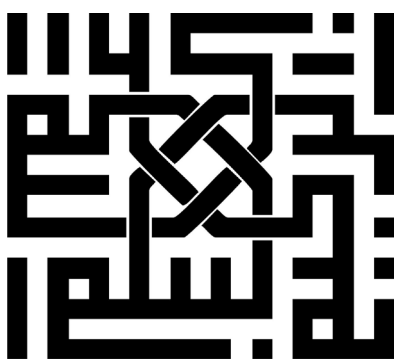


دوفصلنامه علمی-پژوهشی مطالعات هنر اسلامی

بهار-تابستان ۱۳۹۴
سال یازدهم، شماره بیست و دوم
مؤسسه مطالعات هنر اسلامی

صاحب امتیاز: **موسسه مطالعات هنر اسلامی**
مدیرمسئول و سردبیر: **دکتر مهناز شایسته‌فر**

اعضای هیئت تحریریه این شماره به ترتیب حروف الفبا:
دکتر آدل آداموا، مسئول بخش هنر اسلامی، موزه آرمیتاژ، سن پترزبورگ
دکتر ابوتراب احمدپناه، استادیار دانشکده هنر، دانشگاه سمنان
دکتر سوزان اسکولی، دکترای مطالعات اروپا و تاریخ، دانشگاه لاتروپ، استرالیا
دکتر رضا اکبریان، دانشیار گروه فلسفه، دانشگاه تربیت مدرس
دکتر برنارد اکان، پروفسور هنر و معماری اسلامی، دانشگاه آمریکایی قاهره، مصر
دکترساندرا اوب، محقق فوق دکتری در زمینه هنر اسلامی، دانشگاه سوربن فرانسه
دکتر شیلا بلر، پروفسور هنر اسلامی، دانشکده هنرهای زیبای بوستن، آمریکا
دکتر جاناتان بلوم، پروفسور هنر اسلامی، دانشکده هنرهای زیبای بوستن، آمریکا
دکتر تورج دریایی، پروفسور تاریخ ایران، دانشگاه کالیفرنیا، ایروین
استاد علی رجبی، هیئت علمی دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، ایران
دکتر زهره زرشناس، استاد و رئیس پژوهشکده زبانشناسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ایران
دکتر محمد خزایی، استاد گروه گرافیک، دانشگاه تربیت مدرس، ایران
دکتر مهناز شایسته‌فر، دانشیار گروه هنر اسلامی، دانشگاه تربیت مدرس، ایران
دکتر فائقه شیرازی، دکترای منسوجات لباس از دانشگاه اوهایو، دانشگاه تگزاز، آمریکا
دکتر کریستیان گروبر، استادیار گروه هنراسلامی، دانشگاه میشیگان، آمریکا
دکتر آلن والزملی، پروفسور باستان شناسی و تاریخ، دانشگاه سیدنی، استرالیا
دکتر کارول هلین برند، پروفسور تاریخ اسلام، دانشگاه ادینبرو، اسکاتلند
دکتر رابرت هلین برند، پروفسور هنر و معماری اسلامی، دانشگاه ادینبرو، اسکاتلند

همکاران این شماره:
دکتر عبدالمجید شریف زاده، دکتر محمد خبری، دکتر ابوالقاسم دادور، دکتر محمدعلی بیدختی، دکتر ابوتراب احمدپناه، دکتر محمد خزایی، دکتر مهناز شایسته‌فر
دکتر مهران هوشیار، دکتر مهدی پوررضاییان، دکتر علیرضا بهرمان، دکتر محمد کاظم حسنوند، دکتر جواد نیستانی، دکتر پریسا شادقزوینی دکتر فریده طالب‌پور، دکتر اصغر فهیمی‌فر

حروفچینی، اسکن تصاویر و امور اجرایی: بخش‌های فنی، علمی واجرایی موسسه مطالعات هنر اسلامی
ویرایش ادبی و علمی: مهناز شایسته‌فر
ترجمه متون تخصصی: رضوان خزایی
گرافیست: زهره شایسته‌فر
لیتوگرافی: آرمان پیشرو کیان
چاپ جلد و متن: نقش ایران
صحافی: شریف/ **تیراژ:** ۸۰۰ نسخه/ **قیمت:** ۱۵۰/۰۰۰ ریال

مؤسسه مطالعات هنر اسلامی
شماره ثبت ۱۱۳۶۷
دفتر مرکزی: تهران، بزرگراه اشرفی اصفهانی، خیابان ناطق نوری، جنب خیابان قانع، پلاک۲۶، تلفکس: ۲۴و ۲۲ و ۴۴۶۱۸۱۲۱

jislamicart@yahoo.com
www.islamicartjournal.com www.shopislamicart.com www.ias.org.ir
ISSN: 1735-708X

آدرس فروشگاه‌ها:
فروشگاه شماره ۱: تهران، بزرگراه اشرفی اصفهانی، خیابان ناطق نوری، جنب خیابان قانع، پلاک۲۶ ، تلفن: ۲۴و ۲۲ و ۴۴۶۱۸۱۲۱
فروشگاه شماره ۲: تهران،خانه هنرمندان، خیابان طالقانی، انتهای موسوی شمالی، باغ هنر، فروشگاه کتاب، تلفن: ۸۸۳۱۶۱۷۱
فروشگاه شماره ۳: تهران،موزه هنرهای معاصر، کارگر شمالی نرسیده به فاطمی، فروشگاه کتاب، تلفن: ۸۸۹۶۵۴۱۱ و ۸۸۹۶۳۲۰۰
فروشگاه شماره ۴: اصفهان، چهارباغ عباسی، کتابفروشی وحدت، واحد ۹، تلفن: ۲۲۳۰۳۳۳- ۰۳۱۱

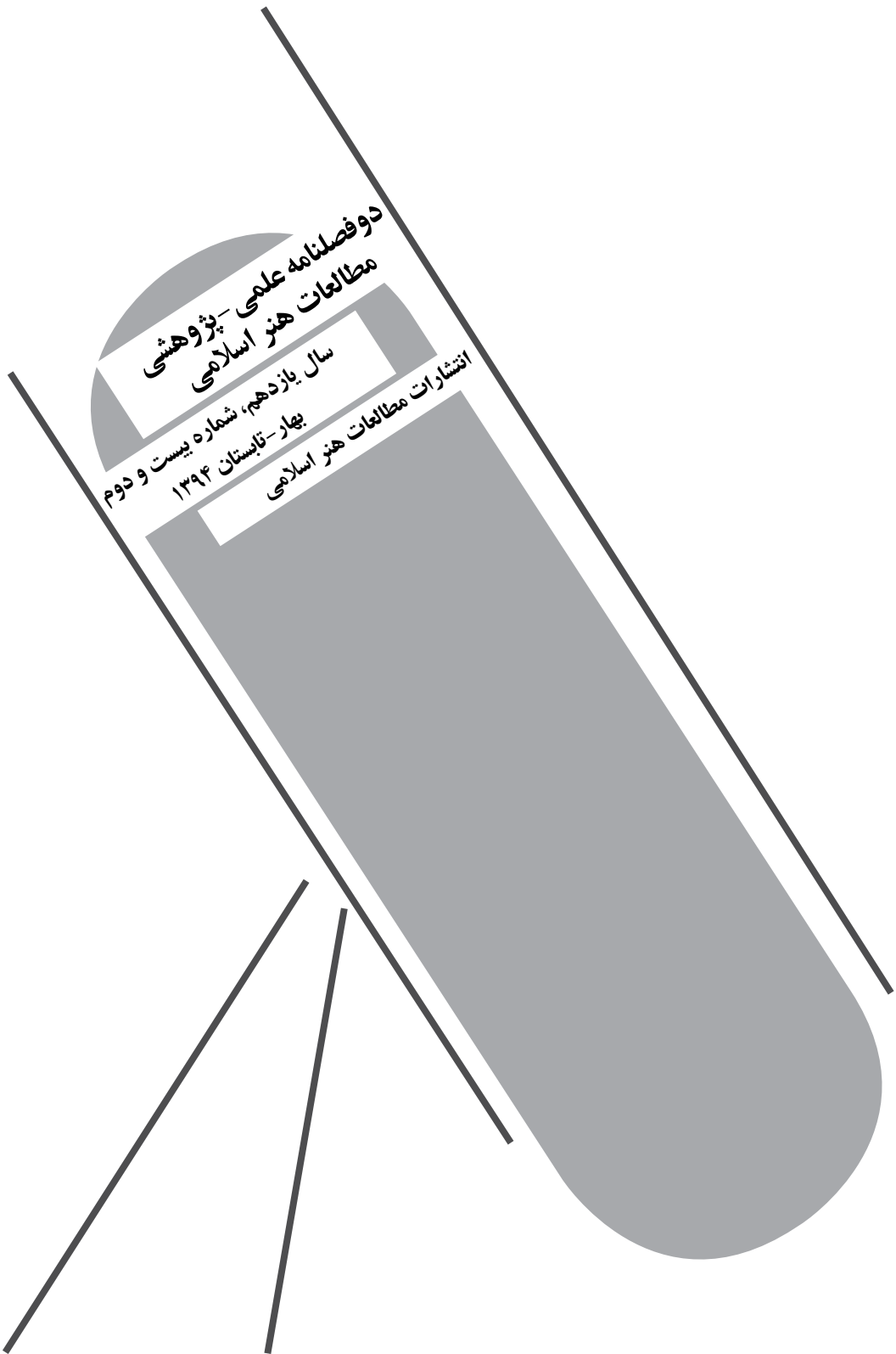
مقاله‌ها بیانگر آرا و نظرات نویسندگان است / اقتباس از مطالب با ارجاع علمی‌به نشریه بلامانع است

دوفصلنامه علمی-پژوهشی مطالعات هنر اسلامی‌به شماره ۱۲۴/۹۳۴ در تاریخ ۸۳/۲/۵ بر اساس ماده ۱۳ قانون مطبوعات مصوب ۱۳۶۴/۱۲/۲۸ در زمینه هنر اسلامی: پژوهش هنر اسلامی هنرهای کتاب آرایی و هنرهای سنتی، وابسته به موسسه مطالعات هنر اسلامی موفق به اخذ مجوز از وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی گردید و طی حکمی به تاریخ ۱۳۸۷/۹/۴ به شماره ۳/۷۰۹۸ از طرف کمیسیون بررسی نشریات علمی کشور به عنوان نظریه علمی-پژوهشی اعتبار کسب نموده است.

این نشریه در گروه نشریات ISC نمایه شده است.
این نشریه وابسته به هیچ سازمان یا ارگان دولتی نمی‌باشد.

شرح تصویر روی جلد:
ایران، دوره صفویه، نیمه دوم سده شانزدهم میلادی/دهم هجری
نخ‌های ابریشمی و فلزی همراه با پارچه‌های اطلسی و بافت‌های
به هم تافته مورب (سایز: ۶۷/۳ × ۷/ ۱۲۰)
مجموعه شخصی آقای جوزف بکوست، ۱۹۵۲

دوفصلنامه مطالعات هنر اسلامی‌در پایگاه‌های داده‌ای زیر نمایه می‌شود:
کتابخانه منطقه‌ای علوم و تکنولوژی (www.srlst.com)
پایگاه اطلاعات علمی، جهاد دانشگاهی (www.sid.ir)
پایگاه مجلات تخصصی، مرکز تحقیقات علوم اسلامی (www.noormags.com)
پایگاه اطلاعات نشریات علمی کشور (www.magiran.com)
پایگاه اطلاعات کمیسیون نشریات علمی کشور (www.research.gov.ir)
سامانه اشتراک نشریات ایران مگزین (www.iranmagazine.info) / تلفن: ۲۲۵۱۸۴۹۶


دوفصلنامه علمی-پژوهشی
مطالعات هنر اسلامی
سال یازدهم، شماره بیست و دوم
بهار-تابستان ۱۳۹۴
انتشارات مطالعات هنر اسلامی

فهرست مندرجات

مقدمه سردبیر ۶ -۵

نگارگری

استمرار سنت هنری فالنامه‌نگاری مصور عصر اول صفوی در فالنامه سلطان‌احمد اول عثمانی: مقایسه فالنامه طهماسبی و فالنامه سلطان‌احمد اول عثمانی
الهام عصارکاشانی/ ابوالقاسم دادور/ خشایار قاضی‌زاده ..... صفحات مقاله:۲۰-۷

تناظر میان مراتب معراج و مراحل نماز و نمود این تناظر در نگاره های معراج با تأکید بر نقش مایه محراب
زهرا عبداله / مهدی پوررضاییان/ علی اصغر شیرازی / محمد علی رجبی / حسن بلخاری
..... صفحات مقاله:۳۸-۲۱

تحلیل بصری نگاره خوان هفتم در دو شاهنامه شیراز ۱۳۳۳ /۷۳۳ و بایسنقری ۱۴۳۰ /۸۳۳
سید حسن سلطانی / محمود شهروسوند / تارا رواسی ..... صفحات مقاله:۵۴-۳۹

سیر تحول نقش پرنده شکارگر در هنرهای تزیینی دوره صفوی
حسین کمندلو / سیدابوتراب احمدپناه ..... صفحات مقاله:۷۰-۵۵

قالی

شناسایی، طبقه‌بندی و بررّسی سامان‌بندی‌های هندسی در قالی‌های زمینه‌سفید غرب آناتولی
زهرا فنایی / سید علی مجابی ..... صفحات مقاله:۸۴-۷۱

مطالعات هنراسلامی

ملاحظات انتقادی: نقد شیوه‌های خوانش و پژوهش در مطالعات هنر اسلامی
صادق رشیدی/ مهدی پوررضاییان / علی‌اصغر شیرازی / مهناز شایسته‌فر / غلام‌علی حاتم
..... صفحات مقاله:۱۰۶-۸۵

معماری

مطالعه تحلیلی تطبیقی مقرنس‌های ایران با نمونه‌های دیگرکشورهای اسلامی در نظام نشانه‌ای بینامتن ژنتی
فرزانه سلیمانی نیسیانی / حبیب‌الله آیت‌اللهی / مجتبی انصاری / محمدرضا بمانیان / مهدی پوررضاییان
..... صفحات مقاله:۱۲۸-۱۰۷

فرم اشتراک:۱۲۹
راهنمای تدوین مقالات: ۱۳۳-۱۳۰
چکیده انگلیسی مقالات: ۱۴۷-۱۳۴
ترجمه انگلیسی سر مقاله:۱۴۸

محتوا و عناصر بصری در مطالعات آثار هنر اسلامی

مقدمه سردبیر

سواد بصری به‌معنای فهمیدن معنای تصویر، یکی از مهارت‌های مهم انسان است. این توانایی با عمل دیدن پرورش می یابد در ضمن این که پیوند میان تجربیات بینایی با تجربیات سایر حواس، ذخیره‌های ذهنی فرد را در خوانش اثر و درک معنای تصویر غنی تر می سازد. "سواد بصری" به این مهارت انسانی در فهم و ترجمه تصویر اطلاق می‌شود. البته این درک عموماً از نوع آگاهانه است و گونه‌های مختلف بازنمایی تصویری و قواعد بصری برای درک عملکرد و معنی آنها، در حیطه دانش سواد بصری قرار می گیرد.

ایجاد آثار هنرهای تجسمی و درست درک کردن آن ها نیاز به یک شناخت اولیه از اصول و مبانی هنرهای تجسمی دارد. همین دلیل این مبانی را می توان به الفبا و قواعد درک زبان و ابدع در هنرهای تجسمی و بصری تعبیر کرد. آشنا شدن با مبانی هنرهای تجسمی می تواند تا حد زیادی در درک کردن جهان بصری مؤثر باشد.

آنچه در روزگار ما در قالب هنرهای تجسمی جای می گیرد عبارت است از : عکاسی، گرافیک، نقاشی ، طراحی و مجسمه سازی. به طور کلی می توان گفت همه هنرهایی که به صورت بصری ارائه یا دیده می شوند و با تصویر سر و کار دارند، اصول و مبانی مشترکی دارند که «مبانی هنرهای تجسمی» یا «مبانی هنرهای بصری» نامیده می شوند. بنابراین در مبانی هنرهای تجسمی الفبای تجسم یا تصویر کردن و همچنین درک آثار هنرهای تجسمی را تجربه خواهیم کرد.

عناصر و کیفیت نیروهای بصری در هنرهای تجسمی به دو بخش کلی تقسیم می شوند: ۱- بخشی که با آنها به طور فیزیکی و ملموس سر و کار داریم مانند : نقطه، خط، سطح، رنگ، شکل، بافت ، اندازه و تیرگی – روشنی۲- کیفیات خاص بصری که بیشتر حاصل تجربه و ممارست هنرمند در به کار بردن عناصر بصری می باشند مانند : تعادل، تناسب، هماهنگی و کنتراست که به نیروهای بصری یک اثر تجسمی استحکام می بخشند.

امروزه "سواد بصری" زمینه مطالعاتی بین رشته ای شده است که تخصص‌های متنوعی در پیش برد و مطالعات آن مشارکت می کنند از جمله : روانشناسی، جامعه‌شناسی، تاریخ هنر، نقد، آموزش، نشانه شناسی، طراحی گرافیک، علوم رسانه ای و فلسفه. اکنون دراین زمینه مطالعاتی به حوزه‌های گوناگونی توجه می‌شود که در ظاهر رابطه مستقیمی با هنرهای تجسمی ندارند اما در خوانش اثر تجسمی موثر هستند. گستره سواد بصری نه تنها سواد رسانه ای را در بر می گیرد بلکه از آن فراتر رفته و تعاملات انسانی و ارتباطات غیر کلامی را در چارچوب خود جای داده است.

فهم ویژگی‌های کیفی و مختصات ظاهری هنراسلامی مستلزم شناخت رابطه‌ای است که بین این هنر و مذهب وجود دارد و نمی توان آن را با عوامل تصادفی، تاریخی و اجتماعی صرف تبیین کرد. خاستگاه هنراسلامی را باید همان عاملی دانست که آن را بوجود آورده است، یعنی آموزه‌های قرآن کریم. در اسلام بین ظاهر و باطن، دنیا و آخرت و

امور دنیوی و اخروی فاصله‌ای نیست. هنراسلامی با آراستن فضای زندگی بر این حقیقت وحدت بخش تاکید کرده و بدین وسیله دل‌های مومنان را به یکدیگر نزدیک می سازد.

مفاهیم مطروحه در زیبایی شناسی بصری اسلامی قالب و صوری متنزل و رمزی را برای خود برمی‌گزید که در ظرف هنری امروز نمی گنجد. زیرا هنرمندان مسلمان چندان در بند زمانه نبودند و به آفرینش سبکی مقطعی و گذرا اکتفا نمی کردند. آنان در پی خلق هنری بی زمان و سرمدی بودند که با ابدیت پیوند داشته و به موجب همین پیوستگی، ارزش و اعتباری جاودانه یافته است.

در آن زمان هنرمندان به تدوین تعریفی در زمینه هنر و شرط لازم آن یعنی زیبایی یا جمال نپرداخته اند که به کار سایرین آید. زیبایی شناسی هنراسلامی دیروز نتیجه تقرب انسان به حقیقت مطلق و مظهر نمایش آنجا و اینجا و زیبایی شناسی امروز ماحصل تاریخی روی گردانی بشر از معرفت حقیقی و فروافتادن در بهشت زمینی وجود خویش می باشد.

هنر اسلامی به ماده شرافتی روحانی می بخشد. هدف آن عیان نمودن جوهر هنر یعنی زیبایی است و همواره با روح اسلام که همان توحید است سازگاری دارد. عناصر بصری جز لاینفک هنر دوره اسلامی است. اساسا هنر اسلامی در تزیینات توفیق روافزونی داشته است. نقوش منحنی اسلیمی و گیاهی، نقوش هندسی و گره چینی، نقوش کتیبه و خط نگاره‌ها، نقوش حیوانی و انسانی اساسی ترین عناصر الفبای تزیینات هنر اسلامی هستند. هنرمندان این نقش ها را به صورت منفرد و یا با ترکیب آنها، در حوزه وسیعی از هنرهای کتاب آرایی، کاشی، آجر، گچبری، سنگ، چوب، سفال، پارچه، قالی و ... بکار گرفته‌اند. این نقوش نه تنها برای تزیین اماکن مذهبی و اشیا آیینی بلکه برای تزیین وسایل روزمره هم مورد استفاده قرار گرفته‌اند. تزیینات اگر برای اماکن مذهبی، قرآن و یا اشیا آیینی بوده، هنرمند با درایت تمام آنرا با نقوش اسلیمی، هندسی و کتیبه ها تزیین نموده، حال اگر تزیینات برای اشیا و وسایل مورد استفاده امور زندگی بوده هنرمند نقوش جاندار هم با شیوه خاص خود در کنار دیگر نقوش به کار گرفته اند. البته بعضی از نقوش جانداران مثل طاووس، شیر، سیمرغ و ... که دارای مفاهیم نمادین مذهبی هستند، در تزیینات اماکن مذهبی هم مورد استفاده قرار گرفته است.

باز هم خداوند بزرگ را که همیشه الطافش در تمامی مراحل آماده سازی نشریه هنر اسلامی شامل حال ما بوده شاکر و قدران هستیم که به مجموعه ما توان و تندرستی عطا فرمود تا بتوانیم مقالات کیفی نشریه ۲۲، که پیام آور محتوا و عناصر بصری در مطالعات هنراسلامی هستند را به چاپ برسانیم.

مهناز شایسته فر
مدیرمسئول و سردبیر

استمرار سنت هنری فالنامه‌نگاری مصور عصر اول صفوی در فالنامه سلطان احمد اول عثمانی: مقایسه فالنامه طهماسبی و فالنامه سلطان احمد اول عثمانی

چکیده

تفأل به فالنامه‌ها در سده شانزدهم/دهم در ایران و سپس در عثمانی، شیوه‌ای رایج و محبوب برای پیشگویی بود و با نفوذ این رسم به دربارهای صفوی و عثمانی، در ابتدا شاهکارهای هنری‌ای همچون فالنامه طهماسبی و رونوشت آن در موزه توپ‌قاپی پدید آمد و در پیِ آن «قلندرپاشا»، وزیر سلطان‌احمد اوّل عثمانی، فالنامه‌ای مصوّر گِرد آورد و به او تقدیم نمود.

در مقاله حاضر با روش توصیفی-تحلیلی و بررّسی و مقایسه قالب، محتوا و مضامینِ به‌کاررفته در فالنامه سلطان‌احمد اوّل با فالنامه طهماسبی و نسخه‌های دیگر فالنامه‌های مصوّر صفوی، نشان داده شده است که سنّت هنریِ فالنامه‌نگاری عصر اوّل صفوی هم از جنبه‌های شکلی و ساختاری و هم از جنبه‌های مضمونی و محتوایی در فالنامه مصوّر عثمانی استمرار یافته است یا دست‌کم هنرمندان عثمانی در پدیدآوردن فالنامه مصوّر برای سلطان‌احمد اوّل، به‌روشنی تحت‌تأثیر شیوه کار همکاران ایرانی خود بوده‌اند. تأثیر این امر تا حدّی است که پیام شیعیِ مندرج در نسخه‌های صفوی فالنامه‌ها، در نسخه فالنامه سلطان سنّی‌مذهب عثمانی نیز انعکاس یافته است. این اثرپذیری -با وجود اختلافات شدید مذهبی میان دو قدرت اسلامی سده شانزدهم/دهم- ممکن است حاکی از نوعی همگرایی و کاهش تنش میان دو سلطان بزرگ شیعه و سنّی در آن روزگار بوده باشد.

اهداف مقاله

۱-بررسی ویژگی‌های ساختاری فالنامه طهماسبی در مقایسه با فالنامه سلطان‌احمد اوّل.
۲-شناسایی مضامین مذهبی و شیعی فالنامه طهماسبی و تأثیر آن بر فالنامه سلطان‌احمد اوّل.

سؤالات مقاله

۱-فالنامه‌های مصوّر دوره اوّل صفوی، به‌ویژه فالنامه طهماسبی، از نظر ساختاری بر فالنامه سلطان‌احمد اوّل چگونه و به چه میزان تأثیر داشته‌اند؟
۲-مضامین ویژه شیعی و مذهبی فالنامه طهماسبی در نسخه سلطان‌احمد اوّل تا چه حدّ انعکاس داشته است؟

واژگان کلیدی

فالنامه طهماسبی، فالنامه توپ‌قاپی، فالنامه دِرسدِن، فالنامه سلطان‌احمد اوّل، دوران صفوی و عثمانی، سنت هنری فالنامه نگاری.

الهام عصارکاشانی /
دکتری پژوهش هنر،
دانشگاه الزهرا، تهران
elhamkashani27@yahoo.com
ابوالقاسم دادور /
عضو هیئت علمی دانشگاه الزهرا، تهران
خشایار قاضی‌زاده /
عضو هیئت علمی دانشگاه شاهد، تهران

تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۰۲/۱۴
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۴/۰۵/۳۰
صفحات مقاله: ۲۰-۷

این مقاله برگرفته از رساله دکتری نگارنده اول مقاله با عنوان «تأثیر تفکر شیعی بر فالنامه‌های مصوّر دوره اوّل صفوی» می‌باشد که در دی ماه ۱۳۹۳ به راهنمایی نگارنده دوم در دانشگاه الزهرا به انجام رسیده است

مقدمه

پژوهش در تاریخ ملت‌ها نشانگر آن است که استفاده از فال و فال‌بینی به‌عنوان مجوّزی برای ورود به عالم ناشناخته غیبی رواج داشته است و همواره فالگیران از هر امر خارج از قلمرو خواست و اراده انسان برای استدلال به اشارت غیبی بهره می‌گرفته‌اند؛ ازاین‌رو به تعبیر «دکتر عبدالحسین زرّین‌کوب» «فال خبرهایی است که از پشت پرده غیب به‌دست می‌آورند» (زرین‌کوب، ۱۳۷۹: ۲۵۵) و «دریچه‌ای است که دست پندار انسان رو به دنیای غیب گشوده است» (محمودی و آقاحسینی، ۱۳۸۴: ۱۳۷).

«فال» در لغت به‌معنی «طالع، بخت، شگون، اختر، پیش‌بینی و عاقبت‌گویی آمده است» (حاکمی، ۱۳۸۲: ۱۷) و همواره در تفأل آنچه میان اذهان عمومی مشترک بوده است، نوعی آگاهی از ناخودآگاهی است؛ چنانچه «دکتر میرجلال‌الدین کزّازی» «فال‌زنی را به سخن درآوردن ناخودآگاهی می‌داند» (دماوندی، ۱۳۸۶: ۷۸). ازاین‌رو بشر ابتدا برای «تفأل و تطیّر یعنی راز جهان را بازجستن یا بهتر بگوییم نقش زمان را از نشانه‌ها و علائم بازشناختن از محیط اطراف خویش و طبیعت بهره می‌برد» (لسان، ۲۵۳۶: ۳۱)، تا اینکه با گذشت ادوار به نگاشتن فالنامه‌های مکتوب و مصوّر پرداخت. این آثار که تاریخ خلق آنها در ایران قدمتی دیرینه دارد، علاوه‌بر آنکه منابعی برای پیشگویی و طالع‌بینی بودند، در تشویق افراد به اخلاق و تقویّت روابط قومی و مذهبی نیز به‌کار می‌آمدند.

از نمونه‌های برجسته و شناخته‌شده این آثار، فالنامه‌های مصوّر دوره صفوی هستند که اگرچه براساس زیبایی‌شناسی تصویری دوره خویش خلق شده‌اند، امّا به لحاظ سبک، قالب و محتوا از بسیاری از آثار نگارگری هم‌عصر خود متمایزند، به‌ویژه ازآن‌رو که محتوای هنری، مذهبی و فرهنگی این دوره را به نحو روشن‌تری بازمی‌نمایانند و با خُرده‌فرهنگ‌های طبقات مختلف اجتماعی خویش پیوندی محکم یافته‌اند؛ بنابراین، به‌گونه‌ای فراتر از یک اثر هنری صِرف مورد توجّه قرار می‌گیرند.

براساس نتایج حاصل از پیشینه تحقیق و بررّسی نگاره‌ها به روش توصیفی-تحلیلی، در این پژوهش نشان داده می‌شود که فالنامه‌های مصوّر دوره اوّل صفوی همچون فالنامه طهماسبی (فال‌نامه پراکنده با نسخه‌ای از آن که در موزه توپ‌قاپی و مجلّدی که در کتابخانه دِرسدِن نگهداری می‌شود- از جنبه‌های مختلف اعمّ از ابعاد ساختاری، سبک‌شناختی و زیبایی‌شناختی تا مضامین و محتوای مذهبی، بر فالنامه‌های پدیدآمده در قلمرو عثمانی همچون فالنامه سلطان‌احمد اوّل -که در موزه توپ‌قاپی محفوظ است- تأثیر نهاده‌اند.

از ویژگی‌های برجسته فالنامه سلطان‌احمد اوّل عثمانی وجود نگرش، محتوا، عناصر و مؤلّفه‌های شیعی در این نسخه است که به پادشاهی سنّی‌مذهب تقدیم شده و این خود حاکی از اوج تأثیراتی است که فالنامه‌های مصوّر صفوی بر سنّت هنری همسایه سنّی خود به‌جا نهاده‌اند. مضمون و محتوای شیعی فالنامه‌های مصوّر صفوی به‌گونه‌ای در راستای مشروعیّت‌بخشی و تقویّت انسجام دولت صفوی، به‌ویژه شاه‌طهماسب، بود؛ ازاین‌رو انتقال همین محتواها و مضامین به فالنامه‌ای که برای سلطان سنّی‌مذهب عثمانی تصویرگری شده است، به‌عنوان یکی از اهداف مقاله حاضر نکته‌ای درخور توجّه و قابل تأمّل و بررّسی به‌شمار می‌آید.

فالنامه‌های مصوّر عصر اوّل صفوی

پُرواضح است که نگاره‌های فالنامه در دوران صفویّه فکر را از راه نگاه، به عالمی دیگر منتقل می‌کنند؛ به‌گونه‌ای که این تصاویر کلیدی هستند برای درک معنای فال و دانستن آنچه که در آینده اتّفاق می‌افتد. به‌عبارت دیگر با توجّه به مفهوم و محتوای تصویر، می‌توان به بدشگون‌بودن یا خوب و خوش‌یُمن‌بودن فال پی برد؛ گویا این نگاره‌ها شاهد متن فال و نوعی محکم‌کاری به‌منظور تأیید متن هستند.

تصاویر فالنامه‌های صفویّه، بیشتر از قصص قرآنی و داستان‌های زندگی پیامبران و امامان علیهم‌السّلام برگرفته شده‌اند که این موضوع از فضای اعتقادی دوران صفویّه سرچشمه می‌گیرد. بزرگ‌ترین شگفتی این نگاره‌ها این است که همه پیکره‌ها در هیئت انسان‌های دوره صفویّه مصوّر شده‌اند که این امر نشان از وابستگی این نگاره‌ها با اجتماع و اعتقادات و فرهنگ متولّدشده در آن دارد. با بررّسی فالنامه‌های این دوره می‌توان اذعان داشت هنرمند نگارگر با توسّل به خطّ، رنگ و توجّه به روح زمانه خود و با استفاده از رموز و نمادها، به‌خوبی توانسته است عالم نُسَخ خطّی فالنامه‌ها را به‌تصویر بکشد.

۱- فالنامه طهماسبی

«فالنامه طهماسبی» که به‌دلیل پراکندگی اوراقش به «فالنامه پراکنده» نیز مشهور است، به‌عنوان نمونه درخشانی از نگارگری «صرفاً مذهبی» به‌سفارش شاه‌طهماسب صفوی در دوره‌ای که به پرهیزکاری و گرایش‌های شدید مذهبی روی آورده بود، کتابت شد (حسینی، ۱۳۸۳: ۴۳) و خلق این اثر بیانگر علاقه شاه‌طهماسب به هنر پیشگویی و طالع‌بینی است (Tourkin, 2003. 327-31).

علاقه فراوان شاه‌طهماسب به پیشگویی در پیوند با ارادت او به قرآن، احادیث شیعی و تفکّرات مذهبی متعصّبانه از جمله عواملی بود که سبب گردید وی برای اداره هرچه بهتر امور سلطنت دستور کتابت این اثر صادر کند. شاه‌طهماسب به کتابی برای مشورت در امور احتیاج داشت که از آن به‌عنوان مرجعی مورد اعتماد استفاده نماید تا مسلمانان شیعه سده شانزدهم/دهم را به جایگاه قدسی‌ای که لایق آن هستند، راهنمایی کند.(Elder, 1996, 370) ازاین‌رو «این کتاب برای پیشگویی سعد یا نحس‌بودن اموری مانند سفر یا موفّقیّت در امر تجارت و غیره مورد استفاده قرار می‌گرفته است» (کاظم، ۱۳۸۲: ۵).

متن این اثر به امام جعفرصادق(ع)، ششمین امام شیعیان، نسبت داده شده است که او را مرجع بسیاری از آثار علوم خفیّه در سنّت اسلامی دانسته‌اند .(Welch, 1985, 94-95) محتوای این اثر از طریق سنّت‌های شفاهی فراهم شده و نثر آن از نوع روایی به‌ویژه به شکل داستان‌گویی (نقّالی) است .(Yamamoto, 2003, 139) در این زمینه می‌توان به مشاهدات «میشل ممبرِ» ، دیپلمات ونیزی، اشاره نمود. وی «بین سال‌های (۴۲-۴۹/۱۵۳۹-۹۴۶) از ایران دیدن کرده و در میادین شهر تبریز شاهد داستان‌سرایی افراد درباره جنگ‌های امام علی(ع) یا مبارزات شاهزادگان قدیم بوده است» .(Membre, 1993, 52) از سوی دیگر، در عرصه تصویرگری «صفویّان شخصیّت‌هایی را همچون علی با شمشیرشان، بر روی اسب تصویر می‌کردند» (Membre, 1993, 43). این تصاویر که ممکن است بازتاب‌هایی در فالنامه‌های این عصر داشته باشند (مانند تصویر ۱ که امام

رضا(ع) را روی اسب در حال نجات مردم از دریا نشان می‌دهد)، کمک می‌کنند که شرایط فرهنگی حاکم بر ذهنیّت دیداری مردم آن دوره را در خلق این آثار مؤثّر بیانگاریم.

به‌استثنای یک نگاره، تصاویر فالنامه طهماسبی بزرگ‌ترین نگاره‌های شناخته‌شده فارسی با اندازه ۴۴/۵×۵۹ سانتی‌متر هستند که به اعتقاد «اِدگار بلوشه» در دوران حکومت شاه‌طهماسب (۷۶-۹۸۳/۱۵۲۴-۹۳۰) مصوّر شده‌اند. «اِستوارت کَری‌ولش» نیز این ادّعا را تکرار کرده است و احتمال می‌دهد تهیّه این فالنامه در سال (۹۴۷/۱۵۴۰) آغاز و در سال (۹۵۷/۱۵۵۰) به اتمام رسیده باشد (Welch, 1985, 92-94). ظاهراً نگارگران درباری، «آقامیرک» و «عبدالعزیز»، تصویرگران اصلی این اثر بوده‌اند (Welch, 1985, 95).

سبک این نگاره‌ها ایرانی است و صفحات و اوراق آن در نقاط مختلف دنیا از موزه تاریخ هنر ژنو در سوییس گرفته تا موزه لوور پاریس پراکنده‌اند. فالنامه پراکنده اوّلین نسخه تصویری شناخته‌شده ویژه تفأل محسوب می‌شود که شامل تصاویری از ظهور منجی در آخرالزّمان است و علائم ظهور او را دربردارد. متن اثر به خطّ نستعلیق توسّط «مالک الدیلمی‌قزوینی»، خوشنویس شهیر آن دوره، نگاشته شده است. هر فال با یک دوبیتی قافیه‌دار مرتبط با موضوع تصویر آغاز می‌شود و با ۹ سطر نثر پیشگویی ادامه می‌یابد.

تصویر۱- امام رضا(ع) روی اسب در حال نجات مردم از دریا، فالنامه طهماسبی، (Farhad, 2009, 50).

۲- فالنامه فارسی توپ‌قاپی

نسخه فالنامه فارسی محفوظ در کتابخانه توپ‌قاپی با پنجاه‌ونه نگاره، یکی از پرتصویرترین نُسَخ مصوّری است که در چهارمین ربع سده شانزدهم/دهم خلق و زمانی پیش از حکمرانی احمد سوّم (۳۰-۱۱۱۵-۴۳/۱۷۰۳) به مجموعه سلطنتی عثمانی وارد گردید؛ زیرا در صفحات اوّل و آخر کتاب، مُهر و نشان مالکیّت آن دوره وجود دارد. نوشته‌های متن به خطّ نَسخ، محقّق، نستعلیق، رِقاع، توقیع، دیوانی و شکسته‌نستعلیق است. این اثر با خلقت بهشت آغاز و با ظهور و پیروزی پیروان حضرت مهدی(عج) پایان می‌یابد که در پیوند با تصویرگری مکرّر امام علی(ع)، بیانگر دیدگاه شیعی این فالنامه است.

نگاره‌ها در جدولی از یک دوبیتی با خطّ نستعلیق قرار دارند و به‌جز دوازده نگاره در انتهای نسخه، بقیّه از سبک یکدستی برخوردارند. ترکیب‌بندی‌های ساده، خیال‌انگیز و رنگ‌آمیزی هماهنگ اثر نشان

می‌دهد این نسخه توسّط چندین نگارگر در یک کارگاه یا مرکز هنری خلق شده، گرچه تاکنون منشأ آن نامشخّص مانده است. این اثر، وجود مراکز و کارگاه‌های پُرجنب‌وجوش امّا ناشناس را که در آنها عقاید مذهبی شکلی تصویری می‌گرفتند، تأیید می‌کند. سبک خیال‌انگیز تصویری نسخه، پویایی خطّ و جسارت کلمات، گواه سطح خلاقیّت فوق‌العاده در خارج از بارگاه صفوی و عثمانی در سده شانزدهم/دهم است (Farhad, 2009, 58).

۳- فالنامه دِرسدِن

سوّمین فالنامه ماندگار صفوی در کتابخانه دِرسدِن آلمان نگهداری می‌شود و احتمالاً در اوایل سده هفدهم/یازدهم به‌صورت یک جلد جمع‌آوری شده است. پنجاه‌ویک نگاره این فالنامه در اندازه‌های مختلف از ۳۶/۵×۴۸ تا ۴۸×۶۶/۵ سانتی‌متر هستند که ابعاد بعضی از آنها از این نیز بزرگ‌تر بوده است و به‌نظر می‌رسد دو بار نگارگری شده‌اند. در نگاره‌های این اثر علاوه‌بر مضامین نگاره‌های نُسَخ دیگر، برخی موضوعات ادبی و مذهبی دیگر نیز تصویر شده‌اند، از جمله تصویر لحظه‌ای که در غدیرخم محمّد(ص)، علی(ع) را به‌عنوان ولیّ و وصیّ خویش معرّفی می‌کند (تصویر ۲). وجود این نگاره که برای شیعیان بیانگر حقّانیّت ولایت علی(ع) است، نشان می‌دهد که این فالنامه برای یک فرد خاصّ شیعه یا یک محیط مذهبی و فرهنگی با دیدگاه‌های شیعی کتابت شده است.

متن فالنامه دِرسدِن به خطّ نستعلیق و در هفت تا دوازده سطر پس از نگاره‌ها نگارش شده است، البتّه برخی پیشگویی‌ها با یک دوبیتی آغاز می‌شود. از ویژگی‌های خاصّ این فالنامه، وجود عناوین در حاشیه بالای صفحه است که به پیوستگی متن و تصویر کمک می‌نماید. این اثر مجموعه‌ای از نگاره‌های کارشده نگارگران متعدّد در طول چندین دهه (۹۰-۹۸/۱۵۴۰-۹۴۷) است که بیشتر صفحات آن درابتدا، فال‌های تصویری مستقلّی بوده‌اند و به‌تدریج بخشی از یک یا چند نسخه را شکل داده و به نسخه کنونی تبدیل شده‌اند.

تصویر۲- محمّد(ص) و علی(ع) در غدیرخم، فالنامه درسدن، (Farhad, 2009, 62).

فالنامه سلطان‌احمد اوّل عثمانی

در نیمه دوّم سده شانزدهم/دهم، تمایل به پیشگویی و آخرت‌شناسی در بسیاری از نُسَخ مصوّر عثمانی همچون «احوال‌القیامت»، یک نسخه از «مفتاح‌الجفر» جامی و فالنامه سلطان‌احمد اوّل دیده می‌شود. این فالنامه مصوّر دوره عثمانی با ابعاد حدود ۳۵×۴۹ و سی‌وپنج نگاره که دیباچه‌ای نیز دارد، توسّط «قلندرپاشا»، وزیر سلطان‌احمد اوّل، برای هدیه به سلطان تهیّه شده و شامل فال‌های تصویری مجزّایی است که قلندرپاشا پس از شناسایی، جمع‌آوری کرده و کنارهم گذاشته و پیشگویی‌های جدیدی را نیز به آنها افزوده است. برای ادغام متن و تصویر به‌منظور خلق یک مجموعه یکدست، او حاشیه‌های تزیینی خود را به‌همراه دیباچه و انجامه به نسخه افزوده است. این اثر همچون فالنامه دِرسدِن، مجموعه‌ای از نگاره‌های مستقلّ با چندین سبک است که در طول چند دهه مصوّر شده است. متن فال‌ها هر یک با یک دوبیتی آغاز و با نُه سطر نثر به خطّ نَسخ یک خطّاط، به زبان نوشتاری ترکی عثمانی تحریر شده است.

گرچه نگاره‌ها از درون‌مایه مشترکی با فالنامه‌های دیگر برخوردارند و متأثّر از تفکّرات شیعی، به کارهای قهرمانانه و معجزه‌آسای امام علی(ع) اختصاص یافته‌اند، امّا از نظر سبک

و اجرا متفاوت‌اند. به‌جز دو نگاره «اخراج آدم و حوّا از بهشت» که توسّط «نکشی» (وفات پس از ۱۶۲۲) و «حسن‌پاشا» (وفات ۱۶۲۰) که احتمالاً مخصوص این اثر خلق شده‌اند و سبک خالص‌تری از سبک‌های نگارگری عثمانی را ارائه می‌دهند، بقیّه آثار متفاوت‌اند و می‌توان آنها را به دو گروه اصلی تقسیم کرد: گروه اوّل، دارای رنگ‌های روشن و زنده و با حداقل پردازش در جزییات کار شده‌اند؛ گروه دوّم، شباهت زیادی به ایده‌آل‌های تصویری دوره صفوی در دهه‌های پایانی سده شانزدهم/دهم دارند. از هر دو گروه یادشده چنین برمی‌آید که نگاره‌ها توسّط نگارگرانی انجام شده که عضو یک کارگاه یا یک مرکز هنری شهری بوده‌اند، هرچند نمی‌توان آنها را به مکانی خاصّ نسبت داد. قلندرپاشا با جمع‌آوری این نگاره‌های مستقلّ و افزودن متن مرتبط، معنای آنها را ترمیم و شیوه استانداردی برای پیشگویی خلق کرد (Farhad, 2009, 70-72).

فالنامه‌های تصویری سده شانزدهم/دهم، محصول شرایط مذهبی، سیاسی و اجتماعی دوران خود بوده‌اند. تفکّرات شیعی حاکم، به‌صورت برجسته‌ای در تاروپود حکومت صفویّان جای گرفته بود؛ به‌علاوه، این دوره با اتمام هزار سال اوّل دوره اسلامی و عقیده فراگیر انتظار پایان جهان در میان مسلمانان، مقارن گردیده بود و در یک نظام فرهنگی گسترده، عقاید کیهان‌شناختی حاکمان آنها در باور به ظهور منجی برای ایجاد زمینی پُر از صلح و عدل تبلیغ می‌شد. بازنمود این عقاید را می‌توان به‌روشنی در فالنامه‌های عصر صفوی بازجست. در این میان حضور پیامبران ابراهیمی و امامان شیعی، به‌ویژه حضرت علی(ع) و اهل‌بیتش، در نقش میانجی برای رسیدن مردم به رستگاری و آرزوهای‌شان نیز جلوه برجسته‌ای یافت.

سنّت فالنامه‌نگاری صفوی و تأثیر ویژگی‌های مضمونی و دیداری آن در فالنامه سلطان‌احمد اوّل عثمانی

با برّرسی تطبیقی الگوها و مضامین به‌کار گرفته‌شده در خلق فالنامه‌های عثمانی، به‌ویژه فالنامه سلطان‌احمد اوّل، با سنّت فالنامه‌نگاری عصر اوّل صفوی، به‌ویژه فالنامه طهماسبی، می‌توان تأثیرات مستقیم و غیرمستقیم سنّت فالنامه‌نگاری صفوی بر سنّت عثمانی را مشخّص نمود.

مطابق مشاهدات تاریخی در سده شانزدهم/دهم یکی از روش‌های فال‌گیری در خیابان‌های استانبول و اصفهان، پرداخت سکّه و انتخاب تصادفی یک تصویر توسّط فال‌خواه بود که فالچی براساس مضمون تصویر و خواندن چند بیت شعر، عبارات و جملات مطلوب و دلخواه خواهان فال را به زبان می‌آورد. مشورت‌گرفتن از فالنامه‌ها در ایران و سپس در عثمانی، به ابزاری محبوب برای پیشگویی تبدیل شده بود. درحقیقت، فالنامه‌های مورد بحث نیز براساس همین سنّت فرهنگی خلق شده‌اند و فالنامه طهماسبی به‌عنوان اوّلین نسخه در این زمینه، الگویی برای آثار دیگر از جمله نمونه‌های عثمانی فالنامه‌ها- بوده است (Lowry & Beach, 1980, 140).

یکسان‌نبودن متن فالنامه‌ها، نتیجه گردآوری محتوای این آثار از طریق سنّت‌های شفاهی است که به آنها ویژگی‌های خاصّ و مشخّص داده است، امّا بیشتر متون -اعمّ از نثر و نظم- دارای تفسیرهای ثابتی هستند که خواننده و بینندگان آن نگاره‌ها را به برداشت

دو فصلنامه علمی-پژوهشی مطالعات هنر اسلامی/
شماره بیست و دوم / بهار - تابستان ۱۳۹۴

یکسانی از همان فال هدایت می‌کنند. پیشگویی‌ها به زبانی ساده نوشته می‌شوند و هر یک شامل معرّفی و توصیف نگاره، ذکری از معنای آن و تأثیرش بر نیّت خواننده است و تقریباً در تمامی نمونه‌ها، معنای فال خوب، بد یا میانه ذکر و شماری از دستورالعمل‌های مذهبی مثل خواندن دعا، صدقه‌دادن و... مورد تأکید قرار گرفته است که علاوه‌بر مشروعیّت‌بخشی به عمل فالگیری، بیانگر اندیشه‌های مذهبی و فرهنگی غالب بر دوره خلق این آثار نیز محسوب می‌شود.

قالب فالنامه‌های صفوی متفاوت از نمونه‌های نگارگری پیشین است؛ بدین صورت که صفحات حاوی تصاویر و متن به‌طور یک‌درمیان و پشت‌سرهم آمده‌اند تا در انتخاب تصادفی فالگیرنده و بررّسی بخت و تقدیرش به وی کمک رسانند. تصویر بنابر اولویّت و اهمّیّت در سمت راست و متن در سمت چپ قرار دارد. گرچه این نُسَخ از نظر ویژگی‌های مربوط به زیبایی‌شناسی پیرو رسوم نسخه‌های تصویری پیش از خویش است، امّا به لحاظ ساختاری یادآور آلبوم‌های عثمانی (مرقّع) و صفوی است که الگوی تجربی متفاوتی ارائه می‌دهد و نگاره‌ها به جای دعوت خواننده به خواندن متوالی متن، به‌صورت مستقلّ عمل می‌کنند. این ویژگی ابتدا در فالنامه طهماسبی (تصویر ۳) به‌چشم می‌خورد و سپس، در فالنامه دِرسدِن و توپ‌قاپی (تصویر ۴) تکرار و درنهایت، این سنّت در فالنامه سلطان‌احمد اوّل ملاحظه می‌شود.

تصویر ۱۰- معراج پیامبر(ص)، فالنامه طهماسبی، (Farhad, 2009, 44).

تصویر ۱۱- اصحاب کهف، فالنامه توپ‌قاپی، (Farhad, 2009, 44).

مضامین

۱-۱-مضامین مذهبی و شیعی

محتوای مذهبی فالنامه‌ها بیانگر محبوبیّت این مضامین در جامعه آن روزگار و نفوذ آن به دربار است؛ زیرا این فالنامه‌ها براساس عقاید یافت‌شده در سنّت‌های اسلامی فال‌بینی شکل گرفتند که شرایط مذهبی حاکم، تعصّبات دینی حاکمان و نگاه خرافی آن دوران در تهیّه و نگارگری این آثار بی‌تأثیر نبود. با حضور مضامین مذهبی، به‌ویژه مضامین شیعی، علاوه‌بر آنکه متن و تصویر سعی در بیان و نمایش تقدّس این افراد، مکان‌ها، اتّفاقات و ارتباطشان با جهان ناشناخته و غیب دارد، مرتبط‌شدن این متون به چهره‌های بزرگ مذهبی، به فالنامه‌ها وجهه‌ای مشروع، قانونی و اخلاقی می‌بخشد.

از میان مضامین مذهبی محبوب‌ترین موضوع فالنامه‌های موجود، زندگی و اعمال حضرت محمّد(ص) و خاندانش به‌ویژه علی‌ابن‌ابی‌طالب(ع) (تصاویر ۲، ۵ و۶)، امام حسن(ع)، امام حسین(ع) و امام رضا(ع) هستند. انتخاب حضرت محمّد(ص) و اهل بیتشان در تصویرسازی و عدم توجّه به دیگر نزدیکان پیامبر، خود نشان‌دهنده نگرش کلامی و عقیدتی شیعی و تلاش هنرمند صفوی در بخشیدن هویّت مستقلِّ شیعی به اثرش است (شایسته‌فر، ۱۳۸۴: ۱۴۷). با این حال اگرچه برای مسلمانان تاریخچه نجات و رستگاری با حضرت محمّد(ص) شروع می‌شود (شیمل، ۱۳۷۶: ۱۸۶)، ولی جای تعجّب دارد که در نسخه سلطان‌احمد اوّل هیچ تصویر شناخته‌شده‌ای از پیامبر دیده نمی‌شود و صحنه‌های الهام‌گرفته از شیعه، به کارهای قهرمانانه و معجزه‌آسای امام علی(ع) اختصاص یافته است.

علی(ع) در نزد اهل سنّت به‌عنوان پسرعموی محمّد(ص)، دامادش و عضوی از اهل بیت و خویشاوند بی‌واسطه وی شناخته می‌شود و حضورش در فالنامه سلطان‌احمد اوّل، برای خوانندگان سنّی غیرمعمول نیست (Farhad, 2009,. 70) «نماد مربوط به علی در فالنامه‌های تصویری صفوی برای جلب حسّاسیّت‌های شاعرانه قزلباش‌ها بوده است» (Farhad, 2009, 248) و نکته جالب آنکه گرایش‌های شیعی فالنامه‌های صفوی که درعین‌حال گویای نوعی تمایلات سیاسی در آنهاست، به فالنامه سلطان‌احمد اوّل نیز منتقل شده است. علاوه‌بر نکات مطرح‌شده، توجّه به این مسئله که هنرمندان عثمانی علاوه‌بر الگوبرداری از نُسَخ مصوّر ایرانی تا مرحله الگوبرداری از موضوعات یکسان نیز پیش می‌رفته‌اند، ما را در درک حضور تصویر علی(ع) در فالنامه سلطان‌احمد اوّل عثمانی یاری می‌کند.

ترکیبات فالنامه را می‌توان به دو گروه عمده تقسیم نمود: ۱- پیامبران ابراهیمی، محمّد(ص) و فرزندانش، مقبره‌ها و حرم‌های مقدّس، حکیمان، قهرمانان و شروران؛ ۲- موضوعات مربوط به آخرت، بهشت و جهنّم، مرگ و رستاخیز. نگاره‌های سیّارات و نشانه‌های منطقه‌البروج قدیمی‌ترین و شناخته‌شده‌ترین قالب‌های پیشگویی هستند که در تمامی فالنامه‌ها به‌جز فالنامه پراکنده دیده می‌شوند.

در نگاره‌هایی با مضامین داستان‌های پیامبران ابراهیمی همچون آدم و حوّا، موسی(ع)، یوسف(ع) و... -که به‌شکل زبانی منتقل و به‌دست داستان‌سرایان و قصّه‌گویان حفظ شده و زنده مانده‌اند- یا پیامبر اسلام(ص) در انجام اعمال معجزه‌آسایی همچون معراج (تصویر ۳) و شقّ‌القمر و نیز مضامین مربوط به امامان شیعه، به‌ویژه حضرت علی(ع)، شخصیّت‌های

تصویر۵- علی(ع) در فتح خیبر، فالنامه طهماسبی، (Farhad, 2009, 121).

تصویر۶- دونیم‌شدن مرّبن‌قیس به‌دست امام علی(ع)، فالنامه توپ‌قاپی، (Farhad, 2009, 56).

اصلی با ویژگی‌های اخلاقی متفاوتشان مظهر عقاید مذهبی و الگوی شجاعت و استواری در مقابل رنج‌ها و سختی‌ها و عامل رستگاری بشراند.

با توجّه به اینکه مضامین مذهبی فالنامه‌ها عامل مشروعیّت‌بخشی به آنها هستند و اشاره قلندرپاشا در مقدّمه فالنامه سلطان‌احمد اوّل که گفته است: «بر حاکمان پُرقدرت و شاهان پُرابهت است که به داستان‌های پیامبران و قدّیسان و ماجراهای حاکمان گذشته بنگرند و آغاز و انجام آنها را درنظربگیرند و از آن طریق پایان و نهایت کارهای خود را درک کنند» (Farhad, 2009, 37) چنین نتیجه گرفته می‌شود که فالنامه سلطان‌احمد علاوه‌بر آنکه وسیله‌ای برای پیشگویی بوده و پندآموزی و راهنمایی خواننده به‌سوی رستگاری را نیز به‌طور مشخّص مدّنظر داشته است. بدین ترتیب فالنامه عثمانی، هم در موضوع و مضامین بر شیوه سه فالنامه دیگر صفوی استوار و از آنها متأثّر بوده است و هم در هدف و کارکرد مورد انتظار با آنها همنوا بوده و در امتداد همان سنّت صفوی قرار داشته است (تصاویر ۷، ۸، ۹و ۱۰).

تصویر۷- راست، آدم و حوّا، فالنامه طهماسبی، (Farhad, 2009, 99).

تصویر۸- چپ، آدم و حوّا، فالنامه طهماسبی، (Farhad, 2009, 290).

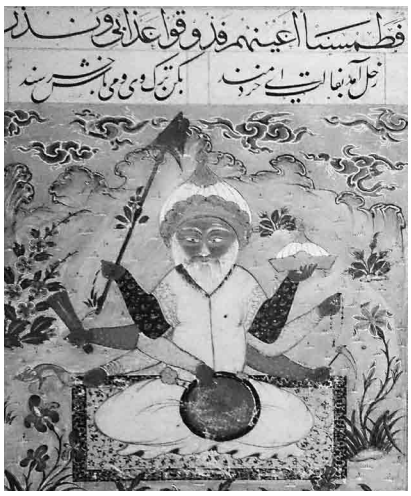
تصویر۹- راست، جهنّم، فالنامه توپ‌قاپی، (Farhad, 2009,292).

تصویر۱۰- چپ، جهنّم، فالنامه سلطان‌احمد اوّل، (Farhad, 2009, 193).

۲-۲-مضامین نجومی سیّارات و ستارگان

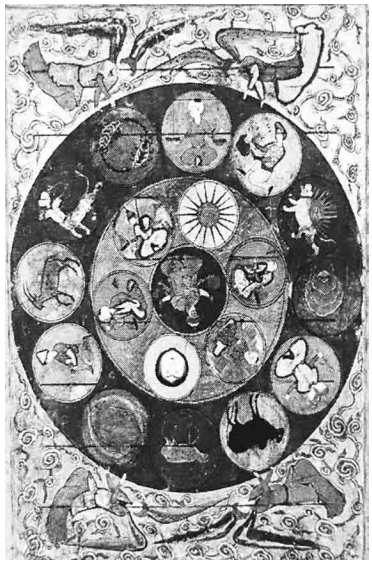
در فالنامه توپ‌قاپی، نگاره‌هایی از هفت سیّاره باستانی «ماه، خورشید، تیر، ناهید و مشتری» به‌عنوان نشانه‌های خبرهای خوش و «مرّیخ و زحل» به‌عنوان پیشگوی آینده‌ای

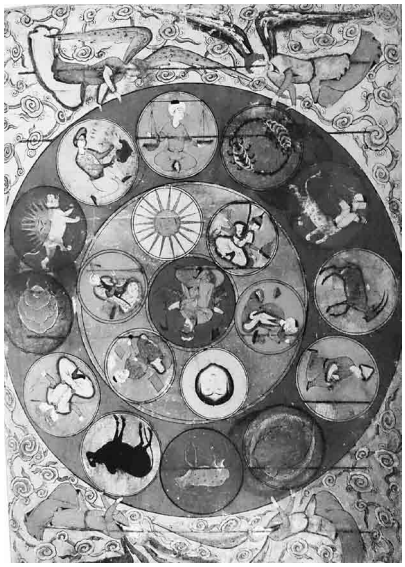
خالی از رستگاری (تصویر ۱۱)، به‌تصویر کشیده شده‌اند. شبه‌سیّاره‌ای به نام «الجوزَهر» که نشانه بداقبالی است، به‌عنوان هشتمین سیّاره و نیز علائم منطقةالبروج مصوّر گردیده‌اند. از میان این سیّارات خورشید، مرّیخ و زحل (تصویر ۱۲) نیز در فالنامه سلطان‌احمد اوّل حضور دارند. علاوه‌براین، فالنامه‌های فارسی توپ‌قاپی (تصویر ۱۳) و دِرسدِن (تصویر ۱۴) و احمد اوّل عثمانی (تصویر ۱۵) هر یک حاوی یک نگاره از منطقةالبروج هستند که علّت خلق این صُوَر را می‌توان با تفکّر اتمام هزاره اول اسلامی در قلمرو مسلمین مرتبط دانست که براساس اصول طالع‌بینی، بر کلّیّه تحوّلات بشری مؤثّر بود. در نگاره‌های فالنامه احمد اوّل نقش منطقةالبروج، خورشید، مرّیخ و زحل را می‌توان متأثّر از فالنامه‌های مصوّر دوره اوّل صفوی دانست.



تصویر۱۱- راست، زحل، فالنامه توپ‌قاپی، (Farhad, 2009, 290).

تصویر۱۲- چپ، زحل، فالنامه سلطان‌احمد اوّل، (Farhad, 2009, 302).





تصویر۱۳- راست، منطقةالبروج، فالنامه توپ‌قاپی، (Farhad, 2009, 38).

تصویر۱۴- وسط، منطقةالبروج، فالنامه دِرسدِن، (Farhad, 2009, 176).

تصویر۱۵- چپ، منطقةالبروج، فالنامه سلطان‌احمد اوّل، (Farhad, 2009, 299).

ویژگی‌های دیداری

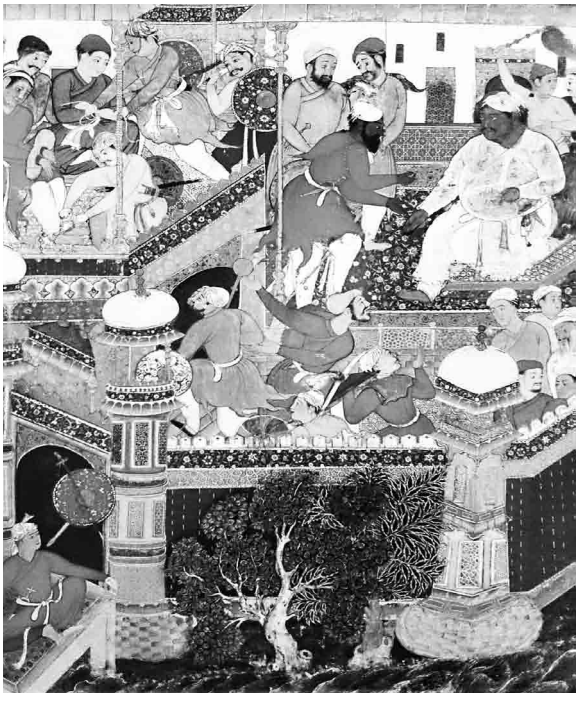
نگاره‌های چهار فالنامه تصویری، ویژگی‌های تصویرنگاری و موضوعی مشترکی دارند که نشان می‌دهد هنرمندان این آثار در کارگاه‌های هنری مشترکی مشغول به‌کار بوده یا با یکدیگر آشنایی داشته یا از روی الگوهای گمشده‌ای که اکنون موجود نیست، کار

کرده‌اند (Farhad, 2009, 34). برخلاف شخصیّت نگاره‌ها در نگارگری سنّتی، در این آثار تصاویر به‌عنوان نقوشی نمادین در کنار متن قرار می‌گیرند و فاقد امضا هستند. در این میان، تنها نگاره‌های فالنامه پراکنده را احتمالاً می‌توان به قزوین نسبت داد. در این دوره گرچه هنرمندان هر شهر به سنن هنری خویش وابسته بودند، به‌طور فعّال روش‌هایی را از یکدیگر وام می‌گرفتند و سبک‌های تصویری جدید و ترکیبی ایجاد می‌کردند؛ ازاین‌رو فالنامه سلطان‌احمد اوّل نیز از این ویژگی برخوردار است و علاوه‌بر نگاره‌های مستقلّ، برخی نگاره‌های آن در کارگاه‌های گروهی تصویر شده‌اند و سبک آن نیز متأثّر از همان شیوه و تفکّر حاکم بر نُسَخ خلق‌شده پیشین در قلمرو صفوی است.

یکی از عجیب‌ترین ویژگی‌های مشترک در هر چهار فالنامه اندازه آنهاست که ابعادی حدود ۴۱/۵ تا ۶۶/۵ سانتی‌متر دارند، اگرچه نگاره‌های نسخه پراکنده و بعضی از بیست‌وچهار نگاره در نسخه دِرسدِن، در اصل بزرگ‌تر بوده‌اند. براساس نظر «ابوالعلاء سودآور»، اندازه بزرگ تصاویر در نسخه پراکنده شاید به‌دلیل کاهش بینایی شاه‌طهماسب یا نزدیکی او به میانسالی و درنتیجه، وضعیّت جسمانی وی بوده است (Soudavar, 1999, 51-52) که این فرضیّه برای اندازه دیگر فالنامه‌ها و چهار نسخه نگارگری‌شده بزرگ تقریباً هم‌زمان در ترکیه و هند قابل تعمیم نیست؛ زیرا کتاب «حمزه‌نامه» (تصویر ۱۶) که برای «اکبر»، امپراطور مغولی هند (حکومت ۱۶۰۵-۱۵۵۶/۱۰۱۴-۹۶۳)، مصوّر شده بود و دو رونوشت از سه رونوشت شجره‌نامه تاریخی «زبدةالتّواریخ» (تصویر ۱۷) نوشته‌شده در سال (۹۹۱/۱۵۸۳) نیز از اندازه بزرگ برخوردارند، بنابراین، این احتمال وجود دارد که اوراق بزرگ فالنامه پراکنده در مقابلِ جمعیّت بالا نگاه داشته می‌شده و نقّال آن را برای جمع شرح می‌داده است. در هر صورت، اگر نوآوری در ابعاد فالنامه طهماسبی را در نظر داشته باشیم، استمرار این شیوه در انتخاب ابعاد بزرگ برای فالنامه‌های متأخّر بر آن، از جمله فالنامه سلطان‌احمد اوّل عثمانی، را باید تحت‌تأثیر شیوه طهماسبی قلمداد کنیم.

تصویر۱۶- راست، حمزه‌نامه، گورکانیان هند، دهه ۹۸۰/۱۵۷۰، (Farhad, 2009,208).

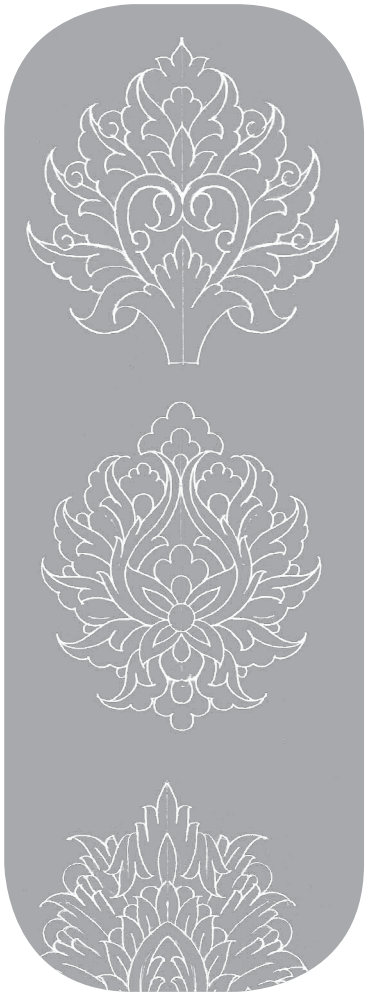
تصویر۱۷- چپ، زبدةالتّواریخ، عثمانی، ۹۹۱/۱۵۸۳، (Farhad, 2009, 205).



نتیجه‌گیری

ویژگی‌های تصویری و موضوعی مشترک نگاره‌های چهار فالنامه تصویری، بیانگر فعّالیّت هنرمندان این آثار در کارگاه‌های هنری مشترک، آشنایی با یکدیگر یا تصویرگری از روی الگوهای گمشده‌ای است که اکنون در دسترس نیستند. علاوه‌بر احتمال وجود نوعی همکاری میان هنرمندان صفوی و عثمانی، مشخّصات دیگری همچون ابعاد بزرگ و متفاوت از سنّت نگارگری پیشین در فالنامه سلطان‌احمد اوّل سلطانی -که از ویژگی‌های هویّتی فالنامه‌های مصوّر دوره صفوی است و اوّلین بار در این دوره و در فالنامه طهماسبی شاهد آن بوده‌ایم-، از تأثیر مستقیمِ شیوه به‌کاررفته در فالنامه‌های صفوی بر فالنامه مصوّر عثمانی و نیز دیگر آثار مصوّر عثمانیِ همچون زبدةالتّواریخ حکایت می‌کند.

علاوه‌بر تأثیرات ساختاری، مضامین فالنامه سلطان‌احمد اوّل به‌ویژه از منظر شیعی و مذهبی نیز تحت‌تأثیر سه نسخه فالنامه مصوّر صفوی، به‌ویژه فالنامه طهماسبی، است که یکی از دلایل آن را می‌توان هم‌زمانی این دوره با اتمام هزاره اوّل اسلامی دانست که در آن عقیده انتظار پایان جهان، قلمروهای حکومت مسلمین از عثمانی تا مغول را دربرگرفته بود. حضور پیامبران ابراهیمی و امامان شیعی به‌ویژه حضرت علی(ع)، در نقش میانجی برای رسیدن مردم به رستگاری و آرزوهای‌شان، به فالنامه‌های دوره صفوی حتّی جدا از بُعد سیاسی مشروعیّت‌بخشی به حکومت شاهان صفوی، دیدگاه و هویّت شیعی می‌بخشید. نمایش این عناصر و مؤلّفه‌های شیعی در فالنامه سلطان‌احمد اوّل، علاوه‌بر آنکه توجّه دربار سنّی‌مذهب عثمانی به اهل بیت پیامبر(ص) را نشان می‌دهد، گویای تأثیرپذیری هنرمندان عثمانی در نسخه‌برداری از روی نُسَخ مصوّر فالنامه ایرانی است و شاید به بهبود موقّتی که در این دوره در روابط سیاسی صفوی و عثمانی به‌وجود آمده بود، اشاره داشته باشد.



فهرست منابع

کتاب‌ها

-زرّین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۹)، یادّداشت‌ها و اندیشه‌ها، چ ۵، تهران: نشر سخن.
-شیمل، آنه‌ماری (۱۳۷۶)، تبیین آیات خداوند، ترجمه عبدالرّحیم گواهی، تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.
-شایسته‌فر، مهناز (۱۳۸۴)، عناصر هنر شیعی در نگارگری و کتیبه‌نگاری تیموریان و صفویّان، تهران: مؤسّسه مطالعات هنر اسلامی.

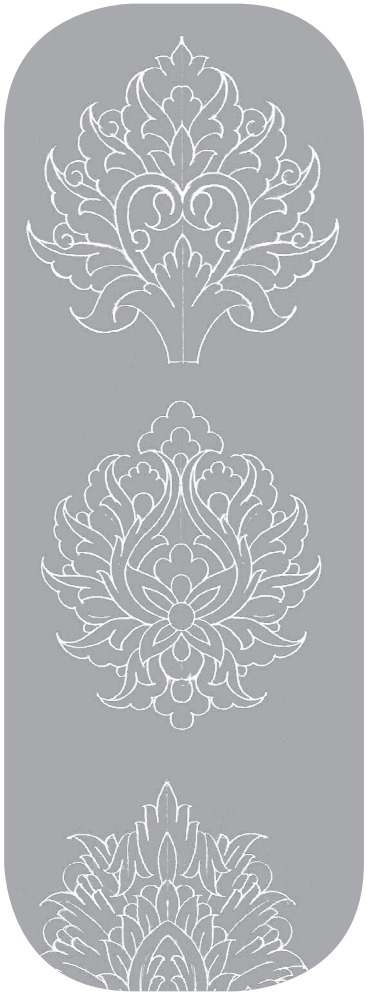
مقالات

-حاکمی، اسماعیل (۱۳۸۲)، مروری بر سابقه تفاول و تطیّر و بازتاب آن در برخی تواریخ و متون ادب فارسی، فصلنامه دانشکده ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه تهران، شماره ۱۶۵، صص ۲۶-۱۷.
-حسینی، مهدی (۱۳۸۳)، فالنامه شاه‌طهماسبی حدوداً ۹۵۷ ه.ق، فصلنامه هنرنامه، شماره ۲۳، صص ۵۵-۴۳.
-دماوندی، مجتبی (۱۳۸۶)، بررّسی فال نیک و بد در شاهنامه فردوسی، فصلنامه دانشکده علوم انسانی دانشگاه سمنان، سال ۶، شماره ۲۰، صص ۸۶-۷۵.
-کاظم، مژده (۱۳۸۲)، تحلیل نگاره «محمّد(ص) شقّ‌القمر می‌کند» در فالنامه صفوی، فصلنامه هنرنامه، شماره ۲۱، صص۱۳-۵.
-لسان، حسین (۱۳۷۵)، «تفأّل و تطیّر»، ماهنامه هنر و مردم، شماره ۱۸۳، صص ۵۷-۳۰.
-محمودی، مریم و آقاحسینی، حسین (۱۳۸۴)، تفأّل و طالع‌بینی در شرفنامه، دوفصلنامه ادب‌وزبان (نشریه دانشکده ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه شهیدباهنر کرمان)، دوره جدید، شماره ۱۷، صص ۱۵۶-۱۳۵.

کتاب‌های انگلیسی

-Welch, S. C. (1985). “Private Collectors and Islamic Arts of the Book”. In T. Folk (Ed.), *Treasures of Islam*. London: Philip Wilson, (pp. 25-13)
-Welch, S. C. (1985). “The Falnama (Book of Divination) of Shah”

-Tahmasp. In T. Folk (Ed.) *Treasures of Islam*. London: Philip Wilson, (pp. 94-95)
-Elder, G. R. (1996). *The Body (An Encyclopedia of Archetypa Symbolism)*. Boston, MA: Shambhala Publications.
-Farhad, M., & Bagci, S. (2009). *Falnama the book of Omens*. London: Thames & Hudson.
-Lowry, G., & Beach, M. (1980). *An Annotated and Illustrated Checklist of the Verer Collection*, Washington, D.C.: Arthur M. Sackler Gallery.
-Membre, M. (1993). *Missionto the Lord Sophy of Persia (1539-1542)*, In A. H. Morton (Trans). London: School of oriental and African Studies, University of London.
-Soudavar, A. (1999). *Between the Safavids and the Mughals: Art and Artists in Transition*, Iran, 37, 51-52.
-Tourkin, S. (2003). "The Horoscope of Shah Tahmasp". In J. Thompson & S. R. Canby (Eds.), *Hunt for Paradise: Court Arts of Safavid Iran*, Milan: Skira. (pp. 327-31)
-Yamamoto, K. (2003). *The Oral Background of Persian Epics: Storytelling and Poetry*, Leiden & Boston: Brill Publication.



دو فصلنامه علمی-پژوهشی مطالعات هنر اسلامی/
شماره بیست و دوم / بهار - تابستان ۱۳۹۴

تناظر میان مراتب معراج و مراحل نماز و نمود این تناظر در نگاره‌های معراج با تأکید بر نقش مایه محراب

زهرا عبداله /
دانشجوی دکترای تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران
zahraabdollah@yahoo.com
مهدی پوررضاییان /
استادیار دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران
علی‌اصغر شیرازی /
استادیار دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران
محمّدعلی رجبی /
استادیار دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران
حسن بلخاری‌قهی /
دانشیار پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران

تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۰۲/۱۶
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۴/۰۵/۲۰
صفحات مقاله:۳۸-۲۱

چکیده

محراب از بن‌مایه‌های تصویری در نگارگری معراج می‌باشد که علاوه بر غنای زیبایی‌شناسی، حاوی دلالت‌های صریح و ضمنی بسیاری است. این مقاله ضمن ارائه تناظری ماهوی میان مراتب معراج و مراحل نماز بازتاب این تناظر را در نگاره‌های معراج تبیین نموده و در سایه پیوند نماز با معراج رسول اکرم(ص)، به نقش محراب و نقوش وابسته به آن در معراج‌نگاره‌ها می‌پردازد. بدین منظور چهار نگاره انتخاب شده که جایگاه محراب در آن‌ها حائز اهمیت و قابل تأمل است: نگاره "آزمون سه جام" از معراج نامه ایلخانی، نگاره "معراج" از نسخه بوستان سعدی، نگاره‌های "نماز با پیامبران" و "نماز با مسلمانان" از معراج‌نامه تیموری. روش تحقیق این مقاله توصیفی-تحلیلی است، ضمن آنکه نمونه ها به روش اسنادی و کتابخانه‌ای جمع آوری و با رویکرد پدیدارشناسی تأویلی با توجه به سه نظام نمادین (کلامی، کنشی و تصویری) بررسی شده‌اند. ضرورت و اهمیت تحقیق که از نقطه‌نظر تاریخی در راستای درک نگاه هنرمند مسلمان قرون میانه به معراج و از منظر تأویل‌گرایانه و نمادشناسانه، متوجه مبانی فکری و نظری تصویرپردازی معراج و رمزگشایی از زوایای پنهان نگاره‌ها می‌باشد، غیر قابل انکار است. بدین ترتیب با تحلیل نگاره‌ها طبق این تناسبات و بر اساس نتایج پژوهش، نقش محوری نماز در نگاره‌های معراج روشن شده و انتخاب و چیدمان عناصر تصاویر بر اساس ارائه شئون مختلف معراج تبیین می‌شود. ضمن آنکه پیوند معنایی نقش‌مایه محراب با نماز و مفاهیم انتزاعی نور، زمان و مکان، و در نتیجه استفاده هنرمند نگارگر از نقوشی نظیر قندیل و آتشدان دستیابی به این نتیجه را میسر ساخته است.

اهداف مقاله

۱- تبیین ارتباط و تناظر میان مراتب معراج و مراحل نماز در ارتباط با نقش‌مایه محراب.
۲- رمزگشایی نقش محراب و نقوش وابسته در نگاره‌های معراج.

سؤالات مقاله

۱- ارتباط و تناظر میان آیات قرآن درباره معراج و مراحل نماز چیست؟
۲- وجود نقش‌مایه محراب و اشکال وابسته به آن در تصاویر، چه نقشی در ارزیابی جایگاه تصویر در سلسله‌مراتب معراج دارد؟

واژگان کلیدی

معراج پیامبر(ص)، محراب، نماز، معراج‌نگاره‌ها.

این مقاله برگرفته از رساله دکترای نگارنده اول مقاله باعنوان "تبیین ریشه‌های ماهوی معراج و بازتاب آن‌ها در حوزه تصویر با تأکید بر نگاره‌های معراج پیامبر گرامی اسلام(ص)"، می‌باشد که به راهنمایی و مشاوره نگارندگان دوم تا پنجم در دانشگاه شاهد در حال انجام است.

مقدمه

سیر شبانه پیامبر گرامی اسلام(ص) از مکّه به بیت‌المقدّس در اورشلیم و مشاهده آیات هستی در عوالم ماوراءطبیعت و سپس بازگشت ایشان به بیت‌المقدّس و مکّه به «معراج» تعبیر شده است.[۱] قرآن کریم نخست در آغاز سوره اسراء، به سیر شبانه و اعجازآمیز پیامبر(ص) را از مسجدالحرام به مسجدالاقصی اشاره نموده و دیگر بار در سوره نجم، به مشاهدات ملکوتی ایشان از آیات بزرگ خدای تعالی پرداخته است. در سوره نجم، گاه به‌صراحت و گاه تلویحاً به مراتب معراج از سیر زمینی تا آسمان، عرش، بهشت و دوزخ، بیت‌المعمور و سرانجام سدرةالمنتهی اشاره شده است.

از یک‌سو، هر رکعت از نماز مشتمل بر مراحل قعود، قیام، رکوع، قیام متصل به رکوع، سجده اول و سجده دوم است و از سوی دیگر، شواهد قابل ملاحظه‌ای در معراج‌نگاره‌ها وجود دارد که شامل اشاره به چنین تناظری با استفاده شایسته از عناصر هنری و چیدمان آنهاست. مقاله حاضر با روشی توصیفی-تحلیلی و براساس رویکرد پدیدارشناسی تأویلی، با استفاده از شواهد موجود در متون روایی و دیداری در پی تبیین این تناظر است. برقراری تناظری معنادار بین مراتب معراج و مراحل نماز می‌تواند به درک معانی باطنی معراج و ارتباط هر مرتبه از آن با مرتبه‌ای از سلوک نفس در جهت لقای الهی یاری رساند. به‌علاوه، ایجاد چنین نظام معنایی بستری برای تفسیر و رمزگشایی از نقش‌مایه‌هایی چون محراب در معراج نگاره‌ها فراهم می‌آورد و نشان می‌دهد که عناصر دیداری مرتبط با نماز در این نگاره‌ها، با مرتبه‌ای از معراج که نگاره به ثبت آن همت گماشته، متناسب است.

«معراج»، یکی از مفاهیم بنیادین در فرهنگ اسلامی است. در کتب تفسیر شیعه و سنّی درباره این معجزه الهی مطالب فراوانی آمده است. درواقع، اگرچه واژه معراج به عروج برخی عارفان و صالحان نیز اطلاق می‌شود، امّا در فرهنگ اسلامی، معراج از معجزات ویژه پیامبر اسلام(ص) است و دیگران به فراخور حال و مقامشان، تنها قطره‌ای از این اقیانوس معرفت را چشیده و در سیر و سلوک خویش به اسوه اعلی اقتدا نموده‌اند. ابن‌عربی با بیان آنکه «اسراء» عبور از علم‌الیقین و «معراج» فرارفتن از عین‌الیقین و رسیدن به حقّ‌الیقین است (ابن‌عربی، بی‌تا: ۳۴۲-۱۳۲)، برای معراج پیامبر(ص) ویژگی‌هایی را برشمرده و معراج دیگر عرفا را تنها تشبیهی از معراج پیامبر(ص) دانسته است و آنها را با رویکرد عرفانی خویش تفسیر می‌کند.

از سوی دیگر، تعبیر محراب در چهار آیه از قرآن[۲] و در شأن مقام ممتاز حضرت مریم(س)، حضرت زکریّا، حضرت سلیمان و حضرت داوود علیهم‌السّلام نازل شده است و نکته جالب موقعیّت مکانی محراب است که در هر چهار آیه در اورشلیم قرار دارد و این مکان ازآنجاکه پس از اسراء به‌عنوان نقطه آغاز معراج رسول گرامی اسلام محسوب می‌شود، قابل تأمّل است. در گردهمایی مؤمنان در برابر محراب و اجتماع هم‌راستا به‌سوی قبله‌ای واحد، جسم و روح هر فرد وحدت می‌یابد و فردیّت به جمع تبدیل می‌شود و بدین ترتیب مهمّ‌ترین اصل دین، یعنی توحید، محقّق می‌شود. محراب، نظریه‌های زیبایی‌شناسی غیرابزاری «کانت» و «راسکین» را به چالش می‌کشد و برای نظریه «تاریخ هنر لِوینسون»[۳] و شعار «هنر برای هنر»، مثال نقض ایده‌آلی محسوب می‌شود. درحقیقت، محراب مصداق کامل «هنر برای اسلام» به‌حساب می‌آید و کتیبه‌نگاری‌های اطراف آن گویای همراهی کلام نامتناهی الهی و هنر زوال‌پذیر انسانی است. این دقیقاً ویژگی هنر مقدس است: «بازنمایی عینیِ حقیقتی قدسی و الهی»

۱-با وجود تصریح قرآن به «اسراء» (سفر شبانه از مسجدالحرام به مسجدالاقصی)، در قرآن اشاره مستقیمی به معراج نشده است. به‌نظر می‌رسد دو اثر، یکی روایت ابن‌اسحق (وفات حدود ۷۷۲ /۱۵۰) از سیره پیامبر در کتاب «السیره» اثر ابن‌بُکیر (وفات حدود ۸۱۵ /۱۹۹) و «السیرةالنبویّه» اثر ابن‌هشام (وفات حدود ۸۳۳ /۲۱۸) و دیگری کتاب «طبقات‌الکبری» از ابن‌سعد (وفات حدود ۸۴۵ /۲۳۰)، نخستین اسناد مکتوب در نقل روایت معراج باشند؛ زیرا تا پیش از این، در دو قرن اوّلیّه ظهور اسلام، نقل روایت به‌صورت شفاهی بوده است (Colby, 2008, 51).

۲-این ۴ آیه عبارتند از: آیات ۳۷ و ۳۹ سوره آل‌عمران، آیه ۲۲ سوره صاد و آیه ۱۳ سوره سبا.

3-Levinson

(Longhurst, 2013, 35-36).

مفاهیم معراج، نماز و محراب هر یک موضوع پژوهش‌های متعدّدی بوده و از جنبه‌های مختلف تاریخی، دینی، ادبی، هنری و... بدان‌ها پرداخته شده است، اما آنچه تاکنون مورد غفلت قرار گرفته و کمتر بدان توجه شده، تناظر میان مراحل معراج و مناسک نماز است. از نگاه پژوهشگر هنری این ارتباط ازآن‌رو اهمّیّت دارد که در نگارگری اسلامی، نگاره‌های معراج بیشترین وفاداری را به متن معراج‌نامه‌ها داشته‌اند و تحلیل این نگاره‌ها ـ به‌ویژه دسته‌ای که به تصویرپردازی مراحلی از نماز یا موضوعات وابسته به آن از جمله محراب پرداخته‌اند ـ در هر صورت ناگزیر از درک متن روایت معراج و ارتباط مسلّم آن با نماز (بنابر حدیث نبوی «نماز معراج مؤمن است») و آیات کلام‌الله است. در این جستار برای نخستین بار این تناظر مطرح و نسبت نگاره‌های مورد نظر با آن مشخص و تبیین می‌شود.

از جمله تحقیقاتی که در زمینه تطابق صوری تصاویر معراج‌نامه‌ها با آیات قرآن انجام پذیرفته است، می‌توان به پژوهش‌های (پیراوی‌ونک و نیکونژاد:۱۳۹۲) و (شایسته‌فر و خالقی‌زاده:۱۳۹۲) اشاره نمود. علاوه‌براین، پژوهش‌هایی در حوزه ارزیابی زیرساخت‌های حکمی معراج‌نامه‌ها توسط (زارع‌زاده و خزایی:۱۳۹۱)، (نامورمطلق:۱۳۸۴) و (متفکرآزاد و شایسته‌فر:۱۳۹۲) انجام شده است که از این میان، اولین مقاله با وجود طرح فرضیه‌ای مورد قبول مبنی‌بر وجود سنخیّت ماهوی میان حکمت اسلامی و نگاره معراج اثر سلطان‌محمّد، ارتباط مدون و محکمی میان دوسویه بحث، یعنی صُوَر خیال و نگاره مورد بحث ارائه ننموده و به تجلی اشکال نمادین و آن صُوَر در نگاره به‌طورکامل نپرداخته است. در مقاله دوم، خصوصیات ظاهری ملائک در نگاره معراج اثر سلطان‌محمّد، مبتنی‌بر آموزه‌های حکمی، اسماء و صفات حق‌تعالی و صفات جمالیّه و جلالیه الهی و در مقاله سوم، تناظر مبانی حکمی اسلامی رنگ در نگاره معراج نسخه یوسف و زلیخا مورد بررسی قرار گرفته است. علاوه‌براین، شایسته است به پژوهش (بدوی:۱۳۹۰) نیز اشاره نمود که تفسیر ابن‌عربی از واقعه معراج حضرت رسول(ص) را با نگاره‌های معراج‌نامه شاهرخی تطبیق داده و مقایسه کرده است.

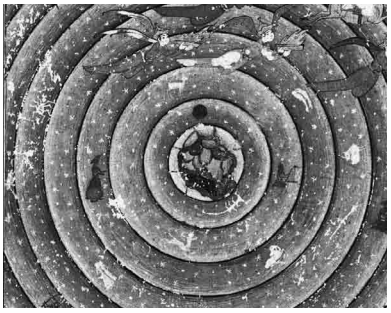
روش تحقیق این نوشتار، روش کیفی است و اطلاعات به‌شیوه مطالعه اسنادی و کتابخانه‌ای جمع‌آوری شده است. رویکرد مقاله حاضر، رویکرد پدیدارشناسی تأویلی «پل ریکور»[۴] است که از آرای پیشگامانی نظیر هایدگر،[۵] هابرماس[۶] و گادامر[۷] تأثیر پذیرفته است. دلیل انتخاب روش پل ریکور ازآن‌رو است که این روش تلفیقی از نحله‌های مختلف فلسفی پیشین از جمله هرمنوتیک و پدیدارشناسی محسوب می‌شود و به ارزش‌های معنوی، حکمت عملی و امر قدسی توجّه داشته است. ریکور، هرمنوتیک را فنّ تشریح و توضیح نمادها می‌شناسد و معتقد است می‌توان به‌واسطه تفسیر و تأویل نمادها، طنین امر قدسی را شنید (www.Tahoorhost.ir).

پدیدارشناسی هرمنوتیک از رویکردهای شناخت‌شناسی به‌حساب می‌آید که با گذر از مرحله مقدّماتی شناخت صورت، وارد عرصه نظریه‌پردازی می‌شود و از ماهیّت اثر و مبانی شکل‌گیری آن پرسش می‌کند. در الگوی این رویکرد، سیر از اندیشه تا کالبد به درک عوامل مؤثّر در پدیدارشدن اثر می‌انجامد. «نورنبرگ شولتز»[۸] بر این نکته که فهم و آگاهی مفسّر دارای مراتب مختلفی است، تأکید می‌کند و تأویل را مبتنی‌بر فهم نسبت میان اثر و عوامل پدیدآورنده آن می‌داند (ایمانی و مؤمنی‌رنانی، ۱۳۹۱: ۳۰-۲۸).

در این مقاله، به سه نظام نمادین نمادگان کلامی آیات معراج، نمادگان کنشی مراحل نماز

4-P. Ricoeur
5-M. Heidegger
6-J. Habermas
7-H. G. Gadamer
8-N. Schulz

تصویر۱- معراج پیامبر(ص) بر فراز هفت‌آسمان با تصاویر بروج فلکی از نسخه مخزن‌الاسرار، سده هفدهم/یازدهم، اصفهان، نگهداری در کتابخانه انگلستان. مأخذ: (www.pinterest.com)



و نمادگان تصویری نگاره‌های معراج توجّه و از طریق رویکرد پدیدارشناسی تأویلی به تجزیه و تحلیل داده‌ها و رمزگشایی از نمادها، نشانه‌ها و مبانی حکمی آثار پرداخته می‌شود. به بیان دیگر، مقاله حاضر بر آن است تا زیرساخت فکری‌ای برای انتخاب ساختار، ترکیب‌بندی، چیدمان و مؤلّفه‌های به‌کاررفته در تصاویر را با توجّه به متون دینی و حکمت اسلامی استخراج نماید. بدین منظور درابتدا، معراج‌نامه تیموری[۹] به‌دلیل آنکه حاوی کامل‌ترین مجموعه نگاره‌های معراج است، مورد بررّسی قرار می‌گیرد و براساس پیوند محراب، نماز و معراج و بازتاب آن در تصاویر، به‌ویژه دو نگاره مربوط به نماز پیامبر(ص) در محراب، جدولی از تناظر میان آیات، مراحل نماز و معراج، سلسله‌مراتب آفاقی‌انفسی و نگاره‌ها ارائه می‌شود. سپس، نگاره‌های مرتبط با معراج‌نامه ایلخانی[۱۰] و بوستان سعدی[۱۱] نیز براساس مؤلّفه‌ها و نشانه‌های دیداری تصاویر سنجیده می‌شود و با مقیاس جدول مزبور مورد ارزیابی قرار می‌گیرند.

نقش‌مایه محراب

در اندیشه نوافلاطونی، همان‌گونه که قعود و آرامش در اصل اولی حاوی دو مرحله است، پیوستن و دریافتن حقّ نیز مستلزم هر دو قوس هبوط یا نزول (فیضان)[۱۲] و عروج (بازگشت)[۱۳] است که در فرهنگ اسلامی اولی در «لیلةالقدر» و دومی در «لیلةالمعراج» تحقّق می‌یابد (Uzdavinys, 2011, 1). «هبوط» به‌عنوان رویدادی قرآنی، متضمّن انتقال مکانی [«بدانها گفتیم همگی از آنجا [بهشت] فرود آیید» (سوره بقره، آیه ۳۸)] است و وقوع آن در بدو آفرینشِ انسان، به مفهوم زمان اشاره دارد. به‌دنبال آن، تعالی و عروج نیز مستلزم دگرگونی مکان و زمان است. نکته جالب آن است که شاخص‌ترین اشاره قرآن به واقعه معراج پیامبر اکرم(ص) با تصریح زمان و مکان معراج، اهمّیّت این مفاهیم را مطرح می‌سازد.

در مطلع سوره اسراء، «سُبْحَانَ الَّذِی أَسْرَی بِعَبْدِهِ لَیْلاً مِّنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَی الْمَسْجِدِ الأَقْصَی»، زمان معراج، شب و مکان معراج، مسجد توصیف گشته است. علاوه‌براین، کلمه معراج از نظر لغوی به زمان و مکان عروج اشاره دارد: «[معراج] مشترک بین چهار صیغه است: اسم آلت مثل مفتاح، مصدر میمی مثل میثاق، اسم زمان و مکان مثل میعاد یا مرصاد و صیغه مبالغه مثل مفضال» (محمّدی‌هیدجی، ۱۳۳۴: ۴). به‌طورکلّی، می‌توان معراج را «فرارفتن از مرزهای زمان و مکان و درهم‌شکستن قوانین حاکم بر عالم مادّه برای رسیدن به هدفی خاص و از پیش تعیین‌شده»، تعریف نمود.

دیدن آن پرده مکانی نبود رفتن آن راه زمانی نبود (نظامی، ۱۳۷۷: ۱۹)[۱۴]

این شاکله بر جمع اضداد ترتیب یافته است و همین امر مباحث متعددی را پیرامون جسمانی یا روحانی‌بودن معراج، امکان مشاهده باری‌تعالی با چشم کالبد و... مطرح می‌سازد که از این میان، بحث گذار از مسافت‌های دور جغرافیایی یا نجومی در زمانی اندک مقدّم بر دگرگونی مکان و زمان است.[۱۵] درواقع، انتخاب مضامین و رویدادهایی خاص توسّط هنرمند، به‌طور تلویحی به مقوله جمع اضداد و تقارن حوادث گذشته و آینده در زمان حال اشاره می‌نماید؛ از آن جمله می‌توان در تصاویر به «نمایش زمان‌های مجزا» مانند گردهمایی انبیای گذشته ـ از آدم(ع) تا عیسی(ع) ـ و مشاهده حوادث و ساکنین آینده بهشت و جهنّم و «مکان‌های بدون جمع» مانند دریا در آسمان اول، درخت سدرةالمنتهی در فراز آسمان هفتم و مجموعه افلاک در زیر گام‌های بُراق (تصویر ۱) اشاره نمود.

۹-این معراج‌نامه که دارای ابعاد ۳۴×۲۲/۵ سانتی‌متر، ۲۶۵ صفحه و ۶۱ نگاره است، در کتابخانه ملی پاریس نگهداری می‌شود. «میرحیدر»، شاعر و کاتب دربار، در سال ۱۴۳۷ /۸۴۰ آن را از عربی به ترکی ترجمه و مالک بخشی متن آن را به خط اویغوری کتابت نمود. بنابر آنکه برخی تهیّه این اثر را به سفارش و سرپرستی شاهرخ دانسته‌اند، این نسخه به «معراج‌نامه شاهرخی» نیز مشهور است، اما ازآنجاکه به تصریح خانم «گروبر»، متخصّص نسخه‌های معراج، صحّت این انتساب اثبات نشده است (Gruber, 2008, 251)، در این مقاله از این نسخه با نام «معراج‌نامه تیموری» یاد می‌شود.

۱۰-این معراج‌نامه با ۱۰ نگاره از احمدموسی، بخشی از مُرقّع بهرام‌میرزا با دیباچهٔ دوست‌محمّد را تشکیل می‌دهد که تحت نظارت «سلطان ابوسعید بهادرخان ایلخانی» (۱۹۱۷-۱۸۹۸ /۱۳۳۵-۱۳۱۶) تهیّه شده است و در موزهٔ توپ‌قاپی‌سرای استانبول نگهداری می‌شود. خوشنویسی متن نسخه که هم‌اکنون موجود نیست ـ منسوب به عبدالله صیرَفی است (Gruber, 2010, 24).

۱۱-این نسخه در سال ۱۵۱۴ /۹۲۰ توسّطِ سلطان‌محمّد نورالله خوشنویسی و احتمالاً در بخارا تصویرگری شده است و هم‌اینک در موزهٔ متروپولیتن نیویورک نگهداری می‌شود (Gruber, 2009, 239).

12-Procession (Proodos in Latin)

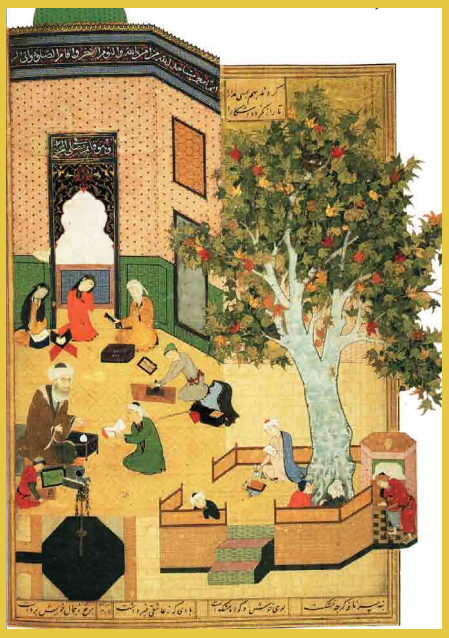
13-Reversion (Epistrophe in Latin)

۱۴-همچنین: کرد رها در حرم کاینات
هفت خط و چار حد و شش جهات (نظامی، ۱۳۷۷: ۱۷).

۱۵-برای مطالعهٔ بیشتر به مقالهٔ گودرزی و کشاورز با عنوان «بررسی مفهوم زمان و مکان در نگارگری ایرانی» مراجعه نمایید.

با این وجود آشکار است که طرح این مضامین در بُعد صورت، بدون بهره‌گیری از شگردهای تصویری میسّر نیست و ازهمین‌رو، هنرمند چه از طریق آرایش سازوکارهای تجسّمی مانند رنگ، چیدمان و ترکیب‌بندی، طرح و... و چه از طریق کاربرد مؤلّفه‌ها و بن‌مایه‌های نمادین، بدین مهمّ دست می‌یابد. یکی از کارآمدترین این عناصر نمادین، «محراب» است که از نقوش پرتکرار و پرمعنا در نگارگری محسوب می‌شود. نگاره «لیلی‌ومجنون در مکتب» (تصویر ۲) و قراردادن لیلی درون محراب و نیز نگاره «شیخ‌صنعان و دختر ترسا» (تصویر ۳) و نمایش آتش درون محراب در این نگاره را می‌توان نمونه‌هایی از کاربرد نمادین نقش‌مایه محراب برای نمایش عشق و منبع الهی و معنوی آن برشمرد. محراب، به‌ویژه در آثار کمال‌الدین بهزاد حضوری پُررنگ و استعاری دارد و «مایکل باری» با استناد به اشارات رمزگون این نگاره‌ها،[۱۶] محراب را «دروازه الهی» می‌داند که تنها برگزیدگان، مجاز به عبور از آن هستند (Barry, 2004, 196). گفتنی است این تعبیر از منظومه «هفت‌اورنگ» عبدالرحمان جامی ـ شاعر و عارف هم‌عصر بهزاد ـ نیز استنباط می‌شود. جامی، محراب را مخفی‌گاهی می‌داند که از جلوگاه آن، پرتو نور الهی بر اولیای منتخب و منتجب می‌افتاد و ایشان (از آدم و شیث تا ابراهیم و اسحق و دیگران) به نوبت از این مکان گام در اوج آفاق و انفس می‌نهند:

حقیقت را به هر دوری ظهوریست ز اسمی بر جهان افتاده نوریست
چو آدم رخت از این محرابگه بست به جایش شیث در محراب بنشست (جامی، ۱۳۶۶: ۵۹۸).



تصویر ۲- ملاقات لیلی و مجنون در مکتب، اثر کمال‌الدین بهزاد، متعلق به نسخه‌ای از خمسه نظامی، مکتب هرات، کتابخانه انگلستان. مأخذ: (Barry, 2004, 14).

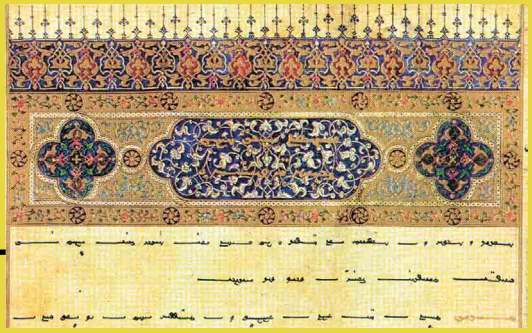
تصویر۳- پایین، شیخ‌صنعان مدهوش از مشاهده دختر ترسا، متعلق به نسخه‌ای از لسان‌الطّیر میرعلی شیرنوایی، مکتب بخارا، ۹۴۰/۱۵۳۳، کتابخانه ملی فرانسه.
مأخذ: (Barry, 2004, P. 16).

۱۶-این نگاره‌ها در صفحات ۱۴، ۲۳، ۱۹۳، ۲۰۰ و ۳۴۰ از کتاب (Barry, 2004) قابل مشاهده هستند.

نگاره‌های «نماز با پیامبران» و «نماز با مسلمانان راستین» از معراج‌نامه تیموری

محراب از حیث معماری به‌واسطه ساختار مقعّر، آوای نمازگزار را منعکس می‌کند و کلام الهی را در میان جمع طنین‌انداز می‌گرداند. به‌عبارت دیگر، «حقیقت متعالی، خود را در زمان و مکان، در معرض درک بشر قرار می‌دهد و محدود با نامحدود پیوند می‌خورد» (Longhurst, 2013, 40). در نگاره‌های مورد بحث، امامت پیامبر(ص) در نماز و برتری ایشان بر دیگر ادیان، پیامی است که به پیامبران پیشین و بالطّبع به پیروان ایشان ابلاغ می‌شود.

از سوی دیگر، نمای ظاهری محراب به‌طورکلّی، شبیه درگاهی است که پرده‌های آن کنار زده شده‌اند. «مولوی اولیای حقّ را «پرده‌های نور حقّ» می‌داند» (یوسف‌پور، ۱۳۸۸: ۸۵.) بدین ترتیب زمانی‌که نوبت به پیامبر اسلام(ص) می‌رسد، با حضور ایشان در محراب گویی تمامی پرده‌های پیشین کنار می‌رود و نور الهی در کامل‌ترین وجه بر ایشان ظهور می‌نماید و همین ظهور است که مایه عروج می‌شود. باید به خاطر داشت که اهمّیّت محراب به‌تمامی از نمازی سرچشمه می‌گیرد که به‌سوی آن گزارده می‌شود و همان‌طورکه خانم «شایسته‌فر» به این موضوع اشاره کرده‌اند، نکته جالب آن است که سلسله نگاره‌های معراج در نسخه تیموری با طرح سجاده‌ای آغاز می‌شود که در مرکز نقش آن آمده است: «بدین ترتیب پیامبر(ص) به معراج رفت» (سگای، ۱۳۸۵: ۳۲) (تصویر ۴). به‌عبارت دیگر، سرلوحه با نقش سجاده (نمادی از نماز دائم) به این معنا اشارت دارد که «افق مکّه، مؤمن را از طریق معراج پیامبر(ص) به ملکوت پیوند می‌دهد. [درواقع] سجاده نقطه آغاز عزیمت معنوی و همین‌طور نقطه نهایی بازگشت قدسی است» (Heller, 2011, 4) و همین آمدوشد است که به‌طور ضمنی به دگرگونی زمان و مکان اشاره می‌نماید.



تصویر۴- سرلوحه معراج‌نامه تیموری، هرات، سده پانزدهم/ نهم. مأخذ: (سگای، ۱۳۸۵: ۱).

معراج انبیای الهی نمونه‌های تحقّق کامل‌ترین و ناب‌ترین جلوه‌های ظهور این شالوده هستند. قرآن مجید عروج برخی انبیا را با مشتقات فعل «رَفَعَ» بیان نموده[۱۷] و در معراج‌نامه ایلخانی در توصیف این معراج‌ها آمده است: «معراج موسی سوی طور بود و معراج ابراهیم سوی ملکوت بود و معراج عیسی به بیت‌المعمور بود و معراج ادریس به حور و قصور بود و معراج آدم سوی معدن حور بود و معراج حبیب [حضرت محمّد(ص)] سوی قاب قوسین بود» (Gruber, 2010, 91).

آیات آغازین سوره نجم بیانگر لقای آفریدگار، به‌حضور حقّ رسیدن حضرت رسول‌اکرم(ص) و مشاهده نشانه‌های بزرگ پروردگار است؛ مقامی که به‌واسطه معراج و نماز[۱۸] حاصل گشته و پله‌پله حضرت را تا دیدار ربّ اعلی بالا برده است. اگرچه معنای لغوی نجم، ستاره است، امّا بسیاری از مفسرین به پشتوانه روایاتی از ائمّه «وَالنَّجمِ إذا هَوی» را اشاره به پیامبر(ص) دانسته‌اند:[۱۹] «قسم به ستاره زمانی‌که [به سجده] می‌افتد» و به پشتوانه پیامدهای تعالی‌بخش همین سجده است که آخرین آیه سوره، همگان را امر به سجده می‌نماید؛ چراکه به تصریح قرآن و حدیث، سجده نزدیک‌ترین حالت به ربّ است.[۲۰]

بدین ترتیب این آیات، نماز و عروج حضرت را تا مقام والای قرب شرح می‌دهند. اجازه گذر از چنین جایگاهی تحت عنوان «ذومِرَّةٍ» واگذار می‌گردد و در عین حال، بیانگر ثبات اراده و استواری مقام رسول‌اکرم(ص) است.[۲۱] «فَاستَوی»، پس در کمال اعتدال برخاست و برای اقامه نماز و آغاز معراج قیام کرد. «ثُمَّ دَنَا فَتَدَلّی»،[۲۲] سپس به‌واسطه پایین‌آمدن، در رکوع نزدیک شد تا چنان دَلوِ آویخته از رحمت حقّ لبریز گردد. «فَکانَ قابَ قَوسَینِ»، پس از رکوع و در سکنات قنوت،[۲۳] دو قاب قوس وجود [حضرت حقّ و پیامبر(ص)] به‌هم نزدیک گشت.[۲۴] «اَو اَدنی»، آنگاه در سجده نخست، ظرف وجودی پیامبر(ص) تا پایین‌ترین سطح به‌آرامی پایین آمد تا «فَاَوحی إلی عَبدِهِ ما أَوحی» به او وحی شود، آنچه در ادراک نمی‌گنجد. «وَ لَقَد رَأهُ نَزلَةً أُخری عِندَ سِدرَةِالمُنتَهی» و در افتادنی دیگر باز او را مشاهده نمود و این سجده دوم پیامبر(ص) را تا مقامی که فرشته بدان راه ندارد، بالا برد و در حضور فراگیر حضرت حقّ مستغرق گرداند. در تفاسیر نیز چنین آمده است که جبرییل تا مرز سدرةالمنتهی با پیامبر(ص) بود[۲۵] و سپس رسول خدا(ص) از این مرحله و جنّةالمأوی «عِندَها جَنّةالمَأوی» گذر نمود.[۲۶]

بار دیگر هم بمیرم از بشر — تا برآرم از ملائک بال و پر
بار دیگر از ملک پرّان شوم — آنچه اندر وهم ناید آن شوم
پس عدم گردم عدم چون ارغنون — گویدم إنّا إلیه راجعون (مولوی،۱۳۸۴: ۵۰۸).

«لَقَد رَأی مِن آیاتِ رَبِّهِ الکُبری» و درحقیقت، در این معراج نشانه‌های بزرگ پروردگار خویش را مشاهده نمود، درست همان‌گونه که انگیزه رؤیت آیات در سیر شبانه پیامبر(ص)

۱۷-آیات ۵۷ سورهٔ مریم، ۱۵۸ سورهٔ نساء، ۵۵ سورهٔ آل‌عمران، ۷۵ سورهٔ انعام، ۴۶ سورهٔ قصص و ۱۴۳ سورهٔ اعراف را ملاحظه نمایید.
۲۰-از پیامبر(ص) است که «نماز معراج مؤمن است» (خمینی،۱۳۶۰: ۷ و مجلسی، ۱۳۸۵: ۲۹).
۱۸-به فصل اول کتاب «معراج، شرح و تفسیر سورهٔ شریفهٔ والنّجم» اثر آیت‌الله دستغیب مراجعه نمایید. همچنین در (قمی، ۱۳۸۸: ۳۴۳) و (هویزی، ۱۳۸۳: ۱۴۵) حدیثی از امام رضا(ع) روایت شده که فرموده‌اند: «مراد از نجم رسول خدا(ص) است».
۱۹-«وَاسجُد وَاقتَرِب» (سورهٔ علق، آیهٔ ۱۹)؛ امام صادق(ع) می‌فرمایند: «فِی‌الرُّکوعِ اَدَب وَ فِی‌السُّجودِ قُرب» (عزیزی، ۱۳۸۶: ۵۸)؛ پیامبر اکرم(ص) می‌فرمایند: «بنده به چیزی با فضیلت‌تر از سجده‌ای که در خفا می‌کند، به خداوند نزدیک نشده است» (مجیدی، ۱۳۷۹: ۴۶۱).
۲۰-علّامه طباطبایی ضمن اشاره به تعبیر «ذومِرَّةٍ» در توصیف رسول خدا(ص)، معنای آیه را این می‌داند که «رسول خدا(ص) استقامت ورزید و بر انجام مأموریت خود مستقر شد» (طباطبایی، ۱۳۷۴، ج ۱۹: ۴۴).
۲۲-«تَدَلّی» در لغت به‌معنی «پایین‌آمدن دلو در چاه، فرودآمدن و آویختن» است.
۲۳-اگرچه در صحیحین به روایت از انس آمده است که پیامبر پیش از رکوع قنوت می‌خواند، مطابق فقه اهل تسنّن و تأکید راویانی نظیر «بیهقی»، سنّت قنوت پس از رکوع ادا می‌شود (عاشور،۱۳۸۰: ۱۵۶). در سنّت شیعه نیز بعضی مواقع مانند رکعت دوم نماز جمعه این شیوه مشاهده می‌شود. از سوی دیگر براساس روایات، معراج پیامبر پس از نماز شب آن حضرت روی داده و ادای قنوت پس از رکوع در نماز وتر توسط امام موسی کاظم(ع) روایت شده است (نوری‌طبرسی، ۱۳۶۶: ۴۱۴؛ صدوق، ۱۹۶۶: ۳۶۵).
۲۴-در اثبات صحّت این تناظر می‌توان به عقیدهٔ نجم‌الدین رازی اشاره نمود. وی در مقام، سرّ را هم‌پایهٔ «قاب قوسین» دانسته است (رازی، ۱۳۶۵: ۹)؛ توضیح آنکه اهل عرفان برای انسان مراتب درونی یا هفت بطن قائلند که عبارتند از: مقام نفس، مقام عقل، مقام روح، مقام سرّ، مقام اخفی، مقام خفی و مقام تجلی ذاتی (آشتیانی، ۱۳۸۵: ۵۸۵-۵۶۵). چنانچه مقام نفس از این مراتب را معادل نخستین ردیف جدول قرار دهیم، مقام سرّ دقیقاً در ردیف «فَکانَ قابَ قَوْسَیْنِ» جای خواهد گرفت.
۲۵-برای اطلاعات بیشتر به (طباطبایی، ۱۳۷۴، ج ۱۹: ۵۵) و (مکارم‌شیرازی، ۱۳۸۰: ۴۹۵) مراجعه نمایید. همچنین، عبارت «جبرییل گفت: لَوْ دَنَوْتُ أَنْمُلَةً لَاحْتَرَقْتُ» در (مجلسی، ۱۴۰۳: ۳۸۲) آورده شده است.
۲۶-علّامه طباطبایی معتقد است جنّةالمأوی متفاوت از بهشت برزخ است (طباطبایی، ۱۳۷۴، ج ۱۹: ۴۹). بر اساس این شواهد در معراج‌نگاره‌ها، مشاهدات پیامبر(ص) از متنعّمین در همین بهشت برزخی به تصویر کشیده شده و جنّةالمأوی که حتّی جبرییل را نیز بدان راه نیست، فراتر از بازنمایی تصویری است.

از مسجدالحرام به مسجدالاقصی (سوره اسراء، آیه ۱) نیز محقّق گردید. در جدول ۱، آیات کریمه مزبور از معراج و نماز و مراحل متناظر آنها با سلسله مراتب آفاقی- انفسی و نگاره‌های خاصّ آن مقام‌ها در معراج‌نامه تیموری به نمایش درآمده‌اند.

درباره مراتب انفسی، شرح مبسوط حضرت علی(ع) درباره مدارج نفس، قوا و خصایل آن گویای اهمّیّت موضوع است (شیخ‌بهایی، ۱۳۸۸: ۶۴۶). در همین راستا، حکیم ملاصدرا تحوّلات نفس را مدارج نفس می‌نامد و آن را به دو دسته تقسیم می‌کند: نخست، تحوّلات و مدارج پیشینی (سابقه) و دیگر، تحولات و مدارج پسینی (لاحقه). او جمادیّت و نباتیّت و حیوانیّت را مدراج پیشینی و تحوّل نفس به عقل منفعل و عقل بالفعل و عقل فعّال را تحوّلات و مدراج پسینی می‌نامد (ملاصدرا، ۱۴۷۸: ۲۹۴ و ۳۷۸). بدیهی است که این مراتب از شئون رهروان سلوک از امت پیامبر(ص) است و برای پیامبر(ص) به‌عنوان اُسوه حسنه، پیمودن مسیر معراج که صحنه رویارویی با مراتب وجود محسوب می‌شود، به‌منظور مشاهده مراتب و آیات است (لِنُرِیَهُ مِن آیاتِه).

ملاصدرا در شأن انسان کامل بر این باور است که «با توجّه به قاعده بساطت وجود، شایسته است که به درجه و مقامی برسد که تمام موجودات عالم (عِلوی، سِفلی، عقول و نفوس)، همگی اجزای ذات وی باشند و قوّت و قدرت وی در کلّیّه موجودات سریان داشته باشد و وجود وی، غایت و نتیجه آفرینش عالم باشد» (ملاصدرا، ۱۳۴۶: ۲۴۵). حقّ‌تعالی منزلت رسول گرامی خویش را با «لَوْلاکَ لَما خَلَقْتُ الْأَفْلاکَ» می‌ستاید و سخن مولانا نیز مؤیّد همین امر است که «چه عجب است اگر حقّ‌تعالی بعضی را ممتاز کند که ما نسبت به وی [محمّد(ص)] چون جماد باشیم و او در ما تصرّف کند و ما از او بی‌خبر باشیم و او [محمّد(ص)] از ما باخبر» (مولوی، ۱۳۷۷: ۱۳۲-۱۳۱).

جدول ۱ – تناظر میان آیات معراج، نماز، مراتب آفاقی انفسی و نگاره‌ها.

آیات قرآن	مراتب آفاقی معراج	مراحل نماز	مراتب انفسی سلوک	تصاویر
ذومِرَّةٍ	مسجدالحرام تا مسجدالاقصی	قعود(نیایش و آرامش نفس پیش از اقامه نماز)	جمادی	
فَاسْتَوَی	زمین تا آسمان دنیا و آسمان‌های هفتگانه	قیام[۲۷]	نباتی از جمادی مُردم و نامی شدم	
ثُمَّ دَنَا فَتَدَلّی	عرش الهی فرشتگان حامل عرش با صورت حیوانی	رکوع[۲۸]	حیوانی وز نما مُردم به حیوان برزدم	
فَکَانَ قَابَ قَوْسَیْنِ	بهشت و جهنّم، تفکیک مسلمانان راستین و دروغین	قیام پس از رکوع (دست‌ها در قنوت تلویحی از قاب قوسین)	انسانی مُردم از حیوانی و آدم شدم	
أَوْ أَدْنَی	بیت‌المعمور و مقام جبرییل	سجده اول	فرشته بار دیگر هم بمیرم از بشر تا برآرم از ملائک بال و پر	
وَلَقَدْ رَآهُ نَزْلَةً أُخْرَی. عِندَ سِدرَةِالمُنتَهی	سدرةالمنتهی[۲۹] و جنّةالمأوی	سجده دوم	فراتر از فرشته بار دیگر از ملک پرّان شوم آنچه اندر وهم ناید آن شوم	

۲۷-همچنین قرائت حمد «وَلَقَدْ آتَیْنَاکَ سَبْعا مِنَ الْمَثَانِی وَالْقُرْآنَ الْعَظِیمَ»: ای پیامبر ما به تو سوره حمد (هفت آیت مثانی) و قرآن عظیم دادیم (سوره حجر، آیهٔ ۸۷). «سبع» در لغت به‌معنای هَفت و «مثانی» به‌معنای «دوتاها» آمده است و بیشتر مفسران «سَبعاً مِنَ المَثانی» را کنایهٔ از «سوره حمد» دانسته‌اند.

۲۸-جامی نیز در بهارستان به تشبیه قیام نبات و رکوع حیوان اشاره نموده است:

کار جماد است پی حیّ پاک — قعدهٔ طاعت به مصلای خاک
وصف نبات است نمودن قیام — بر در قیّوم جهان بر دوام
هیئت حیوان به رکوع است راست — دائم از آنست که پشتش دوتاست (جامی، ۱۳۸۵: ۴۰۲).

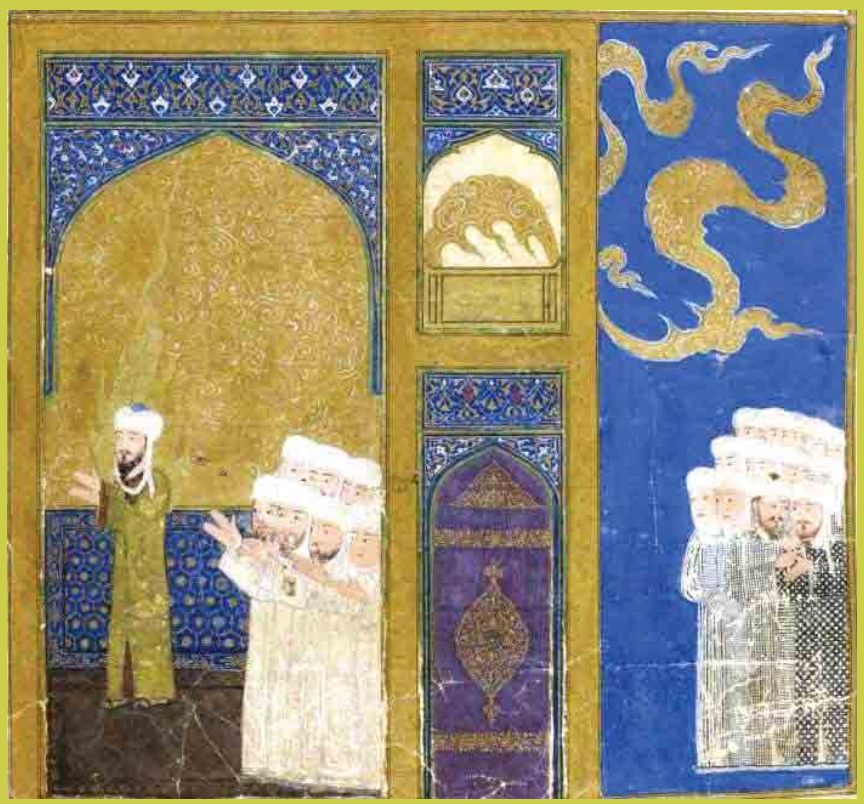
۲۹-از پیامبر(ص) نقل است که در جوار سدرةالمنتهی، «مهی همانند ابر مرا فراگرفت، به سجده افتادم» (طباطبایی، ۱۳۷۴، ۱۳: ۱۷).

تصویر۵- نیایش، معراج‌نامه تیموری، هرات، سده پانزدهم/نهم. مأخذ: (سگای، ۱۳۸۵: ۵).

تصویر۶- روبرو، نماز پیامبر(ص) با جمع مسلمانان راستین، معراج‌نامه تیموری، هرات، سده پانزدهم/نهم. مأخذ: (سگای، ۱۳۸۵: ۲۷).

تصویر۷- پایین، به‌سجده‌رفتن پیامبر(ص)، معراج‌نامه تیموری، هرات، سده پانزدهم/نهم. مأخذ: (سگای، ۱۳۸۵: ۳۴).

در نگاره نماز با پیامبران در مسجدالاقصی (تصویر ۵)، پیامبر(ص) در محراب و بر سجاده نماز به نمایش درآمده است و جبرییل از ایشان خواسته است تا امامت جمع اولیا و انبیا را در نماز برعهده داشته باشند. صحنه‌ای که نگارگر برای ترسیم انتخاب نموده است جمع نمازگزار را در حال نشستن و نیایش نشان می‌دهد که با مرحله سکون جمادی هم‌پایه است. این در حالی است که در نگاره نماز پیامبر(ص) با جمع مسلمین راستین (تصویر ۶)، پیامبر(ص) که بار دیگر در محرابی بسیار نورانی‌تر به نمایش درآمده، در حال ادای قنوت هستند که متناظر با مرحله انسانی از مراتب انفسی است. جالب آنکه در نگاره نخست نورانی‌بودن محراب به‌واسطه قندیل‌های آویخته تبیین می‌شود، امّا در نگاره دوّم که بسیار فراتر از مرحله پیشین است، نور بدون واسطه و در جلوه پُرتلألؤ رنگ طلایی، محراب را در برگرفته و نمایش ابر، قداست این حضور را تشدید نموده است.



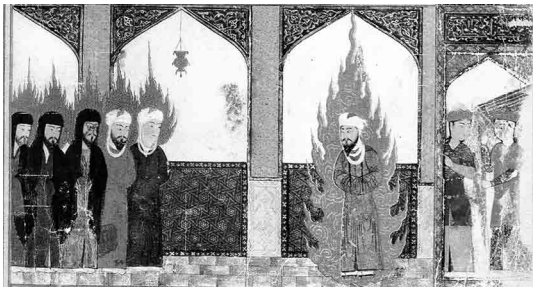
نگارگری‌شده، تنها معراج‌نامه تیموری دو سجده را به‌طور متمایز به تصویر کشیده و از طریق شگردهای نگارگری، فضیلت و برتری سجده دوّم را پدیدار ساخته است. نگاره سجده اوّل (تصویر ۷) در اندازه‌ای کوچک‌تر با ترکیب‌بندی افقی و حجم کمتری از انوار پیچان، اندکی پیش از نگاره سجده دوم (تصویر ۸) با اندازه‌ای بزرگ‌تر، ترکیب‌بندی عمودی و حجم فراگیر و فزاینده نور به نمایش درآمده است. علاوه‌براین، درحالی‌که پیش‌زمینه لاجوردی در نگاره نخست، از پشت‌سرنهادن هفت آسمان حکایت دارد، سرخی پیش‌زمینه نگاره دوّم که مکمّل رنگ سبز ردای پیامبر(ص) است، از پیوندی وصف‌ناپذیر سخن می‌گوید که حتّی جبرییل، فرشته مقرّب الهی، نیز از دقایق آن بی‌اطّلاع است.

در تصویرسازی هر یک از این مقامات، نگارگران از ترفندهای نمادین و بصری مختلفی بهره جسته‌اند. در برخی تصاویر (بیشتر متعلّق به نُسَخ هندی و ترکی) نگارگر تمامی پیکر پیامبر(ص) را با رنگ سفید نشان داده است و در دیگر تصاویر، به تناسب مدارج قدسی پیموده

شده توسّط پیامبر(ص)، شدّت حضور نیز به‌طور سلسله مراتبی تجلّی می‌یابد. «نور» از دیرباز و به‌ویژه در میان ادیان توحیدی، مظهر تجلّی حقّ به‌شمار می‌آید و به‌دلیل استفاده از آن در آرایش و نمایش محراب معراج‌نگاره‌ها شایان بررسی است. نگارگری معراج، ضمن بهره‌گیری از میراث ارزشمند آموزه‌های حکمای ایرانیِ پیش‌ازاسلام پیرامون مفهوم قدسی نور، توجّهی خاصّ به آیه شریفه نور (سوره نور، آیه ۳۵) داشته و در خلق آثار از آن الهام گرفته است.

مفهوم انتزاعی نور، متأثّر از سبک نگارگری و ذوق زیبایی‌شناسی دوره خلق اثر، گاه به‌شکل هاله نور و شعله آتش (Ramezan-Mahi & Bolkhari, 2012, 16-25) در اطراف پیکر پیامبر(ص) و ملائکه به نمایش درآمده است. آتش به‌سبب نوسان پیاپی شعله‌های آن، نماد دگرگونیِ مدام است و از میان عناصر اربعه، تنها آتش به‌واسطه سوزاندن، اساساً ماهیّت شیء را تغییر می‌دهد. همچنین، آتش و سوختن همنشینی همیشگی با عشق و محبت داشته‌اند. از یک‌سو، پیامبر(ص) حبیب‌الله است و از سوی دیگر، آتش پاک‌کننده عشق، هر آنچه میان پیامبر(ص) و معشوق است، می‌سوزاند و پله‌پله او را در معراج بالا می‌برد. جوشش گدازنده و هدایت‌کننده عشق در این سفر پُرماجرا با گسترده و بسته‌شدن فضای تصاویر از طریق کاربرد اسلیمی‌هایی از آتش و نور در اشکال مختلف نمایان می‌شود (تصویر ۹). این اسلیمی‌های آتشین، فضای منفی مادّه را می‌شکافند تا نور الهی وارد شود؛ چراکه «هر جا و هر زمان که حجاب مادّه کنار رود، نور الهی درخشیدن می‌گیرد» (Nasr, 1987, 165). این فرایند تا بدانجا ادامه می‌یابد که در تصویر مربوط به آسمان هفتم که جملگی نور است هیچ فضای منفی باقی نمانده است.[۳۰] علاوه‌براین، فراز و فرود نقوش نوارهای آتشین و پیچش تناوبی آنها میان پیکر ملائک، از مقام والا و بلکه رفیع‌ترین رده فرشتگان حکایت دارد. به‌عبارت دیگر مطابق متن، این دسته از ملائک مقرّب‌ترین فرشتگان هستند؛ چراکه پس از آن حتّی جبرییل نیز از ادامه مسیر بازمی‌ماند.

در منابع عبری و مسیحی دسته‌بندی‌های بسیار مفصّلی از فرشتگان ارائه شده است که در بالاترین رده، از فرشتگان کروبی و سِرافیم (به‌معنی در حال سوختن) نام برده شده است که همواره همچون شعله‌های آتش، بالا و پایین می‌روند و به تعظیم و تسبیح پروردگار مشغولند (Pentecost, 1997, 14). شعله‌های آتش در تصاویر مربوط به ملاقات پیامبر(ص) با انبیای پیشین، وجود هر پیامبر را به‌مانند شمعی فروزان یا آینه‌ای در برابر نور محمّدی نشان می‌دهد (تصویر ۱۰).



تصویر۱۰- ملاقات پیامبر(ص) با انبیای پیشین، معراج‌نامه تیموری، هرات، سده پانزدهم/نهم. کتابخانه سلطنتی فرانسه. مأخذ: (سگای، ۱۳۸۵: ۴).

مولوی در مثنوی از نور انبیای الهی (مولوی، ۱۳۸۴: ۵۷۱-۳۴۹) مانند نور ابراهیم (مولوی، ۱۳۸۴: ۱۶۳)، نور نوح (مولوی، ۱۳۸۴: ۴۹۷)، نور یوسف (مولوی، ۱۳۸۴: ۱۰۴۳)، نور موسی (مولوی، ۱۳۸۴: ۴۲)، نور خضر (مولوی، ۱۳۸۴: ۱۰۸۹)، نور سلیمان (مولوی، ۱۳۸۴: ۳۳۴) و نور مصطفی (مولوی، ۱۳۸۴: ۱۰۵۲) نام می‌برد و در عین حال بر این باور است که همه این نورها جلوه‌های مختلف نوری واحدند که همان «نور حق» است. او در دفتر پنجم، یکی‌بودن پیامبران الهی و وحدت جوهری ادیان را نیز با نظریه وحدت نور تبیین می‌کند (یوسف‌پور، ۱۳۸۸: ۸۶). همان‌گونه که شعله‌های شمع به‌طور پیاپی جایگزین یکدیگر می‌شوند، انبیای الهی نیز یکی در پی دیگری وجهی از این نور را متجلّی می‌سازند. نبودن هاله نور در تصاویر برای فرشتگان و دیگر ساکنان آسمان‌ها (به‌جز جبرییل)[۳۱] تأییدی بر این مدّعاست. در مقابل

تصویر۸- به‌سجده‌رفتن حضرت محمّد(ص) در محضر الهی، معراج‌نامه تیموری، هرات، سده پانزدهم/نهم. مأخذ: (سگای، ۱۳۸۵: ۳۸).

تصویر۹- ملاقات با فرشته هفتاد سر و حضرت یحیی و زکریّا علیهم‌السّلام، معراج‌نامه تیموری، هرات، سده پانزدهم/نهم. مأخذ: (سگای، ۱۳۸۵: ۱۳).

۳۰-تصویر (سگای، ۱۳۸۵: ۲۵) را ملاحظه نمایید.

۳۱-جبرییل در بیشتر مواقع بدون هالهٔ نور تصویر گشته است، اما احتمالاً به‌منظور تشخیص از دیگر ملائک و اهمّیّت مأموریّت او در راهنمایی پیامبر در طول معراج، در برخی تصاویر به‌همراه هاله به نمایش درآمده است. مقاله (Ramezan-Mahi & Bolkhari, 2012) شرح مبسوطی در این رابطه ارائه داده است.

آتشی که پیامبر(ص) را محافظت می‌نماید، لهیب سوزناک آتش عذاب در تصاویر جهنّم حائز اهمّیّت و تأمّل‌برانگیز است. با وجود ویژگی‌های متفاوت تصویری در ارائه آتش تیره، مغشوش، ناهموار، خشن و سهمگین برای جهنّم، پیامبر(ص) آتش نورانی خویش را پذیرا شده است و رنج آن را برای پالایش خویش خوشایند می‌داند، اما جهنّمیان از آتش جهنّم در فغان و عذاب و ناله‌اند. پیامبر(ص) خود از جنس همین آتش نورانی است و کسی که بدین یگانگی با آتش نرسیده و بدان معرفت نداشته باشد، می‌سوزد و رنج می‌برد. این شعله‌های نور سراسر آسمان هفتم را فرامی‌گیرد و تنها حضرت محمّد(ص) این حضور مطلق را درک می‌کند (Heller, 2011, 6).

شکل شعله نور پاک سازوار حاضران را نور و دوران را چو نار (مولوی، ۱۳۸۴: ۵۲).

از دیگر مظاهر تجلّی، «ابرهای پیچان سفید» یا «طلایی پراکنده» در تصاویر است. درواقع، ازآنجاکه اسلیمی‌های طلایی بحث‌شده اشکالی انتزاعی هستند، می‌توان آنها را انگاره‌هایی از ابر دانست که نمایش آنها در لابه‌لای فضاهای خالی صفحه، پلکان نردبان را تداعی و وجه تسمیّه این سفر قدسی ـ معراج به‌معنی نردبان ـ را مصوّر می‌سازد. در روایت معراج، از پیامبر(ص) نقل است که در جوار سدرةالمنتهی، «مهی همانند ابر مرا فراگرفت، به سجده افتادم» (طباطبایی، ۱۳۷۴: ۱۷).

در آیه ۵۷ سوره بقره،[۳۲] سخن از پاداش آسمانی و موهبت ویژه خداوند به قوم بنی‌اسراییل است که پس از تحمّل سال‌ها رنج و عذاب، از ظلم فرعون رهایی یافتند. این عنایات و نعمت‌ها خاصّ عبارتند از «منّ»، «سَلوی» و ابری سایه‌گستر است. به استناد این آیه کریمه، ابر نشان از رحمت الهی و عالم علوی دارد، امّا پیشینه این نسبت را می‌توان در آثار تمدّن‌های باستان و منابع یهودی جستجو نمود. «ابر» نماد تجلّی الوهیّت در هند و نشان حضور خدایان طوفان در بین‌النّهرین و ایزد آفریدگار در مصر باستان بوده است[۳۳] و در تورات آمده است که حضرت موسی(ع) برای میقات با خداوند از کوه سینا صعود می‌نماید و وارد توده‌ای از ابر می‌شود (Torah, 1997, 18). در بخش دیگری از تورات، ظهور الهی در روز در قالب «ابر» و در شب به شکل «آتش» مطرح شده است (Torah, 1997, 34-38). جلوه ابر به نشان حضور و حمایت غیبی در روایات معراج دیگر پیامبران بنی‌اسراییل مانند حزقیال و اشعیای نبی علیهم‌السّلام نیز مشاهده می‌شود.[۳۴] بدین ترتیب تأکید در نمایش ابرهای پیچان در تصاویر معراج و رسوخ این ترکیب در تمامی فضاهای میانی و اطراف پیکره‌های ساکنان آسمان و پیامبر(ص) قابل توضیح است (تصویر ۹). چنانچه اشاره شد در نگاره نماز جماعت پیامبران به امامت پیامبر گرامی اسلام(ص)، این تجلّی و حضور از طریق تکّه ابری در بالکن مسجد به تصویر شده است.

در بازنمایی مراتب آفاقی‌انفسی معراج و نماز، اگرچه اشاره مستقیمی به مراتب نباتی و حیوانی در نگاره‌های معراج‌نامه تیموری مشاهده نمی‌شود، اما در تأیید تناظرات مطرح‌شده، مستندات متعدّدی را می‌توان در متن روایات و دیگر معراج‌نگاری‌ها یافت. برای نمونه در روایات معتبری از معراج، چنین آمده است که پس از سفر زمینی پیامبر(ص) از مسجدالحرام به مسجدالاقصی بر پشت بُراق، سیر آسمانی ایشان آغاز گشت. پیامبر(ص) و جبرییل بدین منظور بر شاخه‌هایی از درختی عظیم گام نهادند که ایشان را تا آسمان دنیا و آسمان‌های هفت‌گانه بالا برد (ابن‌کثیر، ۱۴۱۲: ۶).[۳۵] اگرچه در متن معراج‌نامه تیموری نقل شده است که پیامبر(ص) پس از نماز در اورشلیم، نردبانی را مشاهده نمود که تا فراز آسمان کشیده شده بود (Gruber, 2008, 377)، اما نردبان یا درخت موردنظر این بخش از روایت، تصویرپردازی نشده و در بخش‌های بعدی این نسخه، تنها درخت سدرةالمنتهی[۳۶] به نمایش درآمده است. با این حال، در معراج‌نامه ایلخانی دو تصویر با نقش‌مایه درخت وجود دارد که هر دو تصویر، دوبخشی است و بالای یکی از آنها پیامبر(ص) بر دوش جبرئیل ترسیم شده است. در زمینه این نگاره دریای موّاج «قاضیّه» مشاهده می‌شود که به نقل از پیامبر(ص) میان زمین و آسمان واقع شده است (Gruber, 2010, 45). بدین ترتیب می‌توان بخش زیرین تصویر را بازنمایی درختی دانست که از زمین تا آسمان فراز آمده است[۳۷] (تصویر ۱۱). مقام بعد، مرتبه حیوانی

۳۲-«وَ ظلّلْنَا عَلَیْکمُ الْغَمَامَ وَ أَنزَلْنَا عَلَیْکُمُ الْمَنّ وَ السلْوَی».
۳۳-برای مطالعه بیشتر در نمادپردازی «ابر» به (Tiburtius, 2008) و (Hundley, 2011, 39-52) مراجعه نمایید.
۳۴-نگاه کنید به: (Bible, 1728, Isaiah, 18, 4) و (Bible, 1728, Ezekiel 1, 4; Ezekiel 10, 4).
۳۵-همچنین (Palacios, 1968, 10) و (Horovitz, 1982, 160-165).
۳۶-(سگای، ۱۳۸۵: ۳۱) را ملاحظه نمایید.
۳۷-اگرچه به باور برخی از محقّقین نظیر خانم «گروبر»، درخت به‌نمایش‌درآمده در این تصاویر دوبخشی، سدرةالمنتهی است، امّا ازآنجاکه در بالای تصویر دوم نیز پیامبر و جبرییل در مقابل در بهشت تصویر شده‌اند، این درخت نمی‌تواند سدرةالمنتهی باشد؛ چراکه سدرةالمنتهی مرز جدایی پیامبر از جبرییل است و جبرییل را به‌ورای آن راهی نیست (Gruber, 2010, 26). به‌هرحال این مسئله نیاز به تحقیق بیشتر و جداگانه‌ای دارد.

است. طبق روایات معراج، پیامبر(ص) پس از آسمان هفتم به‌سوی عرش الهی راهنمایی می‌شوند و حاملان عرش را ملاقات می‌نمایند. در نگاره معراج‌نامه تیموری، فرشته‌ای با چهار سر گاو، عقاب، شیر و انسان نمایش داده شده که یادآور حاملان عرش الهی در روایات تورات و انجیل از معراج دیگر انبیاست (تصویر ۱۲). نمونه‌های تصویری جالب توجّهی از بازنمایی این چهار فرشته در حال حمل عرش وجود دارد که تصویر ۱۳ از این دسته است.

تصویر۱۲- فرشته چهارسر، معراج‌نامه تیموری، هرات، سده پانزدهم/نهم. مأخذ: (سگای، ۱۳۸۵: ۳۰).

تصویر۱۱- عروج پیامبر به آسمان‌ها، معراج‌نامه ایلخانی، حدود ۱۳۳۵-۱۳۱۷، نگهداری در موزه توپ‌قاپی‌سرای استامبول. مأخذ: (www.Oronoz.com).

تصویر۱۳- حاملان عرش، عجائب المخلوقات قزوینی، موزه آقاخان ژنو، ۸۹۹/۱۴۲۹، مأخذ: media-cache-k0.pinimg.com/236x/21/ac/eb/21aceb9009cdcca0360d9b6ea11668c0.jpg

نگاره «آزمون سه جام» از معراج‌نامه ایلخانی

محراب به‌نمایش‌درآمده در این نگاره (تصویر ۱۴) به‌علاوه تصویر دریا در بخش بالایی اثر، ضمن بازتاب مضمون روایی معراج درباره آزمون جام‌ها، نمادی از دگرگونی زمان و مکان به‌شمار می‌آید، به‌ویژه آنکه پیامبر(ص) درون محراب و در حضور جمع تصویر شده‌اند. «فریشمن» در توصیف محراب، آن را مظهر تشخّص‌یافتن کلام الهی در زمان و مکان دانسته است (Frish-man, 1994, 5) و «لانگرست» در مقاله خود درباره محراب می‌نویسد: «زمانی‌که نمازگزار در محراب نماز می‌خواند گویی کلام الهی به‌تبع ساختار مقعّر محراب به اطراف و اکناف طنین‌انداز می‌شود. به‌عبارت دیگر حقیقت متعالی، خود را در زمان و مکان، در معرض بشر قرار داده است و محدود با نامحدود پیوند می‌خورد. محراب از حیث معماری مشخّص‌کننده جهت قبله است و از لحاظ زیبایی‌شناسی نمود توازن، تقارن و هماهنگی است» (Longhurst, 2013, 40).

نگارگر این اثر با دو طاق طرفین محراب و چیدمان ستون‌ها، بر چنین توازن و تقارنی تأکید نموده است. این صحنه‌آرایی (معماری متقارن و پیامبر(ص) در بخش مرکزی) با ساختار نگاره مربوط به همین مکان از معراج‌نامه تیموری (تصویر ۵) قابل مقایسه و از لحاظ موقعیت در جدول، با آن هم‌پایه است؛ به‌عبارت دیگر، این نگاره مرحله گذار از مرتبه جمادی را به نمایش می‌گذارد. در اثبات این مدّعا، توجّه به نقش‌مایه سنگ (نمود جماد)[۳۸] در پایین‌ترین سطح تصویر و دریای خروشان (نمود حیات)[۳۹] در بالاترین سطح تصویر گویا و رساست. در روایت است که پس از نماز در اورشلیم، سفر نبی‌اکرم(ص) به آسمان‌ها آغاز شد. بنابر متن، پیامبر(ص) میان زمین و آسمان، اقیانوسی عظیم به نام «قاضیّه» مشاهده کردند که گرمی و حرکت را از خود داشت نه از خورشید یا منبعی دیگر. با چنین توصیفی از دریا، این آب می‌تواند مصداق آیه

۳۸-همچنین سنگ یا صخره این تصویر را می‌توان اشاره‌ای به قبةالصخره و صخرهٔ شریفی که نبیّ گرامی اسلام(ص) از آن به معراج رفت، درنظرگرفت.
۳۹-به اعتبار آیه شریفه «وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ» (سوره انبیاء، آیه ۳۰).

«وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاء كُلّ شَيْءٍ حَيّ» باشد و پیامبر(ص) با گذر از آن، از مرحله جماد به حیات نباتی، حیوانی، انسانی و فراتر گام می‌نهد.[۴۰]

نگاره «معراج» از بوستان سعدی

این نیم شبان کیست چو مهتاب رسیده پیغمبر عشق است ز محراب رسیده
(مولوی، ۱۳۸۴: ۸۷۱).

پیوند محراب و معراج اگرچه در شعر و ادبیات بسیار پُربسامد است،[۴۱] اما در نگارگری کمتر نمود یافته است و نگاره «معراج» از بوستان سعدی (تصویر ۱۵) شاخص‌ترین آنها محسوب می‌شود. محراب در این تصویر، به‌مانند دریچه میان دنیا و عالم معنا قابل توجّه است. در نگاره، جایگاه محراب در برقراری این ارتباط به‌طور انتزاعی، با امتداد شعله درون محراب تا آسمان به نمایش درآمده است. از سوی دیگر طبق روایات، واقعه معراج پس از نماز شب و پیش از نماز صبح به‌وقوع پیوسته و این آتش و نور، نماد حضور الهی است که به‌واسطه نماز و رو به‌سوی قبله‌داشتن حاصل می‌شود. درواقع، «حس روحانی فضای درون و پیرامون محراب بر حسّ مادّی آن غلبه دارد و چنین معنویّتی معلول نمازی است که در آن خوانده می‌شود. به‌عبارت دیگر، در اینجا زیبایی‌شناسی شنیداری و دیداری منجر به تجلّی و درک حضور حقّ شده است» (Longhurst, 2013, 42).

در آغاز سوره اسراء هدف از معراج، نشان‌دادن آیات به پیامبر(ص) ذکر شده است و به‌طورحتم علم به حقیقت اشیا چنانکه پیامبر(ص) خود خواستار آن بود، از دستاوردهای مهمّ معراج به‌شمار می‌آید. ملاصدرا در کتاب «اسرارالآیات» مشاهده حقیقت اشیا را مترادف حکمت و معرفت الهی دانسته است (ملاصدرا، ۱۳۶۹: ۱۰۶) و شرط تحقّق آن را دوری از غضب، شهوت و وهم می‌داند (دانش، ۱۳۸۹: ۹۱-۸۸) و خود در رؤیایی که در اواخر اقامتش در کَهَک قم، پس از طی دوره‌ای از سلوک و تهذیب نفس می‌بیند، با اطمینان از خواب‌بودن هر سه صورت[۴۲] خویش، درنهایت موفّق به عبور از آخرین درگاه می‌شود.

ابن‌سینا نیز در تقسیم‌بندی نفس به نباتی، حیوانی و انسانی، از قوای سه‌گانه مزبور به «رفیقان و یاران بسته‌شده به آدمی» تعبیر می‌کند و در داستان‌های تمثیلی «حیّ‌بن‌یقظان، سلامان و آبسال و رسالةالطّیر» نمونه‌های رمزی این قوا را در قالب افراد ارائه می‌نماید.[۴۳] در این راستا، علاوه‌بر توجّه فلاسفه و علمای اسلامی نظیر ابن‌مسکویه و خواجه‌نصیرالدین طوسی و غزالی به این سه قوّه، آرای اندیشمندان غربی و مسیحی نیز قابل تأمّل است. همچنین در شرق جهان اسلام، «عروج بودا به آسمان تاواتیمسا[۴۴] پس از برداشتن سه گام»، می‌تواند بیان رمزی همین معنا باشد (داورپناه، ۱۳۹۰: ۶۶). ارسطو به وجود سه قوّه وهم، شهوت و غضب در انسان معتقد است که به‌اقتضای وجود و در راستای تأمین نیازهای او، در وجودش به ودیعت نهاده شده‌اند (موسوی‌بجنوردی، ۱۳۷۷: ۵۹۴) و توماس آکویناس در باب اهمّ قوای نفس از سه قوّه نام می‌برد (داورپناه، ۱۳۹۰: ۸۹). «مایکل باری»، محقّق و پژوهشگر هنر اسلامی، به بروز و نمود این قوا در نگارگری اسلامی اشاره می‌کند و دو نمونه را برمی‌شمارد.[۴۵]

از میان تصاویر معراج، نگاره متعلّق به بوستان سعدی (تصویر ۱۵) تنها نگاره‌ای است که هم‌زمان با ارائه عروج پیامبر(ص) در میان جمع پُرشور فرشتگان، سه پیر را در پایین تصویر در حالت خواب یا خلسه به نمایش می‌گذارد که کنایه از به‌تعلیق‌درآمدن و خفتن قوای نفس

۴۰-در سورهٔ الحاقّه، در روز قیامت می‌گویند: «ای‌کاش آن مرگ پایان همه‌چیز (القاضیّه) بود، اما درواقع فقط یک انتقال است». اشارهٔ قرآن به «القاضیّه» نیز بر مفهوم گذار و انتقال دلالت دارد.

۴۱-شوریده به محراب فنا سر به بر افکند
سرمست به معراج مناجات برآمد (عطار، ۱۳۶۱: ۲۵۸).
به‌سوی مسجد اقصا چو زد گام
دو تا گردید محرابش به اکرام
چو از محراب اقصا پشت برداشت
علم در عالم بالا برافراشت
(وحشی‌بافقی، ۱۳۴۲: ۴۲۰).

۴۲-ملاصدرا در خواب سه شخص را که هر سه خود او هستند، می‌بیند.

۴۳-برای نمونه در داستان «سلامان و آبسال»، «آشپز» نماد «قوّهٔ غضبیّه»، «زن سلامان» نماد «قوهٔ شهوتیّه» و در داستان «حیّ‌بن‌یقظان»، قوّهٔ تخیّل و وهمی موصوف به «رفیق ژاژخای و دروغزن» است. درباره این نمادپردازی‌ها و تعاریف این قوا به مقاله گدازگر با عنوان «داستان‌های رمزی در اندیشهٔ فلسفی ابن‌سینا» مراجعه نمایید.

44-Tavatimsa

۴۴۷۵-«نگاره اسکندر و زاهد» متعلّق به اسکندرنامه نظامی است که در مکتب هرات توسّط کمال‌الدین بهزاد به‌تصویر کشیده شده است و در کتابخانه انگلستان نگهداری می‌شود. «نگاره بهرام گور در گنبد ششم» متعلق به «هشت‌بهشت» امیرخسرو دهلوی است که توسّط منوهر نگارگر هندی، در اواخر سده شانزدهم/دهم ترسیم شده است و در موزه متروپولیتن نیویورک نگهداری می‌شود. تصاویر این نگاره‌ها در صفحات ۲۵۲ و ۳۰۵ و توضیحات آنان در صفحات ۳۰۵-۳۰۰ کتاب (Barry, 2004) آمده است.

حضرت در جریان معراج است. در پشت سر این سه پیر که با رنگ‌های سرخ، آبی و سبز تیره مشخّص شده‌اند، محراب نماز با آتشدانی در میان آن به نمایش درآمده و شعله‌های این آتشدان به نور مشعشع ملکوت که پیامبر(ص) و فرشتگان را احاطه نموده، وصل شده است. درواقع، محراب در این نگاره نمود محاربه پیامبر(ص) با سه نیروی زر، زور و تزویر است که در مقابله با آنها پیامبر(ص)، به پناه بردن به «ربّ‌النّاس»، «ملک‌النّاس» و «إله‌النّاس» تجویز و تجهیز شده است (شریعتی، ۱۳۶۲: ۲۰۰). پیر سمت چپ با تسبیحی که در دست دارد نماد «تزویر»، پیر با ردای سبز تیره نماد «زور» و سومی با عبای سرخ نماد «زر» است. خانم «گروبر»، جدا از این بحث، این سه پیر را نمود «ابوبکر»، «عمر» و «عثمان» در نظر گرفته است (Gruber, 2009, 240) .شعله‌ای که از داخل محراب زبانه کشیده و به نور آسمان پیوسته، نشانه‌ای از پیروزی پیامبر(ص) در این جنگ و گذار ایشان از زمین به آسمان است. بدین ترتیب در شاکله جدول ۱، این نگاره پیامبر(ص) را ورای مراتب نباتی، حیوانی و انسانی و به‌همراه جبرییل و دیگر فرشتگان نمایش می‌دهد.

تصویر۱۴- پایین، چپ، آزمون سه جام و ملاقات با انبیای پیشین در اورشلیم، معراج‌نامه ایلخانی، حدود ۱۳۳۵-۱۳۱۷، نگهداری در موزه توپ‌قاپی‌سرای استامبول. مأخذ: (Gruber, 2010, plate 3).

تصویر۱۵- پایین، راست، معراج حضرت محمّد(ص)، نسخه بوستان سعدی، متعلّق به سال ۹۲۰/۱۵۱۴.
مأخذ: (Gruber, 2009, 239).

نتیجه‌گیری

براساس تحقیق حاضر انتخاب عناصر هنری، ساختار و چیدمان مؤلّفه‌ها در نگاره‌های معراج نیازمند به درک هنرمند از حکمت اسلامی و آگاهی وی از توالی مقامات در مراحل مختلف معراج و پیوند آن مقامات با نماز است. به‌علاوه، ارتباط معنادار این توالی با مراحل و ارکان نماز، افق معناشناسانه جدیدی در تأویل آیات مربوطه در سوره مبارکه نجم می‌گشاید که به‌نوبه خود کلیدی ارزشمند در رمزگشایی روایات معراج است. این ارتباط دوسویه، نقش محوری نماز را به‌عنوان معراج مؤمن و نسخه‌ای انفسی از معراج آفاقی پیامبر اکرم(ص) تبیین می‌نماید و نشان می‌دهد که حضرت محمّد(ص)، آن یگانه هستی، در معراج نیز اُسوه‌ای حسنه برای امّت و رحمت الهی برای جهانیان است.

علاوه‌براین، با بررسی نقش‌مایه محراب این نتیجه به‌دست می‌آید که محراب در نگاره آزمون جام‌ها از معراج‌نامه ایلخانی، نگاره معراج از بوستان سعدی و نگاره‌های نماز پیامبر(ص) با انبیای پیشین در اورشلیم و نماز ایشان با مسلمانان راستین پس از مشاهده عرش الهی از معراج‌نامه تیموری، به‌طور نمادین به منشأ آسمانی عروج، دروازه ارتباط برگزیدگان با عوالم علوی، دریچه فیضان انوار الهی و میعادگاه اتّصال آفاق و انفس اشاره دارد.

از سوی دیگر، شرح قرآنی معراج سلسله‌مراتبی از سیر إلی‌الله را ترسیم می‌نماید که به‌طور نمادین با مراتب شش‌گانه از جماد تا فوق فرشته مطابقت دارد و تناظر میان آنها و ارکان نماز، تأمّل‌برانگیز است. نتیجه حاصل از این تناظر آن است که نگاره آزمون جام‌ها از معراج‌نامه ایلخانی با توجّه به کیفیّت بازنمایی پیامبر(ص) (در حال نشستن در محراب) و همچنین عناصر دیداری از جمله صخره در بخش تحتانی و دریا در بخش بالایی، شرح تصویریِ مرتبه نخست به‌شمار می‌آید.

همین ارزیابی را می‌توان به نگاره نماز پیامبر(ص) با انبیای پیشین متعلّق به معراج‌نامه تیموری نیز نسبت داد. این در حالی است که نگاره نماز پیامبر(ص) با مسلمین راستین از این معراج‌نامه، با توجّه به اهتمام نگارگر در بازنمایی عینی روایت معراج و جداسازی دیگران در پشت دیوار از مسلمانان راستینِ همراه با پیامبر(ص) در داخل محراب، به مرتبه انسانی دلالت دارد. ضمن آنکه رنگ طلاییِ محراب و وجود ابر (نماد انتزاعی حضور) در مقایسه با نماد تجسّمی قندیل در نگاره پیشین، از اعتلای نسبی این نگاره حکایت دارد. با این حال وجود بنای ساختمانی، تنزّل این مقام را نسبت به نگاره‌های مربوط به دو سجده مسلّم می‌نماید.

جایگاه نگاره معراج از بوستان سعدی نیز با توجّه به معنی ضمنی محراب، یعنی دروازه گذر از عالم دنیا به عالم معنا، و تعبیر سه شخص خوابیده در پایین تصویر به قوای نباتی، حیوانی و انسانی (به استناد آرای اندیشمندانی نظیر ابن‌سینا) و همچنین فرشتگان همراه پیامبر(ص) در آسمان تصویر، مشخّص می‌شود. بدین ترتیب نقش محراب و نقوش وابسته به آن در ارزیابی نگاره‌های موردنظر و اینکه هر نگاره به کدامین شأن از مراتب سیر و عروج دلالت دارد، آشکار و تبیین می‌شود و این معیار برای سنجش دیگر نگاره‌های معراج نیز قابل تعمیم است.

فهرست منابع

کتاب‌ها

-آشتیانی، جلال‌الدین (۱۳۸۵)، شرح مقدّمه قیصری بر فصوص‌الحکم، مشهد: باستان.
-ابن‌کثیر، ابوالفداء اسماعیل‌بن‌عمر (۱۴۱۲)، تفسیر ابنکثیر، بیروت: دارالمعرفه.
-ابن‌عربی، محیّ‌الدین (بی‌تا)، الفتوحات‌المکّیه، بیروت: دارالصادر.
-بابویه، محمّدبن‌علی (۱۹۶۶)، عللالشّرایع، نجف: مکتبۀالحیدریه.
-جامی، عبدالرحمن (۱۳۶۶)، مثنوی هفت‌اورنگ، تصحیح مدرّس‌گیلانی، تهران: استقلال.
-جامی، عبدالرحمن (۱۳۸۵)، بهارستان، تصحیح اسماعیل حاکمی، تهران: اطّلاعات.
-خمینی، روح‌الله (۱۳۶۰)، سرّالصّلوۀ، تهران: پیام آزادی.
-دستغیب، سیّدمحمّدهاشم (۱۳۶۲)، معراج، شیراز: کانون تربیت.
-رازی، نجم‌الدین (۱۳۶۵)، مرصادالعباد، تهران: علمی فرهنگی.
-سگای، ماری‌رز (۱۳۸۵)، معراجنامه: سفر معجزهآسای پیامبر (ص)، ترجمه مهناز شایسته‌فر، تهران: مؤسّسه مطالعات هنر اسلامی.
-شریعتی، علی (۱۳۶۲)، حجّ، تهران: الهام.
-شیخ‌بهایی، محمّدبن‌حسین (۱۳۸۸)، کشکول شیخ‌بهایی، ترجمه علی بدراوی و محسن زین‌العابدینی، قم: صبح پیروزی.
-عاشور، احمد عیسی (۱۳۸۰)، فقه آسان در مذهب امام شافعی، ترجمه محمود ابراهیمی، تهران: احسان.
-عطار، شیخ‌فریدالدین (۱۳۶۱)، دیوان شیخ‌فریدالدین عطار، به‌کوشش حسین ملکی، تهران: چکامه.
-عزیزی، عبّاس (۱۳۸۶)، ترجمه مصباحالشّریعه و مفتاحالحقیقه، قم: عترت.
-طباطبایی، محمّدحسین (۱۳۷۴)، تفسیر المیزان، ترجمه محمّدباقر موسوی‌همدانی، قم: دفتر انتشارات اسلامی وابسته به جامعه مدرّسین.
-طبرسی، فضل‌بن‌حسن (۱۳۹۰)، مجمع‌البیان فی تفسیرالقرآن، ترجمه محمّد بیستونی، مشهد، آستان قدس رضوی: شرکت به‌نشر.
-قمی، علی‌بن‌ابراهیم (۱۳۸۸)، تفسیر قمی، ترجمه جابر رضوانی، قم: بنی‌الزهراء علیهاالسّلام.
-مجلسی، محمّدباقر (۱۳۸۵)، اعتقادات (کتابشناسی علّامه مجلسی)، ترجمه علی‌اکبر مهدی‌پور، قم: رسالت.
-مجلسی، محمّدتقی (۱۴۰۳)، بحارالانوار، بیروت: داراحیاء التراث العربی.
-مجیدی، غلام‌حسین (۱۳۷۹)، نهجالفصاحه، قم: مؤسّسه انصاریان.
-محمّدی‌هیدجی، عبدالرحمن (۱۳۳۴)، درّۀالتّاج فی حقیقه‌المعراج، قم: کتاب‌فروشی بُرقَعی.
-مکارم‌شیرازی، ناصر (۱۳۸۰)، تفسیر نمونه، قم: دارالکتب‌الاسلامیه.
-ملاصدرا، صدرالدین محمّدبنابراهیم (۱۳۴۶)، الشواهدالربوبیه فی المناهج السلوکیه،

مشهد: دانشگاه مشهد.
-ملاصدرا، صدرالدین محمّدبن ابراهیم (۱۴۷۸)، الحکمهالمتعالیه فی السفار العقلیهالاربعه، قم: دارالمعارفالاسلامیه.
-ملاصدرا، قوام‌الدین‌محمّد (۱۳۶۹)، أسرار الآیات، تصحیح محمّد خواجوی، تهران: انجمن حکمت و فلسفه ایران.
-موسوی‌بجنوردی، کاظم (۱۳۷۷)، دائرةالمعارف بزرگ اسلامی، تهران: مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی.
-مولوی، جلال‌الدین‌محمّد (۱۳۷۷)، مقالات مولانا (فیه مافیه)، ویرایش جعفر مدرّس‌صادقی، تهران: مرکز.
-مولوی، جلال‌الدین‌محمّد (۱۳۸۴)، کلّیّات شمس تبریزی، تصحیح بدیع‌الزّمان فروزانفر، تهران: طلایه.
-مولوی، جلال‌الدین‌محمّد (۱۳۸۴)، مثنوی معنوی، تصحیح رینولد نیکلسون، تهران: هرمس.
-نظامی، الیاس‌بن‌یوسف (۱۳۷۷)، کلّیّات خمسه، تهران: امیرکبیر.
-نوری‌طبرسی، حسین (۱۳۶۶)، مستدرک‌الوسایل و مستنبط‌المسائل، قم: مؤسّسه آل‌البیت علیهم‌السّلام‌لحیاءالتراث.
-وحشی‌بافقی، کمال‌الدین‌محمّد (۱۳۴۲)، کلّیّات دیوان وحشیبافقی، مقدّمه سعید نفیسی، تهران: جاویدان.
-هویزی، عبدعلی‌بن‌جمعه (۱۳۸۳)، تفسیر نورالثّقلین، تصحیح و تعلیق سیدهاشم رسولی‌محلّاتی، قم: چاپخانه علمیّه.

مقالات

-ایمانی، نادیه و مؤمنی‌رنانی، محبوبه (۱۳۹۱)، تحلیلی بر روش، مراتب و پیامدهای فهم اثر معماری، فصلنامه معماری و شهرسازی، دوره ۴، شماره ۸، صص ۳۶-۲۳.
-پیراوی‌ونک، مرضیه و نیکونژاد، محبوبه (۱۳۹۲)، تصویرگری آیات قرآن در نگاره‌های بهشتی و دوزخی معراج‌نامه تیموری، دوماهنامه گزارش میراث، سال ۶، شماره ۵۶ و ۵۷، صص ۲۳-۱۵.
-دانش، جواد (۱۳۸۹)، تأثیر فضایل و رذایل اخلاقی در معرفت الهی از دیدگاه ملاصدرا، فصلنامه پژوهشنامه فلسفه دین (نامه حکمت)، سال ۸، شماره ۱۵، صص ۱۰۰-۷۷.
-داورپناه، ابوسعید، علوی، حمیدرضا و رستمی، عباس‌علی (۱۳۹۰)، جسم، روح و نفس از دیدگاه امام‌محمّدغزالی و توماس آکویناس، فصلنامه ادیان و عرفان، سال ۴۴، شماره ۱، صص ۹۴-۶۳.
-زارع‌زاده، فهیمه و خزایی، محمّد (۱۳۹۱)، صُوَر خیال در تابلوی معراج حضرت رسول(ص) اثر سلطان‌محمّد، ماهنامه کتاب ماه هنر، شماره ۱۶۶، صص ۹۵-۹۰.
-شایسته‌فر، مهناز و خالقی‌زاده، سعیده (۱۳۹۲)، تأثیر آیات قرآن در مصوّرکردن معراج‌نامه میرحیدر با تأکید بر گذر از عالم خاک به عالم افلاک، دوفصلنامه مطالعات هنر اسلامی، سال ۱۰، شماره ۱۹، صص ۴۰-۲۵.
-گدازگر، حسین (۱۳۷۱)، داستان‌های رمزی در اندیشه فلسفی ابن‌سینا، دوماهنامه

کیهان اندیشه، شماره ۴۶، صص ۱۰۸-۱۰۶.
-گودرزی، مصطفی و کشاورز، گلناز (۱۳۸۶)، بررسی مفهوم زمان و مکان در نگارگری ایرانی، فصلنامه معماری و شهرسازی (هنرهای زیبا)، شماره ۳۱، صص ۱۰۰-۸۹.
-متفکّرآزاد، مریم و شایسته‌فر، مهناز (۱۳۹۲)، نگاهی بر حکمت معنوی نگارگری ایرانی (مطالعه موردی: نگاره معراج پیامبر(ص)، نسخه خطّی یوسف و زلیخا موجود در کتابخانه مرکزی تبریز)، ماهنامه کتاب ماه هنر، شماره ۱۸۳، صص ۹۵-۸۸.
-نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۱)، تجلّی جلال و جمال الهی در نگاره معراج با تکیه بر مکتب تبریز، نشریه گلشن مهر، ۲۶۵-۲۴۵.
-یوسف‌پور، محمّدکاظم و بخشی، اختیار (۱۳۸۸)، بررّسی مقایسه‌ای عنصر نور در مثنوی با مهمّ‌ترین آثار عرفانی ادب فارسی، فصلنامه ادب‌پژوهی، شماره‌های ۷ و ۸، صص ۹۹-۷۹.

کتاب‌های انگلیسی

-Barry, M. (2004). *Figurative Art in Medieval Islam and the Riddle of Bihzād of Herāt*. Spain: Flammarion.
-Colby, F. S. (2008). *Narrating Muhammad's Night Journey*: Tracing the Development of the Ibn Abbas Ascension Discourse. Albany, NY: State University of New York Press.
-Frishman, M., & Khan, H. (1994). *The Mosque, History, Architectural Development & Regional Diversity*. London, UK: Thames & Hudson.
-Gruber, C. (2008). *The Timurid Book of Ascension (Mi'rājnama): A Study of Text and Image in a Pan-Asian Context*. Valencia, Spain: Patrominio Ediciones.
-Gruber, C. (2010). *The Ilkhanid Book of Ascension: A Persian-Sunni Devotional Tale*. London, UK: Tauris Academic Studies.
-Hundley, M. B. (2011). *Keeping Heaven on Earth: Safeguarding the Divine Presence in the Priestly Tabernacle*. Germany: Coronet Books Publication.
-Nasr, S. H. (1987). *Islamic Art and Spirituality*. Albany, NY: State University of New York Press.
-Palacios, M. A. (1968). *Islam and the Divine Comedy*. Trans. H. Sutherland. London, UK: Frank Cass 7 Co.
-Pentecost, D. (1997). *Your Adversary, the Devil. Grand Rapids*, MI, USA: Kregel Publications.
-The Holy Bible (1728). Oxford, UK: Oxford University Press.
The Torah (1997). New York, USA: Henry Holt and Company Publication.

-Tiburtius, B. (2008). Cloud, *a Biblical Symbol of Divine Presence*. Retrieved from: Http//:livingspark.net.
-Uzdavinys, A. (2011). *Ascent to Heaven in Islamic and Jewish Mysticism*. London, UK: Matheson Trust.

مقالات انگلیسی

-Gruber, C. (2009). "Between logos (Kalima) and light (Nūr): Representation of Prophet Muhammad in Islamic painting". 17 , 26, 229-262.
-Heller, K. (2011). "The heart receptive of every form: Representations of fire in the unio mystica of Mahomet"(sal.) (Mirâj Nâmeh (1436) Manuscript). *Culture*, 6, 1-8.
-Horovitz, J. (1982). "Muhammeds Himmelfahrt". *Der Islam*, 9(1918-19), 159-83.
-Longhurst, C. E. (2013). "Mihrab: Symbol of unity and masterpiece of Islamic art and architecture". *Lonaard, 14*(3), 33-46.
-Ramezan-Mahi, S., & Bolkhari, H. (2012). The manifestation of fire and light in the icons of Mir-Heidar's Miraj Nameh. *International Journal of Arts*, 2(4), 16-25.

پایان‌نامه

-بدوی، مهدی (۱۳۹۰)، تطبیق تفسیر ابن‌عربی از واقعه معراج حضرت رسول(ص) با نگاره‌های معراج‌نامه شاهرخی، استاد راهنما: علی اصغر شیرازی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه شاهد.

سایت‌های اینترنتی

Http//:tahoorhost.ir/fa/Article/PrintView/112509
Http//:media-cache-k0.pinimg.com/236x/21/ac/eb/21aceb9009cdcca0360d9b6ea11668c0.jpg Http//:oronoz.com/paginas/leefoto.php?referencia=053784&usuario=
Http//:livingspark.net
Http//:pinterest.com/pin/424323596118784434/

تحلیل بصری نگاره خوان هفتم در دو شاهنامه شیراز ۱۳۳۳/۷۳۳ و بایسنقری ۱۴۳۰/۸۳۳

سیّدحسن سلطانی /
استادیار دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر، تهران
محمود شهروسوند /
کارشناس‌ارشد تصویرسازی، دانشکده هنرهای تجسّمی، دانشگاه هنر، تهران،
shahrous@gmail.com
تارا رواسی /
کارشناس‌ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزّهرا، تهران

تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۰۱/۱۸
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۴/۰۴/۳۰
صفحات مقاله:۵۴-۳۹

چکیده

یکی از داستان‌های مشهور فردوسی خوان هفتم و نبرد رستم با دیو سپید است. این داستان ویژگی‌های اصلی سبک فردوسی مانند اغراق، مبالغه، حماسی‌بودن و ایجاز را دربردارد، امّا ویژگی اصلی این داستان تصویری‌بودن آن است؛ به‌همین دلیل در بسیاری از نسخه‌های شاهنامه فردوسی تصویرسازی شده است. در نگارگری ایرانی (تصویرسازی ایرانی) تصاویر ساخته‌شده از یک داستانِ واحد، معمولاً شبیه به یکدیگرند، امّا تفاوت‌هایی نیز وجود دارد که متأثّر از ویژگی‌های دوره‌های مختلف و همچنین توانایی‌های نگارگران است.

در این تحقیق دو شاهنامه، مورد واکاوی قرار می‌گیرند که عبارتند از: «شاهنامه شیراز (۱۳۳۳ /۷۳۳)» و «شاهنامه بایسنقری (۱۴۳۰ /۸۳۳)». مهمّ‌ترین دلایل گزینش این دو شاهنامه عبارتند از: ۱- شاهنامه شیراز (۱۳۳۳ /۷۳۳)، یکی از قدیمی‌ترین نسخه‌های مصوّر شاهنامه است که با برّرسی آن می‌توان به سبک نگارگری در کارگاه‌های شیراز پی برد. در مصوّرسازی این شاهنامه بر صحنه‌های تاریخی و حماسی تأکید شده است؛ ۲- در شاهنامه بایسنقری (۱۴۳۰ /۸۳۳) شاهد رواج یک سبک رسمی و قانونمند هستیم. این شاهنامه ارزش‌های جاویدان «مکتب هرات» را در اوج خود نشان می‌دهد.

یافته‌های تحقیق بیانگر این نکته است که با وجود شباهت‌های آشکار ظاهری میان این دو شاهنامه، تفاوت‌هایی نیز وجود دارد. این تفاوت‌ها در شیوه‌های مختلف پرداخت تصویری، گزینش رنگ‌ها و کادرها دیده می‌شود. در این تحقیق، ابتدا نگاره‌ها معرّفی و سپس هر کدام از نظر ویژگی‌های عناصر تصویری برّرسی شده‌اند. برای دستیابی به این مهمّ، از منابع مکتوب و مصوّر تاریخی و نیز مطالعات کتابخانه‌ای با رویکرد توصیفی-تحلیلی استفاده شده است. لازم به‌ذکر است که تحلیل تصاویر توسّط نگارنده انجام شده است.

اهداف مقاله

۱-توصیف و مقایسه عناصر تصویریِ موضوعی خوان هفتم در دو شاهنامه شیراز و بایسنقری
۲-برّرسی تفاوت‌ها و شباهت‌ها در شیوه‌های بیان تصویری دو شاهنامه.

سؤالات مقاله

۱-نگاره خوان هفتم در دو شاهنامه شیراز و بایسنقری دارای چه ویژگی‌های تصویری می‌باشد؟
۲-چه تفاوت‌ها و شباهت‌هایی در شیوه بیان تصویری دو شاهنامه وجود دارد؟
۱-نگاره خوان هفتم در دو شاهنامه شیراز و بایسنقری دارای چه ویژگی‌های تصویری می‌باشد؟
۲-چه تفاوت‌ها و شباهت‌هایی در شیوه بیان تصویری دو شاهنامه وجود دارد؟

واژگان کلیدی

شاهنامه بایسنقری و شیراز، خوان هفتم، مکاتب شیراز و هرات، عناصر تصویری.

این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نویسنده مسئول مقاله با عنوان «بررسی عوامل مؤثّر بر دگرگونی محتوا در تصویرسازی» رشته تصویرسازی است که به‌راهنمایی آقای «دکتر سیّدحسن سلطانی» در دانشگاه هنر تهران دفاع شده است.

مقدمه

نگارگری ایرانی (تصویرسازی ایرانی) در طول دوره‌های مختلف، فراز و نشیب‌های گوناگونی را پشت سر نهاده است و نگارگران با حفظ سنّت‌های هنری‌شان، در برابر شرایط زمانه واکنش نشان داده‌اند. آثار عمده‌ای که به این شیوه خلق شده‌اند، در کتاب‌ها و نسخه‌های سلطنتی قابل مشاهده هستند. در این میان شاهنامه فردوسی بیش از دیگر کتاب‌ها مورد توجّه هنر تجسّمی ایران بوده است. گذشته از حضور شاهان در شاهنامه که احتمالاً خوشایند آنان بوده است، باید به ویژگی‌های شعر فردوسی و نیز امکانات هنر نگارگری توجّه نمود. شعر فردوسی که خصلتی داستانی و حماسی داشته و منبع مناسبی برای هنر کتاب‌سازی به‌شمار می‌رفته است، حاکمان مختلف را بر این امر ترغیب می‌نماید تا سعی کنند نسخه‌ای برتر از نُسَخ قبلی شاهنامه فراهم آورند و در این راه هنرمندان مختلف را به‌کار گیرند.

در بین داستان‌های شاهنامه، داستان هفت‌خوان رستم و به‌ویژه خوان هفتم، بارها توسّط نگارگران تصویرسازی شده است و تقریباً می‌توان گفت در بیشتر دوره‌های تاریخ نگارگری، تصویری از این داستان وجود دارد. درحقیقت، این سؤالات مطرح است که در هر دوره، نگارگران با توجه به میراث گذشتگان و نیز توانایی و خلّاقیّت خود، چگونه یک متن ثابت را تصویرسازی کرده‌اند؟ تفاوت در سلیقه و توانایی‌ها، شرایط زمانه و دلایل دیگر، درنهایت چه تغییراتی در خلق آثار ایجاد کرده است؟

تفاوت‌های زمانی نسخه‌ها می‌تواند بحث‌ها و نکات بیشتری را به‌وجود آورد. با نگاه اوّل می‌توان دریافت بیشتر نگاره‌های این داستان (خوان هفتم) شباهتی آشکار با یکدیگر دارند. گویی تمام نگارگران از الگویی ثابت پیروی کرده‌اند و چنین برخوردی شاید به‌دلیل سنّتی‌بودن این هنر است. با این وجود می‌توان حدس زد که هر کدام از این آثار، ویژگی‌های مخصوص به خود دارند که در نحوه استفاده از عناصر، برای تصویرپردازی به‌کار گرفته شده‌اند که می‌توانند نشان‌دهنده شیوه‌های زمانه، میزان توانایی یا نوع سلیقه نگارگران باشند.

پیش از این در برخی از تحقیقاتی که به بررّسی شاهنامه‌های مصوّر و نگاره‌های هفت‌خوان رستم پرداخته شده است، اشاره یا بررّسی‌های محدودی از دو نگاره مورد بحث دیده می‌شود، امّا باید اذعان داشت تحلیل عناصر تصویری آنها چندان کامل نیست و موضوع مورد بحث، محوریّت نداشته است. در تحقیق حاضر واحدبودن متن، خود مسئله ویژه‌ای است که جهات تازه‌ای به بررّسی‌ها می‌دهد و درنهایت، امکان بیشتری برای مقایسه فراهم می‌کند. «زکریّایی» (۱۳۸۵) در پایان‌نامه خود با عنوان «بررّسی نقش دیو و فرشته به‌عنوان نمادهای تصویری خیر و شرّ در اساطیر ایران»، به‌طورکلّی تنها به دیوها پرداخته و آنها را به‌عنوان یک نماد اسطوره‌ای از شرّ، مورد بررّسی قرار داده است. «ایزدخواه» (۱۳۷۵) در پایان‌نامه خود تحت‌عنوان «داستان‌های پهلوانی و اساطیری شاهنامه» به‌طورخلاصه به تمامی داستان‌های هفت‌خوان پرداخته و تصاویر مرتبط را بدون تحلیل، تنها معرّفی کرده است. باید اشاره نمود که (حسینی،۱۳۷۴) در شماره ۲۸ فصلنامه هنر، تنها از ارزش‌های جاویدان شاهنامه بایسنقری سخن به‌میان آورده یا «هیلن‌برند» (۱۳۸۸) در کتاب خود تحت‌عنوان «زبان تصویری شاهنامه» بخشی از بررّسی خود را به شاهنامه ۱۳۳۳ /۷۳۳ شیراز اختصاص داده است. در تمامی این موارد، هدف تنها تحلیل و مقایسه شباهت‌ها و تفاوت‌های نگاره‌های موردنظر نبوده است و محقّقان به داستان خوان هفتم، بسیار گذرا و در حدّ اشاره پرداخته‌اند.

از مشهورترین داستان‌های شاهنامه فردوسی، مجموعه «هفت‌خوان رستم» است. علت شروع ماجرا را می‌توان این‌گونه عنوان نمود: کی‌کاووس نابخردانه به مازندران حمله می‌کند، شکست می‌خورد و دیوها او را اسیر می‌کنند. سپس رستم به نجات شاه و سپاهش می‌رود. در راه و در هفت مرحله، برای او حوادثی پیش می‌آید که آنها را «هفت‌خوان رستم» می‌نامیم. این خوان‌ها عبارتند از: کشتن شیر ، نجات از گرما و تشنگی، کشتن اژدها، کشتن جادوگر، اسیرکردن اولاد دیو، کشتن ارژنگ دیو، کشتن دیو سپید (مینوی، ۱۳۷۲ :۶).

مرحله‌ای‌بودن این ماجراها که در هر یک، قهرمان اصلی با حوادثی خطرناک مواجه می‌شود، باعث جذابیّت این داستان‌ها می‌شود. ما با قهرمان همراهیم و او با اتّکا به توانایی و اراده خود، از هر مرحله موفّق بیرون می‌آید، امّا علاوه‌بر جذّابیّت و پرداخت مناسب صحنه‌ها، نکات دیگری نیز در لایه‌های زیرین داستان وجود دارد. در اینجا حکمت اساسی فردوسی که پیروزی خیر بر شرّ است آشکارا دیده می‌شود، به‌ویژه در خوان هفتم و آخرین مرحله، که این نبرد به اوج خود می‌رسد. در نظر فردوسی، دیو نمادی مشخّص از بدی و رستم، انسانی فوق‌العاده نیک است و وی نبرد را به‌شکلی زمینی به‌تصویر می‌کشد.

تضاد و ستیز اصلی در شاهنامه، میان نیکی و بدی در جهان هستی صورت می‌گیرد. همه کنش‌ها و واکنش‌های این اثر حماسی، جنبه‌های گوناگون این ستیز هستند. جایگاه هر کس در این منظومه در چگونگی نسبت او با این دو نیرو تعیین می‌شود و اندیشه، گفتار و کردار او می‌تواند در بین این دو قطب در نوسان باشد (دوست‌خواه، ۱۳۸۴: ۷۵).

برخی از محقّقان ادب فارسی، شاهنامه فردوسی را از نظر توانایی‌های شعری و داستانی مورد بررّسی قرار داده‌اند. آنها بخش‌های قوی‌تر و موفّق‌تر شاهنامه را نیز مشخّص کرده و درباره آنها مفصّل‌تر نوشته‌اند. باید بیان کرد آن‌چنان‌که در بیشتر این کتاب‌ها مانند: «درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی» (حمیدیان،۱۳۷۲) یا «نگاهی به شاهنامه» دیده می‌شود، خوان هفتم جایی در میان بهترین بخش‌های شاهنامه ندارد. این داستان از دیدگاه ادبی، موفّقیّت داستان‌های «رستم و اسفندیار» یا «رستم و سهراب» را به‌دست نیاورده است؛ به‌همین ترتیب کمتر نیز مورد بررّسی قرار گرفته است. با این وجود نگارگران شاهنامه‌ها در دوره‌های مختلف توجّه زیادی به داستان خوان هفتم داشته‌اند. جدا از کیفیّت فنّی و هنری نگاره‌ها، در این مجال دو نگاره از خوان هفتم یکی در شاهنامه شیراز (۱۳۳۳ /۷۳۳) و دیگری در شاهنامه بایسنقری (۱۴۳۰ /۸۳۳) معرّفی می‌شوند.

نگاره هفتم در شاهنامه

رستم که در خوان پنجم، اولاد دیو را اسیر کرده است پس از گذراندن خوان ششم، با راهنمایی او محلّ زندگی دیو سپید را می‌یابد. رستم بار دیگر از اولاد دیو راهنمایی می‌خواهد و اولاد دیو می‌گوید: هنگامی‌که آفتاب گرم شود به‌جز چند نگهبان تمام دیوها به خواب می‌روند. در آن موقع رستم می‌تواند به‌سادگی از آنها بگذرد و به غار دیو سپید وارد شود. رستم منتظر می‌شود تا خورشید بالا بیاید. سپس دست و پای اولاد دیو را می‌بندد و به‌سوی دیوها می‌رود و با خنجرش نگهبان را می‌کشد. آنگاه به درون غار می‌رود و دیو سپید را می‌بیند که در خواب است. رستم مانند پلنگ می‌غرّد. دیو که ساعدبند و کلاه‌خود آهنی دارد سنگ آسیایی را برمی‌دارد و به‌سوی رستم حمله می‌کند. رستم ابتدا می‌ترسد، امّا بعد به مبارزه با دیو می‌پردازد و با ضربه‌ای،

یک پای او را از ران جدا می‌کند. آنها با یکدیگر دست‌به‌گریبان می‌شوند. سرانجام، رستم دیو را به زمین می‌زند و با خنجر پهلوی او را می‌درّد و جگرش را بیرون می‌آورد. دیوها با دیدن این واقعه می‌ترسند و فرار می‌کنند.

رستم از غار بیرون می‌آید و اولاد دیو را بازمی‌کند. اولاد به تحسین رستم می‌پردازد و حتّی رستم را سزاوار تاج و تخت می‌داند و رستم نیز به او وعده حکومت مازندران می‌دهد. پس از آن، رستم به‌سوی کی‌کاووس می‌رود. کی‌کاووس و سپاهیانش که در جنگ مازندران شکست خورده و با جادویی نابینا شده‌اند، با چکاندن خون جگر دیو سپید در چشم‌های‌شان همگی بینا می‌شوند. بعد از این پیروزی، یک هفته جشن می‌گیرند و روز بعد، به مازندران حمله و آن را فتح می‌کنند.

اساس حکمت فردوسی مبارزه خیر و شرّ است. در این نبرد، خیر و شرّ در مقابل یکدیگر قرار می‌گیرند و در جنگی که سخت و گریزناپذیر است، آن‌طورکه فردوسی می‌خواهد رستم، یعنی نماد خیر، قدرتمندانه پیروز می‌شود. از هنگام ورود رستم به غار تا کشته‌شدن دیو و خروج از غار، یعنی کل نبرد، در ۲۶ بیت سروده شده است و رستم در این نبرد با عباراتی مانند پلنگ، شیر ژیان و شیر دُژَم یا اژدها و دیو سپید با عباراتی مثل کوه سیاه و دود توصیف شده است. فردوسی با فضاسازی، شدّت جنگ را نشان می‌دهد. شدّت خونریزی و مبالغه‌ها، باعث ایجاد تصاویر تازه‌ای در این زمینه شده است، مانند «همی گِل شد از خون سراسر زمین» (فردوسی، ۱۳۷۲: ۶۷). «به‌طورکلّی، خون ملازم کشتارها و ستیزه‌های شاهنامه است. بدین ترتیب در ترسیم تصاویر شاهنامه به این امر توجّه خاصّی می‌شود» (رستگار، ۱۳۵۳: ۱۹۹). در چند بیت بعد فردوسی می‌گوید: «ز تن‌ها روان بُد خوی و خون به جوی» و در پایان پس از کشته‌شدن دیو سپید می‌گوید: «جهان همچو دریای خون گشته بود» (فردوسی، ۱۳۷۲: ۶۷).

فردوسی از توصیف طبیعت، به‌شیوه آگاهانه‌ای بهره می‌برد. گاهی برای نشان‌دادن زمان، روز و شب و گاهی برای نشان‌دادن حال و هوای قهرمانان و ماجراها، عناصر طبیعت را به‌شیوه‌های متفاوتی به‌تصویر می‌کشد.

در داستان خوان هفتم مکان و محیط داستان، محیط زندگی دیو سپید و دیگر دیوهاست. دیوها در کوه‌ها هستند و خود دیو سپید در غاری تاریک زندگی می‌کند. «چو رخش اندر آمد بدان هفت‌کوه/ بدان نرّه‌دیوان گروه‌ها گروه»، «به نزدیک آن غار بی‌بُن رسید/به گرد اندرش لشکر دیو دید». فردوسی سپس تاریکی غار را به دوزخ تشبیه می‌کند: «به‌مانند دوزخ یکی غار دید» (فردوسی، ۱۳۷۲: ۶۷). محیط آنقدر تاریک است که رستم هنگام ورود به غار نمی‌تواند چیزی ببیند. این تیرگی در بسیاری از نگاره‌ها به‌شکل لکّه‌ای تخت و سیاه در میان صخره‌ها به‌تصویر کشیده شده است.

«ز بهر نیایش سر و تن بشست» (فردوسی، ۱۳۷۲: ۶۷). از این مصراع این احتمال برمی‌آید که در بیرون غار، رود یا چشمه‌ای وجود دارد و همان‌طورکه دیده می‌شود، توصیفات فردوسی در بیشتر موارد مانند همین‌جا موجز و کوتاه است.

در داستان اشاراتی به جهان و زمین وجود دارد. به‌طورکلّی، زمین در تصاویر شاهنامه جلوه‌های مختلفی به‌خود می‌گیرد که همگی نمایانگر احساسات متفاوت فردوسی در لحظات نیک و بد و زشت و زیباست. این امر به‌ویژه از تشبیهاتی که فردوسی برای زمین دارد، به‌خوبی آشکار است (رستگار، ۱۳۵۳: ۱۶۸). در داستان خوان هفتم نیز موارد مشابهی وجود دارد.

هنگامی‌که درگیری رستم و دیو سپید بالا می‌گیرد، فردوسی چنین می‌گوید: «همی گِل شد از خون سراسر زمین» (فردوسی، ۱۳۷۲: ۶۷) یا «جهان همچو دریای خون گشته بود» (رستگار، ۱۳۵۳: ۱۶۸). در مصراع‌هایی که ذکر شد، دو مورد از ویژگی‌های توصیفی قابل مشاهده است: ایجاز و دیگری مبالغه.

معرّفی شاهنامه شیراز ۱۳۳۳ /۷۳۳

در سال ۷۳۳/۱۳۳۳، شیراز پایتخت محمودشاه اینجو بود و حکومت اینجوها در ۷۵۸/۱۳۵۸ سرنگون شد (آداموا، ۱۳۸۶)، امّا پیش از سرنگونی، آنها پایه‌گذار تأثیرات مهمّی در نگارگری این دوره شدند. «از اوایل سده هشتم/چهاردهم، کارگاه‌های شیراز تحت‌حمایت امیران اینجو فعّالیّت وسیعی را در مصوّرسازی متون ادبی و خصوصاً شاهنامه آغاز کردند. شیراز مرکز تجمّع هنرمندانی بود که با سنّت‌های هنری پیشامغولی آشنایی کافی داشتند و می‌توان گفت چینی‌مآبی رایج در تبریز کمترین تأثیر را در نقّاشی شیراز گذاشت» (پاکباز، ۱۳۸۰: ۶۸).

هنر تصویری ایرانِ پیش از مغول، مشتمل بر نقّاشی یادبودی با رنگ‌گذاری لخته‌ای، تغییرات تدریجی رنگ‌مایه و طرّاحی آزاد بود. در آن زمان، این نوع نقّاشی برترین جایگاه را در هنر بازنمودی داشته و نقّاشی کتاب و تزیین سفالینه‌ها را تحت‌تأثیر قرار داده است. این هنرِ برتر بود که برای دیگر اَشکال هنری، مبنای داوری به‌شمار می‌رفت (Adamova, 1996, 11). تا پیش از دوره مغولی، نقّاشی‌های دیوارنگاری و سفال‌ها بخش مهمّی از هنر نقّاشی زمان خود را تأمین می‌کرده‌اند. «گرچه در دوران مغول، مینیاتور به عمده‌ترین شکل نقّاشی مبدّل می‌گردد، ولی وابستگی خود به دیوارنگاری و ارتباط با نقوش ظروف سفالی را تا مدّت‌ها حفظ می‌کند. این امر در مرحله نخست به نقّاشی مکتب شیراز و از جمله نگاره‌های شاهنامه ۷۳۳/۱۳۳۳ مربوط میشود» (آداموا، ۱۳۸۶: ۷۵).

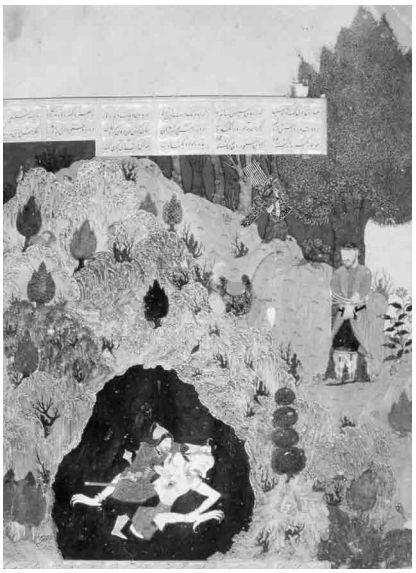
یکی از قدیمی‌ترین نُسَخ شاهنامه، نسخه۷۳۳/۱۳۳۳ محسوب می‌شود که در کارگاه شیراز خلق شده است (تصویر ۱). در مصوّرسازی این شاهنامه، بر صحنه‌های تاریخی و حماسی تأکید شده است و هیچ صحنه عاشقانه‌ای در آن وجود ندارد. موضوعات برگزیده از متن و اسلوب و شیوه تصویرگری، به‌روشنی استقلال هنری شیراز را نشان می‌دهد. در اینجا تشابه آشکاری در چهره‌ها، حالات و حرکات ملاحظه می‌شود. با آنکه طرّاحی بیشتر تصاویر با خطوط آزاد و روان شکل گرفته است، گویی پیکره‌های زمخت و دُرُشت به پس‌زمینه نقشدار سرخ یا زرد درخشان چسبیده‌اند و هیچ حجم یا عمقی در فضای تصویری القا نمی‌شود (پاکباز، ۱۳۸۰: ۶۸). «رنگ‌ها به‌صورت سطوح تفکیک‌شده به‌کار رفته‌اند، گزینه رنگی حداکثر ده رنگ است و در اغلب نگاره‌ها رنگ سایه‌های گرم و طلایی برتری دارند. رنگ‌پردازی ساده و جسورانه و توأم با طرّاحی قوی خصلتی بیانگر به‌تصویر بخشیده است» (پاکباز، ۱۳۸۰: ۶۹)، امّا با تمام این ویژگی‌ها می‌توان ویژگی‌های نقّاشی ایرانی پیش از مغول را در آنها مشاهده کرد. درحقیقت، بیشتر ترکیب‌بندی‌های این شاهنامه، این تصوّر را در ما قوّت می‌بخشد که گویی از دیوار گرفته شده‌اند یا به‌دست هنرمندانی کار شده‌اند که عادت به اندازه‌های بزرگ داشته‌اند و تضاد رنگ‌ها و شیوه تهوّرآمیز ترسیم را ترجیح می‌داده‌اند. طرّاحی تصاویر در نگاره‌های این نسخه ممکن است از شیوه خاصّ ترسیم نقوش بر سفالینه‌های ایرانی سده‌های دوازدهم و سیزدهم/ششم و هفتم تأثیر گرفته باشند (آداموا، ۱۳۸۶: ۷۶).

تصویر۱- شاهنامه شیراز (۱۳۳۳ /۷۳۳)، «نبرد رستم با دیو سپید»، ۱۲/۵×۱۰ سانتی‌متر، کتابخانه سن‌پترزبورگ، (www.nabzefarda.com)

باید اشاره نمود بیشتر مضمون‌های تصویرشده در دیگر نسخه‌ها مانند تصاویر پیروزی‌های رستم و کشته‌شدن دیو سپید به‌دست رستم، در نسخه ۷۳۳/۱۳۳۳به‌گونه‌ای نامتعارف نقّاشی شده است (هیلن‌برند، ۱۳۸۸: ۱۰۱). در مورد شیوه ترسیم و اجرای نگاره‌ها به‌نظر می‌رسد «اجرای کلّیّه تصاویر به‌دست یک نقّاش صورت نگرفته است. می‌توان چنین فرض کرد که همه نقّاشی‌ها اثر نقّاش اصلی است، بدین ترتیب که او ترکیب‌بندی هنری و قانونمندی بنیادی آثار را تعیین نموده و آن‌گاه استادانی چند و دستیاران ایشان، تصاویر را از نو به‌صورتی دقیق ترسیم و رنگ‌آمیزی کرده‌اند، البته اختلافات موجود تنها منحصر به روش‌های اجرایی نیست» (آداموا، ۱۳۸۶: ۴۷).

در هنر کتاب‌سازی، معمولاً کار خوشنویس بر نگارگر مقدّم بوده است، آن‌چنان‌که بسیاری از شاهنامه‌ها به اسم خوشنویسان به‌یاد مانده و شناخته شده‌اند. در این شاهنامه گرچه مشارکت نقّاش و کاتب احساس می‌شود، امّا نام آنها بر ما آشکار نیست و بخشی از نام خوشنویس پاک شده و بخشی دیگر از آن زیر نقش یک مُهر بزرگ گِرد پنهان است و تنها این کلمات را می‌توان خواند: «عبدالرّحمان الح ... عبدالله بالظهیر». نام این کاتب در هیچ نسخه دیگری نیامده است (Adamova & Giuzal'ian, 1985, 14).

این شاهنامه در کتابخانه دولتی شهر سن‌پترزبورگ (لنینگراد) نگهداری می‌شود. متن آن در چهار ستون ۳۳ سطری با خط نَسخ، دُرُشت و خوانا به‌نگارش درآمده است و ۴۹ تصویر دارد که در بعضی جاها پوشش رنگی تا حدّ زیادی از بین رفته است. گاهی شکل انسان و حیوان کاملاً پاک شده و سپس ناشیانه با مرکّب سیاه قلم‌گیری یا ریش سیاهی برای آنها کشیده شده است. این نسخه خطّی کامل نیست؛ زیرا براساس محاسبات انجام‌شده، از حدود چهارصد صفحه آن تنها ۳۶۹ صفحه باقی مانده است (Adamova & Giuzal'ian, 1985, 15).



تصویر۲- شاهنامه بایسنقری (۱۴۳۰ /۸۳۳)، «نبرد رستم با دیو سپید»، هرات، ۳۸×۲۶ سانتی‌متر، کتابخانه کاخ گلستان (نگارندگان)

معرّفی شاهنامه بایسنقری ۱۴۳۰ /۸۳۳

بایسنقر، پسر شاهرخ تیموری، از سال ۸۱۷/۱۴۱۴ تا ۸۳۶/۱۴۳۳ در هرات به تشویق هنرمندان و نگارگران پرداخت. در مدّت کوتاه فرمانروایی او، یک کانون وسیع هنری که چهل خطّاط، نقّاش، طلاکوب و صحّاف در آن سرگرم کار شدند، به‌وجود آمد. بایسنقر هرجاکه نشانی از هنرمندی می‌یافت، او را به هرات دعوت می‌کرد (شریف‌زاده، ۱۳۷۵).

یکی از نُسَخ مصوّرشده در این دوران که رنگ‌آمیزی آن قابل توجّه است و رنگ سفید را به‌دقّت در آن به‌کار برده‌اند، «شاهنامه بایسنقری» است که در ایران نگهداری می‌شود (تصویر ۲). «دقیق‌ترین شرایط هنر کتاب‌سازی در مورد شاهنامه بایسنقری رعایت شده است و هنر مکتب هرات را در اوج خود نشان می‌دهد» (شریف‌زاده، ۱۳۷۵: ۱۰۶). این کتاب در میان شاهنامه‌های مصوّر موجود در کتابخانه‌های ایران و موزه‌های جهان یکی از شناخته‌شده‌ترین آنهاست. نگارگر این کتاب ناشناخته است، امّا خطّ آن به «میرزاجعفر» معروف به «جعفر بایسنقری» تعلّق دارد که ریاست کتابخانه بایسنقر را برعهده داشته است (شریف‌زاده، ۱۳۷۵: ۱۰۵).

«شاهنامه بایسنقری به قطع رحلی (۳۸×۲۶ سانتی‌متر) شامل ۷۰۰ صفحه و هر صفحه ۳۱ سطر و هر سطر سه بیت. شاهنامه متعلّق به سال ۸۳۳/۱۴۳۰ است که بر کاغذ خان‌بالیغ نخودی کار شده است. آغاز آن با یک شمسه مُذهّب حاوی کتیبه‌ای به‌قلم رِقاع

بر زمینه زرّین است و نیز شامل نام و القاب بایسنقر میرزا. قلم کتاب، نستعلیق امّا عنوان‌ها به‌خطّ کوفی است. جلد کتاب با ترنجی‌سوخت معرّق و حاشیه کتیبه‌ای با زمینه لاجوردی است. نسخه جمعاً با ۲۲ تصویر آبرنگ بدون امضای نگارگر می‌باشد. این نسخه در کتابخانه کاخ گلستان نگهداری می‌شود» (شریف‌زاده، ۱۳۷۰: ۱۱).

«در این کتاب بیش از یک نگارگر به‌کار پرداخته‌اند» (شریف‌زاده، ۱۳۷۵: ۱۱). «با توجّه به شیوه‌های متفاوت اجرا می‌توان چنین عنوان نمود که اجرای این اثر ارزشمند را سه هنرمند نقّاش به‌عهده داشته‌اند: مولانا علی، مولانا قیام‌الدین (یا قوام‌الدین) و مولانا خلیل (یا امیرخلیل)» (حسینی، ۱۳۷۴: ۲۳۴).

نگارگر زمان بایسنقر در ادامه نگارگری عهد اسکندر سلطان، به یک سبک رسمی و قانونمند دست یافت که نمود بارز آن را در تصاویر شاهنامه بایسنقری می‌توان مشاهده نمود. پیکره‌های بلندقامت و موقّر با چهره‌های ریشدار و گلبوته‌های درشت با تک‌درختان سرسبز، از عناصر شاخص در ترکیب‌بندی‌های متعادل نگاره‌های این شاهنامه و دیگر نسخه‌های این زمان به‌شمار می‌آیند. گاه اساس ترکیب‌بندی، متشکّل از عناصر افقی و مورّب است. اجتناب از قرینه‌سازی محض به نگارگر امکان می‌دهد که صحنه‌های شکار و کارزار را پُرجنبش و مجالس بزم و ضیافت را ساکن و آرام به‌تصویر کشد. نگارگر نهایت سنجیدگی را در گروه‌بندی پیکرها، تنظیم سطوح رنگی، ریزه‌کاری‌های معماری و منظره طبیعی به‌کار می‌برد. علاوه‌براین، به کمک رنگ‌بندی دقیق و حساب‌شده می‌کوشد فضای تصویری را فراخ و عمیق نشان دهد (پاکباز، ۱۳۸۰: ۷۳).

در این مجال نگاره‌های مورد بحث (نگاره خوان هفتم در دو شاهنامه ۷۳۳/۱۳۳۳ شیراز و بایسنقری ۱۴۳۰ /۸۳۳) از نظر تصویری مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌گیرند. در مورد هر تصویر جزییات ترکیب‌بندی، شیوه طرّاحی، رنگ‌آمیزی و پرداخت برّرسی می‌شود. همچنین، با توجّه به نکاتی که درباره شخصیّت‌ها، محیط و دیگر ویژگی‌های داستان بیان شد، در اینجا نیز شباهت‌های تصویری با متن پیگیری می‌شود. ازآنجاکه تحلیل‌ها به‌همان ترتیبِ معرّفی دو نگاره، یعنی براساس ترتیب زمانی شاهنامه‌هاست؛ بنابراین، به ویژگی‌های دوره‌های نگارگری هر کدام نیز اشاراتی می‌شود.

تحلیل بصری نگاره خوان هفتم در شاهنامه شیراز ۱۳۳۳ / ۷۳۳ و شاهنامه بایسنقری:

در این نسخه تصویر، فضای اندکی را به خود اختصاص داده است. جدول و کادربندی، ساده و بدون تزیین است و تصویر در میان سطرهای متن قرار دارد. می‌توان گفت شیوه نگارش خطّ ثلث در این نگاره با شیوه ترسیم نگاره از نظر کیفیّت تصویری، فضای کاملاً هماهنگی را ایجاد کرده است (تصویر ۳).

آشکارا مشاهده می‌شود که نگارگر نمایی ساده را برای نمایش داستان برگزیده است. عناصر فرعی مانند رخش و اولاد دیو و نیز فضای بیرون غار تقریباً حذف شده‌اند و تنها رستم و دیو باقی مانده‌اند. نبود شخصیّت‌های دیگر این داستان شاید به‌دلیل کمبود فضا باشد، امّا آنچه به‌چشم می‌خورد، صراحت در شیوه نقّاشی این نگاره است. «درواقع، تصویر دقیقاً متناسب با آشنایی خواننده با متن ترسیم شده است» (آداموا، ۱۳۸۶: ۴۰). نگارگر برای تکمیل فضای خالی غار، گیاهی شبیه به سرخس را در کنار رستم ترسیم کرده است. در بیرون غار، یعنی پلان دوم، صخره‌ها یا تپّه‌ها به‌صورتی درهم چیده شده‌اند (تصویر ۴).

تصویر۳- صفحه‌آرایی نگاره خوان هفتم در شاهنامه کوچک شیراز (۱۳۳۳ /۷۳۳) (نگارندگان).

تصویر۴- پلان‌بندی نگاره خوان هفتم در شاهنامه کوچک شیراز (۱۳۳۳ /۷۳۳) (نگارندگان).

تصویر۵- تحلیل خطّی نگاره خوان هفتم در شاهنامه کوچک شیراز (۱۳۳۳ /۷۳۳) (نگارندگان).

در این نگاره طرّاحی نقش مهمّی ایفا می‌کند. خطوط سیّال‌اند و گویی به‌سرعت کشیده شده‌اند. حفظ جزییات و ارزش‌های ظریف خطّی که در بسیاری از آثار نگارگری به‌ویژه در دوره صفوی وجود دارد، در اینجا اهمّیّت کمتری دارد. این شکل از طرّاحی در مقایسه با نگاره‌های دیگر، حالتی زمخت و پُرهیجان به این نگاره می‌بخشد و با آنکه بخش‌هایی از تصویر از میان رفته است، امّا همه عناصر و شیوه اجرای‌شان قابل تشخیص است؛ چراکه جزییات و ظرافت در اینجا نقشی ندارد. تصویر این نگاره را تنها خطوط ساده، محکم و نیز سطوح رنگی می‌سازند. دیو سپید، روی زمین نشسته است و عکس‌العملی از خود نشان نمی‌دهد. درحقیقت، هر دو (رستم و دیو سپید) حالتی آرام دارند و آنچه دیو سپید را دیو و رستم را انسان نشان داده است، شیوه طرّاحی چهره‌های‌شان است. چهره رستم با ویژگی‌های معمول چهره‌های انسانی در نقّاشی‌های ایرانی کشیده شده است (تصاویر ۵ و ۶).

به‌جز جزییاتی که در صورت و کلاه مغولی رستم وجود دارد، بقیّه عناصر به‌صورتی ابتدایی و خلاصه طرّاحی شده‌اند. در اینجا نگارگر ایرانی نه‌تنها مانند نگاره‌های دیگر به اَشکال طبیعت‌گرایانه وفادار نیست، بلکه برخلاف نگاره‌های دیگر، از پردازش و تزیینات نیز دوری کرده و نگاره را به‌سوی سادگی سوق داده است.

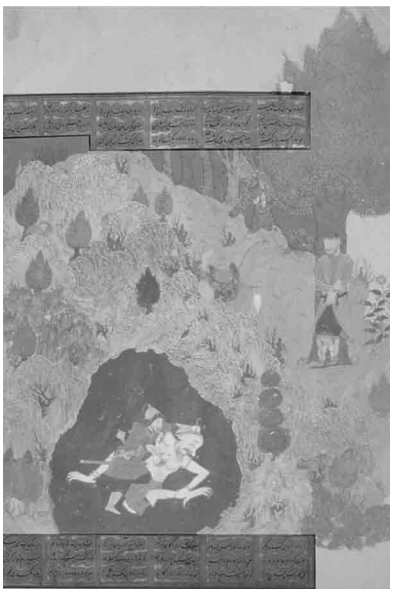
رنگ‌بندی این نگاره بر رنگ‌های گرم استوار است. رنگ سیاه غار و سفید دیو، نشانه پایبندی به متن است. بقیّه رنگ‌ها، یعنی سبز، قرمز و قهوه‌ای، نیز در هماهنگی با یکدیگر قرار دارند. «استفاده از سطوح رنگین زمینه‌ها می‌تواند کمک مؤثّری در تشریح و توصیف فضا باشد. زمینه بیشتر نگاره‌ها (در این شاهنامه) به رنگ قرمز روشن و در تعداد کمتری از تصاویر زرد رنگ است و گاه با ورقه طلا پوشیده شده است» (آداموا، ۱۳۸۶: ۴۳). نبود جزییات تزیینی در این نگاره، سبب شده است تا سطوح رنگی با وضوح بیشتری خود را نشان دهند. در رنگ‌آمیزی سیاهی غار، در کناره‌های دست رستم یا در رنگ‌آمیزی گیاه یا تپّه‌های بیرون غار، سرعت و راحتی عمل را می‌توان ملاحظه نمود. نگارگر از اینکه ردّ قلم خود را باقی گذارد یا اینکه همه‌جا را موبه‌مو رنگ نکند، اِبایی نداشته است. باید بیان نمود این راحتی در رنگ‌آمیزی، در کلّ اثر ـ چه طرّاحی و چه ترکیب آن ـ نیز دیده می‌شود و تنها عناصری که در نمایش روحیّه حماسی داستان مؤثّرند ترکیب‌بندی، استفاده از تضاد رنگی و گاه شکل پرداخت صخره‌هاست.

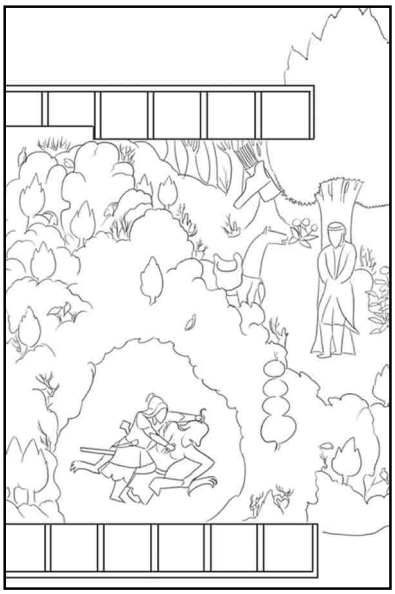
تصویر۶- تحلیل شخصیّت‌های نگاره خوان هفتم در شاهنامه کوچک شیراز (۱۳۳۳ /۷۳۳) (نگارندگان).

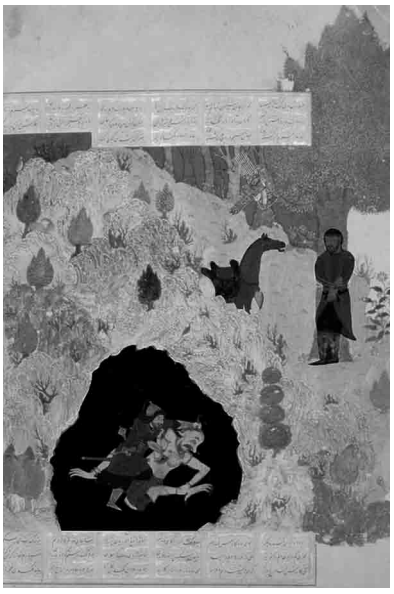
در ترکیب‌بندی این نگاره بر دو پیکره اصلی، یعنی رستم و دیو، تأکید شده است، امّا بقیّه عناصر نیز هر کدام سهمی در توازن ترکیب دارند. خطوط دقیق جدول که نوشته‌ها را در خود دارد، نقّاشی را قاب گرفته است، امّا سمت راست تصویر، به‌ویژه قسمت بالایی درخت، که در تضاد با نظم هندسی جدول قرار دارد، از کادر بیرون زده است. نوشته‌ها در بالا و پایین تصویر قرار گرفته و تقریباً قرینه‌اند (تصویر ۷).

انسجام و نزدیکی تمام عناصر در کلّ صفحه، فضای مثبت و منفی آشکاری ایجاد کرده است. هیچ عنصری از شکل کلّی نقّاشی جدا نیست و حاشیه صفحه، مرزی مشخّص با نقّاشی دارد. جدول نوشته‌ها بخشی از درخت را پوشانده‌اند. درحقیقت اینجا نقش تصویر درخت، چیزی بیش از نمایش شکل یک درخت است، گویی نگارگر سعی دارد با خطّ کناره درخت، ضلع ترسیم‌نشده جدول را در ذهن بیننده تداعی نماید (تصویر ۸).

یکی از بوته‌ها که در حدّ فاصل میان غار و درخت قرار دارد، به‌صورت خاصّی چندطبقه است. حالت عمودی آن به‌همراه درخت و نوک روبه‌بالای بوته‌های دیگر در ترکیب، بر جهت عمودی تأکید می‌کنند امّا در مقابل، مرز زمین خاکی، زمین صخره‌ای و دهانه غار، همگی خطوطی موّرب و تقریباً منحنی دارند.







تصویر۷- راست، صفحه‌آرایی نگاره خوان هفتم در شاهنامه بایسنقری (۸۳۳/۱۴۳۰) (نگارندگان)

تصویر۸- چپ، تحلیل خطّی نگاره خوان هفتم در شاهنامه بایسنقری (۸۳۳/۱۴۳۰) (نگارندگان).

رستم و دیو که درهم پیچیده‌اند، مرکز توجّهی ساخته‌اند. جهت نگاه اولاد دیو نیز دیدگان بیننده را به همان قسمت اصلی سوق می‌دهد. در متن شعر، هنگامی‌که رستم به‌سوی غار می‌رود، اولاد دیو را می‌بندد، امّا توضیح بیشتری داده نشده است. نگارگر یا نگارگران شاهنامه بایسنقری، این صحنه را در حالی ترسیم کرده‌اند که اولاد در حالت ایستاده به درختی بسته شده و شاهد نبرد رستم است. نگارگر از درخت به‌عنوان عنصری برای ایجاد تعادل در ترکیب‌بندی، استفاده نموده است و درحقیقت، می‌توان گفت ایجاز در توصیفات متن به نگارگران آزادی عمل داده است. دهانه غار به‌طور مدوّر، رستم و دیو را احاطه کرده و نقطه ثقلی در کلّ صفحه به‌وجود آورده است که در مرکز آن، یعنی سیاهی غار، نبرد اتّفاق می‌افتد.

تصویر۹- بالا، تحلیل شخصیّت‌های نگاره خوان هفتم در شاهنامه بایسنقری (۱۴۳۰ /۸۳۳) (نگارندگان).

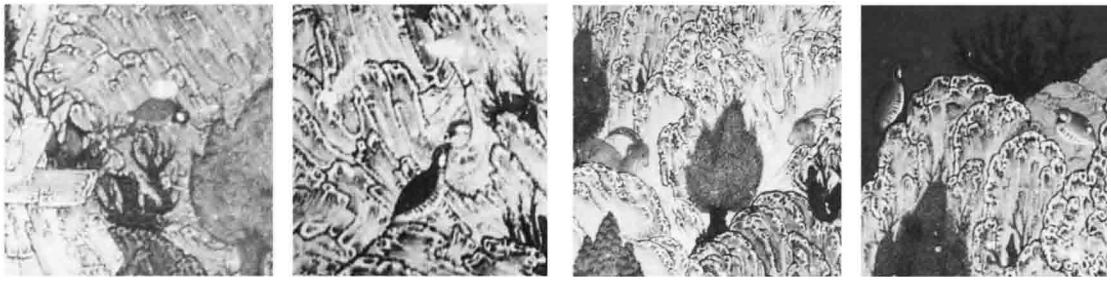
تصویر۱۰- پایین، پلان‌بندی نگاره خوان هفتم در شاهنامه بایسنقری (۱۴۳۰ /۸۳۳) (نگارنده).

به‌طورکلّی ترکیب‌بندی این اثر در عین نظم و حساب‌شدگی، متنوّع و فعّال است و تأکید روشنی بر اوج داستان دارد (تصویر ۹). طرّاحی نگاره دارای پرداختی ظریف و پُرجزییات است. بیننده در کلّ با صفحه‌ای روبه‌رو است که حاشیه‌هایی یکدست دارد، امّا تصویر در داخل جدول مملو از ریزه‌کاری‌هاست. همه عناصر تصویر به یک اندازه بادقّت کشیده شده‌اند. درکلّ می‌توان این‌گونه اذعان داشت که برخلاف هنرمندان مکتب شیراز که در حیطه طرح‌های محدودشان به تصویرگری می‌پرداختند، نگارگران دوره بایسنقرمیرزا، از طریق تناسبات و دقت در اجزا، به‌مراتب والایی دست یافتند. فضای آرام و متین این آثار نشان‌دهنده یک دنیای درباری است و نشان از فضای ذهنی روشنفکرانه بایسنقرمیرزا دارد.

درختانی که در قسمت بالای نگاره قرار دارند و فقط تنه‌های‌شان دیده می‌شوند و نیز رخش، اسب رستم، که با صخره‌ها پوشیده شده است، حالتی از عمق و پلان‌بندی را ایجاد

نموده‌اند، امّا در نهایت کلّیّت تصویر، تخت دیده می‌شود (تصویر ۱۰). تنوّع طرّاحی و رنگ‌آمیزی در زمین، باعث جدایی بخش خاکی از بخش صخره‌ای شده است. صخره‌ها که حالتی شبیه به ابر دارند، پُر از جزییات و بافت‌های گره‌مانند هستند؛ آنچنان‌که پرندگان، گوزن‌ها و بوته‌های کوچک خار که در لابه‌لای سنگ‌ها هستند، در نگاه اوّل به‌چشم نمی‌آیند (تصویر ۱۱).

تصویر۱۱- بخشی از نگاره خوان هفتم در شاهنامه بایسنقری(۱۴۳۰ /۸۳۳)، پرداخت جزییات به‌حدّی است که در نگاه اوّل حیوانات به‌چشم نمی‌آیند.



به‌طورکلّی این پرداختن به جزییات، ظرافت، لطافت و آرامش بیشتری را تداعی می‌کند. این آرامش در حالات پرندگان نیز وجود دارد و بعضی از آنها به نبرد سختی که در غار اتّفاق می‌افتد، اصلاً توجّهی ندارند. چهره دو شخصیّت در تصویر، یعنی اولاد دیو و رستم، با ظرافت و در عین حال شبیه به یکدیگر طرّاحی شده است. یکی از نکات قابل توجّه این است که چهره شخصیّت‌ها معمولاً بی‌حالت است؛ یعنی با وجود ترسناکی ماجرا، رستم یا اولاد دیو چهره‌ای بی‌حالت و خنثی دارند. البته این از ویژگی‌های نگارگری ایرانی است؛ یعنی نادیده‌گرفتن و نشان‌ندادن عواطف و واکنش‌های درونی چهره‌ها که جز در مواردی نادر فاقد احساس و بی‌حرکت به‌نظر می‌رسند. با این حال، شاید بتوان حالت نگرانی را در خم ظریف ابروها تشخیص داد. حالت پیکره رستم قابل توجّه است: او با یک دست، تنها شاخ دیو را گرفته و با دست دیگرش خنجر را در سینه او فرو کرده است. شبیه این حالت مشهور در برخی نُسَخ دیگر و نقوش پیش‌ازاسلام ایران نیز قابل مشاهده است (تصاویر ۱۲، ۱۳ و ۱۴).

تصویر۱۲- چپ، «نبرد رستم و دیو سپید» در شاهنامه بایسنقری (۱۴۳۰ /۸۳۳).

تصویر۱۳- وسط، «نبرد رستم و دیو سپید» در شاهنامه محمّد کاتب.

تصویر۱۴- راست، نقوش حکّاکی‌شده بر دیواره‌های ورودی کاخ داریوش اوّل در تخت‌جمشید (دادور و غربی، ۱۳۹۱: ۲۴۸).

دیو که چهره‌ای انسان‌گونه امّا اغراق‌آمیز دارد با حالتی از درماندگی، پای چپش را به‌دست گرفته است و ظاهراً در لحظه شکست کامل قرار دارد. در مواردی این بی‌حالتی

در چهره دیوها دیده نمی‌شود؛ یعنی درحالی‌که انسان‌ها حالتی خنثی و آرام دارند، چهره دیوها از درد یا ترس درهم رفته است. در شاهنامه بایسنقری این حالت بسیار اغراق‌آمیز دیده می‌شود و به کاریکاتور نزدیک شده است. دیو حلقه‌های زینتی به بدن خود آویخته است. تفاوت میان رستم و دیو آشکار است: رستم به‌صورت انسانی پوشیده و ظریف‌اندام و دیو موجودی برهنه و زمخت به‌تصویر کشیده شده است. البته این زمختی خارج از ظرافت کلّی سبک نقّاشی این نگاره نیست.

رنگ‌آمیزی این نگاره با آبرنگ انجام شده است. در هارمونی میان رنگ‌ها طیفی از رنگ‌های گرم شامل نخودی، اُکر، قرمز و چند نوع قهوه‌ای در کنار طیفی از رنگ‌های سرد مانند انواع رنگ آبی و سبز، قابل تشخیص است. آبی سیری که برای آسمان درنظر گرفته شده است در عین درخشش زیاد، هماهنگی مناسبی با کلّ رنگ‌بندی دارد. «از ویژگی‌های مکتب هرات، دقّت در ترسیم و تعدّد رنگ‌ها، انسجام و تناسب آنها و پوشاندن زمینه با گیاهان و نیز استفاده از رنگ سفید است» (شریف‌زاده، ۱۳۷۵: ۱۰۵). در کلّ باید عنوان نمود رنگ‌ها ضمن رعایت هماهنگی و توازن، در دیده‌شدن نقطه اصلی نقّاشی، یعنی رستم و دیو سپید، نقش مهمّی داشته‌اند.

شاخصه‌های تطبیقی تحلیلی بصری دو شاهنامه شیرازی و بایسنقری

تحلیل بصری خوان هفتم در این دو نگاره نکاتی را روشن می‌نماید که در ادامه بدان می‌پردازیم. همه تصاویر، ویژگی‌های محوری نگارگری ایرانی مانند دوبُعدنمایی، نمایش هم‌زمان درون و بیرون (در اینجا درون و بیرون غار) و استفاده از رنگ‌های تخت را دارند، امّا با گذشت زمان تغییراتی در استفاده از امکانات بصری رخ داده است. علاوه‌براین، تفاوت‌های دیگری نیز وجود دارد که به‌نظر می‌رسد ناشی از تصمیمات خودِ نگارگران در برخورد با متن بوده است و آنها در موارد بسیاری برخلاف استفاده از راه‌حلّ‌های یکسان، متفاوت عمل کرده‌اند. از سوی دیگر، شعر فردوسی حاوی ویژگی‌های منحصربه‌فردی مانند روحیّه حماسی، مبالغه و اغراق، سادگی زبان، ایجاز در تصاویر، وصف کاربردی طبیعت و شخصیّت‌پردازی است که این ویژگی‌ها بر کارِ نگارگران بی‌تأثیر نبوده است. نتایج زیر گاه از تحلیل بصری و مقایسه نگاره‌ها و گاه از مقایسه آثار با خصوصیّات متن داستان به‌دست آمده است:

شباهت‌های تصویری نگاره‌ها

هر دو نگاره به رخدادهای داستان وابسته بوده‌اند و حوادث را به همان صورت متن به‌تصویر کشیده‌اند، امّا ازآنجاکه فردوسی بسیاری از جزییات تصویری را ناگفته باقی گذاشته است، نگارگران با بهره‌گیری از تخیّل و تجربه خود و نیز با امکانات نقّاشی ایرانی، این جزییات را افزوده‌اند و از طرفی نیز به‌نظر می‌رسد نگارگران بیش از آنکه به متن وابسته باشند به سنّت نگارگری و شیوه‌های رایج آن در زمان خود وابسته‌اند؛ آنچنان‌که گاهی از متن می‌گذرند و به آثار پیش‌ازخود رجوع می‌کنند. برای مثال، فردوسی در متن شعر آورده است که دیو «ساعدبند» و «کلاه‌خود آهنی» دارد، امّا در هیچ یک از نگاره‌ها این موارد بر تن دیو دیده نمی‌شود.

آنچه بیش از هر چیز توجّه نگارگران را به آثار یکدیگر نشان می‌دهد، شکل انتخاب صحنه داستان است. در نگاره‌های مذکور قسمت اوج داستان انتخاب شده است (اگر به دیگر نسخه‌های مصوّر این داستان در شاهنامه‌هایی همچون «شاهنامه جوکی» در شیراز سده پانزدهم/ نهم یا «شاهنامه محمّد کاتب» نگریسته شود، این امر به‌وضوح قابل مشاهده است). رستم و دیو در حال نبرد بر پس‌زمینه سیاه غار کشیده شده‌اند. هیچ یک از نگاره‌ها قبل یا بعد از نبرد را ترسیم نکرده‌اند. بی‌شکّ تصویر باستانی مردی که با دیو می‌جنگد (تصویر ۱۴)، در اذهان نگارگران بوده است. در هر دو نگاره ترسیم چهره رستم بدون حالت و خنثی تصویرسازی شده است. حضور رنگ‌های گرم و سرد در هر دو نگاره قابل مشاهده است.

تفاوت‌های تصویری نگاره‌ها

در کنار شباهت‌های کلّی، تفاوت‌های جزیی نیز وجود دارد. بخش اصلی این تفاوت‌ها به نکات فنّی و عناصر تصویری مربوط می‌شود. تفاوت‌های موجود را با رعایت ترتیب زمانی آثار، می‌توان این‌چنین بیان کرد:

۱-نگاره شاهنامه ۱۳۳۳ /۷۳۳ شیراز نسبت به اثر بعد از خود فاقد ظرافتِ پرداخت است، امّا اجرای سریع و طرّاحی آزادانه، ویژگی منحصربه‌فرد آن محسوب می‌شود و ترکیب‌بندی آن در مقایسه با شاهنامه بعدی خود (شاهنامه بایسنقری)، بسیار ابتدایی است. در این نگاره شخصیّت‌های فرعی داستان حذف شده‌اند که از این نظر نیز با نگاره دیگر تفاوت دارد.

۲-نگاره شاهنامه بایسنقری ۸۳۳/۱۴۳۰ نسبت به تصویر شاهنامه قبل از خود (شاهنامه شیراز) از شکوه و ظرافت بیشتری برخوردار است. دقّت در طرّاحی، پرداخت‌های جزیی و رنگ‌های حساب‌شده، همگی نشان‌دهنده پیشرفت‌های این اثر هستند. درکلّ می‌توان این‌گونه اذعان داشت که برخلاف هنرمندان مکتب شیراز که در حیطه طرح‌های محدودشان به تصویرگری می‌پرداختند، نگارگران دوره بایسنقرمیرزا از طریق تناسبات و دقّت در اجزا به مراتب بلندمرتبه‌ای دست یافتند. فضای آرام و متین این آثار بیانگر یک دنیای درباری است و نشان از فضای ذهنی روشنفکرانه بایسنقرمیرزا دارد.

با وجود تمام تفاوت‌های موجود، به‌نظر می‌رسد شباهت تصاویر چه از نظر سادگی در برخورد با داستان و چه از نظر شیوه‌های استفاده از عناصر تصویری بارزتر است.

تأثیر ایجاز شعر در نگاره‌ها

یکی از ویژگی‌های توصیفی شعر فردوسی، ایجاز است که بر کار نگارگران نیز بی‌تأثیر نیست؛ برای مثال در متن شعر، هنگامی‌که رستم به‌سوی غار می‌رود اولاد دیو را می‌بندد، امّا فردوسی توضیح بیشتری نداده است. نگارگر یا نگارگران شاهنامه بایسنقری، این صحنه را در حالی ترسیم کرده‌اند که اولاد دیو در حالت ایستاده به درختی بسته شده و شاهد نبرد رستم است. از طرفی همان‌طور که در قسمت تحلیل نگاره اشاره شد، نگارگر از درخت به‌عنوان عنصری برای ایجاد تعادل ترکیب‌بندی استفاده کرده است؛ بنابراین می‌توان اذعان داشت درحقیقت، ایجاز در توصیفات متن به نگارگران آزادی عمل داده است.

تفاوت متن و تصویر از نظر حماسی‌بودن

یکی از مهمّ‌ترین ویژگی‌های شاهنامه فردوسی حماسی‌بودن آن است. فردوسی در وزن و کلمات خود نیز حماسه را حفظ و به جزییاتی توجّه می‌کند که سبب تقویّت فضای حماسی داستان می‌شود. این برخورد حتّی در صحنه‌های عاشقانه نیز به‌چشم می‌خورد. با وجود آنکه نگارگران به اتّفاقات داستان کاملاً وابسته‌اند، در شیوه نقّاشی خود فضا و نگاهی متفاوت از متن را دنبال می‌کنند. خصوصیّتی که در نگاره‌ها مشاهده می‌شود این است که در پرداخت‌ها به تمامی عناصر کوچک و بزرگ تصویر به یک اندازه توجّه شده است. این پرداخت یکدست که معمولاً با دقّت در جزییات همراه است، موجب تعادل و آرامش در تصویر می‌شود که به‌هرحال با لحن پُرهیجان شعر تفاوت دارد.

در نگاره‌های خوان هفتم، با آنکه صحنه‌هایی مانند بریدن اعضای بدن، ریختن خون و فروکردن خنجر وجود دارد، امّا به‌دلیل پرداخت‌های ظریف و دوری از واقع‌گرایی که در همه‌جای تصویر پراکنده است، از خشونت و جوش‌وخروش داستان کاسته می‌شود. تنها عناصری که در نمایش روحیّه حماسی داستان مؤثّرند ترکیب‌بندی، استفاده از تضاد رنگی و گاه شکل پرداخت صخره‌هاست، امّا باید توجّه نمود که نگارگری ایرانی یک هنر سنّتی است که به تزیین گرایش دارد و روش‌ها و شیوه‌های آن طی سده‌ها شکل گرفته است. چنین هنری طبیعتاً به‌شیوه‌های تثبیت‌شده خود پایبند است. بنابراین، در این نگاره‌ها برای درک حماسه باید حدود این هنر را درنظرگرفت.

تفاوت در چهره دیو و انسان

فردوسی دیوها را انسان‌های بد قلمداد می‌کند. در نگاره‌های مورد بحث نیز تصاویر دیوها با وجود عناصر حیوانی‌شان، حالتی از انسان دارند. البته میزان این شباهت انسانی در دو نگاره متفاوت است. یکی از نکات قابل توجّه این است که چهره شخصیّت‌ها معمولاً بی‌حالت است؛ یعنی با وجود ترسناکی ماجرا، رستم یا اولاد دیو چهره‌ای بی‌حالت و خنثی دارند. البته این امر، یعنی نادیده‌گرفتن و نشان‌ندادن عواطف و واکنش‌های درونی چهره‌ها، از ویژگی‌های نگارگری ایرانی است که جز در مواردی نادر فاقد احساس و بی‌حرکت به‌نظر می‌رسند. «باید به‌یاد داشته باشیم که این آثار هنری اساساً به هنر درباری وابسته بوده و می‌بایست نمایانگر وقار صاحب‌صورت باشد. شاید هم انگیزه آن ایمان مطلق نگارگر مسلمان و تسلیم او به قضا و قدر، چه نیک و چه بد، باشد» (عکاشه، ۱۳۸۰: ۸۵)، امّا در مواردی این بی‌حالتی در چهره دیوها دیده نمی‌شود؛ یعنی درحالی‌که انسان‌ها حالتی خنثی و آرام دارند، چهره دیوها از درد یا ترس درهم رفته است. در شاهنامه بایسنقری این حالت بسیار اغراق‌آمیز نشان داده و به کاریکاتور نزدیک شده است.

نتیجه‌گیری

نگاره‌هایی که در این تحقیق مورد تحلیل و مقایسه قرار گرفتند، به‌طورکامل براساس متن داستان خوان هفتم به‌تصویر درآمده‌اند و هیچ یک، از متن داستان تخطّی نکرده و حتّی دور نشده‌اند. البته در هر یک، تفاوت‌های بسیار ظریفی در زمان‌بندی وجود دارد که در این پژوهش بدان اشاره شد. شباهت دیگری که در نگاره‌ها دیده می‌شود، در

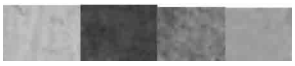
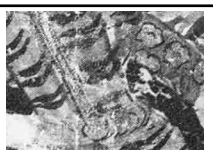
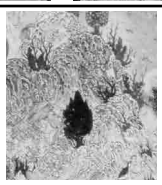
ترکیب کلّی استفاده از غار و شخصیّت‌های اصلی داستان است؛ به‌طوری‌که نگاره‌ها با وجود تفاوت در گستردگی پلان، شباهت بسیار آشکاری به یکدیگر دارند و اگر کمی گسترده‌تر عمل کنیم و از نظر زمانی شاهنامه‌های بعد از شاهنامه بایسنقری را مورد برّرسی قرار دهیم، به‌یقین بدین نکته پی می‌بریم که گویی نگارگران تصاویر یکدیگر را قبلاً دیده بوده و نخواسته‌اند کاری متفاوت از نسخه پیش از خود انجام دهند.

با وجود شباهت‌های اشاره‌شده، تفاوت‌هایی نیز بین نگاره‌ها وجود دارد. درحقیقت بین شیوه‌های گوناگون پرداخت تصویری، طرّاحی و رنگ‌آمیزی، خلق تصویری شخصیّت‌ها و عناصر و کادر نگاره‌ها، تفاوت‌هایی دیده می‌شود که با دقّت بیشتر می‌توان به نکات ظریف بسیاری پی برد که درمجموع، تأثیر متفاوتی را نشان می‌دهد. در هر یک از نگاره‌ها می‌توان از ترکیب و اجرای مختلف، به حالتی خاصّ و متفاوت رسید: یکی ظرافت بیشتری دارد و دیگری شلوغ‌تر است؛ یکی ساده‌تر به‌نظر می‌آید و دیگری از پیچیدگی بیشتری برخوردار است. بخشی از این تفاوت‌ها ناشی از شیوه‌ها و تغییرات نگارگری در طول زمان و برخی نیز محصول توانایی نگارگرانشان بوده است.

جدول ۱- ویژگی‌های بصری نگاره‌ها در دو شاهنامه (تفاوت‌ها و شباهت‌ها) (نگارندگان).

نگاره خوان هفتم در شاهنامه شیراز (۷۳۳/۱۳۳۳)		نگاره خوان هفتم در شاهنامه بایسنقری (۱۴۳۰ /۸۳۳)	
ترکیبی بسیار ابتدایی و کلّی از پیکره رستم و دیو		ترکیب‌بندی مؤکّد بر پیکره رستم و دیو	
تأکید بر اوج داستان		تأکید بر اوج داستان	
فاقد ظرافت در پرداخت		پُرشکوه و سرشار از جزییات	
پیکره‌های زمخت و درشت		پیکره‌های بلند و موقّر	
فضاسازی ساده، بسته و فاقد ظرافت		فضاسازی پیچیده به‌همراه حفظ جزییات و ارزش‌های ظریف خطّی	
استفاده از جداول و کادربندی ساده		استفاده از جداول دقیق	
استفاده بسیار محدود از گیاه		استفاده از گلبوته‌های درشت به‌همراه تک‌درختان سرسبز و بوته‌های کوچک خار	

جدول ۱ - ویژگی‌های بصری نگاره‌ها در دو شاهنامه (تفاوت‌ها و شباهت‌ها) (نگارندگان).

نگاره خوان هفتم در شاهنامه شیراز (۷۳۳/۱۳۳۳)		**نگاره خوان هفتم در شاهنامه بایسنقری (۱۴۳۰ /۸۳۳)**	
گزینه رنگی حداکثر ۱۰ رنگ		هارمونی میان طیف رنگ‌های گرم و سرد	
بافت ملایم به‌همراه تضاد کم		بافت‌های گره‌مانند با جزییات فراوان	
حذف شخصیّت‌های فرعی و فضای بیرونی غار		حضور رخش، اولاد دیو و فضاسازی وسیع	
نبود صخره		صخره‌ها شبیه به ابر و پُر از جزییات	
ترسیم چهره رستم بدون حالت و خنثی		ترسیم چهره رستم بدون حالت و خنثی	
ترسیم چهره دیو با خطوط بسیار ساده و بدشکل		چهره دیو انسان‌گونه، کاریکاتوری و خشن	

فهرست منابع

کتاب‌ها

-آداموا، آدل (۱۳۸۶)، نگاره‌های شاهنامه، ترجمه زهره فیضی، تهران: فرهنگستان هنر.
-پاکباز، رویین (۱۳۸۰)، نقّاشی ایران از دیرباز تا امروز، تهران: سیمین و زرّین.
-حمیدیان، سعید (۱۳۷۲)، درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی، تهران: مرکز.
-دادور، ابوالقاسم و غربی، عادله (۱۳۹۱)، مطالعه تطبیقی نقوش برجسته هخامنشی و ساسانی در ایران، تهران: دانشگاه الزّهرا.
-دوست‌خواه، جلیل (۱۳۸۴)، شناختنامه فردوسی، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
-رستگار، منصور (۱۳۵۳)، تصویرآفرینی در شاهنامه، شیراز: دانشگاه پهلوی.
-شریف‌زاده، سیّدعبدالمجید (۱۳۷۵)، تاریخ نگارگری در ایران، تهران: دفتر مطالعات دینی هنر.
-شریف‌زاده، سیّدعبدالمجید (۱۳۷۰)، نامورنامه، تهران: معاونت پژوهشی با همکاری اداره کل موزه‌های تهران.
-عکاشه، ثروت (۱۳۸۰)، نگارگری اسلامی. ترجمه سیّدغلام‌رضا تهامی، تهران: دفتر مطالعات دینی هنر.
-فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۷۲)، شاهنامه، تهران: فخررازی.
-مینوی، مجتبی (۱۳۷۲)، فردوسی و شعر او، تهران: سلسله‌انتشارات انجمن آثار ملّی.
-هیلن‌برند، رابرت (۱۳۸۸)، زبان تصویری شاهنامه، ترجمه سیّدداوود طبایی، تهران: فرهنگستان هنر.

کتاب‌های انگلیسی

-Adamova, A. T. (1996). Persian Painting and Drawing of the 15th-19th Centuries from the Hermitage Museum, St. Petersburg. St. Petersburg.
-Adamova, A. T., & Giuzal'ian, L. T. (1985). Miniatury rukopisi poemy shahname 1333 goda. Leningrad.

سایت‌های اینترنتی

www.nabzefarda.com 27/04/1392, 14:25

سیر تحول نقش پرنده شکارگر در هنرهای تزیینی دوره صفوی

چکیده

هنرمندان ایرانی در طول تاریخ علاوه‌بر تزیین آثار با اشکال گیاهی، جانوری، انسانی و خط‌نوشته سعی داشته‌اند مفاهیم پیچیده مذهبی، سیاسی، نظامی و فرهنگی را به ساده‌ترین شکل ممکن بیان نمایند. یکی از نقوش شاخص و کمتر شناخته‌شده در هنرهای تزیینی ایران، نقش پرندگانی است که جانوران مختلفی همچون شیر، پلنگ، آهو، قوچ، ماهی و پرنده را شکار کرده‌اند. این نقش که حالتی همچون «گرفت‌وگیر» دارد، از تمدن‌های پیش‌ازاسلام آغاز شده و تا عصر صفویان ادامه یافته است.

پرندگان شکارگر در تمدن‌های پیش‌ازاسلام به‌صورت عقابی با سر شیر، عقاب و شیردال ترسیم می‌شدند که با توجه به جایگاه و شیوه اجرا نمادی از قدرت مذهبی، نظامی یا سیاسی حاکمان سومری، عیلامی، هخامنشی، اشکانی و ساسانی به‌شمار می‌آمدند. با پذیرش اسلام توسط ایرانیان، استفاده از نقوش قدیمی از جمله نقش پرندگان شکارگر ادامه می‌یابد، با این تفاوت که طراحان نقوش سنتی در سده‌های اولیه اسلامی و دوران صفویان با توجه به نمونه‌های موجود از نقش عقاب، طاووس و سیمرغ استفاده می‌نمودند.

در این مقاله سعی بر آن بوده که با معرفی انواع پرندگان شکارگر در دوران مختلف تاریخی، سیر تحول و تطور و مفاهیم نمادین آن در دوره صفوی مورد بررسی قرار گیرد. روش تحقیق این نوشتار، روش توصیفی-تاریخی از گونه «زمینه‌یاب» و شیوه گردآوری اطلاعات به‌صورت کتابخانه‌ای و اسنادی است. با طبقه‌بندی آثار مزین به نقش پرندگان شکارگر و تحلیل اسناد نوشتاری، مشخص گردید پرندگان شکارگر به‌صورت موجوداتی ترکیب‌یافته از چند جانور یا به‌صورت واقعی در تمدن‌های پیش‌ازاسلام و اسلامی ترسیم می‌شدند و این نقش نمادی از قدرت مذهبی، سیاسی و نظامی بوده است.

حسین کمندلو /
عضو هیئت علمی، دانشکده هنر، دانشگاه سمنان
h.kamandlou@semnan.ac.ir
سیدابوتراب احمدپناه /
استادیار دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت‌مدرس تهران

تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۰۳/۳۰
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۴/۰۵/۲۰
صفحات مقاله: ۷۰-۵۵

اهداف مقاله

۱-طبقه‌بندی انواع پرندگان شکارگر و سیر تطور آنها، در هنرهای صناعی (از پیش‌ازاسلام تا دوره صفوی).
۲-شناخت مفهوم و کارکرد نمادین پرندگان شکارگر در دوره صفوی.

سؤالات مقاله

۱-در ادوار تاریخی، طراحان ایرانی پرندگان شکارگر را به چه اشکالی ترسیم کرده‌اند؟
۲-علت استفاده گسترده از نقش پرندگان شکارگر در دوران صفوی چه بوده است؟

واژگان کلیدی

هنرهای صناعی، پرنده شکارگر، صفوی، نقوش جانوری.

مقدمه

آثار و صنایعی که مردمان ایران‌زمین از خود به یادگار گذاشته‌اند در هیچ دوره‌ای خالی از تزیین نبوده است. ساده‌ترین اشکالی که روی آثار مختلف سنگی، سفالی و فلزی اجرا شده، مفاهیم عمیقی از باورهای اقوام ساکن در منطقه را بیان می‌کند که در گذر سالیان و با سقوط و ظهور سلسله‌ها، ادیان و مذاهب رنگ باخته و تنها جنبه تزیینی آن باقی مانده است. تطور و پیدا و پنهان شدن برخی از نقوش در هنرهای تزیینی ایران به احتمال تحت‌تأثیر قدرت‌های سیاسی، هجوم‌های نظامی یا تجاری بوده است؛ به‌طوری‌که با ظهور یا به‌قدرت‌رسیدن برخی از اقوام یا دولت‌ها، هنرمندان و اندیشمندان ایرانی سعی کرده‌اند مفاهیم پیچیده مذهبی، سیاسی، نظامی و فرهنگی را به ساده‌ترین شکل ممکن بیان نمایند.

یکی از مهم‌ترین نقوشی که در تزیین آثار هنری ایرانیان مورد استفاده بوده، نقش پرندگان شکارگر است. هنرمندان ایرانی به‌طور معمول عقاب یا سیمرغی با بال‌های گشوده را در حال شکار حیواناتی همچون آهو، قوچ، گوزن، پرنده یا پلنگ تجسم نموده‌اند. با توجه به اینکه بیشتر محققین به نقش پرندگانی همچون سیمرغ و عقاب در هنرهای تزیینی ایرانیان اشاره داشته‌اند، کمترین بحث در مورد شکار جانوران قوی یا ضعیف توسط پرندگان آسمانی در هنرهای صناعی صفویان و سیر تحول آن مطرح شده است.[۱]

هدف این نوشتار آشنایی با سیر تحول این نقش در هنر ایران از پیش‌ازاسلام تا دوره صفوی است. مهم‌ترین سؤال پژوهش این است که اشکال متعدد این نقش چیست و در هر دوره بیانگر چه مفهومی بوده است و علت اینکه هنرمندان صفوی به نسبت دیگر دوره‌ها آن را به‌طور گسترده‌ای در تزیین آثارشان به‌کار برده‌اند، چیست؟

با توجه به منابع موجود، تاکنون پژوهشی جامع و مستقل در مورد نقش پرندگان شکارگر عرضه نشده است. اگر این نقش را در راستای طرح‌های «گرفت‌وگیر» قرار دهیم برخی از محققین به آن اشاره کرده‌اند، از جمله در کتاب «سیری در هنر ایران» در هنر تزیینی قبل و بعد از اسلام به نقش پرندگان شکارگر اشاره شده است. «بهاره تقوی‌نژاد» در مقاله‌ای با عنوان «تجلی نقش گرفت‌وگیر در فرش‌های دوره صفوی» که در سال ۱۳۸۷ در نشریه علمی-پژوهشی گلجام منتشر شده، این نقش را در رده نقوش گرفت‌وگیر قرار داده است. «آتوسا اعظم‌کثیری، زهرا رهنورد و سیدموسی دیباج» در مقاله «تقابل طبیعت و فرهنگ در نگاره زال و سیمرغ (تحلیل نشانه‌شناختی تصویری از شاهنامه طهماسبی)» این نقش را در یکی از نگاره‌های عبدالعزیز مورد بررسی قرار داده‌اند. مقاله مذکور در سال ۱۳۸۸ در نشریه علمی-پژوهشی هنرهای زیبا به‌چاپ رسیده است. در این نوشتار سعی بر آن بود با توجه به اسناد تصویری موجود، علل پیدایش این طرح و نیز نوع اجرای آن در هنرهای تزیینی ایران به‌ویژه در دوران صفوی مورد بررسی قرار گیرد.

نقش پرنده شکارگر به‌احتمال تحت‌تأثیر واقعیت غلبه قدرت‌های آسمانی بر موجودات زمینی خلق شده است. این نقش می‌تواند به‌عنوان نمادی از غلبه سیاسی و نظامی بر دشمنان نیز تعبیر گردد که اوج آن متعلق به دوران صفویان است. به همین منظور برای بررسی این روند در نقوش تزیینی ایران، آثار هنرهای صناعی ایران پیش‌ازاسلام به‌عنوان یک مجموعه واحد مورد توجه قرار گرفت. سپس با انتخاب آثاری از دوره صفوی که ویژگی‌های نمادین آن سبب تمایزشان شده بود، این پژوهش صورت پذیرفت. روش تحقیق این نوشتار از نوع تاریخی

۱-در مطالعه اسنادی کمترین اثر از این نقش در هنرهای صناعی سلسله‌های ایلخانی، تیموری، افشار، زند، قاجار و معاصر مشاهده گردید. از نمونه‌های متعلق به عصر قاجار می‌توان به قسمتی از گچ‌بری «خانه بروجردی‌ها» در کاشان اشاره نمود که در سال ۱۸۷۵/۱۲۹۲ اجرا شده است (برای مشاهده تصویر نک: فریدنی، ۱۳۷۳: ۶۶). همچنین این نقش در ابعادی بسیار کوچک در بخش‌هایی از کاخ گلستان اجرا شده است. قالی «شکار چرخ» اثر «عیسی بهادری» از آثار مهم دوران معاصر محسوب می‌شود که در سال ۱۹۷۵/۱۳۵۴ در هنرستان هنرهای زیبای اصفهان بافته شده است. در سرترنج این قالی، عقابی با بال‌های گشوده دو پرنده را شکار کرده است (برای مشاهده تصویر نک: شیرین صوراسرافیل، ۱۳۸۱: ۲۲۱).

و به‌شیوه توصیفی-تحلیلی است. جمع‌آوری اطلاعات در مورد پیشینه نقش پرندگان شکارگر در هنرهای تصویری ایران، به‌صورت کتابخانه‌ای و اسنادی انجام شده است. علاوه‌براین به‌دلیل کیفیت پایین برخی از تصاویر، برای شناسایی بهتر نقوش از پایگاه‌های مجازی موزه‌ها و برخی از وبگاه‌ها کمک گرفته شده است. در ابتدا این طرح با توجه به الگوی اصلی‌اش که شکار جانوران زمینی همچون شیر، گوزن، ماهی، قوچ و... توسط پرندگان واقعی یا تخیلی است، به‌طور کلی در هنر پیش‌ازاسلام معرفی می‌گردد.

پرندگان شکارگر در هنرهای تزیینی ایرانی

نقش پرندگان شکارگر در مهم‌ترین تمدن‌های ایران مورد توجه هنرمندان بوده است؛ به‌طوری‌که می‌توان آن را در برخی از آثار برجای‌مانده از هنر هخامنشی مشاهده نمود. دو اثر که از کاوش‌های باستان‌شناسی «پازیریک» -واقع در سلسله کوه‌های آلتایی سیبری- به‌دست آمده، تا حدی سنت‌های تصویرسازی بین‌النهرینی و عیلامی را به‌یاد می‌آورد. اولین نمونه، اثری است که در سده‌های سوم و چهارم ق.م با چوب و چرم ساخته شده است و در حال حاضر در موزه آرمیتاژ نگهداری می‌شود. هنرمند هخامنشی (سکایی) روی گردن دراز موجودی ترسناک، به‌شیوه عیلامی شکار پرنده‌ای (به‌احتمال مرغابی) توسط پرنده‌ای دیگر (به‌احتمال عقاب) را اجرا نموده است.[۲] نوع قرارگرفتن پنجه‌های پرنده شکارگر در ناحیه گردن و سر شکار، بر ایجاد سنت‌های تصویرسازی جدید گواهی می‌دهد. مشابه همین تصویرسازی به‌گونه‌ای دیگر بر قطعه نمدی خودنمایی می‌کند. در این جُل نمدی که با قطعات چرمی تزیین شده، هنرمند هخامنشی به‌زیبایی تمام شیردالی را در حال شکار قوچ تجسم نموده است. تقلای قوچ برای خلاصی از مرگ، دید واقع‌گرایانه هنرمند هخامنشی را نشان می‌دهد که به دوران بعد نیز انتقال می‌یابد.

در دوره‌های بعد، صنعتگران اشکانی با تلفیق عقاب عیلامی و واقع‌گرایی هخامنشی بر ظرافت‌های کاری خود افزودند؛ به‌طوری‌که در لوحه‌ای از جنس طلا که در موزه آرمیتاژ نگهداری می‌شود، با ایجاد پیچش سر، گردن و پاهای قوچ و تقلا برای رهایی از وضعیت موجود نگاه دقیق و ظریف هنرمند اشکانی به‌نمایش درآمده است. این در حالی است که در نمونه‌های قدیمی، به‌ویژه آثار سومری و عیلامی، اثری از درد و رنج در صورت جانوران چهار پا (شیر، گوزن یا بزکوهی، ماهی و پرنده) مشاهده نمی‌شود. این نقش با همین واقع‌گرایی روی قلاب کمربندی که در موزه متروپلیتن نگهداری می‌شود، قابل مشاهده است. در اینجا صنعتگر اشکانی همچون هنرمند هخامنشی، شیردالی را درنهایت اقتدار بر قوچی مسلط کرده است.[۳] این شیوه تصویرسازی با جزییات کمتر، روی مُهری که از شهر باستانی نیسا (شهری در نزدیک عشق‌آباد کنونی) کشف شده، مشاهده می‌شود.[۴]

مشاهده این نقش‌مایه روی آثار ساسانی بر تداوم آن در هنر ایرانی گواهی می‌دهد. از جمله آثار باقی‌مانده از هنر ساسانیان، می‌توان به قطعه پارچه پشمی اشاره نمود که در مجموعه خانم و آقای رابرت وودزبلیس نگهداری می‌شود. در این اثر عقاب بزرگی با پنجه‌های خود غزالی را اسیر کرده است که اجرای بدون تحرک این نقش، سنت‌های بین‌النهرینی را به‌یاد می‌آورد. «فیلیپ آکرمن و آرتوراپهام پوپ» تکرار و نوع جانوران نقش‌شده بر این پارچه را نمادی از تغییر فصل و آب‌وهوا می‌داند و می‌نویسد: «عقاب در طول چند قرن در فلات ایران و فرهنگ‌های

۲-تشخیص نوع پرندگان شکارشده و شکارگر در تصویر موجود بسیار سخت است (برای مطالعه بیشتر و مشاهده تصویر نک: گیرشمن، ۱۳۹۰: ۳۶۵).
۳-(برای مشاهده تصویر نک: بوسایلی و شراتو، ۱۳۷۶: ۱۵۵). لنگه دیگر سگک در موزه بریتانیایی لندن نگهداری می‌شود (برای مشاهده تصویر نک: پوپ و آکرمن، ۱۳۸۷: ۱۳۸).
۴-(برای مشاهده تصویر نک: گیرشمن، ۱۳۹۰: ۳۰).

مربوط به آن، پرنده آسمان [فرمانروای آسمان] محسوب می‌شده و پرنده آسمان نیز تغییریافته پرنده خورشید است که معمولاً قربانی و طعمه خود را که یک چهارپای شاخدار (گوزن، آهو، قوچ و...) و نماد ماه است، را حمل می کند» (پوپ و آکرمن ،۱۳۸۷: ۸۷۳).

علاوه‌بر اثر یادشده، این نقش به‌صورتی ساده‌تر روی گلدانی نقره‌ای که در موزه آرمیتاژ نگهداری می‌شود، قابل مشاهده است. هنرمند در این اثر بنابر سنت ساسانی، نقش شکار غزال توسط عقاب را در قاب یا ترنجی دایره‌ای‌شکل قرار داده است. حرکت سر غزال به‌سمت بالا تا حدی یادآور نمونه‌های هخامنشی و پارتی است، اما برخلاف نمونه‌های اشاره‌شده، اجرای اثر فاقد ظرافت و زیبایی است. با طبقه‌بندی این نقوش علاوه‌بر تغییر نمادین پرندگان شکارگر و جانوران شکارشده، می‌توان با سیر تحول و تطور آنها در دوران مختلف تاریخی بیشتر آشنا شد.

می‌توان گفت نقش پرندگان شکارگر علاوه‌بر ظروف فلزی روی برخی از منسوجات و آثار چوبین با حالتی پویا و تقریباً واقعی اجرا شده است. در تمدن‌های شاخص ایران هنرمندان با توجه به سنت عیلامی، بیشتر از نقش عقاب برای تزیین آثار مختلف صناعی استفاده کرده‌اند و نقش قوچ یا آهو جایگزین شیر، پرنده، قوچ و ماهی شده است.

با ورود اسلام به ایران، سنت‌های تصویرسازی پیش‌ازاسلام به‌ویژه ساسانی بدون تغییر ادامه می‌یابد، با این تفاوت که طراحان با استفاده از نقوش گیاهی، لطافت بیشتری در طراحی خود ایجاد می‌کنند که این امر تا حدودی سبب زیباترشدن نقوش انسانی یا جانوری می‌گردد. در سده‌های میانه بیشتر از پرندگانی نظیر عقاب و طاووس استفاده می‌شد و این پرندگان بر سفال، گچ و همچنین پارچه‌های شاخص دیلمی قابل مشاهده هستند. چند قطعه از پارچه‌هایی که در کاوش‌های پنهانی سال ۱۳۴۴/۱۹۲۵ از شهر باستانی ری (در جنوب تهران) به‌دست آمده، با این نقش تزیین و کتیبه‌های موجود بر پارچه‌های ابریشمین نشان می‌دهد که آنها بر سنت دیلمیان برای لباس، کفن یا تابوت بافته شده است (فریه، ۱۳۷۴: ۱۵۷).

مهم‌ترین تغییر ایجادشده در این دوره، جایگزینی نقش طاووس به‌جای عقاب است که به‌احتمال این تغییر به‌تدریج انجام گرفته است؛ به‌گونه‌ای که نقش عقاب شکارچی روی برخی از آثار این دوره مشاهده می‌شود. از جمله این آثار سطح پارچه‌ای ابریشمی است که با چهار عقاب دوسر[۵] تزیین شده و هر عقاب دو جانور شاخدار (به احتمال قوچ) را با پنجه‌های خود گرفته است. کتیبه‌ای برگرفته از مدیحه‌ای در وصف خلیفه «المتوکل» (۲۴۷-۸۶۱/۲۳۲-۸۴۷) با مضمون «بقای عمر امیرالمؤمنین باد که خیر زمان در دوام دولت اوست»، در بالای پارچه مشاهده می‌گردد.[۶]

در گروهی دیگر از تزیینات هنرهای صناعی، نقش عقاب به‌صورت طبیعی اجرا شده است. از جمله در بشقاب سفالین محفوظ در موزه متروپلیتن که در سده یازدهم/پنجم ساخته شده، عقابی غول‌پیکری دیده می‌شود که پنجه‌هایش را بر پشت غازی فروبرده است و سر پرنده را در منقار خود دارد.[۷] مشابه همین نقش اما با طراحی بهتر، در قطعه‌ای گچ‌بری‌شده محفوظ در موزه بوستن، قابل مشاهده است. این اثر متعلق به ناحیه ری و در سده دوازدهم و یازدهم / ششم و پنجم ساخته شده است.

در چند نمونه دیگری که از همین ناحیه به‌دست آمده، طراحان و بافندگان طاووس را جایگزین عقاب کرده‌اند. برخی از محققین این پرنده را با خورشید مرتبط می‌دانند؛ شاید به آن جهت که مانند خروس مبشر سپیده‌دم بوده است (یاحقی، ۱۳۸۶: ۵۵۴). «سیروس پرهام»

۵-وجود عقاب دوسر در این پارچه گواهی بر حفظ سنت‌های ساسانی است؛ به‌طوری‌که مشابه آن را روی بشقاب نقره‌ای (سده ۶ م) محفوظ در مجموعه کوتولاکیس می‌توان مشاهده نمود (برای مطالعه بیشتر نک: بوسایلی و شراتو، ۱۳۷۶: ۱۵۷).
۶-(برای مشاهده تصویر و مطالعه بیشتر نک: فریه، ۱۳۷۴: ۱۵۷).
۷-(برای مشاهده تصویر نک: پوپ و آکرمن، ۱۳۸۷، ج ۹ و ۱۰: ۶۰۵).

معتقد است که در تمدن‌های بین‌النهرین، شوش و پارسه پرندگان مظهر ابر و پیک باران بوده‌اند و در دوره‌های بعد مقام و منزلت خاصی یافته‌اند؛ به‌طوری‌که عقاب «مرغ خورشید» و طاووس «مرغ ناهید» نماد ایزد آب یا آناهیتا بوده است (پرهام، ۱۳۷۱: ۵). به‌کارگیری نقش طاووس توسط هنرمندان آل‌بویه گواهی بر علاقه و ادامه سنت‌های تصویرسازی پیش‌ازاسلام بوده است. بنابر روایت طبری تا سده نهم/سوم آتشکده‌ها و معابد زرتشتی فعال بودند و در کنار آتشکده بخارا، مکان خاصی برای نگهداری طاووس‌ها اختصاص یافته بود (خزایی، ۱۳۸۶: ۸).

با اینکه طاووس پرنده‌ای شکارچی نیست، ولی طراحان نقوش سنتی آن را در حالت شکار به‌نمایش درآورده‌اند. به‌طور نمونه، در پارچه ابریشمی کشف‌شده از ناحیه ری، دو طاووس غول‌پیکر در کمال زیبایی در مقابل درخت زندگی ایستاده‌اند، درحالی‌که پنجه‌های خود را بر پشت قوچ‌هایی فروبرده‌اند. در این پارچه نیز کتیبه‌ای به خط کوفی در بالای درخت مقدس نقش بسته و برای «سعید بن ابوخیثم»، فرماندار ری، در سال ۳۹۳/۱۰۰۳ آرزوی طول عمر شده است (فربد و فتحی، ۱۳۸۸: ۴۸-۴۵). شاید یکی از جذاب‌ترین نکات این نقش، قرارگرفتن درخت مقدس، به‌احتمال مُورد،[۸] در میان دو طاووس است. مشابه این نقش در عصر صفویان به زیباترین وجهی در کاشیکاری‌های «بقعه شیخ‌صفی‌الدین» در اردبیل، «بقعه هارون ولایت» در اصفهان و «رواق الله‌وردی‌خان» در حرم مطهر امام رضا به‌کاررفته است.[۹]

یکی از آثار شایان توجه این دوران، پارچه مجموعه آقا و خانم ادوارد جکسون هولمس است. این اثر متعلق به سده دهم/چهارم با ترکیبی بسیار متفاوت بافته شده و طراح در میان ترنج دایره‌ای‌شکل، قابی مربع قرار داده است. نقش اصلی طرح‌شده در قاب مرکزی یادآور نقش‌برجسته سومری محفوظ در موزه لوور است، بدین شکل که طاووس در مقابل درخت زندگی، گربه‌سانی (به‌احتمال شیر) را شکار نموده است. خلاقیت طراح در قسمت‌های دیگر پارچه نیز مشاهده می‌شود. او دو ضلع بالای قاب را با شیردال و دو ضلع پایینی را نیز با درخت زندگی تزیین نموده است. در فضای منفی بین قاب‌های دایره‌ای، نقش سرو و گلدان دیده می‌شود و در دو طرف درخت سرو، نقش‌مایه شیردال و پروانه قرار گرفته است.

کاربرد این نقش در برخی از آثار هنری این دوران ریشه در تفکرات حاکمان آل‌بویه داشته است. آنان که در حدود ۴۴۷-۳۲۰/۱۰۵۵-۹۳۲ بر قسمتی از ایران حکومت می‌کردند، طایفه‌ای از شیعیان زیدی و از اهالی دیلم بودند و ادعا می‌کردند که از اعقاب ساسانیان هستند و هویتشان با ایرانیان پیش‌ازاسلام یکی بوده است (فریه، ۱۳۷۴: ۱۵۷). به‌احتمال هنرمندان این سلسله با به‌کاربردن نقش‌مایه‌های ساسانی، سعی داشته‌اند این تفکر را گسترش دهند. با بررسی هنرهای صناعی این دوران می‌توان گفت آل‌بویه در این راه موفق بوده و تا حدودی این ایده را به هنرمندان دوران بعدی انتقال داده‌اند. با طبقه‌بندی نقش پرندگان شکارگر در قرون اولیه اسلامی، می‌توان بیان کرد نساجان، سفالگران و گچکاران ناحیه ری این نقش را به دو صورت عقاب و طاووس به‌کار می‌بردند و بیشترین نمود آن در هنر پارچه‌بافی بوده است.

پرندگان شکارگر در هنرهای صناعی دوره صفوی

پس از گذر از سده‌های دهم و یازدهم/چهارم و پنجم، تا زمان به‌قدرت‌رسیدن صفویان اثری با این نقش مشاهده نگردید، اما اجرای گسترده این نقش روی آثار نگارگری و هنرهای صناعی دوران صفویان بر پویایی ترکیب‌های پیش‌ازاسلام یا احیای دوباره آنها توسط طراحان

۸-(برای مشاهده تصویر نک: پوپ و آکرمن، ۱۳۸۷، ج ۹ و ۱۰: ۶۰۵).
۹-لازم به‌ذکر است که در آثار شاخص کاشیکاری عصر صفویان، نقش درخت تبدیل به گلدان شده است (برای مشاهده تصاویر نک: زاره و شولتس، ۱۳۸۵: ۸۶؛ فریه، ۱۳۷۴: ۲۸۵؛ پوپ، ۱۳۷۰: ۱۶۳).

گواهی می‌دهد. در این دوره شاید جالب‌ترین نکته، جایگزینی نقش سیمرغ چینی به جای عقاب و طاووس باشد.[۱۰] سیمرغ چینی با توجه به اینکه مخلوقی ترکیب‌یافته از چند جانور است، تاحدی تصاویر بین‌النهرینی (عقاب شیرسر) و هخامنشی (شیردال) را به یادآور می‌آورد. در هنر چینی ققنوس یا فنگ-هوانگ[۱۱] یکی از چهار مخلوق روحانی، ترکیبی از سر خروس (خورشید)، پشت آن پشت پرستو که شکل هلال ماه است، بال‌هایش باد و دمش درختان و گل‌ها را در نظر مجسم می‌سازد (کوپر، ۱۳۷۷: ۲۷۸).

سیمرغ چینی از دوران ایلخانی در هنر ایرانی رواج می‌یابد. بنابر اسناد موجود هزار صنعتگر چینی و خانواده آنها به‌دستور هلاکو به ایران انتقال یافتند (رفیعی، ۱۳۷۷: ۱۶۰). هلاکو و جانشینانش به تقلید از آداب و رسوم دربار چین، در دربارهای ایران کتابخانه‌های سلطنتی ایجاد کردند و در این کتابخانه‌ها، نگارگران برخی از عناصر چینی مانند توده‌های ابر، صخره و حیوانات اساطیری را اقتباس کردند (سودآور، ۱۳۸۰: ۲۴). «فرانسیس ریشار» اقبال هنرمندان ایرانی به طرح‌های چینی را متعلق به قبل از دوران مغول می‌داند،[۱۲] ولی در عصر ایلخانی به‌دلیل واردات منظم کالاهای چینی و مبادله سفیران، نمود بیشتری در شهرهای تبریز و بغداد یافته بود و همین امر موقعیت مناسبی برای هنرمندان ایرانی ایجاد کرد تا از این طریق با هنرهای تزیینی چین آشنا گردند (ریشار، ۱۳۸۳: ۳۶).

پوپ و آکرمن به نقل از «لور مور کِنسترن» در مورد تأثیر نگارگران چینی بر هنرمندان ایرانی می‌نویسد: «ورود ابر چینی، اژدها، ققنوس، چین‌های نازک جامه، گیاهان آبی، پرندگان در حال پرواز از نگارگری چینی به نقاشی ایران باعث شد که خطوط ضخیم و استواری که در دورگیری سبک‌های قبلی نقاشی ایران وجود داشت، به قوس تبدیل شود و شکل‌های فشرده از قید خشکی رهایی یابند و درنهایت حتی اگر کوچک‌ترین قسمت‌ها نیز از حرکت و هیجان برخوردار شوند» (پوپ، آکرمن، ۱۳۸۷: ۱۶۰۷).

با توجه به سابقه چندصد ساله سیمرغ در هنرهای تزیینی ایران، طراحان صفوی سعی کردند با جانمایی این نقش در ترکیب‌بندی‌های ایرانی علاوه‌بر زیبایی، مفهوم جدیدی را از طریق آثارشان بیان کنند. آنها نقش سیمرغ شکارچی را در هنرهای مختلفی همچون نقاشی، تشعیر، فرش، کاشی و جلد کتاب اجرا کردند که با توجه به تأثیرگذاری نگارگران بر دیگر هنرمندان، در ابتدا نمونه‌های این نقش در هنر کتاب‌آرایی مورد بحث قرار می‌گیرد.

مهم‌ترین نقش سیمرغ شکارگر توسط نگارگران ایرانی برای شاخص‌ترین اثر حاکمان صفوی، یعنی «شاهنامه شاه‌طهماسبی»، طراحی شده است. در نگاره «کاروانی که زال را پیدا می‌کند»، سیمرغ در اندازه‌ای بزرگ با منقار و پنجه‌های خود آهو و پلنگی را برای زال و جوجه‌هایش صید کرده و به‌سمت آشیانه‌اش که در میان درختان سروی‌شکل قرار گرفته، به پرواز درآمده است (تصویر ۱). چنانکه از شاهنامه برمی‌آید، سیمرغ پرنده‌ای ایزدی است که بر کوه البرز آشیان دارد (یاحقی، ۱۳۸۶: ۵۰۴). «ابوالعلاء سودآور» معتقد است که عبدالعزیز[۱۳] در طراحی این نگاره تحت‌تأثیر دربار پرآشوب آق‌قویونلوها در تبریز بوده و نحوه طراحی و رنگ‌آمیزی این اثر بسیار چشمگیر است. نقش سیمرغ جریان پویایی از انرژی را ایجاد کرده که با زمینه طلایی و سایه‌هایی به رنگ آبی، بنفش، سبز زمردی، قرمز و صورتی متعادل شده است. همچنین مهارت و تسلط سلطان‌محمد را در ترسیم پیکره‌های مضحک و عجیب در آرایش سنگ‌ها و نقش‌برجسته شیارهای دستارهای سفید مشخص است (سودآور، ۱۳۸۰: ۱۶۴).

۱۰-لازم به‌ذکر است گاهی اوقات هنرمندان سنتی پرندگان دیگری را در میان ترکیب‌بندی قرار می‌دادند؛ به‌گونه‌ای که در قسمتی از مرقع دیتس که در سده پانزدهم/نهم طراحی شده است، نگارگر شکار سنگ‌پشت توسط مرغابی را قلم‌گیری کرده است. این اثر در کتابخانه ملی برلین نگهداری می‌شود (برای مشاهده اثر نک: خزایی، ۱۳۸۶: ۷۵). همچنین روی دو اثری که در سده هفدهم/یازدهم اجرا شده می‌توان درگیری و شکار پرنده را مشاهده نمود. نگارگران صفوی برای تشعیر جلد دوم «حبیب‌السیر» از این نقش استفاده کرده‌اند. (برای مشاهده تصویر نک: حسینی‌راد، ۱۳۸۴: ۱۹۹). مشابه این نقش روی در مسجدامام اصفهان به‌صورت قلم‌زنی روی فلز اجرا شده است (برای مشاهده تصویر نک: نوربختیار، ۱۳۷۲: ۷۷).

11-Feng-huang

۱۲-تجارت بین ایران و چین از قدمتی کهن برخوردار است. در جلد اول «سیری در هنر ایران» آمده که براساس شواهد باستانی از هزاره دوم قبل از میلاد، دادوستد میان ایران و خاور دور برقرار بوده است و به‌واسطه تجارت ابریشم و نیز فعالیت مرسلین بودایی، این روابط در دوران اشکانی و ساسانی نزدیک‌تر و ثمربخش‌تر می‌گردد (پوپ و آکرمن، ۱۳۸۷، ج ۷ و ۸: ۲۳).

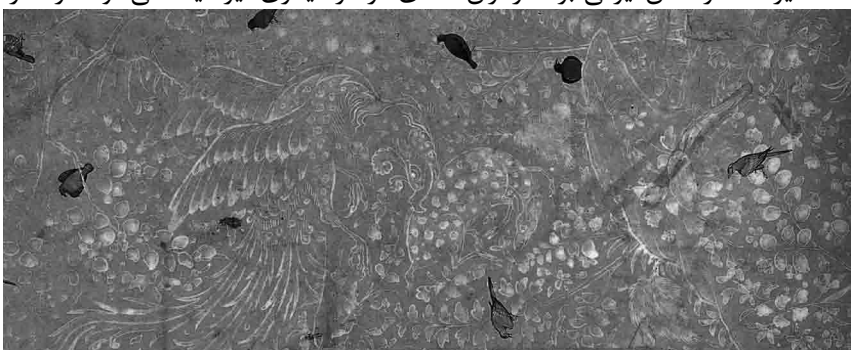
۱۳-در کتاب «باغ‌های خیال هفت قرن مینیاتور ایران» آمده است که عبدالعزیز به‌طور یقین اجراکننده این اثر بوده، ولی به‌احتمال سلطان‌محمد بر کار او نظارت داشته است (کُورکیان و سیکر، ۱۳۷۷: ۱۹۵) (برای مطالعه در مورد عبدالعزیز کاشانی نک: پاکباز، ۱۳۷۸: ۳۵۵).

این نقش به قدری استادانه اجرا شده که به‌عنوان الگویی برای دیگر هنرمندان عصر صفوی قرار می‌گیرد؛ به‌طوری‌که می‌توان آن را در دیگر هنرهای صناعی مشابه دید. به‌احتمال اجرای این نقش اصیل ایرانی در یکی از شاخص‌ترین آثار هنری صفویان بدون دلیل نبوده است. حاکمان، اندیشمندان و نظریه‌پردازان حکومت صفویان همچون آل‌بویه سعی در احیای سنت‌های ایران پیش‌ازاسلام داشتند. در «تاریخ ایران در دوره صفویان» شاخص‌های حکومتی حاکمان این سلسله احیای سنت سلطنت، دست‌یابی به جغرافیای تاریخی ایران، ایجاد ساختار نظامی و سیاسی جدید، گسترش مذهب تشیع در مقام مذهب رسمی کشور، ایرانی‌کردن اسلام، ترقی و تعالی زبان فارسی در زمینه مسائل سیاسی و دیوانی در تاریخ جدید ایران و توسعه و تحول فرهنگی ذکر شده است (دانشگاه کمبریج، ۱۳۸۷: ۸).

تفکرات حاکمان صفوی در احیای دوباره ایران در ساخت شاهنامه فردوسی تجلی یافته بود. درابتدا شاه‌اسماعیل قصد داشت با این کار گزارشی از قدرت حکومت تازه‌تأسیس صفوی را فراهم آورد، اما با مرگ زودهنگام او، ادامه تهیه شاهنامه به‌عهده شاه‌طهماسب جوان افتاد. به‌احتمال زیاد این فعالیت‌ها پس از ورود شاه‌طهماسب به تبریز، در سال ۹۲۸/۱۵۲۲ شروع شده بود[۱۴] (سودآور، ۱۳۸۰: ۱۶۴).

در میان هنرمندان و نگارگران شاخص دوره صفوی تنها کسی که می توانست این مهم را به‌انجام رساند و کارهایش تا حدی الگوی دیگر هنرمندان دوران صفوی قرار گیرد، «سلطان‌محمد» بوده است. او در برخی از آثارش به بهترین شکل نمادهای ایران پیش‌ازاسلام را بازطراحی نمود و دیگر نگارگران و طراحان سنتی در عصر صفویان تحت‌تأثیر آثار او قرار داشتند؛ به‌گونه‌ای که نقش سیمرغ شکارچی در تشعیر نگاره «نزاع شتران» اثر «کمال‌الدین بهزاد»، نیز دیده می‌شود. حاشیه این نگاره در سده شانزدهم/ دهم توسط نگارگران هندی تزیین شده است. هنرمندان هندی سیمرغ غول‌پیکری ترسیم کرده‌اند که با پنجه‌های خود غزالی را شکار کرده است (تصویر ۲). این اثر متعلق به «مرقع گلشن» محفوظ در کاخ گلستان است.

تأثیرات هنرمندان ایرانی بر نگارگران هندی در اثر دیگری نیز دیده می‌شود. در نگاره



تصویر۱- «کاروانی که زال را پیدا می‌کند» منسوب به عبدالعزیز، سیمرغ با منقار و پنجه‌های خود آهو و پلنگی را صید کرده است، شاهنامه شاه طهماسب ۱۵۳۷/۹۴۴، مجموعه خصوصی (سودآور، ۱۳۸۰: ۱۶۴).

تصویر۲- راست، قسمتی از نگاره «نزاع شتران» اثر کمال الدین بهزاد، نقش سیمرغ در حال شکار غزال به صورت تشعیر در حاشیه آن اجرا شده است، سده شانزدهم/دهم، مرقع گلشن، کاخ گلستان (حسینی‌راد، ۱۳۸۴: ۴۲۹).

۱۴-تاریخ‌های متفاوتی برای ساخت شاهنامه طهماسبی ذکر شده است (برای مطالعه بیشتر نک: پاکباز، ۱۳۷۸: ۳۲۸؛ بلر و بلوم، ۱۳۸۱: ۱۹۴؛ کِوُرکیان و سیکر، ۱۳۷۷: ۳۹ و ۴۰).

«حاکمان سلسله گورکانی هند از بابر تا اورنگ‌زیب در محضر جدّ خود تیمورلنگ» محفوظ در مجموعه ناصر خلیلی، می‌توان این نقش را مشاهده نمود. نگارگر این اثر در ۱۷۱۲-۱۱۲۴/۱۷۰۷-۱۱۱۹ مجلسی شاهانه را ترسیم نموده و با توجه به مضمون آن اشیای نفیسی در آن قرار داده است. جذابترین شیء در این ترکیب‌بندی، گلدان‌های چینی آبی و سفید است که در مقابل تیمور و بر میزی مرصع قرار دارد. نگارگر با زیرکی تمام و با تأثیرپذیری از نقوش ایرانی، روی یکی از گلدان‌ها سیمرغی را در حال شکار پرنده به‌تصویر کشیده است (تصویر ۳).

نقش سیمرغ شکارگر مورد توجه جلدسازان صفوی نیز قرار داشته، به‌طوری‌که در نمونه محفوظ در کتابخانه سلطنتی مصر، این نقش به شیوه نقاشی زیرلاکی اجرا شده است. با توجه به اینکه قسمت‌های اصلی این جلد نفیس به ترکیب‌هایی چون نبرد اژدها و سیمرغ، شیر و اژدها و گرفت‌وگیر اختصاص دارد،[15] با این حال طراح، نقش شکار قوچ توسط سیمرغ را در فضای مثلثی و کوچکی، در میان نقوش جانوری و گیاهی جای داده است. در اطراف ترکیب اصلی، شیر و قوچ کوهی صحنه شکار را تماشا می‌کنند، گویی شکار بعدی آنها هستند یا اینکه بخت بلندی دارند که توسط سیمرغ شکار نشده‌اند (تصویر ۴). «امیل گراتزل» بدون توجه به ترکیب‌بندی اثر، ریشه بیشتر نقوش اجراشده روی این جلد چرمی را هنر چین می‌داند و معتقد است که همان انگیزه‌ای که سبب ورود این فن (جلد لاکی روغنی) از چین به ایران شد، موجب انتقال بعضی از عناصر تزیینی چینی به ایران نیز گردید که از این پس در کنار جانوران بومی ایران در بیشه‌زارها به گرفت‌وگیر مشغولند (پوپ، آکرمن، ۱۳۸۷، ج ۵: ۲۲۸۸). طراحان کاشی نیز از نقش سیمرغ شکارچی برای تزیین بناهای مذهبی و غیرمذهبی بهره برده‌اند. از

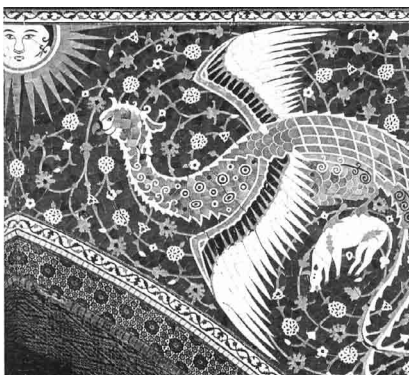
آن جمله می‌توان به قسمتی از نمای بیرونی «کاخ عالی‌قاپو» اصفهان اشاره نمود که هنرمندان کاشیکار صفوی به‌صورت کاشی هفت‌رنگ، سیمرغ شکارچی را به‌زیبایی اجرا کرده‌اند.[16] علاوه‌براین، یکی از بزرگ‌ترین نقش‌مایه‌های سیمرغ شکارچی متعلق به ایوان ورودی «مسجد و خانقاه لب حوض» در شهر بخاراست. بنایی که همچون برخی از آثار نگارگری مورد اشاره، خارج از حوزه حکومتی صفویان و در سال ۱۶۲۰/ ۱۰۳۰ با حمایت «نظردیوان بگی‌آرلات» از فرماندهان عالی‌رتبه سپاهیان ازبک ساخته شده بود (بلر و بلوم، ۱۳۸۵: ۲۳۴). طراح در لچکی‌های ایوان این مسجد براساس الگوی ایرانی-صفوی، دو سیمرغ غول‌پیکر را ترسیم نموده است که با پنجه‌های خود جانوری شاخدار (به‌احتمال قوچ یا بزکوهی) را شکار کرده و به‌سمت خورشیدی با صورت انسان به‌پرواز درآمده است (تصویر ۵).

با مطالعه تصاویر قالی‌هایی که در موزه‌ها و مجموعه‌های خصوصی نگهداری می‌شود، می‌توان بیان نمود نقش پرندگان شکارگر، مورد توجه طراحان قالی صفوی بوده است؛ به‌طوری‌که می‌توان این نقش را در پنج نمونه از قالی‌های نفیس دوران صفوی مشاهده نمود.

تصویر۳- قسمتی از نگاره «حاکمان سلسله گورکانی هند از بابر تا اورنگ زیب در محضر جد خود تیمورلنگ»، گلدان چینی آبی و سفید با نقش سیمرغ در حال شکار پرنده مکتب گورکانی، حدود ۱۷۱۲-۱۱۲۴/۱۷۰۷-۱۱۱۹، مجموعه ناصر خلیلی، (Piotrovsky & Rogers, 2004, 151)

تصویر۴- جلد کتاب مزین به نقش شکار آهو توسط سیمرغ، سده شانزدهم/دهم، کتابخانه سلطنتی مصر، (پوپ و آکرمن، ۱۳۷۸: ۸۷۳).

تصویر۵- سردر ایوان ورودی مسجد و خانقاه لب حوض با نقش سیمرغ شکارچی تزیین شده است، سال ۱۰۳۰/۱۶۲۰، بخارا، (شایسته‌فر و کیایی، ۱۳۸۳: ۶۷).

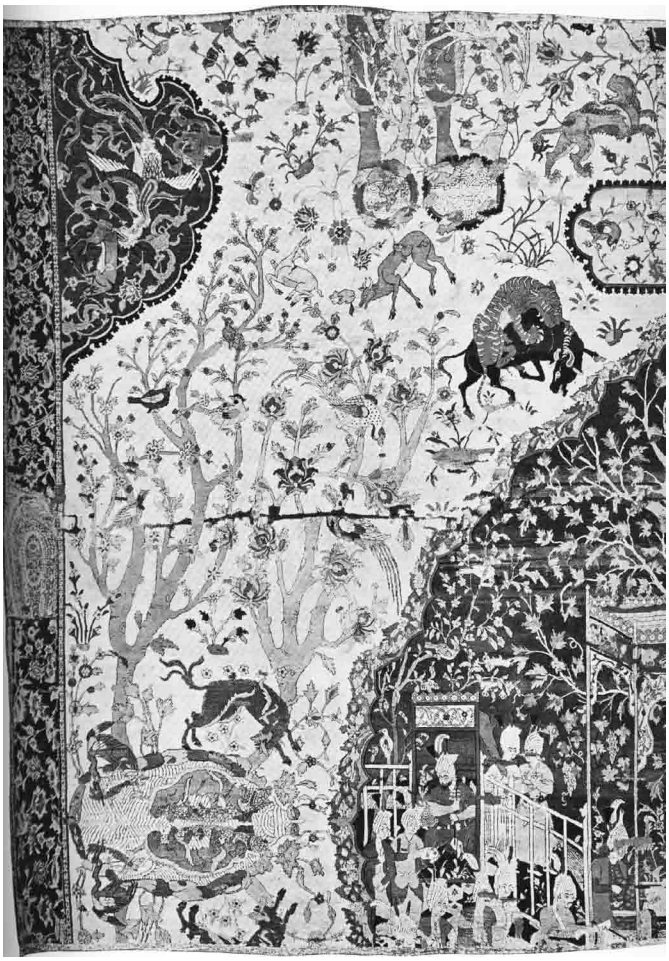


۱۵-ترکیب جانوری به‌کاررفته روی این جلد یادآور جلد روغنی بسیار زیبای کتاب «احسن الکبار فی معرفه الائمه الاطهار» تالیف «ابن‌عربشاه محمدبن‌ابی‌زید العلوی‌ورامینی» به سال ۱۴۶۸/۸۷۲ است (برای مشاهده و مطالعه بیشتر در مورد این اثر نک: حسینی‌راد، ۱۳۸۴: ۲۲۱؛ شایسته‌فر، ۱۳۸۸: ۲۶-۱۴).

۱۶-(برای مشاهده تصویر نک: تقوی‌نژاد، ۱۳۸۷: ۵۳).

از جمله آثار شاخص پارهقالی لچک و ترنج مجموعه بارون هاتوانی[۱۷] است. شیوه طراحی و عناصر بهکاررفته در قالی، ویژگیهای یک نگاره را دارد و برخی از نقشمایهها همچون تصویر کی-لین (کرگدن چینی) در آب، از نقشهای متفاوت و نایاب هنر قالیبافی ایرانی است. شاید بتوان اجرای نقشه این قالی را به سلطانمحمد نسبت داد.[۱۸] این پارهقالی از جمله دستبافتههایی است که در آن انواع نقوش انسانی، جانوری و گیاهی با زیبایی تمام اجرا شده است. این دستباف گرانبها که در ربع دوم سده شانزدهم/دهم در تبریز بافته شده و تنها ۱۴۹×۱۹۴سانتیمتر آن باقی مانده،[۱۹] شامل قسمتهایی از ترنج، متن، حاشیه و لچک است (تصویر ۶).

تصویر۶- پاره قالی لچک و ترنج درختی و جانوری، ترکیب زیبای شکار آهو توسط سیمرغ در قاب سرلچک قابل مشاهده است، تبریز، ربع دوم سده شانزدهم/دهم، مجموعه بارون هاتوانی، (Pope, 1977, p. 1179)



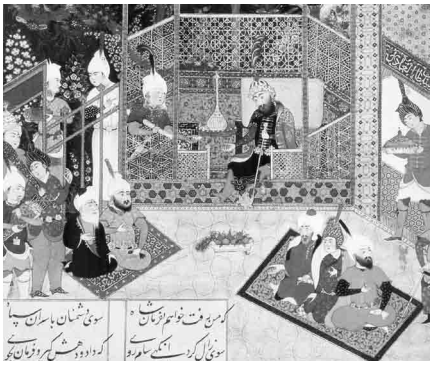
علاوهبر نقش گرفتوگیر، جذابترین عنصر تصویری متن قالی شکار گاو توسط ببر، صید ماهی توسط لکلک و نقش کرگدن چینی[۲۰] است که تصویر خود را در آب میبیند؛ ترکیبی که شاید جزء کمیابترین عناصر تزیینی قالی ایرانی باشد. نقش میانی ترنج قالی همچون لچک بر زمینهای به رنگ آبی تیره اجرا شده است. داخل ترنج افرادی با عمامههایی مزین به میلههای قرمزرنگ (قزلباش) و سربندهای پرطاووسی جقهمانند[۲۱] در آستانه باغ یا کوشک ایستادهاند. «آرتوراپهام پوپ» هنگام توصیف ترنج قالی، طراحی آن را منسوب به کمالالدین بهزاد یا یکی از شاگردان او «میرزاعلی تبریزی» میداند.[۲۲]

شاید بتوان گفت ترکیببندی بهکاررفته در این اثر، نزدیکی بیشتری با نگارههای شاهنامه شاهطهماسبی ۱۵۳۷/۹۴۴ دارد. برای نمونه در مقایسه با نگاره «سام زال را ترک میکند» (محفوظ در کاخ گلستان) که بهاحتمال توسط «محمد قدیمی»[۲۴]اجرا شده است (تصویر ۷)، شباهتهایی همچون تجمع افراد در مقابل ورودی کوشک، سربندهای میلهدار و جقههای پرمانند مشاهده میگردد. علاوهبراین شخصی که در پارهفرش به نردههای آلاچیق تکیه داده است، در نگاره مورد اشاره شباهتهایی به تکیهدادن زال دارد.[۲۴]

دومین عامل انتساب اثر به نگارگران شاهنامه شاهطهماسبی، نقش سیمرغ در داخل قاب

17-Baron Hatvany

۱۸-(برای مطالعه بیشتر در مورد ویژگیهای آثار سلطانمحمد نک: پاکباز، ۱۳۷۸: ۳۰۹ و ۳۰۸).
۱۹-با گذشت زمان اتفاقات تلخی برای این پارهقالی میافتد، مترجمین کتاب «سیری در هنر ایران» مینویسند که این اثر در زمان جنگ جهانی دوم از میان رفته و تنها تصویر آن بهیادگار مانده است (پوپ و آکرمن ، ۱۳۸۷، ج ۶: ۲۸۳۱)
۲۰خی-لین (Khi-Lin)، کیلین یا کرگدن چینی جانوری است افسانهای که در اساطیر چینی بهصورت حیوانی تکشاخ با دم گاو و بدن آهو تصویر شده است و در عربی این جانور را «حریش» میخوانند که همان «اونیکورن» اسب سفید و تکشاخی است که منشاء آن هند است (پوپ و آکرمن، ۱۳۸۷: ۲۸۳۱) (برای مطالعه بیشتر نک: کوپر، ۱۳۷۹: مدخل کی-لین).
۲۱-پر بُتهجقهای از اواخر تیموریان مورد استفاده شاهان، شاهزادگان و امیران عالی مقام بوده است (پوپ و همکاران، ۱۳۸۷: ۲۸۳۱) (برای مطالعه بیشتر در مورد چگونگی استفاده و نوع عمامه و سربندهای عصر صفویان نک: یارشاطر، ۱۳۸۳: ۱۹۷).
۲۲-(برای مطالعه بیشتر نک :پوپ وآکرمن، ۱۳۸۷: ۲۶۵۹-۲۶۵۸).
۲۳-(برای مطالعه بیشتر در مورد محمد قدیمیگیلانی نک: پاکباز، ۱۳۷۸: ۵۲۲).
۲۴-آرتور پوپ توصیف کاملی از قسمتهای مهم این قالی نموده است (برای مطالعه بیشتر نک: پوپ و آکرمن، ۱۳۸۷: ۲۶۵۹-۲۶۵۸). لازم بهذکر است که مشابه این ترکیببندی را در نگارهای دیگر از شاهنامه شاهطهماسبی مشاهده میکنیم. این اثر با نام «فریدون سر تور را دریافت میکند» شناخته میشود و منسوب به عبدالعزیز کاشانی است (برای مشاهده تصویر و مطالعه بیشتر نک: حسینیراد، ۱۳۸۴: ۲۴۵-۲۴۴).



تصویر۷- ترکیب‌بندی نگاره «سام زال را ترک می‌کند» مشابه ترکیب‌بندی به‌کاررفته در ترنج پاره فرش مجموعه بارون هاتوانی است، شاهنامه شاه طهماسب، ۹۴۴/۱۵۳۷، موزه هنرهای معاصر (حسینی‌راد، ۱۳۸۴: ۲۴۹).

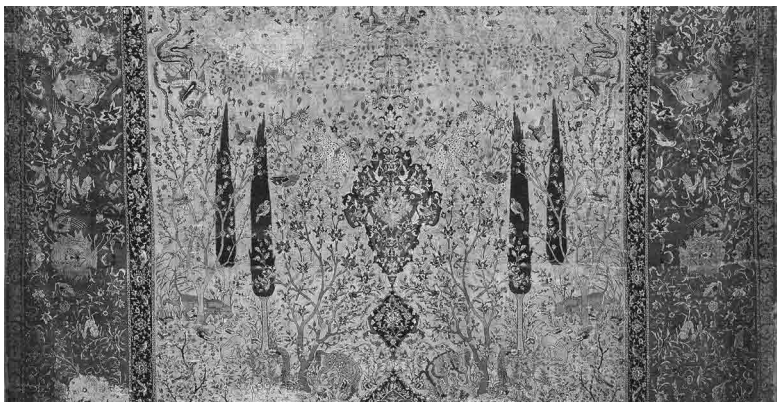
سرلچک است. این پرنده افسانه‌ای که آهویی را با منقار خود شکار کرده، به‌نوعی همین ترکیب را در نگاره «کاروانی که زال را پیدا می‌کند»، یادآوری می‌نماید، با این تفاوت که طراح قالی سیمرغ را در قاب سرلچک محصور کرده و در میان گردش‌های ظریف ختایی و ابرهای چینی بر زمینه‌ای سورمه‌ای‌رنگ به‌پرواز درآورده است. «آرتوراپهام پوپ و فیلیپ آکرمن» با توصیف نیم‌لچکی باقی‌مانده می‌نویسند: «منقار، بال‌ها، پاهای دراز و پنجه‌های این پرنده کار یک نقشه‌کش استاد بوده است و در حین تماشای آن انسان فراموش می‌کند که این تابلوی نقاشی نیست، بلکه یک فرش گره بافته است» (پوپ و آکرمن، ۱۳۸۷: ۲۶۵۷).

نقش پرنده شکارگر به‌گونه‌ای ضعیف در قسمتی از قالی معروف «شکارگاه» موزه پولدی پتزولی میلان[۲۵] نیز دیده می‌شود. این قالی که در سال ۹۲۹/۱۵۲۲ بافته شده، به نقش چهار پرنده (به‌احتمال عقاب)[۲۶] مزین است که همچون آثار تزیینی پیش‌ازاسلام، بر گردن قوچی فرود آمده است. «پوپ و آکرمن» بیان می‌دارند: «قالی در شمال‌غرب ایران بافته شده و «غیاث‌الدین جامی»، بافنده اثر، به‌احتمال از جمله هنرمندانی بوده که در اوایل سده شانزدهم/ دهم برای کمک به احیای تفکرات شاه‌اسماعیل به‌سمت غرب مهاجرت کرده است» (پوپ و آکرمن، ۱۳۸۷: ۲۶۴۴).

تکرار نقش سیمرغ در حال شکار در سه قالی دیگر عصر صفوی، گواهی بر اقبال طراحان قالی به این نقش بوده است، با این تفاوت که در این آثار سیمرغ با منقارهای خود پرنده‌ای (به‌احتمال قرقاول) را شکار کرده است. نمونه اول پاره‌قالی‌ای با طرح لچک و ترنج است که در اواخر سده شانزدهم/دهم در هرات بافته شده و در حال حاضر در موزه هنر سین‌سیناتی نگهداری می‌شود. طراح این قالی نیز همچون پاره‌قالی مجموعه بارون هاتوانی، سیمرغ را در قاب سرلچک و در میان شاخه‌های ختایی به‌پرواز درآورده است.[۲۷]

دومین نمونه پاره‌فرشی است که با نام «منظره حیوانات» در موزه هنرهای تزیینی پاریس نگهداری می‌شود. این اثر در ربع دوم سده شانزدهم/دهم در تبریز بافته شده است. قالی در گذر زمان دوپاره شده و نیمی از آن در کلیسای اعظم کراکو و نیم دیگر در موزه هنرهای تزیینی پاریس نگهداری می‌شود (تصویر ۸). «آرتوراپهام پوپ» معتقد است که این اثر و پاره‌فرش مجموعه بارون هاتوانی به‌احتمال در یک کارگاه بافته شده و محصول ذهن یک طراح است، اما قالی بارون هاتوانی با کیفیت بالاتری طراحی و بافته شده است. وجوه مشترک بسیاری بین این دو اثر دیده می‌شود. همان زمینه روشن محصور در حاشیه داخلی سیاه‌رنگ با ترنجی که کناره‌های آن از غنای نقش برخوردار است، یک جفت درخت سرو سبزرنگ همانند، پرندگان، کرگدن چینی و شیرهایی با همان حالات و رفتار، جملگی در هر دو فرش همسانند (پوپ و آکرمن، ۱۳۸۷: ۲۶۵۷).

سومین اثر قالی‌ای است که با نام قالی «باغ بهشت شوارتزنبرگ» شناخته می‌شود. این



تصویر۸- پاره‌فرش ترنجی منظره حیوانات، نقش سیمرغ در حال شکار پرنده، بافت تبریز، ربع دوم سده شانزدهم/دهم، موزه هنرهای تزیینی پاریس،
(Berinstain & Day, 1996, 127)

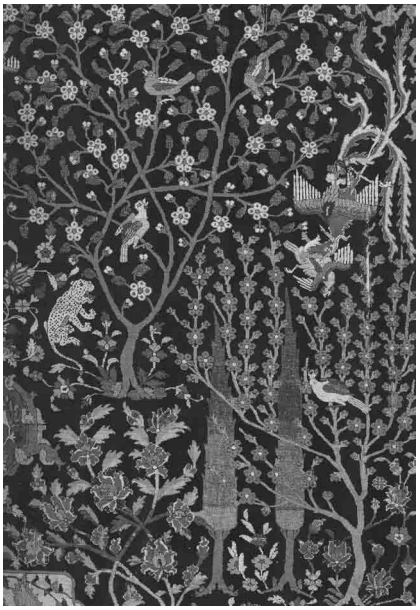
25-Museo Poldi Pezzoli, Milan

۲۶- محققان کلمه «سئنه» را در اوستا به شاهین و عقاب ترجمه کرده‌اند و با «ورغنا» (اوستایی) یکی دانسته‌اند (نک: دهخدا، ۱۳۷۲، مدخل سیمرغ؛ یاحقی، ۱۳۸۶: ۵۰۳).

۲۷- Cincinati Art Museum (برای مشاهده تصویر نک: Pop, 1977: 1118).

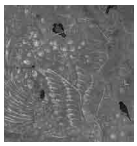
اثر در حدود سال ۹۵۷/۱۵۵۰ در شمال‌غربی ایران (به‌احتمال تبریز) بافته شده است. در اینجا نیز هنرمند ترنجی لوزی‌شکل را در وسط قرار داده و اطراف آن را با انواع درختان سرو و بهاری تزیین نموده است. لابه‌لای درختان می‌توان پرندگان و حیوانات درنده‌ای همچون شیر و پلنگ را مشاهده نمود، اما جالب‌ترین عنصر تزیینی سیمرغی است که با بال‌های گشوده پرنده‌ای را در منقار اسیر کرده است. با اینکه ترکیب‌بندی کلی این قالی مشابه پاره‌فرش ترنجی منظره حیوانات است، اما از نظر طراحی نسبتاً ضعیف‌تر است (تصویر ۹).

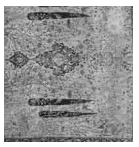
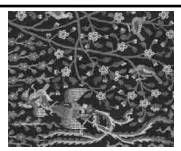
حضور گسترده این نقش در آثار ابتدایی دوران صفوی گواهی بر اقبال هنرمندان ایرانی به نقش پرندگان شکارگر بوده است. در این دوران برخلاف نمونه‌های پیشین، هنرمندان صفوی نقش سیمرغ چینی را جایگزین عقاب و طاووس نموده‌اند. با طبقه‌بندی آثار هنری برجای‌مانده از دوران صفویان می‌توان بیان نمود هنرمندان صفوی در سده شانزدهم/دهم و هم‌زمان با اوج‌گیری قدرت حاکمان صفوی نقش سیمرغ شکارگر را برای تزیین آثارشان به‌کار برده‌اند. با اینکه الگوی اولیه این نقش توسط نگارگران صفوی اجرا شده است، اما با توجه به جدول شماره ۴ نقش سیمرغ شکارگر بیشتر مورد اقبال طراحان قالی عصر صفوی بوده است.



تصویر۹- نقش سیمرغ در حال شکار پرنده در گوشه قالی باغ بهشت شوارتزنبرگ طراحی شده است، بافت شمالغرب ایران، حدود سال ۹۵۷/۱۵۵۰، موزه هنرهای اسلامی قطر، (Franses, 2008, 79)

جدول۱ – نقش پرندگان شکارگر در هنرهای تزیینی دوران صفویان، (منبع: نگارندگان)

۱	نگاره	سیمرغ چینی	پلنگ و آهو	صفویان ۹۴۴/۱۵۳۷	ایران- تبریز	احیای سنت‌های ایرانی، اقتدار نظامی و سیاسی	
۲	تشعیر	سیمرغ چینی	غزال یا آهو	سده شانزدهم/ دهم	هند	گسترش اندیشه‌های ایرانی در کشورهای همسایه	
۳	نگاره	سیمرغ چینی	پرنده	/۱۷۰۷-۱۷۱۲ ۱۱۱۹-۱۱۲۴	هند	گسترش اندیشه‌های ایرانی در کشورهای همسایه	
۴	جلد لاکی روغنی	سیمرغ چینی	غزال یا آهو	سده شانزدهم/ دهم	ایران	گسترش اندیشه‌های حاکمان صفوی در دیگر هنرها	
۵	کاشی هفت‌رنگ	سیمرغ چینی	غزال یا آهو	سده هفدهم/ یازدهم	ایران-اصفهان	گسترش اندیشه‌های حاکمان صفوی در دیگر هنرها	
۶	کاشی معرق	سیمرغ چینی	قوچ یا بزکوهی	۱۰۳۰/۱۶۲۰	مسجد و خانقاه لب حوض- بخارا	گسترش اندیشه‌های حاکمان صفوی در کشورهای همسایه	

۷	قالی	سیمرغ چینی	غزال یا آهو	سده شانزدهم/ دهم	شمال‌غرب ایران (به‌احتمال تبریز)	گسترش اندیشه‌های حاکمان صفوی در دیگر هنرها		
۸	قالی	به‌احتمال عقاب یا شاهین	قوچ	سال ۹۲۹/۱۵۲۲	شمال‌غرب ایران (به‌احتمال تبریز)	گسترش اندیشه‌های ایرانی در کشورهای همسایه		
۹	نگاره	سیمرغ چینی	پرنده	سده شانزدهم/ دهم	شمال‌غرب ایران (به‌احتمال تبریز)	گسترش اندیشه‌های ایرانی در کشورهای همسایه		
۱۰	جلد لاکی روغنی	سیمرغ چینی	پرنده	سده شانزدهم/ دهم	شمال‌غرب ایران (به‌احتمال تبریز)	گسترش اندیشه‌های ایرانی در کشورهای همسایه		
۱۱	کاشی هفت‌رنگ	سیمرغ چینی	پرنده	۹۵۷/ ۱۵۵۰	شمال‌غرب ایران (به‌احتمال تبریز)	گسترش اندیشه‌های ایرانی در کشورهای همسایه		

نتیجه‌گیری

با توجه به مباحث مطرح‌شده و ملاحظه رویکردی به نقش پرندگان شکارگر در هنرهای تزیینی ایران که از تمدن پیش‌ازاسلام آغاز و تا دوران صفویان امتداد یافته است، می‌توان بیان کرد این نقش در هنر پیش‌ازاسلام با ترکیب دو جانور عقاب و شیر ایجاد شده بود و نماد رب‌النوع «نین‌گیرسو» خدای حاصلخیزی و جنگ بوده است. به‌تدریج و با گذر زمان این نقش به‌واسطه ارتباطات تجاری، نظامی و سیاسی به تمدن‌های همجوار همچون عیلام منتقل می‌شود. استفاده از این نقش در پرچم‌های عیلامی بر اقتدار و سلطه آنها گواهی می‌دهد.

ارتباط سیاسی و تجاری عیلام با تمدن‌های ایرانی باعث ورود پرندگان شکارگر به داخل ایران می‌گردد و به‌تدریج در آثار صناعی هنرمندان مارلیک، هخامنشی، اشکانی و ساسانی به اشکال گوناگونی مورد استفاده قرار می‌گیرد. با اینکه هنرمندان عیلامی و ایرانی بیشتر عقابی با بال‌های گشوده -که نمادی از پرنده خورشید است- را در حال شکار جانورانی همچون ماهی، قوچ، پرنده و غزال ترسیم نموده‌اند، با این وجود در هنرهای تزیینی هخامنشی می‌توان پرندگانی ترکیب‌یافته از چند جانور (به سنت سومری) را مشاهده نمود.

با اسلام‌آوردن ایرانیان، سنت‌های تزیینی پیش‌ازاسلام همچنان مورد توجه هنرمندان ایرانی قرار داشت؛ به‌طوری‌که نقش پرندگان شکارگر در تزیین برخی منسوجات، سفالینه‌ها و گچ‌بری‌های ناحیه ری به‌کار گرفته شده است. تنها تغییری که در برخی از آثار این دوره قابل مشاهده است، جایگزینی نقش طاووس، مرغ ناهید (نماد ایزد آب یا آناهیتا) به‌جای عقاب است. با اینکه اثر چندانی از این نقش متعلق به دوران ایلخانی و تیموری باقی نمانده است، اما تأثیرات هنر چینی در آثار صفویان قابل مشاهده است. در این دوران نگارگران و طراحان نقوش سنتی نقش سیمرغ، شاه‌پرندگان، را جایگزین عقاب و یا طاوس می‌نمایند.

کاربرد این نقش در آثار هنری قرون اولیه اسلامی، به‌ویژه پارچه‌های آل‌بویه که از نواحی ری به‌دست آمده، ریشه در تفکرات حاکمان محلی ایران داشته است؛ زیرا آنها سعی داشتند خود را جانشینان ساسانیان معرفی نمایند. در روزگار صفویان این نقش متحول و سیمرغ چینی جانشین طاووس یا مرغ ناهید می‌شود. اجرای هنرمندانه نقش سیمرغ شکارگر در نگاره‌ای متعلق به شاهنامه شاه‌طهماسبی با عنوان «کاروانی که زال را پیدا می‌کند»، علاوه‌بر تبیین قدرت نظامی و سیاسی حاکمان صفوی، الگویی برای دیگر هنرمندان ایرانی به‌وجود می‌آورد؛ به‌گونه‌ای که مشابه آن با اندکی ضعف یا قدرت در آثار مذهّبان، کاشیکاران، فرشبافان و جلدسازان قابل مشاهده است.

لازم به‌ذکر است که بیشتر این آثار هم‌زمان با قدرت‌گرفتن سلسله صفویه و تسلط آنها بر مناطق مختلف و ایجاد امنیت نسبی در ایران طراحی و اجرا شده است. شاید بتوان گفت نگارگران خلاق دربار صفوی سعی داشته‌اند با مطالعه آثار پیشینیان راهی برای تبیین نظریه‌های سیاسی و نظامی حاکمان صفوی پیدا نمایند. استفاده از این نقش توسط نگارگران در هند و طراحان کاشی در بخارا، موفقیت هنرمندان ایرانی را در ارسال این پیام نشان می‌دهد.

فهرست منابع

کتاب‌ها

-آمیه، پیر (۱۳۸۴). تاریخ عیلام، ترجمه شیرین بیانی، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
-اکبرزاده، داریوش (۱۳۹۱)، آثار زرین و سیمین ایران‌زمین، تهران: پازینه با همکاری موزه ملی ایران.
-بلر، شیلا و بلوم جاناتان (۱۳۸۵)، هنر و معماری اسلامی، ترجمه اردشیر اشراقی. تهران: انتشارات سروش.
-بلک، جرمی و گرین، آنتونی (۱۳۸۳)، فرهنگنامه خدایان، دیوان و نمادهای بین‌النهرینی باستان، ترجمه پیمان متین، تهران: نشر امیرکبیر.
-بوسایلی، ماریو و شراتو، اُمبرتو (۱۳۷۶). هنر پارتی و ساسانی، ترجمه یعقوب آژند. تهران: انتشارات مولی.
-پاکباز، رویین (۱۳۷۸)، دایره‌المعارف هنر، تهران: فرهنگ معاصر.
-پرهام، سیروس (۱۳۷۱)، دستبافته‌های عشایری و روستایی فارس، تهران: امیرکبیر.
-پوپ، آرتورآپهام (۱۳۷۰)، معماری ایران. ترجمه غلام‌حسین صدری‌افشار، تهران: فرهنگان.
-پارو، آندره (۱۳۹۱). سومر و آکد: هنر بین‌النهرین از آغاز تا قرن ۱۲ قبل از میلاد، ترجمه محمدرحیم صراف و منیژه ابکایی‌خاوری. تهران: نشر سمت.
-پوپ، آرتور اپهام، آکرمن، فیلیپ و شرودر، اریک (۱۳۸۴). شاهکارهای هنر ایران. ترجمه پرویز ناتل‌خانلری، تهران: نشر علمی و فرهنگی.
-پوپ، آرتورآپهام و آکرمن، فیلیپ (۱۳۸۷)، سیری در هنر ایران (از دوران پیش‌ازتاریخ تا امروز)، ترجمه نجف دریابندری و دیگران، ج ۱تا۱۰، تهران: نشر علمی و فرهنگی.
-حسینی‌راد، عبدالمجید (۱۳۸۴)، شاهکارهای نگارگری ایران، تهران: موزه هنرهای معاصر.
-رفیعی، لیلا (۱۳۷۷)، سفال ایران. تهران: انتشارات یساولی.
-ریشار، فرانسیس (۱۳۸۳)، جلوه‌های هنر پارسی، نسخه‌های نفیس ایرانی قرن ۶ تا ۱۱ هجری قمری موجود در کتابخانه ملی فرانسه، ترجمه عبدالمحمد روح‌بخشان، تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- زاره، فردریش و شولتس، برونو (۱۳۸۵)، اردبیل: بقعه شیخ‌صفی بناهای یادبود هنر معماری ایرانی، ترجمه صدیقه خوانساری‌موسوی، تهران: نشر فرهنگستان هنر.
-دانشگاه کمبریج (۱۳۸۰)، تاریخ ایران در دوره صفویان، ترجمه یعقوب آژند، تهران: نشر جامی.
-سودآور، ابوالعلاء (۱۳۸۰)، هنر دربارهای ایران، ترجمه ناهید محمدشمیرانی، تهران: نشر کارنگ.
-صوراسرافیل، شیرین (۱۳۸۱)، طراحان بزرگ فرش ایران، تهران: پیکان.
-فرنو، بهروز (۱۳۸۴)، منشأ فرهنگ، تمدن و هنر در بین‌النهرین کهن، تهران: انتشارات سوره مهر.

-فریدنی، نیکول (۱۳۷۳). ایران. تهران: انتشارات فرهنگسرا.
-کوپر، جین (۱۳۷۷)، فرهنگ مصور نمادهای سنتی، ترجمه ملیحه کرباسیان. تهران: نشر فرشاد.
-کِوُرکیان، آن‌ماری و سیکر، ژ. پ (۱۳۷۷)، باغ‌های خیال هفت قرن مینیاتور ایران. ترجمه پرویز مرزبان، تهران: انتشارات فرزان.
-گیرشمن، رومن (۱۳۹۰)، هنر ایران در دوران ماد و اشکانی، ترجمه بهرام فره‌وشی. تهران: نشر علمی و فرهنگی.
-گیرشمن، رومن (۱۳۹۰)، هنر ایران در دوران پارتی و ساسانی، ترجمه بهرام فره‌وشی، تهران: نشر علمی و فرهنگی.
معصومی، غلامرضا (۱۳۹۱)، دایرةالمعارف اساطیر و آیین‌های باستانی جهان، ج ۲ الف. تهران: نشر سوره مهر.
-نوربختیار، رضا (۱۳۷۲)، اصفهان، موزه همیشه‌زنده، بی‌جا: نشر مؤلف.
-هرتسفلد، ارنست (۱۳۸۱)، ایران در شرق باستان، ترجمه همایون صنعتی‌زاده، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
-یارشاطر، احسان (۱۳۸۳)، پوشاک در ایران‌زمین، ترجمه پیمان متین، تهران: نشر امیرکبیر.
-یاحقی، محمدجعفر (۱۳۸۶)، فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.

مقالات

-اعظم‌کثیری، آتوسا، رهنورد، زهرا و دیباج، سیدموسی (۱۳۸۸). تقابل طبیعت و فرهنگ در نگاره «زال و سیمرغ»: تحلیل نشانه‌شناختی تصویری از شاهنامه طهماسبی، فصلنامه هنرهای زیبا، شماره ۳۷، صص ۱۱۰-۱۰۳.
-تقوی‌نژاد، بهاره (۱۳۸۷)، تجلی نقش گرفت‌وگیر در فرش‌های دوره صفوی، فصلنامه گلجام، شماره ۹، صص ۶۲-۴۹.
-خزایی، محمد (۱۳۸۶)، مرقعات معروف ایرانی در موزه‌های استانبول و برلین، فصلنامه مطالعات هنر اسلامی، سال ۳، شماره ۶، صص ۷۳-۶۳.
-خزایی، محمد (۱۳۸۶)، نقش نمادین طاووس در هنرهای تزیینی ایران، کتاب ماه هنر، شماره ۱۱۱ و ۱۱۲، صص ۱۲-۶.
-شایسته‌فر، مهناز (۱۳۸۸)، بررسی موضوعی نسخه خطی احسن‌الکبار: شاهکار نگارگری مذهبی دوره صفویه، کتاب ماه هنر، شماره ۱۳۸، صص ۲۶-۱۴.
-شایسته‌فر، مهناز و کیایی، تاجی (۱۳۸۳)، بررسی معماری موجود در نگاره‌های دوران تیموری و صفوی، فصلنامه مطالعات هنر اسلامی، سال ۱، شماره ۱، صص ۸۸-۶۱.
-فربد، فریناز و فتحی، لیدا (۱۳۸۸)، سیر تحول نقش پرنده و موجودات اساطیری بالدار در منسوجات آل‌بویه و سلجوقی، فصلنامه نگره، سال ۴، شماره ۱۲، صص ۵۲-۴۱.

کتاب‌های انگلیسی

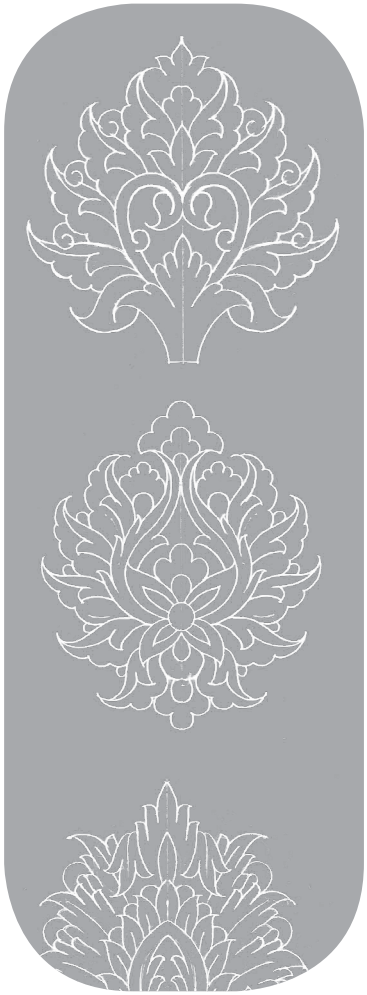
-Franses, M. (2008). *A museum of masterpieces* (safavid carpets in the museum of Islamic art. Qatar, Hali: Carpet, Textile and Islamic Art.

-Pouyssegur, P., & Caubet, A. (1998). *The Ancient near East*. Italy: Terrail.

-Piotrovsky, M. B., & Rogers, J. M. (2004). Heaven on Earth (Art from Islamic Lands). Munich: Prestel.

-Pope, A. U. (1977). *A survey of Persian art*. Tehran: Soroush Press, Walker, D. (1998). Flowers under foot. London: Thames and Hudson.

-Berinstain, V., Day, S. (1996). *Grat carpets of the world*. Italy: The Vendome Press.



شناسایی، طبقه‌بندی و بررسی سامان‌بندی‌های هندسی در قالی‌های زمینه‌سفید غرب آناتولی

زهرا فنایی /
استادیار دانشکده هنر، معماری و شهرسازی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد نجف‌آباد، اصفهان
zahraf1351@gmail.com
سیّدعلی مجابی /
استادیار دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر، تهران

تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۰۳/۳۰
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۴/۰۵/۲۰
صفحات مقاله:۸۴-۷۱

چکیده

قالی‌های زمینه‌سفید غرب آناتولی به دو دسته «سِلِندی» و «ترانسیلوانیایی» تقسیم می‌شوند. قالی‌های سلندی اوّلین‌بار در شهر کوچکی به همین نام و برای استفاده در حمّام تولید شدند و دارای سه طرح «چینتامانی»، «پرنده‌ای» و «عقربی» هستند. ظاهراً طرح‌های پرنده‌ای، تلخیصی از گل‌های رُز و برگ‌های نخلیِ برگرفته از ابرچینی هستند و در اندازه‌های کوچک‌پارچه و بزرگ‌پارچه با حاشیه‌های گنبدی، گوتیکی یا گلدار، از نظر رنگی تنوّع بیشتری نسبت به طرح چینتامانی دارند. طرح‌های عقربی حاشیه گلدار، به تعداد بسیار کم و حداکثر در ۷ رنگ تولید شده‌اند. ویژگی عمومی قالی‌های ترانسیلوانیایی برخورداری از محراب یک یا دوطرفه و حاشیه پهن با طرح کتیبه‌ای است. قالی‌های ترانسیلوانیایی به چهار دسته «تک‌محرابی»، «محرابی دوطرفه»، «کف ساده» و «محرابی ستوندار» تقسیم می‌شوند و نسبت به قالی‌های سلندی، بافت فشرده و رج‌شمار بالاتری دارند. این پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی انجام گرفته است.

مهم‌ترین نتایج پژوهش حاضر عبارتند از: در این قالی‌ها تراکم نقوش در متن و حاشیه مشاهده نمی‌شود؛ تناسبات طلایی در اندازه‌های کل بیشترین کاربرد را دارند؛ خطوط رهنمونگر قطری در کل و متن قالی‌ها به‌میزان کم و به یک نسبت رعایت و خطوط رهنمونگر افقی بیشتر از عمودی استفاده شده‌اند.

اهداف مقاله

۱- شناسایی گونه‌ها و دسته‌بندی‌های قالی‌های زمینه‌سفید آناتولی.
۲- مطالعه و بررسی سامان‌بندی قالی‌های زمینه‌سفید آناتولی.

سؤالات مقاله

۱-قالی‌های زمینه‌سفید آناتولی چه طرح، رنگ و نقشی دارند؟
۲-چگونه می‌توان مبانی هندسی در قالی‌های زمینه سفید آناتولی را تعریف و ارزیابی کرد؟

واژگان کلیدی

آناتولی، قالی‌های سلندی، قالی‌های ترانسیلوانیایی، سامان‌بندی.

مقدمه

جغرافیای قالی آناتولی را می‌توان به سه حوزه شرق و جنوب‌شرقی، مرکزی و غرب تقسیم نمود (Middleton, 1988, 52). در شرق و جنوب‌شرقی که زیستگاه اکراد، ترکمنان و کوچ‌نشینان آناتولی یوروک[1] محسوب می‌شود، آنچه که بیش از دیگر زیراندازها بافته می‌شود، گلیم و تخت‌بافت‌هایی هستند که شهرت جهانی دارند (Inalcik, 1986, 30-65). در حوزه مرکزی، «قونیّه» معروف‌ترین ناحیه بافت است. قالی‌های این حوزه عمدتاً کوچک‌پارچه و دارای طرح محرابی‌اند. «برگاما» و «اوشاک»، دو مرکز مهم بافت حوزه غرب هستند که از نظر طرح و نقش و رنگ‌بندی، متنوّع‌ترین و بیشترین قالی‌های پُرزدار را تولید می‌کنند (Middleton, 1988, 57, 62).

تعدادی از قالی‌های حوزه غرب آناتولی که از سده پانزدهم/ نهم تا هفدهم /یازدهم در دوران حکومت عثمانی تولید می‌شدند، زمینه‌ای سفیدرنگ داشتند؛ ازاین‌رو، به قالی‌های «زمینه‌سفید»[2] معروف شدند. این قالی‌ها عمدتاً در برگاما و اطراف آن همچون «بالیکشیر»، «یاکبدیر» و «یونچو یوریوک» بافته می‌شدند و به دو دسته قالی‌های «سِلِندی»[3] با طرح‌های چینتامانی، پرنده‌ای و عقربی و قالی‌های «ترانسیلوانیایی» با زیرمجموعه‌های کف ساده، محرابی یک‌طرفه، محرابی دوطرفه، محرابی‌های ستوندار تقسیم می‌شوند (مجابی و فنایی، ۱۳۸۸: ۸۱).

تاکنون مقاله‌ای به زبان فارسی در زمینه قالی‌های عثمانی نوشته نشده است، امّا در این زمینه دو کتاب به رشته تحریر درآمده است که عبارتند از: کتاب «مقدّمه‌ای بر تاریخ فرش جهان» نوشته «دکتر سیّدعلی مجابی» و «زهرا فنایی» و کتاب «چکیده‌ای از تاریخ و هنر قالی‌بافی مشرق زمین» نوشته «دکتر سیّدطاهر صباحی». پژوهش‌های دیگر به زبان انگیسی یا زبان‌های دیگر است که در هیچ‌یک از آنها سامان‌بندی‌های هندسی مورد توجّه قرار نگرفته است.

در این پژوهش پس از گردآوری اطّلاعات و تصاویر به‌شیوه کتابخانه‌ای، اسنادی و تاریخی به تجزیه و تحلیل ساختار هندسی گونه‌های متفاوت قالی‌های زمینه‌سفید آناتولی به شیوه توصیفی و تحلیلی پرداخته شده است. قلمرو مکانی ترکیه عثمانی در سده شانزدهم/ دهم تا نیمه سده هفدهم/ یازدهم و جامعه آماری کلیه قالی‌های زمینه‌سفید آناتولی را دربرمی‌گیرد که از این میان ۹ نمونه به‌صورت انتخابی مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته‌اند.

انواع قالی‌های زمینه‌سفید

از نظر تاریخی می‌توان قالی‌های زمینه‌سفید غرب آناتولی را به دو دسته تقسیم کرد: ۱-قالی‌های زمینه‌سفید سِلِندی؛ ۲-قالی‌های زمینه‌سفید ترانسیلوانیایی.

۱-طرح و نقش قالی‌های زمینه‌سفید سلندی

«سلندی» نام شهر کوچکی در نزدیکی «کولا»[4] از مناطق معتبر قالی‌بافی غرب ترکیه در استان «مانیسا»[5] است که حدود ۸۰۰۰ نفر جمعیّت دارد.[6] براساس منابع مکتوب دردسترس، به‌نظر می‌رسد تولید و گسترش قالی‌هایی با زمینه سفید از سال ۱۶۴۰ /۱۰۳۴ از این شهر آغاز شده است (Eiland, 2002, 181). اگرچه بررّسی محقّقان روی تعدادی از قالی‌های

1-Yuruks
2-White ground
3-selindi
4-Kula
5-Manisa
6 www.wikipedia.com,13/09/93, 9:40 Am

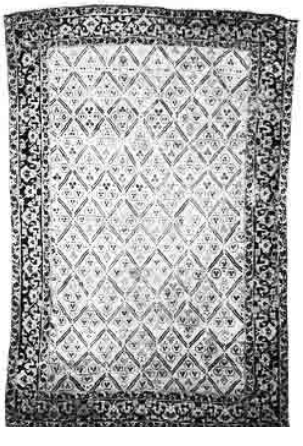
یافت‌شده با زمینه سفید در همان منطقه، نشان می‌دهد که این قالی‌ها احتمالاً در «قیوردس»[۷] یا مناطقی دیگر در غرب ترکیه بافته شده باشند، ولی به‌دلیل نزدیکی و شباهت بسیارزیاد شیوه بافت در کولا و قیوردس، به‌سختی می‌توان این دو نوع قالی را از یکدیگر تفکیک کرد. بارزترین تفاوت بین قالی‌های کولا و قیوردس شُل‌بافت‌بودن قالی‌های کولا نسبت به قیوردس است (Eiland, 2002, 182). «فرانس باتاری» ـ محقّق مجارستانی قالی ـ با بررّسی پنج نمونه از قالی‌های زمینه‌سفید به‌جامانده از این دوره، مشخّص کرد که همه آنها در بافت خود پود شُل دارند و به احتمال زیاد به کولا یا سلندی تعلّق دارند (Eiland, 2002, 357).

براساس اسناد موجود، اوّلین قالی‌های سلندی با طرح چینتامانی و پرنده‌ای، با نام قالی‌های «حمّامی» و برای یکی از حمّام‌های حوزه غرب ترکیه بافته شده بودند. گاهی از این قالی‌ها با عنوان قالی‌های «یاستیک»[۸] نام برده شده است (Housego, 1986, 239). قیمت این قالی‌ها در مقایسه با قالی‌های هم‌زمان دوره عثمانی، ارزان و کیفیت بافتشان متوسّط بوده است (Inalcik, 1986, 58). این قالی‌ها دو حاشیه اصلی (پهن) و فرعی (باریک) دارند. از اواخر سده هجدهم/دوازدهم ، قالی‌های محرابی قیوردس و کولا نیز با زمینه سفید بافته شدند (Eiland, ۲۰۰۲, ۱۷۹). البته در حوزه جغرافیایی مرکزی و گاهی شرق آناتولی نیز به‌ندرت قالی‌های زمینه‌سفید با طرح و نقش کاملاً متفاوت بافته می‌شد. تصویر شماره ۱ موقعیّت جغرافیایی شهر سلندی را نشان می‌دهد.

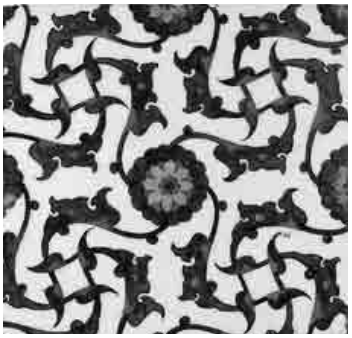
قالی‌های سلندی سه طرح مشخّص دارند: طرح‌های چینتامانی؛ طرح‌های پرنده‌ای؛ طرح‌های عقربی. تصویر اصلی نقش چینتامانی، شکل منظّم سه توپ است که در هنرهای کاربردی و مختلف آناتولی به‌کار می‌رود که به شرق آسیا تعلّق دارد. این آرایه در چند بافته ترکی همچون زیرپوش خفتان سلطان محمّد دوّم در موزه توپ‌قاپی‌سرای مشاهده می‌شود (فنایی، ۱۳۹۳: ۴۶). تصویر شماره ۳، قالی زمینه‌سفید موزه فیلادلفیا را نشان می‌دهد که این قالی دارای طرح شبکه طاق‌رومی است که در داخل هر شبکه سه توپ چینتامانی محصور گشته است و نشان از کاربرد این نقش در دیگر طرح‌های قالی‌های عثمانی دارد (همانند تصاویر شماره ۸ الف، ب و ج) (Batari, 1986, 199). فرم‌های چینتامانی در تصویر شماره ۳ برگرفته از فرم‌های تصویر شماره ۴ هستند. در این تصویر، شبکه‌های طاق‌رومی به‌صورت ابری رسم و به‌جای فرم محصورشده سه توپ، گل‌های سرخ چندپَر جایگزین شده‌اند. چنین اشکالی را در هنرهای کاربردی ترکیه می‌توان در کاشی‌های مسجد رستم‌پاشا در استانبول مشاهده نمود (Batari, 1986, 199).

تصویر۱- موقعیّت جغرافیایی شهر سلندی
(www.wikipedia.com ۲۳,۷,۹۳,۲۲:۳۰)

تصویر ۲- راست، قالی زمینه‌سفید ترانسیلوانیایی محرابی دوطرفه زمینه گلدار، سده هفدهم/ یازدهم، ۱۲۴×۱۵۹ سانتی‌متر، موزه هنرهای کاربردی بوداپست
(www.imm.hu ۲۲,۸,۹۳,۱۴:۳۸)
تصویر ۳- وسط، قالی زمینه‌سفید تمام‌پشمی چینتامانی، اواخر سده شانزدهم/ دهم، غرب آناتولی، ۳۱۵×۲۰۸ سانتی‌متر، موزه فیلادلفیا مجموعه مک‌هنری
(www.rugrabbit.com ۲۳,۸,۹۳,۱۶:۳۰)
تصویر۴- چپ، اشکال ابری طاقی‌شکل در یکی از ستون‌های مسجد رستم‌پاشا، سده شانزدهم/ دهم، استامبول
(www.tripadvisor.com ۲۲,۸,۹۳,۱۴:۳۰)



7-Gordes
۸-Yastic به‌معنای قالی‌های کوچک پارچه‌ای است که به‌عنوان تشک زیر بزرگان پهن می‌شد.

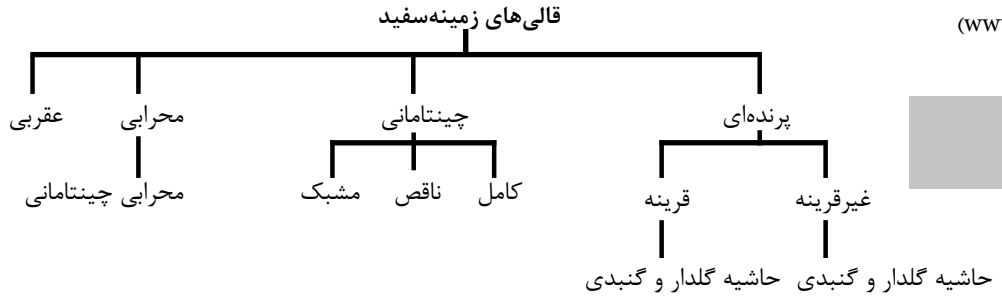


تصویر۵- کاشی‌های دور پنجره محراب مسجد رستم‌پاشا، سده شانزدهم/ دهم، استامبول (www.artic.edu ۲۳،۸،۹۳،۱۰:۳۰)

تصویر۶- قالی زمینه‌سفید اوشاک، سده هفدهم/ یازدهم، ۱۵۷×۱۴۷ سانتی‌متر، موزه هنرهای کاربردی بوداپست (www.imm.hu ۲۱،۸،۹۳،۱۲:۳۸)

با بررسی بیشتر هنرهای تزیینی ترکیه، مشاهده می‌گردد که فرم‌های برشمرده‌شده، به‌صورت کلاسیک با برگ‌های نخلیِ s شکل ترکیب و مشابه با آنچه که در تصویر شماره ۵ مشاهده می‌گردد، ارائه می‌گردند. در این فرم، چهار برگ در انتها به یک گل رُز متّصل می‌شوند و از انتهای دیگر، با یک فرم سواستیکا همپوشانی می‌یابند. همین ساختار در نمونه قالی‌ای که امروزه در موزه هنرهای کاربردی بوداپست وجود دارد، مشاهده می‌گردد (Batari, 1986, 199) (تصویر شماره ۶)

«فرانس باتاری» در مورد قالی‌های طرح پرنده‌ای چنین می‌گوید: «به‌نظر می‌رسد طرح پرنده‌ای نیز از طرح‌های گل رُز و برگ‌های نخلی مشتق شده باشد. خطوط برگ‌های نخلی در قالی‌های زمینه‌سفید سلندی پرنده‌دار ساده شده امّا فرم گل رُز مرکزی که غنی‌تر بوده، در این قالی‌ها باقی‌مانده است. گل رُز مرکزی در محل تقاطع برگ‌های نخلی قرار می‌گیرد و درواقع، گل رُز و برگ‌هایش طرح شبکه‌ای زمینه را شکل می‌دهند. صفت قالی‌های پرنده‌ای که توسّط اروپایی‌ها به این قالی‌ها داده شده است، در نتیجه برداشت آنها از خطوط ساده شده و S گونه برگ‌های نخلی است که تصوّری از یک پرنده یا زاغچه را برای آنها مجسّم می‌ساخت. این تجسّم در ترانسیلوانیا سابقه دارد. اسباب‌بازی‌هایی که برای بچه‌ها به‌عنوان پرنده ساخته می‌شد، تقریباً به‌صورت همان زاغچه‌هایی بود که در قالی‌های زمینه‌سفید پرنده‌ای به‌کار می‌رفت و در نتیجه، این نام بر روی این قالی‌ها نهاده شد. همچنین به‌نظر می‌رسد طرح‌های زمینه‌سفید سلندی با طرح عقربی از توسعه طرح‌های پرنده‌ای اشتقاق یافته باشند» (Batari, 1986, 200-201).



نمودار ۱- طبقه‌بندی قالی‌های زمینه‌سفید آناتولی.

۱-۱-طرح‌های چینتامانی

چینتامانی یا آنچه که در برخی از منابع «تَمغا» نامیده شده است، به‌عنوان نشان رسمی تیموریان در سال‌های ۱۴۰۵-۷۹۹/۱۳۳۶-۷۳۰ شناخته شده بود. این آرایه، اوّلین‌بار در منسوجات عهد سلطان سلیم اوّل (۱۵۰۱-۱۴۶۵ /۸۹۵-۸۵۹) مشاهده شد که نشانه اثبات اقتدار وی در آسیای صغیر بود (مجابی و فنایی، ۱۳۸۸: ۳۷). قالی‌های سلندی با طرح چینتامانی کمیاب و جذابند و قدمتشان از نمونه‌های دیگر بیشتر است. به‌همین دلیل به‌نظر می‌رسد که قالی‌های سلندی در اوایل سده شانزدهم /یازدهم تنها با نقش چینتامانی بافته می‌شده‌اند. این گروه را می‌توان به دو زیرگروه «چینتامانی کامل» و «چینتامانی ناقص» تقسیم نمود (Dall'Oglio, 1986, 189).

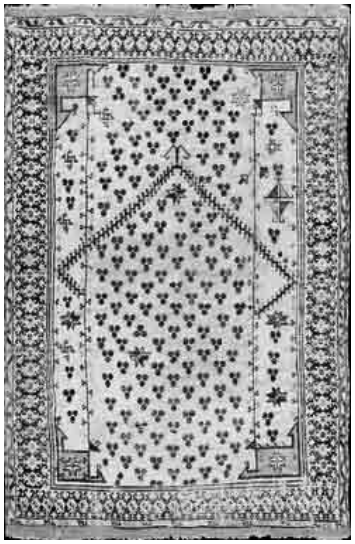
طرح چینتامانی آرایه واگیره‌ای است. این طرح متشکّل از دو ردیف موجی‌شکل است که

سه توپ[9] به‌حالت مثلثی روی آنها قرار دارد. این نقش با فاصله یکسان، در اندازه‌های مساوی و به‌صورت متناوب در زمینه قالی مرتّب شده‌اند. در برخی چینتامانی‌ها تنها یک توپ به‌کار می‌رود که گاهی درون توپ‌ها یک دایره دیگر دیده می‌شود و گاهی موج‌ها حذف و فقط سه توپ باقی می‌ماند که چینتامانی ناقص نامیده می‌شود. در برخی دیگر از چینتامانی‌ها جزء سه‌عنصری توپ‌ها با گل‌های رُز ترکیب و آمیخته می‌شود (Dall'Oglio, 1986, 189).

رنگ توپ‌ها بیشتر سیاه متمایل به قهوه‌ای و در نمونه‌های قدیمی‌تر، قرمز آجری است. تصویر شماره ۷ الف چینتامانی ناقص و تصویر شماره ۷ ب، چینتامانی کامل را نشان می‌دهد. در کاربرد این آرایه محدودیّتی وجود ندارد و می‌توان آن را در قالی‌های لچک‌ترنجی، ترنج‌ترنجی و محرابی نیز مشاهده نمود. تصاویر شماره ۸ الف، شماره ۸ ب و شماره ۸ ج نمونه‌هایی از کاربرد این طرح در دیگر قالی‌ها را نشان می‌دهد.

تصویر ۷ الف- راست، قالی محرابی چینتامانی ناقص زمینه‌سفید سلندی، اواخر سده شانزدهم/ دهم ، غرب آناتولی، ۱۷۸×۱۱۹ سانتی‌متر، مجموعه خصوصی
(www.turkotek.com ۲۳،۸،۹۳،۱۰:۱۵)

تصویر ۷ ب- وسط، قالی محرابی چینتامانی کامل زمینه‌سفید سلندی، اواخر سده شانزدهم/ دهم، غرب آناتولی، ۳۱۵×۲۰۲ سانتی‌متر، موزه منسوجات واشنگتن
(Scollay, 2007, 130)



تصویر ۸ الف- چپ، قالی محرابی چینتامانی زمینه‌سفید سلندی، سده هفدهم/ یازدهم، غرب آناتولی، لندن
(www.hali.com ۲۳،۸،۹۳،۱۰:۱۵)

تصویر ۸ ب- راست، قالی تمام‌پشمی ترنج‌ترنجی زمینه چینتامانی، اوایل سده هفدهم/ یازدهم، ۴۵۴×۳۸۹ سانتی‌متر، موزه متروپولیتن
(www.metmuseum.org ۲۱،۸،۹۳،۱:۳۰)

تصویر ۸ ج- چپ، قالی لچک‌ترنجی زمینه چینتامانی، سده شانزدهم/ دهم، اوشاک، ۲۱۲×۱۳۸ سانتی‌متر، موزه هنرهای کاربردی بوداپست
(www.imm.hu ۲۱،۸،۹۳،۱۱:۳۵)

۱-۲- طرح‌های پرنده‌ای

قالی‌های زمینه‌سفید سلندی با طرح پرنده‌ای، معروف‌ترین نوع قالی‌های این مجموعه‌اند که رج‌شمار بالایی ندارند و شُل‌بافت هستند. بعدها این طرح در قالی‌های اوشاک بارها تکرار شد. امروزه همه بر این نظریّه معتقدند که طرح پرنده در این قالی‌ها تلخیصی از اشکال برگی است. طرح پرنده‌ای را می‌توان به دو دسته قالی‌های «بزرگ‌پارچه» و «کوچک‌پارچه» تقسیم نمود. قالی‌های بزرگ‌پارچه، از طراحی دقیق‌تر و تعداد رنگ بیشتر (بین ۷ تا ۱۰ رنگ) و

9-triple disc

قالی‌های کوچک‌پارچه، معمولاً تعداد رنگ کمتری (بین۴ تا ۵ رنگ) دارند (Dall'Oglio, 1986, 189).

حاشیه عمده این قالی‌ها دارای طرح ابرچینی و به‌صورت هندسی است که در زبان محاوره‌ای به حاشیه «گنبدی» معروف است (تصاویر ۹ ب و ج). در این میان نمونه‌هایی نیز وجود دارند که دارای حاشیه «گوتیکی» یا «گلدار» است (تصویر ۹ الف). طرح‌های پرنده‌ای براساس دو طرح قرینه (تصویر ۹ ج) و غیرقرینه (تصاویر ۹ الف و ب) ساختار یافته‌اند. در قالی‌های طرح قرینه، کناره‌های زمینه اصلی با ردیف‌هایی از گل آذین یافته‌اند. درواقع، طرح‌های پرنده‌ای به‌طورکامل سفید نیستند و می‌توان گفت که رنگ آنها بیشتر عاجی، بژ، اخرایی یا سفید با ته‌مایه قهوه‌ای است که عمدتاً از پشم خودِ رنگ به‌دست آمده‌اند. البته نمونه‌هایی نیز با پُرزهای رنگ‌شده بافته شده‌اند (Batari, 1986, 200).

تصویر ۹ الف- راست، قالی زمینه‌سفید پرنده‌ای حاشیه گلدار، سده هفدهم/ یازدهم، ۱۷۵×۱۰۸ سانتی‌متر
(Concare & Levi, 2000, p. 29)

تصویر ۹ ب- وسط، قالی زمینه‌سفید پرنده‌ای (غیرقرینه) حاشیه گنبدی، سده هفدهم/ یازدهم، ۱۴۲×۲۴۰ سانتی‌متر، موزه هنرهای کاربردی بوداپست
(Batari, 1986, p. 200)

تصویر ۹ ج- چپ، قالی زمینه‌سفید قرینه با طرح پرنده‌ای با حاشیه گنبدی، ۱۴۲×۲۴۰ سانتی‌متر، موزه هنرهای کاربردی بوداپست
(Batari, 1986, 200)

۱-۳- طرح عقربی

از سه طرحی که در مورد قالی‌های زمینه‌سفید نام برده شد، طرح عقربی بسیارنایاب و تنها ۴ نمونه از آن موجود است (فنایی، ۱۳۹۳: ۱۴۹). تصاویر ۱۰ الف و ب، دو نمونه از این قالی‌ها را نشان می‌دهد. تعداد رنگ‌های به‌کاررفته در این قالی‌ها بیش از ۷ رنگ است و عمدتاً دارای حاشیه‌های گلدارند. در زمینه آنها دو تا سه ردیف عقرب که درکنارهم ردیف‌شده یا دوبه‌دو روبه‌روی هم قرار گرفته‌اند، به‌کار رفته است (Dall'Oglio, 1986, 189). طرح‌های عقربی نقطه اتّصال طرح‌های زمینه‌سفید سلندی و ترانسیلوانیایی به‌شمار می‌آیند. طرح‌های بسیارزیادی از قالی‌های زمینه‌سفید ترانسیلوانیایی وجود دارد که آرایه اصلی متن آنها عقربی است. این نکته شاید دلیلی بر اشتراک ریشه‌های بافت و طرح این دو قالی باشد (Batari, 1986, 200).

تصویر ۱۰ الف- راست، قالی سلندی عقربی تمام‌پشمی، میانه سده هفدهم/ یازدهم، غرب آناتولی، ۱۴۳×۲۰۱ سانتی‌متر، موزه هنرهای کاربردی بوداپست
(Scollay, 2007, 130)

تصویر ۱۰ ب- چپ، قالی سلندی با طرح عقربی، میانه سده هفدهم/ یازدهم، غرب آناتولی، ۱۱۶×۱۹۱ سانتی‌متر، کلیسای سیاه براسو رومانی
(Ionescu, 2014, 55)

۲-قالی‌های ترانسیلوانیا

«ترانسیلوانیا»، نام منطقه‌ای در خاک رومانی و در محدوده بین کشورهای مجارستان، رومانی و مولداوی امروزی است که تا سال ۱۰۹۹/۱۶۸۸ مستعمره عثمانی بود.[۱۰] اصطلاح قالی‌های ترانسیلوانیایی از ابتدای سده بیستم میلادی به قالی‌هایی با طاق‌های تک یا جفت و طرح کتیبه‌ای در حاشیه اصلی، گفته می‌شود. این قالی‌ها بین سده‌های پانزدهم تا هجدهم/ نهم تا دوازدهم در ترکیه بافته می‌شدند و در سده شانزدهم- دهم/ دهم-چهاردهم در ترانسیلوانیا بسیار مورد استفاده بودند. بهترین نمونه آنها در کلیساهای پروتستانی بوداپست، براسو و بخارست و برخی کلیساهای وابسته مانند «بلومنا» و «سنت‌مارتین» قرار دارد. بیشترین تعداد، یعنی ۱۱۴ عدد، در کلیسای سیاه‌براسف[۱۱] رومانی است.[۱۲]

اندازه این قالی‌ها، کوچک و ویژگی‌های ساختاری خاصّ و مشابه دارند و همه آنها در قالب جانمازی، با یک حاشیه اصلی و پهن در میان دو حاشیه باریک‌تر هستند. تزیینات و آرایش متن، حاشیه و اسپندرل‌های[۱۳] مشابه است و به نقوش هندسی و گیاهی تقسیم می‌شود که بازتاب عقاید تسنّن است (Ionescu, 2011, 119). برخی از این قالی‌ها، مانند نمونه ارائه‌شده در تصویر شماره ۱۱ الف، دارای زمینه سفید هستند.

تنوّع این قالی‌ها زیاد است و می‌توان آنها را در محرابی‌های یک‌طرفه، دوطرفه، زمینه ساده، زمینه گلدار، ستوندار، تک‌طاقی و چندطاقی ستوندار و بدون ستون دسته‌بندی کرد (فنایی، ۱۳۹۳: ۸۳). بیشتر این قالی‌ها، زمینه‌ای قرمزرنگ دارند و با درگاه‌های دوتایی، زمینه و گوشه‌ها با شاخه‌های گلدار و طرح‌های ظریف یا زمخت تزیین شده‌اند که گاهی این تزیینات یک ترنج لوزی‌شکل با گل‌های ظریف سفید و گاهی با قندیل و گلدان است. بیشتر این نمونه‌ها حاشیه‌ای ستاره‌ای با کتیبه دارند که در داخل آن گل‌های شاه‌عباسی به‌صورت پهن کار شده است. گروه دیگری از قالی‌های ترانسیلوانیا طرح جانمازی دارند و روی زمینه آنها، درگاه‌هایی دیده می‌شود که بیشتر رأس آن سه بخش دارد و دارای تعدادی ستون منفرد یا دوتایی است. تصاویر شماره ۱۱ ب، ج و د نمونه‌های متفاوت محرابی‌های ترانسیلوانیا را نشان می‌دهند (صباحی، ۱۳۹۳: ۹۵).

تصویر ۱۱ الف- قالی محرابی یک‌طرفه زمینه گلدار ترانسیلوانیایی، اوایل سده هفدهم/ یازهم، ۱۷۶×۱۱۲ سانتی‌متر، تمام‌پشمی، ۱۳۳۰ گره در دسی‌متر، (Ionescu, 2011, p. 120)

تصویر ۱۱ ج- قالی محرابی سه‌طاقی شش‌ستونی ترانسیلوانیا، سده هفدهم/ یازهم، ۱۱۲×۱۶۸ سانتی‌متر، موزه منسوجات واشنگتن، (Ionescu & Tuna, 2011, 119)

تصویر ۱۱ د- محرابی دوطرفه زمینه گلدار، سده هفدهم/ یازهم، ۱۷۲×۱۳۲ سانتی‌متر، موزه هنرهای کاربردی بوداپست (فنایی، ۱۳۹۳، ۷۷).

تصویر ۱۱ ب- قالی تک‌محرابی دوستونی ترانسیلوانیا، سده شانزدهم/ دهم، تمام‌پشمی با گره متقارن، ۱۲۵۰ گره در دسی‌متر، (Ionescu, 2011, 121)

۱۰-شهرت این منطقه بیشتر به کوه‌ها و قلعه‌های وحشتناک آن برمی‌گردد که در برگیرنده داستان معروف «دراکولا»ست. (www.wikipedia.com ۱۴,۸,۹۳,۱۱:۳۰)
11-Brasove
۱۲-اولین تحقیقات در سال ۱۶۰۲ تا ۱۶۱۱/ ۱۰۱۱تا۱۰۲۰ و زمانی صورت گرفت که تصمیم گرفته شد قالی‌ها نظافت و خاک‌زدایی شوند. در این زمان متوجّه شدند که بسیاری از این قالی‌ها متعلق به سده شانزدهم/دهماست. (www.textile-art.com ۲۶,۶,۹۳,۱۰:۳۰)
۱۳-به بخش‌های مثلثی‌شکل و بیشتر مزیّن که میان دو طرف راست و چپ بالای طاق و چهارچوب مستطیلی متن قالی قرار می‌گیرند، «اسپندرل» (Spandrel) گفته می‌شود.

تصویر ۱۲- خانواده اسحاق رویال، اثر روبرت فکه، رنگ روغن روی بوم، ۱۷۴۱ /۱۱۵۴، ۱۴۳×۱۹۷/۵، دارای قالی با طرح ترانسیلوانیا (مجابی و فنایی، ۱۳۸۸: ۱۰۹)

شاید گسترش این قالی‌ها به‌دنبال اصلاحاتی که در کلیسا براساس عقاید «مارتین لوتر» صورت‌پذیرفته، باشد که در آن سیری و غنای رنگ‌ها در تزیینات و نقاشی‌های کلیساهای کاتولیک به‌شدّت کاهش می‌یابد. پروتستان‌ها این قالی‌ها را از طریق قالی‌های صادراتی ترک‌ها به ترانسیلوانیا تهیّه می‌کردند. با ورود این قالی‌ها دنیای معنوی نیز به‌همراه آنها وارد کلیسای پروتستان گردید. براساس گزارش‌های موجود در شهرهای مختلف ترانسیلوانیا همچون براسف، سیگیسورا، مدیاس یا سیبو، بیش از ۴۰۰ قالی از این نوع وجود دارد (Ionescu, 2014, 33).

ویژگی عمومی قالی‌های ترانسیلوانیا عبارتند از: ۱-داشتن محراب یک یا دوطرفه؛ ۲-داشتن حاشیه پهن با طرح کتیبه‌ای. گاهی این قالی‌ها در میانه زمینه خود ترنج نیز دارند. در «اوشاک»، رنگ زمینه این قالی‌ها عمدتاً آبی و قرمز (تصویر شماره ۱۱ د) و در پاره‌ای از مقاطع ـ از اواخر سده هجدهم/ دوازدهم ـ سفید بوده است. قالی‌های ترانسیلوانیا عمدتاً در ابعاد کوچک (طول ۱۶۰ تا ۱۷۰ سانتی‌متر در عرض بین ۱۱۵ تا ۱۳۰ سانتی‌متر) تولید می‌شدند. زمانی که این قالی‌ها پس از دو دهه تولید و صادرات به بازارهای غربی کاملاً برای مغرب‌زمین شناخته شدند، در آثار نقّاشان سده هجدهم/دوازدهم جای خود را باز کردند (Pinner, 1986,92) (تصویر شماره ۱۲).

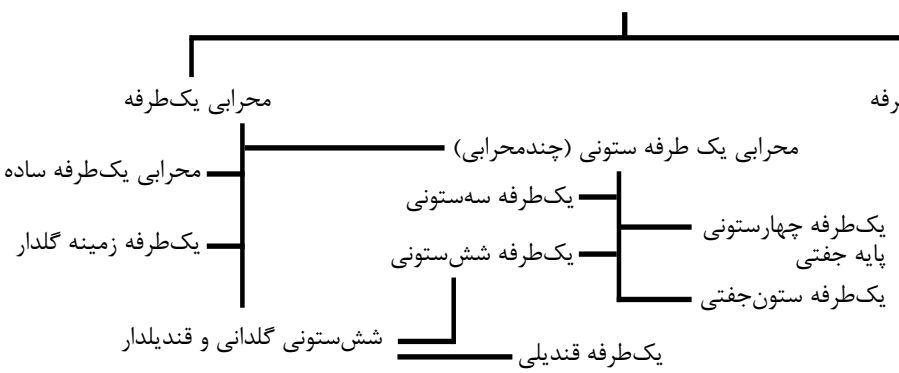
طرح این قالی‌ها از طرح‌های هندسی مشهور سده‌های پانزدهم و شانزدهم/نهم و دهم است. از اواخر سده هفدهم/یازدهم حاشیه‌های کتیبه‌ای در این قالی‌ها به حاشیه‌های گلدار، گوتیکی یا حاشیه‌های موسوم به «حاشیه‌های عثمانی» تغییر شکل یافت (تصاویر شماره ۱۳ الف، ب و ج). این قالی‌ها از نمونه قالی‌هایی هستند که زمینه سفید آنها تغییر کرده و پس از سده هجدهم/دوازدهم تولید گشته‌اند (Batari, 1986, 198). در سده شانزدهم - هفدهم/ دهم- یازدهم در مجارستان این قالی‌ها برای پهن‌شدن روی تابوت افسران و بزرگان استفاده می‌گردید (Scollay, 2007, 130).

تصویر ۱۳الف- راست، قالی محرابی دوطرفه با ترنج و حاشیه گلدار، اوایل سده هجدهم/ دوازدهم، ۱۱۶×۱۶۸ سانتی‌متر، کلیسای لوترن روفیا (Ionescu, 2014, 34)

تصویر ۱۳ب- وسط، قالی محرابی دوطرفه با حاشیه عثمانی، اوایل سده هجدهم/ دوازدهم، ۱۲۵×۱۶۶ سانتی‌متر، موزه ملی مجارستان (Ionescu, 2014, 34)

تصویر ۱۳ج- چپ، قالی محرابی دوطرفه ترانسیلوانیا با حاشیه گوتیکی، اواخر سده هفدهم/ یازدهم، ۱۲۲×۱۶۳ سانتی‌متر، موزه بروکنتال سیبیا (Ionescu, 2014, 35)

طرح متن در محرابی‌های ترانسیلوانی



نمودار ۲- تنوّع نقش در قالی‌های ترانسیلوانیایی (فنایی، ۱۳۹۲: ۸۳).

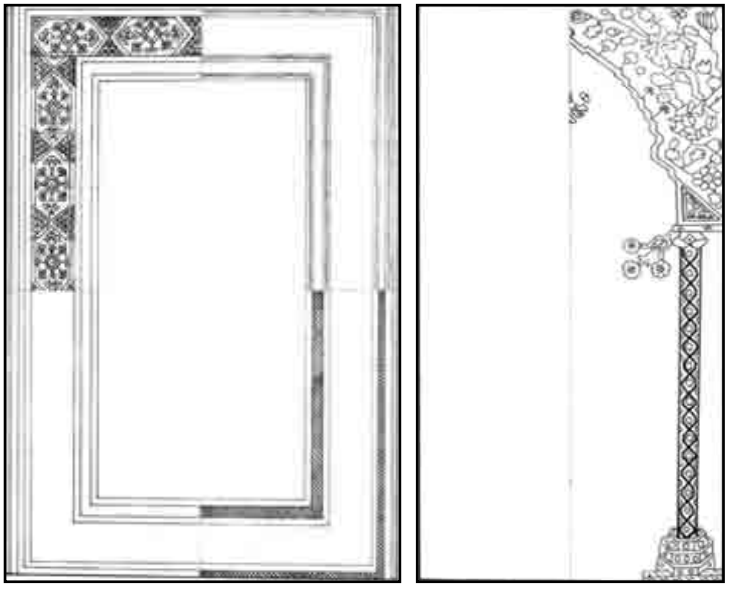
امروزه، نمونه‌هایی از این قالی‌ها در آرشیو و اسناد به‌جای‌مانده از میراث‌های خانوادگی، سیاهه‌های جهیزیّه دختران اشرافی و دارایی‌های خاندان‌های سلطنتی موجود و قابل بررّسی است. در حال حاضر، بزرگ‌ترین مجموعه قالی‌های ترانسیلوانیایی در کلیسای «براسو» نگهداری می‌شود. در سال ۱۳۲۶/۱۹۰۸ «فردریش مارتین» تحقیقات مفصّلی روی این قالی‌ها انجام داده است. وی اعتقاد دارد که برخی از این قالی‌ها متعلّق به کلیسای «زیبن بورگن» است که در سده هفدهم/ یازدهم به این مکان منتقل شده‌اند (Pinner, 1986, 289).

بررسی قالی‌های زمینه سفید آناتولی از نظر هندسی و زیبایی شناسی

در این بخش با توجّه به تناسبات هندسی، به بررّسی و تجزیه و تحلیل اصول و مبانی زیبایی‌شناسی در قالی‌های زمینه‌سفید پرداخته می‌شود. برای بررّسی، از هر نوع قالی یک نمونه متعلّق به سده شانزدهم/دهم تا نیمه دوّم سده هفدهم/یازدهم به‌صورت انتخابی برگزیده شده است. مواردی که به‌عنوان مبانی هندسی در این قالی‌ها مورد توجّه قرار گرفته‌اند عبارتند از:

۱- شناسایی تراکم نقوش در متن و حاشیه قالی

در این بخش نقوش به کار رفته در متن و حاشیه قالی ها مشخص شدند. به این وسیله معلوم می گردد که در متن و حاشیه قالی ها چه میزان (از نظر تعداد) نقش به کار رفته است. آنچه در بررسی ها مشخص گردیده نشان می دهد که نقوش در در انواع طرح های قالی های سلندی در کنار یکدیگر قرار گرفته اند، دارای ساختارهای چند لایه ای نقش نبوده، از تراکم نقش بالایی برخوردارنیستند و معمولا تعداد محدودی نقش اغلب با فاصله زیاد در کنار یکدیگر قرار گرفته اند. نکته دیگری که در قالی های سلندی مورد توجه است همخوان نبودن و عدم هماهنگی نقوش متن و حاشیه با یکدیگر است. به این معنا که نقوشی که در زمینه استفاده شده در حاشیه به کار نرفته و هماهنگی متن و حاشیه تنها از نظر رنگی صورت پذیرفته است. این مهم در کلیه قالی های سلندی دیده می‌شود. تصاویر ۱۴ الف و ب نمونه‌ای از تراکم نقش در قالی‌های ترانسیلوانیایی را نشان می دهد.



تصویر ۱۴الف- راست، بررسی تراکم نقوش در متن قالی تک محرابی دو ستونی ترانسیلوانیا (قالی شماره ۸ از جدول شماره ۱)

تصویر ۱۴ب- چپ، بررسی تراکم نقوش در حاشیه قالی محرابی زمینه سفید.

۲- استفاده از خطوط رهنمونگر و محورهای عمودی و افقی در کلّ و متن قالی‌ها

خطوط رهنمونگر خطوطی هستند که در یک ترکیب هنری، راهنمای حرکت و نحوه پراکندگی یا تمرکز عناصر آفرینشگر و ترکیب‌کننده اثر به‌شمار می‌آیند و مجموعه آنها «هندسه زیربنایی اثر» را تشکیل می‌دهد. استفاده درست از این خطوط به هنرمند کمک می‌کند تا بتواند خواست و اندیشه خود را آن‌طورکه باید و شاید به بیننده انتقال دهد و اثر را طوری بپروراند که تماشاگر را مجذوب خود نماید و وی را به تفکّر و تفحّص وادارد (آیت‌اللّهی، ۱۳۸۳: ۲۰۷-۲۰۶). برای مثال، در ترکیب یک قالی لچک‌ترنجی محلّ قرارگیری و شکل ترنج و لچک‌ها، محلّ قرارگیری و پراکندگی آرایه‌های متفاوت و به‌طورکلّی، عناصر تشکیل‌دهنده اثر مانند نقطه‌ها و خطّها در کجا، چگونه و به چه اندازه باشند تا بتوانند بهترین تأثیر را ایجاد نمایند. لازم به‌ذکر است که هنرمند در انتخاب خطوط رهنمونگر و تعداد آنها در ارتباط با اندیشه خود مختار است و حتّی می تواند تنها از یک خطّ که مُقطّع مربّع شاخص و محلّ استقرار عنصر آغازین است، بهره گیرد.

خطوط رهنمونگری که در قالی‌های انتخاب‌شده استفاده شده‌اند، عبارتند از:

۱-اقطار مستطیل کلّ

۲-اقطار و میانگرهای نصف قالی (درصورتی‌که قالی طرح سراسری داشته باشد، اقطار و میانگرهای کلّ قالی انتخاب و بررّسی می‌شوند).

۳-خطوطی که با اقطار مستطیل کلّ از هر یک از رأس‌هایش، گوشه ۹۰ درجه می‌سازد.

۴-خطوط آزادی که از نقاط طلایی به نقاط دیگر می‌پیوندند.

۵-خطوط عمودی که از مراکز تجمّع خطوط در درون مستطیل و به‌موازات اضلاع رسم می‌شوند.

۶-خطوط افقی که از مراکز تجمّع خطوط در درون مستطیل و به‌موازات اضلاع رسم می‌شوند.

خطوط قطری در قالی‌های سلندی یک‌بار در کلّ قالی و یک‌بار در متن و خطوط عمودی و افقی در کلّ قالی بررّسی شدند (فنایی، ۱۳۹۳: ۲۴).

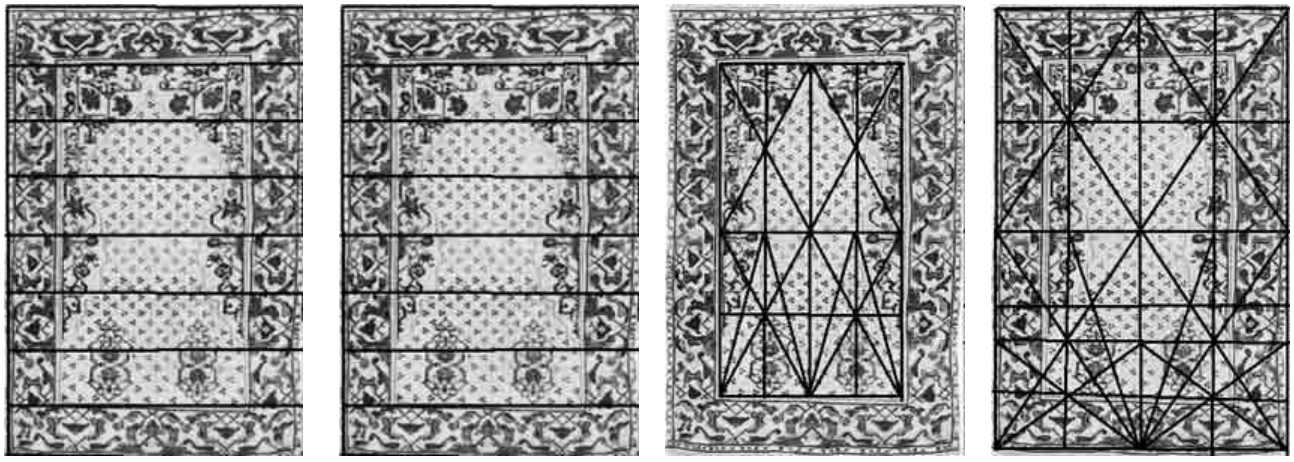
خطوط قطری در قالی های سلندی یک بار در کل و یک بار در متن و خطوط عمودی و افقی در کل قالی بررسی شده و نتایج آن در جدول شماره یک نشان داده شده است. (فنایی، ۱۳۹۳: ۲۴) (تصاویر ۱۵ الف،ب،ج و د)

تصویر ۱۵الف- راست، نمونه‌ای از کاربرد خطوط رهنمونگر در کل قالی محرابی زمینه سفید سلندی.

تصویر ۱۵ب- از راست دومین، نمونه‌ای از کاربرد خطوط رهنمونگر در متن قالی محرابی زمینه سفید سلندی.

تصویر ۱۵ج- از راست سومین، نمونه‌ای از کاربرد خطوط رهنمونگر عمودی در کل قالی محرابی زمینه سفید سلندی.

تصویر ۱۵د- از راست چهارمین، نمونه‌ای از کاربرد خطوط رهنمونگر افقی در کل قالی محرابی زمینه سفید سلندی.



۳-کاربرد تناسبات طلایی در کلّ و متن قالی

«اندازه طلایی»، نامی است که از اواخر سده نوزدهم/سیزدهم و شاید اوایل سده بیستم/ چهاردهم که طلا به‌عنوان معیار سنجش‌های اقتصادی و مادّی رواج یافت، مورد استفاده قرار گرفت. نسبت طلایی را ابتدا مصری‌ها کشف کردند و آن را «نسبت‌های لاهوتی» نامیدند. سپس یونانی‌ها آن را از مصری‌ها وام گرفتند و به رومی‌ها انتقال دادند. نسبت طلایی نسبتی است که اگر پاره‌خطّی را به دو بخش نامساوی تقسیم کنیم، رابطه قسمت کوچک‌تر به قسمت بزرگ‌تر باید همانند رابطه قسمت بزرگ‌تر به کلّ خطّ باشد. اندازه‌های طلایی از نظر اهمّیّت بیشتر از اندازه‌های دیگر مورد توجّه قرار گرفته است. برای ساختن یک مستطیل $\sqrt{2}$ ابتدا باید قطر مستطیل را با پرگار روی امتداد دو ضلع موازی آن قرار دهیم. سپس از این محلّ خطّی به‌موازات دو ضلع دیگر مربّع ترسیم نماییم. مستطیلی که این‌گونه ساخته می‌شود $\sqrt{2}$ است و با گسترش این مستطیل می‌توان به دیگر نسبت‌های طلایی دست یافت.

مستطیل $\sqrt{2}$ از دوران کهن در معماری و دیگر هنرها کاربرد وسیعی داشته است و پس از کشف و شناخت اندازه‌های طلایی و اهمّیّت بیش از اندازه آن، به‌تدریج جای خود را به مستطیل طلایی داده است. ترکیب این مستطیل فشرده و بسته است. در نگارگری ایرانی نیز پس از مستطیل طلایی، بیشتر از این اندازه استفاده شده است. با توجّه به اینکه این نسبت‌ها در تمام طبیعت وجود دارد، ناخودآگاه آنچه را که بر این اندازه‌ها استوار باشد، زیبا و متناسب می‌یابیم و به‌همین دلیل در اثر هنری نیز، این اندازه‌ها می‌توانند بهترین تأثیر جذبه را بر بیننده بگذارند (آیت‌اللّهی، ۱۳۸۳: ۱۸۰). این نسبت‌ها در نمونه قالی‌های انتخاب‌شده سلندی اجرا شدند و مورد بررّسی و تحلیل قرار گرفتند. بدین شکل که یک‌بار تناسبات در کلّ قالی (متن به‌همراه حاشیه) و یک‌بار متن به‌تنهایی از نظر تناسبات طلایی بررّسی شدند. بر این اساس امکان دسترسی به پنج‌گونه تناسبات در قالی‌ها میّسر گشت:

۱-قالی‌هایی که در متن و کلّ دارای تناسبات طلایی هستند.
۲-قالی‌هایی که تنها در متن دارای تناسبات طلایی هستند.
۳-قالی‌هایی که تنها در کلّ قالی دارای تناسبات هستند.
۴-قالی‌هایی که در مستطیل طلایی به‌وجود آمده‌اند.
۵-قالی‌هایی که دارای تناسبات طلایی نیستند (فنایی، ۱۳۹۳: ۲۵).

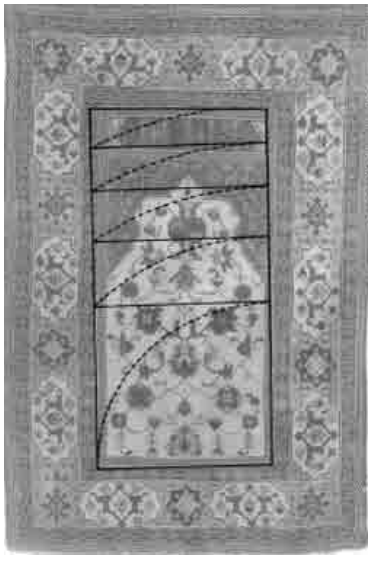
تناسبات طلایی در تصاویر ۱۶ الف و ۱۶ ب نشان داده شده‌اند و نتایج به‌دست‌آمده از این بررّسی‌ها بیانگر این است که قالی‌های سلندی یا در کلّ یا در متن، دارای تناسبات طلایی هستند و در هیچ‌یک از نتایج دیگر استفاده یا مشاهده نشده است.

کلیه اصول ذکر شده برای هر کدام از قالی های انتخابی در ۸ قسمت به طور مجزا به کار رفته و نتایج به دست آمده بر حسب تقسیم بندی های صورت گرفته معرفی و از نظر کاربرد تناسبات طلایی و خطوط رهنمونگر بررسی و در جدول ۱ و نمودار شماره ۲ نشان داده شده اند. براساس تجزیه و تحلیل های صورت گرفته در قالی های زمینه سفید می توان نتایج زیر را بدست آورد:

-تراکم نقوش تنها در متن قالی شماره ۵ وجود دارد معادل ۱۱/۱) و قالی های شماره ۵ و ۹ نیز دارای تراکم نسبی نقش در حاشیه می باشند (معادل ۲۲/۲).

-خطوط رهنمونگر کل در قالی های شماره ۵، ۷، ۸ و ۹ (معادل ۴۴/۴) و خطوط رهنمونگر متن در قالی های شماره ۱، ۵، ۷ و ۹ (معادل ۴۴/۴) وجود دارد.

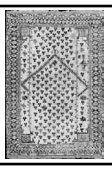
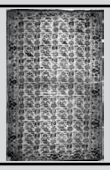
تصویر ۱۶الف- کاربرد تناسبات طلایی در متن قالی زمینه سفید سلندی.



تصویر ۱۶ب- تناسبات طلایی در کل قالی محرابی زمینه سفید سلندی (قالی شماره ۹ از جدول شماره ۱).

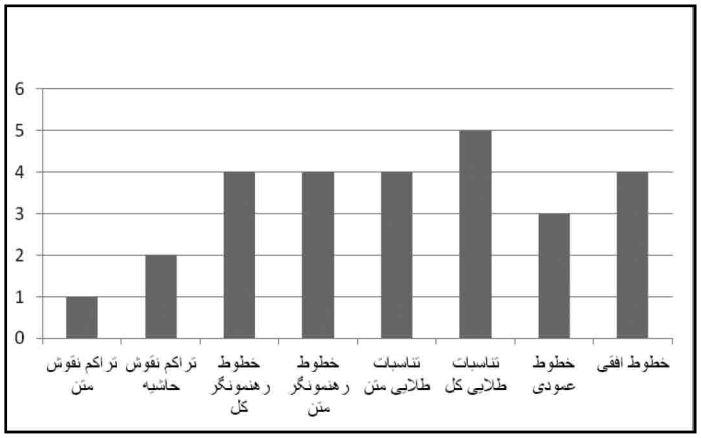
-تناسبات طلایی متن در قالی های شماره ۳، ۵، ۷ و ۹ (معادل ۴۴/۴) دیده می شود و تناسبات طلایی کل در قالی های شماره ۲، ۳، ۵، ۷ و ۹ (معادل۵۵/۵) وجود دارد.
قالی های شماره ۴، ۷ و ۹ (معادل ۳۳/۳) دارای خطوط رهنمونگر عمودی و قالی های شماره ۳، ۴، ۷ و ۹ (معال ۴/۴۴) نیز دارای خطوط رهنمونگر افقی هستند.

جدول۱ – بررسی نتایج به دست آمده از جداول یک تا نه.

شماره قالی	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
تصویر قالی								
تراکم نقوش متن	–	–	–	–	*	–	–	–
تراکم نقوش حاشیه	–	–	–	–	*	–	–	–
خطوط رهنمونگر کلّ	–	–	–	–	*	–	*	*
خطوط رهنمونگر متن	*	–	–	–	*	–	*	–
تناسبات طلایی متن	–	–	*	–	*	–	*	–
تناسبات طلایی کلّ	–	*	*	–	*	–	*	–
کاربرد خطوط عمودی	–	–	–	*	–	–	*	–
کاربرد خطوط افقی	–	–	*	*	–	–	*	–

در نمودار زیر می توان میزان این نسبت ها را مشاهده کرد:

نمودارشماره۲ –بررسی نتایج به دست آمده از جدول شماره۱



نتیجه‌گیری

براساس آنچه که پیشتر درباره قالی‌های زمینه‌سفید غرب آناتولی بیان شد، می‌توان نتایج زیر را بیان نمود:

۱-قالی‌های زمینه‌سفید غرب آناتولی به قالی‌های «ترانسیلوانیایی» و «سلندی» تقسیم

می‌شوند. تحقیقات روی ریشه طرح و نقش هر دو دسته، نشانگر ریشه مشترک آنها با یکدیگر است. به‌نظر می‌رسد با توجّه به رسیدن قالی‌های زمینه‌سفید عثمانی به‌محدوده جغرافیایی ترانسیلوانیا و نفوذ حکومت عثمانی در این منطقه و البته برخورداری از فرهنگ بافت و بافندگی، قالی‌های زمینه‌سفید در ترانسیلوانیا از روی قالی‌های زمینه‌سفید عثمانی بافته می‌شده‌اند.

۲-اصولاً قالی‌های زمینه‌سفید، قالی‌هایی اشرافی و باوقار در اروپای شرقی محسوب می‌گردیدند؛ اگرچه قالی‌های سلندی شُل‌بافت و با رج‌شمار پایین و قالی‌های ترانسیلوانیایی با رج‌شمار بالاتر و محکم‌تر بافته شده بودند.

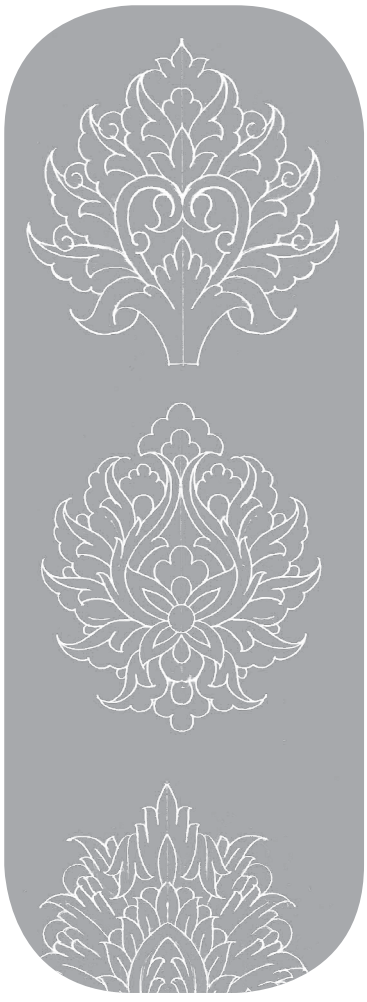
۳-قالی‌های زمینه‌سفید سلندی از نظر طرح و نقش به دسته‌های چینتامانی، پرنده‌ای و عقربی تقسیم می‌شوند. ظاهراً دو آرایه پرنده و عقرب از آرایه چینتامانی و منشعب از اشکال گل رُز و برگ‌های نخلی درهم‌تنیده هستند.

۴-ویژگی عمومی قالی‌های ترانسیلوانیا برخورداری از طرح محرابی و حاشیه کتیبه‌ای است. بر این اساس می‌توان قالی‌های ترانسیلوانیایی را به چهار گروه محرابی دوطرفه، تک‌محرابی، محرابی کف ساده و محرابی ستوندار تقسیم نمود که هرکدام در نوع خود دارای زیرمجموعه‌های متفاوتی هستند.

۵-در این قالی‌ها تراکم نقوش و ساختارهای چندلایه نقش ندارند. به‌عبارت دیگر، آرایه‌ها در این قالی‌ها بسیارکم، بافاصله و درکنارهم ایجاد شده‌اند نه روی یکدیگر. در برخی قالی‌ها نیز زمینه نقش ندارد و متن یا کف، ساده هستند. از قالی‌های بررّسی‌شده تنها یک قالی تراکم نسبی طرح در متن و دو قالی تراکم نقش در حاشیه دارند.

۶-خطوط رهنمونگر قطری تقریباً در اندازه‌های کلّ و متنِ نیمی از این قالی‌ها (۴ قالی) استفاده شده است. خطوط رهنمونگر عمودی در ۳ قالی و خطوط رهنمونگر افقی در ۴ قالی مورد استفاده قرار گرفته است.

۷-تناسبات طلایی متن در ۴ قالی و تناسبات طلایی کلّ در ۵ قالی وجود دارد و به این ترتیب می‌توان گفت در نیمی از این قالی‌ها از تناسبات طلایی استفاده شده است.



فهرست منابع

کتاب‌ها

-آیت الهی،حبیب الله، (۱۳۸۳)، مبانی نظری هنرهای تجسمی، تهران: سمت.

-چارشلی، اوزون، اسماعیل حقی، (۱۳۷۰)، "فتح استانبول تا مرگ سلطان سلیمان قانونی"، ترجمه: و.لی، "تاریخ عثمانی"، جلد دوم، چاپ اول، تهران: انتشارات موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

-صباحی، سید طاهر، (۱۳۹۳)، چکیده ای از تاریخ و هنر قالی بافی مشرق زمین، تهران: خانه فرهنگ و هنر گویا.

-فنایی، زهرا، (۱۳۹۳)، "بررسی تطبیقی،طرح، رنگ و نقش قالی های صفوی و عثمانی از نظر زیبایی شناسی"، رساله دکتری، استاد راهنما: دکتر حبیب الله ایت اللهی و دکتر امیرحسین چیت سازیان، دانشگاه شاهد.

-مجابی، سید علی، فنایی زهرا. (۱۳۸۸)، "پیش درآمدی بر تاریخ قالی جهان"، اصفهان: دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف آباد.

کتاب‌های انگلیسی

-Batari,france, (1986), *White Ground Anatolian Carpets in the Budapest Museum of Applied Arts*, Oriental Carpet and Textile Studies, based upon the Special Sessions of the 4th ICOC, Hali OCTS Limited.
-Dall'Oglio, Maurizio,(1977), *Turkish rugs in transilvania* , Published by Crosby Press, Fishguard,
-Eiland murray and Eiland, murray ,(2002) *Oriental Rugs A Complete Guide,* Laurence King Publishing
-Housego,Jenny,(1986), "*Mamluk Carpets and North Africa, Oriental Carpet and Textile Studies, based upon the Special Sessions of the 4th ICOC*", Hali OCTS Limited.
-Inalcik , Halil, (1986), "*The Yuruks : Their Origins, Expansion and Economics Role, Oriental Carpet and Textile Studies, based upon the Special Sessions of the 4th ICOC*", Hali OCTS Limited.
-Ionescu,Stefano, (2014), Anatolian Rugs from Transylvanian Churches, No42, Ghereh International Carpet& Textile Review. Pp 25-39
-Ionescu, Stefano, (2014), *Transylvanian tale*, Hali , No137,pp52-57
-Ionescu, Stefano, & Tuna, Ali Reza (2011), "*a structural study of Transilvanian group and its implications to Anatolian carpet production center"*,Icoc6,pp119-131.
-Middleton, Andrew, (1998), *Oriental Rugs and Carpets*, CRC Press.
-pinner,Robert ,(1985), "*Turkish Rugs in Transylvanian and Transylvanian Rugs*", Oriental Carpet and, Textile Studies, Hali OCTS Limited.
-Scollay,S,(2007), "*Honouring BATARI in Budapest"*, No154, Hali Carpets,Textile & Islamic Art.pp130-131

سایت‌های اینترنتی

http://www.draculas.info. 12.7.93,10:30 pm
http://www.wikipedia.com,23.7.93,10:30 pm
http://www.textile-art.com. ,26.6.93,10:30 pm
http://www.turkotek.com, 12.6.93,10:45 pm
http://www.hali.com, 23.8.93,10:15 pm
http://metmuseum.org, 21.8.93,1:30 pm
http://www.imm.hu, 21.8.93,11:35 pm
http://www.rugrabbit.com, 23.8.93,16:30 Am
http://www.tripadvisor.com, 22.8.93,14:30 Am
http://www.artic.edu, 23.8.93,10:30 pm

ملاحظات انتقادی: نقد شیوه‌های خوانش و پژوهش در مطالعات هنر اسلامی

صادق رشیدی /
دانشجوی دکترای پژوهش هنر دانشگاه شاهد، دانشکده هنر
s.rashidi17@gmail.com
مهدی پوررضاییان /
استادیار و عضو هیات علمی دانشگاه شاهد، دانشکده هنر
علی اصغر شیرازی /
استادیار و عضو هیات علمی دانشگاه شاهد، دانشکده هنر
مهناز شایسته‌فر /
دانشیار و عضو هیات علمی دانشگاه تربیت مدرس، دانشکده هنر، گروه هنر اسلامی
غلامعلی حاتم /
استاد و عضو هیات علمی دانشگاه هنر تهران، گروه پژوهش هنر

تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۰۱/۱۶
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۳/۰۵/۰۳
صفحات مقاله: ۸۰-۵۹

این مقاله برگرفته از رساله دکترای صادق رشیدی، با راهنمایی دکتر مهدی پور رضاییان ، دکتر علی اصغر شیرازی و با مشاوره دکتر مهناز شایسته‌فر و دکتر غلامعلی حاتم، با عنوان نقد شیوه‌های تاریخ نویسی هنر اسلامی (با هدف ارایه شیوه‌ای نوین) در دانشگاه شاهد است.

چکیده

هدف اصلی این مقاله، مطالعه و نقد شیوه‌های مطالعات هنر اسلامی به‌منظور طرح نظریّه‌ای جدید در این حوزه است. روش بررسی پژوهش حاضر، روش تحلیلی-انتقادی نظریّه‌ها و یافته‌هاست و اطّلاعات آن به‌شیوه اسنادی و کتابخانه‌ای جمع‌آوری شده‌اند. در این مقاله با طرح یافته‌های پژوهشی، مسئله مغالطه و کلّی‌گویی‌های سنّت‌گرایان برای به‌حاشیه‌راندن مفاهیمی چون قدرت، فرهنگ و ایدئولوژی در متن‌های هنری دوران اسلامی، مورد بررسی انتقادی قرار گرفته است. بر این اساس، از بین شیوه‌های فرضیه‌پردازی‌شده‌ای که برآیند تحلیل متون پژوهشی در این حوزه بوده و توسّط پژوهشگران این مقاله تدوین شده‌اند، شیوه خوانش خیالی-حِکمی (سنّت‌گرا) مورد تحلیل انتقادی قرار می‌گیرد.

نتایج این مقاله پس از شرح خوانش گفتمانی، حاکی از آن است که شیوه‌های رایج در مطالعات هنر اسلامی در قلمرو تحلیل‌های ذهنی، توصیفی و ماهیّت‌گرایانه دچار سفسطه‌های تفسیری و مغالطه‌های درون‌گرایانه هستند که گفتمان‌های پنهانی و مؤثّر در تبیین سازوکارهای فرهنگی هنر اسلامی را از دایره مطالعاتی خود خارج کرده‌اند و فاقد روش‌شناسی مطالعاتی هستند. ازاین‌رو، طرح نظریّه «گفتمان هنر پیرااسلامی» و نیز طبقه‌بندی جدیدی از روش‌های مطالعاتی هنر در ملل اسلامی، از دیگر نتایج این پژوهش انتقادی محسوب می‌شود.

اهداف مقاله

۱- تبیین ضعف‌ها و مشکلات روش‌شناختی شیوه خوانش سنّت‌گرایان از هنر اسلامی.
۲- تبیین و معرفی نظریّه گفتمان هنر پیرااسلامی.

سؤالات مقاله

۱- روش‌ها و رویکردهای اصلی در مطالعات هنر در سرزمین‌های اسلامی کدامند؟
۲- تناقضات و مشکلات نظری رویکرد سنّت‌گرایان در مطالعات هنر اسلامی از کدام عوامل ناشی می‌شود؟

واژگان کلیدی

هنر، فرهنگ، پیرااسلامی، روش، گفتمان، قدرت.

مقدمه

تحقیق و پژوهش درباره هنر اسلامی با هر هدف و مقصودی، ریشه در نگرش‌ها و مبانی انسان‌گرایانه دانش‌های جدید و مدرن دارد؛ بنابراین، همین که ما به آثار تولیدشده گذشته و باستانی ـ که اساساً ممکن است با هدف خلق هنر ساخته نشده باشند ـ می‌نگریم، درحقیقت از چشم‌انداز علوم جدید و موقعیّتی دانشگاهی و وابسته به نظریّه‌پردازی‌های نوین، آن را مورد برّرسی قرار می‌دهیم. ما مفهوم «روش» را از «دیدگاه» به‌معنای کلّی آن جدا می‌نماییم و به همان نسبت که تعارضات دیدگاه‌های سنّت‌گرایان و دیگران را مورد مطالعه قرار می‌دهیم، قضاوتی ارزش‌گذارانه درباره آرای دیگران نداریم.

به‌نظر می‌رسد باید بپذیریم که در هر صورت: «هنر اسلامی عنوانی است برساخته هنرشناسان و محقّقان اروپایی برای طبقه‌بندی و تمایز آثار هنریِ به‌وجودآمده در تمدّن اسلامی، از دیگر آثار به‌وجودآمده در تمدّن‌های دیگر» (حنایی‌کاشانی، ۱۳۹۳: ۳۴۰). در این زمینه برخی از پژوهشگران نیز معتقدند: «رابطه حوزه دانشگاهی هنر اسلامی، به‌رغم نامش، با دین اسلام رابطه‌ای کم‌رنگ و کم‌وبیش پُردردسر است. گرچه بخشی از هنر اسلامی ممکن است به‌دست مسلمانان به مقاصد مذهبی ساخته شده باشد، بخش اعظم آن چنین نیست ... بنابراین، به‌نظر می‌رسد که اصطلاح «هنر اسلامی» نام‌گذاری غلط و راحت هر آن چیزی است که از هرجای دیگری به‌جامانده است» (بلر و بلوم، ۱۳۸۷: ۵۰).

ما مخالف تفسیرها و برداشت‌های متفاوت خیالی و قدسی از هنر اسلامی نیستیم، بلکه نقد ما بیشتر معطوف به کمبود روش‌ها، تندروی‌ها و ضبط‌وربط‌های غیرقابل‌باورِ هرگونه مفهوم بسیط به هنری است که اسلامی نام گرفته است. اگرچه ممکن است از عنوان هنر اسلامی برداشت‌های سیاسی نیز ارائه دهند، امّا در اظهارات برخی از محقّقین تناقضات شدیدی به‌چشم می‌خورد که درصدد مطرح‌نمودن آنها هستیم.

هدف این پژوهش مطالعه و ملاحضات انتقادی درباره مهمّ‌ترین شیوه‌های رایج در مطالعات هنر اسلامی است. این دو شیوه موردنظر اگرچه تاکنون ممکن است با نام «تاریخی‌گری» و «سنّت‌گرا» معرّفی شده باشند، امّا به‌دلایل نظری و علمی، از نظر ما این عناوین با ماهیّت و اهداف مطالعاتی این دو نحله سازگار نیستند؛ بنابراین، از دیدگاه ما سنّت‌گرایی خوانش «خیالی-حِکمی» و شیوه تاریخی‌گری، خوانش «توصیفی-تاریخی» است. به‌همین منظور، ما نظریّه مطالعه گفتمان هنر پیرااسلامی[1] را برای خروج از محدودیّت‌های تاریخی‌نگری محض، معرّفی کرده‌ایم.

این مقاله از جمله پژوهش‌های کیفی به‌شمار می‌رود که ما با درنظرگرفتن راهبرد و اهداف شیوه‌های انتقادی تحلیل گفتمان، برای مشخّص‌ساختن تعارضات و تناقضات حاکم بر متن، آرای نویسندگان و محقّقان مطالعات هنر اسلامی را تجزیه و تحلیل می‌نماییم و گفتمان‌های مسلّط و پنهان‌نگرش آنها درباره هنر اسلامی را مورد مطالعه و کاوش قرار می‌دهیم و درنهایت، به اهمّیّت نتایج این مطالعات انتقادی در تبیین هنر اسلامی نیز اشاره می‌کنیم.

در اینجا تأکید می‌کنیم ما مسئله و موضوعی را مورد مطالعه قرار می‌دهیم که از پایه، محصول شرق‌شناسی است و هنر اسلامی با همین صفت اسلامی و کلّیّت عنوان، دردسرهای نظری بی‌شماری را برای محقّقان داخلی به‌وجود آورده است؛ از جمله این

1-Para Islamic Art

مشکلات می‌توان به نبود اجماع در مورد تعریف مشخّصی از این هنر اشاره نمود. درنتیجه، برای حلّ این مناقشات و مسئله‌ای که غربی‌ها و مستشرقین برای ما به یادگار گذاشته‌اند، انجام پژوهش‌ها به دور از احساس و تعصّب، ضرورتی انکارناپذیر است.

در این بخش به‌دلیل محدودیّت حجم مقاله، تنها اشاره‌ای مختصر به برخی از آثار پژوهشی‌ای خواهیم داشت که به بررّسی روش‌های تحقیق و مطالعه در هنر اسلامی پرداخته‌اند. در این مجال، بعضی از مقالات و آثار را در قالب پیشینه پژوهش معرّفی می‌نماییم.

«وندی شاو»[۲] (۲۰۱۲) در تشریح روش‌های مرسوم در تاریخ‌نویسی هنر اسلامی، به شش روش مرسوم در مطالعات هنر اسلامی اشاره کرده است. این روش‌ها عبارتند از: ۱- توصیفی محض؛ ۲- رویکرد پیکرنگار؛ ۳- رویکرد تحلیل معماری وابسته به شهرنشینی؛ ۴- رویکرد سلسله‌مراتبی که بر تعبیر سیاسی محلّی بیش از معنای بین‌فرهنگی تأکید می‌کند؛ ۵- خواندن دقیق متونی که آثار هنری دیداری، به‌ویژه دستخط‌ها، را دربرمی‌گیرند؛ ۶- مطالعات محلّی عمومی، به‌طورفزاینده درباره هنر، مؤسسه‌های هنری و معماری از مناطق جغرافیایی جداگانه و دوره‌های زمانی مختلف صورت می‌پذیرد.

«اولیور لیمن» (۲۰۰۴) در کتاب «درآمدی بر زیبایی‌شناسی اسلامی»، با نگاهی انتقادی تلاش کرده تا برداشت‌ها و تحلیل‌های ذات‌گرایانه، خام و ساده‌انگارانه‌ای که تاکنون درباره مفهوم و سازوکار هنر اسلامی ارائه شده‌اند را نقّادانه بررّسی نماید. «موسوی گیلانی» (۱۳۹۰) در کتاب «درآمدی بر روش‌شناسی هنر اسلامی»، رویکردهای تاریخی‌نگر، پدیدارشناختی، سنّت‌گرا، عرفانی و روش هرمنوتیک را به‌عنوان شیوه‌های رایج در مطالعات هنر اسلامی مطالعه کرده است. «تاریخی‌گری و نسبت آن با بنیادهای نظری تاریخ هنر»، پژوهش دیگری است که توسّط «شهرام پازوکی» (۱۳۸۳) به انجام رسیده است. در این پژوهش، نویسنده تلاش کرده تا نسبت مفهوم تاریخی‌گری را با مدرنیته بررّسی نماید. «نجدت ارزن»[۳] (۲۰۰۷) در مقاله‌ای با عنوان «زیبایی‌شناسی اسلامی: راه دیگری به معرفت»، ضمن بیان تفاوت میان زیبایی‌شناسی غربی و اسلامی، درصدد است تا با نگاهی معرفت‌شناختی و در عین حال سنّت‌گرایانه، از دیدگاه زیبایی‌شناسی اسلامی رهیافتی برای تبیین ماهیّت هنر اسلامی فراهم سازد.

اگر بخواهیم به‌طورکلّی به شیوه‌های تاریخ‌نویسی در بستر تاریخ هنر جهان نیز نگاهی بیاندازیم، در این زمینه کتاب «تاریخ هنر و روش‌های آن» اثر «اریک فِرنی» (۱۹۹۵) مفید خواهد بود. فِرنی در این کتاب، شیوه‌های تاریخ‌نویسی هنر را برحسب دوره‌ها مورد بررّسی قرار داده است. کتاب «هنر اسلامی و موزه با رویکردی به باستان‌شناسی و هنر در جهان اسلام در نیمه اوّل قرن بیستم» که با ویراستاری «بنوا ژینو»،[۴] «جرج کلیل»،[۵] «استفان وبِر»[۶] و «گرهارد ولف»[۷] (۲۰۱۲) منتشر شده است، متشکّل از مجموعه مقالات صاحب‌نظرانی چون «الگ گرابار» درباره مطالعات هنر اسلامی است. در این کتاب به بحث‌هایی مانند رابطه هنر اسلامی و موزه‌ها، تأثیر و نقش موزه‌ها در مطالعه و شناخت هنر اسلامی و نیز مسائل جدید در مطالعات هنر اسلامی پرداخته شده است.

«محمّد خزایی» (۱۳۸۶) در مقاله‌ای با عنوان «غرب و تاریخ هنر اسلامی»، به‌طورکلّی فرآیند شکل‌گیری تاریخ مطالعات هنر اسلامی را توضیح داده و بر آن است تا در این مقاله با نگاهی کم‌وبیش آسیب‌شناسانه، هنر اسلامی موردنظر مورّخان غرب را مورد بحث قرار

2-Wendy. M.k. Shaw
3-Nejedet Nerzen, Jale
4-Benoît Junod
5-Georges Khalil
6-Stefan Weber
7-Gerhard Wolf

دهد. «سپهران» (۱۳۸۹) در پژوهشی به نام «تاریخ در سنجه سنّت‌گرایان»، به شکاف‌ها و خلأهای نگاه سنّت‌گرایان به هنر اسلامی پرداخته است. نگاه نویسنده در این مقاله انتقادی است که با مطرح‌کردن ویژگی‌های ضدفرهنگی و ضدتاریخی رویکرد سنّت‌گرایان، به بیان تعارضات و روندهای فکری این دسته از محقّقان نسبت به هنر اسلامی می‌پردازد. «بلوم» و «بلر» (۱۳۸۷) در پژوهش گسترده‌ای که درباره روند تکوینی مطالعات هنر اسلامی انجام داده‌اند، بحث خود را با تأمّلاتی درباره این حوزه سیّال آغاز کرده‌اند.

۱-خوانش خیالی-حِکمی (سنّت‌گرا)

مسئله‌ای که مطالعه رویکرد انتقادی را ضروری می‌نمایاند این است که نویسندگان و محقّقان به‌اصطلاح سنّت‌گرا، یعنی کسانی‌که خوانش‌های خیالی-حِکمی دارند، با آنکه گاهی در برابر دستاوردهای فلسفی دوران روشنگری واکنش نشان می‌دهند، از همان اسلوب‌های مدرن برای تبیین مسائل خود بهره می‌گیرند که این امر یک تضاد نظری و فکری به‌وجود می‌آورد. براساس این تضاد آنان همچنان مدّعی هستند باید به سنّت مراجعه کرد و برای ارجاعات دینی و باطنی، پای نحله و جریان پدیدارشناسی را پیش کشید. این در حالی است که این رویکرد درحقیقت از جمله روش‌های فلسفی غربی محسوب می‌شود که با طرح روشنگری «دکارتی» و شیوه و منش «کانتی» به اینجا رسیده است.

دیدگاه سنّت‌گرا بر آن است که هرگونه مطالعه روشمند از دیدگاه علوم اجتماعی و انتقادی را نفی کند و خود را در سایه پدیدارشناسی، که تنها مرجع و دیدگاه مشروع در مواجهه با هنر اسلامی است، درنظرگیرد و از پدیدارشناسی، خوانشی عرفانی ارائه دهد که این مسئله بر بحران و اغتشاش نظری و پژوهشی آنها افزوده است. حال باید دید این اشتباه و توجیه نظری از کجا ناشی می‌شود؟ به‌نظر می‌رسد منشأ چنین دیدگاهی، ارائه خوانشی عارفانه و شبه‌عرفانی از «هایدگر» و پدیدارشناسی و تطبیق تحمیلی افکار فقهی و دینی با مصادیق هنری باشد.

واقعیّت این است که هدف فلسفه هایدگر در بستر پدیدارشناسی، برطرف‌کردن ثنویّت و کوگیتوی[۸] دکارتی[۹] است. در این میان تلاش فیلسوفانی مانند هایدگر، کانت و هگل نیز یافتن یگانگی و وحدانیّت در فراسوی این دوگانگی دکارتی و ازمیان‌برداشتن شکاف بین من، جسم من و هستی بوده است. چنانکه وقتی به دیدگاه کانت رجوع می‌کنیم، مفهوم تأمّل زیباشناختی را در ارتباط و تعامل بین سوژه و ابژه می‌بینیم. بنابراین، تفاوت بین نگاه باطنی و سنّتی که همان سنّت الهی و مراجعه و بازگشت به دین در نظرگاه سنّت‌گراهاست ، اساساً از حیث بنیان و مبادی فکری با پدیدارشناسی متفاوت است. درنتیجه، نگاه عرفانی سنّت‌گراها که به منش‌های دینی نیز آغشته است، با پدیدارشناسی هایدگری که هرگز ارتباطی با معرفت و طریقت عرفانی و سنّتی ما ندارد، سنخیّتی قابل جمع نیست.

«نصر» هنر اسلامی را به دو بخش هنر «سنتّی اسلامی» و هنر «قدسی اسلامی» تقسیم می‌کند. هنر سنّتی نیز به دو بخش تقسیم می‌شود: بخشی از هنرها در تمدّن اسلامی همچون نگارگری و موسیقی، هنر غیرقدسی است و بخش دیگر همچون معماری مساجد یا خطّاطی در اسلام یا معماری کلیسا در دوره قرون وسطی در دین مسیحیّت، هنر قدسی است. از نظر آنان هنر قدسی، بخشی از هنر سنّتی است که به‌طورمستقیم

8-Cogito

۹-از دیدگاه دکارت از طریق حواس نمی‌توان به معرفت یقینی راه یافت و در اینجا حواس بی‌اعتبار است و شک دکارت نقطه آغاز شکل‌گیری کوگیتو (می‌اندیشم) بود. به‌گفته دکارت یک چیز وجود دارد که نمی‌توان به آن شک کرد و آن این است که «شک می‌کنم، پس چون شک می‌کنم، می‌اندیشم؛ بنابراین، من کسی هستم که می‌اندیشم، درنتیجه می‌اندیشم، پس هستم». بدین گونه دکارت بر فاعل شناسا و اصالت او تأکید دارد.

و بی‌واسطه با مبانی دینی و حکمی گره خورده و در ارتباط با آیین‌های دینی و مناسک مذهبی است و برای تشخیص آن از هنر سنّتی، آن را جداگانه «هنر قدسی» یا «مقّدس» می‌خوانند (نصر، ۱۳۸۰: ۵۰).

از این توضیح چنین برمی‌آید که در بستر این تقسیم‌بندی برخی از شاخه‌های هنر اسلامی، برتری و مراتب والاتری در مقایسه با بقیّه هنرها دارند؛ بنابراین در این مسیر فکری و این تقسیم‌بندی، «خوشنویسی» برترین هنر اسلامی تلقّی می‌شود. برخی از محقّقین تاریخی‌نگر هم در لابه‌لای نوشته‌های‌شان به این نکته اشاره کرده‌اند. «کازمی» می‌نویسد: «در اسلام، هنر خوشنویسی به‌طور قابل توجّهی در قالب هنری بسیار لطیف و بدیع توسعه یافت. در سرتاسر فرهنگ اسلامی در گذشته و حال، احترام و حرمت زیادی نسبت به کلمه مکتوب، به‌ویژه متن قرآنی دیده می‌شود...» .

در مقابل، نقدهایی نیز به این برتردانستن خوشنویسی به‌عنوان برترین هنر اسلامی وارد است. در این باره «اولیور لیمِن» در مباحث خود پیرامون یازده اشتباه زیباشناسی در هنر اسلامی می‌نویسد: «خوشنویسی، زیبایی فُرم‌ها و خود سبک است، چیزی که هیچ ارتباطی به واژگان ندارد. این باور که نوشتن، مهمّ‌ترین مسئله زیباشناختی در خوشنویسی است و نه معنای نوشتار، دلیل روشن و ساده‌ای دارد؛ زیرا آثار خوشنویسی می‌تواند مورد تحسین کسانی قرار بگیرد که هیچ آگاهی‌ای از معنای نوشتار ندارند» (leaman, 2004: 35-36). درحقیقت، لیمن در اینجا به وجه زیباشناختی و ساختاری خوشنویسی تأکید دارد و معتقد است که نسبت‌دادن شباهت‌ها و هرگونه ارتباط کلمات و حروف در خطّاطی با دنیای بیرونی، مانند حرکات روبه‌بالای حروف عمودی، نوعی جبرگرایی افراطی است.

«هنر ذاتاً همان محتوا و معنا (یا صورت، به‌معنای ارسطویی) است و در حکمت سنّتی، فرم به‌معنای شکل محسوس نیست، بلکه منظور از آن طرح، معنا یا جان در برابر جسم است» (کوماراسوآمی، ۱۳۸۴: ۳۲۴). این نگرش، دیدگاهی درون‌گرایانه و معناگراست که به‌وضوح اصول زیبایی‌شناسی هنر، شامل مطالعه ساختار و فرم و ظواهر اثر هنری را نادیده می‌گیرد و سعی در خوانش باطنی و خیالی از هنر دارد. علاوه‌براین، «هنر قدسی در مفهوم کامل کلمه به هنری اطلاق می‌شود که قوانین آن به‌دست افراد عادّی وضع نشده، بلکه توسّط مؤلّف و مصنّف روحانی در هر دوره به‌وجود آمده [است]. معماری کلیساهای دوره قرون وسطی، مانند کلیساهای سبک رومانسک و گوتیک و آوازهای گرگوریان در دین مسیحیّت یا نمایش‌های نو (نمایش غنایی) در ژاپن یا رقص و موسیقی معابد هندو در هندویسم نیز جزو هنرهای مقدّس در دیگر ادیان هستند» (لینگز، ۱۳۸۳: ۲۴). به‌صراحت و قاطعیّت نمی‌توان گفت موسیقی در زمره کدام گروه قرار می‌گیرد، ولی اعتقاد ما این است که اگر بخواهیم درباره هنر اسلامی در تأویل‌های قدسی به‌دنبال مصادیق واقعی و بارز آن بگردیم، بی‌شکّ موسیقی به این نظر و دیدگاه نزدیک‌تر است، به این دلیل که وجه انتزاعی آن غالب است.

«سیّدحسین نصر» درباره تفاوت هنر قدسی و هنر سنّتی اسلامی معتقد است: «هنر قدسی با اعمال اصلی دین و شیوه زندگی معنوی رابطه مستقیم دارد و هنرهایی چون خوشنویسی، معماری مساجد و تلاوت قرآن را دربرمی‌گیرد، اما هنر سنّتی اسلامی شامل انواع هنرهای بصری و شنیداری، از منظره‌نگاری گرفته تا شاعری است که همه سنّتی‌اند و

درضمن اصول وحی و معنویّت اسلامی را هم، البته به‌شیوه‌ای غیرمستقیم‌تر از هنر قدسی، متجلّی می‌سازند. به‌تعبیری هنر قدسی، قلب هنر سنّتی است و به‌شیوه‌ای مستقیم اصول و معیارهایی را بازمی‌تاباند که به‌شیوه‌ای غیرمستقیم‌تر، در تمامی عرصه‌های هنر سنّتی تجلّی یافته است» (نصر، ۱۳۸۹: ۲۳). این تقابل بر پایه ایدئولوژی‌ای استوار است که با بهره‌برداری از زبان، صورت می‌گیرد؛ یعنی مقوله‌بندی‌هایی که در واقعیّت عینی نیستند، بلکه برآمده از نوعی تفکّرند که خود را مسلّط بر زبان، این‌گونه توجیه می‌کنند.

هنر قدسی، نوعی حقیقت برساخته ذهنی از کلّیّت هنر است و ایجاد تقابل در چارچوب ساختار دوگانه هنر دنیوی و آسمانی، بیشتر متّکی بر سلیقه و ابزاری قلمدادکردن هنر برای ترویج گفتمان‌های اقناعیِ موردنظر سنّت‌گرایانی است که اهدافشان، تماماً ایدئولوژیک و اقناعی است. این نظر بر این نکته اشاره دارد که هنرهای سنّتی از ویژگی‌های مادّی برخوردارند؛ بنابراین، از نظر معنایی با مراتب معنویّت حاکم در هنرهای قدسی ارتباطی دارند. اگرچه ممکن است ریشه‌های عرفانی داشته باشند، ولی جایگاه آنها در مقایسه با هنر قدسی، زمینی است و هنر قدسی در مرتبه‌ای بالاتر جای دارد. درحقیقت، این نظر و استدلال نوعی توجیه است و با توجّه به اینکه به ریشه‌های تاریخی، اجتماعی و فرهنگی ساخته‌شدن مساجد و دیگر نمونه‌های هنر قدسی توجّهی ندارد؛ ازاین‌رو، به آن وجهی قدسی و دینی می‌بخشد و برای برتر نشان‌دادن هنر قدسی، مقوله‌بندی ذکرشده را انجام می‌دهد.

«نصر» با بیان کلّیّات اشاره‌شده، تمام دستاوردهای هنری دوران گذشته را ذیل یک نگاه کلّی قرار می‌دهد و تا آنجا پیش می‌رود که می‌گوید هنرهای سنّتی اسلامی تمامی ابعاد معنوی و دینی را به‌شیوه‌ای غیرمستقیم بازنمایی می‌کنند؛ این در حالی است که وی اشاره‌ای به بازه زمانی مشخّص و مصادیق آنها نمی‌کند. بدیهی است که بخشی از آثار دیداری سنّتی (نگارگری) بازنمود موضوعات و مضامینی هستند که با بیان چنین تفکّری تفاوت دارند، مانند نمونه‌هایی از بازنمایی داستان‌های «کلیله‌ودمنه» و «محفل عشّاق»، که فرآیندهای زمینی و روابط خاص بین انسان‌ها را به‌وضوح به‌تصویر کشیده‌اند.

«سیّدحسین نصر» در نقد دیدگاه‌های واقع‌نگر و تاریخی به هنر اسلامی و جستجوی منشأ هنر اسلامی در شرایط اجتماعی-سیاسی می‌نویسد: «این دیدگاه حتّی اگر مقبول گروهی از مسلمانان هم باشد، باز دیدگاهی کاملاً متجدّد و غیراسلامی است، چون منشأ امر باطنی را در ظاهر می‌جوید و هنر قدسی و نیروی درونی‌ساز آن را به شرایط بیرونی و اجتماعی محض یا همچون مورّخان مارکسیست، به عوامل اقتصادی صرف تقلیل می‌دهد. این دیدگاه را می‌توان از منظر مابعدالطّبیعه و الهیات اسلامی که خداوند را منشأ تمام صورت‌ها می‌داند، به‌سادگی می‌توان رد کرد...» (نصر، ۱۳۸۹: ۱۱).

استدلال این محقّق براساس منش و رویکردی شکل می‌گیرد که از نظر طریقه استدلال قابل ردّ است. جوهره دین‌مداری و نظر نصر درباره ماهیّت باطنی عالم از نظر دینی قابل‌قبول است، امّا مسئله این است که نصر اصل موضوع، یعنی «هنر»، را نادیده گرفته است و گویی همه عالم و اعیان را هنر می‌پندارد. به‌علاوه، این استدلال جز ذهنیّت‌گرایی و تحمیل افکار به مصادیق هنری، هیچ‌گونه مبنا و مبادی علمی ندارد.

نصر با مطرح‌کردن دین و مفاهیم باطنی سنّت الهی، جایی را برای نقد و مخالفت باقی نمی‌گذارد؛ بنابراین، از روش توجیه و سفسطه برای اثبات امری بهره می‌گیرد که دست‌کم

از بدیهیات است. درنتیجه، وی معتقد است: «سرمنشأ هنر اسلامی را در علوم فقهی و کلامی هم نمی‌توان یافت. این دو، رابطه نزدیکی با شریعت دارند و به تعریف و دفاع از معتقدات و اصول ایمان اسلامی می‌پردازند ... پس برای یافتن سرچشمه هنر اسلامی باید به باطن دین اسلام که در طریقت مستتر است و حقیقت آن را روشن ساخته است، رجوع کرد» (نصر،۱۳۸۹: ۱۵).

اگرچه برخی از محقّقانِ این رویکرد، نصر و رویکردهای مشابه را در زمره رویکردهای هرمنوتیکی برّرسی کرده‌اند، امّا معتقدند انتقاداتی به دیدگاه‌های نصر و امثال ایشان وارد است. «پرهیز از مطالعه تاریخی، استفاده از بیان‌های خطابی، نفی علوم سکولار، قائم‌به‌ذات دانستن موضوعات تحقیق، گزینش‌ها و تعریف‌های تقلیل‌گرایانه و قداست‌بخشیدن به گذشته، از ایرادهایی است که می‌توان به آنان گرفت» (حنایی‌کاشانی، ۱۳۹۳: ۳۷۴).

دیدگاه برخیِ از پژوهشگران در حین تشریح رویکرد سنّت‌گرایان نه‌تنها ارزش‌گذارانه است، بلکه اساساً نشان‌دهنده این است که با مفهوم و ذات موضوعی به اسم «هنر» مخالفت ضمنی دارند: «هنر به‌معنای مبتذل کلمه، آن‌گونه که در تداول دنیای مدرن است، هیچ مکانتی در سنّت‌های الهی ندارد. درحقیقت، هنر بیشتر یک اشتراک لفظی بین دنیای مدرن و جهان سنّتی است تا اشتراکی معنوی. فرزانگان جاویدان‌خرد از منظر و مرئایی خاصّ به دین و هنر به‌طور اعمّ می‌نگرند و هنر اسلامی به‌عنوان جلوه‌ای از هنر دینی ـ البته دین به‌معنای قرآنی آن، نه ترجمه اصطلاح مبهم Religion در بستر فرهنگی مدرن با دقایق و ظرایف مربوط به این دین، مورد تدقیق و برّرسی ایشان قرار گرفته است» (داداشی، ۱۳۹۳: ۱۷۴-۱۷۵).

با چنین نگرش‌هایی، آیا ما به‌دنبال بحث درباره معنا و ماهیت هنر اسلامی هستیم یا مصادره مفاهیم برای دفاع از استنباط‌ها و برداشت‌هایی که درحقیقت، نسبت چندانی با واقعیّت هنر اسلامی ندارند؟ پیروان سنّت‌گرایی بدون استدلال منطقی، هنر مدرن را مبتذل می‌خوانند و روشن نمی‌کنند که منظور از فرزانگان جاویدان‌خرد، دقیقاً چه کسانی هستند؟ علاوه‌براین، آنان گاهی دین را فقط در دایره سلایق خودشان درک می‌کنند. این گزاره‌های کلّی که تاریخ، بافت فرهنگی و عوامل فرامتنی در شکل‌گیری هنر را نادیده می‌گیرند، آیا می‌توانند به تفهیم و تبیین معنای هنر اسلامی کمک کنند؟ مگر قرار بود اهداف اصلی شکل‌گیری هنر از نخستین تمدّن‌های بشری تاکنون بر مدار آنچه سنّت‌گرایان می‌اندیشند قرار بگیرد؟

پیروان این نگرش‌ها با پیروی از آرای نصر و پُررنگ‌کردن همان دیدگاه‌ها با نگاهی تندرو تا بدانجا پیش می‌روند که می‌نویسند: «... وظیفه هنر، سخن‌گفتن با افکاری است که تمایلی معنوی دارند و به‌دلیل نحوه بیان عینی و انضمامی و مستقیم خود، یاور فهم فقهی و اخلاقی در خطاب عامّ جامعه است و علاوه‌بر وظیفه عامّ خود، هنر وظیفه‌ای صرفاً معنوی و باطنی نیز دارد ... مبدأ الهی مطلق است» (داداشی، ۱۳۹۳: ۱۸۷).

به‌نظر می‌رسد این اظهارات تجویزی و کاربرد هوشمندانه اصطلاحات مبهم و کلّی، حاکی از تأکید بر یک گفتمان مسلّط و اقناعی در هنر باشد. درحقیقت، این بیانات که تقلید و تکرار بی‌نتیجه آرای سنّت‌گرایان است، شبیه آیین‌نامه‌ای اخلاقی برای هنر است و به‌نظر می‌رسد اگر کسی به چنین وظایف مشخّصی وفادار نباشد از دایره بحث و فهم هنر خارج

است. این دیدگاه‌ها بیشتر به حوزه‌های فقهی و دینی مربوط است تا هنر اسلامی. ابتدا و انتهای بحث سنّت‌گرایان این است که «هنر اسلامی ریشه در عوالم فراواقعی، باطنی و الهی دارد و منشأ آن را باید در قرآن و وحی جست». این فتوای کلّی، نیازی به هیچ‌گونه تحلیل و بازی با واژگان و ارجاعات بی‌دلیل به کتب و منابع ندارد.

«کریستین پرایس» می‌نویسد: «داستان هنر اسلامی با چکاچک شمشیر و آوای سمّ ستوران در بیابان‌ها و بانگ بلند پیروزی الله‌اکبر آغاز می‌شود» (پرایس، ۱۳۸۹: ۵). درواقع، پرایس در ابتدای بحث خود به نکته مهمّی اشاره دارد و آن یورش و قدرت‌نمایی در تسخیر دیگر سرزمین‌هاست، امّا در این تسخیر انگیزه‌ها نه برای هنر و خلق و تولید هنر، بلکه برای گسترش دین بوده است. از همین نقل‌قول پرایس، «مددپور» برداشت دیگری ارائه می‌دهد. وی می‌نویسد: «سخنان پایانی کریستین پرایس درواقع، بیان حقیقت و باطن هنر اسلامی (الله‌اکبر) است» (مددپور، ۱۲۹:۱۳۷۴). بانگ الله‌اکبر، در نخستین سال‌های گسترش دین اسلام بیشتر شکلی سیاسی، اجتماعی و دینی را مطرح می‌کند و استنباط و تأویل‌هایی که به‌واقع از واژگان بهره‌برداری ایدئولوژیک می‌کند، به‌منظور تبیین معنا و سرچشمه هنر اسلامی قابل پذیرش نیست.

شایسته است نظر پرایس را به‌صورت واقع‌گرایانه بررّسی و آن را این‌گونه بیان کنیم: اثر هنری محلّ تجلّی و تلاقی انواع نظام‌های معنایی یا گفتمان‌هاست، مانند گفتمان قدرت، دین و سیاست. درنتیجه، معتقدیم که هنر گذشتگان اساساً هنر فاتحانِ سرزمین‌هاست و این تحوّلات اجتماعی و سیاسی را نمی‌توان با نگاهی کلّی و شبه‌فلسفی توجیه کرد؛ زیرا رسوخ فرهنگ اسلامی و باورهای دینی اسلام به سرزمین‌های دیگری که پیش از ورود اسلام واجد سنّت‌های فرهنگی و هنری خاص بودند، موجب نشد که تمام اندوخته‌های فرهنگی و هنری آن سرزمین‌ها ریشه‌کن شود، بلکه در این تلاقی فاتحانه، ساختارهای بیانی متن‌های هنری، صورتی دیگر به خود گرفت. اساساً این تغییر که نتیجه تلاقی فرهنگی و اجتماعی بوده است در درجه نخست، یک تحوّل و دگرگونی فرم‌گرایانه و ساختاری محسوب می‌شد که به‌تدریج در برخی از شاخه‌های هنری، ویژگی‌های فرهنگی اسلام متجلّی شد و بیشتر در بناهای مذهبی و به ویژه مساجد و آرایه‌های متکّی بر خوشنویسی تحقّق عینی یافت.

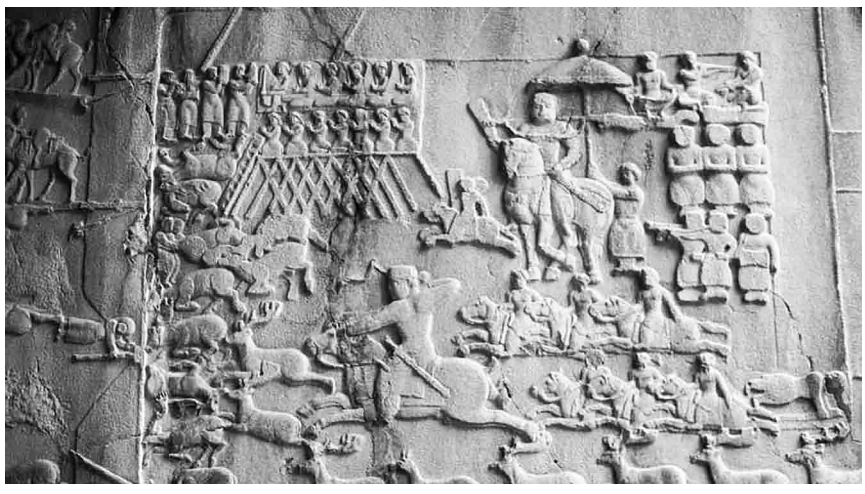
از دیدگاه سنّت‌گرایان، «هنر قدسی به زیبایی ظاهری اصالت نمی‌دهد و زیبایی آن برآمده از حقیقت معنوی و از کاربرد رمز و نماد و به‌علت فایده‌ای است که برای بیان مناسک دینی و مشاهدات عرفانی داراست» (شوئون، ۱۳۷۶: ۹۷). یکی از مسائل مبهمی که به‌دلیل اغتشاش نظری در این زمینه پیوسته در آرای سنّت‌گرایان و نویسندگان این شیوه نگرش، به‌تکرار به‌چشم می‌خورد، استفاده از مفاهیم و لغاتی است که نوشته‌های آنها را متناقض نشان می‌دهد. این واژه‌ها که گاهی تخصّصی هستند و ویژگی‌ها و تعاریف روشنی دارند، برای این دسته از نویسندگان ابزاری برای توجیه دیدگاه‌های کلّی ایشان محسوب می‌شود. از جمله این مفاهیم کلیدی «نماد»،[10] «نشانه»[11] و «رمز»[12] است. درحقیقت، نماد که البته می‌تواند در ابتدا نشانه باشد و به‌واسطه قرارداد به نشانه نمادین تبدیل شود، معنی مشترک، مشخّص، همگانی و قراردادی دارد، مگر آنکه در شرایط متفاوت و در بافت و نظامی متفاوت از آنچه هست، قرار داشته باشد. اگر صحبت بر سر

10- Symbol
11-Sing
12-Cod

تفسیر و تعبیر و استباط معانی پنهان و ژرف در متن باشد، این نشانه است که همواره واجد معناهای زایا و پویاست و لزوماً بر قطعیّت و مدلولی واحد و نمادین استوار نیست.

اگر هنر اسلامی پیوسته برای بیان مضامین خود از نماد استفاده می‌کند، پس ما نیازی به هیچ‌گونه تحلیل و معناکاوی نخواهیم داشت؛ زیرا همه‌چیز بر طبق ویژگی قراردادی معلوم است و این معلوم‌بودن معنی، برای همگان مشترک است. درنتیجه، از نظر علمی و نظری، سنّت‌گرایان و کسانی‌که با بیانات کلّی و مبهم درصدد فلسفی جلوه‌دادن ماجرای هنر اسلامی و شیوه مطالعات خود هستند، بدون ملاحظات علمی و شناخت دقیق از مفاهیم و مبانی نشانه‌شناسی و علم تفسیر، حکم صادر می‌کنند و بدون توجّه به تفاوت‌هایی که بین نماد، نشانه، تمثیل و رمز وجود دارد، برداشت‌هایی نارسا از نظام‌های نشانه‌ای و دلالتگر در هنر اسلامی ارائه می‌دهند. این امر در حالی است که دست‌کم از پیشگاه بینامتنی، می‌توان گاهی تلاقی و تداخل نشانه‌ها و نمادهای فرهنگ‌های مختلف و تأثیرپذیری و اقتباس از یکدیگر را مشاهده نمود؛ برای نمونه، بدیهی است که در ایران، پس از ورود دین اسلام، هیچ‌کدام از سنّت‌های هنر باستان و گذشته به فراموشی سپرده نشد؛ بنابراین با ورود اسلام، شیوه و راه بیان مضامین تغییر کرد که البته بخشی از آن ناشی از محدودیّت‌های شرعی و در عین حال خواسته‌های حاکمان وقت بوده است.

«هیلن‌برند» در مقاله‌ای با عنوان «در هنر اسلامی بر مجلس شکارِ ساسانی چه رفت؟» (تصویر ۱)، ضمن تشریح این مسئله که چهار سده نخست اسلامی را باید عصر ظلمت هنر ایرانی قلمداد کرد، بر تغییر معانی هنر باستانی و دگرگونی‌های ساختاری و معنایی اشاره می‌کند و معتقد است که صحنه‌های بزرگ شکار در آثار هنری دوران ساسانی مانند نقش‌برجسته‌های طاق‌بستان یا ظروف، در هنر اسلامی معناهای مجازی پیروزمندانه خود را از دست می‌دهند و درحقیقت مضمون شکار دیگر معنای باستانی و پیشین خود را ندارد. او می‌نویسد: «بدین‌سان درحالی‌که اسلام از جهاتی برتری داشت، سنّت پیش‌ازاسلام هنوز پُرتوان بود و این مسلماً در هنرهای دیداری هم صدق می‌کند. با گذشت زمان خاطره‌ها کم‌رنگ شد، فرم‌های قدیم معنای تازه به خود گرفت. به‌علاوه، زوال یا بازسازی فرم‌های ساسانی با پیدایش فرم‌های تازه‌تری همزیستی کرد. به این ترتیب می‌توان گفت ایرانِ اوایل دوران اسلامی، شاهد بسیار بین قدیم و جدید بود» (هیلن‌برند، ۱۳۹۳: ۱۱۱-۱۱۰).



تصویر ۱- طاق‌بستان، صحنه شکار،
منبع: آرشیو نویسندگان

با توجّه به مطالب ذکرشده، نمی‌توان تأثیر مؤلّفه‌های فرهنگی و سیاسی را در تغییر ساختارهای زیبایی‌شناختی هنر ایران دوران اسلامی نادیده گرفت. همین ورود اسلام به ایران، فرآیندی در قالب هم‌آمیزی بینافرهنگی بود که منجر به تولید متن‌های جدید فرهنگی و هنری شده است. پس می‌توان گفت که یکی از معضلات جدّی در این شیوه تحلیل و نگرش، کمبود روش مطالعاتی، نبود واقع‌بینی، تضاد با تاریخ و عدم توجه به مسئله بافت فرهنگی است.

۱-۱. سفسطه‌های تفسیری

حال، مسئله دیگری اینجا درباره هنر اسلامی و فهم و خوانش ما از این عنوان مطرح می‌شود و آن این است که آیا در مواجهه با هنر اسلامی باید فهمِ مفهومی، مانند آنچه که فلسفه درپیش می‌گیرد، را ملاک قرار دهیم یا فهم حسّی و اعتقادی؟ درحقیقت، آنچه گاهی به نام فلسفه هنر اسلامی مطرح می‌شود، لزوماً فلسفی نیست و بیشتر وابستگی حسّ و اعتقاد را ـ در هنری که پایه‌ها و مبادی دینی را به آن نسبت داده‌اند ـ جستجو می‌کند؛ یعنی در این بین، فهمِ مفهومی هنر اسلامی نزدیک به همان جریان خیالی-حِکمی و صحبت از ایده مشترکِ باطنی است و فهم حسّی و ادراکی، مسئله را در فرهنگ جلوه‌های آن جستجو می‌کند.

درواقع، اگر آن ایده مشترک باطنی و معنوی که برخی آن را ویژگی و سرچشمه هنر اسلامی و گاهی هنر قدسی می‌نامند، به‌وسیله ویژگی‌های نمادین، دیداری و حسیّات بیان شده است، پس این روش‌های کلّی و توجیه‌کننده را برای تبیین معانی و تشریح ویژگی‌های زیبایی‌شناختی‌اش برنمی‌تابد. البته اذعان داریم این شیوه نگریستن از دریچه فلسفه اسلامی به هنر اسلامی نیز نوعی دیدگاه است، امّا محتوای این مباحث مملو از توجیه و استدلال‌هایی غیرقابل‌باور است و اساساً این مباحث در دایره هنر نمی‌گنجد، مگر اینکه ثابت شود در چارچوب تفکّر اسلامیِ هنر مورد توجّه بوده است. اگر بحث بر سر چیستی هنر اسلامی است، درحقیقت موضوع مورد بحث چیستی هنر محسوب می‌شود و هنر نیز مفهومی است که در صدوپنجاه سال اخیر ابداع شده است و حالا باید تکلیف آن را با صفت اسلامی مشخّص کنیم؛ این در حالی است که هنر اسلامی عنوانی متأخّر و ساخته شرق‌شناسان و محقّقان غربی است. بر این اساس مطرح‌کردن افکار ملاصدرا، بوعلی‌سینا و فارابی ارتباطی با مسئله هنر ندارد و تکیه بر این نظریّه‌ها هرگز اسلامی‌بودن مصادیق موردنظر پیروان این رویکردها را ثابت نمی‌کند؛ زیرا این نظریّه‌ها سراسر تحمیل جبری نگرش‌ها و نظریّه‌های کلّی به هنر اسلامی است.

این اغتشاشات نظری و روش‌شناختی را ما در مطالعات برخی از نویسندگان هنر اسلامی و کسانی‌که از چشم‌اندازهای فلسفی و مفهومی به ماجرا نگاه می‌کنند، مشاهده می‌نماییم؛ درنتیجه به‌نظر می‌رسد عموماً آنچه که با نام فلسفه هنر اسلامی مطرح است و درباره‌اش می‌نویسند، در مورد درک مفهومی نیست، بلکه پیوسته متّکی به متعلّقات حسّی و دیداری است. بنابراین، در اینجا چه تفاوتی بین تأمّلات سوبژکتیو کانتی (در حکم رویکرد زیباشناختی مدرن) و نگرش‌های شرقی و سنّت‌گرایانه وجود دارد؟ شیوه کار و مطالعات در این بین بیشتر به‌صورتی رخ می‌دهد که بعضاً نویسندگان و محقّقان

هنر اسلامی نظریّه‌ها را به متن‌ها (هنر) تحمیل می‌کنند؛ به‌عنوان مثال، در کتاب «مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی» ـ که اصلی‌ترین مباحث کتاب شامل فلسفه و دیدگاه‌های نظری در عرفان است ـ در تشریح نگرش عرفانی و فلسفی به رنگ و نور در نگارگری، با اتّکا به روش‌های تحمیلی و مغالطه‌گرایانه چنین آمده است: «در نگارگری ایرانی اعتقاد بر این است که این هنر، نسبتی ذاتی با معنا یافته و زبان و فرم خود را از همان معنا اخذ کرده است و این نظریّه دلیلی ساده دارد: فرم و رنگ در این هنر به واقعیّت‌های عالم برون وفادار نیستند، کوه و دشت در این تماشاگه راز، رنگ‌هایی متفاوت با عالم واقعی دارند. پرسپکتیو در این آثار همچون نگارگری چینی عمودی است نه عمقی و به‌سان جریان نور در ظهور شعاع‌های عمودی از آسمان، جریان یافتن معنایی از عالم عرش به دنیای فرش را روایت می‌کند و نیز نگاهی را که از عالم فرش به بی‌نهایت عرش بالا می‌برد. رنگ در این نگارگری با عدم تبعیّت از اصل انطباق با واقع، روایتگر عالم دیگر و جهانی فراتر می‌شود (همان عالم مثالی که از آن سخن گفتیم)، همچون کوه که در دنیای واقع، رنگی سرد و زمخت دارد، امّا در نگارگری ایرانی جامه رنگین آبی به تن می‌کند تا نمادی باشد از صفات انفعالی، انقباضی و انعقادی» (بلخاری‌قهی، ۱۳۸۸: ۳۶۳). نویسنده در ادامه بحث، در همانجا (بخش پانویس‌ها) به آرای هایدگر مراجعه می‌کند و در ارجاع خواننده به کتاب «سرچشمه اثر هنری» اثر هایدگر (۱۳۷۸) به نقل از او ادامه می‌دهد: «تعبیر هایدگر از ماهیت اثر هنری این است که اثر هنری چیز دیگری را می‌نمایاند، چیزی که غایب است و اثر هنری نمایانگر این غیب است» (بلخاری‌قهی، ۱۳۸۸: ۳۶۳) و در مورد رنگ با استناد به دیدگاه «نادر اردلان» و «لاله بختیار» (۱۳۸۰) که در مورد «حسّ وحدت و سنّت عرفانی در معماری ایرانی» بحث کرده‌اند، می‌نویسد: «در رنگ‌شناسی ایرانی-اسلامی، یک نظام عالی هفت‌رنگ وجود دارد که شامل سفید، سیاه، خاکی، زرد، سبز، سرخ و آبی است. آبی نشانه نفس امّاره و نمایشگر پایان دوره‌هاست» (بلخاری‌قهی، ۱۳۸۸: ۳۶۳).

در اینجا از حیث روش، این قبیل از پژوهشگران هم‌زمان ضمن برداشت عرفانی از دیدگاه هایدگر و ارجاع به دیدگاه سنّت‌گرایانه اردلان و بختیار تلاش می‌کنند، با تکیه بر نظریّه‌های فلسفه اسلامی، استنباط‌های کلّی و ذهنی خود درباره وجوه معنوی و فرازمینی نگارگری را توجیه کنند؛ بر همین اساس، این برداشت عرفانی از هایدگر و قبل از آن، ارجاعات مکرّر به ایده‌های افلاطونی و نوافلاطونی و عالم مُثُل، شیوه رویارویی با نگارگری را کم‌وبیش در یک دستگاه فکری سفسطه‌آمیز و توجیه‌کننده‌ای قرار می‌دهد.

بلخاری‌قهی، نویسنده کتاب مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی، در بخش‌های بعدی در مورد دیدگاه‌های غیرسنّت‌گرایانه «نجیب‌اغلو» درباره مفهوم هندسه، جبهه‌گیری‌های انتقادی اتخاذ می‌کند؛ درحالی‌که نجیب‌اغلو به‌درستی معتقد است: «تعمیم‌های مطلق ایشان [سنّت‌گرایان] بر طبقه‌بندی‌های مفهومی مبتنی است که آزادانه از مجموعه وسیعی از متون صوفیّه برگرفته‌اند، بی‌آنکه به زمان و مکان یا به سازوکارهای فرهنگی که از ارتباط مفروض میان زیبایی‌شناسی بصری و تصوّف حکایت کند، توجّهی داشته باشند» (نجیب‌اغلو، ۱۳۷۹: ۱۰۸).

این شیوه بحث و بهره‌برداری از روش فلسفی در هنر و فهم مفهومی آن، همان روشی است که از ابتدای شکل‌گیری و تکوین نظریّه در هنر در طول تاریخ از افلاطون تا کانت و

هگل نیز مطرح بوده است. دیدگاه و اظهارنظرهای این نویسندگان سنّت‌گرا و شبه‌سنّت‌گرا، درباره مبانی عرفانی هنر اسلامی ترکیبی از فلسفه و نگرش‌های غربی، عرفانی و گاه شرقی و خوانش‌های عرفانی از فلسفه هایدگر است. ضمن اینکه به‌طورطبیعی واضح است که هیچ استدلال دقیق تاریخی‌ای مبنی‌بر انگیزه‌های عرفانی نگارگران ایرانی که پیوسته به‌صورت گروهی تولید اثر می‌کردند و نیز اساساً نگارگری را در خدمت ادبیات قرار داده بودند و رنگ‌ها را از طبیعت می‌گرفتند، به‌میان نمی‌آورند. بنابراین، در اینجا مسئله روش‌شناسی مطالعاتی، بر هیچ اصول علمی مشخّصی استوار نیست و هر جا که رأی و نظر اندیشمندان و فلاسفه و عرفا با مصادیق هنری سازگاری داشته باشد، مبنای استدلال و استناد قرار می‌گیرد. درحقیقت، این شیوه مطالعاتی نوعی تحمیل نظریّه‌ها به متون است؛ یعنی فراهم‌کردن نظریّه‌های متعدّد فلسفی و سپس جستجوی مصادیق آنها در آثار هنری دوران اسلامی. البته، نبود اسناد و مکتوبات تاریخی درباره هنرهای سنّتی گذشته، عرصه را برای بحث‌های عام، کلّی، غیرقابل‌باور، خیالی و بی‌سرانجام، باز نموده است.

۲- خوانش گفتمان: رهیافتی برای نظریّه هنر پیرااسلامی

با به‌کاربردن صفت اسلامی در کنار هنر، نمی‌توانیم با نگاهی جامع و کلّی درباره همه شاخه‌های هنری، از این صفت و ماهیت دینی آن در تبیین ویژگی‌های هنری بهره گیریم. برای مثال، نمی‌توان به برخی از هنرها و صنایع هنری که کاربردی نیز هستند فرش اسلامی، کوزه اسلامی، بشقاب اسلامی و مواردی از این قبیل بگوییم، امّا اگر گونه‌شناسی حساب‌شده‌ای در این زمینه صورت گیرد، می‌توان تا حدودی مدّعی این بود که در حوزه معماری، مساجد از شاخصه‌های اسلامی و کارکردهای دینی و اسلامی برجسته‌ای برخوردار هستند و ما را در تبیین معنای هنر اسلامی یاری می‌رسانند. در اینجا هیچ حکم مطلقی نمی‌توان صادر کرد؛ زیرا زوایای پنهان تولید و ساخت بناها نیز در طول تاریخ همیشه در یک مسیر مشخّص و با اهداف دینی همراه نبوده و حتّی یک بنای مذهبی کارکرد اجتماعی و غیرمذهبی هم داشته است، امّا بی‌ارتباط با نگرش اسلامی نیز نبوده‌اند.

«گروبه» در این‌باره پس از بحث درباره گنبد در معماری و کارکردهای مشترک آن در بناهای مختلف می‌نویسد: «به‌نظر می‌رسد گنبد به جای نوع خاصّی از معماری و یا بنای خاصّی با کارکرد خاصّ، یک رمز و نماد عمده یعنی نشان‌دهنده قدرت، شهر سلطنتی و نقطه محوری یک تجمّع و گردهمایی باشد؛ بنابراین، می‌تواند اهداف مذهبی و غیرمذهبی را دنبال کند. جلوه ظاهری آن نمی‌تواند ما را در فهم و درک، تفسیر و یا تشخیص یک بنا یاری کند» (گروبه، ۱۳۸۸: ۱۱). گروبه در این زمینه از نوعی معماری صحبت می‌کند و آن را «معماری پنهان» نام می‌نهد. درحقیقت، او معتقد است که تماشای بیرون بنا با آنچه که در رخنه به درونش مواجه می‌شویم، متفاوت است؛ بر همین اساس، معماری اسلامی نوعی معماری پنهان است. گروبه با طرح سؤالاتی مانند آیا این بناها واقعاً اسلامی هستند یا خیر؟ مسئله را در چارچوب چند نشانه ظاهراً اسلامی جستجو نمی‌کند و حتّی با طرح این مسئله که «این بناها توسّط مسلمانان ساخته شده است»، آنها را لزوماً اسلامیِ ناب نمی‌داند؛ چراکه تزیینات و برخی از عناصر ساختاری بناهایی مانند قبّةالصخره (تصویر ۲)، براساس سنّت‌های کهن قبل‌ازاسلام ساخته شده‌اند و در فرآیندی بینامتنی واجد

ویژگی‌های چندفرهنگی و بینامتنی با بناهای پیش از خود هستند. ضمن اینکه گروبه می‌نویسد: «این اصل و قاعده که نمای ساختمان باید ارتباطی با درون آن نداشته باشد، در معماری اسلامی عمومیّت داشته است» (گروبه، ۱۳۸۸: ۱۲).

در جریان تاریخ شکل‌گیری اسلام و هنر اسلامی، بیش از هنر با فرهنگ و پدیده‌هایی که محصول فرهنگ هستند و عمدتاً نیز کارکردهای روزانه و اجتماعی داشته‌اند، مواجه هستیم. بنابراین، می‌توان این متن‌ها را دستاوردهای فرهنگی قلمداد نمود؛ زیرا بدیهی است اگر هنر را در شکل و معنای امروزین آن ملاک قرار دهیم، با چالش‌های نظری و فلسفی بسیاری مواجه خواهیم شد. دلیل این امر آن است که چون هر جا صحبت از هنر یا همان «آرت» ـ در لفظ مدرن ـ به‌میان بیاید به‌ناچار موضوع زیباشناسی نیز مطرح است؛ درحالی‌که اساساً چیزی به نام زیباشناسی اسلامی و عرفانی به‌صورتی‌که از سده هجدهم مطرح شد، وجود ندارد.

«پازوکی» در این می‌نویسد: «بحث زیبایی‌شناسی، به معنایی که ما امروزه درک می‌کنیم کاملاً جدید بوده و مبانی خاصّ خودش را دارد؛ چون این مبانی و نتایجِ حاصل از آن هیچ مصداقی در تفکّر اسلامی و اصولاً تفکّر شرقی نداشته [است]. بنابراین چیزی به نام زیبایی‌شناسی و فلسفه هنر در عالم اسلام وجود ندارد و جستجو در این مورد بی‌حاصل است» (پازوکی، ۱۳۸۸: ۱۹). همچنین «آیت‌اللّهی» در ابتدای مباحث خود درباره چیستی هنر اسلامی به نقل از «سزار براندی»[۱۳] می‌نویسد: «... هر تولید فعّالیّت‌های انسانی را نمی‌توان هنر نامید، مگر تولیدهای فعّالیّت‌های انسانی که هدفشان ایجاد لذّت زیبایی‌شناسانه در مخاطبِ اثر هنری بوده و از خلّاقیّت برخوردار باشد» (آیت‌اللّهی، ۱۳۸۸: ۴۵).

درحقیقت، اینجاست که وقتی مجاری فرهنگی و اجتماعی برای گسترش اسلام در اولویّت قرار داشته‌اند، هیچ‌گونه هدفی برای خلق هنر در کار نبوده است؛ بنابراین، بسیاری از تولیدات فرهنگی در اسلام، در جهت بیان قدرت و اقتدار سیاسی بوده‌اند. البته این مسائل درباره هنرهای باستانی و کهن شرق نیز (قبل از اسلام) مصداق دارد. «الگ گرابار» درباره تجلّی و بیان قدرت، اشکال مختلفی را برای بازنمایی قدرت مورد بحث قرار می‌دهد؛ از جمله اینکه قدرت می‌تواند گاه به‌صورتی نمادین و گاه از طریق سازوکار نحوی نظام نشانه‌ای آثار مختلف بیان شود. وی در این‌باره می‌نویسد: «حتّی آثار عام‌المنفعه و جمعی همچون مساجد، کاروان‌سراها هم بازتابی از شوکت، غرور و قدرت سلاطین، خلفا و یا امرا بود و این آثار در زمان حکومت آنان برپا می‌شد و اسامی‌شان هم در کتیبه‌های عمارات می‌آمد. از قیروان سده نهم گرفته تا قرطبه سده دهم، از اصفهان سده دهم تا دهلی سده سیزدهم، در مساجد جامع اسلامی بخشی مجزّا و پنهانی به نام مقصوره تعبیه می‌شد که دارای تزیین پُرمایه بود و در آن از نظر تزیین و ترکیب‌بندی نوآوری و بداعت ویژه‌ای به‌کار می‌رفت. این بخش جایگاه خاصّ سلطان بود؛ یعنی حضور مرئی قدرت دنیوی در بنایی که به کلّ امّت اسلامی تعلّق داشت» (گرابار، ۱۳۸۸: ۶۵).

دیدگاه گرابار که به‌درستی به مسئله قدرت و تجلّی آن در معماری اسلامی اشاره می‌کند، درواقع تأیید همین مسئله است که هر اثری، محلّی برای تلاقی و تجمّع نظام‌های معنایی و گفتمان‌های گوناگون از جمله قدرت است. اینکه می‌گوییم هنر گذشته و هنر در تاریخ و عموماً هنر پیشامدرن و تاریخی، هنر فتح و شمشیر و قدرت‌نمایی بوده است، به‌دلیل

تصویر۳-۱- قسمتی از نمای بیرونی قبّةالصخره، (leaman, 2004: 35-36).

13-Cesar Brandi

استنادات نمادین و ساختاری و دلالت‌های متنی موجود در آثار هنر اسلامی است. گرابار در ادامه تا بدانجا پیش می‌رود که می‌نویسد: «در معماری اسلامی از حیث کارکرد اجتماعی و شخصی نمی‌توان بنایی سِتُرگ پیدا کرد که به نوعی انعکاسی از قدرت موجود نباشد. حتّی گنبدهای طلایی زیارتگاه‌های شیعی ایران و عراق هم، نمادی از اماکن مقدّسه و حامیان ثروتمند شاهانه آنهاست. امکان ندارد که در یک اثر معماری تظاهر و خودنمایی غایب باشد، چون فخرفروشی و تظاهر همیشه از مظاهر قدرت تواند بود» (گرابار، ۱۳۸۸: ۶۵).

گفتمان‌های سیاسی و ایدئولوژیک حاکم بر هنر اسلامی را نمی‌توان در قالب توصیفات ادبی-هنری صرف تقلیل داد؛ زیرا «بسیاری از نوشته‌های پُراهمّیّت ادب فارسی، اعم از نظم و نثر به‌خلاف آنچه به عادت گفته‌اند به‌طوراساسی، نوشته‌های سیاسی‌اند و نه نوشته‌های ادبی صرف» (طباطبایی، ۱۳۷۵: ۸۴). این دلایل دست‌کم در مورد مهمّ‌ترین دوره‌های نگارگری، نظریّه‌های حِکمی و عرفانی و کلّی‌نگر در تحلیل، این هنر را به چالش می‌کشد. «کشاورزافشار» می‌نویسد: «در فاصله بین قرون سوم تا ششم ه.ق، نیروی فرهنگی و سیاسی نظام خلافت عباسی در بغداد در نتیجه ظهور خاندان‌های پادشاهی نیمه‌مستقلّ ایرانی و سپس سلطنت مقتدرانه قبایل ترک‌زبان در ایران به‌تدریج روبه‌ضعف نهاد. درنهایت، این نیرو با ظهور مغولان در افق سیاسی جهان اسلام در قرن هفتم ه.ق، به‌کلّی خاموش شد. به‌دنبال آن همراه با انتقال مرکز سیاسی از بغداد به حیطه جغرافیای سیاسی ایران، مراکز هنر نگارگری نیز به شهرهای ایرانی منتقل شدند. با این انتقال چرخش عظیم در انتخاب متون برای کتاب‌آرایی در نگارگری به‌وقوع پیوست. در این دوره، از کتاب‌آرایی متون علمی به زبان عربی در نگارگری دست کشیده شد و با اشاره و هدایت وزیرانی ایرانی‌تبار همچون «خواجه رشیدالدین‌فضل‌الله همدانی»، به‌تدریج متمایل به ادبیات حماسی ایران شد و همگامی با شعر و ادب فارسی را آغاز کرد» (کشاورزافشار، ۱۳۸۹: ۳۷).[۱۴]

مسائل تاریخی و سیاسی نشان می‌دهند که توجّه به اندیشه‌های سیاسی و گرایش به نظام سیاسی کهن ایرانی در مرکز توجّه قرار گرفته‌اند؛ بر همین اساس، بازنمایی چنین گفتمان‌هایی در ادب و هنر نشان می‌دهد که نگرش‌های حکمی و عرفانی برساخته‌هایی ذهنی و تحمیلی به‌منظور تحقّق گفتمان‌های اقناعی و دینی در هنر هستند.

با این استدلال‌ها می‌توان گفت مطالعات خیالی و حکمیِ هنر اسلامی از اساس، مطالعه‌ای ضدفرهنگی است؛ زیرا این دیدگاه ظاهراً به این امر قائل نیست که وقتی سخن از اسلام به‌میان می‌آوریم درحقیقت در سطح دیگر، مقصود ما «فرهنگ اسلامی» است. مگر می‌شود وجه فرهنگی و اجتماعی اسلام را در مطالعات هنری که اتفاقاً نقطه‌قوّت حضور مسلمانان در قلمرو خودشان محسوب می‌شود، نادیده گرفت؟ پس اگر بحث بر سر فرهنگ اسلامی است می‌توان گفت که هنر اسلامی، بیش از هر چیزی دستاوردی فرهنگی و اجتماعی به‌شمار می‌رود که برخی از شاخه‌های آن مستقیماً به اسلام مرتبط نیستند، امّا پیرامون پیدایی آن به‌وجود آمدند. «استوارت هال» یکی از چهره‌های مهمّ مطالعات فرهنگی، در تعریف خود از فرهنگ می‌گوید: «فرهنگ، کارهای زیست‌شده‌ای است که مشخّصه جامعه، طبقه یا گروه خاصّی در دوره‌ای خاصّ از تاریخ است. فرهنگ شامل ایدئولوژی‌های عملی است که جامعه، گروه یا طبقه را قادر می‌سازد تا شرایط هستی

۱۴-همچنین نگاه کنید به (آژند، ۱۳۸۷)

خود را تجربه، تعریف و تفسیر کنند و معنای آن را درک نمایند» (Hall, 1982: 7).[۱۵] بنابراین، در تحلیل‌های آثار هنری دوران اسلامی، قبل از هر چیز در حال مطالعه بخشی از نظام پیچیده و کلّی فرهنگ هستیم.

با توجّه به دامنه مطالعات هنر اسلامی، ساحت نظری شیوه‌های خوانش و پژوهش از گفتمان هنر در سرزمین‌های اسلامی را به‌صورتی‌که در ادامه می‌آید، تقسیم‌بندی می‌کنیم. درواقع، این تقسیم‌بندی نتیجه مطالعه و برّرسی ما از آثار مطالعاتی و پژوهشی‌ای است که تاکنون در زمینه هنر در سرزمین‌های اسلامی صورت پذیرفته است:

جدول۱- ساحت نظری شیوه‌های خوانش و پژوهش از گفتمان هنر در سرزمین‌های اسلامی.

خوانش باستانی: در این شیوه، هنر یک سرزمین را صرفاً متعلّق به دوران قبل از اسلام می‌دانند؛ بر این اساس، جستجوی هویّت ناب، اصالت متن و گذشته ناب از اهداف این خوانش است. این روش عمدتاً به‌دنبال اصالت متن و احیای هویّت در معنای تاریخی است. هویّت ناب، هنر ناب و گاهی گرایش‌های نژادی از جمله ایده‌آل‌های این خوانش محسوب می‌شوند.
خوانش اسلامی: در این رویکرد، هنر را صرفاً متعلّق به دنیای اسلام و دوران اسلامی می‌دانند و درنتیجه، بیشتر به‌دنبال مفاهیم انتزاعی مانند حکمت انسی و ویژگی‌های ایدئولوژیک اسلام هستند. در این رویکرد نیز اصالت‌های درونی و حکمی مطلق موردنظر است.
خوانش پیوندگرا: در این رویکرد و خوانش، تلفیق یک فرهنگ با نگرش اسلامی مدّنظر است؛ برای نمونه، «هنر ایرانی-اسلامی»، محصول این رویکرد است.
خوانش خیالی-حکمی: در این رویکرد وجه بارز و برتر هنر، ابعاد خیالی، عرفانی و حکمی آن است. درحقیقت، پیروان این روش با اتّکا به ذهنیّت‌گرایی و گرایش‌های ذات‌باورانه، بدون توجّه به مسائل فرامتنی از هنر، خوانشی عرفانی و قدسی ارائه می‌دهند. پیامدهای چنین خوانشی بیشتر به‌صورت سفسطه‌های تفسیری و مغالطه‌های فلسفی تحقّق می‌یابد.
خوانش چندفرهنگی و اجتماعی: در این رویکرد، می‌توان هنر در فرهنگ‌های اسلامی را در ترکیب و تلفیق با دیگر فرهنگ‌ها مورد توجّه قرار داد و تحوّلات فرهنگی و اجتماعی از سده سوّم تا هفتم هجری را سرچشمه شکل‌گیری دوران درخشان اسلامی در هنر دانست. در این دیدگاه نقش تلفیق و تبادلات فرهنگی، تأثیرات اجتماعی، تصمیمات سیاسی و نیز پیوندگرایی بین ایده‌های فرهنگ‌های مختلف برای پی‌ریزی شیوه‌های جدید در هنر سرزمین‌های مختلف در دوران اسلامی مورد توجّه است. در این خوانش، هنر اسلامی به‌مثابه گفتمان در فرهنگ اسلامی مورد مطالعه قرار می‌گیرد؛ بنابراین در این دیدگاه فرهنگ، جامعه، زبان و نشانه‌های درون‌متنی و برون‌متنی، از اولویّت برخوردار است. «خوانش گفتمانی» هم ذیل همین رویکرد قرار می‌گیرد.

نظریّه هنر پیرا اسلامی

مفهوم و اصطلاحی که برای تبیین نظریّه موردنظرِ این پژوهش به‌کار گرفته‌ایم، نه خصلت توجیهی دارد و نه برای تمایز یا زیبا جلوه‌دادن و پیچیده‌کردن مسائل است، بلکه هدف از آن تأکید بر تحوّل مبتنی‌بر شرایط معاصر و کنونی ماست. درنتیجه، برای تبیین هر نوع تحوّلی در نظریّه‌پردازی، می‌بایست مفاهیم مناسب زمان را پیشنهاد و استفاده کرد. از دیدگاه ما، امر و گفتمان‌های تاریخی مانند هنر، جدا از امور اجتماعی نبوده و نیستند و رابطه بین مقولات اجتماعی و مقولات تاریخی، نخستین شرط گفتمانی‌بودن هنر اسلامی است.

امروزه، با هنر اسلامی آن‌گونه که در سنّت تحقیقاتی دیگران تثبیت شده است، مواجه نیستیم؛ زیرا عنوان هنر اسلامی، در بیشتر موارد به گذشته و مطالعات درزمانی ارجاع دارد. بنابراین در حال حاضر و در شرایط کنونی، ما با مفهوم هنر «پیرااسلامی» مواجه خواهیم بود. پس برای رهایی از یک عنوان کلّی و لزوماً گذشته‌نگر، نیازمند نظریّه و مفاهیمی برای خوانشی از هنر اسلامی هستیم تا بتواند ضمن پوششِ هنر اسلامی تاریخی و سنّتی، حتّی دستاوردهای هنرمندان معاصر جهان اسلام را نیز مورد توجّه قرار دهد و امکان بحث و مطالعه درباره هنر اسلامی معاصر را نیز فراهم آورد. «هنر پیرااسلامی»، هنری مرتبط با

۱۵-نقل‌شده در (بهار، ۱۳۸۶: ۲۸)

مؤلّفه‌های پیشین و پسین فرهنگ ملل اسلامی است. خوانشی نو از هنر مللی است که اسلام در آنها رسوخ یافت و بر بعضی از دستاوردهای زیبایی‌شناختی آنها تأثیرات اسلامی گذاشت. علاوه‌براین، هنر پیرااسلامی نوعی نگاه جدید به هنر ملل اسلامی در فضای نشانه‌شناختی فرهنگ است.

ویژگی‌های نحوی و ساختاری‌ای وجود دارند که در حین خلق و تولید دستاوردهای هنری (متن‌ها) باعث می‌شوند که متن نهایی، یعنی اثر هنری، ویژگی‌هایی متفاوت از آنچه که قبلاً داشته است، پیدا کند و در عین حال این تفاوت با حفظ مؤلّفه‌های قبلی همراه است. به بیان دیگر، گفتمانی وارد بافت یک فرهنگ می‌شود که به‌تدریج ساختارها و متن‌های زیبایی‌شناختی آن فرهنگ را به خود وابسته می‌کند و با تأثیراتی که روی آنها می‌گذارد، در یک فرآیند منظومه‌ای برخی از آنها را در موقعیّت و بافت زمانی و مکانی خویش قرار می‌دهد. درنتیجه، دستاوردهای هنری فرهنگ قبلی (به‌طور مثال ایران باستان) جملگی در بافت گفتمان جدید فرهنگی (اسلام) دگرگون نمی‌شود، امّا نوعی آمیختگی شکلی و ساختاری می‌یابد و برخی از این هنرها در پیرامون و در پیرامون این گفتمان جدید به حیات خویش ادامه می‌دهند. با این وجود، به‌دلیل آنکه نمی‌توان کاملاً ادّعا کرد که اسلامی هستند، درنتیجه باید آنها را هنرهای پیرااسلامی خواند.

هنر پیرااسلامی مدّعی است که هنر اسلامی محصول متأخّر پژوهشگران غربی به‌حساب می‌آید و چون در وجود مقوله‌ای تحت‌عنوان هنر اسلامی، تردیدهای بسیاری وجود دارد و با قاطعیّت نمی‌توان هنر اسلامی (با توجّه به توضیحات بدنه مقاله) و همه شاخه‌های هنری فرهنگ‌ها و مللی که به‌گونه‌ای با فرهنگ اسلامی پیوند خورده‌اند را اسلامی نامید. علاوه‌براین، به‌دلیل آنکه در موازین اسلامی نیز سخنی از هنر به‌میان نیامده و آثار هنری هم به یک‌باره خلق نشده‌اند، در نتیجه باید نظریّه‌ای ارائه کرد که بتواند دست‌کم اسلامی‌بودن ساختار و محتوای برخی از شاخه‌های هنری و آثاری را که به‌نوعی متأثّر از نگرش دین اسلام بوده‌اند، تبیین کند و راهی برای خروج از این حوزه سیّال ایجاد نماید.

نظریّه هنر پیرااسلامی درصدد است تا جایگزینی منطقی‌تر و منعطف‌تر برای عنوان کلّی هنر اسلامی باشد. هنری که مستشرقین و محقّقان اروپایی و امریکایی بر سر زبان‌ها انداختند و همه آثار هنری مانند نگارگری و... را ذیل اسلامی قرار دادند. این امر اساساً محلّ نقد و مناقشه است؛ زیرا هنر در ملل اسلامی قبلاً وجود داشته است و با ورود اسلام برخی از شاخه‌های هنری با آمیختگی در نگرش فرهنگ اسلامی، هرگز خود را مجزّا و منفکّ از تفکّرات و اندیشه‌های فرهنگ قبلی ندانستند، در نتیجه پیرامون گفتمان فرهنگِ میهمانی قرار گرفتند که با ورود به قلمروِ جغرافیاییِ فرهنگ میزبان، آستانه‌ها یا مقدّماتی را برای مصادره فرهنگ دیداری و مکانی فرهنگ قبلی مهیّا ساختند.

در این میان فرهنگ میهمان با ورود خود، ارمغانی به نام هنر برای فرهنگ میزبان به‌همراه نداشت، بلکه همان دستاوردهای پیشین را با شیوه نگرش خود درآمیخت. این درآمیختگی نیز در مورد همه گونه‌های هنری رخ نداد، به‌همین دلیل در حقیقت، هنر پیرااسلامی شامل همان آثار هنری‌ای است که بیش از بقیّه واجد ویژگی‌های نزدیک به نگرش اسلامی هستند. درواقع، می‌توان گفت لحن هنر در فرهنگ‌های اسلامی، لحنی کاملاً اسلامی نیست که مدّعی وجود عینی و بی‌مانند هنر اسلامی باشیم، بلکه این هنر در

یک فرآیند گفتمانی، دچار نوعی تغییرات نحوی و شکلی گردید که خودش را دور از اسلام و وابسته مطلق به آن نیز ندید.

نظریّه هنر پیرااسلامی دو نکته را مورد توجّه قرار می‌دهد: نخست، هنر در مللی که پذیرای فرهنگ اسلامی بودند، همان هنر پیشین با لحن خاصّ خود است؛ دوّم، در برهم‌کنش‌های خود با نگرش‌های اسلامی، خود را پیرامون محور دین اسلام به گردش درآورد؛ به‌گونه‌ای که حیاتش وابسته به همین گفتمان اسلامی است و درحقیقت، دریچه‌ای برای تبیین تأثیر فرهنگ اسلامی در برخی از هنرها به‌شمار می‌آید و در عین حال پدیده‌ای به‌منظور تبیین و شناخت هنر در بافت اصلی همان فرهنگ قبلی است.

همین ویژگی‌های پیرااسلامی هنر است که امکان قرائت‌های مختلف را برای پژوهشگران به‌وجود می‌آورد. برای نمونه، وقتی سخن از گفتمان هنر شیعی به‌میان می‌آید، باید به این نکته اشاره کرد که هنر شیعی نیز در همین منظومه‌ای که هنر پیرااسلامی نام دارد قرار می‌گیرد؛ زیرا فرهنگ شیعه نیز بخشی از گفتمان کلّی و کلان فرهنگ اسلامی است و بی‌تردید فرهنگ اهل سنّت هم ذیل همین فرهنگ کلان اسلام معنا دارد. حال ممکن است بگویند هیچ‌یک از هنرهای فرهنگ‌های پیش‌ازاسلام نیز ناب و اصیل نبوده‌اند و آنها هم متأثّر از فرهنگ‌های دیگر بوده‌اند. طبعاً این یک فرضیه ثابت شده است تا جایی‌که ما در مورد هنر برخی از ملل مانند ایران، می‌توانیم بگوییم: هنر پیرااِیرانی.

در جدولی که پیش‌ازاین ترسیم کردیم به شیوه‌های خوانش و پژوهش اشاره نمودیم، با این حال درباره هنر اسلامی مسئله پیچیده‌تر است؛ بنابراین، برای رهایی از کلّیّات و چالش‌های نظری و فکری در زمینه هنر اسلامی، نظریّه هنر پیرااسلامی راهگشاست: هنری که نه اسلامی است و نه غیراسلامی. البته این نکته تعمیم‌پذیر نیست و بیشتر در مورد هنرهایی مصداق دارد که به‌گونه‌ای واجد مؤلّفه‌هایی هستند که حاکی از وابستگی‌های ساختاری و محتوایی به فرهنگ اسلامی است و این مؤلّفه‌ها جزو عناصر زیبایی‌شناختی و قابل مشاهده محسوب می‌شوند. درصورتی‌که در دام خوانش‌های معنایی و حکمی بیافتیم، ممکن است دوباره سفسطه‌های نگاه سنّت‌گرایان، تحلیل‌های ما را تحت‌شعاع قرار دهد. درنتیجه هنر پیرااسلامی در شرایط گفتمانی، یعنی با عنایت به ویژگی‌های متنی، فرامتنی و بافت، قابل مطالعه و کاربرد است و اساساً در دایره تفسیرهای باطنی و مغالطه‌گرایانه قرار نمی‌گیرد.

نکته مهمّ‌تر این است که با وجود اینکه پیشوند پیرا[16] در دیگر حوزه‌های مطالعاتی از جمله زبان‌شناسی و مباحث مرتبط به نظریّه بینامتنیّت نیز استفاده می‌شود، امّا شرایط شکل‌گیری چنین نظریّه‌ای در مطالعات هنر اسلامی را وابسته به اتخاذ رویکردهای متن‌محور نمی‌دانیم، بلکه اولویّت اصلی در تحلیل و بسط چنین نظریّه‌ای توجّه به پیش‌زمینه‌های آن در قالب مفاهیمی است که در حوزه تحلیل انتقادی گفتمان، از جمله قدرت، ایدئولوژی و بافت کاربرد دارند. درنتیجه، روش و منش ما در این زمینه مبتنی‌بر این نکته است که همه این فرآیندها و رویدادها محصول دگرگونی‌های گفتمانی در بافت، یعنی بافت اجتماعی و فرهنگی، است.

در این میان بدون توجّه به تغییرات فرامتنی، نمی‌توان بحث هنر پیرااسلامی را مورد بررّسی قرار داد؛ زیرا اگر شباهتی هم بین آنچه که در چارچوب نظریّه بینامتنیّت و

16- Para

ترامتنیّت می‌گویند در میان باشد، این شباهت بیشتر در لفظ و نگاه کلّی به این ماجراست؛ درحالی‌که معتقدیم تمامی تحوّلاتی که موجب تغییر و دگرگونی در متن‌ها (آن‌طورکه موردنظر پیروان نظریّه بینامتنیّت است) می‌شود، ناشی از دگرگونی‌های بافت و بافت‌های کلان مانند فرهنگ و جامعه است. اگرچه بینامتنیّت با متن سروکار دارد و نه با بافت، امّا مشاهده می‌کنیم که حتّی تحلیلگران حوزه بینامتنیّت نیز گاهی اوقات برای ورود به مطالعات هنر اسلامی ناچارند دائم به فرآیندهای گفتمانی و تغییرات و تحوّلات بافت‌های کلان ارجاع دهند و این نیز از جمله تضادهای نظری بحث آنهاست. با این حال ارتباط دیالکتیک بین نظریّه‌ها هم در تحلیل‌های علمی دورازانتظار نیست.

نتیجه گیری

مسئله اصالت متن و اصالت اثر هنری، اگرچه ممکن است برای پیروان هویّت تاریخی و هویّت ناب و گذشته ناب موجّه باشد، امّا نگاه غیرخطّی به تاریخ و خروج هنر از چارچوب‌های تاریخی و ورود آن به عرصه گفتمانیِ نگرش و پژوهش، منجر به ظهور لایه‌های پنهانیِ متن می‌شود که به ما در تبیین دقیق‌تر سازوکارهای هنر در سرزمین‌های اسلامی یاری می‌رساند. خوانش گفتمانی هنر اسلامی با این فرض شروع می‌شود که اسلام در قاموس خود به‌عنوان یک حوزه معنادار بشری، فرهنگ است و فرهنگ اسلامی به تمامی شیوه‌ها و روش‌های تجربه زیستی اشاره دارد؛ یعنی انسان با تمام ابعاد وجودی‌اش تولیدکننده متن‌هایی است که در قلمرو فرهنگ جای می‌گیرند و تا جایی‌که انسان حضور دارد و می‌تواند دخل‌وتصرّف داشته باشد، آنجا قلمرو فرهنگ است و فرهنگ نیز قلمرو خود را گسترش می‌دهد و در این عرصه، که عرصه دلالت و معناسازی و معناپردازی است، با شبکه به‌هم‌پیوسته‌ای از نشانه‌ها، کنش‌ها، کردارهای اجتماعی، گفتمان‌سازی‌ها و متن‌های متعدّد مواجه هستیم.

درحقیقت، خوانش گفتمانی بر آن است تا با مطرح‌کردن فرهنگ به‌عنوان قلمرو و بستر اصلی، تمام عوامل مرتبط با هنر را در رابطه‌ای دیالکتیکی مورد کاوش و برّرسی قرار دهد؛ بنابراین، تمرکز بر خودِ متن به‌عنوان یک عنصر قائم‌به‌ذات و سپس تفسیرهای درون‌گرایانه که فقط وابسته به متن هستند، ملاک مناسبی برای ارزیابی آنچه که هنر اسلامی می‌گویند، نیست. فرهنگ اسلامی ضمن برخورداری از مفهوم دینی و عقیدتی، درحقیقت شیوه‌ای از زندگی و تجربه‌های اجتماعی و فرهنگی و سیاسی را برای مسلمانان

رقم می‌زند که تنها بر یک وجه حِکمی و باطنی استوار نیست. به بیان دیگر، نگرش توحیدی بخشی از گفتمان دینی است و این در حالی است که در گذرگاه تاریخ، ادغام و ترکیب فرهنگ اسلامی با فرهنگ سرزمین‌های دیگر، نظام‌های دلالتی جدیدتری را به‌وجود آورده است که همه جوانب مؤثّر در تولید آثار هنری در آن نقش داشته‌اند.

تمام مکتوباتی که تابه‌امروز با عنوان هنر اسلامی نوشته شده‌اند، به‌دلیل مطالعات موزه‌ای و گاه طبقه‌بندی‌های موضوعی، هیچ راه روشنی به‌منظور درک درست سیاسی، اجتماعی، زیباشناختی و فرهنگی از هنر اسلامی در پیشِ روی ما به‌جانمی‌گذارند و این همان شیوه‌ای است که در تاریخ‌نویسی هنر به شکل خطّی رایج بوده است و منطق روایی و داستانی در این آثار بر منطق گفتمانی و فرهنگی غلبه دارد. بر همین اساس، رهیافت مطالعه حاضر که البته روش‌ها و ابزارهای تحلیلی بسیاری مانند نشانه‌شناسی، تحلیل گفتمان، مطالعات فرهنگی و... را به‌خدمت می‌گیرد، بر این نکته تأکید دارد که در این برهه زمانی خاصّ، یعنی از بدو گسترش اسلام تا تثبیت آن، قبل از هر چیز با تحوّل فرهنگی، سیاسی و اجتماعی خاصّی مواجه هستیم که در مسیر خود منجر به تولید آثار بی‌شماری می‌شود که محقّقین غربی در یک نگاه کلّی آن را هنر اسلامی نام نهادند و این کلّی‌نگری شتاب‌زده امکان برداشت‌های مغالطه‌گرایانه از هنر اسلامی را رقم زد.

پیشنهادات ما به محقّقان برای پژوهش‌های آتی در زمینه مطالعات هنر اسلامی، این است که باید توجّه نمود که مطالعات موزه‌ای و توصیفی، تنها بخشی از روش‌های کلّی درباره شناساندن دستاوردهای هنری دوران اسلامی است. شیوه‌ها و روش‌های تحقیق و پژوهش در این زمینه با چنین رویّه‌های کلّی کارآمد نخواهد بود. ضمن اینکه می‌بایست بدون هیچ‌گونه تعصّب و در کمال بی‌طرفی، در کسوت محقّقی آگاه، با دستاوردهای فرهنگی و اجتماعی متنوّع دوران اسلامی احساسی برخورد نکرد. صدورِ فتواها و برچسب‌های غیرمنطقی و غیرعلمی درباره ماهیّت و ساختار هنرهایی که اساساً ابعاد آنها به عوامل متعدّدی از جمله سرمایه‌داری دوران گذشته و حمایت‌های سیاسی و نیز تعاملات بینافرهنگی مرتبط و متصّل است در دایره تحقیقات علمی نمی‌گنجد و بدیهی است مسئله‌ای که در حال حاضر به‌شدّت دایره مطالعات هنر اسلامی را محدود کرده، نگرش‌های افراطی و عرفانی در این زمینه است.

ما منکر دیدگاه‌های مختلف نیستیم و به‌طور طبیعی از منظر فلسفه نیز می‌توان به مطالعات هنر اسلامی پرداخت، امّا از یک‌سو، تبدیل این شیوه‌های نگرش ماهیّت‌گرایانه و ذهنی به گفتمان غالب و مسلّط در این زمینه دستاوردهای روشنگرانه‌ای نداشته است و از سوی دیگر، قداست بی‌حدوحصر و مفرطی که پیرامون هنر اسلامی می‌پیچد و پاسخ‌ها را نیز همیشه در آستین خود دارد، با ویژگی‌ها و سازوکار حقیقی و واقعی تکوین و شکل‌گیری هنر اسلامی به‌شدّت تفاوت دارد. واقعیّت‌های فرهنگی و اجتماعی را در طول زمان نباید منکر شد و باید پذیرفت در عصر حاضر بیش‌ازپیش نیازمند روش‌های علمی و مطالعات میان‌رشته‌ای برای پویایی و به حرکت درآوردن هنر پیرااسلامی هستیم. در این میان، حتّی بررّسی تأثیر ارزش‌های هنر اسلامی در زندگی کنونی نیز در ذیل مطالعات هنر پیرااسلامی جای می‌گیرد.

فهرست منابع

کتاب‌ها

-آیت‌اللّهی، حبیب‌الله (۱۳۸۸)، نوشتارهای هنری دینی، ج ۱، تهران: نشر اشتاد.
-بختیار، لاله و اردلان، نادر (۱۳۸۰)، حسّ وحدت و سنّت عرفانی در معماری ایرانی، ترجمه حمید شاهرخ، تهران: نشر خاک.
-بلخاری‌قهی، حسن (۱۳۸۸)، مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی،تهران: نشر سوره مهر.
-بهار، مهری (۱۳۸۶)، مطالعات فرهنگی: اصول و مبانیف تهران: نشر سمت.
-بیلینگتون، روزاموند، استرابریج، شیلا و دیگران (۱۳۸۰)، فرهنگ و جامعه: جامعه‌شناسی فرهنگ، ترجمه فریبا عرب‌دفتری، تهران: نشر قطره.
-پازوکی، شهرام (۱۳۸۸)، حکمت هنر و زیبایی در اسلام. تهران: نشر فرهنگستان هنر.
-پرایس، کریستین (۱۳۸۹)، تاریخ هنر اسلامی، ترجمه مسعود رجب‌نیا، چ ۴، تهران: نشر امیرکبیر.
-شوئون، فریتهیوف (۱۳۷۶)، اصول و معیارهای هنر جهانی، در مجموعه مقالات مبانی هنر معنوی، ترجمه سیّدحسین نصر، تهران: دفتر مطالعات هنر دینی.
-طباطبایی، سیّدجواد (۱۳۷۵)، خواجه نظام‌الملک، تهران: نشر طرح نو.
-کوماراسوآمی، آندانا (۱۳۸۴)، استحاله طبیعت در هنر، ترجمه صالح طباطبایی، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
-گرابار، الگ (۱۳۸۰). معماری و قدرت: کاخ‌ها، ارک‌ها و قلعه‌ها. در مجموعه مقالات معماری جهان اسلام (تاریخ و مفهوم اجتماعی آن)، ویرایش جرج میشل. ترجمه یعقوب آژند، تهران: انتشارات مولی.
-گروبه، ارنست (۱۳۸۰). معماری اسلامی چیست؟ در مجموعه مقالات معماری جهان اسلام (تاریخ و مفهوم اجتماعی آن)، ویرایش جرج میشل، ترجمه یعقوب آژند، تهران: انتشارات مولی.
-لینگز، مارتین (۱۳۸۳). راز شکسپیر، ترجمه سودابه فضایلی، تهران: نشر قطره.

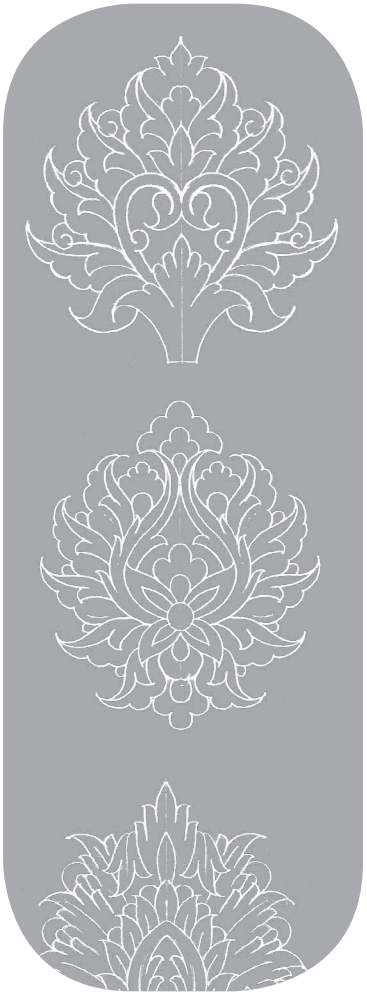
-مددپور، محمّد (۱۳۷۴)، تجلّیات حکمت معنوی در هنر اسلامی، تهران: نشر امیرکبیر.
موسوی‌گیلانی، سیّدرضی (۱۳۹۰)، روش‌شناسی هنر اسلامی، قم: نشر ادیان و مدرسه هنر اسلامی.
-نجیب‌اغلو، گل‌رو (۱۳۷۹)، هندسه و تزیین در معماری اسلامی، ترجمه مهرداد قیومی‌بیدهندی، تهران: نشر روزنه.
-نصر، سیّدحسین (۱۳۸۰)، هنر دینی، هنر سنّتی، هنر مقدس: تفکّراتی و تعاریفی در راز و رمز هنر دینی. به‌کوشش مهدی فیروزان. تهران: سروش.
-نصر، سیّدحسین (۱۳۸۹)، هنر و معنویّت اسلامی، ترجمه رحیم قاسمیانف تهران: نشر حکمت.
-هیلن‌برند، رابرت (۱۳۹۳)، در هنر اسلامی بر مجلس شکار ساسانی چه رفت؟ در مجموعه مقالات کتاب برآمدن اسلام، به‌اهتمام وستا سرخوش، کرتیس و سارا استورات، ترجمه کاظم فیروزمند، تهران: نشر مرکز.

مقالات

-آژند، یعقوب (۱۳۸۷)، شاهنامه‌نگاری در مکتب شیراز (۸۵۵-۷۰۰ ه.ق)، فصلنامه فرهنگ‌ومردم، سال هفتم، شماره ۲۴ و ۲۵، صص ۹۷-۸۴.
-بلر، شیلا و بلوم، جاناتان (۱۳۸۷)، سراب هنر اسلامی: تأمّلاتی در مطالعه حوزه‌ای سیّال. ترجمه فرزانه طاهری، دوفصلنامه باستان‌شناسی و تاریخ، سال بیست‌وسوم، شماره اوّل، شماره پیاپی ۴۵، صص ۹۲-۴۸.
-پازوکی، شهرام (۱۳۸۳)، تاریخی‌گری و نسبت آن با بنیادهای نظری تاریخ هنر، فصلنامه خیال، شماره ۱۰، صص ۱۴-۴.
-حنایی‌کاشانی، محمّدسعید (۱۳۹۳). رویکردهای هرمنوتیکی به هنر اسلامی، در مجموعه مقالات جستارهایی در چیستی هنر اسلامی، به‌کوشش هادی ربیعی، تهران: نشر فرهنگستان هنر، صص ۳۴۰-۳۳۶.
-خزایی، محمّد (۱۳۸۶)، غرب و تاریخ هنر اسلامی، دوماهنامه بیناب، شماره ۱۱، صص ۱۳-۱۰۷.
-داداشی، ایرج (۱۳۹۳)، رویکرد سنّت‌گرایان به هنر اسلامی، در مجموعه مقالات جستارهایی در چیستی هنر اسلامی، به‌کوشش هادی ربیعی، تهران: نشر فرهنگستان هنر، صص ۲۱۱-۱۶۹.
-سپهران، کامران (۱۳۸۹)، تاریخ در سنجه سنّت‌گرایان، دوفصلنامه نامه هنرهای تجسّمی و کاربردی، شماره پنجم، دانشگاه هنر، صص ۴۵-۳۳.
-کشاورزافشار، مهدی (۱۳۸۹)، اندیشه سیاسی ایرانشهری در نگارگری ایرانی، مطالعه موردی: نگاره بهرام گور و شبانی که سگش را به دار آویخته است از خمسه نظامی، دوفصلنامه نامه هنرهای تجسّمی و کاربردی، سال سوم، شماره شش، صص ۵۷-۳۵.
-هایدگر، مارتین (۱۳۷۸). سرچشمه اثر هنری، در مجموعه مقالات راه‌های جنگلی، ترجمه منوچهر اسدی، تهران: نشر درج، صص ۲۲-۲۱.

کتاب‌های انگلیسی

-Fernie, E. (1995). *Art History and Its Methods*. London: Phaidon.
-Hall, S. (1982). *Encoding and Decoding in the Television Discourse*. In S. Hall, D. Hobson, A. Lowe, & P. Willis (Eds.), Culture, Media, language (pp.). London: Hutchinson.
-Junod, B., Khalil, G., Weber, S., & Wolf, G. (2012). *Islamic Art and the Museum*, Approaches to Art and Archaeology of the Muslim World in the Twenty-First Century. London: Saqi Books.
-Kazmi, N. (2009). *Islamic Art, the past and Modern*. Roli Books, New Delhi: luster Press.
-Leaman, O. (2004). *Islamic Aesthetics: An Introduction*. Edinburg: Edinburg University Press.
-Nejedet-Nerzen, J. (2007). I*slamic Aesthetics: An Alternative Way to Knowledge*. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 65(1), 69-75.
-Shaw, W. M. K. (2012). *The Islam in Islamic art history: Secularism and public discourse*. Journal of Art Historiography, 6, 1-34.
-Stierlin, H., & Stierlin, A. (2009). *World Architecture - Islam: From Baghdad to Cordoba:* Early Architecture from the 7th to the 13th Century (Taschen World Architecture). Los Angeles, CA: Taschen.



مطالعه تحلیلی-تطبیقی مقرنس های ایران با نمونه های دیگر کشورهای اسلامی در نظام نشانه ای بینامتن ژنتی

چکیده

دراین مقاله، سعی برآن بوده است تا ضمن معرفی شاخصه و ویژگی‌های مقرنس از دسته کاربندی‌ها، خوانشی تطبیقی بین نمونه مقرنس‌های ایران با برخی از نمونه‌های مقرنس‌کشورهای اسلامی، صورت پذیرد. این مطالعه بیشتر جهت شناسایی و معرفی شاخصه‌های تطبیق مقرنس‌ها صورت پذیرفته و تلاش شده است، نمونه‌ها از دوره‌های مختلف تاریخی با پراکندگی جغرافیایی در انواع بنا انتخاب شوند. نمونه مقرنس‌های ایران شامل: مسجد جامع قم، امامزاده درب‌امام اصفهان، خانقاه شیخ عبدالصمداصفهانی نطنز، آرامگاه بایزیدبسطامی شاهرود، عمارت مسعودیه تهران، مدرسه‌آقابزرگ کاشان، امامزاده باباقاسم وخانه شیخ‌السلام اصفهان است. نمونه مقرنس‌های شاخص کشورهای اسلامی شامل: مدرسه عبدالعزیز خان در بخارا، بنای گور امیر در سمرقند، تالار خواهران اسپانیا و نمونه بناهای مقرنس دار ترکیه است. بدین منظور بر اساس مبانی نظری با رویکرد بینامتنیت و استفاده از روش تحقیق توصیفی با رهیافت (تحلیلی-تطبیقی)، داده‌ها و اطلاعات تحقیق مورد بررسی قرار گرفته‌اند. رهیافت تطبیق بیشتر بر اساس روش بیش متنیت"ژنتی" بوده است. یافته‌های پژوهش با بهره جستن از فنون جمع آوری اطلاعات کتابخانه‌ای و میدانی به مطالعه پاره‌ای از وجوه تشابه و تمایز نمونه‌های ایران با سه کشور ترکیه، ازبکستان و اسپانیا به دست آمده است. نتایج حاکی از آن است که فرم و فضای مقرنس علاوه بر شکل هندسی‌شان، شامل نقش‌مایه‌های متنوعی بر رویه خود، اعم از؛ گیاهی، هندسی، جانوری، انسانی و نوشتاری است. میزان وجود و تنوع هریک از این نقش‌مایه‌ها بیشتر متاثر از مضمونی اجتماعی از فضای فرهنگی- هنری دوره‌های تاریخی مربوطه وتحول مواد، مصالح و فنون آن زمان بوده است. در رابطه بیش متنیت از نوع دگرگونی یا تراگونگی، فضای بصری و هندسی مقرنس‌ها دچار تغییر و تحولات گونه‌ای یا سبکی اعم ازکاهشی، حذفی و یا جابه جایی بوده‌اند ولی با کمترین تنوع بنیانی؛ دلیل آن هم ساختار هندسی ثابتی است که به شیوه سینه به سینه انتقال یافته و ماهیت مقرنس را شکل داده است. بنابراین کمتر دچار تراگونگی‌های بارز شده و بیشتر در رابطه‌ای میان‌متنی متناوب، با انواع دیگر خود در دوره‌ها و مناطق مختلف جهان قرار داشته است.

اهداف مقاله

۱-شناسایی و معرفی شاخصه‌ها و ویژگی‌های فضای بصری و هندسی قابل تطبیق مقرنس
۲-خوانش تطبیقی فضای بصری و هندسی مقرنس‌های ایران با دیگر کشورهای اسلامی

سؤالات مقاله

۱-شاخصه و ویژگی‌های قابل تطبیق فضای بصری و هندسی مقرنس کدامند؟
۲-خوانش تطبیقی فضای بصری و هندسی مقرنس‌های ایران درمقایسه بانمونه‌های دیگر کشورهای اسلامی چگونه است؟

واژگان کلیدی

مقرنس، کاربندی، معماری ایرانی اسلامی، مطالعات تطبیقی، بینامتنیت.

فرزانه سلیمانی نیسیانی /
دانشجوی دکترای پژوهش هنر
دانشکده هنر، دانشگاه شاهد
ff.soleimani@yahoo.com
حبیب‌الله آیت‌اللهی /
دانشیارو عضویت هیئت علمی و
دانشکده هنر، دانشگاه شاهد
مجتبی انصاری /
دانشیار و عضو هیئت علمی، دانشکده
هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس
محمدرضا بمانیان /
استاد دانشکده هنر و معماری،
دانشگاه تربیت مدرس
مهدی پوررضاییان /
استادیار و عضو هیئت علمی
دانشکده هنر، دانشگاه شاهد

تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۰۱/۱۸
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۴/۰۴/۳۰
صفحات مقاله:۱۲۸-۱۰۷

این مقاله برگرفته از رساله دکترای فرزانه سلیمانی، با راهنمایی دکتر حبیب الله آیت‌اللهی، دکتر مجتبی انصاری و با مشاوره دکتر محمدرضا بمانیان و دکتر پوررضانیان، با عنوان مطالعه تحلیلی-تطبیقی مقرنس‌های دوره صفویه با دوره‌های پیشین و پسین آن برپایه زیبایی‌شناسی معماری ایرانی-اسلامی (مورد مطالعه: طاق و گنبد) در دانشگاه شاهد است.

مقدمه

در حالی که هنوز عرصه نوین مطالعات تطبیقی هنر به خصوص در ایران، جایگاه اصلی خود را به دست نیاورده و در غالب اوقات حاصل بیشتر بررسی‌های آثار هنری در فرهنگ‌ها و زمان‌های گوناگون، شناختی گسسته و نامنظم از هنر اقوام و ملل و نژادهای گوناگون بوده است؛ به سختی می‌توان انتظار داشت این نوع رویکرد دردامنه‌های تخصصی‌تر، مانند معماری ایرانی به ویژه کاربندی ها، شکل جدی‌تری گرفته باشد. کاربندی‌ها از شاخصه‌های مهم معماری ایرانی شامل "رسمی‌بندی، کاسه‌سازی، یزدی‌بندی ومقرنس، مرتبط با پوشش تاق‌هاست، با وجود آنکه اصل "مقرنس "میان دیگر اصول اربعه کاربندی ایرانی، دارای پیچیدگی‌های هندسی و جلوه‌های بصری بیشتری است؛ به دلیل کمبود مدارک مکتوب و اسناد بازمانده و یا کم توجهی به اطلاعات پراکنده‌ای که در برخی از منابع وجود دارد، هنوز مبانی نظری وعملی مقرنس به صورت جامع و کامل تبیین نشده است.

یکی از چشم‌گیرترین خصوصیات مقرنس هندسه است. اگر چه نویسندگان متعددی، از جونز[1] و گوری[2] در سده سیزدهم / نوزدهم گرفته تا محققان متاخر چون نوتکین[3] و میشل اکوکهارد،[4] مقرنس را تحلیل کرده‌اند، اما همچنان برای بیشتر مورخان معماری اسرارآمیز باقی مانده است. این وضع از جهتی ناشی از این است که تحلیل آن به دانش میان رشته‌ای مرکب از هنروریاضی نیاز دارد، تا در مراتب مختلفی آن را تحلیل کرد، همچنان که نه تنها ریاضی‌دانانی چون غیاث الدین کاشانی تشریح‌اش کرده‌اند، بلکه صنعتگرانی که تنها دانش مقدماتی در هندسه اقلیدسی کسب کرده بودند آن را طراحی کرده و ساخته اند. با این اوصاف، برای شناخت بیشتر "مقرنس" به مثابه یک متن، به دلیل وجود مناقشات بسیاری که در تجزیه و تحلیل یک متن با رویکردهای مختلفی چون پدیدارشناسی، هرمنوتیک و نشانه‌شناسی وجود دارد، ضروری است به دلیل حجم مبادلات، تأثیرات و تشابهات فرهنگ ایرانی با دیگر فرهنگ‌ها در دوره‌های مختلف تاریخی، ، علاوه بر تأمل در پیشینه تاریخی، فرهنگی و بومی آن، مطالعاتی تطبیقی با رویکردهای جدید، صورت پذیرد تا بازشناسی آن را جامع و کامل نماید.

دراین نوشتار سعی برآن بوده است، ضمن شناسایی و معرفی شاخصه و ویژگی های قابل تطبیق فضای بصری و هندسی مقرنس، خوانش تطبیقی بین مقرنس‌های ایران با سه کشور ترکیه، ازبکستان و اسپانیا صورت پذیرد. بدین منظور از روش تحقیق توصیفی با رهیافت (تحلیلی-تطبیقی) استفاده شده است. روش تطبیق نیز بر اساس رویکرد بینامتنیت "ژنتی" بوده است.

مبانی نظری

معرفی رویکرد تطبیقی "بیش متنیت"

یکی از رویکردهای مورد توجه در مطـالعات مربوط به هنر و ادبیات در دهه‌های اخیر، رویکرد بینامتنی است. رویکرد بینامتنی بر این اصل اساسی استوار شده است که "هیچ متنی بدون پیش‌متن نیست" و به عبارت دیگر هیچ متنی بدون ارتباط با متن‌های دیگر شکل نمی‌گیرد بلکه همواره با بهره‌گیری خودآگاه یا ناخودآگاه از متن‌های پیشین خـلق می‌شود. دنیـای متنها دنیایی پیچیده از روابطی گوناگون درون‌متنی و بینامتنی است که بدون توجه

1-Jones
2- Goury
3-Notkin
4- Michel Ecochard

به این روابط، شناخت کامل و واقعی آن‌ها امکانپذیر نیست. بر همین اساس، برخی از محققان بزرگ، بویژه در حوزه بینامتنیت همت خود را صرف شناخت و شناساندن روابط میان یک متن و متن‌های دیگر کرده‌اند. آلن در تشریح دیدگاه نظریه‌پردازان معاصر، اساساً متن را چیزی جز بینامتن نمی‌داند و می‌نویسد: نظریه‌پردازان امروزین متن‌ها را، خواه ادبی باشند خواه غیرادبی، فاقد هنر نوع معنای مستقل می‌دانند. متن‌ها چیزی‌اند که نظریه‌پردازان اکنون آن‌ها را بینامتنی می‌دانند. آن‌ها ادعا می‌کنند کنش خواندن در شبکه‌ای از روابط متنی فرو می‌غلتد. تفسیر کردن یک متن، کشف معنا یا معناهای آن یعنی ردیابی این روابط؛ بنابراین، خواندن به فرآیند حرکت میان متن‌ها تبدیل می‌شود. معنا به چیزی تبدل می‌شود که بین یک متن و تمام متن‌های دیگری که به آن‌ها ارجاع می‌دهد و ربط پیدا می‌کند وجود داشته و از متن مستقل بیرون و وارد شبکه‌ای از روابط بینامتنی می‌شود. (آلن، ۱۳۸۰: ۵)

بینامتنیت[5] یا ارتباط و تعامل میان متن‌ها به صورت آگاهانه ویا نا آگاهانه نخستین بار در دهه ۶۰ توسط ژولیا کریستوا مطرح شد و سپس در سایر حوزه‌های نقد ادبی و هنری مورد توجه قرار گرفت. در بینامتنیت تداوم ویا دگرگونگی میراث گذشته و ابداعات و نوآوری‌های روز در روابط و ساختار پنهان یک متن مورد بررسی قرار می‌گیرد؛ لذا عامل مهمی در درک و دریافت متن و مهم‌تر از آن شناخت هویت و فرهنگ یک جامعه می‌باشد. ژرار ژنت با توجه به اهمیت بررسی و روابط میان متن‌ها دامنه مطالعاتی کریستوا را گسترش داد و در نهایت هر نوع رابطه میان یک متن با غیر خود را با واژه جدید ترامتنیت[6] نامید وآن را به ۵ دسته تقسیم نمود؛ که بینامتنیت یکی از اقسام آن محسوب می‌شود. یکی دیگر از اقسام ترامتنیت نزد ژنت، بیش‌متنیت[7] است[8] متن‌هایی که بر اساس متن‌های دیگر نگاشته می‌شود اساس مطالعات بیش‌متنی را تشکیل می‌دهد. در بیش‌متنیت تمامی آن چه را که متن دوم مستقیما از متن پیشین بر می‌گیرد، بررسی می‌گردد، بر این اساس متن اولیه و قدیمی‌تر پیش‌متن و متن جدید بیش‌متن خوانده می‌شود. بیش‌متنیت به دو قسم تقلید (حفظ نسخه اصلی) و ترا گونگی (تغییر در نسخه اصلی) تفکیک می‌شود. (نامورمطلق،۱۳۸۶: ۹۷). بینامتنیت نزد ژرارژنت[9] با بینامتنیت نزد میخائیل باختین[10] و ژولیا کریستوا[11] که واضع این واژه است هم از لحاظ موضوع و هم از حیث گستردگی تفاوتهایی اساسی دارد (نامورمطلق،۱۳۸۸: ۹۸) و به نوعی نظام یافته‌تر است. بینامتنیت نزد ژنت هنگامی ایجاد می‌شودکه دو متن بر اساس رابطه "هم حضوری"[12] به یکدیگر پیوند خورده باشند. به عبارت روشن‌تر، هرگاه عنصری در دو متن وجود داشته باشد، موجب برقراری رابطه بینامتنیت می‌شود یعنی حضور عنصری مشترک میان دو یا چندین متن موجب می‌شود تا مطالعه این متن در حوزه بینامتنیت صورت پذیرد.(نامور مطلق، ۱۳۸۸ :۹۹) روابط بینامتنی در هنرهای گوناگون به دلیل تنوع بی نظیر این هنرها، از گوناگونی بسیاری برخوردار است. در این هنرها بینامتنیت می‌تواند همواره شکل محتوایی، مضمونی و موضوعی داشته باشد یا همچنین جنبه سبک شناسانه به خود بگیرد.

رابطه تطبیقی مقرنس‌ها بر اساس رویکرد بینامتنیت

مقایسه هنرهای ملل و فرهنگ‌های گوناگون این امکان را فراهم می کند که توصیف های رقیب و هماورد، تحت قاعده درآید و فرضیه‌های برگرفته ازدیدگاه‌های نظریه‌های معین از طریق آزمون شباهت‌ها وتفاوت‌های بین فرهنگی، سنجیده شود. در این نوع بررسی متغیرهای

5-Intertextualite
6-Transtextualite
7-Hypertextualite
۸-سه قسم دیگر ترامتنیت نزد ژنت عبارتند از:
سرمتنیت(Arcitextualite)
پیرامتنیت(Paratextualite)
فرامتنیت(Metatextualite)

9-Gerald Genette
10-Mikhail Bakhtine
11- Julia Kristeva
12-Copresence

مهم شناسایی و این امکان فراهم می‌شود که این ارتباط‌ها در تلاش برای ایجاد و تولید نظریه‌های جامع، به صورت تطبیقی ترسیم گردد.(پرتوی،۱۳۸۹ : ۱۸۷)

با این فرض، معماری نیز یکی از علوم آمیخته با بسیاری از هنرهاست که می‌توان آن را دانش بیناهنری متنوع در یک نظام نشانه‌ای دانست، زیرا می‌تواند هم دارای بینامتن کلامی از جمله انواع کتیبه‌ها و هم بینامتن غیرکلامی همچون بنایی، حجمی و شمایلی باشد. به طور مثال چهارطاق در مساجد اسلامی ملهم از معماری آتشکده و خود نوعی بینامتن بنایی است. یکی از بینامتن‌های گسترده کلامی نوشتارهای قرانی است که در بسیاری از کتیبه‌های مساجد مشاهده می شوند. (پرتوی،۱۳۸۹: ۱۰۷)در هنرهای ایرانی و به خصوص هنرهای صناعی گونه‌های بینامتنی[۱۳] این هنرها که ناشی ازگوناگونی نوع و جنس آنها اعم از سفال، کاشی، سنگ، چوب،فلز و شیشه و پارچه و..... می باشد بسیار متنوع و گسترده است.

"ژنت" روابط بیش‌متنی رابه‌دوقسم‌همانگونی(تقلید)وتراگونگی(تغییرودگرگونی‌درنسخه اصلی) تفکیک می کند که هر یک دارای تقسیم‌بندی‌های دیگری است.(نامورمطلق،۱۳۸۶: ۹۸-۷۳). بدون شک، حضور یک عنصر مشترک بر اساس روابط تأثیرگزاری یا توارد ایجاد می شود. "ژنت" بر قسم نخست یعنی تأثیر و حضور بخشی از یک متن (الف) در متن دیگر(ب) تأکید دارد و بینامتن‌ها را به دو دسته بزرگ «صریح » و «غیرصریح» تقسیم می‌کند. بینامتن‌های صریح آنهایی هستند که مؤلف به صراحت به متن پیشین ارجاع داده است ، ولی بینامتن‌های غیر صریح آنهایی هستند که مؤلف به دلایلی از متن پیشین یادی نکرده است و اگر دقت نشود، نمی‌توان عنصر مشترک را شناسایی کرد. (نامورمطلق،۱۳۸۶: ۹۹).

با این فرض، اگر مقرنس به مثابه یک متن در نظر گرفته شود، با مشاهده انواع "مقرنس" در معماری کشورهای اسلامی وجود توارد اجزای هندسی مشترکی همچون تاسه، شاپرک، ترنج، شمسه وتخت در بیشتر بناهای مقرنس‌دار، به صورت متنوع مشاهده می‌شود؛ که بنابر دامنه دانش فنون و تنوع مواد و مصالح هر دوره تغییرات خاص خود را داشته است. با این فرض، می‌توان گفت؛ "مقرنس" در بنا نوعی"بینامتنی" است از" گوشوار" یا "سه کنج" بناهای اولیه برای تبدیل و اتصال دیوار به سقف گنبدی(چهار به هشت) که خود پیش‌متنی برای تراگونگی‌های بعدی است. به عبارت دیگر، مقرنس؛ روایت جامعی است از تبدیل هندسه دو بعدی ازهمان مبانی نقطه به خط، خط به سطح، سطح به حجم و در نهایت طرح "گره بنایی"مانند" گره شمسه"، "گره ترنج"، "گره پنج شل" و.....به "گره بنایی سه بعدی" است. چرا که هندسه سه بعدی مقرنس هم، ویژگی‌های گره دوبعدی مانند: منحصربودن به چند آلت محدود و شناخته شده و قابلیت کامل شدن آلت ها در صورت تکرار طرح گره ای دیگر در کنار آنها (همچون آویزها و خوشه ها)، برای ایجاد زمینه بزرگتر را دارد.[۱۴] اجزای هندسی"تاسه" و"شاپرک" به دلیل بیشترین هم حضوری در مقرنس‌ها "بینامتن" صریح است. که علاوه بر رابطه "هم نشینی[۱۵] (درزمانی)"[۱۶] در نظام نشانه‌شناختی "سوسور"[۱۷] دارای رابطه بیش متنیت "همانگونی" در مقرنس‌ها است . در این مقاله تلاش شده است؛ براساس مبانی نظری یاد شده، یافته‌های تحقیق، مورد بررسی و تحلیل قرار گیرد.

شاخصه و ویژگی‌های بصری - هندسی قابل تطبیق مقرنس[۱۸]

در تحقیقات مربوط به کاربندی‌های معماری ایرانی اسلامی، به ویژه "مقرنس[۱۹]ها"،

13-Intertextualite'

۱۴-محل تقاطع خطوط در شبکه‌های بافت‌مانند هندسی و طرح‌های معماری یا نقش و نگارهای دوبعدی و سه‌بعدی بنا را گره می‌نامند.(نجیب اوغلو،۱۳۸۹، ۱۲).''گره''، بسیار پردامنه است و به شطرنج معماران معروف است. آنچه در گره باید مورد توجه قرار گیرد آن است که اولا آلت خارج نداشته باشد (یعنی در طراحی گره ،آلت ها منحصر به آلات گره باشند) دیگر آنکه چنانچه طرح گره را در کنار آن تکرار کنیم آلت های گره یکدیگر را کامل کنند و زمینه بزرگتری را ایجاد نمایند. (مفید،۱۳۷۴، ۱۴۱)

۱۵-تحلیل درزمانی«Diachronic» یا ساختار هم نشینی: « Syntagmatic Struc-ture »برتسلسل پیشامدها که روایت قصه را می سازد تأکید دارد.(آسابرگر،۱۳۸۷، ۱۶)

16-Syntagmatic

17-Ferdinand de Saussure

۱۸-جهت اطلاع بیشتر رجوع شود به متن اصلی رساله دکتری نگارنده مقاله (سلیمانی، ۱۳۹۴)

19-Muqarnas Muqarnas

همواره به هم سنخ تلقی شدن گره‌های "دوبعدی" و"سه‌بعدی"توجه شده است؛ به نحوی که پیوند میان نقوش درهم بافته هندسی و بصری مقرنس، منظر تازه‌ای از مبادی اسرارآمیز این قندیل‌گونه‌ها را پیش رو نهاده تا همچون "گره‌ای فضایی" آرایه های گره مسطح" را گسترش دهد.

مقرنس، نوعی حجم‌سازی با استفاده از انواع سطوح افقی، عمودی و مایل (منحنی و صاف) است که به صورت پیش آمده و پلکانی از دیوارهای عمودی جانبی به سمت سقف، مرکز دوران و یا شمسه و از انواع ساده تا پیچیده‌ترین نوع قابل طراحی وساخت است.[۲۰] مهم ترین ویژگی‌های آن می تواند موارد ذیل باشد:

نوع زمینه، تعدادقطار (پا/ تخته)، انتظام حرکت لبه خارج هر قطار (دَم قطار یا دَم تخت)[۲۱] در حول شمسه و ستاره، رابطه تنوره، آویز، خوشه و محل قرارگیری آنها، نوع تخت یا ستاره‌های مورد استفاده در آن، نوع اجزای مقرنس و نیز محورهای انتظام دهنده جهت چیدمان و چرخش آنها، چگونگی ایجاد شکنج، موج و اعوجاج در قطارها، حرکت‌های حلقوی/ چرخشی و شعاعی مربوط به قطارها، قطاع‌ها و خوشه‌ها، چگونگی ایجاد فضاها و حجم‌های مثبت و منفی، محل مماس شدن قطارها و نیز همپوشانی حجم‌ها و خوشه‌ها، انواع حجم‌های (خوشه‌ها و قطاع‌ها) موجود در آن، انواع فازهای کل مقرنس و نیز روپوش یا پرداخت نهایی سطح مقرنس.[۲۲]

مقرنس در دوره‌های گوناگون با توجه به تغییر و تحولات مواد، مصالح و تکنولوژی، همچنین محتوای تاریخی هر دوره، نقش‌مایه‌های شمایلی و غیرشمایلی مختلفی را بر هریک از آلت‌های هندسی خود پذیرفته و به مرور زمان نیز از تنوع بیشتری برخوردار شده است. به طوری‌که در دوره‌های قاجار و پهلوی شاهد مقرنس‌های بسیار پر نگاره‌تری هستیم که می‌توان آن را جامع‌ترین و کامل‌ترین سبک مقرنس در دوره‌های تاریخی ایران دانست، هرچند فضای هندسی و بصری مقرنس‌های دوره‌های پیشین نیز در نوع خود بی‌نظیر هستند.

ازآنجاکه طبق توضیح قبلی، درمبحث دگرگونی انواع سبک‌های افزایش / کاهش / حذف / گسترش / جابجایی وترکیبی قابل بررسی است، متغیرهای مربوط به شاخصه و ویژگی‌های بصری وهندسی به انواع زیرتقسیم شدند:

متغیرهای کمی: این نوع متغیرها منجربه دگرگونی ازنوع افزایش، کاهش وحذف می شود. به عنوان مثال تعداد، میزان، شدت و اندازه آن متغیرکمی می‌تواند افزایش یاکاهش یابد. حد نهایی کاهش یک متغیر به حذف کامل آن متغیرمی‌تواند منجر شود.

متغیرهای کیفی: این نوع متغیرهامی توانند منجربه دگرگونی ازنوع گسترش شوند. به‌عنوان مثال تغییر از شکلی به شکل دیگر و یا جنسی به جنس دیگربه عنوان تبدیل درنظرگرفته می‌شود. همچنین حضورهمزمان آن متغیر با اشکال متفاوت و یا ویژگی‌های مختلف، به عنوان تنوع درنظرگرفته می‌شود. درحالتی خاص ویژگی‌های آن متغیرازحالت ساده به حالت پیچیده‌ترتبدیل می‌شود که منجربه ایجاد پیچیدگی درآن متغیرمی شود. (یابالعکس)

متغیرمکانی : این نوع متغیرمی تواند منجربه دگرگونی ازنوع جابجایی شود. به عنوان مثال محل آن متغیر از مرکز زمینه به گوشه‌ها ویا از ترازهای بالایی به ترازهای پایین‌ترمنتقل شده و باتوجه به پلان بنا، تغییرمکان دهد.

انواع دگرگونی سبکی در نظام بیش متنیت ژنتی

افزایش / کاهش / حذف در تعداد، میزان ویا اندازه استفاده ازنقشمایه، رنگ، نور، فضاسازی

۲۰-طرح یزدی بندی (برزخ بین رسمی ومقرنس) (لرزاده، ۱۳۶۰ : ۳۳) و طرح سرقلم (برزخ بین یزدی بندی ومقرنس) (لرزاده، ۱۳۶۰ : ۲۴۷) نیز به مقرنس شباهت دارد.

۲۱-دم قطار : اصطلاحی است که استادلرزاده برای لبه بیرونی تخته قطارمقرنس استفاده نموده است و پس ازریختن دوغاب گچ ، برش برروی صفحه تخمیرهترازبرروی این خطوط شکسته انجام می پذیرد. (لرزاده، ۱۳۵۸ : ۶۳) استادشعرباف واژه دم تخت رابا این مفهوم استفاده می نماید. (شعرباف ۱۳۷۲: ص ۱۱ و ۱۴۶) همچنین واژه های خط تراز و پای اول، دوم و ... معناو ارتباط نزدیک ومترادف دارند.

۲۲-رای اطلاعات بیشتر ر.ک به رساله دکتری نگارنده مقاله.

۲۳-آلت: اصطلاحی است که استاد لرزاده در کتاب خود استفاده نموده است .(لرزاده،۱۳۶۰: ۵۳)

مثبت ومنفی، انواع مختلف اجزا، یکی ازرفتارهای تعریف شده قطار و یا انواع حجم درمقرنس صورت می‌پذیرد.

گسترش در نوع مواد، نقشمایه، رنگ، زمینه، شکل ظاهری اجزا، ستاره هاوحالت فضاسازی آن، رفتار قطار وحجم وقتی ازحالتی به حالت دیگرتبدیل ویا ازحالت ساده به حالت پیچیده باتوجه به جزییات بیشترمنجرشود.

جابجایی در محل مقرنس، تابش نور، تمرکزفضاسازی مثبت ومنفی، ستاره انتظام دهنده، رفتارخاصی از قطار و یا محورهای مربوط به حجم‌های فرعی مقرنس از مرکز به گوشه‌ها و یا از حول شمسه به کناره‌ها و یا از ترازهای بالاتر به پایین‌تر امکان‌پذیر است.

ترکیبی: چنانچه انواع این حالات درمقرنس ایجاد شود، به آن دگرگونی ازنوع ترکیبی گویند.

به عنوان مثال اگرمواد به کارگرفته شده برای ساخت مقرنس؛ گچ باشد، چنانچه تخت‌های ستاره باکاشی معرق ساخته شود، افزایش فنون مواد، مصالح وروپوش رخ داده و بدین ترتیب تنوعی در مواد و مصالح حجم‌سازی وروپوش ایجادشده است.

چنانچه دریک مقرنس فقط اجزای ساده "تاسه وشاپرک" دیده شود و در مقرنس دیگراجزای مرکب "مدنی" ظاهرشود، افزایش تنوع اجزا رخ داده است. و اگر "تاسه" که دریک مقرنس به صورت منفرد ظاهرگشته، درمقرنس دیگربه صورت اجزای مرکب مثل "مدنی" یا "واحدتکرارشونده" دیده شود؛ حضورساده "تاسه"، به حالت مرکب تبدیل شده ویا اگرتاسه هم به صورت ساده وهم به صورت مرکب دیده شود تنوع حضورآن افزایش یافته است.

چنانچه دریک مقرنس "ستاره" فقط در"خزینه" استفاده شود، اما درمقرنس دیگر علاوه برآن به صورت "واحدتکرارشونده" درردیف "قطار" ظاهرشود، تعدادکلی ستاره‌ها و نیز نوع ستاره‌ها (ستاره واحدتکرارشونده علاوه برستاره خزینه) افزایش یافته است ضمن آنکه میزان نقش فضاسازی ستاره‌ها در ایجاد فضای منفی که فقط درگوشه‌ها رخ داده است به فضای منفی واحدتکرارشونده درمسیرقطارافزایش می‌یابد. بدین ترتیب نوع ستاره ها وحالت فضاسازی آن متنوع‌تر می‌شود.

چنانچه دریک مقرنس فقط یک یا دو قطار از تکرار یک واحد تشکیل شده باشد اما در قطار دیگر قطارهای بیشتری ازتکرار واحدها تشکیل شده باشد، میزان تکرار و سهم واحدهای "تکرارشونده" درشکل گیری حجم مقرنس افزایش می‌یابد حال اگربه جای تکرار چندنوع واحدتکرارشونده ، یک نوع به کارگرفته شده باشد، تنوع واحدهای تکرارشونده کاهش یافته است. اگریک مقرنس دارای "واحدتکرارشونده" باشدکه درمقرنس دیگردیده نشود، حذف "واحدتکرارشونده" رخ داده‌است. همچنین وجود چندنوع "واحدتکرارشونده" به جای یک نوع آن منجربه ایجادتنوع درواحدتکرارشونده شده ویاممکن است از یک شکل به شکل دیگر تبدیل شود.

اگردریک مقرنس انواع محورهای عمودی وافقی به کارگرفته شود (مثل داشتن انواع خزینه، خوشه و نیز حجم حلقوی انقباضی) اما درمقرنس دیگر فقط حجم حلقوی انقباضی بدون خوشه باشد، تنوع محورهای عمودی ومورب کاهش یافته است ضمن آنکه محورمورب خوشه حذف شده است. وبدین ترتیب درآن بخش ازحجم مقرنس که عمل حذف خوشه صورت گرفته است، گونه دیگرحجم مثل حلقوی انقباضی ممکن است دیده شودکه دراین حالت تبدیل ازحالت حجم خوشه به حالت حجم حلقوی انقباضی دیده می شود. ضمن آنکه پیچیدگی هندسی مقرنس ازحالت خوشه به حالت حلقوی انقباضی تبدیل شده است.

همچنین اگر "ستاره انتظام دهنده" به جای استفاده درگوشه، به نزدیک "شمسه" انتقال یابد، جابجایی ستاره انتظام دهنده رخ داده است. همچنین اگر "قطار حامل واحدتکرارشونده" درپایین مقرنس قرارگرفته باشد و درمقرنس دیگرحول "شمسه حامل واحدتکرارشونده" باشد، جابجایی محل رفتار تکرارشوندگی قطار از پایین آن به حول شمسه رخ داده است.

دربررسی‌های تطبیقی این نوشتار، موردمطالعاتی مقرنس ایرانی به عنوان مرجع درنظرگرفته شده است. همچنین درخصوص انتخاب مواردمطالعاتی، سعی شده، حتی المقدور ازنمونه‌های دارای انواع شاخصه‌ها و ویژگی‌های بصری و هندسی مقرنس استفاده شود.

شناسایی "بیش متنیت" در تطبیق مقرنس‌ها

بررسی فضای بصری و هندسی مقرنس ، نمایانگر توجه مقرنس کاران به استادان خود و آثار پیشینیان است. اقتباس یا کپی‌برداری ازآثار مقرنس‌ها، به عنوان روشی برای تجربه اندوزی و فراگیری بنایان بوده است. گویی این فن هنری، سینه به سینه به تعداد روش هر استاد اجرا شده است. شیوهٔ تقلیدگرایانه روش مرسوم آن زمان بوده است. در معماری سنتی این باورآگاهانه وجود داشته است که تکرار عناصر، رنگ، ترکیب‌بندی و رونگاری از یک اثر بر تجارب فرد آموزنده افزوده شده و روزی به آفرینندگی می‌رسد. همین شیوه زمینه را برای تایید وجود قابلیت‌های تطبیق از نوع "میان متنی" و "بیش متنی" در مقرنس ها فراهم می‌کند. بنابراین می‌توان هر دو گونه رابطه بیش متنیت همانگونی و دگرگونی را در فضای بصری و هندسی آن مشاهده کرد.

۱- رابطه "همانگونی" در مقرنس های تطبیقی:

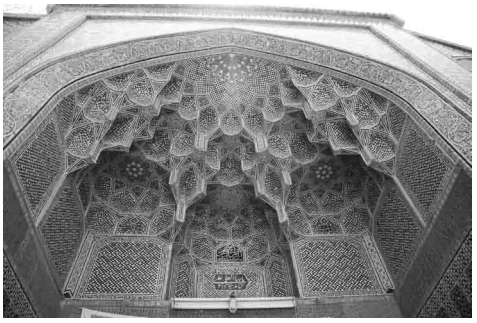
رابطه "همانگونی" بر مبنای حداقل دخل و تصرف در متن قبلی است. این رابطه بیشتر درفضای بصری و هندسی مقرنس بناهای یک محدوده جغرافیایی یا یک دوره تاریخی قابل مشاهده است. مانند مقرنس ایوان شرقی مسجد مادرشاه(مطهری) اصفهان با مقرنس سردر حمام علی‌قلی‌آقا در اصفهان، همانگونه که در نگاره‌های ۱و ۲ قابل مشاهده است، این دو مقرنس دارای رابطه همانگونی صریح است. مقایسه فضای بصری وهندسی آنها دارای بیشترین تشابه وکمترین تفاوت است. منظور از نوع همانگونی "صریح" و "ضمنی"(غیرصریح) در تطبیق مقرنس‌ها، بیشتر میزان کمیت و کیفیت فضای تشابه و تفاوت اجزای بصری و هندسی شامل؛ ساده و مرکب، آلت‌های قطار، حجم و فازهای هندسی، مواد و مصالح آن است. متاسفانه منابع مکتوبی در تبیین ساختارهندسی و بصری مقرنس‌ها وجود ندارد ولی با توجه به نظرات استاد لرزاده، درکتاب فنون مقرنس، برخی از ترکیب‌بندی‌های هندسی و به عبارت دیگر شکل ارتباط اجزای هندسی در مقرنس به گونه‌ای طراحی و اجرا شده‌اند که می‌توان همان قطاع یا برشی از آنها را در تعداد زیادی از ترکیب بندی های هندسی، مقرنس‌های دیگر بناها مشاهده کرد. این تکرار مجموعه‌ای (زنجیره‌ای) خود به مثابه یک متن مستقل در مقرنس ها نوعی رابطه "میان متنی" همانگونی را ایجاد می‌کند، به دلیل اصل تقارن و تشابه و تکرار در هندسه مقرنس‌ها.

۲- رابطه دگرگونی یا تراگونگی در مقرنس

دگرگونگی برخلاف همانگونگی، برپایه تغییرات استوار شده است و تغییرات ازکم تا خیلی زیاد را شامل می‌شود. شاید به توان گفت که دگرگونگی همان همگونی در شکل ناقص است. به عبارت دیگر، در این حالت بخش‌هایی از بیش متن به صورت تقلیدی حضور دارند و بخش‌هایی

دستخوش تغییرات شده‌اند. ترجمه یا انتقال مفاهیم یک نظام نشانه‌ای به نظامی دیگر(ترا نشانه‌ای) از دلایل دگرگونی است. دگرگونی‌ها گاهی نیت محور و هدفمند و گاهی با توجه به تغییر نظام نشانه ای اجتناب ناپذیرند. البته دامنه تغییرات می‌تواند از خیلی کم تا خیلی زیاد متفاوت باشد. دگرگونی یک اثر در دو سطح کمی و کیفی قابل بررسی است و انواع گوناگونی دارد. از دیدگاهی این دگرگونی را می توان به سه بخش سبکی، موضوعی و مضمونی تقسیم کرد. (کنگرانی،۱۳۸۸: ۶۱)

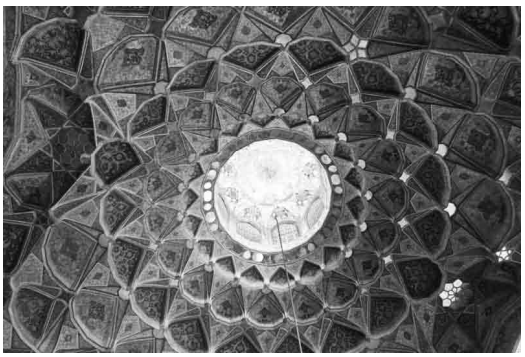
تصویر۱- راست، مسجد علی‌قلی‌آقا، اصفهان، ایران.
تصویر۲-چپ، مسجد مادرشاه، اصفهان، ایران.

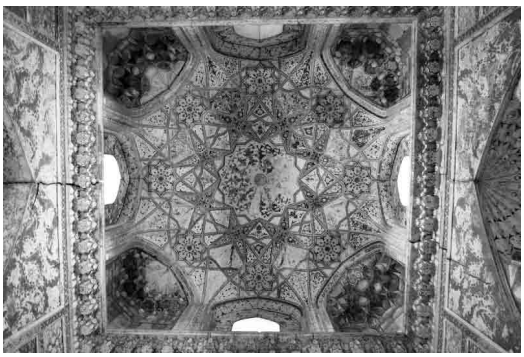


۱-۲- دگرگونی سبکی

اگر دگرگونی در صورت و شکل اثر هنری رخ داده باشد، دگرگونی سبکی است که خود دارای چند قسم است:

الف- گسترش: اگر یک نقشمایه (موتیف) و به طور کلی یک عنصر در پیش متن وجود داشته باشد و در بیش متن گسترش یابد و جزئیات و شاخ و برگ بیشتری به آن افزوده شود، در این صورت دگرگونی براساس گسترش خواهد بود. بدون شک مقرنس‌ها در هر دوره تاریخی نسبت به دوره قبل دچار دگرگونی‌هایی بوده‌اند که در بسیاری از موارد با گسترش همراه بوده است. بررسی این موضوع در زمان و مکان به گونه شناسی مقرنس‌ها مرتبط می‌شود،که تاکنون منبع مکتوبی به صورت مدون و جامع معرفی نشده است. اما در این مجال می‌توان نمونه‌ای قابل قیاس از مقرنس ایرانی و مقرنسی از ازبکستان را که دارای رابطه گستردگی میان متنی و بیش متنی است، نشان داد. (تصویر۳ و۴) در واقع توسعه ساختارمقرنس از همان تبدیل مربع به دایره گرفته تا نهایت پرتکلف آن در دوره‌های متاخر، دارای نوعی دگرگونی گسترش یافته است؛ چرا که هم زمان با تحولات فرهنگی هنری و پیشرفت تکنولوژی و تنوع مواد و مصالح، هم در شکل و هم درمحتوا (مضمون) دچار تغییرات گسترده‌ای نسبت با گذشته هر دوره داشته است؛ به طوری که مواد و مصالح آجر و سنگ تبدیل به گچ و کاشی شده به دلیل قدرت انعطاف زیاد آنها در تمامی زمینه‌ها و همچنین قابلیت اجرای آسان‌تر طرح‌های پیچیدهٔ هندسی(مانند:گره چینی) – که منجربه مقرنس‌های زیبا و پر چین و شکنی شده است. همبستگی زیاد در مواد و تکنولوژی با نیازهای فرهنگی-هنری انواع متنوعی از مقرنس‌ها را به عرصه نمایش درآورد. به طور مثال در نمونه‌های زیر مقایسه دو مقرنس سقف کاخ هشت بهشت از ایران و سقف مدرسه عبدالعزیزخان ازبکستان دارای همانگونی شکلی و ساختاری کمان حلقوی متحدالمرکز قطارها، محورهای شعاعی، تشابه برخی آلت‌های ساده و مرکب، تاکید مراکز بصری و یا هندسی با اجزایی همچون ستاره‌های تخت از منظرفضای هندسی است. همچنین دارای دگرگونی سبکی مواد و مصالح، طرح و تزیین و نقش‌مایه‌ها از منظر فضای بصری است.



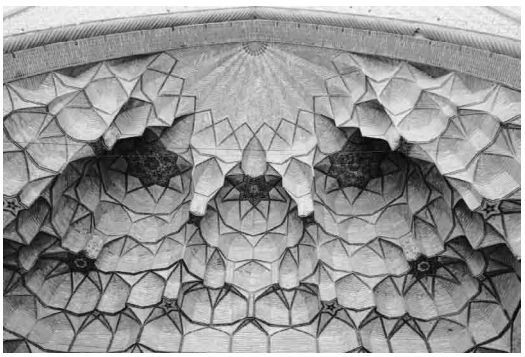


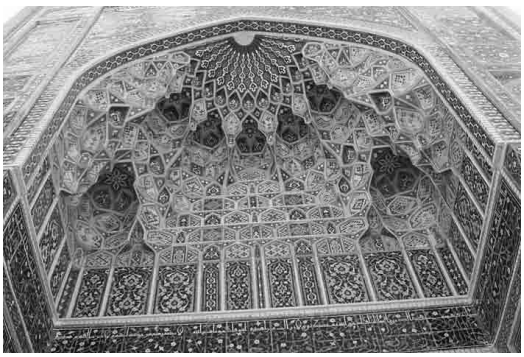
تصویر۳- بالا، راست، سقف کاخ هشت بهشت، اصفهان، منبع (ارشیو شخصی).
تصویر۴-بالا، چپ، سقف، مدرسه عبدالعزیز خان، بخارا، (منبع شخصی).

ب- افزایش: هنگامی که عنصری در پیش متن نبوده، ولی در بیش متن اضافه شده باشد، افزایش صورت گرفته است.در این نوع دگرگونی می‌توان علاوه برطرح افزایش های تدریجی انواع عناصر بنیانی هندسی اعم نقطه به خط، خط به سطح و .... و افزایش گره دو بعدی در ارتفاع و ایجاد گره‌ای سه بعدی، از دگرگونی افزایشی آشکارتری در مقرنس نام برد به نام "تخت" یا آلت ستاره، که به ضرورت هندسی و بصری به ترکیب بندی‌های بعد از دوره سلجوقیان افزوده شد. در مقرنس‌های ابتدایی (قبل از ظهور ستاره)، قطارها فقط دارای آلت شاپرک و تاسه بوده‌اند. با توسعه مقرنس‌ها، انواع تخت که بیشتر به شکل ستاره است، در قطارها ظهور پیدا کرده[۲۴] که باعث اثرهای متعددی در مقرنس شده‌اند.[۲۵]

در این جا نمونه‌ای از نمای نزدیک دو مقرنس تخت‌دار حتی از نوع آویزه‌دار و بدون آن نشان داده شده است. (تصویر ۵ و ۶) از دگرگونی افزایشی دیگر می‌توان به افزودن انواع نقش‌مایه‌های متنوع متناظر با هر یک از دوره‌های هنری و یا تلفیق نوینی از مواد و مصالح مانند سنگ، کاشی و آینه یا افزایش در تنوع محل اجرای مقرنس اشاره کرد.

تصویر۵- پایین، راست، مسجد جامع، قم، منبع(نگارنده).
تصویر۶-پایین، چپ، گور امیر، بخارا، منبع(نگارنده).



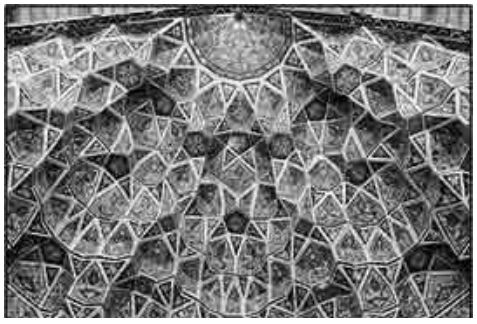
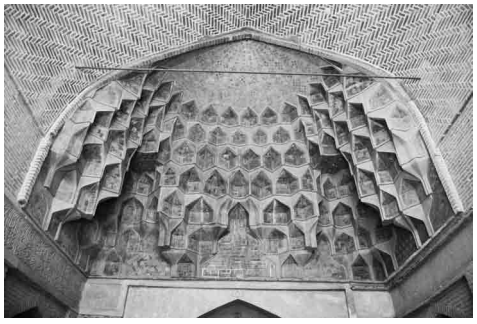


ج- کاهش: در مقابل گسترش، اگر یک عنصر در پیش متن وجود داشته باشد، ولی در بیش متن بخش‌هایی از آن کم شده باشد، در این صورت دگرگونی بر اساس کاهش خواهد بود. به نظر می رسد در هر قسم دگرگونی می‌توان شواهدی مبنی بر وجود تغییرات مثلا کاهش یا افزایش را مشاهده کرد. در متن مقرنس نیز با توجه به سیر تحول آن این امر قابل مشاهده است، زیرا در مقرنس‌کاری علی‌رغم وجود نظامی هندسی دارای رویکردی خلاقانه در اجرای کار است. چه بسا این خلاقیت هر استاد مقرنس‌کار، منحصربه فرد بوده و دامنه افزایش و کاهش متنوعی را در فرایند طراحی، ساخت، محل اجرا، انتخاب مواد و مصالح و دانش تکنولوژی، انتخاب نقش‌مایه‌ها با مضامین مرتبط با کاربری بنا و عوامل بسیار دیگر در خلق یک

۲۴-جهت اطلاع بیشتر ر.ک به رساله دکتری نگارنده.
۲۵-مقرنس‌ها به دو نوع مشخص اجرا می‌شوند: بدون استفاده از تختها و با استفاده از طاس و شاپرک که چندان مورد پسند استادان کاربند نیست و اصطلاحاً می گویند استاد پسند نیست، یا با استفاده از تختها و سایر آلت‌ها که در فوق ذکر شد. همه هنرنمایی استادان کاربند در این نوع مقرنس‌ها است. (شعرباف ۱۳۷۲ : ۱۰ و ۱۱)

مقرنس را به دنبال خواهد داشت. با مطالعه سیر تحول مختلف بینا متنی دیگر رسانه‌های هنری مرتبط بافضای هندسی و بصری مقرنس، بیانگر روندی کاهشی از ساده گرایی و بی‌پیرایه بودن مقرنس‌های اولیه به سمت پیچیدگی و تنوع پذیری بیشتر آن است. (تصویر ۷ و ۸) مانند دو

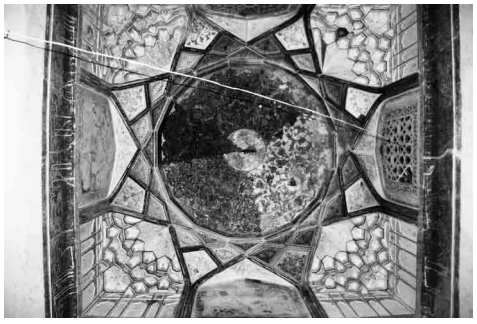
تصویر۷- راست، سقف نیمکار مسجد نصیرالملک/شیراز/ سده نوزدهم/سیزدهم.
تصویر۸-چپ، ایوان صفه شرقی مسجد جامع اصفهان.

نمونه زیر: د- حذف: چنان که یک یا چند عنصر پیش متن در بیش متن حاضر نباشد، در این صورت حذف صورت گرفته است.

در این دگرگونی نیز همان بررسی دگرگونی کاهشی صدق می‌کند. که با دونمونه دیگر ارایه می‌شود. (تصویر ۹ و ۱۰)

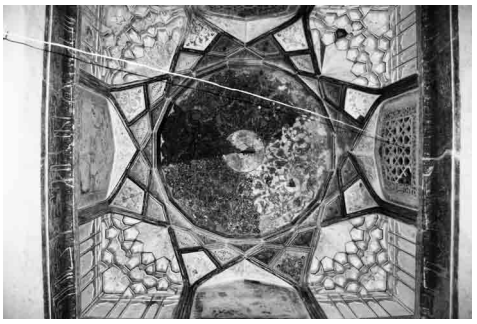
تصویر۹- راست، سقف مدرسه خرگرد، ایران، سده چهاردهم- نهم.
تصویر۱۰-چپ، سقف امامزاده درب امام، اصفهان، ایران، سده نوزدهم- یازدهم.



ر- جابه جایی: گاهی بیش متن همان عناصر پیش را در ترکیبی نوین و تغییر یافته ارائه می‌دهد که از آن به عنوان دگرگونی از گونه جابه جایی یاد می‌شود. بنابراین، در جابه جایی بر خلاف دیگر گونه های دگرگونی نه چیزی حذف می شود و نه چیزی اضافه می‌شود، بلکه همان عناصر جابه جا می‌شوند.

-ترکیبی: در بیشتر موارد، دگرگونی به صورت ترکیبی انجام می شود. یعنی دو یا چند نوع دگرگونی با هم اعمال می شود. همانگونه که در دو تصویر ۱۱ و ۱۲ قابل مشاهده است فضای هندسی و بصری مقرنس های مورد نظر دارای دگرگونی از نوع ترکیبی است، که هم در ردیف قطارها و خوشه‌های آویز دچار این تحول شده و هم در تجمع و تنوع حجم‌های مقرنس در

تصویر۱۱- راست، مقرنس کاری‌های سقف تالار خواهران، الحمرا، اسپانیا، سده نوزدهم/یازدهم.
تصویر۱۲-چپ، خانه شیخ السلام، اصفهان، ایران، سده سیزدهم/هفتم.



تاق‌های هم‌جوار به صورتی که می‌توان همه گونه‌های هندسی و بصری را مشاهده کرد. مقرنس نمونه‌های مورد نظر، در نظام نشانه‌ای با رویکرد دگرگونی درون متنی و بینامتنی گسترده‌ای از نوع سبک ترکیبی قابل تطبیق‌اند.

۴-۳-۲-دگرگونی موضوعی: بارزترین نوع تراگونگی را می‌توان در تغییر یا دگرگونی موضوع جست و جو کرد. موضوع یک پیش متن در برگرفتگی به عنوان جدید تغییر داده شده است. در خوانش معماری، محل نیایش با تغییرنام آتشکده و معبد به کلیسا، مسجد، امامزاده؛ مضمون دچار دگرگونی موضوعی شده است. این نوع دگرگونی در مقرنس‌ها که بخشی از بنا بوده، تابع موضوع بنا خوانش جدید پیدا می‌کند. به‌طور مثال نقش‌مایه‌های نوشتاری مقرنس‌های بناهای دوره سلجوقی یا ایلخانی دارای موضوع متفاوتی از همان مقرنس‌ها در دوره صفوی است. این دگرگونی موضوعی مقرنس‌ها تابع خوانش نظام نشانه ای رسانه‌های فرهنگی هر دوره تاریخی است. نوع کاربری بنا در مصادیقی چون مسجد، مدرسه،کاخ، حمام، کاروانسرا خوانش موضوعی خود را پیدا می‌کند. مقرنس به عنوان یک وابسته معماری بنا تابع این دگرگونی موضوعی است. به عنوان مثال مقرنس‌های سردرامامزاده باباقاسم در اصفهان دوره ایلخانی با مقرنس‌های خانه شیخ الاسلام به لحاظ خوانش و تعلق مقرنس به بنایی که برای کاربری امامزاده است یا خانه یا کاخ و بیشتر به نام افراد معتبر یا حامیان آن بنیانگذاران آن است.

۴-۳-۳- دگرگونی مضمونی: دگرگونی مضمونی در خوانش مقرنس‌ها دارای مناقشات بسیاری شده است. اینکه مقرنس‌ها وقتی در جهان‌نشانه‌ای کاملاً متفاوتی دریافت شدند، چه معنایی دارند، خود آغازگر دگرگونی مضمونی است. دگرگونی مضمونی در سطوح مختلف تراجنسی(تغییر در جنسیت)، ترافرهنگی، تراملی (تغییر در ملیت)، ترازبانی و... در یک متن قابل بررسی است. برای توضیح بیشتر باید گفت در حالت تراگونی ترافرهنگی، پیش متن از دیگر فرهنگ و تمدنها برگرفته شده است. با توجه به اینکه فرهنگ یکی از عوامل تاثیرگذار در شکل‌گیری اثر هنری است و همواره برگرفتگی یک اثر از فرهنگ دیگر با دگرگونیهای متعددی همراه است. یکی از همین مناقشات، تنوع تحلیل "تراگونگی مضمونی " یا "موضوعی" در مقرنس‌ها به عنوان جزیی از تزیینات معماری یا هنرهای صناعی است. که ناچار مخاطب را به مبحث تفسیر آثار معماری اسلامی و مؤلفه‌های بصری وابسته به آن سوق داده و با وجود خوانش‌هایی گاه به مثابه معماری مقدس، معماری جهان اسلام، معماری مسلمانان، معماری با محتوای دینی و اسلامی، معماری عربی، معماری انتزاعی و هندسی و یا ترکیبی از تمامی این موارد ، هنوز نتوانسته به صورت جامع و کامل خود را معرفی کند. گفتنی است هیچ یک از رویکردهای اخیر، اعم از "هرمنوتیک" ، "نشانه شناسی" و پدیدارشناسی"، در حوزه معماری اسلامی در تبیین مؤلفه های نظری و بصری آن رضایت بخش نبوده است. در این نوشتار نیز به دلیل عدم پیشینه غنی نظری به ویژه به روش تطبیقی جهت شناسایی بیشتر مقرنس‌ها، تنها طرح موضوع به میان آمد تا شاید زمینه را برای تداوم آن فراهم نماید.

نتیجه بررسی مطالعه تطبیقی مقرنس‌های نمونه جامعه آماری

نظر به تعریف مفاهیم شاخصه و ویژگی های بصری و هندسی مقرنس در یک رویکرد تطبیقی مقرنس‌هایی ازکشورهای ایران، ترکیه، اسپانیا و ازبکستان مهمترین نکات نتیجه‌گیری درموارد ذیل قابل خلاصه است:

۲۶-نگاه کنید به جدول‌های نمونه مطالعات تطبیقی بین ایران و دیگر کشورهای اسلامی

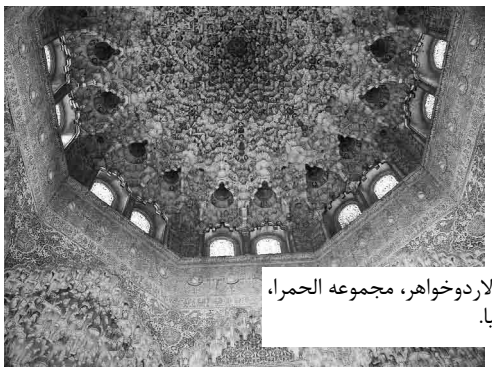
۱-فضای بصری مقرنس‌های ایران در رویکرد تطبیقی :
-مواد، مصالح و روپوش های متنوع‌تری شامل انواع موادگچ، آجر، کاشی (هفت رنگ و معرق) و ... به کارگرفته شده که تنوع رنگی را ایجاد نموده است.
- علاوه برآن، مهارت هنرمندان ایرانی در اجرای انواع نقش‌مایه‌ها برروی سطوح مقعر به وضوح قابل مشاهده است.
- استفاده از نور به شیوه‌های مختلف انواع بازشو درفضای پیرامونی محل اجرای مقرنس دیده می شود که شاید از مهمترین علل آن شرایط محیطی محل اجرای مقرنس و نیز تنوع بسترآن از نظرگنبد، طاق و نیمکار باشد.
- تلاش هنرمندان ایرانی درایجاد فضاهای مثبت و منفی درمقرنس با توجه به سیر تحول مقرنس در دوران مختلف و تکمیل روش‌های مربوط قابل مشاهده است که درنهایت منجربه پیچیدگی بصری مقرنس با به کارگیری انواع روشها ازجمله اجزای با حفره عمیق‌تر، خروج دم قطارازکمان نیم دایره‌ای به علل گوناگون، استفاده از آلت ستاره (دارای نقش انتظام وفضاسازی) وترکیب حجم‌های گوناگون شده است.
- همچنین محل مقرنس دراجزا و فضاهای مختلف بناهای ایران، ازتنوع بیشتری برخورداراست وگاه دربسیاری ازاجزا و فضاهای یک بنا مشاهده شده است وهمین امرموجب علل متنوع تراستفاده ازمقرنس درآن شده است.
۲-فضای هندسی مقرنس های ایران در رویکرد تطبیقی:
- زمینه: هم تنوع شکل و هم بزرگی اندازه زمینه مقرنس، در آثار ایران بر دیگر کشورها غالب است. ضمن آنکه الحاق زمینه فرعی به زمینه اصلی دارای نمونه‌های زیادی است. زمینه بندی و تقسیم آن برای اختصاص رفتارهای گوناگون قطاروحجم از دیگر ویژگی‌های مقرنس ایرانی است.
- ازنظراجزا؛ اجزای مقرنس‌های ایران دارای دگرگونی شکلی بیشتری نسبت به دیگرکشورها است. (هم دریک حجم مقرنس و هم درمقایسه بین دومقرنس) و تنوع شکل اجزا درمقرنس‌های ایران بیشترمشاهده می شود. غیرازموارد معدود در دیگر کشورها، بایدگفت "حمیل وجوک" ازویژگی های مقرنس های ایران است، همچنین تاکید بر شکل "شمسه" به صورت دایره یا نیم دایره ای بزرگ، تاثیرقابل توجهی برحرکت حلقوی انقباضی قطارهای زیرین خود دارد و این تاثیردر بسیاری موارد به وضوح دیده می شود. این نوع تاکید دراکثرموارد، بر اجزای دیگری همچون ستاره خزینه و واحدتکرارشونده در مقرنس های ایران قابل مشاهده است.
- قطار: تعدادپا از۴ تا ۵ پا تا حدود ۲۵ پا درمقرنس‌های پرکار ایران دیده شده است. همچنین رفتارقطار همچون نوع کمان، خروج، نظم درحرکت دم قطار، تکرار واحد، نوع ریتم حلقوی، چرخشی وشعاعی، نقاط شروع و پایان و تاثیربر حرکت قطار زیرین، تنوع زیادی درمقرنس های ایران دارد.
- حجم: باتوجه به انواع محورعمود و مورب درمقرنس های ایران دارای بیشترین تنوع حجمی است. ازمهمترین حجم‌های تشکیل شده حجم حلقوی انقباضی دراطراف شمسه با چند قطار ضمن تاکیدبرآن، حجم چرخشی مخصوصا درگوشه ها و زمینه‌های الحاقی، حجم پرده دراطراف قوس دهانه (که گاه به زیباترین شکل طراحی شده است)، حجم خوشه ای وقطاعی وتکرارآن بادوران حول شمسه، همچنین حجم موجدارواعوجاجی به زیبایی درمقرنس‌های

ایرانی به کاررفته، که به دلیل هم پوشانی حجم‌های ذکرشده وتبحر بالای طراحان مقرنس درایران را برای طراحی فضایی وحجمی موزون نشان می‌دهد.

هنر مقرنس ازعناصراصلی تزیین دربناهای مربوط به جهان اسلام است که دردوره پس ازظهوراسلام، توسعه وتکامل چندوجهی یافته است. به کارگیری آن مخصوصا دربناهای باعملکرد دینی همچون مساجد و نیز آرامگاهی به وفور دیده می‌شود. اجزای خاص این گونه بناها همچون گنبد و مناره بسترهای دارای سابقه ای را ایجادنموده است هرچند که بیشترین تحولات، درمقرنس‌های نیمکار قابل ردیابی است. افزودن روپوش‌هایی ازجنس کاشی‌گاه بر اسلامی بودن ویژگی‌های بصری آن بیشتر تاکید می‌نماید که حضور نقشمایه هایی ازنوع اسلیمی وهندسی گره بیشترین پیوند را با دیگر تزیینات سطوح با طرح‌های اسلامی نمایان کرده است. این ویژگی مخصوصادرمقرنس‌های ایرانی بیش ازسایرکشورهامشاهده می‌شود. درمقرنس های ایرانی به وضوح سیرتحول تاریخی این هنروتنوع وتکامل شیوه‌ها وفنون به کارگرفته شده درآن قابل ردیابی است به گونه ای که براثرتجربه‌ای گرانبها، موجب ظهور پیچیده ترین طرح‌های مقرنس گشته است و بیش از ۲۵ گونه مقرنس را ابداع وعرضه نموده است. ضمن آنکه ازبه کارگیری انحصاری آن دربناهای شاخص باحامیان پرتوان مالی وسیاسی خارج می شود و به فضاها و اجزای مختلف بناهای خصوصی همچون خانه ها نیز راه می‌گشاید. نتیجه‌گیری جامع نیازمندوجود اطلاعات دقیق درخصوص این هنر و کاربرد آن درمناطق مختلف جهان اسلام داردکه امیداست مقاله حاضرگشایشی درمباحث مربوط به این هنر ارزشمند فراموش شده ایجاد نماید.

جدول۱ –تطبیق شاخصه های بصری و هندسی مقرنس
موردمطالعاتی : تالاردوخواهرالحمرا، گرانادا، اسپانیا
و هشتی مجموعه مسعودیه، تهران، ایران

شاخصه			کد	افزایش	کاهش	حذف	گسترش: کد	گسترش: تبدیل	گسترش: تنوع	گسترش: پیچیدگی	جابجایی: کد	جابجایی
بصری			۱	*			۱۱		*		۲۰	*
			۲	*			۱۲		*		۲۱	*
			۳	*			۱۳		*		۲۲	*
			۴	*			۱۴	*				
			۵	*			۱۵	*	*			
			۶	*			۱۶			*		
			۷		*		۱۷		*	*		
			۸		*		۱۸		*			
			۹		*		۱۹	*	*			
			۱۰	*								
هندسی	زمینه		۲۳	*			۲۵	*		*	۲۷	*
			۲۴		*		۲۶			*		
	اجزا		۲۸		*	*	۳۱		*		۳۷	*
			۲۹		*	*	۳۲					
			۳۰		*		۳۳	*	*	*		
							۳۴	*				
							۳۵	*				
							۳۶		*	*		
	ستاره ها		۳۸		*		۴۲	*			۴۴	*
			۳۹		*		۴۳	*				
			۴۰		*							
			۴۱	*	*							
	قطار		۴۵				۵۸	*	*	*	۶۷	*
			۴۶	*	*		۵۹		*	*		
			۴۷	*	*		۶۰		*	*		
			۴۸		*		۶۱	*	*	*		
			۴۹	*			۶۲	*				
			۵۰	*	*		۶۳					
			۵۱	*			۶۴		*	*		
			۵۲				۶۵		*	*		
			۵۳		*		۶۶					
			۵۴		*							
			۵۵	*	*							
			۵۶		*							
			۵۷		*							
	حجم		۶۸		*	*	۷۷			*	۸۱	*
			۶۹		*		۷۸			*		
			۷۰	*			۷۹			*		
			۷۱		*		۸۰			*		
			۷۲		*							
			۷۳		*							
			۷۴		*							
			۷۵	*	*							
			۷۶		*							



تصویر۱۳- تالاردوخواهر، مجموعه الحمرا، گرانادا، اسپانیا.

تصویر۱۴- هشتی ورودی، مجموعه مسعودیه، تهران، ایران.

مهمترین دگرگونی‌های شاخصه ها و ویژگی‌های بصری وهندسی:

۱-نقش‌مایه رنگ ونورافزایش یافته است.

۲-عامل ایجادفضاسازی مثبت ومنفی در مقرنس ازحالت تکیه برحجم به حالت تکیه برقطارتبدیل شده است.

۳-فضاسازی مثبت ومنفی از اطراف شمسه به پایین‌ترین ترازجابجا شده است.

۴-استقراروجهت گیری تاسه‌ها به سمت مرکزشمسه دارای وضوح بیشتری شده است.

۵-اطراف شمسه ازحالت قطاع خوشه دار به حالت قطاع تکرارشونده تبدیل شده ودوایرحلقوی انقباضی با وضوح بیشتری است.

۶-قطارها دارای کمان ساده تر، خروج یکسان تر، تغییرات خروج کمتر، تعداد ردیف قطارمنظم تر، الگوی تکرارقابل پیش بینی، حالت ریتم حلقوی، تغییرفازکمتردرمسیرحرکت قطارشده‌اند.

۷-تنوع فاز قطار و تاثیرحرکت قطارهای بالاتر برقطارهای پایین‌تر، کاهش یافته است.

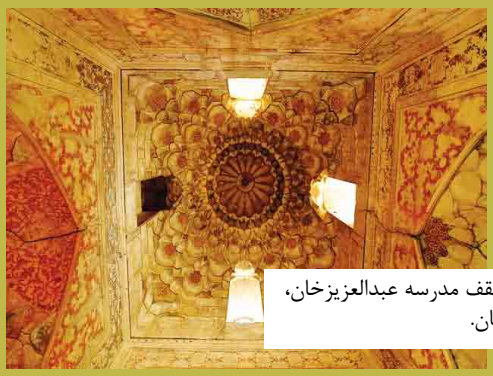
۸-تعدادکلی محورهای عمودی ومورب وتنوع آن کاهش یافته ومحورعمودی دارای نقش تاثیرگذارتری شده است.

۹-حجم قطاع تکرارشونده دارای آویز و خوشه، به حجم حلقوی انقباضی تبدیل شده وتنوع حجمی کاهش یافته است.

۱۰-باکاهش محورهای به کارگرفته شده، پیچیدگی هندسی مقرنس کاهش یافته است.

جدول۲-تطبیق شاخصه‌های بصری و هندسی مقرنس
موردمطالعاتی :سقف مدرسه عبدالعزیزخان، بخارا
و آرامگاه درب امام، اصفهان، ایران

شاخصه		کد	افزایش	کاهش	حذف	گسترش: تبدیل	گسترش: تنوع	گسترش: پیچیدگی	کد	جابجایی	کد
بصری		۱	*				*		۱۱		۲۰ *
		۲	*			*			۱۲		۲۱ *
		۳		*		*			۱۳		۲۲ *
		۴		*			*		۱۴		
		۵	*				*	*	۱۵		
		۶		*		*			۱۶		
		۷	*				*		۱۷		
		۸	*				*		۱۸		
		۹	*			*			۱۹		
		۱۰	*								
هندسی	زمینه	۲۳		*				*	۲۵		۲۷ *
		۲۴		*		*			۲۶		
	اجزا	۲۸	*	*		*			۳۱		۳۷ *
		۲۹	*						۳۲		
		۳۰					*		۳۳		
									۳۴		
									۳۵		
						*	*		۳۶		
	ستاره ها	۳۸	*				*		۴۲		۴۴ *
		۳۹	*				*		۴۳		
		۴۰									
		۴۱	*								
	قطار	۴۵				*	*		۵۸		۶۷
		۴۶	*	*		*			۵۹		
		۴۷	*	*			*	*	۶۰		
		۴۸	*			*			۶۱		
		۴۹		*		*			۶۲		
		۵۰	*						۶۳		
		۵۱	*						۶۴		
		۵۲	*	*				*	۶۵		
		۵۳	*			*			۶۶		
		۵۴									
		۵۵	*								
		۵۶									
		۵۷	*								
	حجم	۶۸	*				*		۷۷		۸۱ *
		۶۹	*			*			۷۸		
		۷۰						*	۷۹		
		۷۱	*				*		۸۰		
		۷۲									
		۷۳	*								
		۷۴	*								
		۷۵									
		۷۶		*							



تصویر۱۵- سقف مدرسه عبدالعزیزخان، بخارا، ازبکستان.

تصویر۱۶- آرامگاه درب امام، اصفهان، ایران.

مهمترین دگرگونی‌های شاخصه‌ها و ویژگی‌های بصری وهندسی:

۱-استفاده ازنور و پیچیدگی فضای بصری باتوجه به تقسیم هندسی مرکز زمینه افزایش یافته است.

۲-عامل ایجادفضاسازی مثبت ومنفی به جای تکیه برآلت، برقطارتاکید دارد.

۳-به جای استفاده ازمقرنس درآرامگاه، درمدرسه استفاده شده است.

۴-به جای استفاده از اجزای مرکب مدنی، از واحد تکرار شونده استفاده شده است.

۵-تعداد ستاره ها و نوع آن (واحدتکرارشونده علاوه بر خزینه) ونیزنقش ستاره درفضاسازی مثبت ومنفی افزایش یافته است ومتنوع ترشده است.

۶-علاوه برحضور ستاره درگوشه، دردیگرقطارهانیزدیده می شود.

۷-میزان کلی خروج قطارها و رفتارتکراردرقطار، افزایش یافته است و تاثیر برحرکت قطار زیرین به علت استفاده از واحد تکرار شونده افزایش یافته است و مسیرقطارراپیچیده ترنموده است.

۸-خطوط دم قطار ازحالت شکسته به حالت منحنی ترتبدیل شده است.

۹-محورمورب قطاع بادرنظرگرفتن واحدتکرارشونده درراستای شعاعی قابل تعریف شده است.

۱۰-ویژگی کلی حجم درهردو حالت یکسان است.

جدول۳ -تطبیق شاخصه های بصری و هندسی مقرنس مورد مطالعاتی: سردر کاروانسرای آگزیکارا، آق سرای و آرامگاه بایزید، بسطام، ایران.

شاخصه		کد	افزایش	کاهش	حذف	گسترش: تبدیل	گسترش: تنوع	گسترش: پیچیدگی	کد	جابجایی
بصری		۱		*		*			۲۰	
		۲		*		*		*	۲۱	
		۳		*			*		۲۲	*
		۴		*				*		
		۵					*			
		۶					*			
		۷	*				*			
		۸		*		*				
		۹	*							
		۱۰	*							
هندسی	زمینه	۲۳				*			۲۷	*
		۲۴		*		*				
	اجرا	۲۸		*		*			۳۷	
		۲۹								
		۳۰		*						
		۳۱				*	*			
		۳۲								
		۳۳								
		۳۴				*	*			
		۳۵				*				
		۳۶				*				
	ستاره ها	۳۸			*		*		۴۴	
		۳۹			*					
		۴۰								
		۴۱								
	قطار	۴۵				*	*		۶۷	*
		۴۶	*	*			*			
		۴۷	*	*		*				
		۴۸	*				*			
		۴۹				*		*		
		۵۰	*	*			*	*		
		۵۱		*			*			
		۵۲	*				*			
		۵۳	*			*				
		۵۴	*							
		۵۵	*	*	*					
		۵۶		*						
		۵۷		*						
	حجم	۶۸	*			*		*	۸۱	*
		۶۹	*			*				
		۷۰	*			*				
		۷۱				*		*		
		۷۲		*						
		۷۳	*	*	*					
		۷۴		*						
		۷۵	*	*	*					
		۷۶		*						

تصویر۱۷- سردر کاروانسرای آگزیکارا، آق سرای، ترکیه.

تصویر۱۸- آرامگاه بایزید، بسطام، ایران.

مهمترین دگرگونی‌های شاخصه‌ها و ویژگی‌های بصری وهندسی:

۱-استفاده ازنقش‌مایه حذف شده است.

۲-تاکید غالب بصری وهندسی به جای آلت وقطار، برحجم قطاع تکرارشده است.

۳-تاکید بر مرکز بصری به جای قطارهای حلقوی انقباضی، با استفاده ازقطاع شعاعی صورت گرفته است.

۴-عامل ایجاد فضاسازی مثبت ومنفی، با استفاده ازقطاع شعاعی تکرارشونده به صورت منفی به وضوح دیده می شود.

۵-اندازه شمسه به وضوح کاهش یافته است و تاکیدکمتری برروی نقش انتظام شمسه برروی آلات مشاهده می‌گردد.

۶-اجزای شبیه نیم ستاره حذف گشته است.

۷-رفتارقطارازیک کمان ساده به دو نیم کمان تبدیل شده است وحالت تکرار به خودگرفته است و با استفاده از آن ریتم چرخشی به جای حلقوی شدت گرفته است ضمن آنکه به راستای شعاعی به علت تشکیل قطاع تکرارشونده تاکید شده است.

۸-افزایش خروج قطار به علت استفاده ازدونیم کمان ضمن تاکیدبرحرکت چرخشی، به وضوح دیده می شود.

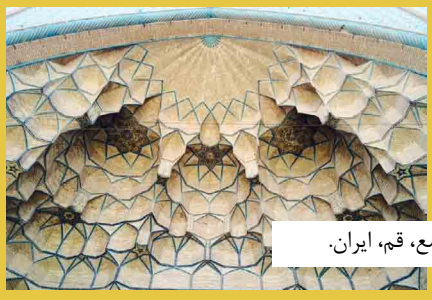
۹-حجم اصلی مقرنس ازحالت حلقوی انقباضی به حالت چرخشی ودارای قطاع تکرارشونده تبدیل شده است.

۱۰-نوع محور از حالت عمودی حلقوی انقباضی به نوع مورب برای قطاع تکرارشونده و نیز نوع عمود چرخشی تبدیل شده است.

جدول٤-تطبیق شاخصه‌های بصری و هندسی مقرنس
موردمطالعاتی: سردرکاروانسرای سلطان، آق سرای
و مسجد جامع، قم، ایران.

شاخصه			کد	افزایش	کاهش	حذف	کد	گسترش: تبدیل	گسترش: تنوع	گسترش: پیچیدگی	کد	جابجایی
بصری			۱	*			۱۱		*		۲۰	*
			۲		*		۱۲		*		۲۱	
			۳		*		۱۳		*		۲۲	*
			۴		*		۱۴			*		
			۵				۱۵		*			
			۶		*		۱۶		*			
			۷		*		۱۷					
			۸	*			۱۸	*				
			۹		*		۱۹		*			
			۱۰		*							
هندسی	زمینه		۲۳				۲۵				۲۷	
			۲۴		*		۲۶					
	اجزا		۲۸	*		*	۳۱				۳۷	*
			۲۹		*		۳۲					
			۳۰		*		۳۳		*			
							۳۴	*	*			
							۳۵	*				
							۳۶	*	*			
	ستاره ها		۳۸		*		۴۲		*		۴۴	*
			۳۹		*		۴۳		*			
			۴۰		*							
			۴۱		*							
	قطار		۴۵				۵۸		*		۶۷	*
			۴۶	*	*		۵۹		*			
			۴۷	*	*		۶۰	*				
			۴۸		*		۶۱					
			۴۹		*		۶۲	*	*			
			۵۰	*			۶۳		*			
			۵۱				۶۴		*			
			۵۲	*			۶۵		*			
			۵۳				۶۶					
			۵۴									
			۵۵	*								
			۵۶		*							
			۵۷		*							
	حجم		۶۸		*		۷۷	*	*		۸۱	*
			۶۹		*		۷۸		*	*		
			۷۰	*			۷۹			*		
			۷۱				۸۰	*		*		
			۷۲		*							
			۷۳		*							
			۷۴		*							
			۷۵	*								
			۷۶		*							

تصویر۱۹- سردرکاروانسرای سلطان،
آق سرای، ترکیه.



تصویر۲۰- مسجد جامع، قم، ایران.

مهمترین دگرگونی‌های شاخصه ها و ویژگی‌های بصری وهندسی:

۱-نوع مواد و مصالح از آجر وکاشی به سنگ تبدیل شده است و تنوع آن کاهش یافته است.

۲-درهردونمونه، تاکید فضاسازی مثبت ومنفی برحجم قطاع شعاعی می باشد.

۳-اندازه زمینه کاهش یافته است.

۴-تنوع اجزا با حذف ستاره کاهش یافته است، با حذف حمیل وجوک، تنوع روپوش کاهش یافته است، اندازه شمسه کوچک شده است، واحدتکرارشونده امابدون ستاره دیده می‌شود، تاکید برخزینه با استفاده ازستاره کاهش یافته است وخزینه حذف شده است.

۵-تعدادکلی ستاره‌ها و نقش آن درفضاسازی کاهش یافته است وتنوع ستاره با حذف ستاره تنوره عمیق و خزینه ازبین رفته است.

۶-میزان کلی خروج قطار با حذف خزینه کاهش یافته است، نظم در مسیرحرکت قطارافزایش یافته است، رفتار تکرار درقطاربه وضوح افزایش یافته است. تنوع واحدتکرارشونده دیده می‌شود. تنوع فازقطارباحذف حجم پرده کاهش یافته است.

۷-با حذف ستاره تکرارشونده درحجم قطاع شعاعی، میزان همپوشانی حجم‌های فرعی کاهش یافته است و پیچیدگی هندسی کاهش یافته است.

۸-باجذف حجم چرخشی واحدتکرار شونده، تنوع محورعمود چرخشی، کاهش یافته است.

۹-حجم چرخشی درخزینه حذف، وفقط در قسمت بالای قطاع وبصورت تکراردیده شده است وتنوع این نوع حجم کاهش یافته است.

۱۰-حجم پرده بطورکامل حذف شده است و نقاط شروع و پایان قطارها مماس برقوس دهانه می‌باشد.

شاخصه			کد	افزایش	کاهش	حذف	کد	گسترش: تبدیل	گسترش: تنوع	گسترش: پیچیدگی	کد	جابجایی
هندسی	بصری		۱	*			۱۱				۲۰	*
			۲				۱۲	*			۲۱	*
			۳	*			۱۳		*		۲۲	*
			۴		*		۱۴			*		
			۵		*		۱۵		*			
			۶				۱۶	*				
			۷		*		۱۷			*		
			۸	*			۱۸	*				
			۹	*			۱۹	*				
			۱۰									
	زمینه		۲۳				۲۵			*	۲۷	*
			۲۴		*		۲۶					
	اجزا		۲۸	*			۳۱				۳۷	
			۲۹	*			۳۲					
			۳۰				۳۳					
							۳۴	*	*			
							۳۵	*				
							۳۶	*				
	ستاره ها		۳۸	*			۴۲		*		۴۴	
			۳۹	*			۴۳		*			
			۴۰									
			۴۱	*								
	قطار		۴۵				۵۸		*		۶۷	
			۴۶	*	*		۵۹					
			۴۷	*	*		۶۰	*		*		
			۴۸	*			۶۱					
			۴۹				۶۲	*				
			۵۰	*	*		۶۳	*				
			۵۱		*		۶۴		*			
			۵۲				۶۵					
			۵۳				۶۶					
			۵۴									
			۵۵	*	*							
			۵۶		*							
			۵۷		*							
	حجم		۶۸	*			۷۷		*		۸۱	*
			۶۹	*			۷۸	*				
			۷۰	*	*		۷۹	*				
			۷۱	*			۸۰	*				
			۷۲		*							
			۷۳	*								
			۷۴	*								
			۷۵	*	*							
			۷۶		*							

جدول۵- تطبیق شاخصه‌های بصری و هندسی مقرنس مورد مطالعاتی: سردر کاروانسرای آگزیکارا، آق سرای و آرامگاه بایزید، بسطام، ایران.

تصویر ۲۱- محراب مسجداسرف اوغلو، بیشهیر، ترکیه.

تصویر ۲۲- سردرآرامگاه عبدالصمد، نطنز، ایران.

مهمترین دگرگونی‌های شاخصه‌ها و ویژگی‌های بصری و هندسی:

۱-میزان استفاده ازنقشمایه، رنگ روپوش، تنوع فنون مواد، مصالح و روپوش یکسان است.

۲-میزان فضاسازی مثبت ومنفی بااستفاده‌ازستاره‌افزایش یافته است و عامل ایجاد فضاسازی مثبت و منفی متنوع ترشده است.

۳-تاکید بر مرکز بصری باتوجه به کاهش حجم حلقوی انقباضی دراطراف شمسه کاهش یافته است.

۴-محل مقرنس از سردربنا به محراب جابجاشده است.

۵-بابکارگیری ستاره، تنوع اجزا ونقش فضاسازی آن افزایش یافته است.

۶-تعدادردیف قطارباخروج یکسان ومنظم کاهش یافته است وقطارهای باخروج غیریکسان و نامنظم افزایش یافته است.

۷-باکاهش تعدادقطارهای دارای ریتم حلقوی بر قطارهای دارای ریتم چرخشی افزوده است.

۸-حجم چرخشی درخزینه و مرکز زمینه حذف شده است وبه حالت تنوره درترازهای بالاترتبدیل شده است.

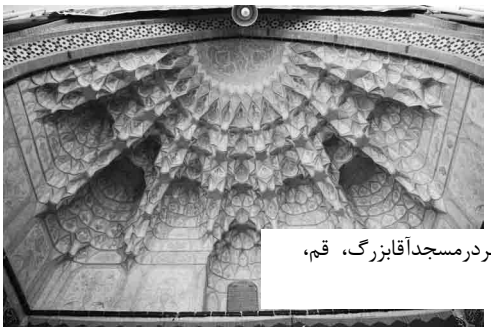
۹-میزان نفوذ محور عمود حلقوی کاهش یافته ومیزان نفوذمحورعمودچرخشی افزایش یافته است.

۱۰-حجم حلقوی انقباضی به چرخشی تبدیل شده است وحجم قطاع شعاعی دارای محورمورب نیزبه وضوح دیده می‌شود.

شاخصه		کد	افزایش	کاهش	حذف	گسترش: تبدیل	گسترش: تنوع	گسترش: پیچیدگی	کد	جابجایی
بصری		۱		*		*			۱۱	
		۲		*			*		۱۲	
		۳		*			*		۱۳	*
		۴		*				*	۱۴	
		۵					*		۱۵	
		۶		*			*	*	۱۶	
		۷	*				*		۱۷	
		۸	*				*		۱۸	
		۹		*					۱۹	
		۱۰	*							
هندسی	زمینه	۲۳		*				*	۲۵	
		۲۴						*	۲۶	
	اجزا	۲۸	*	*					۳۱	*
		۲۹			*				۳۲	
		۳۰	*				*		۳۳	
						*		*	۳۴	
						*			۳۵	
						*	*	*	۳۶	
	ستاره ها	۳۸			*		*		۴۲	*
		۳۹	*	*	*		*		۴۳	
		۴۰								
		۴۱	*	*						
	قطار	۴۵					*	*	۵۸	*
		۴۶	*	*		*			۵۹	
		۴۷	*	*		*			۶۰	
		۴۸		*			*	*	۶۱	
		۴۹				*			۶۲	
		۵۰	*	*		*			۶۳	
		۵۱	*				*		۶۴	
		۵۲	*	*		*	*		۶۵	
		۵۳	*			*			۶۶	
		۵۴	*							
		۵۵	*	*	*					
		۵۶		*						
		۵۷		*						
	حجم	۶۸		*		*	*		۷۷	*
		۶۹		*		*			۷۸	
		۷۰		*		*			۷۹	
		۷۱					*	*	۸۰	
		۷۲		*						
		۷۳		*						
		۷۴		*						
		۷۵	*	*						
		۷۶		*						

جدول۶- تطبیق شاخصه‌های بصری و هندسی مقرنس مورد مطالعاتی: سردر مسجد اسرف اوغلو، بِیشهیر و سردر مسجد آقابزرگ، قم، ایران.

تصویر۲۳- سردر مسجداسرف اوغلو، بِیشهیر، ترکیه



تصویر۲۴- سردرمسجدآقابزرگ، قم، ایران.

مهمترین دگرگونی‌های شاخصه‌ها و ویژگی‌های بصری وهندسی:

۱-میزان استفاده ازنقشمایه، رنگ وتضاد آن، تنوع فنون مواد، مصالح وروپوش کاهش یافته است.

۲-تنوع پیچیدگی بصری باتوجه به حذف خطوط شعاعی کاهش یافته است.

۳-باحذف خطوط شعاعی، تاکید برمرکز بصری فقط باحرکت حلقوی قطارها قابل مشاهده است.

۴-بابکارگیری انواع واحدهای تکرار شونده، تنوع اجزای مرکب افزایش یافته است.

۵-ستاره ها ازحالت تخت به حالت ۳ بعدی تبدیل شده است ونقش ستاره درتشکیل واحدتکرارشونده افزایش یافته ومتنوع‌ترشده است ودرعامل فضاسازی مثبت ومنفی تنوع ایجادنموده است. همچنین نقش آن به عنوان تاکیدبرخطوط شعاعی حذف شده است.

۶-خروج یکسان قطارها، حرکت کمان ساده ونظم حرکتی درمسیرقطاردرهردونمونه مشابه است.

۷-تقویت ریتم حلقوی و شعاعی به تقویت ریتم حلقوی تبدیل شده است.

۸-محورهای عمود باوضوح بیشترقابل مشاهده است که تاکیدبرحجم حلقوی انقباضی وچرخشی را افزایش داده است.

۹-محورهای گوشه دارای خزینه باتعدادقطارکمترمی باشد.

۱۰-حضورخزینه وحجم چرخشی درزمینه الحاقی حذف شده است.

نتیجه‌گیری

بدون شک توصیف مقرنس به روش تطبیق و مقایسه نیازمند فرایند مطالعات جامع، چندبعدی و نظام‌مند است؛ و بهتر است با نگاهی موشکافانه و در عین حال پیچیده از درون به برون و از برون به درون به همراه رویکردهای جدید صورت پذیرد. بررسی تطبیقی هریک از دوره‌های مقرنس در گونه‌های مختلف ایران و خارج از آن، نیازمند پژوهش‌های مستقل و مفصل است. همان گونه که گفته شد؛ در نظام نشانه ای بیش متنیت، به بررسی رابطه متنهای پیشین و پسین می‌پردازد و با این روش تأثیر متن‌های پیشین را در خلق آثار جدید مورد توجه قرار می‌دهد. بدون شک، هیچ متنی بدون تأثیر از متون دیگر شکل نمی‌گیرد، لیکن دامنه این تأثیرپذیری و چگونگی حصول آن متفاوت است. در بررسی‌های انجام شده گفته شد؛ در رابطه بیش متنیت از نوع دگرگونی یا تراگونگی ، مقرنس‌ها نیز مانند بسیاری از هنرهای صناعی دیگر دچار تغییر و تحولات گونه‌ای یا سبکی با تنوع دگرگونی کاهشی، حذفی و یا جابه جایی بوده‌اند؛ اما با بنیان‌های غیرقابل تغییر؛ دلیل آن شاید ساختار هندسی ثابت آن باشد و یا چون اهم فنون آن به شیوه سینه به سینه انتقال یافته است، کمتر دچار تراگونگی‌های بارز مانند هنرهای دیگرهم عصرخود شده است و بیشتر در یک رابطه میان متنی متناوب، با انواع دیگر خود در دوره‌ها و مناطق مختلف جهان قرار داشته است. هرچند که به نظر می‌رسد، به سختی می‌توان با وجود هم‌پوشانی روش‌های تحلیل امروزی و سیرزایشی معناها نظریه‌های متقنی در توصیف و تبیین موضوعی به خصوص ناشناخته از یک فرهنگ و هنر بومی داشت. چرا که درک جدید از موضوعی مانند "مقرنس" در پیشا مدرن تبدیل به یک درگیری مدرن شده و شرایط به گونه‌ای است که فاصله‌هایی ژرف بین آن و مرجع‌اش ایجاد کرده است. در واقع آنچه در یک متن پیشامدرن به طور شهودی قابل درک بوده، هم اکنون به موضوع درک استدلالی تبدیل شده است؛ نتایج حاکی از آن است که فرم و فضای مقرنس علاوه بر شکل هندسی‌شان، شامل نقش‌مایه‌های متنوعی بر رویه خود، اعم از؛ گیاهی، هندسی، جانوری، انسانی و نوشتاری است. میزان وجود و تنوع هریک از این نقش‌مایه‌ها بیشتر متاثر از مضمونی اجتماعی از فضای فرهنگی- هنری دوره‌های تاریخی مربوطه و تحول مواد، مصالح و فنون آن زمان بوده است. در رابطه بیش متنیت از نوع دگرگونی یا تراگونگی، فضای بصری و هندسی مقرنس‌ها دچار تغییر و تحولات گونه‌ای یا سبکی اعم ازکاهشی، حذفی و یا جابه جایی بوده‌اند ولی با کمترین تنوع بنیانی؛ دلیل آن هم ساختار هندسی ثابتی است که به شیوه سینه به سینه انتقال یافته و ماهیت مقرنس را شکل داده است. بنابراین کمتر دچار تراگونگی‌های بارز شده و بیشتر در رابطه‌ای میان‌متنی متناوب، با انواع دیگر خود در دوره‌ها و مناطق مختلف جهان قرار داشته است.

فهرست منابع

کتاب‌ها

-آسابرگر، آرتور(۱۳۸۷)، روش‌های تحلیل رسانه ها ،ترجمه پرویز اجلالی، تهران: دفترنطالعات و توسعه رسانه ها.
-آلن، گراهام (۱۳۸۰)، بینامتنیت، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: نشرمرکز.
-اوکین، برنارد (۱۳۸۶)، معماری تیموری در خراسان، ترجمه علی آخشینی، تهران: بنیاد پژوهش های اسلامی.
-بلر، شیلا (۱۳۸۷)، معماری ایلخانی در نطنز(مجموعه مزارشیخ عبدالصمداصفهانی) ،ترجمه ولی الله کاووسی، تهران: فرهنگستان هنر.
-پرتوی، پروین.(۱۳۸۹)، هنرتطبیقی و نسبت آن با مطالعات تطبیقی هنر، تهران: نشرسخن.
-پورنادری، حسین (۱۳۷۹)، شعرباف و آثارش، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
-حاتم، غلامعلی (۱۳۸۹)، هنر و تمدن اسلامی، تهران: انتشارات دانشگاه پیام نور.
-حاجی قاسمی؛ نوایی ، کامبیز (۱۳۹۰)، خشت و خیال، تهران: سروش.
-رحیمی، مجتبی (۱۳۸۸)، شاهرود قارهٔ کوچک، تهران: انتشارات میردشتی.
-زمرشیدی، حسین (۱۳۶۵)، گره چینی، تهران: نشر دانشگاهی.
-گرابار، اولگ (۱۳۷۹)، شکل گیری هنر اسلامی ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند، تهران: نشر پژوهشگاه علوم انسانی.
-لاری،مریم، کنگرانی،منیژه (۱۳۸۹)، تأملاتی درباره مطالعات تطبیقی هنر در ایران، تهران: نشرسخن.
-مانزو، ژان پال (۱۳۸۰)، هنر در آسیای مرکزی، ترجمه محمد موسی هاشمی گلپایگانی، مشهد: به نشر.
-معماریان، غلامحسین، طبرسا، محمد علی (۱۳۸۹)، مسجد جامع اصفهان، تهران: مرکز مطالعاتی و تحقیقاتی شهرسازی ومعماری.
-مفید، حسین؛ رئیس زاده، مهناز (۱۳۷۴)، احیای هنرهای از یاد رفته، تهران: انتشارات مولی.
-نجیب اوغلو، گل‌رو (۱۳۷۹)، هندسه و تزیین در معماری اسلامی، ترجمه مهرداد قیومی بیدهندی، تهران: نشر روزنه.
-موسوی، فرشید (۱۳۹۰)، روند شکل‌گیری فرم، ترجمه فرناز نظری و میلاد میانجی، تهران: موسسه علمی پژوهشی علم معمار.
-نامورمطلق، بهمن (۱۳۸۹)، دانش‌های تطبیقی«مجموعه مقالات فلسفه، اسطوره شناسی،هنرو ادبیات»،تهران: نشرسخن.
-هاشمی گلپایگانی،سیدمحمدموسی (۱۳۷۹)، ابنیه و آثار تاریخ اسلام در ماوراءالنهر، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت ارشاد.
-نوتکین، دیویدساموئل (۱۳۷۴)، تجزیه نقشه‌های مقرنس معماری قرن شانزدهم، ترجمه فرزانه سلیمانی نیسیانی، مجله مقرنس، هلند: انتشارات دانشگاه ییل.

مقالات

-اشتینهارت، پاول جی؛ جی لو، پیتر(۱۳۸۹)، کاشیکاری‌های ده ضلعی و شبه بلورین در معماری قرون وسطی اسلامی، ترجمه رضا افهمی و مهسا خوارزمی،تهران: کتاب ماه هنر، ش۱۴۳، صص ۱۲۳-۱۱۴.

-اکوشارد، میشل(۱۳۷۸)، هندسه مقرنس، ترجمه سید محمد علی هاشمی، تهران: مجله آبادی، شماره ۱۹، صص ۱۱۵-۹۴.

-تهرانی، فرهاد؛ مهدی زاده سراج ، فاطمه؛ ولی بیگ،نیما(۱۳۹۰)، بکارگیری مثلث‌های هنجار در محاسبات ریاضی و پیاده سازی هندسه در ساخت و اجرای معماری سنتی ایران، فصلنامه علمی پژوهشی مرمت آثار و بافت های تاریخی،فرهنگی،ش۱، صص ۱۵-۲۶.

-زمانی، عباس(۱۳۵۰)، مقرنس تزیینی در آثارتاریخی اسلامی ایران، هنرومردم، شماره ۱۰۲و۱۰۳، صص ۲۵-۸.

-ساسانی، فرهاد (۱۳۸۳)، بینامتنیت، پیشینه و پسینه نقد بینامتنی، فصلنامه بیناب، شماره ۵و۶ ، صص ۱۸۵-۱۷۲.

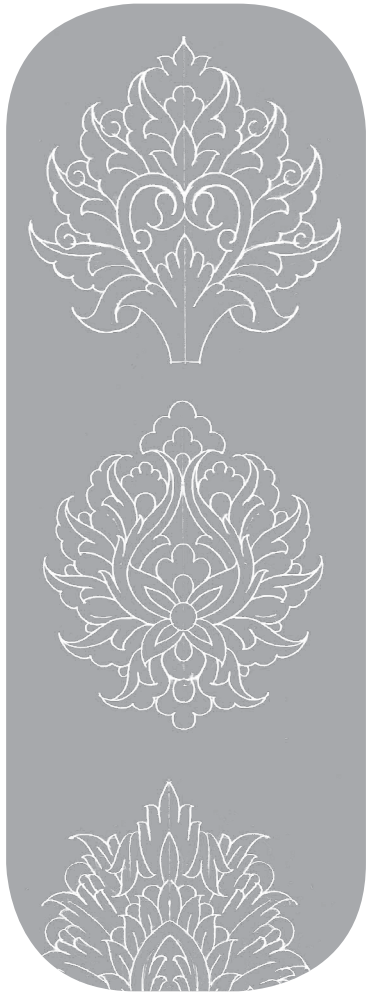
-عبدالحسین زاده، هایده(۱۳۷۴)، مقرنس و تأثیر معماری ایران در شبه قاره(معرفی مجله مقرنس)، نشر دانش: شماره ۸۹، صص ۶۳-۶۱.

-کنگرانی، منیژه(۱۳۸۵)، بررسی فرایند بیش متنیت در خوانش یک اثر هنری، خبرنامه فرهنگستان هنر،شماره ۴۱، صص ۱۹-۱۲.

-مهدی نژادمقدم، لاله(۱۳۸۸)، نقوش مقرنس های ایوان ایلخانی در مجموعه بسطام، کتاب ماه هنر، ش۱۳۱، صص ۸۹-۸۴.

-موسوی، زهرا(۱۳۸۱)، مقرنس در معماری، تهران: کتاب ماه، شماره ۴۵و۴۶، صص ۱۰۲-۱۱۴.

-نامورمطلق، بهمن(۱۳۸۶)، ترامتنیت، مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها، پژوهشنامه علوم انسانی، شماره۵۶، صص ۹۶-۸۳.



دو فصلنامه علمی-پژوهشی مطالعات هنر اسلامی/
شماره بیست و دوم / بهار - تابستان ۱۳۹۴

فرم اشتراک
دوفصلنامه علمی- پژوهشی
مطالعات هنراسلامی

Islamic Art

تعرفه اشتراک برای مشترکان داخل کشور			
نوع اشتراک	مدت/ شماره	پست پیشتاز استان تهران	پست پیشتاز شهرستان
یکساله سازمان‌ها، موسسات، افراد حقیقی یا حقوقی	۲ شماره	۴۰۰/۰۰۰/- ریال	۴۵۰/۰۰۰/- ریال
شش‌ماهه سازمان‌ها، موسسات، افراد حقیقی و حقوقی	۱ شماره	۲۳۰/۰۰۰/- ریال	۲۷۰/۰۰۰/- ریال

فرهیخته گرامی:

جهت درخواست اشتراک نشریه، بهای اشتراک را مطابق جدول فوق به یکی از حساب های موسسه واریز و اصل فیش بانکی را به نام نشریه موسسه مطالعات هنر اسلامی و همراه با فرم اشتراک تکمیل شده به نشانی دفتر نشریه ارسال نمایید.
آدرس دفتر نشریه: تهران، بزرگراه اشرفی اصفهانی، ابتدای باغ فیض، نبش خیابان قانع، پلاک۲۶ تلفن: ۲۲-۴۴۶۱۸۱۲۱

ایمیل: artbooks4160@yahoo.com
وب سایت: www.islamicartjournal.com
www.ias.org.ir

لطفاً در این قسمت چیزی ننویسید

کد اشتراک:

فرم اشتراک دو فصلنامه علمی- پژوهشی مطالعات هنر اسلامی

نام و نام خانوادگی/موسسه/سازمان.....تاریخ تکمیل فرم:.....
شغل/نوع فعالیت:.....میزان تحصیلات:.....رشته تحصیلی:.....
نشانی پستی: استان:.....شهر:.....خیابان.....
کدپستی ۱۰ رقمی.....صندوق پستی:.....تلفن تماس:.....

مشترک جدید ☐
تمدید اشتراک ☐
شماره اشتراک قبلی:..... نوع اشتراک مورد نظر: شش ماهه ☐ یکساله ☐
مبلغ واریزی:.....شماره پیگیری/فیش بانکی.....تاریخ واریز:.....

خواهشمند است اشتراک اینجانب با مشخصات یاد شده را برقرار نمایید. امضای متقاضی:

شماره حساب های موسسه مطالعات هنراسلامی جهت واریز مبلغ اشتراک:

۱- حساب جاری الکترونیک ۲۳۴۹۴۹۸۹۶ بانک ملت، شعبه فلکه صادقیه، کد ۶۷۶۹۴.
۲- حساب جاری سیبا ۰۱۰۶۲۶۵۲۹۳۰۰۱ بانک ملی، شعبه بلوار مرزداران، کد۹۲۲.

الف- قوانین عمومی پذیرش مقالات:

۱-دوفصلنامه‌علمی-پژوهشی مطالعات هنر اسلامی به دلیل تخصصی بودن، تنها در زمینه مبانی و تزیین هنر اسلامی (پژوهش هنر اسلامی، هنرهای کتاب آرایی، معماری اسلامی، هنرهای سنتی و صنایع دستی) پذیرای مقالات اساتید و محققین است.

۲-مقالات ارسالی در نشریه دیگر چاپ نشده یا همزمان برای سایر مجلات ارسال نشده باشد.

۳-ارائه پذیرش مقاله تنها پس از گذراندن مراحل داوری و انجام اصلاحات احتمالی امکان پذیر است (حداقل زمان برای انجام مراحل داوری یک ماه است).

۴-زبان رسمی مجله، فارسی است. اما مقالات به زبان انگلیسی نیز قابل بررسی وچاپ است.

۵- حداکثر حجم مقالات، شامل جدول ها و تصاویر ۲۰ صفحه باشد.

۶- مقاله مشتمل بر چکیده فارسی و انگلیسی (۲۰۰-۲۵۰ کلمه، معادل حداکثر ۱۵ سطر)، واژگان کلیدی، مقدمه، بدنه اصلی، نتیجه گیری و فهرست منابع باشد.

۷- مقاله تحقیقی و حاصل کار پژوهشی نویسنده یانویسندگان باشد.

۸-مقالات ترجمه اصولاً پذیرفته نمی شود.

۹-توضیح های اضافی و تکمیلی و همچنین معادل های انگلیسی در هر صفحه با شماره گذاری در پاورقی آورده شود.

۱۱-۵۰٪ از منابع مورد استفاده جهت تدوین مقاله باید از منابع انگلیسی و یا سایر زبان‌ها باشد.

۱۱-مقالات ارسالی در مرحله اول به یکی از دو صورت زیر دریافت خواهد شد:

- یک نسخه کامل (متن به همراه تصاویردرون متن) به صورت پرینت شده همراه با یک CD یا DVD جداگانه حاوی تصاویر با کیفیت مناسب+ فایل Word مقاله، به آدرس دفتر نشریه پست شود و یا حضوراً تحویل داده شود.

- یک نسخه کامل (متن به همراه تصاویر درون متن) به صورت فایل Word همراه با فایل تصاویر با کیفیت مناسب به ایمیل نشریه به آدرس

www.jislamicart@yahoo.com

از اساتید و محققین گرامی تقاضا می شود هنگام تدوین و ارسال مقالات به نکته‌های زیر توجه فرمایند

ارسال شود (در صورتی که حجم تصاویر بیش از حد مجاز باشد، CD یا DVD تصاویر با پست ارسال شود).

۱۲- قابل ذکر است مقاله باید در صفحات کاغذ A۴ یکرو، با فاصله تقریبی میان سطور ۱/۱۵ سانتیمتر، ترجیحاً با قلم لوتوس و یا نازنین، اندازه قلم ۱۳(برای مقالات لاتین با قلم Times New Roman 12)، تحت نرم افزار Microsoft Office 2013 تایپ شده و همراه با تصاویر صفحه آرایی شده باشد. در CD یا DVD ، تصاویر با فرمت TIFF وکیفیت 300dpi ذخیره شده باشند.

۱۲- قوانین و مراحل پذیرش و چاپ مقاله:

۱- مقاله باید ویراستاری محتوایی و ادبی داشته باشد در غیر این صورت با مشاهده ضعف در محتوا و ادبیات متن، دفتر نشریه از پذیرش و ثبت مقاله معذور است.

۲- تنها آن دسته از مقالات که توسط هیأت تحریریه جهت ارسال به داوری، مناسب تشخیص داده شوند، به داوری ارسال می‌شوند.

۳- داوری مقالات پس از تأیید سردبیر و هیأت تحریریه، توسط سه تن از اساتید مجرب و متخصص موضوع مقاله داوری می‌شود.

۴- پس از چاپ مقاله دو نسخه از فصلنامه، به هریک از نویسندگان اهدا خواهد شد.

۵- مسئولیت صحت و سقم مقاله به لحاظ علمی و حقوقی به عهده نویسنده عهده دار مکاتبات است.

۶-مقالات برگرفته از رساله یا پایان‌نامه دانشجویان به ترتیب با نام استاد راهنما، مشاوران و دانشجو به صورت توأم با مسئولیت استاد راهنما منتشر می شود یا بر اساس توافق میان نویسندگان تقدم و تأخیر متفاوتی در درج نام نویسندگان لحاظ خواهد شد.

۷- دوفصلنامه حق رد یا قبول و نیز ویراستاری مقالات را برای خود محفوظ می‌دارد و از بازگرداندن مقالات دریافتی معذور است.

۸- اصل مقالات مردود یا انصراف داده شده پس از سه ماه از مجموعه آرشیو مجله خارج و دو فصلنامه مطالعات هنر اسلامی هیچ گونه مسئولیتی در این ارتباط نخواهد داشت.

ج- مقالات ارسالی باید دارای بخش های زیر باشند:

صفحه اول:

عنوان کامل مقاله به فارسی و انگلیسی

نام نویسنده یا نویسندگان به فارسی و انگلیسی (نام نویسنده عهده دار مکاتبات با ستاره مشخص شود)

رتبه علمی و نام موسسه یا محل اشتغال نویسنده یا نویسندگان به فارسی و انگلیسی

نشانی کامل نویسنده عهده دار مکاتبات: شامل نشانی پستی، شماره تلفن، شماره دورنگار و نشانی پیام نگار (پست الکترونیکی) به فارسی و انگلیسی، چنانچه مقاله برگرفته از پایان‌نامه، پژوهش تحقیقی و یا مخارج مالی تحقیق یا تهیه مقاله توسط موسسه‌ای تأمین شده باشد باید نام مؤسسه در صفحه اول درج شود.

صفحه دوم :

عنوان کامل مقاله به فارسی (بدون نام نویسنده یا نویسندگان)

چکیده فارسی(حداکثر ۲۵۰ کلمه) شامل بیان مسئله، اهداف، روش تحقیق، نتیجه تحقیق. قبل از کلید واژه ۲ مورد از اهداف مقاله و ۲ مورد از سوالات مقاله ذکر شود.

کلید واژگان فارسی(حداکثر پنج واژه)

صفحه سوم:

عنوان کامل مقاله به انگلیسی

چکیده انگلیسی(حداکثر ۲۵۰ کلمه) با رعایت ترجمه علمی و مورد تایید در سطح دانشگاهی باشد. کلید واژگان انگلیسی(حداکثرپنج واژه)

مابقی صفحات مقاله:

مباحث مقدماتی

بدنه اصلی مقاله

نتایج

فهرست منابع(بر اساس حروف الفبا)

با تفکیک کتاب فارسی- مقالات - انگلیسی - سایت اینترنتی

د- نحوه درج منابع درون متن:

تمامی منابع قابل ارجاع در متن

به صورت درون متنی و به شکل زیر نگارش یابد :

۱-اگر در متن به موضوع مطالعه شده‌ای اشاره شود، نام نویسنده و سال انتشار داخل پرانتز می‌آید. مثال: (واقفی،۱۳۷۴)

۲-اگر به قسمت خاصی از یک منبع ارجاع داده شود لیست شماره صفحه (صفحات) پس از سال انتشار می آید .مثال: (واقفی،۱۳۷۴:۹۶-۸۵)

۳- اگر به نام نویسنده در متن اشاره شود، سال انتشار داخل پرانتز و در انتهای آن جمله درج می شود. مثال: ...واقفی .....(۱۳۷۴).

۴-اگر به مقاله‌ای که دو نویسنده دارد ارجاع داده شود نام هر دو، هر بار به همراه سال انتشار در داخل پرانتز می‌آید. مثال:(احمدی و کریمی،۱۳۹۲)

۵-اگر منبع الکترونیکی باشد و شماره صفحه هم نداشته باشد، در صورت دسترسی تاریخ و ساعت استفاده آورده می شود.

۶-مکاتبات شخصی، سخنرانی ها، نامه ها، خاطرات، مکالمات، نامه‌های الکترونیک (e-mail) و غیره نباید در فهرست منابع درج شوند و فقط در متن به آن ها اشاره می شود که شامل نام، نوع مکاتبه و تاریخ خواهد بود.

درج منابع در فهرست منابع:

فهرست مقالات به شیوه APA و به صورت الفبایی و با تفکیک کتاب، مقاله، انگلیسی و سایت اینترنتی تنظیم شود. همچنین منابع فارسی به ترتیب حروف الفبا و براساس شیوه APA ترجمه انگلیسی شود.

۱ـ ترتیب نوشتن مرجع کتب‌فارسی:

نام خانوادگی نویسنده- کاما- نام کوچک نویسنده- سال نشر (داخل پرانتز) -کاما- عنوان کتاب- کاما - شماره جلد- شماره چاپ - کاما- محل نشر- کاما - اسم ناشر - نقطه

اگر منبع مورد استفاده تعداد نویسندگان زیادی داشت لازم است اسامی تمامی آن‌ها قید شود.

اگر کتاب ترجمه شده است نام مترجم پس از نام کتاب بیان شود .

مثال: هیلن براند، رابرت(۱۳۸۸)، زبان تصویری شاهنامه، ترجمه سید داوود طبایی، تهران، فرهنگستان هنر.

۲-ترتیب نوشتن مرجع مقالات‌فارسی:

نام خانوادگی نویسنده مقاله ـ کاما ـ نام کوچک نویسنده ـ(و ـ نام و نام خانوادگی نویسنده دوم) ـ سال نشر(داخل پرانتز) ـ کاما ـ عنوان مقاله(داخل گیومه) ـ کاما ـ نام مجله ـ کاما ـ چندمین سال ـ شماره یا شماره‌های مجله ـ کاما ـ شماره صفحه یا صفحات ـ نقطه

مثال: طاهری، علیرضا(۱۳۸۵)، "سیر تحول و طبقه‌بندی اژدها در نگارگری ایرانی،" دوفصلنامه مطالعات هنر اسلامی، سال دوم، شماره دهم، صص۱۰۴-۹۰.

۳. ترتیب نوشتن مرجع کتب خارجی :

کلیه کلمات و اعداد به لاتین نوشته شوند: نام خانوادگی- کاما- نام کوچک نویسنده - کاما- سال انتشار (داخل پرانتز)- کاما- عنوان کتاب (با حروف ایتالیک)- کاما- شماره جلد- کاما- شماره چاپ- کاما - اسم ناشر- کاما-محل نشر-نقطه

اگر تعداد نویسنده بیش از یک نفر باشد بین آن ها کاما آورده می‌شود.

Hillenbrand, Robert (2002), *The Art of Book in Ilkhanid Iran, The Legacy of Ghangiz Khan*, Metropolitan Museum of Art, New York.

۴. ترتیب نوشتن مرجع مقالات خارجی :

کلیه کلمات و اعداد به لاتین نوشته شوند: نام خانوادگی نویسنده ـ کاما ـ نام کوچک نویسنده ـ کاما ـ سال انتشار (داخل پرانتز) ـ کاما ـ عنوان مقاله"داخل گیومه" ـ کاما ـ نام مجله ـ کاما ـ شماره جلد ـ شماره مجله (داخل پرانتز) ـ کاما ـ محل نشر ـ شماره صفحه(pp.) ـ نقطه

Sims, Eleanor, (1982),The Internal Decoration of The Mausoleum of Oljeitu Khuda-Banda: A Preliminary Re-Examination" *Soltaniye III*, Quaderni del Seminario di Iranistica, Venice, pp.47-62.

۵-نحوه نوشتن مرجع وب سایت:

کلیه کلمات و اعداد به لاتین : در صورتی که کل وب سایت به عنوان مرجع باشد آدرس کامل دسترسی به آن به همراه تاریخ و ساعت استفاده از آن باید ذکر شود.

www.iranicaonline.org, 27.7.92, 8:30 pm.

۶- نحوه نوشتن پایان نامه ها به عنوان مرجع

نام خانوادگی نویسنده ـ کاما ـ حرف اول نام کوچک نویسنده ـ سال انتشار(داخل پرانتز) ـ عنوان تز"داخل گیومه"ـ کاما ـ مقطع پایان‌نامه ـ کاما ـ نام و نام خانوادگی استاد راهنما ـ نقطه

ه. پاورقی:

توضیح‌های اضافی و تکمیل معادل‌های انگلیسی در هر صفحه با شماره‌گذاری پیوسته (۶، ۵، ۴، ۳، ۱،۲) برای کل مقاله، در پاورقی آورده شود.

و. معادل سازی سال‌ها:

- سال میلادی/ سال قمری(از ذکر ماه، کلمه میلادی یا .م و هجری قمری یا ه.ق خودداری شود).

مثال: سال ۵۱۳/۱۱۱۹ و یا سده یازدهم/ پنجم و یا سده های سوم -نهم/ دوازدهم -هجدهم ویا دهه۱۳۵۰/۱۹۲۰ و یا (۷۱۶-۷۳۶/۱۳۱۶-۱۳۳۶)

ی. کلمات مرکب:

۱-کلمات جمع شده با "ها" حتما به صورت مجزا نوشته شوند: کتاب‌ها، تمدن‌ها، آن‌ها، امپراطوری‌ها، ویژگی‌ها.

۲- افعال نیز به صورت مجزا نوشته شوند: می‌روند، می‌شود.

۳- ی و همزه حذف شود و از آوردن فتحه ـَ، ضمه ـُ، کسره ـِ، تنوین ـً، تشدید ـّ و همزه مانند تزئینات خودداری شود.

۴- علائم نقطه(.)، کاما(،)، نقطه ویرگول(؛)، دونقطه(:) و مشابه، به کلمه قبل چسبیده و با فاصله (space)، از کلمه بعدی جدا می گردند. همچنین علائم() - {} - "" و [] به محتوای آن چسبیده و از محتوای بیرونی با فاصله (space) جدا گردند.

تنها مقالاتی مورد بررسی اولیه قرار می‌گیرند که نگارش آن بر اساس فرمت نشریه باشد.

When Submitting an ISC Paper, All Authors and Researchers Should Consider the Following Regulations:

A. General Regulations for Paper Acceptance

1-The Bi-annual of Islamic Art Studies will accept papers in only in the field of Islamic art and architecture including Islamic art researches, manuscript decorations, traditional arts, Islamic architecture and handicrafts)

2- Papers should not be published elsewhere or simultaneously be under acceptance or publication in other journals.

3-The letter of acceptance will only be granted to those papers who have fully undergone the review and correction process (This process will take at least one month).

4-The language of the journal is Persian; however, English papers are also considered.

5- Papers should be maximum 20 pages incluPapers should have a cover page, title page, English and Persian abstracts (200-250 words max.), introduction, main piece, conclusion, references, list of tables, graphs, illustrations.

7- Papers are to be based on research accomplished entirely by author/s.

8- Translated articles are not accepted.

9-Additional information and English equivalents should be mentioned separately in the footnote of each page.

10-50% of the references should be based on non-Persian sources.

11-For the initial reviewing, articles should be sent via the following methods:

-A complete typed and printed manuscript with in-text images along with a DVD or CD in WORD format with high quality images of the paper should either be posted to the Bi-annual's office or be presented by the author in person.

-A complete typed and printed manuscript with in-text images with appropriate image quality should be emailed to **jislamicart@yahoo.com** (if images cannot be attached a supplement CD or DVD containing the images should be posted)

12-Papers should be submitted on A4 paper with 1.15 spacing using a 12 Times New Roman font typed in Microsoft Word 2013 onwards along with appropriate layout and in-text images. Images on the DVD or CD should be at least 300dpi in the TIFF format.

B. Regulations for Paper Publication

1-Before submission, the paper should be initially checked by the author for structure, punctuation and reliability of the content. If not, the paper will not be accepted for initial review.

2- Only those papers that have received initial acceptance from the editorial board will be end to the reviewers.

3- After the approval of the editors, papers will be refereed by three specialized experts in related fields.

4- After publication, two copies of the journal are granted to author/s

5- Authors are responsible for the scientific and technical authenticity of their papers.

6- Papers that have been extracted from a M.A. thesis or PhD dissertation should include full names and titles of supervisors, guidance professors and the student. It is also noteworthy to mention that the paper is published under the responsibility of the supervisor.

7- The Bi-annual is free is accepting, denying and editing parts of any received paper and submitted papers are not retuned.

8- Declined papers will be kept in the Bi-annual's archive for three months with no further obligation.

C. Submitted Papers should have the following sections:

First page:

The full title of the papers in English and Persian

Names of the author or authors in English and Persian

Academic Status of each author, place of occupation in academic institutes or name of university

Full address, telephone, fax and email address of

the corresponding author
If the paper is extracted from a thesis/dissertation or sponsored by an organization the name of the thesis, supervisor, university or organization should be mentioned.

Second page:

Full title of the paper
Abstract: including statement of problem, justification of study , gools,
research questions and the findings.
English abstracts (maximum 250 words) should be translated according to English language standards within an academic level.
Keywords

Other pages:

Introduction
Main body
Conclusion
List of tables/graphs/illustrations with citations
References (alphabetical order): including persian and foreign resourses.

Reference writing:

The APA 6th format is used in citing sources.
In-text citation should be used in all parts of the text in which a direct or indirect citation is used.

Reference section:

The reference section should be organized according to the APA style and classified into book, journal papers, foreign resources, and internet references. Also all Persian resources should be translated into English according the APA citation method.

For Journals, magazines, newspapers in print format:

General form: Author, A. A., Author, B. B., & Author, C. C. (Year). Title of paper, Title of Journal, xx, xxx-xxx
Example: Williams, J. H. (2008). Employee Engagement: Improving participation in safety. Professional Safety, 53(12), 40- 45

For Books, Chapters in books, reports, etc:

General form: Author, A. A., (Year). Title of the work. Location: Publisher
Example: Alexie, S. (1992). The business of art: Stories and art. Brooklyn. NY: Hang

A Comparative Study on the Muqarnas Artworks of Iran with other Islamic Nations in Regard to the Genette Intertextuality System

This paper is extracted from a PhD dissertation with a similar title (The Influence of Shi'ah Thoughts on the Illustrated Book of Omens of the Safavid Era) from Al Zahra University, 1393

-Farzaneh Soleimani Neysiani, PhD candidate of art research in Shahed University
ff.soleimani@yahoo.com
-Habib-ol-lah Ayatolahi, Associate professor at Shahed University
-Mojtaba Ansari, Associate professor in architecture, Tarbiat Modares University
-Mohammadreza Bemanian, Professor at Shahed University
-Mehdi Purrezaian, Assistant professor at Shahed University

Abstract
In this paper it is sought to introduce the concepts and characteristics of muqarans artworks of Iran and a number of muqarans art pieces from other Islamic countries. Muqarnas artworks of Iran include: Jami mosque of Qom, Imamzadeh Imam Isfahan Doorway, Khangah of Sheikh Abdulsamad Esfahani, Natanz, The mausoleum of Bayyazid Bastami Shahrood, the Masudieh mansion of Tehran, Aghabozorg Kashan School, Imamzadeh Babaqasem and the Sheikh al Islam house of Isfahan. Furthermore, the well-known muqarans works of other Islamic countries include: Abdulaziz Khan School in Bokhara, Gur Amir in Samarqand, Sister's hall in Spain and Muqarans building in Turkey. Therefore, according to the theoretical principals of intertextuality and the use of a descriptive and comparative methodology, the data of this paper were deliberated upon and investigated. The comparison is carried out via "genette" method and is carried out via library and documentation research and seeks to study the similarities and dissimilarities between Iran and Turkey, Uzbekistan and Spain.

The findings of the study suggest that the form and space of muqarnas apart from their geometrical features consist of various motifs including herbal, geometric, animal, human and inscriptional. The variation among the mentioned motifs is mostly due to social concepts derived from a cultural and artistic atmosphere of different historical stages and the progression of the basic materials used. The muqarans designs at times included or exclude motifs; however, major changes are not seen since their geometrical overall feature is fixed and is conveyed from century to century.

Aims of the research:
1- To recognize and introduce the features and characteristics of visual and geometrical aspcets of the muqarnas artworks.
2- To compare and contrast the muqarans artwork of Iran with other Islamic nations.

Research questions:
1- How can the muqarnas artworks be compared and contrasted from a visual and geometrical perspective?
2- How are the muqarnas artworks of Iran and other Islamic countries related?

Keywords: muqarans, artwork, Iranian-Islamic architecture, comparative research, intertextuality.

A Comparative Study on the Muqarnas Artworks of Iran with other Islamic Nations in Regard to the Genette Intertextuality System

-Farzaneh Soleimani Neysiani, Habib-ol-lah Ayatolahi, Mojtaba Ansari, Mohammadreza Bemanian, Mehdi Purrezaian

References

-Abdulhosseinzadeh, H. (1374). *Muqarnas and Iranian architecture*, Muqarnas, Nashr Danesh, 89, (pp. 12-19)
-Alan, Graham. (1380). *Intertextuality*, (trans: Payam Yazdanju), Tehran: Nashr Markaz
-Asaburger, A. (1378). *Criticism of Media*, (trans: Parviz Ejali), Tehran: Studies and growth of Media
-Aukin, B. (1386). *Timurid architecture in Khorasan*, (trans: Ali Akhshini), Tehran: Bonyad of Islamic Research
-Blair, S. (1378). *Ilkhanid architecture in Natanz*, (trans: Valiolah Kavosi), Tehran: Farhangestan Honar
-Eshtinhart, P. & Peter, J. L. (1389). *Ten sided tiles in middle age of Islamic centuries*, (trans: Reza Afhami and Mahsa Kharazmi), Tehran: Mah Honar book, 143, (pp. 114-123)
-Ecoshard, M. (1378). *Muqarnas geometry*, (trans: Seyed Mohammad Ali Hashemi), Tehran: Abadi journal, 19, (pp. 94-115).
-Grabar, O. (1379). *The development of Islamic art*, (trans: Mohammad Musa Golpaygani). Mashhad: Beh Nashr
-Hashemi Golpaygani, M. (1379). *The structures and Islamic works of Mavar-al Nahr*, Tehran: Ershad
-Hajiqasemi, N. (1390). *Khesht & Khial*, Tehran: Surush
-Hatam, Q. (1389). Islamic art and civilization, Tehran: Payam Nur
-Kangarani, M. (1385). *Intertextuality in artwork*, Farhagestan Honar newsletter, 41, (pp.12-19)
-Lari, M. & Kangarani, M. (1389). *Considerations toward Iranian comparative art*, Tehran: Sokhan
-Manzo, J. P. (1380). *Art in central Asia*, (trans: Mohammad Musa Golpaygani). Mashhad: Beh Nashr
-Memarian, Q. & Tabarsa, M. A. (1389). *Jami Mosque of Isfahan*. Tehran: Architecture and urban design press
-Mofid, H. & Raiszadeh, M. (1374). *Reviving ancient forgotten arts*, Tehran: Mola
-Musavi, F. (1390). *The development of form*, (trans: Farnaz Nazari & Milad Mianji), Tehran: Elm Memar
-Musavi, Z. (1381). *Muqarnas in architecture*, Tehran, Mah Honar, 45, 46 (pp. 102-114).
-Najib, O. (1379). *Geometry and decoration in Islamic architecture*, (trans: Mehrdad Qayumi Bidhendi), Tehran: Rozaneh
-Namvarmotlagh, B. (1386). *Trumptinet, the relation of a text toward another*. Olum Ensani Pajuheshnameh, 56. (pp.83-96)
-Namvarmotlagh, B. (1389). *Comparative science*. Tehran: Sokhan
-Nejadmoghadam, L. (1388). *Muqarnas patterns of Ilkhanid Ivan at Bastam complex*, Mah Honar Book, 131, (pp. 84-89).
-Notkin, D. S. (1374). *The break down of muqarnas patterns in sixteenth century*, (trans: Farzaneh Soleimani), Muqarnas Journal, Netherlands.
-Partoi, P. (1389). *Comparative art and its relation to comparative studies*, Tehran: Sokhan
-Purnaderi, H. (1379). *Sherbaf and his works*, Tehran: Miras Farhangi
-Rahimi, M. (1388). *Shahrud*, the small continent, Tehran: Mirdashti
-Sasani, F. (1383). *Intertextuality*, background and criticism. Binab journal, 5 & 6, (pp. 172-185).
-Tehrani, F., Serajzadeh, M. & Valibeyg, N. (1390). *The use of triangles in mathematics of traditional Persian architecture*, Quaretery of construction of ancient works, 1, (pp. 15-26).
-Zamani, A. (1350). *Decorative muqarnas in Islamic historical monuments*, Honar va Mardom journal, 102 & 103, (pp. 8-25)
-Zomarshidi, H. (1365). *Gereh Chini*, Tehran: Nashr Daneshgahi

A Critical Approach: Criticism of Research and Reading Methods in Islamic Art Studies

-Sadeq Rashidi, PhD Candidate of Art Studies, Shahed University, Tehran, s.rashidi17@gmail.com
-Mehdi Poor-Rezaian, Assistant Professor, Shahed University, Tehran
-Ali Asqar Shirazi, Assistant Professor, Shahed University, Tehran
-Mahnaz Shayestehfar, Associate Professor of Islamic Art, Tarbiat Modares University. Tehran
-Gholam Ali Hatam, Professor at University of Art, Tehran

Abstract
This paper aims to study and review the main approaches to Islamic art studies and strives to present a new theory in this field of study. Hence, a critical and descriptive methodology has been followed equipped with library and documentation research. In this paper, features contributing to the marginalization of concepts such as power, art, culture and ideologies of meaning are criticized in art studies of Islamic periods. Accordingly, the methods theorized as the outcome of the research and analysis of texts written by the authors of this paper, the method of *theosophical- Imaginary* readings are critically analyzed.
The findings of this research imply that the common approach in the study of Islamic art studies in the domain of subjective analysis, descriptive and interpretative research methods consist of introspective features that have subsided from hidden and effective discourses in explaining the cultural meaning of Islamic art from outside the circle of this specific research field and fail to have a strong scientific methodology. Hence, *Para Islamic Art* discourse theory and also the new classification methodological research approaches for studying Islamic art are among the other outcomes of this research paper.

Aims of the research:
1- To explain methodological weaknesses and complications regarding reading traditionalists practices of Islamic art.
2- To introduce features of the Para Islamic art discourse theory.
Research questions:
1-What are the significant methods and approaches applied in Islamic art research studies?
2-What factors arise due to the contradictions and problems traditionalists approach in the theoretical approaches in Islamic art studies?
Keywords: art, culture, Para Islamic, methodology, discourse, power.

A Critical Approach: Criticism of Research and Reading Methods in Islamic Art Studies

-Sadeq Rashidi, Mehdi Poor-Rezaian, Ali Asqar Shirazi, Mahnaz Shayestehfar, Gholam Ali Hatam,

References

-Ayatolahi, H. (1388). *Art religious notes*. Tehran: Eshtehad publications
-Ajand, Y. (1378). *Shahnameh writing in the Shiraz School*. Quarterly of culture and man. 7(24) (pp. 84-97)
-Bahar, M. (1386). *Cultural studies*: principals and essentials. Tehran: Samt
-B., Khalil, G., Weber, S., & Wolf, G. (2012). *Islamic Art and the Museum*, Approaches to Art and Archaeology of the Muslim World in the Twenty-First Century. London: Saqi Books.
-Blair, S. & J. Bloom (1378). *The mirage of Islamic art: reflections on the study of an unwieldy field* (trans: Farzaneh Taheri). Bi-annual of archeology and history, 23(1) (pp. 48-92)
-Billington, R. & Strabridge, S. (1380). *Culture and society: sociology of culture* (trans: Fariba Arabdaftari). Tehran: Cheshmeh
-Bolkhari Gahi, H. (1388). *The principals of the theology of art and Iranian architecture*. Tehran: Sureh Mehr
-Dadashi, I. (1393) *Traditional view toward Islamic art in the proceedings of proceedings of Seeking in the quiddity of Islamic art Edited by Hadi Rabiee.* Tehran: Farhangestan Honar
-Grabar, A. (1380). A*rchitecture and power: palaces, castles and towers*, In the Architecture of the Islamic world Edited by George Michel (trans: Yaghub Ajand). Tehran: Mula Publications
-Fernie, E. (1995). *Art History and Its Methods*. London: Phaidon Bakhtiar, L. & Ardalan, N. (1380). The sense of unity of theology in Iranian architecture (trans: Hamid Shahrokh). Tehran: Khak
-Gruber, E. (1380). *What is Islamic architecture? In the Architecture of the Islamic world Edited by George Michel* (trans: Yaghub Ajand). Tehran: Mula Publications
-Hall, S. (1982). *Encoding and Decoding in the Television Discourse*. In S. Hall, D. Hobson, A. Lowe, & P. Willis (Eds.), Culture, Media, language (pp.). London: Hutchinson.
-Hadger, M. (1378). *The origin of artworks, in the proceedings of Jungle paths* (trans: Manuchehr, Asadi), Tehran: Darj
-Hanai Kashani, M. S. (1393). *Heremeneutic outlooks towards Islamic art in the proceedings of Seeking in the quiddity of Islamic art Edited by Hadi Rabiee.* Tehran: Farhangestan Honar
-Hillenbrand, R. (1393). *What happened to the Sassanid scene of battle in Islamic art?* In the proceedings of Book and Islam Edited by Vesta Sarkhosh & Kritz and Sara Stuart. (trans: Kazem Firuzmand) Tehran: Nashr Markaz
-Kazmi, N. (2009). *Islamic Art, the past and Modern.* Roli Books, New Delhi: luster Press.
-Khazaee, M. (1386). The west and the history of Islamic art, Binab bi-monthly journal, 11, (pp.13-107)
-Keshavarz, K. (1389). *The political view of Iranshahri in Persian paintings:* Case study of Bahram Gur paitning from Nizami, Bi-annual of Visual and Practical arts), 3(6). (pp. 35-57).
-Kumaresloami, A. (1384). *Permutation of nature in art* (trans: Saleh Tabatabai). Tehran: Farhangestan Honar
-Lings, M. (1383). *The mystery of Shakespeare*. (trans: Sudabeh Fazeli), Tehran: Qatre
-Leaman, O. (2004). I*slamic Aesthetics: An Introduction*. Edinburg: Edinburg University Press.
-Pazuki, S. (1388). *The philosophy of art and beauty in Islam*. Tehran: Farhangestan Honar
-Madadpur, M. (1374). *The manifestation of spiritual philosophy in Islamic art*. Tehran: Amirkabir
-Musavi Gillani, R. (1379). *Islamic art methodology*. Qom: Nashr Adian and Islamic school of art
-Najiboghlu, G. (1379). *Geometry and decoration in Islamic architecture* (trans: Mehrdad Qayumi Bidhendi) Tehran: Ruzaneh
-Nejedet-Nerzen, J. (2007). I*slamic Aesthetics: An Alternative Way to Knowledge*. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 65(1), 69-75.
-Nasr, S. H. (1380). *Religious art, traditional art and holy art: thoughts and perspectives in the mystery of religious art*. Tehran: Sorosh
-Price, K. (1389). *The history of Islamic art (trans: Masood Rajabnia)*. Tehran: Amirkabir
-Pazuki, S. (1383). *History and its relation to the principals of art history*. Quarterly of Khial, 10. (pp. 4-14)
-Sepehran, I. (1393) *History in the Senjeh of Traditionalism*, Bi-annual of Visual and Practical arts, 5, (pp.33-45)
-Shaw, W. M. K. (2012). *The Islam in Islamic art history: Secularism and public discourse*. Journal of Art Historiography, 6, 1-34.
-Stierlin, H., & Stierlin, A. (2009). *World Architecture - Islam: From Baghdad to Cordoba: Early Architecture from the 7th to the 13th Century* (Taschen World Architecture). Los Angeles, CA: Taschen.
-Shaun, F. (1376). *The principals of world art (trans: Seyed Hossein Nasr)*. Tehran: Religious art studies office
-Tabatabai, J. (1375). *Khaje Nezam-al Molk*. Tehran: Tarh No

Geometrical Principals in the White Background Rugs of Western Anatolia

-Zahra Fanaee, Assistant professor of Islamic Azad University, Najaf Abad Branch, zahraf1351@gmail.com
-Seyed Ali Mojabi, Assistant professor of Art University, Tehran

Abstract
The white background rugs of western Anatolia are classified into two groups of: Selendi and Transylvania. The Selendi rugs were initially created in a small city by the same name to be used in public bathhouses and consist of three designs of: Scorpion, Bird and Chintamani. It appears that the bird design is an abridged pattern of rose flowers and palm leaves taken from Chinese clouds; furthermore, they acquire dome-like borders, gothic or floral patterns and have a variety of colors compared to the Chintamani design. Scorpion designs with floral borders are created in smaller numbers and in maximum of seven colors. The general characteristics of Transylvania rugs is the presence of a one or two-sided mihrab design and a wide border with inscriptional patterns. These rugs are classified into four categories of "single mihrabs", "two-sided mihrabs", "simple insoles" and "column-based mihrabs". Furthermore, as compared to Selendi rugs, they have a tighter weave and more rows. This paper is conducted via a descriptive and analytic method and the results show that in the mentioned rugs there is not much density of the patterns in the borders and inscriptions, also, golden proportions are more significant in the general outlook. Moreover, vertical guidelines in the inscriptions of the rug are lesser seen than lateral guide lines that cross the vertical lines.

Aims of the research:
1- To recognize and categorize white background Anatolian rugs.
2- To study and scrutinize the categorization of the rugs.
Research questions:
1- What are the designs, colors and patterns of white background Anatolian rugs?
2- How can geometrical principals be applied to the white background Anatolian rugs?
Keywords: Anatolia, Selendi rugs, Transylvania rugs, categorization.

Geometrical Principals in the White Background Rugs of Western Anatolia

-Zahra Fanaee, Seyed Ali Mojabi

References

-Ayatalahi, H. (1383). Theoretical principals of visual arts, Tehran: Samt

-Batari, F. (1986). *White Ground Anatolian Carpets in the Budapest Museum of Applied Arts, Oriental Carpet and Textile Studies II*, based upon the Special Sessions of the 4th ICOC. London, OCTS: Hali Magazine.

-Charshli, O. & Haqi, E. (1370). *The invasion of Istanbul to the death of Sultan Salim*, (trans: V. lee). Second Edition, Tehran: Cultural studies and research

-Dall'Oglio, M. (1986). *White Ground Anatolian Carpets, Oriental Carpet and Textile Studies II, based upon the Special Sessions of the 4th ICOC*. Lonodon, OCTS: Hali Magazine.

-Eiland, M. L., & Eiland, M. (2002). *Oriental Rugs A Complete Guide*. London: Laurence King Publishing.

-Fanai, Z. (1393). *A comparative study of design, color and patterns of Safavid and Ottoman rugs in terms of aesthetics*. PhD dissertations, Shahed University

-Housego, J. (1986). *Mamluk Carpets and North Africa, Oriental Carpet and Textile Studies II*, based upon the Special Sessions of the 4th ICOC. London, OCTS: Hali Magazine.

-Inalcik, H. (1986). The Yuruks: *Their Origins, Expansion and Economics Role, Oriental Carpet and Textile Studies II*, based upon the Special Sessions of the 4th ICOC. London, OCTS: Hali Magazine.

-Ionescu, S. (2014). *Anatolian Rugs from Transylvanian Churches*. Ghereh International Carpet & Textile Review, 42, .

-Ionescu, S. (2014). *Transylvanian tale*. Hali, 137, 52-57.

-Ionescu, S., & Tuna, A. R. (2011). *A structural study of Transilvanian group and its implications to Anatolian carpet production center.*

-Middleton, A. (1998). *Oriental Rugs and Carpets*. Boca Raton, Florida: CRC Press.

-Mojabi, S. A. (1388). *An introduction on the history of world rugs" Esfahan*, Islamic Azad University, Najaf Abad University

-Pinner, R. (1985). *Turkish Rugs in Transylvanian and Transylvanian Rugs, Oriental Carpet and, Textile Studies II*. London, OCTS: Hali Magazine.

-Sabahi, T. (1393). *An abstract of the history and art of eastern rugs*. Tehran: Cultural and art house of Goya

-Scollay, S. (2007). *Honouring BATARI in Budapest*, Hali, 154, 130-131.

-www.draculas.info. 12.7.93,10:30 pm

-www.wikipedia.com,23.7.93,10:30 pm

-www.textile-art.com. ,26.6.93,10:30 pm

-www.turkotek.com, 12.6.93,10:45 pm

-www.hali.com, 23.8.93,10:15 pm

-www.metmuseum.org, 21.8.93,1:30 pm

-www.imm.hu, 21.8.93,11:35 pm

-www.rugrabbit.com, 23.8.93,16:30 Am

-www.tripadvisor.com, 22.8.93,14:30 Am

-www.artic.edu, 23.8.93,10:30 pm

The Evolution and Development of Predator Bird Design in the Handicrafts and Architectural Decoration of Iran (From The Sumerian Civilization until the Safavid Era)

-Hossien Kamandlou, The Member of Scientific Board, Faculty of Art, Semnan University, Semnan, h.kamandlou@semnan.ac.ir
-Seyyed Abu-Torab Ahmad Panah, Assistant Professor, Department of Graphic design, Tarbiat Modares University, Tehran

Abstract
Iranian artists throughout the history have endeavored to express the complex concepts of religious, political, military and cultural features in the simplest forms of plant, animal, human and text lines in addition to various ornamental elements. One of the outstanding and little-known motifs in the decorative arts of Iran are birds of prey that hunt various creatures such as lions, leopards, deer, ram, fish and birds. The use of this theme initiated from Sumerian civilizations and has continued until the Safavid era.
In the pre-Islamic civilizations, predator birds were drawn with a figure of an eagle and the head of a lion, eagle and griffin and became a symbol of religious, military or political power of the rulers of the Sumerian, Elamite, Achaemenid, Parthian and Sassanid monarchies. By the acceptance of Islam by Iranians, the use of such ancient motifs continued and became more popular; however, during the Safavid era minor changes were applied such as the use of eagles, peacock and simorgh designs.
In this paper, it is initially attempted to introduce the various types of birds of prey in different historical periods, in addition to the evolution and development of the symbolic concepts related to each creature. The research methodology of this paper follows a descriptive and historical method and data is collected via library and documentation methods. By classifying each symbol in terms of appearance and concept it is known that the use of such symbolic creatures was to convey the religious, political and military power of the rulers of Iran throughout its golden history from the Sumerian civilization until the Safavid era.

Aims of the research:
1- To classify the evolutional process of various types of predator birds, in the visual arts of Iran from the pre-Islamic until the Safavid era.
2- To understand the concept and symbolic functions of predator birds in various historical periods.
Research questions:
1-How are the birds of prey depicted in various historical periods of Islamic art?
2-Why are the use of symbolic birds of prey used extensively during the Safavid era?
Keywords: Hanidcrafts, birds of prey, Safavid era, Sumerians, symbol, motif.

References
-Akbarzadeh, D. (1391). The glorious art of Iran. Tehran: National museum of Iran
-Berinstain, V., Day, S. (1996). Grat carpets of the world. Italy: The Vendome Press.
-Blair, S. & Bloom, J. (1385). Islamic art and architecture. (trans: Ardeshir Eshraqi). Tehran: Surush
-Black, J. & Green, A. (1383). The dictionary of Gods, symbols of Mesopotamia (trans: Peyman Matin). Tehran: Amirkabir
-Bosayli, M. & Umberto, S. (1376). The art of Partian and Sassanid. (trans: Yagub Ajand). Tehran: Mula
-Cambridge University. (1380). The History of Iran during the Safavid era. (trans: Yaghub Ajand). Tehran: Jami

The Evolution and Development of Predator Bird Design in the Handicrafts and Architectural Decoration of Iran
(From The Sumerian Civilization until the Safavid Era)

-Hossien Kamandlou, Seyyed Abu-Torab Ahmad Panah

-Cooper, J. S. (1377). Picture encyclopedia of traditional symbols. (trans: Malihe Karbasian). Tehran: Farshad
-Faridini, N. (1373). Iran: Tehran: Farhangsara press
-Farbod, F. & Fathi, L. (1388). The evolution of the bird motif and mythological creatures in the textiles of Buiids and Seljuk. Quarterly of Negare, 4(12), (pp.41-52).
-Ferdish, Z. & Bruno, S. (1385). Ardebil: tomb of Sheikh Safi (trans: Sedighe Khansari Musavi). Tehran: Farhangestan Honar
-Ferno, B. (1384). The origin of culture and civilization in ancient Mesopotamia. Tehran: Sureh Mehr
-Francis, R. (1383). The manifestations of Persian art. (trans: Abdulmohammad Ruhbakhshan). Tehran: Ministry of culture and Islamic guidance.
-Franses, M. (2008). A museum of masterpieces (Safavid carpets in the museum of Islamic art. Qatar, Hali: Carpet, Textile and Islamic Art.
-Gearsheman, R. (1390). Iranian art during the Maad and Ashkanid period. (trans: Bahram Farvashi). Tehran: Elmi & Farhangi press
-Gearsheman, R. (1390). Iranian art during the Part and Sassanid period. (trans: Bahram Farvashi). Tehran: Elmi & Farhangi press
-Hertsfield, E. (1381). Iran in ancient east. (trans: Homayun Sanati). Tehran: Research center of humanities and cultural studies.
-Hosseini Rad, A. (1384). Masterpieces of Iranian painting. Tehran: Tehran Museum of Contemporary Art
-Kasiri, A., Rahnavard, Z. & Dibaj, S. M. (1388). The contrast between nature and culture in painting of Zal and Simurgh. Quarterly of Fine Arts, 37, (pp.103-111).
-Kevorkian, A. M. & Sicker, J. P. (1377). Imaginary gardens of seven centuries of Persian miniature painting. (trans: Parviz Marzban). Tehran: Farzan
-Khazaee, M. (1386). Famous Iranian albums in Istanbul and Berlin museums. Bi-annual of Islamic Art Studies. 3(6), (pp. 63-73).
-Khazaee, M. (1386). The symbolic sign of the peacock in Iranian decorative art. Mah Honar Book, 111 & 112 (pp. 6-12).
-Masumi, G. (1391). Encyclopedia of mythology and traditional ancient customs. Tehran: Sureh Mehr
-Nurbakhtiar, R. (1372). Esfahan, The ever-living museum. Tehran.
-Paru, A. (1391). Sumer and Aked: the art of Mesopotamia. (trans: Mohammad Rahim Saraf and Manjie Ebkai). Tehran: Samt
-Piere, A. (1384). The history of Illam (trans: Shirin Bayani). Tehran: Tehran University Press
-Piotrovsky, M. B., & Rogers, J. M. (2004). Heaven on Earth (Art from Islamic Lands). Munich: Prestel.
-Pope, A. U. (1370). Iranian architecture. (trans: Qolamhossein Sadri Afshar). Tehran: Farhangan
-Pope, A. U. (1977). A survey of Persian art. Tehran: Soroush Press,
-Pope, A, Philips, A. & Shrewder, E. (1384). The masterpieces of Iranian art. (trans: Parviz Khaneli). Tehran: Elmi & Farhangi Press
-Pope, A. & Philips, A. (1378). Iranian art (from pre-Islamic stages till now). (trans: Najaf Daryabandi). Tehran: Elmi & Farhangi Press
-Pouyssegur, P., & Caubet, A. (1998). The Ancient near East. Italy: Terrail.
-Rafiee, L. (1377). Iranian pottery. Tehran: Yasavoli
-Rubin, P. (1378). The encyclopeida of art. Tehran: Farhang Moaser
-Sirus, P. (1371). Nomadic and Shiraz weavings. Tehran: Amirkabir
-Shayestehfar, M. (1388). Content study of the Ahsan Al Kebar manuscript: the masterpiece of Safavid painting. Mah Honar Book, 138, (pp.61-88).
-Shayestehfar, M. & Taji, K. (1383). The architecture of the paintings of Timurid and Safavid era. Bi-annual of Islamic Art Studies. 4(10), (pp. 61-88).
-Sudavar, A. (1380). The art of the Iranian court. (trans: Nahid Mohammad
Shemiarani). Tehran: Karang
-Sureesrafil, S. (1381). The famous designer of carpets. Tehran: Peykan
-Taqavinejad, B. (1378). The manifestation of pattern in Safavid rugs. Quarterly of Goljam, 9, (pp.49-62)
-Yarshater, E. (1383). Apparel in Iran. (trans: Peyman Matin). Tehran: Amirkabir
-Yahaqi, M. J. (1386). The dictionary of mythology in Persian literature. Tehran: Farhang Moaser
-Walker, D. (1998). Flowers under foot. London: Thames and Hudson.

A Visual Analysis of the Seventh Labor of Rostam in the Shiraz and Baysonghori Shahnameh

-Seyyed Hasan Soltani, Assistant Professor, Department of Visual Arts, University of Arts, Tehran
-Mahmoud Shahrousvand , M.A. in Illustration, Faculty of Visual Arts, University of Arts, Tehran, shahrous@gmail.com
-Tara Ravasi, M.A. in Art Research, Faculty of Art, Al-Zahra University, Tehran

Abstract
One of the famous stories of Ferdowsi's Shahnameh is the Seveneth Labor of Rustam (Khane Haftom) and his battle with the White Demon. Literary elements of overstatement, exaggeration, epic and brevity can be distinguished in the works of the Ferdowsi; however, the main element in this story is its visual features which can be seen in the two illustrated manuscripts studied in this paper. In Persian paintings, images created for one story are typically the same; nevertheless, there are a number of dissimilarities which reflects the taste and themes of each era and also the artistic talent of the painters.
In this paper, two Shahnamehs are studied upon which include the Shiraz Shahnameh (733/ 1333 AD) and the Baysonghori Shahnameh (833/1430 AD). The main reason behind the selection of the mentioned manuscripts is that the Shiraz Shahnameh is one of the oldest existing copies of the Shahnameh which reflects the artistic features of the Shiraz school and illustrates scenes of history and epic precisely. Furthermore, the Baysonghori Shahnameh reflects the promotion of an official and systematic style and follows the artistic values of the Herat School. The results of this paper indicate that despite many visual similarities between the two manuscripts, there are a number of distinctions. These dissimilarities include differences in visual outlooks, color selection and border designs. This paper initially seeks to introduce the manuscripts and then attempts to analyze visual features. In order to accomplish this a descriptive and analytic methodology was carried out and historical records and documentation and also library research were carefully focused upon.

Aims of the research:
1- To describe and compare the visual contents of the Seventh Labor in the two Shahnameh Manuscripts.
2- To distinguish the similarities and dissimilarities of both Shahnameh Manuscripts.
Research questions:
1- What are the visual characteristics of both Shahnameh manuscripts?
2- What commonalties or contrasts can be depicted in terms of visual expression?
Keywords: Baysonghori, Shiraz, Shahnameh, Seventh labor, Shiraz School, Herat School, visual features.

A Visual Analysis of the Seventh Labor of Rostam in the Shiraz and Baysonghori Shahnameh

-Seyyed Hasan Soltani, Mahmoud Shahrousvand, Tara Ravasi

References

-Adamova, A. T., & Giuzal'ian, L. T. (1985). *Miniatury rukopisi poemy shahname 1333 goda*. Leningrad.
-Adamova, Adel. (1386). Shahnameh manuscripts (trans: Zohreh Feyzi). Tehran: Farhangestan Honar
Adamova, A. T. (1996). *Persian Painting and Drawing of the 15th-19th Centuries from the Hermitage Museum*, St. Petersburg. St. Petersburg.
-Akashe, S. (1380). *Islamic Painting* (trans: Seyed Qolamreza Tahami. Tehran: Religious Art Study Office
-Doostkhah, J. (1384). *Fersdowsi's Shenakhtname*. Tehran: Cultural Research Office
-Dadvar, A. & Gharbi, A. (1391). Comparative study on the embossed designs of the Achaemenid and Sassanid eras.
-Hamidian, S. (1372). *An Introduction to the art and thought of Ferdowsi*. Tehran: Markaz
-Hillenbrand, R. (1388). *Visual Language of the Shahnameh* (trans: Seyed Davood Tabai), Tehran: Farhangestan Honar
-Ferdowsi, A. (1372). *Shahnameh*, Tehran: Fakhrrazi
-Minavi, M. (1372). *Ferdowsi and his poetry*, Tehran: National Association Publications
-Pakbaz, R. (1380). *Iranian painting from past to present*. Tehran: Simin and Zarin
-Sharifzadeh, A. (1375). T*he History of Iranian painting*. Tehran: Religious Art Study Office
-Sharifzadeh, A. (1370). *Namvarnameh*, Tehran: Research Deputy with the assistance of Tehran museums
http://www.nabzefarda.com retrieved on 27/04/1392, 14:25

The Correspondence between the Stages of Miraj and Phases of Prayer and its Manifestation in the Paintings of the Mi'raj with Emphasis on the Mihrab Motif

-Zahra Abdulah, PhD candidate of comparative and analytic of the history of Islamic art, Shahed University, Tehran, zahraabdollah@yahoo.com
-Mehdi Purrezaian, Assistant professor, Shahed University
-Ali Asqar Shirazi, Assistant professor, Shahed University
-Mohammad Ali Rajabi, Assistant professor, Shahed University
-Hassan Bolkhari, Associate professor, Tehran Fine Arts University

Abstract
The visual motif of the mihrab which includes many explicit and implicit implications enhances the aesthetic richness of the Prophet's ascension (Mi'raj) paintings. This paper provides an essential correspondence between stages of Mi'raj and phases of daily prayer, to study its reflection on Mi'raj paintings. It also challenges the importance of the mihrab and corresponding motifs such as lantern and chandelier. This necessitates the analysis of four images of ascension comprising the design of the mihrab: the "trial of three cups" from Ilkhanid Mi'rajnameh, the "ascension" from Saadi's Boustan and the "prayer with the prophets" and "prayer with the Muslims" from Timurid Mi'raj Nameh.
The adapted methodology is descriptive and analytical, the required data and documents are obtained from library compilation and conducted by a phenomenological hermeneutic approach. This is performed through three symbolical (verbal, operational, pictorial) schemes. The imperative of this research could be viewed from two sides: From historical point of view, it helps to find out the middle ages artist's attitude towards prophet's ascension and from symbolism and hermeneutical outlook, it elucidates the theoretical and intellectual foundations of Mi'raj illustration and deciphers the elaborate mysteries of its pictorial elements.
The analysis of the Mi'raj paintings according to the correspondent hierarchy reveals that the selection and arrangement of elements in a relevant image is to broadcast a specific status and grandeur of Mi'raj. The conclusion is also related to the semantic link of prayer and mihrab to the abstract concepts of light, time and place.

Aims of the research:
1- To understand the relation between the stages of Mi'raj and prayer in regard to Mihrab motifs.
2- To relinquish the motif of the mihrab and its related designs in the paintings of the Mi'raj.
Research questions:
1- What are correspondence between the Holy verses of the Quran and the stages of prayer?
2- How has the existence of the Mihrab motifs promoted the place of Mir'aj in the paintings?
Keywords: The Prophet's Ascension (Mi'raj), mihrab, Prayer, Mi'raj paintings.

References
-Ashtiani, J. (1385). An introduction of Qheysari's Fosos al Hekam. Mashhad: Bastan
-Ashur, A. E. (1380). Easy Fegh in Shafei Belief, (trans: Mahmud Ebrahmi), Tehran: Ehsan
-Azizi, A. (1386). Translation of Mesbah Shariye & Meftah Haqiqe, Qom: Etrat
-Bavie, M. (1966). Elal Sharayeh, Najaf: Maktab Heydarie
-Barry, Michael (2004), Figurative Art in Medieval Islam and the Riddle of Bihzād of Herāt, Flammarion, Spain.
-Colby, F. Stephen (2008), Narrating Muhammad's Night Journey: Tracing the Development of the Ibn ʿ Abbas Ascension Discourse, State University of New York Press, Albany.
-Danesh, J. (1389). The influence of Virtuous conducts in the understanding God from the viewpoint of Molasadra, Quarterly of Pajuhesh Nameh Falsafe Din, 8(10), (pp. 77-100).
-Dastgheyb, S. M. H. (1362). Meraj, Shiraz: Kanun Tarbiat

The Correspondence between the Stages of Miraj and Phases of Prayer and its Manifestation in the Paintings of the Mi'raj with Emphasis on the Mihrab Motif

-Zahra Abdulah, Mehdi Purrezaian, Ali Asqar Shirazi, Mohammad Ali Rajabi, Hassan Bolkhari

-Davarpanah, A., Alavi, H. & Rostami, A. (1390). Body, *spirit and ego from the viewpoint of Imam Mohamad Qazali and Thomas Aquainas*, Quarterly of Religion and Knowledge, 44(1), (pp. 63-94).
-Frishman, Martin and Khan, Hasan Uddin (1994), *The Mosque*, History, Architechtural Development & Regional Diversity, Thames & Hudson, London.
-Godazgar, H. (1371). *Mystery stories in philosophical ideology of Ibn Sina*, Bi-Monthly of Keyhan Andisheh, 46, (pp. 106-108)
-Godarzi, M. & Keshavarz, G. (1386). *Understanding the meaning of time and place in Persian paintings*, Quarterly of architecture and urban planning, 31, (pp.89-100)
Gruber, Christiane, (2009), "*Between logos (Kalima) and light (Nūr): Representation of prophet Muhammad in Islamic painting*", Muqarnas, 26, pp. 229-262.
-Gruber, Christiane (2008), *The Timurid Book of Ascension: (Mi'rājnama): A Study of Text and Image in a Pan-Asian Context*, Patrominio Ediciones, Valencia.
-Gruber, Christiane (2010), *The Ilkhanid Book of Ascension: A Persian-Sunni Devotional Tale*, Tauris Academic Studies, London.
-Heller, Kythe, (2011), "T*he heart receptive of every form: Representations of fire in the unio mystica of Mahomet (sal) (Mirâj Nâmeh (1436) Manuscript)*", Culture, 6, pp. 1-8.
-Horovitz, Josef (1982), Muhammeds himmelfahrt, Der Islam, (9)1918-19, 159-83.
-Hoveyzi, A. (1383). *Tafsir of Nur al Saghaleyn*, Qom: Elmieh
-Hundley, Michael B. (2011), Keeping Heaven on Earth: Safeguarding the Divine Presence in the Priestly Tabernacle, Coronet Books Publication, Germany.
-Ibn Kasir, A. (1412). *Tafsir Abnkasir. Beyrut: Dar-al marafe Ibn Arabi*, M Al Fotohat al Makieh: Beyrut: Dar-al Sader
-Imani, N. & Momeni, M. (1391). *An analysis into the methodology and relations of understanding architecture*, Quarterly of architecture and urban planning, 4(8), (pp: 23-36).
-Jami, A. (1366). *Masnavi Haft Orang, Tashih Esmael Hakemi*, Tehran: Esteghlal
-Jami, A. (1385). *Baharestan*. Edited by Esmaeil Hakemi, Tehran: Etelaat
-Khomeni, R. (1360). *Ser al Solh*, Tehran: Payam Azadi
-Longhurst, Christopher Evan, (2013), *"Mihrab: Symbol of unity and masterpiece of Islamic art and architecture"*, Lonaard, 14(3), pp. 33-46.
-Makarem Shirazi, N. (1380). *Tafsir Nemuneh*, Qom: Dar Al Kotob Eslami
-Majlesi, M. (1403). *Bahar al Anvar*, Beyrut: Dar al-Ehya Al Arabi
-Majidi, Q. (1379). *Nahj al Fasaheh*, Qom: Ansarian
-Mohamamd Hidchi, A. (1379). *Dar al taj in Haqiqat al Meraj*, Qom: Bogay
-Molasadra, S. (1346). *Al Shavahed Rubuvieh in Monaheja Solokieh*, Mashhad: Mashhad University
-Molasadra, S. (1478). *Al Hekama Motalieh in Safar Aghlieh*: Qom: Dar al Maraefe Eslamie
-Molasadra, Q. (1369). *Asrar al Ayat* (edited by Mohamad Khajavi) Tehran: Philosophy Association
-Molavi, J. (1377). *The essays of Molana*, Tehran: The center of Islamic encyclopedia
-Molavi, J. (1384). *Koliat Shams Tabrizi*, Tehran: Talaieh
-Molavi, J. (1384). *Masnavi Molavi*, Tehran: Hermes
-Motefaker Azad, M. & Shayestehfar, M. (1392). *A view into the spiritual concepts of Persian painting* (case study of Miraj Nameh), Mah Honar Book, 183, (pp. 88-95)
-Namvarmotlaq, B. (1391). *The manifestation of divines in the paintings of Miraj Nameh with emphasis on the Tabriz School*, Golshan Mehr Journal, (pp.245-265)
-Nasr, Seyyed Hossein (1987), *Islamic Art and Spirituality*, SUNY Press, Albany.
-Nezami, E. (1377). *Koliat Khamseh*, Tehran: Amirkabir
-Nuri Tabarsi, H. (1366). *Mostadrak al vasayel and mostanbat al masael*, Qom: Al Beyt Press
-Palacios, Miguel Asin (1968), *Islam and The Divine Comedy*, Trans. Harold Sutherland, Frank Cass 7 Co, London.
-Pentecost, Dwight (1997), *Your Adversary*, the Devil, Kregel Publications, MI.
-Peyrovivanak, M. & Nikunejad, M. (1392). *The illumination of the holy verses of Quran in the Paradise and Hell paintings of Timurid Miraj Nameh*, Bi-Monthly Miras Report
-Qomi, A. (1388). *Tafsir al Qomi*, (trans: Jaber Rezvani), Qom: Bani Zahra (Pbuh).
-Ramezanmahi, S. and H. Bolkhari, (2012), *"The manifestation of fire and light in the icons of Mir-Heidar's Miraj Nameh"*, International Journal of Arts, 2(4), pp. 16-25.
-Razi, N. (1365). *Mersad al Ebad*, Tehran: Elmi & Farhnagi
-Segay, M. R. (1385). *Meraj Nameh*: the Miraculus Journey of Mohammad (trans: Mahnaz Shayestehfar) Tehran: Institute of Islamic Art Studies Press
-Shayestehfar, M. & Khaleghizadeh, S. (1392). *The influence of Quranic verses in illustrating the Miraj Nameh of Mirhaydar with emphasis on the transfer from this world to the other world*, Bi-annual of Islamic art studies, 10(19), (pp. 25-40)
-Sharyati, A. (1362). *Haj*, Tehran: Elham
-Sheikh Bahai, M. H. (1388). *Kashkul Sheikh Bahai*, (trans: Ali Badravi & Mohsen Zeynalabedini), Qom: Sobh Piruzi
-Tabatabaii, M. H. (1374). *Tafsir Al Mizan*, (trans: Mohammad Bagher Hamedani), Qom: Islamic publications office related to the educator's community.
-Tabarsi, F. (1390). *Majma al Bayan in Tafsir al Quran*, (trans: Mohammad Bisotoni), Mashhad: Astan Qods
The Holy Bible (1728), Oxford University Press.
-The Torah (1997), Henry Holt and Company Publication.
Tiburtius, Barnabas (2008), "*Cloud, a Biblical symbol of divine presence"*, in livingspark.net.
-Uzdavinys, Algis (2011), *Ascent to Heaven in Islamic and Jewish Mysticism*, Matheson Trust, London.
-Vahshi Bafghi, K. (1342). *Koliat Divan Vahshi Bafghi*, Tehran: Javidan
Yusefpur, M. K. & Bakhsi, E. (1388). A comparative study the element of light in Masnavi with emphasis on theological works in Persian literature, Quarterly of Adab Pajuhi, 7 & 8, (pp. 79-99).
-Zarezadeh, F. & Khazaee, M. (1391). *Sovar Khial in the Miraj of The Prophet of God by Sultan Mohammad*, Mah Honar Book, 166, (pp.90-95).

The Continuity of the Artistic Tradition of the Illustrated Book of Omens of first century of the Safavid Period and the Reign of Sultan Ahmad the First: A Comparison between the book of Omens of Shah Tahmasepi and Sultan Ahmad the First

This paper is extracted from a PhD dissertation with a similar title (The Influence of Shi'ah Thoughts on the Illustrated Book of Omens of the Safavid Era) from Al Zahra University, 1393

-Elham Asar Kashani , PhD in Art Research, Alzahra University, Tehran, elhamkashani27@yahoo.com
-Abulqasem Dadvar, Member of the academic board at Al Zahra University, Tehran
-Khashayar Qazizadeh, Member of the academic board at Shahed University, Tehran

Abstract
Fortune-telling of the book of omens during the sixteenth/tenth centuries in Iran and also during the Ottoman reign was a common and admired method of foretelling in the Safavid and Ottoman court. At first, artistic manuscripts such as the Shah Tahmasepi book of omens emerged followed by a copy of this illustrated manuscripts that was ordered by the minister of Sultan Ahmad the first "Qalandar Pasha" to be presented it to the Ottoman Sultan.
In this current paper which is written in a descriptive and analytic approach strives to compare the form, content and concepts applied in the two omen books of Sultan Ahmad the first of the Ottoman era and the Shah Tahmasepi book of the Safavid era. The results show that the artistic traditions of the book of omens related to the first century of the Safavid era both in terms of appearance and structure and also in regard to conceptual and content matters have influenced the Ottoman book of omens; in other words, Ottoman artists have been highly influenced by Persian artists in creating such unique works of art. This influence is so strong that even Shi'ah concepts applied in Persian omen books have been imitated into Ottoman art. This occurred during the strong religious conflict that that was present between the two Islamic powers of the region; hence this commonality could be due to the some degree of alliance between the two Sultans of Shi'ah and Sunni.

Aims of the research:
1- Understanding the structural characteristics of the Shah Tahmasepi book of omens in relation to its Ottoman counterpart.
2- Recognizing religious and Shi'ah concepts of the two book of omens.
Research questions:
1- How has the illustrated book of omens of the Safavid era in particular that of Shah Tahmasepi influenced the book of omens of Sultan Ahmad the first?
2- To what extent are the Shi'ah and religious features of the Shah Tahmasepi book of omens reflected in the Sultan Ahmad copy?
Keywords: Shah Tahmaspepi, Topkapi, Deresden, Sultan Ahmad the first, Safavids, Ottomans, book of omens.

The Continuity of the Artistic Tradition of the Illustrated Book of Omens of first century of the Safavid Period and the Reign of Sultan Ahmad the First: A Comparison between the book of Omens of Shah Tahmasepi and Sultan Ahmad the First

-Elham Asar Kashani , Abulqasem Dadvar,-Khashayar Qazizadeh

References

-Damavandi, M. (1386). Good and bad omens in the Shahnameh of Ferdowsi, Quarterly of Semnan University 6(20) (p.75-86).
-Elder, G. R. (1996). The Body (An Encyclopedia of Archetypa Symbolism). Boston, MA: Shambhala Publications.
-Farhad, M., & Bagci, S. (2009). *Falnama the book of omens*. London: Thames & Hudson.
-Hakemi, E. (1382). A survey on the elements of "Tafaol" and "Tatir" and its reflection on a number of Persian literary works. Quarterly of literature and humanities, Tehran University
-Hosseini, M. (1383). The Shah Tahmasepi book of omens, Quarterly of Honar-nameh, 6(20) (43-55)
-Kazem, M. (1382). A analysis of the painting of "the Prophet and the "Shaq-al Qamar" in Safavid omens, Quarterly of Honar nameh, 21. (p.5-13)
-Lesan, H. (1375). Tafaol and Tatir, Monthly of honar va mardom, 183, (p.30-57).
-Lowry, G., & Beach, M. (1980). *An Annotated and Illustrated Checklist of the Verer Collection*. Washington, D.C.: Arthur M. Sackler Gallery.
-Mahmudi, M. & H. Aghahosseini (1384). Tafaol and talebini in Sharafnameh, Bi-annual of Adab and Zabam, 17, (p.135-156).
-Membre, M. (1993). *Missionto the Lord Sophy of Persia* (1539-1542). In A. H. Morton (Trans). London: School of oriental and African Studies, University of London.
-Shimel, A.M. (1376). Conceptualizing words of God (Trans: Abdulrahim Govahi), Tehran: Islamic culture publications
-Shayestehfar, M (1384). Shi'ah artistic elements in the paintings and inscriptions of the Timurid and Safavid era: Institute of Islamic art press: Tehran
-Soudavar, A. (1999). Between the Safavids and the Mughals: Art and Artists in Transition. *Iran*, 37, 51-52.
-Tourkin, S. (2003). The Horoscope of Shah Tahmasp. In J. Thompson & S. R. Canby (Eds.), Hunt for Paradise: *Court Arts of Safavid Iran* (pp. 327-31). Milan: Skira.
-Welch, S. C. (1985). Private collectors and Islamic arts of the book. In T. Folk (Ed.), *Treasures of Islam* (pp. 25-13). London: Philip Wilson.
-Welch, S. C. (1985). The Falnama (Book of Divination) of Shah Tahmasp. In T. Folk (Ed.), *Treasures of Islam* (pp. 94-95). London: Philip Wilson.
-Yamamoto, K. (2003). *The Oral Background of Persian Epics: Storytelling and Poetry*. Leiden & Boston: Brill Publication.
-Zarinkub, A. (1379). Notes and thoughts (fifth edition), Tehran: Sokhan

Words of the Editor-in-Chief

Visual literacy is the ability to interpret, negotiate, and make meaning from information presented in the form of an image, extending the meaning of literacy, which commonly signifies interpretation of a written or printed text. This ability empowers mankind to understand and interpret images. However, this command is mostly mindful and various types of interpreting images and visual principals are all considered as visual literacy. In order to create visual arts and to better understand them, an initial perception of the principals and basics of visual arts is required. Therefore, there principals can be related to fundamentals of language conception in visual arts. Hence, acquaintance with the principals of visual arts caan assist with the overall grasp of the visual world. In today's world of art, visual arts consist of photography, graphic arts, painting, drawing and sculpture. In other words, any art that can be seen or consumes a visual perspective can be termed as "visual arts". Hence, in the basics of this art, imagination or illustration of any form of visual act is essential. The elements of visual arts are classified into two main sections: physical overview (e.g. points, lines, surface, color, shape, size and shades) and specific visual quality which is related to the talent and expertise of the artist in correctly using visual elements (e.g. symmetry, proportion, coordination and contrast which strengthens the visual powers of an artwork). Today, visual literacy is a field of study among various majors including phycology, sociology, art history, criticism, education, semiology, graphic design, digital arts and philosophy. Attention has also been given to fields that do not have direct relationship toward visual arts but are significant in the overall interpretation of a visual work. Hence, visual literacy goes beyond media knowledge and affects human relations and non-verbal communications.The comprehension of the quality and appearance of Islamic art requires understanding the relation between art and religion; hence, it cannot be interpreted by random, historic or social features. The origin of Islamic art is what that granted it its essence, in other words, the doctrines of the Holy Quran. In Islam, there is not significant distance between appearance and inwardness, earthly world and the eternal world and between the secular and divine. Islamic art seeks to embellish this world according to the mentioned principal and attempts to bring the hearts of pious believers closer to each other.Islamic art adds a divine feature to material. Its purpose is to reveal the essence of art which is beauty and is interconnected to the spirit of Islamic which is monotheism. Visual features are inseparable from Islamic art particularly in the eloquent the decorations. Arabesque, herbal, geometrical, girih tiles, inscriptional, animal and human motifs are among the basic patterns of Islamic art. Artist either use the mentioned motifs separately or combined with each other to be used in a vast perspective of Islamic art including art of the book, tiles, bricks, stucco, stone, wood, pottery, textile, rugs and many other raw material. For embellishing religious places, Quran books, or sacred items, the artist would select arabesque, geometrical and inscriptional patterns; however, for objects, palaces and everyday items, the use of animal patterns such as the peacock, lion and simurgh that all have religious symbolism are applied and are at times used in religious places. We thank Allah, the great and mighty, for his constant and everlasting benediction toward our team in preparing this issue of the Bi-annual of Islamic Art Studies which as mentioned above focuses on the visual elements in Islamic art. Like always we would like to thank our devoted team at the Institute of Islamic art studies and also the editorial board, reviews and authors for participating the preparation the 22nd issue of this journal.

Dr. Mahnaz Shayestehfar
Editor-in-Chief

Table of Contents

Painting

The Continuity of the Artistic Tradition of the Illustrated Book of Omens of first century of the Safavid Period and the Reign of Sultan Ahmad the First: A Comparison between the book of Omens of Shah Tahmasepi and Sultan Ahmad the First 146-147
-Elham Asar Kashani, Abulqasem Dadvar, Khashayar Qazizadeh

The Correspondence between the Stages of Miraj and Phases of Prayer and its Manifestation in the Paintings of the Mi'raj with Emphasis on the Mihrab Motif 144-145
-Zahra Abdulah, Mehdi Purrezaian, Ali Asqar Shirazi, Mohammad Ali Rajabi, Hassan Bolkhari

A Visual Analysis of the Seventh Labor of Rostam in the Shiraz and Baysonghori Shahnameh 142-143
-Seyyed Hasan Soltani, Mahmoud Shahrousvand, Tara Ravasi

The Evolution and Development of Predator Bird Design in the Handicrafts and Architectural Decoration of Iran (From The Sumerian Civilization until the Safavid Era) 140-141
-Hossien Kamandlou, Seyyed Abu-Torab Ahmad Panah

Rugs

Geometrical Principals in the White Background Rugs of Western Anatolia 138-139
-Zahra Fanaee, Seyed Ali Mojabi

Islamic Arts Studies

A Critical Approach: Criticism of Research and Reading Methods in Islamic Art Studies 136-137
-Sadeq Rashidi, Mehdi Poor-Rezaian, Ali Asqar Shirazi, Mahnaz Shayestehfar, Gholam Ali Hatam

Architecture

An Analytic-Comparative Study on the Muqarnas Artworks of Iran with other Islamic Nations in Regard to the Genette Intertextuality System 134-135
-Farzaneh Soleimani Neysiani, Habib-ol-lah Ayatolahi, Mojtaba Ansari, Mohammadreza Bemanian, Mehdi Purrezaian

Subscription Form / 129
Guidelines for Paper Preparation / 130-133
Abstracts / 134-147
Words of the Editor / 148

150

Islamic Art

Semi Annual of Islamic Art Studies
Spring - Summer 2015-2016/ Vol.11/ No 22

INSTITUTE OF ISLAMIC ART STUDIES PRESS

License Holder:
Institute of Islamic Art Studies
Managing Director & Editor-in-chief
Mahnaz Shayestehfar

Editorial Board

Adel Adamova; Curator of Islamic Art Department at the State Hermitage Museum, St. Petersburg
Seyyed Abutorab Ahmad Panah, Assistant Professor of Semnan University, Iran
Susan Scully, PhD in European Syudies and History, Lathrup University, Australia
Reza Akbarian, Associate Professor in Philosophy, Tarbiat Modares University, Iran
Bernard O'Kan, Professor in Islamic Art and Architecture, American University of Cairo, Egypt
Sandra Aube, Postdoctoral Researcher in Islamic Art, Sorbonne University, France
Sheila Blair, Professor in Fine Arts, Boston University, United States of America
Jonathan Bloom, Professor in Fine Arts, Boston University, United States of America
Turaj Darayie, Professor in the History of Iran, California University
Ali Rajabi, Member of the Academic Board of Faculty of Art, Shahed University, Iran
Zahrah Zarshenas, Professor and Head of Linguistics Research Center associated with the Humanities and Cultural Studies Research Center, Iran
Mohammad Khazaie, Professor in Graphic Art Design, Tarbiat Modares University, Iran
Mahnaz Shayestehfar, Associate Professor in Islamic Art, Tarbiat Modares University, Iran
Faeghe Shirazi, PhD in Textiles, Texaz University, USA
Christiane Gruber, Assistant Professor of Islamic Art, Michigan University, USA
Alan Walmsley, Professor in Archeology, Sydney University, Australia
Carole Hillenbrand, Honorary Professional Fellow, Islamic History University of Edinburgh, Scotland
Robert Hillenbrand, Honorary Professional Fellow, Islamic and Middle Eastern Studies, University of Edinburgh, Scotland

Editing, Typesetting,
Directory of Literary, Technical and Scientific Sections:
Accomplished in the Institute of Islamic Art Studies.
Translation of English Texts: Rezvan Khazaie
Graphist: Zohreh Shayestehfar

Book Cover Description:
Iran, Safavid period, 2nd half 16th c. Silk and metal-wrapped yarns. satin and twill weave interconnected; 120.7 x 67.3 cm
Purchase, Joseph Pulitzer Bequest, 1952

The Institute of Islamic Art Studies
No 26, Qane Street, Nateghenoori Road, Ashrafi Esfahani Road
Tehran, Iran
Tel: (+9821)44618121-22-24

jislamicart@yahoo.com
www.islamicartjournal.com www.shopislamicart.com www.ias.org.ir
ISSN: 1735-708X

Price: 150/000 RLS

دوفصلنامه علمی-پژوهشی مطالعات هنر اسلامی
صاحب امتیاز: مؤسسه مطالعات هنر اسلامی
شماره بیست و دوم / بهار-تابستان ۱۳۹۴

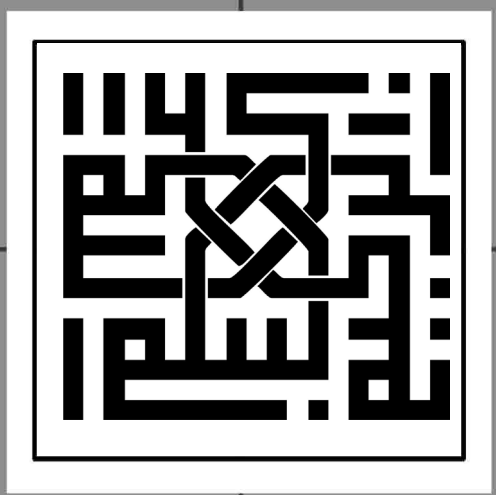
طرح اشتراک نیم بها
www.eshterak.ir

معاونت مطبوعاتی و اطلاع‌رسانی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی با همکاری شرکت پست و مجریان توزیع در بخش خصوصی با هدف گسترش فرهنگ مطالعه و حمایت از مطبوعات را اجرا می کند.

طرح تخفیف اشتراک تا سقف ۵۰ درصد

- تسهیلات برای اشتراک روزنامه‌ها و مجلات به ترتیب تا سقف ۵۰۰ و ۳۵۰۰ تومان به ازای هر نسخه
- هزینه ارسال عادی از مشترک دریافت نمی‌شود
- برای ثبت اشتراک کافی است به سایت eshterak.ir مراجعه نمایید
- تاکنون بالغ بر یکصد و پنجاه نشریه به این طرح پیوسته‌اند
- افزایش قیمت نشریه در طول دوره اشتراک مشمول مشترکان قبلی نمی‌شود

در هر زمان که اراده کنید با کسر ۲۵ درصد مانده حساب شما عودت داده می‌شود و یا این که می‌توانید باقیمانده سپرده خود را مشترک نشریه دیگری شود.



Semi Annual of Islamic Art Studies