema, conceptual cinema

* PhD candidate, Art Faculty, Alzahra University, Tehran, Iran

** Associate Professor, Art Faculty, Alzahra University, Tehran, Iran

Received: 2012/12/18
Accepted: 2013/06/10

The Influence of Sassanid Ribbons on Islamic Art from the Beginning to the End of Seljuk Era

Ahmad Zare' Abarqui* Rasoul Musavi Haji Jamshid Rousta*****

Abstract

The Sassanid ribbons, as one of the most important features for the recognition of art in that era, are seen abundantly on bas-reliefs, clothes and silver bowls. We can see some samples of these ribbons in the early Islamic period. The purpose of this research is to identify such ribbons and their influence on Islamic art**.** According to this purpose, the following questions are raised: What are the main features of the Sassanid ribbons? Have the Islamic ribbons used on the paintings, textiles and silver vessels been taken from Sassanid samples? In which Islamic periods have these ribbons been more prominent? This research tries to prove the influences of Sassanid ribbons on Islamic art by collecting information from libraries and documents and using the analytical-comparative method which compares the application, function and features of Sassanid ribbons with Islamic ones. To achieve this goal, some mentioned ribbons were presented and a comparative analysis was done between the patterns with ribbons related to Sassanid period and the ones related to the early centuries of Islam and the impact of Sassanid ribbons on Islamic art with nearly equal characteristics was investigated. Thus, features such as "raging and spread from beginning to the end" are used exactly in the Islamic period, and in the feature "royal peculiar being" only the concept of king has changed to the caliph or emir. Any way, sanctity and special position of these ribbons have been preserved. By showing the reasons of these influences, the condition of entrance of Sassanid ribbons into Islamic world is explained. Such adoption can be observed in different artistic fields from the beginning of Islamic period up to the late Seljuk period. However, the role of Umayyads, Abbasids, Samanids and Al-e Buyeis is more significant in these influences.

Keywords: Sassanid art, the art of early centuries of Islam, Sassanid ribbons, Islamic ribbons

* MA, Faculty of Architecture, Islamic Azad University of Abarkouh, Yazd, Iran

** Associate Professor, Faculty of Art and Architecture, Mazandaran University, Iran

*** Assistant Professor, Faculty of Humanities, Shahid Bahonar University, Kerman, Iran

Received: 2013/01/27
Accepted: 2013/06/10

The Comparative Study of Safavid and Qajar Takyehs' Architecture in Takht-e-Foolad of Isfahan

Mohammadmehdi Poustindouz* Ahmad Aminpour Elham Mehrdoust*****

Abstract

In the past, Takyeh was a place with different functions such as residence of Sufis and poor people as well as a place for Ta'zieh ritual. Takht-e-Foolad of Isfahan is one of the places in which many Takyehs were built from pre-Safavid to contemporary era. It is one of the oldest cemeteries in the Islamic world. In the past, Takyehs of Takht-e-Foolad were a place for residence of Sufis and scholars as well as a place for seminary and then a place for burying these persons. Thus, there has been built tombs for them and gradually other people were buried there as well. In this research, we aim to study the architecture of these Takyehs from Safavid to Qajar eras. The aim of this study is to introduce Takyehs of each era, the features of their architecture and the comparative study of them in this area in Safavid and Qajar eras.

The main question is: What are the similarities and differences of Takaya of Takht-e-Foolad of Isfahan in these two eras? The research methodology is historic-descriptive and collection of data includes both library and field observation of Takyehs and then qualitative analysis of the data is carried out. From the findings of this study we can indicate to the similarity in hierarchy, the fabric of tombs, the kind of arches, the structure of roofs, the kind of used materials, the similarity of decorations and their place in Takaya of these two eras. Differences between them are in the prominence of portal and use of inscription in Safavid era, and the use of flat roof, curved arcs, stone, lithography and placing of tombs on platform in Qajar era.

Keywords: Takyeh, the architecture of Safavid and Qajar eras, Takht-e-Foolad of Isfahan

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

Received: 2012/09/29
Accepted: 2013/06/10

The Influences of Imported Ceramics' Designs on the Design and Motifs of Domestic Ceramics and Potteries in Qajar Era

Zahra Qasemi* Aliasghar Shirazi**

Abstract

In Qajar period, foreign countries (Europe and China) dominated markets of Iran and other Muslim countries with their inexpensive exports. With growing imports in the 19th century (13-14 AH) many native industries of Iran declined. Potteries and ceramics of the Qajar period were not exception to such influences and their production was limited to domestic markets and in many cases they were influenced by imported samples.

The aim of this paper is to analyse and compare types of ceramics (15 domestic samples and 18 foreign samples) in Qajar period and investigate the impacts of imported ones on the design and motif of Iranian samples. In this regard, the following question is raised:

What influences have the foreign ceramics had on motif and design of domestic potteries and ceramics in Qajar period?

These effects are considered in four categories: blue and white potteries (especially ones made in Nain), Enamelled porcelains inspired from Chinese imported samples, potteries imitated from Iznik samples and polychrome ceramic wares.

Research results show that in the first three groups of this classification the direct effects on design and motif are quite obvious. However, in some cases, indirect effects can be observed as well. But in the fourth group, these effects are almost indirect. That is to say, they reflect the influence of European painting principles such as nudism, using perspective principles, European landscapes and scenes of human life on Qajar painting.

The method of this article is descriptive-analytical and the data has been gathered via library and field methods.

Keywords: Qajar period, Europe, pottery and ceramic, design and motif

* MA, Art Faculty, Shahid University, Tehran, Iran

** Assistant Professor, Art Faculty, Shahid University, Tehran, Iran

Received: 2012/12/15
Accepted: 2013/06/10

Comparative Study of Tadao Ando and Santiago Calatrava Works

(In order to derive nature-inspired solutions for architecture design)

Arash Pesaran* Soha Pourmohammad Fereshteh Shakiba*****

Abstract

Despite numerous efforts for improving the process of architecture design in recent decades there has been seldom proposed clear solutions for architecture design in line with helping the nature. Thus, it seems necessary to explore, compare and analyze the available samples and works of great architects in order to derive their design strategies in confrontation with nature and gain some clues for enticing the imagination of designers for using them. Based on the assumption that analyzing and comparing two different attitudes to nature in architecture design can provide some nature-oriented strategies, this research aims to compare the dynamic form-oriented approach of the Spanish academic architect, Santiago Calatrava, with space-oriented approach of the Japanese experimental architect, Tadao Ando, to the nature. Meanwhile, in addition to investigating the masterpieces of the two architects, some of the nature-derived components of their designs are elicited and classified. This research is descriptive-analytic and uses a comparative method. Indeed, using such method as well as library and electronic sources, the authors try to investigate the responses of the two architects to natural factors like natural forces, context, type of the advancement of their architecture into nature, the quality of using light etc. Exploration and comparison of nature-inspired approaches in their works reveals the contextual feature of nature of which each architect has a different reading according to his personal, scientific, cultural and social background. Also, while classifying the patterns of using nature in their works, a number of elements and strategies for better application of nature to entice the imagination of designers have been proposed; strategies like selection of site inside the nature, infiltration of light into the building, physical penetration into nature, visual penetration into nature, combining the space with natural elements, creating dynamic landscape, inspiration from trees, birds, animals and animate beings, and integration and connection with surrounding environment.

Keywords: inspiration from nature, Santiago Calatrava, Tadao Ando, space-oriented, natural structures

---

* PhD candidate, Department of art & architecture, Islamic Azad University of Shiraz, Iran
** PhD candidate, Islamic Azad University (Science and Research Branch), Tehran, Iran
*** MSc, Islamic Azad University of Khorasgan, Isfahan, Iran

Received: 2013/02/24
Accepted: 2013/06/10

A Comparison between Contemporary and Old Terms of Coloring Raw Materials of Glazes in Iran's Islamic Era

Yousef Amini* Mehrnoush Shafiee Hussein Mirja'fari*****

Abstract

Compared to its past, a fundamental transformation occurred in making various glazes and utilizing coloring materials for ceramic works and pottery during the Islamic era in Iran. Numerous terms for such materials are seen in the ancient texts written by scientists and authors of that era but a complete and full identification and introduction of them has not yet been presented. The important point is that a lot of ceramic production techniques and its raw materials are brought in those texts, study of which sometimes provides proper solutions for technicians. But the applied terms in them are conventional words that are not used much today. This has made understanding of these texts difficult for the readers since scientific words are mostly used for these materials in today's research sources. Hence, it seems that identification of these terms is quite essential in facilitating the reading of ancient texts which provide great help in restoration of traditional arts.

Primarily, this article deals with analyzing and introducing new words for the raw materials in coloration of glazes. Then, identification of ancient words used in the Islamic era is introduced via using ancient texts. Finally, comparison of ancient and new terms is done by qualitative analysis of the data that is an answer to the following questions: what coloring materials did our ancestors use for glazes? are those materials applied today in production of glazes? In addition to providing the synonyms for many old terms that could aid in reading old texts and achieving the ancestors' production methods for various types of glazes, the results of this study show that the diversity of ancient words for each glaze coloring material was more than the diversity of new terms but a lot of those words are forgotten today and have been replaced by new chemical science terms. Also, it is mentioned that the new identified compositions were not used in ancient glazes and thus the terms for them have no equivalent in the past.

Keywords: ceramic works, Iran's Islamic era, glaze, coloring materials

* MA, Faculty of Visual and Applied Arts, Art University of Isfahan, Iran

** Assistant Professor, Faculty of Visual and Applied Arts, Art University of Isfahan, Iran

*** Professor, Faculty of Humanities, University of Isfahan, Iran

Received: 2013/01/23
Accepted: 2013/06/10

A Study on Musical Aspects of Polyphonic Narratives in Iranian Novels and Plays (Case studies: The Last Play of the Lady by Belqeis Soleimani and Afra by Bahram Beizai)

Parvaneh Ahmadi* Mohammadjafar Yousefian Kenari**

Abstract

The present paper attempts to compare the role of narrative canons in the development of story and drama focusing on some prevalent theoretical patterns in organizing the voices and composing the opus. The polyphonic narrative points to a literary or dramatic text in which a few different discoursal threads explain and display an event simultaneously. In this kind of literary narrative, the narrator plays two or more roles and applies various narrative levels to organize and develop the event. Therefore, the narrator's voice seldom appears in a dominant position over other characters' voice in the literary or dramatic world but it is perfectly along with other voices. Assuming that one may find some creative aspects of the narrator as an organizer of various narrative levels in the Iranian contemporary literature, the present research offers an analytical comparison of the polyphonic aspects in *The Last Play of the Lady* (2009), a novel by Belqeis Soleimani, and *Afra or Day Passes* (2006), a play by Bahram Beizai. In this regard, we have referred to the most crucial tenets of Mikhail Bakhtin concerning the polyphonic literature and considered the special position of novel amongst various modern literary genres. The qualitative evaluation of the polyphonic items confirms the realization of polyphonic experience in the two samples based on the existence of numerous group voices, monopoly rupture in narrator role as a cast, flexible and fluid strains of the literary or dramatic narration and the way of voice distribution among the two works.

Keywords: polyphony, drama, novel, music, Soleimani, Beizai

* MA student, Faculty of Art, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran

** Assistant Professor, Faculty of Art, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran

Received: 2012/12/18
Accepted: 2013/06/10

The Social Lands and Artistic Disparities in Iran (Case study: hand-woven carpet in central Iran)

Farhad Babajamali*
Mohammadhussein Ramesht Mahmoud Mohammadi*** Ebrahim Moqimi******

Abstract

The continuous happening of natural processes has provided various landscapes on the earth. Due to its special dynamism, Iran has landscapes in which notable differences are observable. Difference in landscape has led to various lands in the natural arena of Iran and consequently special social structures have been created in it each of which has particular rules and organization for its stability. Some components of such stability pertain to different aspects of their art such as hand-woven carpet. As a local art, such carpet has particular dimensions of spatial identity in social lands of Iran that, while having common features in all mentioned lands, has obvious disparities derived from disparity of spatial identity in each of them.

Accordingly, this study aims to explore new dimensions of spatial influences on such art by using systematic analysis as well as Niche space and Lound method in the field of interdisciplinary studies, and answer the following question: how much have the landscape differences resulted from environmental processes influenced the formation of Iranian social lands and the art of hand-woven carpet of such people?

The results of this study show that one of the important factors in the organization of Iran's lands, especially central Iran, is their changing environmental components. This is obvious in the artistic disparities of such societies to the extent that disparity of carpet art has emerged with different degrees in them. In this regard, there is most disparity in urban societies whereas the least disparity belongs to rural societies.

Keywords: Iran, civility, spatial identity, social lands, carpet art

* PhD candidate, Faculty of Geography, University of Isfahan, Iran
** Professor, Faculty of Geography, University of Isfahan, Iran
*** Assistant Professor, Faculty of Architecture and Urban Planning, Art University of Isfahan, Iran
**** Professor, Faculty of Geography, Tehran University, Iran

مطالعات تطبیقی

Contents

- **The Social Lands and Artistic Disparities in Iran (Case study: hand-woven carpet in central Iran)** 1
  Farhad Babajamali, Mohammadhussein Ramesht, Mahmoud Mohammadi, Ebrahim Moqimi
- **A Study on Musical Aspects of Polyphonic Narratives in Iranian Novels and Plays (Case studies: The Last Play of the Lady by Belqeis Soleimani and Afra by Bahram Beizai)** 15
  Parvaneh Ahmadi, Mohammadjafar Yousefian Kenari
- **A Comparison between Contemporary and Old Terms of Coloring Raw Materials of Glazes in Iran's Islamic Era** ... 29
  Yousef Amini, Mehrnoush Shafiee, Hussein Mirja'fari
- **Comparative Study of Tadao Ando and Santiago Calatrava Works (In order to derive nature-inspired solutions for architecture design)** 45
  Arash Pesaran, Soha Pourmohammad, Fereshteh Shakiba
- **The Influences of Imported Ceramics' Designs on the Design and Motifs of Domestic Ceramics and Potteries in Qajar Era** 59
  Zahra Qasemi, Aliasghar Shirazi
- **The Comparative Study of Safavid and Qajar Takyehs' Architecture in Takht-e-Foolad of Isfahan** 79
  Mohammadmehdi Poustindouz, Ahmad Aminpour, Elham Mehrdoust
- **The Influence of Sassanid Ribbons on Islamic Art from the Beginning to the End of Seljuk Era** 95
  Ahmad Zare' Abarqui, Rasoul Musavi Haji, Jamshid Rousta
- **Comparative Study of Spiritual Cinema and Intuitive Cinema According to Morteza Avini Ideas** 107
  Shekoufeh Arvin, Abolghasem Dadvar
- **Comparative Analysis of Pre-Islamic and Post-Islamic Filigree Art in Iran** 119
  Gholamali Hatam, Somayeh Alizadeh Mirarkolaee

Scientific Journal of
Motaleat-e Tatbighi-e Honar (Biannual)

Comparative Studies of Art

Vol.4.No.7. Spring & Summer 2014

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
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

Coordinator: Farzaneh Beshavard

Logo type: Hamid Farahmand Boroujeni
Cover designing: Afsaneh Nazeri
Graphic Designing: Sam Azarm
Persian editor: Bahare Abbasi Abduli
English editor: Ehsan Golahmar
Layout: Somayeh Faregh

Address: Journal of Motalea-te Tatbighi Honar. No.17, Pardis Alley(31), Chaharbaqh-e-paeen St. Isfahan. Iran, Art University of Isfahan
Postal Code: 81486-33661
Phone: (+98-31) 34460328 - 34460755
Fax: (+98-31) 34460909

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

ISSN 2345-3842

Referees and Contributors:

Ali Abbasi (PhD)
Habib Ahmadzade (PhD)
Abbas Akbari (PhD)
Mahmoud Arzhmand (MSc)
Mohamadtaghi Ashouri (PhD)
Morteza Babakmoeen (PhD)
Esmaeil Baniardalan (PhD)
Mohammadreza Bemanian (PhD)
Abolghasem Dadvar (PhD)
Mohammadamin Emami (PhD)
Hamid Farahmand Boroujeni (MSc)
Mehrdad Ghayoomi Bidhendi (PhD)
Hossein Hamidi Esfahani (PhD)
Fataneh Mahmoodi (PhD)
Aboozar Majlesi Koopaei (PhD)
Bita Mesbah (PhD)
Ahmadreza Motamedi (PhD)
Afsaneh Nazeri (PhD)
Sadegh Rashidi
Ahamd Salehi Kakhki (PhD)
Samad Samanian (PhD)
Mahmoud Tavosi (PhD)
Ali Vandshoari (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 of art research and interdisciplinary studies of art and other fields

- 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