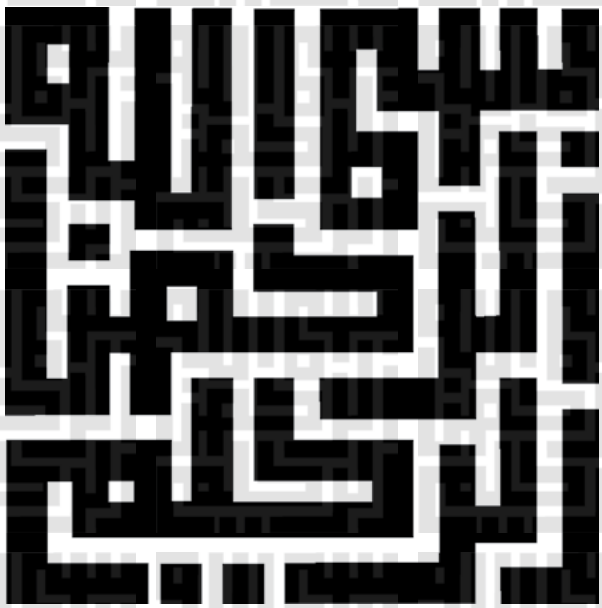


دوفصلنامه علمی-پژوهشی مطالعات هنر اسلامی

بهار - تابستان/ پاییز - زمستان ۱۳۹۵
سال دوازدهم، شماره بیست و چهارم
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 کریستین 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 فریناز فربود، دکتر ابوالقاسم دادور، دکتر اصغر فهیمی‌فر، دکتر پریسا شادقزوینی، دکتر عبدالکریم عطارزاده، دکتر میترا معنوی راد

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
فروشگاه شماره ۵: شیراز، خیابان رودکی، روبروی مجتمع شهرزاد، ساختمان رضا، تلفن: ۲۳۳۹۲۷۲- ۰۷۱۳

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:
حضرت محمد (ص) و حضرت علی (ع) در غدیر خم
تصویر از شاهکار آل مظفر (بهره برداری از پیروزی) ۱۵۶۷، کتابخانه چستر بیتی، دوبلین

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

دو فصلنامه علمی-پژوهشی مطالعات هنر اسلامی/
بهار - تابستان ۱۳۹۵سال دوازدهم، شماره بیست و چهارم

انتشارات مطالعات هنر اسلامی

دو فصلنامه علمی-پژوهشی مطالعات هنر اسلامی/
بهار – تابستان/ پاییز – زمستان ۱۳۹۵
سال دوازدهم، شماره بیست و چهارم

فهرست مندرجات

مقدمه سردبیر ۶ -۵

پژوهش‌هنر

مطالعه نقاشی عامیانه عصر قاجار (با محوریت مضامین مذهبی)
فاطمه درج‌ور
صفحات مقاله:۲۰-۷

زیبایی‌شناسی بصری و مفهومی نقاشی‌های رنگ‌روغن بقعه هفت‌تنان شیراز
مهناز شایسته‌فر، محبوبه شهبازی
صفحات مقاله:۳۲-۲۱

انعکاس مضامین شاهنامه بر سفالینه‌های دوران سلجوقی
شعبانعلی قربانی، قباد کیانمهر، محمد تقی آشوری
صفحات مقاله:۴۴-۳۳

رنگ در جامه‌های تعزیه با تأکید بر مفهوم رنگ از دیدگاه عرفا
مهفام آریان‌پور، محمد اعظم زاده، پگاه سادات رضوی هندی
صفحات مقاله:۵۸-۴۵

بررسی نقش ماهی درهم (ریزه‌ماهی) در قالی‌بافی بیرجند
الیاس صفاران، سید ابوتراب احمدپناه، فاطمه عاملی
صفحات مقاله:۷۸-۵۹

بررسی سابقه پیش تاریخی برخی نقوش فرش‌های روستایی وعشایری
مجید نیکویی
صفحات مقاله:۹۴-۷۹

بررسی تطبیقی بازنمایی موضوع معاد در نقاشی قاجاری ایران و بیزانس روسیه
نجیبه رحمانی، فتانه محمودی
صفحات مقاله:۱۱۶-۹۵

راهنمای تدوین مقالات:
۱۲۰-۱۱۹
چکیده انگلیسی مقالات:
۱۳۷-۱۲۴
ترجمه انگلیسی سردبیر
مقاله:۱۳۸

فصلنامه علمی-پژوهشی مطالعات هنر اسلامی/
بهار - تابستان ۱۳۹۵
سال دوازدهم، شماره بیست و چهارم

روایتگری در نگارگری اسلامی مبتنی بر قرآن کریم

مقدمه سردبیر

قصه، که تا پیش از اسلام چیزی جز نقل وقایع یا اساطیر نبود، با نزول قرآن کریم از جایگاه والایی برخوردار شد و همواره در این کتاب آسمانی به عنوان یکی از ابزارهای هدایت مورد استفاده قرار گرفت. قصه‌ها در قرآن علاوه بر پیگیری اهداف عام داستان نویسی، اهداف متعالی دیگری نیز از جمله پندآموزی از سرنوشت پیشینیان، دعوت به تفکر، تبیین روش‌های دعوت انبیا و کسب معرفت قدسی را نیز دنبال می‌کنند. نزدیک به یک چهارم از قرآن کریم به روایت قصص اختصاص یافته است. الگو و شیوه روایتگری قصه‌های قرآن به نحوی است که داستان به شکل ملموسی برای خواننده تجسم می‌شود؛ این امر سبب تصویرسازی همزمان در ذهن مخاطب است به طوری که تصاویری عمیق از رویدادها در ذهن نقش بسته و از آن پس این قدرت نفوذ کلام خداست که ماندگاری تصاویر را میسر می‌سازد. از سوی دیگر هنرمندان نگارگر متوجه این قابلیت مهم قصص قرآنی یعنی تصویرگری و توصیف‌های زنده شده بودند و هم بر این اساس در به تصویر کشیدن این داستان‌ها اهتمام ورزیدند. نگاره‌های مذهبی موجود از دوران اسلامی بیشتر نمایانگر روایاتی از این دست می‌باشند که در آنها هنرمند نگارگر سعی در به نمایش درآوردن جنبه‌های مذهبی، ادبی و تاریخی این رویدادها دارد. در این میان نیز نگاره‌هایی به چشم می‌خورد که در بطن خویش به اعتقادات مذهبی و روش‌های آیینی مسلمین اشاره دارد.

با رواج هنر نگارگری در ایران و ظهور مکاتب مختلف هنری که هریک ضمن اینکه ساخته و پرداخته جان هنر ایرانی – اسلامی بودند، عناصری را نیز به عنوان تکنیک‌های مکمل از فرهنگ‌های مجاور مانند چین، بیزانس و حتی ایران باستان اخذ کردند و به یاری این اصول ویژه، نگاره‌های زیبا و ماندگاری از قصص قرآنی به دست نگارگران ایرانی آفریده شد. این هنرمندان تلاش کردند تا تصویر روشنی از داستان‌های قرآنی را در پیش چشم مخاطب احضار کنند. چنین تلاشی پیش از هر چیز دیگری، خبر از درک روانشناسانه نگارگران سنتی، از هنر

می‌دهد؛ چراکه به باور آنان به تصویر کشیدن این داستان‌ها علاوه بر اینکه ارادت و حس احترام آنان به قرآن کریم را آشکار می‌ساخت و حوزه فرهنگیی را که بدان تعلق داشتند برجسته می‌نمود، باعث می-شد که خوانندگان نیز، این داستان‌ها را هرچه بهتر درک کنند. از این روی مکاتب مختلف هنری هریک در به ثمر رساندن چنین اهدافی کوشش نمودند و آثاری بی بدیل را در این عرصه خلق کردند. در این بین یکی از ویژگی‌هایی که می‌توان بر روی آن تأکید داشت، مسأله روایتگری است. از این نظر که قدر مشترکی بین متن نوشتاری قرآن و جلوه تصویری آن بوجود می‌آورد. از جنبه نخست، خود قرآن شگردها و تکنیک‌های منحصربفردی در داستان‌سرایی داشته و در واقع سبکی خاص دارد که قابل مقایسه با هیچ سبک دیگری نیست. از طرفی، قرار دادن داستان‌های قرآن در یک زنجیره مشخص کار دشواری است؛ چراکه این داستان‌ها به نحوی پراکنده در کل این کتاب آسمانی حضور دارند. از همین روست که نگارگران سنتی عموماً داستان‌هایی که هم در یک سوره خاص متمرکز بوده و هم در کتب قصص‌الانبیاء رایج و سایر بوده است را به تصویر کشیده‌اند؛ مانند: داستان آدم و حوا، داستان ابراهیم و گذر او از آتش، داستان یوسف پیامبر و ... . الگوی روایتگری برای این هنرمندان نیز همواره از خود قرآن اخذ می‌شده است، به این معنی که آنان در عین حال که شگردهای خاص نقاشی را در تصویرگری بکار می‌گرفته‌اند، به متن قرآن وفادار بوده‌اند.

تقدیر و تشکر
با عنایت به لطف بی انتهای خداوند و با توجه به لزوم توسعه هرچه بیشتر تبلیغ و تبیین اندیشه‌های انسانی و ارزشی تشیع، پژوهش و فرهنگ بومی‌سازی با تأکید بر هنر و تمدن غنی ایرانی، اسلامی و شیعی و با تکیه بر توانمندی اساتید و محققان برجسته داخلی و خارجی نشریه شماره ۲۴ دوفصلنامه مطالعات هنر اسلامی به چاپ رسیده و به همراهان همیشگی تقدیم می‌شود.
از تمامی افرادی که در آماده‌سازی نشریه از مراحل اولیه تا هماهنگی‌های لازم برای چاپ، یاری‌رسان بوده‌اند، از جمله نویسندگان، محققان، مترجمان و دست اندرکاران صفحه‌آرایی و امور گرافیکی بسیار تشکر و قدردانی می‌شود و دفتر نشریه همچنان امیدوار به دریافت و انتشار مقالات ارزشمند اساتید و دانشجویان گرانقدر در عرصه مطالعات هنر ایرانی - اسلامی است.

مهناز شایسته‌فر
مدیر مسئول و سردبیر
شهریور ۱۳۹۵

دو فصلنامه علمی-پژوهشی مطالعات هنر اسلامی/
بهار – تابستان/ پاییز – زمستان ۱۳۹۵
سال دوازدهم، شماره بیست و چهارم

مطالعه نقاشی عامیانه عصر قاجار (با محوریت مضامین مذهبی)

فاطمه درجور /
عضو هیئت علمی دانشکده هنر دانشگاه بوعلی‌سینا همدان
fateme_dorjvar@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۰۹/۱۵
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۵/۰۵/۱۷

صفحات مقاله: ۲۰-۷

چکیده

بعد از ورود اسلام درایران، نفوذ مذهب تشیع در فرهنگ ایرانی روندی پر شتاب و ناگهانی به خود گرفت تا جایی‌که با گذشت زمان عامل مؤثر در شکل گیری سنت‌های مختلف اجتماعی و فرهنگی ایران شد. رشد روز افزون این باورها در جامعه قاجاری انگیزه مهمی برای شکل گیری هنرهای عامیانه شد چراکه به لحاظ ماهیت، شالوده این هنرها برمبنای اعتقادات مذهبی و باورهای عامه مردم استوار است. در این دوره هنر مندان توانستند برای اولین بار عقاید مذهبی خود را از طریق ابزارهایی هنری در زمینه‌های مختلف به منصه ظهور برسانند. این تصاویر با هدف تاکید بر تقابل مفاهیم خیر وشر و مقایسه مفهومی آن با بکارگیری عناصر بصری مختلف در صحنه‌های گوناگون، خلق شده‌اند. این مقاله برآن است تابامطالعه عوامل اجتماعی مؤثر در رشد هنر عامیانه متأثر از مضامین شیعی به بررسی تعامل میان صور خلق شده وارزش‌های دینی در این نگاره‌ها بپردازد. یافته‌های تحقیق از نظر جامعه شناسی هنر نشان می‌دهد که در دوره قاجار به دلیل گسترش موج شیعه گری در عامه مردم باعث ترویج موضوعات مذهبی در شیوه‌های مختلف نقاشی‌های عامیانه شد که این تحقیق از میان همه شیوه‌ها به نقاشی قهوه خانه‌ای، پرده‌های درویشی، شمایل‌نگاری و نقاشی بسنده کرده است.

اهداف مقاله

۱- مطالعه عوامل تاثیرگذار اجتماعی بر گسترش مفاهیم مذهبی در هنر نقاشی عامیانه دوره قاجار؛
۲- بررسی کارکرد مفاهیم مذهبی در شیوه‌های مختلف هنر عامیانه در دوره قاجار.

سؤالات مقاله

۱- مضامین مذهبی چه نقشی در تولید هنر عامیانه در دوره قاجار ایفا می‌کنند؟
۲- چه عوامل و انگیزه‌هایی موجب گرایش هنرمندان دوره قاجار به بهره‌گیری از مضامین مذهبی در هنر شد؟

واژگان کلیدی

مضامین مذهبی، هنرعامیانه، نقاشی قهوه خانه‌ای، دوره قاجار.

مقدمه

هنر وآثار هنری باز مانده از دوران باستان، نشان دهنده تأثیر امور قدسی (دین) برتخیل و تجربه‌های هنری بشر است، به همین دلیل دین در مقام الهام‌های معنوی برای رشد خلاقیت و فرهنگ بشری, روح کمال گرای انسان و مفاهیم قدسی را به هم پیوند داده و با دیداری کردن این تجربه‌های معنوی آن را به تصویرهای قابل مشاهده تفسیر می‌کند. از دیدگاه پژوهشگران معاصر، دین مجموعه ای از اصول ثابت، احساسات و حرکات جمعی است که فرد را عمیقاً تحت تأثیر قرار می‌دهد و در کارها روز مره او، مخصوصاً خلق اثر هنری، جلوه گر می‌شوند. (ر.ک.پرند،۱۳۸۳ ، سایت ماندگار) تاریخ به ما نشان داده است که ماندگارترین آثار و جلوه‌های هنرنمایی انسان و غنی‌ترین نشانه‌ها و نمادها زیباشناختی، در دوره‌هایی حاصل آمده است که حس دینی و تجربی امر قدسی فضای غالب بر جامعه بوده است (ر.ک: مصاحبه با دکتر حکمت الله ملأ صالحی،۱۳۸۴) هنر عامیانه ایران با محوریت مذهب بعنوان یک رسانه مردمی با دارا بودن خصوصیاتی همچون جذب مخاطب ،آموزش ،تحول در نگرش و ... همچنان نقش مؤثر در جامعه ایفا کرده است. ریشه های این هنر را محققین به دوره آل بویه نسبت داده‌اند، سپس در دوره صفویه و زمان سلطنت شاه اسماعیل اول بر ایران به دلیل تهییج روحیه سلحشوری در سر بازان شیعه که عازم نبرد با دشمنان بودند، پرده‌های نقاشی همراه سپاهیان فرستاده می‌شد (کاهن و کبیر،۱۳۸۴:۲۲۴) پس از آن، در دوره قاجار، بیشترین تحولات هنر عامیانه با محوریت مفاهیم مذهبی شکل گرفت و برای اولین بار مضامین مذهبینقش یک عامل ارتباطی را بین هنرو عامه مردم ایفا کرد. این پیوند نقطه مشترک بین هنرمند و مخاطب و اثر هنری است که نقطه طلاقی هنر وجامعه درراستای حفظ ارزش‌های دینی و اخلاقی به شمار می‌رود.اساساً در همه جوامع سنتی ، هنرمند به گروهی از افراد اطلاق نمی‌شود بلکه هر فردی در این جامعه به طریقی هنرمند می‌باشد. در این دوره نه تنهامناسک و مواعظ رسمی مذهبی، بلکه آداب و رسوم و حتی شاخه‌های مختلف هنری انتقال دهنده مفاهیم و آموزه‌هایی بودند که مخاطبین آن خواسته یا ناخواسته تحت تأثیر موضوعات آن قرار داشتند. ده‌ها پرده نقاشی را می‌توان با موضوعات واحد از رخدادهای دینی و اسطوره‌ای مشاهده کرد. (احمدی،۱۳۷۱:۲۲۷) درحقیقت هریک از جلوه‌های بصری در حیطه هنر عامیانه ایران با بهره گیری از مضامین مذهبی- حماسی وملی، باورهای عامه مردم را در اشکال متنوعی از هنر به نمایش گذاشته است.

این تحقیق به مطالعه بازتاب مفاهیم مذهبی مصور شده در نقاشی عامیانه دوره قاجار پرداخته است. این واکاوی در دو بخش کلی مورد بررسی قرار گرفته است: بخش نخست با اشاره به عوامل تاثیرگذار اجتماعی بر هنر عامیانه، که زمینه‌ساز رشد و گسترش کاربرد موضوعات شیعی در هنر و رونق آن در بین مردم شد، پرداخته است. و بخش دوم به خوانش مفهومی نگاره‌ها در شیوه‌های قهوه خانه ای، شمایل نگاری و پرده‌های درویشی می‌پردازد و به رمز گشایی تصویری مفاهیم نگاره‌های منتخب هر شیوه خواهد پرداخت. هدف از تحلیل محتوا در پژوهش حاضر رسیدن به پاسخ این پرسش است که مفاهیم مذهبی شیعی چه کارکردی در نقاشی عامیانه ایفا کرده‌اند. این تحقیق از نظر روش توصیفی-تحلیلی و از نظر ماهیت بنیادی است و به هدف تحلیل مؤلفه‌های مؤثر در گزینش مضامین مذهبی در نقاشی‌های عامیانه این دوره است اطلاعات ضروری در این تحقیق به شیوه کتابخانه‌ای و اسنادی جمع

آوری شده است.

تحقیقاتی که در رابطه با موضوعات دینی در هنر ایران انجام شده بیشتر جنبه تاریخی دارند و به روش توصیفی یا تحلیلی انجام می‌شوند. از جمله تحقیقات انجام شده می‌توان به کتاب هنر مقدس (۱۳۹۰) بورکهارت اشاره کرده که بطور خاص درباره هنر قومی و هنر دینی و ارتباط این دو باهم پرداخته‌اند و نیز کتابی با عنوان مجموعه مقالات(۱۳۷۲)از نویسنده‌های مختلف از فریتهوف شووان که به ویژگی‌های هنر دینی و هنر قومی توضیح داده است. و به طور خاص در موضوع استفاده از مفاهیم مذهبی و هنر عامیانه شایسته‌فر(۱۳۸۹)در مقایسه ای تحت عنوان انعکاس حادثه عاشورا در واقعه چهار پادشاه و تطبیق آن در نقاشی قهوه خانه ای به موضوع کاربرد دین اسلام در نقاشی عامیانه پرداخته است و نیز محمد نقی زاده(۱۳۸۲)و فتانی ثانی و سندوار(۱۳۸۸) از دیگر پژوهشگرانی هستند که در رابطه با این موضوع مقالاتی را نوشته‌اند.

هنر نقاشی دوره قاجار

سبک هر دوره به طور عامل روش مشترکی است که برای اجرای آثار هنری آن مقطع زمانی با اصول واحد و درک مشترک زیباشناختی به آن حاکم است. هنر دوره قاجار هم از این قاعده مستثنی نیست. از آنجا که جریان‌های هنری ایران و کشورهای شرقی را معمولاً به حکومت همان دوره نسبت می‌دهند، مجموع آثار خلق شد در دوره قاجار اعم از معماری، نقاشی، موسیقی، نگارگری، تذهیب و غیره را به قاجار نسبت داده‌اند و به سبک قاجار مشهور شده است. (جلالی جعفری،۴۳:۱۳۸۳) نقاشی دوره قاجار که از اول قرن نوزدهم میلادی شروع می‌شود تا اوایل قرن بیستم ادامه می‌یابد (۱۳۴۴- ۱۲۱۰)را می‌توان به دو دوره کلی تقسیم کرد.

دوره اول نقاشی قاجار (درباری)

هنر این دوره غالباً تحت تأثیر عوامل سلطنتی بوجود آمد که مهم‌ترین آن فرهنگ، آداب و رسوم درباری، مشروط شدن هنر به اوضاع سیاسی یا نوع حکومت شاهان قاجار، تبلیغات سیاسی آن و سلیقه شاه که از موارد ذکر شده ای است که منجر به نوعی هنرپروری دربار شد (diboe,1998:145) تلاش آن دوره چیزی جز تظاهر، شکوهمندی سرد و عاریتی و از میان جذابیت و صمیمیت شیوه‌های پیشین از کار در نیامد (فریدی، دبلیو،۲۴۸:۱۳۷۴). آثار این دوره معمولاً از نظر محتوایی و حسی سطحی است، چشم انداز است و فقط برای تماشا و خوشایند بصری خلق شده است (مسکوب، ۴۰۹:۱۳۷۸)بطور کلی، علل و عوامل شاخص و مؤثر در تغییرات مبانی تصویری نقاشی قاجار را می‌توان در مواردی چون ورود حجم گرایانه در موازات نگرش انسان مدارانه و بدنبال آن تمایلات شبیه سازی و بهره وری از پرسپکتیو غربی و فضاسازی سه بعدی در اثر، استفاده از دورنماسازی در پس زمینه و استفاده از اشیاء زندگی معاصر در اثر و در نهایت حمایت‌های ثروتمند و غیرمتخصص در زمینه نقاشی جستجو کرد (تهرانی، ۱۳۸۱: ۱۵۱).

دوره دوم هنر دو دوره قاجار(نقاشی مردمی)

حرکت جامعه سنتی ایران به سوی مدرنیته قرن ۱۹ اروپا، از دوره ناصرالدین شاه شدت گرفت، در این دوره روزبه روز محدودیت هنر درباری آشکارتر و محسوس‌تر می‌شد و نقاش رسمی

و کلاسیک نیازهای فرهنگی و هنری زمان را برآورده نمی‌کرد. تحولات سیاسی این دوره، از مهم‌ترین‌ترین عوامل مؤثر درشکل گیری هنر عامیانه است. در دوران قاجار حرکت‌های مذهبی و اجتماعی نیرومند و تاثیرگذاری پدید آمدند که نشانگر دگرگونی موازنه نیروهای اجتماعی و پیدایش مفاهیم جدید تمدن اروپایی بود. برجسته‌ترین پیامد این دگرگونی‌ها انقلاب مشروطیت است که سرآغاز تحولات بنیادی در زندگی اجتماعی و فرهنگی ایرانیان در دوران معاصر به شمار می‌آید (خان سالار،۵۶:۱۳۸۶) در این زمان «جنبش آزادی خواهی و مشروطه طلبی، پس از قرن‌ها ستمگری و حقارت و سکون، سراسر کشور را فراگرفت. بر همین اساس آرمانهای ملی در قالب شیوه‌های سنتی بصورت نقش‌هایی از حماسه ملی ارائه شد. نقش‌هایی که از داستان‌های شاهنامه در گرماگرم مشروطه خواهی بوجود آمد، برای اولین بار در تاریخ هنر نقاشی ایران، نه برای ارضای اشرافیت و زینت کاخ‌ها و تالارها و صفحات کتاب ساخته شد و نه برای نقش آزمایی و تفنن، بلکه این بار پیامی دربرداشت که از مردم گرفته بود و با تمام معنایی که در ذات خود داشت، به مردم گرایید» (کلانتری، ۲:۱۳۵۳)در این زمان بود که نقاشی روایی با درونمایه های مذهبی، حماسی-ملی به نام نقاشی قهوه‌خانه‌ای به دست هنرمندان مکتب ندیده پدیده آمد. این سبک از نقاشی، زمانی مبانی و ساختار خود را باز می‌یافت که در آن نظام فکری و کهنه استبدادی جای خود را به تفکر مردم سالار می‌داد (مدرسی، ۲۴:۱۳۸۷) با درنظرگرفتن زبان معنایی مضامین مذهبی و حماسی و اسطوره ای در می‌یابیم که در دوره استبداد رضاخانی، انتخاب چنین مضامین فراگیر انقلابی – حماسی تا چه حد مایه بیداری مردم بوده است(همان :۲۴)در این دوره نوعی نقاشی موسوم به «قهوه خانه‌ای» مرسوم شد. این نوع نقاشی روایی، عامیانه و مفهوم محور؛ با موضوعات مذهبی و حماسی- ملی همراه است. این پرده‌های نقاشی، علاوه بر قهوه خانه‌ها در محل‌های عزاداری، حمام‌ها و زورخانه‌ها و مساجد آویخته می‌شد(محمودی، ۸۱:۱۳۸۸)

عوامل هویت ساز هنرهای عامیانه دوره قاجار

اساساً هنر قاجار هنری است که در وجوه مختلف بخاطر تأثیر سبک‌های مختلف هنری بر یکدیگر، صاحب وحدت شکلی است. در واقع می‌توان گفت نقاشی عامیانه قاجار تداوم شیوه‌های قبلی نقاشی در دوره قاجار است و این بیانگر گسترش هنر درمیان توده مردم است. مهم‌ترین وجه هنر عامیانه، خودجوشی آن از درون اجتماع و مردم است. این خصوصیت آن را قادر می‌سازد تا بدون پایبندی به اصول و قواعد هنر رسمی نقش آفرینی کند. هنر عامه تجلی ذوق و اندیشه و احساس عامه مردم بدون تکلف و در نهایت سادگی است. این هنر بر واقع گرایی بی‌پیرایگی و اندیشه جمعی استوار است. هنر عامه زمانی واقع گراست و گاه به تمثیل و استعاره و رمز مقصود را بیان می‌کند و در تاروپود اجتماع جای دارد. این هنر در نهایت سادگی زبان، به دور از هر گونه تکلف فنی با تکیه بر زبان عامیانه به بیان مکنونات و معانی آشکار و پنهان می‌پردازد. در این نوع نقاشی، هنرمند نمی‌تواند از مفاهیمی غیر از مفاهیم مورد قبول گفتمان‌های غالب ایدئولوژیک استفاده کند. اساساً این هنر پیام‌هایی را با خود حمل می‌کند که نه هیچ زبان و نه نوشتار و نه هیچ وسیله ارتباطی دیگری قدرت انتقال مفاهیم معانی مورد نظر آن را ندارد (کوثری، ۳۲:۱۳۹۲)چندین مؤلفه تأثیرگذار در شکوفایی هنر عامیانه دوره قاجار مؤثر بوده‌اند که اساساً مؤلفه‌های هویت ساز این هنر می باشند.

اماکن عمومی

از مهم‌ترین مؤلفه‌های زمینه ساز هنر عامیانه عوامل محیطی است که پرداختن به آن پیش از بررسی نقاشی عامیانه، در درک و تحلیل این هنر امری ضروری به نظر می‌رسد. از سجایای مهم اماکن عمومی، ایجاد بسترهای فرهنگی و اجتماعی بود که اساساً نقش به سزایی در ترویج و گسترش فرهنگ عامه در بین اقشار مختلف برعهده داشت. در حقیقت در دوران قاجار، شهر نه فقط به لحاظ اقتصادی مرکزی جامعه مدنی بود، بلکه در تضادی سیاسی-فرهنگی با دربار قرار داشت و باعث رشد و شکوفایی حوزه‌های فرهنگی عمومی شد (آزادارامکی،۲۸:۱۳۸۵) دراین دوره، با توسعه شهرنشینی، مناطق مسکونی ایران، با ساخت و گسترش اماکن عمومی از قبیل حسینیه‌ها، تکیه‌ها، قهوه‌خانه‌ها و زورخانه‌ها تغییر کرد و در پی این تحولات، گسترش هنرهای عامیانه در این اماکن عمومی و مذهبی به اوج خود رسید. عمارتهای بزرگ و پایدار که به عنوان تئاترهای فضاهای باز نامیده می‌شوند که مراسم شیعی عامیانه تا به امروز در آن‌ها اجرا می‌شده‌اند. در حقیقت ساخت این عمارتها برای اجرای تئاتر و تزئینات این بناها و دیگر ساختارهای مزین به نقش شخصیت‌های برتر مذهبی و اشخاص شناخته شده و محبوب برای جمع کثیری از مردم به نمایش گذاشته شده بود، یک پدیده تازه و شگفت انگیز در تاریخ هنر اسلامی بود (چلکوفسکی،۱۵:۱۳۸۵)

مؤلفه مخاطب

ازمهمترین مؤلفه‌های هویت ساز برای نقاشی عامیانه قاجار وجود مخاطبان مردمی است و آنچه اهمیت این هنر را بیشتر می‌کند، این است که با ذوق و اعتقادات توده مردم ارتباط پیدا می‌کند و تقریباً همه هنرمندان بزرگ از ذوق عوام برای پالایش هنر خود بهره جسته‌اند. ویل دورانت در جلد اول تاریخ تمدن می‌نویسد: "شاعر چینی قرن نهم پوچویی از صحبت مردم ساده لذت می‌برد و آورده‌اند که اشعار خود را اول بار برای پیرزنی روستایی می‌خواند و هرچه برای او نامفهوم بود، ساده می‌کرد. از اینرو محبوب‌ترین شاعر توده مردم شد" (دورانت، ۱۳۵۶/ ج۱: ۷۸۶) توده مردم در هر نقطه از جهان در پندارشان به نحوی از هنرهای تجسمی برای توجیه افکار و عقاید خود استفاده می‌کنند. همه جلوه‌های تصویرگری در حیطه هنر عامیانه ایران با بهره بردن از ذوق و باورهای مردم، در صورت متنوعی از هنر ظهور یافته و ارتباط نزدیکی با عامه مردم برقرار کرده است. حضور مخاطب، درک او از هنر، جایگاه او را در برابر اثر هنری پررنگ تر می‌کند و هدف غایی هنر عامیانه هم جز تأثیر بر مخاطب به هر شکل و گونه ای نمی‌تواند باشد، بویژه آنجا که از تمام هنرها و گونه‌ها، نگاه ما بر سیمای هنر دینی خیره است، این ضلع ارتباطی مخاطب و اثر بیش از پیش اهمیت می‌یابد. در این گونه هنرها مخاطب جایگاهی ویژه می‌یابد و نقشی تکمیل کننده در فرایند هنری ایفا می‌کند؛ و هنرمندان دیگر "تماشاگران را به عنوان شریک در اثر هنری می‌نگرند" (اسماگولا،۳۲۹:۱۳۸۱) افراد طبقه عامی همه از تصویرها، چه نقاشی چه عکس انتظار دارند که صاف و پوست کنده کاری انجام دهند و قضاوت‌های آن‌ها نیز غالباً به وضوح بر اساس هنجارهای اخلاقی صادر می‌شود. ارزیابی آن‌ها چه ستایش باشد چه سرزنش، همیشه پایه و اساس اخلاقی دارد (بوردیو،۱۳۹۰: ۲۸) هنرهای مردمی همواره با مردم و واکنش آن‌ها معنی پیدا می‌کند و نباید بدون در نظر گرفتن مجموعه یاد شده، به تشریح زیبایی شناختی این آثار پرداخت (تقوی، ۱۳۹۰: ۱۲).

خیال

سومین مؤلفه مهم نقاشی عامیانه قهوه خانه ای عنصر خیال است. نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای عامیانه‌اند و برمبنای تخیلات نقاش و گفته‌ها و نوشته‌های تاریخی و افسانه‌ای به تصویر کشیده می‌شود (عناصری، ۱۳۶۶: ۱۹۷- ۱۹۸) وقتی سخن از عنصر خیال و خیال پردازی به میان می‌آید، مقصود هر آن چیزی است که قوه تخیل ما را به حرکت وا می‌دارد و ناگفته‌ها و نادیده‌ها را در برابر دیدگان مجسم می‌نماید. با این که یک صحنه را به صحنه دیگر و یا یک موضوع را با استفاده از صورتگری‌های تشبیهی و مجازی به صورت‌های دیگر مرتبط می‌کند و می‌توان آنرا به سه دسته تقسیم نمود.

۱- خیال ساده: که بیشتر با استفاده از عناصر تشبیه، استعاره و کنایه که در دایره علم بیان قرار دارند، به تصویرگری‌های جزئی و ارتباط بین پدیده‌ها می‌پردازد (مقدسی، ۱۹۸۱: ۲۶، ابوحاقه: ۱۹۹۶ م: ۳۰۰).

۲- خیال آفریننده: که بیشتر نمایش گذاشتن جزئیات و صحنه‌های غیرواقعی یا آمیخته‌هایی از آن با برخی واقعیات است (امین، همان: ۶۰-۶۱، مقدسی، همان: ۲۷).

۳- خیال بالدار یا مجتمع: که معمولاً گوینده با به صحبت درآوردن اشیای بی جان و همراز شدن با آن‌ها، به دنبال ارزش‌ها و حقایق روحی و معنوی می‌گردد (پروینی، ۱۳۷۹: ۳۷؛ مقدسی، همان: ۲۸) (پروینی، امینی، ۱۳۹۱: ۱۱).

نقش پردازی‌های خیالی به هیچ وجه در قید تناسبات طبیعی و واقع گرایانه نیستندچرا که خیالی بودن این نقاشی امکان درهم ریختن قواعد طبیعی جهت بیان آنچه مورد نظر هنرمند می‌باشد را به وی می‌دهد. در این نقش‌های خیالی که در آن‌ها اندازه‌ها، تناسبات و معیارهای طبیعی بهم می‌ریزد، بقول عباس بلوکی فرد (یکی از نقاشان بزرگ قهوه خانه ای) ناگزیر باید ردپایی از خیال داشته باشد و حتی ممکن است به ترکیب نمایش فرم‌ها و عناصری منجر شود که به ارائه صحنه‌ای به اصطلاح «غلط» بیانجامد. چیزی که خود نقاشان از آن به «غلط سازی» یاد می‌کنند. چنانچه حسین قوللر آغاسی، بزرگ‌ترین نقاش قهوه‌خانه‌ای، به عقیده بسیاری گفته بود: "وقتی که غلط سازی" منظور را بهتر می‌کند چه بهتر که غلط سازی کنیم. و یا غلط سازی، اساس خیال نگاری است. نقاش خیالی ساز تا آنجا که می‌تواند باید از واقعیت گرایی بدور باشد (کلانتری، ۱۳۵۳: ۲-۱۵)

۴- مؤلفه دین: در اینجا در مورد هنر دینی توجه به این نکته ضروری بنظر می‌رسد: "هنر دینی فقط آن نیست که در کلیسا و مسجد و معبد به نمایش در آید و یا از بام تا شام از نماز و نیایش بگوید. هنر دینی آن است که بتواند هدف دین را تحقق بخشد و بدان تعمیم دهد" (بازتاب اندیشه، ۱۳۸۰۹۱:)محور اصلی هنر عامیانه قاجار کاملاً مذهبی است و نقاشان این آثار به عنوان تصویرگران عامه اعتقادی زوال‌ناپذیر و مطیعانه به قدرت و شوکت معنوی داشته‌اند. باورهای مذهبی خود را در نقشینه کردن قدسیان و معصومان و پهلوانان دینی – مذهبی و قهرمانان حماسه‌های ملی- قومی متعلق به دوره‌های اساطیری و افسانه‌های تاریخی ایران نشان داده‌اند. مشوقان و پشتیبانان این هنرمندان تصویرگر هم توده مردم جامعه بودند که در فرهنگ آن‌ها مجموعه ای از گرایش‌ها و باورهای ملی و دینی مذهبی نهفته بوده است (بلوکباشی، ۱۳۷۶: ۱۱) در اینکه نقاش و سفارش دهنده هر دو در یک رفتار دینی مشارکت کرده، این عمل را به نوعی عبادت و ادای فرایض می‌دانند، شکی نیست. روح ستایشگر و مدح

خصایص انسانی و والا مقامی امام حسین و دیگر معصومین در این پرده‌ها و نکوهش خشونت، پلیدی و نا جوانمردی از جانب لشکر کفر به عنصر اصلی روایت پرده‌های عاشورا بدل شده‌اند. (ژولیده،۱۳۸۸: ۱۹)خیالی سازان واقعه کربلا را با سایر وقایع مرتبط با زندگی امامان شیعه خصوصاً امام حسین (ع) و حضرت علی (ع) درآمیختند تا پرده مقدس هنردراماتیک بوجود آورند (غریب پور، ۱۳۸۴: ۳۴- ۳۵)

۵- نقالی، پرده خوانی: از هنرهای مکمل نقاشی قهوه خانه ای استکه نقش مهمی در خوانش پرده‌های قهوه خانه ای دارد، پرده خوان نمایش‌گردانی منفرد و تنها بود که طومار نقاشی را در برابر چشم تماشاگرانی که جمع شده بودند کم کم باز می‌کرد و حوادث نقش شده را با صدایی گیرنده و آهنگ دار و با آب و تاب و حواشی و لحن سو آور نقل می‌کرد (بیضایی،۷۷:۱۳۸۷) هنرمندان پرده‌خوان و نقاشان قهوه خانه ای در دورانی که هنوز امکان دسترسی به تکنولوژی وجود نداشت، تصاویری را خلق کردند که به شکل تحسین بر انگیزی دارای کارکردهایی چون وجود روایات مختلف در یک پرده، همزمانی تصاویر و توالی داستانی در پرده بود. (ندایی، بسکابادی،۷۵:۱۳۸۹).

جلوه‌های بصری نقاشی عامیانه مذهبی قاجاری

هر یک از جلوه‌های تصویری در حوزه هنر عامیانه ایران به صورت‌های متنوعی مانند کاشی‌نگاری، نقاشی پشت شیشه، نقاشی قهوه‌خانه‌ای، پرده‌های درویشی و شمایل‌نگاری ظهور یافته است. شیوع نقاشی در میان مردم هنرمندان را متوجه کاربرد فضای عمومی برای بیان مقاصد خویش گرداند. در پی شتاب تحولات سیاسی و اجتماعی دراین دوره دیوارهای اماکن عمومی بصورت یک رسانه در دست هنر مندان قرار گرفت. در حقیقت استفاده رسانه‌ای از دیوار برای منظور خاص، محدود به این دوره آن هم برای ترویج مفاهیم مورد استفاده طبقه خاصی از هنرمندان قرار گرفت. این نگاره‌ها ویژگی‌های ساختاری منحصر بفردی دارندکه با روش‌های متفاوتی ارائه می‌شد.

نقاشی قهوه‌خانه‌ای: آنچه عموماً نقاشی قهوه‌خانه‌ای در ایران خوانده می‌شود نظیر دیگر شاخه‌های هنر اصیل ایرانی مولد و متأثر از شرایط ویژه تاریخی – اجتماعی است که بدین‌خاطر که محل اجرا و نصب آن در قهوه‌خانه‌ها بود به نقاشی قهوه‌خانه‌ای مشهور شده است (غریب پور،۳۴:۱۳۸۴) اولین پرده‌های نقاشی مذهبی به شیوه نقاشی مذهبی به شیوه نقاشی خیالی‌نگاری بوجود آمد. پس از آن، در دوره صفوی و زمان سلطنت شاه اسماعیل اول برایران، به دلیل نیاز به ترویج روحیه سلحشوری در میان سر بازانی که عازم نبرد با دشمنان ازبک و عثمانی بودند، پرده‌هایی ازواقعه عاشورا همراه سپاهیان فرستاده می‌شد که نقالانی با نقالی این پرده‌ها، روحیه نبرد زیر پرچم تشیع را برای سربازان زنده می‌کردند.[1] این نقاشی، زبانی روایی

تصویر۱- قسمتی از یک پرده درویشی، رنگ و روغن روی بوم، میرزا مهدی نقاش شیرازی، ۱۲۸۸، ابعاد ۱۹۸در ۱۲۸، مجموعه فرهنگی سعدآباد.

۱-"کار نقالی بصورت کم و بیش امروزی از زمان شاه اسماعیل صفوی شروع شد و خود شله اسماعیل مشوق بزرک آن بود و در اصل مقصودش رواج و رسوخ مذهب شیعه اثنی عشری در ذهن و روح مردم بود. برای ترویج، هفده سلسله را مأمور کرد که هر کدام در جایی و به لباسی و به طرزی جداگانه مقصد اورا تبلیغ کنند. بعضی مداحی ائمه را می‌کردند، و برخی در زور خانه‌ها شعر می‌خواندند و دسته ای مانند قاضی‌های قشونی برای قشون سخنسرایی می‌کردند و آداب شریعت و رسوم ملی و پهلوانی را می‌گفتند. تمام این گروه‌ها به جهت این که مردم به سخنانشان جلب شوند، ناچارا داستانهایو روایات پهلوانی را چاشنی سخنوری خود کردند، رفته رفته داستان گویی نیز رواج پیدا کرد."(کاظم سادات اشکوری، هنر و مردم، ش ۱۵۴، ص ۱۴۶)

با درون‌مایه‌های حماسی و مذهبی دارد و در درون‌مایه بسیاری از این نقاشی‌ها، حادثه عظیم عاشورا و داستان‌های شاهنامه است (تصویر۱) (چلیپا، ۱۳۸۹: ۷۰).

جدول۱-شخصیت پردازی درآثارنقاشی

نوع شخصیت پردازی	ویژگی‌های بصری	شخصیت‌ها
شخصیت‌های سفید یا ثبت مثبت	۱-هاله نور ۲، رنگ صورت سفید و گاهاً بدون چهره ۳، چهره‌های زیروجدان ۴، تمام متمایل به سه رخ ۵، چهره‌ها آرام بزرگنمایی شخصیت‌ها ۶، چهره زمان پوشیده	حضرت امام حسین (ع)، حضرت عباس (ع)،حضرت علی (ع)، حضرت محمد (ص)، امام زین العابدین (ع)،حضرت علی اکبر (ع)، حضرت قاسم (ع)، علی اصغر (ع)، ام لیلاء (ع)،حضرت زینب (ع)
شخصیت‌های سیاه یا منفی	چهره اشقیا با ابروانی در هم و گره‌خورده، سبیل‌های بلند، چهره‌های وحشت‌زده و رنگ چهره‌ها تیره و کدر، کوچک‌نمایی شخصیت‌های منفی	مبارزان دشمن،گناهکاران در جهنم، سربازان اروپایی،انسان‌های گناهکار (رباخوار و ...)
شخصیت‌های خاکستری یامیانه	به صف شدن شخصیت‌ها، پراکندگی در اثر کوچک‌نمایی	سربازان با شیپور به صف، سربازان در حال طبل زدن، زمان در حال سینه‌زنی
شخصیت‌های سمبلیک	شخصیت‌هایی با ویژگی‌های نیمه انسانی و نیمه حیوانی، حیوانات سمبلیک، اساطیری	عزرائیلی، اسرافیل، دیو، هدهد، شیطان مارعاشیه، ملک نامه عمل ثواب، ملک نامه عمل گناه

شمایل‌نگاری: یکی از مهم‌ترین جلوه‌های هنر عامیانه شمایل نگاری می‌باشد که در هنر ایران به مفهوم امروزین آن با آثار این هنرمندان ظهور و بروز نمود. اسقف اعظم پاول فلورنسکی، بزرگ‌ترین ارائه دهنده "نظریه شمایل" در نخستین سال‌های این سده، در مقاله‌ای با عنوان درباره" شمایل "شمایل نگاری را دانشی ماورای طبیعی و دانش ماورای طبیعی را نقاشی زبانی شمایل‌ها "تعریف کرده است او می‌نویسد: " در شیوه‌های شمایل نگاری که از کهن‌ترین عهد عتیق به ما رسیده، برای من به وضوح آشکار است که مبانی علوم ماورای

تصویر۲- مصیبت کربـــلا، رنگ و روغن روی بوم، منسوب به محمد مدبر، بدون تاریخ، ابعاد ۱۸۸در ۱۳۹، مجموعه رضا عباسی.

طبیعی و معرفت شناسی جهانی که از راه شناخت و دریافت جهان است با بینش ساختگی غربی که ملهم از روش‌های هنر غربی است بسیار متفاوت است.[۲]"

هنر تمثال پردازی و شمایل نگاری به مفهوم عام آن در بین همه ادیان رایج بوده است. درزمینه شمایل نگاری و صورتگری مذهبی ایران از دیرباز مورد توجه بوده است. نگاهی کوتاه به نقش‌های سفال سیلک ومفرغ های لرستان و حتی پرده‌های اساطیری مربوط به دلسوختگان بر قتل سیاوش به وضوح نشان می‌دهد که چگونه ایرانیان در قالب‌های گوناگون قصه‌های پر مضمون مندرج بر چهره سفال‌ها و سینه پرده‌ها از فر ایزدی و چالش به نیکی با بدی سخن‌ها گفته‌اند. می‌توان گفت کتاب مصور"ارژنگ مانی" نیز همواره از دلتنگی آدم‌های نخستین حکایت‌های دلنشین دارد و نیز چهره‌های دلپذیری را به نمایش در آورده است). تقوی،۱۲:۱۳۹۰(هر چند در ابتدا ظهور اسلام از این هنر به دلیل موانع و نواهی تصویرسازی از موجودات زنده شواهدی در اختیار نداریم پس از چند سده هنر شمایل نگاری و تمثال پردازی در بین جوامع اسلامی نیز رایج شد. پرده خوانی و شاهنامه‌خوانی دو عامل مهم در رشد این شیوه هنری بوده است. شمایل‌های ایرانی بیشتر جنبه مردمی دارند و موضوعات آن مربوط به فرهنگ عامه می‌باشد و بن مایه آن نمایانگر اندیشه و احساسات مذهبی مردم می‌باشد. انواع شمایل بر اساس مضامین به صورت‌های مختلف کار شده‌اند. "شمایل فردی که به تک تک اولیل مربوط می‌شوند و شمایل جمعی که اغلب به صورت موضوعی در انواع نقاشی‌ها دیده می‌شود و موضوعات عمده در اختصاص به وقایع و قصص مهم پیرامون زندگی انبیاء و اولیاء شکل می‌گیرد."(تصویر۲) (افشاری، ۱۳۸۶:۲۹) نقاش شمایل نگاری اولیا را در اوج وجاهت و پاکیزگی و اشقیاء را در نهایت کراهت تصویر نموده‌اند. بامشاهده چهره اولیاء در نقاشی پرده‌های مذهبی به راحتی می‌توان دریافت که این چهره‌های معنوی و آرمانی از کدام عالم با مخاطب سخن می‌گوید. این شمایل که همواره با هاله‌هایی از نور نشان داده می‌شود با صفاتی همچون گشاده رویی صلابت و اقتدار معنوی تبسم مشفقانه حکمت متعالی ولطافت وصداقت و معصومیت همراه اند. شمایل نگاران در به تصویر در آوردن رخدادهای مذهبی و حماسه‌های دشت کربلا، آگاهی‌های خود را که از روایت‌های افسانه ای و تاریخی و از زبان نقالان داستان‌های مذهبی و مداحان و تعزیه خوانان بدست آورده بودند، در خیال می‌پروراندند، بعد هر یک از شخصیت‌های داستان را با چاشنی تخیل به صورت تصویر در می‌آوردند. مظاهر زیبایی و زشتی، قدرت و ضعف، پاکی و پلیدی و مظلومیت و شقاوت آن چیزهایی بود که در ذهن و خیال توده مردم ریشه دوانده بود (بلوک باشی،۳۱،۱۳۸۰) (تصویر۳)

پرده درویشی: یکی از بهترین جلوه‌های پرده‌های نقاشی عامیانه که برای پرده خوانی و نقالی مورد استفاده قرار می‌گرفت به پرده‌های درویشی موسوم است. آنچه مسلم است این

تصویر۳- زندگی پر افتخار حضرت علی (ع)، رنگ و روغن روی بوم، عمل حسین همدانی، بدون تاریخ، ابعاد ۱۸۰در ۱۳۵ س.م، مجموعه رضاعباسی.

2- Opie. John Lindsay: 1977. WHAT IS ICON PAINTING, IN SOPHIA PERENNIS, The Bulletin of The Imperial Iranian Academy of Philosophy, VOI.III, No.2, 95-102

نوع نمایش تصویری همراه با پرده‌های درویشی به اوج نقاشی عامیانه رواجی کامل یافت. پرده‌خوانی نیز باخصوصیات ویژه‌ای شناخته می‌شود، اجرای فردی اساس بیان آن را تشکیل می‌دهد، راوی یا ناقل عامل اصلی اجرای نمایش واره است (بکتاش،۱۳۵۶:۲۴) "تصاویری که روی پرده‌های درویشی نقش می‌بندد، چند داستان گوناگون را در ذهن پرده دار تداعی می‌کند و با توجه به چگونگی زمان، مکان و ویژگی فکری تماشاگران، یکی را شروع می‌کند. پرده‌های نقش دار ویژه پرده داری، بسته به چگونگی روایت و شمار قهرمانان داستان‌های گوناگون فرق می‌کند، به این ترتیب که هر پرده توانایی نمایان کردن ده داستان را دارد. بیان داستان‌های مربوط به پرده‌ها به علت زیاد بودن قهرمانان و شلوغ بودن تصاویر توانایی بیان وآگاهی بیشتری را در سنجش با پرده‌های کم قهرمان ایجاب می‌کند."(روزنامه رستاخیز،۱۳۵۶:۸) این پرده‌ها در مناسبت‌های مختلف سوگواری، به خصوص ایام محرم به دیوار گذرها یا میادین نصب می‌شد و پرده‌خوان به همراه دستیارانش از روی آن به نقل ماجرای ترسیم شده روی پرده می‌پرداختند. بر طبق مشاهدات "ممبره" در میدان‌های شهر افرادی روی فرش‌هایی بر زمین می‌نشینند و کاغذهای مصور بزرگی در دست دارند این افراد تکه چوبی کوچک در دست دارند و با اشاره بر هر تصویر داستان آن‌ها را یکی پس از دیگری تعریف می‌کنند."(ممبره،۱۹۹۳:۵۲) ابعاد پرده درویشی بزرگ‌تر از سایر پرده‌های نقاشی قهوه‌خانه‌ای است و مضامین آن غالباً در قطع افقی ترسیم می‌گردند. این عمل علاوه بر اینکه باعث می‌گردد قدرت حرکت نقال یا پرده دار از یک سو به سوی دیگر برای بازجویی وقایع افزایش یابد، سهولت دسترسی به توصیف اجزای پرده را نیز بر اساس ارتفاع آن افزایش می‌دهد. «فضاها در پرده به گونه ای تقسیم بندی شده‌اند که مکان خیر و شر، بهشت و جهنم، اولیاء و اشقیاء در آن مشخص است. اولیاء بهشت و نیکی و حیوانات نیک سرشت (مانند کبوتر)در بالا و سمت راست پرده قرار دارند، وسمت چپ و پایین پرده محل پرورش اندیشه‌های زشت، جهنم و اشقیاء و حیوانات و زشت(مار غاشیه) است. (تصویر۴)

تصویر۴- روز محشر، رنک و روغن روی بوم، بدون رقم، منسوب به محمد مدبر ،بدون تاریخ،ابعاد ۵/۱۹۴ در ۵/۱۴۳ س.م، مجموعه رضا عباسی.

قهرمانان این پرده‌ها ائمه و یاوران آن‌ها همچون حضرت عباس (در صف اولیاء)هستندو در تضاد با آن‌ها دشمنان که غاصبان حکومت‌اند(در صف اشقیاء قرار دارند) دسته اول مظهر نیکی‌ها و زیبایی‌ها در بهشت برین و صف مقابل نماینده پلیدی‌ها در جهنم‌اند"(اردلان، دفتر ۱) (تصویر۵)در واقع " پرده داری یک نمایش تک نفره است، در میان تصاویر نقش شده از حادثه کربلا که از چپ به راست ترتیب شده و دور نمای وسیعی دارد. در سمت راست، تصاویر جهان عُقبی که امام حسین (ع) را در میان همراهانش در بهشت نشان می‌دهد، در حالیکه مخالفانش در جهنم عقوبت می‌بینند(پیتر چکلوفسکی،۱۵:۱۳۸۵) در عالم علوی مهم‌ترین مکان‌ها بهشت و دوزخ است که در صورت نیاز با فضاسازی از طریق رنگ و برخی عناصر ترسیم می‌شوند. قائل شدن اجزای نمادین برای شخصیت‌ها مانند سر انسان و بدن لاک پشت و روئیدن مار از شکم برای گناهکاران و روی زیبا و نورانی همراه با دستار و روبند برای پرهیز کاران برخی دیگر از شیوه‌های نقاشی پرده‌هاست." (اردلان، ۱۳۸۶، دفتر ۱۸:۱۸) پرده‌ها به علت ابعاد بزرگ و استفاده مکرر و به جهت سهولت در امر حمل و نقل اغلب به صورت طومار جمع شده و نگه داری می‌شوند. "پرده دار از یک مکان به مکان دیگر می‌رود، نقاشی‌ها را بر دیوار می‌آویزد، با استفاده از چوبدستی برای توضیح صحنه‌ها، به تعریف داستان می‌پردازد." (چکلوفسکی، ۱۵:۱۳۸۵) در پرده‌های درویشی "نقاشان پرده تجمعی از صورت‌ها، مجالس و وقایع روی داده در زمانهای مختلف را در یک زمان آرمانی و کلی رقم می‌زنند، تفکر حاکم بر یک جا و یک زمان بودن داستان‌ها و صورت‌ها، کل نگری به تاریخ و به گذشته است. به تبع آن آینده نیز متصل به ما و حال می‌شود. سلسله زمان و مکان متصل، اجاره خروج ما را بعنوان اشخاص منتزع از داستان‌ها و صورت‌های پرده نمی‌دهد. در این جایگاه کل نگر به دنبال معرفی تمثیلی از حضور و تجمع ساکنان عالم از قدیم تا جدید در کنار یکدیگر است. دلیل و نشان ماندن در این وضعیت، بودن نیروی خیر و شر است که می‌باید از طریق تفکر کل نگرانه و جهت دار به تفوق خیر و خیر اندیشی در عالم بیانجامد." (اردلان، ۱۳۸۶، دفتر ۱۶:۲۹)در نهایت باید گفت "پرده‌های نمایشی مجموعه ای است مصور از تاریخ و روایات که در آن از اول تا ابد راهی نیست

و میدان خلقت آفرین تاصحنه قیامت و محشر در کنارهم آمده‌اند." (ناصر بخت، ۱۳۷۱:۷۰)

نتیجه‌گیری

با توجه به اینکه دوره قاجار، عصر رستاخیز هنر نقاشی در ایران بحساب می‌آید و نیز دوره اوج استفاده از مفاهیم اخلاقی در نقاشی ایران می‌باشد و حضور این مفاهیم باعث شکل گیری و نمود تصویری منحصر به فردی از باورها و آئین‌های مذهبی شیعی درنقاشی عامیانه شد و بعبارتی هر اثر نقاشی توسط مفاهیم اخلاقی نشأت گرفته از دین و ادبیات پوشش داده شده است. در اینجا نه تنها مفاهیم دینی زیر مجموعه نقاشی نیست بلکه این نقاشی است که ابرازی برای حفظ و صیانت و گسترش این مفاهیم قرار می‌گیرد. هرچند فضاهای اجرایی این آثار اماکن عمومی بود ولی بدلیل محوریت مذهبی این آثار می‌توان گفت که هنر عامیانه این دوره یک هنر تماماً دینی است.

در این دوره هر اثر نقاشی حکم یک بافت چند مفهومی را ایفا می‌کند، مفاهیم اسلامی و مفاهیم حماسی - ملی ایرانی به عنوان فرهنگ زمینه است. در واقع هر اثر یک بافت جدیدی از مفاهیم متحول شده را در خود حمل می‌کند و توجه به مضامین دینی و ملی در نقاشی این دوره در اولویت قرار می‌گیرد، حضور مخاطب، درک او از هنر و اهمیت جایگاه او در برابر اثر هنری پررنگ تر می‌شود و هدف نهایی هم جز تأثیر بر مخاطب به هر شکل و روشی نمی‌تواند باشد، بویژه آنجا که از تمام هنرها، توجه ما به وجه اخلاقی دین معطوف است.

شخصیت‌های اصلی این هنرها چهره اولیاء دین، قهرمانان ملی می‌باشد که با محوریت اخلاقی و جوانمردی مطرح شده است. در این دوره هنرمندان بطرز هوشمندانه ای خود را از الزام به پیروی از قوانین اسلامی در مورد تحریم صورت سازی خارج ساختند و به این ترتیب امکان انتقال مفاهیم و داستان‌های دینی را در غالب تصویر افزایش دادند.

فهرست منابع

کتاب

- ابوحاقه، احمد(۱۹۹۶)، ابلاغ و تحلیل آلای، چاپ دوم بیروت.
- آزاد ارمکی، تقی(۱۳۸۴)، پاتوق و مدرنیته ایرانی، چاپ اول، تهران، لوح فکر.
- احمدی، بابک(۱۳۷۱)، ساختار و تأویل متن، چاپ ۶ تهران، مرکز نشر تهران
- بلوکباشی(۱۳۷۶)، قهوه خانه‌های ایران، تهران، دفتر نشر پژوهش‌های فرهنگی، شرکت توسعه فضاهای فرهنگی.
- بورکهارت، تیتوس(۱۳۹۰)، هنر مقدس، جلال ستاری، تهران، انتشارات سروش.
- بیضایی، بهرام(۱۳۷۹)، نمایش در ایران، چاپ دوم، تهران، نشر مطالعات فکری زنان.

- پوینی، خلیـــل((۱۳۷۹، تحلیل عناصر ادبی و هنری داســـتان‌های قرآنی، چاپ اول، تهران، انتشارات فرهنگ گستر.
- پاکبـــاز، رویین(۱۳۷۹)، نگاهی به نقاشـــی قهوه‌خانه‌ای، دائره المعـــارف هنر، تهران، انتشارات تهران.
- جلالی جعفری، بهنام(۱۳۸۹)، نقاشـــی قاجار، (نقد زیبایی‌شناســـی)، تهران، انتشارات کاوش قلم.
- چلکوفســـکی(۱۳۸۵)، هنر و معماری، مترجمین: فرامرزی‌ها، آزاده و سامان قاسمی، شماره،،۵۶ تهران، نشر صفحه.
- دورانت، ویل(۱۳۵۶)، تاریخ تمدن، مترجمان: آرام، احمد وپاشاییو امیرحسین آریانپور جلد ۱، تهران، سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی.
- شووان، فریتهوف(۱۳۷۲)، مبانی هنر معنوی، مجموعه مقالات از نویسندگان مختلف، تهران، سازمان تبلیغات اسلامی، چاپ۱.
- قدسی، انیس(۱۹۸۱)، المخاطرات الســـا رواق الادب العربی، دارالعلم للملابین، چاپ ۵، بیروت.
- کاهـــن، کلـــود و م، کبیر(۱۳۸۴)، بویهیـــان، ترجمه یعقوب آژند، چـــاپ اول، تهران، انتشارات مولی.
- گودرزی، حســـین(۱۳۸۴)، جامعه شناســـی هویت در ایران، زمینه‌های انسجام ملی درآذربایجان ایران، تهران، انتشارات تهران.
- ناژفـــر(۱۳۶۶)، نگارگری مذهبی در ایران، روزنه ای بر بهشـــت، تنظیم و نقد رجبعلی مظلومی، جلد ۲، تهران، انتشارات جهاد دانشگاهی.

مقاله

- کلانتری، منوچهر(۱۳۸۴)، رزم و بزم شـــاهانی در پرده‌های بازاری قهوه‌خانه‌ای، هنر و مردم، شماره ۱۳۴.
- اردلان، حمیدرضا،(۱۳۸۶)، ســـی سی شـــد پرده‌خوان، دانشکده هنرهای زیبا، تهران، دفترا ۱- ۱۸-۲۲.
- افشـــاری، مرتضی(۱۳۵۳)، ویژگی‌های نگاری در نقاشی پشت شیشه (خیالی‌نگاری)، فصلنامه علمی پژوهشی نگره، شماره ۱۰۷ و ۱۰۸.
- بازتاب اندیشه(۱۳۸۰)، ماهنامه بازتاب اندیشه، مرکز پژوهش‌های صدا و سیما، قم.
- تقویی لیلا(۱۳۹۰)، نقاشان و نقاشی قهوه‌خانه‌ای(چگونگی شکل‌گیری و تعامل) رشد آموزش، دوره هشتم، شماره ۳.
- خان سالار، زهرا(۱۳۸۶)، تصویر نگاری در هنر عامیانه خیالی‌نگاری، فصلنامه فرهنگ و مردم، شماره ۱۲.
- دایان آپوســـتوس، کابادونا، (۱۳۷۸)، دین و هنر، فرهاد ساســـانی، تهران، مجله علمی تخصصی بیناب، شماره ۷
- ژولیده، نیما(۱۳۸۸)، نقش عشق، دو هفته نامه هنرهای تجسمی، شماره ۸ .
- سادات اشکوری، کاظم(۱۳۵۴)، نقالی و شاهنامه‌خوانی، هنر و مردم، شماره ۱۵۴،۱۵۳.

- شایســـته‌فر، مهناز(۱۳۸۹)، انعکاس حادثه عاشورا در واقعه چهار پادشاه و تطبیق آن در نقاشی قهوه‌خانه‌ای، نامه پژوهش فرهنگی، سال ۸ – شماره ۱۱.
- عناصری، جابر(۱۳۶۶)، در آمدی بر نمایش و نیایش در ایران، تهران، سروش.
- غریـــب پور، بهروز(۱۳۸۴)، تاتـــر در ایران، در مورد ایران چـــه می‌دانم، تهران، دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- فتاحی ثانی، ســـند وار(۱۳۸۸)، چگونگی تصویر سازی در الگوی روایتگری و قصه در قرآن کریم، فصلنامه علمی پژوهشی نگره، سال پنجم، شماره۱۰
- کوثری، مســـعود وعمـــوری، عباس(۱۳۹۲)، شـــمایل شناســـی حضـــرت علی (ع) جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دوره پنجم، شماره ۱۰
- مدرســـی، جواد(۱۳۸۷)، نقاشـــی قهوه خانه، بررســـی یک پارادوکـــس، آینه خیال، شماره۱۰۰
- محمـــودی، فتانه(۱۳۹۰)، جایگاه هویت آیینی و مذهبی تعزیه در واقعه عاشـــورا در هنرهای تصویری مازندران، مجله مطالعات ملی علمی پژوهشی، شماره ۴۸.
- ندایی، امیر حســـین وبســـکابادی، مونس(۱۳۸۹)، عناصر نمایشی در پرده خوانی به عنوان هنری چند رسانه‌ای، فصلنامه هنرهای زیبا، شماره۴۱
- نقی زاده، محمد (۱۳۸۲)، هنر مذهبی، مجله هنر و فرهنگ، شماره ۱۵ و ۱۶.
- هنر دینی(۱۳۸۵)، اصول انقلابی بودن هنر دینی، نشریه هنر دینی، شماره ۲۱.

انگلیسی

-John Lindsay: (1977), *What is icon Painting, in Sophia Perennis*, the Bulletin of the Imperial Iranian Academy of Philosophy, VOI.III, No.2, p.p: 95-102

پایان‌نامه

- ناصر بخت، محمدحســـین(۱۳۸۵)، تاثیرادبیات مکتوب ایران برتعزیه، رساله دکتری پژوهش هنر به راهنمایی محمد طاووسی، تهران، دانشگاه تربیت مدرس.

منابع تصاویر

- سیف، هادی(۱۳۶۹)، نقاشی قهوه خانه، چاپ سوم، تهران، انتشارات وزارت فرهنگ و آموزش عالی سازمان میراث فرهنگی کشور.

فصلنامه علمی-پژوهشی مطالعات هنر اسلامی/
بهار – تابستان ۱۳۹۵
سال دوازدهم، شماره بیست و چهارم

زیبایی‌شناسی بصری و مفهومی نقاشی‌های رنگ‌روغن بقعه هفت‌تنان شیراز

چکیده

بقعه هفت‌تنان، از بناهای کریم‌خانی در شیراز، بنایی تاریخی است که در شمال آرامگاه حافظ در دامنه کوه تخت‌ضرابی (کوه چهل‌مقام) قرار گرفته است. علت نامگذاری این بقعه و باغ اطراف آن به هفت‌تنان، وجود هفت قبر در باغ است که از زمان کریم‌خان بر روی هر کدام، سنگ بزرگ بدون کتیبه‌ای نصب شده است. این هفت قبر را به هفت عارفی نسبت می‌دهند که در جوار آرامگاه حافظ در این شهر می‌زیسته‌اند و در همان مکان نیز درگذشته‌اند.

بقعه یا تکیه واقع در این باغ دارای دو ستون یکپارچه سنگی است که تنها بر روی یکی از این دو ستون آثاری از رنگ و نقاشی به‌جای مانده است. در طاقچه‌های بالایی این ساختمان دو طبقه، که رو به حیاط است، پنج مجلس رنگ و روغن بر روی گچ کار شده است که موضوع تحقیقی در این مقاله است. این مقاله پس از شرح مباحثی در خصوص نقاشی زندیه، به بررسی ویژگی‌های زیبایی‌شناختی نقاشی‌های مذکور و رابطه آن‌ها با مباحث عرفانی مطرح شده در آن دوره می‌پردازد. بر پایه تحقیقات توصیفی تحلیلی به عمل آمده در این پژوهش، ویژگی‌های زیبایی‌شناختی پنج مجلس رنگ و روغن بر روی گچ کار شده و در بقعه هفت‌تنان شیراز به شیوه التقاطی ویژه نقاشی عصر زندیه تا حدودی در خدمت مبانی عرفانی رایج در دوره زندیه، تعریف و سازمان‌دهی شده‌اند.

اهداف مقاله

۱- مطالعه نقاشی‌های دیواری این بقعه از منظر زیبایی‌شناسی؛
۲- بررسی حضور پیوند میان زیبایی‌شناسی این مجالس با باورهای عرفانی و دینی مطرح در دوره زندیه.

سؤالات مقاله

۱- ویژگی‌های زیبایی‌شناختی پنج مجلس نقاشی موجود در بقعه هفت‌تنان چیست؟
۲. آیا ارتباطی بین مشخصات زیبایی‌شناختی این نقاشی‌ها و مبانی عرفانی رایج در دوره زندیه وجود داشته است؟

واژگان کلیدی

بقعه هفت‌تنان، زندیه، شیراز، تصوف.

مهناز شایسته‌فر /
دکتری هنر اسلامی، دانشیار دانشگاه تربیت مدرس و رئیس مرکز تحقیقات هنر اسلامی نگاره
shayesteh@modares.ac.ir

محبوبه شهبازی /
کارشناس ارشد هنر اسلامی دانشگاه تربیت مدرس

تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۰۲/۲۰
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۵/۰۳/۱۲

صفحات مقاله:۳۲-۲۱

مقدمه

نقاشی دیواری یا نقاشی روی گچ در ایران، قدمتی به طول تاریخ این کشور دارد، اما می‌توان گفت که نقاشی دیواری به صورتی که در بقعه هفت‌تنان مشاهده می‌شود، از زمان صفویان در ایران رواج یافته و در دوره زند و سپس قاجار به اوج خود رسیده است. این دیوارنگاره‌ها دارای ویژگی‌های خاصی است که آن‌ها را از نقاشی‌های دیواری صفویه و قاجار متمایز می‌سازد.

بقعه هفت‌تنان بنایی دو طبقه است که طبقه فوقانی شامل تالاری مرتفع است که بر دو ستون استوار می‌باشد. مجالس نقاشی رنگ‌روغن مورد نظر بر دیوارهای این تالار نقش بسته‌اند. غیر از این پنج مجلس، تصاویر ظریف و زیبایی از گل و پرنده به همان سبک و رنگ دیوارنگاره‌های ارگ کریم‌خان و دیوان‌خانه و عمارت باغ نظر، بر دیوارهای این تالار نقش بسته است. دو ستون این تالار نیز نظیر دو ستون دیگر باقیمانده از دوره کریم‌خان که در آرامگاه حافظ نصب شده است، دارای نقاشی‌هایی است با طرح گل که به مرور زمان در حال محو شدنند. این پنج مجلس و دیگر نقاشی‌های موجود بر دیوارهای این بقعه که منسوب به آقا صادق، نقاش دوره زندیه است، در سال‌های ۱۳۳۶ و ۱۳۳۷ از سوی محمدباقر جهان‌میری به همان طرح و نقش قدیمی‌اش ترمیم شد.

نقاشی دوره زند

بعد از افول افشاریان و گذشت دوره‌ای ده ساله از کشمکش و خونریزی، کریم¬خان (حدود ۱۷۶۲-۱۱۹۳/۱۷۷۹ –۱۱۷۵) سکان هدایت کشور را به دست گرفت و با پایتخت قراردادن شیراز، دوره نسبتاً کوتاهی از آرامش را در کشور برقرار ساخت. هنر نقاشی که در دوره افشاریه دچار رکود شده بود، مجدداً در دوره زندیه رونق گرفت. از ویژگی‌های نقاشی این دوره، استفاده از نقوش زیبا و زنده، به کارگیری تکنیک‌های تصویرسازی و بهره‌گیری از سبک اروپایی است. «نقاشی روزگار او، هر چند با نقاشی اواخر سده یازدهم پیوندهای زیادی دارد، به واسطه ویژگی‌های پیکر و جامه قابل تشخیص است» (پاکباز، ۱۳۸۹: ۱۴۸).

نقوش به‌جای‌مانده از دوره زندیه، به خصوص نقاشی‌های دیواری، ادامه سبک نگارگری صفویه را گواهی می‌دهد با این تفاوت که نگارگری عصر زند بسیار متأثر از سبک شیراز بوده است. «زنان معمولاً چاق با چهره گرد و چشمان درشت مجسم می‌شدند و مردان با چهره گرد بدون ریش و موی تنک. زنان پیراهن نازک، شلوار لوله‌ای گشاد و نیم‌تنه بلند و پر تکمه می‌پوشیدند و موهایشان را با نیم‌تاج یا کلاهی می‌آراستند؛ و مردان جبه‌ای چسبان بر تن می‌کردند و شالی بر کمر می‌بستند و عمامه بلند یا کلاه پوستی و یا سرپوشی شبیه کلاهک زنان بر سر می‌گذاشتند» (همان).

سبک نقاشی دوره زندیه تا اوایل دوره قاجار بدون تغییر و تحول چشمگیری ادامه یافت و در واقع تفاوت بین نقاشی زندیه و قاجار را می‌توان تنها از جزئیات جامه‌ها متوجه شد. «شلوار زنان دوره زند دارای نوار و تنگ‌تر از شلوارهایی است که زنان در اوایل دوره قاجار بر تن می‌کردند، این‌ها در واقع از دامن جدا می‌شدند... نکته گفتنی اینکه شیوه چهره‌پردازی زندیه مخصوصاً شیوه صادق نسبت به شیوه چهره‌پردازی دربار فتحعلی‌شاه، به آثار اروپایی که تحت تأثیر آن بودند، نزدیک‌تر است.» (رابینسن، ۱۳۷۶ : ۸۵)

در حقیقت باید گفت که نقاشی قرن دوازدهم و به دنبال آن سیزدهم با استفاده وسیع و همه‌جانبه از سنت نقاشی صفویه و اختلاط منظره‌سازی اروپایی با جزئیات نقاشی ایرانی نظیر مجلس‌بندی متقارن و عدم حجم‌سازی و سایه‌پردازی به شیوه نقاشی اروپایی و نیز شعور رنگ‌شناسی ممتاز ایرانی، به خلق شیوه‌ای جدید در نقاشی ایرانی نایل آمد؛ شیوه‌ای با قواعد، معیار، منطق و اصولی کاملاً بدیع (علیمحمدی اردکانی، ۱۳۹۲: ۴۱).

وجه تسمیه عمارت هفت‌تنان

کریم‌خان چون میل داشت که عموم مردم با وی در تفریح و تمتع بردن از زندگی شریک باشند، در بیرون شهر شیراز گردشگاه‌ها و تکیه‌های متعددی ساخت تا اهالی شیراز هر وقت بخواهند در آن نقاط رفته و تفریح کنند و خوش باشند. «پس از اینکه ساختمان اندرون (حرم خانه) خود را ساخت (محل فعلی پست و تلگراف شیراز) و دید مردم نمی‌توانند از منظره جالب آن استفاده کنند، عمارت تکیه هفت‌تنان را به همان سبک ساخت تا مردم از شبیه و نمونه آن بهره‌ور گردند» (بهروزی، ۱۳۴۲ : ۵۶).

همان‌گونه که گفته شد، وجه تسمیه بقعه هفت‌تنان که تکیه هفت‌تنان نیز نامیده می‌شود، وجود هفت قبر متعلق به هفت عارف بوده که در این محل به خاک سپرده شده‌اند و کریم‌خان نیز بر قبر هر یک سنگی مرغوب گذارده است. صاحب کتاب فارسنامه ناصری داستانی در باب این هفت قبر دارد که به شرح زیر است:

«روایت است که مرد دینداری درب دروازه استخر که اکنون دروازه اصفهان است مشغول تغسیل مردگان بود و اهل شیراز او را از اولیا می‌شمردند، گفته است، شبی در منزل خود بعد از گذشتن ثلث از شب، کسی درب خانه‌ام را کوبید، گفتم: کیستی؟ گفت: مردی از ما نزدیک به مردن است بیا او را غسل بده، گفتم در این وقت؟ گفت: بلی، پس از خانه درآمدم، جوانی که بر پیشانی او اثر عبادت بود، دیدم، سلام کردم و گفتم: تنها نتوانم غسل دهم. گفت: دیگری هم هست، پس او برفت و من از پی او تا به دروازه‌ای رسیدیم چون دستش به در رسید، بی‌کلید باز شد، با خود گفتم البته درب باز بود و برگشتم، احتیاط نمودم در را بسته دیدم، تعجب نمودم، با او برفتم تا به مصلی رسیدیم، محوطه‌ای را دیدم گفت به من بمان، ساعتی بماندم و چون گفت: اللّه، داخل شدم، دیدم همان جوان روی به قبله خوابیده، نیم خشتی در زیر سر گذاشته و مرده است. متحیر شدم ناگاه شش نفر حاضر گردیده، کفن و حنوط آورده، در غسل شریکم شدند و بعد از غسل دفن کرده، بیرون رفتند و چون لباس خود را پوشیده بیرون آمدم، نه حجابی دیدم و نه عمارتی و چون صبح شد مزار تازه را یافتم که آب بر آن پاشیده بودند و چون بعد از چند روزی دیگر قبر تازه در پهلوی آن قبر یافتم که آب بر آن پاشیده بودند و بعد از چند روز دیگر قبری دیگر را، همچنین تا هفت قبر را دیدم و گفته‌اند این هفت تن از اولیاء بوده‌اند و مردم در طلب باران و استجابت دعا در این مکان روند» (فسایی شیرازی، ۱۳۸۲ : ۱۱۹۸).

اما علت نامگذاری این بقعه و حتی روایت مربوط به هفت عارف و یا درویش می‌تواند مربوط به باوری باشد که در بین معتقدان به تصوف وجود دارد:

«تعداد اولیاء به عقیده بعضی صوفیه در هر عصر سیصد و پنجاه و شش است که چون از ایشان یکی از دنیا برود دیگری به جای او می‌آید. اما این اولیاء مراتب و درجات دارند:

سیصدتنان، چهل‌تنان، هفت‌تنان، پنج‌تنان، سه‌تنان و یک‌تن. این "یک تن" قطب عالم

است که به عقیده صوفیه، چرخ عالم به طفیل وجود او می‌گردد. می‌گویند وقتی قطب از عالم برود، یکی از سه‌تنان به جای او می‌آید. آن گاه یک تن از پنج‌تنان به رتبه سه‌تنان می‌رسد، یکی از هفت‌تنان به مرتبه پنج‌تنان می‌رسد، یکی از چهل‌تنان به مرتبه هفت‌تنان می‌آید، یک تن از سیصدتنان به مقام چهل‌تنان می‌رسد و یک تن از نیکان عالم در بین سیصدتنان جای می‌گیرد» (همتی، ۱۳۸۲ : ۱۲). وجود بنای دیگری در شیراز به نام چهل‌تنان که آن نیز بنا به روایات محل دفن چهل عارف است، می‌تواند گواهی دیگری بر این موضوع باشد.

نقاشی‌های دیواری بقعه هفت‌تنان

مهم‌ترین آثار نقاشی دیواری به‌جای مانده در ایران عهد زندیه را باید در کاخ‌ها و بقعه‌های این دوره جست. از میان این ابنیه می‌توان به بقعه یا تکیه هفت‌تنان اشاره کرد که چنانچه گفته شد در دوره کریم‌خان ساخته و به سبک نقاشی رنگ روغن روی گچ تزیین شد.

گچ‌نگاری یا نقاشی روی گچ در عصر زندیه (۱۷۹۵-۱۷۵۰/ ۱۲۰۹-۱۱۶۳) هم‌پای کاشی‌نگاری و حجاری در راستای نگرش تازه هنرمندان این عصر متحول شد. گرچه از نمونه‌های نقاشی روی گچ بر ابنیه عصر زندیه در شیراز، مرکز حکومت این خاندان، چندان یادگارهای قابل ملاحظه و مطالعه‌ای به‌جای نمانده است، با این همه، چندین بنای بازمانده از این دوران نظیر ارگ کریم‌خان و عمارت باغ نظر و نقاشی‌های مرمت و بازسازی‌شده تکیه هفت‌تنان منسوب به آقا صادق، به خوبی زمینه‌های برپایی و گسترش رنسانس اساسی و گسترده هنر گچ‌نگاری را آشکار می‌سازد(سیف، ۱۳۷۹: ۱۸). آقا صادق نقاش را، که به محمد¬صادق و ملا صادق نیز شهرت دارد، علاوه بر این، نقاش دیوارنگاره جنگ چالدران و جنگ کرنال در تالار اصلی عمارت چهل‌تون نیز می‌دانند.

بدون تردید، این هنرمند از پیشروترین نقاشان ایران در قرن دوازدهم/هجدهم بود و او را می‌توان واضع سبک معروف قاجار دانست و از اینجاست که نقطه آغاز این سبک نظیر سبک تیموری، در خارج از دوره‌ای بود که نامش به آن اطلاق شده است. (رابینسن، ۱۳۷۶ : ۸۲) آقا صادق که در زمینه‌های مختلف نقاشی از جمله قلمدان‌نگاری و اسلوب رنگ روغن روی گچ، آثار فاخری از خود به یادگار دارد، از زمان کریم‌خان زند تا آغاز سلطنت فتحعلی‌شاه قاجار به فعالیت هنری پرداخته است.

پنج مجلس نقاشی رنگ و روغن روی گچ که در طاقچه‌های بالایی تکیه هفت‌تنان به تصویر درآمده‌اند و همچنین موضوع این پژوهش است، به ترتیب از چپ به راست بنا عبارت‌اند از: درویش جوان با کشکول؛ قربانی کردن حضرت اسماعیل (ع) توسط حضرت ابراهیم (ع)؛ شیخ صنعان و دختر ترسا؛ حضرت موسی (ع) در حال شبانی و درویش پیر با کلاه و تبرزین.

مجلس درویش جوان

اولین نقاشی (تصویر۱)، درویش جوانی را به تصویر می‌کشد که مطراق (چوبی که چهل گره دارد) و نفیری را با خود حمل می‌کند. این‌گونه به نظر می‌رسد که درویش دست چپ خود را دراز کرده تا کشکولی را که از درختی آویزان است بردارد. در پس‌زمینه دورنمایی از منظره، به سبک اروپایی دیده می‌شود که در ادامه فرنگی‌سازی اواخر صفویه است. با توجه به این که بقعه هفت‌تنان بنا به روایات، محل دفن هفت عارف است؛ حضور این نقاشی نیز در این بقعه چندان دور از ذهن نیست.

تصویر۱-چپ، نقاشی درویش جوان، تکیه هفت‌تنان شیراز.

تصویر۲-راست، نقاشـــی ذبح اسماعیل(ع) توسط ابراهیم(ع)، تکیه هفت‌تنان شیراز.

مجلس قربانی کردن اسماعیل(ع) به دست ابراهیم(ع)

در این اثر، داستان زیبا و قرآنی ذبح کردن اسماعیل(ع) توسط ابراهیم(ع) تصویر شده است (تصویر ۲). فرشته‌ای چاقوی ابراهیم(ع) را گرفته و مانع از ذبح اسماعیل(ع) شده است. درحالی‌که در سمت چپ تصویر گوسفندی نقش شده که می‌باید به‌جای اسماعیل ذبح شود. در پس‌زمینه ترکیب‌بندی منظره‌ای پر از دار و درخت و رودخانه‌ای همراه با قایق‌ها، کوه‌ها و خانه-ها در دوردست، که مشخصاً یک نقاشی منظره اروپایی بوده، به چشم می‌خورد. ترکیب‌بندی این نقاشی بسیار شبیه اثری با همین مضمون از محمد زمان است اما حضور عناصر ایرانی در اثر آقا صادق بیشتر از اثر محمد زمان است. فرشته‌ای که در قسمت بالای تصویر نقش شده، به احتمال از نقاشی‌های وارد شده از اروپا اقتباس شده است. این فرشته در دوره‌های بعد نیز در تزیینات معماری و کارت‌های دعوت و روزنامه‌ها دیده می‌شود.

در این مجلس هاله‌ای دور سر حضرت ابراهیم وجود ندارد؛ اگرچه با توجه به حضور هاله نور در مجلس حضرت موسی، شاید این مجلس نیز دارای هاله‌ای دور سر بوده است که در اثر گذشت زمان و یا به هنگام ترمیم آن حذف شده است.

مجلس شیخ صنعان و دختر ترسا

داستان شیخ صنعان و دختر ترسا در منطق‌الطیر عطار آمده است. این داستان که روایت عشق شیخی عارف به دختری ترسا را حکایت می‌کند، بلندترین و زیباترین داستان منطق‌الطیر است که از زبان هدهد روایت می‌شود. این حکایت بارها به تصویر کشیده شده است و هم‌چنان نیز مورد توجه نگارگران است.

مجلس نقاشی شیخ صنعان تکیه هفت‌تنان آن قسمت از داستان را روایت می‌کند که شیخ، پایین پنجره دختر ترسا زانو بر زمین زده و دو دستش را به حالت دعا به سوی آسمان (و یا به سوی دختر ترسا) دراز کرده است، درحالی‌که سایر یاران و مریدان او به سر و سینه می‌زنند تا مانع او شوند (تصویر۳). ترکیب‌بندی در این نقاشی بسیار به ترکیب‌بندی نگارگری ایرانی (اسپیرال) نزدیک است. دست‌های شیخ و جهت نگاه شخصیت‌ها، نگاه را به سوی قسمت بالای

نقاشی، دختر ترسا، راهنمایی می‌کند. دختر ترسا نیز همراه با دو ندیمه خود در قسمت بالای مجلس و به صورت جدا از نقاشی اصلی تصویر شده است (تصویر ۴). با این تمهید، نقاش از قسمت سه‌گوش بالای نقاشی که در بسیاری از نقاشی‌های دیواری دوره زند و قاجار دیده می‌شود، بهترین استفاده را برده است.

حرکت در فیگورها مانند بسیاری دیگر از آثار آقا صادق به خوبی نشان داده شده است و حالات چهره‌ها و شخصیت‌سازی‌ها بسیار بهتر از نقاشی‌های دوره قاجار (نقاشی‌های درباری) نقش شده‌اند که این عدم انعکاس حالات روانی در چهره تا مدت‌ها و اواسط دوره قاجار در نقاشی ایرانی استمرار می‌یابد.

تصویر۳-راست، نقاشی شیخ صنعان و دختر ترسا، تکیه هفت‌تنان شیراز.

تصویر۴-چپ، دختر ترسا، تکیه هفت‌تنان شیراز.

مجلس حضرت موسی (ع)

در این مجلس، حضرت موسی (ع) در دوران شبانی به تصویر کشیده شده است (تصویر۵). بدین صورت که جوانی با چوب دستی و هاله نورانی در جلوی تصویر نقش شده است. نقاش در این مجلس نیز مانند دیگر تصاویر این بقعه، سعی در ایجاد منظره‌سازی به روش غربی داشته است. فضای حاکم بر اثر بسیار آرام و صلح‌جویانه است و به‌خوبی احساس آرامشی منتقل می‌سازد که حضرت موسی در زمان جوانی به دنبال آن بود. سرپوش حضرت موسی در این تصویر و همچنین سرپوش حضرت ابراهیم در یکی دیگر از مجالس نقاشی این بقعه با سرپوش باقی فیگورها تفاوت دارد.

تصویر۵-حضرت موسی، تکیه هفت‌تنان شیراز.

نقاشی درویش سپیدموی با تبرزین

این نقاشی درویش کهنسالی کشکول بر دست و تبرزین بر دوش را به تصویر می‌کشد (تصویر۶). تلاش در جهت عمق بخشیدن به تصویر به روش غربی به صورت استفاده از سایه‌روشن و دورنما، علاوه بر این تصویر، در باقی مجالس نقاشی این بقعه نیز دیده می‌شود. در واقع این پنج مجلس در ادامه تلاش‌هایی است که برای نزدیک کردن نقاشی ایرانی به نقاشی غربی از سال‌ها پیش و از دوره صفویان در ایران آغاز شده بود.

به طور کلی در این نقاشی‌ها نبود تزیین در جامه‌ها، یادآور حضور سبکی مجزا از نقاشی قاجار با تزیینات وسیع جامه‌هاست؛ به همین دلیل شاید بتوان شیوه‌ای را که آقا صادق برای خلق این مجالس به کار برده است، پیشگام نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای و پیش‌زمینه‌ای برای ظهور نقاشی‌های عامیانه قاجار دانست. همچنین با توجه به عدم وجود نقاشی‌های دیواری روایی تا پیش از این، شاید بتوان این آثار را اولین «دیوارنگاره‌های هنر عامه‌پسند» نامید.

تصویر۶-درویش سپیدموی با تبرزین، تکیه هفت‌تنان شیراز.

تصوف در دوره زندیه

اغتشاش‌ها و جنگ‌های ویران‌کننده و فقر و گرسنگی مردم از شروع زوال صفویه تا ثبات سیاسی دوره کریم‌خان زند، زمینه بسیار مساعدی را جهت گوشه‌گیری و بی‌تفاوتی مردم نسبت به جامعه و در نتیجه رونق تصوف به وجود آورد؛ به‌گونه‌ای که بعدها در اواخر زمان کریم‌خان زند مردم سرخورده از مدعیان مختلف، به دور جماعت صوفیان حلقه زدند و بازار تصوف در ایران رونق گرفت (عقیلی، ۱۳۸۹: ۱۲۵). در پس این تحولات دو سلسله مهم ذهبیه و نعمت‌اللهی احیا شدند و تحرکات وسیعی را آغاز کردند. این امر سبب شد که احتمال برخورد بین دو گروه دراویش و علما افزایش یابد. معصوم علیشاه دکنی، قطب صوفیان نعمت‌اللهی که بزرگ‌ترین و برجسته‌ترین دسته‌های دراویش ایران بودند، در سال‌های پایانی حکومت کریم خان وارد شیراز شد و از سوی خویش هیئت‌هایی به سراسر ایران فرستاد.

در این میان برخورد کریم خان نیز با اهل تصوف و گرایش‌های صوفیانه، بنابر ملاحظات سیاسی، متفاوت بود. او از سویی با بازسازی ساختمان بقعه‌های درویشان (نظیر بقعه هفت‌تنان) به تقویت تصوف پرداخت و از سوی دیگر، زیر فشار روحانیان و متشرعان، معصوم‌علیشاه را، پس از سه سال فعالیت در شیراز به اصفهان تبعید کرد(همایونی، ۱۳۵۵ : ۲۴).

بنا به گواهی تاریخ، کریم خان زند پیرو آیین تشیع بود، به طوری که به نام دوازده امام سکه ضرب کرد و به تقلید از شاهان صفوی در ایام محرم به سوگواری می‌پرداخت. با این حال، در مذهب تعصب چندانی نداشت و به پیروان تمام ادیان و مذاهب، به جز چند مورد، آزادی و اختیار عمل داده بود؛ هر چند که گزارش‌ها و شواهدی از تمایل او به بزرگان فرقه¬ای از صوفیه به نام فرقه ذهبیه که اهل تشیع بوده‌اند وجود دارد.

آقا محمدهاشم درویش، جانشین سید قطب‌الدین نیریزی و قطب سی و سوم ذهبیه، که هم‌عصر کریم‌خان زند بوده است، بسیار مورد توجه و عنایت کریم خان بوده، به‌گونه‌ای که در هنگام مرگ کریم خان بر سر بالین او حاضر بوده است. بعد از کریم‌خان، جانشینان او (ابوالفتح‌خان، صادق‌خان، علی‌مرادخان و جعفرخان) نیز نسبت به این سلسله ارادت می‌ورزیدند(خاوری، ۱۳۶۲ : ۳۳۸).

ویژگی‌های مهم و خط مشی اعتدال‌گرایانه فرقه ذهبیه که آن را به ویژه مناسب دوره ثبات کریم خانی می‌کرد، سبب شد تا این فرقه بتواند در کنار مذهب تشیع و علما و متشرعان این مذهب دوام آورده و به حشر و نشر خود ادامه دهد. از ویژگی‌های فرقه ذهبیه می‌توان به «نداشتن خانقاه در جایی جز ایران، هم‌گامی با اعتقادها و باورهای شیعی و پای‌بندی به اصول شریعت و احکام فقهی و تقیه به آن، بسته بودن و پرهیز از تبلیغات پرهیاهو برای جذب مرید و تبدیل گشتن آن به فرقه‌ای خانوادگی و فامیلی در طول زمان» (عقیلی، ۱۳۸۹ : ۱۲۹) اشاره کرد. این فرقه هم‌اکنون نیز در شیراز و دزفول دارای فعالیت هستند.

بررسی رابطه عرفان و زیبایی‌شناسی در نقاشی‌های بقعه هفت‌تنان

به تصویر کشیدن موضوعات عرفانی و یا مراحل سیر و سلوک عرفانی کار دشواریست، به‌خصوص در دوره زندیه که حضور عوامل و مفاهیم وارد شده از غرب، لطمات فراوانی را بر پیکره هنر نگارگری ایران وارد کرد و نقاشان را با سنت‌های عرفانی و دیرینه ایرانی بیگانه ساخت. اما با این حال، حضور برخی از نمادها مانند رنگ و یا حضور برخی از عناصر در نقاشی می‌توانند به تفسیر اثر کمک کنند. نقاشی‌های تصویرشده در قاب‌های محرابی‌شکل بقعه هفت‌تنان دارای موضوعیتی یکسان هستند و تمامی آن‌ها به عرفان و سختی‌های پیش پای طالب راه حق اشاره می‌کنند. تمامی نگاره‌ها در قاب‌های محرابی‌شکل و در درون مقرنس‌ها و نقوش گل و مرغ به تصویر در آمده‌اند. در عرفان، محراب نماد دریچه‌ای رو به سوی خدا و حقیقت هستی است. دریچه‌هایی که در اینجا همراه با نقوش زیبای گل و مرغ، تداعی‌کننده و نویدبخش بهشت در نزد اهل عرفان و دل است.

«تضاد رنگ در نگاره‌های عرفانی کمتر از نگاره‌های حماسی است، چرا که اغلب نگاره‌های عرفانی به دلیل وجود خاکستری‌های فام‌دار دارای هماهنگی هستند» (پاکباز، ۱۳۸۹ : ۸۲). این مطلب در اینجا نیز صادق است؛ در تمامی مجالس به استثنای مجلس شیخ صنعان، رنگ سبز خاکستری، که حاکم بر فضای تصاویر است، سبب به وجود آمدن آرامش و ثبات در نقاشی‌ها شده است. در مجلس شیخ صنعان و دختر ترسا، بنا بر موضوع آن که عشق شیطانی است، و نیز به دلیل ایجاد تحرک در نقاشی و انتقال حس آشفتگی شیخ و مریدانش بیشتر از رنگ قرمز و هم‌خانواده‌های آن استفاده شده است؛ همچنین انتخاب رنگ قرمز برای پیراهن دختر ترسا و پرده پشت سر او، یادآور رنگ لباس زلیخا در نگاره یوسف و زلیخای کمال‌الدین بهزاد است (تصویر ۴).

ته‌رنگ سبز حاکم بر تصاویر همچنین می‌تواند منطبق با آرای قطب هفدهم طریقت ذهبیه کروبیه، علاءالدوله سمنانی، پیرامون رنگ و نور باشد. طبق نظر این شیخ طریقت که در ادامه آرای شیخ نجم‌الدین کبری، قطب دوازدهم، است. رنگ سبز، رنگ آخرین و هفتمین پیغمبر درونی و مرتبت وجودی است که عارف در مراحل سیر و سلوک روحانی خود باید بدان دست یابد. رنگ سبز به‌خصوص در مجلس ذبح اسماعیل (ع) توسط ابراهیم (ع) دارای نمود فراوانی است به‌گونه‌ای که پیراهن و عمامه حضرت ابراهیم نیز به همین رنگ است. از آنجایی که رنگ سبز را رنگ پیامبر اسلام (ص) نامیده‌اند، نقاش بدین طریق خواسته تا رسیدن نسل پیامبر به حضرت ابراهیم را نشان دهد.

در این مجالس از سمت راست، نقش درویش جوان اولین مجلس و تصویر درویش پیر آخرین آنان است؛ به‌گونه‌ای که این دو تصویر در تالار تقریباً نیم‌دایره‌ای بقعه روبه‌روی هم قرار گرفته‌اند. مسلماً ترتیب قرارگیری این مجالس بدین‌گونه اتفاقی نبوده و نشان‌دهنده دشواری‌هایی است که در سر راه سالک و طالب (نو سفر) وجود دارند و او تنها با پشت سر گذاردن این دشواری‌هاست که می‌تواند به سرمنزل مقصود دست یابد و به قله بلند انسانیت یعنی «توحید» برسد. البته بنا به گفته استاد مطهری توحید عارف با توحید مردم عادی و حتی توحید فیلسوف متفاوت است. «توحید عارف یعنی وجود حقیقی منحصر به خداست، جز خدا هر چه هست "نمود" است نه "بود"، توحید عارف یعنی "جز خدا هیچ نیست"، توحید عارف یعنی طی طریق کردن و رسیدن به مرحله جز خدا هیچ ندیدن» (مطهری، ۱۳۸۱ : ۷۸).

بین این دو تصویر، مجالس ذبح اسماعیل (ع) توسط ابراهیم (ع)، شیخ صنعان و دختر ترسا و حضرت موسی در ایام شبانی قرار گرفته‌اند که هر یک را به طور جداگانه از حیث زیبایی‌شناسی مفهومی مورد مطالعه قرار می‌دهیم.

قربانی کردن اسماعیل(ع) به دست ابراهیم(ع)

داستان زندگی حضرت ابراهیم همواره مورد توجه عرفا بوده است. از منظر آنان «مقاطع مختلف زندگی این پیامبر خدا، هم-چون مراحل سیر و سلوک است. عملکرد خلیل‌الله در برابر آزمایش‌های خداوند، عرفا را بر آن داشته تا مراتب و مقامات عرفانی مختلفی را برای او در نظر بگیرند. مراتبی که مشایخ بسیاری آرزوی نیل به آن‌ها را داشته، به‌رغم مجاهدات بسیار، از دست‌یابی به آن محروم ماندند. حضرت ابراهیم (ع) در سیر الی‌الله تسلیم و توکل را به نهایت رسانید، از انس و انبساط گذشت و در نهایت به یقین دست یافت. بر اثر مجاهدت‌های او، خداوند ملکوت آسمان و زمین را بر او مکشوف ساخت و همگان را به پیروی از کیش او ملزوم ساخت و او را به تنهایی "یک امت" نامید» (آقا حسینی و زراعتی. ۱۳۸۹ : ۶۲).

در تفسیر داستان ذبح اسماعیل (ع) توسط ابراهیم (ع)، حضرت ابراهیم پیر طریقت و اسماعیل (ع) مرید و عاشق تفسیر شده‌اند.

شیخ صنعان و دختر ترسا

برخی از شاعران جهت بیان مفاهیم عرفانی و سیر و سلوک از داستان‌های عاشقانه بهره گرفته‌اند؛ این قبیل آثار گرچه دارای مضامین عارفانه هستند، اما استفاده از ظاهر عاشقانه و تغزلی به آن‌ها ماهیتی دوپهلو داده است. از میان این قبیل آثار با مضامین عارفانه ولی ظاهر عاشقانه می‌توان به داستان شیخ صنعان و دختر ترسا اشاره کرد که دیوارنگاره‌ای از آن از دوره زندیه در تکیه هفت‌تنان شیراز موجود است.

داستان شیخ صنعان چنان دلکش و زیباست که نگارگران بسیاری در طول زمان صحنه‌هایی از آن را به تصویر کشیده و هر یک از ظن خود به این داستان پرداخته، نگاره‌هایی زیبا و لطیف را رقم زده‌اند؛ اما بسته به اینکه مخاطب آن چه کسی است و در کجا مورد استفاده قرار گیرد، دارای اهداف عرفانی و پندآموز و یا عاشقانه و تغزلی است. اما در مورد دیوارنگاره تکیه هفت‌تنان باید به این موضوع توجه کرد که این نقاشی در محلی نقش شده است که دارای جایگاهی مذهبی است و بیشتر به عنوان زیارت‌گاه مورد استفاده قرار می‌گرفته تا محلی صرفاً تفریحی و تفرج‌گاه. گذشته از این، حضور هفت گور از هفت عارف و همچنین دیگر دیوارنگاره‌های این عمارت که همگی دارای مضامین مذهبی و عرفانی هستند، بیشتر بر جنبه عرفانی این نگاره تأکید می‌ورزد.

این مجلس که درست در وسط تالار و مرکز نقاشی‌ها قرار دارد، دارای بیشترین صورت در مجالس نقاشی شده این بقعه است. عطار در ابتدای این حکایت عرفانی، شیخی را معرفی می‌کند که تمام مراحل علم و تقوا و تزکیه را پیموده است و در کمالات و کرامات انگشت‌نماست؛ «ولی هنوز این پختگی و کمال (ظاهری) او برای وصال دوست ناکافی است؛ لذا لازم است که در این مسیر، امتحان سخت دیگری را متحمل شود، تا آن ناخالصی و کدورت باطن او به صفای محض مبدل شود تا لایق دیدار دوست گردد. در این عقبه است که ایمان ظاهری شیخ می‌سوزد و از

میان آتش و دود آن گل‌های یقین قلبی بر می‌دمد. این معرفت که با عشق حاصل آمده، بالاتر از ایمان و کفر است» (مسگرنژاد، ۱۳۷۳ : ۸۴).

نکته دیگری از داستان عرفانی شیخ صنعان که در این مجلس به وضوح به تصویر کشیده شده است، اصل مریدی و مرادی و پیروی بی‌چون و چرای مرید از پیر در آیین تصوف است. شخصیتی که در این دیوارنگاره بسیار به چشم می‌آید و به طور یقین نقاش از به تصویر کشیدن او دارای منظور بوده است، مریدی است که با قرآنی در دست کنار شیخ ایستاده است. این مرید همان است که دیگر مریدان را با گریه و تضرع به سوی شیخ باز می‌گرداند و پس از چله‌نشینی و تضرع بسیار به درگاه حضرت حق، در رؤیایی صادقه پیامبر را ملاقات می‌کند و نوید بازگشت شیخ را از او می‌شنود.

حضرت موسی در دوران شبانی

یکی از مهم‌ترین و اساسی‌ترین ابعاد زندگی همه انبیای الهی، رنج‌ها و مشقت‌هایی است که برای رسیدن به حق، متحمل شده‌اند. این ثبات قدم که از شرایط اساسی سلوک است، از دید عرفا پنهان نمانده و به آن توجه کرده‌اند و از این رو، موسی (ع) را نیز نمادی از سالک حقیقی دانسته‌اند. مراحل مختلف زندگی حضرت موسی ورطه آزمایش‌ها و بلایای الهی است تا فولاد وجودش در شرایط دشوار و ناهموار آب‌دیده و توانا شود. خداوند در آیه ۴ سوره بلد می‌فرماید: « لَقَد خَلَقنَا الانسانَ فی کَبَدٍ : هر آینه انسان را در دل سختی آفریدیم.» بنابراین بشر در مواجهه با سختی‌هایی که خداوند در زندگی‌اش ایجاد می‌کند، به مدارج انسانیت راه می‌یابد و به مقامات انسانی نایل می‌شود. به بیان دیگر، شخصیت انسانی، نتیجه مواجهه با سختی‌های زندگی است. بنابراین، سالک برای نیل به دیدار و وصال الهی، ناگریز از تحمل سختی‌ها و بلایاست.

دو مجلس نقاشی مربوط به دو درویش

در هر دو مجلس، وسایلی همراه دو درویش است که از لوازم رایج و همیشگی دراویش بوده است. یکی از این وسایل که بیشترین استفاده و محبوبیت را میان درویشان داشته، کشکول است. «در میان صوفیان ایران، کشکول به حدی رواج پیدا کرد که از لوازم یا به اصطلاح درویشان از وصله‌های مهم فقر شد و جنبه روحانی و معنوی به خود گرفت و برجسته‌ترین نشانه شناسایی درویشان بود. برای مثال پیش از آمدن کشکول به ایران، اگر درویشی عدم صلاحیت اخلاقی داشت، شیخ طریقت خرقه او را می‌گرفت ولی بعد از آمدن کشکول تنها کافی بود که شیخ طریقت به علامت عدم صلاحیت درویش، کشکول او را از او بگیرد. همچنین اگر پیش از پیدایش کشکول صوفیانی مانند حافظ خرقه خود را رهن خانه خمار می‌دادند، بعد از رواج کشکول در میان درویشان، ایشان کشکول خود را در گرو دم و دود می‌گذاردند» (بهاری. ۱۳۸۰ : ۱۰۹).

همچنین از لوازم فقر که همواره همراه درویشان بوده است، کلاه یا تاج درویشی است که در این مجالس (دو نقاشی از دراویش و همین‌طور مجلس شیخ صنعان) بر سر دراویش نقش شده است. «کلاه یا تاج، از جمله لباس صوفیه است که بسته به نظر پیر یا مراد یا شیخ هر طریقت انتخاب می‌شود. تنوع سرپوش صوفیان، از نظر جنس و شکل و رنگ، حاکی از وجود

تنوع آرا و تعدد طوایف صوفیه است» (حسنی، ۱۳۸۸: ۵۹). بزرگان و مشایخ سلاسل تصوف هر کدام به میل و ذوق خود نمونه خاصی از تاج تصوف را بر سر نهاده‌اند. همچنین می‌توان از اسباب دیگر درویشی از شاخ نفیر و تبرزین و مطراق یاد کرد که در هر سه مجلس تصویر شده‌اند.

نتیجه‌گیری

بقعه هفت‌تنان به واسطه نقاشی‌های دیواری، در ردیف زیباترین ابنیه تاریخی شیراز قرار گرفته است. این نقاشی‌ها به لحاظ ویژگی‌های زیبایی‌شناختی دارای کیفیتی دوگانه است؛ به این صورت که علاوه بر وفاداری به مشخصه‌های اصیل نقاشی ایرانی، سعی در پیوند این مشخصه‌ها با اصول نقاشی غرب را به نمایش می‌گذارند، به گونه‌ای که به رغم تأثیرات هنر اروپا و بهره‌گیری نسبی از اسلوب حجم‌نمایی و دورنمایی، در مجموع نگاه ایرانی بر عناصر و کلیت نقوش استیلا دارد. از سوی دیگر، اهمیت این نقاشی‌ها صرفاً به دلیل نقش تزیینی آن‌ها نیست، بلکه بیشتر به جهت اشاره آن‌ها به حضور و ادامه عرفان و تصوف در دوره زند است، همچنان‌که هنرمند نقاش در انتخاب موضوع مجالس و نیز برخی عناصر فردی هر نقاشی نظیر رنگ، مضامین عرفانی را مدنظر داشته است. در این بین، موضوعات مجالس نقاشی تکیه هفت‌تنان رابطه مستقیم‌تری را با عرفان، نسبت به عناصر فردی، از خود به نمایش می‌گذارند که این امر به علت نفوذ زیبایی‌شناسی غربی در هنر ایرانی در دوره زند است.

فهرست منابع

کتاب

- قرآن کریم.
- پاکباز، رویین(۱۳۸۹)، نقاشی ایران، تهران، زرین و سیمین.
- خاوری، اسدالله(۱۳۶۲)، ذهبیه، تصوف علمی آثار ادبی، تهران، دانشگاه تهران.
- رابینسن، ب.و(۱۳۷۶)، هنر نگارگری ایران، ترجمه یعقوب آژند، تهران، مولی.
- سامی، علی(۱۳۴۷)، شیراز دیار سعدی و حافظ، شیراز، مولوی.
- سیف، هادی(۱۳۷۹)، نقاشی روی گچ، تهران، سروش.
- شریف‌زاده، سید عبدالمجید(۱۳۸۱)، دیوارنگاری در ایران، تهران، مؤسسه صندوق تعاون.
- علی محمدی اردکانی، جواد (۱۳۹۲)، همگامی ادبیات و نقاشی قاجار، تهران: یساولی.
- فسایی شیرازی، میرزا حسن حسینی(۱۳۸۲)، فارسنامه ناصری، به تصحیح منصور رستگار فسایی، تهران، امیرکبیر.
- مطهری، مرتضی(۱۳۸۱)، آشنایی با علوم اسلامی۲، ج اول، قم، صدرا.
- همایونی، مسعود(۱۳۵۸)، تاریخ سلسله‌های طریقه نعمت‌اللهیه در ایران، تهران، مکتب عرفان ایران.

مقاله

- آقا حسینی، حسین. زراعتی، سمانه(۱۳۸۹)، بررسی تطبیقی داستان حضرت ابراهیم در متون تفسیری و عرفانی (تا قرن هفتم هجری)، الهیات تطبیقی، تابستان ۱۳۸۹، شماره ۲، صص ۶۴-۴۱.
- بهاری، پریوش. فرحمنش، نازی و علمی، افسانه(۱۳۸۰)، کشکول، کتاب ماه هنر، فروردین و اردیبهشت ۱۳۸۰، شماره ۳۱ و ۳۲، صص ۱۱۰-۱۰۸.
- بهروزی، علی‌نقی(۱۳۴۲)، نوادری از زندگانی وکیل‌الرعایا ، ارمغان، اردیبهشت ۱۳۴۲، شماره ۲، صص ۵۷-۴۹.
- حسنی، عطاءالله(۱۳۸۸)، کلاه ترک از آغاز تا صفویان، تاریخ ایران، بهار ۱۳۸۸، شماره ۶۰/۵، صص ۷۴-۵۷.
- عقیلی، سید احمد(۱۳۸۹)، تحولات سیاسی و علمی تصوف از سقوط صفویه تا بر آمدن زندیه (۱۱۶۳-۱۱۳۵ق)، تاریخ ایران، پاییز ۱۳۸۹، شماره ۶۶، صص ۱۴۶-۱۱۷.
- مسگرنژاد، جلیل(۱۳۷۳)، تحلیلی از داستان شیخ صنعان (منطق‌الطیر عطار)»، آشنا، مهر و آبان ۱۳۷۳، شماره ۱۹، صص ۹۳-۸۱.
- همتی، همایون(۱۳۸۲)، سیر تاریخی نظریه ولایت عرفانی، ضمیمه خردنامه همشهری، ۷ آبان ۱۳۸۲، شماره ۵، صص ۱۳-۱۲.

فصلنامه علمی-پژوهشی مطالعات هنر اسلامی/
بهار - تابستان ۱۳۹۵
سال دوازدهم، شماره بیست و چهارم

انعکاس مضامین شاهنامه بر سفالینه‌های دوران سلجوقی

قباد کیانمهر /
دانشیاردانشکده صنایع دستی، دانشگاه هنر اصفهان
شعبانعلی قربانی /
دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه مازندران
lotous@gmail.com
محمد تقی آشوری /
دانشیار دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر، تهران

تاریخ دریافت مقاله: ۹۵/۰۳/۳۰
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۵/۰۷/۱۷

صفحات مقاله:۴۴-۳۳

چکیده

با بررسی نقوش سفالینه‌های سلجوقی، صرف نظر از نقوش تزیینی و نمادین، نقوش بسیاری نیز وجود دارند که راوی آمالی فراتر از تزیین صرف می‌باشند و گویی به دنبال روایتی مفهومی و معنایی هستند. این مقاله در پی ریشه‌یابی و تبیین دلیل بروز چنین نقوشی بر سفالینه‌های دوران میانی اسلامی، به‌ویژه، دوره سلجوقی است. رویکرد پژوهش بر اساس مطالعات تاریخی و تطبیقی است. روش تحقیق در این پژوهش توصیفی- تحلیلی و با استفاده از ابزار کتابخانه‌ای است. مطالعه نقوش سفالینه‌ها در این دوره، از این جهت مهم است که کتب اندکی از دوره سلجوقی به دلیل حمله مغولان باقی مانده است. لذا شناخت سیر تکاملی نگارگری ایران در این دوران تا حد زیادی مرهون سفالینه‌ها و کاشی‌های به‌جای مانده می‌باشد. نتایج حاصل از این پژوهش نشان می‌دهد که مضامین ادبی، به‌ویژه، «شاهنامه فردوسی» دارای جایگاه والایی در آن روزگار بوده و منبع الهام هنرمندان، به ویژه سفالگران و نقاشان قرار گرفته است.

اهداف مقاله

۱- مطالعه نحوه ارتباط نقوش سفالینه‌ها با ادبیات فارسی؛
۲- بررسی و معرفی نگاره‌هایی که ارتباط آن‌ها با شاهنامه قابل اثبات است.

سؤالات مقاله

۱- خاستگاه، هدف و مخاطب ظهور مضامین شاهنامه بر سفالینه‌های سلجوقی چیست؟
۲- میزان ارتباط و نحوه بروز این مضامین بر سفالینه‌ها به چه صورت بوده است؟

واژگان کلیدی

هنر ایرانی-اسلامی، ادبیات فارسی، شاهنامه فردوسی، نگارگری، دوران سلجوقی، سفال و کاشی.

این مقاله برگرفته از تحقیقات رساله دکتری پژوهش هنر دانشگاه هنر اصفهان است که توسط شعبانعلی قربانی و به راهنمایی دکتر قباد کیانمهر و دکتر محمد تقی آشوری صورت گرفته است.

مقدمه

هنرهای ایرانی- اسلامی با وجود تمایز بالعرض در حوزه‌های مختلف هنری، دارای وحدت ذاتی هستند و با یکدیگر ارتباطی ناگسستنی دارند. شعر، موسیقی، نقاشی و معماری جملگی از یک حقیقت سخن می‌گویند و راز بی‌مرگی و جاودانگی فرهنگ و هنر این مرز و بوم نیز در همین حقیقت نهفته است. پیوستگی و رابطه عمیق نقاشی با ادبیات از ویژگی‌های اساسی نقاشی ایرانی به‌شمار می‌آید. نقاشان همواره با الهام از کلام شاعران و عارفان سترگ راه به عالم مقصود برده و بدیع‌ترین معانی را به مدد استعارات و نمادهای هنری به خط و رنگ مبدل ساخته‌اند. پیوند بی‌واسطه نقاشی با کلام منظوم و بالندگی این شیوه در عرصه هنر نسخه‌آرایی دلیل دیگری بر نزدیکی عمیق نقاشی و سخنوری است (رحیموو و پولیاکووا، ۱۳۸۱: ۹). با بررسی سفالینه‌های برجای مانده از دوره سلجوقی نقوش بسیاری مشاهده می‌شود که نحوه نگارگری، ترکیب‌بندی و مضمون در آن به گونه‌ای است که گویی وظیفه‌ای فراتر از تزیینات صرف را بر عهده داشته‌اند. ریشه‌یابی و تبیین دلایل ظهور و شناخت مخاطبین چنین نقوشی بر سفالینه‌های دوران میانی اسلامی و به صورت موردی در دوره سلجوقی هدف بررسی این پژوهش است. چنین به‌نظر می‌رسد که هنرمندان سفالینه‌ها را واسطه‌ای برای انتقال مفاهیم خاص به مخاطبین خویش قرار داده‌اند، لذا در این خصوص، این سؤالات مطرح است که خاستگاه (دلایل ظهور از جنبه‌های فرهنگی، تاریخی و اجتماعی) و هدف (سیاسی، تربیتی و تزیینی) ظهور چنین نقوشی بر سفالینه‌های سلجوقی چه بوده است؟ و مخاطبین (حکام، نخبگان و جامعه) آن چه کسانی هستند؟

مطالعه و شناخت این آثار باقی‌مانده ارزشمند از این رو حایز اهمیت است که می‌تواند ما را در شناخت جنبه‌های گوناگونی از زندگی در آن روزگار یاری نماید، به‌ویژه دوران حمله خانمان‌سوز مغولان که به نابودی بخش اعظم منابع و مستندات مکتوب منجر شد. این مطالعات ابتدا ما را با جایگاه ادبیات، مخصوصاً، شاهنامه فردوسی در آن دوران خاص آشنا می‌کند و طرز تفکر غالب و روحیه اجتماعی حاکم را برای ما آشکار می‌سازد. سپس با بررسی تطبیقی نگاره‌ها و نقاشی‌های روی سفالینه‌ها با نگارگری نسخ خطی معدود به‌جای مانده از آن دوره و دوره‌های قبل و بعد از آن، حلقه‌های مفقوده سیر تکاملی نقاشی ایران را بازیابی می‌نماید و در نهایت به دلیل استقلال این نگاره‌ها از متن (بر خلاف نقاشی نسخ خطی که با متن همراه می‌شوند)، از لحاظ فنی، ترکیب‌بندی و مصالح مورد استفاده نشان‌دهنده اسلوب و شیوه‌ای ناب از نقاشی هستند که شایسته بررسی‌اند. از لحاظ موضوعی می‌توان مضامین ادبی انعکاس‌یافته بر سفالینه‌های این دوره را به دو بخش کلی تقسیم کرد: الف) مضامین عاشقانه و عاطفی. ب) مضامین حماسی، تاریخی یا اساطیری. از مضامین اول می‌توان به داستان خسرو و شیرین، بیژن و منیژه، بهرام گور و آزاده و بهرام گور و سَپینود اشاره نمود و از مضامین بخش دوم، داستان فریدون و ضحاک، فریدون و سه پسرش و ماجرای ترک دژ فَرود را توسط ایرانیان نام برد که در این پژوهش مورد بررسی قرار گرفته‌اند.

مختصری از تاریخ و هنر دوره سلجوقی

سلطنت سلاجقه بزرگ در ایران از اواخر سال ۴۲۹ ق/۱۰۳۸م که طغرل بیک نیشابور را فتح کرد، آغاز می‌شود. اقتدار آنان تا مرگ سلطان سنجر در سال۵۵۲ ق/۱۱۵۷م ادامه داشت،

ولی صنایع سلجوقی تا زمان حمله مغولان (سال۶۱۷ ق/۱۲۲۰م) نفوذ داشتند.[۱] سلسله‌های کوچک سلجوقی در قسمت‌های مختلف ممالک شاهنشاهی سلطنت می‌کردند، سلسله‌هایی که در کرمان و عراق بودند تا مدتی پس از انقراض سلجوقیان بزرگ به قدرت و حکومت خود ادامه دادند. سلجوقیان قبلاً صنعت و معماری را از غزنویان آموخته بودند. سلاطین سلجوقی خود را حامی و عاشق صنعت وانمودند و برخی از مهم‌ترین شاهکارهای صنعتی و معماری ایران در یک قرن سلطه و حکومت آنان به‌وجود آمده است (ویلسن، ۱۳۶۹: ۱۴۲).

سفال در دوره سلجوقی

پس از شروع حکومت سلاجقه در ایران، صنعت سفال نمو و ترقی بی‌سابقه‌ای کرد که در تمام آن دوره ادامه داشت. در اوایل آن عصر، ساختن سفالینه‌ها حایز اهمیت بود، ولی بعدها به تزیین ظروف بیشتر اهمیت داده شده بود. با توجه به این که آثار مکتوب مصوّر کمی از این دوران باقی‌مانده و به دست ما رسیده است، بهترین مینیاتورهای زمان سلجوقیان بر ظروف سفالی آن زمان نقاشی شده است. به عقیده و قضاوت متخصصین در اواخر دوره سلجوقی، سفال به عالی‌ترین مرتبه خود در ایران رسیده بود (بهرامی، ۱۳۲۷: ۸۶-۸۷).

تأثیر ادبیات بر سفالینه‌ها و کاشی‌های دوران سلجوقی

ادبیات فارسی و هنر ایران پیوند درونی و همخوانی ذاتی داشته‌اند، زیرا هنرور و سخنور مسلمان هر دو بر اساس بینش یگانه و ذهنیتی مشابه دست به آفرینش می‌زده‌اند. آنان از خلال زیبایی‌های این جهان، به عالم ملکوتی نظر داشته‌اند و هدفشان دست‌یابی به صور مثالی و درک حقایق ازلی بوده است. در هنر آنان قلمروی زیبایی با جهان معنا قرین است و صور خیال در شعر فارسی و نقاشی ایران با هم منطبق هستند. نظیر همان توصیف‌های نابی که سخنوران از عناصر طبیعت، اشیا و انسان کرده‌اند را در کار نقاشان هم می‌توان یافت. نقاشان حتی در تبیین اصول فنی کارشان تحت تأثیر ادبیات هستند؛ آن‌ها رنگ‌ها را چون عاشق و معشوق در کنار هم می‌نشانند. مهم‌تر آنکه وزن و قافیه شعر فارسی، تقارن گفتار و حرکت شخصیت‌های داستان و به‌طور کلی قواعد و قوانینی که در انشای ادبی ملحوظ بوده است، معادل‌هایی را در ترکیب‌بندی نقاشی نشان می‌دهند. بی‌شک می‌توان از تشابه ساختاری بین شعر و نقاشی سخن به‌میان آورد (اشرفی، ۱۳۷۶: ۱۰).

در زمینه تاثیر متون و روایات ادبی در نقوش سفالینه‌های دوران سلجوقی می‌توان به دو اثر مهم یعنی شاهنامه حکیم فردوسی و خمسه نظامی گنجوی[۲] اشاره کرد، لیکن چند نسخه مصور دیگر نیز نیز قابل استناد هستند که مربوط به همان دوران‌اند. این نسخ خطی عبارتند از: ورقه و گلشاه عیوقی[۳] (ورقه و گلشاه مطمئن‌ترین و بارزترین نمونه هنر نگارگری دوران سلجوقی است که هم اکنون در موزه توپ قاپوسرای استانبول نگهداری می‌شود.) این نسخه به خط نسخ نگارش یافته و شامل هفتاد و یک تصویر است. این کتاب رنگ و بویی کاملاً ایرانی و دور از تقلید دارد. در واقع، قرابتی آشکار میان نگاره‌های نسخه‌ورقه و گلشاه و برخی تصاویر ظروف مینایی از حیث شیوه چهره‌نگاری، نقش‌پردازی و ترکیب‌بندی به‌چشم می‌خورد. نسخه بعدی، نسخه خطی الکتاب الاغانی[۴] که در سرآغاز نسخ به تصاویری آراسته شده است. نوع موضوع، چهره‌ها، آرایش گیسوان زنان، حالت پیکره‌ها و نوع ترکیب‌بندی این تصاویر را نیز مکرراً در سفالینه‌های

۱- در خصوص هنر سلجوقی با توجه به تألیفات متعدد موجود، حیات این سبک هنری را تا دو دهه اول سده هفتم هجری قمری که آغاز دوران پاگیری حکومت ایلخانان می‌باشد، ادامه‌دار می‌دانند. هر چند خوارزمشاهیان در دهه‌های آخر سده ششم و اوایل سده هفتم بر بسیاری از بخش های ایران حاکم شدند، لیکن از لحاظ هنری و صنعتی رسوم دوره سلجوقی را حفظ کردند و آثار هنری دوران آنها را در زیر مجموعه هنر سلجوقی ارزیابی می‌نمایند. لذا برخی از سفالینه‌هایی که به قرن هفتم هجری قمری منسوب می‌باشند در واقع مربوط به همین دو دهه‌ابتدایی قرن هفتم می‌باشند که سبک و سیاق هنر و صنعت سلجوقی هنوز در ایران زنده و به اوج خویش از لحاظ پختگی نزدیک شده بوده است. (ر.ک به: دیماند ، ۱۳۸۳: ۱۷۱-۱۸۰)
۲-خمسه نظامی مشتمل بر پنج منظومه به‌نام‌های مخزن الاسرار، خسرو و شیرین، لیلی و مجنون، بهرام نامه و اسکندر نامه می‌باشد که توسط نظامی گنجوی (۵۳۵-۶۰۴ ق) سروده شده‌اند.
۳-عیوقی شاعر دوره اول غزنوی (اوایل قرن پنجم هجری قمری) و معاصر سلطان محمود غزنوی بوده است.
۴- الکتاب الاغانی (The Book of Songs) در شش جلد نوشته ابوالفرج اصفهانی (۶۱۴ ق/۱۲۱۶م تا ۶۱۶ق/۱۲۱۹م)

زرین‌فام سده ششم و هفتم قمری شاهد هستیم. احتمال می‌رود که بین نقاشان سفال‌ساز و نقاشان تصاویر کتب، ارتباط هنری برقرار بوده و یا از وجود نقاشان یکسان برای هر دو منظور استفاده می‌شده است. با استناد به نوشته‌های مندرج بر این سفال‌ها باید توجه داشت که بسیاری از هنرمندان دست اندر کار ساخت این اشیا، نقاش و نگارگر بوده‌اند؛ به‌طور مثال: استاد جمال نقاش، ابوزید نقاش، طاهر نقاش، حسن عربشاه نقاش (بهرامی، ۱۳۲۷: ۸۶-۸۸ و ۱۰۵).

تأثیر «شاهنامه فردوسی» بر نقوش سفالینه‌های دوران سلجوقی

در قرن چهارم قمری که حکیم فردوسی شاهنامه را مکتوب کرد و داستان¬های ملی، حماسی و اسطوره‌ای رواج یافت، این کتب الهام‌بخش هنرمندان شد و بسیاری از این قبیل موضوعات بر سفالینه‌های دوران اسلامی علاوه بر سایر هنرها نظیر فلزکاری و نگارگری کتاب‌ها، نقش بستند. نگارش کتیبه بر کاشی‌ها و دیگر سفالینه‌ها نه تنها حاکی از شهرت عظیم شاهنامه بوده است، بلکه موجبات ترویج بیشتر آن را نیز فراهم می‌آورد (تصویر ۱). از دیگر سوی، امرا و حکام سلجوقی نیز برای کسب اعتبار و وجهه مناسب در میان ایرانیان که برای حکومت کردن الزامی بود به حمایت و ترویج ادبیات و فرهنگ و صنایع هنری ایرانی، به‌ویژه، شاهنامه همت گماشتند که بارزترین نمونه این فرهنگ بود و چون خود از لحاظ هنری و فرهنگی در مراتبی بسیار پایین‌تر از ایرانیان بودند، به گونه‌ای، وانمود کردند که میراث‌دار قانونی و بر حق سلسله‌های کیانی در ایران می‌باشند. نقوش و نگاره‌هایی فراوان بر این سفالینه‌های سلجوقی مشاهده می‌شود که روایتگر مضامینی از شاهنامه می‌باشند. این مضامین غالباً روایت‌هایی را در بر دارند که از محبوبیت خاصی برخوردار بوده است. داستان‌هایی همانند داستان عبرت‌آموز «فریدون و ضحاک»، داستان عاشقانه «بیژن و منیژه» و داستان «بهرام گور و آزاده» از این دست مضامین هستند که از دیرباز از محبوبیت خاصی برخوردار بوده و در این دوران نیز بر روی تعدادی از سفالینه‌ها نقش شده‌اند.

تصویر ۱- کاشی با اشعاری از شاهنامه، اواخر سده ششم هجری قمری، موزه آرمیتاژ، لنینگراد (آداموا، ۱۳۸۳: ۲۱).

صرف نظر از نگارش کتیبه که به درج بیت و یا ابیاتی از شاهنامه بر سفالینه‌ها و کاشی‌های دوران سلجوقی اختصاص دارد و حاوی مضامین و مفاهیمی همچون آرزوی توفیق، سلامت و سعادت برای صاحب اثر می‌باشد یا به نکات پندآموز و عبرت‌انگیز اشاره می‌نمایند (و به دلیل گستردگی موضوع، خود نیاز به بررسی و مطالعه جداگانه دارند که در این اندک نمی‌گنجد)، نقوش و نگاره‌های فراوانی نیز روی این سفالینه‌ها مشاهده می‌شود که روایتگر مضامینی از شاهنامه‌هستند.

مطالعه این نقوش، نکات درخور تامل بسیاری را آشکار می‌نماید که هریک به تفحص و موشکافی بیشتری نیاز دارد. به‌طور مثال در تمامی روایت‌های مربوط به داستان «فریدون و ضحاک»، صحنه‌ای خاص انتخاب و ترسیم شده است که همان صحنه «فریدون سوار بر گاو نر در حال بردن ضحاک به قله دماوند» می‌باشد و به نوعی تأکید بر فرجام بد ستمگران است. در برخی از نگاره‌های مربوط به داستان «بهرام و آزاده» شاهدیم که نگارگر، آزاده را، در یک صحنه، هم سوار بر ترک شتر بهرام در حال نواختن چنگ و هم در زیر پای شتر، پس از عصبانیت بهرام نشان می‌دهد. این امر نشان‌دهنده ذکاوت نگارگر در نحوه تجسم این دو صحنه کلیدی داستان تنها در یک نگاره است. نحوه روایت داستان «بیژن و منیژه» نیز برای آن زمان بسیار بدیع می‌نماید. نگارگر صحنه‌های کلیدی این داستان را به شیوه داستان‌های

پویانمایی ادامه‌دار و همانند آنچه در مجلات امروزین (کمیک استریپ‌ها)[5] شاهدیم، به‌ترتیب، در چند طبقه و بر پیرامون یک تنگ سفالین ترسیم نموده که بسیار جالب توجه است. بیننده تنها با چرخاندن تنگ، هر صحنه را با صحنه قبل پیوند می‌دهد و در نهایت، کل داستان را در ذهن خویش بازسازی می‌نماید. همین تکنیک را در مورد داستان «فریدون و سه پسرش» نیز مشاهده می‌کنیم که روی قدحی به‌جای مانده از آن دوران ترسیم شده است. این امر مؤید رواج این تکنیک خاص تصویرسازی و روایتگری در آن دوران می‌باشد. لازم به ذکر است که غالب این مضامین را مکرراً بر سفالینه‌های آن دوران می‌بینیم. به‌طور مثال، می‌توان به داستان‌های «فریدون و ضحاک» و «بهرام و آزاده» اشاره کرد که چندین نمونه از سفالینه‌های منقوش از آن‌ها باقی مانده و به دست ما رسیده است. این امر نشان دهنده رواج و عمومیت ترسیم این گونه نقوش و فراوانی آن‌ها در زمان خویش است.

مضمون اول؛ داستان فریدون و ضحاک

داستان فریدون و ضحاک از داستان‌های سرنوشت‌ساز و عبرت‌آموزی است که در شاهنامه به آن اشاره شده و از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. ضحاک فرزند ناخلف یکی از امیران بود که به سبب نهاد پلید و آزمندش و با فریب و دستیاری ابلیس، پدر را به قتل رساند و بر جای وی نشست. ضحاک، پس از جمشید، مسند وی را اشغال کرد. بر کتف او، بر اثر بوسه ابلیس، دو مار می‌رویند که خوراک آن‌ها هر شب مغز سر دو جوان ایرانی است. پس از سالیان دراز ظلم و جور، فریدون فرزند آبتین و از نژاد کیانی طهمورث که پدرش به دست ضحاک کشته شده بود- و مادرش او را، از بیم ضحاک، مخفیانه در کوه و دشت پرورش داده و با تغذیه از شیر گاوی برومند شده بود، پس از قیام کاوه آهنگر، حکومت را به‌دست گرفت و ضحاک را اسیر و به الهام سروش در غاری بر فراز قله دماوند تا ابد در بند کرد (شاهنامه، ۱۳۸۶: ۱۴-۳۰).

بر آن گونه ضحاک را بسته سخت سوی شیر خوان برد بیدار بخت
همی راند او را به کوه اندرون همی خواست کارد سرش را نگون
بیامد هم آنگه خجسته سروش به‌خوبی یکی راز گفتش به گوش
که این بسته را تا دماوند کوه ببر همچنان تازیان بی‌گروه

در صحنه‌ای روی جامی به‌جا مانده از اوایل سده هفتم هجری قمری، فریدون جوان با گرز گاوسر در حالی نشان داده شده است که بر گاوی نشسته و ضحاک، شاه سرنگون شده، را به محل مجازات می‌برد (تصویر۲). تصویرکردن فریدون سوار بر گاو، از اساطیر زرتشتی و نسبت فریدون با گاو مایه می‌گیرد، زیرا فریدون را در کودکی، مادر به بیشه‌ای برده و فریدون از شیر گاوی بالیده و برومند شده بود. بر سر ضحاک تاجی با رویه ناصاف قابل تشخیص است که بر آن تصویر دو ماری که به دور سر وی پیچیده‌اند، به گونه‌ای مبهم، ترسیم شده است. فریدون سر افسار را با دست چپ گرفته است و در دست راستش در حالی که از ناحیه آرنج خم شده است، گرز گاوسر دیده می‌شود. در کاسه لعاب‌دار دیگری (تصویر۳)، همین ماجرا با همان ترتیب ولی با جزییات تصویری متفاوت (نهر آب، درختان و چهره‌سازی‌ها) ترسیم شده است (احتمالاً توسط هنرمندی متفاوت با نمونه تصویر۲). به علاوه، در دست شخصی که در جلوی فریدون در حرکت است پرچمی دیده می‌شود که این شخص باید کاوه آهنگر با پرچم کاویانی در دستش باشد.

5- Comic Strip

تصویر۲- راســت، قدح لعابی، فریدون سوار بر گاو در حال بردن ضحاک، ســاوه، سده هفتم هجری قمری، انستیتو هنرهای دیترویت، آمریکا (آداموا و گیوزالیان، ۱۳۸۳: ۲۴).

تصویر۳- چپ، قدح لعابی، فریدون ســوار بر گاو در حال بردن ضحاک، ســده ششم هجری قمری، مجموعه کایر (رفیعی، ۱۳۷۷: ۲۱۸).

مضمون دوم؛ داستان فریدون و سه پسرش ایرج، تور و سلم

تقسیم ملک فریدون میان سه پسرش، آغازگر داستان‌های تاریخی ایران است. سه گردآورنده داستان‌های کهن یعنی فردوسی، طبری و ثعالبی درباره این واقعه مهم سه نظر متفاوت دارند. طبری که راوی بی‌طرفی است در روایت می‌آورد که فریدون میان پسرانش قرعه کشید. «او نام کشورها را بر تیرها نوشت و بگفت تا هر یک تیری برگیرند.» بنابراین، اختلاف را حاصل سرنوشت می‌داند. روایت دیگر این است که فریدون به انتخاب خود «جای آباد را به ایرج داد. و او را بیش از همه دوست می‌داشت» و لذا مایه اختلاف، برخورد عاطفی فریدون است. (رحیموو و پولیاکووا، ۱۳۸۱: ۲۱-۲۳)

ماجرا این گونه است که آن‌گاه که گرد پیری بر چهره فریدون می‌نشیند و کمان قامتش عیان می‌شود، قلمروی حکومت خویش را میان سه پسرش تقسیم می‌کند؛ او روم و ولایت‌های خاوری (مفهوم امروزی باختر) را به سلم، ترکستان و چین را به تور و ایران را به ایرج می‌بخشد.

سلم و تور از اینکه فریدون، ایرج را بر آنان مقدم داشته بود، بی‌نهایت، خشمگین شدند و نفرت برادر کوچک را در دل پروراندند. فریدون برای حل مسالمت‌آمیز نزاعی که برادران بر پا کرده‌اند، ایرج را نزد آن دو گسیل داشت. در اندرون خیمه، تور با خشم به ایرج پرخاش و او را به تصاحب غیر قانونی سریر سلطنت متهم کرد، اما ایرج که صمیمانه به برادرانش مهر می‌ورزید با خرسندی تمام به نفع آنان از تخت سلطنت پدری چشم پوشید. بدین‌سان، ایرج متواضعانه از مقام خود چشم می‌پوشد و برادران را مهتر خویش می‌خواند. لیکن آهنگ متواضعانه ایرج، نه تنها، آتش خشم تور را فرو نمی‌نشاند، برعکس بر غضب او می‌افزاید. تور از کرسی زرین برخاست و آن را بر سر ایرج کوبید. ایرج التماس می‌کرد که برادر دست به خون وی آلوده نکند و پدر سالخورده‌شان را به سوگ ننشاند. لیکن برادر ژاژخای با خنجر زهرآلودی زخم‌هایی بر سینه ایرج وارد آورد و آن‌گاه سر وی را از تن جدا کرد (شاهنامه، ۱۳۸۶: ۳۱-۴۲).

چو از تور بشنید ایرج سخن یکی پاک تر پاسخ افگند بن
بدو گفت کای مهتر کام جوی اگر کام دل خواهی آرام جوی

من ایران نخواهم نه خاور نه چین نه شاهی نه گسترده روی زمین
بزرگی که فرجام او تیرگیست بر آن مهتری بر بباید گریست

تصاویر باقی‌مانده بر ظرف سفالین (تصویر ۴) حوادثی از داستان فریدون و سه پسرش، سلم و تور و ایرج، را روایت می‌کند.

در سمت چپ تصویر، اسب سواری را در حال مبارزه با اژدها می‌بینیم که احتمالاً فریدون باشد در حالی که خود را برای امتحان یکی از پسرانش مبدل به اژدها کرده است. به‌نظر می‌رسد در تصویر مجاور، ایرج در حال حمل گنجینه‌هایی است که پدرش به او بخشیده است. صحنه بعدی در واقع، مربوط به فریدون است که همه چیز را به ایرج می‌دهد و دو پیکره‌ای که در درگاه سمت راست دیده می‌شوند، برادران ایرج‌اند با دستان خالی. دو صحنه دیگر در بخش بعدی مربوط به قتل ایرج به دست دو برادرش است که یکی از برادران در تصویر دیده می‌شود و تصویر سمت چپ تابوت ایرج است که به سوی فریدون آورده می‌شود (گروبه، ۱۳۸۴: ۱۸۷-۱۸۸).

تصویر۴- بخشی از یک کاسه با نقاشی رولعابی مینایی، دوران سلجوقی، ساخت کاشان، سده ششم یا هفتم قمری، داستان فریدون و سه پسرش، ایرج و تور و سلم، مجموعه هنر اسلامی ناصر خلیلی، قطر ۱۹/۵ سانتی‌متر (گروبه، ۱۳۸۴: ۱۸۷).

مضمون سوم؛ داستان بیژن و منیژه

از دیگر افسانه‌های عاشقانه‌ای که در شاهنامه آمده، داستان عشق پرماجرای بیژن، پسر گیو، به یکی از دختران افراسیاب به نام منیژه است. داستان از آنجا آغاز می‌شود که بیژن، از سرداران دلیر سپاه کیخسرو، با گرگین جهت از میان بردن گرازهای وحشی که کشتزارهای مردم شهر آرمان، واقع در مرز ایران و توران، را از بین برده‌اند راهی آن دیار می‌شوند. گرگین از توانایی و چالاکی بیژن در اندیشه می‌شود و حیله‌ای به‌کار می‌برد تا وی را از این مأموریت دور کند. منیژه، دختر زیبای افراسیاب، هم با تنی چند از همراهان در کوهساران جشن‌گاهی ترتیب داده‌اند. گرگین با حیله و افسون بیژن را به آن جا می‌کشاند. هنگامی که بیژن و منیژه در برابر یکدیگر قرار می‌گیرند، به هم دل می‌بندند و بیژن چنان دلبسته منیژه می‌گردد که به شبستان وی می‌رود. این راز بر افراسیاب پوشیده نمی‌ماند. او از گستاخی آن‌ها برافروخته می‌شود و دستور می‌دهد بیژن را در چاهی سرنگون سازند و سنگی عظیم بر چاه نهند و منیژه را سر و پا برهنه به مراقبت وی بگمارند تا عمر جوان بی‌گناه به‌سر رسد و دختر در حسرت دیدار وی افسرده و نالان گردد. از طرفی، در بارگاه کیخسرو از ناپدید شدن بیژن ماتمی به پا می‌شود و رستم برای نجات بیژن از آن مغاک وحشتناک مأموریت می‌یابد. پس از طی حوادثی رستم به سر چاه می‌آید و بیژن را نجات می‌دهد) (شاهنامه، ۱۳۸۶: ۴۳۳-۴۶۲).

چو آمد بر سنگ اکوان فراز بدان چاه اندوه و گرم و گداز
ز رخش اندر آمد گو شیر نر زره دامنش را بزد بر کمر
ز یزدان جان‌آفرین زور خواست بزد دست و آن سنگ برداشت راست

دوازده صحنه از این داستان بر پیرامون جام سفالین مینایی دوران سلجوقی که در فریر

گالری واشنگتن نگهداری می‌شود نقش شده است (تصویر ۵ و ۶). این داستان در سه طبقه ترسیم شده و حاوی چهار قسمت اصلی داستان است:

۱) ابراز عشق بیژن به منیژه با تقدیم یک دسته‌گل

۲) دستگیری بیژن به دست غلامان افراسیاب

۳) به چاه افتادن بیژن به دست ایشان

۴)... و آخرین صحنه، آمدن رستم به کنار چاه برای نجات بیژن. (برزین، ۱۳۴۲: ۴۷-۴۶)

تصویر۵- راست، تصویر روی تنگ سفالین مینایی، سده ششم یا اوایل سده هفتم هجری قمری، فریر گالری، واشنگتن، راوی صحنه‌هایی از داستان بیژن و منیژه (Ostermann, 2006: 49)

تصویر۶- چپ، تصویر پشت تنگ سفالین مینایی، سده ششم یا اوایل سده هفتم هجری قمری ، فریر گالری، واشنگتن (Sims, 2002: 223)

مضمون چهارم؛ داستان بهرام گور و آزاده

یکی از مضامین باستانی که در هنر ایران رواج داشته است، تصویر بهرام گور در حال شکار آهوان به همراهی کنیزک خود یعنی آزاده است. این داستان از دوران ساسانی بر ظروف سیمین مصور می‌شده است (تصویر۷) و تا قرون ششم و هفتم هجری قمری کماکان با همان ترکیب‌بندی و نوع ترسیم بر سفال‌های زرین‌فام مینایی و آثار فلزی و خطی به‌کار رفته است. به‌نظر می‌رسد نقوش و مضامینی که قرن‌های پیاپی با تغییر جزیی مکرراً به‌کار رفته‌اند، موضوعاتی بوده‌اند که به حد تبلور و ثبات رسیده و توجه بسیاری را به خود جلب نموده‌اند.

هنرمندان بعد از دوره ساسانی نیز در اجزای متشکله روایت تغییر چندانی نداده‌اند. از همان ابتدا در اکثر آثار، مَرکب مورد استفاده بهرام گور و آزاده، شتر می‌باشد و نحوه جای‌گیری دو پیکره روی شتر، طی چندین قرن، یکسان باقی مانده است. فقط چهره افراد، البسه، نوع سربند (تاج پادشاهی جای خود را به دستار و کلاهی ساده در آثار سده ششم و هفتم قمری داده است.) و حالت کلی پیکره‌ها تغییر کرده است. چهره پادشاه و کنیزک، ترکی شده و پیکره

تصویر۷- بشقاب سیمین، دوران ساسانی، سده هفتم و هشتم میلادی، مجموعه گیونل (Sims, 2002: 305)

افراد از حالت خشک و رسمی خارج و متواضع‌تر و مردمی‌تر شده است. با این همه، هنرمندان تا جایی که ممکن بوده است اصالت طرح را حفظ کرده‌اند. از میان تعداد زیاد آثار باقی‌مانده از این نقش، می‌توان به کاسه‌های مینایی زیر اشاره کرد (تصویر ۸ و ۹).

نقش داخل این کاسه‌ها، شتر سواری را به‌تصویر کشیده که دخترکی را در ترک خود سوار کرده است. دختر با چنگی که در دست دارد در حال نواختن و مرد شتر سوار نیز مشغول شکار آهویی است؛ تیری بر گوش آهو اصابت کرده و حیوان گوش خود را با پا می‌خراشد. آزاده هم سوار بر تَرک بهرام و هم در زیر پای شتر نقش شده است. داستان از این قرار است که بهرام گور روزی به شکار بیرون رفت و بر شتری سوار بود و کنیزکی که به او عشق می‌ورزید، در مصاحبت شاه بود. جمعی آهو پیش ایشان نمایان گشت، بهرام کنیزک را گفت که کدام جا از بدن این آهوان را می‌خواهی به تیر نشانه کنم. کنیزک گفت می‌خواهم تا نرینه این آهوان را با مادینه آن‌ها به هم مشتبه سازی. بهرام، با تیری دو پهلو (دو سر)، آهویی نر را نشانه کرد و به یک زخم دو شاخ او بیفکند. سپس دو تیر پیاپی در پی هم بر سر ماده آهویی زد که هر دو در رستنگاه شاخ او برقرار ماند.

چنان بد که یک روز بی‌انجمن به نخچیرگه رفت با چنگ‌زن
کجا نام آن رومی، آزاده بود که رنگ رخانش به می داده بود
که ای ماه چون من کمان را به زه برآرم بشست اندر آرم گره
کدام آهو افکنده خواهی به تیر که ماده جوان است و همتاش پیر
به تیر دو پیکان ز سر بر گرفت کنیزک بدو ماند اندر شگفت
هم اندر زمان نر چون ماده گشت به پیکان سرون از سرش ساده گشت
همان در سرونگاه ماده دو تیر بزد همچنان مرد نخچیرگیر
دو پیکان بجای سرون و برش بخون ایدرون لعل گشته برش

کنیزک از آن پس از شاه خواست تا سُم آهویی را به یک گوش او بدوزد. بهرام تیری بر گوش آهویی انداخت. آهو دست به گوش زخم دیده برد، بهرام با تیری دیگر سم او را به گوشش دوخت. سپس کنیزک را که از این همه سنگدلی و بی‌رحمی تاب از کف داده بود و به وی اعتراض می‌کرد، با تمام علاقه‌ای که به او داشت، بر زمین افکند و شتر بر پیکر او راند و گفت این سزای آن است که خواستی به‌جور بر من سخن رانی و عجز مرا ظاهرسازی و کنیزک اندکی بعد جان سپرد (شاهنامه، ۱۳۸۶: ۹۲۹-۹۳۰).

کنیزک بدو گفت اهریمنی و گر نی بدینسان کجا افکنی
بزد دست بهرام و او را ز زین نگون‌سار برزد به روی زمین
چو او زیر پای هیون جان سپرد به نخچیر از آن پس کنیزک نبرد

تصویر۸- وسط،کاسه با نقاشی رولعابی و زرین‌فام، داستان بهرام گور و آزاده، کاشان، سده ششم هجری قمری، مجموعه مورتیمر شیف
(Pope, 1971: 672)

تصویر۹- چپ،کاسه با نقاشی رولعابی مینایی، ساخت کاشان، سده ششم یا اوایل سده هفتم قمری، موزه هنر متروپولیتن، نیویورک
(www.metmuseum.org)

مضمون پنجم؛ داستان بهرام گور و سَپینود

بر تعداد دیگری از سفالینه‌های دوران سلجوقی، نقش خاصی تکرار شده است که فیلی را در حال حرکت با کجاوه‌ای بر پشت نشان می‌دهد (تصویر ۱۰). درون این کجاوه، شاهزاده‌خانمی جای دارد و همراه وی فیل‌بانی است که هدایت فیل را بر عهده دارد و در قسمت انتهایی بدن فیل، میمونی با پیکری سیاه و دست و پاهای بلند و باریک نقش شده است. به تصویر کشیده شدن فیل و میمون اشاره‌ای ظریف است که سواران از سرزمین هندوستان می‌باشند. این نقش

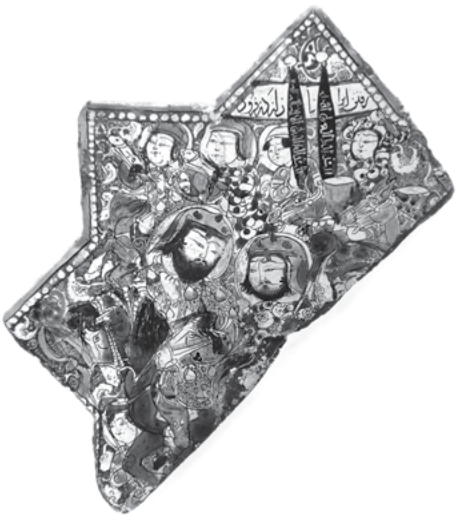
بیان‌کننده یکی از داستان‌های شاهنامه به نام سپینود می‌باشد که درباره سفر بهرام گور به سرزمین هندوستان است. در این سفر شنگل، شهریار هند، به پاس خدمات بهرام، دخترش سپینود را به همسری وی درآورد (شاهنامه، ۱۳۸۶: ۱۰۰۳-۱۰۰۴).

چو خرم بهاری سپینود نام همه شرم و ناز و همه رأی کام
بدو داد شنگل سپینود را چو سرو سهی شمع بی‌دود را

بهرام پس از مدت زمانی چون موقعیت خود را در ایران مناسب دید، خواستار بازگشت به وطن خویش شد و در این سفر همسرش، سپینود، وی را همراهی کرد.

تصویر ۱۰- کاسه با نقاشی مینایی، اواخر سده ششم یا اوایل سده هفتم هجری قمری، مجموعه هنری فریر، واشنگتن (Sims, 2002: 290)

تصویر ۱۱- کاشی هشت‌پر با نقاشی رولعابی مینایی و زرین‌فام، رفتن ایرانیان از دژ فرود، ساخت کاشان، سده ششم یا اوایل سده هفتم قمری، موزه هنرهای زیبای بوستون، آمریکا، قطر ۲۴ سانتی‌متر (Pope, 1971: 706).



مضمون ششم؛ رفتن ایرانیان از دژ فَرود

داستان این قطعه‌کاشی شکسته که، در اصل، یک کاشی ستاره‌ای‌شکل هشت‌پَر و احتمالاً از آن یکی از کاخ‌های سلاطین سلجوقی بوده است، با توجه به تصریح متن بالای کاشی«رفتن ایرانیان از دژ فَرود» قطعاً بخشی از شاهنامه را به‌تصویر شیده است (تصویر ۱۱). فرود فرزند سیاوش و نوه‌کیکاووس و نابرادری کیخسرو بود. این کاشی یکی از ماجراهای همیشگی نبرد ایرانیان و تورانیان را بازگو کرده است که در نهایت منجر به مرگ دردآلود و ناگزیر فرود به دست ایرانیان می‌گردد (فردوسی، ۱۳۸۶: ۳۱۵-۳۵۰). از آنجا که ادامه این کاشی و یا کاشی‌های مجاور پیدا نشده است، تنها استناد معتبر، همان نوشته بالای کاشی است. به احتمال قریب به یقین، ماجراهای دیگری از این داستان یا سایر داستان‌های شاهنامه نیز در کاشی‌های مجاور ترسیم شده بود، زیرا وجود تنها یک کاشی با این دقت و مهارت نقاشی در یک دیوار بی‌معنی می‌نماید.

نتیجه‌گیری

ادبیات فارسی به علت غنای ذاتی و سابقه درخشان و طولانی و نیز به دلیل رسالتی که همواره بر دوش داشته است، از عنصری صرفاً ادبی خارج شده و جنبه‌ای اجتماعی- سیاسی و همچنین دینی- عرفانی یافته است. لذا همواره، جایگاه والایی در میان مردم ایران زمین داشته است و منبع الهام آفرینش‌های هنری بوده و خدمات شایانی به فرهنگ و هنر این سرزمین کرده است. مضامین آثار ادبی همچون شاهنامه فردوسی، خمسه نظامی گنجوی، ورقه و گلشاه عیوقی، الکتاب الاغانی ابوالفرج اصفهانی و ... غالباً منابع سرشاری از الهام برای هنرمندان و صنعتگران رشته‌های مختلف در دوران سلجوقی بوده و مورد استفاده قرار گرفته‌اند. در بین این آثار ارزشمند ادبی، «شاهنامه حکیم طوس» دارای چنان جایگاه بی‌بدیلی بوده و هست که کمتر اثر ادبی دیگری را یارای دستیابی به آن است. مضامین ملی و میهن پرستانه‌ای که با اعتقادات و آیین‌های دینی مردم ایران سازگار و در عین حال از جذابیت‌های بسیار داستان‌سرایی و روایتگری برخوردار بوده‌اند و استعداد و قابلیت منحصر به فرد این اثر در تصویر-گری و جذب مخاطب، آن را به نمونه‌ای ممتاز برای ارجاعات مکرر هنرمندان،به‌ویژه، نگارگران و تصویرگران سفالینه‌ها و کاشی‌ها (علاوه بر سایر واسطه‌های هنری از قبیل مصورسازان کتب و یا فلزکاران و...) مبدل ساخته بود که موضوع این مقاله است. سلجوقیان

نیز به دلیل اصالت و قدرت فرهنگ، ادب و هنر ایران و نیز برای یافتن وجهه مناسب، در میان ایرانیان، به رواج و گسترش فرهنگ ایرانی کمک شایانی کردند و زمینه‌های رشد و شکوفایی هنرها و صنایع را فراهم آوردند. سفالگری یکی از این صنایع هنری بود که توانست در ذیل این توجه از لحاظ فنی و هنری به جایگاهی دست یابد که آن را از قبل و بعد از این دوران متمایز می‌کند. هنرمندان سفال‌ساز، در این دوران به‌تنهایی، یا با همکاری سایر نقاشان و نگارگران و با الهام از مضامین و روایات آثار ادبی، مخصوصاً شاهنامه، دست به خلق آثاری منحصر به فرد زدند که از یک سو از اهمیت و جایگاه والای این مضامین حکایت داشت و از دیگر سوی، خود به رواج و جاودانگی و ماندگاری این داستان‌ها کمک کردند.

مطالعه و شناخت آثار ارزشمند باقی‌مانده، ما را در شناخت جنبه‌های گوناگونی از زندگی آن دوران تاریخی با توجه به حمله مغولان یاری می‌کند؛ اول اینکه ما را با جایگاه ادبیات و شاهنامه حکیم فردوسی، در آن دوران خاص، آشنا می‌کند و طرز تفکر غالب و روحیه اجتماعی حاکم را برای ما آشکار می‌سازد. همچنین، با بررسی تطبیقی نگاره‌ها و نقاشی‌های روی سفالینه‌ها با نگارگری نسخ خطی معدود به جای‌مانده، حلقه‌های مفقوده سیر تکاملی نقاشی ایران را، در آن دوران، بازیابی می‌نماید و در نهایت به دلیل استقلال این نگاره‌ها از متن (بر خلاف نقاشی نسخ خطی که با متن همراهی می‌شوند.) اگر چه با الهام از نقاشی نسخ خطی ترسیم شده باشند از لحاظ فنی، ترکیب‌بندی و مصالح مورد استفاده و خود مبیّن اسلوب و شیوه‌ای ناب از نقاشی هستند که شایسته بررسی بیشتری می‌باشند.

فهرست منابع

کتاب

- آدامـــووا، ا.ت و ل.ت. گیوزالیـــان (۱۳۸۳)، نگاره‌های شـــاهنامه، ترجمه زهره فیضی، تهران، انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- اشرفی، م.م (۱۳۷۶)، همگامی نقاشی با ادبیات در ایران، تهران، نگاه.
- بهرامی، مهدی (۱۳۲۷)، صنایع ایران (ظروف سفالین)، تهران، دانشگاه تهران.
- رحیمـــوو، ز.ی و آ. پولیاکووا (۱۳۸۱)، نقاشـــی و ادبیـــات ایرانی، ترجمه زهره فیضی، تهران، روزنه.
- رفیعی، لیلا (۱۳۷۷)، سفال ایران از دوران پیش از تاریخ تا عصر حاضر، تهران، یساولی.
- شـــاهنامه فردوسی (۱۳۸۶)، متن کامل بر اساس چاپ مسکو، به کوشش دکتر سعید حمیدیان، تهران، قطره.

- فریه، ر.دبلیو (۱۳۷۴)، درباره هنرهای ایران، ترجمه پرویز مرزبان، تهران، فرزان.
- قائینی، فرزانه (۱۳۷۹)، سفالینه‌های جرجان، موزه ابگینه و سفالینه¬های ایران، سازمان میراث فرهنگی کشور، تهران، معاونت آموزش.
- کریمی، فاطمه و محمد یوسف کیانی (۱۳۶۳)، هنر سفالگری دوره اسلامی، تهران، چاپ ارشاد اسلامی.
- گروبه، ارنست .جی (۱۳۸۴)، سفال اسلامی، ج هفتم، ترجمه فرناز حایری، تهران، کارنگ.
- موریس اسون (۱۳۸۳)، راهنمای صنایع اسلامی، ترجمه عبدالله فریار، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.
- ویلسن، ج. کریستی (۱۳۶۹)، تاریخ صنایع ایران، ترجمه عبدالله فریار، تهران، فرهنگسرا و یساولی.

مقاله

- برزین، پروین (۱۳۴۲)، نقوش انسان بر روی ظروف سفالین، هنر و مردم، ش ۱۳، صص ۴۶-۴۷.
- تمدن، ملیحه و حسین سرپولکی (۱۳۸۵)، سفال گلابه‌ای، گلستان هنر، ش ۳، صص ۵۴-۷۰.
- حسینی، سید هاشم (۱۳۹۱)، تحلیل نمونه‌هایی از نقوش زنان بر سفال دوران اسلامی، زن در فرهنگ و هنر، دوره ۴، ش ۲، صص ۶۳-۸۲.
- شیرانلو، شروین (۱۳۵۴)، نقوش انسان بر روی سفالینه‌های دوران سلجوقی، تماشا، ش ۲۱۹.
- نجفی پور، اکرم و فروغ مطیعی (۱۳۸۹)، تأثیر ادبیات بر نقوش سفال‌های دوره اسلامی با تأکید بر نقش سیمرغ، کتاب ماه هنر، ش ۱۴۷: صص ۱۱۰-۱۱۴.

انگلیسی

- Ostermann, Matthias. (2006), *The Ceramic Narrative*, London: A&C Black.
- Pope, Arthure Upham. (1971), *A Survey of Persian Art (from prehistoric times to the present)*, Volumes IX &X, Tehran: Soroush Press.
- Sims, Eleanor & Marshak, Boris I. & Ernst J. Grobe. (1971), *Peerless Images, Persian painting and it'ssources*: Yale University Press.

سایت

- http://www.metmuseum.org /

فصلنامه علمی-پژوهشی مطالعات هنر اسلامی/
بهار - تابستان ۱۳۹۵
سال دوازدهم، شماره بیست و چهارم

رنگ در جامه‌های تعزیه با تأکید بر مفهوم رنگ از دیدگاه عرفا

چکیده

تعزیه، هنر نمایشی است که قبل از آنکه مدیون شعر و آهنگ باشد، وابسته به رنگ است. رنگ در تعزیه نقش اساسی ایفا می‌کند. با انتخاب رنگ شخصیت‌های داستان از هم تفکیک شده و باعث تأثیرگذاری در ذهن بیننده می‌شود. رنگ یکی از مهم‌ترین مقولات در عرفان اسلامی است. اغلب عرفا با بهره‌گیری از امکانات زبانی چون تشبیه، مجاز، استعاره، ایهام و نماد به بروز تجارب شخصی خویش روی آوردند. در این میان استفاده از مفهوم رنگ در وصف عواطف نفسانی و دریافت‌های شخصی بسیار قابل توجه بوده است، درحالی که به این مهم کمتر توجه شده است.در این مقاله که به شیوه توصیفی-تحلیلی انجام گرفته، دو رویکرد مورد توجه قرار گرفته است: رویکرد اول بنیادهای عرفانی رنگ از منظر عرفای اسلامی را بیان کرده و رویکرد دوم بازتاب اندیشه‌های عرفانی و معانی نمادین رنگ را در جامه‌های تعزیه-خوانان، مورد بررسی قرار داده است.

یافته‌های پژوهش نشان داده که رنگ در جامه‌های تعزیه منطبق بر دیدگاه عرفان اسلامی بوده است. همچنین رنگ متناسب با درجات مختلف نور و ظلمت، گاه نماد سیر و سلوک و جهان غیب و گاهی تصویری از فضای زمینی، متناسب با درجات نفسانی و عوامل خیر و شر، بوده است.

اهداف مقاله

۱- بررسی بنیادهای عرفانی رنگ از دیدگاه عرفای اسلامی؛
۲- بازتاب اندیشه‌های عرفانی و نمادین رنگ در جامه تعزیه‌خوانان.

سؤالات مقاله

۱- رنگ‌ها در جامه‌های تعزیه‌خوانان چه مفهومی دارند؟
۲- رنگ‌ها در جامه‌های تعزیه‌خوانان تا چه حد منطبق بر مفهوم نمادین رنگ در نزد عرفاست؟

واژگان کلیدی

تعزیه، مفهوم رنگ، جامه‌های تعزیه‌خوانان، عرفان اسلامی.

محمد اعظم زاده /
استادیار دانشکده هنر
و معماری مازندران
مهفام آریان‌پور /
دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر
مؤسسه آموزشی مارلیک
n.aryanpour@gmail.com
پگاه سادات رضوی هندی /
دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر
مؤسسه آموزشی مارلیک

تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۱۰/۱۲
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۵/۰۸/۰۳

صفحات مقاله:۵۸-۴۵

مقدمه

یکی از مهم‌ترین ارکان هنر تعزیه، رنگ است. این رنگ، نقش‌ها و شخصیت‌های معرکه را در ذهن بینندهٔ عزادار، تثبیت و تفهیم می‌سازد و چنانچه رکن اساسی رنگ را از این معرکهٔ پرجوش و خروش حذف نماییم نمایش عقیم و بدون روح خواهد ماند.

مفاهیم عرفانی رنگ‌های تعزیه را هیچ یک از هنرهای دنیا در اختیار ندارند. تعزیه یک هنر فاخر در جهان است و رنگ‌های به کار رفته در آن هرکدام دارای جلوه و ویژگی خاص خود است. در هیچ یک از تئاترهای دنیا از گذشته تا به امروز این مفاهیم و تنوع رنگ‌ها مورد استفاده قرار نگرفته است. این بزرگ‌ترین و جامع‌ترین نوع مفهوم عرفانی رنگ در عالم هنر است.

تأکید عرفا بر استفادهٔ متفاوت از واژگان برای نمایش جهان ماورای ماده، آنان را بر آن داشته که به هر واژه چنگ اندازند و با بسط آن در قالب استعاره و نماد از دایره محدود واژگانی، گستره عظیمی از معانی ایجاد نمایند. یکی از این تصرفات صوفیانه را می‌توان در نحوهٔ استفاده آنان از واژه‌های مربوط به رنگ جست‌وجو کرد، گرچه زمینه‌های نمادین رنگ به عوامل مختلفی چون محیط جغرافیایی، فرهنگی، حالات و خصایص روحی و آموزه‌های دینی و اسطوره‌ای بستگی دارد. اما نقش آموزه‌های دینی و تأثیر تجارب روحی و عاطفی در نوع نگرش عرفانی و گزینش واژگانی، از عمق و برجستگی بیشتری برخوردار است.

این پژوهش که به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی انجام گرفته است، سعی در شناسایی این موضوع دارد که رنگ ها در نظر عرفا چه مفهومی داشته و رنگ جامه‌های تعزیه‌خوانان تا چه حدی منطبق با مفهوم نمادین رنگ در نزد عرفاست.

از مهم‌ترین پژوهش‌ها در زمینهٔ تعزیه می‌توان به کتاب پژوهشی در تعزیه و تعزیه‌خوانی از آغاز تا آخر دوره قاجار در تهران (شهیدی،۱۳۸۰) اشاره کردکه به ساختار، فضا و موسیقی در تعزیه پرداخته است.

محمدی فشارکی در مقاله ای با عنوان "بررسی ویژگی‌ها و نمادها در تعزیه حضرت عباس (ع) بر اساس نسخهٔ صادق همایونی"(۱۳۹۲) به صورت خیلی مختصر به رنگ در تعزیه پرداخته است. مریم مونسی سرخه در مقاله "نوع لباس و نمادهای رنگ در عرفان اسلامی"(۱۳۸۹)، به معرفی ویژگی صوفیان و اهل زهد در اسلام، جامهٔ ایشان، برخی از تاج‌های ایشان، رنگ تاج‌ها و معانی نمادین آن را مورد بررسی قرار داده است. همچنین علل استفاده از این‌گونه پوشش و رنگ‌ها نیز بیان شده است .

ناصر نیکوبخت در مقاله" سمبولیسم نور و رنگ در عرفان ایرانی- اسلامی"(۱۳۸۷)، به نقش سمبولیک رنگ‌ها در بیان کیفیات نفسانی و تجربه‌های شخصی عرفا اشاره می‌کند. نگارندگان در این پژوهش سعی کردند به مسئله مهمی در تعزیه بپردازند که تاکنون بدان پرداخته نشده است.

مطالعات این پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی انجام شده است. روش گردآوری اطلاعات آن هم از نوع کتابخانه‌ای و اسنادی با بهره‌گیری از منابع مکتوب و سایت‌های اینترنتی معتبر است.

تعزیه

تعزیه (به فتح اول و چهارم) سوگواری است. تعزیت و بر پایداری عزاداری حضرت سیدالشهدا(ص) و روضه‌خوانی و شبیه، هر نمایش منظومی است که توسط عده‌ای از اهل فن

و با موسیقی،که بعضی مصائب اهل البیت (ع) را مصور سازند (معین،۱۳۸۲: ۱۰۱۳).

مایل بکتاش در مقالهٔ «تعزیه و فلسفهٔ آن» دربارهٔ چگونگی و زمان پیدایش تعزیه در ایران می‌نویسد:«تصویرنمایش واقعهٔ عاشورا از رسم نوحه‌خوانی‌های سوگواران توأم با وصف آشکار واقعه، به زبان اوّل شخص و نیز از نخستین مقتل خوانی‌ها پدید آمد. این وضع از اواخر دورهٔ صفویّه آغاز و با طی دورهٔ زندیّه، تا اوایل عهد قاجار، زمانی که تعزیه، به عنوان یک نمایش مذهبی حزن‌انگیز، موقع برجسته‌ای در مراسم سوگواری به دست آورد، ادامه داشت» (بکتاش،۱۳۶۷:۱۵۳).

امّا دربارهٔ زمان پیدایش تعزیه پژوهشگران نظر دقیق و یکسانی ندارند و بسیاری معتقدند که تعزیه پدیدهٔ فرهنگی ساده یا مشخصی نیست که در مقطع خاصی به ظهور رسیده باشد، بلکه تدریجاً پس از سده‌ها به واسطه‌ی عوامل مختلف اجتماعی، مذهبی، هنری و فلسفی پدید آمده است (شهیدی،۱۳۸۰: ۷۱).

اغلب گفته می‌شود که شکل رایج آن در خلال سال‌های آخر دوران صفوی به وجود آمده است. از مواردی که این نکته را تأیید می‌کند، نقاشی‌های دیواری امامزاده زید در اصفهان است. این نقاشی‌ها که مربوط به سال ۱۰۹۷ هستند و طی آن‌ها صحنهٔ شهادت حضرت علی اکبر(ع)، قاسم بن حسن(ع) و عبدالله بن حسن(ع) به تصویر کشیده شده است، تداعی کننده صحنه‌های تعزیه و حالات روحی و احساساتی مراسم تعزیه هستند (گدار و ماکسیم و دیگران،۱۳۷۱:۱۶۶).

پس از صفویان و در زمان حکومت افشار، زند و قاجار شاهد گزارش‌های مفصّلی از مراسم نمایشی سوگواری امام حسین (ع) هستیم. در زمان حکومت آقا محمّد خان قاجار، که سنت تعزیه و نمایش دادن وقایع کربلا، رو به توسعه نهاد؛ نخستین حکم معروف به شبیه‌خوانی از سوی میرزا ابوالقاسم بن حسن گیلانی معروف به فاضل قمی (متوفی در سدهٔ دوازدهم) مجتهد امامی دوره‌ی قاجار صادر شد. او که در افکار آقا محمّدخان و فتحعلی شاه قاجار نفوذ داشت و مورد احترام شیعه بود، صریحاً اعلام کرد که شبیه‌خوانی نه تنها حرام نیست، بلکه جایز و از اعظم مجاهدات است. این حکم، اندکی بعد در سال ۱۲۳۴ در رساله دینی او به نام جامع الشتات انتشار یافت و بارها تجدید چاپ شد (بکتاش،۱۳۶۷:۱۵۵).

حکم مزبور که احکام مشابهی نیز بعد از خود در پی داشت، رواج تعزیه را بیشتر و بیشتر کرد. تا آنجا که نمایش تعزیه که در ابتدا سوگواری ساده و در عین حال، غمناکی بود و فقط به ترسیم وقایع کربلا می‌پرداخت؛ با استقبال گسترده‌ای از طرف مردم و به خصوص حمایت‌های دربار دوره قاجار و نفوذ فرهنگ اشرافیت، صحنه‌های دیگری هم به آن افزوده شد که ارتباطی به سوگواری‌های محرم نداشت. مثل نمایش‌های خنده‌داری چون درّ الصّدف، امیر تیمور گورکانی و عروسی دختر قریش، حتی در مجالس تعزیه شهیدان کربلا، برخی مضامین جای گرفت که جنبه‌های کمیک و شادی‌آور داشت و در آخر این تکه‌های نمایشی تفریحی، یکی از روی دادهای کربلا را اجرا می‌نمودند، تا جنبه عزاداری آن حفظ شود. در اجرای نمایش خیلی هم به صحت مطلب وفادار نبودند و بیشتر سعی می‌کردند تا جنبه‌های حزن آور قضیه را رعایت کنند (مستوفی،۱۳۷۷ :۲۸).

همین امر باعث مخالفت‌هایی از طرف علما با شبیه‌خوانی[1] شد. به نحوی که امیرکبیر دستور به اصلاح آن داد.

۱- شبیه‌خوانی گونه‌ای از تعزیه است. تعزیه که در واقع مفهوم عزاداری و سوگواری را دربردارد (معین،۱۳۷۲: ۵۷۰).

طبقه‌بندی پوشش تعزیه‌خوان‌ها بر اساس رنگ

موافق خوان‌ها

۱. شبیه حضرت امام حسین(ع): قبای سبز، شال سبز، عمامهٔ سبز، عبای سبز یا سفید، شلوار سبز و چکمهٔ مشکی. اگر زره روی قبا بپوشد، مناسب است.

۲.شبیه حضرت زینب(س): پیراهن مشکی بلند و گشاد، روسری مشکی (چپیه)، یشماق یا روبند سبز یا مشکی، سربند سبز، نعلین سبز یا مشکی، شلوار سبز یا مشکی.

۳. شبیه حضرت امام سجاد(ع): قبای سبز، عبای مشکی یا قهوه‌ای، چپیه سفید، سربند سبز، شلوار سبز، نعلین مشکی یا قهوه‌ای، شال کمر سبز.

۴. شبیه حضرت رباب(س): شلوار مشکی، پیراهن مشکی گشاد و بلند، یشماق یا روبند مشکی یا سفید، روسری مشکی، سربند مشکی، نعلین یا کفش معمولی مشکی.

۵. شبیه حضرت سکینه(س): مانند شبیه حضرت رباب«س» لباس می‌پوشد.

۶. شبیه حضرت عبدالله بن الحسن(ع): شلوار سبز، قبای سفید، شال کمر سبز، چپیه سفید، سربند سبز.

۷. شبیه حضرت جبرئیل(ع): شلوار رنگی (به جز سبز یا قرمز)، دشداشه سفید، شنل یا قبای رنگی گشاد (به جز رنگ‌های سبز، قرمز و مشکی)، چپیه یا روسری رنگی، تاج مرصّع، روبند توری سفید یا سبز.

۸. شبیه ملک آسمان و همراهانش: پیراهن سفید یا آبی آسمانی بلند، شنل مشکی، چپیه یا روسری مشکی، روبند توری سفید، سربند سفیه یا تاج سفید.

۹. ملک باد و همراهانش: نوع لباس‌هایشان مانند ملایک آسمان است، ولی رنگ آن‌ها همه سفید است و شال مشکی به گردن می‌آویزند.

۱۰. ملک آتش و همراهانش: پیراهن زرد یا نارنجی بلند و گشاد، شنل قهوه‌ای یا مشکی، چپیه یا روسری زرد یا نارنجی، سربند یا تاج نارنجی یا قهوه‌ای، شالِ گردن مشکی.اگر بتوانند کلاه های آتشین بر سر بگیرند، بهتر است.

۱۱. ملک آب و همراهانش: نوع لباس‌ها مانند فرشتگان دیگر است، ولی رنگ آن‌ها همه آبی است و شال گردن مشکی به گردن می‌آویزند.

مخالف خوان‌ها

۱. شبیه ابن سعد: دشداشه قرمز، شلوار قرمز، قبای قهوه‌ای یا نارنجی یا زربافت بلند، شال کمر نارنجی رنگ یا قهوه‌ای، عمامهٔ زربافت نارنجی یا قرمز، چکمه مشکی یا قهوه‌ای.

۲. شبیه شمر: قبای قرمز، شلوار قرمز، شال کمر قرمز، چکمه قهوه‌ای یا قرمز، کلاهخود قرمز یا برنجی، زره با یقهٔ قرمز، شال دور خود قرمز، پَر قرمز.

۳. شبیه سنان بن انس: قبای قرمز یا نارنجی بُته جقّه‌ای، شال کمر قرمز یا نارنجی، شلوار قرمز یا نارنجی، چکمه مشکی یا قرمز، چپیه قرمز یا نارنجی، سربند قرمز یا نارنجی.

۴. شبیه حرمله و خولی: مانند سنان، ولی در شال‌ها و چپیه، می‌تواند هر رنگی غیر از رنگ‌های سبز، زرد، آبی و سفید استفاده کند.

۵. مبارز اول: دشداشه قرمز، شلوار قرمز، چپیه و شال رنگ‌های مختلف (به جز سبز، آبی و سفید).

۶. مبارز دوم: مانند دو مبارز اول.

۷. لشکریان سپاه مخالف: همه دشداشهٔ قرمز، شلوار قرمز، چپیه و سربند.

مفهوم خیر و شر

تعریف جامعی از خیر و شر، که بازگو کنندهٔ تمام و کمال این صفات باشد و همهٔ جوانب آن را در برگیرد، وجود ندارد . خیر و شر در تقابل با یکدیگر بوده‌اند و عموماً خیر را امری وجودی و شر را ضد امر عدمی می‌دانند. بنابراین خیر یعنی مؤثر، آن چیزی که قابل اختیارشدن و انتخاب شدن است و شر در مقابل آن قرار می‌گیرد. بنابراین شر هم امر نبایستی است، یعنی آنچه هست ولی نباید باشد. خیر آن است که هر چیزی به سوی آن گرایش و اشتیاق دارد و شر آنکه مورد تنفر و دوری باشد (گروئیانی،۷:۱۳۹۳).

از دیدگاه مرتضی مطهری: «جهل که در مقابل علم قرار دارد شر می‌گوییم، قدرت را خیر می‌گوییم، فقر را شر می‌گوییم، غنا را خیر می‌گوییم، بیماری را شر می‌گوییم، سلامت را خیر می‌گوییم، درد و رنج و عذاب را شر می‌گوییم و در مقابل مسرت و سرور و بهجت را خیر می‌گوییم. همچنین یک سلسله موجودات را شر اطلاق می‌کنیم. مثلاً حیوانات موذی را شر می‌نامیم. انسان، مار، عقاب، درندگان و موجوداتی را که در برخورد با آن‌ها وجودشان را از بین نمی‌برد یا در تابستان پشه و ساس و امثال این‌ها که می‌خواهند در اتاق‌های ما وجود داشته باشند ما این‌ها را با وسایلی که در اختیار داریم از بین می‌بریم. معلوم است که ما وجود این‌ها را شر تلقی می‌کنیم. آفات نباتی، آفات حیوانی را شر تلقی می‌کنیم یعنی نبودشان را بر بودشان ترجیح می‌دهیم . به عبارت دیگر آن چیزی که عدمش بر وجودش ترجیح دارد. خیر آن چیزی است که وجودش بر عدمش ترجیح دارد» (مطهری،۸۸:۱۳۸۷).

مفهوم خیر و شر در تعزیه

شبیه‌خوانان در اجرای هر مجلس معمولاً دو دسته‌اند: اولیاخوان و اشقیاخوان. شبیه‌خوان‌هایی که نقش اولیا و یاری‌دهندگان دین را بازی می‌کنند، اولیاخوان، مظلوم و انبیاخوان نامیده می‌شوند و کسانی که نقش اشقیا و دین‌ستیزان را بازی می‌کنند، اشقیاخوان یا ظالم‌خوان‌اند. اولیاخوان‌ها نقش‌های خود را موزون و خطابه‌ای سرمی‌دهند، اما اشقیاخوان‌ها سخنان خود را ناموزون و معمولی و در پاره‌ای از موارد، تمسخرآمیز بیان می‌کنند. اولیاخوان‌ها جامهٔ سبز یا سیاه و اشقیاخوان‌ها لباس سرخ بر تن می‌کنند.

پوشش در تعزیه

در تعزیه با استفاده از وسایل، لباس و شکل و شمایلی که به افراد می‌دهند. آرایش سروصورت و ظاهر و یا لحن و تن صدا، شخصیت‌ها را به بینندگان معرفی کنند. یکی از راه‌های معرفی افراد ، نحوهٔ لباس پوشیدن و رنگ لباس است که در ذیل به آن می‌پردازیم.

لباسی که برای افراد تعزیه‌خوان انتخاب می‌شود سازگار با نقش آن‌هاست به غیر از لباس، چکمه و اسب نیز از مواردی است که هویت مخالف یا موافق بودن بازیگران را نشان می‌دهد. مثلاً بازیگر شخصیت امام حسین (ع) چهره‌ای مظلوم دارد لباس سفید یا سبزی پوشیده و دستاری سبز بر سر بسته است، شکلی دوست داشتنی و محبوب دارد. غالباً اسب وی سفید بوده و باشکوه تزیین می‌شود. در مقابل شمر لباس قرمزی بر تن دارد، چهره‌ای برافروخته و چشمانی گشاده و از حدقه بیرون زده و اسب سیاه رنگ دارد او تن صدای بلند و جمله‌ها و کلمات و مصراع را با خشم ادا می‌کند بر تن کردن پارچه سفید بلند همانند کفن نشانه نزدیک شدن

مرگ و اعلان جانبازی است. عینک سفید برای نشان دادن روح و بصیرت، عینک دودی جلوهٔ خباثت، عصا برای نشان دادن تجربه و مصلحت اندیشی است(محمدی فشارکی،۱۳۹۲: ۵۴)

چهره ابن سعد از اطرفیانش با پوشش و چکمه‌ها و عمامه و قطعهٔ جواهری که در لابه‌لای دستار پنهان کرده و به سهولت معرفی می‌شود. کلاهخود شمر به وسیله پر بزرگ و رنگی که اصطلاحاً «ابلق» نامیده می‌شود، قابل شناسایی است. کلاهخودهایی که بازیگر نقش عباس(ع) و علی اکبر از آن استفاده می‌کند فاقد پر است و یا پری سبز رنگ دارد. معمولاً دستمال قرمز برای معرفی اشقیا و دستمال سبز برای معرفی چهره انبیاست.

مفهوم عرفانی رنگ از دیدگاه عرفا

در رنگ‌شناسی اسلامی- ایرانی نظام هفت رنگ وجود دارد که شامل: سفید، سیاه، خاکی، زرد، سبز، سرخ و آبی. مشاهدات روحانی عارف در سیر و سلوک خویش، متناسب با سطح معرفت و پاکی روحش، متفاوت شده و این تفاوت با رنگ‌ها نمایانده می‌شود.

نجم الدین کبری از صوفیان ایرانی سدهٔ ششم و هفتم هجری است نخستین استاد صوفی بود که نگرش خود را بر پدیدهٔ رنگ و احساس نورهای رنگی که در ازای حالت‌های مینوی عارف به او دست می‌دهند، بنا نهاده است. او رنجهای بسیاری کشید تا این نورهای رنگی را برشمرد و آن‌ها را چون نشانه‌هایی که حالت‌های عارف و میزان پیشرفت مینوی او را می نماید، گزارش دهد (کربن، ۱۳۹۰: ۹۵).

در اندیشهٔ نجم الدین کبری، رنگ عَرَض نیست بلکه تجلی معناست. به دیگر سخن، هنگامی که او از یکرنگ سخن می‌گوید، آن را عاملی برای ظهور معنا مدنظر ندارد بلکه خود را روایت می‌کند. بدین ترتیب گستره‌ای از معانی وجود دارد (مونسی سرخه،۱۳۸۹:۱۱).

از نظر نجم الدین کبری، رنگ‌ها هر کدام نشانه‌ای از حالات و مقامات سالک به حساب می‌آیند. هر رنگی بیانگر حال سالک است. این انوار شامل سبز، قرمز، زرد و کبود است و هر رنگی در زمانی واحد و به تناسب سیر و سلوک و حالات باطنی سالک ظاهر می‌شود. رنگ سبز نشانه حیات قلب است و رنگ آتش خالص سرخ نشانه حیات همت یعنی قدرت است و کبودی، رنگ حیات نفس است و زردی نشانه ناتوانی است. بهترین رنگ برای سالک رنگ سبز است(شیجانی،۱۳۹۳:۲۲۱).

پس از نجم الدین کبری شاگرد وی نجم رازی، صاحب کتاب مرصاد العباد دومین کسی است که به ذکر مسائل سیر و سلوک با استفاده از تمثیل‌های رنگی نور پرداخته است. از دیدگاه وی دل چنانچه با ذکر صیقل خورد قادر به مشاهده انوار معنوی است. مشاهده‌های روحانی عارف با رنگ‌ها نمایان می‌شود (عسگری و اقبالی،۱۳۹۲: ۵۶).

از منظر نجم رازی: «اگر سالک در مرتبه نفس لوامه باشد نوری به رنگ کبود می‌بیند، زیرا نفس در این مرحله هنوز با ظلمت پیوستگی دارد و به همین دلیل است که سالکان مبتدی، رنگ جامه خود را کبود ازرق انتخاب می‌کنند. چون ظلمت نفس کمتر شود و نور روح زیادت گردد، نوری سرخ مشاهده شود و چون نور روح غلبه کند، نوری زرد پدید آید (ایمان) و چون ظلمت نفس نماند نوری سپید آید (اسلام) و چون نور روح با صفای دل استخراج گیرد نوری سبز آید (نفس مطمئنه) و چون دل به تمامی صافی شود، خورشید در کمال اشعه در آینه صافی ظاهر شود و پدید آید که البته نظر از کدورت شعاع بر او ظفر نیابد» (رازی، ۱۳۶۸:۱۴۳).

علاءالدوله سمنانی از مشایخ قرون هفتم و هشتم هجری است. وی که میراث بر معنای انسان نورانی در اندیشه‌های عرفانی ما قبل خود و نیز تأملات جدی نجم الدین کبری پیرامون رنگ و نور بود. در اندیشهٔ عرفانی انسان رنگ و نور را در قالب انسان عرفانی ،تلألویی دیگر بخشیده و هنر ایرانی را به شدت تحت تأثیر عمیق خود قرار داد (بلخاری،۱۳۹۰: ۳۷۰).

علاءالدوله سمنانی در کتاب اندام‌شناسی عرفانی انسان، هفت پیغمبر درونی و هفت مرتبه وجودی عارف را برمی‌شمرد: «۱-لطیفه قالبیه که این اندام شکل ندارد و از فلک‌الا فلاک یا جانِ جهان سرچشمه گرفته است. این مرحله را که بیشتر تصویری از هستی است تا شکل و فرم، مقام جسم یا آدم وجود تو نامند که به یک معنا با آدم (ع) مرتبط است. ۲- لطیفه نفسیه که جایگاه نفس است. این اندام مرکزی برای حضور خواهش‌ها و شهوات پلید بوده و بدین دلیل که مبرای از جسم است عالم صورت نامیده شود و چون با پَست‌تر از خود روبه‌رو شود موقعیت نوح را یابد که با دشمنانی پست روبه‌رو بود. به همین دلیل آن را نوح وجود تو خواندند. ۳- لطیفه قلبیه یا جایگاهی برای آن منِ روحانی که در دل آدمی جای دارد. این اندام تصویر ابراهیم وجود توست که تصویر دیگری از عالم معناست. ۴- موسای وجود تو و به عبارتی لطیفه سریه‌ای است که در عالم خیال و ملکوت، گفتگوی نهانی و مناجات پنهانی را با خدای رقم زند. ۵- لطیفه روحیه که تصویر جهانی جبروتی و فراسوی صورت است و آن را بدین دلیل که جایگاهی بس شریف دارد ونماینده خداست داود وجود تو نامید. ۶- لطیفه خفیه یا نمایانگر سرشت الهی در عالم لاهوت که آن را عیسای وجود تو نامند زیرا الهامات روح قدسی به وسیلهٔ این اندام دریافت شود. ۷- لطیفه حقیه یا محمد وجود تو که این اندام تصویرِ خود راستین است. اندام انسان نورانی با هفت رنگ در ارتباط است» (مونسی سرخه،۱۳۸۹:۱۱).

لطیفه قالبیه رنگی سرد، سیاه و تاریک دارد. زیرا بنا به هفت منزل از لطیفه حقیه نوریه فاصله دارد. سمنانی آن را پردهٔ غیب شیطان دانسته که انسان، اول پردهٔ مکدر را به چشم خود بیند. لطیفه نفسیه، آبی است. زیرا نفس بر کدورت ماده فائق آمده و پا به عالم صورت نهاده، به نظر سمنانی:« در این مرحله فنا حاصل آمده، نور نفس به ظهور آید و پرده کبود خوشرنگ باشد». لطیفه قلبیه مساوی با طلوع نور دل است که به رنگ سرخ عقیق ظاهر شود. لطیفه سریه رنگی سفید و در متن خود پرتوهای سبز دارد. بعد از آن نور سبز پرتو اندازد و پرده او سفید باشد و در این مقام علم لدنی کشف شود. لطیفه روحیه، زرد است که در آیهٔ ۶۹ بقره، رنگِ زردِ زرینِ سرور آفرین و به تعبیر سمنانی:« زردی به غایت خوشاینده و از دیدن او نفس ضعیف و دل قوی گردد». صورت خفیه سیاه روشن یا اسود نورانی است. زیرا مقام سرالاسرار یعنی مقام رازِ این پیدای ناپیدا و این آشکارِ به غایت پنهان. به تعبیر سمنانی:« سیاهی به غایت صافی، عظیم و باهیبت. گاه باشد که از دیدن این پردهٔ سیاه سالک فانی شود و رعشه بر وجودش افتد». لطیفه حقیه نور سبز درخشان دارد. به تعبیر او :«صفت خاص حق است، منزه از حلول واتحاد و مقدس از اتصال و انفصال، متجلی شود و پرده او سبز باشد و آن سبزی، علامت حیات شجره وجود باشد» (بلخاری قهی،۱۳۸۸:۳۷۰).

نمادهای رنگی در جامه‌های تعزیه

بارزترینِ نمادها از جنبه تأثیرگذاری بر روان انسان، رنگ‌ها هستند. رنگ‌ها در ارتباط با طبیعت، فرهنگ، باورهای دینی وتجربه های زندگی، هر یک معنایی ویژه به خود اختصاص

می‌دهند این ادراک رنگ در میان ملل و اقوام گاه متفاوت و گاه مشابه است. اما به هر حال تابع موقعیت‌های زمانی، مکانی و جغرافیایی‌اند و یا از فرهنگ، دین و آیین مردم نشأت می‌گیرند. رنگ‌ها روایتی از عالم عرش و جهانی فراتر بوده وهمیشه وفادار به عالم برون نیستند. رنگ‌ها در جامه‌ها، به عنوان عاملی سبب سیر و سلوک شده و در هر مرحله و مقامی با جهان غیب رابطه برقرار می‌کند. بدین ترتیب هنرمندان فارغ از زمان و مکان و مراحل‌دانی به مراحل عالی رسیده و تصوراتی ورای مادیات را می‌آفرینند.

مفهوم عرفانی رنگها و بررسی آن در جامه های تعزیه

رنگ سپید

در دیدگاه عرفا سرسلسله و منشأ همه طیف‌های نوری، نور سفید است که به نوعی همان نورالانوار است و طیف‌های مختلف رنگین، که پرتوهایی از وجودند، و فی‌الجمله رنگی که به بساطت و صفا نزدیک‌تر است. از آن منشعب می شود اولاً باشد و آن رنگ سپید است که قابل همه رنگ‌هاست، صورت و فطرت است عرفا این رنگ را منتسب به خدا می‌دانند (باخرزی، ۳۵:۱۳۴۵).

سفید رنگ روز بوده و از آن جماعتی است که دل ایشان روشن باشد و سینه آن‌ها از کدورات صفات ذمیمه صاف گشته. پیامبر (ص) فرمود: «لباس سفید بپوشید که پاک‌تر است و هر که این جامه پوشد باید که چون صبح صادق بود و چون روز همه کس را روشنی بخشد» (کاشفی سبزواری، بی‌تا :۱۶۷).

سپید نخستین رنگ انتخابی صوفیان در سده نخستین است. پوشیدن صوف یعنی جبه سفید پشمی که در حدود سال یکصد هجری عادت خارجیان و لباس مسیحیان شمرده می‌شد و در اواخر قرن دوم و اوایل سوم هجری شایع شد (سجادی، ۱۳۸۴:۱۵۰).

در جامهٔ تعزیه به نظر می‌رسد این رنگ جزء رنگ‌های نسبی می‌باشد یعنی با ترکیب آن با رنگ دیگر می‌توان مرز بین خیر و شر را مشخص نمود. در بیشتر مجالس جهت موافقی استفاده می‌گردد که از ذریهٔ رسول الله (ص) نمی‌باشد مثل انبیای الهی، وهب، حبیب، ساربان و غیره و گاهی در زنان موافق نیز کاربرد دارد مثل چادر بهشتی که در مجلس عروسی زنان قریش، حضرت زهرا (س) به سر می‌نماید و یا چادر زرنگار حضرت زینب (س) در مجلس عروسی زینب (س) یا زن وهب که نماد نوعروس بودن وی است.

شهادت خوان هرچه به لحظه شهادت نزدیک‌تر می‌گردد، وجه پاکی و سفیدی آن بیشتر می‌شود و این پاکی و رهایی از رنگ‌های دنیوی را تنها می‌توان با رنگ سفید مشخص نمود لذا معین البکاء[۲] برای شهادت خوان، کفن پوشی درنظر گرفته است کفن علاوه بر نقشی که در تعزیه دارد، به طور ذاتی این تداعی را در ذهن بیننده ایجاد می‌کند که کم‌کم شهادت خوان از تعلقات دنیوی در حال رهاشدن بوده و به رنگ بی‌رنگی می رسد این مطلب ظریف، در تعزیهٔ شهادت امام حسین (ع) به اوج می‌رسد.

رنگ سیاه

اگر مرید نفس را مقهور کرده و به تیغ مجاهده کشته، در ماتم نفس نشسته، جامه سیاه و کبود پوشد (کبری، ۱۳۶۳ : ۲۹) که این رنگ اصحاب مصیبت است و اول کسی که با رنگ

۲- تعزیه‌گردان، کسی که تعزیه را اداره می‌کند. «معمولاً به کارگردان و مدیر تعزیه «معین‌البکاء» می‌گویند.(خالقی،۱۳۹۱: ۳۴۰)

سیاه و جامه مویین تمثل کرد، جبرئیل بود. چو آدم به او نظر کرد پرسید که تو کیستی و این چه حزن است که از تو ظاهر شده است؟ او گفت: حزن من بر گناهم و از برای مذلّت نفس من است (باخرزی، ۱۳۴۵:۳۰).

پیامبر رنگ سیاه را جز در مورد عمامه، کفش و عبا مکروه دانسته‌اند. سیاه از آن مردمی است که دل ایشان خزانه اسرار باشد و حال خود را از همه کس مخفی می‌دارند و به یاد محبوب ازل می‌گذرانند. پیامبر در فتح مکه و هنگام خطبه خوانی، عمامهٔ سیاه بر سر بسته بود. هر که این رنگ جامه پوشد باید که عیوب مردم مخفی سازد (کاشفی سبزواری، بی‌تا:۱۶۸).

سیاه در عرف عام با تیرگی و پریشانی روزگار، فلاکت و بدبختی قرین است. اما حضور آن در آداب و رسوم حاکی از معنای دوگانه آن است. لباس برخی روحانیون مسلمان و مسیحی و لباس تیره کاهنان بابلی که قبایی به شکل ماهی سیاه بود، از معنای مثبت آن حکایت می‌کند. در محافل اشرافی قدیم رنگ سیاه، رنگی رسمی بود. خلعت سیاه از این زمره است. انبوهی از درختان و کوه‌ها در ادبیات کهن با تعبیر سیاه بیان شده‌اند. همچنان جمع کثیر که به سواد اعظم تعبیر شده‌اند. پوشش سیاه در عزا، عروسی و علم‌های سیاه به معنی تجدید حیات طبیعت بوده است. گاهی سیاه نشانهٔ تعالی است. چنانکه مقام شب‌قدر نشانه تعالی شب از روز است (شبستری، ۱۳۸۲: ۹۶) . نور ابلیس نور سیاه است که در مقام قیاس، چون مهتاب است در برابر آفتاب (عین القضات، ۱۳۸۶ :۱)

تصویر۱- شـــبیه حضرت زینب(س) ،تعزیه خوانی مقتل العباس (ع) در ســـالن تئاتـــر میرخولدا در مسکو (منبع: نگارندگان)

در جامه‌های تعزیه جزء رنگ‌های نسبی است، یعنی موافق و مخالف هر دو استفاده می‌نمایند و ترکیب آن با رنگ‌های دیگر، کاربرد آن را مشخص می‌سازد. چنانچه رنگ سیاه با قرمز ترکیب شود، رنگ خوف و هول و هراس می گردد. مثل منقذ، حکم و ابن ملجم. و چنانچه رنگ سیاه با رنگ سبز ترکیب گردد رنگ وقار و تقدس به خود می گیرد، مثل حضرت زهرا(س) ، حضرت زینب(س) و سایر زنان ذریهٔ رسول الله(ص) و چنانچه با رنگ سفید ترکیب گردد ، رنگ روزمره خواهد بود مثل طوعه ، مادر وهب ، زن حارث و زن خولی.

یکی از ظرایف تعزیه این است که شقی یا مخالف خوان هرچه به لحظه جنایت و شقاوت نزدیک‌تر می‌شود طیف رنگ لباس‌هایش به سمت سیاهی می‌رود تا معنی شقاوت و سیاه دلی در نظر بیننده مجسم گردد و این چنین است که لباس شمر در تعزیهٔ شهادت امام حسین(ع) قرمزی تیره است.

در حالی که در سایر مجالس، شمر لباس قرمز روشن می‌پوشد و نکته ظریف دیگر این که وقتی شمر به سوی قتلگاه می‌رود، روبندی سیاه بر چهرهٔ خود می‌اندازد. این روبند سیاه علاوه بر معنای اولیه که شرم از حضرت سیدالشهداء (ع) است، تمایل رنگ قرمز به سوی سیاهی را بیشتر و بهتر نمایان می‌سازد. البته بعضی افراد معتقدند این سیاه‌پوشی شمر در قتلگاه ، معنای عزاداری کائنات را هم مجسم می‌سازد به هر حال معین البکاء به بهترین نحو از روان‌شناسی رنگ‌ها بهره جسته است.

رنگ سرخ

این رنگ با قرار گرفتن درکانون توجه عرفا، معانی نمادین ویژه‌ای دارد. به دلیل شباهت این رنگ با خون که مایه حیات انسان است، رمز شادی و زندگی است و به این دلیل آن را گاه رمز شهادت دانسته‌اند. همچنان که جامی در یوسف و زلیخا به آن اشاره دارد:

که سرخی در خور آمد خرمی را نشاید جز کبودی ماتمی را (جامی، ۱۳۸۵ :۲)

از دیدگاه عرفا، سرخ محصول ترکیب نور سفید و سیاه است؛ چنان که سهروردی ، از زبان عقل سرخ این‌گونه رمز گشایی می‌کند: « اما آن کس که تو را در دام، اسیر گردانید بندهای مختلف بر تو نهاد، و این موکلان بر تو گماشت، مدت‌هاست تا مرا درچاه سیاه انداخت. این رنگ من که سرخ می‌بینی از آن است و هر سپیدی که نور بازو به او تعلق دارد، چون با سیاه آمیخته شود سرخ نماید، چون شفق اول شام یا آخر صبح که سپید است و نور آفتاب بازو متعلق و یک طرفش با جانب نور است که سپید است و یک طرفش با جانب چپ که سیاه است، پس سرخ می نماید» (سهروردی،۱۳۷۲:۲۲۸).

عقل انسان بر حسب ذات، سفید و نورانی است، اما فقدان آن تاریک‌خانه و ظلمت است. پس عقل سفید و شفاف و ذاتاً نورانی، وقتی در این ظلمت قرار بگیرد، سرخ می‌شود. پس عقل سرخ؛ یعنی، عقل آدمی.

در تعزیه این رنگ جزء رنگ‌های مطلق محسوب می‌شود یعنی دو پهلو نیست و فقط و فقط برای اشقیا کاربرد دارد مگر یک مورد که مربوط به طفولیت امام حسین(ع) است. رنگ قرمز، رنگ خون و خونریزی، جنگ، شقاوت است .در تعزیه‌ها شمر سرتاسر قرمز می‌پوشد، پرکلاهخود، قبا، شلوار و شال کمر همه قرمز است. در سایر نقش‌ها این قرمزی می‌شکند و این کار با تغییر رنگ پرکلاهخود یا شال کمر انجام می‌پذیرد، مثل حارث که شال و پر سیاه استفاده می‌نماید و یا غلامان خونخواره که شال و پر سیاه و در برخی موارد زرد استفاده می‌کنند. معین البکاء انحصار رنگ قرمز را به طور مطلق به شمر واگذار نموده است.

پیراهن، شال کمر و سربند قرمز با پری به رنگ سرخ و سیاه نشان شقاوت اشقیا در مجالس تعزیه و نماد درنده‌خویی آن‌هاست. رنگ سرخ که رنگ خون است از گذشته برای تجدید حیات نیز به کار برده شده است.

تصویر۲- شبیه شـــمر، تعزیه‌خوانی مقتل العباس (ع) در ســـالن تئاتـــر میرخولدا در مســـکو(منبع: نگارندگان)

رنگ سبز

اولین مفهوم نمادین رنگ سبز از نگاه عرفا، که از بن مایه‌های قرآنی و دینی برخوردار است، قدسیت و قداست آن است. چنانکه اغلب عرفا در توصیف جهان برین آن را به رنگ سبز توصیف می‌کنند. صوفیه نیز،که لباس فرشتگان و بهشتیان را سبز توصیف نموده است، آن را رنگ فرشتگان می‌دانند.

رنگ سبزی صلاح کشته بود سبزی آرایش فرشته بود
جان به سبزی گراید از همه چیز چشم روشن به سبزه گردد تیز
(گنجوی،۱۳۷۷: ۲۰۴)

صد هزاران سبز پوش از غم بسوخت تا که آدم را چراغی برفروخت
(نیشابوری۶ ۱۳۶: ۲۰۰)

جامی اشاره می‌کند: «آن ساعت که با شما سخن می‌گفتم، دیدم که جماعتی سبزقبایان، مرا از میان شما برگرفتند و به گرد آسمان‌ها گردانیدند و عجایب ملکوت را به من نمودند و چون آواز و فریاد و فغان شما برآمد، بازم به این جایگاه فرود آوردند»(جامی،۱۳۸۲ :۴۸۰).

عرفا معتقدند که چون نور روح بر قلب تابد، نوری پیدا شود چنان که آفتاب در آینه تابد

و نظر را طاقت نظاره او نبود. بعد از آن چون روح با صفای دل امتزاج یابد، نور سبز بیند. اما حضرت قدس خود را در عالم ارواح جلوه دهد، مشاهده به ذوق شهود آمیزد و اگر بی‌واسطه ارواح، شهود آید، عاشق چنان مجموعه آثار فنا یابد که او را نه اسم ماند و نه رسم (رازی، ۳۰۶:۱۳۶۸).

سبز رنگ سبزه، آب و از آنِ عالی‌همتان و زنده‌دلان است و این رنگ را پیامبر بسیار پوشید و به غایت پسندید، چنانچه در رسالهٔ سیرجانی آمده:«هر که این رنگ جامه پوشد باید که چون سبزه، خندان و خرم باشد و مانند آب حیا ت‌بخش» (کاشفی سبزواری، بی‌تا :۱۶۸).

عمامه، عبای ابریشمی و شال کمر سبزرنگ برای شبیه هم‌خوانان ائمه در تعزیه نشان سیادت و نماد عینی قداست معرفی شده است. سبز برای مسیحیان نمایانگر امید و افتخار و نزد ایرانیان نیز نشانه خیر و امیدواری است. در روان‌شناسی، سبز را کامل‌ترین رنگ‌ها می‌دانند و می‌گویند افرادی که این رنگ را برمی‌گزینند از لحاظ شخصیتی افراد مثبت و کاملی هستند. رنگ سبز نماد زندگی است. آمیزشی از دانش و ایمان، رنگی آرامش‌بخش، پیام‌آور صلح و طراوت و بیانگر ثبات قدم و استقامت است. در مذهب، سبز نماد ایمان و عقیده و در اعیاد، مظهر رستاخیز و محشر است.

تصویر۳- شبیه ذریه رسول الله(ص) تعزیه خوانی مقتل العباس (ع) در سالن تئاتر میرخولدا در مسکو، (منبع: نگارندگان)

به تعبیر علاءالدوله سمنانی، عارف قرن هفتم، «مقامی از وجود انسان نورانی که تصویری از ذات الهی است، نور سبز درخشان دارد. تعبیر او از این نور، نور مطلقی است که صفت خاص حق است، منزه از حلول و اتحاد و مقدس از اتصال و انفصال، متجلی شود و پرده او سبز باشد و آن سبزی، علامت حیات شجرهٔ وجود باشد. بدین دلیل رنگ لباس شبیه اولیا سبز انتخاب می‌شود» (عناصری، ۱۳۶۶ : ۲۳۸).

این رنگ جزء رنگ‌های مطلق در تعزیه است. در تمامی مجالس تعزیه، حضرت رسول الله(ص) و دوازده امام بر حق، همگی از این رنگ استفاده می‌نمایند چه در عمامه و چه در قبا و گاهی عبا. در این مورد تنها یک استثنا وجود دارد که از این رنگ استفاده نمی‌کند و آن هم برای کودک سرسلسله تعزیت داران عالم حضرت سیدالشهداء است. در مجالسی مانند فضل و فتاح، روزه گرفتن حسنین، عیدی خواستن حسنین و ... که امام حسین(ع) طفل نابالغ است. قبای ایشان به رنگ قرمز معین شده است، ولی در مجالسی که امام حسین(ع) دوران طفولیت را پشت سر نهاده دیگر قبای قرمز نمی‌پوشد و مانند سایر ذریهٔ رسول الله(ص) پیکر مطهر را به رنگ سبز می‌آراید. به هرحال رنگ سبز، رنگی مطلق در تعزیه است که مختص حضرت رسول مکرم اسلام (ص) و ذریه اطهرش می‌باشد.

تصویر۴- تعزیه گروه «راویان عشق» با اجرای تعزیه حر بن یزید ریاحی در فرهنگسرای ارسباران، هلیا هوشمند.

رنگ زرد

این نور از کم بسامدترین نورها در سبک نمادین رنگ‌های عرفانی است. اما در جهان متناقض‌نمای عرفانی، این رنگ با رویکردی دوگانه، گاه متأثر از فرهنگ قرآنی، بار معنایی مثبت و گاه متأثر از دلالت‌های طبعی و طبیعی بار معنایی منفی دارد؛ چنان که در این جملهٔ باخرزی به خوبی نمایان است و رنگ صفرت[۳] دلیل ضعف حال و مبادی سرور و بسط است(باخرزی، ۱۳۴۵ :۴۲).

در تعزیه رنگ تردید و دودلی است و برای افراد خاص منظور می‌گردد. یکی برای حر بن یزید ریاحی که تا آخرین دقایق عمر در شک و تردید است و دیگری برای عمر بن سعد که

مردد و دودل بود که تردید وی به نتیجه‌ای نرسید و او را به اشقیای دیگر ملحق نمود. بهتر است لباس زرد رنگ عمر بن سعد با رنگی قرمز شکسته گردد تا بیننده بداند که این شک شکی مقدس نیست و پایان خیری ندارد.

رنگ آبی

آسمان بیکران، فرازمینی بودن و جدا شدن از زمین و خاکیان، آب و روشنایی، آرامش و تلطیف‌کننده روح انسان‌ها، جلوه دهنده و پاک کنندهٔ زمین از خصوصیات و معانی آبی است. (صارمی، ۱۳۷۳ : ۲۴۶).

رنگ آبی به طور محدود در تن‌پوش‌ها، ابزار، ادوات و تزیینات تعزیه به کار می‌رود. برای نمایش پر ملائک و لباس آن‌ها در تعزیه از تورهای آبی به طور نمادین استفاده می‌شود. در جامگان تعزیه این رنگ نماد شادی و سرور است. در چند جا کاربرد دارد یکی برای لباس قاسم بن حسن(ع) که مطلب عروسی دارد و دیگری برای شمر،تعزیهٔ بازار شام که وی آبی می‌پوشد چون این شمر دیگر آن شمر خونریز و خونخوار نیست، بلکه شمری است که خوشحال، سرمست و شاد از این پیروزی ننگین به خدمت یزید می‌رسد و واقعه کربلا را روایت می‌کند. در بعضی نقاط دیده شده که شمر لباسی آبی پوشیده و شال مشکی بر کمر بسته که این کارکرد ظریف خوشحالی و سرمستی شمر را نشان می‌دهد و راوی مجلس عزا می‌گردد.

در اینجا شاهد هستیم، که رنگ سرخ از نظر سمنانی دارای بار معنایی متفاوت‌تری نسبت به شخصیت‌های تعزیه دارد. از نظر سمنانی رنگ سرخ مرتبه بالایی دارد و هم‌رنگ نور دل است. اما در تعزیه رنگ سرخ از رنگ‌هایی است که نشان شقاوت و پلیدی است.

جدول۱ – تطبیق معنای کلی رنگ‌ها در عرفان اسلامی و جامه‌های تعزیه، (رضوی،۱۳۹٤)

رنگ	تعبیر عرفانی	تعبیر در جامه‌های تعزیه
سفید	پاکی، نهایت مقام سلوک، بی گناهی	رستگاری، ایمان
سیاه	مظهر فقر و فنا، تیرگی و پریشانی، گاهی آخرین مرحله سلوک	پریشانی، فنا، مرگ
سرخ	تجدد حیات، خشم	سرخوشی ،خونریزی و خونخواری
سبز	قداست، جاودانگی و نیکویی	معنویت، ابدیت
زرد	نماد زهد و درویشی	تنهایی، ترس و دودلی
آبی	رنگ خرد، کشف و شهود، نماد پاکی و معنویت و آرامش	سرمستی و شادی

جدول۲ – تطبیق رنگ در عرفان علاءالدوله سمنانی با شخصیت‌های تعزیه بر اساس رنگ جامه‌ها (منبع: نگارندگان)

پیامبر وجود تو	رنگ	عالم	لطیفه	نور سلوک	شخصیت‌های تعزیه
آدم وجود تو	سیاه	فلک الافلاک	لطیفه قالبیه	نور خفی	زن‌های موافق خوان
نوح وجود تو	آبی	عالم صورت	لطیفه نفسیه	نور نفس	افراد میانی، نقش صحابه، عروسی قاسم (ع)، شمر بعد از واقعه کربلا
ابراهیم وجود تو	سرخ	عالم معنا	لطیفه قلبیه	نور دل	رنگ شهادت اشقیا، شمر، حارث
موسای وجود تو	سفید	عالم خیال	لطیفه سریه	نور سر	کفن، نزدیک شدن به لحظه شهادت، بیشتر مجالس جهت موافقی
داوود وجود تو	زرد درخشان	عالم جبروت	لطیفه روحیه	نور روح	افراد مردد و دودل، حر بن یزید ریاحی، عمر بن سعد
عیسای وجود تو	سیاه روشن	عالم لاهوت	لطیفه خفیه	-----	----
محمد وجود تو	سبز	عالم ذات الهی	لطیفه حقیه	نور مطلق	اولیا خوان‌های مرد

نتیجه‌گیری

این پژوهش با هدف بررسی بازتاب مفاهیم عرفانی و نمادین رنگ در جامه‌های تعزیه انجام شد. یافته‌های پژوهش نشان داد که رنگ یکی از مهم‌ترین عناصر در تعزیه است و تعیین‌کننده هویت و شخصیت افراد است و قبل از آنکه کلام و شعر جاری گردد پیام خود را به مخاطب القا می‌کند و قبل از تغییر محتوایی در گفت وگوی شخصیت‌ها شاهد تغییر رنگ در جامه‌های آن‌ها هستیم.

رنگ در تعزیه منطبق با بنیادها و باورهای عرفانی است. در جهان‌بینی عرفانی رنگ‌ها بنا به نسبتی که با عالم قدسی دارند، تقدس پیدا می‌کنند. رنگ‌ها فی نفسه واحد ارزش و قداست نیستند. بنا به معنایی که از عالم قدسی با خود حمل می‌کنند، دارای اعتبار می‌شوند. درجامه‌های تعزیه، رنگ گاه نماد جهان غیب و تجلی بخش معناست و زمانی تصویری زمینی (متناسب با درجات نفسانی و عوامل خیر و شر) را به مخاطب نشان می‌دهد.

بی اعتنایی به هنر تعزیه باعث کم‌رنگ شدن این هنر فاخر گردیده است. تغییرات در تعزیه آن‌قدر رواج پیدا کرده و از نسلی به نسل بعد تکرار شده که تقریباً به صورت غلط‌های رایج درآمده‌است؛ مسئله رنگ در تعزیه یکی از همین موارد است که امروزه به شدت مورد غفلت واقع شده است به غیر از چند تعزیه معروف، باقی گروه‌ها به مسئله رنگ بی‌تفاوت‌اند و به آن توجهی ندارند؛ که این مسائل باعث کند شدن روند پژوهش شده است.

فهرست منابع

کتاب

- باخرزی، ابوالمفاخر یحیی(۱۳۴۵)، اورادالاحباب و فصوص الآداب، به کوشش ایرج افشار، جلد دوم، تهران، دانشگاه.
- بکتاش، مایل(۱۳۶۷ش)، تعزیه و فلسفه آن نمایش بومی پیشرو ایران، ترجمه: داوود حاتمی، تهران ، علمی فرهنگی.
- بلخاری قهی، حسن(۱۳۸۸)، مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی، چاپ اول، تهران، سوره مهر.
- جامی، نورالدین عبدالرحمن(۱۳۸۲)، نفحات الانس من حضرات القدس، تصحیح محمد عابدی، چاپ چهارم ،تهران، اطلاعات.
- ------، ----------(۱۳۸۵)، هفت اورنگ، تهران، اهورا.
-رازی، نجم‌الدین(۱۳۶۸)، برگزیده مرصادالعباد، با مقدمه محمد امین ریاحی، تهران، توس.
- سهروردی، شهاب الدین یحیی(۱۳۷۲) منصفات، تصحیح و مقدمه هنری کربن، تهران، پژوهشکده علوم انسانی.
- شبستری، شیخ محمود(۱۳۸۲)، گلشن راز، با تصحیح و حواشی و تعلیقات جواد نوربخش، چاپ دوم، یلدا قلم.
- شهیدی، عنایت الله(۱۳۸۰ش)، پژوهشی در تعزیه و تعزیه خوانی از آغاز تا پایان دورهٔ

قاجار درتهران، با همکاری، ویرایش و نظارت علمی علی بلوک باشی، دفتر پژوهش¬های فرهنگی با همکاری کمیسیون ملی یونسکو در ایران.
- صارمی، سهیلا(۱۳۷۳)، مصطلحات عرفانی و مفاهیم برجسته در زبان عطار ، چاپ اول، تهران.
- عناصری، جابر(۱۳۶۶)، درآمدی بر نیایش و نمایش در ایران، چاپ اول، نشر واحد فوق برنامه جهاد دانشگاهی.
- عین القضا، عبدالله بن محمد(۱۳۸۶)، تمهیدات، مقدمه و تصحیح و تحشیه و تعلیق عفیف عُسیران، چاپ هفتم، تهران، منوچهری.
- کاشفی سبزواری، مولانا حسین واعظ (بی تا)، فتوت نامه سلطانی، به اهتمام محمدجعفر محجوب، تهران، بنیاد فرهنگ.
- کربن، هانری(۱۳۹۰)، واقع انگاری رنگ‌ها و علم میزان، ترجمه اعظم نورالله خانی، چاپ ششم، تهران، اسرار دانش.
- گدار، آندره، یدا گدار، ماکسیم سیرو و... (۱۳۷۱)، آثار ایران، ترجمه ابوالحسن سروقد مقدم، جلد دوّم، مشهد، آستان قدس رضوی.
- گنجوی، الیاس نظامی(۱۳۷۷)، هفت پیکر، تصحیح وحید دستگیری، چاپ سوم، تهران، قطره.
- مستوفی، عبدالله(۱۳۷۷)، شرح زندگانی من، تاریخ اجتماعی و اداری دورهٔ قاجاریه، جلد اوّل، چاپ چهارم، تهران، زوّار.
- مطهری، مرتضی(۱۳۸۷)، درس‌های الهیات شفا، تهران، صدرا.
- معین، محمد(۱۳۸۲)، فرهنگ فارسی، چاپ ۲۶، تهران، امیرکبیر.
- نیشابوری، فریدالدین عطار(۱۳۶۶)، منطق الطیر، تصحیح سید صادق گوهرین، چاپ پنجم، تهران، علمی و فرهنگی.

مقاله

- شیجانی، جمشید(۱۳۹۳)، رمز نور و رنگ در آرای سمنانی و محمد نور بخش، نشریه ادیان و عرفان، سال ۴۸، شماره ۲، صص۲۳۶-۲۱۷.
- گروییانی، فرناز(۱۳۹۳)، نقش خیر و شر در شخصیت‌های آثار حسین قوللر آقاسی، فصلنامه نگره، شماره۳۰، تهران، ،صص۱۹-۵.
- عسگری، فاطمه و اقبالی،پرویز(۱۳۹۲)، تجلی نمادهای رنگی در آینه هنراسلامی، جلوه هنر شماره ۹، صص۴۳-۶۲
- محمدی فشارکی، محسن(۱۳۹۲)، بررسی ویژگی و نمادها در تعزیه حضرت عباس (ع) براساس نسخهٔ صادق همایونی، نشریه کیهان فرهنگی، شماره ۳۲۴، صص ۵۹-۵۳.
- مونسی سرخه، مریم(۱۳۸۹)، نوع لباس و نمادهای رنگ در عرفان اسلامی، نشریه هنرهای زیبا، شماره ۴۴، تهران، صص۱۴-۵.

سایت

- http://www.shabestan.ir/detail/Photo/495140/

فصلنامه علمی-پژوهشی مطالعات هنر اسلامی/
بهار - تابستان ۱۳۹۵
سال دوازدهم، شماره بیست و چهارم

بررسی نقش ماهی درهم (ریزه‌ماهی) در قالی‌بافی بیرجند

چکیده

استان خراسان جنوبی، واقع در شرق ایران، بوده و شهرستان بیرجند مرکز این استان می‌باشد. از صنایع دستی رایج این منطقه می‌توان به قالی‌بافی اشاره نمود. هنری اصیل و گران‌قدر که در پشت هر گره و نقش خود هزاران تفکر و سنت را به همراه دارد. از بارزترین ترکیب‌های مورد بافت بیرجند نقش ماهی درهم یا در اصطلاح محلی «ریزه‌ماهی» است که در میان کلیه نقوش به کار رفته، در شهرستان، بالاترین آمار تولید را به خود اختصاص می‌دهد و بخش اعظم صادرات قالی منطقه را به خارج از کشور عهده دار است؛ ذکر این امر، ضرورت پرداخت به نقش ریزه ماهی را بیش از پیش، نمایان می سازد. مقاله پیشِ رو درصدد است با نزدیک شدن به این هدف، گامی هرچند ناچیز، در راستای شناخت و معرفی یکی از تولیدات صادراتی کشور برداشته و مخاطب را با سبقه و پیشینه غنی هنر ایران زمین هرچه بیشتر آشنا سازد.

اساس متون قالی ریزه ماهی بیرجند همان گونه که از نامش پیداست، نقش‌مایه ریزه ماهی است. نقشی مربع شکل با مرکزیت یک گل هشت پر و دو ماهی تجرید یافته در پیرامونش؛ این نقش با تکرار بر متون ریزه‌ماهی نام واگیره ریزه‌ماهی به خود گرفته و در قالب طرح ساده سراسر انواع طرح‌های ترکیبی لچک ترنج دار دایره (خورشیدی)، بیضی و لوزی؛ کف ساده و قالی دایره زیبایی خاصی به قالی‌های ریزه ماهی بیرجند بخشیده است. از این میان، امروزه، قالی ریزه‌ماهی خورشیدی به‌عنوان طرحی مورد پسند بازارهای داخل و خارج کشور بالاترین آمار تولید را به خود اختصاص می‌دهد. حال سوال مورد بحث در اینجا این است که نقش ریزه ماهی یا همان ماهی درهم چیست و کاربرد آن در قالی بافی بیرجند چگونه است؟ روش مورد استفاده در این تحقیق تحلیلی-توصیفی بوده و همچنین پژوهش پیش رو، پژوهشی کاربردی (به ویژه در زمینه آموزش نقوش قالی بافی) است.

اهداف مقاله

۱- آشنایی با نقش مایـهٔ ریزه ماهی قالی شهرستان بیرجند و انواع طرح های آن؛
۲- تبیین آداب و رسوم و فرهنگ مستتر در نقوش قالی بافی و تفکر حاکم بر هنرمند قالی باف.

سؤالات مقاله

۱- خاستگاه، هدف و مخاطب ظهور مضامین شاهنامه بر سفالینه‌های سلجوقی چیست؟
۲- میزان ارتباط و نحوه بروز این مضامین بر سفالینه‌ها به چه صورت بوده است؟

واژگان کلیدی

صنایع دستی، قالی بافی، نقوش سنتی، نقش‌مایه ماهی درهم (ریزه‌ماهی).

الیاس صفاران /
دانشیار گروه هنر دانشگاه پیام نور
saffaran@pnu.ac.ir
سید ابوتراب احمدپناه /
استادیار دانشگاه تربیت مدرس
فاطمه عاملی /
کارشناس ارشد پژوهش هنر، مدرس مدعو دانشگاه جامع علمی-کاربردی

تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۱۲/۱۹
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۵/۰۸/۰۳

صفحات مقاله:۷۸-۵۹

این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته پژوهش هنر با عنوان « تحول نقش ریزه‌ماهی در قالی شهرستان بیرجند طی دهه‌های اخیر» از دانشگاه پیام نور است

مقدمه

قالی ریزه‌ماهی بیرجند، از زیباترین و متفاوت‌ترین دست بافته های سنتی ایرانی، به شمار می‌رود. این قالی دارای رنگ‌بندی و ابعاد متنوعی بوده و متشکل از دو بخش حاشیه و متن می‌باشد که نگاره‌هایی خاص آن را تزیین می‌کنند؛ ازجمله آن نقوش می توان به جلک، سماور و قلمدان در حاشیه و نقش ریزه‌ماهی در متن، نیز اشاره نمود. در نظر مردم شهرستان مذکور، واگیره با تکرار خود در متن دورنمایی پدید می‌آورد که گویی خیل عظیمی از ماهی‌های ریز در کل متن گسترده‌اند. از این‌رو نقش «ماهی درهم» در منطقه فوق الذکر، به «ریزه ماهی» تغییر نام یافته است. گاه این تکرارِ واگیره به شکل ساده صورت پذیرفته و گاه با تلفیق نقش لچک و ترنج، طرح‌های ترکیبی پدید آورده است.

در خصوص هدف این پژوهش، باید گفت شناخت نقش ریزه‌ماهی و همچنین آشنایی با قالی مزین به این نقش، در شهرستان مذکور، هدف اصلی تحقیق پیش رو به شمار می رود. به علاوه، نظر به اینکه این قالی به‌عنوان یک کالای صادراتی، موردتوجه بازارهای جهانی است معرفی کامل و جامع آن از ضروریات توسعه صنایع دستی و گردشگری است. بدون تردید برداشتن گامی هرچند کوچک در راستای پیشبرد اهداف فرهنگی و اقتصادی سرزمینمان ایران، از اهم رسالت‌های هر فرد است.

مقاله حاضر، پژوهشی کاربردی در یکی از موضوعات جامعه با مطالعه قالی ریزه‌ماهی شهرستان بیرجند در جهت شناسایی و معرفی هنری و علمی آن است. نتایج حاصل می‌تواند به آشنایی و آگاهی بیشتر متصدیان امور مختلف هنر طراحی و تولید، تکمیل و بافت قالی و نیز آموزش، نگهداری، حفاظت و بهره‌برداری از هنر و طرح نقوش قالی بیرجند کمک نماید. همچنین آینده روشن‌تری را برای این هنر و صنعت ارزشمند در پیش رو قرار دهد.

با توجه به بررسی اسنادی و کتابخانه‌ای صورت گرفته، هیچ‌گونه سوابقی از پژوهش قبلی در موضوع قالی ریزه‌ماهی بیرجند مشاهده نگردیده و تنها، در برخی منابع، نگاهی کلی به معرفی و پیشینه شناسی نقش ماهی درهم شده است. در مقاله زهرا تیموری (۱۳۹۲) با عنوان «تحقیقی در سیر تحول نقش ماهی در قالی» که نگاهی تحلیلی به نقش ماهی درهم برخی مناطق کشور داشته، نقش ماهی بیرجند نیز بسیار مختصر مورد تحلیل قرارگرفته است. به‌این‌ترتیب، تحقیق حاضر می‌تواند با نگاهی نو و کامل به مقوله قالی ریزه‌ماهی بیرجند، گامی هرچند کوچک در جهت توسعه مطالعات هنری بردارد.

با توجه به پژوهش صورت گرفته و تخمین قدمت قالی‌های ریزه‌ماهی شهرستان مورد مطالعه، قلمرو زمانی این پژوهش از حدود ۸۰-۹۰ سال اخیر فراتر نمی‌رود. به‌منظور جمع‌آوری نمونه قالی‌های ریزه‌ماهی، از روش میدانی استفاده شده است. جامعه آماری، هشت روستای شاخص در زمینه تولید قالی‌های ریزه‌ماهی شامل دُرُخش، آسیابان، سرچاه تازیان، گَسک، مَسک، هندوالان، نوغاب و رِجنوک است. با مراجعه به کارگاه‌های بافت، مراکز فروش فرش، مساجد، مدارس، حسینیه‌ها، منازل شخصی، شرکت‌ها و تولیدی‌های شهرستان، از میان قالی‌های موجود، تعداد ۱۶۲ نمونه انتخاب و عکس‌برداری شده است. انتخاب نمونه‌ها به‌تدریج و همزمان با مصاحبه‌ها و کسب اطلاعات از متولیان امر، اساتید دانشگاه، تولیدکنندگان، طراحان، پیش کسوتان، بافندگان و فروشندگان قالی‌های ریزه‌ماهی، به‌ویژه رئیس اتحادیه قالی دست باف، محمدحسن کامیابی، و طراح مطرح قالی بیرجند، محمد صمیمی، گردآوری شده

است. جمع‌آوری اطلاعات به روش میدانی و کتابخانه‌ای و با استفاده از ابزار مصاحبه، مشاهده و عکس‌برداری از نمونه قالی‌های ریزه ماهی صورت گرفته است. از آنجا که هدف این تحقیق شناخت قالی ریزه ماهی بیرجند است، با توجه به جدید بودن موضوع، عدم وجود مستندات در این زمینه موجب شد کلیت کار به شیوه میدانی و با مصاحبه و عکس‌برداری اجرا گردد.

موقعیت قالی‌بافی شهرستان بیرجند

این شهر را از قدیم به دو نام خوانده‌اند: قُهستان و بیرجند. قهستان نام تمام سرزمینی بوده که در جنوب خراسان واقع است (رضایی،۳۵:۱۳۸۱). اصطخری در سده دهم/ چهارم می‌نویسد: «در قهستان کرباس باریک برخیزد و پلاس و آنچه به آن ماند.» (بهنیا،۱۳۸۱: ۴۸۲). مَقدَسی (۳۳۶-۳۸۰)، همچنین، در کتاب احیاءالملوک آورده است که «عمده قهستان خطه قائن است ... صنعت شایعش ساختن قالین و برک و کرباس و دیگر منسوجات پشم و پنبه و ابریشم است.» (آیتی،۷:۱۳۷۱). از قهستان پوشاک‌هایی همانند نیشابوری سفید و قالی و جانماز زیبا ... صادر می‌شود (مقدسی،۴۷۵:۱۳۶۱).

پیش از جنگ جهانی دوم، در بیرجند قالی‌بافی رونق بیشتری داشته و تعداد زیادی کارگاه قالی‌بافی در آن در حال فعالیت بوده است (نصیری،۱۲۶:۱۳۸۲)، اما با شروع جنگ خانمان‌سوز جهانی دوم، با فروپاشی بازارهای اروپا و عواقب آن، قالی بیرجند با کاهش صادرات مواجه شد و به دنبال آن کلیه قالی‌ها از حیث کمی و کیفی تنزل شدیدی یافت. لیکن از سال ۱۳۳۰ (۱۳۷۰/۱۹۵۱) با حضور تولیدکنندگان و عرضه‌کنندگان قالی‌های نفیس منطقه، به‌تدریج اوضاع دگرگون می گردد (ژوله،۷۰:۱۳۷۵).

برخی، سابقه‌ی قالی‌بافی روستاهای بیرجند را بیش از قدمت شهر بیرجند می‌دانند. به‌ویژه روستای دُرُخش؛ منطقه‌ای در قاینات و در شمال شرقی بیرجند و سومین کانون مهم بافندگی در خراسان (آذرپاد، حشمتی، ۲۶۶:۱۳۷۲).

ازنظر ساختار فنی بافت، نوع دار مورد استفاده شهرستان، فارسی عمودی است. گره نیز از نوع فارسی یا نامتقارن با نام محلی «بُتون» یا «بُتو» است که به‌صورت جفتی بافته می‌شود. برای پودگذاری از دو نوع پود نازک یا در اصطلاح شهرستان «پودلُک» و پود ضخیم یا «سِپود» استفاده می‌شود. مواد اولیه بافت شامل: پشم، پنبه و ابریشم است. پشم برای گره، پنبه برای نخ تار، پود نازک و پود ضخیم به کار می‌رود. ابریشم بیشتر جنبه تزیینی داشته و موارد استفاده از آن محدود است. تعداد رنگ‌های مورداستفاده در قالی شهرستان بین ۱۲تا ۱۵ رنگ است که در اصطلاح محلی به نام‌های لاکی (قرمز)، تخم لاکی (جگری)، گل خار (صورتی)، ماسی (آبی متوسط)، دوغی (آبی روشن)، لاجورد (آبی تیره)، علفی (سبز)، سنجدی (سبز روشن)، پیازی (نارنجی)، جوزی (سبز لجنی)، کِرِب (کرم)، پسته‌ای، هِلی (خاکی)، شکلاتی، مسی، فولادی (طوسی)، شتری (قهوه‌ای روشن) و کبود (سورمه‌ای تیره) مشهورند.

طرح‌های مورداستفاده در قالی شهرستان، مشتمل بر دو دسته نقوش مختص خود منطقه شامل: طرح سعدی؛ ریزه ماهی و همچنین نقوش اقتباسی از سایر مناطق مانند: طرح‌های شیخ صفی؛ لچک ترنج شاه‌عباسی؛ خشتی؛ مُحرّمات؛ بُته جقّه در چندین نوع درختی-جنگلی و محرابی- سجاده‌ای؛ کلّه اسبی و تعداد زیادی طرح‌های واگیره ای می‌باشد. از این میان، قالی‌های ریزه‌ماهی حدود ۵۰ تا ۶۰ درصد و پس‌ازآن طرح خشتی، با حدود ۳۰ تا ۳۵ درصد

تولید منطقه را به خود اختصاص می‌دهند.

شهر بیرجند در تاریخ قالی‌بافی خود مجموعه‌ای از بزرگ‌ترین تولیدکنندگان قالی در جنوب خراسان را به همراه دارد. میرزاعلی درخشی، شرکت شرق بیرجند (با سهام دارانی مانند ابراهیم علَم، امیر اسد الله علَم، محمدرضا سپهری و شاهزاده معتضدی)، مرغوبی، عبدالعلی احمدی، عبدالمجید جمشیدی، حاج قاسم خامنه‌ای، غلامحسین کامیابی ، اسدی، ابوالقاسم ملک، غلامرضا بازرگان، فرساد و پرآوازه‌تر از همه، حاج حسین امینی، از معروف‌ترین استادان و تولیدکنندگان قالی بیرجند از گذشته تا به امروز هستند. همچنین در میان طراحان قدیمی قالی در منطقه بیرجند، حسین سعدی، استاد عزیز محمد زهرایی، و جمشید مود از شهرت و اعتبار زیادی برخوردار هستند. محمد کریم کرمانی و محمد محسن لطفی از دیگر طراحان قدیم بیرجند هستند. در حال حاضر محمدعلی صمیمی، فعال‌ترین طراح امروز بیرجند است (ژوله، ۱۷۳: ۱۳۹۰).

نقش‌مایه ماهی درهم

ماهی درهم، نقشی زیبا، ماندگار و موردپسند بازارهای دنیا به شمار می رود که ریشه در فرهنگ ایران باستان دارد. از آنجا که این طرح، در دوره تیموریان و در هرات، مرکز هنری و سیاسی آن دوره، رواج یافته و تعداد زیادی طرح شاهانه، چه در قالی و چه در معماری با این طرح شکل گرفته است؛ به نام طرح هراتی نیز شناخته می‌شود (حصوری، ۱۳۸۵: ۴۳). بنیاد نقشه‌های هراتی دو ماهی است که گل بزرگی (معمولاً هشت پر) را در میان گرفته‌اند. حصوری معتقد است، این نقش به ایران باستان و آیین مهر ارتباط دارد. در آیین مهر، باور بر این بوده که مهر (میثره/میترا) درون آب متولد شده است. به همین دلیل در آثار این آیین، مهر را به‌صورت کودکی بر روی نیلوفر آبی و در حال بیرون آمدن از آب توسط دو ماهی دلفین تصویر می‌کنند (همان). همچنین در اوستا از دو ماهی مینوی یاد می‌شود که اورمزد آنان را مأمور حراست و نگهبانی گیاه گُوکَرَن از آسیب اهریمن نموده است. این گیاه که «هوم سپید» نیز می‌نامند، گیاهی اساطیری است که در ته دریای فراخکَرد می‌روید و بی‌مرگی می‌آورد و در بازسازی جهان یا قالی گرد به کار خواهد آمد (آموزگار، ۱۳۸۶: ۳۳).

طرح سرتاسر ماهی درهم از تکرار نقش‌مایه اصلی و به هم پیوستن آن‌ها به وجود می‌آید. از تکرار متقارن چهار نقش‌مایه ماهی درهم، یک نگاره لوزی که آن را «چرخ و فلک» نامیده‌اند در وسط شکل می‌گیرد(جدول ۲) و معمولاً در بالا و پایین هر چرخ و فلک، نگاره شیوه یافته‌ای که از خانواده نقش‌مایه‌های نیلوفر آبی یا نخل بادبزنی است قرار می‌گیرد (پرهام، ۱۳۷۰: ۱۹۸). نقش‌مایه لوزی را می‌توان نماد حوض و گل هشت پر وسط آن را سمبل نیلوفر آبی نیز دانست (وکیلی، ۱۳۸۲: ۹۰). طرح ماهی درهم به دو صورت عمده تقسیم می‌شود: ۱- ماهی درهم با لوزی، ۲- ماهی درهم بدون لوزی (شعبانی خطیب،۱۳۸۷:۱۳۶). شهرهایی که در بافتن نقش‌مایه ماهی درهم مشهورند عبارت‌اند از: ساروق، فراهان، اراک، سنه (سنندج)، بیجار، همدان، زنجان، تبریز،مشهد، بیرجند، درخش و ایل قشقایی (وکیلی، ۱۳۸۲: ۸۶).

نقش مایه ماهی درهم(ریزه ماهی) بیرجند

نقش یا واگیره یا در اصطلاح محلی «قُفل گاه» ریزه ماهی، در قالب مربع با مرکزیت یک

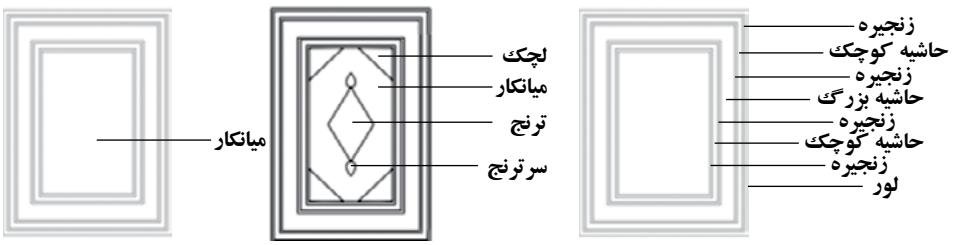
گل هشت پر و دو برگ تجرید یافته (ماهی) به دور آن هست. چهار گل هشت پر دیگر نیز در گوشه‌های طرح تعبیه می‌شود. در قسمت عرضی واگیره مابین دو گل هشت پر، یک نوع از گل شاه‌عباسی با نام «نیلوفر آبی» به شکل گل ده پر جای می‌گیرد. این گل فقط در نام نیلوفر آبی است و با نیلوفر آبی آیین مهر مرتبط نیست. یکی ازگل‌های هشت پر گوشه، درون لوزی جای می‌گیرد که در ایل قشقایی با نام «گردونه خورشید» معروف است، اما در بیرجند به همان نام «گل هشت پر» خوانده می‌شود. در نوع واگیره بدون لوزی، نقش لوزی در طرح وجود ندارد. در سمت طولی قفل گاه، فضای بین دو گل هشت پر، یک گل پنبه‌ای تعبیه‌شده که از آن گل پنبه‌ای دیگری منشعب گردیده است که به ساقه ماهی می‌رسد. در فضاهای خالی بین نگاره‌های مدالیون نیز طرح‌های فضاپرکن شامل عناصر تزیینی همچون برگ‌ها، غنچه‌ها و دانه‌ها طراحی می‌گردد (جدول ۲).

قالی ریزه ماهی بیرجند

براساس بررسی نمونه قالی‌های ریزه ماهی در دهه‌های مختلف سده پیش و نتایج حاصل از مصاحبات، می‌توان گفت قالی ریزه ماهی بیرجند از دو بخش حاشیه و متن تشکیل می‌شود:

حاشیه: نوار پهن اطراف قالی است که متن را احاطه می‌کند. براساس اعتقاد مردم منطقه مبنی بر هفت دیوار باغ بهشت، حاشیه مشتمل بر هفت نوار است. یک حاشیه بزرگ یا در اصطلاح محلی «کتیبه بزرگ» یا «کتیبه کَلان» یا «حاشیه پَر جَلَکی» در وسط، دو حاشیه کوچک یا «مَداخل» یا «کتیبه خُردی» و یا «کتیبه کوچک» در اطراف آن و چهار زنجیره یا «طُرّه» یا «کوهه» که دو به دو، دو طرف حواشی کوچک را فراگرفته‌اند. کل حاشیه قالی را یک نوار تک‌رنگ به نام «لِوَر» در برمی گیرد که گاهی آن را نیز جزئی از حاشیه به حساب می‌آورند. نگاره‌های اصلی حاشیه بزرگ، دو نقش به نام محلی «جَلَک» و «سماور» و نگاره اصلی حاشیه کوچک یک نقش استوانه‌ای به نام «قلمدان» است که به‌صورت واگیره ای در کل حواشی تکرار می‌شوند. نقوش به کار رفته در چهار زنجیره یکسان و به‌صورت واگیره ای با نقوش تلفیقی ریز از طرح‌های هندسی یا گل، برگ، بته و... است؛ اما عموماً نقش قابل مشاهده در تصویر کاربرد بیشتری دارد (جدول ۱).

تصویر۱- اجزای متن و حاشیه



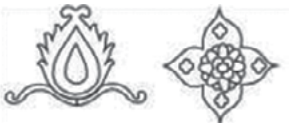
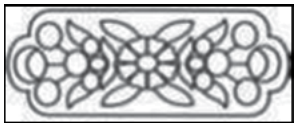
متن درون حاشیه جای دارد و متشکل از سه بخش ترنج، لچک و میانکار است. ترنج، مرکزی‌ترین بخش متن است که در قالی‌های ریزه ماهی به اشکال دایره، لوزی، بیضی و شش‌ضلعی دیده می‌شود. دو بخش کوچک به نام «سرترنج» ابتدا و انتهای آن را تزیین می‌کند. در مرکز، آخرین میان ترنج درونی، بخشی گل مانند جای دارد که در منطقه به «خورشید» معروف است، اما جزءِ میان ترنج‌ها محسوب نمی‌گردد. لچک، بخشی زاویه‌دار و تقریباً مثلث شکل است که در طرح‌های لچک ترنج دار ریزه‌ماهی، در چهار گوشه متن تعبیه

می‌شود و به دو صورت ساده و ترکیبی وجود دارد. لچک ساده تنها دارای یک بخش است، اما لچک ترکیبی از دو یا سه بخش لچک بیرونی، میانی و درونی یا لچک گوشه تشکیل می‌شود. در متن ریزه ماهی ساده به‌کل متن، «میانکار» یا «زمینه اصلی» گفته می‌شود؛ اما میانکار در متون لچک ترنج دار، فاصله بین ترنج و لچک‌ها را شامل می‌شود(تصویر ۱). اساسی‌ترین عنصر متن در قالی‌های ریزه ماهی بیرجند، واگیره ریزه ماهی است (جدول ۱۲).

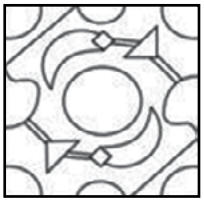
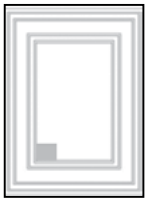
انواع متن: متن به دو صورت ساده و ترکیبی وجود دارد. در متن ریزه ماهی ساده، واگیره با تکرار خود در طول و عرض متن، یک طرح یکدست و سراسر به وجود می‌آورد؛ اما در متن ریزه ماهی ترکیبی، واگیره با دو نقش لچک و ترنج ادغام شده و متن را از حالت ساده و یکنواخت خارج می‌سازد و طرح‌های «لچک- ترنج ریزه‌ماهی» پدید می‌آید.

طرح‌های ترکیبی لچک ترنج دار در دو دسته جای می‌گیرد: طرح لچک ترنج همسو و غیره همسو. در طرح همسو، یک‌چهارم ترنج عیناً به‌عنوان لچک طراحی می‌شود. درگذشته این طرح در قالی‌های ریزه ماهی منطقه تا مدتی کاربرد داشت، اما امروزه رایج نیست. از سنوات قبل تاکنون علاوه بر ریزه ماهی، در برخی طرح‌ها ازجمله لچک ترنج شاه‌عباسی موسوم به طرح تبریز، نقش شیخ صفی و طرح چلسی مورد استفاده قرار می‌گیرد. در طرح لچک ترنج غیره همسو، لچک به‌صورت نقشی سه‌گوش یا مثلثی در گوشه‌های متن تعبیه می‌شود. نقوش آن با نقش ترنج ارتباطی نداشته و در مواردی مرتبط با متن است. این طرح هم‌اکنون در متون ریزه ماهی و همچنین سایر طرح‌های قالی منطقه به کار می‌رود.

جدول۱ – حاشیه و نقوش آن

 ۱- نقوش حاشیه بزرگ: جلک و سماور	 ۲- نقش حاشیه کوچک: قلمدان	۳- حاشیه کامل در قالی	۴- زنجیره رایج بیرجند

جدول۲ – واگیره ریزه‌ماهی (واگیره در اثر تکرار، تشکیل یک لوزی می‌دهد که در اطراف هر لوزی چهار ماهی جای می گیرد).

 ۱- ساختار واگیره	۲- واگیره ریزه‌ماهی	۳- نحوه تکرار واگیره	 ۴- تکرار واگیره در متن

قالب متنی قالی ریزه ماهی بیرجند

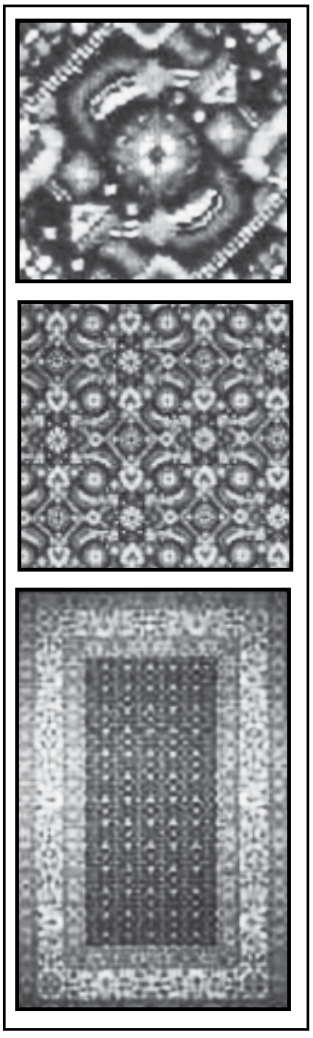
در ادامه بررسی نمونه‌ها و نتایج به‌عمل‌آمده از مصاحبه‌ها، می‌توان انواع متون قالی ریزه‌ماهی بیرجند را طی دهه‌های اخیر در پنج دسته جای داد (جدول ۱۳).

۱-طرح سراسر ریزه‌ماهی: همان متن ساده است که قبلاً بیان گردید. واگیره در این

نوع، خودش به‌تنهایی یک طرح کامل می‌سازد و چون سراسر متن را فرامی‌گیرد در منطقه به طرح «یکسره» یا «سراسر» خوانده می‌شود. زمینه، در کل متن یکرنگ است، اما واگیره، با رنگ متفاوت از زمینه، رنگ‌بندی می‌شود. بافت راحتی دارد به‌نحوی که بافنده، نقش را به‌آسانی در حافظه سپرده و ذهنی بافی می‌کند. با توجه به ساده بودن متن، از سرعت بافت بالایی برخوردار است. این طرح از متون اولیه ریزه ماهی شهرستان است و سال آغاز بافتش به‌وضوح مشخص نیست اما بافت آن تاکنون تداوم یافته است(تصویر ۲).

جدول۳ – انواع طرح پنج متن

۱- قسمتی از نقشه طرح پنج متن	۲- قالی سه متن	۳-قالی چهار متن	۴- قالی پنج متن	۵- قالی شش متن

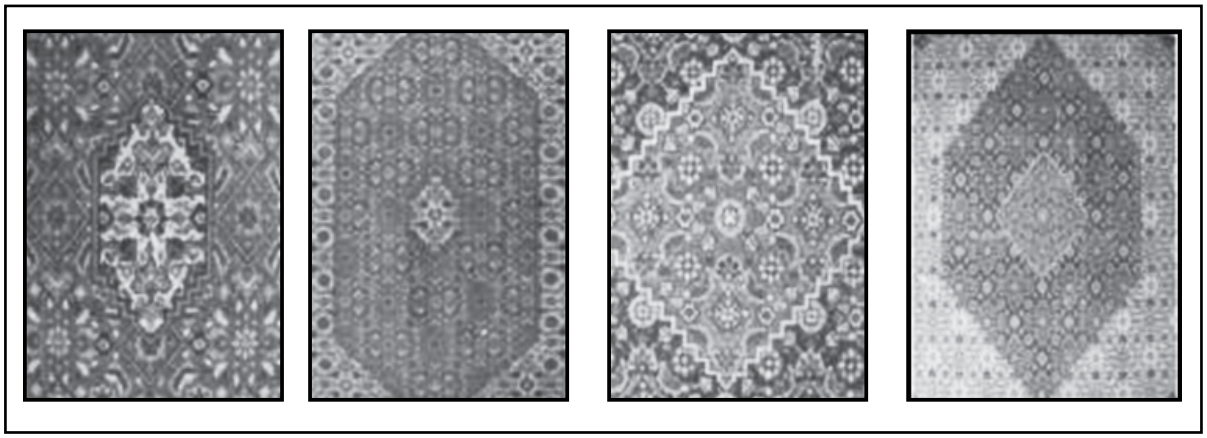


تصاویر۲- ایجاد متن سراسر با تکرار یک واگیره

برای اندک زمانی طرح سراسر به‌عنوان تنها نقش ریزه ماهی منطقه بافته می شد، اما همان گونه که پیشتر عنوان شد به‌تدریج با تلفیق این متن ساده با نقوش لچک و ترنج، متون ترکیبی لچک–ترنج دار ریزه ماهی پدید آمد که در مقیاس یک‌چهارم اجرا می گردید. به این مفهوم که از تکرار چهار دفعه یک بخش که شامل یک لچک، یک‌چهارم ترنج و یک‌چهارم میانکار بود، یک متن کامل به وجود آمد. درنتیجه این کار، زمینه از حالت سادگی و تک‌رنگی خارج و به چند متنی و چندرنگی شدن، تغییر پیدا کرد. واژه ریزه‌ماهی دیگر همانند نقش سراسر، به‌تنهایی یک واژه کامل نبود و موصوفی برای کلمه لچک ترنج گردید. قدیمی‌ترین متن لچک ترنج دار منطقه، طرح پنج متن بود؛ اما به مرور زمان طرح‌های لچک ترنج دار دیگری نیز به وجود آمد.

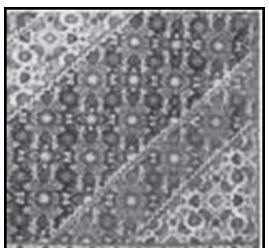
۲-طرح لچک ترنج ریزه‌ماهی پنج متن: این طرح کاملاً هندسی و از ساختار ترنج در ترنج برخوردار است. در اینجا چند متن شش ضلعی متداخل با چهار ضلع مورب پلکانی نود درجه و دو ضلع راست از هم جدا می‌گردند و میانکار را به چند بخش تقسیم می‌کنند. در منطقه به هر یک از متن‌ها اصطلاحاً ترنج نیز گفته می‌شود. تعداد ترنج‌ها بسته به ابعاد قالی بین سه، چهار، پنج، شش و هفت عدد متغیر است. در شمارش ترنج ها، یکی از لچک‌ها نیز به‌عنوان یک ترنج محسوب می شود که با مجموع سایر ترنج‌ها، تعدادشان به سه تا هفت عدد می‌رسد. دلیل نام‌گذاری طرح نیز به همین علت است. به این دلیل که در منطقه، اکثراً طرح با پنج و تا حدودی هفت ترنج اجرا می‌شود، این طرح به نام «پنج متن» یا «هفت متن» معروف شده است. همان‌طور که بیان گردید ملاک در تعداد ترنج ها، ابعاد قالی است. عموماً در قالی تا ابعاد ۶ متر، طرح سه، چهار یا پنج متن و در ابعاد ۹ و ۱۲ متر طرح شش یا هفت متن به کار می‌رود(جدول ۳).

لچک در این طرح هندسی و شبیه یک مثلث قائم‌الزاویه با وتر پلکانی است. در لچک‌های



تصاویر۳- ترنج مرکزی با دو شکل متفاوت

جدول٤- حاشیه و نقوش آن

		
۱- سرترنج در قالی پنج متن	۲- لچک ترکیبی با ۲ میان لچک	۳-حاشیه قالی پنج متن

ترکیبی، فرم لچک اول مثلث و لچک دوم ذوزنقه است(جدول ۴). ترنج ها گاهی نسبت به هم پهنای یکسان و گاه متفاوت دارند. در مواردی ترنج مرکزی بخش کوچکی از متن را اشغال می‌کند و به شکل یک شش ضلعی کوچک دیده می‌شود، اما کوچکی آن باعث عدم تناسب با سایر متون نمی‌گردد. در موارد محدود نیز به‌صورت یک لوزی در مرکز طرح اجرا می‌شود (تصویر ۳).

تفاوت آشکار طرح پنج متن با سایر متون ریزه ماهی بیرجند وجود چندین ترنج در یک متن و اختصاص سرترنج به یکی از آن هاست. در صورتی که خواهیم دید دیگر متون ریزه ماهی تنها دارای یک ترنج است که سرترنج مختص آن ترنج است. در طرح پنج متن بهتر است مرکزی‌ترین ترنج را به‌عنوان ترنج اصلی محسوب کرد با این تفاوت که سرترنج به آن اختصاص نمی‌یابد. در طرح پنج متن، تنها در دو عدد از نمونه‌های مورد بررسی سرترنج مشاهده گردید. در این دو نمونه در یک ترنج، مانده به آخرین ترنج بیرونی، سرترنج به شکل هندسی طراحی گردیده بود (جدول ۴). تفاوت دیگر طرح پنج متن با سایر متون ریزه ماهی در عدم وجود بخش خورشید است. خورشید جزءِ طرح پنج متن در سایر متون ترنج دار ریزه ماهی شهرستان وجود دارد (جدول ۱۴).

درگذشته، نقوش در بخش حاشیه، به دلیل ضعف طراحی تا حدودی به حالت هندسی نزدیک بوده است. عدم تسلط بافنده نیز در بخش گردان نگاره‌ها حس می‌شود. در این طرح، رنگ زمینه هر متن، از متون کنارش متمایز است. در رنگ‌بندی زمینه‌ها، عموماً رنگ‌های

کبود، لاکی، خاکی، کرم و ماسی اجرا می‌شده است.

می‌توان گفت طرح پنج متن به فاصله کوتاهی پس از طرح سراسر پدیدار گشت و بافت هر دو طرح ادامه یافت؛ اما برخلاف طرح سراسر، طرح هندسی پنج متن تا حدود سال های ۱۳۴۵(۱۳۸۶/۱۹۶۶) در منطقه مورد بافت قرار گرفت و سپس تولیدش رو به کاهش گذاشت؛ زیرا پس از ورود طرح‌های گردان ریزه ماهی که اشاره خواهد شد، سلیقه بازار به سمت این نقوش گرایش یافت؛ اما اخیراً دوباره این طرح با کمی تنوع در طراحی، مورد بافت قرارگرفته و تولید بسیار محدودی دارد.

۳-طرح لچک ترنج ریزه‌ماهی (تک ترنج): این طرح برخلاف طرح چند ترنج پنج متن، دارای یک ترنج است که بر مبنای شکل ظاهری ترنج، در سه نمونه متمایز دایره، بیضی و لوزی دیده می‌شود:

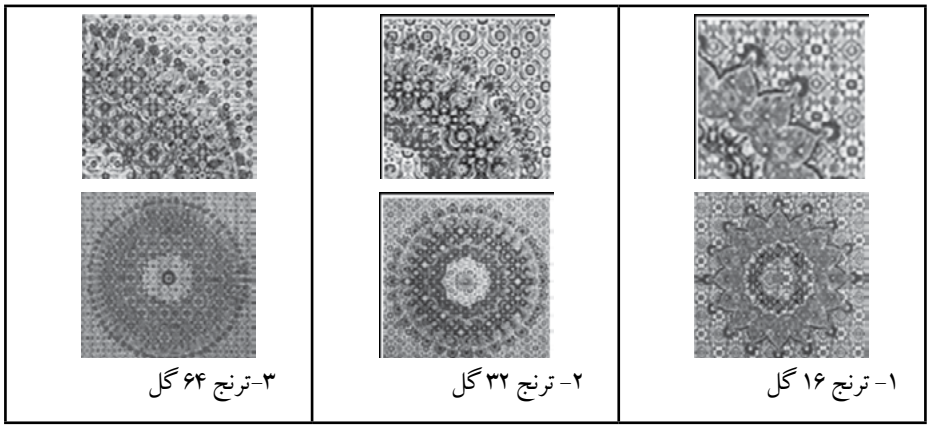
طرح ریزه ماهی لچک ترنج دایره (خورشیدی): این نقش اقتباسی از طرح سعدی است (تصویر۴). به دلیل زیبایی طرح سعدی، تولیدکنندگان منطقه، نقش ریزه ماهی را بر این طرح پیاده کردند، به نحوی که بندهای مربوط به لچک و ترنج از نقش سعدی جداسازی و الگوگیری شد. به عبارت دیگر تنها بندهای ترنج و لچک از طرح سعدی استخراج گردید؛ در کل اجزای متن سعدی، اعم از لچک، ترنج، میانکار، کلاله‌ها، کله گل‌ها، سرترنج ها و سماور گوشه نیز فقط واگیره ریزه ماهی تعبیه و جایگزین نقوش شاه‌عباسی گردید. به این ترتیب طرح لچک ترنج ریزه ماهی، از طرح سعدی اقتباس و طرح ریزه ماهی به‌صورت گردان درآمد. منظور از گردان بودن ریزه ماهی، خطوط محیطی یا بندها و یا در اصطلاح محلی طناب‌های ترنج و لچک است که شکل منحنی وار و گردان به خود گرفت. تغییر نقش هندسی پنج متن به طرح دورانی لچک ترنج، نوعی بدعت در طرح ریزه ماهی محسوب می‌شد (تصویر ۵). حاشیه نیز از این تغییر مستثنا نبود، هرچند نقوش حاشیه طرح پنج متن نیز تا حدودی گردان بود اما در اینجا منحنی وارتر شد.

ترنج در اینجا فرم دایره شکل دارد. طناب ترنج را کلاله‌های یکسان متصل به هم تشکیل می‌دهد که به فرم عددهای هشت پهلوی هم به دور دایره تکرار می‌شوند. در رأس هر کلاله یک بخش کوچک گل مانند قرار می‌گیرد. اصطلاحاً در منطقه به هر یک از کلاله‌ها «گُل» یا «کَلّه»(به معنای سر) و به گل رأس آن «کلّه گل» به مفهوم سر یا رأس گل می‌گویند. در برخی مناطق شهرستان به این ترنج، با توجه به شباهت ظاهری‌اش، «مَجمَعه» نیز گفته می‌شود (تصویر ۶).

بر اساس ابعاد قالی‌های ریزه‌ماهی، تعداد کلاله‌ها در سه شکل ۱۶، ۳۲ و ۶۴ گل است که نسبت به هم دو برابر می‌شود. افزایش تعداد کلاله، ظرافت بیشتر ترنج را در پی دارد. در قالی‌های کوچک تا قطع ۳ متر، ترنج شانزده گل، از ۳ تا ۹ متر، ترنج ۳۲ گل و در ابعاد بالاتر از ۹ متر، مانند ۱۲، ۱۸ و ۲۴ متر، ترنج ۶۴ گل بافته می‌شود. در بیرجند ترنج ۳۲ گل کاربرد فراوان‌تری دارد (جدول ۵).

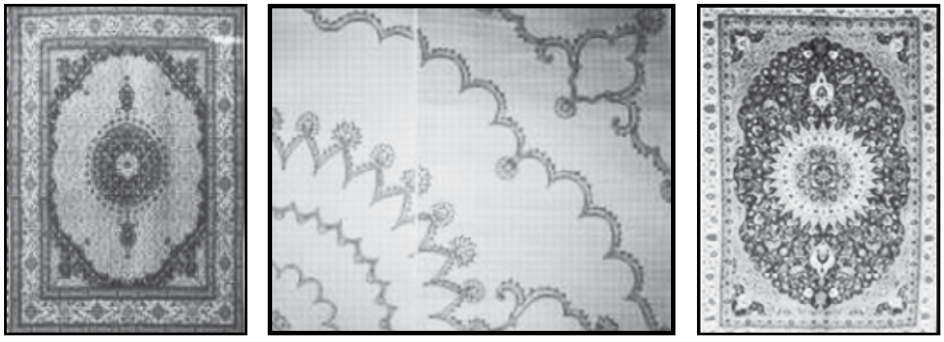
در اعتقاد مردم شهرستان، ترنج دایره، نمادی از خورشید منطقه کویر و کلاله‌های آن، همانند اشعه خورشید است. به همین دلیل به «ترنج خورشیدی» معروف گشته است. این ترنج شامل چند میان ترنج است. تعداد میان ترنج‌ها بسته به ابعاد قالی بین دو تا چهار عدد متغیر است. بخش خورشید نیز در مرکز جای می‌گیرد.

جدول۵- سه نوع ترنج خورشیدی



۱- ترنج ۱۶ گل | ۲- ترنج ۳۲ گل | ۳-ترنج ۶۴ گل

سرترنج این نقش در منطقه با نام «سماور» مشهور است. در برخی مناطق به نام‌های کوزه یا گلدان نیز شناخته می‌شود. در رأس برخی سرترنج ها برای تزیین بیشتر یک گل طراحی می‌گردد که گل سرترنج یا به‌اصطلاح محلی «کَلّه سماور»خوانده می‌شود. در بعضی سرترنج ها دو بند، طرفین سرترنج دیده می‌شود که به «شاخ» یا «دسته سماور» مشهور است. این نام‌گذاری‌ها براساس شباهت ظاهری بین آن‌ها انتخاب شده است. سرترنج یا سماور در ابتدا و انتهای ترنج، با جای‌گیری در فضای یکدست میانکار متن را زیباتر می‌سازد، خصوصاً وقتی به صورت ترکیبی و از دو بخش تشکیل شود. در سرترنج ترکیبی، فضای بین ترنج و سرترنج، بخش کوچک دیگری نیز تعبیه می‌شود. این نوع سرترنج عمدتاً در قالی‌های بزرگ پارچه و تزیینی اجرا می‌گردد. تنها در دو عدد از نمونه‌ها سرترنج ترکیبی مشاهده گردید.



تصویر۴-راست، قالی با طرح سعدی

تصویر۵- وسط، نمونه طناب سعدی، الگوگیری شده

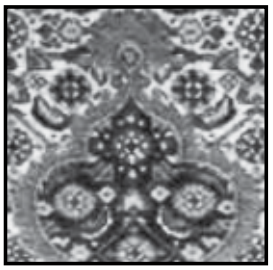
تصویر۶- چپ، قالی با نقش خورشیدی برای نقش خورشیدی۳۲گل، (بامقیاس یک چهارم)

لچک عموماً با دو میان لچک طراحی می‌گردد. به‌جز دو ضلع راست لچک، طناب‌ها و به عبارتی «هلالی» های آن گردان و منحنی است. در میانه لچک، طرحی گلدان مانند طراحی می‌شود که با حرکت‌های اسلیمی درونش، نقشی شبیه سربند اسلیمی پدید می‌آورد. علاوه بر گلدان، به آن «کوزه گوشه» یعنی کوزه‌ای که در گوشه متن قرار می‌گیرد نیز گفته می‌شود. این طرح مشابه طرح سماور است که در حاشیه و سرترنج تعبیه می‌گردد و با این نام نیز شناخته می‌شود؛ اما در نقش خورشیدی، سماور در حاشیه، کوچک‌تر و جزئی‌تر از سرترنج و کوزه گوشه طراحی می‌گردد (جدول ۶). عموماً کوزه گوشه، دو گل در رأس بالا و انتهایی دارد که به ترتیب با نام‌های «کلّه سماور» و «کلّه گل گوشه کار» خوانده می‌شود. گاهی نیز یک گل در مرکز وتر لچک دوم تعبیه می‌شود که با عنوان «کلّه لچک» معروف است. این نقش لچک یکی از زیباترین لچک‌های ایرانی است.

لچک در قالی‌های کوچک‌تر ساده‌تر است، اما با افزایش ابعاد قالی، جزئیات بیشتری می‌یابد تا جایی که سربندِ اسلیمی مفصلی به خود می‌گیرد و گاهی به شکل دسته‌دار یا در اصطلاح محلی «دَستَک‌دار» اجرا می‌گردد.

برخلاف طرح پنج متن که به دلیل کاهش اجزا، رنگ‌بندی محدودتری داشت، با توجه به چند متنی شدن نقش خورشیدی و تعدد عناصر از ترنج تا کله گل‌ها، طیف متنوعی از رنگ‌ها آشکار می‌گردد. در ترنج، هر میان ترنج رنگ‌بندی متفاوتی از میان ترنج های طرفینش دارد. سرترنج ها عموماً با ترنج هارمونی رنگی دارد. رنگ‌بندی لچک نیز با توجه به تنوع نگاره‌هایش، کمی به ترنج نزدیک است و رنگ هر بخش آن از سایر قسمت‌هایش متمایز است. بنابراین افزایش تنوع نقوش در طرح خورشیدی، وسعت طیف رنگی را به دنبال دارد. این مسئله رنگ‌بندی واگیره را نیز درزمینه و موضوع ها افزایش می‌دهد.

جدول۶ – نقش سماور دریک قالی خورشیدی

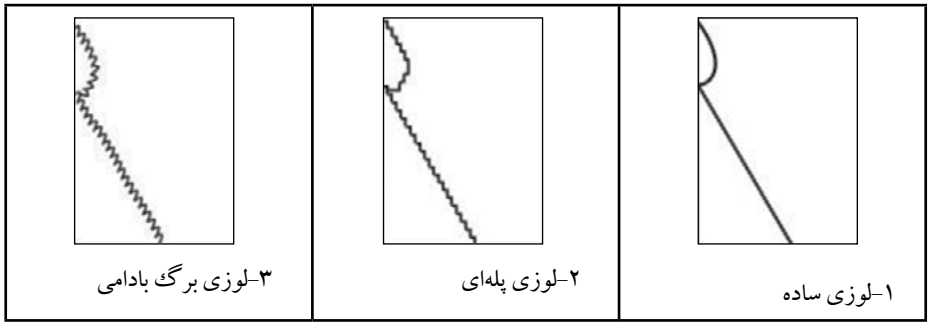
۱- نمای کامل قالی	۲- نقش سماور درلچک (کوزه گوشه)	 ۳-نقش سماور در سرترنج	۴- نقش سماور در حاشیه. سماور در حاشیه، کوچک‌تر و جزئی‌تر از سرترنج و کوزه گوشه است.

یک ویژگی که باعث تشخیص ترنج دایره ریزه ماهی بیرجند نسبت به سایر مناطق کشور می‌گردد، تعداد کلاله و فرم طراحی آن‌هاست. حداقل تعداد کلاله‌ها در منطقه ۱۶ و حداکثر ۶۴ است، درحالی‌که، ترنج مناطق دیگر حداکثر هشت کلاله است. به عبارتی، ترنج بیشتر از هشت کلاله در هیچ نقطه از ایران رایج نیست. در سنوات اخیر تحت تأثیر اقتباس از گونه‌های جدید ترنج ماهی تبریز، ترنج هشت کلاله‌ای در منطقه به صورت بسیار محدود طراحی و بافته می‌شود. ازنظر طراحی، در ترنج هشت کلاله، حجم و فاصله بین کلاله‌ها افزایش و ظرافت ترنج نیز به همان نسبت کاهش می‌یابد. از حدود سال های ۱۳۳۰(۱۹۵۱/۱۳۷۰) تاکنون بافت طرح خورشیدی خصوصاً در سنوات اخیر به دلیل سفارش بالای بافت کماکان ادامه یافته است.

طرح ریزه‌ماهی لچک ترنج بیضی: در این طرح ترنج فرمی شبیه بیضی دارد، با این تفاوت که محل اتصال به سرترنج ها کمی زاویه‌دار است. سرترنج ها عموماً مشابه نقش خورشیدی طراحی می‌گردد. به‌جز بخش گرد خورشید مرکز، میان ترنج‌ها بیضی‌شکل است. محیط ترنج و سرترنج با طنابی یکدست و یکرنگ احاطه می‌گردد. لچک و میان لچک‌ها نیز همانند ترنج دارای بندهای هلالی و دالبر مانند است. گاهی تعداد میان لچک‌ها تا سه بخش نیز می‌رسد. اخیراً برای زیبایی بیشتر، گاهی لچک در قسمت طولی متن امتداد می‌یابد تا به لچک مقابل بپیوندد و به شکل بخشی راست و موازی حاشیه ظاهر شود. رنگ‌بندی این طرح نسبت به نقش خورشیدی ساده‌تر است، زیرا تعدد عناصرش از خورشیدی کمتر است. می‌توان رنگ‌بندی آن را به پنج متن نزدیک دانست. در ترنج، رنگ میان ترنج ها از هم متمایز است، اما معمولاً سرترنج با میان ترنج بیرونی همرنگ است. طرح بیضی ریزه ماهی از حدود ۲۰ سال قبل در منطقه مورد

بافت قرارگرفته و برخلاف نقش سراسر، پنج متن و خورشیدی قدمت چندانی ندارد.

طرح ریزه ماهی لچک ترنج لوزی: ترنج در اینجا به شکل لوزی است. طناب لوزی به سه شکل راست، پلکانی و برگ بادامی یا برگ کنگره‌ای طراحی می‌شود. لچک مثلث شکل و مانند ترنج هندسی است. سرترنج یا سماور نیز به همان شکل طرح خورشیدی اجرا می‌شود. طناب‌ها در لچک، سرترنج و میان ترنج‌ها با طناب ترنج مشترک و به همان فرم ساده، پلکانی یا بادامی است. بخش خورشید نیز همانند قبل در مرکز ترنج تعبیه می‌گردد(جدول ۷). این طرح در سال های ۱۳۵۰(۱۳۹۱/۱۹۷۱) در قالی‌های کوچک پارچه ریزه ماهی مورد بافت قرار گرفت. ازآنجاکه همواره نقوش هندسی ریزه ماهی با اقبال عمومی چندانی رو به رو نمی‌گردد، پس از مدتی بافت آن رو به کاهش گذاشت و از فرآیند تولید خارج شد. با توجه به فراگیر بودن طرح در مدت ۱۰ سال، در این بخش به‌عنوان یکی از متون ریزه ماهی منطقه ذکرشده است.



جدول۷ -انواع ترنج لوزی (ترنج و سرترنج درمقیاس یک‌چهارم، بدون میان‌ترنج‌ها و خورشید)

در اعتقاد برخی مردم منطقه، ترنج لوزی و بیضی حکم یک جزیره در وسط دریا و روی آب را دارد. میان کار نیز در حکم دریاست. نقوش ماهی واگیره، ماهی‌های درون آب و دیگر نگاره‌های واگیره، گل و برگ‌ها و سایر موجودات دریایی هستند که ماهی‌ها به دورشان در چرخش‌اند. می‌توان گفت هرکدام از ترنج‌های بیضی، لوزی و دایره عامل الهام است. ترنج وقتی دایره باشد نماد خورشید است، اما زمانی که بیضی یا لوزی شد، دیگر خورشید نیست و با جزیره مفهوم می‌یابد. در شهرستان بیرجند، از میان این سه طرح، نقش لچک ترنج دایره، بیشتر مرسوم است.

۴-طرح لچک ترنج ریزه‌ماهی کف ساده: همان‌گونه که از نام طرح بر می‌آید، میان کار، ساده، بدون نقش و کاملاً یکرنگ بافته می‌شود. علت نام‌گذاری کف ساده نیز همین است. تنها در بخش ترنج و لچک، نقش ریزه ماهی جای می‌گیرد. ویژگی طرح این است که همه انواع طرح‌های لچک ترنج دار را می‌توان بر آن پیاده کرد، ازجمله طرح لچک ترنج دایره و بیضی. متن کف ساده ترنج خورشیدی قدمت بیشتری دارد، اما کف ساده ترنج بیضی از نقوش متأخر است. تنها نمونه از نقش کف ساده پنج متن، یک قالیچه سه متن بود که در روستای درخش مشاهده گردید (جدول ۸). اخیراً نقش کف ساده را بر روی قالی دایره ریزه ماهی نیز اجرا می‌نمایند. در سنوات قبل رنگ‌های لاکی و کبود در بخش میانکار کف ساده بیشترین کاربرد را داشته، اما امروزه رنگ‌ها ملایم‌تر و بسته به نیاز بازار متغیر است. در سال‌های ۱۳۵۲(۱۹۷۳ /۱۳۹۳) این متن طراحی گردید و همچنان با آمار پایین تولید تداوم‌یافته است.

۵-قالی دایره ریزه‌ماهی: در انتها، به نوع دیگری از قالی‌های ریزه ماهی می‌رسیم که نسبت به سایر متون، از ظاهری متفاوت برخوردار است. این قالی فرمی دایره شکل دارد و به

جدول۸ – انواع متن کف ساده

۱-کف ساده سه متن	۲- کف ساده ترنج دایره	۳-کف ساده ترنج بیضی	۴- قالی دایره کف ساده

همین دلیل به آن «قالی دایره» می‌گویند. در اقطار ۲، ۲/۵ و ۳ متر بافته می‌شود. اجزایش به ترتیب مشتمل بر حاشیه، میانکار و ترنج است. ترنج به کار رفته از نوع خورشیدی و فاقد سرترنج است. تنها طرحی است که میانکار، فقط ترنج را در برمی‌گیرد. با توجه به دایره‌ای بودنش، بخش لچک حذف می‌گردد. تفاوت بارز این قالی با سایر متون ریزه ماهی، حاشیه گرد آن است که نقوش حاشیه نیز به همان نسبت منحنی طراحی می‌شود. این قالی علاوه بر فرم دایره در برخی موارد اندک به اشکال شش و هشت‌ضلعی نیز بافته می‌شود، اما در کلیت طرح تغییری حاصل نمی‌گردد. قالی دایره جزءِ قالی‌های متأخر منطقه است و آغاز بافتش به سال ۱۳۷۵(۱۴۱۷/۱۹۹۶) بازمی‌گردد. با توجه به جدید بودن این قالی، رنگ‌بندی آن نیز به‌موازات نیاز بازار است. این قالی نیز تولید محدودی دارد(جدول ۱۰).

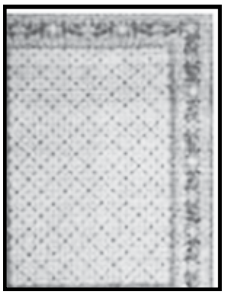
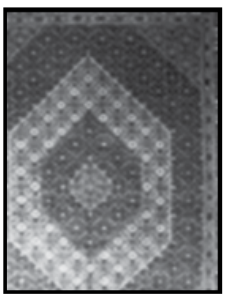
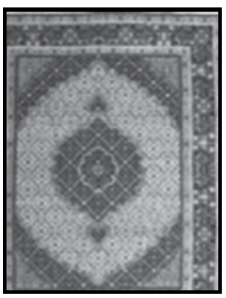
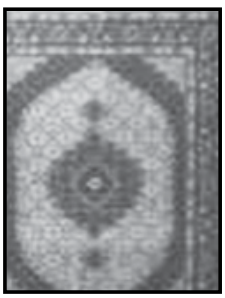
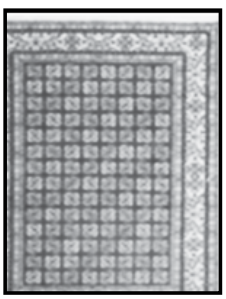
اکنون پرکاربردترین نقوش شهرستان، نقش خورشیدی و پس از آن نقش سراسر است. فراگیر بودن طرح سراسر نیز به دلیل عادت بافنده به بافت طرح‌های آسان است.

علاوه بر متون ثابت ریزه ماهی بیرجند که بیان گردید، برخی متون ریزه ماهی دیگر منطقه مانند ترنج ستاره هشت پر، در مقطع زمانی بافته و سپس منسوخ شده است. متون دیگری همچون ترنج کشکولی که آغاز بافتش به سال‌های ۱۳۵۵(۱۳۹۶/۱۹۷۶) بازمی‌گردد و متون جدیدی مانند طرح‌های ابتکاری-تلفیقیِ خشتی ریزه ماهی و محرّمات ریزه ماهی که از ترکیب نقش ریزه ماهی با طرح‌های خشتی و محرمات پدید آمده است نیز به شکل بسیار محدود در شهرستان تولید می‌شود.

تغییرات واگیره در بخش‌های تداخلی با عناصر متن: یک مسئله که جا دارد در اینجا عنوان گردد، تغییرات واگیره در بخش‌های تداخلی با خطوط محیطی عناصر متن مانند: لچک و ترنج است. در متن سراسر، واگیره به طور کامل وضوح دارد(تصویر۲)؛ اما در متون ترکیبی، محل انطباق بندهای عناصر، واگیره را به دو بخش یا بیشتر تقسیم می‌نماید که در نقش پنج متن به شکل پلکانی و در خورشیدی به‌صورت دورانی است. در طرح خورشیدی به دلیل تعدد عناصر متن، گاهی تشخیص واگیره مشکل می‌گردد. در کف ساده، واگیره های زیر بندها به‌صورت ناقص طراحی می‌شود. در قالی دایره نیز بخشی از واگیره ناچار به حذف اجباری است، اما این بار در بخش حاشیه، تفاوت سایر متون با قالی دایره، حاشیه کاملاً عمودی قالی است که باعث قطع واگیره نمی‌گردد (جدول ۹)

جدول۹-نحوه تداخل عناصر متن و واگیره در متون ریزه ماهی

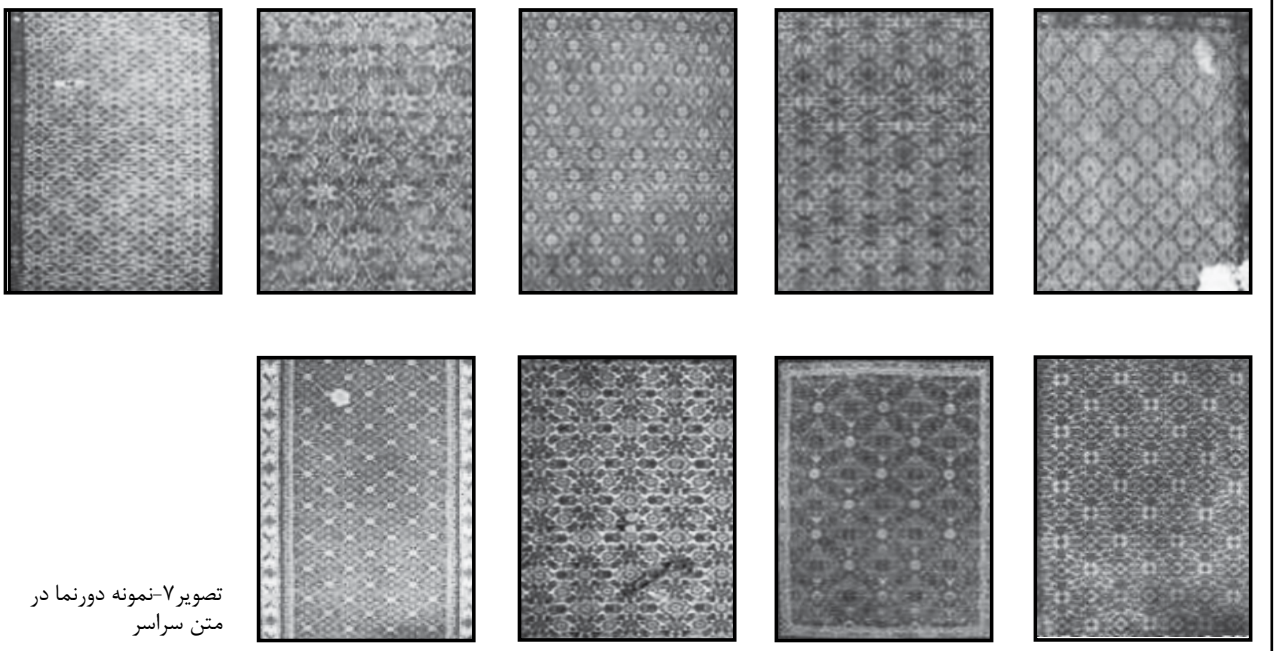
۱-طرح پنج متن	۲- طرح خورشیدی	۳-طرح کف ساده	۴- قالی دایره

 ۱-متن سراسر	 ۲- طرح پنج متن	۳-متن ترنج دایره	 ۴- متن ترنج بیضی (لچک ناپیوسته)	 ۴- متن ترنج بیضی(لچک پیوسته)
۶-متن کف ساده ترنج دایره	۷-متن ترنج کشکولی	۸-متن ترنج ستاره هشت پر	 ۹-متن خشتی ریزه ماهی	۱۰-قالی دایره

جدول۱۰-انواع متن ریزه ماهی بیرجند

دورنمای قالی ریزه‌ماهی بیرجند

یکی از مواردی که در طی فرایند این تحقیق جالب توجه آمد دورنمای متفاوتی بود که در قالی‌های ریزه ماهی مشاهده شد. با توجه به تغییرات متعددی که طی گذر زمان بر مبنای سلیقه خریداران بر واگیره ریزه ماهی اعمال شده، دورنمای این قالی نیز دستخوش تنوع گشته است. این تغییرات یا براساس چگونگی طراحی واگیره، همچون واگیره پرکار یا کم‌کار و یا به دلیل تغییر رنگ‌های موجود در آن به‌واسطه‌ی هم‌راستا بودن با پسند مشتری در برهه‌های زمانی مختلف اجرا شده است. در تصویر چند نمونه دورنمای طرح سراسر قابل‌مشاهده است (تصویر ۷).

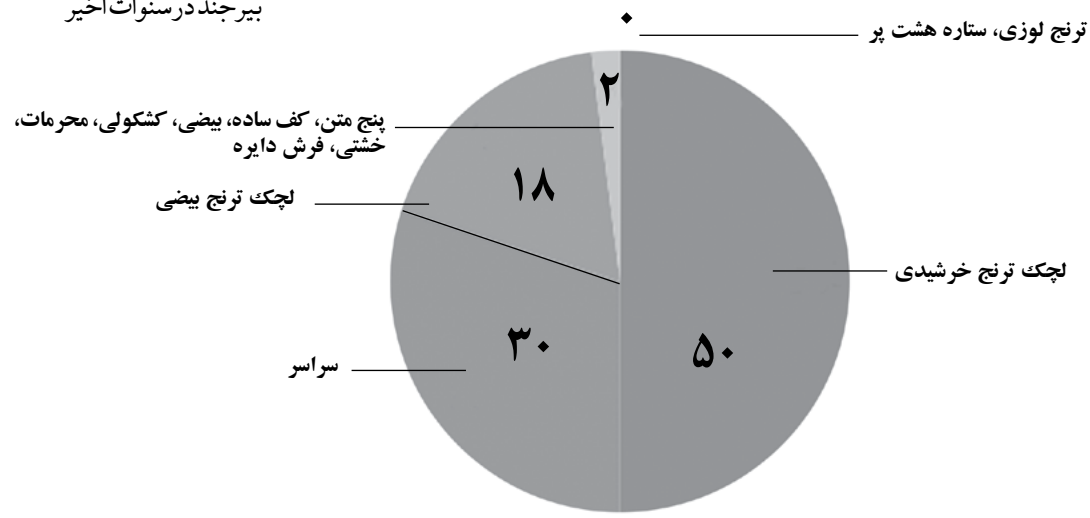


تصویر۷-نمونه دورنما در متن سراسر

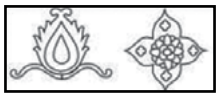
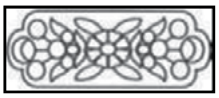
جدول۱۱-درصد تقریبی تولید انواع قالی ریزه‌ماهی بیرجند در سنوات اخیر

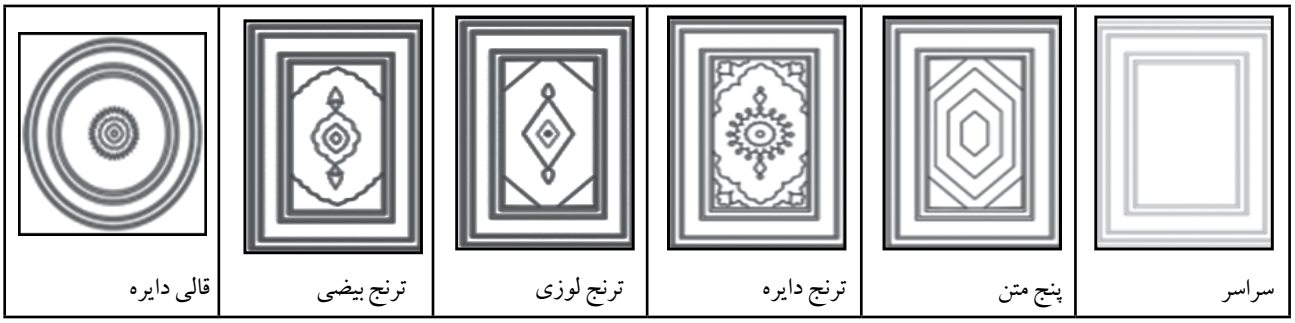
نام طرح	درصد تولید
خورشیدی	۵۰
سراسر ریزه ماهی	۳۰
لچک ترنج بیضی	۱۸
پنج متن، کف ساده، بیضی، محرمات، خشتی و کشکولی	۲
لچک ترنج لوزی هشت پر، ستاره	۰

درصد تقریبی تولید انواع قالی ریزه‌ماهی بیرجند در سنوات اخیر



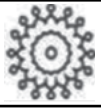
جدول۱۲-عناصر تشکیل دهنده قالی ریزه ماهی بیرجند

نام	اجزا	نگاره‌ها کلیدی	فرم نگاره‌ها
حاشیه	حاشیه بزرگ،۱ نوار	جلک- سماور	
	حاشیه کوچک،۲ نوار	قلمدان	
	زنجیره ،۴ نوار	-----	طرح رایج منطقه
	لور	عموماً بدون طرح	-----
متن	متن ساده: میانکار	واگیره ریزه ماهی	
	متن ترکیبی: میانکار، ترنج، سرترنج و لچک		



جدول۱۳-طرح خطی متون قالی ریزه ماهی بیرجند و مقایسه اجزا (جدول ۱٤)

جدول۱٤-مقایسه اجزای انواع قالی ریزه ماهی بیرجند

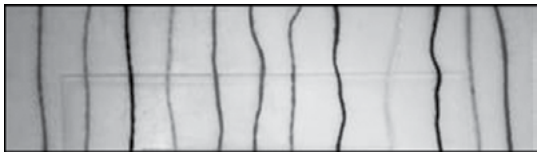
اجزا / نام طرح	سراسر	پنج متن	لچک ترنج دایره	لچک ترنج لوزی	لچک ترنج بیضی	قالی دایره
حاشیه						
متن						
ترنج	----					
سر ترنج	----	----				----
بخش خورشید	----	----				
لچک	----					----

رنگ‌شناسی قالی ریزه‌ماهی بیرجند

رنگ‌هـــای مورد کاربـــرد در قالی ریزه ماهی بیرجند بین ۱۲ تا ۱۴ و در مواردی تا ۱۷ رنگ، با نام‌های زیر، متغیر اســـت: کبود، لاکی یا روناســـی یا گل انار که همان رنگ قرمز است، تخم لاکی، ماسی، کرب (کرم)، سبز، علفی، سنجدی، خاکی، سفید، گل خار، شتری، پیازی و فولادی (تصویر ۸).

درگذشـــته تعداد رنگ‌ها در این قالی به ۲۶ عدد می‌رســـید، اما از حدود ۴۰-۳۰ سال اخیر به ۱۷رنگ تقلیل یافته است. رنگ‌هایی مانند دوغی یا ابری، پسته‌ای، مینایی، زنگاری، پشـــت زنگاری و شمشـــادی نیز به کار می‌رفته که امروز کاربرد چندانی ندارد یا به‌ندرت استفاده می‌گردد.

متن قالی‌های ریزه ماهی منطقه در گذشته محدود به رنگ‌های کبود، کرم و لاکی بود، بنابراین این سه رنگ بیشترین تولید در رنگرزی نخ را به خود اختصاص می‌داد. ماده به وجود آورنده‌ی رنگ کبود یک کانی به نام نیل است. نوعی ماده معدنی که پس از طی فرایند تولید در رنگرزی مورد استفاده قرار می‌گیرد. سفید و کرم نیز از رنگ‌های پرکاربرد منطقه بوده و می‌باشد. رنگ سفید به دو شکل سفید خام یا سفید معمولی و سفید «زُمِه جوش» مورد استفاده قرار می‌گیرد. سفید زمه جوش زیبایی سفید معمولی را ندارد چون شیری‌رنگ است اما به لحاظ کاربردی بر آن ترجیح دارد، زیرا کلاف‌های سفید خام با ماده‌ای به نام زُمه، جوش می‌خورد. زمه، چربی پشم را می‌گیرد و باعث عدم جذب فوری آلودگی، در بخش‌های سفید قالی پس از استفاده می‌گردد. سفید زمه جوش، عموماً، در بافت قالی‌هایی به کار می‌رود که به سفارش خریدار باشد یا بافنده قصد استفاده از آن را داشته باشد.



تصویر۷-نمونه دورنما در متن سراسر

از دیگر رنگ‌های پرکاربرد منطقه رنگ لاکی بود که به دو صورت حیوانی و گیاهی تهیه می‌شد. تولید این رنگ، به روش حیوانی، از آسیاب و پودرکردن حشره خشک‌شده‌ای با نام «قرمز دانه» صورت می‌گرفت. رنگ حاصله به نام لاکیِ قرمز دانه، از ثبات بسیار بالایی برخوردار بود، اما بنا به دلایلی پس از مدتی رنگ گیاهی «روناس» جایگزین آن گردید. استعمال قرمز دانه حدوداً تا قبل از جنگ جهانی دوم ادامه داشت و پس از آن رنگ لاکیِ روناسی رواج یافت که ازلحاظ بازده نور متنوع‌تر از قرمز دانه بود.

گیاه روناس در منطقه کشت می‌شد و ریشه آن در رنگرزی به کار می‌رفت. اکنون نیز کشت آن انجام می‌شود اما نه به وسعت سابق. روناس به دلایلی نسبت به قرمز دانه ارجحیت داشت. ابتدا ازلحاظ قیمت که با هزینه کمتر از قرمز دانه تهیه می‌شد و دوم اینکه رنگی جامع بود و سه طیف رنگی ارائه می‌داد؛ اما ثبات رنگی قرمز دانه در مقابل شست¬وشو و نور از روناس بالاتر بود.

از آنجا که سلیقه بازارهای خارج رنگ ملایم بود، استعمال قرمزدانه باعث ایجاد نوعی قرمز تند در قالی می‌گردید. برای رفع این مشکل، گاهی طول پرزها را بلندتر می‌گرفتند و پس از اتمام بافت، اقدام به شست‌وشو با مواد رنگ‌بر مانند کلر و... می‌نمودند تا تندی آن از بین برود. گاهی نیز از طـریق نور آفتـاب، رنگ را ملایم‌تر می‌ساختند تا حدی که مناسب بازار گردد؛ اما این راه‌کارها با مشکلی مواجه بود، برخی قسمت‌های قالی که رنگ‌هایی

با پایداری کمتر داشت، در مقابل عوامل رنگ‌بر یا آفتاب درصد رنگشان کاسته می‌شد، بالعکس، افت رنگی در بخش‌های رنگ‌شده با قرمزدانه بسیار اندک بود و به‌این‌ترتیب نوعی به‌هم‌ریختگی در رنگ‌بندی قالی به وجود می‌آمد. به‌ناچار، روناس جایگزین قرمزدانه شد. اکنون به تعداد محدود در بافت برخی قالی‌ها از رنگ لاکی قرمز دانه استفاده می‌گردد.

پس از جنگ جهانی دوم، نوعی رنگ شیمیایی به نام «آنیلینی» وارد منطقه شد که در مقابل نور و شست‌وشو ثبات کافی نداشت. از طرفی ارزان‌قیمت و از شیوه رنگرزی ساده‌ای برخوردار بود. مدتی مورد استفاده قرار گرفت، اما به دلیل عدم ثبات رنگی و در مواردی آمیختگی با رنگ‌های اطرافش در قالی، کاربرد محدودی یافت. پس‌ازآن رنگ‌های شیمیایی باثباتی به منطقه آمد که اکنون نیز به کار می‌رود. ذهنیتی که نسبت به عدم ثبات رنگ‌های شیمیایی در اذهان مردم وجود دارد، ناشی از همان رنگ‌های آنیلینی است؛ چرا که رنگ‌های شیمیایی که امروزه در قالی منطقه کاربرد دارد رنگ‌هایی باثبات در مقابل نور، شست‌وشو و سایش است.

حُسن نقش ریزه‌ماهی در مقوله رنگ این است که قابلیت اجرا با ترکیب‌بندی‌های متنوع رنگی را دارد و رنگ‌بندی‌های مختلف از زیبایی آن نمی‌کاهد. برخلاف برخی طرح‌ها که با هر نوع رنگ‌بندی زیبا نیستند. دلیل این امر، ریز بودن نگاره‌ها و ظرافت نقش است، به‌ویژه اگر گُل‌ابریشم باشد که زیبایی‌اش دوچندان می‌شود. ابریشم درگذشته با رنگ‌های آبی، فیروزه‌ای و کرم در قالی‌های ریزه‌ماهی به کار می‌رفته که امروزه اکثراً کرم و گاهی آبی، رنگ‌های مورد استفاده در بخش‌های ابریشم‌باف است. اکنون رنگ‌بندی قالی‌های ریزه‌ماهی براساس خواست بازار تعیین می‌گردد.

جدول۱۵-رنگ‌ها و ابعاد مورد کاربرد در قالی ریزه‌ماهی بیرجند

رنگ	شتری، خاکی، سبز، سفید، لاکی، سنجدی، پیازی، ماسی، کرم، کبود، گل خار، فولادی
ابعاد	قالی، پرده‌ای، قالیچه (کناره، پادری)

ابعاد قالی ریزه‌ماهی بیرجند

با توجه به این‌که قالی ریزه‌ماهی از پرکاربردترین و پرفروش‌ترین نقوش منطقه است، بسته به سلایق مختلف در انتخاب ابعاد، سعی شده است با رعایت تنوع در اندازه این قالی، اصل مشتری مداری حفظ گردد. قالی‌های ریزه¬ماهی از قطع بزرگ ۴۸ متر تا ابعاد کوچک ۵۰×۹۰ سانتی‌متر و با نام‌های قالی، پرده‌ای، قالیچه، کناره و پادری متغیر است(جدول ۱۵). قالی مشتمل بر دست‌بافته‌های ۶ تا ۴۸ متر است. پرده‌ای در کف‌پوش‌های زیر شش متر جای می‌گیرد. از قالی کوچک‌تر و از قالیچه بزرگ‌تر و شامل ابعاد ۲، ۳، ۴ و ۵ متر است. قالیچه ابعاد کمتر از پرده‌ای را دربرمی‌گیرد. کناره نوعی از قالیچه است که با عرض ۸۰ سانتی‌متر و طول بیش از ۲ متر بافته می‌شود. در برخی روستاهای منطقه به نام «باهو» نیز معروف است. پادری نوع دیگری از قالیچه با طول ۹۰ سانتی‌متر است. در ذیل به متراژ دقیق این ابعاد اشاره می‌شود.

ابعاد قالی			
(۴۰ متر)	**۵×۸**	**(۴۸متر)**	**۶×۸**
(۱۸ متر)	**۳/۵۰×۵**	**(۲۴متر)**	**۶×۴**
(۹ متر)	**۲/۵۰×۳/۵۰**	**(۱۲متر)**	**۳×۴**

ابعاد پرده‌ای			
(۴ متر)	۲×۲	(۵متر)	۲×۲/۵۰
(۴ متر)	۱/۷۰×۲/۴۰	(۴متر)	۱/۶۰×۲/۵۰
(۳ متر)	۱/۴۰×۲/۲۰	(۴متر)	۱/۵۰×۲/۵۰
(۲ متر)	۱/۲۰×۱/۸۰	(۳متر)	۱/۵۰×۲

ابعاد قالیچه (۱/۵۰متر) به این قطع در منطقه زرع و نیم نیز گفته می شود		
۱×۱/۵۰	۸×۱/۲۰	۸۰×۲

ابعاد کناره		
۸۰×۳	۸۰×۴	۸۰×۶

ابعاد پادری	
۹۰×۵۰	۹۰×۶۰

نتیجه‌گیری

براساس آنچه تبیین شد قالی ریزه‌ماهی از اصیل‌ترین و زیباترین دست‌بافته‌های شهرستان بیرجند و روستاهای حومه آن است. هنری که علاوه بر هنر، صنعتی پرکاربرد، محبوب و پرفروش در صنایع دستی منطقه محسوب می‌گردد. عاملی برای رونق هر چه بیشتر بازارهای گردشگری، که شناخت آن نیز بر هر هنردوست و هنرجویی واجب و ضروری می باشد.

قالی ریزه‌ماهی در حقیقت هنری برخاسته از فرهنگ و سنت مردم شهرستان بیرجند بوده و همان‌گونه که در متن اشاره شد، از تنوع نقوش و ترکیب‌های بسیاری برخوردار است.

این هنر مانند دیگر هنرهای سرزمینمان، ایران، همواره دستخوش تحولات بسیار گشته و با هر تغییر سیاسی، نظامی، اجتماعی و فرهنگی، افت و خیزهای بسیار را متحمل گشته است. اما نکته حائز اهمیت در مقاله حاضر، اهمیت رونق هرچه بیشتر صنایع دستی و نقش به سزای این هنرها در جذب گردشگر و توسعه صنعت گردشگری است. درحقیقت بخش اعظمی از فرهنگ هر سرزمین را هنر آن سرزمین تشکیل می‌دهد و چه بسیارند کشورهایی که با وجود پیشینه‌ای اندک، دستانی توانمند برای عرضه هنرهای خود دارند.

پس شایسته است، که با شناخت، کاربرد و توسعه هنرهای غنی و اصیل خطه و سرزمین خود، از جمله قالی ریز ماهی، فرهنگ و هنر سرزمین خود را بیش از پیش به مرحله ظهور رسانده و در بازارهای هنری جهان سهمی درخور و شایسته، از آنِ خود کند.

فهرست منابع

کتاب

- آذر پاد، حسن و حشمتی رضوانی، فضل‌الله(۱۳۷۲)، فرش نامه ایران، چاپ اول، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- آموزگار، ژاله(۱۳۸۶)، تاریخ اساطیری ایران، چاپ اول، تهران، سمت.
- آیتی، محمدحسین(۱۳۷۱)، بهارستان، چاپ دوم، مشهد، دانشگاه فردوسی.
- بهنیا، محمدرضا(۱۳۸۱)، بیرجند نگین کویر، چاپ دوم، تهران، دانشگاه تهران.
- پرهام، سیروس(۱۳۷۰)، دستباف‌های عشایری و روستایی فارس، چاپ دوم، تهران، امیرکبیر.
- حصوری، علی(۱۳۸۵)، مبانی طراحی سنتی در ایران، چاپ دوم، تهران، چشمه.
- رضایی، جمال(۱۳۸۱)، بیرجند نامه، چاپ اول، تهران، هیرمند.
- ژوله، تورج(۱۳۷۵)، برگی از قالی خراسان، چاپ اول، تهران، شرکت سهامی قالی ایران.
- ---، ----(۱۳۹۰)، پژوهشی در فرش ایران، چاپ دوم، تهران، یساولی.
- شعبانی خطیب، صفرعلی(۱۳۸۷)، فرهنگ‌نامه تصویری آرایه‌ها و نقش فرش های ایران، چاپ اول، قم، سپهر اندیشه.
- مقدسی، ابوعبدالله محمدبن احمد(۱۳۶۱)، احسن التقاسیم فی معرف الاقالیم، چاپ اول، تهران، کاویان.
- نصیری، محمدجواد(۱۳۸۵)، فرش ایران، چاپ دوم، تهران، پرنگ.
- وکیلی، ابوالفضل،(۱۳۸۲)، شناخت طرح‌ها و نقشه‌های فرش ایران و جهان، چاپ دوم، تهران، خانه فرهیختگان هنرهای سنتی.

سایت

- تیموری، زهرا(۱۳۹۲)، تحقیقی در سیر تحول نقش ماهی در فرش ، قابل دسترسی در
- http://www.irancarpet.org,3,10,93.

فصلنامه علمی-پژوهشی مطالعات هنر اسلامی/
بهار - تابستان ۱۳۹۵
سال دوازدهم، شماره بیست و چهارم

بررسی سابقه پیش تاریخی برخی نقوش فرش‌های روستایی وعشایری

مجید نیکویی /
عضو هیئت علمی دانشگاه هنرتهران،گروه آموزشی فرش
nikoei@art.ac.ir

تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۰۷/۰۸
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۵/۰۵/۱۰

صفحات مقاله:۹۴-۷۹

چکیده

شباهت برخی نقوش مورد استفاده در فرش‌های ایران به‌ویژه بافته‌های غیر شهری با نقوش به کار رفته در تزیینات آثار پیش از تاریخ به حدی است که می‌توان حداقل این دسته از نقوش را متأثر یا منشعب از نقوش کهن دانست. اگرچه درباره مفهوم ومخصوصاً اشتراک معنا و دلیل استفاده از این نقوش در بافته‌های اخیر و آثار پیش از تاریخ همچنان باید با تردید وگمان قضاوت کرد. نقوشی از فرش‌های سده‌های اخیرکه بر آثار پیش از تاریخ هم مشاهده می‌شوند می‌تواند نشانگر تداوم آن‌ها از آن روزگار تا به امروز باشد و فرش به عنوان یکی از آثار هنری ایران، بستر تداوم کاربرد این نقش‌ها بوده است.

در این مقاله نقوشی مشابه از فرش‌های ایران و تزیینات آثار پیش از تاریخ شناسایی و معرفی شده است. اغلب نقوش مورد بررسی از بافته‌های غیر شهری متعلق به حدود یک سده پیش انتخاب شده‌اند و با نمونه‌های مشابه در آثار پیش از تاریخ (قبل از هزاره اول پیش از میلاد) تطبیق داده شده‌اند و به این شیوه سابقهٔ پیش تاریخی این دسته از نقوش روشن شده است. برخی طرح‌ها ونقوش مشابه فرش‌ها و آثار پیش از تاریخ که دراین مقاله به آن پرداخت شده است، عبارت‌انداز: ۱.نقوش مداخل(پیدا و پنهان)؛ ۲.سه‌گوش‌های پیوسته و سلسله‌ای، کنگره‌ای و پلکانی پیوسته؛ ۳.نقوش شطرنجی(گل‌های شطرنجی، مربع شطرنجی، لوزی شطرنجی و..)؛ ۴.خطوط مواج؛ ۵.نگارهٔ چهارپاره؛ ۶.گل‌های پنج تا دوازده‌پر؛ ۷. طرح‌های ترنجی؛ ۸. طرح‌های راه ـ راه؛ ۹. نقوش چند وجهی.

اهداف مقاله

۱- شناخت سابقهٔ پیش تاریخی برخی از نقوش غیر شهری فرش ایران؛
۲- معرفی بعضی از نقوش مشابه در فرش‌های غیر شهری و آثار پیش از تاریخ ایران.

سؤالات مقاله

۱- شباهت برخی نقوش فرش سده‌های اخیر با نقوش پیش تاریخی نشانهٔ چیست؟
۲- ویژگی‌ها ومختصات طرح‌ها و نقوش مشابه در فرش وآثار پیش تاریخی چیست؟

واژگان کلیدی

فرش ایران، نقوش فرش، پیشینه نقوش فرش، نقوش پیش تاریخی.

مقاله بر گرفته از یک طرح پژوهشی است که از سوی نگارنده و با تصویب وحمایت دانشگاه هنر تهران در سال‌های۹۲-۱۳۹۱ انجام شده است.

مقدمه

تنوع چشمگیر نقوش فرش و همچنین دامنه پروسعت کاربرد آن‌ها چنان است که به جرئت می‌توان فرش را دارای غنی‌ترین گنجینه نقوش تزیینی ایران به شمار آورد. تعداد قابل توجهی از نقوش، ضمن اینکه به صورت اشتراکی در فرش مناطق مختلف ایران مورد استفاده قرار گرفته، شباهتی نیز به نقوش آثار پیش از تاریخ دارند. استفاده اشتراکی از برخی نقوش به‌ویژه در قرون اخیر را باید متأثر از ارتباطات اجتناب ناپذیر و فزاینده آن در میان جوامع وگروه‌های انسانی دانست. اگر چه برخورداری از مفاهیم مشترک و قدمت نقوش نیز در استفاده گسترده و مشترک بی‌تأثیر نیست، اما شباهت آن‌ها با نقوش آثار پیش از تاریخ نشانه چیست؟ شباهت برخی نقوش فرش‌ها با نقوش کهن با توجه به تداوم فرش‌بافی از عهد مفرغ بنا به سوابق تا به امروز را شاید بتوان دلیلی برای پذیرش تداوم استفاده از نقوش کهن در فرش تا به امروز دانست. بنابراین باتوجه به فاصلهٔ زمانی تاریخ مستند فرش‌بافی با آثار پیش از تاریخ، در اولین مرحله باید فهمید که کدام طرح‌ها و نقوش فرش با آثار پیش از تاریخی شباهت دارند؟ و چگونه می‌توان طرح‌ها و نقوش مشابه را براساس برخی ویژگی‌ها ومختصات شناسایی و معرفی کرد؟ و در نهایت آیا شباهت نقوش دلیلی بر سابقهٔ آن‌ها و ملاکی بر تداوم نقوش کهن بر فرش است؟

در میان انبوه نقوش فرش، سابقهٔ برخی از آن‌ها بر ما روشن است. به‌استناد نمونه فرش‌های باقیمانده از گذشته و حتی تصاویر فرش‌ها در نقاشی‌ها، سابقه کاربرد برخی از این نقوش‌به ویژه نقوش موسوم به گردان تا سده‌های چهاردهم-پانزدهم/ هشتم-نهم به قدری روشن است که نمی‌توان در پیشینه آن‌ها تردید کرد. اما وقتی دامنهٔ بررسی پیشینه نقوش فرش از سده‌ها فراتر می‌رود و به هزاره‌ها می‌پیوندد، سابقهٔ بسیاری از نقوش در تاریکی هزاره‌های پیش محو می‌شود و به سختی می‌توان به سابقه‌ای بیشتر از سده‌های مذکور دست یافت.

اگر موضوع بررسی، پیشینه نقوش فرش‌های غیرشهری باشد-که غالباً ساده، انتزاعی و تجریدی‌اند- مسئله دشوارتراست. زیرا نمونه‌هایی از فرش روستایی وعشایری با نقوش موسوم به «شکسته» که بیش از سیصد سال قدمت داشته باشد تاکنون به دست نیامده است(پرهام، ۱۳۷۰: ۱۸). بنابراین از قلمرو زمانی ذکر شده برای یافتن سابقه قطعی نقوش و تداوم کاربرد و تحول آن‌ها با استناد به نمونه فرش- فراتر نمی‌توان رفت. ناچار باید به دستاورد پژوهش‌های انجام شده و نظریه‌هایی تکیه کرد که قدمت فرش‌بافی را صرف نظر از فرش‌های باقیمانده به استناد آثار و قراین بافندگی به گذشته‌های دور مربوط می‌دارد. سپس بر پایه اثبات قدمت فرش‌بافی و پذیرش هم‌نشینی هنرها، ارتباط نقوش تزیینی آثار با یکدیگر و مشاهده نقوش مشابه برآثار آن دوران احتمال داد که نقوش فرش‌های آن دوران نیز چنان بوده است.

چنان‌که می‌دانیم برخی صاحب‌نظران قدمت فرش‌بافی را براساس آثار بافندگی کشف شده ازگورهای عهد مفرغ در ترکمنستان وشمال وجنوب ایران(کامفیروز، فارس) ازجمله اشیای مفرغی مشابه ابزار بافندگی به عصر مفرغ(هزارهٔ دوم) مربوط دانسته‌اند(حصوری،۱۳۷۳: ۱۷). برخی نیز براساس شباهت نقوش فرش‌های امروزی با نقوش آثارگذشته دور و برعکس، قدمت فرش را به دوران پیش از تاریخ مربوط می‌دانند . چنانکه می‌بینیم این نظریه به احتمال برپایهٔ شباهت برخی نقوش دوران باستان با نقوش دست‌بافته‌های سده‌های اخیر مطرح شده است. دورانی که بنا به ماهیت مواد سازنده فرش که بسیار آسیب‌پذیراست، نمی‌توان باقی

ماندن فرش‌هایش را انتظار داشت!

با توجه به چنان نظریه‌هایی، تحقیق درباره سابقه پیش‌تاریخی نقوش فرش، چنین صورت‌بندی و دنبال شده است: الف) فرش‌بافی از هنرهای پیش از تاریخ بوده است (به استناد اشیا و ابزار بافندگی مربوط به عهد مفرغ)؛ ب) آثار هنری هر دوره از جنبه‌های مختلف از جمله شکل، نقش و رنگ با یکدیگر ارتباط دارد؛ ج) قالب کلی و حتی پاره‌ای جزییات وگاه مفهوم برخی از نقوش در طی قرون از دوره‌ای به دوره دیگر منتقل می‌شود. گاه تطور (تغییر به سمت دگرگونی) و در مواردی تحول (تغییر به سمت تکامل) پیدا می‌کند؛ د) فرش به دلیل تداوم تاریخی، همسنگ با تحولات تاریخی، بستر انتقال، تطور و تحول برخی نقوش بوده است؛ ه) شباهت نقش‌هایی از فرش معاصر با نقوش آثار هر دوره‌ای حکایت از سابقه این نقوش در آن دوره دارد.

پیرامون این موضوع فرش شناسانی چند، پژوهش‌های مفیدی کرده‌اند: سیروس پرهام نویسنده کتاب دست‌بافته‌های روستایی وعشایری فارس تلاش ارجمندی کرده تا منشاء و مفهوم پاره‌ای از نقوش متنوع دست‌بافته‌های استان فارس را دریابد و سیر تحول آن را در گذر زمان توضیح دهد. در کتاب مذکور بر پیوند دیرینه فرش‌بافی با دیگر صناعات و هنرهای ایرانی تأکید شده است. نویسنده در توضیح شیوه‌های نقش‌پردازی درفرش، شیوه مشهور به «اشکالی» بافت شکل پدیده‌های گوناگون در فرش، اعم از اشیا و مخلوقات راکهن‌ترین شیوه دانسته و به دلیل تنوع موضوعی نقوشی که در این شیوه در کنار هم قرار داده می‌شوند با شیوهٔ تزیینِ آثار دوران باستان مشترک دانسته است (همان،۸۴). همچنین ایشان در شرح ارتباط نقوش فرش‌های ایرانی به ویژه منطقه فارس با آثار قدیمی، برخی «جلوه‌های اساطیری و نمادین نخستین در قالی ایران» را در مقاله‌ای با همین عنوان برشمرده است. (پرهام،۱۳۸۲: ۱۹-۲۸)

در کتاب نقش‌های قالی ترکمن و اقوام همسایه قبل از شرح و معرفی نقوش متداول بافته‌های ترکمنی در توضیح ریشه و سابقهٔ نقوش آمده است:«رواج نقش‌های هندسی در هنر غیر رسمی تزیینی آسیای مرکزی، نمی‌تواند در شکل گیری نقش‌های ترکمنی، اُزبکی و دیگر خلق‌های آسیای مرکزی بی‌تأثیر باشد. هنر بومی آسیای مرکزی تمدنی که دست کم سابقه‌ای شش هزار ساله دارد از نظر نقش‌مایه‌های تزیینی هندسی بسیار غنی است. یک نظر این است که حتی همین نقش‌های تزیینی از بافته‌ها گرفته شده‌اند، زیرا در طبیعت نمونه‌هایی برای الهام بخشیدن وجودندارد.» (حصوری،۱۳۷۱: ۱۸).

در کتاب قالیچه‌های قبیله‌ای به معرفی نمونه‌هایی از دست‌بافته‌های ایلیاتی پرداخته شده و برخی از نقوش آن را با شکل و نقش آثار قدیمی مقایسه کرده است. از آن جمله شکل بعضی آثار مفرغی لرستان را با نقوش دست‌بافته‌ها تطبیق داده است.

چنانکه از پژوهش‌های انجام شده دریافت می‌شود، به‌جز تعداد معدودی، طرح‌ها و نقوش فرش ایران وتحولات آن را غالباً در کنار سایر جنبه‌ها توصیف و تفسیر کرده‌اند. بنابراین موضوع کاوش در پیشینه نقوش فرش وتحولات آن برای درک ارزش‌های تاریخی فرش ایران و شرح مستند آن به مخاطبان وعلاقه‌مندان فرش ایران دارای اهمیت است و چنین پژوهش‌هایی برای تهیه منابع مطالعهٔ جویندگان دانش فرش ضرورت پیدا می‌کند.

اطلاعات این مقاله ازطریق اسنادی فراهم و به روش توصیفی بیان شده است. قلمرو مکانی تحقیق برای مطالعه نقوش آثار پیش تاریخی فلات ایران و قلمرو زمانی از کهن‌ترین زمان استفاده از نقش و نگار تا تمدن هخامنشی، یعنی حدود سدهٔ هفتم پیش از میلاد را در

بر می‌گیرد. نقوش فرش نیز از بافته‌های ایرانی مربوط به حدود سده نوزدهم/ سیزدهم مورد انتخاب و بررسی قرارگرفته است.

در اولین مرحله تحقیق طرح‌ها و نقوش آثارکشف شده از مراکز مهم سکونت بشر درایران پیش ازتاریخ تا حد امکان از نظر موضوع نقوش (انسانی، حیوانی، گیاهی، جمادی وتلفیقی) نوع نقوش (واقع‌گرا، انتزاعی یا تجریدی) خطوط تشکیل دهندهٔ نقوش(صاف و زاویه‌دار، منحنی و ترکیبی) ساختار یا ترکیب و روش اجرا (متقارن، نامتقارن و ترکیبی) و فراوانی کاربرد نقوش مورد بررسی قرارگرفته است و نقوشی که شباهت‌هایی با نقوش فرش داشته‌اند جمع‌آوری شده است. بدیهی است در این مرحله میزان آگاهی پژوهشگر از نقوش فرش در انتخاب نمونه‌ها (نقوش آثار پیش از تاریخ) بسیار مؤثر بوده است. برخی نقوش توسط نگارنده از روی آثار رسامی شده و تعدادی هم از منابع معتبر اخذ شده است. درمرحله دیگر نقوشی از فرش‌ها که شباهتی با نقوش پیش تاریخی داشته‌اند جست‌وجو شده است. بنابراین نتیجه تطبیق نقوش مشترک فرش‌های با نقوش پیش‌تاریخی به استناد تصاویر ارائه شده است.

نقوش مشترک فرش‌ها وآثار پیش از تاریخ

در این قسمت نقوشی از فرش‌ها وآثار پیش از تاریخ را درکنار هم نهاده تا شباهت کامل و نسبی آن‌ها آشکار شود. همچنین گاه با توضیحی مختصر، برخی نقوش که احتمالاً مشتقاتی از نمونه‌های پیش تاریخی بوده و در فرش‌ها به چشم می‌آید، نشان داده و تا حدی هم در بارهٔ مفهوم نقوش شرح داده‌ایم. به این شیوه سابقه پیش تاریخی این دسته از نقوش روشن شده است.

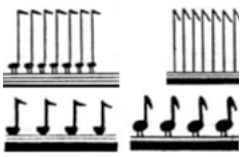
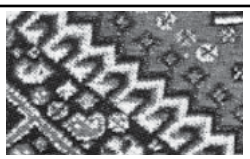
۱- نقوش مداخل(پیدا و پنهان) کله مرغی ــ قوچکی(جدول۱)

گونه‌ای مشخص از نقوش مشابه قلابِ مداخل، به صورت زنجیره، اضلاع ترنج، لچک و حاشیهٔ باریک را در برخی از فرش‌های روستایی و عشایریی فارس و بختیاری و دیگر جاهای ایران و خاورمیانه آراسته است(تصویر۱). این نگاره که معمولاً به صورت پیدا وپنهان(مثبت‌ومنفی) اجرا شده «به احتمال زیاد سر و گردن ساده شده و تجریدیافتهٔ مرغان و پرندگان و به احتمال ضعیف‌تر سر و گردن قوچ و بزکوهی و شاید ترکیبی از آن‌هاست... قشقایی‌ها این نقش خاص را قوش می‌خوانند ولرهای فارس آن را سرگنجشکی و بافندگان ترکیه جنوبی سر قوش»(پرهام،۱۳۷۱: ۸).

نمونه‌هایی از این نقش در آثار پیش تاریخی یافته شده است که شباهتی قابل توجه با نقوش دست‌بافته‌های سده‌های اخیر دارد. صورت کلی طراحی سر وگردن دُرناهای نقش بسته بر جام مشهور شوش(تصویر۷) با شیوه طراحی کله مرغی‌های اضلاع ترنج برخی قالی از جمله "ویس" گلپایگان (تصویر۲) شباهتی نسبی دارد. همچنین شباهت کلی شیوه اجرای نقشی از سفال‌های سیلک(تصویر۸) با نقش‌مایه مشهور به "چپ‌حلقه" در گلیم قشقایی (تصویر۴) و مشابه آن در قالیچه ترکمن (تصویر۳) و نیز نقش‌مایه مشهور به"آقاجری" در بافته‌های فارس و لرستان قابل توجه است. چنانکه می‌نگریم نقش‌مایه " آقاجری" (تصویر۵) متشکل از کله مرغی‌های مداخلی است که هر دو سوی نواری را سامان داده و از دو سمت قابل امتداد تا بی‌نهایت است. کله مرغی‌های سه‌گوش پر و خالی، نقش‌مایهٔ اصلی سفال‌های "تل‌بکان" فارس

است (تصویر۹و۱۰). سفالینه‌هایی که از آثار هزاره چهارم پیش از میلاد، شهر باستانی پارسه یا پرسپولیس به جا مانده‌است.کاربرد این نقش‌مایه به جز اضلاع ترنج، لچک و حاشیه در ساخت دیگر نقوش دست‌بافته‌ها هم چشمگیر است (تصویر۶).

جدول۱ –نقوش مداخل (پیداوپنهان) کله مرغی-قوچکی برفرش وآثارپیش تاریخی

نقوش پیش تاریخی			نقوش فرش		
شماره	شرح/منبع تصویر	تصویر	شرح/منبع تصویر	تصویر	شماره
۷	نقش سر وگردن مرغ بر سفال‌های شوش، نیمه هزارهٔ چهارم پ.م /واندنبرگ:۱۳۴۸			نقش مداخل(پیدا و پنهان) درقسمتی از قالی قشقایی فارس، سده نوزدهم/سیزدهم Sabahi :1989/	۱
				ترنج/حوض قالی گلپایگان(ویس) با نقش مداخل(پیدا و پنهان) سده نوزده/سیزده Ford:1981/	۱
۸	شبهه نقش مداخل(پیدا و پنهان) ابتدایی بر سفال‌های سیلک هزاره سوم تا پنجم پ.م / گیرشمن :۱۳۷۸			نقش مداخل(پیدا و پنهان) در قالی ترکمن، سده نوزدهم/سیزدهم، / هنر قالی بافی ایران:۱۳۶۱	۳
				نقش مشهور به چپلقه(چپ‌حلقه) در گلیم قشقایی سده نوزدهم/ سیزدهم / نگارنده	۴
۹	کاسه سفالی دارای نقوش مداخل(پیدا و پنهان)، تخت جمشید، هزاره چهارم پ.م / هرتسفلد.:۱۳۸۱			نقش مشهور به آقاجری در با فته ها ی کشکو لی (قشقا یی) / فارس، سده نوزدهم/سیزدهم MacDonald: 1997	۵
۱۰	نقوش مداخل(پیدا و پنهان) برسفال‌های تل بکان(پرسپولیس) هزاره چهارم پ.م / واندنبرگ:۱۳۴۸			نقش مشهور به چپلقه(چپ‌حلقه) در گلیم قشقایی سده نوزدهم/ سیزدهم / نگارنده Opie:1992/	۶

۲ – سه گوش‌های پیوسته وسلسله‌ای/کنگره‌ای و پلکانی پیوسته(جدول۲)

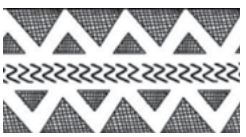
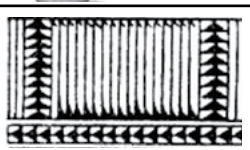
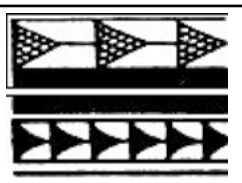
یکی از متداول‌ترین نقوشی که درحاشیه باریک بافته‌های روستایی و عشایری کاربرد گسترده دارد نقوش مثلثیِ پیوسته، مشابه دندانه‌های اره است. جلوه‌های دیگر نقش سه‌گوش‌های پیوسته ـساده و شطرنجی‌ـ در گذر زمان در نقوش پلکانیِ پیوسته یا کنگره‌ای نمایان شده‌است. چنانکه می‌نگریم برخی حاشیه‌ها وکناره‌های متن(تصاویر۱۱،۱۲،۱۳و۱۴) و قسمت‌های دیگر نقشه قالی‌های مناطق مختلف با این نقش سامان یافته است .نقشی که باید آن‌را انشعابی از همان نگارهٔ نخستین و ساده سه گوش‌های پیوسته به حساب آورد. آنچه در (تصویر۱۵) مشاهده می‌شود نشان‌دهندهٔ استفاده از این نقش ساده در آثار پیش از تاریخ است.

دربارهٔ مفهوم رمزی نقش‌مایهٔ کنگره‌ای، باستان‌شناسان اتفاق نظر ندارند.گروهی نماد آسمان و افلاک (آسمان‌های هفت گانه=هفت طبقه آسمان و هفت‌گنبد) گروهی مظهرِ واحد

کوه و آسمان و گروهی دگر بازمانده سقف‌های پلکانی آشوری و فاقد هر گونه مفهوم نمادی می‌دانند. اما از نظر پرفسور پوپ این کنگره‌ها همواره نماد رمزی کوه بوده است (همان:۲۲۹). وی اهمیت کوه و آب و حاصل‌خیزی را ــدر رابطه با این نقش ــ چنین بیان کرده است: «از زمان‌های کهن کوه اهمیت مذهبی بزرگی داشت. در قدیم‌ترین افسانه‌های مربوط به آفرینش، کوه را مخلوق نخستین دانسته‌اند که مانند نقش لیوان شوش از میان دریاهای دورهٔ اول بیرون جسته است. کوه در عقیدهٔ ملت‌های ابتدایی نگهبان و منبع قوای حیات و خود دارای نیروی تولید و سرچشمهٔ زندگی و مظهر حاصل‌خیزی و فراوانی بوده‌است. در نقش [جام] شوش (تصویر۱۶) نی‌هایی که در پای کوه روییده، اشاره‌ای به تأثیر آب در رویانیدن گیاهان است». (پوپ، ۱۳۸۸: ۱۶) دراین صورت کوهسار شطرنجی یا«پرداخت شطرنجی سلسله کنگره‌های کوه نماد به پرآبی کوهستان آبخیز اشاره دارد.» (پرهام ،۱۳۷۱: ۳۶) (تصویر۱۷)

گونهٔ دیگر سه گوش‌های پیوسته چنان است که قاعدهٔ هر مثلث به رأس مثلث دیگر به طور مکرّر متصل شده، ردیفی بی‌انتها از سه‌گوش‌های پیوسته را در راستای افقی و عمودی به وجود آورده‌است(نقش مثلثی سرهم‌سوار). نمونه‌های این نقش در سفال‌های پیش‌تاریخی فراوان است.(تصویر۱۸و۱۹) این نقش با اندکی تفاوت در قالی‌ها وغالباً در حاشیه‌های باریک تجلی یافته‌است. شکل مشخصی از این نقش در میان برخی قالی‌بافان استان فارس با نام نقش حاشیهٔ خراسانی وگوشواره‌ای شناخته می‌شود(تصویر ۲۰).

جدول۲ –نقوش سه گوش های پیوسته وسلسله‌ای /کنگره‌ای وپلکانی پیوسته برفرش وآثارپیش تاریخی

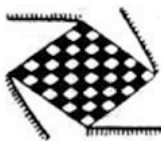
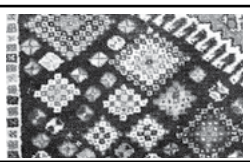
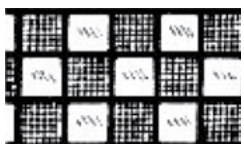
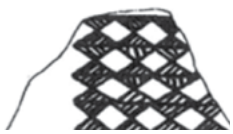
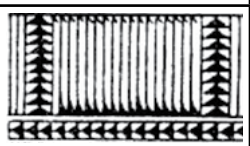
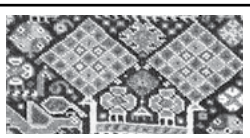
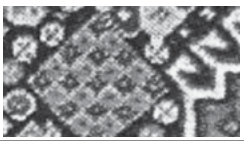
نقوش پیش تاریخی			نقوش فرش		
شماره	شرح /منبع تصویر	تصویر	شرح /منبع تصویر	تصویر	شماره
۱۵	نقش مثلثی پیوسته بر ظرف سفالی تپه اسماعیل آباد تهران، حدود نیمه هزاره چهارم پ.م /کامبخش فرد:۱۳۸۰			نقش مثلثی پیوسته شطرنجی در کناره متن قالی افشار کرمان، سده نوزدهم/سیزدهم / Opie:1992	۱۱
				نقش مثلثی پیوسته در حاشیه باریک قالی فارس، سده نوزدهم/سیزدهم، نگارنده	۱۲
۱۳ الف	نقش پلکانی بر سفال تپه گیان، نیمه هزاره سوم پ.م، کیانی:۱۳۸۰			حاشیه با نقش پلکانی در گبهٔ بختیاری، سده نوزدهم/سیزدهم، نگارنده	۱۳
۱۶	نقش کوهسار و برکه وگیاه بر جام شوش، نیمه هزاره چهارم پ.م./ پوپ و...: ۱۳۸۸			حاشیه با نقش پلکانی در گبهٔ بختیاری، سده نوزدهم/سیزدهم، نگارنده	۱۴
۱۸	نقش مثلثی پیوسته وسر هم سوار بر سفال‌های سیلک، هزاره سوم تا پنجم پ.م، پوپ و...: ۱۳۸۸			حاشیه باریک مثلثی ونقش پلکا ن شطرنجی(کوهسار شطرنجی) برکناره متن قالی فارس، سده نوزدهم/سیزدهم، نگارنده	۱۷
۱۹	نقش مثلثی سر هم سوار بر سفال تپه گیان، نیمه هزاره سوم‌پ.م.، پوپ و...: ۱۳۸۸			حاشیه با نقش معروف به خراسانی/ گوشواره‌ای و حاشیه باریک مثلثی در قالی لری فارس، سده نوزدهم/سیزدهم، Opie:1992	۲۰

۳-نقوش شطرنجی(گل‌های شطرنجی، مربع شطرنجی، لوزی شطرنجی و..).(جدول۳)

نقوش شطرنجی یا شبکه‌ای که در بعضی فرش‌ها کاربرد قابل توجه دارد در آثار منقوش پیش از تاریخ سابقه مشخص دارد. به نظر می‌رسد تزیین آثار با استفاده از تکرار مربع‌ها، لوزی‌ها ومثلث‌های یکسان به صورت مشبک، از شیوه‌های متداول نقش پردازای پیش از تاریخ بوده است. در (تصاویر۲۴ـ ۲۸)کاربرد نقوش شطرنجی را بر سفال‌های شوش و سیلک و... مشاهده می‌کنیم. احتمال می‌رود بشر پیش از تاریخ نقوش شطرنجی را برای نمایش تلألوی آب یا تقسیم‌بندی وکرت‌بندی زمین کشاورزی به کار گرفته باشد.

حالت و ترکیب نقوش شطرنجی در قالی‌ها نسبتاً منظم است ومعمولاً در قاب لوزی است و در مواردی به صورت مثلث‌های پیوسته (ن.ک: سه‌گوش‌های پیوسته) (تصاویر۲۱ــ۲۳). با این حال تشابه آن‌ها با نقوش آثار پیش تاریخی به حدی است که می‌توان نمونه‌های به کار رفته در قالی‌ها را روایتی از همان نمونه‌های کهن ــ که چندان منظم ترسیم نشده‌اند ــ به حساب آورد. با نگاهی کلی، طرح‌های مشهورِ خشتی در برخی فرش‌ها از جمله بختیاری و فارس و همچنین نقوش مشبک قالی جوشقان(تصویر۲۱ب) را شاید بتوان روایتی دیگر از نقوش مربعی مشبک کهن دانست.

جدول۳-نقوش شطرنجی (گل‌های شطرنجی،مربع شطرنجی،لوزی شطرنجی و..) برفرش وآثارپیش تاریخی

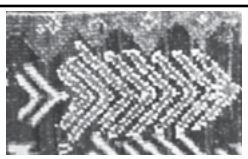
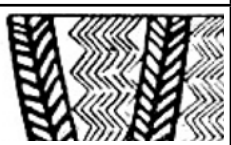
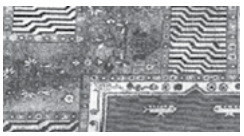
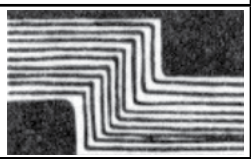
نقوش پیش تاریخی			نقوش فرش		
شماره	شرح/منبع تصویر	تصویر	شرح/منبع تصویر	تصویر	شماره
۲۴	نقوش شطرنجی بر سفال شوش نیمه هزاره چهارم پ.م./ واندنبرگ: ۱۳۴۸			نقوش شطرنجی(لوزی‌های مشبک) در قالی‌های بختیاری سده نوزدهم/ سیزدهم، هنر قالی‌بافی ایران:۱۳۶۱	۲۱
۲۵	نقوش شطرنجی برسفال همدان(تپه گیان)، نیمه هزارهٔ سوم پ.م./ همان			نقوش شطرنجی(لوزی‌های مشبک)در قالی همدان. نوزدهم/ سیزدهم./ Thompson:1993	۲۱ الف
۲۶	نقوش شطرنجی برسفال سیلک،هزاره سوم وچهارم پ.م./گیرشمن :۱۳۷۸			لوزی های مشبک با استفاده از گل‌های کوچک) در قالی جوشقان اواخر سده نوزدهم/ سیزدهم، Ford:1981	۲۱ ب
۲۷	نقوش شطرنجی برسفال سیلک، نیمه هزاره سوم پ.م./پوپ و...: ۱۳۸۸				
۲۸	نقوش شطرنجی برسفال پارسه(تل بکان) هزاره چهارم پ.م، کامبخش فرد:۱۳۸۰			نقوش شطرنجی(لوزی‌های مشبک) در قالی. سده نوزدهم/سیزدهم./ هنر قالی‌بافی ایران:۱۳۶۱	۲۲
				نقوش شطرنجی(لوزی‌های مشبک) در قالی فارس سده نوزدهم/ سیزدهم./ همان	۲۳

۴- خطوط مواج (جدول۴)

دسته‌ای از خطوط مواج زاویه‌دار یا منحنی گونه‌ای از متداول‌ترین تزیینات آثار پیش‌تاریخی را تشکیل داده است. اجزای اصلی این نقش تزیینی شامل خط‌هایی منحنی یا شکسته با یک زاویه یا بیشتر است که با توالی هم بر بدنهٔ آثار کهن به چشم می‌خورد. چنین نقشی نیز اگر برآمده از نیازها و باورها وآیین مردم جوامع کهن باشد با توجه به پیشینه فرهنگی و معیشتی و نیاز اقوام ساکن در ایران که بیشتر در ارتباط با آب و باران و کشت و زرع و باروری خاک و رشد گیاهان بوده است بیش از هرچیز تداعی‌گر حرکت آب و امواج آن است.

در (تصاویر۲۹ـ۳۳) نمونه‌هایی از این نقش بر آثار پیش تاریخی نمایان است.چنان‌که می‌نگریم دسته خطوط موج‌سان برآثار باستانی، یک‌رنگ است اما در دست‌بافته‌ها، رنگارنگ، غالباً زاویه‌دار و در حالت‌های مختلف مشاهده می‌شود. به نظر می‌رسد رنگارنگی در تشدید حس تلألو بی‌تأثیر نباشد. در مواردی تنها در مقام نقشی تزیینی و بدون تداعی یا اشاره به موضوع یا معنای خاص(تصاویر۳۴ـ۳۶) و در حالتی دیگر به وضوح برای تداعی موج و حرکت آب رسم شده‌است.(تصاویر۳۷و۳۸)

جدول٤ –خطوط مواج برفرش وآثارپیش تاریخی

نقوش پیش تاریخی			نقوش فرش		
شماره	شرح/منبع تصویر	تصویر	شرح/منبع تصویر	تصویر	شماره
۱۹	نقوش مواج بر سفال‌های سیلک، هزاره سوم تا پنجم پ.م، گیرشمن:۱۳۷۸			خطوط مواج بر قالی شاهسون آذربایجان، سده نوزدهم/سیزدهم، نگارنده	۳۴
				خطوط مواج بر قالی بختیاری، سدهٔ نوزدهم/سیزدهم . حاشیه با نقش معروف به خراسانی/گوشواره‌ای و حاشیه باریک مثلثی در قالی لری فارس، سده نوزدهم/سیزدهم، Opie :1992	۳۵
۳۰	نقوش مواج بر سفال‌های (تپه حصار) دامغان، نیمه هزاره چهارم پ.م، واندنبرگ: ۱۳۴۸			خطوط مواج برحاشیه‌ای از گلیم افشاری نوزدهم/سیزدهم، Walker :1982	۳۶
۳۱	نقوش مواج بر سفال‌های برسفال‌های شوش، نیمه هزاره چهارم پ.م، پوپ و...:۱۳۸۸			نمایش جویبار در قالی ایران با خطوط مواج ، سده هفدهم/ یازدهم، هنر قالی‌بافی ایران:۱۳۶۱	۳۷
۳۲	نقوش مواج بر سفال‌های برسفال (تپه گیان) همدان، نیمه هزاره سوم پ.م، پوپ و...: ۱۳۸۸				
۳۳	ظرف سفالی مکشوفه از (دالماتپه) آذربایجان بانقوش مواج ، هزاره پنجم پ.م، همان			نمایش جویبار در قالی ایران با خطوط مواج، سده هفدهم/ یازدهم، Wearden, 2003	۳۸

۵ - نگاره چهارپاره (جدول شماره ۵)

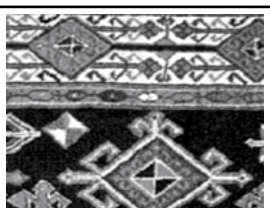
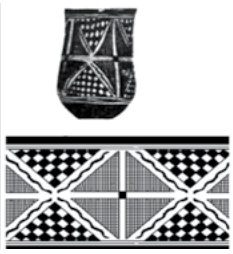
این نگارهٔ ساده که از اتصال چهار مثلث به یک نقطهٔ مرکزی ــ یا تقسیم یک مربع به چهار مثلث با رسم قطرها ــ سامان یافته است(تصویر۴۰)، در دست‌بافته‌های غیر شهری ایرانی کاربرد گسترده‌ای دارد، گاه در مقام نقش اصلی به صورت مکرر و رنگارنگ، یگانه مایهٔ نقش‌پردازی است چنانکه در گلیم بختیاری(تصویر۴۵) مشاهده می‌شود. گاه در مقام نقوش فرعی، پرکنندهٔ فضای میان نقوش دیگر (تصویر۴۶) ودر مواردی، قسمتی از یک نقش به عنوان مکمل.(تصاویر۴۷و۴۸)

«این نگاره هم بر ظروف سفالین[و مهرهای] هزارهٔ چهارم پ.م شوش(تصاویر۴۱و۴۳) و هم برخی سفالینه‌های پیش از تاریخ تخت‌جمشید[تل بکان] دیده می‌شود(تصویر۴۴) این نقش‌مایه خاص در دوران مختلف یا مظهر خورشید بوده یا نشانهٔ ماه. احتمال می‌رود چهارپاره این نگاره جایگزین چهار فصل سال بوده است و به تعبیر دیگر هر پاره جایگزین یک چهارم ماه یعنی هفته بوده است.»(همان،۱۳۷۱ :۳۱)

به‌نظر می‌رسد نشانهٔ آریایی معروف به سواستیکا که یکی از قدیمی‌ترین نقش‌مایه‌های باستانی است و نزد اقوام آریایی مظهر ونشانهٔ نمادین خورشید بوده، از همین نقش مشتق شده باشد.

«نگارهٔ چهارگانه و هندسی می‌تواند مفهوم دیگری[هم] داشته باشد. این نقش‌مایه که خصوصاً در مهرهای آغازین به کار می‌رفته، همچنین بر اساس یک چلیپا ساخته شده است... احتمال دارد که این [نشانه] آغاز ادراکِ جهان تقسیم یافته به چهار بخش بوده باشد که در اندیشهٔ ایرانیان بعدی چنان مفهوم مهمی یافت؛ زیرا نه تنها جهان چهار بخشی چون اندیشه‌ای گیتی[شناسانه] ادامه یافته است،که نقش تزیینی آن نیز مثلاً در باغ آرایی ایرانی با باغچه‌بندی چهارگوش بازنمایی شده‌است.»(پوپ،۱۳۸۷: ۱۰۴۴) نگاره چهارپاره در (تصویر۴۲) نقش اصلی ظرف سفالی "تل‌بکان" بوده‌است. چنین نقشی برسفال‌های شوش، سیلک، شهرسوخته، بلوچستان و تپهٔ جلیل پور(سند مرکزی) هم دیده شده است.

جدول۵ -نگاره چهارپاره برفرش وآثارپیش تاریخی

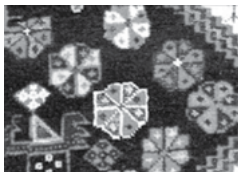
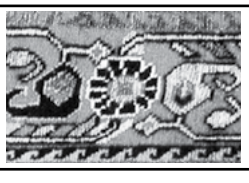
نقوش پیش تاریخی			نقوش فرش		
شماره	شرح/منبع تصویر	تصویر	شرح/منبع تصویر	تصویر	شماره
۴۰ ۴۱	نگارهٔ چهار پاره(نماد ماه)، نقش مرکزی ظرف سفالی شوش، هزاره چهارم پ.م، امیه. پیر:۱۳۸۹			قسمتی از گلیم بختیاری با نگارهٔ چهارپاره(نماد ماه)، سده نوزدهم/ سیزدهم، Opie :1998	۴۵
۴۲	نگاره چهار پاره(نماد ماه) برسفال‌های پارسه(تل بکان)، هزاره چهارم پ.م، پوپ و...:۱۳۸۸			قسمتی از قالی لری فارس با نگارهٔ چهارپاره(نماد ماه)، سده نوزدهم/ سیزدهم / همان	۴۶
۴۳	نگاره چهار پاره(نماد ماه) برمهری ازشوش، اوایل هزاره سوم پ.م، دبلیو.فریه:۱۳۷۴			قسمتی از قالی آذربایجان با نقوشی که نگاره چهار پاره (نماد ماه) به منزله مکمل استفاده شده. سده نوزدهم/سیزدهم /هنر قالی بافی ایران:۱۳۶۱	۴۷
۴۴	ظرفی از پارسه(تل بکان) با نگاره چهار پاره(نماد ماه) ومثلث‌های شطرنجی، هزاره چهارم پ.م، واندنبرگ:۱۳۴۸			قسمتی از قالی آذربایجان با نقوشی که نگاره چهار پاره(نماد ماه) به منزله مکمل استفاده شده. سده نوزدهم/سیزدهم / Eaglton:1988	۴۸

۶- گل‌های پنج‌پر، هفت‌پر، هشت‌پر و دوازده‌پر (جدول شماره۶)

گل‌های پنج‌پر، هفت‌پر، هشت‌پر و دوازده‌پر در فرش‌های ایرانی کاربردی چندین ساله و چشمگیر دارند. در ساده‌ترین حالت، چنین گل‌هایی به صورت منفرد، پراکنده و بدون رشته پیوند در کنار سایر نقوش در نقش پردازی سهیم شده‌اند.(تصویر۴۹ـ۵۱) در حالتی دیگر گل‌های پنج‌پر و شش‌پر و هشت‌پر جزیی مهم از برخی حاشیه‌های فرش‌هاست که هم به صورت منفرد و هم درپیوند با نقوش ساده دیگر، طرح حاشیه را سامان داده است. (تصویر۵۲و۵۳) این گل‌ها به صورت ساده و یکرنگ از هزارهٔ سوم و چهارم پ.م در آثار تمدن جیرفت (تصویر۵۴ـ۵۵) و هزاره سوم پ.م سیلک (تصویر۵۶) و هزارهٔ اول پ.م در آثار مفرغی لرستان (تصویر ۵۷) به جای مانده است.

به اعتبار قالی پازیریک، گل هشت‌پر با گلبرگ‌های یک در میان سفید و سیاه یا به رنگ‌های روشن وتیره سابقه‌ای دست‌کم ۲۵۰۰ساله در قالی‌بافی دارد. این گل به همین صورت بی‌کم و کاست مورد کاربرد بافندگان فارس ودیگر حوزه‌های بافندگی عشایری و روستایی ایران است. البته پیش از قالی پازیریک این نمونهٔ خاص دو رنگ در هیچ‌یک از آثار باستانی، حتی هخامنشی دیده نشده است.(پرهام، ۱۳۷۰ :۱۰۴)

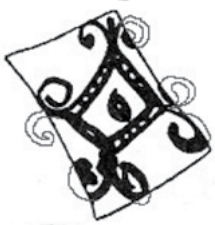
جدول۶- گل‌های پنج پر، هفت پر، هشت پر ودوازده‌پر بر فرش واثارپیش تاریخی

نقوش پیش تاریخی			نقوش فرش		
شماره	شرح/منبع تصویر	تصویر	شرح/منبع تصویر	تصویر	شماره
۵۴	گل هشت‌پر بر گل‌میخ تمدن جیرفت، هزاره سوم وچهارم پ.م، مجید زاده.:۱۳۸۲			گل‌های پنج، شش و هشت پر در متن و حاشیه قالی خنجشت فارس، سده نوزدهم/سیزدم، هنر قالی‌بافی ایران:۱۳۶۱	۴۹
۵۵	گل هشت‌پر بر ظرف سنگی تمدن جیرفت، ، هزاره سوم وچهارم پ.م، همان			گل‌های هشت‌پر در قالی افشار کرمان. سده نوزدهم/سیزدم Opie :1998	۵۰
۵۶	گل هفت‌پر برسفال سیلک، هزاره سوم پ.م، گیرشمن :۱۳۷۸			گل‌های پنج‌پر در متن و حاشیه قالی خمسه فارس، سده نوزدهم/ سیزدهم، همان	۵۱
۵۷	گل هشت‌پر برلوح مفرغی لرستان(خدای زروان وآفرینش اهورا مزدا واهریمن)، سده هشتم پ.م. گیرشمن :۱۳۷۱			گل دوازده‌پر در حاشیه قالی خمسه فارس، سده نوزدهم/سیزدهم، همان	۵۲
				گل هشت‌پر در حاشیه قالی بختیاری، سده نوزدهم/سیزدهم، نگارنده	۵۳

۷- طرح‌های ترنجی وچند ترنجی شاخک‌دار(جدول شماره۷)

توالی یک ردیف از لوزی‌های متصل به هم در فرش بعضی مناطق ایران ازجمله فارس و بختیاری به نقشه حوضی و ترنجی شناخته می‌شود. در نمونه‌هایی از این نقشه‌ها رأس‌های آزاد لوزی‌ها زواید یا بازوهایی دارد (تصاویر۵۸و۵۹)ترکیب کلی این ترنج‌های متصل شاخکدار در تزیینات سفال‌های سیلک به وضوح قابل مشاهده است(تصاویر ۶۰و۶۴). با وجود اینکه در فضای ترنج قالی‌ها نقوش دیگری طراحی شده است آنچه در لوزی‌های پیوستهٔ سفال‌ها دیده نمی‌شود طرح خطی آن‌ها را می‌توان از یک خانواده دانست. برای تک لوزی شاخکدار سیلک (تصویر۶۴، چپ) همزادی در فرش‌ها می‌توان یافت. بسان آنچه در (تصاویر ۶۱و۶۲و۶۳)دیده می‌شود.

جدول۷ –طرح‌های ترنجی وچندترنجی شاخک‌دار بر فرش وآثارپیش تاریخی

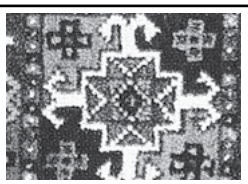
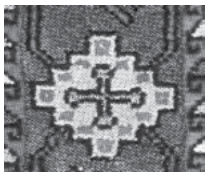
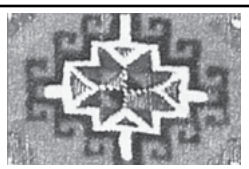
نقوش پیش تاریخی			نقوش فرش		
شماره	شرح/منبع تصویر	تصویر	شرح/منبع تصویر	تصویر	شماره
۶۰	نقوش لوزی‌های متصل شاخک‌دار بر ظرف سفالی سیلک، هزاره سوم پ.م، گیرشمن :۱۳۷۸			قالی افشار کرمان با طرح سه ترنج متصل، سده نوزدهم /سیزدهم. Opie :1998	۵۸
۶۴	نقوش لوزی‌های شاخک‌دار بر سفال‌های سیلک، هزاره سوم پ.م، گیرشمن :۱۳۷۸			قالی خمسه فارس با طرح پنج ترنج متصل، سده نوزدهم /سیزدهم Opie :1998	۵۹
				قالی خمسه فارس با طرح پنج ترنج متصل، سده نوزدهم /سیزدهم	۶۱
				نقش تک لوزی‌های شاخک‌دار درقالی آذربایجان، سده نوزدهم/ سیزدهم، همان	۶۲
				نقش لوزی شاخکدار درقالی بلوچ، سده نوزدهم /سیزدهم، همان	۶۳

۸- طرح راه راه/ محرمات(جدول شماره ۸)

گونه‌ای از تزیینات آثار باستانی با خطوط راه راه افقی و عمودی و اریب سامان یافته است. مضاف بر آن، در مواردی مابین خطوط، نقش‌مایه‌های دیگری هم طراحی شده است. نقوش راه راه (که به طرح محرمات شناخته می‌شود) از متداول‌ترین نقش‌های آثار مختلف تاریخی و پیش تاریخی است . برسفال‌های تپه موسیان و سیلک وگیان به صورت‌های مختلف، نقوش راه راه استفاده شده است.(تصویر۶۶)

شایدیکی از قدیمی ترین نمونه تزیینات راه راه(محرمات) طرح لباس تندیس نقره‌ای ایلامی باشد(تصویر۶۵) طرح راه راه لباس این تندیس از تکرار نقش‌مایه‌ای سامان یافته که در دست‌بافته‌های گلیمی و پرزدار سده‌های اخیر- مخصوصاً در نقوش حاشیه باریک به کار رفته و به "آلاقورد" شناخته می‌شود (تصویر۶۷).این نقش‌مایه بر پایه قاعدهٔ هندسی ساده (شبکه مربع‌های منظم)رسم می‌شود. به حکم نظم و قاعده مشخصِ رسم این نقش‌مایه (و نقش‌مایه‌های دیگر ازاین دست) به احتمال قریب به یقین نقش سازان پیش از تاریخ از علم هندسه و امکان به کارگیری آن برای نقش‌سازی آگاه بوده‌اند. در (تصاویر۶۸-۷۰) نمونه‌هایی از این نقش و مشابه آن را در دست‌بافته‌ها مشاهده می‌کنیم.

جدول۸ -نقشمایه‌چندضلعی (۱۶تا۲۸ ضلعی)برفرش وآثارپیش تاریخی

نقوش پیش تاریخی			نقوش فرش		
شماره	شرح/منبع تصویر	تصویر	شرح/منبع تصویر	تصویر	شماره
۷۱	نگاره دوازده جانبی بر سفال‌های پارسه«تل‌بکان» هزاره چهارم پ.م، واندنبرگ:۱۳۴۸			نگاره دوازده جانبی شاخکدار بر قالی بلوچ خراسان، سده نوزدهم/ سیزدهم، Ford:1981	۷۳
۷۲	نیمی از نگاره بیست جانبی برظرفی از «تل‌بکان» هزاره چهارم پ.م، هرتسفلد:۱۳۸۱ باز طراحی نقش ظرف فوق توسط نگارنده	 		نگاره دوازده جانبی بر حاشیه قالی بختیاری، سده نوزدهم/سیزدهم، هنر قالی بافی ایران:۱۳۶۱	۷۴
				نگاره بیست وهشت جانبی شاخک‌دار بر قالی فارس، سده نوزدهم/سیزدهم، Wearden,2003	۷۵
				نگاره بیست وهشت جانبی که در بافته‌های مناطق مختلف دیده می‌شود، پرهام:۱۳۷۰	۷۶
				نگاره بیست وهشت جانبی شاخکدار بر قالی ترکمن ، سدهٔ نوزدهم/سیزدهم Thompson:1993	۷۷

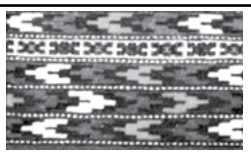
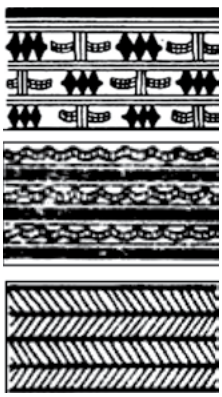
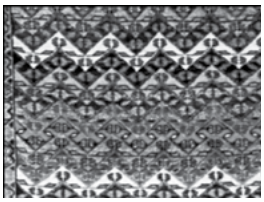
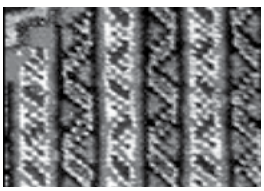
۹- نقش‌مایهٔ چند ضلعی(۱۶تا ۲۸ ضلعی)(جدول شماره ۹)

این نقش‌مایه را دکتر پرهام از نگاره‌های بسیار دیرین سال وعالم‌گیری دانسته که تقریباً در فرش‌بافی تمامی کشورهای خاورمیانه متداول است ودر صورت‌های گوناگون خود از[دوازده] بیست تا بیست وهشت ضلع دارد. (تصویر۷۶) از نظر ایشان بسیارمحتمل است که این نقش‌مایه از نقشهٔ عرصهٔ پرستشگاه‌های باستانی ـ که غالباً بیست ضلع داشته ـ نشأت گرفته باشد. همچنین استنباط کرده که«پیوند این نقش‌مایه با معبدهای عهد باستان خصوصاً از این واقعیت تاریخی سرچشمه می‌گیرد که بناهای دینی و آیینی ایران باستان، در طول تاریخ چند هزار ساله خود هم از جهت شکل و حجم و بدنه و نما و ابعاد اصلی و هم از لحاظ نقش و نگارها و ریزه‌کاری‌های تزیینی، همواره تجسم آگاهانهٔ اعتقادها و رمزها و نمادهایی بوده است که آدمیان در تلاش همیشگی خود برای تسخیر طبیعت(از راه نمادیِ دست یافتن به افلاک و پیوستن به نیروهای طبیعی وماوراء طبیعی و سهیم شدن در اقتدارآن‌ها) می‌آفریدند و بدان‌ها متکی و پشت‌گرم بوده‌اند.» (پرهام،۱۰:۱۳۷۱-۱۱)

چنانکه می‌نگریم صورت کلی این نقش‌مایه در سفالینه‌های پیش از تاریخ قابل شناسایی است. از آن جمله در سفالینه‌های "تل‌بکان" این نقش به کار گرفته شده است. نمونه‌ای از آن به صورت دوازده ضلعی(تصویر ۷۱) و نمونهٔ دیگر ـکه نیمی از آن بر بدنهٔ ظرف طراحی شده ـ بیست جانبی است(تصویر۷۲) دراین نمونه‌ها نقوش پلکانی هم قابل استنباط است. نقوش پلکانی سامان‌دهندهٔ طرح حاشیه در برخی قالی‌ها است.(تصویر۷۴)

روایتی ازاین نقش که دوازده وجه دارد، در قالیچه‌ای بلوچ خراسان دیده می‌شود(تصویر۷۳). این نقش همانند بعضی نگاره‌های چند جانبی در انتهای هر رأس برجسته‌اش، شاخک‌هایی دارد که گاه مشابه نقش‌مایه‌های قوچکی(شاخ قوچ) است. نمونهٔ بیست‌وهشت جانبی این نقش البته با همان شاخک‌ها که می‌توان آن را سر مرغ یا سر قوچ تجسم کرد در بافته‌های عشایری فارس(تصویر۷۵) وترکمن (تصویر۷۷) کاربرد فراوان دارد. البته در میان نمونهٔ آذربایجان نگارهٔ چهارپاره ماه (ماه چهار پاره) هم دیده می‌شود.

جدول۵-نگاره‌چهارپاره‌برفرش وآثارپیش تاریخی

نقوش پیش تاریخی			نقوش فرش		
شماره	شرح/منبع تصویر	تصویر	شرح/منبع تصویر	تصویر	شماره
۶۵	نگارهٔ چهار پاره(نماد ماه)، نقش مرکزی ظرف سفالی شوش، هزاره چهارم پ.م، امیه. پیر:۱۳۸۹			طرح راه ـ راه با نقوش آلاقورد بر گلیم قشقایی، سده نوزدهم/ سیزدهم، نگارنده	۶۷
				طرح راه راه با نقوش مشابه آلاقورد بر قالی ترکمن، سده نوزدهم/ سیزدهم، هنر قالی‌بافی ایران:۱۳۶۱	۶۸
۶۶	ظرفی از پارسه(تل بکان) با نگاره چهار پاره(نماد ماه) ومثلث‌های شطرنجی، هزاره چهارم پ.م، واندنبرگ:۱۳۴۸			طرح راه راه (محرمات جناغی) بر قالی قشقایی فارس، سده نوزدهم/ سیزدهم، نگارنده	۶۹
				طـرح راه ـ راه (محرمات) بر قالی خمسـه فـارس، سـده نوزدهـم/ سیزدهم، Opie :1998	۷۰

نتیجه‌گیری

کاوش در پیشینه نقوش فرش با تکیه بر تشابه نقوش فرش و آثار پیش از تاریخ ایران با توجه به سابقه دیرین فرش‌بافی در ایران و جهان نتایج قابل توجهی به دست می‌دهد. درجست‌وجوی سوابق، هر چه به زمان‌های قدیم‌تر رجوع کنیم به دلیل محدود بودن نمونه فرش‌های قابل دسترس از دوران گذشته ـحتی تصویر آن‌ها کار دشوار می‌شود. این دشواری در دورانی مثل دوران پیش تاریخی که هیچ نمونه فرشی برای بررسی به جای نمانده، بیشترمی‌شود زیرا تنها براساس فرش‌های به جای مانده می‌توان دربارۀ سابقه قطعی نقوش و تحولات آن‌ها اطمینان حاصل نمود. تشابه نقوش فرش‌های روستایی وعشایری که اغلب از نقوش شکسته برخوردارند با آثار پیش تاریخی به نسبت فرش‌های شهریکه به طور عمده دارای نقوش منحنی‌اند بیشتر است، در حالی که نمونه فرش‌های روستایی وعشایری موجود قابل استناد کمتر از سیصد سال قدمت دارند. یکی از دلایل این است که تغییر و تحولات جوامع غیر شهری کند بوده و احتمال ارتباط آن‌ها با جوامع پیش از خود و به‌تبع آن تداوم استفاده از نقوش کهن موجه‌تر به نظر می‌رسد. برای یافتن سابقه و تداوم برخی نقوش هم ناچار باید با در نظر گرفتن ویژگی‌های آن‌ها ازجمله شکل کلی، خطوط تشکیل دهنده، موضوع نقش، شیوه اجرا، مفهوم احتمالی و.. برآثار دیگر جست‌وجوکرد و به احتمالات توسل جست. باید توجه کرد که تشابه بعضی نقوش فرش‌های سال‌های اخیر با نقوش آثار تاریخی و پیش تاریخی را نمی‌توان با اطمینان نتیجۀ حرکت معمولی در بستر زمان یعنی تداوم تاریخی آن‌ها دانست، زیرا ممکن است از روی آثار کشف شده باستانی که حدود یک و نیم قرن از این اکتشافات می‌گذرد- کپی برداری و بر فرش‌ها، بافته شده باشند. پس برای اطمینان بیشتر از سابقه و تداوم نقوش ترجیح این است که نمونه فرش‌هایی مورد استناد قرار گیرند که قبل از کشفیات باستان‌شناسی بافته شده‌اند.

برخی از نقوش فرش‌ها در گذر زمان دچار تحول شده‌اند و رشتۀ پیوند آن‌ها با نمونه‌های گذشته چنان ضعیف شده که تنها با بررسی‌های بسیار دقیق می‌توان آن‌ها را احتمالاً منشعب از نمونه‌های نخستین دانست؛ چنانکه نقوش مداخل(پیدا و پنهان) کله مرغی قوچکی؛ در قالی‌ها به دلیل شباهت کلی با سر و گردن سلسله مرغان نقش بسته بر برخی از سفال‌های شوش، منشعب از آن‌ها پنداشته شده‌است. اگرچه برای همین نقوش، نمونه‌های پیش تاریخی مشابه و حتی قابل انطباق هم یافته شده است. برخی نقوش دیگر فرش‌ها که به دلیل شباهت(کلی یا جزئی) با نقوش پیش تاریخی مشترک انگاشته شده و می‌توان آن‌ها را دارای سابقۀ پیش تاریخی قلمداد کرد عبارت‌اند از:

سه گوش‌های پیوسته و سلسله‌ای/کنگره‌ای و پلکانی پیوسته که نمادکوهسار و منابع آب تفسیر شده اند؛ نقوش شطرنجی(گل‌های شطرنجی، مربع شطرنجی، لوزی شطرنجی و.....)؛ خطوط مواج که شباهتی با امواج آب دارند؛ نگاره چهارپاره که نشانه‌ای برای خورشید و ماه دردوره‌های مختلف تفسیر شده‌اند؛ گل‌های پنج‌پر، هفت‌پر، هشت‌پر و دوازده‌پر؛ طرح‌های ترنجی و چندترنجی شاخکدار؛ طرح راه راه(محرمات) نقش‌مایه چند ضلعی(دوازده تا بیت و هشت ضلعی).

مضاف بر مواردفوق، نقوش و طرح های دیگری از فرش‌ها هم هست که می‌توان نمونۀ مشابه آن‌ها در هنر پیش از تاریخ جست‌وجو و معرفی کرد از آن جمله طرح‌های لچک ترنجی و قاب قابی و نقوشی مانند جناقی و... که بر بنیان هندسه استوارند، لیکن معرفی و تشریح موارد اخیر مجال دیگری می‌طلبد.

فهرست منابع

کتاب

- امیه، پیر(۱۳۸۹)، شوش شش هزار ساله، ترجمه علی موسوی، نشر فرزان روز،تهران.
- پرهام، سیروس(۱۳۷۰)، دستبافته های روستایی وعشایری فارس، جلد اول، امیرکبیر،تهران.
-پرهام، سیروس (۱۳۷۱)،دستبافته های روستایی وعشایری فارس، جلد دوم، امیرکبیر، تهران.
- پوپ، ارتور و.. (۱۳۸۷)، سیری در هنر ایران، ،گروه مترجمان، انتشارات علمی وفرهنگی، تهران .
- پوپ، ارتور(۱۳۸۷)، شاهکارهای هنر ایران. ترجمه پرویز ناتل خانلری، انتشارات علمی وفرهنگی، تهران.
- توحیدی، فائق (۱۳۸۶)، فن وهنر سفالگری در ایران،سمت، تهران.
- حصوری،علی (۱۳۷۶)، فرش بر مینیاتور، انتشارات فرهنگان، تهران.
- حصوری، علی(۱۳۷۱)، نقش‌های قالی ترکمن واقوام همسایه، انتشارات فرهنگان،تهران.
- حصوری، علی(۱۳۸۰)، مبانی طراحی سنتی، نشرچشمه، تهران.
- دبلیو، فریه(۱۳۷۴)، هنرهای ایران ترجمه پرویز مرزبان، نشرروزافزون،تهران.
- کامبخش فرد، سیف ا..(۱۳۸۰)، سفال وسفالری ازابتدای دوره نوسنگی تا دوران معاصر،ققنوس، تهران.
- کیانی، محمد یوسف(۱۳۸۰)، پیشینه سفال و سفالگری در ایران، نسیم‌دانش، تهران.
- گدار، اندره(۱۳۷۷)، هنر ایران، ،ترجمه بهروز حسینی، انتشارات دانشگاه شهید بهشتی،تهران.
- گیرشمن، رمان (۱۳۷۱)، هنرایران،:مادوهخامنشی، ترجمه عیسی بهنام، ،انتشارات علمی وفرهنگی،تهران
- گیرشمن، رمان (۱۳۷۸)، سیلک کاشان، ترجمه اصغر کریمی،سازمان میراث فرهنگی،تهران.
-فسایی، محمد صادق (۱۳۷۱)، با تار وپود عشق، نشر نگار، تهران.
- مجید زاده، یوسف(۱۳۸۲)، جیرفت؛کهنترین تمدن شرق، وزارت ارشاد، تهران.
- نیری.سیوا،رازهای سر به مهر، موزه ملی، سازمان میراث فرهنگی، تهران.
- واندنبرگ.لویی(۱۳۴۸)،باستان شناسی ایران باستان، ترجمه عیسی بهنام،تهران،
- وینتر. آیرین(۱۳۸۷)،پلاک سینه ی حسنلو،مترجم:علی صدرایی و.... ،سازمان میراث فرهنگی، تهران.
-هنر قالی بافی ایران(۱۳۶۱)، سازمان اتکا،تهران.
- هرتسفلد، ارنست امیل(۱۳۸۱)، ایران در شرق باستان، ترجمه همایون صنعتی زاده ،نشر دانشگاه شهید باهنر کرمان.

مقاله

- پرهام، سیروس(۱۳۸۲)، جلوه‌های اساطیری ونمادین نخستین در قالی ایران، فصلنامه فرش دستباف ،سال نهم،شماره بیست ویکم و بیست ودوم، صص ۱۸-۲۳.
- حصـــوری، علی(۱۳۷۳)، ابزار قالی بافی در ایـــران از دوره مفرغ تا آغاز دوره میلادی، دست‌ها ونقش‌ها، تابستان،سال اول،شماره سوم ،صص۲۶-۲۱.
- خلوپین، ایگور(۱۳۸۴)، بافت فرشـــه‌ای پرزدار در اســـیای مرکزی عصر مفرغ، ترجمه محمد جواد کاس نژاد.فرش دســـتباف ایران، ســـال نهم، شماره بیست وپنجم و بیست وششم، صص۳۳-۳۰.

انگلیسی

- Eaglton.William(1988),An Inroduction toKurdish Rugs and Other Weaving, Brooklyn, New York.
- Ford, P. R. J (1981), Oriental carpet design: A guide to traditional motifs, patterns and symbols, Thames and Hudson.
- MacDonald, Brian W(1997), Tribal rugs: treasures of the black tent, Antique Collecters club
- Opie,James(1998),Tribal rugs; a complete guide to nomadic and Village Carpets, Bulfincher.
- Wearden,jennifer(2003) Oriental carpets and their structure, Harry N. Abrams.
- Sabahi,Taher(1989).qashqai.tappet tribali persiahi ,Novara.
- Thompson, Jon(1993) ,Carpets: from the Tents, cottages and workshops of Asia,Laurence King.
- Walker, Daniel S (1982), Oriental rugs of the Hajji Babas, Thames & Hudson.

فصلنامه علمی-پژوهشی مطالعات هنر اسلامی/
بهار - تابستان ۱۳۹۵
سال دوازدهم، شماره بیست و چهارم

بررسی تطبیقی بازنمایی موضوع معاد در نقاشی قاجاری ایران و بیزانس روسیه

چکیده

بازنمایی واقعه معاد از موضوعات مورد توجه هنر مسیحیت دوره‌های بیزانس، گوتیک، رمانسک و رنسانس بود که به‌وفور در معماری، حجاری، نقاشی دیواری و نقاشی روی بوم کشورهای مختلف مسیحی دیده می‌شود؛ توجهی که تنها معادل آن در مقیاس بسیار محدودتر در هنر دوره قاجار ایران رخ می‌دهد؛ با وجود اینکه متون اسلامی سرشار از مطالبی در باب معاد است و سوره‌هایی چند، مختص معاد در قرآن وجود دارد، اما به واسطه تحریم شمایل‌نگاری از ترسیم این واقعه در هنر ایران تا دوره قاجار خبری نیست؛ در این دوره دو اثر مستقل در قالب نقاشی قهوه‌خانه‌ای از محمد مدبر به واقعه معاد پرداخته است و در کنار آن نمونه‌های انگشت‌شماری در حوزه نقاشی دیواری و نقاشی پشت شیشه نیز کار شده است.

در میان انبوه بازنمایی‌های هنر مسیحی، بازنمایی‌های معاد در هنر بیزانس روسیه دارای شباهت‌های ساختاری فراوانی با همتایان ایرانی خود هستند. این آثار که معرف روح ملی کشورشان و فارغ از تاثیرات آکادمیک می‌باشند، نمایشی از باورهای ملی، بومی، هنری و دینی هر دو کشور در ارتباط با یک واقعه دینی مشترک‌اند. هنرمندان مکتب ندیده قاجار همانند راهبان روسی، تصاویر معاد را به‌شکل خودجوش ترسیم نموده‌اند. در این مقاله با روش توصیفی و تحلیلی به بررسی تطبیقی تصویر معاد در نقاشی ایران قاجاری و هنر بیزانس روسیه پرداخته شده است. ماحصل این پژوهش نشان می‌دهد که موضوع مشترک معاد در دو تفکر اسلامی و مسیحی، با وجود تفاوت مضامین دینی، از لحاظ هنری و ساختاری دارای شباهت‌های بسیاری است و به‌خوبی نمایانگر نگاه آرمانی و معنوی هنرمندان مکتب ندیده دو کشور است که با دانش هنری خودانگیخته، اندیشه دینی خویش را به نمایش گذاشته‌اند.

نجیبه رحمانی /
دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه مازندران
n_rahmani88@yahoo.com

فتانه محمودی /
استادیار دانشکدهٔ هنر و معماری دانشگاه مازندران

تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۰۵/۱۳
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۵/۰۸/۰۳

صفحات مقاله:۱۱۶-۹۵

اهداف مقاله

۱- نمایش بازنمایی موضوع معاد در هنر ایران دوره قاجار؛
۲- بررسی شباهت‌ها و تفاوت‌های فرمی و مضمونی بازنمایی واقعه معاد در هنر عامیانه ایران (دوره قاجار) و هنر بیزانس روسیه (سده۱۴-۱۸).

سؤالات مقاله

۱- بازنمایی موضوع معاد در هنر عامیانه ایران در دوره قاجار به چه شکلی بوده است؟
۲- شباهت‌ها و تفاوت‌های فرمی و مضمونی بازنمایی واقعه معاد در هنر ایران (دوره قاجار) و هنر بیزانس روسیه (سده۱۴-۱۸) در چه مواردی است؟

واژگان کلیدی

بازنمایی واقعه معاد، هنر عامیانه قاجار، هنر بیزانس روسیه، شمایل‌نگاری، نقاشی قهوه‌خانه‌ای.

این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نویسنده اول به راهنمایی نویسنده دوم تحت عنوان: «بازتاب مذهب در هنر عامیانه دورهٔ قاجار (از عهد ناصری تا انقراض سلسله قاجاریه)» در دانشگاه مازندران می‌باشد.

مقدمه

اهمیت معاد در اسلام چنان است که جزء اصول پنجگانه دین محسوب می‌شود و سوره‌هایی چون واقعه و تکویر در وصف آن نازل شده است. در توصیفات روز محشر، جزیی‌گویی فراوانی دیده می‌شود، اما در اناجیل اربعه این تأکید بسیار کمتر به چشم می‌خورد و در برابر حجم عظیم تأکید در قرآن و منابع فقه اسلامی با اشاراتی چند روبه‌رو بوده است. با وجود منابع مکتوب فراوان در اسلام، هنر اسلامی در ایران تا دوره قاجار تجربه بازنمایی از روز رستاخیز ندارد، اما عکس این امر در هنر مسیحی صادق است؛ این هنر چنان از نمایش روز رستاخیز سرشار است که از تصویرسازی واقعه معاد تمام دوره‌های تاریخی کشورهای مسیحی در ابعاد و اشکال مختلف موجود است.

در هنر اسلامی ایران، به‌واسطه منع شمایل‌نگاری و بازنمایی فیگوراتیو مضامین مذهبی با نمونه‌های محدودی در اندازه کتاب‌آرایی از شمایل‌نگاری پیامبر (ص) و ائمه (ع) روبه‌رو هستیم. ترسیم موضوعات مذهبی به شکل جدی و در مقیاس بزرگ (نقاشی دیواری و نقاشی روی بوم) در عهد قاجار، که دوره تحولات بزرگ سیاسی و اجتماعی است، در قالب هنر عامیانه رخ داد. محمد مدبر، به‌عنوان هنرمندی مردمی، به ترسیم دو تابلو از واقعه معاد به شیوه نقاشی قهوه‌خانه‌ای پرداخت. همچنین نقاشی‌های دیواری که در بقاع متبرکه گیلان و مازندران ترسیم شده است و نیز نقاشی‌های پشت شیشه که توسط هنرمندان گمنام و مکتب ندیده ترسیم شده‌اند، جزء این آثار هستند. آثاری که از دل اجتماع مردمی برخاسته است و با نگاهی صریح و عامیانه به ترسیم وقایعی مذهبی پرداخته‌اند.

در بررسی تطبیقی موضوع مهجور و کمتر کار شده بازنمایی واقعه معاد در هنر ایران، شاید یکی از بهترین گزینه‌ها در خیل همتایان مسیحی، ترسیمات داوری اخروی (معاد) هنر بیزانس روسیه است که به لحاظ ساختاری شباهت‌هایی چشمگیر با معادل ایرانی خویش دارد. تفاوت‌های مضمونی به‌واسطه ذات دینی متفاوت آن‌هاست و در ساختار نیز به دلیل هنر بومی هر کشوری تمایزهایی رویت می شود، اما در فصل مشترک نگاه قدسی و توجه به فضاسازی معنوی هماهنگ عمل کرده‌اند. بخشی از شباهت‌ها به نزدیکی نوع نگاه هنرمندان و بینش آن‌ها با مخاطبانشان بازمی‌گردد و اینکه هنرمند عامیانه و راهب روسی هر دو برای مردمی رنج کشیده و عامی تصویرسازی می‌کردند. از این رو، هنر آنان ساده و بی‌پیرایه و بی‌تکلف است. این مقاله به بررسی وجوه تفرق و اشتراک بازنمایی موضوع معاد در هنر ایران دوره قاجار و هنر بیزانس روسیه (قرن۱۸-۱۴) می‌پردازد تا با مطالعه آن قدمی در جهت شناخت هنر مذهبی و قلمرو کمتر اعتنا شده بازنمایی تصاویر معاد در هنر ایران برداشته شده باشد.

با توجه به بررسی‌های به‌عمل آمده در زمینه موضوع حاضر، می‌توان اظهار داشت تا کنون تحقیق جامعی در مورد ترسیم واقعه معاد در هنر ایران انجام نشده است. کتب بسیاری در مورد بررسی این واقعه و اهمیت آن در حیات دنیوی و اخروی انسان‌ها تألیف شده است، اما اقدامی در جهت بررسی نمونه‌های اندک ترسیم شده در این مورد صورت نگرفته است. در مقاله‌ای از سعید چاواری (۱۳۸۸) با عنوان«مقایسه ساختاری پرده روز محشر اثر محمد مدبر و فرسک داوری واپسین اثر میکل‌آنژ» به روش توصیفی و تحلیلی، تابلو مدبر با اثر نقاش برجسته ایتالیایی مقایسه شده است. به‌جز مورد مذکور، در زمینه تصویرنگاری معاد در هنر ایران مقاله یا مطلب دیگری یافت نشده است. برای مطالعه تطبیقی موضوع بازنمایی واقعه

معاد به‌دنبال معادل مناسبی در عالم مسیحیت گشتیم که در زمینه مضمونی و ساختاری و نیز نوع ارتباط هنرمند و مخاطب با همتایان ایرانی هماهنگی‌هایی داشته باشند؛ از این رو با مطالعه تصویرسازی‌های معاد در هنرهای مسیحی، گوتیک، رنسانس، باروک و غیره در نهایت به دلیل وجوه مشترک هنر بیزانس روسیه، از لحاظ موارد قید شده، حوزه تطبیق را بدین وادی منحصر کردیم.

پژوهش حاضر از لحاظ ماهیت، بنیادی و از جهت هدف، پژوهشی-تاریخی است و با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی و تطبیقی به شیوه اسنادی-تاریخی اطلاعات از منابع کتابخانه‌ای جمع‌آوری شده است؛ همچنین از تعدادی سایت‌های اینترنتی معتبر هنر روسیه چون سایت موزه آرمیتاژ و موزه شمایل روسیه و غیره نیز استفاده شده است.

معاد در قرآن و اناجیل اربعه

واقعه معاد از چنان جایگاهی در قرآن برخوردار است که در اکثر سوره¬ها و آیات قرآن نمود آن را می‌توان دید. سوره‌هایی چون واقعه، تکاثر، قیامت، ق، شمس و... در وصف معاد نازل شده‌اند. کسانی که در مقام شمارش این آیات برآمده‌اند به حدود ۱۴۰۰ آیه دست یافته¬اند (سبحانی، ۱۳۷۰: ۱۰). هیچ واقعه‌ای به این روشنی در قرآن تشریح نشده است و در احادیث پیامبر (ص) و ائمه(ع) جزییات بسیاری در توصیف پل صراط، بهشت و جهنم و طبقات آن‌ها و موقوفات آورده شده است.

توصیفات با تغییراتی که در وضعیت زمین رخ می‌دهد شروع می‌شود؛ زمین و کوه‌ها به لرزه درمی‌آیند و کوه‌ها، به‌سان ریگ، روان می‌گردند (مزمل: ۱۴)، پستی و بلندی زمین هموار می‌شود (طه: ۱۰۶)، دریاها افروخته می‌شوند (تکویر: ۶)، آسمان چون طوماری در هم می‌پیچد (تکویر:۱۱) و مرحله بعدی نفخ صور می‌باشد؛ نفخ صور در لغت به معنای دمیدن در شیپور است و در قرآن کنایه از خبرکردن مردم برای رسیدن به حساب است. در این هنگام، داوری نهایی صورت می‌گیرد و همه اهل زمین- زندگان و مردگان- در صحرای محشر گرد می‌آیند و داوران و شافعان وارد می‌شوند، فرشتگان و ملکان گناه، دیوان و همه و همه حضور می‌یابند (حبیبیان،۱۳۸۶: ۲۴۲).

اما در اعتقادات مسیحی چهار امر اخروی مشخص وجود دارد که عبارت‌اند از: مرگ، داوری، جهنم و بهشت (برنتل، ۱۳۸۱: ۲۶۴). معاد و داوری بدین شکل است که در پایان جهان، مسیح پیروزمندانه به‌عنوان داور همه انسان‌ها و فرشتگان دوباره ظهور خواهد کرد. این همان رجعت و داوری است که مسیح بسیاری از اوقات با حواریون خود درباره آن سخن می‌گفت. در رجعت، جان‌های انسان‌ها دوباره با بدن متحد می‌شوند و مطابق عقیده مسیحی، بدن انسان مورد تجلیل واقع می‌شود تا برای حیات ابدی آماده شود. انجیل معاد را امری یکباره معرفی می‌کند: «بیدار باشید، زیرا در ساعتی که گمان نبرید، پسر انسان می‌آید» (متی، بیست و چهارم: ۴۴). زلزله شدیدی رخ می‌دهد و خورشید مانند پارچه‌ای سیاه، تیره و تار می‌گردد و ماه به رنگ خون درمی‌آید (مکاشفه یوحنا، رویدادهای آخر زمان: ۱۲۳۳)، پس از وقوع تحولات در آسمان و زمین، نوبت به رستاخیز انسان‌ها می‌رسد تا مطابق اعمالشان محاکمه شوند (مکاشفه یوحنا، روز داوری اخروی).

مواردی چون نفخ صور، برخاستن مردگان، سنجش اعمال و جداسازی نیکان و بدان در

قرآن نیز ذکر شده است، اما مباحثی چون داوران، شافعان و نحوه داوری هر دین مختص به خود آن دین است. عبور از پل صراط و توصیفات بهشت و جهنم نیز در هر دین متفاوت است. گرچه کلیات مشابهی وجود دارد، جزییات با باورهای مذهبی مختلف متناسب است.

شمایل‌نگاری در نقاشی بیزانس روسیه و نقاشی اسلامی ایران

ریشه‌های مسیحیت در فلسطین قرار دارد، اما در پایان قرن نخست میلادی، این دین در سرتاسر شرق مدیترانه و غرب گسترش یافت. به‌تدریج دو حوزه عمده زبانی و فرهنگی در مسیحیت اولیه پدید آمد[۱]؛ مسیحیت شرقی یونانی زبان که مرکز اصلی آن شهر قسطنطنیه (استانبول کنونی) بود و مسیحیت غربی لاتینی زبان با مرکزیت شهر رم. مهم‌ترین جدایی در تاریخ مسیحیت در اواخر قرن پنجم میلادی (تجزیه روم به بخش‌های غربی و شرقی) رقم خورد (حسینی،۱۳۹۰: ۸۶). پیدایش فرقه ارتدوکس(امپراتوری روم شرقی) قبل از آن که ریشه اعتقادی داشته باشد، منشأ جغرافیایی داشت. در واقع امپراتوری روم شرقی در آن زمان پیشرفته‌ترین کشور اروپا و خاور نزدیک و وارث فرهنگ کهن یونان باستان محسوب می‌شد. این امپراتوری هسته قلمرو گسترده‌ای را تشکیل می‌داد که در آن مذهب ارتدوکس بر زندگی معنوی مردم تسلط داشت (آنگلوف و لیتاورین، ۱۳۵۷: ۲۲).

آیین مسیحیت براساس تجسم خدا در مسیح استوار است و بر این اساس، مسیح پیشوایی است که خداوند ذات خود را با آن بر جهانیان آشکار گردانیده است؛ از این رو موضوع هنر مسیحی، عیسی مسیح (ع) است و تجسم شکوه و جلال و جمال و جبروت الهی در شمایل وی است[۲]. منشأ این دیدگاه، که امر الهی در عیسی مسیح (ع) متجسد شده، از انجیل است: «کلمه[۳] جسم گردید و میان ما ساکن شد. پر از فیض و راستی و جلال او را دیدیم، جلالی شایسته پسرِ یگانه پدر» (یوحنا، باب اول: ۱۴). در واقع بدین شکل، الهویت در شمایل‌نگاری تقدیس یافت.

هفتمین شورای عمومی روحانیون مسیحی در تأکید مطالب فوق، فتوی دادند که این نقوش و شمایل‌ها به‌هیچ‌وجه توسط نقاشان ابداع نشده‌اند، بلکه منشأ الهی دارند. طبق روایات مسیحی، این نقاشی‌ها از تصاویر حضرت مسیح منبعث شده است که اول بار به نحوی معجزه‌آسا روی پارچه‌ای اهدایی به پادشاه آبگار[۴] نقش بسته بود. بنا به روایت مسیحیان، وی در دوران حکومتش نگارگری را به اروشلیم فرستاد تا چهره مسیح را نقاشی کند. چهره الهی مسیح چنان درخشید که هنرمند خیره شد و ناتوان گردید؛ آن‌وقت مسیح دامن قبای خود را بر چهره کشید و چهره مقدس روی آن نقش بست. بنا بر این روایت، پس از درگذشت مسیح، دو تن از حواریون این نقش اعجازآمیز را برای پادشاه آبگار آوردند (مددپور، ۱۳۸۳: ۶).

با این وجود، هنر مسیحی و در واقع هنر بیزانسی نیز در دوره‌ای شاهد منع شمایل‌نگاری بود که به آن نفاق شمایل‌شکنی[۵] گفته می‌شود. جنبشی که در تحریم شمایل‌سازی توسط پادشاه وقت امپراتوری بیزانس، لئو سوم، صورت گرفت و از اواخر قرن هشتم تا اواخر قرن نهم به‌درازا کشید و در این فاصله بسیاری از آثار دینی از بین رفت (پاکباز،۱۳۹۰: ۳۳۳). یکی از دلایل این تحریم، تاثیر تحریم بازنمایی فیگوراتیو در کشورهای اسلامی بود که همجواری نزدیکی با امپراتوری بیزانس یافته بودند. راهبان و هنرمندان مخالف با این سیاست به نواحی غربی امپراتوری مهاجرت کردند، در کشوری چون روسیه نیز به علت عدم ارتباط با نیای

۱- علل مختلفی برای جدایی معنوی این دو قدرت کلیسایی وجود دارد، اما اولین علت آن ادعای کلیسای روم مبنی بر برتری کلیسای روم به دلیل حضور پطرس حواری به‌عنوان اولین حواری کشیشی است که اولین کلیسا را در شهر رم برپا کرد. در صورتی که کلیسای قسطنطنیه هر پنج مرکز مسیحیت (اورشلیم، انطاکیه، رم، اسکندریه و قسطنطنیه) را از نظر اعتبار و اقتدار برابر می‌دانست.
۲- در صدر مسیحیت و اوایل بیزانس، جلال و جبروت و شکوه الهی با ترسیم حضرت مریم و حضرت عیسی در شمایل ملکه و پادشاه که نماد سلطنت الهی است صورت می گرفت. در سال های بعد هنرمندان گرایش به نشان دادن تصویر مسیح مصلوب پیدا کردند. موضوع اغلب این آثار، نمایش رنج ها و مصائب عیسی بود.
۳- در باب اول انجیل یوحنا آورده شده است:«در ابتدا کلمه بود و کلمه نزد خدا بود و کلمه خدا بود».
۴- آیگار یکی از پادشاهان «ادسا» (اورفه کنون ترکیه) سلسله مستقل که بین سال‌های ۱۳۷ق.م تا ۲۱۶.م در شمال بین النهرین(مرکز مسیحیان نسطوری ایران) تشکیل شد.
5-Iconoclasm

معنوی خویش،امپراتوری بیزانس، این ممانعت انعکاسی نداشت و شمایل‌نگاری به قدرت خویش و با تکیه بر جلوه‌های هنر بومی ادامه یافت. شمایل‌نگاری با ایمان ارتدوکسی در سراسر کشورهای بالکان و روسیه انتشار یافت و حتی پس از انقراض امپراتوری بیزانس به اعتلایی چشمگیر دست یافت. ظهور هنرمندی شامخ چون آندری روبلف، که بزرگ‌ترین شمایل‌ساز روسیه خوانده شده است، خود نشان‌دهنده این واقعیت است که انگیزه‌های آفرینندگی در سنت هنر بیزانس از زادگاه اصلیش به سوی مرزهای شمالی دنیای ارتدوکس انتقال یافته بود (نوروزی‌طلب، ۱۳۸۴: ۷۶).

در مجموع هنر بیزانسی در ذات خویش تجسدگرا و پرورش‌دهنده شمایل‌نگاری دینی است، از سوی دیگر در هنر اسلامی، شمایل‌نگاری در دوره‌های آغازین اسلامی در مقایسه با دنیای مسیحیت و بودیسم چندان مورد توجه و تشویق نبود. در واقع تا پیش از قرن ۱۴ مسجدی را در جهان اسلام نمی‌توان یافت که به نقاشی‌های مذهبی مزین باشد یا شمایلی که در اماکن مذهبی نصب شود، اما با وجود سخت‌گیری‌ها شماری از جنبه‌های دینی در نقاشی اسلامی ایران ظهور کرد. بدین قرار که ثبت و مصورسازی صحنه‌های مختلف دینی از طرف دربار به هنرمندان سفارش داده می‌شد که در بین آن‌ها گاه بازنمودهایی از حضرت محمد(ص) نیز وجود داشت. با این حال، شمار تصاویر پیامبر اسلام (ص) در مقایسه با تصاویر مسیح (ع) در نقاشی‌های مسیحی انگشت‌شمار به‌حساب می‌آید (عکاشه، ۱۳۸۳: ۹). تحریم شمایل‌نگاری از یک طرف به دلیل ترس از بازگشت عقاید بت‌پرستی و صورپرستی رخ داد و از طرفی منابع دینی و فقه اسلامی نیز بر این تحریم‌ها صحه گذاشتند. چنانچه گفته شد دلیل اصلی گرایش شمایل‌نگاری در دنیای مسیحیت پشتوانه متون مقدس و تفاسیر مربوط به آن است و در دنیای اسلام، دقیقاً عکس این اتفاق رخ داد و متون و تفاسیر با مصورسازی در حوزه‌های دینی بسیار مخالفت‌نمودند.

از این رو طراحان مسلمان به ایجاد تزییناتی پرداختند که عناصر اصلی آن‌ها خطوط هندسی و نقوش انتزاعی بود و دیری نگذشت که در هر سرزمینی، سبک معماری و زینت‌کاری خاص محلی چون ایرانی، شامی، سوری، قبطی به‌وجود آمد (مرزبان، ۱۳۶۵: ۱۲۰). همان‌طور که عنوان شد، اندک‌اندک تمایل بازنمایی فیگوراتیو موضوعات مذهبی در برخی از نسخه‌های سفارشی دربار نمایان شد. در واقع پس از رواج تزیین‌گرایی، که طریق رسمی هنر اسلامی شد، نوبت به تصویرگری و نگارگری انسانی، حیوانی و در نهایت نگارگری مقدسان و اولیا به روش چهره‌نمایانه و چهره‌پوشانه رسید. در این شیوه بیشتر، نقش داستانی و ادبی هنرهای تصویری دیده می‌شود تا جنبه تقدیسی‌آن‌ها (مددپور، ۱۳۸۳: ۲۹۶).

نخستین نمونه موجود این تاثیر در ایران از شمایل حضرت محمد (ص) به نسخه¬ای از جامع التواریخ نوشته رشیدالدین فضل‌الله همدانی برمی‌گردد. شمایل پیامبر (ص) با دیگر پیکره‌هایی که هنرمند تصویر کرده است تفاوت چندانی ندارند و ایشان هیچ کجا با هاله نورانی از دیگر پیکره‌های تصویر متمایز نشده است؛ در مقابل، نسخه‌ای مصور از آثارالباقیه متعلق به ۷۲۷ق در کتابخانه دانشگاه ادینبرو وجود دارد که پیامبر را با هاله‌ای نورانی نشان داده است (عکاشه، ۱۳۸۳: ۱۰-۱۱)؛ ترسیماتی که از حوزه کتاب‌آرایی نسخ خطی در تعداد بسیار محدود خارج نشد. درباره دیگر وقایع دینی و مذهبی، زندگی ائمه، قصص قرآنی و موضوعات مذهبی مانند معاد برخورد مشابهی رخ داد، حال اینکه بازنمایی موضوعات مذهبی و شمایل‌نگاری در

مسیحیت نه تنها کتاب‌آرایی بلکه مجسمه‌سازی، معماری، نقاشی دیواری، نقاشی روی بوم و غیره را شامل شده است. کلیساهای بسیاری را می توان نام برد که بر سردر آن بازنمایی از داوری اخروی رسم شده یا بر درهای آن حکاکی‌هایی از داستان آفرینش صورت گرفته است و نیز سقف‌هایی مملو از نمایش مسیح بر فراز آسمان و دیوارها و شمایل‌گاه‌هایی[۶] منقش به شمایل‌های مسیح، مریم، حواریون و غیره وجود دارد. هنر اسلامی ایران تنها در دوره قاجار، جسارت ورود را به نمایش مضامین مذهبی در اندازه‌های بزرگ و فضای معماری به خویش داد.

ترسیم معاد در نقاشی دوره قاجار ایران

در دوره قاجار، هنر ایران متناسب با فضای اجتماعی و سیاسی دچار دگرگونی‌های فراوانی می‌شود؛ دو امر مهم در این تغییرات، تفویض قدرت از نهاد سلطنتی به نهاد روحانیت و گسترش روابط با جوامع غربی است؛ این دو عامل باعث کم شدن قدرت دربار و رشد دو طبقه متمایز در ایران می‌شود: طبقه روشنفکر که بیشتر از قشر مرفه بودند و به علت آشنایی با فرهنگ غرب از نوع حکومت ناراضی بودند و طبقه عوام که با توجه به قدرت‌گیری نهاد روحانیت به آن متوسل شدند و از فرمانبرداری دربار سر باز زدند. گسترش شهر باعث تشکیل تشکل‌های مردمی شد و آنان یاد گرفتند، بدون نیاز به نظارت و مدیریت طبقه حاکم، ارتباطاتی بین خود ایجاد کنند و این ارتباطات را گسترش دهند. مردم روحانیت بسیار وابسته شدند و نهاد دینی قدرت زیادی در این دوره کسب کرد که تاثیر آن را در حوزه‌های مختلف زندگی مردم در جدول ۱ می‌توان دید.

جدول۱ – ارتباط نهاد روحانیت با زندگی مردم در دوره قاجار

نهاد روحانیت و نقش اجتماعی	مرجعی برای ثبت ازدواج، طلاق و برخی قوانین معامله و شراکت
نهاد روحانیت و نقش مذهبی	مرجعی برای حل مسایل دینی و مشاوره در این امر و مرجعی برای دریافت زکات، خمس و نذورات
نهاد روحانیت و نقش سیاسی	مرجعی برای دادخواهی، رهبری حرکات سیاسی، مبارزه با استعمار بیگانگان و دادن فتواهایی در جهت مبارزات سیاسی.
نهاد روحانیت و نقش قضایی	مرجعی برای حل دعواهای مختلف، مشخص نمودن حدود شرعی، تعیین حکم برای پاره‌ای از مسایل چون مشکلات ناموسی، شراب‌خواری ، حدود، تعزیرات و غیره.
نهاد روحانیت و نقش فرهنگی	ارشاد و موعظه بر منبرها، مبارزه با استعمار، مبارزه با ستم حکام و درباریان و...، ترویج موضوعات مذهبی، ترویج عزاداری امام حسین (ع) و غیره.
نهاد روحانیت و نقش اقتصادی	مرجعی برای حمایت از اصناف و حمایت از تشکیل شرکت‌های وطنی.

تا پیش از این، بیشتر این تاثیرها و تصمیم‌ها به دست حکومت اجرا می‌شد و نهاد روحانی تنها یک مجری بود. این تاثیر با شکل‌گیری هنر عامیانه، به وفور، خود را نشان می‌دهد. عوام پیش از آن به‌نام صنعتگر در هنر ایران فعال بودند؛ هنر آن‌ها چیزی جز صنعتی دستی نبود و این صنعت عاری از ایدئولوژی و منش خاص طبقه آن‌ها بود، اما به شکل جدی و مستقل در دوره قاجار و با رشد جامعه شهرنشین، توده مردم دارای تشخص شدند و اماکنی چون قهوه‌خانه‌ها، که محصول رشد شهرها است، پایگاهی مردمی به‌وجود آورد که باعث ارتباط بیشتر مردم و برون‌ریزی‌های سیاسی و اجتماعی در این قشر شد. هنر عامه به واسطه اعتقادات مذهبی مردم سرشار از مضامین مذهبی است و در واقع، ایدئولوژی این قشر در بیان مضامینی

۶- شمایل‌گاه Iconostasis در کلیساهای ارتدوکس یونانی، دیوارهایی پوشیده از شمایل‌ها که جایگاه مقدس یا محراب را از شمایل‌ها جدا می‌کنند (پاکباز، ۱۳۹۰: ۳۳۳).

مذهبی نهفته است که اغلب با باورهای عامیانه، افسانه‌پردازی و خرافه نیز همراه است و در سه حوزه نقاشی قهوه‌خانه‌ای، نقاشی پشت شیشه و نقاشی بقاع متبرکه درخشیده است؛ مضامین مربوط به عوالم اُخروی با استناد به روایات معتبر، احادیث و آمیخته به باورهای عامیانه در کنار مضامین مذهبی دیگر آورده شده است.

اولین‌بار در هنر ایران، شاهد ترسیم واقعه معاد در ابعاد بزرگ در حوزه نقاشی قهوه‌خانه‌ای و نقاشی بقاع متبرکه بودیم؛ در دو تابلو از محمد مدبر، نقاش قهوه‌خانه‌ای، واقعه معاد ترسیم شده است؛ مدبر که نقاش مذهبی قهوه‌خانه‌ای لقب دارد در این دو تابلو، با عنوان صحرای محشر، فضای بزرگ صحرای محشر را با حضور شخصیت‌های مختلف تصویر کرده است. وی با وفاداری به روایات مذهبی و با رعایت جزییات روایی، تابلوهایی منحصر به فرد خلق نموده است. در این میان جزییات فراوانی به چشم می‌خورد که از احادیث سرچشمه می‌گیرد، مثلاً حضور حضرت زهرا (س) سوار بر ناقه، برگرفته از حدیث نبوی است: «وقتی روز قیامت فرا می‌رسد، دخترم بر ناقه‌ای از ناقه‌های بهشت سوار است که دو طرفش به دیبای بهشتی مزین است و زمامش از لؤلؤ تازه و دمش از مشک آذفر و چشمانش دو یاقوت سرخ می‌باشد. برای فاطمه (س) گنبدی از نور برپا می‌شود که هم ظاهر و هم باطنش پیداست و بر سرش تاجی از نور گذارده شده است که هفتاد کنگره دارد. سمت راست و چپ وی، هفتاد هزار فرشته ایستاده‌اند و جبرییل زمام ناقه را در دست دارد. وی شفاعت شیعیان را می‌کند و شیعیان و محبان اهل بیت پشت سر آن حضرت وارد بهشت می‌شوند» (بحارالانوار، ج ۲۳: ۲۱۹).

حضور پیامبران و امامان از آیات قرآن نیز درباره شفاعت پیامبران برای امت‌های خویش آورده شده و درباره صحنه‌های بهشت و جهنم نیز کم و بیش به منابع و باورهای عامیانه رجوع شده است؛ چنان که نقاش، مار غاشیه را عنصر اصلی عذاب در جهنم نشان داده است. بنا بر منابعی چون بحارالانوار این مار در آخرین طبقه جهنم، که تابوت نام دارد، چمبره زده است و همراه با موجودات مخوف دیگری، چون عقرب جراره، گنهکاران را عذاب می‌دهد. از دیگر عذاب‌هایی که نقاش ترسیم کرده جوشاندن ستمکارانی چون فرعون در دیگ‌های جوشان است.

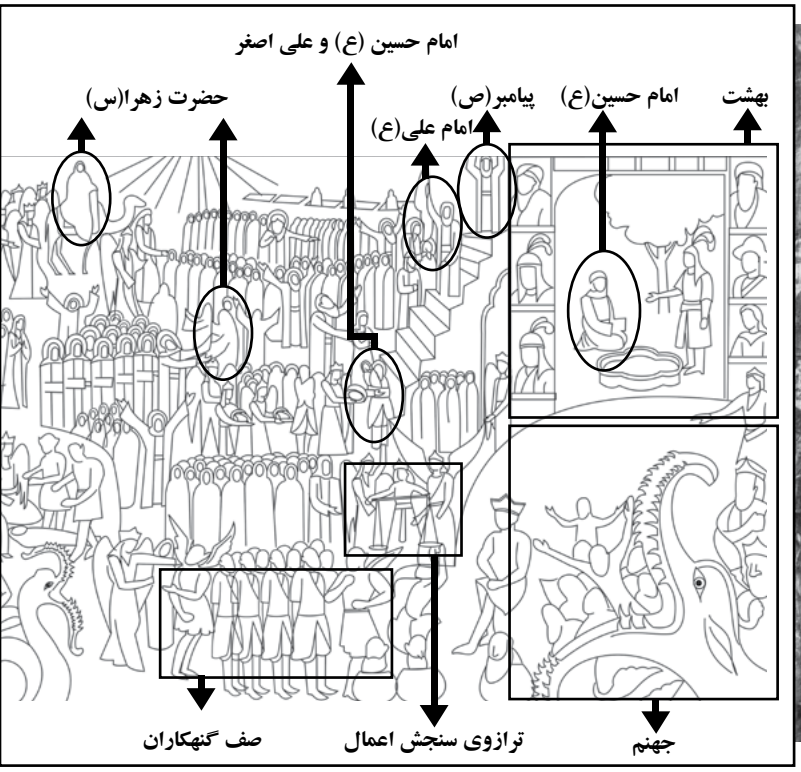
نقاش صحنه بهشت را، با قاب‌بندی، جدا نموده است. این تنها مرزبندی مشخصی است که به آن دست زده است. درون قاب، طاقی هلالی قرار دارد که شجره طوبی و حوض کوثر آن را پُر کرده است. شخصیت‌هایی که در بهشت حضور دارند، حر بن ریاحی و امام حسین (ع) می‌باشند که امام حسین (ع) به حر، از حوض کوثر، آب تعارف می‌کند. این نوع قاب طاق‌مانند

تصاویر ۱- بهشت و جهنم در تابلوی صحرای محشر (سیف، ۱۳۶۹: ۱۱۷).

احتمالاً از سردرهای آن زمان اخذ شده است که کاشی‌کاران از ترسیم چهره‌ها و حوادثی خاص در دو طرف درگاه استفاده می‌کردند. وجود حضرت علی (ع) بر بالای منبر به شکلی که از جمع جدا شده و به نوعی متمایز است، نشان ازعلاقه هنرمند شیعی به نمایش بهتر ایشان دارد.

مأموران دوزخی یا دیوان در این پرده با اندام سبز و قهوه‌ای تیره و با سرهایی شبیه انسان، بینی عقابی با دو شاخ کوچک و بال‌های خفاش یا عقاب ترسیم شده‌اند. چهره نکیر و منکر نیز با پوست تیره، چهره‌ای است مسخ شده ولی بدون شاخ و دارای گوش‌های بلند با گرزهای آتشین در دست که مشابه دیوان ترسیم شده‌اند. فرشتگان، زنانی هستند با لباس‌های قجری، تاج بر سر، با دو بال شبیه بال قو (چاواری، ۱۳۸۸: ۱۶۲). از موارد دیگر که در قرآن و احادیث به کرات به آن اشاره شده، بحث عدالت و سنجش اعمال است. از آنجایی که در قرآن برای نشان‌دادن این امر از کلمه میزان استفاده شده است، نقاش نیز با نشان‌دادن فرشته عدالت، که ترازویی در دست دارد، این کلمه را مصور ساخته است. در تابلوی دوم مدبر با موضوع معاد نیز همین ترکیب‌بندی منتشر با جزییات اندکی رویت می‌شود. در وادی نقاشی بقاع متبرکه و نقاشی پشت شیشه همین حس و حال و ترکیب‌بندی وجود دارد، اما با جزییات کمتر؛ چرا که در دو حوزه دیگر، معمولا نقاش در کنار مضامین مذهبی و شمایل‌نگاری به واقعه معاد نیز پرداخته است.

در نقاشی بقاع متبرکه، شاهد شکستن سنن شمایل‌نگاری و بازنمایی عینی موضوعات

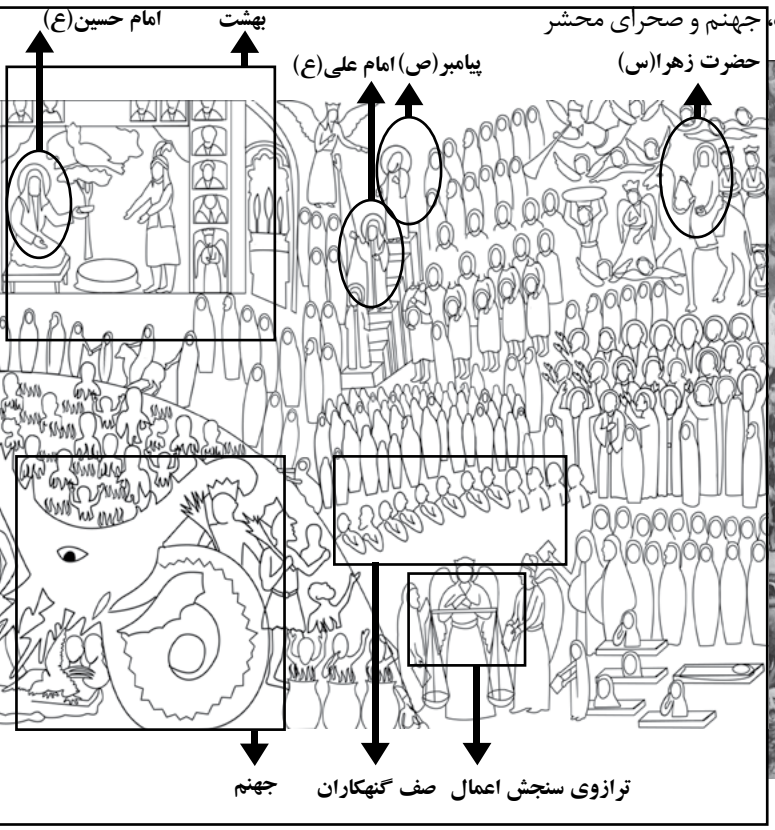


تصاویر۲- تابلوهای صحرای محشر از محمد مدبر (سیف، ۱۳۶۹: ۱۱۷) و ترسیم خطی با جداکردن شخصیت‌ها و بخش‌های مختلف.

مذهبی در اماکن مقدسی چون امام زاده ها و سقانفارها هستیم؛ هرچند مساجد هرگز این قاعده را زیر پا نگذاشته‌اند، چرا که هر نوع شمایل نگاری در مساجد که باعث انحراف ذهن نمازگزار می‌گردد، ناصواب است. در این بازنمایی‌ها می‌توان ترسیماتی را از جهنم، عبور از پل

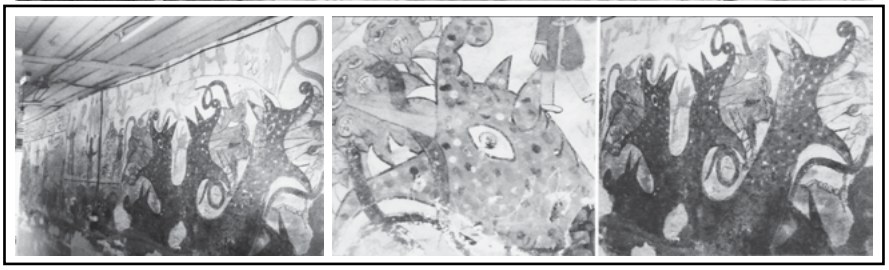
صراط و واقعه معاد نیز مشاهده کرد.

نقاشی پشت شیشه نیز آکنده از تمثیل‌های مختلفی از بهشت، جهنم و صحرای محشر



تصاویر۳- تابلوهای صحرای محشر از محمد مدبر (سیف، ۱۳۶۹: ۱۲۶) و ترسیم خطی با جداکردن شخصیت‌ها و بخش‌های مختلف.

تصویر۴- عبور از پل صراط، بقعه آقا سید علی، روستای متعلق محله، لاهیجان (میرزایی مهر، ۱۳۸۶: ۳۳).



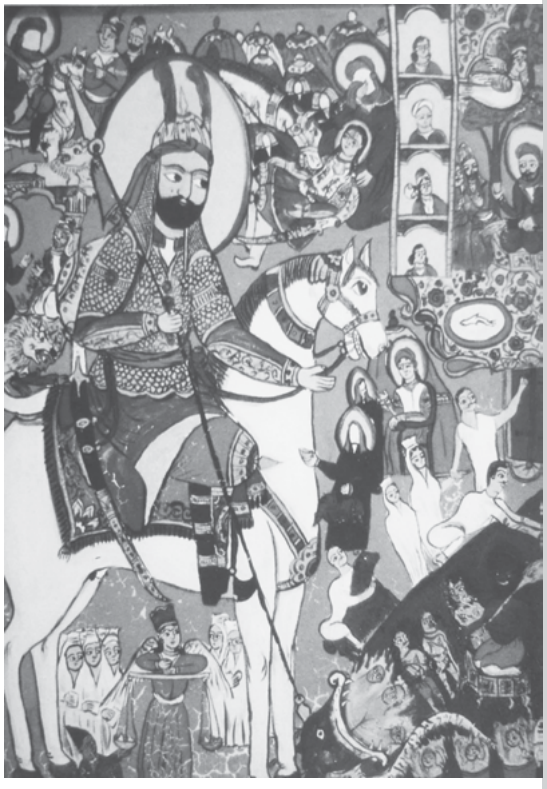
تصاویر۵- جهنم و مار غاشیه در نقاشی بقعه آقا سید محمد، لیچا (میرزایی مهر، ۱۳۸۶: ۳۱-۳۳).

تصاویر۶- حضرت پیامبر (ص) در بهشت و تعارف‌کردن آب به حر، بقعه علمدار دزفول (میرزایی مهر، ۱۳۸۶: ۷۳).

است. گرچه هیچ تصویری از معاد را در این حوزه به شکل منفرد نمی‌توان یافت؛ چرا که نقاشی پشت شیشه بیشتر در باب واقعه کربلا و روایات سرگذشت ائمه شیعی است. اغلب ترسیمات معاد در این وادی به شکل روایتی فرعی در کنار ترسیم شمایل‌های حضرت‌ابوالفضل (ع) یا امام حسین (ع) قرار گرفته است. در واقع، حُبی که مردم به امام حسین (ع) داشتند باعث رونق این هنر شد. معمولاً در گوشه شمایل‌نگاری پشت شیشه، ترسیمی از بهشت و جهنم وجود دارد؛ ترسیماتی که شبیه دو حوزه دیگر است. در جهنم، مار غاشیه به شکل اژدهایی با دهان باز در حال بلعیدن گنهکاران است و نگهبانان دوزخ با چهره‌های مشابه و بدن‌های عریان در حال انجام دادن شکنجه‌هایی مشابه مانند شمع‌آجین‌کردن، سوزاندن در دیگ آب جوشان و غیره هستند. بهشت نیز خلاصه شده است در دروازه ای که از درون آن پیامبر (ص) زیر درخت صدره‌المنتهی و پای چشمه کوثر نشسته است و در حال تعارف آب به امام حسین (ع) یا یکی از یاران اوست؛ در طراحی نقاشی پشت شیشه رنگ‌ها سرزنده تر و طراحی‌ها خام‌دستانه‌تر است، اما روح فرهنگ عامیانه در آن مشهود است و جدا از تشابه ظاهری سه حوزه، این روح مشترک آنان را به هم پیوند می‌دهد؛ پیوندی از جنس عشق به مذهب به شکلی صادقانه و بی‌پیرایه.

تصویر۷- نقاشی پشت شیشه با شمایل حضرت ابوالفضل (ع) که در گوشه سمت راست آن بهشت و جهنم تصویر شده است (سیف، ۱۳۷۱: ۱۳۱).

تصویر۸- چپ، نقاشی پشت شیشه با شمایل حضرت ابوالفضل (ع) که در گوشه سمت راست آن بهشت و جهنم تصویر شده است (سیف، ۱۳۷۱: ۱۳۱).



ترسیم معاد در نقاشی بیزانس روسیه

امپراتوری روم شرقی وارث کلیسای ارتدوکس و هنر بیزانس بود و به مدد این دو، قرون متمادی بر کشورهای روم شرقی و جهان اسلاو حکومت نمود. جهان اسلاو در آن زمان مرزهای جغرافیایی گسترده‌ای را در بر می‌گرفت که سرزمین‌هایی را چون اکراین، بلغارستان، گرجستان و غیره شامل می‌شد. مردمان این سرزمین پهناور تا پیش از به‌قدرت رسیدن شاهزاده ولادیمیر کبیر،پادشاه کی‌یف، توتم پرست بودند. ولادیمیر که برای

وحدت بخشیدن به روسیه نیاز به یک دین واحد را دریافته بود، در سال ۹۸۸م، به دعوت امپراتوری بیزانس، به مسیحیت ارتدوکس گروید و فرایند مسیحی‌سازی مردم روس را آغاز نمود. با روند گسترش مسیحیت در میان اسلاوها، آنان از حمایت معنوی بیزانس با مرکزیت قسطنطنیه برخوردار شدند و شمایل¬ها و کتاب‌آرایی‌های آنان را در هنر دینی خویش به‌کار بستند، اما پس از مرگ ولادیمیر و تضعیف قدرت نظامی و حمله مغولان، روسیه در انزوا فرو رفت و از مادر معنوی خویش دور شد و هنر دینی روسیه به دست راهبان بومی ادامه یافت. از این رو ترسیمات و شمایل‌ها بیشتر جنبه بومی یافتند. فراز و فرودهای بسیاری تا دوران سلطنت پتر کبیر (۱۶۸۲-۱۷۲۵) برای روسیه به‌وقوع پیوست، با این وجود عدم ارتباط با کشورهای اروپایی باعث شد هنر دینی و شمایل‌نگاری روسی با وفاداری به ساختار بیزانسی و عناصر بومی دوام یابد. پتر کبیر با سفر به کشورهای اروپایی و مواجه با پیشرفت¬های صنعتی، علمی و هنری خواهان تغییرات در روسیه شد و از این دوره به بعد، هنر شمایل‌نگاری و دینی کم‌رنگ و آمیخته به فضای رنسانس و نیز از فضای بیزانس جدا شد.

هنر دینی و شمایل‌نگاری روسی به درجه‌ای از کمال و فردیت رسید که به‌عنوان سبکی منحصر به فرد در این زمینه ماندگار شد و حتی در دوره شمایل‌شکنی، که تصویر شمایل‌های مذهبی رنگارنگ در کلیسای ارتدوکس مرکزی تحریم شده بود، در کلیساهای روسیه جلوه‌ای چندین برابر یافت و راهبان هنرمند حکایات و حالات قدیسین را در پرتو هنر بومی و محلی روس معنا می‌بخشیدند (ایراس، ۱۳۸۵: ۲۵).

از قرن هشتم و نهم -که روسیه به مسیحیت گروید تا قرن هفدهم و هجدهم، هنر دینی و شمایل‌نگاری با تکیه به ویژگی‌های ساختاری و ملی رشد کرد، اما پس از این تاریخ و تمایل پتر کبیر و جانشینانش به هنر و فرهنگ اروپایی، اصول هنر اروپایی در محتوا و تکنیک جای هنر بومی را گرفت و هنر دینی به حاشیه رفت و از اصالت خویش دور شد. پیش از این هنرمندان بیزانس روس از میان راهبان برمی‌خاستند، زیرا اعتقاد داشتند شخصی که شمایل‌های مقدس را ترسیم می‌کند، خود باید زندگی پرهیزگارانه‌ای داشته باشد. از لحاظ اجتماعی، قدرت به طبقه دربار و حاکم تعلق داشت، اما کلیسا احاطه کاملی بر حیات معنوی مردم داشت و شمایل‌های مقدس برای مردم بی‌سواد، فقیر و رعیت که اکثریت جامعه روس را تشکیل می‌دادند تنها تسلی‌بخش سختی‌ها و مصایب به‌شمار می‌رفت. کلیساهای روسی نیز برعکس کلیساهای قرون وسطای اروپایی، معماری ساده و بومی و خودمانی داشت؛ فضایی کوچک مملو از شمایل‌های مسیح (ع)، مریم مقدس (ع)، دیوارنگاری‌هایی از داوری اخروی(معاد)، زندگی مسیح (ع)، مریم (ع) و حواریون. داوری اخروی(معاد) جزء موضوعات مورد توجه هنر دینی بیزانس روسیه بود و در اندازه‌های مختلف نقاشی دیواری، نقاشی روی بوم و مقیاس کوچک کتاب‌آرایی کار می‌شد. نمونه‌های بسیاری در کلیساها برجای مانده که برخی از آن‌ها در موزه آرمیتاژ و موزه شمایل روسیه و یا مجموعه‌های خصوصی گردآوری شده است.

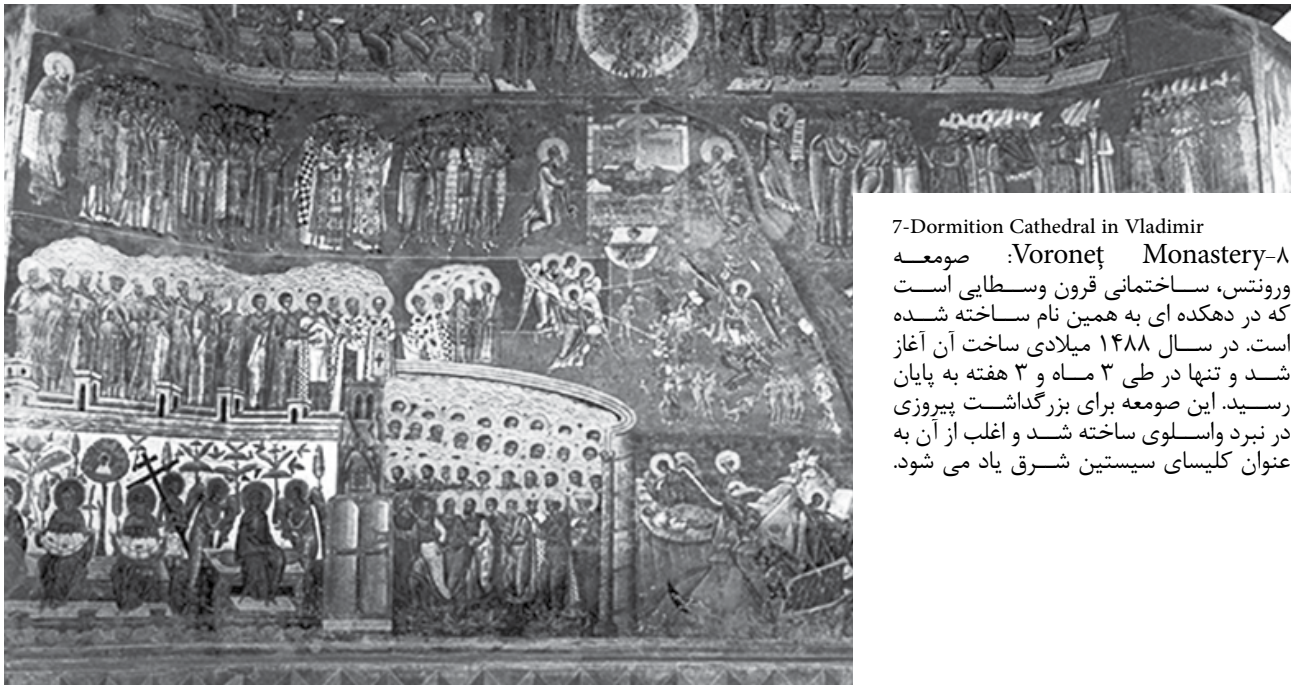
بیشتر این آثار مربوط به قرن دوازدهم به بعد است؛ یعنی، پس از حمله مغولان. بی‌شک آثار ممتازی پیش از این تاریخ نیز وجود داشته که در پی یورش آنان از بین رفته است. مغولان نخست بر جنوب روسیه (۱۲۲۴م) و سپس بر شمال روسیه (۱۲۳۴م) استیلا یافتند. تنها دوک نوگورد از یورش مغولان ویرانگر مصون ماند و به کانون حیات فرهنگی روسیه بدل شد. در نیمه دوم سده چهاردهم، تئوفانس یونانی (فئوفان گرک) در همین ناحیه ظهور کرد. نقاشی‌های

دیواری کلیسای نوگورد سبک شخصی وی را نشان می دهد. روبلف نیز که شاگرد وی محسوب می‌شود، سبک شخصی خویش را ابداع کرد؛ سبکی که با خطوط موزون و رنگ‌های خاموش و هماهنگ مشخص می‌شود(پاکباز، ۱۳۹۰:۸۱۵). روبلف جدااز ترسیم شمایل‌نگاری‌های منحصر به فرد خود برای موضوع معاد، دیوارنگاره‌ای نیز بر کلیسای دورمیشن ولادیمیر[۷] خلق کرد.

تصاویر۹- مسیح در داوری اخروی، آندری روبلف، کلیسای دورمیشن ولادیمیر- قرن ۱۴.م
(www.icon-art)

روبلف، به‌عنوان یک شمایل‌نگار، بیشتر در حوزه شمایل‌نگاری، مؤلفه‌های شخصی را در زمینه حالات چهره، رنگ‌ها و فرم‌ها معرفی نموده است. در این دیوارنگاری، مسیح در کانون توجه قرار دارد و صفی از حواریون و قدیسان و فرشتگان در دو سمت دیوار ترسیم شده‌اند. همین ترکیب را به شکلی یک‌دست در نمایش بهشت و دوزخ صومعه‌قرون وسطای ورونتس[۸] نیز می‌توان دید. تصویرسازی‌های این صومعه مانند تصاویر بقاع متبرکه در ایران به دست هنرمندان گمنام ترسیم شده است. رنگ آبی سیر زیبایی که در دیوارنگاره‌های صومعه استفاده شده است در رومانی به‌نام آبی ورونتس شناخته می‌شود.

تصویر ۱۰- صومعه قرون وسطای ورونتس، رومانی
(www.icon-art)

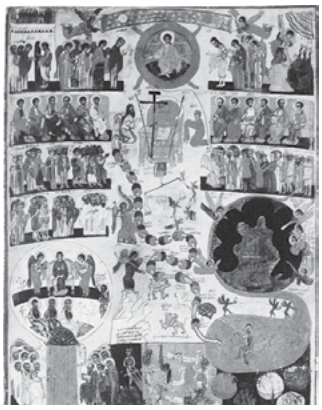
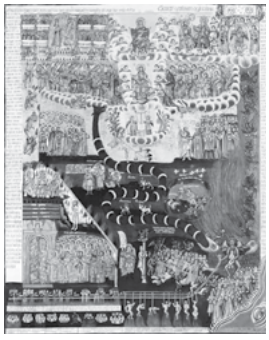


7-Dormition Cathedral in Vladimir

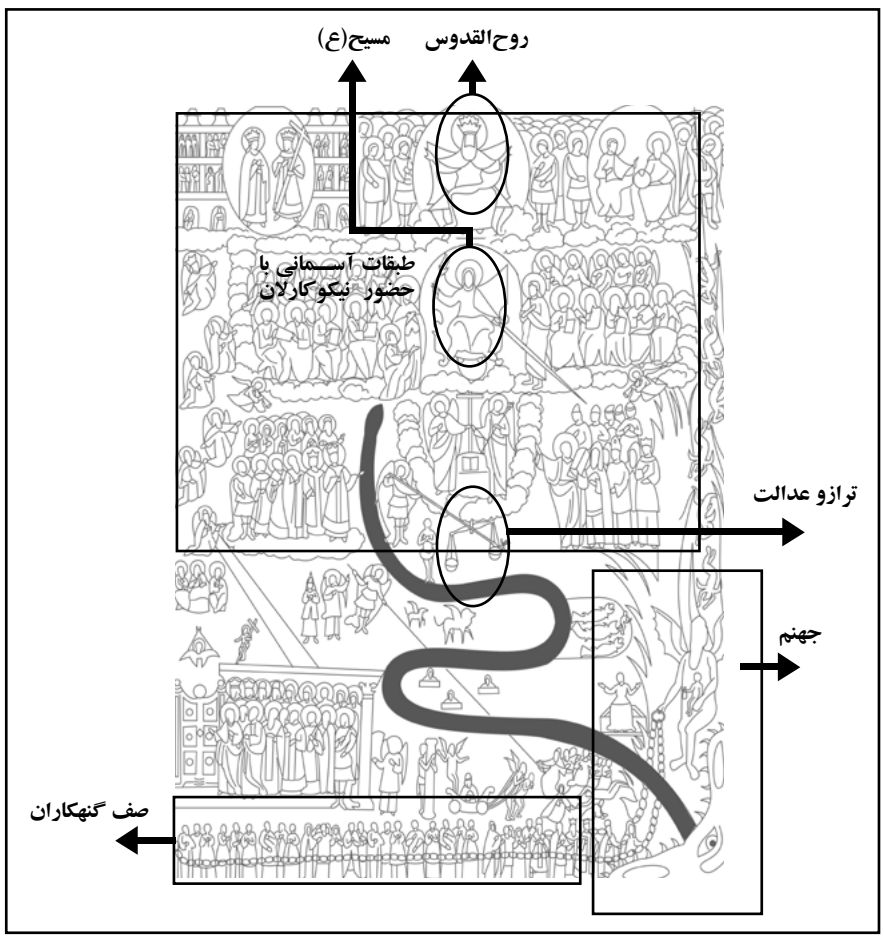
۸-Voroneț Monastery: صومعه ورونتس، ساختمانی قرون وسطایی است که در دهکده ای به همین نام ساخته شده است. در سال ۱۴۸۸ میلادی ساخت آن آغاز شد و تنها در طی ۳ ماه و ۳ هفته به پایان رسید. این صومعه برای بزرگداشت پیروزی در نبرد واسلوی ساخته شد و اغلب از آن به عنوان کلیسای سیستین شرق یاد می شود.

ترکیب‌بندی همان ترجیع بند را دارد، مسیح در کانون توجه نشسته است، در دو طرف وی حواریون قرار دارند؛ ترازوی عدالت پایین پای مسیح، در همان ردیف قدیسین و راهبان است، ردیف بعد نیز صالحان و نیکان و رود قرمز رنگی که از کنار پای مسیح جریان دارد و دوزخ، گنهکاران و اهریمن را جدا می‌سازد. تصاویر رستاخیز بدین شکل و با چنین ترکیبی به کرات در سراسر امپراتوری روسیه، با ترسیمات دیوارنگاری، نقاشی بر بوم و نسخ خطی کار شده است. شباهت ساختاری ترسیمات این موضوع چنان زیاد است که در جدول زیر (۲)، نه نمونه مشابه در بازه زمانی قرن ۱۴ الی۱۸ آورده شده است.

جدول۲ – نمونه‌های ترسیم معاد درهنر بیزانس روسیه، قرن ۱٤ – ۱۸م

قرن ۱۴.م، مسکو، موزه کاخ کرملین مسکو (collectiononline.kreml.ru)	۱۵۷۹، سولویچودسک روسیه، کلسیای جامع بشارت.	۱۶۵۰- دیرکاترین مقدس- سعود سنت یوحنا السلمی (Hundt & Smith, 2013: 2)
		
قرن ۱۶، منطقه ارخانگلسک روسیه، موزه آرمیتاژ روسیه (www.hermitagemuseum.org)	۱۵۷۹، سولویچودسک روسیه، کلسیای جامع بشارت.	۱۶۵۰- دیرکاترین مقدس- سعود سنت یوحنا السلمی (Hundt & Smith, 2013: 2)
		
قرن۱۷، منطقه یاروسلاول، موزه شمایل روسیه (Knorre, 2013:1)	قرن۱۸، بوم چوبی پوشیده از بتونه (۲۰۷×۱۶۹)، موزه هنر چرپووتس	قرن۱۸، منطقه ولگا روسیه، چوب پوشیده از بتونه (Lazar Puhalo, 2012: 65)

ترکیب‌بندی آثار معاد بیزانسی در طول چندین قرن به یک شکل تکرار شده‌اند. برای تشخیص بهتر این شباهت‌ها ترسیم خطی از یکی از تابلوهای معاد بیزانس قرن ۱۸ از منطقه ولگا صورت گرفته است. تقسیم‌بندی‌ها شامل طبقات آسمان، جایگاه روح‌القدوس، جایگاه مسیح، صفوف حواریون و قدیسین و نیکوکاران، ترازوی عدالت و فرشتگان، ماری بزرگ با دهانی شبیه اژدها و ساکن جهنم که تصویر را به دو بخش تقسیم کرده است و نیز صف گنهکاران و جزییات فراوانی که برگرفته از داستان‌های مذهبی و شخصیت‌های آیین مسیحیت و نمادگرایی این دین است.



تصاویر۱۱- چیدمان و نحوه حضور شخصیت‌ها در اثر داوری اخروی.

ترکیب‌بندی منتشر آثار بیزانسی همچون ترکیب‌بندی‌های تابلوهای معاد مدبر از فضای خالی گریزان است و به شکلی هدفمند، فضا از عناصر مختلف لبریز شده است؛ همچنین پرهیز از طبیعت‌گرایی و توجه به روح هنر قدسی از دیگر وجوه اشتراک آثار بیزانسی و روسی است که به گونه‌ای منحصر به فرد در یک موضوع مشترک نمود یافته است.

بررسی تطبیقی بازنمایی موضوع معاد در نقاشی قاجاری ایران و بیزانس روسیه

ترسیم موضوع معاد یکی از مهم‌ترین مفاهیم دینی در هنر همه ادیان است. مقایسه این مفهوم مشترک می‌تواند اشتراکات فطری و تفاوت‌های مفهومی و فرمی را نمایان

سازد. ایران اسلامی هم در وادی نقاشی قاجاری به ترسیم واقعه معاد پرداخت و این ترسیمات در شیوه‌های نقاشی قهوه‌خانه‌ای، نقاشی پشت شیشه و نقاشی بقاع متبرکه شکوفا شد. در هنر بیزانس روسیه نیز همانند بازنمایی‌های ایرانی که سرشار از فضای بومی هستند، بازنمایی‌های متعددی متناسب با فضای بومی هنر روسیه مشاهده می‌شود. برخی از مهم‌ترین شباهت‌ها و تفاوت‌های این موضوع در هنر دو کشور از قرار زیر است:

شباهت‌ها و تفاوت‌های بازنمایی موضوع معاد در نقاشی قاجاری ایران و بیزانس روسیه

معاد امری است که گرایش به آن در میان همه انسان‌ها فطری می‌باشد، اما در ادیان مختلف با نگرش‌ها و نمادگرایی ویژه‌ای همراه شده است. مهم‌ترین تفاوت ترسیمات معاد در هنر ایران با همتایان بیزانسی در ایدئولوژی مسیحی و اسلامی قرار دارد.

• نمادها و رمزپردازی‌ها متعلق به دو ایدئولوژی متفاوت از یک موضوع مشترک است. تمایزی که اساس تصویرپردازی‌ها را پی‌ریزی نموده است.

• سفارش‌دهندگان تابلوهای معاد بیزانسی، روحانیون کلیسای ارتدوکس هستند؛ اما سفارش‌دهندگان تابلوهای مدبر، نقاشی‌های پشت شیشه و بقاع متبرکه، از اقشار عامی و کاسبانی مانند قهوه‌خانه‌داران محسوب می‌شدند.

• حتی هنرمندان نیز از دو دنیای مختلف هستند. هنرمند بیزانسی غالباً خادمان کلیسا یا راهبان صومعه‌نشینی بودند که توان و استعدادشان را در خدمت آرمان مسیحیت قرار می‌دادند (نوروزی طلب، ۱۳۸۴: ۷۸)، اما نقاشان ایرانی در خدمت هیچ‌کس نبودند و برای دل مردمی فرودست نقاشی می‌کردند. البته مخاطبان راهبان نقاش نیز مردم رنج کشیده روسیه بودند.

• تصویرسازی‌های بیزانس روسی مملو از نمادگرایی است (جدول۳)، اما تصویرسازی معاد در ایران فارغ از این همه نمادگرایی است و بیشتر جنبه روایی دارد. در واقع، یکی از ارکان هنر بیزانسی، نمادگرایی است چنان که از حالات دست مسیح و همراهانش نیز مشهود است؛ اما بازنمایی فیگوراتیو مضامین مذهبی ایران، روایت‌گراست و از نمادگرایی اندکی برخوردار است، در صورتی که هنر اسلامی در ذات خویش نمادگرا است.

جدول۳- نمادهای مسیحیت به‌کاررفته در تصاویر معاد (هال،۱۳۸۰: ٤-۳۲۵).

نماد	تصویر	توضیح
آلفا و اُمگا		نخستین و آخرین حرف الفبای یونانی و نماد خداوند در مسیحیت، به منزله آغاز و انجام همه چیز است (هال، ۱۳۸۰: ۴).
صلیب		نماد مسیحیت، نماد مقام کشیشی، صلیب یونانی دارای دو بازوی متساوی در کلیساهای بیزانس است و صلیب لاتینی در کلیساهای غربی مورد استفاده قرار می‌گرفت (هال،۱۳۸۰: ۱۲).
تثلیث Trinity		تثلیث عیسوی یعنی سه تا در یکی؛ شامل پدر، پسر و روح‌القدس به شکل‌های کهن خود، کاملاً با نمادها نشان داده می‌شد؛ سه حلقه یا دو مثلث درهم رفته. پدر به صورت دستی بود که از میان ابر برفراز شکل عیسی با یک قمری بیرون می آمد و عیسی کتابی گشوده در دست دارد که حروف آلفا و امگا بر آن درج شده است (هال، ۱۳۸۰: ۳۴۷).
مثلث		نماد طبیعت سه‌گانه است؛ تثلیث را در مسیحیت به صورت سه‌گوشه نشان می دادند که گاهی چشمی را در بر داشت که نماد پدر- خداست (هال، ۱۳۸۰: ۱۷).

نماد	تصویر	توضیح
اژدها		در هنر مسیحی یکی از اشکال شیطان است (دیو) (هال، ۱۳۸۰: ۲۳).
بره، گوسفند		کلیسای نخستین آن را به‌عنوان نماد مسیح درنظر گرفت که برای نجات نوع بشر قربانی شد. از این رو، آن را با هاله صلیبی‌شکل و با چوبدستی صلیبی‌مانند و پرچم رستاخیز به‌تصویر می کشند. هنر مسیحی کهن، حواریون را به شکل دوازده گوسفند نشان داده است که پیرامون (بره خدا) حلقه زده‌اند. نماد بی گناهی، شکیبایی و فروتنی (هال، ۱۳۸۰: ۳۲).
مار		در نمادشناسی عیسوی مترادف با شیطان است. نماد فریب و یکی از گناهان کبیره است (هال، ۱۳۸۰: ۹۸).
ترازو		نماد داوری پس از مرگ (هال، ۱۳۸۰: ۱۲۲).
حلقه		سه حلقه به‌هم پیوسته نشان تثلیث است (هال، ۱۳۸۰: ۱۳۸).
شیپور		دو فرشته با شیپور، بشارت از روز رستاخیز است. همچنین آن‌ها بر ژروم مقدس ظاهر می شوند. هفت فرشته در حال شیپورزدن (روز خشم) در کتاب مکاشفات یوحناست (هال، ۱۳۸۰: ۱۵۸).
کلید		کلیدهای بهشت نشانه عمده پتر، حواری و نماد کلیسا است. کلید جهنم در دست فرشته کتاب مکاشفات یوحناست (هال، ۱۳۸۰: ۱۷۶).
هاله تقدس		در حدود سده پنجم ظاهر شد، زمانی که امپراتوری روم غربی درحال انحطاط بود و کلیسا مسیح را ،با اتخاذ بسیاری از عناوین امپراتوری روم، به صورت سلطانی نمادین و فرمانروایی بسیار نیرومند اعتلا بخشید (هال، ۱۳۸۰: ۲۲۲).
یاقوت آتشین		نماد خون عیسی و مقدسان شهید. پنج یاقوت آتشین روی دو بازو و در وسط یک صلیب قرون وسطایی، نماد زخم‌های مسیح بود (هال، ۱۳۸۰: ۲۲۳).
گل سوسن		نماد پاکی و مریم عذرا (نماد بی‌گناهی) (هال، ۱۳۸۰: ۳۰۰)
رنگین کمان		عیسی در روز رستاخیز ممکن است بر روی رنگین‌کمان بنشیند که اگر دارای سه رنگ باشد، دلالت بر تثلیث دارد (هال، ۱۳۸۰: ۲۰۷).
کُره		زیرپای عیسی قرار گرفته است. نشانه حکومت جهانی آنان و نماد حقیقت، شهرت، وفور و عدالت است (هال، ۱۳۸۰: ۲۱۵).
جانوران کتاب مکاشفات یوحنا		نمادهای چهار مبشر انجیل: متی، بشر؛ مرقس، شیر؛ لوقا، گاو نر؛ یوحنا، عقاب (هال، ۱۳۸۰: ۳۴۸).
اشارات دست		حرکات دست در هنر عیسوی قرون وسطی تکامل بسیاری یافت. آمورزش گناه با علامت بالابردن دست راست با شست و درازکردن دو انگشت برای نشان‌دادن تثلیث. در کلیسای یونانی، چهار انگشت چهارم را به وسیله شست پایین نگاه می‌دارند و انگشت پنجم را نیمه‌خم می کنند؛ منظور از این عمل، نشان دادن حروف یونانی ICXC است که خلاصه نام «عیسی مسیح» است. بالا بردن دست راست به تنهایی نشان از حمایت‌کردن است. دست روی چانه و گونه نشانه اندوه و عزا؛ دست راست بر روی سینه، نشان اطاعت؛ دست روی زانو نماد ثبات اراده است و دو دست برهم نهاده وکف دست به سوی پایین یعنی رد امتناع (هال، ۱۳۸۰: ۲۲۹).
دست		در هنر عیسوی، دست در حال ضربه‌زدن یکی از ابزارهای عزادرای مسیحی است. دستی که از ابر بیرون می‌آید، به‌ویژه پیش از سده‌های ۱۲و ۱۳م، قدرت متعالی پدر- خدا را می رساند (هال، ۱۳۸۰: ۲۴۶).
ابزار عزاداری مسیح		نمادهای محاکمه و به‌صلیب کشیدن عیسی است. مهم‌ترین این ابزار عبارت‌اند از: ستونی که عیسی به آن بسته شد، تاج خار، صلیب، میخ، نیزه، سکه، چشم بسته، تازیانه و غیره (هال، ۱۳۸۰: ۳۲۵).

• آثار بیزانسی دارای انسجام و ترکیب‌بندی قوی‌تری است که در آن تأکید، فضای خالی، مرزبندی و ... رعایت شده است؛ همچنین آثار بیزانسی تنوع شخصیت¬ها، حالات و حرکات بیشتری دارد.

• فضای رستاخیز در تابلوی بیزانسی شامل آسمان و زمین است و به طور مختلف مرزبندی‌هایی را قایل می‌شود، اما در آثار ایرانی با صحنه‌ای، یک‌دست و بدون مرزبندی خاصی، روبه‌رو بوده است.

• نمایش هم‌زمان چند واقعه در آثار ایرانی اهمیت بیشتری دارد، به گونه‌ای که شخصیت‌ها اغلب چند بار در تابلو حضور می‌یابند؛ مثلاً حضرت زهرا (س)، یک بار در قسمت بالای تابلوی مدبر، سوار برشتر ترسیم شده و بار دیگر در مرکز تابلو در کنار حضرت مریم (ع)، با ذکر نام، حضور یافته است.

• در تصاویر معاد بیزانسی، روایتی خطی دنبال می‌شود که شامل نمایش هم‌زمان چند موقعیت مکانی چون آسمان، زمین، جهنم و... است اما موقعیت زمانی واحدی را حفظ نموده است. در آثار ایرانی موقعیت زمانی و مکانی نادیده گرفته می‌شود و نوعی لامکانی و لازمانی را نمایش می‌دهد.

• نمادپردازی هنر بیزانسی که در هر حرکت و شکلی یافت می‌شود، در تابلوی مدبر، بیشتر در انتخاب رنگ برای اشقیا و اولیا (ع) و چند مورد جزیی خلاصه می‌شود. در واقع نقاش بیشتر به‌دنبال بیان روایت و نمایش تمام شخصیت‌های موجود در صحنه است.

• از سویی در تصاویر بیزانسی، مسیح (ع) به شکلی ویژه متمایز گشته و در کانون توجه است. او درست در بالای کادر و در مرکز بر روی کره نشسته است. نحوه قرارگیری حواریون در اطراف وی، حضور فرشتگان و فضای خالی پایین پایش او را متمایز می سازد؛ اما در نمونه‌های ایرانی، به‌خصوص تابلوی مدبر، خبری از این تمایزسازی برای پیامبر (ص) وجود ندارد. در واقع، تنها راه تشخیص اولیا (ع) وجود هاله دور سر و ذکر نام استکه پیامبر (ص) بدون ذکر نامشان با هریک از افرادی که هاله‌ای بر سر دارند، اشتباه گرفته می‌شود.

در مجموع تفاوت‌ها بیشتر در حوزه ایدئولوژی و بازنمایی وقایع مربوط به هر دین می‌باشد. در حوزه ساختاری نیز آثار بیزانسی از انسجام بیشتری برخوردار هستند؛ البته هنرمندان بیزانسی با پشتوانه قوی و رعایت قوانین معینی در شمایل‌نگاری وارد این عرصه شده‌اند، اما هنرمندان مکتب ندیده ایرانی با دستی خالی و برای اولین‌بار به ترسیم چنین واقعه‌ای پرداخته‌اند که آن نیز به مدد دانشی خودجوش است که در نقاشی به‌دست آورده‌اند.

عواملی بیرونی مهمی بر بازنمایی صحنه معاد در دو کشور تاثیرگذار بوده است که مهم‌ترین آن عوامل سفارش‌دهنده، هنرمند و مخاطب است. سفارش‌دهنده در هنر بیزانس روسیه، سران کلیسای ارتدوکس و در ایران دوره¬ی قاجار، مردم عامی و کاسبانی چون قهوه‌خانه‌داران بودند. سفارش‌دهنده بیزانسی به دنبال سنت شمایل‌نگاری روسی، تقدس‌گرایی و روایت واقعه معاد برای حفظ ایمان مردم کلیسارو و سفارش‌دهنده ایرانی به دنبال روایت واقعه مذهبی و نمایش باورهای مذهبی بود. ضلع دیگر این مثلث، هنرمند است که در روسیه بیزانسی از دل فضای کلیسایی برمی‌خیزد؛ یعنی، راهبانی همچون آندری روبلف که در دیرها می‌زیستند، زیرا به اعتقاد مردمان آن دوران، ترسیم شمایل‌های مقدس باید توسط فردی پرهیزگار و راهب صورت می‌گرفت؛ اما در ایران، هنرمند از میان

مردم عامی بود و نه سابقه مذهبی داشت و نه به مکان مذهبی منتسب بود، ولی همچون هنرمند راهب روس، روحی مذهبی و خداترس داشت.

نقطه مشترک مثلث حاضر، مخاطب است؛ مخاطب هر دو کشور را مردمان عامی و کم‌درآمد تشکیل می‌دادند. این مخاطبان زبان بصری مخصوص به خود، یعنی، دوری از پیچیدگی بصری و صراحت در ترسیم وقایع و روایت‌گرایی داشتند. از آنجا که هنرمندان هر دو کشور راهبان روسی و هنرمندان عامی ایران- فارغ از اصول آکادمیک به تصویرسازی می پرداختند، رعایت اصول طراحی و طبیعت‌پردازی درآثارشان وجود ندارد؛ از این حیث سه ضلع مثلث عوامل بیرونی تاثیرگذار بر بازنمایی ترسیم معاد دو کشور، نهایتاً، بر عناصر ساختاری اثر هنری تاثیر می‌گذاشتند.

• بر سادگی بصری تأکید شده است. حتی در این راستا، نام شخصیت‌ها را کنار آن‌ها قید نموده‌اند تا با مخاطب به‌راحتی ارتباط برقرار شود. گرچه ایدئولوژی‌های متفاوتی پشت هر اثر قرار دارد، اما روح هنر دینی، اشتراکات ساختاری و محتوایی را به آن‌ها اعطا می‌کند.

• هنرمند بیزانسی همانند هنرمند ایرانی از فرم، رنگ و ترکیب‌بندی برای نمایش بُعد معنوی استفاده کرده است. در واقع، آیینی بودن، سکون، قداست و آرامش در خطوط چهره‌ها به نوعی پرهیز از طبیعت‌گرایی و نوآوری و خودمحوری است که نمود آن را در آثار ایرانی نیز می‌توان دید. این آرامش و قداست چنان است‌که به وادی جهنم نیز سرایت کرده است و تنها پوسته‌ای خالی از رعب و وحشت بر آن حاکم است.

• جدا از تفاوت ایدئولوژی که اساس تمایز آثار است، برخی عناصر مشترک در واقعه معاد مشابهت‌های را از لحاظ حضور کاراکترها فراهم می‌آورد و نکته جالب در این میان شباهت در ترسیم این کاراکترهاست؛ فرشتگانی در هیئت زنان بالدار، فرشتگانی در حال دمیدن در صور، دیوان انسان‌نما با شاخ و دم، ترازو برای سنجش اعمال و از همه جالب‌تر سر اژدهایی، که در سمت راست و پایین کادر، در جهنم ساکن است و گنهکاران را می‌بلعد.

• این شباهت‌ها آثار را به هم نزدیک می‌کند. حالت‌ها و حرکات در تابلوی بیزانسی تنوع بیشتری دارد، اما از لحاظ زاویه شبیه هم هستند. در اکثر تابلوها، شخصیت‌ها سه‌رخ ترسیم شده‌اند و نمای نیم‌رخ و پشت بسیار کم است.

• آثار هر دو کشور به جنبه‌های روایی واقعه معاد توجه دارند و سعی می‌کنند تا آن را نمایش دهند، البته، در نمونه‌های بیزانسی با نمادگرایی منحصر به فردی روبه‌رو هستیم که در آثار ایرانی بسیار کم‌رنگ است.

• از سویی ترکیب‌بندی منتشری که در نقاشی ایرانی بسیار رعایت شده است در نقاشی‌های بیزانسی نیز وجود دارد و شاهد ازدحام و پرگویی هستیم که خبر از جمع شدن نوع بشر برای آخرین داوری می دهد

• در مجموع شباهت‌ها بیشتر در حوزه ساختار، عناصر بصری و توجه به فضای معنوی دو اثر می‌باشد.

هنر بیزانس، هنری غیر دنیوی، غیرجسمانی و غیر واقع‌نماست که از بازنمایی شباهت انسان خاکی و مضامین عادی هر روزه، دوری جسته و در آرزوی دست‌یافتن به انسان برتر، حقیقت مطلق و ذات ربانی تلاش می‌کرد. هنر بیزانس نشان‌دهنده جهانی مواج از نور، رنگ و تجسم فضا و تابناکی روحانی ملکوت خداست (جنسن، ۱۳۵۹: ۱۶۵). این

روح دینی را می‌توان در بازنمایی صحنه معاد از مدبر و نقاشی‌های عامیانه دیگر هنر ایران نیز مشاهده نمود که با پرهیز از بُعدنمایی و واقعیت‌گرایی و... از نزدیک شدن به بُعد مادی اجتناب می‌ورزند و سعی در نمایش فرازمینی مضامین دینی دارد.

تصاویر۱۵- صف گنهکاران به زنجیر کشیده به‌وسیله دیوان، بازنمایی واقعه معاد هنر دو کشور (برگرفته از تصاویر پیشین).

تصاویر۱۶- چپ، دیوان در هیئت انسان‌هایی با پنجه، شاخ و بال در بازنمایی واقعه معاد هنر دو کشور (برگرفته از تصاویر پیشین).

تصاویر۱۷- راست، فرشتگان در هیئت زنان زیبارو با بال‌های سفید و جامه‌های بلند در بازنمایی واقعه معاد هنر دو کشور (برگرفته از تصاویر پیشین).

نتیجه‌گیری

هنر بیزانسی و هنر اسلامی در نمایش امور دینی دو مسیر متفاوت را برگزیدند، هنر بیزانسی در پی تجسد و شمایل‌نگاری برآمد و هنر اسلامی در پی تجرید و پرهیز از شمایل‌نگاری؛ با وجود این، هر دو از روح مشترک هنر دینی برخوردار شدند و آنگاه که هنر اسلامی عرصه شمایل‌نگاری را آزمود، این اشتراک خود را بیشتر نمایان ساخت؛ در واقع، اشتراکات معنوی و ساختاری در بازنمایی فضای معنوی موضوع واحد معاد در دو هنر دینی بیشتر نمود می یابد؛ روح هنر دینی در کنار توجه به ساختار روایی، توجه به ساحت قدسی، پرهیز از طبیعت‌گرایی و بعدنمایی و... همه جزء فصول مشترک مضمونی و فرمی این دو حوزه است؛ گرچه، تفاوت‌های چشمگیری نیز وجود دارد که مختص ذات دینی است تا کلیت فضاسازی قدسی.

در مجموع، آثار بیزانسی از ساختار بهتری برخوردار هستند، چرا که محصول گروهی از راهبان و صاحبان قدرت دینی و سیاسی است که در پی اشاعه آیین ارتدوکسی بودند. پشتوانه تصاویر معاد در بیزانس روسیه قرن‌ها رعایت اصول شمایل‌نگاری و نمادگرایی بود. سران کلیسا، صاحبان قدرت، راهبان و خادمان کلیسا مجموعه‌ای بزرگ را برای ترویج افکار ارتدوکسی پدید آوردند تا با تبلیغاتی از این دست از آیین خویش حمایت کنند. از این رو، هنرمند برای هر نشانه‌ای که در تصویر آورده برنامه‌ای داشته است؛ اما در این سو، هنرمندان عامیانه ایرانی دوره قاجار از اجتماع مردمی رنج‌کشیده برخاسته که ،بی‌هیچ پشتوانه هنری، دست به ترسیم اعتقادات مردمی برای ترویج افکار مذهبی زده بودند. آنان شوری خودانگیخته داشتند و فاقد بینش آکادمیک در زمینه هنر بودند. راهبان بیزانسی نیز بیش از دانش آکادمیک بر سنت شمایل‌نگاری بومی تکیه داشته‌اند و از این لحاظ به شکلی خودجوش و با داشتن شور مذهبی، مانند هنرمندان عامیانه ایرانی عمل کرده‌اند.

با اینکه ترسیمات معاد در دوکشور از لحاظ ایدئولوژی، سفارش‌دهندگان و هنرمندان کاملاً متفاوت بودند، مخاطبان مشترکی داشتند که زبان صریح و ساده هنر را به زبان پرطمطراق و پیچیده‌اش ترجیح می‌دادند؛ امری که توسط هنرمندان هر دو وادی به‌خوبی درک شده بود و با زبانی بی‌تکلف و ساده، مفاهیم ارزشی را بیان کرده بودند؛ چنان‌که با ذکر نام شخصیت‌ها و توضیح وقایع بر این امر تأکید کرده‌اند.

در مجموع، شباهت‌های کلی در فضاسازی، ترکیب‌بندی، رنگ‌پردازی و... حاصل روح هنر دینی می‌باشد، به‌خصوص با تکیه بر ترکیب‌بندی منتشر و پُرساخت تمام فضای تابلو با شخصیت‌ها و عناصر و حتی پرهیز از رعب و وحشت حقیقی واقعه معاد که به وقار و آرامش هنر دینی نزدیک‌تر است و نیز با طمأنینه به امری فراتر از ترس از این رویداد بپردازند؛ همچنین شباهت‌های جزیی، ریشه در برخی مبانی دینی مانند استفاده از ترازو به‌عنوان نمادی از عدالت الهی، حضور فرشته‌ها و شیاطین و... و شباهت¬ها در تصویرسازی عناصر مانند سر اژدها در جهنم، فرشتگان و دیوان، حاصل برخی تأملات هنری است. اکثر تفاوت‌ها نیز به نگرش دو دین در حوزه بازآفرینی وقایع روز رستاخیز مربوط است. هر دو اثر در پی نمایش واقعه‌ای هستند که ذهن آدمی را از ابتدای تاریخ به خود مشغول داشته و خود اهمیت مطالعه در این حوزه را به‌خوبی نشان می‌دهد.

فهرست منابع

کتاب

- قرآن کریم.
- اناجیل اربعه. ترجمه تفسیری فارسی، تهران: انجمن ترجمه و پخش کتب مقدسه، بی‌تا.
- برنتل، جورج (۱۳۸۱)، آیین کاتولیک، ترجمه حسن قنبری، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات ادیان و مذاهب.
پاکباز، رویین (۱۳۹۰)، دایره‌المعارف هنر، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.
- حبیبیان، احمد (۱۳۸۶)، تصویری از بهشت و جهنم (اقتباس از بحارالانوار)، تهران: انتشارات بین‌الملل.
- سبحانی، جعفر(۱۳۷۰)، معادشناسی در پرتو کتاب، عقل و سنت، تهران، انتشارات الزهرا.
- سیف، هادی (۱۳۶۹)، نقاشی قهوه‌خانه‌ای، تهران: وزارت فرهنگ و آموزش عالی- میراث فرهنگی.
- ـــ (۱۳۷۱)، نقاشی پشت شیشه، تهران: انتشارات سروش.
- مجلسی، محمد باقر. بحارالانوار، تهران: دارالکتب اسلامیه، بی‌تا.
- مرزبان، پرویز (۱۳۶۵)، خلاصه تاریخ هنر، تهران: سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی.
- میرزایی‌مهر، علی اصغر (۱۳۸۶)، نقاشی بقاع متبرکه در ایران، تهران: فرهنگستان هنر.
- هال، جیمز (۱۳۸۷)، فرهنگ‌نگارهای نمادها در هنر شرق و غرب، ترجمه رقیه بهزادی، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.

مقاله

- آنگلوف، دیمیتر و ژنادی لیتاورین(۱۳۵۷)، جریانات بزرگ روحانیت میان بیزانس و جهان اسلام، پیام یونسکو، ش۱۰۵.
- بی تا (۱۳۸۵)، درآمدی بر هنر کلیسایی روسیه، دوماهنامه ایراس، ویژه مطالعات روسیه و آسیای مرکزی.
- چاواری، سعید(۱۳۸۸)، ،مقایسه ساختاری پرده روز محشر اثر محمد مدبر و فرسک داوری واپسین اثر میکل‌آنژ، هنر و معماری، ش۸۱، صص۱۶۰- ۱۷۹.
- حسینی، سیدرضا(۱۳۹۰)، علل جدایی دو کلیسای کاتولیک و ارتدوکس، نیستان، سال دوم، ش۲، صص۸۲-۱۰۲.

- عکاشـــه، ثروت(۱۳۸۳)، شمایل نگاری، ترجمه هلیا دارابی، هنرهای تجسمی، ش۲۲، صص۱۰-۱۴.
- مددپـــور، محمد (۱۳۸۳)، نظری و تأملی در بـــاب صورت‌های خیالی اولیای الهی در نگارگری ایرانی اسلامی، بیناب، ش۷، صص۲۸۶-۲۹۹.
- نورزوی‌طلب، علیرضا (۱۳۸۴)، بنیان‌هایی برای شـــناخت و تفسیر هنر بیزانس(اصول و مبانی)، باغ نظر، ش۴، صص۲۲-۸۳.

انگلیسی

- Hundt ,Henry & Raoul Smith (2013), *A Terat Tological Source of Hellhead*, Museum of Russian Icons.
- Knorre, K. Boris (2013),*Icon of the Last Judgment: A Detailed Analysis*, Museum of Russian Icons.
- Lazar Puhalo , Archbishop (2012), *GEHENNA(The Orthodox Christian Doctrine about Judgment and Hell*, from the Tradition and Holy Fathers and A Historical Survey at Icons ofthe Last Judgment), Dewdney, B.C. V0M-1H0, Canada.

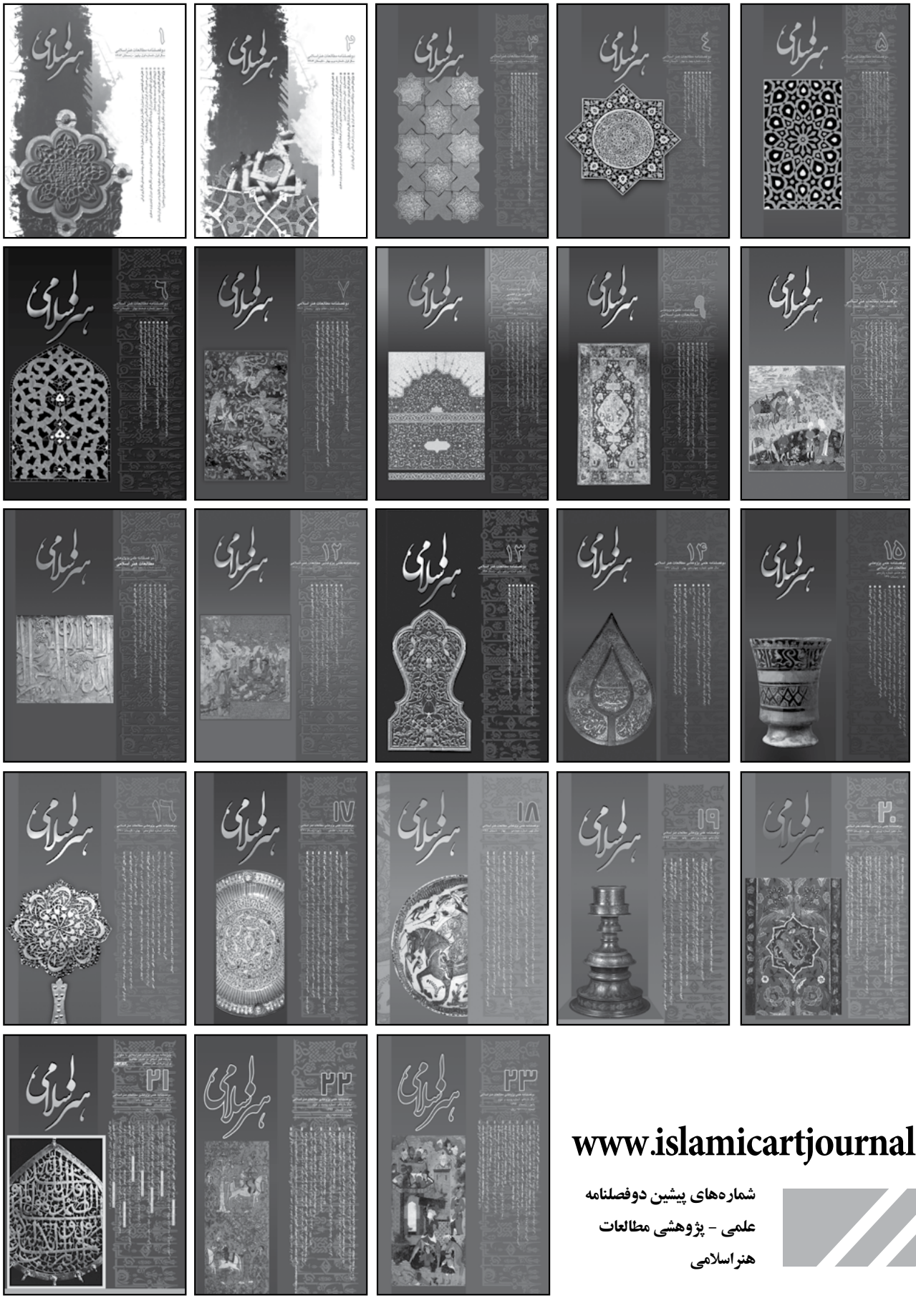
سایت

- http://www.hermitagemuseum.org/
- http:// www.museumofrussianicons.org/

هنر اسلامی

Islamic Art

فصلنامه علمی-پژوهشی مطالعات هنر اسلامی/
بهار - تابستان ۱۳۹۵
سال دوازدهم، شماره بیست و چهارم



www.islamicartjournal.com

شماره‌های پیشین دوفصلنامه
علمی - پژوهشی مطالعات
هنر اسلامی

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 Ro-man 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 مکاتبات‌است.

۶-مقالات برگرفته‌از 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 بخش‌های 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 می‌آید .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 می‌شود.
۶-مکاتبات شخصی، سخنرانی‌ها، نامه‌ها، 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، ۲،۱) برای کل مقاله، در پاورقی آورده شود.

و. معادل‌سازی 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 Loose Press

For more examples for the APA Style visit:

www. owl.english.purdue.edu/owl/resource/560/4/

www.lajevardkabudan.co.ir
lajevardkabudan@gmail.com
www.ias.org.ir
www.king.ir

آفرینه
آثار صنایع دستی
کارگاه تولیدی صنایع دستی
وابسته به شرکت تعاونی لاجورد کبودان
با مجوز از معاونت صنایع دستی
سازمان میراث فرهنگی، گردشگری و صنایع دستی

@afarinehhandicraftsart
@afarinehlajavard

موسسه مطالعات هنر اسلامی
با مجوز از وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی
شماره ثبت: ۱۱۳۶۷

،تهران، بزرگراه اشرفی اصفهانی
،خیابان ناطق نوری
جنب خیابان قانع، پلاک۲۶
تلفکس: ۲۲ و ۴۴۶۱۸۱۲۱

Comparative study of the resurrection in Iranian Qajar painting and Byzantine Russian art

-Najibeh Rahmani: MA art research student of mazandaran university,
n_rahmani88@yahoo.com
-Fattaneh Mahmoudi : Assistant professor , art and architecture faculty of Mazandaran university

This article is based on the master's thesis of the first author on the guidance of a second author, with title(Reflection of Religion in the Folk Arts of the Second Half of the Qajar Dynasty)at the University of Mazandaran.

Abstract

Despite the Islamic texts, which are rich in material on the resurrection and mention it specific in a few Sura of the Qur'an, but there is no trace of illustrating this, event in the Islamic art of the Qajar period, in fact, representations of resurrection was inspired from Christian art that has been rich in Representation of this subject. The origin of this inspiration are traced back to the Safavid period, that is The impact of the international relations and presence of merchants, and Christian tourists and specially the immigration of Armenian to Iran. But the climax of this impact on religious art and figurative and Iconic representations in large scale and diversity was in the Qajar period, So that the embodiment of Doomsday Scene was Belonging to this period But in this course there was only two paintings that depicting the Resurrection and their belonging to an artist by the name of Mohammad Modaber. While Christian art that has been rich in Representation of this subject,The works of Mohammad Modaber were inspired from Byzantine art specially Russia that has been in more contact with Iran than other foreign countries.

In this article we study the Source of influence and compare the artworks of Doomsday from a Byzantine art of Russia with the Doomsday (judgement day) painting from Mohammad Modabber.

Aims of the research:

1-Display representation resurrection theme in Iranian art (Qajar period);

2-Review similarities and differences in the Iranian folk art ,form and thematic representation of the resurrection event (Qajar period) and Byzantine art Russia (Century 14-18).

Research questions:

1- How it was representation of the subject Resurrection in the Iranian folk art (Qajar period)?

2- How it was similarities and differences in the Iranian folk art ,form and thematic representation of the resurrection event (Qajar period) and Byzantine art Russia (Century 14-18)?

Keywords: Representation of the resurrection event , Folk art Qajar, Byzantine art Russia, Iconography, Coffee House Painting.

Comparative study of the resurrection in Iranian Qajar painting and Byzantine Russian art

- Najibeh Rahmani, Fattaneh Mahmoudi

References

Persian book

- Brantl, G. (2002). Catholicism.Tehran: Center for Religious Studies and Research.
-Hall, J. (2008). Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art. Tehran: Contemporary Culture.
-Habibian,A.(2007). Picture of heaven and hell (Adapted from Bihar al-Anwar). Tehran: Publications International.
-Hundt ,Henry & Smith ,Raoul .(2013). A Terat Tological Source of Hellhead. Museum of Russian Icons.
-Knorre, K. Boris . (2013). Icon of the Last Judgment: A Detailed Analysis. Museum of Russian Icons.
-Lazar Puhalo , Archbishop .(2012). GEHENNA (The Orthodox Christian Doctrine about Judgment and Hell, from the Tradition and Holy Fathers and a Historical Survey at Icons of
the Last Judgment). Dewdney. B.C. V0M-1H0. Canada.
-Mirzaeimehr,A.(2007). Painting holy shrines in Iran. Tehran: Academy of Arts.
-Marzban.P. (1987). Summary History of Art. Tehran: Publications of the Islamic Revolution and education.
-Majlesi, M. (1982). Bihar al-Anwar. Tehran: Daralktb Islamiyah.
-Okasha,Th. (2004). Iconography. Visual Arts. (22): Page10-14.
- Pakbaz, R. (2011). Art Encyclopedia. Tehran: Farhang Moaser Publication.
- Quran. (2007). Tehran: Publication Office of Education.
- Seif, H. (1990). Coffee House Painting. Tehran: Cultural Heritage Press.
- Seif, H. (1991). Behind the glass Painting. Tehran: Cultural Heritage Press.
- Sobhani, J. (1991). Eschatology in the Light Book (Reason and Tradition). Tehran: Publications Al- Zahra.

Article

آنگلوف، دیمیتر و ژنادی لیتاورین (1357). «جریانات بزرگ روحانیت میان-بیزانس و جهان اسلام». پیام یونسکو. ش105.
- (2006) . An introduction to the art of the Russian church. Publication Iras. Studies Russia and Central Asia.
-Chavary, S. (2009). Compare Structural the last Judgment mohannad modabber and fresco the last judgment Michelangelo Bunarroti, Journal of art and architecture. (160):81-179.
-Hossein,R. (2011). The cause of separation between Catholic and Orthodox churches. neyestan. (2): 82-102.
-Madadpour,M.(2004). Speculations on the Images of the Divine Authorities in Iranian and Islamic Negargari. Binab, (7):286-299.
-Nourouzi Talab, A. (2005). Foundations for understanding and interpretation of Byzantine art. baghe Nazar. (4): 22-83.
-Okasha,Th. (2004). Iconography. Visual Arts. (22): Page10-14.

English

- Hundt ,Henry & Raoul Smith (2013), A Terat Tological Source of Hellhead, Museum of Russian Icons.
- Knorre, K. Boris (2013),Icon of the Last Judgment: A Detailed Analysis, Museum of Russian Icons.
- Lazar Puhalo , Archbishop (2012), GEHENNA(The Orthodox Christian Doctrine about Judgment and Hell, from the Tradition and Holy Fathers and A Historical Survey at Icons ofthe Last Judgment), Dewdney, B.C. V0M-1H0, Canada.

Internet

- http://www.hermitagemuseum.org/
- http:// museumofrussianicons.org/

A Study Of Rural And Nomad's Carpet Design Historical Background And Their Relation To Prehistoric Arts

-Majid Nikoei: Lecturer the Carpet Department at Tehran Art University ,Fifth Grade, nikoei@art.ac.ir

This paper comes from a research plan by the author and the approval of the University of Tehran in 1391 - 1392 .

Abstract

Some of the designs of Persian carpets, especially in the rural carpets are so similar to prehistoric symbols that it can be said they are straightly relative. This issue shows that these symbols have been used continuously in Iranian culture and carpet can be set as a conveyer to transmit these prehistoric symbols. Although it must be judges cautiously about the relations between means and reasons of these designs uses.

This article is the result of research seeks to "The history of Iranian carpet designs" that studies the carpet designs similar to prehistoric symbols. Information for this study has been provided by the documentation method and the results are stated descriptively. Most of designs belong to non-urban areas and have been selected in one century ago carpets and rugs. Selected designs have been compared to prehistoric symbols and artifact (1000. BC) and by this method the historical background of these designs has been founded. Some of the designs that has been used in this paper for comparison are: Madakhel designs (visible and Invisible), Triangles designs (continuous and non- continuous ,Congressional and stepwise), Checkered designs (Checkered flowers, Checkered squares, Diamond checkered and …), Wavy lines, Charpareh designs, Five or twelve flowers Leaves, medallion designs, striped designs and Multifaceted designs.

Aims of the research:

1- Detection prehistoric background of some rural carpet design in Iran;

2- Introduction of some carpet designs that is similar to prehistoric symbols.

Research questions:

1- What is the means of similarity between last century carpets and prehistoric symbols?

2-What are the parameters and criteria of the carpet designs that are similar to prehistoric symbols?

Keywords: Iranian Carpet, carpet design, design historical background, prehistoric design.

A Study Of Rural And Nomad's Carpet Design Historical Background And Their Relation To Pre-historic Arts

- Majid Nikoei

References

Persian book

- Fasei.mohamad sadegh(1371),BA TAR O POD ESGH, Publisher:Negar, Tehran.
- Ferrier. R.W(1374). The Arts of Persia. Translator: parviz marzban.Rozafzon publication, Tehran.
- Godar.Andreh(1377) ,Translator: b. Hoseyni, Beheshti University,Tehran.
- Ghirshman .R(1371) ,Iranian art Medes and Achaemenids , Translator: Eisa behnam, elme & farhangi, Tehran.
- Ghirshman .R(1378) Fouilles de sialk pres de kasha, Translator: Asghar karimi ,Sazman Miras farhangi, Tehran.
- Hasuri.Ali(1376)Carpet in the miniature, Farhangan Publications, Tehran.
- Hasuri.Ali(1371) The role of the Turkmen and neighboring nations carpet, Farhangan Publications,Tehran.
- Hasuri.Ali(1380) Foundations of Traditional Design,Cheshmeh Publication,Tehran.
- Herzfeld Ernst (1381), Iran in the ast ancient. Translator:homayon sanatizadeh, Bahonar University,Tehran.
- Kambakhsh fard.S (1380), Ceramics and Faience,Ghoghnos,Tehran.
- Kiyani.M.Y(1380), History of ceramics and pottery in Iran, ,Nasim Danesh,Tehran.
- Madjed zadeh.yousof(1382),Civilization Oriental Earliest the Jiroft, Publisher:Vezarat ershad, Tehran.
- Nayeri.Seva,RAZHAY SAR BE MOHER, Miras farhangi, Tehran.
- Omie Pier(1389), six thousand years old Shoosh, translator:Ali Mousavi, Publisher:Farzan Rooz, Tehran.
- Parham. Sirous(1371), Fars tribes and rural handweaving,Valume 1,Amirkabir,Tehran.
- Parham. Sirous(1370), Fars tribes and rural handweaving,Valume 2,Amirkabir,Tehran.
- Pope.Uphom.Arthur.(1387) , translater group, A survey of persian art, From prehistoric times to the present. , elme & farhangi, Tehran.
- Pope.Uphom.Arthur(1387)Iranian art Masterpieces,Translator:Parvin Naltel Khanleri ,Cultural and Scientific Publications,Tehran.
- The art of carpet weaving in Iran(1361),Etka,Tehran.
- Tohidi.Faegh(1386),The art of pottery in Iran,Samt,Tehran.
- Vandenberghe. Loui(1348), Archaeology of Ancient - Winter,Irene(1378), A decorated breastplate from Hasanlu, Translator:Ali sadraei, Sazman Miras farhangi, Tehran

Article

- Hasuri.Ali(1373) Carpet weaving tools in Iran from early Bronze Age to the beginning of the century ,Hands & Roles, Summer(3),21-26.
- khlopin. Egour(1384), Tufted carpet weaving in Central Asia Bronze Age. Mohamad javad kasnajhad. Eranan carpet. 9th(25,26).30-33.
- Parham. Sirous(1382), Iranian Hand-woven rug Quarterly:21&22. Exporters' Union, Tehran

English

- Eaglton.William(1988),An Inroduction toKurdish Rugs and Other Weaving, Brooklyn, New York.
- Ford, P. R. J (1981), Oriental carpet design: A guide to traditional motifs, patterns and symbols, Thames and Hudson.
- MacDonald, Brian W(1997), Tribal rugs: treasures of the black tent, Antique Collecters club
- Opie,James(1998),Tribal rugs; a complete guide to nomadic and Village Carpets, Bulfincher.
- Wearden,jennifer(2003) Oriental carpets and their structure, Harry N. Abrams.
- Sabahi,Taher(1989).qashqai.tappet tribali persiahi ,Novara.
- Thompson, Jon(1993) ,Carpets: from the Tents, cottages - Walker, Daniel S (1982), Oriental rugs of the Hajji Babas, Thames & Hudson.

Study of Small Fish Motif in Birjand Carpet Weaving

-Elyas Saffaran: Associate Professor of Art department Payam noor university, **saffaran@pnu.ac.ir**
-Seyyed Abootorab Ahmad panah: Assistant Professor. Tarbiyat Modarres University
-Fatemeh Ameli: Graduated of M.A in Art Research. Adjunct lecturer in University of Applied Science and Technology

This article is prepared from an MA thesis with the title of"transformation of teeny fish pattern in carpet city of birjand during in recent decades" published at the Payame Noor University.

Abstract

South Khorasan province is located in East of Iran and the city of Birjand is capital of this province. Carpet weaving is one of the common handicrafts of this area. Original and precious artwork, which behind its every node and motif, has thousands of thoughts and traditions. Small Fish is one of the most significant woven components of Birjand that among all the motifs used in the city, it has the highest number of production and includes majority of the region's carpet exports abroad; mentioning it makes clear the necessity of addressing Small Fish more than before. This article tries to get closer to this goal and has although a small step toward introducing one of the country's export products and makes the audience more familiar with the history and rich background of Iranian art. As the name implies, Small Fish motif is the basis of Birjand Small Fish carpet textures. A square-like design cantered by an eight-leaf flower and two abstract fish around it. This design with repeat on Small Fish textures has been named Small Fish funicular and in model of the simple design around, a variety of mixed designs of medallion Lachak of circle (solar), oval, diamond, plain-floor and circle carpet have given a certain beauty to Birjand Small Fish carpets. Of these, Solar Small Fish carpet today as pleasant design has the highest number of production in domestic and foreign markets. The question at issue here is that what is the Small Fish motif and how is its use in Birjand carpet weaving? This research is a descriptive and analytical study, and this research is an applied study (especially in the field of education of carpet weaving motifs).

Aims of the research:

1-Introduction of Small Fish motif of Birjand carpet and types of its motifs;

2. Explaining the customs and culture implicit in the carpet weaving motifs and ideology ruling on the motifs of carpet-weaver artist.

Research questions:

1- What composition and motifs have formed the funicular motif of Small Fish?

2. How the Small Fish funicular motif has created the various textures of Birjand Small Fish carpet and what motifs are included in these textures?

Keywords: handicrafts, carpet-weaving, traditional motifs, Small Fish motif.

Study of Small Fish Motif in Birjand Carpet Weaving

- Elyas Saffaran, Seyyed Abootorab Ahmad panah, Fatemeh Ameli

References

Persian book

- Azarpad, Hasan and Heshmati Rezvani, Fazlollah, (1372), A carpet Iran, First Edition, Tehran: Institute for Humanities and Cultural Studies
- Amoozgar, Zhale, (1386), Mythical history of Iran, First Edition, Tehran: Samt
- Ayati, Mohammadhosein, (1371), Baharestan, second edition, Mashhad: Ferdowsi University Press
- Behnia, Mohammadreza, (1381), Birjand desert Teenagers, second edition, Tehran: And print publications Institute of Tehran University
- Parham, Cirrus, (1370), Fars nomadic and rural weavings, second edition, Tehran: Amir Kabir Publications
- Hasoori, Ali, (1385), Traditional Design principles in Iran, second edition, Tehran: Cheshme
- Reza, Jamal, (1381), Leaf of Khorasan carpets, , First Edition, Tehran: Publication of Helmand
- Zhvlh, Touraj, (1375), Leaf of Khorasan carpets, First Edition, Tehran: Publishing Corporation Iranian carpets
- Zhvlh, Touraj, (1390), Pavement management in Iran, second edition, Tehran: yasavoli Publications
- Shabani Khatib, Safar Ali, (1387), Encyclopedia image and - Maqdisi, Abu Abdullah Muhammad ibn Ahmad,(1361), Ahsan al-taghasim fi marefat Alaqalym, First Edition, Tehran: - Nasiri, Mohammad Javad, (1385), Iranian carpet, second edition, Tehran: parang Publications
- Vakili, Abolfazl, (1382), Persian carpet and the recognition of plans and maps, second edition, Tehran: Home educators traditional arts

Internet

- Timurid, Zahra,(1392), A study on the evolution of fish in the carpet, Available at: irancarpet.org (See Date 3.10.93

Color in Ta'zieh costumes with emphasis on the concept of color from mystics point of view

-Mohammad azamzade : Assistant professor art & architecture of mazandaran university
-Mahfam aryanpour: Art research of M.A marlik university,
n.aryanpour@gmail.com
-Pegah sadat Razavi hendi: art research of M.A Marlik University

Abstract

Persian arts, during its ups and downs and glory, have never been meaningless and non-ideological. One of the expressions of this genuineness can be obviously seen in Persian rich literature, which has always been a plenteous resource for artists and craftsmen's inspirations, especially in the Islamic era. Potters and ceramists also were not exceptions. They too, during the Seljuk period, which is said to be the most developing and prolific period of ceramics and pottery of Iran, have used the literature narrations and contexts. In this case, the effect and influence of the "Firdausi's Shahnama" is more obvious and eye caching among the other resources known till that period. This fact reveals and explains the reality that the contents of this national and original work of art, was not only of such a supreme place in the society of that period of time but also was commonly used as a reference of inspirations for artists and specially painters.

From the subject point of view, literature influence on ceramics of this period can be categorized in two main sections; First, love and sentimental subjects and second, epical and historical or mythical subjects. For the first part we can mention narrations like the stories of Bijan and Manija, khosrou and Shirin, Bahram Gur and Azada and Bahram Gur and Sapinud and from the second part, stories of Faridun and Zahhak, Faridun and his three sons, and Iranians leaving the fortress of Farud can be mentioned which have surveyed in this essay.

Since few manuscripts of this period have survived from the invasion of Mongols, study and research of these paintings on the ceramics are of the utmost importance. Thus recognition of Persian painting process in this specific historical period owes mostly to these valuable remaining of ceramics and tiles of this period.

Aims of the research:

1-Study of the quality of relation of motives and designs on ceramics with Persian Literature;

2-Study and introduction of paintings which their relation to Shahnama is approvable.

Research questions:

1- What are the Origins, Purposes and the subject of Shahnama narrations?

2- In what quality and how are these narrations appear on ceramics of this period?

Keywords: Islamic-Iranian Arts, Persian literature, Shahnama , Painting, Seljuk, Ceramics and Tiles.

Color in Ta'zieh costumes with emphasis on the concept of color from mystics point of view

-Mohammad azamzade, Mahfam aryanpour, Pegah sadat Razavi hendi

References

Persian book

- Bakhezri,abolmafakher yahya(1345) Avradalahbab and Fusus Aladab, to attempt
- Iraj Afshar , volume2,Tehran, University Pres
- Bektash, Mile (1367) Ta'zieh and philosophy,Translation: David Hatami,tehran , Cultural, scientific publications
- Bolkhari Qomi(1388) Spiritual Foundations of Islamic art and architecture, First Edition, Tehran,soreh mehr publication
- Jami, Nurdin Abdul Rahman(1383) Nafahat Al-Ans men hazarat alghods, Correction Mohammad Abedi, fourth edition,Tehran,etelaat
- Jami, Nurdin Abdul Rahman (1385) Seven Orang,Tehran,ahora publications
- Razi, Najm-e –din(1367) Mersad alebad favorites,with the preface Mohammad Amin Riahi,Tehran,tos publications
- Suhrawardi, Shahab al-Din Yahya(1372) mnsfat, Introduction Henry Corbin, Human Sciences Research Institute publications
- Shabestari, Sheikh Mahmoud(1382) glshn raz, Correction J. Noorbakhsh, second edition, ylda qlm Publishers
- Shahidi, Enayatollah(1380) Research on the Ta'zieh and Ta'zieh khan, Scientific monitoring Ali Blvkbashy, Cooperation with the Iranian National Commission for UNESCO
- Saremi, Soheila(1373) Mystical terms and Prominent concepts in the language of Attar, First Edition,Tehran, Publisher Institute for Humanities and Cultural Studies
- Anasori, jabr(1366) Introduction to prayer and shown in Iran, First Edition, Extra-curricular publishing units(SID)
- Kashefialasl Sabzevari, Maulana Hussain .vaz()Magnanimity a Soltani, Edited by MJ .mhjob,Iran, Culture Foundation Publications
- Carbon Henry (1390) Realistic colors Scientometrics, Translation: Azam Noorollah Khani, Sixth Edition,Tehran, asrar.dansh publications
- Godard, andrh, Maxim Siro(1371) Iranian works , Translation Hasan Sarvghad Moghaddam, second edition,mashhad, Astan Qods Razavi publications
- Ganjavi, alyas .nzamy (1377) Seven .pykr, Correction Vahid dstgrdy, Third edition,Tehran,ghatre publications
- Mstofy , bdallh(1377) The biography of I, Social and administrative history during the Qajar, first volume, fourth edition, Tehran ,zvar publications
- Motahari, Morteza(1387) Lessons theology of healing, Tehran,sadra publications
- Myn, Mohammad(1382) Persian culture, Published twenty-six,Tehran, Amir Kabir publications
- Neyshabouri, Fariddun Attar(1366) Mqamataltyvr, Correction Sayyid Sadiq gvhryn, Fifth Edition, Cultural and Scientific Publications

Article

- Noorbakhsh, Mohammad(1393) Password votes Ala light and color in Semnani, Journal of Religion and Spirituality, Article 4, Volume 47, Number 2, page 217-236
- Grvyyany,frnaz(1393) The role of good and evil characters Gollar works Hossein Aghasi, Journal of negare ,Volume 9, Issue 30 , Summer 1393, page 5-19
- Asgari, Fatemeh(1392) Colored icons in a mirror expression of Islamic art, Journal of Jelve-y Honar, Volume 5, Number 1 , Spring and Summer 1392, page 43-62,
- MohammadI fesharaki(1392) Reviews features and symbols of the Passion of Hazrat Abbas(AS) based on the Version sadq homayoni, Number324,
- Muncie Sorkhe, Mary(1390) Of clothing and symbols painted on Islamic mysticism, Journal of (JFAVA) ,Volume 2, Issue 44 , Autumn 1390, page 5-14

The Influence of the Shahnama Contents on the Seljuk Ceramics

-Qubad Kianmehr : Associate Professor, Faculty of Handicrafts, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran,
-Shabanali Ghorbani: PhD. Student of Art Research, Faculty of Handicrafts, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran,
lotous@gmail.com
-Mohammad Taghi Ashouri: Associate Professor, Faculty of Applied Arts, University of Art, Tehran, Iran.

This article is derived from the doctoral research at the Art University of Isfahan by Shabanali Ghorbani ubder supervision of Dr. Qobad Kianmehr and Dr. Mohammad Taghi Ashouri.

Abstract

Ta'zieh a religious play is considered as a dramatic art which color plays a fundamental role, with choosing colors characters will be separated, and this will affect the audience's mind. In this paper two approaches have been taken in to consideration, the first is to elaborate the mystical basics of color from the eyes of Islamic mystics and the other is to examine the reflection of mystical thought and symbolic conception of color in costumes of characters. Mysticism is indeed one of the richest branches of human thought. The power of influence and the depth of mystical thought penetration in an Islamic society is in a way that no one can deny it. The place of mysticism can be considered as the trust on illumination in the exploration of truth rather than wisdom and reasoning. Most of the mystics revealed their personal experiences by means of linguistic features such as simile, synecdoche, metaphor, amphibology, and symbol, The result of this study which has been done with a descriptive – analytic method, represented that Iranian mystics used color as a coding method and believe it to be the expression of conception, and on the other hand , point to the colors along with the different degree of light and darkness. Some times as the narrator of the above universe and in another time the world, and in the Ta'ziyeh costumes, the color is sometimes the symbol of mystical journey and the hidden world , and sometimes represents an image from the world (along with the degrees of good and evil).

Aims of the research:

1-Check the color of the mystical foundations of Islamic mystics views;

2- A reflection of the mystical and symbolic colors on religious players.

Research questions:

1- What is the concept of Color in Ta'zieh costumes?

2-How much of the religious players clothing color is according to concept of color symbols to mystics?

Keywords: Islamic mysticism, The concept of color, Ta'zieh, Ta'zieh khan's costume.

The Influence of the Shahnama Contents on the Seljuk Ceramics

- Qubad Kianmehr, Shabanali Ghorbani, Mohammad Taghi Ashouri

References

Persian book

- Adamova, Adel & Geozalian, Leon. (2006). The Paintings of Shahnama, Translation by; Zohre Feizi, Ministry of Culture Publication, Tehran.
- Moghadam Ashrafi, M. (1997). Companionship of Painting with Persian literature, Translation by; Ruyin Pakbaz, Negah Publication, Tehran.
- Bahrami, Mehdi. (1948). Iran Crafts (Ceramic Wares). Tehran University publication, Tehran
- Bahrami, Mehdi. (1948). Iran Crafts (Ceramic Wares). Tehran University publication, Tehran
- Rahimov, Z. E. & Poliakova, A. (2002). Iran Painting and Literature, Translation by; Zohre Feizi, Rozane Publication, Tehran.
- Rafie, Leila. (1998). Persian Ceramics from Prehistoric to Contemporary, Yasavoli Publication, Tehran.
- Demand, Morris Eason. (2002). Islamic Arts Guidance, Translation by; Abdolah Faryar, Elmi va Farhangi Publication, Tehran.
- Ferdowsi, Abolghasem. (2007). Ferdowsi Shahnama, Said Hamidian, Ghatreh Publication, Tehran.
- Ferrier, Ronald W. (1995). About Persian Arts, Translation by; Parviz Marzban, Farzan Publication, Tehran.
- Ghaini, Farzaneh. (2000). Jorjan Ceramics in Iran Museum of Glass and Ceramic Wares, Cultural Heritage Publication, Tehran.
- Karimi, Fateme & Kiani, Mohamad Yousef. (1983). Ceramic Art of Islamic Period, Ershad Eslami Publication, Tehran.
- Grobe, Ernest. (2005). Islamic Ceramics, Translation by; Farnaz Haeri, Karang Publication, Tehran.
- J. Christy, Wilson. (1990). Iran Crafts History, Translation by; Abdolah Faryar, Farhangsara & Yasavoli Publication, Tehran.

Article

- Barzin, Parvin. (1962). Human figures on Ceramic wares, Art and People Journal, Number 13, pp 46-47.
- Tamadon, Malihe & Sarpoulaki, Hosein. (2006). Engob Ceramics, Golestane Honar Journal, number 3, pp 54-70.
- - Hoseini, Seyed Hashem. (2012). Analysis of Samples of Women Drawings on the Ceramics of Islamic Period, Woman in Culture and Art journal, Series 4, Number 2, pp 63-82
- Shiranlou, Shervin. (1972). Human designs on the Seljuq Ceramics, Tamasha Magazine, Number 219
- Najafi Pour, Akram & Motie, Forough. (2010). The influence of Literature on Ceramics of Islamic Period, Mounth Book of Art, Number 147, pp 110-11.

English

- Ostermann, Matthias. (2006), The Ceramic Narrative, London: A&C Black.
- Pope, Arthure Upham. (1971), A Survey of Persian Art (from prehistoric times to the present), Volumes IX &X, Tehran: Soroush Press.
- Sims, Eleanor & Marshak, Boris I. & Ernst J. Grobe. (1971), Peerless Images, Persian painting and it'ssources: Yale University Press.

Internet

- http://.metmuseum.org/

فصلنامه علمی-پژوهشی مطالعات هنر اسلامی/
بهار – تابستان ۱۳۹۵
سال دوازدهم، شماره بیست و چهارم

The Study of Conceptual and Visual Aesthetics of Oil Paintings of Haft-tanan Mausoleum in Shiraz

-Mahnaz shayestehfar: Associate Professor in Islamic Art, Tarbiat Modares University, **shayesteh@modares.ac.ir**
-Mahboobeh shahbazi : Graduated of M.A in Islamic art of Tarbiyat Modarres University

Abstract

Haft-tanan tekye ,one of Karim Khan Zand's building, is situated at the foot of Chehel Maqam Mountain. There are seven tombs covered by plain gravestones in this place that is for which the present name stands for, meaning Seven Bodies. The gravestones were put on these tombs by Karim Khan Zand's order. The tombs are assigned to the seven mystics who lived next to Hafiz mausoleum and died in that place. The open-side hall located at the garden is suppored by two great monolithic painted columns. In the upper recesses of this building there are five scenes painted in oil colours on plaster which are the subject of this study.

The survey tries to study the relation between the aesthetic features of the mentioned paintings and mystical issues posed in that era. According to the descriptive- analytical research performed here, the aesthetic features of the five scenes painted in oil colours have been partly defined and organized in accordance to the common mystical bases in Zand period.

Aims of the research:

1-To study the wall-paintings of the tekye from aesthetic point of view;

2. To assess the existance of relation between the aesthetic characteristics of the paintings and the common mystical believes in Zand period.

Research questions:

1- What are the aesthetic characteristics of the five oil paintings existing in Haft-tanan tekye?

2. Is there any connection between the aesthetic characteristics of the paintings and the common mystical bases in Zand period?

Keywords: Haft-tanan Mausoleum, Zand Period, Shiraz, Mystic.

The Study of Conceptual and Visual Aesthetics of Oil Paintings of Haft-tanan Mausoleum in Shiraz

- Mahnaz shayestehfar, Mahboobeh shahbazi

References

Persian book

1-Ahmadi,(1371) , Structure and analysis of a text , six Edition ,Tehran Publishing Center,Tehran,.

2-Ardalan,Hamidreza,(1386), thirty mentor screen reader, University of Fine Arts, Tehran, tome 1- 18-22.

3- Afshari, Morteza, (1386), feature writing in Vitrai (fictional writing), Negareh Journal of Scientific Research, numbers 107 and 108, Tehran.

4- Reflection of thought ,(1380), Baztab Monthly, thought,IRIB Research Center, Qom.

5 -Bloukbashy,(1376), Iranian coffee house, office Publishing Cultural Research,Tehran.

6-Burckhardt,(1390),sacred art,Stari,Jallal,Tehran, Soroush Publications.

7 -Bayzayie,Bahram,(1379),The show in Iran, the publication of the Intellectual Women Studies, Tehran, Second Edition.

8- Taghavi,Laila,(1390),Paintings and drawings coffee house (the formation and interaction) growth in Education,Volume VIII,Number 3.

9 -Cheklufsfky,(1385),Translators :Faramarziha,Azadeh,Qasemi,Saman,architecture art,Safheh publishing,Tehran, pp. 56.

10 - Diane Apustus,Kabadvna,(1378), Religion and Art,Sassani,Farhad,Tehran,Binab specialized scientific journals spectrum, Issue 7.

11 -Durant, Will,(1356), the history of civilization, translators,Aram ,Ahmad,Pashaii , Amir Hossien, Ariyanpour Tehran, publications and training organization of Islamic Revolution, Volume 1.

12 -Zhulydeh, Nima, the role of love, the two weekly visual arts, No. 8, Tehran.

13 -Shayesteh Far, Mahnaz, (1389), reflecting of Ashura event in the four kings events and their implementation in coffee shop drawings, Tehran, a cultural research, years 8 - 11.

14 -Shuvan, Frythuf, (1372), Proceedings of the different authors, the foundations of spiritual art, Tehran, Islamic Propagation Organization, edition 1.

15 -Gharib Pour, Behrooz,(1384), theater in Iran (What do I know about Iran),Tehran , Cultural Research office.

16 - Burckheart,(1390), sacred art,Jalal Sattari,Tehran, Soroush Publications.

17 -Gudrazy, Hussein,(1384), the identity of Iranian society, national solidarity fields in Azerbaijan of Iran,Tehran, Tehran publication of iran.

18 - Mahmoudi, Fattaneh, (1390), Journal of the National Scientific Research, Tehran, the miracle play in the event of Ashura ritual and religious identity in the visual arts of Mazandaran.

19 -Nazh far,(1366), Iran's religious painting, window on to paradise, set and cash Rajab Ali Mazlomi, Volume 2, University of Tehran.

20 - Naser bakht, Mohammad Hossien,(1385), The impact of literature on feeding, doctoral thesis in art research to guide Mohammad Toosi,Tehran, Tarbiat Modarres University.

21-Naqhizadeh,Mohammad,(1382),Religious Art, Tehran , Journal of Arts and Culture, Number 15 and 16.

22 - Religious art ,(1385) , Number 21,the revolutionary principles of religious art,Tehran.

فصلنامه علمی-پژوهشی مطالعات هنر اسلامی/
بهار – تابستان ۱۳۹۵
سال دوازدهم، شماره بیست و چهارم

Study the folk art paintings in Qajar era(Religious themes-Focused)

-Fateme Dorjvar: Phd Education Decorative arts and Application, Institute of Art of Republic of Armenia National Academy of Sciences;
fateme_dorjvar@yahoo.com

Abstract

After the introduction of Islam into the Iran, The penetration and influences of the Shiite religion of Iranian culture become suddenly accelerated so that with time elapsion, it turned to a factor affective on the forming of various Iranian social and cultural customs . The increasing growth of these beliefs in Qajar community will become a vital motive for the formation of the folk arts because from nature viewpoint , the foundation of these arts relies upon religious beliefs and public thoughts . In this era for the first time ,artists could realize own religious beliefs via art tools at various fields . These images have been created with the purpose of focusing on the contrast of the devil and good concepts and conceptual comparison on it using different visual elements at various scenes . This paper aims to study the interaction of the created elements and the religious values in these paintings through studying the social factors affected by the folk art's growth by Shiite themes. The paper's findings sociologically show that due to expansion of Shiism in public in Qajar era, it led to promote religious themes in various styles of folk art painting and this paper has sufficed to study teahouse painting , dervish curtains , iconography and painting.

Aims of the research:

1-- to study the social factors affected on the expansion of religious themes in folk art painting in Qajar era;

2- to study the function of religious themes in various styles of folk art in Qajar era.

Research questions:

1- What is the role of religious themes in the production of folk art in Qajar era?

2- Which factors and motives cause to tend the artists of Qajar era toward utilization of religious themes in art?

Keywords: Religious themes , folk art , teahouse painting , public places , Qajar era.

Study the folk art paintings in Qajar era(Religious themes-Focused)

- Fateme Dorjvar

References

Persian book

- The Noble Quran
- Alimohammadi Ardakani, Javad (2013), Intimacy Between Qajar Literature and Painting, Yassavoli, Tehran.
- Behroozi, Ali Naghi, (1963), "The Rairities of Vakil Alroaia", Armaghan, (no. 2), pp. 49-57.
- Fasaii Shirazi, Hasan ibn Hasan (2003), Fars-Nama-ye Naseri, Amir Kabir, Tehran.
- Homayouni, Masoud (1979), The History of the Nematollahi Sufi in Iran, Iran mystic school, Tehran.
- Khavari, Asadollah (1983), Zahabieh, Scientific Mystic- Literary Works, Tehran university, Tehran.
- Motahari, Morteza (2002), Understanding Islamic Sciences 2, vol. 1, Sadra, Qom.
- Pakbaz, Roiin (2010), Persian Painting from Past to Now, Zarrin & Simin, Tehran.
- Robinson, B. W. (1997), Persian Miniatures, Translated to Farsi by Azhand, Y., Mola, Tehran.
- Sami, Ali (1968), Shiraz: Diyar Sa'di va Hafez, Molavi, Shiraz.
- Seif, Hadi (2000), Painting on plaster, Soroush, Tehran.

Sharifzadeh, Seyyed Abdolmajid (2002), Mural Painting in Iran, Sandogh-Taavon Institution, Tehran.

Article

- Agha Hosseini, hossein. Zeraati, Samaneh (2010), "The Abraham Story in Comparison to the Mystical and Hermeneutic Persian Texts up to the Tenth Century, a Comparative Study", Comparative Theology, (no. 2), pp. 41-64.
- Bahari, Parivash. Farah Manesh, Nazi. Elmi, Afsane (2001), "Kashkul", Ketab Mah Honar, (no. 31 & 32), pp. 108-110.
- Hassani, Ataollah (2009), "Kolah-e Tark from the Begining up to the Safavids Era", Iran History, (no. 60.5), pp. 57-74.
- Aghili, Seyyed Ahmad (2010), "Political and Scientific Evolutions of Sufism from the Decline of the Safavid to the Rise of Zand (1135 - 1163 AH / 1761-1761 AD)", Iran History, (no. 66), pp. 117-146.
- Mesgarnejad, Jalil (1994), "an Analysis about the Story of Shaikh San'an (Mantiq al-tayr)", Ashena, (no. 19), pp. 81-93.
- Hemmati, Homayoun (2003), " The Historical Trend of Mystical Rule", Kheradnameh Hamshahri, (no. 5), pp. 12-13.

Words of the Editor-in-Chief

Narratives in Islamic Miniature, Based on the Holy Quran

Stories, that before Islam were nothing but quoting events or myths, gained high status after the Descent of the Quran, and they have always been used as one of the guiding tools in this holy book. Stories in the Holy Quran, besides following the general goals of writing stories, pursue other transcendental goals such as: to learn from the fate of the ancestors, to invite to thinking, to explain the inviting methods of the prophets, and to acquire sacred knowledge. Approximately one quarter of the Holy Quran has been allotted to narrating stories. Pattern and style of narration of the stories of the Holy Quran are in a way that the story will be tangibly embodied for the reader. This, brings about simultaneous visualization in the mind of the reader in such way that deep images of the events will be portrayed in the mind, and from that point on, this is the penetrating power of the Word of God that enables the perdurability of said images. On the other hand, miniature artists were completely aware of this important capability of Quranic stories – namely live illustrations and descriptions – and based on this quality, endeavored in portraying these stories. Religious miniatures that still exist from the Islamic Era mostly illustrate stories of this kind that in them, the miniature artist tries to depict religious, literary, and historical aspects of these events. In the midst of these, there are some miniatures that in their core point out to religious beliefs and ritual practices of the Muslims.

With the prevalence of the art of miniature in Iran, and the emergence of different schools of art that each, in addition to being born from the spirit of Persian-Islamic art, acquired certain elements – as complementary techniques – from the neighboring cultures including China, Byzantine, and even ancient Persia, and with the help of these especial principles, beautiful and indelible miniatures about Quranic stories were created by the hands of Iranian miniaturists. These artists endeavored to summon clear images before the eyes of their beholders. Such effort, before anything else, would indicate the psychological understanding of traditional miniaturists about art; because depicting these stories, in their belief, apart from revealing their devotion and sense of respect toward the Holy Quran and highlighting the cultural field that they belonged to, they would make the readers understand the stories to a greater extent as well. Therefore, different schools of art, each endeavored in fulfilling such goals and created unparalleled works in this field. The narrative aspect is one of the characteristics that could be emphasized among all this; in the respect that it creates a common ground between the written text of the Holy Quran and its visual manifestations. On one hand, the Holy Quran itself, has unique methods and techniques in storytelling and in fact has a specific style which is not comparable to any other style. On the other hand, placing the stories of the Holy Quran in a specific continuum is a difficult task; since these stories are present sporadically in the entirety of this holy book. This is why the traditional miniaturists have generally depicted stories that are both centralized around a specific Surah and are common and prevalent in the book 'Stories of the Prophets (The Qis as al-'Anbiyā)'; for instance, the story of Adam and Eve, the story of Abraham and his passage through fire, the story of Prophet Yusuf, etc.. The narrative models for these artists were always acquired from the Holy Quran itself, meaning despite the fact that they used to utilize the specific techniques of painting in miniature, they were faithful to the text of the Holy Quran.

Acknowledgement

With regard to the infinite grace of God, and in respect of the necessity of all the more development of promoting and explaining the humanly and valuable thoughts of Shi'ism, research and culture of localization by emphasizing on rich Persian, Islamic, and Shiite art and civilization, and also by relying on the capabilities of outstanding domestic and foreign professors and scholars, the 24th issue of the bi-annual publication of 'Islamic Art Studies' has been published and is presented to its constant companions.

Hereby, we would like to greatly thank and acknowledge all the individuals who helped in preparation of this issue from the early stages to the necessary arrangements done for publishing, including the writers, researchers, translators, and persons involved with the layout and graphical matters; and the office of the publication continually hopes to receive and publish worthy articles of valuable professors and students in the field of Persian-Islamic art.

Dr. Mahnaz Shayestehfar
Manager and Editor-in-chief
March, ۲۰۱۷

Islamic Art
Semi Annual of Islamic Art Studies
Summer - Spring 2016-2017/ Vol.12/ No 24

فصلنامه علمی-پژوهشی مطالعات هنر اسلامی/
بهار – تابستان ۱۳۹۵
سال دوازدهم، شماره بیست و چهارم

Table of Contents

Traditional Arts

Study the folk art paintings in Qajar era(Religious themes-Focused)
- Fateme Dorjvar 124-125

The Study of Conceptual and Visual Aesthetics of Oil Paintings of Haft-tanan Mausoleum in Shiraz
- Mahnaz shayestehfar, Mahboobeh shahbazi 126-127

The Influence of the Shahnama Contents on the Seljuk Ceramics
- Shabanali Ghorbani, Qubad Kianmehr, Mohammad Taghi Ashouri 128-129

Color in Ta'zieh costumes with emphasis on the concept of color from mystics point of view
- Mahfam aryanpour, Mohammad azamzade, Pegah sadat Razavi hendi 130-131

Study of Small Fish Motif in Birjand Carpet Weaving
- Elyas Saffaran, Seyyed Abootorab Ahmad panah, Fatemeh Ameli 132-133

A Study Of Rural And Nomad's Carpet Design Historical Background And Their Relation To Prehistoric Arts
- Majid Nikoei 134-135

Comparative study of the resurrection in Iranian Qajar painting and Byzantine Russian art
- Najibeh Rahmani, Fattaneh Mahmoudi 136-137

Guidelines for Paper Preparation / 121-122
Abstracts / 124-137
Words of the Editor / 138

Islamic Art
Semi Annual of Islamic Art Studies
Summer - Spring 2016-2017/ Vol.12/ No 24

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 Tarbiat Modares 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, Texas 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:
Muhammad and Ali at Ghadir Khumm
Illustration from the masterpiece
Athar al -muzaffar (The Exploits of the Victorious)
1567, The Chester Beatty Library, Dublin

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

In the Name of God