جلوه
دانشگاه الزهرا
فصلنامه علمی جلوه هنر دانشگاه الزهرا(س)
سال ۱۴، شماره ۱، بهار ۱۴۰۱
شماره پیاپی: ۳۴
JLHOR
شاپا چاپی: ۱۶۰۷-۹۸۶۸
شاپا الکترونیکی: ۲۵۳۸-۲۵۶X

نقش زمان و نسبت آن با رویکرد درزمانی و هم‌زمانی در مکتب نگارگری شیراز
ستاره احسنت، امیررضا استخریان حقیقی ۷-۲۳
نقش نگاره‌های ساسانیِ جام‌های شراب در سروده‌های عربی(سده‌های نخستین و میانی هجری)
حسین ایمانیان ۲۴-۳۷
نقش اسطوره‌های ایرانی در کارنامهٔ اردشیر بابکان
زهرا حسینی ۳۸-۵۱
مطالعه تنوع و پراکنش کارگاه‌های صنایع دستی چوبی و حصیری شیراز
اشکان رحمانی، مجیدرضا مقنی پور ۵۲-۶۹
بررسی و مطالعهٔ سنگ قبرهای ارمنی سنگ سفید الیگودرز
سارا صادقی، زهرا میراضی، اردشیر جوانمردزاده ۷۰-۸۷
«جنبش گلابی» در کاریکاتورهای انقلاب ژوئیه فرانسه
علیرضا طاهری، مهرداد کشتی‌آرا ۸۸-۱۰۱
بررسی جایگاه کنتراست مکمل و وسعت از منظر یوهانس ایتن در آثار کمال‌الدین بهزاد
زینب مظفری‌خواه ۱۰۲-۱۱۶

سال۱۴، شمارهٔ ۱، بهار ۱۴۰۱
شمارهٔ پیاپی:۳۴

صاحب امتیاز: دانشگاه الزهرا(س)، معاونت پژوهشی
مدیر مسئول: دکتر ابوالقاسم دادور
سردبیر و مدیر هنری: دکتر عفت‌السادات افضل طوسی

هیأت تحریریه
دکتر عفت‌السادات افضل طوسی(استاد، دانشکده هنر – دانشگاه الزهرا(س))
دکتر زهرا حسین آبادی(دانشیار، دانشگاه سیستان و بلوچستان)
دکتر محمد ابراهیم زارعی (استاد، دانشکده هنر و معماری – دانشگاه بوعلی سینا همدان)
دکتر ابوالقاسم دادور (استاد، دانشکده هنر – دانشگاه الزهرا(س))
دکتر جلال الدین سلطان کاشفی (استاد، دانشگاه هنر تهران)
دکتر پریسا شادقزوینی (دانشیار، دانشکده هنر – دانشگاه الزهرا(س))
دکتر سودابه صالحی (دانشیار، دانشگاه هنر تهران)
دکتر فریده طالب پور(استاد، دانشکده هنر – دانشگاه الزهرا(س))
دکتر محمود طاووسی (استاد، دانشکده هنر – دانشگاه تربیت مدرس)
دکتر مینو معلم (استاد، دانشگاه برکلی)
دکتر اشرف السادات موسوی لر (استاد، دانشکده هنر – دانشگاه الزهرا(س))
دبیر اجرایی: حمیده آرخی
ویراستار فارسی: دکتر سوسن پورشهرام
ویراستار انگلیسی: دکتر سپیده طراوتی محجوبی
طراح جلد: فاطمه فلاحت پیشه
صفحه آرا: فاطمه فلاحت پیشه

قیمت: ۳۰۰۰۰ ریال
نشانی نشریه: ونک، دانشگاه الزهرا (س)، دفتر معاونت پژوهشی
کدپستی: ۱۹۹۳۸۹۱۱۷۶ تلفن: ۸۵۶۹۲۲۳۲ سامانهٔ نشریه http://jjhjor.alzahra.ac.ir
داوری مقالات این شماره بنا به موضوع، به وسیله اعضای هیأت داوران مجله انجام شده است.
مقالات مندرج لزوماً نقطه نظرات «جلوه هنر» نبوده و مسئولیت مقالات برعهدهٔ نویسندگان محترم می‌باشد.
چاپ نوشتارهای نشریهٔ «جلوه هنر» با ذکر مأخذ بلامانع است.
نشریه «جلوه هنر» در پایگاه استنادی علوم کشورهای اسلامی ISC به نشانی http://www.srlst.com نمایه شده است.

درجهٔ علمی فصلنامهٔ «جلوه هنر» طی حکم شمارهٔ ۴۸ / ۳ مورخ ۸/ ۸/ ۱۳۸۷ دبیرخانهٔ کمیسیون بررسی نشریات علمی کشور، وزارت علوم، تحقیقات و فناوری ابلاغ گردیده است

جلوه هنر
دانشگاه الزهرا
فصلنامهٔ علمی دانشگاه الزهرا(س)

ضوابط پذیرش مقاله

نشریه علمی جلوه هنر مقاله های تحقیقاتی مرتبط با هنرهای تجسمی و کاربردی را طبق ضوابط ذیل می پذیرد:

- دفتر نشریه، آماده پذیرش الکترونیکی مقالات از طریق سامانهٔ نشریه به نشانی http://jjhjor.alzahra.ac.ir می باشد.
- مقاله‌ها باید حاصل کار پژوهشی نویسنده یا نویسندگان (Research Articles) باشند.
- طبق آیین نامه جدید نشریات علمی وزارت علوم، تحقیقات و فناوری مورخ ۱۳۹۸/۲/۲، طبق بند ۲-۴؛ مقاله علمی، گزارشی دقیق از فعالیت‌های پژوهشی اصیل، فناوری و یا ترویج و یا عمومی‌سازی علمی است که توسط یک یا چند پژوهشگر انجام شده است. مقاله باید از دو ویژگی اصالت و ابداع برخوردار باشد و با هدف پیش برد مرزهای علم و فناوری، انتشار یافته‌های پژوهش و فناوری یا ارتقای سطح دانش بهره‌برداران ارائه شود. بنابراین، نویسندگان موظف هستند مقاله علمی خود طبق شاخص‌های ارائه شده در آیین نامه تنظیم نمایند.
- طبق بند ۲-۵ آیین نامه نشریات علمی، انواع مقاله علمی، عبارتند از: پژوهشی، مروری، کوتاه، مطالعه موردی، روش شناسی، کاربردی، نقطه نظر، مفهومی، فنی و ترویجی. نویسندگان می‌توانند نسبت به ارسال انواع مقاله علمی به مجله علمی **جلوه هنر** اقدام نمایند.
- مقاله‌های ارسالی نباید قبلاً در نشریه دیگری چاپ شده باشند یا هم زمان برای نشریه دیگری ارسال شده باشند.
- مقاله‌ها باید به زبان فارسی و با رعایت اصول درست‌نویسی و آیین نگارش این زبان باشند و نویسندگان می‌بایست قبل از ارسال مقاله به مجله، نسبت به رفع ایرادهای تایپی و املایی اهتمام ورزند و نیم فاصله‌ها را رعایت کنند.
- مسؤولیت مطالب مطرح شده در مقاله‌ها برعهده نویسنده یا نویسندگان است.
- مجله در قبول، رد یا اصلاح مقاله ها آزاد است.
- مقاله‌ها پس از تایید داوران و تصویب هیأت تحریریه چاپ می شوند.
- منابع مورد استفاده مقاله تا حد امکان مربوط به ۵ سال اخیر باشد و از منابع بسیار قدیمی در صورت وجود منابع جدید پرهیز گردد.
- مقاله‌ها حدود ۶۰۰۰ کلمه و با احتساب تمام بخش های مقاله ۱۲ صفحه باشد.
- مقاله‌ها باید در محیط Word در قطع A4 در سامانه مجله بارگذاری شود.

چاپ نوشتارهای مجله جلوه هنر، بدون ذکر مأخذ در نشریه های دیگر ممنوع می باشد.

راهنمای نویسندگان

نویسندگان می بایست مقاله خود را طبق فایل اصل مقاله به شرح ذیل تنظیم و نسبت به ارسال آن از طریق سامانه مجله، از بخش ارسال مقاله: https://jjhjor.alzahra.ac.ir/author اقدام نمایند.

- بدنه مقاله از تیترهای زیر تشکیل شود و تیترهای مربوط به موضوع به شکل سوتیتر این تیترها بیاید.

۱- چکیده فارسی: حدود ۲۰۰ تـــا ۲۵۰ کلمه، شامل عنوان، بیان مسأله، هدف، چگونگی پژوهش، موضوع مقاله، مهم‌ترین یافته ها و نتیجه باشد.

۲-کلید واژه ها: شامل ۴ تا واژه۶.

۳- **مقدمه:** شامل طرح موضوع، اهداف تحقیق و معرفی کلی مقاله.

۴- پیشینه پژوهش.

۵ روش انجام پژوهش.

۶- متن مقاله: شامل مبانی نظری، یافته ها و نتیجه‌گیری تحقیق باشد.

در بخش تشکر و قدردانی، راهنمایی و کمک‌های دیگران یادآوری شود و به‌طور خلاصه از آن‌ها سپاس‌گزاری گردد.

۷-پی‌نوشت‌ها: شامل معادل‌های انگلیسی و توضیحات ضروری درباره اصطلاحات و مطالب مقاله، به ترتیب شماره‌گذاری شده در انتهای متن، قبل از فهرست منابع مشخص می شوند.

۸- فهرست منابع.

۱-۸-نحوه استناد دهی به منابع داخلی و خارجی در فهرست منابع عبارتند از:

-فهرست منابع فارسی و لاتین به ترتیب حروف الفبا برحسب نام خانوادگی نویسنده درج شود.

-منابع داخلی و خارجی که در متن مقاله از آن‌ها استفاده شده است در فهرست منابع، بر اساس ضوابط نگارشی APA ارائه شوند:

کتاب: نام خانوادگی، نام نویسنده یا نویسندگان(سال انتشار). ***عنوان کتاب به صورت بولد و ایتالیک***، محل انتشار: نام ناشر.

کتاب(ترجمه): نام خانوادگی، نام نویسنده یا نویسندگان، (سال انتشار). ***عنوان کتاب به صورت بولد و ایتالیک***، نام و نام خانوادگی مترجم یا مترجمان، محل انتشار: نام ناشر.

مقاله: نام خانوادگی، نام نویسنده یا نویسندگان(سال انتشار). ***عنوان مقاله، نام نشریه به صورت بولد و ایتالیک***، دوره(سال) و شماره، شمارهٔ صفحات آن مقاله از کم به زیاد.

پایان نامه: نام خانوادگی، نام نویسنده یا نویسندگان(سال انتشار). ***عنوان پایان نامه به صورت بولد و ایتالیک***، پایان نامه کارشناسی ارشد/دکتری، رشته، دانشکده، نام دانشگاه.

۲-۸-پایگاه های اینترنتی:

در منابع پایانی: در صورت وجود نام و نام خانوادگی نویسنده؛ ابتدا درج نام و نام خانوادگی، سپس، نشانی کامل پایگاه URL و تاریخ بازدید به روز، ماه و سال نوشته شود.

- **در داخل متن مقاله:** در صورت وجود نام و نام خانوادگی نویسنده؛ درج نام و نام خانوادگی نویسنده و سال نشر مطلب. در صورت عدم وجود نام و نام خانوادگی نویسنده، درج نام پایگاه.

- **نحوه استناد دهی به منابع داخلی و خارجی در متن مقاله:** در متن مقاله به‌صورت (نام خانوادگی نویسنده، سال انتشار: شماره صفحه).

عکس ها، تصاویر، نمودارها و جدول ها در حداقل تعداد ضروری، با کیفیت مناسب 300 DPI با فرمت TIF یا JPG و با اشاره به منبع مورد استفاده، سال و شماره صفحه.

۹-چکیده انگلیسی: حدود ۲۵۰ تا ۳۰۰ کلمه)شامل عنوان، بیان مسأله، هدف، چگونگی پژوهش، موضوع مقاله، مهم ترین یافته ها و نتیجه(؛ ترجمه انگلیسی چکیده در این قسمت قرار می‌گیرد.

۱۰-کلید واژه های انگلیسی: شامل ۴ تا ۶ کلمه.

لازم به ذکر است کلیه نویسندگان پس از پذیرش مقاله، ملزم هستند نسبت به ترجمه منابع فارسی به انگلیسی و تنظیم چکیده گسترده انگلیسی (۱۳۰۰ الی ۱۵۰۰ کلمه) طبق راهنمای ارسالی از سوی مجله اقدام نمایند.

فصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س)
زمینهٔ انتشار: هنر
سال ۱۴، شماره ۱، بهار ۱۴۰۱

- **نقش زمان و نسبت آن با رویکرد درزمانی و هم‌زمانی در مکتب نگارگری شیراز**
ستاره احسنت، امیررضا استخریان حقیقی ۷

- **نقش نگاره‌های ساسانیِ جام‌های شراب در سروده‌های عربی (سده‌های نخستین و میانی هجری)**
حسین ایمانیان ۲۴

- **نقش اسطوره‌های ایرانی در کارنامهٔ اردشیر بابکان**
زهرا حسینی ۳۸

- **مطالعه تنوع و پراکنش کارگاه‌های صنایع دستی چوبی و حصیری شیراز**
اشکان رحمانی، مجیدرضا مقنی پور ۵۲

- **بررسی و مطالعهٔ سنگ قبرهای ارمنی سنگ سفید الیگودرز**
سارا صادقی، زهرا میراضی، اردشیر جوانمردزاده ۷۰

- **«جنبش گلابی» در کاریکاتورهای انقلاب ژوئیه فرانسه**
علیرضا طاهری، مهرداد کشتی‌آرا ۸۸

- **بررسی جایگاه کنتراست مکمل و وسعت از منظر یوهانس ایتن در آثار کمال‌الدین بهزاد**
زینب مظفری‌خواه ۱۰۲

فصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س) زمینهٔ انتشار: هنر
سال ۱۴، شماره ۱، بهار ۱۴۰۱
مقاله پژوهشی، ص ۲۳-۷
http://jjhjor.alzahra.ac.ir

نقش زمان و نسبت آن با رویکرد درزمانی و هم‌زمانی در مکتب نگارگری شیراز[۱]

ستاره احسنت [۲]
امیررضا استخریان حقیقی [۳]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۱/۲۶
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۸/۱۶

چکیده

مکتب نگارگری شـــیراز، برخوردار از نگاره‌های متمایزی در دوره‌های آل‌اینجو، آل‌مظفر و تیموری اســـت کـــه زبان بصری آن، از حیث استمرار و زمینه‌های تجربه‌شناختی، در بیانی متفاوت از ســـایر مکاتب هنری به‌لحاظ اهمیتِ نقش زمان، شایستهٔ بررسی است. بر این اساس، رویکردهای هم‌زمانی و درزمانی روش‌هایی هستند که امکان بررسی متنی تصویری چون نگاره را در مقطعی خاص یا در لایه‌های متوالی زمان فراهم می‌کنند. به‌عبارت دیگر، رویکرد هم‌زمانی، عناصر تصویری را که هم‌زمان در مناســـبت با ســـایر اجزاء و عناصر، در یک نگاره به کار رفته‌اند، تحلیل می‌کند و رویکرد درزمانی عناصر را در قالب متنی که بخشی از یک نظام تاریخی به حساب می‌آیند، بررسی می‌کند. این پژوهش با هدف بررسی نقش زمان در نگاره‌های مکتب نگارگری شیراز و در نسبت با دو رویکرد هم‌زمانی و درزمانی به‌دنبال پاســـخ این پرسش است که مفهوم‌ســـازی زمان و بازنمود آن در یک اثر نگارگری، بر چه اقســـامی اســـتوار بوده و چگونه رویکردهای هم‌زمانی و درزمانی به‌ترتیب در جهت به نظم‌درآوردن نظام زبان تصویری نگاره‌ها و تبیین سیر تکامل تاریخی آنها تفســـیر می‌شـــود. نتایج حاصل از پژوهش که به روش توصیفی‌تحلیلی و در راستای مطالعهٔ منابع مکتوب کتابخانه‌ای صورت گرفته است، حاکی از آن است که نقش زمان در نگارگری مکتب شیراز، نه‌تنها بر انواع زمان‌های خطی، کیفی، زبانی، روایی و مکانی استوار است، بلکه در نسبت با رویکردهای هم‌زمانی و درزمانی، به‌ترتیب بر مؤلفه‌های موقعیت‌نمایی، بعدنمایی و جهت‌نمایی در گسترهٔ رخدادها و احوالات فرهنگی، اجتماعی نیز تبیین‌پذیر است.

واژه‌های کلیدی: مکتب شیراز، نگارگری، زمان، هم‌زمانی، درزمانی.

1-DOI: 10.22051/JJH.2021.35768.1631

۲ -استادیار گروه ارتباط تصویری، مؤسسه آموزش عالی آپادانا، شیراز، ایران، نویسنده مسئول. st.ahsant@gmail.com
۳ -استادیار گروه فن‌آوری اطلاعات، واحد شیراز، دانشگاه آزاد اسلامی، شیراز، ایران. amirestakhrian@iaushiraz.ac.ir

مقدمه

«مکتب نگارگری شیراز را می‌توان سرآمد مکتب‌های نگارگری و به‌تعبیری ام‌المکاتب ایران در قلمرو کتاب‌آرایی دانست» (آژند، ۱۳۹۳:۹)؛ چراکه پس‌زمینه‌های تاریخی این مکتب در پیش از اسلام و پس از آن، سه دورهٔ تاریخی آل‌اینجو، آل‌مظفر و تیموریان را در برمی‌گیرد؛ به‌ویژه از سدهٔ چهارم هجری با شکل‌گیری قواعد نگارگری، شیوه‌های متفاوتی را در این دوره‌ها پشت سر گذاشته و در قالب رسانه‌ای تصویری نمود یافته است. بر این اساس، پژوهش حاضر بر طرح این مسئله استوار است که اگر نقش زمان، از جمله بن‌مایه‌های شکوفایی این مکتب در زیبایی و کمال به حساب آید، بنابراین ویژگی‌های آن، از منظر دو رویکرد هم‌زمانی و درزمانی شایستهٔ بررسی است. «در روش بررسی هم‌زمانی[1] وضعیت کامل زبان در یک مقطع خاص مطالعه می‌شود و در روش بررسی درزمانی[2] عنصری خاص از زبان در لایه‌های متوالی زمان مورد پژوهش قرار می‌گیرد.» (احمدی، ۱۳۹۲۱۸:) به‌عبارت دیگر، در بررسی یک نگاره، رویکرد هم‌زمانی در حکم کوششی است برای نظم‌بخشیدن نظام زبان تصویری موجود در آن که جنبه‌های کارکردی را شامل می‌شود و رویکرد درزمانی نیز، درک تکامل تاریخی هر واحد از زبان تصویری در موقعیت‌های گوناگون تکامل را در بر می‌گیرد. اهمیت این مسئله تا بدان جاست که بر اساس دو رویکرد هم‌زمانی و درزمانی یا تاریخی در یک متن تصویری، می‌توان دو نوع معناشناسی را از یکدیگر متمایز کرد. «در رویکرد معناشناسی هم‌زمانی، عامل زمان نقشی ندارد و تنها تفاوت‌ها و تمایزها میان معانی، در یک مقطع زمانی مشخص، مورد مطالعه قرار می‌گیرند. در تحلیلی مبتنی بر رویکرد معناشناسی درزمانی[3] نیز می‌توان به تفاوت‌های میان عناصر گوناگون در طول دوره‌های تاریخی متفاوت اشاره کرد» (شفیع‌زاده، ۱۳۹۳:۱۰۱)؛ بنابراین با تکیه بر رویکرد معناشناسی هم‌زمانی[4] می‌توان نگاره‌های خلق‌شده در طول تاریخ نگارگری مکتب شیراز را در شیوهٔ کادربندی، منظره‌پردازی، پیکرنگاری و غیره تحلیل کرد که عمدتاً به‌منظور تبیین معنای مدنظر به کار رفته است و هم‌چنین رویکرد معناشناسی درزمانی امکان تحلیل توسعهٔ تکاملی یک نگاره در طول زمان را فراهم می‌آورد. «در حقیقت مکتب شیراز حکم کاتالیزوری را داشته که همواره سرزنده و پویا به بازسازی و بازآفرینی یافته‌های نگارگری پرداخته و ضوابطی نویافته را پیش رو می‌نهاده است که از عوامل مهم تکوین و تکامل نگارگری ایران است.» (آژند، ۱۳۹۳۲۸۳:) در این راستا، پژوهش حاضر به‌دنبال پاسخ این پرسش است که مفهوم‌سازی زمان و بازنمود آن در یک اثر نگارگری، بر چه اقسامی استوار بوده و چگونه رویکردهای هم‌زمانی و درزمانی به‌ترتیب در جهت به نظم درآوردن نظام زبان تصویری نگاره‌ها و تبیین سیر تکامل تاریخی آنها تفسیر می‌شود. هدف اصلی پژوهش نیز بر تفسیر انواع نقش زمان در نگاره‌های مکتب نگارگری شیراز و در نسبت با دو رویکرد هم‌زمانی و درزمانی استوار است که نه تنها بر اهمیت شناخت انواع زمان‌های خطی، کیفی، زبانی، روایی و مکانی می‌افزاید، بلکه ضرورت درک و دریافت ویژگی‌های نگاره‌های مکتب شیراز را با تکیه بر مؤلفه‌های موقعیت‌نمایی، بعدنمایی و جهت‌نمایی در گسترهٔ احوالات فرهنگی، اجتماعی دوچندان می‌کند.

روش پژوهش

این پژوهش به‌لحاظ روش‌شناسی، توصیفی‌تحلیلی است و نویسنده با بهره‌گیری از مطالعهٔ منابع مکتوب کتابخانه‌ای و اسناد تصویری، مفهوم زمان را در نگارگری مکتب شیراز در سه دورهٔ متوالی آل‌اینجو، آل‌مظفر و تیموریان تحلیل می‌کند. در این راستا، نویسنده، نخست، به شیوهٔ کیفی در راستای مطالعهٔ انواع نقش زمان گام برداشته و سپس در گذر از شناخت دو رویکرد متمایز هم‌زمانی و درزمانی، به تحلیل و تطبیق ویژگی‌های آنها با نگاره‌های مکتب شیراز و مؤلفه‌های وابسته اهتمام می‌ورزد. جامعهٔ آماری پژوهش نیز، با توجه به تنوع آثار در سه دورهٔ مذکور، برگزینش و ارائهٔ نگاره‌هایی با محوریت صحنه‌های تاریخی و حماسیِ شاهنامه‌نگاریِ مکتب نگارگری شیراز استوار است که ظرفیت بالایی جهت امکان تحلیل نمونه‌ها و تبیین اهداف پژوهش دارد. تدوین جدول‌ها نیز در شرح نقاط عطف پژوهش و نمونه‌های تصویری به‌نحوی است که گستردگی یافته‌ها را در یک بستر مشخص و هدفمند، به مقصد واحد می‌رساند.

پیشینهٔ پژوهش

تألیفات و پژوهش‌های ارزشمندی در مسیر انجام این پژوهش، مدنظر قرار گرفت و مطالعه شد که اگرچه مستقیماً به مباحث مدنظر بازنمی‌گشت، ریشه‌های عمیق فکری جالب‌توجهی را آشکار می‌کرد. از آن جمله می‌توان به مقالهٔ

«نشانه‌شناسی زمان و گذر زمان: بررسی تطبیقی آثار کلامی و تصویری» نوشتهٔ فرزان سجودی (۱۳۹۰) اشاره کرد که قرابت موضوعی چشمگیری با مبحث مدنظر دارد. مقالهٔ «بررسی مفهوم زمان و مکان در نگارگری ایرانی» اثر مصطفی گودرزی و الناز کشاورز (۱۳۸۶) نیز در بیان نگاه خاص نگارگر ایرانی، دو مفهوم زمان و مکان و چگونگی تقلیل و حذف کاربرد فیزیکی این عناصر را با ذکر نمونه تحلیل کرده است. جمال عرب‌زاده و پرهام پیوندی (۱۳۹۷) در مقالهٔ «بررسی زمان و مکان در نگاره‌های شاهنامهٔ بایسنقری، با رویکرد پدیدارشناسانه»، نگاره‌های شاهنامهٔ بایسنقری را با تکیه بر رویکرد پدیدارشناسانه که اساسش بر کارکردهای آگاهی است، مطالعه کرده‌اند و سعی داشته‌اند که از طریق آن، سازوکار آگاهی و ادراک هنرمند در مواجهه با پدیدارهای زمان و مکان و تأثیر آن در آفرینش اثر را دریابند. اشرف‌السادات موسوی لرو هانیه اسحاق‌زاده تربتی (۱۳۹۱) در مقالهٔ «مطالعهٔ تطبیقی بُعد چهارم در نگارگری: نقاشی کوبیسم و طراحی نشانه» مفهوم بعد چهارم را به‌مثابهٔ زمان در نگارگری در نظر داشته و چگونگیِ به‌کارگیری تمهیدات تجسمی، چون استفادهٔ موجز از فضاهای مثبت و منفی، ترکیب نماها یا صحنه‌های مختلفِ یک یا چند موضوع به‌طور هم‌زمان در قالب یک اثر هنری و اجتماع همهٔ آنها در یک سطح دو بُعدی یا تصویری واحد را ارائه می‌دهد. با این تفاسیر، علی‌رغم پژوهش‌های صورت‌گرفته در خصوص بررسی مفهوم زمان در نگارگری ایرانی تاکنون نقش و اهمیت آن به‌ویژه در مکتب نگارگری شیراز و با محوریت تبیین انواع زمان و تحلیل رویکردهای هم‌زمانی و درزمانی مغفول باقی مانده است که این خود حکایت از بدیع بودن پژوهش حاضر دارد.

زمان در نگارگری

«شکوفایی مکتب شیراز تقریباً از ابتدای سدهٔ هشتم هجری قمری آغاز شده و تا سال ۸۵۶، سه دورهٔ تاریخی آل اینجو، آل مظفر و تیموریان را تجربه می‌کند و هم‌پای مکتب‌های دیگر همچون مکتب نگارگری تبریز دورهٔ ایلخانی و آل جلایر و بعدها هرات، به‌صورت کامل‌تر و پیراسته‌تر درمی‌آید.» (آژند، ۱۳۹۳: ۱۱) آن چنان‌که در دورهٔ آل اینجو، ترکیب‌بندی و رنگ‌بندی آثار، به‌ویژه در شاهنامه‌های کوچک، اغلب دارای قطع متوسط و تصاویری بافت‌دار به‌صورت ناآزموده و خام‌دستانه بوده است. «از خصوصیات نگارگری این سبک، شیوهٔ بی‌پروایان در رنگ‌گذاری، طراحی مستحکم، اما بی‌دقت در دورگیری، استفاده از رنگ‌های درخشان و استفاده از ترکیب‌بندی‌های ساده می‌توان نام برد.» (مسعودی امین و مروج، ۱۳۹۵: ۸۹) دورهٔ آل مظفر نیز دربردارندهٔ ویژگی‌های چشمگیر در صفحه‌آرایی است که از شاخصه‌های مهم این دوره است. این درحالی است که در دورهٔ تیموریان، مناظر زیبا و تغزلی و بالاتر از همه قطع بزرگ روزگار آل مظفر جای خود را به نگاره‌های کوچک و پویا در گلچین‌های ادبی و علمی داد؛ اما در این میان نقش زمان از جمله عناصر مهمی است که در نگاره‌های دوره‌های متفاوت، نقشی اساسی ایفا کرده و علی‌رغم نگاه معمول که اثر را فاقد آن می‌داند، همواره به‌نحوی غیابی وجود داشته است. «ما معمولاً دو نوع غیاب می‌شناسیم: آنچه که می‌رود بدون اینکه چیزی بگوید و آنچه که به‌خاطر غیابش انگشت‌نماست؛ اولی منعکس‌کنندهٔ چیزی است که غیابش بدیهی است... اما در مورد نوع دوم، غیاب نمایانگر مقوله‌ای غیرمنتظره است و به‌شدت بیانگر خواهد شد.» (چندلر، ۱۳۸۷: ۱۵۴) بدین تعبیر، عنصر زمان در نگاره‌های مکتب شیراز به‌نحوی نشانده شده است که همواره پیکاری برقرار می‌کند میان پنهانی و آشکارگی خویش. «در کار نشاندن، یعنی به وقوع آوردن حقیقت و به وقوع آوردن حقیقت یعنی به وقوع آوردن آن پیکار بنیادینی که میان پوشیدگی و ناپوشیدگی، میان مستوری و نامستوری، میان روی نمودن و روی پنهان‌کردن، میان ظهور و خفا برقرار است.» (ریخته‌گران، ۱۳۹۲: ۶۷) با این تفاسیر، باور به اینکه در سطح ساختار صوری اثر هنری، گاهی زمان و نمود آن از طریق رسانه‌ای امکان بیان می‌یابد که ویژگی تک‌بعدی و توالی را داشته باشد، می‌توان نگاره‌های مکتب شیراز را از این حیث، در قالب یک رسانهٔ تصویریِ حاوی پیام، واجد چنین خصوصیاتی دانست که دریافت دقیق ریشه‌های عنصر زمان در آنها، مستلزم شناخت انواع نقش زمان است.

زمان خطی

«زمان قابل محاسبه به ما امکان اندازه‌گیری می‌دهد و به‌همین دلیل زمان عینیت‌یافته نام گرفته است... برای این زمان می‌توان یک نقطهٔ آغاز یا نقطهٔ صفر را در نظر گرفت.» (شعیری، ۱۳۹۶: ۱۸۷) بر مبنای ویژگی‌های زمان خطی، خوانش یک متن تصویری چون نگاره، فرصت

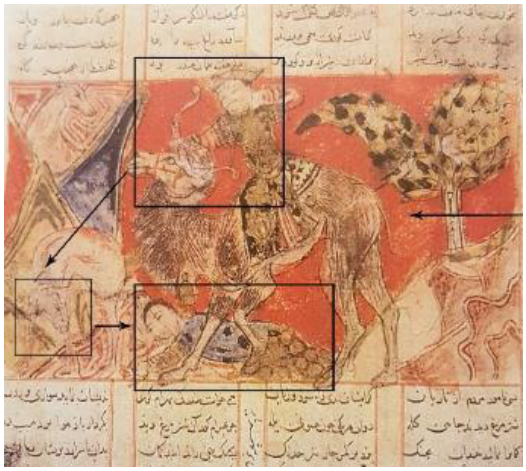
آشکارگی ویژگی‌های منحصربه‌فرد و متمایز وابسته به زمان و مستور در آن را فراهم می‌آورد؛ آن چنان‌که اگر نگاره‌ای در قالب قابی تصویری دربردارندهٔ مجموعه‌ای از نشانه‌ها با مناسبات هم‌نشینی[5] باشد که روابط بین نشانه‌ها در آن از جمله، در بالا، پایین، جلو و عقب برقرار است؛ بنابراین ویژگی‌های صوری آن را می‌توان علی‌رغم سینما، تلویزیون، کمیک‌استریپ که قاب‌ها در توالی هم می‌آیند، برخوردار از امکان روایتگری، بیان زمان و گذر آن وابسته به ساختار متوالی خطی نشانه‌های تصویری نیز دانست.

به‌عبارت دیگر، در یک نگاره به‌صورت یک قاب منفرد، رابطهٔ بین نشانه‌های تصویری، خطی است؛ اگرچه کلیت نشانه‌های تصویری دارای بعد مکانی‌اند و امکان بازگشت در مشاهده و بازبینی وجود دارد. «در یک متن تصویری، ناظر در حرکت و زمان، مانند طرح‌واره عمل می‌کند و مقصد، مکانی در انتظار رسیدن است... به نظر می‌رسد هر نوع روایت با گذر زمان سروکار دارد و برای بیان، نیازمند رسانه‌ای با ساختار توالی خطی است.» (سجودی،:۱۳۹۰۱۸۰)

منظور از طرح‌واره، راهی است منعکس‌کنندهٔ تجربهٔ روزمرهٔ ما از حرکت در اطراف جهان و تجربهٔ حرکت هستنده‌های دیگر. «طرح‌واره دارای یک نقطهٔ آغاز و یک نقطهٔ پایان است و مجموعه‌ای از نقاط مکانی مجاور که این دو نقطه را به هم می‌پیوندد.» (Saeed,1977:301-311)

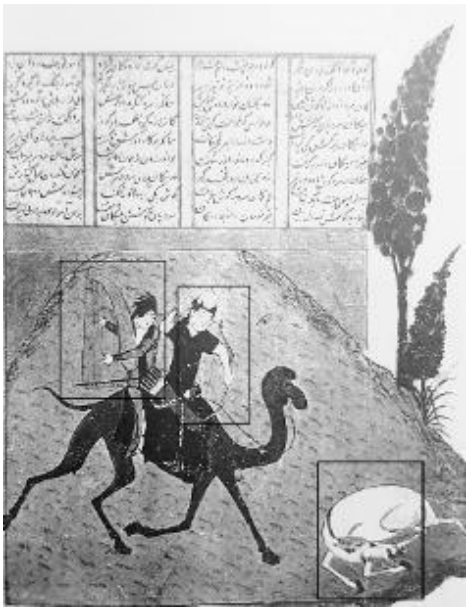
در یک نگاره، نشانه‌های تصویریِ به‌ظاهر هم‌زمان در یک قاب، در واقع هم‌زمان نیستند و نسبت زمانی و تقدم و تأخر دارند و به‌واسطهٔ روایت زمانی دریافت می‌شوند و شکاف‌های خالی در نگاره را نیز روایت کلامی پر می‌کند. حرکتی خطی و جهت‌دار از بیرون قاب به درون آن و امکان خوانش مبتنی بر روابط بینامتنی میان تصویر و نوشتار. آن چنان‌که در روایت کلامی داستان بهرام گور و آزاده آمده است که در یکی از روزها بهرام به‌همراه آزاده سوار بر شتری برای شکار از کاخ خارج می‌شوند. در دشت به تعدادی آهو برمی‌خورند. بهرام تیر بر کمان گذاشته به‌سوی آهو پرتاب می‌کند.

زمانی که آهو پایش را برای خاراندن به گوش نزدیک می‌کند، بهرام تیری دیگر در کمان کرده و آهو را نشانه می‌رود و پا را به گوش و سر می‌دوزد. آزاده از دیدن چنین صحنه‌ای سخت متأثر شده و بر شاه می‌آشوبد و چنین سخت‌دلی را نشان از خوی اهریمنی می‌خواند و نه مهارت و شجاعت. شاه که تاب شنیدن چنین گستاخی را ندارد، علی‌رغم علاقه‌اش به



تصویر۱. بهرام گور و آزاده، شاهنامهٔ فردوسی شیراز، ۷۵۳ق، موزهٔ هنری متروپولیتن، نیویورک (آژند، ۱۳۹۳:۱۰۳)

تصویر۲. کشتن بهرام گور اژدها را، شاهنامه، شیراز، ۷۷۱ق، کتابخانهٔ توپقاپی‌سرای، استانبول (پاکباز،۱۳۸۴:۷۰)



تصویر۳. شکار بهرام گور و آزاده، شاهنامهٔ ابراهیم سلطان، شیراز، ۸۳۷-۸۳۳ق، کتابخانهٔ بادلیان، آکسفورد (آژند، ۱۳۹۳:۲۵۸)

آزاده او را از پشت شتر بر زمین می‌اندازد و در زیر پای حیوان لگدکوب می‌کند.

بر این اساس، نسبت زمانی و تقدم و تأخر نمایش زمان خطیِ این روایت در «نگارهٔ بهرام گور و آزاده» دورهٔ آل اینجو (تصویر۱)، به‌ترتیب در سه صحنهٔ متوالی خطی چون ۱. پرتاب تیر بهرام به آهو، ۲. آهو در حال خاراندن پا و دوخته‌شدن پا به گوش و ۳. افتادن آزاده بر زمین و لگدکوب شدن او، دریافت می‌شود. در اینجا توالی خطی در درون یک قاب اتفاق افتاده است؛ یعنی کماکان مسیری را می‌توان در درون قاب تعیین کرد که مسیر گذر زمان و رویداد حوادث است. تشخیص این مسیر در درون قاب وابسته به روایت کلامی است که حکم زیرمتن تابلو را بازی می‌کند و این تابلو به‌عبارتی زیرمتن آن روایت است.

بدین‌ترتیب «به‌موجب رابطهٔ بینامتنی با گذر از متن کلامی به متن تصویری و از متن تصویری به متن کلامی و در هر حال گذر به بیرون از قاب، امکان دریافت روابط خطی بین بخش‌های مختلف قاب تصویر ممکن می‌شود و کماکان در اینجا نیز گذر زمان فقط در ساختاری خطی و متوالی که به‌واسطهٔ روایت کلامی قابل تشخیص و دریافت است، امکان بیان می‌یابد.» (سجودی،:۱۳۹۰۱۹۲-۱۹۱) از سوی دیگر، عامل حرکت نیز، از دیگر ویژگی‌های تداعی زمان خطی در یک نگاره است که خود عاملی مهم در ایجاد رابطهٔ خطی میان نشانه‌های تصویری است، آن‌چنان‌که در نگارهٔ «کشتن بهرام گور اژدها را»، اثر دورهٔ آل مظفر (تصویر۳) مشاهده می‌شود، حرکت نه تنها از خارج بودن وضعیت بخشی از پاهای اسب از درون کادر که به‌معنای ورود به کادر است، نمایان است، بلکه نحوهٔ قرارگیری دست در نمایش کمان‌کشیدن بهرام که تداعی‌کنندهٔ پرتاب و حرکت تیر از کمان است و حتی فرم مواج بدن اژدها، جملگی، اثرگذاری وجود نقش زمان خطی را در این دوره تشدید می‌کند. بهرام سوار بر اسب به‌سرعت می‌تازد و در عین تاختن، کمان برکشیده و به اژدهایی که در پیش‌زمینهٔ نگاره با هیبتی مارگونه و دراز به او حمله کرده، تیر می‌اندازد. «رنگ‌بندی اژدها با رنگ آبی و نارنجی صورت گرفته و بسیار زنده و متحرک می‌نماید. شاخه‌ها به‌گونهٔ اسلیمی به بدن او پیچیده و پاهای عقبی و دم اسب بهرام از حاشیهٔ نگاره بیرون زده است.» (آژند،۱۳۹۳: ۱۳۶-۱۳۵) این در حالی است که نگارهٔ «شکار بهرام گور و آزاده» در نگارهٔ دورهٔ تیموری، به‌نحوی متفاوت از خصوصیات ذکرشدهٔ پیشین است؛ به‌گونه‌ای که گویی نگارگر با درک زمان خطیِ برخاسته از روایت کلامی و اِشراف به آن، سعی در تجسم این مهم داشته است. «نگارگر حین تصویرکردن فضای داستان همان‌گونه به پدیداری زمان روی آورده است که از سازوکار آگاهی‌اش انتظار می‌رود. او کل داستان را می‌داند، حین نقاشی‌کردن، تمام آن را به خاطر دارد و هنگام تخیل‌کردنِ آن، نه به یک لحظه و صحنه بل به کُل آن روی می‌آورد. آگاهی او از زمان‌ها و اوقاتِ رویدادهای داستان دارای پیوستگی است. زمان برای او در یک گستره عیان شده و آنچه رخ داده و آنچه رخ خواهد داد، حضوری واقعی و قاطع دارد، پس در تصویرگری خویش نیز، آمیزه‌ای از چندین هنگام را به ثبت رسانده است.» (عرب‌زاده و پیوندی،:۱۳۹۷۷۶) اما در این میان، از جمله ویژگی‌های مشترک و شاخصی که گواهی است بر وجود زمان خطیِ حاکم بر کل نگاره‌های دوره‌های آل اینجو، آل مظفر و تیموری، می‌توان بر نمایش پیکره‌های در حال ورود، حرکت یا خروج از سمتی به سمت دیگر کادر اشاره کرد که خود، موجبات حرکت نگاه مخاطب در سطح قاب را نیز منجر می‌شود. «اگر نگارگر هنگام تصویرگری اثرش، حرکت ایجاد کند سبب به درازاکشیدن زمان رؤیت شده است. حرکت از گوشه‌ای از اثر به گوشهٔ دیگر چند ثانیه طول می‌کشد. این مدت زمانی است که در نگاه بین یک عنصر با عنصر دیگر وجود داشته است.» (گودرزی و کشاورز،:۱۳۸۶۹۷)

زمان مکانی

«زمان بدون مکان یا مکان بدون زمان ماده‌هایی هستند که شکل نیافته‌اند. زمان به‌محض اینکه به دنیای گفتمان راه می‌یابد، به‌نحوی با مکان آمیخته می‌شود؛ زیرا اتفاق معنایی در خلأ رخ نمی‌دهد... و در انواع وجه خطی، کلانی، ارتجاعی و غایتی نمود می‌یابد.» (شعیری،:۱۳۹۶۱۹۱-۱۹۰) بر این اساس، در نگارهٔ «دنبال‌کردن اسفندیار گرگسار را» دورهٔ آل اینجو (تصویر۴)، گویی اسفندیار در زمان حرکت می‌کند، ولی در مکان استقرار دارد. در حقیقت، شکل و محتوایی که شخصیت او به خود می‌گیرد، زمانی و مکانی است. در این نگاره «دنبال‌کردن» گرگسار به این معناست که روایت زمانی دارد که در مکانی تجلی یافته و دارای وجه غایتی است. «وجه غایتی به زمان مکانی جهت می‌دهد و آن را به‌سوی هدفی مشخص هدایت می‌کند. به‌این‌ترتیب با جریانی جهت‌مند و هدفمند روبه‌روست» (Parret,1988:164)؛

بنابراین، دنبال‌کردن گرگسار از سوی اسفندیار، همانا گذرکردن هدف‌دار و جهت‌دار از جایی به جایی دیگر است که خود زمانی را در یک مکان برگرفته و مقصدی غایی را می‌یابد.

پشوتن یکی مرد بیدار بود
سپه را ز دشمن نگهدار بود
بدو گفت لشکر به آیین بدار
همی پیچم از گفتهٔ گرگسار
منم پیش رو گر به من بد رسد
بدین کهتران بد نیاید سزد
بیامد بپوشید خفتان جنگ
ببست از بر پشت شبرنگ تنگ (فردوسی، ۱۳۸۹: ۵۷۳۰)

همچنین نگارهٔ دورهٔ آل مظفر با عنوان «رستم و سهراب» (تصویر۵)، به‌نحوی نمایانگر جلوه‌گری زمان مکانی از وجه خطی است. وجه خطی زنجیره‌ای است که رابطهٔ بین قبل و بعد را به وجود می‌آورد. «بی‌شک این رابطه خود دارای دو ویژگی است: یکی جدایی‌پذیری، چراکه قبل و بعد دو زمان قابل تفکیک از یکدیگرند و دیگری همجواری؛ زیرا این دو آن‌قدر به هم نزدیک‌اند که تقریباً یکدیگر را لمس می‌کنند.» (شعیری، ۱۳۹۶: ۱۹۱) در این نگاره نیز، ویژگی جدایی‌پذیری به‌واسطهٔ قرارگیری اسبان بدون سوار در مکان و نقش رستم و سهراب بر سطح زمین و همجواری با تصاویر اسب، حاکی از این وجه زمانی است.

دگرباره اسپان ببستند سخت
به سر بر همی گشت بدخواه بخت
به کشتی گرفتن نهادند سر
گرفتند هر دو دوال کمر...
زدش بر زمین بر به کردار شیر
بدانست کاو هم نماند به زیر
سبک تیغ تیز از میان برکشید
بر شیر بیدار دل بردرید (فردوسی، ۱۳۸۹: ۳۱۶۰)

از دیگر نمونه آثار واجد زمان مکانی در مکتب شیراز، «کشته‌شدن دیو سپید به دست رستم» (تصویر۶) در دورهٔ تیموری است. در این نگاره نیز یک طرح زمانمند چون رزم رستم در هنگام صبح، به‌جای طرح زمانمند دیگر چون نابودکردن دیو سپید در غار تاریک قرار می‌گیرد و تداعی‌کنندهٔ زمان مکانی است. «زمان بر حسب مکان مفهوم‌سازی می‌شود... زمان را بر اساس چیزهای مادی (اشیا و مکان‌ها) و حرکت درک می‌کنیم» (لیکاف، ۱۳۸۳: ۲۲۴)؛ بنابراین گویی، نگارگر در هنگام تصویرگری روایت، مکان را در مکانی دیگر ساخته و زمانی واحد می‌آفریند. «هر قاب تصویری، آنی از زمان را در دنیای ممکن خود به تصویر می‌کشد و عناصر درون قاب در آن لحظه از زمان، مختصاتی مکانی نیز دارند؛ یعنی گویی بدون مختصات زمان و مکان نمی‌توان لحظهٔ درون قاب را متصور شد.» (سجودی، ۱۳۹۰: ۱۸۲) این درحالی است که در وصف هیبت رستم، با نوعی مفهوم تکثیر یا انباشتگی مواجه می‌شویم که حاکی از وجه ارتجاعی زمان مکانی است. «زمان مکانی به‌واسطهٔ این وجه از قدرت انعطاف بالایی برخوردار است. همین ویژگی است که زمان مکانی را از توان انباشتگی، تهی‌سازی، انبوه‌سازی یا انبساط و انقباض برخوردار می‌سازد.» (شعیری، ۱۳۹۶: ۱۹۲) گویی در وصف رستم به پهنای جهان و موی چون شیر او، رابطهٔ رستم با جهان و شیر انعکاسی است و عظمت مقام آن دو برابر شده است.

به رنگ شبه روی و چون شیر موی

تصویر۴. دنبال‌کردن اسفندیار گرگسار را، شاهنامهٔ فردوسی، شیراز، ۷۴۱ق، گالری سکلر، واشنگتن (آژند، ۱۳۹۳: ۹۶)

تصویر۵. رستم و سهراب، شاهنامهٔ فردوسی، شیراز، ۷۷۱ق، کتابخانه توپقاپی‌سرای، استانبول (همان: ۱۴۷)

تصویر۶. کشته شدن دیو سپید به دست رستم، شاهنامه، شیراز، ۸۴۴ق، کتابخانه ملی پاریس (همان: ۲۷۲)

جهان پرزپهنای و بالای اوی
به غار اندرون دید رفته به خواب
به کشتن نکرد هیچ رستم شتاب...
بزد دست و برداشتش نره شیر
به گردن برآورد و افکند زیر
فرو برد خنجر دلش بردرید
جگرش از تن تیره بیرون کشید (فردوسی، ۱۳۸۹: ۸۷۵-۸۵۵)

زمان روایی

این زمان بر دو گونه وجود دارد: یکی زمان روایت شده و دیگر زمان روایت‌کننده. در زمان روایت شده ما در درون روایت قرار می‌گیریم، ولی در زمان روایت‌کننده از روایت فاصله گرفته و سپس به ابداع آن می‌پردازیم. اینجاست که «زبان روایت‌کننده که برخلاف زمان روایت شده توقف نمی‌شناسد، پدید می‌آید... از تباین این دو زمان، گفته‌ای و گفتمانی روایی به وجود می‌آید و این زمان گفتمان است که زمان گفته را می‌آفریند؛ مانند سپهری که می‌گوید: «پای نیزاری ماندم، باد می‌آمد، گوش دادم» (شعیری، ۱۳۹۶۱۹۰-۱۸۸)؛ اما روایتگر یک نگاره، نگارگر آن است که بازیگر نگارهٔ خود می‌شود. آنگاه که بر پایهٔ خلاقیت خویش، تصویری را رقم می‌زند که از برخی جهات متفاوت با سرمنشأ داستانِ روایت شده است. در نگاره‌های مکتب شیراز، نگارگر، در منظره‌پردازی و پیکرنگاری، مستقلاً در مقام روایت‌کننده قرار گرفته و به‌ویژه اقبال و توجه وی به طبیعت و پیکرهایی متناسب با نگاه هنرمندانه و روایتگر خویش است؛ آن چنان که منظره‌پردازی دورهٔ آل اینجو جای خود را به خصوصیات چشمگیر دورهٔ آل مظفر و تیموری داده است. «در شاهنامه‌نگاری‌های سبک آل مظفر مکتب شیراز، پیکرهای انسانی با مناظر زیبا و خیالی همراه با تپه‌های گرد و بلند ترکیب شده است... مفاهیم تخیلی بر تمامی نگاره‌ها حکم‌فرماست. عناصر نگاره بیشتر به نماد و سنبل شبیه هستند تا تزیین، چون گزیده‌نگاری در آن به کمال رعایت شده است؛ ازاین‌رو سه مرد جنگی نشانهٔ یک سپاه و دو قوس نمایندهٔ یک تپه و دایره نشانهٔ دهانهٔ چاه شده است» (آژند، ۱۳۹۳۱۳۵:)؛ بنابراین از آنجاکه در یک نگاره، سخن از تداوم زمانی داستان است و مخاطب نیز در راستای تجربه و درک روایت داستان، در جست‌وجوی معناست؛ لذا، منظور از زمان روایی، از یک سو، کلیت زمانی است که یک اثر هنری خود را به واسطهٔ روایت‌کننده (نگارگر) در طبیعتی شکوفا یا افق‌های رفیع، منظره‌های وسیع یا کوه‌پردازی‌ها به نمایش می‌گذارد و از سوی دیگر، شیوهٔ نمایش رخداد حادثه‌ها و کنش‌های روایت‌شده در درون داستان است؛ مانند روایت نبردهای متفاوت در تصاویر پیشین. «هر روایت در فاصلهٔ آغاز و پایان، یک پی‌رفت زمانمند است» (Metz,1977:27). براین اساس، در یک نگاره، زمان یک پیکار، دیدار و طول مدت آن تجربه نمی‌شود، بلکه مخاطب تنها با زمان روایت پاره‌ای از طرح آشنا می‌شود. هر اثر روایی زمانی جدا از زمان دریافت را در خود فشرده دارد: زمان روایت، زمان رخداد حادثه‌ها و کنش‌ها. «این زمان را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: ۱. زمان روایت داستان، ۲. زمان روایت پاره‌های طرح... تمامی سال‌ها یا ساعت‌ها را تجربه می‌کنیم و نمی‌شناسیم... ده‌ها سطر و حتی صفحه‌ها شرح یک نگاه می‌شود و جمله‌ای کوتاه خبر از گذر سال‌ها می‌دهد. این زمان دیگر با زمان واقعی رخدادهای طرح هم‌خوان نیست.» (احمدی، ۱۳۹۴۲۷۴:-۲۷۳)

در نگارهٔ «جنگ اسفندیار با اژدها» (تصویر۷)، از یک سو نگارگر سعی بر آن داشته است که مبتنی بر داستان‌های روایت‌شده در باب پیکار با اژدها، تصاویر متناسب با آن را چون فردی زره‌دار با کلاه، دو اسب گران‌مایه و بانگ اژدها و غیره خلق کند و از طرفی، در منظره‌پردازی چون نمایش گل‌ها و گیاهان و نقش‌مایه‌ها، روایت‌کننده‌ای خلاق باشد؛ گویی روایت‌کننده در زمان روایی، از روایت فاصله می‌گیرد و سپس آن را ابداع می‌کند.

زره‌دار با خنجر کابلی
به سر بر نهاده کلاه یلی
دو اسپ گران‌مایه بسته براوی

تصویر۷. جنگ اسفندیار با اژدها، شاهنامهٔ فردوسی، شیراز، ۷۳۱ق، کتابخانهٔ توپقاپی‌سرای، استانبول (آژند، ۱۳۹۳: ۹۰)

تصویر۸. رستم در خوان سوم، شاهنامهٔ فردوسی، شیراز، ۸۴۸ق، کتابخانهٔ ملی پاریس (همان: ۲۷۷)

تصویر۹. دیدن کیکاووس عجایب دریا را، شاهنامهٔ فردوسی، شیراز، ۷۴۱ق، گالری هنری فریر، واشنگتن (همان: ۹۴)

سوی اژدها تیز بنهاد روی
زدور اژدها بانگ گردون شنید
خرامیدن اسپ جنگی بدید
دهن باز کرده چو غاری سیاه
همی کرد غران بدو در نگاه
همی جست اسپ از گزندش رها
به دم درکشید اسپ را اژدها
فروبرد اسپان و گردون به هم
به صندوق درگشت جنگی دژم (فردوسی، ۱۳۸۹: ۵۸۱۰)

در نگارهٔ «رستم در خوان سوم» دورهٔ تیموری (تصویر۸) نیز نگارگر به روایت خویش، منظره‌ای سرشار از بته‌های گیاهان و درختان و غیره را به تصویر می‌کشد، در حالی که راوی اصلی داستان، از دشت و بیابان سخن گفته است. اگرچه نگارگر از سوی دیگر، به زیبایی تمام، نمای شب داستان و همچنین حضور رخش و پیکار را نیز قلم زده است.

ز دشت اندر آمد یکی اژدها
کزو پیل گفتی نیابد رها
دگرباره چون شد به خواب اندرون
زتاریکی آن اژدها شد برون
به بالین رستم تگ آورد رخش
همی کند خاک و همی کرد پخش
بیابان همه سربه‌سر بنگرید
جز از تیرگی او به دیده ندید (فردوسی، ۱۳۸۹: ۶۱۵-۶۰۵)

زمان زبانی

«زبان می‌تواند زمان را بی‌نهایت به عقب یا جلو ببرد. این امکان به بشر توانایی انفصال زمانی و گریز از حصار می‌دهد. امروز، دیروز یا فردا قیدهای زمانی هستند که بند از پای گفته‌پرداز یا سخن‌پرداز می‌گشایند و به او قدرت مانور در زمان را می‌دهند.» (شعیری، ۱۳۹۶: ۱۸۸) در ادبیات، زمان زبانی در پی ابیاتی که داستان را روایت می‌کنند، مطرح می‌شود. به نظر می‌رسد که در نگارگری نیز زبان زبانی در دو وجه درون قاب نگاره و بیرون از قاب نگاره تبیین‌پذیر است. زمان زبانی درون قاب، مجموعهٔ عناصر تصویری یک نگاره را در برمی‌گیرد که حکایت از عبور زمان دارد؛ مانند نگارهٔ «دیدن کیکاووس عجایب دریا را» (تصویر۹) در دورهٔ آل اینجو که گویی زمان حال را تبیین می‌کند؛ در حالی که عنوان نگاره، بالطبع گویای گذر ساعت و لحظه‌ها در نظاره‌گری کیکاووس از عجایب دریاست. البته بیان روایتگری در یک قاب نگارگری و عبور از آن قاب تنها منحصر به فعالیت‌های ذهنی نگارگر بر اساس دانش و تجربهٔ وی نیست و ممکن است وابسته به نظام زمان زبانی بیرون از قاب نیز باشد. نام یک تابلو می‌تواند آن را به روایتی متصل کند. «در این حالت نیز امکانات بیانی تابلو نیست که گذر زمان را بیان می‌کند، بلکه اتصال عناصری از تابلو از طریق زبان به روایتی است

که موجب جریان یافتنِ زمان در بیرون از قاب می‌شود.» (سجودی،:۱۳۹۰۱۸۵) بر این اساس، نگارهٔ دورهٔ تیموری در مکتب شیراز با عنوان «رستم اسفندیار را پرتاب می‌کند» (تصویر۱۰)، از جمله مواردی است که نمود زمان از گذر به بیرون قاب و توسل به لایهٔ متنی دیگر، فارغ از لایه‌های تصویری و بهره‌گیری از امکان زبانی، تجلی بیانی می‌یابد. در این نگاره، هم‌زمان که آنی از زمان درون قاب به تصویر کشیده شده است، در عین حال با گذر از قاب و ورود به لایه‌های متنی دیگر چون عنوان نگاره نیز، تداعی روایت و درک جریان زمان ممکن می‌شود.

با عنوان رستم اسفندیار را پرتاب می‌کند، درک رمزگان تصویری درون قاب و در عین حال عبور از رمزگان کلامی عنوان و ایجاد تعامل بین این دو لایهٔ متنی، حرکت زمان و

تصویر۱۰. رستم اسفندیار را پرتاب می‌کند، شاهنامهٔ ابراهیم سلطان، شیراز: حدود۸۳۷-۸۳۳ق، کتابخانهٔ بادلیان، آکسفورد(آژند،۱۳۹۳:۲۵۵)

روایت، بیش از پیش نمایان و ادراک می‌شود. «ممکن است رمزگان به‌طور گسترده در ارتباطات زبانی یا فرهنگ توزیع شوند. بدین ترتیب آنها ساخته شده - محصول ایجاد رابطهٔ میان نشانه و مورد ارجاعی - به نظر نمی‌آیند، بلکه طبیعی به نظر می‌رسند. از این دیدگاه، نشانه‌های بصری ساده، خود را حاوی نوعی کلیت و فراگیری نشان می‌دهند.» (چندلر،:۱۳۸۷۲۳۳)

زمان کیفی

«این زمان، همان زمان درونی شده است. زمانی که در حافظه نیز می‌گنجد و انسان امکان رجوع به آن را در همهٔ شرایط دارد.» (شعیری،:۱۳۹۶۱۸۸) زمان کیفی، زمانی است که در آن به سر می‌بریم؛ زمان زندگی، زمان حیات، زمانی که خطی نیست و مناسبِ یادآوری و رؤیت است. زمان کیفی را نیز می‌توان از ابعاد مختلفی چون بعد عاطفی، شناختی، حسی و زیبایی‌شناختی در تحلیل نگارگری‌های مکتب شیراز جست‌وجو کرد. در بعد عاطفی، نگارگر به منظور تقویت کیفیت عاطفی نگاره در به تصویرکشیدن آن و اثرگذاریِ افزون بر مخاطب، تلاش می‌کند. چنین زمانی در نگارهٔ «کشته شدن هومان به دست بیژن» (تصویر۱۱) به‌ویژه در بخشی از نگاره که سر بریده شدهٔ هومان در دست بیژن است، مشاهده می‌شود. کنتراست رنگ قرمز در پس‌زمینه و نحوهٔ آرایش و صف مبارزان، زمان کیفی را به زیبایی به تصویر کشیده است. در بعد شناختی، رابطهٔ حاکم بر موضوع از نوع رابطه‌ای است که شناخت می‌تواند با کنش همراه باشد. آنجا که در نگارهٔ رستم و سهراب (تصویر۵)، نحوهٔ نشستن و زانوزدن رستم بر پیکر بی‌جان و در حال مرگ پسرش سهراب

تصویر۱۱. کشته شدن هومان به دست بیژن، شاهنامهٔ فردوسی، شیراز:۷۴۱ق، گالری سکلر، واشنگتن (همان:۹۸)

تصویر۱۲. ضیافت در گل‌گشت، شاهنامه، شیراز، ۸۴۸ق، موزهٔ هنری کیولند (همان:۲۷۵)

از یک‌سو(شناخت) و چهره‌پردازی سهراب در ابروهای افتاده و چشمان غمگین(کنش)، بر اثرگذاری این زمان کیفیِ شناختی می‌افزاید. این در حالی است که نگارهٔ رستم و سهراب، از بعد حسی-ادراکی نیز شایستهٔ توجه است. در بعد حسی-ادراکی نیروها با یکدیگر در چالش قرار می‌گیرند. «این بعد نه تنها سبب وحدت حضور و یا انسجام حضوری اشیا یا چیزها و افراد در فضای تنشی می‌گردد، بلکه باعث می‌شود تا حضور بتواند از دورترین زمان و مکان گذشته تا دورترین زمان و مکان آینده سیلان یابد.» (شعیری، ۱۳۹۶: ۱۳۵) در میان ابعاد مختلف حسی-ادراکی، جریان دیداری، راهی است به‌سوی متفاوت دیدن. گویی همچون چیزی است که پوست می‌اندازد و با پوسته‌ای جدید ظاهر می‌شود. در این حالت دیدن، راهی است به‌سوی ادراکِ امری دگرگون‌شده. همانند تراژدی کشته‌شدن سهراب به‌دست پدرش؛ آنگاه که در یک سیر دگرگونی دیداری، رستم پس از فروبردن خنجر بر پهلوی سهراب، پسرش را شناخت.

بخواهد هم از تو پدر کین من
چو بیند که خاک است بالین من
ازین نامداران گردن‌کشان
کسی هم بَرَد سوی رستم نشان
که سهراب کشته است و افکنده خوار
تو را خواست کردن همی خواستار
چو بشنید رستم، سرش خیره گشت
جهان پیش چشم اندرش تیره گشت(فردوسی،۱۳۸۹: ۳۱۷۵)

اما نکتهٔ مهم در این میان، بعد زیبایی‌شناختی در زمان کیفی است. در این بعد، «معنا به‌عنوان عنصری منعطف جلوه می‌نماید که خود نتیجهٔ رابطهٔ تعاملی میان عوامل مختلف است.» (شعیری، ۱۳۹۶: ۱۳۵) بر این اساس می‌توان گفت که کل نگاره‌ها به‌نحوی از ابعاد زیبایی‌شناختی برخوردارند؛ چرا که در نگاره‌ها این بعد باعث می‌شود که نوع حضور انسان‌ها نسبت به موضوعی که با آن روبه‌رو هستند، به حضوری حساس تبدیل شود و همین حساسیت حضور است که مبنای تولید زمان کیفیِ استوار بر ابعاد زیبایی‌شناختی می‌شود. از جمله نمونهٔ بارز آن، نگارهٔ «ضیافت در گل‌گشت» (تصویر۱۲) است که همان‌گونه که از نام آن برمی‌آید، زمان کیفی در شادمانی و سرخوشی یک ضیافت در پیکرنگاری‌ها، چهره‌پردازی و رنگ‌های شاد، جاندار و با روح دیدنی بوده و بعد زیبایی‌شناختی را به تصویر کشیده است. در این نگاره «نگارگر کیفیت عامِ لحظه را بازنمایانده، نه ساعت و لحظه را.» (عرب‌زاده و پیوندی،:۱۳۹۷۷۸) با این تفاسیر، بر مبنای وجود نمایش متفاوتی از خشم و نبرد، غم و اندوه و شادمانی و سرور و غیره در نگاره‌های دوره‌های مکتب شیراز، می‌توان گفت که زمان کیفی منحصر و محدود به ابعاد خاصی نبوده و می‌توان هم‌زمانی ابعاد مختلف عاطفی، حسی، زیبایی‌شناختی را به‌طور توأمان در یک اثر دریافت.

هم‌زمانی و درزمانی در نگاره‌های مکتب شیراز

در عین حال که نگاره‌های مکتب شیراز ترکیبی است هنرمندانه از نشانه‌ها که فرازآمدن زمان در لایه‌های پنهان آن در انواع خطی، مکانی، روایی، زبانی و کیفی سزاوار درک و دریافت است، در نسبت با زبان تصویری نگاره‌ها از دو رویکرد هم‌زمانی و درزمانی نیز منجر به ایجاد ظرافت‌های مفهومی و فرمی بدیع و خلاقانه شده است که همواره در سطح قاب هر نگاره جلوه‌گری کرده و نیازمند بررسی است؛ «مطالعهٔ هم‌زمانی یک متن به روابطی که میان عناصر آن وجود دارد توجه می‌کند و مطالعهٔ درزمانی نحوهٔ تکامل روایت را در طول زمان و دورهٔ تاریخی می‌نگرد. در روش بررسی هم‌زمانی وضعیت کامل زبان در یک مقطع خاص مطالعه می‌شود و در روش بررسی درزمانی عنصری خاص از

زبان در لایه‌های متوالی زمان مورد پژوهش قرار می‌گیرد.» (احمدی، ۱۸:۱۳۸۰) در این میان، نگاره‌های مکتب شیراز، در گذر از سه دورهٔ متوالی تاریخی، نه تنها قابلیت بررسی در یک محدودهٔ زمانی مشخص را هموار می‌کنند، بلکه ظرفیت بالا و چشمگیری در جهت مقایسهٔ نشانه‌های تصویری در یک دورهٔ زمانی و تاریخی نیز دارند. لذا، آثار گزینش شده در این بخش از پژوهش، مجموعه نگاره‌هایی مبتنی بر صحنه‌های تاریخی و حماسی شاهنامه (جدول۱) را در برگرفته که از دو منظر رویکرد هم‌زمانی و درزمانی به بحث گذاشته می‌شود؛ چراکه «در مصورسازی شاهنامه، موضوع‌های برگزیده از متن و اسلوب و شیوهٔ تصویرگری به‌روشنی استقلال هنری شیراز را نشان می‌دهند.»

جدول۱. شاهنامه‌نگاری‌های مکتب شیراز با محوریت صحنه‌های تاریخی و حماسی در دوره‌های آل اینجو، آل مظفر و تیموری (منبع: نگارندگان)

مکتب نگارگری شیراز				
دوره	آل اینجو (۷۵۸-۷۲۵ق)	آل مظفر (۷۹۵-۷۵۸ق)	تیموری (۸۵۶-۷۹۵ق)	
نگاره	جنگ اسفندیار با اژدها	-	-	
	کشتن بهرام گور اژدها را	کشتن بهرام گور اژدها را	-	
	-	-	کشتن اژدها توسط رستم	رستم در خوان سوم
	جنگ اسفندیار با سیمرغ	-	نبرد اسفندیار با سیمرغ	
	-	-	کشتن رستم دیو سپید را	کشته شدن دیو سپید به دست رستم

(پاکباز،:۱۳۷۹۶۸)

رویکرد هم‌زمانی

«یک تحلیل هم‌زمانی شامل تشخیص اجزای تشکیل‌دهندهٔ یک متن نشانه‌شناختی، تعیین روابط ساختاری میان آنها و به‌طور کلی در نظر گرفتن آن چیزی است که به سویهٔ درون‌متنی۶ یک متن مربوط است.» (مقیم‌نژاد،:۱۳۹۳۲۰۷) به‌عبارت دیگر، در دیدگاه هم‌زمانی، نشانه‌ها بدون ارجاع به زمان در نظر گرفته شده و به بحث گذاشتن مؤلفه‌های بصری و تکنیکی به‌کار رفته در یک اثر هنری، منجر به ادراک ویژگی فرمی آثار می‌شود که خود در انعکاس ابعاد مفهومی و فکری آنها در نمایش زمان نیز مؤثر است. «الگوهای نحوی یا فرمی خود منعکس‌کنندهٔ الگوهای فکری هستند.» (کلی،:۱۳۸۳۸۵۳)

بر این اساس مطالعه در رویکرد هم‌زمانی یک نگاره و تحلیل عناصر صوری آن و شاخص‌هایی چون فضای تصویر، پس‌زمینه، پیکرنگاری، چهره‌نگاری، طبیعت‌نگاری، رنگ، بافت و به‌طور کلی عناصر متنوع دیگر در یک محدودهٔ زمانی مشخص بسیار مهم است و لذا مشخصه‌های زبان تصویری هر یک از روایت‌ها در دورهٔ زمانی مشخص و محدود، ویژگی‌های متمایزی دارد که در وجوه وضعیت، بعد و جهت نیازمند بررسی است. «رویکرد هم‌زمانی، وضعیت زبانی را مورد مطالعه قرار می‌دهد که مشخصهٔ آن

تصویر۱۳. کشتن بهرام گور اژدها را، شاهنامهٔ فردوسی، شیراز، ۷۳۳ق، کتابخانهٔ ملی روسیه، سن‌پترزبورگ (آژند،۱۳۹۳:۱۰۴)

تصویر۱۴. نبرد اسفندیار با سیمرغ، شاهنامه، شیراز، ۸۴۴ق، کتابخانهٔ ملی پاریس (همان:۲۷۳)

تصویر۱۵. جنگ اسفندیار با سیمرغ، شاهنامهٔ فردوسی، شیراز، ۷۳۱ق، کتابخانهٔ توپقاپی‌سرای، استانبول (همان: ۸۹)

محدودبودن از لحاظ زمانی است.» (دینه سن، ۱۳۸۹: ۴۱) با این تفاسیر می‌توان رویکرد هم‌زمانی در مکتب نگارگری شیراز را مبتنی بر زبان تصویری آن و تحلیل کیفیت‌های فرمی اصلی و ساختاری، از حیث موقعیت‌نمایی، جهت‌مندی و بعدمندی در نظر داشت.

الف. موقعیت‌نمایی

وجه موقعیت‌نمایی را بیش از هر چیز می‌توان در فضای پرکنتراست و بافت‌های ترسیمی و درشت نگاره‌های «جنگ اسفندیار با اژدها» و «کشتن بهرام گور اژدها را» در دورهٔ آل اینجو (تصاویر ۷ و ۱۳) یافت که به‌عنوان یک عامل وحدت‌بخش فرمی، تعیین‌کنندهٔ زمینه‌های رنگی معنادار و ویژه‌ای است. در این نگاره‌ها، پس‌زمینهٔ قرمز و زرد در کنار تپه‌های مخروطی‌شکل، سبکی متمایز از نگارگری را جلوه‌گر می‌کند. به‌عبارتی، «وسعت کاربرد رنگ مایل به قرمز و رویکرد به تونالیته‌های رنگی گرم، نگاره‌های این دوره را به یک انگارهٔ بصری ریشه‌دار در تاریخ مکتب شیراز تبدیل نموده است که نه تنها از جنبهٔ اثرگذاری روایت داستان نمی‌کاهد، بلکه تشخصی زیبایی‌شناختی را نیز به اثر می‌افزاید. گل‌های درشت، درختان در پس‌زمینه و رداها و جامه‌های منقوش از خصوصیات این نگاره‌هاست... تصاویر به‌صورت افقی سرتاسر پهنای متن را اشغال کرده و در جهت رعایت شیوهٔ ترکیب‌بندی کل صفحه قرار دارد.» (همان: ۷۳-۷۱) این در حالی است که رنگ‌های طبیعی‌تر به‌کار رفته در نگارهٔ «کشتن بهرام گور اژدها را» دورهٔ آل مظفر (تصویر ۲)، نشان از حاکم‌بودن یک نور طبیعی محیط در نگاره دارد. درخشش رنگ‌ها در نگاره‌های این دوره و خلوت‌بودن فضای ترکیب‌بندی، حس موجود در تصویر را بیشتر منتقل می‌کند. بهره‌نبردن از هرگونه تمهیدات بصری خاص دورهٔ پیشین، چون بافت‌های ترسیمی متنوع، شدت همجواری و روی هم‌افتادگی عناصر و غیره، از جمله ویژگی‌هایی است که در گذر تاریخی، نگاره‌های این دوره را به شکلی بسیار بی‌پیرایه درآورده که گویی در خدمت نمایش واقعیت روایت بوده و لذا از این حیث، شاهنامه‌نگاری از منظره‌پردازی صرف گذشته و به دنیای مفاهیم قدم می‌گذارد. در این نگاره، رنگ‌بندی اژدها با رنگ آبی و نارنجی در هم‌نشینی با خط‌های اسلیمی‌وار و پیچ‌وتاب در اطراف بدن او نمایی بسیار زنده و متحرک را می‌نمایاند. «رابطهٔ هم‌نشینی یا رابطهٔ نحوی، رابطه‌ای از نوع ترکیب، میان الفاظی است که در یک زنجیرهٔ کلامی در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند.» (بی‌یرویش، ۱۳۷۴: ۱۳). در اینجا، هم‌نشینی عناصر مبتنی بر روابط ترکیبی در یک زنجیرهٔ تصویری، جذابیت نگاره در این دوره را خاصه بر رنگ‌بندی و فضاسازی خاصی معطوف و استوار کرده است. از سوی دیگر، نگارهٔ «رستم در خوان سوم» در دورهٔ تیموری (تصویر ۸) دارای طیف وسیعی از رنگ‌بندی زنده و شاداب است.

افزون بر این، نگاره‌های این دوره را نیز می‌توان در سطح ساختاری‌ترین محور ترکیب‌بندی متقارن نگاره‌های مکتب شیراز در نظر گرفت. «ترکیب‌بندی متقارن - با قدمتی دیرینه در هنر ایران- به‌عنوان ترکیب غالب در مکتب نگارگری شیراز، واضع چنان برخوردی است که پویایی و تحرک را - حتی در صحنه‌های رزم- چون شمایل عرضه می‌دارد.» (زارعی فارسانی و قاسمی اشکفتکی، ۱۳۹۸: ۲۶) از سوی دیگر، ترکیب درختان، ابرهای آسمان لاجوردی، گل‌ها و بته‌ها و صخره‌بندی‌ها، جملگی از خصوصیات سبک شیراز در این دوره است.

همچنین، نکتهٔ مهم دیگر آنکه، ویژگی‌های ترکیب‌بندی نگاره‌های این دوره در طول زمان، بردوسویی چیدمان عناصر و کادربندیِ شگرف استوار شده است؛ چنان‌که نگارهٔ «کشتن اژدها توسط رستم» (تصویر ۱۴) واجد شکل‌بندی و کادر آزاد یا باز است و به‌عبارت دیگر، عناصر با آزادی و راحتی بیشتری درون قاب قرار گرفته و گاهی از محدودهٔ کادر نیز خارج شده و بر واقع‌گرایی تصویر افزوده‌اند. در حالی که برخی نگاره‌ها چون «کشته‌شدن دیو به‌دست رستم» دورهٔ تیموری (تصویر ۱۶ و ۱۷) دارای شکل‌بندی و کادرهای محدود و بسته‌ای است و گویی عناصر خودبسنده و قائم به‌ذات است و چنان با دقتی چیده شده‌اند که گویی همهٔ عناصر مهم کادر را در بر گرفته‌اند؛ اما خصوصیات

مشترک و کلی مکتب شیراز را اغلب در تمایل نگارگران به تصاویری با ترکیب‌بندی‌های پرتراکمی می‌توان یافت که درعین حال تأکید بر دو یا سه عنصر بصری حاکم را داراست. به‌نحوی که گویی نگارگر می‌خواهد موضوعاتش را در کنار عناصر پیرامونی نشان دهد و بین آنها نسبتی برقرار کرده و ذهن بیننده را نیز معطوف به عناصر اصلی کند که بیانگر وجه اندیشمندانهٔ کار اوست.

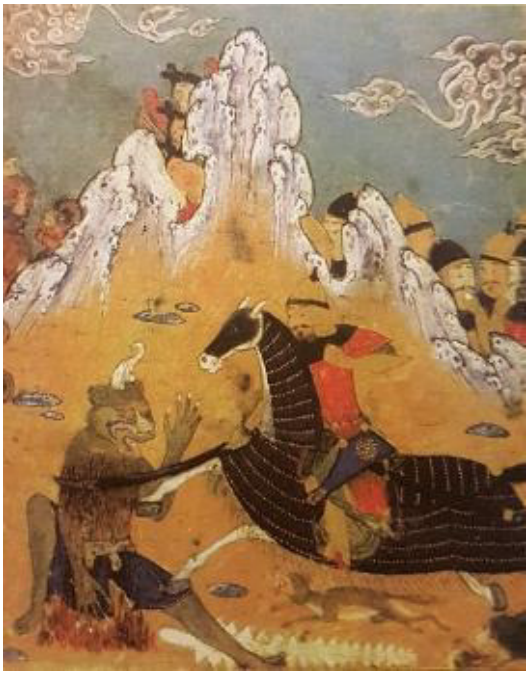
ب. بعدنمایی

از جنبه‌های بعدمندی نیز، هماهنگی توأمان عناصر پیش‌زمینه و پس‌زمینه بیانگر گریز نگارگر از فضاهای تصویری تخت و هم‌سطح و توجه او به پلان‌بندی عناصر و علاقه‌مندی به رؤیت‌پذیرکردن روایت‌ها در فضایی بعدمند است. در نگاره‌های دورهٔ آل اینجو، عناصر از دیدگاه مکانی بسته‌تر است و به‌صورت آشکاری در سطح محورهای افقی گسترده شده است؛ مانند نگارهٔ «جنگ اسفندیار با سیمرغ» (تصویر۱۶). گویی پیکرهای زمخت و درشت به پس‌زمینهٔ نقش‌دار سرخ یا زرد درخشان چسبیده‌اند. «هیچ حجم یا

تصویر۱۶. کشتن رستم دیو سپید را، شاهنامه، شیراز، ۸۰۰ق، کتابخانهٔ چستربیتی، دابلین (آژند، ۱۳۹۳: ۲۱۲)

عمقی در فضای تصویری القا نمی‌شود» (پاکباز، ۱۳۷۹: ۶۸)؛ اما بعدنمایی عناصر را در ایجاد عمق میدان‌ها و افق جداکنندهٔ زمین و آسمان، بیش از همه در نگارهٔ «رستم در خوان سوم» (تصویر۸) و «هوشنگ دیو سیاه را می‌کشد»

تصویر۱۷. کشته‌شدن دیو سپید به‌دست رستم، شاهنامه، شیراز، ۸۴۴ق، کتابخانهٔ ملی پاریس (همان: ۲۷۲)



تصویر۱۸. هوشنگ دیو سیاه را می‌کشد، شاهنامه، شیراز، ۸۴۴ق، کتابخانهٔ ملی پاریس (همان: ۲۷۰)

(تصویر۱۸) دورهٔ تیموری می‌توان یافت. در این نگاره‌ها، نماهای باز عناصر اطلاع‌رسان بیشتری را در اختیار مخاطب گذاشته و موجب تشدید وجه واقع‌گرایانهٔ موضوع می‌شود.

جهت‌نمایی

در تحلیل لایهٔ تجسمی نگاره‌های مکتب شیراز، می‌توان گفت که نگاره‌های این مکتب، بیش از هر چیز با هم‌نشینی روابط مکانی در ارتباط است و در این میان، جهت‌مندی نگاره‌ها در محور مرکز نمود یافته است. آن‌چنان که می‌توان عناصر مرکزی را اصلی و حواشی تصویر را فرعی پنداشت. به‌عبارت دیگر، نگاره‌های مکتب شیراز به‌غایت مرکزگراست

و این بدین معناست که نگارگر عناصر اصلی و موضوعات اساسی را در کانونی‌ترین فضای کادر می‌گنجاند تا در معرض دید قرار گیرند.

نگارهٔ «نبرد اسفندیار با سیمرغ» دورهٔ تیموری (تصویر۱۵) از این دست نگاره‌ها به حساب می‌آید؛ لذا جهت‌نمایی فرصتی است که در نگاره‌های مکتب شیراز منجر می‌شود همواره عناصر تصویری منفرد در ترکیب با یکدیگر، کلی معنادار را به وجود آورده و روایت تصویری سازمان‌یافته‌ای را جلوه‌گر کند. «ما برای بیان منظور خود از نشانه‌های زبانی منفرد استفاده نمی‌کنیم، بلکه گروه‌هایی از نشانه‌ها را به‌کار می‌گیریم که در ترکیب‌های پیچیده‌ای که خود نشانه هستند سازمان یافته‌اند.» (Saussure,1983:127)

رویکرد درزمانی

«رویکرد درزمانی این زمینه را فراهم می‌آورد تا یک اثر هنری یا جنبه‌هایی مشخص از یک اثر هنری را در ارتباط با زمینهٔ کلی نظام مورد بررسی قرار داده و به این ترتیب نوعی تغییر تاریخی را منتقل نماید.» (کلی،:۱۳۸۳۳۵). بر این اساس، از آنجا که دیدگاه درزمانی به توسعهٔ تکاملی نشانه‌ها در طول زمان اشاره دارد و بررسی آنها در ابعاد گذر تاریخی صورت می‌گیرد، لذا ویژگی‌های رویکرد درزمانی نیز، به نوبهٔ خود، نقطهٔ عطفی است در شکل‌گیری نگاره‌های مکتب شیراز؛ چراکه رویکرد درزمانی همواره از جمله محورهای مهم در نمود و جلوه‌گری نقش زمان در نگاره‌های این مکتب است که به زبانی تصویری بر تقویت اثرگذاری روایت داستان‌ها می‌افزاید. «تحلیل درزمانی بر تسلسل پیشامدها که روایت قصه را می‌سازد تأکید دارد.» (آسابرگر،۱۳۸۷:۳۱) بر این اساس، احوال فرهنگی و اجتماعی در سه دورهٔ متمایز آل اینجو، آل مظفر و تیموری، از جمله عواملی هستند که در ایجاد تغییر و تحولات سبک و سیاق نگاره‌ها و تقویت روایت‌مندی آنها نمودی آشکار داشته و از اهمیت بسیاری برخوردارند که خود استوار بر دو رکن اساسی هستند: «۱. پدیدارهای اجتماعی و فرهنگی موضوع‌ها یا موارد بامعنا هستند و از این رو در حکم نشانه‌اند؛ ۲. آنها دارای گوهری درخور نیستند، بل صرفاً در زمینهٔ مناسباتی که با یکدیگر می‌یابند، قابل تشخیص می‌شوند و از این رو الگوی آنها نشانه‌های زبانی است.» (احمدی،:۱۳۹۲۲۱۸)

الف. احوال فرهنگی و هنری

مکتب نگارگری شیراز حاصل تعامل سالیان دراز احوالاتی است که در زمینه‌های فرهنگی و اجتماعی رخ داده است. «مکتب شیراز پدیده‌ای نیست که یک‌شبه فراز آمده باشد؛ بلکه حاصل تعامل سالیان دراز نیروهایی است که در زمینه‌های سیاسی، اقتصادی و فرهنگی فعال بوده‌اند.» (آژند،:۱۳۹۳۱۵) در طول این سالیان، مکتب شیراز در قلمرو هنرهای کتاب‌آرایی با بهره‌یابی از وراثت تاریخی پیش از اسلام خود، هنرهای بسیاری از جمله هنر تصویری خود در قالب نگارگری را به مرحلهٔ تازه‌ای هدایت کرد. مهم آنکه، دورهٔ آل اینجو بر آرمان‌های ایرانی پیش از اسلام و به‌ویژه شاهنامه‌نگاری، تأکید کرده و از این رو مکتب نگارگری شیراز در ابعاد فرهنگی روزگار خویش، رنگ و صبغهٔ ایرانی یافته است.

بدین ترتیب سنت شاهنامه‌نگاری بسطی درخور یافته و به توسعهٔ فرهنگ ایرانی در دورهٔ آل مظفر و همچنان در نگارگری شاهنامه یاری رساند. با ورود تیموریان به صحنهٔ نگارگری مکتب شیراز، سبک‌های خلاقانه با گرایش‌های ایرانی درآمیخت و ترکیبی نو آفرید. «سنت نگارگری شاهنامه‌های کوچک آل اینجو در شاهنامهٔ سال۷۷۱ق آل مظفر متحول و پرورده‌تر گردید و این سنت هنگامی که در شاهنامهٔ ابراهیم سلطان به‌کار گرفته شد، به مرحلهٔ زیبایی خود وارد شد و نگاره‌های ظریف و دل‌نشینی از بابت رنگ‌بندی، ترکیب‌بندی، صفحه‌آرایی و پیکرنگاری و منظره‌پردازی و حتی بیان وقایع و خصوصیات روایی به وجود آورد.» (آژند،:۱۳۹۳۲۸۳) بنابراین نگاره‌های مکتب شیراز در دورهٔ تیموری از نظر سبک و سیاق، در حقیقت آمیزه‌ای از خصوصیات اساسی نگارگری آل مظفر و آل جلایر و ارائهٔ ترکیبی دل‌نشین از خصوصیات آنهاست. به‌عبارت دیگر، جانشین‌شدن منظر زیبا و تغزلی و رنگ‌بندی‌های شگرف در نگاره‌های دورهٔ تیموری که بعدها در نگارگری هرات هم اثر گذاشت، ترکیب‌بندی‌های زیبا و استادانه‌ای پدید آورد که بر ارزشمندی نگاره‌های این دوره افزود. «روابط جانشینی به تعیین ارزش یک مقولهٔ خاص در متن کمک می‌کند.» (چندلر،:۱۳۸۷۱۵۵) در تأکید بر وجود ارزشمندی روابط میان عناصر تصویری در نگاره‌های دورهٔ تیموری مکتب شیراز، همین بس که جامهٔ ببرنمای رستم در «نگارهٔ کشتن اژدها توسط رستم»، حاکی از افزون القای مفهوم مدنظر از سوی نگارگر است؛ در واقع هدف نگارگر شیراز دستیابی به یک زبان بصری ناب برای القای مفاهیم متن بوده است.

نگفتم که امشب به من برشتاب

همی باش تا من بجنبم زخواب
سوم ره به خواب اندرآمد سرش
زبَربیان داشت پوشش بَرش (فردوسی، ۱۳۸۹: ۶۲۵)

ب. احوال اجتماعی و سیاسی

جامعهٔ شیراز در دوره‌های متوالی از طبقات اجتماعی متعددی چون اهل قلم، اهل شمشیر، پیشه‌وران و کشاورزان و غیره تشکیل شده که یا از ارکان و نیروهای دولتی به حساب آمده یا مرکب از اقوام و قبایلی که تحت ریاست یک خان به دورهم جمع آمده بودند. «نکتهٔ قابل توجه آنکه، احوال اجتماعی جامعهٔ شیراز در نگاره‌های مکتب آن نیز نمود داشته است. در نگاره‌های مکتب شیراز، بارها اهل شمشیر و عملکرد آنها در جنگ‌ها و قلعه‌گیری‌ها تصویر شده است.» (آژند،:۱۳۹۳۲۱) در دورهٔ آل‌اینجو و آل‌مظفر، گشایشی در امور اقتصادی و تجاری نیز صورت گرفت که به‌دنبال آن پیشرفت هنرها حاصل شد. آن‌چنان که کالاهای هندی وارد شیراز شده و از آنجا به خراسان و آذربایجان و تا ماوراءالنهر و دریای مدیترانه رفته و کالاها و جامه‌های منقوش و پر نقش‌ونگار، بر رواج و گسترش عناصر تصویری فرهنگ‌های اجتماعات متفاوت بسیار اثر گذاشت. در پی داد‌وستدهای اجتماعی، نگاره‌های مکتب شیراز در دورهٔ آل‌اینجو، علی‌رغم دربرداشتن ویژگی‌ها و خصوصیات ایرانی، از حضور عناصر چینی‌وار نظیر نقش‌مایهٔ سیمرغ، اژدها و اشکال گیاهان در پیش‌زمینهٔ ترکیب‌بندی‌های خود بهره برده است. «در نگاره‌های مکتب شیراز، ویژگی‌ها و خصوصیات ایرانی بسی شدید بود، گرچه در آن می‌توان عناصر چینی‌واری را نیز سراغ گرفت.» (Stchoukin,1936:93) بنابراین تأثیرات، در دورهٔ آل‌مظفر، نگاره‌های آکنده از جلوه‌های طبیعت، انبوه علفزار، گلستان و باغ و پرندگان جانشین شیوه‌های طبیعت‌پردازی در دورهٔ آل‌اینجو گشت. تحلیل جانشینی شامل مقایسهٔ هرکدام از دال‌های حاضر در متن با دال‌های غائبی است که در موقعیتی مشابه امکان انتخاب آنها به‌جای دال حاضر وجود داشت. «ساختار جانشینی، رابطه‌ای از نوع انتخاب و جایگزینی، میان هریک از الفاظ یک زنجیرهٔ کلامی با الفاظی است که می‌توانند جایگزین آنها شوند.» (Crystal,1992:286) نگارهٔ شاهنامهٔ سال ۷۷۱ (تصویر۲) از نمونه‌های بارز سبک آل‌مظفر در مکتب شیراز است. بعضی از نقش‌مایه‌های چینی از جمله اژدهای آبی و طلایی نمودی است از اینکه تأثیرات چینی در این دوره نیز بر احوالات نگارگر و تصویرگری وی اثر گذارده است. از نگاره‌های این شاهنامه می‌توان فهمید که تأثیرات چینی از آذربایجان وارد شیراز شده، ولی در اینجا پخته و پرورده شده و خصوصیات ایرانی پیدا کرده است. «بعید نیست که این تأثیرگذاری‌ها به‌وسیلهٔ هنرمندانی صورت گرفته که از تبریز به شیراز آمده بودند.» (آژند،:۱۳۹۳۱۳۳) با این تفاسیر می‌توان گفت که شیوهٔ تصویرگری و قلم‌زنی نگارگران مکتب شیراز در طی دوره‌های متوالی تاریخی، متأثر از احوالات فرهنگی و اجتماعی، قراردادهایی صوری در مسیر خلق نگاره‌های خویش به کار گرفتند که اگرچه برخی قواعد و اصول به‌عنوان پای‌بست نگارگری این مکتب ثابت و ماندگار باقی ماند، در عین حال، نحوهٔ دگرگونی طریق آنها در هر دوره و میزان تأثیر بر آثار دوره‌های پس از آن مشهود است. امری که خود گواهی است بر میزان اصالت اثری هنری و ماندگار. گویی در این سیر، از تصاویری سخن رانده شد که پس از گذشت سال‌ها، از فرط نیرومندی و تکرارهای پیاپی دیگر، به چیزی چون یک کهن‌الگوی بصری یا دست‌کم یک نماد بدل شده‌اند. «همین دیالکتیک وابستگی به ضابطه و گسست، از مهم‌ترین مشخصهٔ آثار هنری پیش روست.» (احمدی،:۱۳۹۴۲۱۶)

نتیجه‌گیری

رهیافت حاصل از انجام این پژوهش، روشن کرد که عنصر زمان در سیر رسانه‌ای مکتب نگارگری شیراز دارای نقشی اساسی است که مفهوم‌سازی زمان و بازنمود آن در نگاره‌های این مکتب در پاسخ به پرسش اول، بر انواع زمان‌های خطی، کیفی، زبانی، روایی و مکانی استوار است. آن‌چنان که «زمان خطی» از یک سو در روابط بین عناصر درون قاب برقرار است و از سوی دیگر، به‌موجب رابطهٔ بینامتنی با گذر از متن کلامی به متن تصویری و گذر به بیرون از قاب، امکان دریافت روابط خطی بین بخش‌های مختلف قاب تصویر را ممکن می‌کند که می‌توان همواره بر مبنای آن، مسیر گذر زمان و رویداد حوادث را دریافت کرد. این در حالی است که «زمان مکانی» خود را در انواع وجه خطی، کلانی، ارتجاعی و غایتی در درون نگاره نشانده و «زمان روایی» نیز در دو سویی عوامل روایت‌کننده و روایت‌شده، نه تنها به‌واسطهٔ نگارگر (روایت‌کننده) به نمایش گذارده شده است، بلکه وابسته به نمایش رخداد حادثه‌ها و کنش‌های روایت‌شده از سوی راوی اصلی داستان است. در «زمان زبانی»، درک

زمان، نه در درون قاب، بلکه از بیرون قاب و به‌واسطهٔ لایه‌های متنی و زبانی دیگر و تداعی‌هایی صورت می‌گیرد که به‌واسطهٔ زبان شکل گرفته و به‌عبارتی عنوان نگاره در خوانش روایت‌وارِ زمان آن، نقشی اساسی دارد. در این سیر، سخن از «زمان کیفی» که به میان می‌آید، بر جنبه‌های درونی و عاطفی اشاره دارد؛ در آن هنگام که نگارگر به‌منظور نمایش کیفیت عاطفی نگاره در به تصویرکشیدن آن و تقویت اثرگذاری بر مخاطب قلم می‌زند. گذشته از وجود انواع نقش زمان در نگاره‌های مکتب شیراز، در پاسخ به پرسش دوم، نتایج نشان داد که مبتنی بر «رویکرد هم‌زمانی»، عناصر تصویری در نگاره‌های دوره‌های آل اینجو، آل مظفر و تیموری، مستقلاً از مؤلفه‌های موقعیت‌نمایی، جهت‌نمایی و بعدنمایی برخوردارند که هم‌زمان در مناسبت با سایر اجزاء و عناصر به کار رفته‌اند. «رویکرد درزمانی» نیز امکان تفسیر نگاره‌های مکتب شیراز در سه دورهٔ متوالی تاریخی را فراهم کرد که خصوصیات آن را از حیث رخدادها و احوالات فرهنگی و اجتماعی و در قالب متنی تبیین‌پذیر کرد که بخشی از یک نظام تاریخی به حساب می‌آیند.

پی‌نوشت

1 Synchrony
2 Diachrony
3 Approach Semantique Diachrony
4 Approach Semantique Synchrony
5 Syntagmatic
6 Intratextual

منابع

آژند، یعقوب (۱۳۹۳) ***مکتب نگارگری شیراز***، تهران: آثار هنری متن.

آسابرگر، آرتور (۱۳۸۷) ***روش‌های تحلیل رسانه‌ها***، ترجمهٔ پرویز اجلالی، تهران: دفتر مطالعات رسانه‌ها.

احمدی، بابک (۱۳۸۰) ***ساختار و هرمنوتیک***، تهران: گام نو.

ـــــــ (۱۳۹۲) ***ساختار و تأویل متن***، تهران: مرکز.

ـــــــ (۱۳۹۴) ***از نشانه‌های تصویری تا متن؛ به‌سوی نشانه‌شناسی ارتباط دیداری***، تهران: مرکز.

بی‌یرویش، مانفرد (۱۳۷۴) ***زبان‌شناسی جدید***، ترجمهٔ محمدرضا باطنی، تهران: آگاه.

پاکباز، رویین (۱۳۷۹) ***نقاشی ایران از آغاز تا امروز***، تهران: زرین و سیمین.

چندلر، دانیال (۱۳۸۷) ***مبانی نشانه‌شناسی***، ترجمهٔ مهدی پارسا، تهران: سورهٔ مهر.

دینه‌سن، آنه‌ماری (۱۳۸۹) ***درآمدی بر نشانه‌شناسی***، ترجمهٔ مظفر قهرمان، آبادان: پرسش.

ریخته‌گران، محمدرضا (۱۳۹۲) ***هنر از دیدگاه مارتین هیدگر***، تهران: فرهنگستان هنر.

زارعی فارسانی، احسان؛ قاسمی اشکفتکی، مریم (۱۳۹۸) «ترکیب‌بندی در نگارگری ایرانی با تأکید بر مضمون و اصول سنت‌های تصویری»، ***جلوهٔ هنر***، ۱۱(۲)، ۴۲-۲۱.

سجودی، فرزان (۱۳۹۰) ***نشانه‌شناسی: نظریه و عمل: مجموعه مقالات***، تهران: علم.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۶) ***تجزیه و تحلیل نشانه- معناشناختی گفتمان***، تهران: سمت.

عرب‌زاده، جمال؛ پیوندی، پرهام (۱۳۹۷) «بررسی زمان و مکان در نگاره‌های شاهنامهٔ بایسنقری، با رویکرد پدیدارشناسانه»، ***کیمیای هنر***، ۷(۲۶)، ۸۴-۷۱.

فردوسی طوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۹) ***شاهنامهٔ فردوسی***، تهران: انتشارات تهران.

کلی، مایکل (۱۳۸۳) ***دائرةالمعارف زیبایی‌شناسی***، تهران: مؤسسهٔ فرهنگی گسترش هنر.

گودرزی، مصطفی؛ کشاورز، الناز (۱۳۸۶) «بررسی مفهوم زمان و مکان در نگارگری ایرانی»، ***هنرهای زیبا***، ۳۱(۳۱)، ۱۰۱-۸۹.

لیکاف، جرج (۱۳۸۳) ***نظریهٔ معاصر استعاره***، ترجمهٔ فرزان سجودی. تهران: سورهٔ مهر.

مسعودی امین، زهرا؛ مروج، الهه (۱۳۹۵) «تطبیق صحنهٔ شکار آهو، بهرام‌گور و آزاده در شاهنامه‌های دورهٔ ایلخانی»، ***جلوهٔ هنر***، ۹(۱)، ۸۷-۹۸.

مقیم‌نژاد، مهدی (۱۳۹۳) عکاسی و نظریه: ***بررسی تطبیقی نظریه‌های ساختارگرا و پساساختارگرا در نقد عکس***، تهران: سورهٔ مهر.

موسوی‌لر، اشرف‌السادات؛ اسحاق‌زاده تربتی، هانیه (۱۳۹۱) «مطالعهٔ تطبیقی بُعد چهارم در نگارگری: نقاشی کوبیسم و طراحی نشانه»، ***باغ نظر***، ۹(۲۰)، ۳۵-۲۳.

References

Ahmadi, B. (2001). ***Structure and hermeneutics***, Tehran: Gam-e-no (Text in Persian).

Ahmadi, B. (2013). ***The Text-Structure and Textual Interpretation***, Tehran: Markaz (Text in Persian).

Ahmadi, B. (2015). ***From Pictorial Signs to the Teext: Toward the Semiotics of Visual Communication***, Tehran: Markaz (Text in Persian).

Arabzadeh, J & Peyvandi, P. (2018). A Study of Time and Place in the Images of BAYSONGORI ŠAHNAMA Using the Phenomenological Approach, ***The Quarterly Periodical of The Advanced Research Institute of the Arts (ARIA), Kimiya-ye-Honar***, 26(7), 71-84 (Text in Persian).

Asa Berger, A. (2008). ***Media Analysis Techniques***, Translated by Parviz Ejlali, Tehran: Office of Media Studies (Text in Persian).

Azhand, Y. (2014). ***Maktab-e-Negargari-e-Shiraz***, Tehran: Asar e Honari Matn. (Text in Persian).

Bierwisch, M. (1995). ***New linguistics***, Translated by Mohammad Reza Bateni, Tehran: Agah Publications (Text in Persian).

Chandler, D. (2008). ***The Basics semiotics***, Translated by Mehdi Parsa. Tehran: Surah Mehr Publications (Text in Persian).

Crystal, D. (1992). ***An Encyclopedia Dictionary of Language and Languages***, U.S: Blackwell.

Dinesen, A. (2010). ***An Introduction to Semiotics***, Translated by Mozaffar Ghahraman. Abadan: Porsesh Publications (Text in Persian).
Ferdowsi Tusi, A. (2010). ***Shahnameh Ferdowsi***, Tehran: Tehran Publications (Text in Persian).
Goudarzi, M. & Keshavarz, G. (2007). Study of Time and Place concept in Iranian Painting, ***Honar-ha-ye-Ziba***, 31(31), 89-101 (Text in Persian).
Kelly, M. (2004). ***Encyclopedia of Aesthetics***, Translated by Mashiat Alayi, Tehran: Gostaresh-e-Honar Cultural Institute (Text in Persian).
Lakoff, G. (2004). ***The Conceptual Theory of Metaphor***, Translated by Farzan Sojudi, Tehran: Sure Mehr Publications (Text in Persian).
Masoudi Amin, Z. & Moravej, E. (2016). A Comparative Study of Hunting Deer Scene, Bahram Gur and Azadeh in Shahnameh Scripts of Ilkhani Era, ***Glory of Art (Jelve-y Honar) Alzahra Scientific Quarterly Journal***, 9(1), 87-98. doi: 10.22051/jjh.2017.9714.1101 (Text in Persian).
Metz, C. (1977). Essaisa sur la signification au cinema, (Vol 1), France: Klincksieck.
Moghimnejad, M. (2014). ***Photography and Theory: Structuralism and Poststructuralism in Photo-Criticism: A Comprative Study***, Tehran: Sure Mehr Publications (Text in Persian).
Mousavilar, A. & Eshaghzadeh Torbati, H. (2012). Comparative Study on the Fourth Dimension in Persian Painting, Cubism Painting and ITS Status in Graphic Design, ***The Monthly Scientific Journal of Bagh-e Nazar***, 20(9), 23-35 (Text in Persian).
Pakbaz, R. (2000). ***Iranian Painting: from Prehistoric Era to the Present Day***, Tehran: Zarin va Simin (Text in Persian).
Parret, H. (1988). ***Le sublime du quotidian***, Paris-Amsterdam, France: John Benjamins Publishing.
Rikhtegaran, M. (2013). ***Art from Martin Heidagger 's Point of View***, Tehran: Iranian Academy of the Arts (Text in Persian).
Saeed John, I. (1997). ***Semantics***, Oxford: Blackwell Publishers.
Saussure, Ferdinand. (1983). ***Course in General Listinguistics***, Translated by Roy Harris, London: Duckworth.
Shoeiri, H. (2017). ***Symptom Analysis - The Semantics of Discourse***, Tehran: Samt Publications (Text in Persian).
Sojudi, F. (2011). ***Semiotics: Theory and Practice: Researches***, Tehran: Elm (Text in Persian).
Stchoukine, I. (1936). ***La Peinture iranienne sous les derniers Abbasides et les ilkhans***, Bruges.
Zarei Farsani, E. & Ghasemi Eshkoftaki, M. (2018). Composition in Iranian Painting with Emphasis on the Theme and Principles of Visual Traditions, ***Glory of Art (Jelve-y Honar) Alzahra Scientific Quarterly Journal***, 11(2), 21-42. doi: 10.22051/jjh.2018.18337.1311 (Text in Persian).

فصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س) زمینهٔ انتشار: هنر
سال ۱۴، شماره ۱، بهار ۱۴۰۱
مقاله پژوهشی، ص ۳۷-۲۴
http://jjhjor.alzahra.ac.ir

نقش نگاره‌های ساسانیِ جام‌های شراب در سروده‌های عربی (سده‌های نخستین و میانی هجری) [۱]

حسین ایمانیان [۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۲/۱۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۸/۱۵

چکیده

عربی‌سرایان سده‌های نخستین و میانهٔ هجری به‌ویژه باده‌سراهایشان هنگامی که از شراب، خوشی‌ها و مستی‌هایش سخن می‌گفتند، میکده، ساقی و حتی جام‌های شراب را نیز وصف کرده‌اند و چه بسا در وصف جام‌ها، از توصیف تصاویر یا نقش‌نگاره‌های آن نیز چشم‌پوشی نکرده‌اند. این نقش‌نگاره‌ها که مانند آداب و سنت‌های شراب‌خواری و گونه‌های شراب، با ایران پیش از اسلام، پیوند دارد، معمولاً نقش‌های به ارث‌رسیده از سنت‌های دورهٔ ساسانی را آینگی می‌کند. هدف نویسنده از بازنمایی گونه‌های این نقش‌ها در سروده‌های عربی، آشناکردن بیشتر پژوهشگران حوزهٔ هنر با نگارگری ایران و عراقِ آغاز دورهٔ اسلامی است که بدون‌شک خود، پیرو سنت نگارگری ساسانی بوده است. نگارنده با مطالعهٔ شعر عربی در این دوره، تصویرهای واقعی را که روی جام‌های شراب بوده است و شاعران به آنها اشاره کرده‌اند، استخراج کرده است و تلاش می‌کند این نقش‌ها را با نقش‌ها یا نمونه‌های باستانی موجود مقایسه کند. در پژوهش حاضر نشان داده شد که محور نقش‌نگاره‌های جام‌های شراب در دورهٔ عباسی، شاهان ساسانی، درباریان آنها و پیوندهای سیاسی‌شان با پادشاهان روم، صحنه‌های شکار، باده‌نوشی، مجلس بزم، سوارکاری و جنگاوری است و کمابیش هیچ‌گونه صحنهٔ مذهبی، صحنهٔ خانوادگی دربارِ ساسانی و نقش‌های گیاهی در آنها دیده نمی‌شود. پس از این دوره، شاعران سده‌های میانی هجری و بیشتر از منطقهٔ شام و مصر، گویا تنها به تقلید از شاعران عراق، از موتیفِ جام‌های منقوش سخن گفته‌اند.

واژه‌های کلیدی: جام شراب، شعر عربی، دورهٔ عباسی، نقش‌نگاره، هنر ساسانی.

1-DOI: 10.22051/JJH.2021.35970.1637

۲ -استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکده ادبیات و زبانهای خارجی، دانشگاه کاشان، کاشان، ایران. imanian@kashanu.ac.ir

مقدمه

بسیاری از آثار و ابزارهایی که بارِ تلاش هنرمندانهٔ مردم در دوره‌های گذشته بوده، به‌دلایلی از میان رفته، تخریب یا ناقص شده و حالت نخستین خود را از دست داده‌اند. پژوهشگران حوزهٔ هنر و معماری، با توجه به همین اندک‌ها، تاریخ سیاسی و اجتماعی و هنریِ مردمان گذشته را تحلیل کرده‌اند. در حالی که خودِ آثار تاریخی از میان رفته باشند و تصویری نیز از آنها برجای نمانده باشد، متون هر دوره، می‌توانند در شناسایی آنها کمک کنند و در واقع نیز همین شده است و تاریخ‌نگاران حوزهٔ هنر، بسیاری از ناشناخته‌ها را از راه متون کهن شناخته‌اند. البته باید توجه داشت که نمی‌توان به گزارش‌های یک نویسنده یا سرایندهٔ کهن دربارهٔ اثری اکنونْ تاریخی، کاملاً اعتماد کرد؛ به‌ویژه هنگامی که یک شاعر، نه نویسنده، توصیفی از یک اثر می‌آورد، این بی‌اعتمادی بیشتر می‌شود؛ زیرا شعر است و گسترهٔ احساس، اغراق، موسیقی و حوزهٔ بیرون شدن از جریان طبیعی سخن، ولی هنگامی که به جز گزارش‌های شاعرانه و چه بسا نادرست، سندی دربارهٔ یک اثر نداشته باشیم، در اینجاست که همین گزارش‌ها نیز با ارزش و مستند می‌شوند.

جستار پیش رو، تلاشی است برای نمایاندن بخشی از هنر نگارگری ساسانی بر روی جام‌های شراب که با فاصلهٔ زمانی دو تا سه سده، در قالب واژگان سرایندگانِ روزگار عباسی، به نمایش درآمده است و شاعران سده‌های میانی نیز از آن سخن گفته‌اند. بازنمایی گونه‌های این نقش‌ها چه بسا سبب آشناییِ بیشتر با هنر نگارگری ایران و عراق در آغاز دورهٔ اسلامی شود که خود، پیرو سنت نگارگری ساسانی بوده است. در این جستار، پس از مقدمه‌ای کوتاه دربارهٔ نقش‌نگاره‌های روی سازه‌ها و ابزار گوناگونِ تصویرشده در شعر عربی، از مهم‌ترین درون‌مایه‌های نقش‌های روی جام‌های شراب که در سروده‌های عصر عباسی و پس از آن آمده است، سخن گفته و تلاش شد این نقش‌ها با نقش‌های آثار باستانی موجود، مقایسه شود.

این نقش‌نگاره‌ها معمولاً بیانگر وضعیت دربار ساسانی در بزم و رزم است و کمتر با صحنه‌های مذهبی، خانوادگی و نقش‌های گیاهی روبه‌رو می‌شویم. نگاره‌های روی جام‌های شراب دورهٔ عباسی، همان‌هایی که در دسترس یا دیدرس شاعران بوده، بسیار متأثر از هنر ساسانی و بازتاب‌دهندهٔ تصاویر مدنظر ایرانیان بوده و مایه‌ای قوی برای تصویرسازی‌های شاعرانه در سده‌های پس از این شده است.

پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ نقش‌نگاره‌های ساسانی و درون‌مایه‌های آنها می‌توان به پژوهش‌هایی اشاره کرد که دربارهٔ فلزکاری و نقش برجسته‌های آن روزگار نگاشته شده است؛ از جملهٔ این پژوهش‌ها کتاب‌های فلزکاری ایران نوشتهٔ گانتر و جت، نقش برجسته‌های ساسانی نوشتهٔ موسوی حاجی و سرفراز، هنر ایران در دوران پارتی و ساسانی از گیرشمن، مقالهٔ «فلزکاری ساسانی و آغاز دورهٔ اسلامی» نوشتهٔ اُربلی است. در پژوهش‌هایی از گونهٔ «استدعاء الشخصیات السّاسانیّه فی شعر البحتری»، به فراخوانی بزرگان پادشاهی ساسانی در سروده‌های سرایندگان عربی‌زبان و به‌شیوهٔ تصویرگری بحتری از نقش‌های ایوان مدائن در سدهٔ سوم هجری اشاره شده است. در برخی از کتاب‌های کهن عربی نیز می‌توان بخش‌هایی را دید که به گونه‌های شراب و ظرف‌های آن در شعر عربی اشاره شده است و اتفاقاً در کنار دیوان‌های شعری به‌ویژه در سده‌های دوم تا چهارم هجری، از جمله منابع مهم در یافتن نقش‌های روی جام‌ها به شمار می‌آیند؛ از جمله می‌توان به کتاب‌های نصرة الثائر علی المثل السائر نوشتهٔ صفدی، حلبة الکمیت فی الادب و النوادر المتعلّقه بالخمریات از نواجی، قطب‌السرور فی اوصاف الانبذة و الخمور تألیف رقیق قیروانی، محاضرات الادباء راغب اصفهانی و دیوان‌های شاعرانی چونی سری رفّاء، ابونواس و ابن‌المعتز اشاره کرد. منابعی که زندگی اجتماعی در روزگار عباسی را بررسی کرده‌اند؛ مانند زندگی اجتماعی در حکومت عباسیان نوشتهٔ محمد مناظر احسن و تمدن اسلامی در سدهٔ چهارم نوشتهٔ آدام متز و حتی کتاب از ایران زردشتی تا اسلام نوشتهٔ شائول شاکد، کمابیش هرگز به این موضوع اشاره نکرده‌اند؛ اما دربارهٔ موضوع نقش‌نگاره‌ها در شعر عربی تا آنجا که بررسی شد، تنها دو نوشتهٔ کوتاه یافت شد که هر دو، تنها بر تصویر جام‌ها در شعر ابونواس تمرکز داشته و به سروده‌های دیگر شاعران بغداد و شام و مصر اشاره نکرده‌اند: یکی گیرشمن است که در «هنر ایران در دوران پارتی و ساسانی» بخشی را به این موضوع ویژه گردانده است و دیگری کراچکوسکی که در مقاله‌ای سه صفحه‌ای با عنوان «جام ساسانی در شعر ابونواس» (۱۹۵۶) (نک. زاهدف، ۱۳۸۰: ۲۱۳) به این موضوع پرداخته است؛ البته دسترسی به این مقاله ممکن نشد، ولی گمان می‌رود چیزی افزون

براستخراج نمونه‌هایی از شعر ابونواس نباشد که در این جستار بدان اشاره شده است. به هر روی، بیرون‌کشیدن بیشتر نمونه‌های در پیوند با نگاره‌های جام‌ها در شعر عربی از سدهٔ دوم تا سده‌های میانهٔ هجری، آن‌گونه که در این جستار آمده است، مطالعهٔ تطبیقیِ آسان‌تری را میان نمونه‌ها، تأثیر و تأثرها، شناخت بسامد و روزگار اوج کاربرد این درون‌مایه و مناطقی که شاعرانش چنین موضوع‌هایی را بازتاب داده‌اند، برای نویسنده فراهم می‌کند.

پژوهش‌هایی که هنرپژوهان ایرانی و خاورشناس نیز دربارهٔ نقش‌های روی جام‌ها و ظرف‌ها انجام داده‌اند، بیشتر بر اساس نمونه‌های عینیِ برجای‌مانده از روزگاران گذشته است و آنها کمتر به متون، به‌ویژه متون عربی نگاه کرده‌اند؛ ازاین‌رو گمان می‌رود تاکنون به‌شکلی جامع به موضوع مطرح‌شده در این جستار پرداخته نشده است. ارزش این جستار در آن است که چه بسا سرایندگان عربی‌زبان، از نگاره‌هایی سخن گفته باشند که نمونهٔ عینی آنها در موزه‌ها یا جاهای دیگر نبوده و برای پژوهندگان هنر ساسانی، تازگی داشته باشد.

روش پژوهش

روش انجام پژوهش، توصیفی‌تحلیلی و بر پایهٔ خوانش متون شعریِ برجای‌مانده از سده‌های نخستین و میانهٔ هجری است که سرایندگان، به مناسبتی، از نقش‌های روی جام‌های شراب نیز سخن گفته‌اند. نگارنده پس از اشاره‌ای کوتاه به پیشینهٔ وصف نقش‌های اشیا در شعر عربی از روزگار جاهلی تا دورهٔ عباسی، ویژگی‌های کلی نقش‌نگاره‌ها را روی ظرف‌های برجای‌مانده از روزگار ساسانی بیان کرده، سپس نقش‌های جام‌های شراب را که شاعران عربی‌زبان از آنها سخن گفته‌اند، استخراج و دسته‌بندی و تلاش کرده است آنها را با نمونه‌های عینی و باستانی موجود مقایسه کند.

بخش نظری

وصف نقوش در شعر عربی

سرایندگان عربی‌زبان از همان دورهٔ پیش از اسلام، از نقش‌های موجود روی ابزار یا ساختمان‌هایی سخن گفته‌اند که اکنون هیچ نشانه‌ای از آنها نیست یا اینکه اصطلاحاً نشانه‌های آن، کم‌رنگ شده است. گفته شده است که «مسیحیان عرب [در دورهٔ جاهلی] مانند مسیحیان جاهای دیگر، کنیسه‌های خود را به تصاویر گوناگونِ اولیاءالله می‌آراستند و آن را مقدس می‌داشتند. در شعر جاهلی، چندین نمونه از این تصاویر دیده می‌شود... عرب‌های مسیحی منطقهٔ حجاز در کعبه، تصاویر فرشتگان و پیامبرانی مانند موسی، عیسی و مریم را رسم کرده بودند... شاعران عرب در آن دوره، معشوقه‌های خود را به این تصاویر کنیسه‌ها تشبیه کرده‌اند؛ امرؤالقیس (روزگار جاهلی) گوید:

كأن دُمى «سقفٍ» على ظَهرِ مَرمرٍ
كسا مُزبِدَ «السّاجومِ» وَشياً مُصَوَّراً[1]

ترجمه: گویی [معشوقه‌های کجاوه‌نشینی] که در وادی ساجوم در حرکت‌اند و جامه‌های طرح‌دار بر تن کرده‌اند، بسان زیبارویانِ نقش‌شده روی مرمرهای دِیر «سقف» هستند. در میان مسیحیان عربِ پیش از اسلام، مُصورکردن کتاب‌های دینی مسیحی امری شایع بوده است... همان‌گونه که نساجان مسیحیِ یمن، بر روی پارچه‌هایی که می‌بافتند، تصاویری را نقش می‌زدند» (شیخو، ۱۹۸۹: ۳۵۴ و ۲۰۴).

سرایندگان دورهٔ عباسی و پس از آن، از این نقش‌ها بسیار سخن گفته‌اند، در حالی که شاعران آغاز دورهٔ اسلامی چه بسا به‌دلیل بازداشتِ شریعت اسلامی از نگارگری، مجسمه‌سازی و هنرهای دیگر، کمتر به این امر اشاره کرده‌اند. در گزارشی می‌خوانیم که «هرگاه پیامبر(ص) تصویری بر روی جامه‌ای می‌دید آن را می‌بُرید و از کشیدن تصویر نهی می‌کرد» (قزوینی، ۱۳۷۱: ۳۰۴).

«مسلمان‌ها گمان می‌کردند تصویرگری، سبب لغزش و شرک می‌شود و به احادیثی چون: «إنّ الملائکه لا تدخل بیتاً فیه کلبٌ أو تصاویر» و «أشدُّ الناس عذاباً عند الله المصوِّرون» و «کلُّ مُصوِّرٍ فی النار» استناد می‌کردند؛ ازاین‌رو بازار تصویرگری میان مسلمان‌ها از رونق افتاد» (همان: ۳۵۷)، ولی هرچه از آغاز ظهور اسلام دور می‌شویم، گسترهٔ این‌گونه هنرها برای مسلمانان گشوده‌تر می‌شود و فراموش نشود که دیرها و کنیسه‌های پیش از اسلام، معمولاً دارای نقش و نگاره‌های مذهبیِ در پیوند با دین مسیح از جمله نگارهٔ حضرت مریم و دیگر زنان بوده است و برخی شاعران همان دوره، از نقش‌ها و تصاویر و رنگ‌های آن به‌شکل ساده و گزارش‌گونه سخن گفته و گاه معشوقه‌های خود را به آن تصاویر، مانند کرده‌اند؛ همین نقش‌ها مدنظر سرایندگان عباسی نیز که بر آن دیرها گذر کرده و شب‌هایی را در آن جای‌ها گذرانده‌اند، بوده است (برای نمونه، نک. الاصفهانی، ۱۹۹۱: مقدمهٔ مصحح، ۱۹ و ۱۸؛ زیات، ۱۹۳۸: ۳۰۶ و ۳۰۵). از جمله نقش‌نگاره‌هایی که سرایندگان دورهٔ عباسی توصیف کرده‌اند، نقش‌های روی فرش‌ها، خیمه‌ها،

ظرف‌های مشک، نیزه‌ها و شمشیرها، مجسمه‌ها، ساختمان‌ها و البته جام‌های شراب است. ابوالفرج ببّغاء (سدهٔ ۴) دربارهٔ ظرفِ مُشک و نگارهٔ روی آن گفته است:

أنظُرإلی صوره لوأنّها عَلِمت بمن تُشبه لم تَظهر لبانیها
تری الملوکَ وُقوفاً حول مالکها وعِدَّه الدوله المأمولِ یُعلیها
(الراغب، ۱۹۹۹: ۲/ ۳۸۷)

ترجمه: نگاه کن به تصویری که اگر می‌دانست به چه کسی مانند می‌شود، هرگز برای سازنده‌اش، مجسم نمی‌شد. روی ظرف مشک، نگارهٔ پادشاهانی را می‌بینی که ایستاده‌اند و نیروهای زیرفرمانش، به آنها شأن و اعتبار می‌بخشند.

السری الرفّاء (سدهٔ ۴) دربارهٔ تصویر روی پرده‌ها یا خیمه‌ها گفته است:

صَنَعَتْ فوقَها التماثیلَ أیدٍ عاجِزاتٌ عن صَنعَه الخَلاَّقِ
(السری الرفّاء، ۱۹۹۱: ۲۰۰)

ترجمه: دست‌هایی که از آفرینندگی خداوند ناتوان‌اند، تصویرهایی را روی این خیمه‌ها نقش زده‌اند. متنبّی (سدهٔ ۴) نیز دربارهٔ صحنهٔ شکار رویِ خیمه‌ای که برای ممدوحش سیف‌الدوله به پا شده است (نک. البرقوقی، ۲۰۰۷: ۲/ ۲۷۰)، همچنین دربارهٔ تصویری که از کسرا و قیصر روی پردهٔ کجاوهٔ معشوقه‌اش دیده، سخن ساز کرده است (همان: ۱/ ۴۱۳ و ۴۱۲). ابوالفرج ببّغاء دربارهٔ تمثال شیری درنده روی یک نیزه سروده است:

وضیغمٍ فی ذابلٍ یلوح مساورٍ تَسیلُ منه الروحُ
جسمٌ ولکن لیس فیه روحُ (الراغب، ۱۹۹۹: ۲/ ۳۸۸)

ترجمه: شیری را در حال جهیدن، روی نیزه‌ای باریک می‌بینی که خون از آن روان می‌شود، ولی این شیر، تنها یک تصویر است و روحی در آن وجود ندارد و همو دربارهٔ نگارهٔ یک افعی روی نیزه، ابیاتی دارد (نک. همان). شاعری به نام ابوالحسن محمدبن عیسی الکرجی (سدهٔ ۴) دربارهٔ نقش‌های روی دیوارهای یک حمام[۲]، به‌گونه‌ای که در زیر می‌آید، سخن گفته است، این تصویر برای پژوهشگر می‌تواند بسیار باارزش باشد[۳]:

أعجِبْ ببیتٍ یُریك باطنُه جوارحاً أُرسِلَت علی الوحشِ
تغدو لصید الظباء مسرعه کأنها فی غِیاضها تمشی
طیورُه قد تقابلت نسقاً کأنها وُقَّعٌ علی العُشّ
فضاؤه طاب فسحه و هویً مُصَقَّلُ الأرض مؤنق الفرشِ
وأنت فی خلوه مساعده تولع بالدَّلك ثم بالرَّشّ[۴]
(الثعالبی: یتیمه، تتمه، ۱۴۲۰: ۲۵۸)

ابن‌رومی (سدهٔ ۳) در توصیف خانه‌ای که ممدوحش

تصویر۱. نمونه‌ای از دیوارنگاره‌های حمام: قُصَیرعمره در اردن، یادگاری از دوران اموی (URL3)

ساخته، از نقش‌های دیوارها و سقف‌هایش سخن گفته است (نک. ابن‌الرومی، ۱۹۹۴: ۲/ ۳۸). عبده‌بن‌الطّبیب (جاهلی - اسلامی) گویا در میکده‌ای که به آنجا سر می‌زده، از بالشتی سخن گفته است که بر آن تکیه زده و در آن، نقش «مرغ‌ها و شیری در بیشه» دیده است (نک. ابن‌حمدون، ۱۹۹۶: ۸/ ۳۵۳) و یکی از بهترین نمونه‌ها، ابیاتی است که بُحتری (سدهٔ ۳) دربارهٔ ایوان کسرا سروده و نقش‌های روی دیواره‌هایش را به شکلی زیبا و اثرگذار ترسیم کرده است (نک. البحتری، ۱۹۹۹: ۲/ ۶۳۳)، به‌گونه‌ای که مخاطب گمان می‌کند همین اکنون، نقش‌نگاره‌ها را برابر می‌بیند. ارزش سرودهٔ بحتری از آنجا بیشتر می‌شود که گویا از چند سدهٔ گذشته، دیگر اثری از آن نقش‌ها و حتی بخشی از خود کاخ و ایوان مدائن نیست. محمدبن‌احمد الحاجِب (سدهٔ ۳) نیز در قصیده‌ای که در وصف ایوان کسرا سروده، پس از گزارش شُکوه، بلندی و زیبایی ایوان، از نقش‌نگاره‌های روی دیواره‌های آن سخن گفته و سروده است:

صُوَرٌ من الآساد فی جَنَباتِه ما إن لها أجَمٌ سوی الجدرانِ
و معسکران لکلّ حزبٍ منهما رجلٌ أمام مواقفِ الفُرسانِ
جیشان لو وقع التناجز منهما لم یبقَ من جمیعهما رجلانِ
لولا وقوع الیأس من حرکاتهم لظننتُ أنهما سیقتتلانِ
لَبِسوا من الألوان أصفرَ فاقعاً فأتتاه ناصعُهُ بأحمرِ قانِ
(نک. ابن‌الفقیه، ۱۹۹۶: ۴۲۱)

ترجمه: تصویر شیرهایی که کُنامی جز دیواره‌های ایوان ندارند، پیرامون آن نقش بسته است. تصویر دو سپاه را می‌بینی که جنگاوری از هر سو، پیشاپیش آن ایستاده است و اگر جنگی میانشان رخ دهد، از میان همهٔ آنها، دو مرد باقی نمی‌ماند. اگر به حرکت این تصاویر امید داشتم، چه بسا گمان می‌کردم واقعاً جنگی میان دو سپاه رخ می‌دهد. سپاهیان، جامه‌هایی آمیخته به رنگ‌های زردِ سیر و قرمزِ پُر

پوشیده‌اند. ابن‌الفقیه (احمدبن‌محمد، سدهٔ ۳) سروده‌ای دربارهٔ طاق بستان آورده و از تصاویر روی این طاق پرده برداشته است، هرچند به‌گفتهٔ آذرتاش آذرنوش، ابن‌الفقیه گزارشی نادرست و جابه‌جا از تصاویر روی طاق بستان ارائه داده است[۵]؛ در اینجا به‌دلیل ترس از درازشدن سخن، تنها بیت آغازین این سرودهٔ زیبا و ارزشمند آورده شد:

بوستانٌ طاقٌ لیس فی الأرض مثلَه وفیه تصاویرٌ من الصخر مُحکَمُ

(همان: ۴۲۸)

ترجمه: طاق بستان، نمونه و مانندی در همهٔ جهان ندارد. بر روی آن، تصویرهایی است که روی سنگ‌های سخت، کنده شده است.

ویژگی و موضوع نقش‌نگاره‌های ظروف ساسانی

شاعرانی چون ابونواس که به دیرهای مسیحی رفت‌وآمد داشته و در میکده‌هایش شراب می‌نوشیده‌اند، جام‌هایش را نیز توصیف کرده‌اند و این نشان می‌دهد که جام‌های مزیّنِ قیمتی و ارزشمند، تنها در دربارها، خانه‌های بزرگان و جاهای مقدسی چون دیرها و کلیساها یافت می‌شده و چه بسا آنچه در دسترس تودهٔ مردمِ کوچه و بازار بوده، بسیار ساده‌تر و بی‌آلایش‌تر بوده است؛ ازاین‌رو احتمال می‌رود که برخی از این جام‌ها همان جام‌های ساسانی بوده که در دیرها نگهداری می‌شده یا جام‌هایی بوده که به تقلید از سنّت بُرنزگری ساسانی، همچنان در سده‌های دوم و سوم هجری در ایران و عراق ساخته می‌شده است. به‌گفتهٔ گیرشمن، «مدت چندین سده پس از انقراض شاهنشاهی ساسانی، کارگاه‌های اعراب در بغداد و کارگاه‌های یونانی در قسطنطنیه از نمونه‌ها و نقش‌های کهن هنر ساسانی استفاده می‌کرده‌اند» (گیرشمن، ۱۳۷۰: ۳۱۵).

همانندی نقش‌های تزیینی فلزات سده‌های نخست اسلامی با فلزهای دورهٔ ساسانی به‌اندازه‌ای است که گاه تاریخ‌گذاریِ این اشیا را مشکل می‌کند (نک. کریمیان و خان‌مرادی، ۱۳۹۰: ۱۲۰). به هر روی، «شکل‌های ظروف سیمینِ [برجای‌مانده از دوران ساسانی] متناسب با شکوه دربار ساسانی است. این ظروف شامل قاب‌ها، کاسه‌ها، جام‌های گرد یا زورقی‌شکل با لبه‌های صاف یا دالبُردار، تُنگ‌ها و ابریق‌هاست. روش ساخت آنها چنین بود که هر یک از عناصر تزیینی یک اثر هنری به‌طور جداگانه ساخته می‌شد و سپس آنها را پس از مطلّاکردن، بر روی شیء مورد نظر جوش می‌دادند... در برخی از اشیا ابتدا آنها را برجسته‌کاری کرده، سپس حکاکی کرده‌اند. در این موارد با برگ نازکی از نقره، پست و بلندهای شیء را پوشانده و آن را دارای جدار مضاعف کرده‌اند. برخی دیگر از ظروف، ریخته‌گری و قالب‌ریزی شده‌اند و در آثار متأخر، تمام تزیینات ظرف فقط کنده‌گری شده است... نقش اصلی در این ظروف، تصویر شاه است... در این نقوش، شاه همواره تاجی بر سر دارد» (گیرشمن، ۱۳۷۰: ۲۰۴)[۶].

نگاره‌های روی جام شراب و تصاویر شعری[۷]

همان‌گونه که گفته شد سرایندگان عربی‌زبان، به مناسبت‌هایی، به نقش‌های روی جام‌های شراب نیز چشم‌زد داشته‌اند؛ برای نمونه ابونواس (سدهٔ ۲) در جایی به این تصاویر اشاره می‌کند و می‌گوید:

تُشرِقُ فی الکَأسِ مِن تلألُئِها بمُحکَماتٍ مِنَ التَصاویرِ

(ابونواس، ۱۹۷۱: ۱۹۳)

ترجمه: شرابی است که به‌دلیل روشنی‌اش، در جامی پُراز تصاویر، می‌درخشد. پیش از آنکه اشاره شود چه نگاره‌ها یا تصاویری روی جام‌های شراب دورهٔ عباسی بوده است، جالب است که بیان شود سرایندگان عربی‌سرا معمولاً به این تصاویر، شخصیت بخشیده، با آنها سخن‌ها گفته و باده‌نوشی‌ها کرده‌اند! خود این نقش‌های روی جام نیز دست‌مایهٔ تصاویر شاعرانه شده است. برای نمونه ابوالفرج ببّغاء (سدهٔ ۴) می‌گوید:

مازلتُ منه منادماً صُوَراً مُذ أَسکَرَتها السُقاه لم تفق

تغرَقُ فی أبحُرِ المُدام فیستنقِذُها شُربُنا من الغرق

(الصفدی، ۲۰۰۰: ۱۹/ ۱۸۶)

ترجمه: همواره هم‌پیالهٔ تصویرهای نقش‌شده روی جام می‌شوم، تصویرهایی که ساقیان مستشان کرده‌اند و هنوز به هوش نیامده‌اند. این نگاره‌ها، غرق دریای شراب‌اند و نوشیدن ما آنها را رها می‌کند. شاعری دیگر به نام محمدبن‌عاصم (سدهٔ ۴)، با تصویر زنان روی جام، عشق‌بازی کرده و گفته است:

کم شربنا علی التصاویرِ فیه بصغارٍ محثوثةٍ و کبارِ

صورة من مصوّرٍ فیهِ ظلّتْ فتنه للقلوبِ و الأبصار

(الشابشتی، ۱۹۸۶: ۲۸۶)

ترجمه: چه بسا با تصاویر روی جام شراب، باده از جام‌های کوچک و بزرگ نوشیدیم؛ تصاویری که سبب فتنه و آشوب دل‌ها و دیده‌ها می‌شود. و تنها از روی منطقِ بی‌منطقِ شعر است که گاهی شاعری، جام‌های بی‌نقش را بر جام‌های نگارین، برتری داده است؛ برای نمونه صلاح‌الدین صفدی می‌گوید:

کُؤوسُ المُدامِ تُحبّ الصفا فَکُن لِتصاویرها مُبطلا

ودَعها سواذجَ مِن نَقشها فأحسنُ ما ذُهِّبَت بالطِّلا
(الصفدی، بی‌تا:۲۰۱؛ النواجی، ۱۲۹۹: ۱۶۸)
ترجمه: جام‌های شراب، صافی و پاکی را دوست دارند؛ بنابراین تصاویر روی آنها را پاک کن و ساده و تهی از نقش، عرضه کن. چه نیکوست جامی که با آب انگور، زراندود شده باشد. ابن‌الوردی (سدهٔ ۷ و ۸) و شیخ عزالدین موصلی (سدهٔ ۸) نیز همین معنا را در شکل‌هایی دیگر به کار برده‌اند(نک. النواجی، ۱۲۹۹: ۱۶۸). این تکرارها نشان می‌دهد که موضوع جام‌های نگارین در سروده‌های سده‌های میانهٔ هجری به‌ویژه در شام و مصر، گاه به‌عنوان یک موتیفِ شعری و به تقلید از شاعران سده‌های دوم و سوم به کار گرفته شده است.

بخش تطبیقی

درون‌مایهٔ نقش‌نگاره‌های جام‌های شراب در سده‌های نخستین و میانهٔ هجری

نگاره‌هایی که روی جام‌های شراب در برخی از سروده‌های عربی آمده است، بیشتر، نقش‌هایی شاهانه و غیرمذهبی هستند و صحنه‌های نبرد، تصویر شاهان ایران و روم، درباریان و سوارکاران، شکار، نبرد با حیوان‌ها، زنان زیبارو و جزاین را انعکاس می‌دهند. به هرروی، محور این نقش‌ها شاهان ساسانی و پیرامونیان و زندگی اجتماعی آنهاست. نقش‌های جام‌های شراب، برخلاف نقش ظرف‌های خانگی چون کاسه، بشقاب، پارچه، لیوان و خمره است که در دسترس عموم مردم بوده و بیشتر، نقش‌های گیاهان، حیوان‌ها و پرندگان را در خود داشته‌اند(دربارهٔ سبک ظرف‌های خانگی و نقش‌های آن، نک. بهمنی و مرتضایی). اکنون به نگاره‌ها یا صحنه‌هایی که روی جام‌های شراب بوده و شاعرانِ عموماً از دورهٔ عباسی، آنها را به تصویر کشیده‌اند، اشاره می‌شود.

۱. نگارهٔ کسرای ساسانی یا تاج‌داران ایرانی

واژهٔ «کسری، کسرا»، شکل عربی‌شدهٔ «خسرو» فارسی است و در سروده‌ها و کتاب‌های عربیِ پس از اسلام، به‌معنای مطلق شاه ایران پیش از اسلام، به‌ویژه شاهان ساسانی به کار رفته است؛ ازاین‌رو در سروده‌هایی که پس از این می‌آید، روشن نیست که شاعر، اشاره به مطلق پادشاهان ایران دارد یا یک تن، مگر اینکه نام کسرا را آورده و برای نمونه گفته باشد: «کسرا انوشیروان» یا اینکه از نشانه‌های متنی، دریافته شود که منظورش فلان شاه ساسانی است. در سروده‌هایی که به‌عنوان نمونه آورده شد، تلاش شد روشن شود، منظور شاعر، کدام شاه است.

ابونواس در شعری می‌گوید:

بَنَینا علی کِسری سماءَ مُدامه مُکَلَّله حافاتُها بنجومِ
فلورُدّفی کسری بن ساسانَ روحُه إذن لَاصطَفانادونَ کلِّ ندیمِ
(الصفدی، بی‌تا: ۱۹۶)

ترجمه: بر نقش کسرا روی جام، آسمانی از شراب به پا داشتیم که کناره‌هایش با ستاره‌ها، زیور شده‌اند؛ اگر روح خسرو ساسانی را بازمی‌گرداندند، به یقین، تنها ما را هم‌پیاله و هم‌نشین خود برمی‌گزید. شاعری دیگر به نام ابوتمام بن رباح (سدهٔ ۵) دربارهٔ تصویر کسرا در تَهِ یک جام، ابیاتی دارد که محتوایش چنین است: جامی است که کسرا در ته آن غرق شده، اما در خلیجی از شراب، ایرانی‌ها او را بیهوده به تصویر نکشیده‌اند بلکه نکته‌ای مبهم‌تر از جادو آورده‌اند. آنها اشاره می‌کنند که در دورهٔ زندگی کسرا، همگان فرمان‌بردار و تسلیم او بوده‌اند، ولی ما درنمی‌یابیم(نک. همان: ۱۹۷). به‌گفتهٔ صفدی در نصرة الثائر، ابن سناء الملك (سدهٔ ۶ و ۷) همین درون‌مایه را از ابوتمام بن رباح گرفته و در قالب ابیاتی دیگر سروده است(نک. همان). قاضی فخرالدین بن مکانس (سدهٔ ۸) می‌گوید: هرگاه شراب زرگونی که روی جامش تصویر فرمانروایان و تاج‌داران است چرخانده شود، برای سَروری‌ات همین بس که ندیم و هم‌پیاله‌ات، کسرا باشد.

إذا ما أُديرَت فی الحشا عسجدیه بها کلُّ ذی ملكٍ وتاجٍ تصوّرا
فحسبكَ نَیلاً فی السیادة أن تَرَی ندیمَك فی الکاساتِ کِسری
(النواجی، ۱۲۹۹: ۱۶۹)

۲. باده‌نوشی کسرا

گویا از دو بیت زیر سرودهٔ ابن سناء الملک روشن می‌شود که در جام شرابِ پیش رویش، تصویر کسرا در حال باده‌نوشی دیده می‌شده؛ او گفته است:

ألا إنّ شُرّاب المدام هُمُ الناسُ وغیرُهم فیهم جنونٌ ووسواسُ
فیالیتَ أنّی مثلُ کسری مصوّرٌ فلیس یزالُ الدّهرَ فی کفِّه کاسُ
(الصفدی، بی‌تا: ۱۹۸)

ترجمه: بدان که انسان‌های راستین، همان باده‌نوشان هستند و آنها که نمی‌نوشند، دیوانه و مجنون‌اند. ای کاش مرا نیز مانند کسرا، روی جام‌ها نقش می‌زدند، چراکه برای همیشه در دستان او جامی از شراب است.

تصویر۲. صحنهٔ بزم شاهی (گیرشمن، ۱۳۷۰: ۲۱۸)

۳. تخت‌نشینی یا ایوان‌نشینی کسرا

صلاح‌الدین صفدی (سدهٔ ۸) گفته است:

ومشموله‌قدهامَ کِسری‌بکأسها فأضحی‌یُنادی‌وهوفیهامُصوّرُ
وقفتُ‌لشوقی‌من‌وراء‌زجاجه إلی‌الدار‌من‌فرط‌الصبابه‌أنظر
(الصفدی، بی‌تا: ۲۰۱)

ترجمه: شرابی است که [نگارهٔ] کسرا شیفتهٔ جام آن گشته و فرمان می‌راند و من از شوق زیاد، پشت شیشهٔ شراب ایستادم و به کاخ او نگریستم. ابن‌قلاقس (سدهٔ ۶) از جامی سخن می‌گوید که در اطراف آن، تصویر کسرا در حالی که در ایوان خود نشسته، نقش زده شده است، می‌گوید:

بزُجاجه دارَت و فی جَنَباتِها کِسری أنوشروان فی إیوانه
فخلعتُ‌علی[عن]عِطفیهِ‌حُلّه‌قهوه
و سلبتُها [شربتُها] فغدوتُ فی سلطانه (همان: ۱۹۹)

ترجمه: جام شراب را چرخاندند در حالی که روی آن تصویر خسرو انوشیروان بود که در ایوان مدائن نشسته بود. از دو پهلوی خسرو، شراب را کنار زدم (آن را نوشیدم) و سلطه و قدرت وی را یافتم. مُنخّل یَشکری (روزگار جاهلی) که هم‌نشین نعمان‌بن‌منذر، پادشاه حیره بوده، در یک دوبیتی، همین مضمون را آورده است (نک. همان: ۲۰۰).

۴. رعیت‌پروری خسرو انوشیروان

ابن‌حمدیس صقلّی (سدهٔ ۶) در ستایش ممدوحش، دادگری، رعیت‌پروری و مهربانیِ در آنِ خشمگینی‌اش را به انوشیروان، مانند می‌کند که نگاره‌اش روی جام شراب، تصویر شده است:

یَرعی الرعایا بعینٍ مِن حَفیظتِه ویَبسط العدلَ منه لَیِّنٌ قاسِ
کأنّ سَوره کسری عند سَورته سکونُ صوره کسری وهی فی الکاسِ
(الصفدی، ۲۰۰۰: ۱۸/ ۲۶)

ترجمه: [ممدوح من] از مردم مراقبت می‌کند و مأموران مهربان و سختگیر او، عدل و داد می‌گسترانند. گویی خشم انوشیروان به هنگام خشمگین شدن، همان نقش ساکت او روی جام شراب است.

۵. خسرو انوشیروان و قیصر روم

ابن‌قلاقس اسکندری (سدهٔ ۶) می‌گوید:

لولم یُصبها الماءُ حین توقَّدَت بِیَد المُدیر لَخِفتُ أن یَتَسعّرا
و بَنَیتُها قصراً سَقَیتُ براحتی کِسری أنوشروان فیه و قیصرا
(الصفدی، بی‌تا: ۱۹۹)

ترجمه: اگر به شرابِ آتشینی که در دستان ساقی می‌چرخید، آب افزوده نمی‌شد، ترس آن را داشتم که ساقی [از گرمای آن] بسوزد. [در ذهن خود] قصری ساختم و با کف دستانم به کسرا انوشیروان و قیصر [که تصویرشان در جام بود] باده نوشاندم. جام‌هایی که نقش قیصر و خسرو در کنار هم یا پیروزی یکی را بر دیگری نشان می‌دهد، گویا مربوط به دورهٔ خسرو اول و پس از آن است، هنگامی که پیوندها و چالش‌های میان ایران و روم افزایش یافته است.

تصویر۳. خسرو انوشیروان (URL1)

۶. شکار شاهی (شکار کسرا و سوارکارانش)

صولی نوشته است: روزی ابونواس بر مدائن گذر کرد و به‌سوی محلهٔ ساباط رفت. یکی از همراهانش گفت: وقتی وارد ایوان کسرا می‌شویم آثاری زیاد در جایی زیبا می‌بینیم که نشان می‌دهد پیش از ما مردمانی در آنجا گرد آمده بودند. پنج روز در آنجا ماندگار شدیم و نوشیدیم. از ابونواس خواستیم در وصف آن حالت، شعری بسراید و او در ضمن شعرش از تصویر روی جامی که در دستشان بود، گفت:

تُدَارُ علینا الراحُ فی عَسجدیّه حَبَتْها بأنواع التصاویرِ فارسُ
قرارَتُها کِسْرَی و فی جَنَباتها مَهاً تَدَّریها بالقِسِیّ الفوارسُ
فللخمر ما زُرَّتْ علیه جیوبُها وللماءِ ما دارت علیه القَلانِسُ

(ابونواس، ۱۹۷۱: ۱۳۰)

ترجمه: شرابی را که در جام‌های زرگون ریخته شده است، میان ما می‌چرخانند. نقاشی تیزبین[۸]، نگاره‌های گوناگونی را بر آن جام‌ها نقش زده است. در کفِ جام، تصویر کسرا و در کنارهٔ آن، تصویر گاوهایی وحشی است که سوارکاران با تیرهای خود قصد به دام انداختنشان را دارند. ساقی تا جای گریبان این سوارها، شراب ریخته و روی آن تا جای کلاه‌خودشان، آب افزوده است. منظور شاعر این است که بیشتر این جام، شراب است به‌گونه‌ای که تا جای گریبانِ تصاویر، شراب ریخته شده و روی آن، تنها به‌اندازه‌ای که کلاه‌خودها را در بَرگیرد، آب ریخته شده است (نک. الصفدی، بی‌تا: ۱۹۴). به‌گفتهٔ گریشمن، این اشعار به خاطر می‌آورد که ظروف نقرهٔ ساسانی را نقش مجالس متعددِ شکارهای شاهی، تزیین می‌کرده است. یکی از زیباترین نمونه‌های این ظروف، قابی سیمین است که در موزهٔ تهران، نگاهداری می‌شود (گیرشمن، ۱۳۷۰: ۲۰۹). «این جنگ و کشمکشی است که همان‌طور که مطلوب هنر ساسانی است، همواره به سود شاه پایان می‌پذیرد و نیز انعکاس دورانی است که در داستان‌های یونانی متأخر، تک‌سواری و جنگ و دلیریِ انسان تجلیل می‌شود» (همان: ۲۱۳). «به نظر هارپر ظاهراً در قرن سوم یا اوایل قرن چهارم میلادی پادشاهان ساسانی روی بشقاب‌های نقره ظاهر نمی‌شوند و فقط شاهزادگان و فرمانروایان محلی هستند که روی این‌گونه ظرف‌ها تصویر می‌شوند؛ اما از میانه یا اواخر قرن چهارم میلادی در زمان شاپور دوم، موضوع تغییر کرده و نقش پادشاه با صحنهٔ شکار به یک موضوع رایج و البته مختص شاه تبدیل می‌شود. از این تاریخ به بعد دیگر به جز شاه، اشراف‌زادگان یا حتی شاهزادگان دیگر، حقّ نقش‌کردن تصویر خود بر روی ظروف نقره را نداشتند.» (محمدی‌فر و امینی، ۱۳۹۴: ۲۸۴)

تصویر۴. بشقاب نقرهٔ ساسانی با نقش شاپور دوم در شکارشیر (نک. پوپ، ۱۳۸۷: ۷/ ۲۱۰)[۹]

۷. سان دیدن کسرا

در شعری از ابونواس، وی از نقش کسرا و سپاهیانی که با گُرزها و جامه‌های کوتاه در رکاب او هستند، سخن می‌گوید:

فحَلَّ بِزالُها فی قعر کأسٍ مُحَفَّره الجَوانب والقَرارِ
مصوّره بصوره جُند کسری وکسری فی قرار الطِّرْجهار
وجُلَّ الجند تحت رکاب کسری بأعمده وأقبیه قصار

(ابونواس، ۱۹۷۱: ۹۷)

ترجمه: بِزال شراب[۱۰] در تَه جامی که پایین و پیرامونش کنده‌کاری شده بود، وارد شد. بر این جام، نقش سپاهیان کسراست: خود کسرا در ته جام کشیده شده است و سپاهیانش با گُرزهای آهنی و جامه‌های کوتاهِ رزم، زیر فرمان او هستند. به‌گفتهٔ پوپ، شاه در نقش جنگاوری فعال بر روی هیچ یک از آثار شناخته‌شدهٔ فلزی ساسانی دیده نشده است (پوپ، ۱۳۸۷: ۲/ ۹۰۲).

۸. صحنهٔ جنگ سپاهیان ساسانی

از ابیات زیر سرودهٔ ابونواس، چنین معنایی برداشت می‌شود:

نُزَوِّجُ الخَمرَمِنَ الماءِ فی طاساتِ تِبرٍخَمرُها یَفهَقُ
مُنَطَّقاتٍ بِتَصاویرَ لا تَسمَعُ لِلدّاعی وَلاتَنطِقُ
عَلی تَماثیلِ بَنی بابِكٍ مُحتَفَرٌما بَینَهُم خَندَقُ
کَأَنَّهُم وَالخَمرُمِن فَوقِهِم کَتائِبٌ فی لُجَّه تغرَقُ
فَالنَعتُ ذا لا نَعتُ دارٍ خَلَت یَهیمُ فی اَطلالِها اَحمَقُ

(ابونواس، ۱۹۷۱: ۱۳۸)

ترجمه: آب را با شرابِ جام‌های زرگون می‌آمیزیم؛ این جام‌ها تصاویری را روی خود دارند که از شنیدن و سخن‌گفتن ناتوان‌اند. تصاویر [سپاهیان] ساسانی را می‌بینیم که خندقی میانشان حفرشده است. وقتی شراب این جام تا روی سرهایشان می‌رسد، چون سپاهیانی به نظر می‌رسند که در زیر امواج، غرق شده‌اند. اینها را باید وصف کرد نه خانه‌هایی که نادانی بر سرویرانه‌هایش سرگردان و عاشق است. ابن‌حمدیس نیز این تصویر را در شعرش نشان می‌دهد:

بزُجاجه صُوَرُالفوارسِ نَقْشُها فتری لها حَرْباً بکفِّ السّاقی
وکأنّما سَفَکَتْ صَوارِمُها دَماً لبِسَتْ به غَرَقاً إلی الأعناقِ
وکَأنَّ للکاساتِ حُمْرَ غلائلٍ أزرارُها دُرَرٌ علی الأطواقِ

(العباسی، ۱۳۱۶: ۱/ ۱۷۰)

ترجمه: [شراب نوشیدی] از جامی که در دست ساقی بود و نگاره‌اش، تصویر سوارکارانِ در حال جنگ، گویی نیزه‌های

سوارکاران خون‌هایی را ریخته و تا گردنشان غرق خون شده‌اند. [شرابِ داخل جام‌ها قرمزرنگ است] و گویی پیراهن نازکِ قرمزی برتن کرده‌اند و مرواریدهای برگردن جام‌ها چون دکمه‌های این پیراهن است. در دو بیت زیر از ابن‌المعتز (سدهٔ ۳) نیز این صحنه، به تصویر کشیده شده است:

یَمُجُّ سُلافَ الخمرفی عَسجَدیّه تَوَهَّجُ فی یُمناه کالکوکب الفَردِ
مُحَفَّره فیها تصاویرُفارسٍ و کِسری غریقٌ حولَه خِرَقُ الجُندِ
(ابن‌المعتز، ۱۹۸۶: ۱۷۷)

ترجمه: [ساقی] شراب تازه‌ای را که همچون ستارهٔ تنهای آسمان می‌درخشد، در جامی زرگون می‌ریزد. در این جام، تصاویرِ کنده‌شدهٔ سوارکاری را در کنار کسرا می‌بینی، در حالی که جامه‌های سپاهیان کسرا، غرق در شراب شده است.

۹. تیراندازی سوارکاران روی اسب

بدرالدین ذَهَبی دمشقی (سدهٔ ۷) تصویر سوارانِ روی اسب در میدان جنگ را این‌گونه بیان می‌کند:

أُنظُرإلی صُوَرالفوارس إذبَدَت بالخیلِ فی کأس المدامه ترتمی
مابین طافٍ فی المدام وراسبٍ کفوارس الهیجاء تسبحُ فی الدّمِ
(الصفدی، ۲۰۰۰: ۲۹/ ۱۲۹)

ترجمه: به تصویر سوارکاران روی جام شراب بنگر، آنگاه که سوار بر اسب، تیراندازی می‌کنند. یکی روی شراب، شناورشده و دیگری در ته شراب فرو رفته است، همچون سوارکاران جنگ که در خون، شنا می‌کنند. شاعری دیگر مانند این مضمون را به شکل زیر گفته است:

أغَمامُ ما یُدریك کیف قِتالُنا والخیلُ تحتَ النَّقعِ کالأشباح
نطفو ونرسُبُ فی الدماء کأننا صُوَرُالفوارس فی کؤوسِ الراح
(الصفدی، بی‌تا: ۲۰۰)

ترجمه: ای معشوقه‌ام غمامه، تو چه می‌دانی که ما چگونه جنگیدیم، آن هنگام که اسب‌ها زیر غبار جنگ، همچون اشباح بودند و ما همانند تصویر سوارکارانِ روی جام‌های شراب، در خون، زیر و رو می‌شدیم. شعر زیر نیز از تصویر سوارکارانی که آمادهٔ تیراندازی با کمان هستند، آگاهی می‌دهد:

وموسومه کاساتها بفوارس من الفُرس تَطفو فی المُدام وتَغرقُ
أقبلَ مِنه کلُّ شاكٍ سلاحَه وفی یَدِه سَهمٌ إلیّ مُفَوَّقُ
(الراغب، ۱۹۹۹: ۱/ ۸۱۴)

ترجمه: جام‌هایی که نگاره‌های سوارکاران ایرانی را دربردارد و گویی آنها در میان شراب جام، در حال غرق‌شدن و بالا و پایین‌شدن هستند و هر لحظه یکی از سوارکاران مسلح پیش می‌آید و در دست‌هایشان تیرهایی است که به سوی من نشانه گرفته شده است.

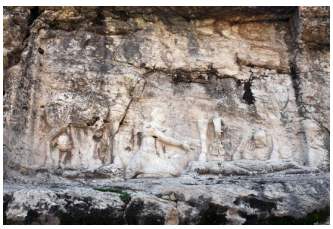
۱۰. سرفرودآوردن قیصرهای روم در کاخ کسرا

ابن‌سناءالملک دربارهٔ جامی منقوش می‌گوید:

شربنا علی هذا و ذاك مدامه
بدتْ کالعقیقِ الرَّطبِ والذَهَبِ الرّخصِ
أُعید لنا فی کأسها شخصُ قیصرٍ
و کسری، فکادت تبعَثُ الروحَ فی الشَّخصِ
قیاصره فی قصر کسری و ربّما
مَجَنّا فقلنا بل مساکینُ فی خُصّ (همان، ۱۹۸)

ترجمه: [در چنین فضایی] شرابی تازه و شفاف چون عقیق نوشیدیم. در جام آن شراب، تصویر قیصر و کسرا، نقش زده شده و چیزی نمانده بود که روحِ این تصاویر، برانگیخته شود. تصویر قیصرهایی را در کاخ کسرا دیدیم و چه بسا توهم‌زده شده و می‌گفتیم: آنها بینوایانی در آلونک‌هایی هستند. این نگاره کمابیش مانند یکی از نقوش برجستهٔ معروف در محل «نقش رستم» فارس است، آنجا که شاپور اول در سال ۲۵۹ میلادی بر والرین (والریانوس) امپراتور روم پیروز آمده و والرین به همراه کسی که احتمالاً «فیلیپ عرب» است، برابر او زانو زده‌اند. البته نگارهٔ شکست امپراتوران رومی در جاهای دیگر از جمله «نگاره‌های تنگ چوگان بیشاپور و نقش برجستهٔ اردشیر بابکان در دارابگرد» (نک. موسوی حاجی و سرفراز، ۱۳۹۶: ۱۲۱ و ۹۰) نیز دیده می‌شود.

تصویر۵. نقش رستم: پیروزی شاپور یکم بر والرین و فیلیپ عرب و زانوزدن فیلیپ عرب برابر پادشاه ایران (URL1)



تصویر۶. پیروزی شاپور اول بر امپراتوران روم، تنگ چوگان بیشاپور (موسوی حاجی و سرفراز، ۱۳۹۶: ۲۲۸)

۱۱. اسارت [کسرا] نزد قیصر روم

از سه بیت زیر سرودهٔ ابن‌الذَّروِی مصری (سدهٔ ۶) گویا روشن

می‌شود که برروی یک جام شراب، نگارهٔ به اسارت‌گرفته‌شدن کسرا [احتمالاً نرسی] نزد قیصر روم نقش بسته بوده و شاعر گفته است:

و مصوّرٍ نازعت فیه	علی المدامه قیصرا
و سلبتُ منه مُتوَّجاً	حتی رجعت مُسَوَّرا
و مضیتُ مِن عِقیانِه	ولُجَینِه أغنَی الوَری

(الصفدی، بی‌تا: ۲۰۰)

ترجمه: جامی نگارین که هنگام باده‌نوشی از آن، با قیصر روم مبارزه کردم و شاه تاج‌داری [احتمالاً کسرای ایران] را از دستش رهاندم و چون پادشاهی توانا بازگشتم و با نوشیدن جام زرگون و نقره‌گون آن جام، ثروتمندترینِ مردم شدم.

تصویر۷. شکست سپاه نرسی از روم (URL1)

۱۲. خوشامدگویی قیصر روم در کاخ خود

ابن‌قلاقس این نگاره را به شکل زیر بیان کرده است:

و زجاجه حیّاكَ منها قیصرٌ	و کأنّما هو فی جوانب قصره
ما ألبَسَته الراحُ ثوباً مُذَهَّبا	إلا و قَلَّدَه الحَبابُ بِدُرّه

(الصفدی، بی‌تا: ۲۰۰)

ترجمه: از جامی نوشیدم که نگارهٔ قیصر روی آن گویی که در کاخ خود ایستاده و بر تو سلام می‌کند. هرگاه شراب، جامهٔ زرگون خود را بر قیصر بپوشاند، حباب‌های شراب، چون گردن‌آویز او می‌شوند.

۱۳. پیشوایان دینی مسیحی (شمّاس‌ها و اسقف‌ها و کشیش‌ها)

چه بسا نتوان این نقش‌نگاره را از نقش‌های ساسانی به شمار آورد، ولی از آنجایی که در سروده‌های عربی به جام‌هایی با این نقش نیز اشاره شده است، در اینجا از آن سخن گفته می‌شود. سرّی رفاء از سرایندگان سدهٔ چهارم هجری از جامی سخن می‌گوید که بر آن، نگارهٔ پیشوایان دین مسیحی نقش زده شده است. اینکه وی برخلاف دیگر شاعرانی که پیشتر از آنها نام برده شد، به جای جام‌های با نگاره‌های ایرانی، از جام‌های مزیّن به نگاره‌های مسیحی نام می‌برد، به این سبب است که وی بیشتر عمرش را در منطقهٔ شام و دربار سیف‌الدولهٔ حمدانی زیسته؛ جایی که هم‌مرز روم و گاه زیر نفوذ سیاسی و همواره زیر سلطهٔ فرهنگی آن قرار داشته و طبیعی است که در آن سرزمین، معماری، پوشش و نگارگری رومی به روشنی دیده شود؛ می‌گوید:

تمسَّکْتُ بالانجیلِ لمَّا أباحَها
و خالفْتُ فیها نصَّ ما فی المَصاحفِ
أُرَدِّدُ لَحْظَ العَیْنِ بینَ شَمامسٍ
مُصَوَّرَه فی کأسِها و أساقفِ
فمِنْ بَیْنِ عارٍ لم یَنَلْ من ثیابِها
و مُلتَحِفٍ منها بحُمْرِ المَلاحفِ (السری الرفاء، ۱۹۹۱: ۱۷۴)

ترجمه: [به میخانه‌ها رفتم و] از شرابِ جام‌هایی نوشیدم که انجیل، آن را روا دانسته است و از این‌رو، از حُکم دیگر مصحف‌هایی [که شراب را حرام دانسته] سرپیچی کردم. همواره به شمّاس‌ها (کسانی با رتبهٔ پایین‌تر از کشیش) و اسقف‌هایی که روی جام تصویر شده‌اند، می‌نگرم. یکی برهنه است و لباسی ندارد و دیگری خود را با جامه‌های قرمزرنگ پوشانده است. البته ابونواس نیز که در بغداد زیسته است، تصویری نزدیک به این را می‌آورد؛ وی از تصویر صلیب‌ها و کشیش‌هایی که سرگرم خواندن انجیل هستند، یاد می‌کند:

مُلسٌ وَ اَمثالُ‌هتا مُحَفَّرَه	صُوِّرَ فیها القُسوسُ وَ الصُلُبُ
یَتلونَ إنجیلَهُم وَ فَوقَهُمُ	سَماءُ خَمرٍ نُجومُها الحَبَبُ

(ابونواس، ۱۹۸۸: ۳/ ۳۴).

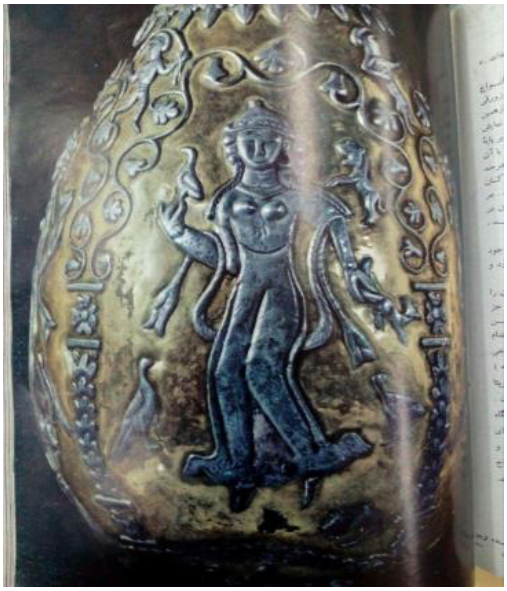
۱۴. شیرهای درنده

ابن‌المعتز (۱۹۸۶: ۳۸۰) در ابیاتی که دربارهٔ ساقی و زیبایی‌هایش می‌آورد، از جامی سخن می‌گوید که روی آن نگارهٔ شیرهای در حال شکار، تصویر شده است؛ ولی شاعر نکته‌سنجی می‌کند و می‌گوید شیرهای روی این جام (منظور شراب درون جام)، خِرد مردان را شکار و آنها را بیخود و مدهوش می‌کند:

و ساقٍ یجعل المندیلَ منه	مکان حمائل السیف الطوال
بدا واللیلُ تحت الصبح بادٍ	کطرفٍ أبلق ملقی الجلال
بکاسٍ مِن زُجاجٍ فیه أُسدٌ	فَرائسُهُنَّ ألبابُ الرجال

Davasaz.blogfa.com

تصویر۸. طرح نقش برجستهٔ نبرد بهرام دوم با شیران وحشی (URL2)



تصویر۹. تنگی که با نقش دختران رقصنده تزیین شده است (همان: ۲۱۵)

۱۵. زنان زیباروی (رامشگر)

از آنچه در ابیات زیر می‌آید روشن می‌شود که گویا روی برخی جام‌ها نگارهٔ زنان زیبارو تصویر شده بوده است. شاعری به نام ناشئ (سدهٔ ۳) دربارهٔ جامی نگارین می‌گوید:

فی کأسها صورٌ تَظُنُّ لحُسنها عُرُباً بَرَزنَ من الحِجال[۱۱] و غَیدا

وإذا المِزاج أثارها فتقسّمت ذهباً و دُرّاً تو أماً و فریدا

فکأنهنَّ لَبِسنَ ذلك عسجدا[۱۲] و جعلن ذلك للنحور عقودا

(النواجی، ۱۲۹۹: ۱۶۹)

ترجمه: در این جام‌ها نگاره‌هایی هست مانند زنان زیباروی عرب که از حجلهٔ خود بیرون آمده باشند. هنگامی که شراب این جام با آب یا مایه‌ای دیگر آمیخته شود، آب و شراب همچون طلا و مرواریدی همزاد شوند. در این حال، گویی زنان زیباروی جام، شراب را چون جامه‌ای زرگون بر تن کرده و آب مرواریدگون را چون گردن‌بندی بر سینهٔ خود آویخته‌اند. به‌گفتهٔ گیرشمن، نمایش اشخاص عریان در هنر ایرانی وجود نداشته است و جز در دوران ساسانی ظاهر نمی‌شود و محققاً تحت نفوذ خارجی است. موزاییک سازان بیشاپور زیبایی بدن انسان را در آثار خود نشان داده‌اند، ولی زیبایی بدن برهنه جز در ظرف‌های سیمین آن دوران، دیده نمی‌شود. این پیکرهای برهنهٔ زن با حالات رخوت‌آمیز و با اندام‌های قوی و نرم زنان جوان و پیچ و تاب کمر و برخی خصوصیات هوس‌انگیز (دست و بازوی افراشته) اقتباس و تقلیدی از نمونه‌های پیکرسازی هنر گوبتا[۱۳] است. این ظروف در میان دست‌های شاهان و بزرگان، رامشگاه رؤیاهای هوس‌آمیز آنان می‌شد (گیرشمن، ۱۳۷۰: ۲۱۴).

جدول نقش‌های جام‌های شراب در سروده‌های دورهٔ عباسی (منبع: نگارنده)

شماره	درون‌مایهٔ کلی	درون‌مایهٔ جزئی	شاعر
۱	کسرای ساسانی	تصویر کسرای ساسانی	ابونواس، قاضی فخرالدین بن مکانس
۲	کسرای ساسانی	فرمان‌برداری مردم از کسرا	ابوتمام بن رباح، ابن سناءالملك
۳	کسرای ساسانی	باده‌نوشی کسرا	ابن سناءالملک
۴	کسرای ساسانی	تخت‌نشینی کسرا	مُنخّل یَشکری، ابن قلاقس، صلاح‌الدین صفدی
۵	کسرای ساسانی	رعیت‌پروری کسرا	ابن حمدیس صقلّی
۶	کسرای ساسانی	شکارشاهی کسرا و سوارکارانش	ابونواس
۷	کسرا و سیاه ساسانی	سان دیدن کسرا	ابونواس
۸	سیاه ساسانی	صحنهٔ جنگ سپاهیان ساسانی	ابونواس، ابن‌المعتز، ابن حمدیس
۹	سیاه ساسانی	تیراندازی سوارکاران روی اسب	بدرالدین ذَهَبی دمشقی
۱۰	کسرای ساسانی و قیصر روم	کسرا و قیصر در کنار یکدیگر	ابن قلاقس
۱۱	کسرای ساسانی و قیصر روم	سرفرودآوردن قیصرهای روم در کاخ کسرا	ابن سناءالملک
۱۲	کسرای ساسانی و قیصر روم	اسارت [کسرا] نزد قیصر روم	ابن‌الذَّروی مصری
۱۳	قیصر روم	خوشامدگویی قیصر روم در کاخ خود	ابن قلاقس
۱۴	دین مسیحیت	پیشوایان دینی مسیحی	ابونواس، سرّی رفاء
۱۵	حیوان	شیرهای درنده	ابن‌المعتز
۱۶	بزم	زنان رامشگر	ناشئ

نتیجه‌گیری

در پژوهش‌های هنرپژوهان ایرانی و خاورشناس در شناخت ویژگی‌های هنر ایران، کمتر متون ادبی و سروده‌های فارسی و عربی بررسی شده است. ادبیات عربی در روزگار عباسی و سده‌های میانی هجری، به شکلی روشن، زندگی، جامعه، اندیشه و هنر ایرانیِ پیشااسلامی را انعکاس می‌دهد. اگرچه ممکن است گزارش‌های شاعران عربی‌زبان از نقش‌های روی جام‌ها، کاملاً راست و درست نباشد، به‌دلیل اینکه جام‌های اندکی از آن روزگار به دست ما رسیده است، همین گزارش‌ها نیز می‌تواند کمابیش محل اعتماد باشد. محور نقش‌نگاره‌های این جام‌ها در شعر عباسی و پس از آن، شاهان و درباریان ساسانی و پیوندهای سیاسی‌شان با پادشاهان روم است. پس از این، بسامد صحنه‌های شکار، باده‌نوشی، مجلس بزم، سوارکاری و جنگاوری بیشتر است و برخلاف ظرف‌های خانگی، کمابیش هیچ‌گونه صحنهٔ مذهبی، نقش گیاهان و حیوان‌ها در این جام‌ها دیده نمی‌شود. با نگاه به نمونه‌های جام‌های منقوش به نگاره‌های ساسانی که در این جستار آورده شد، می‌توان برداشت کرد که بیشتر این جام‌ها را شاعران ساکنِ عراق و ایران و بیشتر در سده‌های دوم تا چهارم هجری به تصویر کشیده‌اند. پس از این، بیشترین فراوانی به شاعران سده‌های ششم تا هشتم در منطقهٔ شام و مصر می‌رسد و یکی دو مورد از سروده‌های شاعران منطقهٔ اندلس (اسپانیای اسلامی) در سده‌های ششم و هفتم را در برمی‌گیرد. با توجه به فراوانی این تصاویر در شعر سده‌های دوم تا چهارم عراق، می‌توان گفت که از این روزگار، موضوع جام‌های نگارین با تصویر کسرا و سپاهیانش در بزم و رزم، به‌عنوان یک درون‌مایهٔ شناخته‌شدهٔ شعری درآمده است و گویا شاعران شام و مصر در سده‌های ششم تا هشتم، تنها به تقلید از شاعران عراقیِ سده‌های پیش از خود، از این موضوع بهره برده‌اند؛ به دیگر سخن، احتمال دارد که آنها این جام‌های منقوش را ندیده، بلکه به تقلید از شاعران پیشین، از این درون‌مایه بهره برده‌اند؛ اما دربارهٔ منطقهٔ اندلس با یقین بیشتری می‌توان گفت که شاعر اندلسی تنها به تقلید از شاعران شرق (عراق) از بسیاری موضوع‌ها از جمله همین جام‌های منقوش به نگاره‌های ساسانی سخن گفته است.

پی‌نوشت

۱. آن‌گونه که برخی از محققان گفته‌اند، سقف، نام دِیری است و ساجوم، نام یک وادی (امرؤالقیس، ۲۰۰۴: ۹۴).

۲. نقاشی‌های یافت‌شده بر دیوار اقامتگاه‌ها و حمام‌ها در عراق، ادامهٔ همان سبک تصویرسازی سنت کهن ایرانی است. هنوز حیوانات زیبا با حرکتی کامل و به‌شیوهٔ هلنی نقاشی می‌شدند و یکی از دیوارنگاره‌های حیرت‌انگیز قصر جوسق، مزین به تصویر برگ و شاخه‌هایی است شبیه به شاخ (اتینگهاوزن و گرابر، ۱۳۹۰: ۱۲۲).

۳. هرچند به‌گفتهٔ صفدی، این ابیات، پوچ و تهی از معنی و ناسودمند باشد (الصفدی، ۲۰۰۰: ۴/ ۲۱۲).

۴. ترجمه: شگفتا از حمامی که درونش، پرندگان شکاری را که به‌دنبال حیوان‌های وحشی هستند، به نمایش می‌گذارد. پرندگانی که گویا به‌دنبال شکارِ آهوان چَراکننده در بیشه هستند. گویی این پرندگان در لانه‌های خود نشسته و به‌شکلی هماهنگ روبه‌روی هم قرار گرفته‌اند. فضای این حمام، فراخ و خوش است، زمین و فرشش، صاف و زیبا و شیک، و تو در خلوتی مناسب، شیفتهٔ مشت و مال و شست‌وشوی خود می‌شوی.

۵. این نکته‌ای است که نگارنده در سخنرانی استاد آذرتاش آذرنوش و از زبان ایشان در کنفرانس بین‌المللی نقش هنر و معماری در ارتباطات علمی ایران و جهان عرب به تاریخ ۲۲ اردیبهشت ۱۳۹۷ در سالن آمفی‌تئاتر دانشگاه کاشان شنیده است. از آنجایی که قرار بود وی این نکته را به گستردگی در مقاله‌ای بیاورد، اکنون به رسم ادب از اشتباه‌ها یا ناهم‌خوانی‌های سرودهٔ ابن‌الفقیه با تصاویر روی طاق کسرا سخن گفته نشد.

۶. جنس این جام‌ها معمولاً از طلا و نقره بوده است؛ «زیرا وقتی برای یک صاحب‌مقام ساسانی یا سوری و حتی شخص شاه و حاکم، شیئی تجملی ساخته می‌شد، جنس آن معمولاً از نقره یا طلا بود» (اتینگهاوزن و گرابر، ۱۳۹۰: ۵۰). در دورهٔ اموی، ظرف‌های سفالی برای طبقات غیراشرافی جامعهٔ نخستین اسلامی تولید می‌شد (همان: ۵۲). اندودکردن فلزها به نقره و طلا، به‌عنوان روشی نو در زیوردادن هدایای فلزی، بسیار مدنظر مسلمانان بوده و چه بسا دین اسلام، در این امر، اثر داشته است؛ چراکه احادیث زیادی به دست ما رسیده که به‌روشنی، بر بَدآیندی به‌کارگیری ظرف‌های نقره‌ای و طلایی، اشاره می‌کند، ولی گویا مسلمانان چاره‌ای نداشتند جز اینکه کمی طلا و نقره برای تزیین ظرف‌های ساخته‌شده از فلزهای نرمی چون مس و بِرُنز، به کار بگیرند؛ اگرچه متنی نشان بر چنین اجازه‌ای دیده نشده است (نخبه، ۱۹۸۵: ۹/ ۲۹۰).

7 Poetic imagery

۸. در نوادر محمدصالح قزوینی، «فارس» را به «ایرانیان» ترجمه کرده است (قزوینی، ۱۳۷۱: ۱۷۳) که به گمان دور می‌آید.

۹. برای دیدن نمونه‌هایی دیگر از بشقاب‌های ساسانی با صحنهٔ شکار پادشاه ساسانی، (نک. گانتر و جت، ۱۳۸۳: ۱۶۲ و ۱۵۶ و ۱۴۷). این موضوع در نقش برجسته‌های برخی از شهرهای ایران نیز دیده می‌شود (نک. موسوی حاجی و سرفراز، ۱۳۹۶: ۶۷ تا ۱۸۶).

۱۰. آهنی که بدان سوراخ‌های مِبزل شراب یا سوراخ آوند شراب را گشایند (نک. دهخدا، ۱۳۴۶: ذیل واژه)

۱۱. در قطب‌السرور، به‌شکل «من الحجاب» (الرقیق القیروانی، بی‌تا: ۱۳۱) ضبط شده است. در این صورت، ترجمه‌اش می‌شود: زنان زیباروی بدون پوشش و برهنه.

۱۲. در نصرة الثائر: مَجاسدا (الصفدی، بی‌تا: ۱۹۷).

۱۳. [گوپتا]: نام یکی از امپراتوری های کشور هند در سدهٔ چهارم میلادی.

منابع

ابن حمدون، محمدبن الحسن (۱۹۹۶) ***التذکره الحمدونیه***، تحقیق احسان عباس وبَکرعباس، بیروت: دارصادر.

ابن الرومی، علی بن عباس (۱۹۹۴) ***الدیوان***، شرح احمدحسن بسج، بیروت: دارالکتب العلمیه.

ابن الفقیه، احمدبن محمدبن اسحاق الهمذانی (۱۹۹۶) ***البلدان***، تحقیق یوسف الهادی، بیروت: عالم الکتب.

ابن المعتز (۱۹۸۶) ***الدیوان***، بیروت: داربیروت.

ابونواس، حسن بن هانی (۱۹۷۱) ***دیوان ابی نواس الخمریات***، تحقیق فوزی عطوی، بیروت: دارصعب.

ـــــــــ (۱۹۸۸) ***دیوان ابی نواس الحسن بن هانی الحکمی***، تحقیق ایفالدفاغنر، اشتوتغارت، فرانزشتایزفیسبادن.

اُربلی، ژوزف (۱۳۸۷) «فلزکاری ساسانی و آغاز دورهٔ اسلامی»، ترجمهٔ علی حصوری، ***درسیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز***، تهران: علمی و فرهنگی.

اتینگهاوزن، ریچارد و الگ گرابر (۱۳۹۰) ***هنر و معماری اسلامی (۱)***، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران: سمت.

الاصفهانی، ابوالفرج (۱۹۹۱) ***الدیارات***، تحقیق جلیل العطیه، لندن: ریاض الریّس.

امرؤالقیس (۲۰۰۴) ***الدیوان***، تحقیق عبدالرحمن المصطاوی، بیروت: دارالمعرفه.

البحتری، ابوعباده (۱۹۹۹) ***الدیوان***، شرح محمد التونجی، بیروت: دارالکتاب العربی.

البرقوقی، عبدالرحمن (۲۰۰۷) ***شرح دیوان المتنبی***، بیروت: دارالکتاب العربی.

بهمنی، پردیس؛ مرتضایی، سیدرضا (۱۳۹۱) «معرفی سبک در محصولات کهن ایران: بررسی موردی ظروف خانگی قرون اول تا پنجم هجری»، ***جلوهٔ هنر***، ۴(۱)، ۱۳-۵.

الثعالبی، عبدالملك بن محمد (۱۴۲۰ق) ***یتیمه الدهر فی محاسن اهل العصر***، بیروت، دارالکتب العلمیه: منشورات محمدعلی بیضون.

پوپ، آرتوراپهام؛ اکرمن، فیلیس (۱۳۸۷) ***سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز***، ترجمهٔ نجف دریابندری، تهران: علمی و فرهنگی.

دهخدا، علی اکبر (۱۳۴۶) ***لغت نامه***، زیرنظر محمد معین، تهران: دانشگاه.

الراغب الاصفهانی، ابوالقاسم (۱۹۹۹) ***محاضرات الادباء و محاورات الشعراء البلغاء***، تحقیق عمرالطباع، بیروت: دارالارقم.

الرقیق القیروانی، ابواسحاق ابراهیم بن القاسم (بی تا) ***قطب السرور فی اوصاف الانبذه والخمور***، موجود فی موقع «مکتبه مدرسه الفقاهه»، د.م: د.نا.

زاهدف، نظام الدین (۱۳۸۰) ***دورهٔ عربی زبانی در ادبیات فارسی***، ترجمهٔ پروین منزوی، تهران: دشتستان.

زیّات، حبیب (۱۹۳۸) «الدیارات النصرانیه فی الاسلام»، ***المشرق***، ۳۶، ۴۱۸-۲۸۹.

السری الرّفاء (۱۹۹۱) ***الدیوان***، بیروت: دارالجیل.

الشابُشتی، ابوالحسن علی بن محمد (۱۹۸۶) ***الدیارات***، تحقیق کورکیس عواد، بیروت: دارالرائدالعربی.

شیخو الیسوعی، الاب لویس (۱۹۸۹) ***النصرانیه وآدابها بین عرب الجاهلیه***، بیروت: دارالمشرق.

الصفدی، صلاح الدین (بی تا) ***نصرة الثائر علی المثل السائر***، تحقیق محمدعلی سلطانی، دمشق: مطبوعات مجمع اللغه العربیه.

ـــــــــ (۲۰۰۰) ***الوافی بالوفیات***، تحقیق احمد الارناؤوط و ترکی مصطفی، بیروت: داراحیاء التراث العربی.

العباسی، علی بن ظافرالازدی (۱۳۱۶ق) ***معاهد التنصیص شرح شواهد التلخیص و بهامشه بدائع البدائه***، القاهره: المطبعه البهیه.

قزوینی، محمدصالح (۱۳۷۱) ***نوادر (ترجمهٔ محاضرات الادباء و محاورات الشعراء البلغاء)***، به تصحیح احمد مجاهد، تهران: سروش.

کریمیان، حسن؛ خان مرادی، مژگان (۱۳۹۰) «هنر فلزکاری ایران در انتقال از ساسانیان به دوران اسلامی با استناد به شواهد باستان شناسانه»، ***مطالعات هنر اسلامی***، ۸(۱۵)، ۱۲۶-۱۱۱.

گانتر. سی؛ جت، پل (۱۳۸۳) ***فلزکاری ایرانی در دوران هخامنشی، اشکانی و ساسانی***، ترجمهٔ شهرام حیدرآبادیان، تهران: گنجینهٔ هنر.

گیرشمن، رمان (۱۳۷۰) ***هنر ایران در دوران پارتی و ساسانی***، ترجمهٔ بهرام فره وشی، تهران: علمی و فرهنگی.

محمدی فر، یعقوب؛ امینی، فرهاد (۱۳۹۴) ***باستان شناسی و هنر ساسانی***، تهران: شاپیکان.

موسوی حاجی، سیدرسول؛ سرفراز، علی اکبر (۱۳۹۶) ***نقش برجسته های ساسانی***، تهران: سمت.

میرزایی، فرامرز؛ محمدی فر، یعقوب؛ رحمتی ترکاشوند، مریم (۱۴۳۱ق) «استدعاء الشخصیات الساسانیه فی شعر البحتری»، ***دراسات فی العلوم الانسانیه***، ۱۷(۴)، ۷۳-۵۷.

نخبه من الباحثین العراقیین (۱۹۸۵) ***حضارة العراق***، بغداد: دارالحریه.

النواجی، محمدبن الحسن (۱۲۹۹ق) ***حلبه الکمیت فی الادب و النوادر المتعلقه بالخمریات***، د.م: مطبعه اداره الوطن.

References

Abū Nuwās, H. (1971). ***The Diwān Abu Nuwas Alkhamriyat***, Edited by Fauzi Atvi, (1st ed.), Beirut: Dār Saab (Text in Arabic).

Abū Nuwās, H. (1988). ***The Diwān Alhosn-Ibn-Hani Alhakmi***, Edited by Ewald Wagner, Stuttgart: Wiesbaden (Text in Arabic).

Albohtori, A. (1999). ***Al-Diwān***, Corrected by Mohammad Toonaji, Beirut: Dār Alketab Alarabi (Text in Arabic).

Albarqooqi, A. (2007). ***Sharh Diwan-Almotanabbi***, Beirut: Dār Alketab Alarabi (Text in Arabic).

Al-Navaji, M. (1882). ***Halbat Al-komayt***, n.p.: Matbaa Idaratalvatan (Text in Arabic).

Al-Raghig Al-Ghayrovani, A. (nd). ***Ghotb Al-Sorur***, n.p. (Text in Arabic).

Al-Thaālabi, A. (1999). ***Yatimat Al-dahr fi maḥāsin ahl Al-asr***, Beirut: Dār Alkotob Alelmiyah (Text in Arabic).

Al-Sari A. (1991). ***Al-Diwān***, Beirut: Dār Aljil (Text in Persian).

Al-Shaboshti, A. (1986). ***Al-Diyarat***, Edited by Kurkis Awwad, Beirut: Dār Alraid Alarabi (Text

kashvand, M. (2010). Summoning the Sasanian Characters in the Poetry of Al-Buhturi, ***Dirasat: Human and Social Sciences***, 17(4), 57-73 (Text in Persian).

Orbeli, J. (2008). **Metalworking of the Sassanid Period and the Beginning of Islam**, Translated by Ali Hasouri, Tehran: Elmi Farhangi (Text in Persian).

Pope, A. & Ackerman. Ph. (2008). ***A Survey of Persian Art, from Prehistoric Times to the Present***, Translated by Najaf Darya Bandari, Tehran: Elmi-Farhangi (Text in Persian)

Rāqeb Isfahāni, A. (1999). ***Mohāzārt Alodabā***, Edited by Omar Altabba, Beirurt: Dār Alargham (Text in Persian)

Zahidov, N. (2001). ***Arabic Language Course in Persian Literature***, Traslated by Parvin Monzavi, Tehran: Dashtestan (Text in Persian).

Zayyāt, H. (1938). Aldiyārāt Alnasrāniyah fe- Alislam, ***Almashriq***, 36, 289-418 (Text in Persian).

URLs:

URL1- fa.wikipedia.org/wiki/ Visited on 2021.04.19).

URL2- iranview.ir/post/19256 (Visited on 2021.04.19).

URL3- raseef22.net/article/40950.

in Persian).

Shaykhu, L. (1989). ***Christian Literature among Pre-Islamic Arabs***, Beirut: Dār Almashriq (Text in Persian).

Al-Safadi, S. (nd). ***Nosrat Al-sāir***, Edited by Mohammad Ali Soltani, Damascus: Matbooat Majma Allogha Alarabiyah (Text in Persian).

Al-Safadi, S. (2000). ***Al-vāfi bel-vafiyāt***, Edited by Ahmad Alarnaoot, Beirut: Dār Ihyā Altorath Al-Arabi (Text in Persian).

Al-Abbāsi, A. (1898). ***Maāhid Altansis***, Cairo: Almatbaat Albahiyah (Text in Persian).

Al-Qazwini, M. (1992). ***Navādir***, Edited by Ahmad Mojahid, Tehran: Sorrosh (Text in Persian).

Bahmani, P., Mortezaei, S. R. (2012). Introduction of Style in Ancient Iranian Products: A Case Study of Household Utensils of the First to Fifth Centuries AH", ***Glory of Art (Jelve-y Honar) Alzahra Scientific Quarterly Journal***, 4(1), 5-14. doi: 10.22051/jjh.2012.1.

Dehkhodā, A. (1967). ***Loqat Nameh***, Under the supervision Mohammad Moin, Tehran: Tehran University (Text in Persian)

Ettinghausen, R. and Grabar, A. (2011). ***The Art and Architecture of Islam***, Translated by Yaghoob Azhand, Tehran: Samt (Text in Persian).

Ghirshman, R. (1991). ***Iran's Art: Parthians and Sassanians***, Translated by Bahram Frahvashi, Tehran: Elmi-Farhangi (Text in Persian).

Gunter, C. (2009). ***Ancient Iranian metal work in the Arthur M. sackler Gallery and the free Gallery of Art***, Translated by Shahram Heydarabadian, Tehran: Ganjinehhonar (Text in Persian).

Ibn-Alhamdun, M. (1996). ***Al-Taḏkarat Al-Hamdoonia***, Edited by Ihsan Abbas and Bakr Abbas, Beirut: Daer- Sadir (Text in Arabic).

Ibn-Alroomi, A. (1994). ***Al-Diwān***, Edited by Ahmad Hasan Basaj,Beirut: Dār- Al- Kotob Al-Elmiyah (Text in Persian).

Ibn-Alfaghih, A. (1996). ***Kitāb- Alboldān***, Edited by Yusof Alhadi, Beirut: Dār Beirut (Text in Persian).

Ibn- Almotaz, A. (1986). ***Al-Diwān***, Bairut: Dār Beirut (Text in Arabic).

Iraqi Writers Group. (1958). ***Iraqi Civilization***, Baghdad: Dār Alhrriyah (Text in Arabic).

Isfahāni, A. (1991). ***Al-Diyārāt***, Edited by Jalil Alatiyah, London: Riyāḍ Alrayyis (Text in Persian).

Imru Al-Qais, J. (2004). ***Al-Diwān***, Edited by Abdulrahman Almastāvi, Beirut: Dār Almarafah (Text in Persian).

Karimiyan, H. & Khanmoradi, M. (2011). The Art of Iranian Metalwork in the Transition from the Sassanids to the Islamic Era based on Archaeological Evidence, ***Islamic Art Studies***, 8(15), 111-126 (Text in Persian).

Mohammadifar, Y. & Amini. F. (2015). ***Sassanian art and Archaeology***, Tehran: Shapikan (Text in Persian).

Moosavihaji, S. & Sarfaraz. A. A. (2017). ***Sassanid Reliefs***, Tehran: Samt (Text in Persian).

Mirzāi, F., Mohammadi Far, Y. & Rahmati Tar-

فصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س) زمینهٔ انتشار: هنر
سال ۱۴، شماره ۱، بهار ۱۴۰۱
مقاله پژوهشی، ص ۵۱-۳۸
http://jjhjor.alzahra.ac.ir

نقش اسطوره‌های ایرانی در کارنامهٔ اردشیر بابکان [۱]

زهرا حسینی [۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۷/۱۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۰/۲۰

چکیده

اسطوره بیان نمادین ارتباط متقابلی است که توسط انسان میان پدیده‌های گوناگون و نیز خود انسان برقرار می‌شود. کارنامهٔ اردشیر بابکان کهن‌ترین داستان تاریخی، عاشقانه و اسطوره‌ای از دورهٔ ساسانیان، با توجه به باورها و اسطوره‌های رایج بین مردم ساخته شده است. صحت تاریخی این داستان مطرح نیست. اسطوره‌های آن، منشورهایی هستند که طرح اجتماعی و رفتار اخلاقی و دینی را به نمایش درمی‌آورند؛ به‌طوری که معتقدان بر طبق آن زندگی می‌کنند. اردشیر استقرار یک آیین رسمی و اتحاد بین دین و دولت را در وجود شخص فرمانروا لازم می‌بیند و در راه رسیدن به حکومت تمام مخالفان خود را قلع‌وقمع می‌کند. اتحاد بین دین و دولت در سطح کشور تا آن زمان تجربه نشده بود؛ بنابراین، حکومت همراهی مردم را نیاز داشت. در این راه ایزدان ذهنی به تجسم درمی‌آیند و به قهرمان یا منجی یاری می‌رسانند. پرسش‌های پژوهش عبارت‌اند از: ۱. ایزدان تجسم‌یافتهٔ اساطیری و یاریگر اردشیر کدام‌اند؟ ۲. در کارنامه، اردشیر برای محبوبیت و شکوه و نشان‌دادن قدرت خود چه کرد؟ هدف از این مقاله، بررسی فرهنگ اسطوره‌ای و آیینی و مردم‌شناسی این داستان است. در این پژوهش، اسطوره‌های بخش آغازین داستان، یعنی اسطوره‌های مرتبط با اردشیر، بنیان‌گذار سلسلهٔ ساسانیان به روش تحلیلی و توصیفی بررسی شده است. بررسی‌ها نشان داد که ایزد ثروت اشی/ارت، ایزد فرّه، ایزد بهرام (پیروزی)، ایزد آتش، ایزد سروش از ایزدان یاریگر اردشیر در این داستان بودند. اردشیر برای محبوبیت و شکوه و قدرت، بزرگ‌ترین متضاد و دیوی که او را به ستوه آورد، یعنی کرم خدای را به‌گونهٔ آیینی کشت و اژدهاکشی فریدون را نزد دین‌داران بازسازی کرد و در جای‌جای ایران، به شکرانهٔ پیروزی آتشکده‌های گران بهرام را برپا کرد.

واژه‌های کلیدی: کارنامهٔ اردشیر بابکان، اسطوره و نماد، ایزد اشی/ارت، ایزد آتش، ایزد سروش، کرم خدای.

1-DOI: 10.22051/JJH.2022.38006.1711

۲ -دکتری فرهنگ و زبان‌های باستانی ایران، دانشکده زبان و ادبیات، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات، تهران، ایران.
hosseini_z90@yahoo.com

مقدمه

یکی از عادت‌های فرهنگ هندواروپایی[1] این بود که وجود ناپیدا را که تصور جلوه‌هایش ممکن باشد، عینی و واقعی بپندارند؛ مثلاً عدالت و شهامت را نوعی نیرو و توانایی می‌پندارند. اینکه این نیرو و توانایی، چگونه و چرا جنبهٔ الوهیت پیدا کرد و دارای مشخصات خلقی و جسمی شد و از انبوه اساطیر انباشته شد و دارای مراسم ویژهٔ پرستش شد، در لابه‌لای ابهام روزگار پیش از تاریخ مکتوب پنهان است (بویس، ۱۳۷۶: ۴۵). ایران سرزمین تضادهای بزرگ است؛ سرزمین بیابان‌ها و جنگل‌ها، سرزمین کوه‌های پر برف و دره‌های سرسبز؛ جغرافیا بر فرهنگ تأثیر می‌گذارد و جای شگفتی نیست که در ایران شماری از فرهنگ‌های گوناگون وجود دارد که هرکدام به نوبهٔ خود اسطوره‌های گوناگونی را آفریده‌اند؛ دین یا اساطیر هیچ ملتی را نمی‌توان جدا از بافت تاریخی آن دریافت (Hinnells, 1973: 11,12). اسطوره بیان نمادین ارتباط متقابلی است که توسط انسان میان پدیده‌های گوناگون و نیز خود انسان برقرار می‌شود (بهار، ۱۳۷۸: ۳۶۵). اسطوره نمونه‌ای منطقی فراهم می‌آورد تا ذهن انسان بدان وسیله بتواند از تناقض‌های ناخوشایند حذر کند؛ مثلاً می‌بینیم چه تناقضی میان لذت بردن از زندگی و رنج بردن از مرگ در انسان وجود دارد. وظیفهٔ اسطوره میانجی‌شدن در امور مغایر با یکدیگر است (همان: ۳۶۷-۳۶۶). در مقابل این پرسش که شناخت اساطیر، این مجموعه عقاید عامیانه و خرافی، چه سودی دارد، بهار چنین پاسخ می‌دهد: انسان راه درازی را که میان توحش و تمدن وجود دارد، یک‌شبه طی نکرده است و رسیدن به دین و ایمان و ستایش خدای یکتا به ناگهان پدید نیامده است... چگونه انسانی که می‌انگاشت هر درخت و هر چشمه دارای روحی مقدس است و هر پدیدهٔ طبیعت نیرویی قاهر و خدایی نیرومند دارد... سرانجام، از پی همهٔ تجارب هزاران سالهٔ خود، به مفهوم خدایی یکتا دست یافت (همان: ۱۷-۱۶). در نظر ایرانیان باستان امور ایزدی واقعیت‌هایی نیستند که با تجربهٔ انسانی فاصلهٔ بسیاری داشته باشند؛ بلکه عواملی در زندگانی روزانه‌اند؛ زندگانی روزانهٔ آدمی و زندگی مرتبط با مناسک او مستلزم تماس مستقیم و بی‌واسطه با موجودات ایزدی است (هینلز، ۱۳۷۷: ۶۴). داستان کارنامهٔ اردشیر بابکان بر پایهٔ اسطوره‌ها و آیین‌های مذهبی آشنا برای مردم ساخته شد. داستان ضمن اینکه خشم‌های قهرمان- پادشاه را بر دشمنان می‌گفت و رشادت‌های او را تبلیغ می‌کرد، آیین‌ها و آموزه‌های دینی معتقدان را یادآوری می‌کرد؛ بدین‌ترتیب، مردم پادشاه را از خود می‌دانستند و احساس یگانگی با او پیدا می‌کردند. این داستان ضمن سرگرمی اتفاقات را با یاری ایزدان به انجام می‌رساند. اردشیر بابکان در جوانی در شهر کوچک داراب‌گرد، عنوان اَرگبَد داشت. او استقرار یک آیین رسمی و اتحاد بین دین و دولت را در وجود شخص فرمانروا لازم می‌دید. دشواری‌هایی که در تمام طول مدت فرمانروایی ساسانیان، پادشاهان این سلسله با موبدان و مقامات آتشگاه پیدا کردند و گاه به شورش و توطئه و خلع و قتل هم کشید، اشتباه محاسبهٔ اردشیر را در ارزیابی حاصل این اتحاد نشان داد (زرین‌کوب، ۱۳۸۷: ۱۸۳-۱۳۴). اردشیر در راه رسیدن به حکومت تمام مخالفان خود را قلع‌وقمع می‌کند و سرهای کشتگان را به آتشکدهٔ ناهید می‌فرستد و بدین‌ترتیب، ایزد آب را از خون کشتگان سیراب می‌کند.[2] اردشیر پس از پیروزی بر اردوان (۲۲۴م)، «در همان معرکهٔ جنگ پیاده شد و سر پادشاه مقتول را لگدکوب کرد و این رفتار کین‌جویانهٔ او، ظاهراً جواب دشنام سختی بود که اردوان به نامهٔ پدرش داده بود و او را «کرد» و «پروردهٔ شبانان» خوانده بود (همان: ۱۸۵). تصویر جنگ نهایی اردشیر در نقش رستم بر صخره‌ها،[3] او را در حالی نشان می‌دهد که سوار بر اسب، حلقهٔ فرمانروایی را از دست اورمزد می‌گیرد؛ بدین‌ترتیب، او سلطنت خویش را عطیهٔ ایزدی می‌داند و نه میراث نیاکان؛ و تصویر پادشاه زیر پای اسب خود را پایان سلطنت اشکانی و مشیت ربانی می‌داند.[4] هدف از پژوهش حاضر که به روش توصیفی تحلیلی است، بررسی فرهنگ اسطوره‌ای و آیینی و مردم‌شناسی کارنامهٔ اردشیر بابکان است.

روش پژوهش

پژوهش حاضر به روش توصیفی تحلیلی انجام شد. داده‌ها بر منابع کتابخانه‌ای استوار است. مبنای پژوهش، اصل کارنامهٔ اردشیر بابکان بوده است و پژوهش‌هایی که دربارهٔ کارنامه انجام شده بود، دیده شد و از تکرار مطالب گفته‌شده پرهیز شد تا فرهنگ اسطوره‌ای و آیینی مطلوبِ جامعهٔ ایران در دورهٔ ساسانی از زوایای نمادین داستان آشکار شود.

پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌های مرتبط با کارنامهٔ اردشیر بابکان و برخی از

نمادهـای بیان‌شـده در آن، عبارت‌انـد از: آمـوزگار (۱۳۸۶)، در کتاب زبـان، فرهنگ و اسـطوره، دربـارهٔ واژهٔ فـرّه از دیدگاه زبان‌شناسـی، مفاهیـم و بـار معنایـی ایـن واژه و انواع فـرّه به تفصیـل نوشـته اسـت.[۵] در مقالـهٔ «بررسـی جنبه‌هـای ادبی کارنامهٔ اردشیر بابکان در مقایسه با روایت نویافتهٔ یونانی آن» نوشـتهٔ امینـی (۱۳۸۹)، بـه جنبه‌های ادبـی کارنامهٔ اردشـیر پرداختـه شـده اسـت. در مقالـهٔ «نقـش قـوچ در آیین‌هـای وابسـته بـه ایزدبانـوی بـزرگ در لرسـتان» نوشـتهٔ مختاریان و شـکری (۱۳۹۰)، اشـاره‌ای بـه نمـاد قـوچ در فرهنگ‌هـای گوناگـون شـده اسـت و آیین‌هـای مرتبط با قـوچ در لرسـتان بررسـی شـده اسـت. نیولـی (۱۳۹۱)، در مقالـهٔ «فـر/ فـرّه» بـه ریشه‌شناسـی، بررسـی معنایـی، تعاریـف و کاربـرد خورنـه در زبان‌هـای ایرانـی پرداختـه اسـت و بـه تمثال‌نـگاری فـرّه در منابع موجود اشاره کرده است. روشنی‌نژاد (۱۳۹۱)، در مقالهٔ «تثبیـت جایگاه ایـزد بهـرام، اسـطورهٔ جنگ پیش زردشـتی ایرانیـان باسـتان در معـارف زردشـتی»، بـه تکامـل تدریجی ایزد بهـرام و بازتاب بهرام در هنـر ایرانی به تفضیـل می‌پردازد و نتیجه می‌گیرد که چون شـاهان ساسـانی در حـال جنگ با دولت‌های دیگر بودند، برای دسـتیابی به پیـروزی، همواره، این ایزد را ستایش می‌کردند. در مقالهٔ «تفسیر شمایل‌نگارانهٔ صحنه‌های شـکار در ظـروف فلزی ساسـانی» نوشـتهٔ اخوان اقـدم (۱۳۹۳)، تعـدادی ظـرف با نقش صحنهٔ شـکار بررسـی شده اسـت. در بشـقابی[۶] که اکنون در موزهٔ آرمیتاژ نگهداری می‌شـود، پادشـاه (بهرام اول)، در صحنه‌ای کاملاً نمایشـی، با کلاهی مزین به شـاخ‌های قوچ سـوار بر اسب اسـت. ایرانی ارباطـی و خزایـی (۱۳۹۶)، در مقالـهٔ «نمادهای جانـوری فرّه در هنـر ساسـانی»، فـرّه را عامـل تحکیم‌بخش قدرت شـاهی می‌داننـد که به سـه صـورت سـیمرغ، عقـاب و قـوچ متجلی شـده اسـت. در مقالـهٔ «اردشـیر بابـکان و خدابانـو آناهیتـا» نوشـتهٔ جلیلیـان (۱۳۹۷)، بـه پادشـاهی رسـیدن اردشـیر بابکان و یکپارچگی ایران پرداخته می‌شود و به چرایی تقدیم سـرهای بریدهٔ شـاهان محلی به آتشـکدهٔ آناهیتا پاسخ داده می‌شـود. در مقالهٔ «بررسـی اسـطوره و نماد در فرهنگ ایران باستان با محوریت قوچ‌های سنگی چهارمحال و بختیاری» نوشـتهٔ قربانـی قهفرخـی و دیگـران (۱۳۹۷)، ضمـن بررسـی قوچ‌هـای سـنگی چهارمحـال و بختیـاری و تندیس‌هـای قـوچ روی برخـی قبـور، بـه قـوچ به‌عنـوان مظهـر فـرّه ایـزدی اشـاره شـده و پیوند قوچ‌های سـنگی با اسـطوره و نمـاد قوچ بیان شـده اسـت. نوری و مهرپویا (۱۳۹۷)، در مقالهٔ «بررسـی نقـش قـوچ در قالی‌هـای ترکمـن از منظـر تاریخـی و آیینـی»، بـه اهمیـت نقـش قـوچ به‌عنـوان یکـی از نمادهـای بـاارزش فرهنگی و تاریخـی در بین هنرمندان ترکمـن و در نقوش قالی ترکمن پرداخته‌اند و ریشه‌های مفهومی نقش قوچ را در قالی ترکمن تحلیل کرده‌اند و قوچ را حیـوان مقدس و مورد احترام در بیـنِ طوایـف اولیـهٔ ترکمن‌ها دانسـته‌اند. ذبیح‌نیـا عمران (۱۳۹۸)، در مقالهٔ «نقـد اخلاقی متن تاریخی کارنامهٔ اردشـیر بابـکان» جنبه‌هـای اخلاقی کارنامـهٔ اردشـیر را بررسـی کرده اسـت. کارنامهٔ اردشـیر بابـکان، کهن‌ترین داسـتان تاریخی، عاشقانه و اسـطوره‌ای از دورهٔ ساسانیان اسـت. از نظر ادبی و فرهنگی این کتـاب اهمیت ویژه‌ای در ادبیات و زبان فارسـی دارد. پژوهش‌های نامبرده، به‌طور مـوردی به برخی نمادها و ویژگی‌هـای ادبی ایـن داسـتان پرداخته‌اند. در ایـن مقاله بخش اسطوره‌ای داستان اردشیر بررسی شده است و بررسی یاریگـری اسـطورهٔ ایـزد ارت، ایـزد سـروش و ایـزد آتـش بـرای نخستین بار در این گفتار، مطرح شده است.

تاریخ اسطوره‌ای

به مفهومی، کل اسطوره بخشـی از تاریخ اسـت؛ زیرا اسطوره دیدگاه‌هـای انسـان را دربـارهٔ خـود و جهانـش و تحـول آن دربـردارد (هینلـز، ۱۳۷۷: ۱۶۳). پیوسـتن سلسـله‌ای بـه سلسـلهٔ دیگـر در تاریـخ ایـران نظیـر دارد؛ اشـکانیان بـه دارا منسوب شـده‌اند و ساسـانیان نیز مصنوعی به هخامنشیان و کیانیـان پیوسـته‌اند. سـامانیان نیـز در قـرن دوم هجـری سلسله نسب خود را به ساسانیان پیوسـتند (بویس، ۱۳۷۵: ۲۸۷-۲۸۶). در سنگ‌نوشتهٔ بیسـتون داریوش به پایبندی به دین و موازیـن اخلاقی متظاهر است و می‌گویـد اهورامزدا مـرا پشـتیبانی می‌کنـد کـه مـن دروغ‌زن و زورگـو نیسـتم و شـورش‌های ضد خود را برخاسـته از دروغ می‌خواند (همان: ۱۲۷). داریـوش خـود را نمایندهٔ اهورامـزدا در زمیـن توصیف می‌کنـد و سـلطنت خـود را مبتنی بر مشـیت الهی می‌داند.[۷] تاریـخ روایـی و اسـطوره‌ای سلسـلهٔ ساسـانیان، تأسـیس ایـن حکومـت را وعـدهٔ الهـی بـرای درخشـش دیـن توصیـف می‌کنـد؛ بنابرایـن، بـرای بنیان‌گـذاری این حکومت اردشـیر باید از سـوی ایزدان حمایت شود تا داستان سـرایان و راویان بتواننـد کارهـای او را قهرمانانـه و اسـطوره‌ای روایـت کننـد. در کتـاب زنـد بهمن‌یسـن[۸] آمـده اسـت: زردشـت در خواب، درختی می‌بیند که هفـت شـاخه دارد. اهورامزدا خـواب او را تعبیر می‌کند و می‌گوید: آن هفت شـاخه که دیدی، آن هفت

زمان است که رسد (راشد محصل، ۱۳۷۰: ۳). از شاخه‌های زرین، سیمین، رویین، برنجین، ارزیزن، پولادین و آهنین که زردشت در خواب دیده بود، «شاخهٔ رویین دورهٔ پادشاهی اردشیر آراستار و ویراستار (=آراینده و سامان بخشندهٔ) جهان است» (همان: ۴). در کتاب بُندَهِش (=آفرینش آغازین)[9] آمده است: در همان هزاره[10] اردشیر بابکان[11] به پیدایی آمد، آن کرده- خدایان[12] را کشت، شاهی را از نو آراست، دین مزدیسنان را رواج بخشید (بهار، ۱۳۸۰: ۱۴۰)؛ بنابراین، اسطوره و تاریخ در دین زردشتی کاملاً با هم در می‌آمیزند. ایرانیان همهٔ تاریخ خود، گذشته، حال و آینده را در پرتو اسطوره‌های خود درک می‌کنند (هینلز، ۱۳۷۷: ۱۷۰).

بخشی از داستان به روایت کارنامهٔ اردشیر بابکان

بابکْ مرزبان و شهردار پارس بود و ساسان شبان بابک و از نژاد دارای دارایان. بابک شبی در خواب می‌بیند، خورشیدی از سر ساسان می‌تابد و همهٔ جهان را روشن می‌کند و شب دیگر ساسان را سوار پیل سفید می‌بیند[13] که همه به او تعظیم می‌کنند و در شب سوم، سه آتش مقدس را در خشان در خانهٔ ساسان می‌بیند که از آنجا روشنی به همهٔ جهان می‌دهند. خواب‌گزاران چنین تعبیر می‌کنند که از فرزندان ساسان، یکی به پادشاهی می‌رسد.[14] پس بابک دختر خود را به همسری ساسان می‌دهد. اردشیر از این ازدواج زاده شده و به همهٔ فرهنگ و آداب اشراف زادگی آراسته می‌شود، به‌طوری که آوازهٔ هنرهای او به گوش اردوان پادشاه می‌رسد. اردشیر به دربار خوانده می‌شود و در آنجا بگومگویی با پسر اردوان پیدا می‌کند. پادشاه ناراحت می‌شود و او را به آخور ستوران می‌فرستد. دختر اردوان هنگام تنبورنوازی و آوازخوانی اردشیر به او دل می‌بازد. اردوان منجمان را می‌خواهد تا آیندهٔ کشور را پیش‌بینی کنند. آنها می‌گویند که حرکت ستاره‌ها نشان می‌دهد که پادشاهی نو پدید خواهد آمد. اگر امروز هر بنده‌ای از نزد صاحبش بگریزد، به پادشاهی و بزرگی می‌رسد و بر صاحب خویش پیروز می‌شود. دختر اردوان سخنان منجمان را می‌شنود و به اردشیر خبر می‌دهد. اردشیر به دختر می‌گوید، اگر گفتهٔ تو راست باشد و به من کمک کنی تا بگریزم، تو را سعادتمند و خوشبخت خواهم کرد. دختر اردوان از گنجینهٔ پدر، شمشیر هندی و زین زرین، کمرمیش سر و افسار زرین، جام زرین به گوهر و درهم و دینار آکنده و بسیار زره و زین‌افزار پیراسته و بسیار چیزهای دیگر به پیش اردشیر می‌آورد و با دو اسب تندرو به سوی پارس می‌گریزند. وقتی اردوان و سپاهش به دنبال اردشیر می‌آیند، مردم به او می‌گویند که دو سوار همچون باد تندرو گذشتند و قوچی به دنبال آنها می‌دوید. در جایی دیگر، مردم همان را می‌گویند و اینکه قوچ، پهلوی اردشیر می‌رفت. وقتی اردوان دربارهٔ قوچ می‌پرسد، دستور (راهنمای دینی) می‌گوید که آن فرّه خدایی و کیانی است تا پیش از آنکه آن فرّه به او برسد، باید اردشیر را بگیریم. در ادامهٔ راه، مردم می‌گویند دو سوار را دیده‌اند که قوچی بسیار بزرگ با یکی از سواران بر اسب نشسته بود. دستور می‌گوید، فرّه کیان به اردشیر رسیده است، دیگر نمی‌توانیم او را بگیریم (فره‌وشی، ۱۳۷۸: ۴۱-۵).

ایزد فَرّه/ خُرّه

حرمت و تقدس شخص شاه را به‌ویژه در متن‌های آشوری، توسط پرتوهای تابان یا هاله‌ای درخشان و پرهیبت برگرد ایشان نشان می‌دادند که بنا بر معتقدات مذهبی، از آنِ خدایان و موجودات ایزدی بود. این پدیده را معمولاً مِلَمّو[15] به معنی درخشش پرهیبت می‌خواندند. برای نشان دادن اهمیت مِلَمّو در جامعهٔ بین‌النهرینی می‌توان به نمونهٔ به وام رفتهٔ آن در فرهنگ آسیای غربی در اعصار بعد، در ایران ساسانی، به‌صورت فرّه یا خرّه اشاره کرد. وظیفهٔ مِلَمّو ترساندن دشمنان شاه از دست زدن به اقداماتی بر ضد او بود (بهار، ۱۳۷۸: ۴۳۸-۴۳۷). بنابر اسطوره‌های ایرانی انسان از سه عنصر تشکیل شده است: «فَرّه، فرَوَهر[16] و جوهر تن».[17] فَرّه/ خُرّه همان موهبت ایزدی است که تجلی ظاهری آن نور است (آموزگار و تفضلی، ۱۳۸۰: ۳۱). خُرّه، نوری است که از ذات خداوندی ساطع می‌شود و بدان مردم بر یکدیگر ریاست یابند و به معرفت آن هر یک بر عملی و صناعتی متمکن شود (حکمت الاشراق سهروردی) (فره‌وشی، ۱۳۷۸: ۴۹)؛ بنابراین، موهبت ایزدی فَرّه/ خُرّه در ساختار وجودی همهٔ انسان‌ها به ودیعه گذاشته شده است تا زمانی که انسان‌ها به وظیفهٔ دینی و انسانی خود عمل می‌کنند، فَرّه، در وجود آنها متجلی است. فَرّه قهرمانان اسطوره‌ای قابلیت این را دارد که از حالت «مینوی»/ نامحسوس و نامرئی به‌صورت «گیتی»/ محسوس و آشکار دربیاید. «در منابع ایرانی، «خوّرنه» را گاهی در پیکر مرغ و زمانی به‌صورت جانور تصور می‌کنند. این ایزد را در پیکر آدمی تصور نمی‌کردند و اسم او نه مؤنث است و نه مذکر» (بویس، ۱۳۷۶: ۸۷-۸۶). در یشت ۱۹ بخشی از اوستا که در ستایش فرشتهٔ

زمین است، بیشتر ایزد «خوّرنه»/ فَرّه ستایش شده است. این ایزد، قهرمانان و شاهان را همراهی می‌کرد و هنگامی که کارهای بزرگ می‌کردند، آنها را یاری می‌داد و هنگامی که گمراه می‌شدند، آنها را ترک می‌کرد؛[18] مانند «جمشید که فَرّه در پیکر مرغ (وارغن) او را ترک کرد»[19] (پورداود، ۱۳۷۷: ۲/ ۳۳۷-۳۳۶). در تصور ایرانیان، چگونه خدایان می‌توانند به‌صورت‌های گوناگون درآیند؟ زردشتیان بر این باورند که هر چیزی در جهان روحانی (مینو)، استعداد آن را دارد که صورت مادی (گیتی) داشته باشد و معتقدند جهان به‌همین ترتیب به وجود آمد. جهان روحانی صورت مادی به خود گرفت، اما در حالی که موجودات زمینی «صورت مادی به خود می‌گیرند که مناسب طبیعت آنها است»، موجودات آسمانی یا ایزدی نیز می‌توانند به اشکال گوناگون به «صورت مادی درآیند»؛ ازاین‌روست که «فرّه گاه در کالبد پرندهٔ تیزپرواز/ مرغ وارِغنَه، احتمالاً شاهین، ظاهر می‌شود»[20] (تفضلی، ۱۳۸۶: ۵۵) و بهرام، ایزد پیروزی، به ده شکل در می‌آید (هینلز، ۱۳۷۷: ۴۲-۴۱). بنا به گفتهٔ پیشوای دینی کارنامه، فرّه خدایی و کیانی به‌صورت قوچی در حرکت اردشیر برای بنیان‌گذاری دین بهی/ زرتشتی، همراه اوست و اردشیر را در جهت هدفش یاری می‌کند. به‌گفتهٔ داستان‌سرا، مردمان همراهی قوچ را می‌بینند و توصیف می‌کنند (فره‌وشی، ۱۳۷۸: ۴۱-۳۹).

ایزد پیروزی و نماد قوچ

ایزد پیروزی (بهرام)، وجودی است انتزاعی یا تجسمی است از یک اندیشه و تعبیری است از نیروی پیشتاز و غیر قابل مقاومت پیروزی. در سرودی که به او اختصاص دارد (یشت ۱۴)[21] آمده است که بهرام ده تجسم یا صورت دارد که هرکدام مبین نیروی پویای این ایزد است. نخستین تجسم او باد تند است. هفتمی هیئت پرندهٔ تیزپروازی است که شاید کلاغ[22] باشد، هشتمی هیئت «بهرام» قوچ وحشی است (هینلز، ۱۳۷۷: ۴۱). به‌سوی او هشتمین بار بهرام اهورا آفریده در کالبد میش گشن دشتی زیبایی با شاخ‌های پیچ‌درپیچ درآمد، این‌چنین بهرام درآمد (پورداود، ۱۳۷۷: ۱۲۴/۲). قوچ، نماد نیروی توالد و تناسل است. او انسان و مردم دنیا را بیدار می‌کند، تجدید مدار زندگی در بهار است (فضایلی، ۱۳۸۸: ۱۴۶). سمبل آرامش، باروری، تحمل، تواضع، خورشید، دانایی، رام‌کردن، صلح، محافظت، مولد حرارت، نیرومندی، وقار است (جابز، ۱۳۹۷: ۶۱). قوچ یا حَمَل، نمادی از انگیزش خلاق و نیز نماد روح در لحظهٔ تکوین است. برج حَمَل به معنای انگیزش آغازین است؛ انگیزشی که از طریق آن، قوه به فعل می‌گراید، با سپیده‌دم، با بهار و با آغاز هر چرخش، هر پویش و هر خلاقیتی ارتباط می‌یابد (سِرلو، ۱۳۹۲: ۳۴۷). این حیوان نماد حلول و به‌تعبیری نماد دو نیروی متضاد باروری و ویرانگری است (همان: ۶۰۸). یکی از اشکالی که ایزد پیروزی یا بهرام از خود نشان می‌دهد، قوچ است. همراهی قوچ در فرار اردشیر برای استقرار دین بهی که پیشوایان دینی در داستان توصیف می‌کنند، فرّه خدایی و کیانی است، می‌تواند تجسم ایزد پیروزی از نظر دین‌داران باشد. اردشیر با فرمان به بنیاد آتشکدهٔ بهرام در مناطق مختلف ایران تجدید حیات دین را انگیزهٔ آغاز حکومت جدید خود می‌نمایاند.

آتش بهرام

مرکزیت آتش در دین زردشتی شاید یک از شناخته‌شده‌ترین جنبه‌های این دین باشد (هینلز، ۱۳۷۷: ۴۷). زردشتیان می‌کوشند معروف‌ترین آتش‌های سه‌گانهٔ[23] خویش را به تاریخ اولیه برسانند (همان: ۱۷۷). به غیر از این سه آتش مقدس، «سه گروه آتش مرتبط با مناسک وجود دارد: آتش بهرام، آتش آدران و آتش دادگاه» (همان: ۱۷۹)، که مهم‌ترین این آتش‌های مرتبط با مناسک، آتش بهرام است. «آتش بهرام، شاه پیروزمند آتش‌هاست. به نام اورمزد این آتش را به یاری می‌خوانند و از او می‌خواهند که در برابر قوای تاریکی آنان را نیرو بخشد؛ زیرا فرّه او با دروغ می‌جنگد و در واقع، نمادی است از راست‌کاری» (همان). بنا به روایت داستان کارنامهٔ اردشیر بابکان، وقتی اردشیر تا حدی از دست تعقیب‌کنندگان اردوان ایمن می‌شود، برای سپاسگزاری از آفریدگار نام روستایی را «بوخت اردشیر»[24] می‌نهد و در آنجا دستور برپا نهادن آتشکدهٔ بهرام را می‌دهد. چهار ماه می‌جنگد تا بر اردوان پیروز می‌شود و دستور برپاکردن آتشکده‌های بهرام را می‌دهد.[25] بهرام فرشتهٔ برتری و زبردستی است (پورداود، ۱۳۷۷: ۲/ ۱۱۹). در ستایش این ایزد آمده است: اگر ایزد بهرام آن‌گونه که شایسته است، ستایش شود، هیچ‌وقت به سرزمین ایران دشمن داخل نمی‌شود (همان: ۱۲۸). بهرام صف دشمنان را می‌شکافد. دست‌های مردمان را از پشت می‌بندد، چشم‌های آنان را می‌پوشاند و گوش‌های آنان را کر می‌کند تا کسی نتواند مقاومت کند (همان: ۱۳۳). اردشیر با پاسداشت این ایزد تا

رسیدن به قدرت و تأسیس حکومت ساسانیان، دشمنان خود را از سر راه برمی‌دارد و نابود می‌کند. برپاکردن آتشکدهٔ بهرام و تطهیر آتش بهرام بسیار دشوار است. «آتش را مانند شاه بر تخت می‌نشانند، بر بالای آن تاجی به نشانهٔ پادشاهی آتش نیرومند آویزان است... دلیل قداست آن جریان طولانی و دشوار تطهیر آن است: ۱۶ آتش از منابع مختلف جمع‌آوری می‌شوند و ۱۱۲۸ بار آنها را تطهیر می‌کنند و این جریان یک سال طول می‌کشد و هزینهٔ آن هنگفت است» (هینلز، ۱۳۷۷: ۱۸۰- ۱۷۹). در واقع، اردشیر با دستور برپاکردن آتشکدهٔ بهرام در شهر و روستاهایی که می‌گذرد، نمادی از به تخت نشستن خود را با نمودی دینی و آیینی در اذهان می‌کارد. در کتاب حقوقی مادیان هزار دادستان که از دورهٔ ساسانیان بازمانده است، مفسران حقوقی با احکامی سالاری و سرپرستی آتشکده‌های بهرام را مشخص می‌کنند. افرادی که از عهدهٔ هزینهٔ آتش برنشاندن برمی‌آمدند، آتشکدهٔ بهرام را در منطقهٔ خود برپا می‌کردند و این آتشکده‌ها ثروت و موقوفات زیادی داشتند و مقدس بودند.[۲۶]

ایزدارت/ اشی[۲۷]

ایزد دیگری که در دین اهورایی همانند ایزد پیروزی بسیار نیک دانسته می‌شود، اما جنبهٔ اخلاقی ندارد، اشی، ایزد بانوی بخت یا پاداش است. در ایران پیش از زردشت عنوان گنجور را کسب کرده است. از جمله ارمغان‌هایی که اشی به مردم می‌بخشد، خورنه است (بویس، ۱۳۷۶: ۸۵ و۸۳). ارت دختر اهورامزدا و خواهر امشاسپندان (نامیرایان مقدس) است. ارت کسی که فرّه نیک می‌بخشد (پورداود، ۱۳۷۷: ۲/ ۱۸۷). آن مردانی که ارت همراه آنها باشد در کشور پادشاهی می‌کنند. او خواهر دین مزدیسنا است (همان: ۱۸۸). زردشت به دستیاری ایزدارت از سعادت دنیوی و اخروی برخوردار شد. اهورامزدا توسط این فرشته، نعمت جهانی و بخشایش روز واپسین را به بندگانش ارزانی می‌دارد. در بخش دراماتیک داستان اردشیر، دختر اردوان اخبار منجمان را به خاطر دل باختگی به اردشیر می‌رساند و اسباب فرار او را با گنجی شاهانه و اسبانی تندرو فراهم می‌کند و با او همراه می‌شود. آنچه ما دربارهٔ دختر اردوان می‌دانیم این است که یک بار او ناخواسته موجب تضعیف قدرت پدرش می‌شود. بنابر روایات تاریخی، امپراتور روم، کارکالا، به اردوان پیام می‌دهد که اگر دختر خود را به او بدهد، این وصلت سبب تحکیم روابط دو دولت می‌شود. اردوان به امپراتور روم اعتماد نداشت و مؤدبانه جواب رد می‌دهد؛ اما کارکالا، خواهش و تکرار می‌کند. اردوان می‌گوید خودش بیاید و زنش را ببرد. کارکالا، با قشون زیاد به حدود ایران می‌آید. مجلس جشنی برپا می‌شود، وقتی اردوان و همراهانش وارد خیمهٔ امپراتور می‌شوند، رومی‌های در کمین، همه را می‌کشند و اردوان جان سالم به در می‌برد. پس از این واقعهٔ خائنانه، به فاصلهٔ کمی کارکالا، در نزدیکی حران کشته می‌شود (۲۱۷م) (پیرنیا، ۱۳۸۷: ۱۷۱). این واقعه چند سال قبل از خروج اردشیر علیه اردوان اتفاق افتاد. اردشیر از نارضایتی مردم و جنگ خانگی در رسیدن به تخت سلطنت استفاده کرد و بر اردوان شورید و موفق شد (۲۲۴م). دختر اردوان دو نقش پررنگ و متضاد در این قصه دارد: نقش اول، نقش ایزدی و همراهی با قهرمان است. در اسطوره‌های ایرانی، ایزدان می‌توانند صورت مادی به خود بگیرند تا به فرد منتخب یا قهرمان یاری برسانند. ایزدارت باید همراه اردشیر باشد تا او در کشور پادشاهی کند، او خواهر دین مزدیسنا و بخشندهٔ فرّه است؛ بنابراین، به‌صورت دختر اردوان در داستان، تجسم می‌یابد، توجه و خواست ایزدارت در وجود دختر اردوان شکل می‌گیرد تا او در جهت استقرار دین مزدیسنان به اردشیر یاری رساند و فرّه کیانی که در نقش قوچ اردشیر را همراهی می‌کند، فرّه پادشاهی است که از خاندان اردوان جدا شده و به یاری و همراهی ایزدارت بخشندهٔ فرّه، قرار است به او بخشیده شود. دستور (راهنمای دینی) دربارهٔ پرسش همراهی قوچ می‌گوید: «آن فرّه خدایی و کیانی است» (فره‌وشی، ۱۳۷۸: ۳۹). ارتباط ایزدارت و قوچ را در یکی از سرودهای ستایش ارت می‌بینیم. ایزدارت می‌گوید، هنگام درگیری ایرانیان و تورانیان من خود را زیر گلوی یک میش گشن (قوچ) از یک گلهٔ مرکب از صد گوسفند پنهان کردم، آنگاه کودکان نابالغ و دختران هنوز به مرد نرسیده مرا براندند (پورداود، ۱۳۷۷: ۱۹۸). در یشت‌ها استعاراتی است و بدون تأمل در آنها نمی‌توان مطلبی گفت. پورداود از قول دانشمند آلمانی، رایخلت، می‌نویسد: جنگ دائمی میان تورانیان و نوذریان ثروت را از مملکت بیرون کشید. فرشتهٔ توانگری ارت، به گاو و گوسفند که کنایه از ثروت قومی است که هنوز در درجهٔ پایین تمدن است، پناه برد؛ اما ملتی که از نظر خامی و بی‌تجربگی به کودکان و دختران خردسال تشبیه شده، به معنی التجا فرشتهٔ ثروت برنخورده، از اینکه دولت و ثروت به پرورش چارپایان و ستوران است، ناگزیر فرشتهٔ ثروت را از پناهگاه خود رانده، باز به جنگ دائمی

دل‌خوش داشتند (همان). همراهی قوچ در داستان، جدا از اینکه نمادی از فرّه خدایی و کیانی است، نمادی از ثروتی است که با یکپارچگی پادشاهی به تحقق خواهد پیوست و یادآور اهمیت رونق دامداری اجدادی است که ایرانیان بسیار دوستش داشتند؛ نقش دومی که دختر اردوان داستان دارد، نقش زنی عادی است که خشم و ویرانی برای او چیره می‌شود و او را تبدیل به فرزند اهریمن می‌کند. به انتقام خون پدر و خویشاوند می‌خواهد شوهری که از شکار به خانه آمده و تشنه است، با زهر آمیخته به شکر بکشد. در داستان ایزدان به یاری اردشیر می‌آیند، مکرزن پیدا و به مرگ متهم می‌شود. داستان سرا او را به تحقیر زنک می‌نامد و اردشیر نیز او را «جه جادوی دروند زاده» خطاب می‌کند. جه / جهی[28] نام دختر اهریمن است. اردشیر او را دختر اهریمن می‌نامد و اردوان را اهریمن. در واقع، داستان سرا اسطورهٔ آفرینش و جنگ نیکی و بدی پیوسته در زندگی را برای دین‌داران یادآور می‌شود. در اسطوره‌های ایرانی، انسان خود جهانی است که دو بُعد خوبی و بدی را در نهاد دارد. دختر داستان وقتی قهرمان را یاری کرد، خوبی در او تجلی یافت و تجسم فرشتهٔ ثروت و نعمت شد. وقتی بدی بر او چیره شد و قصد جان قهرمان را کرد تجسم دیو جهی شد.

آتش فرنبغ و ایزد سروش

آتش فرنبغ[29] با موبدان ارتباط دارد و جمشید بهترینِ شاهان گذشته، آن را بنیاد نهاد (هینلز، ۱۳۷۷: ۱۷۷). این آتش یک بار فرّه جمشید را که از او جدا شده بود از دست ضحاک رهایی بخشید (همان: ۱۷۹). بنابر داستان کارنامهٔ اردشیر، هنگامی که دختر اردوان برای کین‌خواهی خانواده‌اش، نوشیدنی اردشیر را به زهر آلوده می‌کند، آتش فرنبغ همچون خروسی می‌پرد و آن را می‌ریزد تا اردشیر آن را نخورد (فره‌وشی، ۱۳۷۸: ۹۵). راوی به صراحت آتش فرنبغ را نام می‌برد که در صورت مادی خروس ظاهر می‌شود. «خروس گماشتهٔ سروش است» (پورداود، ۱۳۷۷: ۵۲۱/۱). سروش به معنی اطاعت یا انضباط از چهره‌های محبوب دین زردشتی است و در تمام آیین‌های دینی حضور دارد. سروش همچون جنگجوی مسلح، بهترین درهم کوبندهٔ دروغ توصیف شده است (هینلز، ۱۳۷۷: ۷۵). خروس نماینده و کارگزار سروش بر روی زمین است (دوستخواه، ۱۳۸۹: ۲/ ۱۰۰۸). مرغ سحرخیز خروس از طرف فرشتهٔ شب زنده‌دار، سروش، گماشته شده که بامدادان بانگ برداشته، مردم را از پی ستایش خداوند بخواند (پورداود، ۱۳۷۷: ۵۲۰/۱). از طرفی سروش نگهبان آتش است و با آتش مرتبط است. «وقتی که سه قسمت از شب می‌گذرد، آتش مقدس از بیم خاموش شدن سروش را به یاری می‌خواند تا انسان را بر آن دارد که بدو مدد رساند. آنگاه سروش، خروس را بیدار نموده، به بانگ زدن وادار می‌کند، این مرغ در سپیده‌دم آواز بلند نموده، می‌گوید، ای انسان برخیز و نماز به جای آور و به دیوها نفرین فرست» (همان: ۵۲۱). در کارنامه، ریخته شدن جام شربت آمیخته به زهر به دستِ خروس، کاملاً اسطوره‌ای توصیف شده است.[30]

کرم خدای[31] نماد ضحاک

اردشیر برای اتحاد بین دین و دولت در سطح کشور، حاکمان محلی را بر سر راه خود نابود می‌کرد. او در یکی از این جنگ‌ها بسیار غنیمت گرفت و به پارس گسیل کرد. در راه سپاهیان کرم خدای آن غنیمت را از سواران اردشیر گرفتند و نزد کرم خدای بردند. اردشیر پس از شنیدن واقعه، سپاه بزرگ با سپاهبدان خود را برای کارزار با کرم خدای فرستاد. یاران او که خود را در پشت کوه‌ها پنهان کرده بودند، بر سپاه اردشیر شبیخون زدند و بسیاری از سواران او را کشتند و اسب، زین، زین‌افزار و هر چه داشتند از آنها گرفتند و برخی را به ریشخند با تن آویخته[32] و برهنه نزد اردشیر فرستادند. اردشیر بسیار ناراحت شد و از شهرها، سپاه به درگاه خواست و خود با سپاه بسیار به کارزار کرم خدای رفت. در این میان، فرمانروای جهرم[33] در غیبت اردشیر به پارس آمد و همهٔ دارایی و گنج او را به یغما برد. اردشیر بدون جنگیدن با کرم خدای خواست به پارس برگردد که سپاهیان کرم خدای آنها را تعقیب کردند و راه را بستند. اردشیر، به تنهایی خود را به دهی رساند و به طور ناشناس شب را در خانهٔ دو برادر گذراند. وقتی فهمید دو برادر، به نام‌های برزک و برزآتور، طرفدار حکومت دینی اردشیر هستند، چون که او بی‌دینان و بت‌پرستان را نابود می‌کند، خود را معرفی کرد و چارهٔ کشتن کرم خدای را به کمک آن دو برادر، به اجرا گذاشت. دو برادر دین‌دار در مشاوره و همراهی کشتن کرم خدای به اردشیر یاری رساندند. در کارنامه، هفتان بوخت[34] کرم خدای، دروج (دیو دروغ) خوانده می‌شود. اردشیر و برزک و برزآتور، چارهٔ نابودی او را ریختن روی گداخته در دهان کرم خدای می‌دانند. غذای کرم خدای خوردن خون گاو و گوسفند توصیف شده است. اردشیر به عنوان خدمتکار مخصوص

کرم خدای، به جای خون به او روی داغ می‌خوراند (فره‌وشی، ۱۳۷۸: ۷۷-۵۱). در سنت زردشتی ریختن فلز (روی) گداخته روی سینه را آذرپاد مهراسپندان آرایندهٔ دین تجربه کرد. او اوستا را مرتب کرد و برای رفع اختلاف و اعتماد مردم سوگند یاد کرد. «آذرباد در پیش هفتاد هزار مرد سروتن شست و نُه من روی گداخته بر سینهٔ او ریختند و او را هیچ رنجی نرسید؛ پس از همه، دودلی برخاست و به دین پاک، بی‌گمان شدند و اعتراف نمودند» (پورداود، ۱۳۸۰: ۳۳). اردشیر، کرم خدای را با ریختن روی گداخته کشت؛ یعنی اگر کرم خدای صداقت داشت با ریختن روی گداخته آسیبی نمی‌دید. در داستان، چون کرم خدای ضد قهرمان و خون‌خوار است، روی گداخته به منظور آزمایش به کار نرفته و به قصد کشتن او خورانده شده و چون کرم خدای پاک و بی‌آلایش نبود، باید کشته می‌شد. «آزمایش فلز گداخته روی سینهٔ آذرباد پاک و بی‌آلایش به او خوشی بخشید و چنان‌که گویی شیر روی سینه‌اش می‌دوشند» (همان: ۳۴). داستان سرای کارنامه از ویژگی‌های معنوی ضحاک برای کرم خدای، ستمگری، گناهکاری و بددینی / بت‌پرستی را نام می‌برد و زیردستان کرم خدای را بت‌پرست می‌گوید (فره‌وشی، ۱۳۷۸: ۸۳ و ۵۷)؛ همچنین، کرم خدای را با اصطلاح دروج / دروغ و فریب که از القاب اهریمن و فرزند او، ضحاک است می‌خواند. از ویژگی‌های صوریِ اژدهاشکل‌بودن ضحاک و خوردن مغز انسان، کرم را به نام فرمانروا اضافه می‌کند و خوراک او را خون گاو و گوسفند می‌نامد و به‌نوعی، قهرمان داستانش (اردشیر) را اژدهاکش توصیف می‌کند. «بعضی پژوهشگران سعی کرده‌اند، اسطورهٔ کهن اژدهاکش را به ورثرغنهٔ ایرانی (بهرام) منسوب کنند... اهورامزدا، بهرام را به هفتمین امشاسپند ارتقا داد؛ زیرا تنها اوست که می‌تواند اهریمن را به زانو درآورده در دوزخ مقید سازد» (بویس، ۱۳۷۶: ۱۱۹). با این توصیفات داستان سرا شاه- قهرمان را چون فریدون اژدهاکش می‌نمایاند و حتی معتقدان می‌توانند او را تجسم مادی ایزد بهرام نیز بدانند.

نقش دو زن در داستان

در داستان، دو زن نشسته بر سر راه اردشیر در گذر از دهی بدین صورت توصیف می‌شوند: یکی از آن دو زن بانگ کرد که مترس اردشیر کی بابکان از تخمهٔ ساسان و ناف دارای شاه! چه رسته‌ای از هربد، کس تو را نتوان گرفتن و تو را خدایی ایران‌شهر بسیار سال بایدکردن، بشتاب تا به دریا (فره‌وشی، ۱۳۷۸: ۳۳). اگر آن زن که اردشیر و نژاد او را می‌شناسد و او را به سوی دریا راهنمایی می‌کند، تجسم ایزد آناهیتا، فرشتهٔ آب باشد، زن دوم که هیچ نقشی ندارد، کدام فرشته است؟ ظاهرشدن فرشتگان برای اهدافی است. داستان‌سرا به صراحت می‌تواند نام ایزد آب را به زبان بیاورد؛ زیرا اجداد اردشیر از متولیان معبد آناهیتا/ فرشتهٔ آب هستند. نگارنده این راهنمایان بر سر راه یا یاریگران اهداف قهرمان را ویژگی قالبی/کلیشه‌ای داستان‌های ایرانی می‌داند؛ چون شنونده در هول ولای داستان می‌خواهد به پیروزی قهرمان کمک شود. این ویژگی هنوز هم در داستان‌های عامیانه دیده می‌شود. گاهی در داستان، زن یا زنانی راه را نشان می‌دهند یا نقشی در تغییر روحیهٔ قهرمان ایجاد می‌کنند تا خط سیر شنونده و داستان سرا از هم جدا نشود؛ مثلاً در داستان عامیانهٔ درویش ادهم، پدر ابراهیم ادهم عارف معروف، به دنبال ندای غیبی در خواب تصمیم می‌گیرد صاحب فرزند شاهزاده‌ای شود و تغییری بزرگ در زندگی خود جهت برکت بخشی به وجود آورد. او برای تغییر، سفر خود را آغاز می‌کند. در بیرون شهر، جمعی از زنان را می‌بیند، دست‌ها و پاها و ساق‌ها را برهنه کرده، رخت می‌شستند. به آنها می‌گوید از خدا شرم ندارید که خود را به نامحرم نشان می‌دهید. زنان جواب دندان‌شکنی به او می‌دهند و می‌گویند، تو نگاه نکن. درویش ادهم متنبه می‌شود و کلاه ادهمی ساخته، بر سر می‌نهد (حسینی، ۱۴۰۰: ۱۵-۱).[۳۵] شاید شنوندگان داستان، راهنمایان بر سر راه را که درست راهنمایی می‌کنند، بتوانند فرشتگانی از سوی آفریدگار تجسم کنند، اما دقیقاً نمی‌توان به تجسمی از ایزدی خاص تعبیر کرد. داستان‌سرا برای پیروزی قهرمان، حوادث را در جهت موفقیت پیش می‌برد. مخاطب بنا به باور خود داستان را دریافت و با آن ارتباط پیدا می‌کند. گفتن دو زن در داستان که راه را به اردشیر نشان می‌دهند، در بیشتر داستان‌های ایرانی عامیانه به صورت قالبی استفاده شده است، زن یا زنانی در داستان پیدا می‌شوند و نقشی کوتاه بازی می‌کنند. گاهی این یاریگران اتفاقی به خواست خدا بر سر راه پیدا می‌شوند، بهترین راه را نشان می‌دهند و گاهی سخنی می‌گویند و قهرمان را از نظر روحی متحول می‌کنند. در کل، ظاهرشدن این نقش‌های کوتاه و مؤثر به هدف داستان کمک می‌کند.

بحث

جمشید پادشاه اسطوره‌ای -آرمانی ایران سه بار زمین

را گشاد کرد[۳۶] و دورهٔ فرمانروایی او، درخشان‌ترین دورهٔ سعادت ایرانیان توصیف شده است. هنگامی که جمشید گناهکار شد،[۳۷] فرّه‌اش سه نوبت گریخت. مهرداد بهار می‌نویسد: سه جنبه‌بودن فرّه جمشید که علاوه بر برکت‌بخشی، مُعرف ریاست او بر حکومت، دین و پهلوانان بوده است، می‌تواند گویای ساختمان ابتدایی قبایل هندواروپایی باشد که در آنها، ظاهراً رئیس قبیله، خود جادوگر قبیله و پهلوان نیز بوده است. ادامهٔ این سنت قبیله‌ای را می‌توان در کارنامهٔ اردشیر بابکان نیز دید. نسبت خاندان مادری او به موبدان و نژاد پدر او به خاندان شاهان کیانی می‌رسد و پدرش خود چوپانی است که در افسانهٔ فوق، اردشیر مظهر اتحاد سه طبقهٔ اصلی اجتماع است (بهار، ۱۳۷۸: ۲۲۸-۲۲۷). داریوش هخامنشی دستور داد تا تصویرش را روی مقبرهٔ او در نقش رستم فارس حک کنند. تصویر داریوش در حال ادای احترام به فرّه شاهی دیده می‌شود.[۳۸] با توجه به زمینهٔ تاریخی فرّه و اعتقاد مردم به آن، داستان سرا باید قهرمان داستانش را فرهمند توصیف کند. در آغاز، پدربزرگ اردشیر تولیت‌دار معبد آناهیتا است. خواب‌دیدن پاپک، اسطوره‌ای و ماورایی و الهام از غیب توصیف می‌شود، اردشیر برای به تحقق رسیدن آن الهام و رؤیا به دنیا می‌آید.

در سن پانزده سالگی، سن آرمانی در باور ایرانیان، به دربار اردوان دعوت می‌شود. علت خروج اردشیر علیه پادشاه اردوان، دعوای دو جوان در شکار توصیف می‌شود. حرکت اردشیر برای پیدایی جهان و حکومت نو، یک حرکت آیینی است (جدول ۱). اردشیر در برابر دروغ (دیو دروغ) می‌ایستد و به ستورگاه برده می‌شود. در آن وضعیت دشوار خرمی می‌کند، با شادی و بی‌اعتنایی به وضع موجود، کائنات را با خود همراه می‌کند. ایزد اشی / ارت، ایزد فره‌بخش و دهندهٔ ثروت در نقش دختر اردوان در داستان تجسم می‌یابد و با همراهی او و دیگر ایزدان اردشیر به پادشاهی می‌رسد. داستان‌سرا اردشیر پانزده سالهٔ داستان را در طی حوادث با یاری و پشتیبانی فرشتگان که برای دین‌داران آشناست، به قهرمان تبدیل می‌کند و این قهرمان موظف به برپایی حکومت نو با پایه‌های قدرتمند دین است. چنین حکومتی، بعد از حملهٔ اسکندر به ایران و از بین رفتن کتاب دینی زردشتیان، آرزو و آرمان ایرانیان بود. هر چند اشکانیان با رشادت و فداکاری ایران را از دست سلوکیان خارج کردند و نزدیک به پنج قرن آن را حفظ کردند و دشمنان ایران را به زانو درآوردند، با ساختار حکومت ملوک‌الطوایفی و تسامح دینی نتوانستند این نیاز مردم را پاسخ‌گو باشند. در این میان شعار اردشیر فراتر از حفظ کشور بود و آن رضایت ایزدان محبوب مردم ایران و برپایی حکومت دینی بود که دیگر کسی نتواند به آن آسیب برساند.

جدول ۱. مراحل حرکت قهرمان قصه (اردشیر) در جهت برکت‌بخشی (منبع: نگارنده).

۱	**امداد غیبی یک**	بابک شبی در خواب می‌بیند، خورشیدی از سر ساسان می‌تابد و همهٔ جهان را روشن می‌کند و شب دیگر ساسان را سوار پیل سفید می‌بیند که همه به او تعظیم می‌کنند و در شب سوم، سه آتش مقدس را در خشان در خانهٔ ساسان می‌بیند که از آنجا روشنی به همهٔ جهان می‌دهند. این الهامات سبب فراهم‌آمدن تولد اردشیر می‌شود. بابک دختر خود را به ساسان می‌دهد.
۲	**دعوت**	اردوان، اردشیر را به دربار دعوت می‌کند. این دعوت برای مهار و زیر نظر داشتن اردشیر صورت می‌گیرد.
۳	**امداد غیبی دو**	توجه ایزدان و حمایت ماورایی از حرکت اردوان جهت دین‌گستری با عنوان عشق دختر اردوان به اردشیر سبب می‌شود که او پیش‌بینی اخترشماران اردوان را دربارهٔ پیدایی پادشاهی نو به اردشیر برساند؛ بنابراین اردشیر با این آگاهی از آینده، مصمم حرکت خود را آغاز می‌کند.
۴	**ماجراها**	درگیری اردشیر با پسر پادشاه در شکار، فرستاده شدن اردشیر به آخور ستوران، دل باختن دختر اردوان به اردشیر، کمک دختر اردوان به فرار اردشیر با کلی گنجینه و تجهیزات و همراه شدن با او، گریختن اردشیر و جنگ‌های او با دشمنان و...
۵	**توجه به آموزه‌های دینی**	توجه اردشیر به آموزه‌های دینی نوعی نمایش در جهت هدف است.
۶	**آزمون**	اژدها کشی اردشیر، عبور از سپاه هفتان بوخت نماد ضحاک و کشتن او با روی گداخته، نمایش داستان سرا از به حق بودن اردشیر و تجسم ایزد پیروزی در شاه-قهرمان است.
۷	**دریافت جایزه**	۱. جایزهٔ بزرگ، به پادشاهی رسیدن اردشیر است؛ ۲. جایزه‌های دیگر اردشیر در داستان پیروزی‌های او در کشتن دشمنانش است و هر بار که دستور برپاداشتن آتشکدهٔ بهرام را می‌دهد، به پاسداشت جایزهٔ پیروزی است؛ ۳. مهم‌ترین و هیجان‌انگیزترین جایزهٔ اردشیر آگاه‌شدن از زنده‌بودن فرزندش شاپور است.[۳۹] اردشیر به پاسداشت این جایزه نیز آتشکدهٔ بهرام برپا کرد و بسیار بذل و بخشش کرد.
۸	**برکت‌بخشی**	یک پادشاهی و یکپارچه‌کردن ادارهٔ کشور، تأسیس یک حکومت مبتنی بر آموزه‌های دینی و رواج دین مزدیسنان و برپا کردن آتشکده‌های بهرام.

نتیجه‌گیری

ثنویت مشخصهٔ دین زردشتی است و آن اعتقاد به وجود دو نیروی اساساً متضاد که دست‌اندرکار عالم‌اند.[۴۰] در دین زردشتی، زندگی صحنهٔ نبرد میان هرچه نیک است و هرچه بد؛ راستی، قانون و نظم است و دروغ، بی‌نظمی و هرج‌ومرج است. انسان اختیار دارد که میان «راستی» و «دروغ» یکی را انتخاب کند. انسانی که راستی را برمی‌گزیند، ایزدان او را همراهی می‌کنند و انسانی که دروغ را برمی‌گزیند، دیوان او را همراهی می‌کنند. اسطوره‌های ایرانی، الگوی نهایی زندگی روزانهٔ معتقدان را تصویر می‌کنند. در کارنامهٔ اردشیر بابکان، نباید به دنبال کشف ویژگی‌های واقعی اردشیر تاریخی بود. باید به دنبال آداب و رسوم و آیین‌های مورد علاقه مردم و باورهای معتقدانی باشیم که اردشیر را الگوی بهشتی قهرمان- شاه می‌نمایانند (جدول ۲). این داستان، ساختهٔ یک داستان‌سرا نیست، بلکه یک گروه برای ساختن آن بسیج شدند؛ گروهی متشکل از منجمان، جغرافی‌دانان، تاریخ‌شناسان، جامعه‌شناسان، قصه‌گویان و مهم‌تر از همه فقهای دینی تلاش کردند، داستانی بسازند به زبانی ساده و مردمی تا ضمن سرگرمی، همراهی مردم برای حکومت نو فراهم شود. گفتار حاضر فقط مجال این را یافت که، به بخشی از اسطوره‌های مورد علاقه دین‌داران از منظر معتقدان و منظور داستان‌گو بپردازد. پس از سپری شدن روزگار شهریارکی گشتاسب دیگر فرّه به کسی نپیوست. دیگر پادشاهی به داشتن فرّه سرافراز نگردید؛ اما اهورامزدا آن را تا روز رستاخیز برای ایرانیان ذخیره کرده است.[۴۱] فرّه‌ای که بنا به اسطوره قرار است در پایان جهان به منجی (سوشیانس) برسد، در کارنامه بنا به سخن پیشوای دینی، به‌صورت قوچ، اردشیر را برای هدف آرمانی اتحاد دین و حکومت همراهی می‌کند. قوچ به‌طور مشخص صورت تجسم یافتهٔ فرّه کیانی و خدایی توصیف شده است. حال، اگر مؤمنی قوچ را نماد ایزد پیروزی (بهرام) بداند، عین باور است. ایرادی نیست که یکی از تجسم‌های اسطوره‌ای ایزد پیروزی به‌شکل قوچ توصیف شده است؛ به‌خصوص اینکه اردشیر به شکرانهٔ همراهی ایزد پیروزی در شهرهای مختلف ایران دستور برپایی آتشکدهٔ بهرام را می‌دهد. برپایی آتشکده هم به مؤمنان آرامش می‌بخشد که به عبادت‌های دینی بپردازند و هم محبوبیت و قدرت قهرمان- پادشاه را می‌نمایاند؛ یا اگر مردمی همراهی قوچ را نوید و نماد ثروتی بدانند که پس از پیروزی اردشیر و بنیاد حکومت نو قرار است نصیبشان شود، نظر قصه‌گو تأمین می‌شود. ایزد پیروزی (بهرام) در تجسم قوچ نماد ثروت و قدرت دام‌پروری ایرانیان اردشیر را همراهی می‌کند، به‌طوری که بینندگان آن همراهی را توصیف می‌کنند. قوچ، نخست به دنبال اردشیر می‌دود، بعد، کنار او حرکت می‌کند و وقتی سوار بر اسب اردشیر می‌شود، دیگر شکست‌دادن اردشیر غیرممکن می‌شود. دین‌داران، ارت یا فرشتهٔ ثروت و فراوانی و بخشندهٔ فرّه را می‌شناسند، همراهی و کمک دختر اردوان قصه را تجسم فرشتهٔ ثروت و همراهی او می‌دانند؛ بنابراین، ایزد ارت بخشندهٔ فرّه و شکوه و ثروت در تجسم دختر پادشاهی که گنجینهٔ پدر و اخبار طالع نیک منجمان را برای قهرمان به ارمغان می‌آورد و او را از زندان و مرگ می‌رهاند و برای ترویج دین و یکپارچگی ایران و شکوه ایرانیان اردشیر را برای اتحاد دین و دولت همراهی می‌کند. بدین‌ترتیب، فرّه کیانی از پادشاه قبلی دور می‌شود و قهرمان- پادشاه را همراهی می‌کند. اردشیر برای استقرار دین حرکت خود را آغاز کرده است، پس یاری ایزدان او را به هدفش می‌رساند. ایزدان به تمام قهرمانانی که برای راستی و برای ایران یاری بخواهند، یاری می‌رسانند. فرشتهٔ ارت به کسانی که او را بخوانند یاری می‌رساند. ارت فریدون را برای پیروزی بر ضحاک و کی‌خسرو قهرمان ممالک ایران و متحدسازندهٔ کشور را بر افراسیاب یاری می‌کند.[۴۲] در داستان مردم با ستمگری ضحاک و افراسیاب و اسکندر آشنایند؛ قصه‌گو توضیحی نمی‌دهد، با گفتن ستمگری آنها، اردشیر را فریدون‌وار نشان می‌دهد که کرم خدای را به گونهٔ آیینی می‌کشد و اژدها کشی فریدون را نزد دین‌داران بازسازی می‌کند. نام‌های ایزدان و دیوان، در اسطوره، مفاهیم انتزاعی را منعکس می‌کنند. قصه‌گو نمی‌تواند همهٔ یاری‌رسانان را انتزاعی توصیف کند. او زمینی و مادی توصیف می‌کند، دین‌داران با روایت‌های آشنا تجسمی از توصیفات مادی می‌سازند. حرکت قهرمان برای استقرار دین است. تمام موانع اهریمنی هستند. جنگ اردشیر با دشمنان جدال نیکی و بدی است. هرجا قهرمان می‌خواهد به خطر بیافتد، ایزدان تجسم می‌یابند. زمانی که دختر اهریمن (جهی) به‌صورت دختر اردوان می‌خواهد قهرمان را بکشد، ایزد آتش به‌صورت خروس تجسم می‌یابد. چون فقط نیاز است جام زهر ریخته شود و خورده نشود. معتقدان با جدال نیکی و بدی خوب آشنایند[۴۳] و ظاهرشدن ایزدان به‌صورت جانور از محبوبیت ایزدان نمی‌کاهد، بلکه به قدرت و محبوبیت آنها در نزد دین‌داران می‌افزاید.

جدول۲. برخی آداب و آیین مرسوم (منبع: نگارنده).

۱	**ضرورت همراهی ایزدان برای پیروزی**	راوی می‌گوید، چون فرّه کیان با اردشیر بود، اردشیر پیروز شد و اردوان را کشت و آن همه دارایی و ثروت را به دست آورد (فره‌وشی، ۱۳۷۸: ۴۹)؛ اردشیر با یاری ایزدان توانست حکومت را برپایهٔ دین بنهد.
۲	**سپاسگزاری اردشیر**	اصل سپاسگزاری نعمت‌های الهی. اردشیر در مسیر خود از آغاز تا پادشاهی، برای سپاسگزاری از پیروزی‌های به دست آمده، دستور برپا کردن آتشکدهٔ بهرام را می‌دهد. در کاریان فارس به آتشکدهٔ آذرفرنبغ می‌رود و حاجت می‌خواهد و از آنجا به کارزار اردوان می‌رود (همان: ۴۷).
۳	**خواندن دعا قبل خوردن**	میزبانان اردشیر به هنگام پذیرایی از او، نان را خودشان تقدیس می‌دارند[۴۴] و از اردشیر می‌خواهند دعاهای سر سفره را بخواند (همان: ۷۱). بعد از خورش، میزخوراکی مذهبی ترتیب می‌دهند و نوشیدنی می‌خورند و دعای جشن برای مراسم ویژه می‌خوانند (دعای آفرینگان). پس از آن اردشیر خودش را معرفی می‌کند (همان: ۷۳).
۴	**لعنت بر اهریمن**	دو برادر که اردشیر، به‌عنوان یکی از سواران اردشیر، به آنها پناه آورده، اهریمن را لعنت می‌کنند که از کرم خدای و سپاهش حمایت می‌کند و همهٔ مردم مناطق را از این دین اورمزد و نامیرایان مقدس گمراه می‌کند و بزرگ‌مردی چون اردشیر و سپاهش را به ستوه می‌آورد (همان: ۷۱-۶۹).
۵	**مهردروج خواندن مخالفان**	مهر از بزرگ‌ترین و مهم‌ترین ایزدان پیش‌زردشتی و زردشتی است. ایزد عدالت است و پیمان‌شکنان را نابود می‌کند. وقتی داستان سرا مخالفان اردشیر را مهردروج می‌خواند. شنونده از این گناه بر خود می‌لرزد و آرزومند است که قهرمان او را نابود کند. مهرک انوشک زاتان که گنج و دارایی اردشیر را برد، مهردروج خوانده شد (همان: ۶۳). وقتی پسران اردوان، اردشیر را مهردروج می‌خوانند که اردوان را کشته و پسران او را متواری و زندانی کرده و زهر به خواهر می‌رسانند تا اردشیر را بکشد، ایزد فرنبغ (آتش) به یاری دستیار ایزد سروش، اردشیر را نجات می‌دهد؛ یعنی اردشیر پیمان‌شکن نیست.
۶	**معروف بودن ستمگری ضحاک و افراسیاب و اسکندر**	دو برادر که در داستان اردشیر را یاری می‌کنند، می‌گویند، جهان با ستمگری ضحاک، افراسیاب و اسکندر آشناست. داستان‌سرا هیچ توضیحی نمی‌دهد، می‌داند که مردم با این ستمگران آشنا هستند و پیروزی بر آنها را همراهی هرمزد و امشاسپندان می‌دانند. دو برادر این مثال را می‌زنند تا اردشیر را دلداری دهند و او را برای رسیدن به هدف متعالی دین‌داری یاری کنند.
۷	**تجسم ایزدان به‌شکل جانور**	فرّه خدایی و کیانی به‌صورت قوچ در کنار اردشیر می‌رود (فره‌وشی، ۱۳۷۸: ۴۱-۳۹). تجسم ایزد آتش به‌شکل خروسی که می‌پرد و با پرجام آلوده به زهر اردشیر را می‌ریزد (همان: ۹۵).

پی‌نوشت

۱. در اینجا مشخصاً فرهنگ ایرانی مدنظر است. «زبان فارسی از خانوادهٔ زبان‌های هند و اروپایی است» (ابوالقاسمی، ۱۳۷۴: ۵). اصطلاح «هند و اروپایی» را فرانتس پوپ وضع کرده است. در اوایل سدهٔ بیستم میلادی زبان‌شناسان انگلیسی، اصطلاح «زبان‌هایی آریایی» را به‌جای «زبان‌های هند و ایرانی» به کار می‌بردند (همان: ۱۱).

۲. (نک. زرین‌کوب، ۱۳۸۷: ۱۸۸).

۳. (نک. پیرنیا، ۱۳۸۷: ۲۷۵).

۴. (نک. زرین‌کوب، ۱۳۸۷: ۱۸۵).

۵. (نک. آموزگار، ۱۳۸۶: ۳۶۱-۳۵۰).

۶. (نک. اخوان اقدم، ۱۳۹۳: ۴۰).

۷. (نک. بویس، ۱۳۷۵: ۱۴۲).

۸. نام کتابی است به زبان پهلوی از نویسنده‌ای ناشناس که در آن اورمزد، رویدادهای ایران را تا پایان عمر جهان برای زردشت پیشگویی می‌کند، شیوهٔ نگارش آن نشان می‌دهد که کتاب ترجمه و تفسیر اوستاست (راشد محصل، ۱۳۷۰: هفت).

۹. (نک. بهار، ۱۳۸۰: ۱۷-۵).

۱۰. هزارهٔ چهارم، هزارهٔ دین (بهار، ۱۳۸۰: ۱۴۰). دربارهٔ تقسیم جهان به دوازده هزار سال و ترتیب آن (نک. آموزگار، ۱۳۷۶: ۸۱-۱۵).

۱۱. دربارهٔ نژاد اردشیر بابکان (نک. بهار، ۱۳۸۰: ۱۵۶ و ۱۵۱).

۱۲. اصطلاح کرده خدایی به معنای سلطنت‌های محلی و چیزی شبیه فئودالیسم اروپایی است که بنابر آن، شاهان محلی وابسته به امپراتور بودند (بهار، ۱۳۸۰: ۱۹۵).

۱۳. خواب شب دوم پاپک توصیف بهرام ورجاوند است. بهرام ورجاوند نمادی از ایزد بهرام است که به‌صورت شاهی، سوار بر پیل سفید آراسته‌ای، برای یاری ایرانیان در برابر بدخواهان و دشمنان، از کابل یا از هندوستان می‌آید (آموزگار، ۱۳۷۶: ۷۶).

۱۴. با وجودی که اردشیر پسر ساسان است و بابک پدربزرگ مادری او است، اردشیر بابکان خوانده می‌شود. این مطلب، بیانگر این است که بابک یک دختر دارد و پسر ندارد. این دختر به نام پدر ازدواج

می‌کند. این نوع ازدواج در دورهٔ ساسانیان ازدواج ایوکینی نامیده شده است. فرزند پسر حاصل از ازدواج ایوکینی متعلق به پدربزرگ است (نک. حسینی، ۱۳۹۷: ۹۲-۷۱).

15 Melammu

۱۶. فرَوَهر روح پاسبان آدمی است. پیش از تولد وجود دارد و پس از مرگ نیز باقی می‌ماند و در صورتی که بازماندگان برای او نیایش کنند و هدیه تقدیم دارند، خشنود می‌شود و از خانواده حمایت می‌کند (آموزگار و تفضلی، ۱۳۸۰: ۳۱).

۱۷. جوهر تن صورت مادی یا جسم آدمی است (همان).

۱۸. (نک. پورداود، ۱۳۷۷: ۳۵۱/۲-۳۰۳).

۱۹. فرّه جمشید در سه نوبت به شکل مرغی به پرواز درآمد و از پیش او گریخت. نخستین بار مهر آن را برگرفت، بار دوم فریدون و بار سوم گرشاسب (هینلز، ۱۳۷۷: ۵۶).

۲۰. (نک. پورداود، ۱۳۷۷: ۳۳۶/۲-۳۳۷).

۲۱. (نک. پورداود، ۱۳۷۷: ۱۱۲/۲-۱۳۳).

۲۲. بیشتر دانشمندان این پرنده را «باز» می‌دانند (هینلز، ۱۳۷۷: ۴۱).

۲۳. نک. مناسک آتش (همان: ۱۸۰-۱۷۷).

۲۴. بوشهر. نک. یادداشت بعدی.

۲۵. (نک. فره‌وشی، ۱۳۷۸: ۵۱-۴۷).

۲۶. (نک. حسینی، ۱۳۹۴: ۲۱۸-۲۱۰).

۲۷. اشی در اوستا اسم مؤنث است، به معنی «چیز به دست آمده»، «پاداش»، «سهم بردن»، «تقدیر»، «پاداش دادن»، تجسم ایزد بانوی بخت یا پاداش است (حسینی، ۱۳۸۲: ۱۳).

۲۸. «جهی» یکی از نیروهای شر و تجسم مادینه و اهریمنی هرزگی است (هینلز، ۱۳۷۷: ۸۳).

۲۹. فرنبغ یا فروباک، به معنای دارندهٔ فرایزدی (بهار، ۱۳۷۸: ۱۱۶).

۳۰. در داستان شاهنامه، جام از دست اردشیر می‌افتد و می‌شکند. اردشیر از حالت لرزان دختر اردوان به او شک می‌کند و از ماندهٔ شربت در جام به مرغ می‌خوراند و آن مرغ می‌میرد (فردوسی، ۱۳۷۹: ۸۷۵).

۳۱. کرم خدای (karm xwadāy) فرمانروای ناحیهٔ کرم. ناحیهٔ کرم ممکن است به روایت فردوسی کرمان باشد. فردوسی داستان هفتواد و دختر او و چگونگی پیدایش کرم کرمان را آورده است که در این بخش کارنامه حذف شده است (فره‌وشی، ۱۳۷۸: ۵۵). دختر نیک‌بخت هفتواد هنگام خوردن سیب، کرمی را در آن می‌بیند به‌آرامی برمی‌دارد و در دوکدان می‌گذارد و به آن رسیدگی می‌کند تا آن کرم نیرو می‌گیرد. داستان پیدایش اژدها از کرمی در سیب را از شاهنامه بخوانید (فردوسی، ۱۳۷۹: ۸۶۸-۸۶۶).

۳۲. تناوک / تن آویخته، یعنی به زین بسته به‌طوری که پا و سر از دو سوی زین آویخته باشد (فره‌وشی، ۱۳۷۸: ۵۹).

۳۳. مهرک انوشک زاتان (همان: ۶۳).

۳۴. نام خاص است به معنی رستگارشده به‌وسیلهٔ هفت (امشاسپند) (همان: ۵۵).

۳۵. حتی نمونهٔ این چنینی در کتاب حقوق اجتماعی مادیان هزار دادستان (۱۲/۵۷-۲) دیده شد که اصلاً قالب داستان ندارد و از دورهٔ ساسانیان باقی مانده است و فقط مباحث حقوقی و دینی در آن مطرح شده است. حکمی از گفتهٔ یک قاضی نوشته شده است که روزی در راهِ رفتن به دادگاه، سه زن در مسیر قاضی نشسته بودند و از او دربارهٔ ضامن و ضمانت پرسیدند و پاسخ لازم را شنیدند. سپس، یکی از آنها پرسشی می‌کند که قاضی نمی‌تواند پاسخ این پرسش را بدهد. زن دیگر می‌گوید استاد نگران نباش و با شهامت بگو نمی‌دانم. پاسخ این پرسش در پیش نوشته آشکار است. در این حکم ضمن اینکه قانونی مطرح می‌شود، محل رجوع پاسخ پرسش‌های نادانستهٔ قاضی از زبان زنان گفته می‌شود. شاید این حکم را تنها حکمی دانست که گردآورندهٔ این احکام، داستان‌گونه جایگاه رشد و پیشرفت زنان را بیان کرده است. هشداری برای قضاتی که همهٔ احکام صادرهٔ پیشین را نمی‌دانند و باید تغییری در رویهٔ مطالعهٔ خود به وجود آورند. از نظر منطقی، زنان در این حکم دانش حقوقی خود را به رخ می‌کشند، می‌پرسند تا کاستی مطالعهٔ قاضی مرد را یادآور شوند وگرنه پاسخ و مرجع آن را می‌دانند. این حکم داستان‌گونه نشان می‌دهد که زنان در دورهٔ ساسانی با علم و آگاهی، برای رسیدن به حقوق اجتماعی خود می‌کوشند.

۳۶. سه بار گشادکردن زمین به‌وسیلهٔ جمشید، به سه مهاجرت اقوام هند و اروپایی به سرزمین ایران تعبیر می‌شود.

۳۷. دربارهٔ گناهکارشدن جمشید، روایت‌ها متفاوت است. گفته شده مردم را به خوردن گوشت گاو توصیه کرد؛ در متنی روایت شده که جمشید مغرور شده و با ادعای خدایی مرتکب دروغ شده و... (نک. هینلز، ۱۳۷۷: ۵۶).

۳۸. (نک. شهبازی، ۱۳۹۳: ۷۶).

۳۹. اردشیر قبلاً فرمان کشته‌شدن دختر اردوان را که باردار بود داده بود، ولی موبد به جهت باردار بودن دختر او را نکشت تا هفت سالگی شاپور، اردشیر از وجود فرزند خبر نداشت (نک. فره‌وشی، ۱۳۷۸: ۱۰۱-۹۷).

۴۰. (نک. هینلز، ۱۳۷۷: ۶۷).

۴۱. (نک. پورداود، ۱۳۷۷: ۳۲۱/۲).

۴۲. (نک. همان: ۲۰۰-۱۸۶).

۴۳. نکتهٔ جالب اینکه گاهی این جدال را در واژگان نیز می‌یابیم. وقتی اردشیر می‌خواهد کرم خدای را بکشد. قصه‌گو می‌گوید: همچون کرم، زفربازگافت که خون خورد، اردشیر روی گداخته به زفر کرم اندر ریخت (فره‌وشی، ۱۳۷۸: ۸۳). زفر یا پوزه، دهان اهریمنی است. باز گافت: شکافتن، ترکاندن. به‌جای اینکه بگوید دهان باز کرد می‌گوید زفربازگافت.

۴۴. درون یشتند: درون، گردهٔ کوچک نان فطیر است و درون یشتن تقدیس نان است (همان: ۷۱).

منابع

آموزگار، ژاله (۱۳۷۶). ***تاریخ اساطیری ایران***، چ. دوم، تهران: سمت.

آموزگار، ژاله و تفضلی، احمد (۱۳۸۰). ***اسطوره زندگی زردشت***، چ. چهارم، تهران: چشمه.

آموزگار، ژاله (۱۳۸۶). ***زبان، فرهنگ و اسطوره***، تهران: معین.

ابوالقاسمی، محسن (۱۳۷۴). ***تاریخ زبان فارسی***، چ. دوم، تهران: سمت.

اخوان اقدم، ندا (۱۳۹۳). تفسیر شمایل‌نگارانه صحنه‌های شکار در ظروف فلزی ساسانی، ***کیمیای هنر***، سال سوم، شماره ۱۲، ۳۳-۵۰.

امینی، محمدرضا (۱۳۸۹). بررسی جنبه‌های ادبی کارنامه اردشیر بابکان در مقایسه با روایت نویافته یونانی آن، ***تاریخ ادبیات***، دوره ۲، شماره ۱، ۵-۲۶.

ایرانی ارباطی، غزاله و خزایی، محمد (۱۳۹۶). نمادهای جانوری فرّه در هنر ساسانی، ***نگره***، شماره ۴۳، ۱۹-۲۹.

بهار، مهرداد (۱۳۷۸). ***پژوهشی در اساطیر ایران***، چ. سوم، تهران: آگه.
بهار، مهرداد (گزارنده)(۱۳۸۰). ***بُندهش***، فرنبغ دادگی، چ. دوم، تهران: توس.
بویس مری (۱۳۷۵). ***تاریخ کیش زردشت (هخامنشیان)***، ترجمه همایون صنعتی زاده، جلد۲، تهران: توس.
بویس مری (۱۳۷۶). ***تاریخ کیش زردشت***، ترجمه همایون صنعتی زاده، جلد۱، چ. دوم، تهران: توس.
پیرنیا، حسن (۱۳۸۷). ***تاریخ ایران***، چ. نهم، تهران: نامک.
تفضلی، احمد (۱۳۸۶). ***تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام***، به کوشش ژاله آموزگار، چ. پنجم، تهران: سخن.
پورداود، ابراهیم (۱۳۷۷). ***یشت‌ها***، ۲ جلدی، تهران: اساطیر.
پورداود، ابراهیم (۱۳۸۰). ***خُرده اوستا***، تهران: اساطیر.
جابز، گرترود (۱۳۹۷). ***فرهنگ سمبل‌ها، اساطیر و فولکلور***، ترجمه و تنظیم محمدرضا بقاپور، چ. دوم، تهران: اختران.
جلیلیان، شهرام (۱۳۹۷). اردشیر بابکان و خدابانو آناهیتا، ***تاریخ اسلام و ایران***، سال بیست و هشتم، دوره جدید، شماره ۳۷، ۳۵-۵۶.
حسینی، زهرا (۱۳۸۲). ***بررسی اسم و صفت در متن اوستایی ارت یشت***، پایان نامه کارشناسی ارشد رشته فرهنگ و زبان‌های باستانی، تهران: دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات.
حسینی، زهرا (۱۳۹۴). ***ماتیکان هزار داتستان (تصحیح متن، آوانویسی، برگردان فارسی، تعلیقات و واژه نامه) پاره نخست***، پایان‌نامه دکتری فرهنگ و زبان‌های باستانی ایران، تهران: دانشکده زبان و ادبیات، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات.
حسینی، زهرا (۱۳۹۷). احکام انواع ازدواج و تعدد زوجات از مجموعه هزار قضاوت، ***پنجمین همایش متن پژوهی ادبی سبک شناسی بلاغت نقد، جلد ۷***، تهران: سازمان اسناد و کتاب خانه ملی جمهوری اسلامی ایران، ۷۱-۹۲.
حسینی، زهرا (۱۴۰۰). معرفی و بررسی قصه درویش ادهم با مشک افروز دختر پادشاه فارس از نسخه جامع الحکایات، ***چهارمین کنگره ملی فرهنگ و ادبیات فارسی***، همدان، ۱-۱۵.
دوستخواه، جلیل (۱۳۸۹). ***اوستا (کهن‌ترین سرودهای ایرانیان)***، چ. پانزدهم، تهران: مروارید.
ذبیح نیا عمران، آسیه (۱۳۹۸). نقد اخلاقی متن تاریخی کارنامه اردشیر بابکان، ***تاریخ***، سال چهاردهم، شماره ۵۲، ۱۵۱-۱۶۶.
راشد محصل، محمدتقی (۱۳۷۰). ***زند بهمن یَسن***، تهران: علمی و فرهنگی.
روشنی نژاد، محمدعلی (۱۳۹۱). تثبیت جایگاه ایزد بهرام، اسطوره جنگ پیش زردشتی ایرانیان باستان در معارف زردشتی، ***زبان و ادب فارسی «ادب و عرفان»***، دوره ۳، شماره ۱۰، ۳۴-۵۰.
زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۸۷). ***روزگاران***، چ. هشتم، تهران: سخن.
سِرلو، خوان ادوارد (۱۳۹۲). ***فرهنگ نمادها***، ترجمه مهرانگیز اوحدی، چ. دوم، تهران: دستان.
شهبازی، علیرضا شاپور (۱۳۹۳). ***راهنمای مستند نقش رستم***، تهران: سفیران.
فره‌وشی، بهرام (۱۳۷۸). ***کارنامه اردشیر بابکان***، چ. دوم: تهران: دانشگاه تهران.
فضایلی، سودابه (۱۳۸۸). ***شبرنگ بهزاد***، تهران: جیحون.
قربانی قهفرخی، عاطفه؛ یزدانی راد، علی و براتی ارداجی، طاهره (۱۳۹۷). بررسی اسطوره و نماد در فرهنگ ایران باستان با محوریت قوچ‌های سنگی چهارمحال و بختیاری، ***پژوهش در هنر و علوم انسانی***، سال سوم، شماره ۲، ۴۷-۵۶.
مختاریان، بهار و شکری، سجاد (۱۳۹۰). نقش قوچ در آیین‌های وابسته به ایزدبانوی یزرگ در لرستان، ***پژوهش‌های انسان‌شناسی ایران***، شماره۱، ۱۳۵-۱۵۱.
نوری، اکرم و مهرپویا، حسین (۱۳۹۷). بررسی نقش قوچ در قالی های ترکمن از منظر تاریخی و آیینی، ***جلوه هنر***، شماره ۳، ۶۹-۷۸.
نیولی، گرارد و (۱۳۹۱). فر/فرّه، ترجمه سعید انواری و سپیده رضی، ***هفت آسمان***، دوره ۱۴، شماره ۵۳، ۱۰۱-۱۱۸.
هینلز، جان (۱۳۷۷). ***شناخت اساطیر ایران***، ترجمه ژاله آموزگار و احمد تفضلی، چ. پنجم، تهران: آویشن- چشمه.

References

Abolghassemi, M. (1995). ***A History of the Persian Language***, (2nd ed.), Tehran: Samt (Text in Persian).
Akhavan Aghdam, N. (2014). Iconographic Interpretation of Hunting Scenes in Sasanian Metalwork, ***kīmīyā -ye -Honar***, 3 (12), 33-50 (Text in Persian).
Amini, M. R. (2010). A Study of the Literary Aspects of Kārnāmeh Ardeshir Babakan in Comparison to its new found Greek version, ***Literature History 2*** (1), 5- 26 (Text in Persian).
Amoozgar, J.(1997). ***Mythological History of Iran***, (2nd Ed.), Tehran: Samt (Text in Persian).
Amoozgar, J. & Tafazzoli, A.(2001). ***Zoroaster›s Mythological Life***, (4th ed.), Tehran: Cheshmeh (Text in Persian).
Amoozgar, J.(2007). ***Language, Culture and Myth***, Tehran: Moin (Text in Persian).
Bahar, M. (1999). ***A Study on Iranian Myths***, (3rd ed.), Tehran: Agah.
Bahar, M. (2001). ***Bundahišn***, (2nd ed.), Tehran: Toos (Text in Persian).
Boyce, M. (1996). ***A History of Zoroastrianism (Achaemenids)***, Translated by Homayoun Sanatizadeh, (Vol. 2), Tehran: Toos (Text in Persian).
Boyce, M. (1997). ***A History of Zoroastrianism***, Translated by Homayoun Sanatizadeh, (Vol. 1), (2nd ed.), Second Edition, Tehran: Toos (Text in Persian).
Cirlot, J.E. (2013). ***A Dictionary of Symbols***, Translated by Mehrangiz Ohadi, (2nd ed.), Tehran: Dastan (Text in Persian).
Doostkhah, J. (2010). ***Avesta (The Oldest Iranian Hymns)***, (15th ed.), Tehran: Morvarid (Text in Persian).
Farahvashi, B. (1999). ***Kārnāmag ī Ardašīr ī Bābakān***, (2nd ed.), Tehran: University of Tehran (Text in Persian).
Fazayeli, S. (2009). ***Shabrang Behzād***, Tehran: Jeihoon (Text in Persian).
Ghorbani Ghahfarkhi, A., Yazdani, A. & Brati Ardaji, T. (2018). A Study of Myth and Symbol in the Culture of Ancient Iran with Focus on the Stone

ings, ***Erfaniyāt Dar Adab Farsi***, 3(10), 34- 50 (Text in Persian).
Shahbazi, A. Sh. (2014). ***Documentary Guide to the Naghsh Rostam***, Tehran: Safiran (Text in Persian).
Tafazzoli, A. (2007). ***History and Literature of Iran of Pre-Islamic,*** edited by Jaleh Amoozgar, (5th ed.), Tehran: Sokhan.
Zabihnia Emran, A. (2019). Ethical Criticism of the Historical Text of the Book of Ardeshir Babakan, ***Journal of History (Tarikh),*** 14(52), 151-166.
Zarinkob. A. (2008). ***Rozegārān***, (8th ed.), Tehran: Sokhan)Text in Persian).
Rams of Chaharmahal and Bakhtiari, ***Research in Arts and Humanities***, 3(2), 47- 56 (Text in Persian).
Gnoli, G., Anvari, S., Razi, S. (2012). FARR (AH). ***Journal of Seven Heavens***, 14(53), 101-118 (Text in Persian).
Hinnells, John R. (1973). ***Persian Mythology***, London, SW3 6RB.
Hinnells, John R. (1998). ***Persian Mythology***, Translated by Jaleh Amoozgar and Ahmad Tafazzoli, (5th ed.), Tehran: Avishan- Cheshmeh (Text in Persian).
Hosseini, Z. (2003). ***Studing Nouns and Adjectives in the Avestan Text of «Art Yašt»***, Master Theis, Islamic Azad University: Tehran (Text in Persian).
Hosseini, Z. (2015). ***Mātikān ī Hazār Dātestān (Rectification of the Text, Transcription, Farsi Translation, Commentaries and Glossary)***, First Part, PhD Thesis Islamic Azad University: Tehran (Text in Persian).
Hosseini, Z. (2018). Laws Types of Marriage and Polygamy in the book of a Thousand Judgments, ***Fifth Literary Text Literature Conference A New Look at Stylistics, Rhetoric, Literary Criticism,*** (Vol.7), Tehran: Documents and National Library of the Islamic Republic of Iran (Text in Persian).
Hosseini, Z. (2021). Introducing and Reviewing the Story of Darvish Adham with Mošk Afrooz, the Daughter of the King of Fars, from the version of Jāme Al- Hekāyāt, ***Fourth National Congress of Persian Culture and Literature***, Hamadan (Text in Persian).
Irani Arbaty, G., Khazaie, M. (2017). The Study of Farrah's Beast symbols in Sassanid Art, ***Negareh Journal***, 12(43), 18-29. doi: 10.22070/negareh.2017.571 (Text in Persian).
Jalilian, S. (2018). Ardašīr Son of Bābak and the Goddess Anāhitā. ***History of Islam and Iran,*** 28(37), 35-56. doi: 10.22051/hii.2017.14894.1333 (Text in Persian).
Jobes, G. (2018). ***Dictionary of Mythology, Folklore and Symboles***, Translated by Mohamad Reza Baghapour, (2nd ed.), Tehran: Akhtaran.
Modi.J.J. (1901). ***Mādigān-i-Hazār Dādestan***, Part1, Poona.
Mokhtarian, B.& Shokri, S. (2011). The Role of Ram in the Rituals Related to the Great Goddess in Lorestan, ***Iranian Journal of Anthropological Research***, 1, 135- 151.
Noori, A., Mehr pouya, H. (2019). Analysis of Sheep Design in Turkmen Carpets in History & Religion, ***Glory of Art (Jelve-y Honar) Alzahra Scientific Quarterly Journal***, 10(3), 69-78. doi: 10.22051/jjh.2017.6862.1014
Pirniya. H. (2008). ***History of Iran***, (9th ed.), Tehran: Namak.
Pourdavood, E. (1998). ***Yašts***, Tehran: Asatir.
Pourdavood, E. (2001). ***Khordeh Avestā***, Tehran: Asatir.
Rashed Mohassel, M. T.(1991). ***Zand-e-Bahman Yasna,*** Tehran: Elmi va Farhangi (Text in Persian).
Roshaninejad, M. A. (2012). Stabilization position of the God Bahram, the myth of the Pre-Zoroastrian War of the Ancient Iranians in Zoroastrian Teach-

فصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س) زمینهٔ انتشار: هنر
سال ۱۴، شماره ۱، بهار ۱۴۰۱
مقاله پژوهشی، ص ۶۹-۵۲
http://jjhjor.alzahra.ac.ir

مطالعه تنوع و پراکنش کارگاه‌های صنایع‌دستی چوبی و حصیری شیراز [۱]

اشکان رحمانی [۲]
مجیدرضا مقنی پور [۳]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۴/۰۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۹/۲۸

چکیده

شیراز با دارا بودن بیش از ۸۰ رشته و زیررشتهٔ فعال یکی از قطب‌های صنایع دستی کشور است؛ به‌همین جهت از طرف سازمان جهانی یونسکو در سال ۱۳۹۸ شیراز به‌عنوان شهر جهانی صنایع دستی ثبت شد. گروه صنایع دستی چوبی و حصیری بعد از گروه دست‌بافته‌های داری و غیرداری از نظر کمّی بیشترین صنعتگران را به خود اختصاص داده است. هنر خاتم، معرق چوب و منبت چوب در بین مردم از شناخته‌شده‌ترین آنهاست. بعضی از رشته‌های صنایع دستی چوبی و حصیری شیراز در کارگاه‌های خانگی و بعضی دیگر در کارگاه‌های کوچک یک الی سه نفره انجام می‌شود. این پژوهش که با هدف شناسایی، جمع‌آوری، طبقه‌بندی کارگاه‌های صنایع دستی چوبی و حصیری شیراز به‌لحاظ پراکندگی جغرافیایی، تعدد کارگاه‌ها، سهم این گروه در تولید ناخالص ملی، شناسایی خاندان‌های باسابقه و نیروی انسانی شاغل انجام شده است، به این پرسش پاسخ خواهد داد که صنایع دستی تنوع، پراکنش جغرافیایی، فراوانی کارگاه‌های صنایع دستی چوبی و حصیری به تفکیک رشته، همچنین سهم این گروه در تولید ناخالص ملی و مناسبات خانوادگی در شهر شیراز چگونه است. روش پژوهش توصیفی تحلیلی است. گردآوری اطلاعات با ابزار کارت مشاهده و پرسش‌نامه بر پژوهش‌های میدانی استوار بوده و با استفاده از روش گلوله برفی اطلاعات تکمیلی به‌دست آمده است. در قسمت تجزیه‌وتحلیل از روش‌های کیفی و در قسمت‌های لازم به شکل جدول، نمودار اطلاعات لازم ارائه شده است. یافته‌های این مقاله نشان می‌دهد که تعداد ۱۳۶۰ صنعتگر در ۱۱۸۳ کارگاه صنایع دستی چوبی و حصیری در ۱۶ رشته فعالیت می‌کنند و همچنین این کارگاه‌ها در مناطق ۵ و ۴ و ۸ شیراز به نسبت بیشتر پراکنده هستند.

واژه‌های کلیدی: شیراز، صنایع دستی چوبی و حصیری، پراکنش جغرافیایی.

1-DOI: 10.22051/JJH.2021.36702.1667

۲ -استادیار گروه هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران، نویسنده مسئول. rahmani.ashkan@shirazu.ac.ir
۳ -استادیار گروه هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران. moghanipour@shirazu.ac.ir

مقدمه

در حال حاضر، سبک زندگی مردمان استان فارس در سه جامعهٔ شهری، روستایی و عشایری مشاهده می‌شود؛ بنابراین، نوع زندگی مردمان استان در شکل‌گیری صنایع دستی مخصوص خود تأثیر مستقیمی داشته که با گذشتهٔ مردمان تولیدکنندهٔ آن نیز پیوندی ناگسستنی دارد. صنایع دستی یکی از اصلی‌ترین مشاغل سنتی و میراث فرهنگی مردمان استان فارس محسوب می‌شود؛ به‌طوری که در این استان حدود یک‌صد رشته و زیررشتهٔ صنایع دستی وجود دارد. از شاخص‌ترین و شناخته‌شده‌ترین رشته‌های صنایع دستی استان می‌توان به خاتم‌سازی، جوک‌کاری، قلم‌زنی، کاشی هفت‌رنگ، منبت‌کاری، معرق‌کاری، انواع دست‌بافته‌های داری مانند گلیم‌بافی، جاجیم‌بافی، قالی‌بافی و گبه‌بافی اشاره کرد. به‌جز دست‌بافته‌های داری که تولید آن در سطح استان پراکنده است، دیگر رشته‌ها بیشتر در شیراز مشاهده می‌شود. در حال حاضر شیراز یکی از قطب‌های صنایع دستی کشور است که در بیش از ۸۰ رشتهٔ صنایع دستی فعال است، به‌همین جهت از طرف سازمان جهانی یونسکو شهر شیراز در سال ۱۳۹۸ به‌عنوان شهر جهانی صنایع دستی ثبت شد. کارگاه‌های صنایع دستی چوبی و حصیری از شناخته‌شده‌ترین گروه‌های صنایع دستی در شیراز از نظر کمّی بعد از دست‌بافته‌های داری به حساب می‌آید و همین امر باعث انتخاب آنها جهت این پژوهش شد. در شیراز تنها در رشتهٔ خاتم تعداد خانواده‌هایی که چندین نسل فعالیت می‌کرده‌اند، چشمگیر است، به‌عبارت دیگر در این خانواده‌ها یادگیری موروثی بوده است. در دیگر رشته‌های هنرهای چوبی جریان متفاوت است. یادگیری بیشتر اکتسابی بوده و در مواردی نادر موروثی است، با این وصف تا حد ممکن، صنعتگرانی که حداقل دو نسل پیشتر آنها در یک رشته فعالیت کرده بودند، شجرهٔ آنها آورده شد. پراکنش این کارگاه‌ها در سطح شهر شیراز، تعداد صنعتگران، جنسیت، سن آنها به‌طور یکسان نیست. این مقاله که بخشی از یک طرح پژوهشی بوده، اساس آن را پژوهش‌های پیمایشی تشکیل می‌دهد، با هدف شناسایی، جمع‌آوری، طبقه‌بندی کارگاه‌های صنایع دستی چوبی و حصیری شیراز به‌لحاظ پراکندگی جغرافیایی، تعدد کارگاه‌ها، سهم این گروه در تولید ناخالص ملی، شناسایی خاندان‌های باسابقه و نیروی انسانی شاغل انجام شده است. نگارندگان مشخصاً به دنبال یافتن پاسخ برای پرسش ذیل هستند:

تنوع، پراکنش جغرافیایی، فراوانی کارگاه‌های صنایع دستی چوبی و حصیری به تفکیک رشته، همچنین سهم این گروه در تولید ناخالص ملی و مناسبات خانوادگی در شهر شیراز چگونه است؟

پیشینهٔ پژوهش

بیشتر مطالب بسیاری در قالب کتاب، طرحِ پژوهشی، پایان‌نامه و مقاله در خصوص صنایع دستی فارس نوشته شده است. بیشتر آنها یا با رویکرد شناسایی ویژگی‌های فنی و تزیینی، سیر تحول و تطور آن با مسئله برخورد کرده‌اند یا بخشی از کتاب مدنظر را به معرفی کلی صنایع دستی اختصاص داده‌اند، اما به‌صورت خاص دربارهٔ کارگاه‌های صنایع دستی شیراز و همچنین تنوع و پراکنش جغرافیایی آنها مطالعه‌ای صورت نگرفته است. در زیر به برخی از مهم‌ترین آنها اشاره می‌شود.

مطالعه، شناسایی، امکان‌سنجی و ایجاد زیرساخت‌های مورد نیاز قطب‌ها و محورهای گردشگری (۱۳۹۰) عنوان طرح پژوهشی است که در چهارده جلد مهندسان مشاور رویان انجام داده‌اند. جلد یازدهم این طرح پژوهشی به صنایع دستی استان فارس اختصاص دارد. برای انجام این فصل از طرح پژوهشی یاد شده در قسمت مبانی نظری به جهت‌گیری‌های استراتژیک، تعاریف و مفاهیم، ماهیت تاریخی صنایع دستی، صنایع دستی و مدرنیته، ماهیت فرهنگی صنایع دستی و همچنین از منظر زیبایی‌شناسی و ساختاری به صنایع دستی اشاره شده است. طرح مطالعاتیِ ایجاد بازارچه‌های صنایع دستی در استان فارس (۱۳۸۹) یکی از طرح‌های پژوهشی مرتبط در حوزهٔ صنایع دستی فارس است که تعدادی از اعضای هیئت علمی دانشکدهٔ هنر و معماری دانشگاه شیراز انجام داده‌اند. این طرح با توجه به ماهیت آن دارای قسمت‌های مختلفی از جمله عوامل مؤثر بر مکان‌یابی معماری در نظر گرفته‌شده برای بازارچه‌ها و همچنین شناخت صنایع دستی استان فارس است. شناسایی و بررسی صنایع دستی رایج و بومی شهرستان‌ها از دیگر مباحثی است که در این مطالعه گنجانیده شده است.

طرح جامع گردشگری استان فارس (۱۳۸۱) را علی‌رضا حسینی و همکارانشان انجام داده‌اند. در این پژوهش سه جلدی به مقولهٔ زیرساخت‌های گردشگری، پتانسیل‌ها، امکانات و همچنین جاذبهٔ گردشگری استان اشاره شده است. در این مطالعه تیم پژوهشی، فصل چهارم از جلد

سوم را به جاذبه‌های گردشگری استان اختصاص داده‌اند که بخش اول آن مربوط به صنایع دستی است. کتاب اطلس ملی ایران «صنایع دستی» (۱۳۸۰) که حسین یاوری آن را تهیه و تنظیم کرده است، از سلسله کتاب‌های اطلس است که سازمان نقشه‌برداری آن را منتشر کرده است. در این کتاب که جلد چهاردهم از مجموعه کتاب‌های اطلس است، بحث صنایع دستی ایران و دیگر کشورها و همچنین شورای جهانی صنایع دستی (WCC) مطرح شده است. نویسنده در این کتاب وضعیت صنایع دستی را از لحاظ کارگاهی، نوع رشته، فعالان این حوزه و همچنین به تفکیک استانی به‌صورت نمودار و جدول بیان کرده است.

هیچ‌کدام از مطالعات صورت‌گرفته در زمینهٔ صنایع دستی شیراز، رشته‌های صنایع دستی این شهر را به‌شیوهٔ میدانی و همچنین زیررشته‌های موجود در این شهر را بررسی نکرده‌اند و مطالعات پیشین با رویکرد گردشگری بوده که بخشی از مطالعات به‌صورت کلی صنایع دستی شیراز را معرفی می‌کند، آن هم بدون آمار و ارقام کارگاه‌های موجود. وجه تمایز این مقاله با مطالعات پیشین، متکی‌بودن بر یافته‌های میدانی و راستی‌آزمایی با مجوزهای صادرشده از ارگان متولی و اشاره به‌صورت خاص به یک گروه از صنایع دستی شیراز، تعدد کارگاه‌ها و نیروی انسانی است.

فعالان این حوزه کمک گرفته شد تا بتوان اطلاعات جامع و دقیقی از وضعیت رشته‌های موجود صنایع دستی چوبی و حصیری شیراز به‌دست آورد. جامعهٔ آماری این پژوهش، کارگاه‌های صنایع دستی شیراز و حجم نمونهٔ کارگاه صنایع دستی چوبی و حصیری است.

صنایع دستی چوبی و حصیری فعال شیراز

شیراز از مراکز مهم صنایع دستی در کشور است که در ۱۷ گروه و بیش از ۸۰ رشته و زیررشته فعال است، طبق آمار معاونت صنایع دستی و هنرهای سنتی فارس و همچنین تحقیقات میدانی که در سطح شیراز از کارگاه‌های صنایع دستی انجام شد، بعد از گروه دست‌بافته‌های داری و غیر داری بیشترین شاغلان در شیراز به گروه هنرهای چوبی و حصیری اختصاص دارد. فعالان این گروه خانم‌ها و آقایان در رده‌های سنی متفاوت‌اند. تعداد کارگاه‌های معرق چوب، منبت چوب و خاتم از همه بیشتر بوده و در جامعه عمومیت بیشتری دارد. از آنجایی که عنوان گروه، رشته‌ها و زیررشته‌های موجود در این مقاله طبق لیست مصوب معاونت صنایع دستی و هنرهای سنتی کشور است (جدول۱)، در این لیست گاه رشته‌هایی مثل کنده‌کاری روی چوب و منبت چوب دیده می‌شود که از نظر شیوهٔ کار به هم بسیار نزدیک بوده، اما مجوز برای آنها جداگانه و در ذیل این رشته‌ها صادر شده است یا بعضی از آنها زیررشتهٔ دیگری است؛ مثل منبت مشبک زیرگروه منبت چوب یا معرق منبت زیررشتهٔ معرق چوب می‌تواند باشد. با توجه به اینکه مجوزهای صادرشده براساس لیست مصوب بود، نگارندگان ناگزیر به آن استناد کرده، توصیف رشته‌ها، جداول و دسته‌بندی کارگاه‌ها طبق آن انجام شد. در ذیل به معرفی و ویژگی‌های رشته‌ها اشاره شده است.

جدول۱: صنایع دستی چوبی و حصیری فعال شهرستان شیراز براساس لیست مصوب معاونت صنایع دستی (منبع: نگارندگان)

گروه	رشته
صنایع دستی چوبی و حصیری	جوک‌کاری، بافتِ الیاف چوبی، خاتم، حصیربافی، خراطیِ چوب، سوخت روی چوب، احجامِ چوبیِ سنتی، کنده‌کاری روی چوب، کپوبافی، گره‌چینی، مشبکِ چوب، منبتِ چوب، معرقِ چوب، معرقِ منبت، منبتِ مشبک، نازک‌کاری

روش پژوهش و جامعهٔ آماری

روش پژوهش در این مقاله توصیفی‌تحلیلی است و در قسمت تجزیه‌وتحلیل از روش‌های کیفی و در قسمت‌های لازم به‌شکل جدول، نمودار اطلاعات ضروری ارائه شده است. به‌جز اطلاعات پایه، تعاریف و مباحث تاریخی که از مطالعات کتابخانه‌ای به‌دست آمده، باقی اطلاعات میدانی براساس مجوزهای صادرشده از معاونت صنایع دستی و هنرهای سنتی فارس و راستی‌آزمایی میدانی است و همچنین به‌شیوهٔ گلوله‌برفی اطلاعات تکمیلی دریافت شده است. ابزار گردآوری کارتِ مشاهده، فرمِ پرسش‌نامه و همچنین در بعضی موارد برای حصول نتیجهٔ بهتر، از مصاحبه با کارشناسان فنی، مصاحبه با پژوهشگران و

جوک‌کاری

جوک‌کاری عبارت است از ایجاد نقوش هندسی با استفاده از چوب‌های رنگی معمولاً دوالی سه رنگ با مقطع مثلث، مستطیل که از کنار هم قرار دادن آنها نقوش مدنظر ایجاد

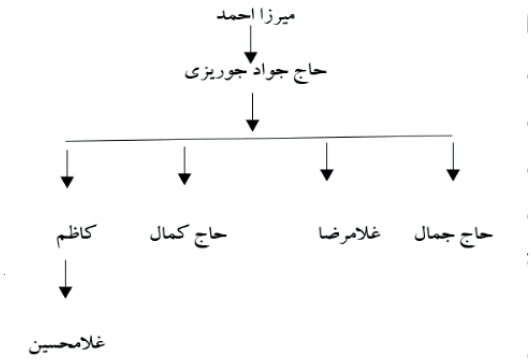
می‌شود. جوک‌کاری از نظر ساختار علی‌رغم شباهت زیاد با هنر خاتم، تفاوت‌هایی نیز دارد؛ جوک مثل خاتم تنها به‌صورت روکاری به کار گرفته نمی‌شود، بلکه گاهی به‌صورت جازنی و گاهی به‌عنوان یک جزئی از شیئی خاص مثلاً به‌عنوان کلاف اصلی چهارچوب استفاده می‌شود. در جوک تنها از چوب استفاده شده در صورتی که در هنر خاتم علاوه بر چوب، مواد دیگری نظیر فلز و استخوان نیز کاربرد دارد. کارگاه خاندان جوریزی معروف‌ترین کارگاه جوک‌کاری در شیراز است (رحمانی و الحمدی، ۱۳۹۰: ۹۲). در دهۀ ۸۰ با آموزش استاد-شاگردی کارگاه جوریزی تعداد دو نفر به‌صورت مستقل کارگاه جوک دایر کردند. تولیدات بزرگ کارگاه جوریزی غالباً به‌صورت درب‌های اماکن متبرکه، طبل‌های هیئت‌های عزاداری، گل‌میز و آثار کوچک‌تر شامل قاب، جعبه و هر اثری که با خاتم ساخته شود با جوک هم تولیدشدنی است (تصویر۱و۲). حاج جواد جوریزی و فرزندان ایشان غلامرضا، جمال، کمال، کاظم از هنرمندان شناخته‌شدۀ این هنر در شیراز هستند (چارت۱).

تصویر۱. ساخت جوک (منبع: نگارندگان)

تصویر۲. قامۀ جوک (منبع: نگارندگان)

بافت الیاف چوبی (بامبوبافی)

اساساً بامبوبافی مبتنی بر درهم بافتن رشته‌های تهیه‌شده

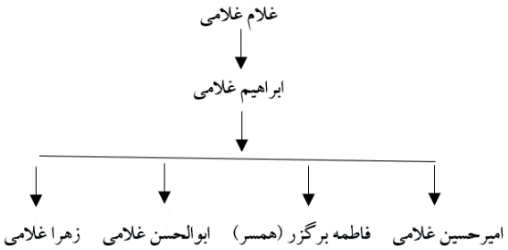


چارت۱. شجره‌نامۀ خاندان جوریزی (جوک‌کار) (منبع: نگارندگان)

می‌بافند. بامبوبافی از زیررشته‌های حصیربافی است که در دو دهۀ اخیر پس از اقامت هنرمندی به نام ابراهیم غلامی (چارت۲) از استان گیلان به آموزش و توسعۀ این رشته در شیراز کمک کرد. علی‌رغم اینکه در اقلیم جغرافیای فارس بامبو رشد نمی‌کند، خیلی سریع علاقه‌مندان زیادی به این هنر پیدا شد و این باعث ارسال مواد اولیۀ مصرفی از استان گیلان به شیراز شد (تصویر۳ و۴).

تصویر۳. سبد بامبو (منبع: نگارندگان)

تصویر۴. بامبوبافی (منبع: نگارندگان)



چارت۲. شجره‌نامهٔ خاندان غلامی (بامبوباف) (منبع: نگارندگان)

خاتم

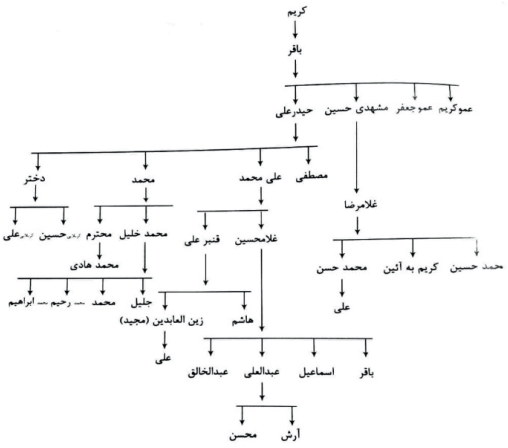
هنر خاتم از رشته‌های شاخص صنایع دستی چوبی شیراز محسوب می‌شود که سابقهٔ آن براساس نمونهٔ موجود حداقل به دورهٔ زندیه می‌رسد (طهوری، ۱۳۶۵: ۱۹). خاتم اصیل شیراز دارای ویژگی‌های زیر است: ۱. خطوط و اشکال موزون در تشکیل گل‌های خاتم؛ ۲. استفاده از آستر در پشت برش‌های خاتم و چسب مرغوب، ترجیحاً سریشم گرم؛ ۳. کوچک بودن مقطع مفتول‌های مثلثی چوبی و فلزی استفاده شده؛ ۴. استفاده از ورقه‌های مسی در جداکردن گل‌ها؛ ۵. صاف و هموار بودن سطح خاتم و دقت در برش خاتم‌ها (روزی طلب و جلالی، ۱۳۸۲: ۲۶۲). امروزه همچنان بعضی از کارگاه‌ها با هدف حفظ اصالت، خاتم‌های باکیفیت تولید می‌کنند؛ از جمله ساخت یک جفت صندوقچهٔ ضریح عتبات عالیات به دست استادکاران خاتم‌ساز شیراز نمونهٔ بارزی از آن است. کارگاه‌هایی نیز با هدف عرضه به بازار و توان رقابت با دیگر رقیبان و همچنین پایین‌آوردن قیمت تمام شده مجبور به کاستن کیفیت تولیدات خود می‌شوند (تصویر ۵ و ۶). هنرمندان بنام زیادی در رشتهٔ خاتم در شیراز وجود دارند. خاندان گلریز خاتمی

تصویر۵. صندوقچهٔ ضریح عتبات عالیات (منبع: نگارندگان)

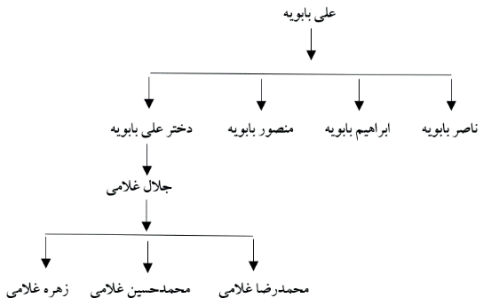
(چارت ۳)، خاندان صنیع خاتم، جلال غلامی (چارت ۴)، خاندان ستایش (چارت ۵)، خاندان مسکوکی (چارت ۶)،

تصویر۶. خاتم‌چسبانی (منبع: نگارندگان)

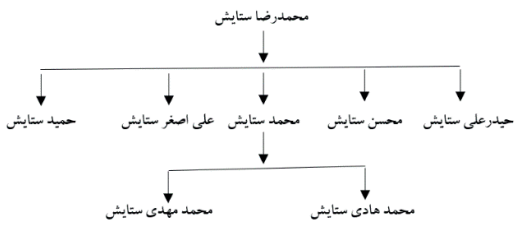
خاندان کشتی‌آرا (چارت ۷)، رسول داناپور، خاندان مینا، برادران فلاح‌پور و غلامعلی اطمینان از شناخته‌شده‌ترین‌ها هستند.



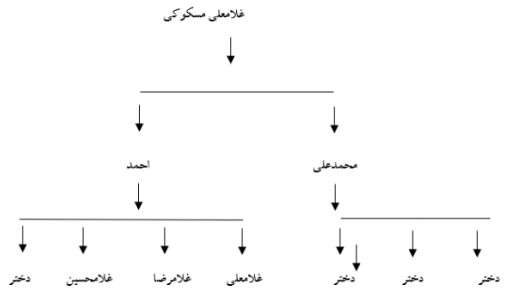
چارت۳. شجره‌نامهٔ خاندان گلریز خاتمی (خاتم‌ساز) (منبع: نگارندگان)



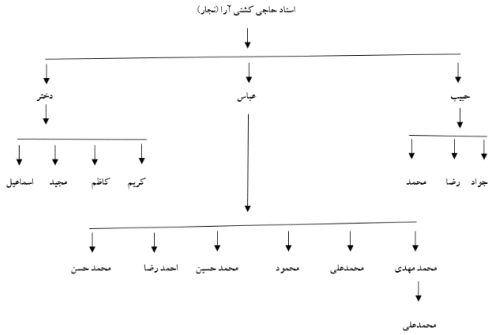
چارت۴. شجره‌نامهٔ خاندان غلامی (خاتم‌ساز) (منبع: نگارندگان)



چارت۵. شجره‌نامهٔ خاندان ستایش (خاتم‌ساز) (منبع: نگارندگان)



چارت۶. شجره‌نامهٔ خاندان مسکوکی (خاتم‌ساز) (منبع: نگارندگان)



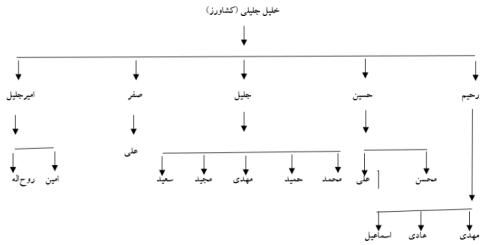
۷. شجره‌نامهٔ خاندان کشتی‌آرا (خاتم‌ساز) (منبع: نگارندگان)

حصیربافی (بوریابافی)

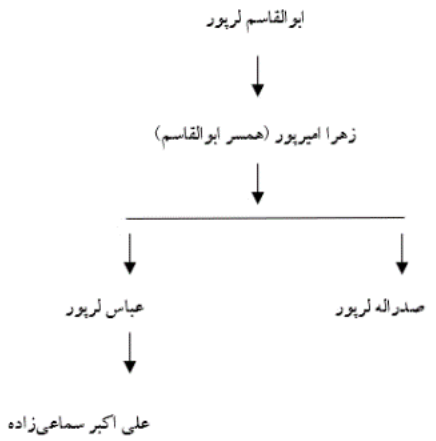
بوریابافی ازجمله رشته‌های صنایع دستی بومی بخش زرقان شهرستان شیراز است که قدمت زیادی در این ناحیه دارد. مواد اولیهٔ بوریابافی از نی نی‌زارها یا از برگ درختان نخل چیده شده و پس از خشک‌کردن، کوبیدن و در نهایت با بافتن و درهم تنیدن آن محصول نهایی به‌دست می‌آید (تصویر ۷ و ۸). در زرقان و شیراز بیشتر سفارش برای پوشش بام منازل، آلاچیق‌ها، کپرها و همچنین کیسه‌های بزرگ برای قراردادن وسایلی که وزن سنگینی نسبت به حجمش نداشته باشد، مثل تنباکو کاربرد دارد. جلیل جلیلی (چارت ۸)، ابوالقاسم لُرپور (چارت ۹) مجیدرضا صادقی (چارت ۱۰)، اسماعیل درویش‌پور، از صنعتگران معروف این رشته به حساب می‌آیند.

تصویر۷. مواد اولیه جهت ساخت بوریا (URL2)

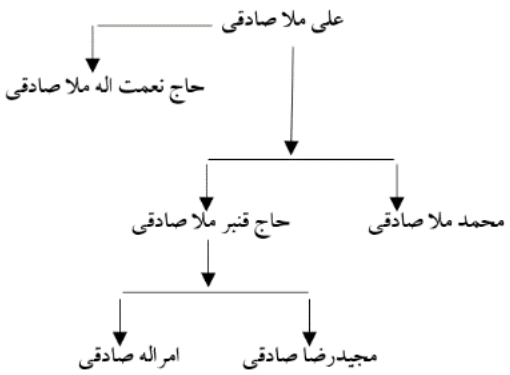
تصویر۸. بوریا (URL2)



چارت۸. شجره‌نامهٔ خاندان جلیلی (بوریاباف) (منبع: نگارندگان)



چارت۹. شجره‌نامهٔ خاندان لُرپور (بوریاباف) (منبع: نگارندگان)



چارت۱۰. شجره‌نامهٔ خاندان صادقی (بوریاباف) (منبع: نگارندگان)

خراطی چوب

صنعتگران خراطی در شیراز معمولاً با صنعتگران هنرهای چوبی به‌خصوص منبت‌کاری رابطهٔ کاری نزدیکی دارند.

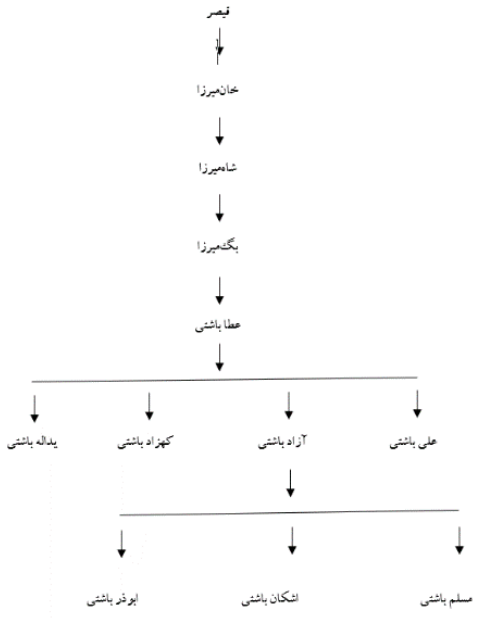
چوب‌های خراطی‌شدهٔ هنرمندان منبت‌کار، منبت‌کاری می‌شود (تصویر۹ و ۱۰). چوب‌هایی که برای خراطی به کار گرفته می‌شوند اغلب دارای بافت و تراکم یکنواختی است (تسلیمی و دیگران، ۱۳۸۷: ۱۹۸). این چوب‌ها را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: چوب‌های سخت و چوب‌های نرم. چوب‌های سخت از درختان پهن‌برگ به دست می‌آید مانند گردو، نارون، بلوط، بید، افرا، زبان‌گنجشکی؛ درخت‌هایی مانند کاج که برگ سوزنی دارد چوب نرم دارند، مانند سپیدار، چوب قرمز، صنوبر، سروناز، کاج. خاندان باشتی (چارت۱۱) و خاندان دادگر (چارت۱۲) از خراط‌های شناخته‌شدهٔ شیراز هستند.

تصویر۹. گلدان خراطی و منبت‌کاری شده (منبع: نگارندگان)

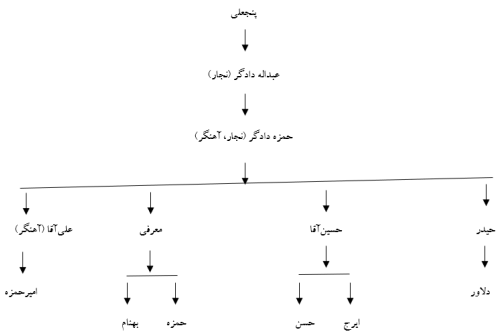
تصویر۱۰. خراطی چوب (منبع: نگارندگان)

سوخت روی چوب (محرق ساقه گندم)

محرق ساقهٔ گندم از زیررشتهٔ سوخت روی چوب در شیراز است. بعد از بازکردن ساقهٔ گندم و چسباندن آن بر روی بستری از چوب یا نئوپان و انتقال دادن طرح بر روی آن و در نهایت با حرارت دادن به وسیلهٔ هویهٔ برقی یا قالب، عمل سوخت نگاری صورت می‌گیرد. تنها یک صنعتگر در شیراز با مجوز در رشتهٔ محرق ساقهٔ گندم فعالیت می‌کرد و در تحقیقات میدانی نیز صنعتگر دیگری یافت نشد.



چارت۱۱. شجره‌نامهٔ خاندان باشتی (خراط) (منبع: نگارندگان)



چارت۱۲. شجره‌نامهٔ خاندان دادگر (خراط) (منبع: نگارندگان)

۷. احجام چوبی سنتی (پیکرتراشی چوبی)

پیکرتراشی چوبی از رشته‌های هنرهای چوبی و حصیری است که در شیراز اقبال خوبی داشته و متقاضیان زیادی دارد. برای انجام این هنر می‌بایست قدرت تجسمی بالایی داشت. می‌توان گفت که کنده‌کاری سه مرحله دارد: کندن و خارج‌کردن تکه‌ها، کنده‌کاری وسطی و کار تکمیلی و پرداخت نهایی. کنده‌کاری را در مسیر رگهٔ چوب انجام می‌دهند. اگر خلاف رگهٔ چوب انجام شود تکه‌های بزرگ ایجاد شده و قلم در چوب فرو رفته و می‌شکند. پیکرتراشی چوب در شیراز بیشتر بر روی چوب‌های گردو، نارنج و گلابی متداول است (تصویر۱۱ و ۱۲). کاظم قره‌خانیان صنعتگر

شناخته‌شدهٔ این رشته در شیراز است.

تصویر۱۱. پیکرهٔ چوبی (منبع: نگارندگان)

تصویر۱۲. پیکره‌تراشی (منبع: نگارندگان)

۸. کنده‌کاری روی چوب

کنده‌کاری روی چوب را می‌توان هنر ایجاد طرح و نقش بر روی چوب دانست و بیشتر در استان مازندران که مواد اولیهٔ چوبی فراوان است رواج دارد. پس از قطع تنهٔ درختان و ساختن محصول به اندازهٔ مدنظر، مدتی جهت خشک‌شدن در سایه نگهداری شده و رطوبت‌گیری می‌شود. در مرحلهٔ بعد با ابزار مختلفی نظیر مغار و سوهان چوب‌سای طرح مدنظر اجرا می‌شود (یاوری، ۱۳۸۳: ۱۴۰). کنده‌کاری چوب شباهت زیادی با منبت‌کاری استیل دارد. در شیراز معمولاً هنرمندانی که توانایی منبت‌کاری با مغار را دارند، در کارگاه‌های خود کنده‌کاری روی چوب را هم انجام می‌دهند.

۹. کپوبافی

هنر کپوبافی بر مبنای روش بافت پیچشی یا مارپیچی است. ابتدا چند رشته از الیاف گیاهی به‌ویژه برگ درخت خرما را به دور ساق‌های نازک‌تر می‌پیچند تا یک رشته الیاف گیاهی محکم و طناب مانند به‌دست آید. سپس طناب یا ریسمان حاصل را متناسب با شکل ظاهری محصول مدنظر از مرکز دایره به‌صورت مارپیچ کنار یکدیگر متصل می‌کنند. در صورتی که برخی از رشته‌های گیاهی را رنگ‌آمیزی کنند، می‌توان آثار رنگارنگ به وجود آورد، اما امروزه بیشتر با دوختن کامواهای رنگی به دور ریسمان‌ها، آنها را تزیین می‌کنند. صنعتگران کپوباف شیراز که خانم‌ها هستند، مواد اولیهٔ خود را بیشتر از بوشهر، جهرم و داراب تهیه می‌کنند (تصویر۱۳ و ۱۴).

تصویر۱۳. ظرف کپو (منبع: نگارندگان)

تصویر۱۴. کپوبافی (منبع: نگارندگان)

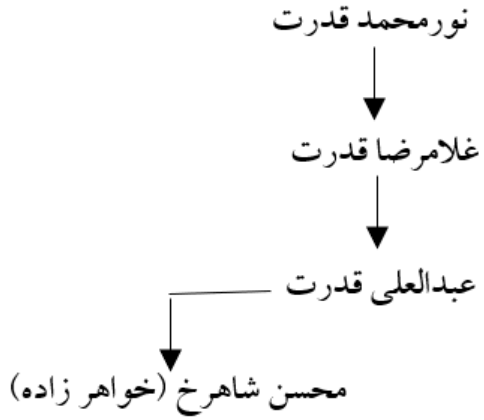
۱۰. گره چینی

هنر گره‌چینی از زیرمجموعه‌های هنر درودگری سنتی به حساب می‌آید که همواره در معماری استفاده شده است (آقاداودی و دیگران، ۱۳۹۸: ۱۴). در بناهای تاریخی زندیه و قاجاری شیراز پنجره‌های مشبک چوبی با گره چینی دیده می‌شود. با استفاده از فاق و زبانه قطعات مختلف را به یکدیگر قفل می‌کنند (سید صدر، ۱۳۹۳: ۳۴۱). وصل شدن قطعات بر اساس طرح از پیش تعیین شده است و در نهایت باعث ایجاد گره هندسی می‌شود. در هنر گره‌چینی چوب، عمدتاً از چوب چنار استفاده می‌شود.

چوب‌های گلابی، گردو و نارنج نیز برای ساخت نقوش استفاده می‌شود(آشوری، ۱۳۸۰: ۵۶). استاد عبدالعلی قدرت (چارت۱۳) و عباس کیوان شکوه از هنرمندان شاخص این رشته در شیراز هستند که استاد قدرت مرمت بیشتر پنجره‌های مشبک دورهٔ زندیه و قاجاری شیراز را انجام داده است(تصویر۱۵و۱۶).

تصویر۱۵. تابلوگره‌چینی(منبع:نگارندگان)

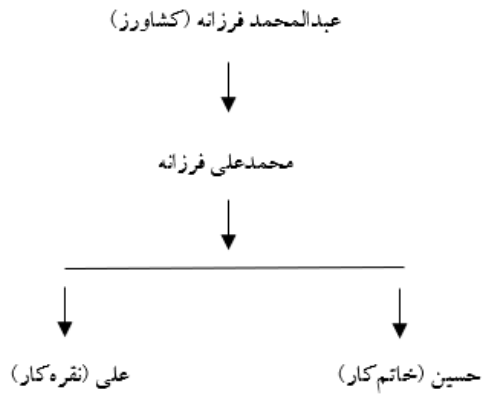
تصویر۱۶. صنعتگرگره‌چینی درحال کار(منبع:نگارندگان)



چارت۱۳. شجره‌نامهٔ خاندان قدرت(گره‌چین چوب)(منبع:نگارندگان)

۱۱. مشبک چوب

مشبک چوب از دیگر هنرهای چوبی شیراز است، غالباً هنر مشبک با هنرهای دیگر مانند منبت همراه می‌شود. برای این هنر همواره از چوب‌هایی مانند گلابی، گردو و عناب استفاده می‌شود که دارای بافت متراکم باشد. در این هنر ابتدا زیرساخت با رنده، سوهان یا سمباده پرداخت شده، سپس طرح روی بستر مدنظر منتقل می‌شود، در ادامهٔ کار محل‌ها و سطوحی که می‌بایست برش بخورد مشخص شده و به‌وسیلهٔ ارهٔ مویی از کار جدا می‌شود. در نهایت در صورت انجام هنرهای تکمیلی مانند منبت روی آن انجام شده و روی کار جلا داده می‌شود. انواع نورگیرها، دیوارهای جداکننده (پاراوان‌ها) و بخش‌هایی از میز و صندلی از تولیدات هنر مشبک در شیراز است. نقوش هندسی گره رایج‌ترین طرح در مشبک است. محمدعلی فرزانه (چارت۱۴) از صنعتگران باسابقه در رشتهٔ مشبک در شیراز است.



چارت۱۴. شجره‌نامهٔ خاندان فرزانه(مشبک‌کار)(منبع:نگارندگان)

۱۲. منبت چوب

از منبت‌کاری قدیم شیراز تاکنون چیزی به دست نیامده و در دوران معاصر اشیائی که منبت‌کاری شده‌اند می‌توان ردپای منبت‌کاری آباده را در آن جست‌وجو کرد. منبت‌کاری معاصر شیراز نتیجهٔ مهاجرت هنرمندان منبت‌کار آباده به شیراز است. رونق و شکوفایی این هنر در شیراز از دههٔ ۱۳۵۰ خورشیدی آغاز می‌شود، در کل طرح‌های به‌کاررفته در منبت‌کاری معاصر شیراز را می‌توان به چهار دستهٔ کلی تقسیم‌بندی کرد:

۱. طرح‌های ختایی (تصویر۱۷)؛

۲. گل و مرغ (تصویر۱۸)، تخت جمشید و نگارگری؛

۳. خط: انواع خطوط نسخ و نستعلیق به‌کاررفته در لابه‌لای

دیگرنقوش؛

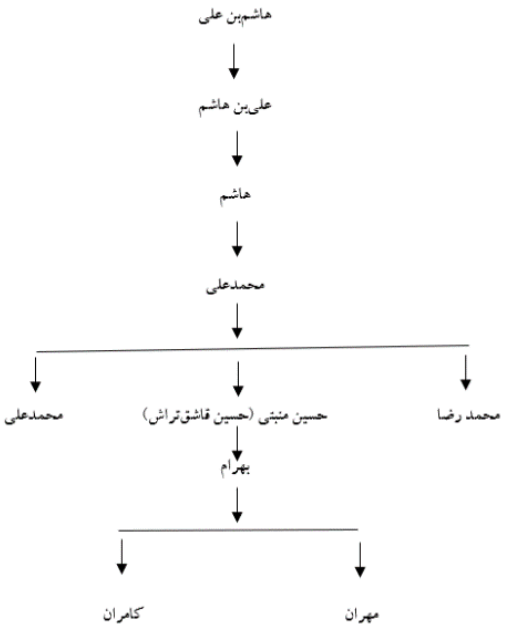
۴. گل و گیاهان طبیعی در منطقه، بیشتر شامل گل نرگس(تصویر۱۹) (شیخی و سامانیان، ۱۳۹۹: ۶۵).

ابزار ضروری در منبت‌کاری شیراز شامل چاقوی منبت (ساخته شده به دست خود هنرمندان)، مغار است. کاربرد هریک از این دو ابزار بستگی به کار انجام شده و عمق زمینه دارد. هرچقدر طرح‌ها عمق کمتر و ظرافت بیشتری داشته باشد، از چاقوی منبت و هرچقدر عمق بیشتر دارای جزئیات کمتری باشد، از مغار استفاده می‌شود. بیشتر کارهای سنتی انجام‌شده در گروه طرح‌های ختایی به سبک آباده است که در سبک شیراز ساقه و همچنین برگ‌ها را کمی بلندتر از سبک آباده انجام می‌دهند. هنرمندان منبت‌کار معمولاً کار منبت مشبک را انجام می‌دهند. بهرام منبتی (چارت۱۵) از هنرمندانی است که از آباده به شیراز مهاجرت کرده و در توسعهٔ هنرِ منبت و تربیت هنرمندان منبت‌کار شیراز تأثیرگذار بوده است. کمال جهانشاهی، عباس فریدونی، افشین بابایی، مرتضی سلیم، علی دهقانی و محبوبه افراسیابی از دیگر هنرمندان معروف این رشته در شیراز به حساب می‌آیند که بعضی از آنها در نزد استاد منبتی آموزش دیده‌اند.

تصویر۱۷. بشقاب منبت‌کاری با طرح ختایی (منبع: نگارندگان)

تصویر۱۸. منبت‌کاری با چاقو (منبع: نگارندگان)

تصویر۱۹. منبت با طرح گل نرگس (منبع: نگارندگان)



شجره‌نامه خاندان منبتی (منبت کار) (منبع: نگارندگان

۱۳. معرق چوب

بسیاری از درب‌های خانه‌های قاجاری شیراز مزین به هنر معرق هستند، شیوهٔ کار آنها به‌صورت جازنی بوده است. عمر معرق‌کاری به شیوهٔ بریدن قطعات مختلف چوب و در کنار هم قرار دادن آنها که در ایران به ۸۰ سال می‌رسد (یاوری، ۱۵۱:۱۳۸۳)، در شیراز عمری حداکثر ۴۰ ساله دارد. به‌صورت کلی هنر معرق‌کاری شیراز از نظر کیفی و کمّی در سطح معرق‌کاران تهران و دیگر شهرهای صاحب‌نام نبوده و ویژگی خاصی که تولیدات خود را از دیگر مراکز تولید متمایز کند دیده نمی‌شود، اما در شهر شیراز معرق، متقاضیان زیادی دارد و بعد از خاتم‌سازی بیشترین تعداد صنعتگران را به خود اختصاص داده است. چنان‌که در هنر معرق‌کاری شیراز، شیوه‌های مختلفی هم از نظر اجرای کار و هم از نظر طرح و

نقش و هم از نظر کاربرد می‌توان ملاحظه کرد. از نظر شیوهٔ کار، معرق زمینهٔ چوب، معرق زمینهٔ پلی‌استر، معرق منبت و معرق خاتم متداول‌ترین است. محدودیتی در اجرای طرح‌های گوناگون دیده نمی‌شود. در کنار طرح‌های رایج منظره، طرح‌های گردان، طرح‌هایی که در دیگر هنرهای کاربردی شیراز دیده شده مانند طرح‌های تخت جمشید (تصویر۲۰ و۲۱)، طرح‌های مربوط به حجاری‌های دورهٔ ساسانی، گل نرگس نیز در بازار شیراز خریداران خاص خود را دارد. محمدرضا هوشمند، هاشم فخار، علیرضا گودرزی از هنرمندان شناخته‌شدهٔ این هنر در شیرازند. علی‌رغم استقبال زیاد مردم از این هنر، در شیراز خانواده‌ای که به‌صورت موروثی هنر معرق را یاد گرفته باشد، وجود ندارد.

تصویر۲۰. معرق با طرح تخت جمشید (منبع: نگارندگان)

تصویر۲۱. آموزش معرق در کارگاه (منبع: نگارندگان)

۱۴. نازک‌کاری

نازک‌کاری چوب سابقاً در شیراز رونق نداشته است، فقط در شمال استان فارس به‌خصوص آباده و بوانات کم‌وبیش شاهد فعالیت هنرمندان نازک‌کار می‌توان بود. مهاجرت هنرمندان نازک‌کار از دیگر شهرها به شیراز، فعالیت هنرمندان چوبی و گرایش آنها در زمینهٔ نازک‌کاری چوب از علل وجود این رشته در این شهر است. از تولیدات آنها می‌توان به انواع قاشق (تصویر۲۲)، صفحهٔ شطرنج و انواع ظروف اشاره کرد. چوب گردو، گلابی، سنجد و کیکم از رایج‌ترین چوب‌های استفاده‌شده محسوب می‌شود.

تصویر۲۲. قاشق با تکنیک نازک‌کاری (منبع: نگارندگان)

طبقه‌بندی صنایع دستی و چوبی شیراز بر حسب نوع و محل تولید

بخش اعظم فعالیت صنعتگران در منازل انجام می‌شود. در رشته و زیررشته‌هایی که به تجهیزات و ابزارآلات بیشتری نیاز است، فعالیت کارگاهی آنها به نسبت کل صنعتگران آن رشته زیاد است. احجام چوبی سنتی، خراطی، کنده‌کاری روی چوب، گره‌چینی و مشبک چوب از آن نمونه‌هاست. هرچند فعالان رشته‌هایی مانند بامبوبافی، کپوبافی، منبت مشبک کم است، اما همهٔ آنها در منازل انجام می‌شود. در مجتمع کارگاهی فعالیت خاتم، معرق چوب، منبت چوب و پیکرتراشی از دیگر رشته‌ها بیشتر است (جدول ۳).

کارگاه‌های صنایع دستی و چوبی شیراز بر حسب نیروی انسانی شاغل

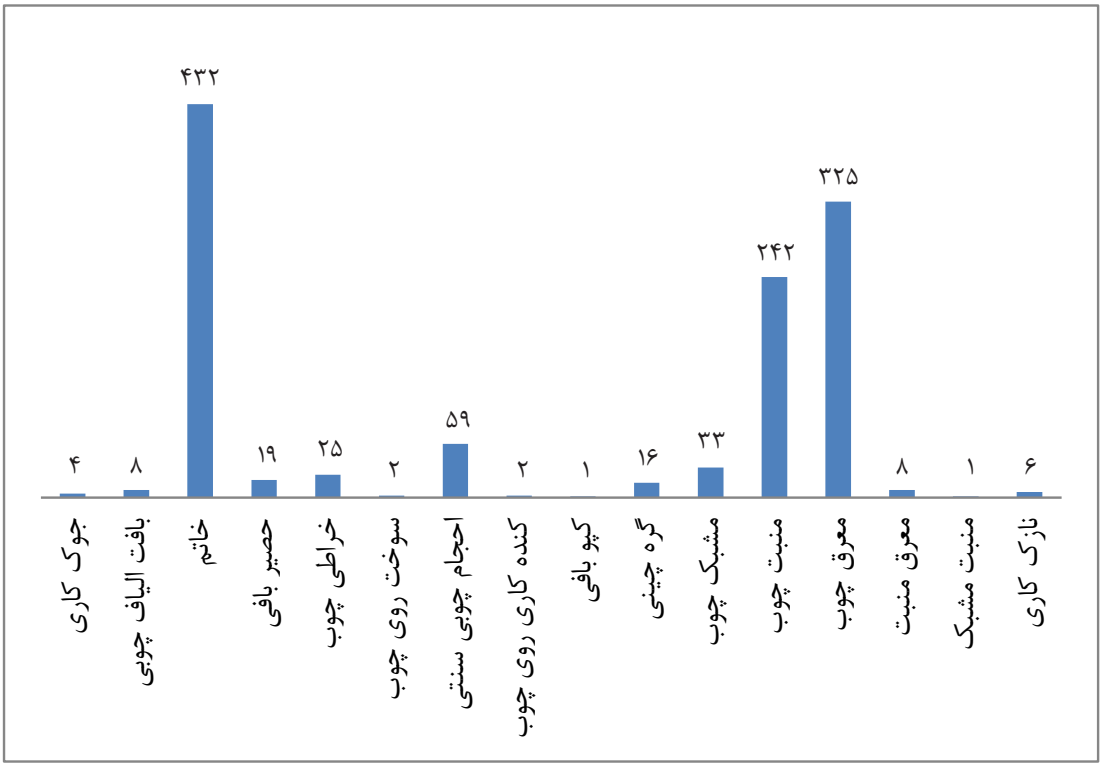
در بعضی از رشته و زیررشته‌ها کارگاه‌های صنایع دستی بین یک الی سه نیرو دارد و همین نیز باعث شده تعداد شاغلان صنایع دستی چوبی و حصیری نسبت به کارگاه‌ها تعداد بیشتری باشد. تفاوت تعداد شاغلان و کارگاه‌ها نشان‌دهندهٔ تعداد صنعتگرانی است که در کارگاه‌های بیش از یک نفر فعالیت می‌کنند. صنعتگران جوان اکثراً آموزش‌دیده به‌صورت آموزش‌های آزادند، صنعتگران زن نیز در رشته‌های بررسی‌شده چشمگیر است. تعداد انگشت‌شماری از صنعتگران به‌صورت مستقیم در دانشگاه آموزش دیده بودند که در جدول ۴ مشخص شده است.

پراکنش جغرافیایی صنایع دستی چوبی و حصیری شیراز

از نظر پراکنش جغرافیایی گروه صنایع دستی و هنرهای چوبی در شهر شیراز، به‌صورت کلی می‌توان گفت در مناطق ده‌گانهٔ شیراز پراکنده هستند. اگر مناطق ده‌گانهٔ شیراز را از نظر برخورداری از امکانات شهری نظیر تجاری-خدماتی،

جدول۲. تعداد کارگاه‌های صنایع دستی چوبی و حصیری شیراز به تفکیک رشته‌ها (منبع: نگارندگان)

گروه	صنایع دستی چوبی و حصیری																	
نوع رشته	جوک کاری	بافت الیاف چوبی	خاتم		حصیربافی	خراطی چوب	سوخت روی چوب	احجام چوبی سنتی	کنده‌کاری روی چوب	کپه‌بافی	گره‌چینی	مشبک چوب	منبت چوب	معرق چوب	معرق منبت	منبت مشبک	نازک‌کاری
نام زیررشته		بامبوبافی	خاتم‌سازی	خاتم‌کاری	بوریابافی	محرق ساقه گندم	پیکرتراشی						منبت چاقویی				
تعداد کارگاه	۴	۸	۲۷۰	۱۶۲	۱۹	۲۵	۲	۵۹	۲	۱	۱۶	۳۳	۲۴۲	۳۲۵	۸	۱	۶



نمودار۱. فراوانی کارگاه‌های صنایع دستی چوبی و حصیری شیراز (منبع: نگارندگان)

فضای سبز، آموزشی، آموزشی تحقیقاتی، بهداشتی-درمانی، ورزشی، مذهبی، فرهنگی-هنری، تجهیزات و تأسیسات شهری، اداری و انتظامی و مسکونی-عمرانی براساس نقشهٔ۱ به چهار دستهٔ کاملاً برخوردار، برخوردار، نیمه‌برخوردار و برخورداری کم طبقه‌بندی شود (ستاوند و دیگران، ۱۳۹۸: ۱۳۷۹) می‌توان به پراکنش حداکثری کارگاه‌های صنایع دستی مطالعه‌شده در مناطق نیمه‌برخوردار و برخورداری کم پی برد؛ اما در بین این دو منطقهٔ نیمه‌برخوردار و برخورداری کم، بیشترین پراکنش کارگاه‌های صنایع دستی چوبی به‌ترتیب در منطقهٔ ۵ و ۸ و ۴ و ۹ و ۳ است. شاید بتوان گفت این مسئله ارتباط سطح درآمد صنعتگران صنایع دستی با ساکنان مناطق مختلف شیراز را بازگو می‌کند. کارگاه‌های چوب که زیرساخت‌های هنرهای چوبی را فراهم می‌کنند یا مواد اولیهٔ چوبی را برش می‌دهند، در منطقهٔ ۴ و ۵ در محدودهٔ بلوار عدالت، بلوار رحمت، کمربندی جنوب شیراز پراکنده‌اند. این کارگاه‌ها،

جدول ۳. طبقه‌بندی انواع صنایع دستی چوبی و حصیری شیراز بر حسب نوع و محل تولید به تفکیک نوع کارگاه (منبع: نگارندگان)

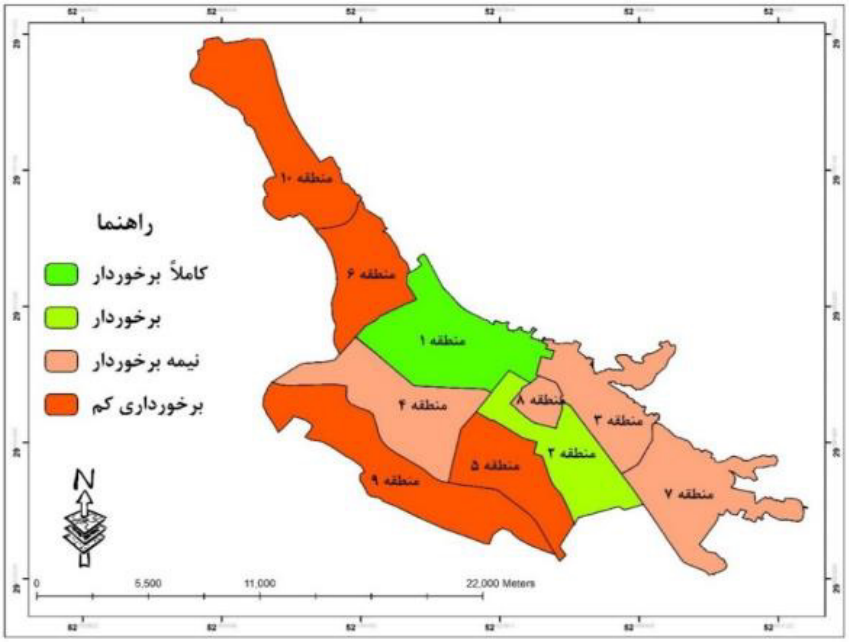
گروه	نوع رشته	نام زیررشته	تعداد کارگاه	نوع کارگاه					محل تولید	
				کارگاهی	خانگی	مجتمع کارگاهی[۲]	آموزشی	نیمه‌متمرکز	شهر	روستا
صنایع دستی چوبی و حصیری	جوک کاری		۴	۲	۲	-	-	-	۴	
	بافت الیاف چوبی	بامبوبافی	۸	-	۸	-	-	-	۸	-
	خاتم	خاتم سازی	۲۷۰	۳۵	۲۱۷	۱۳	۵	-	۳۵۰	-
		خاتم کاری	۱۶۲	۲۳	۱۲۰	۱۶	۳	-	۱۸۲	-
	حصیربافی	بوریابافی	۱۹	۳	۱۶	-	-	-	۲۶	-
	خراطی چوب		۲۵	۲۱	۴	-	-	-	۲۹	-
	سوخت روی چوب	محرق ساقه گندم	۲	-	۲	-	-	-	۲	-
	احجام چوبی سنتی	پیکرتراشی	۵۹	۲۶	۱۵	۱۵	۳	-	۶۲	-
	کنده‌کاری روی چوب		۲	۲	-	-	-	-	۲	-
	کپوبافی		۱	-	۱	-	-	-	۱	-
	گره‌چینی		۱۶	۱۱	۳	۲	-	-	۲۰	-
	مشبک چوب		۳۳	۱۸	۱۲	۳	-	-	۴۲	-
	منبت چوب	منبت چاقویی	۲۴۲	۴۰	۱۸۴	۱۶	۲	-	۲۶۲	-
	معرق چوب		۳۲۵	۴۶	۲۵۱	۲۵	۳	-	۳۵۵	-
	معرق منبت		۸	۴	۳	۱	-	-	۸	-
	منبت مشبک		۱	-	۱	-	-	-	۱	-
	نازک کاری		۶	۰	۶	-	-	-	۶	-

جدول ۴. نیروی شاغلان، ترکیب سنی و جنسیتی و میزان مهارت صنعتگران صنایع دستی چوبی و حصیری شیراز (منبع: نگارندگان)

گروه	عنوان رشته	نام زیررشته	تعداد شاغلان	تعداد شاغلان			سن[۳]		شیوه کسب مهارت و تخصص[۴]	
				جوان	میان‌سال	سال خورده	زن	مرد	تجربی	دانشگاهی
صنایع دستی چوبی و حصیری	جوک کاری		۴	۱	۳	-	-	۴	۴	-
	بافت الیاف چوبی	بامبوبافی	۸	۶	۲	-	۴	۴	۸	-
	خاتم	خاتم سازی	۳۵۰	۱۶۹	۱۴۸	۳۳	۱۴۰	۲۱۰	۳۴۳	۷
		خاتم کاری	۱۸۲	۵۶	۱۰۳	۲۳	۲۳	۹۹	۱۷۷	۵
	حصیربافی	بوریابافی	۲۶	۵	۱۹	۲	۸۳	۲۲	۲۶	-
	خراطی چوب		۲۹	۶	۲۱	۲	۴	۲۸	۲۹	-
	سوخت روی چوب	محرق ساقهٔ گندم	۲	۱	۱	-	۱	۱	۲	-
	احجام چوبی سنتی	پیکرتراشی	۶۲	۲۲	۳۶	۴	۲۴	۳۸	۵۶	۶
	کنده‌کاری روی چوب		۲	۱	-	۱	-	۲	۲	-
	کپوبافی		۱	۱	-	-	۱	-	۱	-
	گره‌چینی		۲۰	۴	۱۳	۳	-	۲۰	۲۰	-
	مشبک چوب		۴۲	۷	۳۲	۳	۶	۳۶	۳۷	۵
	منبت چوب	منبت چاقویی	۲۶۲	۱۹۸	۵۵	۹	۴۵	۱۱۷	۲۴۳	۱۹
	معرق چوب		۳۵۵	۱۹۲	۱۵۵	۸	۱۲۵	۲۳۰	۳۵۵	-
	معرق منبت		۸	۵	۳	-	۳	۵	۸	-
	منبت مشبک		۱	۱	-	-	۱	-	۱	-
	نازک کاری		۶	۳	۳	-	۰	۶	۵	۱

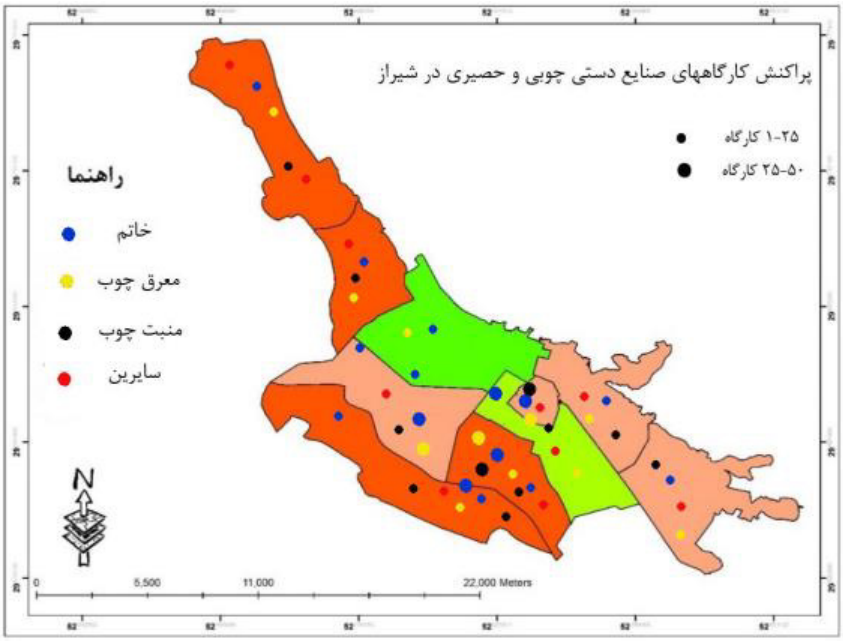
جدول۵. زمان و میزان فعالیت شاغلان، بازارفروش و میزان تولیدات سالانهٔ صنایع دستی چوبی و حصیری شیراز (منبع: نگارندگان)

گروه	نام رشته	نام زیررشته	زمان و میزان فعالیت		محل عرضه و فروش (براساس خوداظهاری صنعتگران)				متوسط حجم تولید سالانهٔ یک کارگاه (براساس خوداظهاری صنعتگران و میانگین کل)
			زمان	میزان ساعت	محل	منطقه	کشور	خارج	
صنایع دستی چوبی و حصیری	جوک کاری		تمام فصول	۸	*	*	*	-	۱۱۰ متر
	بافت الیاف چوبی	بامبوبافی	تمام فصول	۸	*	*	*	-	۱۵۰ کیلوگرم
	خاتم	خاتم سازی	تمام فصول	۸	*	*	*	*	۳۰۰۰ سانتی متر
		خاتم کاری	تمام فصول	۸	*	*	*	-	۲۵۰۰۰ سانتی متر
	حصیربافی	بوریابافی	تمام فصول	۸	*	*	*	-	۲۰۰ مترمربع
	خراطی چوب		تمام فصول	۸	*	*	*	*	۵۰۰ کیلوگرم
	سوخت روی چوب	محرق ساقه گندم	تمام فصول	۸	*	*	*	-	۷۵ قطعه
	احجام چوبی سنتی	پیکرتراشی	تمام فصول	۸	*	*	*	*	۱۵۰ کیلوگرم
	کنده‌کاری روی چوب		تمام فصول	۸	*	*	*	-	۱۲۰ کیلوگرم
	کپوبافی		تمام فصول	۸	*	*	*	-	۱۵۰ کیلوگرم
	گره‌چینی		تمام فصول	۸	*	*	*	-	۳۰ کیلوگرم
	مشبک چوب		تمام فصول	۸	*	*	*	-	۲۰ کیلوگرم
	منبت چوب	منبت چاقویی	تمام فصول	۸	*	*	*	-	۲۵ کیلوگرم
	معرق چوب		تمام فصول	۸	*	*	*	-	۴۰ کیلوگرم
	معرق منبت		تمام فصول	۸	*	*	*	-	۳۰ کیلوگرم
	منبت مشبک		تمام فصول	۸	*	*	*	-	۲۰ کیلوگرم
	نازک کاری		تمام فصول	۸	*	*	*	-	۱۱۰ مترمربع



نقشهٔ۱. مناطق دهگانهٔ شیراز با توجه به سطح‌بندی برخورداری (ستاوند و دیگران، ۱۳۹۸: ۱۸۵)

علاوه بر تهیهٔ مواد اولیهٔ چوبی برای



نقشهٔ ۱. مناطق دهگانهٔ شیراز با توجه به سطح‌بندی برخورداری (ستاوند و دیگران، ۱۳۹۸: ۱۸۵)

زیرساخت‌های رشته‌ها و زیررشته‌های هنرهای چوبی، از مراکز اصلی تهیهٔ مبلمان نیز به حساب می‌آیند. از نظر پراکنش رشته‌ای در سطح شیراز ساخت احجام چوبی و منبت چوب در منطقهٔ ۵ و ۴ و ۳ و ۸ بیشتر متمرکز است. از میان رشتهٔ هنرهای چوبی رشتهٔ خاتم و معرق بیشتر از دیگر رشته‌ها در سطح شهر پراکنده است، به‌گونه‌ای که در مناطق برخوردار و نیمه‌برخوردار نیز این فعالیت انجام می‌شود.

دربارهٔ جغرافیای گروه صنایع دستی چوبی و حصیری و رابطهٔ آن با گسترهٔ شهر شیراز این‌گونه می‌توان اظهار کرد که کارگاه‌های صنایع دستی به‌لحاظ تعدد و کوچکی، خانگی‌بودن، انفرادی‌بودن، پاره‌وقت بودن که عمدتاً متأثر از ویژگی آن است، نمی‌توان به‌صورت دقیق نقشه‌ای را برای تک‌تک رشته‌ها در نظر گرفت، اما تمرکز آن در یک یا چند منطقهٔ جغرافیایی قابلِ بررسی است. در تحقیقات میدانی مشخص شد که بخش اعظم کارگاه صنعتگران و منزل آنها در یک جا قرار دارد، اما به‌جز کارگاه‌های کوچک حداکثر سه نفری، در فروشگاه‌هایی که خود صنعتگران اداره می‌کنند، تولید نیز در آن محل صورت می‌گیرد. فروشگاه‌های صنایع دستی در سرای مشیر بازار وکیل، مرکز تجارت جهانی صنایع دستی واقع در خیابان انوری (مجتمع مهستان)، خانه‌های قاجاری واقع در بافت تاریخی شیراز که تبدیل به کارگاه‌های صنایع دستی شده‌اند؛ مانند تبدیل عمارت سعادت به خانهٔ خاتم، تبدیل خانهٔ رضاییان به خانهٔ هنرهای سنتی، خانهٔ منطقی‌نژاد به خانهٔ موسیقی، خانهٔ صابر به خانهٔ هنر، تبدیل خانهٔ فروغ‌الملوک به موزهٔ هنر مشکین‌فام از آن جمله است که تولید صنایع دستی در آن صورت می‌گیرد.

سهم صنایع دستی چوبی و حصیری شیراز در تولید ناخالص ملی

از آنجایی که شغل صنایع دستی برای بیشتر صنعتگران آقا به‌عنوان منبع درآمد اصلی محسوب می‌شود، می‌توان نقش آن را در گردش اقتصاد خانوار به‌صورت مستقیم دانست. هرچند که به‌دلیل تعدد، کوچکی و پراکندگی در سطح شهر، خانگی‌بودن، تمام‌وقت نبودن همهٔ کارگاه‌ها، شفاف‌نبودن میزان تبادلات مالی در این حرفه و پرداخت‌نکردن مالیات از سوی صنعتگران، هر آمار و ارقامی در زمینهٔ اقتصادی و تأثیر آن در اقتصاد کشور به‌صورت تقریبی است، نقش صنایع دستی در تولید ناخالص ملی به‌زعم کارشناسان کاملاً محسوس است. از طرف دیگر صنایع دستی از آنجایی که متکی به منابع داخلی است و می‌توان گفت حدود ۸۰ درصد ارزش داده‌های آنها نظیر نیروی کار، مواد اولیه، ابزار تولید و... از داخل کشور تأمین می‌شود، هرگونه افزایش در میزان تولید و فروش، اثر مستقیمی در درآمد ناخالص ملی خواهد داشت. میانگین میزان فروش سالیانهٔ گروه هنرهای چوبی و حصیری شیراز بر اساس خوداظهاری صنعتگران در سال ۱۳۹۸ برای ۱۱۸۳ کارگاه به‌صورت تقریبی چهارصد میلیارد ریال برآورد شد. اگر سهم صنایع دستی

جدول ۶. سهم صنایع دستی چوبی و حصیری شیراز در تولید ناخالص ملی (منبع: نگارندگان)

سال	تورم (درصد) (URL1)	فروش تقریبی صنایع دستی چوبی و حصیری شیراز (میلیارد ریال)	تولید ناخالص ملی (میلیارد ریال) (بانک مرکزی ج.ا.ا. ۱۴۰۰: ۷۱)	سهم صنایع دستی چوبی و حصیری شیراز از تولید ناخالص ملی
۸۹	۱۲٫۴	۶۵٫۲۴۰	۴٫۳۰۴٫۲۶۴	۰/۰۰۰۰۱۱
۹۰	۲۱٫۵	۷۹٫۴۸۵	۶٫۸۶۸٫۲۸۴	۰/۰۰۰۰۱۱
۹۱	۳۰٫۵	۱۰۳٫۷۲۸	۷٫۸۴۲٫۰۰۳	۰/۰۰۰۰۱۵
۹۲	۳۴٫۷	۱۳۹٫۷۲۲	۱۰٫۵۴۹٫۴۵۹	۰/۰۰۰۰۱۳
۹۳	۱۵٫۶	۱۶۱٫۵۱۹	۱۲٫۰۰۴٫۹۹۹	۰/۰۰۰۰۱۵
۹۴	۱۱٫۹	۱۸۰٫۷۴۰	۱۱٫۷۹۵٫۰۳۵	۰/۰۰۰۰۱۵
۹۵	۹	۱۹۷٫۰۰۶	۱۳٫۹۲۹٫۶۹۵	۰/۰۰۰۰۱۴
۹۶	۹٫۶	۲۱۵٫۹۱۹	۱۶٫۱۸۷٫۳۰۵	۰/۰۰۰۰۱۴
۹۷	۳۱٫۲	۲۸۳٫۲۸۶	۲۰٫۸۰۸٫۲۶۳	۰/۰۰۰۰۱۳
۹۸	۴۱٫۲	۴۰۰٫۰۰۰	۲۶٫۷۳۵٫۲۴۲	۰/۰۰۰۰۱۳

کشور در تولید ناخالص ملی حدود ۲٫۶ درصد باشد و در سال ۱۳۹۸ (به قیمت‌های جاری) ارزش ناخالص ملی به عدد ۲۶٫۷۳۵٫۲۴۲ میلیارد ریال باشد (بانک مرکزی، ۱۴۰۰: ۷۰). سهم گروه هنرهای چوبی و صنایع دستی حدوداً برابر یک‌صد هزارم تولید ناخالص ملی است. با توجه به جدول ۶ و نرخ تورم رسمی می‌توان سهم این هنر را در یک دهه برآورد تقریبی کرد، هرچند که پیشتر هم اشاره شد، این اعداد تقریبی و نزدیک‌ترین به واقعیت است، چون تورم رسمی با تورم واقعی جامعه متفاوت است. از طرفی دیگر هرچه تعداد سال‌های در نظر گرفته‌شده بیشتر باشد، احتمال خطا (اختلاف مقدار برآورد شده با مقدار واقعی) بیشتر می‌شود و به همین دلیل حداکثر، دورهٔ ده‌ساله در نظر گرفته شد، نرخ تورم و تولید ناخالص ملی براساس داده‌های بانک مرکزی است.

نتیجه‌گیری

صنایع دستی برای گروهی از مردم در شیراز به‌عنوان یک شغل محسوب شده که غالباً در کارگاه‌های کوچک خانگی یا کارگاهی به‌صورت تمام‌وقت یا پاره‌وقت فعالیت می‌کنند و تعداد انگشت‌شماری از آنها در مجتمع کارگاهی و مجتمع آموزشی، تولیدات خود را انجام می‌دهند. در بعضی از این کارگاه‌ها تمامی فرایند تولید اعم از آماده‌سازی مواد اولیه تا ارائهٔ محصول به مشتری در یک جا صورت گرفته و در بعضی دیگر کارگاه‌ها فقط تولید انجام می‌شود. نتایج تحقیق نشان می‌دهد که تعداد ۱۳۶۰ صنعتگر در ۱۱۸۳ کارگاه در ۱۶ رشتهٔ گروه صنایع دستی چوبی و حصیری فعالیت می‌کنند که در بین رشته‌های مختلف صنایع دستی چوبی و حصیری رشتهٔ خاتم در میان شیرازی‌ها متقاضیان زیادی دارد و بعد از آن معرق و منبت و همچنین احجام چوبی سنتی عمومیت دارد. به‌جز جوک‌کاری، رشته‌هایی که صنعتگران آن کمتر از ده نفر هستند، غالباً یا از رشته‌هایی هستند که صنعتگران آن از دیگر شهرها به شیراز مهاجرت کرده‌اند؛ مانند کپوبافی، بامبوبافی، محرق ساقهٔ گندم و نازک‌کاری یا صنعتگران یک رشته علاوه بر زمینهٔ تخصصی خود در جهت تکمیل، رشتهٔ دیگری را فراگرفته‌اند؛ مانند منبت معرق، منبت مشبک و کنده‌کاری روی چوب. هرچند در رشته‌های بررسی‌شده تعداد خانم‌ها کمتر از آقایان است، تعداد آنها نیز چشمگیر است. کارگاه‌های صنایع دستی چوبی و حصیری بیشتر در مناطق ۵ و ۴ و ۸ و ۹ و ۳ شیراز پراکنده‌اند. براساس اظهارات خود صنعتگران فروش محصولات در سه جا؛ محل، منطقه و کشور صورت می‌گیرد و در رشتهٔ خاتم، خراطی و احجام چوبی صادرات نیز وجود داشته است. در بین رشته‌های مختلف هنرهای چوبی در شیراز، به‌ترتیب رشته‌های خاتم تعداد ۴۳۲ کارگاه، معرق ۳۲۵ کارگاه و منبت ۲۴۲ دارای بیشترین کارگاه فعال بودند. داده‌های جدول ۳ مبین این مطلب است که غالب صنعتگران در کارگاه‌های خانگی فعالیت می‌کنند و این هم می‌تواند با درآمد صنعتگران نسبت داشته باشد؛ زیرا از یک طرف اجارهٔ کارگاه‌ها بالا بوده و از طرفی دیگر صنعتگران توانایی خرید ملکی برای فعالیت ندارند که در پراکنش جغرافیایی کارگاه‌ها در سطح شهر هم

ملاحظه شد؛ این پراکندگی بیشتر در مناطق نیمه‌برخوردار و کم‌برخوردار است. فقط تعداد کمی از کارگاه‌های هنرهای چوبی با هدف آموزش یا با حمایت ارگان‌های ذی‌ربط به‌صورت مجتمع کارگاهی یا آموزشی فعالیت می‌کنند. داده‌های جدول ۴ با سن و جنس صنعتگران مرتبط است. صنعتگران میان‌سال بیشترین تعداد را به خود اختصاص داده است. هرچند تعداد صنعتگران جوان نیز درخور تأمل است، علی‌رغم کثرت دانش‌آموختگان رشتهٔ صنایع دستی در طول سه دههٔ اخیر، فعالیت آنها در این رشته‌ها اندک دیده می‌شود و نبودِ افراد تحصیل‌کرده و طراح در بین این صنعتگران بر یکنواختی طرح‌ها و تکرار طرح‌های گذشته دامن زده است. حضور زنان با یک اختلاف شکننده نسبت به مردان نیز پررنگ بوده که به نظر می‌رسد خانگی‌بودن فعالیت این کارگاه‌ها به‌ویژه رشته‌هایی که قابلیت تولید در منازل را دارند، در استقبال زنان مؤثر بوده است. در مجموع تاکنون اطلاعات دقیقی از فعالان هنرهای چوبی شیراز در دسترس نبود و نخستین بار است که مجوزهای صادرشده راستی‌آزمایی می‌شوند. با توجه به بنیادی‌بودن روش تحقیق از نظر هدف، به نظر می‌رسد اطلاعات به‌دست‌آمده از این مقاله بتواند برای برنامه‌ریزی و ساماندهی کارگاه‌های این رشته در سطح شیراز برای متولیان امر مفید واقع شود. به‌دلیل تعدد، کوچکی، خانگی‌بودن، تمام‌وقت‌نبودن بیشتر فعالیت کارگاه‌ها، پراکندگی در سطح شهر و سنتی بودن کارگاه‌های صنایع دستی، جمع‌آوری اطلاعات به روش‌های علمی را دشوار می‌کند که می‌توان آن را از محدودیت‌های اصلی پژوهش دانست.

پی‌نوشت

۱. این مقاله مستخرج از طرحی پژوهشی است با عنوان «تهیهٔ اطلس صنایع دستی فارس، فازاول شیراز» با اجرای نگارندگان.

۲. به آن گروه از کارگاه‌هایی گفته می‌شود که در یک مکان تمامی فعالیت‌ها در حوزهٔ صنایع دستی باشد.

۳. در این مقاله سن ۴۰-۱۷ سال جوان، سن ۶۵-۴۰ میان‌سال و ۶۵ به بالا سال‌خورده در نظر گرفته شد.

۴. صنعتگرانی که یادگیری آنها براساس آموزش عالی بوده است، دانشگاهی و دیگر آموزش‌ها نظیر استاد- شاگردی، آموزش‌های آزاد تجربی محسوب شد.

۵. آمار رسمی دربارهٔ سهم صنایع دستی در تولید ناخالص ملی وجود ندارد. این امر می‌تواند دلایل متعددی داشته باشد. علاوه بر مواردی که در متن مقاله اشاره شد، تولید به‌صورت دقیق ثبت نمی‌شود. فروش آن نه تنها در فروشگاه‌های صنایع دستی مستقل، بلکه در فروشگاه‌های وابسته به اتحادیه‌های تعاونی هم شفاف نیست. حتی از طریق صادرات رسمی هم نمی‌توان به اعداد و ارقام دقیق دست یافت، چون بخشی از صادرات از طریق مجاری غیررسمی (صادرات چمدانی) صورت می‌گیرد. کارشناسان و مسئولان صنایع دستی در طول دهه‌های گذشته سهمی بین ۲/۶ تا ۳ درصد بیان کرده‌اند که در این مقاله حداقل تأثیر در نظر گرفته شد.

منابع

آشوری، محمدتقی (۱۳۸۰) ***آشنایی با صنایع دستی ایران (۱)***، تهران: شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران.

آقاداودی، محی‌الدین؛ دوازده امامی، مهدی؛ تقوی‌نژاد، بهاره (۱۳۹۸) «صنایع دستی تجلی‌یافته در مسجد-مدرسهٔ چهارباغ اصفهان»، ***جلوهٔ هنر***، ۱۱(۱)، ۲۶-۷.

بانک مرکزی جمهوری اسلامی ایران (۱۴۰۰) ***حساب‌های ملی فصلی ایران به قیمت‌های جاری و ثابت سال پایهٔ ۱۳۹۵ (۱۳۹۰-۱۳۹۹)***، تهران: بانک مرکزی جمهوری اسلامی ایران.

تسلیمی، نصرالله و دیگران (۱۳۸۷) ***آشنایی با صنایع دستی ایران (۱)***، تهران: شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران.

رحمانی، اشکان؛ الحمدی، زهرا (۱۳۹۰) «چگونگی راه‌اندازی کسب‌وکار خانگی موردپژوهی هنرجوکاری شیراز»، در ***مجموعه مقالات همایش ملی صنایع دستی و مشاغل خانگی***، گردآورنده: اشکان رحمانی و حبیب شهبازی، شیراز: سیوند.

روزی‌طلب، غلامرضا؛ جلالی، ناهید (۱۳۸۲) ***هنر خاتم***، تهران: سمت.

ستاوند، محمدهادی؛ حاجی‌زاده، فاضل؛ یغفوری، حسین (۱۳۹۸) «واکاوی فضایی مناطق شهری شیراز از منظر عدالت اجتماعی با تأکید بر خدمات عمومی»، ***تحقیقات کاربردی علوم جغرافیایی***، ۱۹(۵۲)، ۱۹۲-۱۷۱.

سیدصدر، سیدابوالقاسم (۱۳۹۳) ***دائرةالمعارف هنرهای صنایع دستی و حرف مربوط به آن***، تهران: سیمای دانش.

شیخی، علیرضا؛ سامانیان، صمد (۱۳۹۹) ***منبت معاصر ایران***، تهران: دانشگاه هنر.

طهوری، دلشاد (۱۳۶۵) ***هنر خاتم‌سازی در ایران***، تهران: سروش.

وولف، هانس ا. (۱۳۷۲) ***صنایع دستی کهن ایران***، ترجمهٔ سیروس ابراهیم‌زاده، تهران: انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی.

یاوری، حسین (۱۳۸۳) ***آشنایی با چوب و هنرهای مرتبط با آن***، تهران: سورهٔ مهر.

References

Aghadavoudi, M., Davazdah Emami, M., Taghavinejad, B. (2019). Study about Handycraft Arts Manifested in Chahar Bagh Mosque-School, ***Glory of Art (Jelve-y Honar) Alzahra Scientific Quarterly Journal***, 11(1), 7-26. doi: 10.22051/jjh.2018.13065.1200 (Text in Persian).

Ashoori, M. T. (2001). ***Familiarity With Iranian Handicrafts (1)***, Tehran: Iran Textbook Publishing Company (Text in Persian).

Central Bank of Islamic Republic of Iran (2021). ***Iran Quarterly National Accounts at Current and Fixed Prices for the Base Year 2016 (2011-2020)***, Tehran: Central Bank of Islamic Republic of Iran

(Text in Persian).
Rahmani, A., Alhamdi, Z. (2011). How to Start Home Jobs in Shiraz (Case Study: Joak-Kari), ***National Conference on Handicrafts and Home Jobs***, Shiraz University, Cultural Heritage, Handicrafts and Tourism Organization of Fars Province, Shiraz: Sivand Press (Text in Persian).
Roozitalab, G., Jalali, N. (2003). ***The Art of Khatam***, Tehran: Samt (Text in Persian).
Setavand, M. H., Hajizadeh, F., Yaghfoori H. (2019). Spatial Analysis of Shiraz Urban Areas in Terms of Social Justice with an Emphasis on Public Services, ***Scientific Journals Management System,*** 19(52), 171-192 (Text in Persian).
Seyed Sadr, S. A. (2014). ***Encyclopedia of Handicrafts and Related Professions***, Tehran: Simay-e Danesh (Text in Persian).
Sheikhi, A., Samanian, S. (2020). ***Contemporary Wood-Carving in Iran***, Tehran: Tehran University of Art (Text in Persian).
Tahoori, D. (1986). ***The Art of Khatam Making in Iran***, Tehran: Soroush (Text in Persian).
Taslimi, N., Zoriatazahra, S. A. A., Kianasl, M., Golbakhsh, B., Nikooyi, M. (2008). ***Familiarity with Iranian Handicrafts*** (1), Tehran: Iran Textbook Publishing Company (Text in Persian).
Wulff, H. E. (1993). ***The Traditional Crafts of Persia,*** Translated by Cyrus Ebrahimzadeh, Tehran: Elmi Farhangi (Text in Persian).
Yavari, H. (2004). ***Familiarity with Wood and Related Arts***, Tehran: Soore Mehr (Text in Persian).

URLs:

URL1-https://www.cbi.ir/datedlist/AnnualReview_fa.aspx, 2021/12/02

URL1-cbi.ir/datedlist/AnnualReview_fa.aspx, 1400/09/11

URL2-tasnimnews.com/fa/media/1399/09/29/2408860/%D8%A8%D9%88%D8%B1%D-B%8C%D8%A7-%D8%A8%D8%A7%D9%81%D-B%8C-%D8%B2%D8%B1%D9%82%D8%A7%D9%86-%D9%81%D8%A7%D8%B1%D8%B3

فصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س) زمینهٔ انتشار: هنر
سال ۱۴، شماره ۱، بهار ۱۴۰۱
مقاله پژوهشی، ص ۸۷-۷۰
http://jjhjor.alzahra.ac.ir

بررسی و مطالعهٔ سنگ قبرهای ارمنی سنگ‌سفید الیگودرز [۱]

سارا صادقی [۲]
زهرا میراضی [۳]
اردشیر جوانمردزاده [۴]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۵/۳۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۰/۰۲

چکیده

سنگ قبرها به‌دلیل ارتباط خاصی که با انسان دارند، بستر مناسبی برای نمایش افکار و عقاید عجین‌شده، از سوی مردمان مناطق مختلف را به تصویر می‌کشند. وجود طرح‌های خاص بر روی سنگ قبرها که گاه تکرارشده و گاه منحصربه‌فرد حکاکی شده‌اند، نشان از اهمیت این موضوع (نمادشناسی تصاویر حک‌شده) و نگاه اقوام گذشته پیرامون مرگ را مشخص می‌کند. یکی از مظاهر هم‌زیستی تاریخی اکثریت مسلمان شهر الیگودرز با اقلیت ارامنه در این شهر، گورستان‌هایی است که پیروان اقلیت مذکور، طی سده‌های مختلف، جهت خاک‌سپاری و تکریم درگذشتگان خود در این شهر ایجاد کرده‌اند. یکی از این گورستان‌ها، گورستان روستای سنگ‌سفید است که از لحاظ نقش‌مایه و محتوایی، دربرگیرندهٔ پیام‌هایی از اندیشه و هنر ارامنه است. بدین منظور در پژوهش پیش رو کوشیده شد با انجام تحقیقات میدانی و کتابخانه‌ای (به‌ویژه منابع دست اول مقالات و کتاب‌های ارمنی)، گورهای ارمنی سنگ‌سفید الیگودرز بررسی و ضمن مطالعه و معرفی آنها، ارتباط این نقش‌ها با باورها و اندیشهٔ مردمان ارمنی‌نشین سنگ‌سفید در ۱۰۰ سال گذشته مطالعه شود. سؤال پژوهش بدین صورت است که نقوش سنگ قبرهای ارمنی سنگ‌سفید الیگودرز از لحاظ مضمون و نمادشناسی شامل چه مفاهیمی است. وجود کتیبه، نقوش انسانی (زن و مرد)، فرشتهٔ بالدار (لچک و زوج و قرینه)، ابزاری (قیچی، زنجیر و صلیب و عصا)، نقوش گیاهی (گل نیلوفر و گلدان)، اجرام (خورشید)، نمادین (خاچکار)، نقوش حیوانی (عقاب) و از همه مهم‌تر وجود قاب‌بندی‌های مازه‌دار و محرابی‌شکل که به‌منظور سامان‌دهی و نظم‌بخشیدن به کتیبه‌ها و نقوش، دارای معانی نمادین خاصی است، تنها به‌قصد تزیین ایجاد نشده است. نتایج حاصل از این نوشتار بیانگر آن است که سنگ قبرهای الیگودرز جزئی از اجزای شکل‌دهندهٔ فرهنگ و عقاید مردم و اجتماع مردمان ارمنی‌نشین سنگ‌سفید است.

واژه‌های کلیدی: سنگ قبر، نقش‌مایه، سنگ‌سفید الیگودرز، ارمنی.

1-DOI: 10.22051/JJH.2021.37389.1690

۲-دانشجوی دکترای باستان شناسی، دانشکده علوم اجتماعی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران، نویسنده مسئول.
sara_sadeghi809@yahoo.com
۳-کارشناسی ارشد باستان شناسی، دانشکده علوم اجتماعی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران. mirazi.zahra@gmail.com
۴-استادیار گروه باستان‌شناسی، دانشکده علوم اجتماعی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران. javnmard.ardeshir@yahoo.com

مقدمه

سنگ قبرها به‌دلیل ارتباط خاصی که با انسان دارند بستر مناسبی برای نمایش افکار و عقاید عجین‌شده از سوی مردمان مناطق مختلف‌اند(پویان و خلیلی، ۱۳۸۹: ۹۷) و دلیل عمدهٔ رجوع هنرمندان به‌سوی رمزپردازی و نمادگرایی نیز بدان جهت است که رمزپردازی ابزاری قدیمی و اصولی برای بیان مفاهیم بوده است(شایسته‌فر، ۱۳۸۹: ۹۴). برای جوامع گذشته سنگ‌های طبیعی دارای یک معنی بسیار قدیمی بوده‌اند و سنگ‌ها غالباً به منزلهٔ جایگاه ارواح شناخته می‌شدند(یونگ، ۱۳۵۲: ۳۶۵). ساختن بناهای یادبود برای مردگان ریشه در اعتقادات دیگری نیز داشت، چنان‌که یونانیان معتقد بودند که اگر اموات را به‌نحو شایسته‌ای مدفون نکنند، روح آنها سرگردان خواهد شد(هیس، ۱۳۴۰: ۱۱۱). به‌طور کلی می‌توان گفت سنگ قبر اثری است که در نبرد بین چندین مؤلفهٔ هویت فردی، رابط اجتماع، ذهن اسطوره‌شناسی، قومیت و دین ایجاد شده است و به‌عبارت دیگر زمانی که زندگی فرد به پایان می‌رسد، جوهرهٔ وجود او را با یادمانی که بر قبر او قرار می‌دهند، مشخص می‌کنند(Streiter et al, 2007: 2). نشانه‌های اهمیت دنیای پس از مرگ در فرهنگ‌های گوناگون را می‌توان در شیوه‌های تدفین و مدفن انسان‌ها که به شکل‌های متفاوتی بروز و ظهور یافته است، جست‌وجو کرد. بارزترین آثار بر جای مانده دربارهٔ شیوهٔ تدفین در ایران، طیفی متنوع از قبور ساده (هژبری نوبری، ۱۳۸۳: ۲۶۵) تا قبور کلان سنگی (خلعتبری، ۱۳۸۳: ۷۸)، انواع کورگان‌ها (هژبری نوبری، ۱۳۸۹: ۱۶) در ازمنهٔ پیش از تاریخ تا آرامگاه کوروش و دیگر پادشاهان هخامنشی در پاسارگاد، نقش رستم و تخت جمشید(گیرشمن، ۱۳۷۱: ۱۳۲)، قبور خمره‌ای در زمان اشکانی (کام‌بخش فرد، ۱۳۷۷: ۴۵) و گور خمه‌های ساسانی (گیرشمن، ۱۳۷۰: ۱۰۲) را در برمی‌گیرد. نمونه‌های برشمرده، همگی نمودی از تفکر انسان در ادوار مختلف پیش از اسلام ایران در زمینهٔ مرگ و جهان پس از آن به شمار می‌روند(موسوی و دیگران، ۱۳۹۴: ۱۳۴). سنگ قبرهای ناحیهٔ سنگ‌سفید الیگودرز همانند سنگ مزارهای دیگر مراکز ایران مزین به نقوشی هستند که از مضمون و محتوای تاریخ فرهنگی، اجتماعی و دینی این ناحیه سرچشمه می‌گیرد. دربارهٔ این سنگ قبرها تاکنون پژوهشی کارشناسانه انجام نشده است؛ بنابراین مطالعه، معرفی و نمادشناسی این نقوش در این مجموعهٔ مهم، ضروری است. نکتهٔ جالب توجه در این میان هم‌نشینی حداکثری نقوش انسانی و گیاهی و هندسی این گورستان است که حاکی از فرهنگ و اعتقاد عامه و سنت حاکم بر آن روزگار بوده است. ارمنی‌نشین‌های سنگ‌سفید دارای سنت‌هایی بودند که ریشه در فرهنگ مسیحی اروپایی داشته است و این فرهنگ را مانند سایر اقوام مهاجر به‌همراه خود به سرزمین میزبان منتقل کرده‌اند.

پرسش اصلی و هدف پژوهش

پرسش اصلی این است: نقوش سنگ قبرهای ارمنی سنگ‌سفید الیگودرز از لحاظ مضمون و نمادشناسی شامل چه مفاهیمی است؟ بدین منظور در این پژوهش کوشیده شد تا با رویکرد نمادشناسی، گورهای ارمنی سنگ‌سفید الیگودرز بررسی و ضمن مطالعه و معرفی آنها، ارتباط این نقش‌ها با باورها و اندیشهٔ مردمان ارمنی‌نشین سنگ‌سفید در ۱۰۰ سال گذشته مطالعه شود. بر روی سنگ گورهای این منطقه تصویرهای مختلفی اعم از نقوش انسانی، زن و مرد، نیز فرشتهٔ بالدار، نقوش گیاهی، حیوانی، هندسی، ابزارآلات، خورشید، قاب‌بندی‌های مختلف، کتیبه‌های ارمنی وجود دارد.

روش پژوهش

پژوهش پیش رو به روش توصیفی‌تحلیلی و ابزار گردآوری اطلاعات به‌روش میدانی و کتابخانه‌ای، خصوصاً منابع دست اول مقالات و کتاب‌های ارمنی است. در روش میدانی ابتدا از طریق مشاهده، عکاسی نمونه‌ها، مصاحبه با ارمنی‌های ایران که به‌گونه‌ای با نقوش آشنایی داشته و در روش کتابخانه‌ای، بهره‌گرفتن از یکی از مهم‌ترین منابع ارمنی‌ها خصوصاً فصلنامه‌ای که از سال ۱۳۷۷ ارمنی‌نشین‌های ایران آن را منتشر می‌کردند، کمک زیادی در خصوص بحث اسنادی شده است. در بحث معرفی ابتدا ۱۵ قبر از سنگ قبرهای ارمنی سنگ‌سفید معرفی شده، سپس نوع نمادهای یافت‌شده در این نوع قبرها با منابع ارمنی و کتاب‌ها و مصاحبه از مردمان ارمنی انجام شده است.

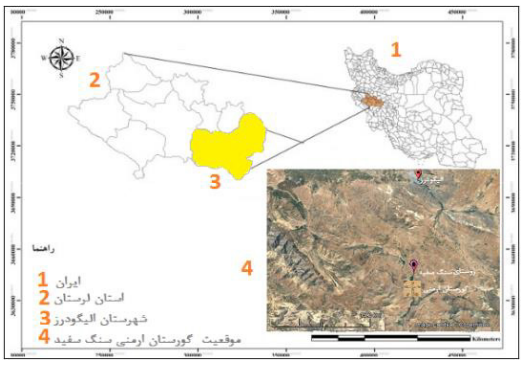
پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ سنگ قبرها و نقوش تزیینی آنها می‌توان به مطالعات زیر اشاره کرد: «بررسی و مقایسهٔ تطبیقی تشت‌آب‌های

قبـور در آرامگاه‌هـای تخـت فـولاد و ارامنـهٔ اصفهان» نوشـتهٔ اکبر شـاهمندی (۱۳۹۲)، «نشانه‌شناسـی نقوش سنگ قبور قبرسـتان تخـت فـولاد اصفهـان» نوشـتهٔ نینـا صفی‌خانـی و دیگران (۱۳۹۳)، «سفیدچاه، نمایه‌ای فراتر از یک گورستان، شـناخت و بررسـی مضامیـن و نقـوش تصویـری گورسـتان سـفیدچاه» نوشـتهٔ روجـا علی‌نـژاد (۱۳۹۳)، دو مقالـه از علی نوراللهی در نشـریهٔ پیمان منتشـرشـده که شـامل «معرفی و تحلیل گورسـتان‌های ارمنیان شهرستان خمین» (نوراللهی و شـیرزاد، ۱۳۹۴) و «قـوم باستان‌شـناختی گورنگاره‌هـای ارمنیـان شـرق زاگـرس مرکـزی (خمیـن، شـازند، الیگـودرز، سـیرک و جلفـا)» (نوراللهی و علی‌لـو، ۱۳۹۵) اسـت. در ایـن دو مقاله بیشـتر ایـن نگاره‌هـا در فرهنـگ ایران تحلیل شـده اسـت؛ در حالـی کـه بایـد ریشـهٔ ایـن نمادهـا و نقش‌هـا را در خـود فرهنگ ارمنی جسـت‌وجو کـرد. مقالات بعدی شـامل «شـناخت و بررسـی مضامیـن و نقـوش تزیینـی سـنگ قبـور شهرسـتان دره‌شـهر در اسـتان ایلام» نوشـتهٔ اکبر شـریفی‌نیا و دیگـران (۱۳۹۵)، «بررسـی و مطالعـهٔ نقـوش تزیینـی سـنگ قبـور قبرسـتان مـادر زلیخـا از شهرسـتان دره‌شـهر» نوشـتهٔ اکبـر شـریفی‌نیا و آرش لشـکری (۱۳۹۷)، «بررسـی تطبیقـی نقش‌مایهٔ فرشـته در سـنگ قبور آرامگاه ارامنـه و تخت فولاد اصفهان» نوشـتهٔ علی خدادای و دیگران (۱۳۹۷)، «پژوهشـی بـر شـناخت مضامیـن و نقـوش سـنگ قبـور ایـل گـوران در شهرسـتان اسـلام‌آباد غـرب (شـاه‌آباد سـابق)» نوشـتهٔ فریـد احمـدزاده و دیگـران (۱۳۹۷)، «تحلیـل نمادشناسـی نقوش سنگ مزارات اسلامی موزهٔ شهراهر» نوشتهٔ مهدی کاظم‌پور و دیگران (۱۳۹۹)، «مطالعهٔ تاریخی بازتاب تحولات نشانه‌ای جنسیت برروی سنگ قبور زنان از دورهٔ قاجار تا دورهٔ معاصر» نوشـتهٔ ایلناز رهبـر (۱۴۰۰). در پژوهش حاضر، نقـوش تزیینی سنگ قبرهای قبرستان سنگ‌سفید شهرسـتان الیگودرز در اسـتان لرسـتان برای نخسـتین‌بار مطالعه، تحلیل و واکاوی شده است.

گورستان ارمنیان الیگودرز

شهرسـتان الیگـودرز بـا مسـاحت ۵۳۳۸/۵ کیلومتـر مربـع در شـرق اسـتان لرسـتان در ارتفـاع ۱۹۹۸ متری از سـطح دریا قرار گرفته اسـت. این شهرسـتان از شمال به اسـتان مرکزی، از شـرق به اسـتان اصفهـان، از غرب بـه شهرسـتان‌های ازنا، خرم‌آبـاد و دورود و از جنـوب بـه اسـتان خوزسـتان محـدود اسـت. شهرسـتان الیگـودرز در ناحیـهٔ کوهسـتانی زاگـرس مرکزی قرار گرفته است. این شهرستان به‌دلیل نزدیک بودن به سلسـله جبال مرتفع اشـترانکوه دارای آب و هوایی نسـبتاً سـرد و خشـک اسـت کـه باعـث ریـزش مـداوم بـرف در طول سـال می‌شـود. بـر اسـاس سرشـماری سـال ۱۳۹۰ جمعیـت ایـن شهرسـتان ۱۴۰/۲۷۵ نفـر اسـت (دفتـر آمـار و اطلاعـات اسـتانداری لرسـتان، ۱۳۹۰). در ضلـع شـمالی و جنوبـی شـهر اراضی ناهموار بـا ارتفاعـات و قلـل متعـدد پراکنده‌اند، به‌همیـن دلیـل نیـز آب و هـوای نسـبتاً سـرد کوهپایـه‌ای دارد (URL2). در ایـن شهرسـتان آثـار تاریخـی متعلـق به هر سـه دورهٔ تاریخی: پیش از تاریخ، تاریخی و اسلامی به فراوانی یافت شده است که عبارت‌اند از آتشـکده‌ها، قلعه‌ها، تپه‌ها، سـدها، باغ‌هـا و غیـره. از آثـار مهـم ایـن شهرسـتان گورهـای تاریخـی آن اسـت. از جملـه گورهـای مهـم ایـن منطقـه در روستای سنگ‌سـفید قرار گرفته است. سنگ‌سـفید از توابع بخـش بربـرود شـرقی، دهسـتان بربـرود شـرقی اسـت. نـام قدیم ایـن منطقه سنگ‌سـفید ارامنه بوده اسـت (نقشـهٔ ۱). ایـن روسـتا در سرشـماری سـال ۱۳۹۰، حـدودِ ۴۵۰ نفـر بوده اسـت. ناحیهٔ بربرود در گذشـته جزئی از اصفهان بوده که ۲۲ روستای ارمنی‌نشین داشته است که سنگ‌سفید یکی از آنها بوده و ارامنه و مسلمانان با هم زندگی می‌کردند تا پایان سال



نقشهٔ ۱. موقعیت گورستان ارمنی سنگ‌سفید در نقشهٔ ایران (منبع: نگارنده، ۱۳۹۹).

۱۹۷۰ میـلادی ارامنـهٔ ایـن مناطـق به‌تدریـج بـه ارمنسـتان، تهران یا شهرهای دیگر مهاجرت کردند.

ارمنیـان حضـوری چندهـزار سـاله در ایـران دارنـد. گروهـی از آنـان سـاکنان بومـی اسـتان‌های شـمال غـرب ایران‌انـد و گروهـی نیـز از روزگاران کهـن بـه آن سـرزمین مهاجـرت کـرده و در نواحـی گوناگـون آن سـکونت گزیده‌انـد. بـه ایـن موضـوع نـه تنهـا در آثـار مورخـان ارمنـی بلکـه در کتیبه‌هـا و

سنگ‌نوشته‌های دورهٔ هخامنشی و ساسانی نیز اشاره شده است. کهن‌ترین آثار به‌دست آمده از ارمنیان مهاجر سنگ قبرهایی از دورهٔ ایلخانی است که در منطقهٔ سلطانیه یافت شده است. در اوایل قرن بیستم میلادی، پرجمعیت‌ترین مناطق ارمنی‌نشین ایران بخش الیگودرز بوده که شامل ۱۵ روستاست (هوسپیان، ۱۳۹۴: ۹۰). به‌علت تداوم خروج ارمنیان از روستاها، به‌ویژه پس از پایان جنگ جهانی دوم، در حال حاضر شمار روستاهای ارمنی‌نشین در کل کشور از انگشتان دست کمتر است. روستای سنگ‌سفید در الیگودرز یکی از روستاهایی است که زمانی سکونتگاه ارمنی‌ها بوده و امروزه خالی از سکنهٔ ارمنی است و مردم دیگری با اعتقاداتی اسلامی در آنجا زندگی میکنند. در ادامهٔ پژوهش ۱۵ قبر این روستا بررسی شد. فاصلهٔ گورستان تا روستای سنگ‌سفید حدود ۲۵ کیلومتر است و در روی تپه‌ای قرار گرفته است. متأسفانه به‌علت آسیب‌های فراوانی

تصویر۱. موقعیت قرارگیری گورستان ارمنی سنگ‌سفید الیگودرز (منبع: نگارنده، ۱۳۹۹).

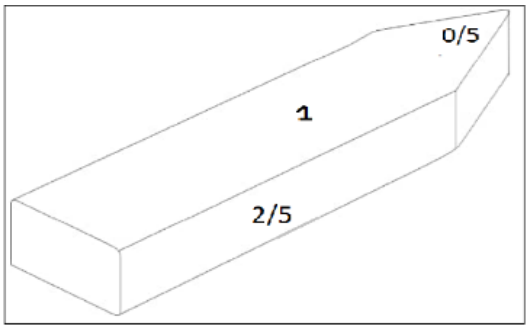
که افراد سودجو به این گورها وارد کرده‌اند، تعدادی از سنگ قبرها شکسته و خرد و حتی تعدادی از قبرها نیز شکافته شده‌اند (تصویر۱).

مرگ از دیدگاه ارمنی‌ها

مرگ از دیدگاه ارمنی‌ها مبتنی بر جهان برزخ، رستاخیز، داوری الهی و دوزخ است. وجه تمایز آیین مسیحیت در همهٔ فرقه‌های آن و از جمله مسیحیت گریگوری[1] با ادیان الهی دیگر، تأکید محوری بر شخصیت مسیح (ع)، اسطوره، رنج، مصلوب شدن، رستاخیز و شعائر مرتبط با وی است. چهرهٔ مسیح و ترسیم دوره‌های زندگی وی و به صلیب‌کشیدنش، نقش مهم حضرت مریم (ع)، فرشتگان و حواریان از جمله مظاهر این اعتقاد برای سامان بخشیدن به حیات دنیوی و اخروی است (مولند، ۱۳۸۰: ۱۱۷-۱۰۰). حجاران و سنگ‌تراشان ارمنی با استفاده از نقوش مختلف، توانسته‌اند به‌خوبی این معانی و مفاهیم را در حجاری قبور نشان دهند. ارامنه نیز از دوران باستان با عنصر سنگ و نحوهٔ استفادهٔ آن در هنر و معماری آشنایی داشتند و در دوره‌های بعد هنر حجاری خود را تا مرز یک میراث ارزشمند جهانی ارتقا دادند که نمونهٔ آن را می‌توان در کتیبه‌های اورارتویی، کلیساهای سنگی ارامنه، قوچ و اسب سنگی و از همه مهم‌تر در خاچکارهای[2] نفیس و همچنن قبور با سنگ‌های بسیار حجیم مشاهده کرد.

اندازهٔ سنگ قبرها

به‌طور کلی سنگ قبرهایی که در این گورستان مشاهده شد، به‌صورت افقی و نیز تعدادی تخته‌سنگی به‌صورت عمودی است. جهت تمام گورها شرقی- غربی و در اشکال صندوقچه‌ای (تصویر۲) و تخته‌سنگی تراشیده شده‌اند.



تصویر۲. اشکال گورهای صندوقچه‌ای سنگ‌سفید الیگودرز (منبع: نگارنده، ۱۳۹۹).

سنگ‌های صندوقچه‌ای غالباً بزرگتر و ابعادشان ۲/۵ در ۱ متر هستند. گروه دیگر که سنگ‌های کوچکی هستند و شکلشان بدین صورت است که نقوش کتیبه تمام سطح سنگ را در برگرفته است و ابعادشان ۱/۵ در ۱ متر است.

نوع حجاری و پرداخت سنگ قبرها

شیوهٔ حکاکی‌ها و ایجاد نقوش در دو دستهٔ برجسته و گود است که در نوع برجسته اطراف نقوش را حکاکی می‌کردند تا نقش، جلوهٔ بیشتری داشته باشد و این کار دقت و زمان زیادی را می‌طلبید. این روش بیشتر برای نقش‌های اصلی (انسانی، گیاهی، حیوانی و غیره) کاربرد داشته است. نوع گود نیز مشخص است که نقوش را در سنگ حکاکی می‌کردند تا نگاره مشخص شود و بیشتر برای ایجاد قاب‌بندی‌ها و نوشتار و نقوش کوچک استفاده

می‌شد(تصویر۳).

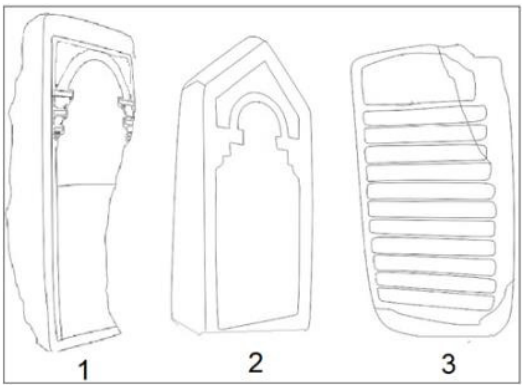
قاب‌بندی و ویژگی کادر سنگ قبرها

فرم قاب‌بندی قبور به فرم‌های قوس مازه‌دار (بیز)، قوس تیزه‌دار (جناغی) و مستطیلی ساده تقسیم می‌شوند:

۱. قاب‌بندی با فرم قوس مازه‌دار: سه نمونه از این قاب‌بندی در کل مجموعه وجود دارد.

۲. قاب‌بندی با فرم قوس تیزه‌دار: قدیمی‌ترین طرح است و تا حدودی نشانگر طرح‌های محرابی است و از این نمونه شش سنگ قبر یافت شده است.

تصویر۳. نوع حکاکی گورهای ارمنی سنگ سفید الیگودرز (منبع: نگارنده، ۱۳۹۹).



تصویر۴. نمونه‌های قاب‌بندی گورهای ارمنی سنگ سفید الیگودرز (منبع: نگارنده، ۱۳۹۹).

۳. قاب‌بندی سادهٔ مستطیل‌شکل: در این نوع سنگ قبرها که تعداد کمی، پنج عدد، است، دربرگیرندهٔ نقش‌های گیاهی و انسانی است و بسیار ساده‌تر از نمونه‌های قبلی به تصویر کشیده شده است (تصویر۴).

بخش‌های موجود بر سنگ قبرها سنگ نوشته‌ها

سنگ قبرها عموماً به سه قسمت تقسیم می‌شوند:

۱. نقوش آغازین یا قاب‌بندی: کادرهایی که آغازکننده و در قسمت ابتدای سنگ قبر قرار گرفته است و انتهای سنگ شامل خطوط ظریفی است که به صورت محرابی و هلالی دورتادور سنگ را دربرگرفته است؛

تصویر۵. بخش‌های موجود در گورهای ارمنی سنگ سفید الیگودرز (منبع: نگارنده، ۱۳۹۹).

۲. نقوش میانی: این قسمت دربرگیرندهٔ نقش‌های اصلی و مهم قبرهاست که شامل نقوش انسانی، گیاهی، هندسی و پرنده است؛

۳. نقوش پایانی: دربرگیرندهٔ خط ارمنی (نام فرد، طلب عفو و بخشش و سال وفات) (تصویر۵).

مضامین حک‌شده روی سنگ قبرها

سنگ قبرهای هر منطقه‌ای تحت تأثیر فرهنگ آن منطقه است. از جمله اطلاعات مهم به‌لحاظ مردم‌شناسی، وجود نقش‌کنده‌ها بر روی سنگ قبرهای افقی و تعداد محدودی عمودی است. نقش‌مایه‌های سنگ قبرهای سنگ‌سفید را می‌توان به ۹ گونه تقسیم‌بندی کرد: ۱. نقوش گیاهی، ۲. نقوش حیوانی، ۳. هندسی، ۴. خورشید، ۵. نقوش انسانی، ۶. نقوش فرشتگان، ۷. نقوش ابزاری، ۸. کتیبه‌ها و ۹. قاب‌بندی که در ادامه به هرکدام از نقش‌مایه‌ها اشاره می‌شود.

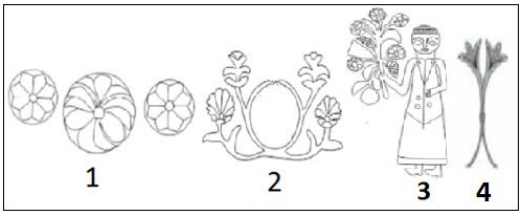
نقوش گیاهی

از نمونه‌های نقوش گیاهی سنگ قبر محوطهٔ سنگ سفید می‌توان به نقش گیاهی نیلوفر و گل‌بوته‌هایش در انواع گوناگون اشاره کرد. حجاری گل و گیاه در قبور سنگ سفید دارای دو کاربرد بوده است: ۱. پرکردن فضای خالی قبور، حاشیه‌های اطراف متون و نگاره‌های انسانی باعث زیباشدن سنگ قبر شده است؛ ۲. از جنبهٔ معنا و نمادشناسی دال بر آمیخته‌شدن مذهب با زندگی مردم اهمیت ویژه‌ای پیدا کرده است در تعدادی از قبرها می‌توان

به بوتهٔ گل نیلوفر در دست یک زن اشاره کرد. (تصویر۶) نقش گل‌های نیلوفر سنگ سفید به صورت گل و بوته بوده که شبیه به گل‌های نیلوفر یافت شده در کلیساهای ارمنی و تشت آب‌های گورهای ارمنی سایر نقاط ایران است (تصاویر ۷).

گل و گلدان، مرتبط است با زندگی و نشانه‌ای از باروری. گلدان زرین با گلدانی پر از گل‌های سوسن سپید، نشانه‌ای متعارف از مریم عذرا است (سرلو، ۱۳۸۹: ۷۹). «اما این زایش خود از طریق گل نیلوفر رخ می‌دهد که همین گل نیز از نمادهای مهم مهر است. گل نیلوفر که گیاهی است مناسب برای نگهداری فرّ سوشیانس که در تالاب یا دریاچه دیده می‌شود نیز در نقش‌های مهری وجود دارد که گاه او را در حال زاده‌شدن از آن نشان می‌دهد»(مقدم، ۱۳۸۰: ۵۶). ظهور نیلوفر از آب‌هایی که عاری از هر گونه آلودگی بوده، نشانهٔ خلوص، پاکی و نیروی بالقوه است. از آنجا که گل نیلوفر در سپیده‌دم باز و در هنگام غروب بسته می‌شود، به خورشید شباهت دارد؛ پس مظهر همهٔ روشنگری‌ها، آفرینش، تجدید حیات و بی‌مرگی است (بهمنی، ۱۳۸۹: ۶۸-۶۶).

گل نیلوفر شبیه به چرخ است. پره‌های گل نیلوفر عبارت است از پرتوهای خورشید و گردش آن حاکی از مسیر خورشید در عرض آسمان است. چرخ‌هایی که مانند یاقوت زرد، در رؤیای حزقیال نبی، یکی از چهار پیامبر می‌درخشید، شاید بر اثر یک تصویر خورشید نزد بابلی‌ها القا شده باشد. چرخ و گل نیلوفر به هم مربوطند و هر دو نمادهای خورشید به شمار می‌آیند (هال، ۱۳۸۰: ۱۱۲). در اساطیر ایرانی آناهیتا یا ناهید ایزد آب است و نماد آن گل نیلوفر است و مهر، ایزد نور و روشنایی، خود از گل نیلوفر یعنی ناهید، زاده می‌شود(بلخاری، ۱۳۸۴: ۸۱-۷۸). در اساطیر ارمنی آناهید همان نقش آناهیتای ایرانی را دارد که ایزدبانوی باروری و ثمردهی است. میهر یا مهر نیز از دیگر ایزدان مهم ارمنستان است که نماد نیروی حیات‌بخش آتش است (نوری‌زاده، ۱۳۷۶: ۲۰۳). در برخی مهرابه‌های آیین مهری پس از ورودی، سنگابی به شکل گل نیلوفر تعبیه می‌کردند که نمادی از رسم تعمید آیین مهری بوده است (نادری گرزالدینی، ۱۳۹۴: ۷). گل و گیاهان در هنر مسیحی جایگاه ویژه‌ای دارد. در هنر قرون وسطایی، سلسله نسب مسیح با طرح درختی نشان داده شده است که از صلیب یسا، پدر داوود بیرون آمده است و شاخه‌های درخت،



تصویر۶. شمارهٔ ۱. نقش گل نیلوفر به صورت چرخ (منبع: نگارنده)؛ شمارهٔ ۲ و ۳. به صورت نقش برجسته و بوته‌ای در سنگ سفید (منبع: نگارنده، ۱۳۹۹)؛ شمارهٔ ۴. گل نیلوفر در نقش برجسته‌ها (مبینی و دیگران، ۱۳۹۷: ۶۳).

تصویر۷. شمارهٔ ۱. گل نیلوفر در کلیسای ارمنی قره کلیسا (ذکاوت و نوری، ۱۳۹۷: ۵۱)، شمارهٔ ۲. تشت آب گل نیلوفر در آرامگاه ارمنی اصفهان (شاهمندی، ۱۳۹۲: ۴۱).

هر یک با نیاکان او اشغال شده است و مرتفع‌ترین شاخهٔ آن، جایگاه مریم عذرا یا حضرت مسیح (ع) است. این امر، نشانهٔ بکرزایی مریم مقدس دانسته می‌شود (سلطانی‌نژاد و دیگران، ۱۳۹۳: ۵۳). هنرمندان حجار به خوبی به این معانی توجه داشته و از نقش گل‌ها در اکثر سنگ قبرهای سنگ سفید استفاده کرده‌اند.

نقوش حیوانی

از جمله نقوش حیوانی که روی سنگ قبر دیده می‌شود، دو نگاره متعلق به عقاب است. آناتومی بدن این پرنده به‌گونه‌ای است که بدن و بال‌هایش به صورت تمام‌رخ و صورتش به صورت نیم‌رخ به تصویر کشیده شده است. این نگاره‌ها در میان انبوهی از نقوش حک شده است و در بالای نگارهٔ صلیب نشان از عروج این حیوان و نقش اهورایی دارد (تصویر۸، شمارهٔ ۱ و ۲). نگارهٔ نقش پرنده از دیرباز بسیار مدنظر بوده است که نشان از پرواز، عروج و اوج گرفتن است که در فلسفه و عرفان نمودی از روح انسان و پرواز به سوی عالم غیرمادی است. برخی بر این باورند که پس از مرگ و جدایی روح از بدن، روح به شکل پرنده درمی‌آید. پرنده نماد گسترهٔ روح است (پرهام، ۱۳۷۱: ۱۵۴). در باورهای اساطیری و قومی، عقاب را سلطان پرندگان می‌دانند. عقاب مظهری از خورشید بوده و تنها پرنده‌ای است که می‌تواند به خورشید خیره شود. عقاب در حال پرواز، همهٔ موجودات روی زمین را زیر نفوذ خود دارد که نشانهٔ برتری اوست (دادور

و منصور، ۱۳۸۵: ۱۱۱). این نقش از نقوش مدنظر مردم در آسیای غربی، روم و یونان بود و نمادی از اهورامزدا و ایزدان به شمار می‌رفت (ریاضی، ۱۳۸۱: ۱۶۲). عقاب در فرهنگ عیسوی نماد مسیح در آسمان است و یکی از جانوران مجعول کتاب مکاشفات یوحنا بود. در تمثیلات دورهٔ رنسانس، عقاب نشان بینایی و یکی از پنج حس و نیز نشان غرور، یکی از هفت گناه بزرگ است (هال، ۱۳۸۰: ۶۸). عقاب، نماد قدرت پادشاهی آرتاکسیاد بود (کالج، ۱۳۸۰: ۵۲). عقاب در ارمنستان مقدس بوده و به ایزد آپولون منسوب می‌شد. همچنین از پرندگانی است که تقدس اهورایی در وجود آن تجسم شده است (نوری‌زاده، ۱۳۷۶: ۱۷۶). کیش پرستش عقاب در ارمنستان، تاریخ طولانی دارد و این پرندهٔ عظیم‌الجثه که نماد تیزچنگی و قدرت است امروزه در این کشور با احترام خاصی همراه است (همان: ۱۴۱). نگارهٔ عقاب علاوه بر فرش‌های ارمنی، بر روی قبرها و نیز در نقش برجسته‌های کلیساها نیز به تصویر کشیده شده است. در قره‌کلیسا، نقش یک عقاب با بال‌های گشوده، گردن خمیده و پاهای قدرتمند حجاری شده است. در این نقش چین‌های منظم در بال‌ها و دم عقاب به زیبایی ترسیم شده است (تصویر۸، شمارهٔ ۳). عقاب در میان اسطوره‌ها و افسانه‌های ارمنی همچون تیگران و جنگ با اژدها (نوری‌زاده، ۱۳۸۴)، افسانهٔ دورک آنگق (آیوازیان، ۱۳۹۱) و افسانهٔ آرتاشس و ساتنیک (نوری‌زاده، ۱۳۸۴) دارای شهرت خاصی است. این نقش همچنین جزو نشان ملی (رسمی) جمهوری ارمنستان است که در حال نگهبانی از نمادهای

تصویر۸. شمارهٔ ۱ و ۲. نقش عقاب در گورهای ارمنی سنگ سفید الیگودرز (منبع: نگارنده، ۱۳۹۹)، شمارهٔ ۳. نقش عقاب در قره‌کلیسا (گراوند، ۱۳۹۷: ۱۵۶)، شمارهٔ ۴. نقش عقاب در نشان ملی ارمنستان (URL1).

باستانی است (تصویر۸، شمارهٔ ۴). عقاب نشان از صعود مسیح به بهشت است. عقاب تصویرشده در فرهنگ ارمنی و کلیساها، نشان از صعود روح مسیح به بهشت، مرحلهٔ نهایی سفر زمینی و بازگشت به سوی پدر آسمانی، رستاخیز و ملازمت روح مسیحیان متوفی به سوی حیات جاوید به همراه خدا است (کوماراسوامی، ۱۳۸۶: ۱۸۶).

نقوش هندسی

نقوش هندسی به نظر می‌رسد که به‌نحوی با اعتقادات جاودانگی روح ارتباط دارد و بدون شک این تصاویر تحت تأثیر عقاید مذهبی و روایات و باورها قرار گرفته است (فقیه میرزایی، ۱۳۸۴: ۲۲۵). از مهم‌ترین نقش‌های این محوطه طرح هم‌نشینی نقش‌های هندسی و حیوانی و گیاهان است که می‌تواند اشاره‌ای بر بهشت و دنیای جاودان داشته باشد (صفی‌خانی و دیگران، ۱۳۹۳: ۶۹). نقوش و علائم علاوه بر دلالت بر شخصیت افراد، نشان از اعتقادات و باورهای فلسفی مردمان این محوطه دارد. در دوران اولیهٔ مسیحیت، ظاهراً بر مبنای سنت تصلیبِ مسیح کاربرد

تصویر۹. نقش خاچکار در گورهای ارمنی سنگ سفید الیگودرز (منبع: نگارنده، ۱۳۹۹).

وسیع پیدا کرد و به منزلهٔ نشان مقدس نماد آرمان‌های دیانت نو شد. یکی از نقش‌های هندسی یافت‌شده در گورهای ارمنی سنگ سفید نقش صلیب است. این نقش به‌وفور و تماماً در قسمت بالای گورها نصب شده و تعدادی هم در دست مردان به تصویر کشیده شده است (تصویر۹). شبیه این نقش را می‌توان در آرامگاه‌های پادشاهان ارمنی در ارمنستان دید.

روستای آغزک،[۴] روستای کوچکی است که بر روی سکونتگاهی از دورهٔ اورارتو بنا شده است و در این مکان گوردخمه‌ای وجود دارد که استخوان‌های پادشاهان ارمنستان در آنجا دفن شده است. بر روی دیوارهای دخمه، نقش‌های متعلق به قرن چهارم میلادی به چشم

می‌خورد (تورامانیان، ۱۳۹۲: ۱۴۱). یکی از این نقش‌ها که شبیه به نقش‌های سنگ‌سفید است، سنگ مهری است که در قسمت محراب کلیسا یافت شده است. این نقش، صلیبی است با بازوان مساوی که برای مهرزدن بر روی نان مقدس استفاده می‌شده است و با در نظر گرفتن نقش صلیب مهرمی‌بایست متعلق به قرن ۴ تا ۶ میلادی باشد (هوسپیان، ۱۳۹۷: ۵۰). با رسمیت یافتن مسیحیت در ارمنستان، در ابتدای قرن چهارم میلادی، تغییری بزرگ در زمینه‌های فرهنگی به خصوص معماری و هنر این کشور رخ داد، به‌گونه‌ای که هنر مسئولیت ارائهٔ نمادهای دین جدید را با هدف شناساندن و گسترش آن، برعهده گرفت. در نتیجه، آثار هنری جدیدی خلق شدند که یکی از آنها خاچکار[۵] است. خاچکار یا همان چلیپاسنگ، در زبان ارمنی از دو کلمهٔ «خاچ» به معنی صلیب و «کار» به معنی سنگ تشکیل شده است. خاچکار هنری خاص ارمنیان است که نام آن نخستین بار در متون باستانی ارمنیان در قرن دوازدهم میلادی آمده است. پیش از این تاریخ، از این سنگ‌های منقش به صلیب با نام‌های مختلف همچون «نشان»[۶]، «خاچ»، «آردزان»[۷] و... یاد شده است. از دورهٔ اورارتو تراشیدن آثاری شبیه به خاچکار، البته با کاربردی متفاوت، در فلات ارمنستان متداول بوده، اما تراشیدن خاچکار به منزلهٔ نماد مسیحیت در این سرزمین، ریشه در هزارهٔ اول میلادی داشته است. از آن زمان تاکنون خلق این اثر منحصربه‌فرد در بین ارمنیان با وقفه‌هایی ادامه داشته و امروزه نیز هنرمندان سنگ‌تراش ارمنی به خلق این آثار زیبا مشغول‌اند. در واقع، طی این سال‌ها خاچکار تبدیل به نماد هویت ارمنیان، چه در سرزمین اجدادی و چه در چهارگوشهٔ جهان شده است (هوسپیان، ۱۳۹۶: ۳۲). مطالعات باستان‌شناسی، نشان می‌دهد که در جوامع آغازین، چلیپا به‌عنوان مظهر آتش دانسته شده و محترم بوده است (یاحقی، ۱۳۷۵: ۲۸۷). در ادوار متأخر، این نقش‌مایه در تزیینات معماری مشاهده شد و بعد از ظهور مسیحیت نیز کارکرد مذهبی آن، در قالب دین جدید تداوم داشت. کلمهٔ صلیب یا چلیپا واژه‌ای آرامی است و به‌صورت دو خط عمود برهم نشان داده می‌شود. این نقش‌مایه در مسیحیت، نماد داری است که حضرت عیسی مسیح (ع)، بر آن مصلوب شده و زاهدان مسیحی به نشانهٔ تبرک، آن را برگردن می‌آویزند (ذاکرین، ۱۳۹۰: ۲۵). در دنیای مسیحیت، حجاری نقش صلیب بر روی سنگ یا تراشیدن صلیب‌های سنگی از دیرباز متداول بوده است. در حالی که در بین دیگر مذاهب مسیحیت به تصویر کشیدن قدیسان بر روی دیوار کلیساها دارای اهمیتی خاصی است. در کلیسای ارمنستان صلیب بیشترین اهمیت را دارد؛ به همین دلیل، حجاری نقش صلیب بر روی سنگ در هیچ یک از دیگر ملت‌های مسیحی به اندازهٔ ارمنیان گسترش نداشته است تا جایی که خاچکار، به‌دلیل اصول اعتقادی کلیسای ارمنستان و اختلاف مذهبی با کلیسای غرب، نماد استقلال کلیسای ارمنستان محسوب می‌شود (هوسپیان، ۱۳۹۶: ۳۲). در دوران اولیهٔ مسیحیت، ظاهراً بر مبنای سنت تصلیب مسیح، صلیب کاربرد وسیع پیدا کرد و به منزلهٔ نشان مقدس، نماد آرمان‌های دیانت نو شد. در برخی منابع ارمنی چون، تاریخ آگاتانژ[۸]، تاریخ ارمنستان اثر موسی خورنی[۹]، تاریخ تارون[۱۰] اثر هووهان مامیکونیان[۱۱] و غیره اطلاعات موثقی موجود است مبنی بر آنکه مُبلّغان و رزمندگان دیانت نو در محل معابد تخریب‌شدهٔ دین کهن و در میدان‌ها و بر جاده‌ها به نشانهٔ پیروزی دیانت نو

تصویر۱۰. شمارهٔ ۱. (ذکاوت و نوری، ۱۳۹۷: ۵۱)، شمارهٔ ۲. (هوسپیان، ۱۳۹۶: ۴۵).

صلیب‌های چوبی می‌نشاندند، اما صلیب چوبی دوام چندانی نداشت و ناگزیر باید راهی برای دوام بیشتر آن پیدا می‌شد. در اینجا بود که تجربهٔ سده‌های گذشته، دوران پادشاهی وان و دوره‌های بعد، به یاری دیانت نو آمد. صلیب چوبی به صلیب سنگی تبدیل و بر پایهٔ سنگ ساده‌ای استوار شد (اولوبابیان، ۱۳۸۴: ۳۲). این نقش را می‌توان در کلیساها و دیرها به‌وفور مشاهده کرد (تصویر۱۰).

نقش خورشید

تنها یک نگارهٔ خورشید در سنگ قبرهای محوطهٔ پژوهش‌شده یافت شده است. این نقش از روبه‌رو حک شده است. در اطراف آن دو نقش گیاهی از پایین شروع به رشد کرده و در نقطهٔ اوج خود به هم وصل شده و در نقطهٔ اتصال آن یک خورشید به تصویر کشیده شده است (تصویر۱۱، شمارهٔ ۱ و ۲). خوان ادوارد و سرلو در کتاب فرهنگ نمادها دربارهٔ خورشید چنین گفته است: در تبارنامهٔ ایزدان، خورشید برتر از تمامی اجرام، در سلسله‌های پی‌درپی

آسمانی، نشان‌دهندهٔ لحظه‌ای است که اصل پهلوانی، در بالاترین نقطهٔ تابش خود می‌درخشد. خورشید با دارابودن ویژگی‌های جوانی و فرزندی در تقابل با پدر که بر آسمان‌ها اشاره دارد، تداعی‌کنندهٔ پهلوان است. به‌همین سبب است که پهلوانان تا حد ظهور خورشید نیز ارتقا می‌یابند و حتی خود، با خورشید یکی می‌شوند(سرلو، ۱۳۸۹:۱۰۱). در یک دورهٔ معین تاریخ و برخی از سطوح فرهنگی، پرستش خورشید، تنها مذهب یا کیش غالب بوده است. آیین‌های میترائیسم یک نیروی قهرمانانه، دلیرانه، آفرینندهٔ راهگشا، هستهٔ نمادپردازی خورشیدی است و می‌تواند به‌خودی‌خود تشکیل یک مذهب کامل را بدهد. پرستش نیاکان از آن جهت پرستش خورشید بود که پیمانی نمادین را برای حمایت و رستگاری نشان دهد(همان: ۱۰۲). در شمایل‌نگاری مسیح، شعاع‌های خورشید نماد گرما، نور و باران است؛ یعنی هم به مانند آب، حیات‌بخشنده است و هم حقیقت اشیا را آشکار می‌کند. مسیح نیز خود خورشید عدالت خوانده می‌شود که بر جهان پرتو دارد (شوالیه، ۱۳۸۴: ۱۱۸). چنین نقشی را می‌توان در تشت‌آب‌های گورهای ارمنی و کلیساهای ارمنی مشاهده کرد (تصویر۱۱، شمارهٔ۳). تصویر خورشید در قبرهای سنگ سفید با فرم دایره‌ای و شعاع‌هایی که در اطراف آن شکل گرفته، نماد نور حق، امری مقدس و متعالی است که در بالاترین قسمت سنگ به تصویر کشیده شده است. خورشید یکی از مراحل مهری است. در آیین مهرپرستی، منشأ گرما، یعنی آفتاب، عامل اصلی تداوم حیات، میوه‌دهی و باروری بوده است. رطوبت نیز در این آیین اهمیت زیادی داشته است که منشأ آن را کرهٔ ماه می‌دانستند. همهٔ نیازهای زندگی با خورشید و ماه تأمین می‌شده است (باغداساریان، ۱۳۸۰: ۵۲). در مهرپرستی پرستش آفتاب با پرستش آتش همراه بوده است؛ زیرا آتش گرمابخش محسوب می‌شده و به انسان حیات می‌بخشید. قدرت گرما و آتش در وجود خدای مهر تبلور می‌یافت. پرستش مهر که در شرق و غرب از آسیای صغیر تا هندوستان رایج بوده، ریشه در ادیان اولیهٔ آریایی‌ها دارد. این آیین در ارمنستان تا حدود سدهٔ سوم میلادی هنوز رایج بوده است تا اینکه با کوشش‌های گریگور روشنگر، هم‌زمان با تیرداد، پادشاه اشکانی ارمنستان، تیرداد دین مسیحی را می‌پذیرد و این کیش، دین رسمی ارمنستان اعلام می‌شود. در پی قبول مسیحیت به منزلهٔ دین رسمی در ارمنستان، گریگور روشنگر، بانی کلیسای ارمنی، به قریهٔ باگاراویج می‌رود و معبد مهر را ویران و گنج‌های آن را بین فقرا تقسیم و به‌جای آن کلیسایی بنا می‌کند (سارکسیان، ۱۳۸۳: ۱۶). معبد مهر گارنی بازمانده‌ای از دوران مهرپرستی در ارمنستان است که تا امروز حفظ شده است (باغداساریان، ۱۳۸۰: ۵۲).

نقوش انسانی

انسان در سنگ قبرهای سنگ سفید به‌صورت ایستاده و از روبه‌رو، گاه به‌صورت تنها، گاه به‌صورت زوج (زن و مرد) است. در تمام موارد نگاره‌ها دست‌هایشان روی شکم قرار

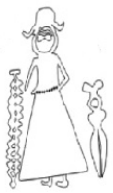
تصویر۱۱. شمارهٔ۱. نقش خورشید در کلیسای ارمنی سنت استپانوس (ذکاوت و نوری، ۱۳۹۷: ۵۱)، شمارهٔ۲. تشت‌آب خورشیدی در آرامگاه ارامنهٔ اصفهان (شاهمندی، ۱۳۹۲: ۳۹)، شمارهٔ۳. نقش خورشید در گورهای ارمنی سنگ‌سفید الیگودرز(منبع: نگارنده، ۱۳۹۹).

گرفته است. نقوش تماماً با پوشش کامل و تمام‌قد به تصویر کشیده شده‌اند (تصویر۱۲). پوشش لباس مردها و زن‌ها شبیه به کشیش‌ها و افراد مذهبی کلیسا است. شاید دلیل ترسیم این نوع نگاره‌های انسانی همراه بودن این افراد مذهبی در دنیای پس از مرگشان باشد. در میان نقوش تنها یک نقش دختربچه وجود دارد که مربوط به دهه‌های اخیر است.

نقش فرشته

در سنگ سفید فرشتگان به دو دسته تقسیم می‌شوند:۱. فرشتگانی که اکثراً بدون تن با سر و دو بال در گوشه‌های قبر ایجاد شده‌اند که نمادی از دو فرشتهٔ نگهبان و ناظر اعمال انسان هستند؛ ۲. فرشتگانی که در حال پرواز و به‌صورت جفتی کنار هم به تصویر کشیده شده‌اند، انگار در حال حمل تاج شاه مسیح هدی خداوند یا در زیر صلیب حک شده‌اند که به‌صورت تمام‌رخ و بال‌هایشان به‌صورت مثلثی است (تصویر۱۳).

فرشته در زبان فارسی هم‌معنی سروش است. معادل عبری فرشته، ملخ و در ادبیات صائبین دو واژهٔ ملکا و ملاحی برگرفته از زبان آرامی و مشتق واژهٔ malako و به‌معنای رسول برآن ذکر شده است. معادل انگلیسی angel و معادل

نگارهٔ مردی که دست‌هایش را روی شکمش قرار داده و به‌صورت تمام‌رخ با پوششی کامل و تمام‌قد ترسیم شده است.	نگارهٔ مردی که دست‌هایش را روی شکمش قرار داده و به‌صورت تمام‌رخ با پوششی کامل و تمام‌قد ترسیم شده است.	نگارهٔ مردی که دست‌هایش را روی سینه‌اش قرار داده به‌صورت تمام‌رخ با پوششی کامل و تمام‌قد ترسیم شده است.
نگارهٔ زن و مردی که با پوششی کامل و تمام‌قد از روبه‌رو ترسیم شده است و در دست زن گل نیلوفر و در دست مرد عصایی قرار دارد.	 نگارهٔ مردی که با پوششی تمام‌قد از روبه‌رو ترسیم شده است و در دستش زنجیری قرار گرفته که در قسمت بالای آن پلاکی به‌صورت صلیب به آن وصل شده است.	گارهٔ زن و مردی که با پوششی کامل و تمام‌قد از روبه‌رو ترسیم شده است و در دست مرد زنجیری با پلاک شبیه به صلیب در انتهای آن شبیه به کشیش‌های کلیسا حک شده است.
نگارهٔ زن و مردی که با پوششی کامل دست‌های یکدیگر را گرفته‌اند. مرد سرش به‌صورت مکعبی‌شکل و سرزن به‌صورت دایره و از روبه‌رو و تمام‌رخ ترسیم شده است.	نگارهٔ مردی که با پوششی تمام‌قد از روبه‌رو ترسیم شده است و در دستش زنجیری قرار گرفته که در قسمت بالای آن پلاکی به‌صورت صلیب به آن وصل شده است.	نگارهٔ دختربچه‌ای که با پوششی کامل و تمام‌قد از روبه‌رو حک شده است. موهای این نگاره از وسط باز شده و دست‌هایش را به کمر زده است.

تصویر۱۲. صور مختلف نقوش انسانی سنگ قبرهای ارمنی سنگ سفید الیگودرز (منبع: نگارندگان، ۱۳۹۹).

فرانسوی anje، از واژهٔ یونانی angelos به‌معنای پیام‌آور، واژه‌های معادل فرشته است. در مجموع بررسی واژهٔ فرشته در عربی، فارسی، انگلیسی، آرامی و غیره نشان می‌دهد با وجود پراکندگی جغرافیایی و فاصلهٔ زمانی بسیار این زبان‌ها از یکدیگر، این واژه، در همهٔ آنها به‌معنای فرستاده‌شده یا پیام‌رسان است (خزعلی، ۱۳۸۷: ۱۵۵). نقش فرشتهٔ مهر روح و زندگی جاویدان و دنیای ماوراءالطبیعه است که خاستگاه معاد انسانی است (صفی‌خانی و دیگران، ۱۳۹۳: ۷۶). فرشته‌های حک‌شده در سنگ قبرهای سنگ سفید به‌صورت زوج در کنار هم یا دور از هم است که در دو طرف قبر به تصویر کشیده شده‌اند. این نقوش تماماً در قسمت بالای قبرها ایجاد شده‌اند. سرلو در تعریف نقش فرشته می‌گوید: فرشته نمادی از نیروهای نادیدنی است؛ نیروهایی که میان سرچشمهٔ حیات و جهان پدیده‌ها، در فراز و فرودند. واقعیت نمادین فرشته، همانند دیگر موارد مانند صلیب واقعیت اصلی را تغییر نخواهد داد. در کیمیاگری فرشته نماد تصعید است؛ یعنی صعود یک عنصر لطیف و فرار معنوی همانند آنچه در نقش‌های ویاتوریوم اسپاگی ریکوم دیده می‌شود. از نخستین ادوار فرهنگی فرشتگان در شمایل‌نگاری‌های هنری ترسیم شده‌اند و حتی تا هزارهٔ چهارم پیش از میلاد هیچ تفاوتی میان فرشتگان و الهه‌های بالدار وجود نداشت یا این تفاوت بسیار اندک بود. نقاشی‌های سبک گوتیک در بسیاری از نگاره‌های ارزشمند، بیانگر جنبه‌های متعالی و حمایت‌آمیز چهرهٔ فرشتگان است، حال آنکه در سبک رومانسک تأکید بیشتر بر ماهیت غیرمادی آنان بوده است (سرلو، ۱۳۸۹: ۱۹۸).

فرشتگان در همهٔ تمدن‌ها و ادیان به‌عنوان پیام‌آوران الهی، نگهبان و حامی بزرگان شناخته می‌شوند. از دیدگاه فرهنگ و عرفان اسلامی، فرشته به‌عنوان رابط انسان با خدا و پیام‌آور انسان‌های مؤمن معرفی می‌شود. در فرهنگ مسیحی فرشتگان همواره گرداگرد مسیح و در تمام وقایع زندگی وی از لحظهٔ تولد تا هنگام مصلوب شدن و عروج

تصویرسازی شده‌اند. نقوش قبور سنگ سفید نیز از این امر مستثنی نیستند. بنا بر روایات انجیل، فرشتگان، سنگ قبر مسیح را کنار می‌زنند تا حاضران مزار خالی وی را دیده و متوجه زنده شدن او شوند (اوسپنسکی و لوسکی، ۱۳۸۸: ۱۸۲). در همهٔ ادیان و فرهنگ‌ها از فرشته به‌عنوان واسط خداوند یاد شده است و ریشهٔ قدیمی آن از یک سو به ایران باستان می‌رسد که روح را مانند پرنده یا بال تصویر می‌کردند و به دین زرتشت و حضور امشاسپندان و جاودانان مقدس آفریدهٔ اورمزدی (سپندمینو، بهمن، اردیبهشت، شهریور، سپندارمذ، خرداد، امرداد) و ایزدان (میترا، آناهید، سروش و غیره) و فروهر (نماد اورمزد یا اهورامزدا) و از طرف دیگر به دین مسیحیت و باورهای ارامنه (خدایان بال‌دار یونان و روم که نگهبان دین و مردم بودند) و بیزانس می‌رسد (آموزگار، ۱۳۹۲: ۴۰-۱۶).

فرشتگان موجوداتی صرفاً از جنس نور یا از مادهٔ روحی مناسب برای جسمی اثیری یا از جنس هوا هستند که از نظر ظاهری در سنگ قبور به‌صورت انسانی درمی‌آیند، با آن تفاوت که آنها اصولاً جنسیت مذکر و مؤنث ندارند. آنان پیام‌آور، نگهبان و مجری فرامین الهی و حامی مؤمنان هستند که حضور پررنگی در ادیان آسمانی و به‌خصوص مسیحیت دارند (شوالیه، ۱۳۸۴: ۳۸۴). در نقش قبرهای سنگ سفید فرشتگان دو رنماد مسیح و صلیب هستند که الوهیت او را شهادت می‌دهند. اصلی‌ترین فرشتگان خداوند در تمامی ادیان توحیدی میکائیل، جبرئیل و اسرافیل هستند. در آموزه‌های این ادیان همهٔ انسان‌ها، فرشتگان نگهبان دارند که برای ارواح پرهیزگاران دارای پیام خوش و بشارت هستند و فرشتگان در طول تاریخ بر پیامبران مانند حضرت ابراهیم، حضرت موسی، حضرت مریم، حضرت عیسی و حضرت محمد (ص) و برخی قدیسان ظاهر شده‌اند (شاهمندی، ۱۳۹۲: ۱۰۰). نقش فرشتگان به‌وفور در دین مسیحیت و فرهنگ ارمنی در کلیساها، مزارها، گنبد کلیساها ترسیم شده است (تصویر۱۴).

نقوش ابزاری

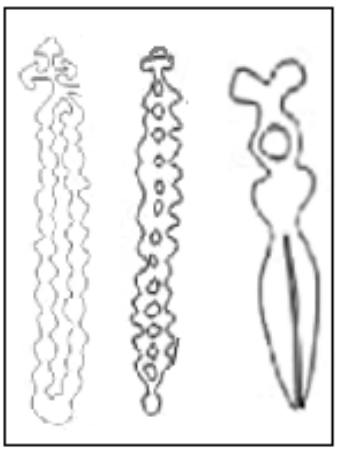
علاوه بر نقش‌های ذکر شده در سنگ قبرهای سنگ سفید، نقش‌های دیگری به چشم می‌خورد که در مجموعهٔ ابزار و اشیا جای می‌گیرد. برخی از نقش‌ها حاکی از شغل فرد متوفی‌اند: نقش کنده‌کاری شبیه یک داس بر سنگ قبری حکایت از کشاورز بودن، تصویر چنگک و وردنه اشاره به نانوا بودن یا تصویری از یک کشکول اشاره به درویش بودن فرد متوفی دارد (پویان و خلیلی، ۱۳۸۹: ۱۰۶). دلیل احتمالی برای ترسیم این تصاویر ممکن است نشان دادن دل‌بستگی‌های فرد، یادآوری یک خاطره از دوران حیات متوفی اعم از شجاعت، حادثه و غیره یا القای یک ویژگی فردی او به بازماندگان باشد؛ به‌عنوان مثال، امروزه نیز تصویر زنجیر با پلاک صلیب را به‌عنوان نشانه‌ای دال بر تقوای متوفی بر روی قبرها حک می‌کنند؛ زیرا صلیب و زنجیر به‌عنوان بخشی از وسایل انجام مراسم شعائر مذهبی کشیش‌ها به کار گرفته می‌شود (جدول۱) (تصویر۱۵). قیچی یک اصل فعال است که در افسانه‌های کلاسیک سه الههٔ سرنوشت، وظیفهٔ ریسیدن نخ، بافتن آن و بریدن را بر عهده

۱. فرشتگان به‌صورت لچکی و قرینه	
۲. فرشتگان به‌صورت زوج و قرینه	

تصویر۱۳. نقش فرشتگان در گورهای ارمنی سنگ سفید الیگودرز (منبع: نگارنده، ۱۳۹۹).

تصویر۱۴. شمارهٔ۱. نقش فرشته در تخت فولاد اصفهان (جهانمرد و ولی بیگ، ۱۳۹۸: ۶۱)، شمارهٔ۲. حجاری های کلیسای تائودس مقدس (شاهمندی، ۱۳۹۲: ۱۰۱)، شمارهٔ۳. تشت آب با فرشتگان در آرامگاه اصفهان (شاهمندی، ۱۳۹۲: ۴۰)، شمارهٔ۴. فرشتهٔ سرافیم برروی گنبد کلیسای بتقحم مقدس (هوسپیان، ۱۳۹۴: ۸۲).

دارند، قیچی نماد بریدن نخ است که وظیفهٔ ناگهانی حیات را دارد. قیچی نمادی دو وجهی است که مرگ و زندگی را در خود دارد؛ یعنی اتحاد بین این دو در تیغه های آن، زمانی بسته بوده و به صورت تیغه درمی آید (کوپر، ۱۳۹۲: ۳۰۴). این نقش در سنگ قبرهای ارمنی سنگ سفید بدین صورت (دو لبهٔ بسته و روی هم قرار گرفته) به تصویر کشیده شده است. در تصاویر موجود روی سنگ های قبر در ایران قیچی در سه حالت دیده می شود: دو لبهٔ آن بر هم قرار گرفته است و یکی شده؛ یک لبه مستقیم بوده و دیگری باز است؛ دو لبه باز شده و از هم دورند. با بررسی نوشته های موجود روی هر سنگ قبر به نظر می رسد اولی برای کسی حک شده که عمر خود را به سرانجام رسانده و در سن کهولت بر اثر مرگ طبیعی فوت شده است؛ دومی برای کسی که جوان بوده یا به مرگ غیرطبیعی کشته شده و سومی برای جوانی که به مرگ



تصویر۱۵. نقش اشیا در گورهای ارمنی سنگ سفید الیگودرز (منبع: نگارنده، ۱۳۹۹).

غیرطبیعی درگذشته است (عطایی، ۱۳۹۸: ۳۲۲). در سنگ سفید نقش یک نوع قیچی وجود دارد: در کنار مردی با پوشش و ابزار مذهبی که در سمت راستش نقش یک قیچی با لبه های بسته حک شده است و بر اساس نوشته های بالا می توان این ادعا را کرد که فرد داخل قبر جوانی بوده و به مرگ غیرطبیعی کشته شده است (تصویر۱۵).

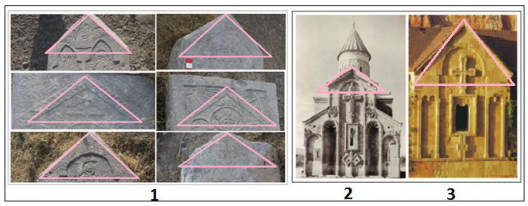
کتیبه ها

نوشتارهای گورهای ارمنی سنگ سفید دارای مضامینی نظیر طلب عفو و بخشش برای فرد متوفی، نام و سال فوت است که به خط ارمنی نگارش شده است. بازهٔ زمانی قبرها دربرگیرندهٔ سال های میلادی ۱۹۴۰ و ۱۹۳۲ و ۱۹۰۲ و غیره است. دو قبر نیز وجود دارد که بازهٔ زمانی قدیم تر از ۱۰۰ سال را دربردارد و مربوط به سال های ۱۸۹۸ بوده که تماماً زیر خاک مدفون شده است (تصویر۱۶).

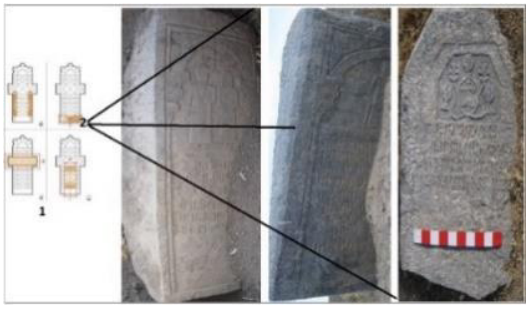
تصویر۱۶. سنگ قبر قدیمی از گورهای ارمنی سنگ سفید الیگودرز (منبع: نگارنده، ۱۳۹۹).

قاب‌بندی

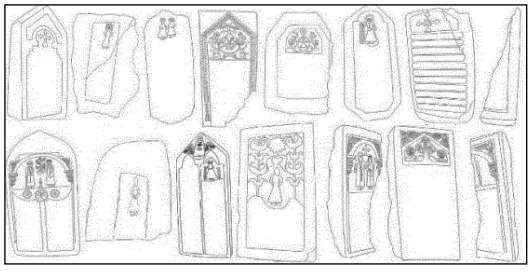
نقوش قاب‌بندی سنگ قبرهای سنگ‌سفید را می‌توان به سه قسمت تقسیم‌بندی کرد: ۱. طرح محرابی (جناغی)، ۲. طرح مازه‌دار (بیز) و ۳. مستطیلی‌شکل ساده که در قالب طرح کالبد قبور، کادرهای نوشتاری و نقش‌مایه‌ها آشکار شده است. طرح محراب یک نماد معماری جهانی است و به‌روشنی یادآور غار سرپوشیده به‌وسیلهٔ آسمان و تحت حمایت زمین است و احتمالاً به دوران قبل از اسلام بازمی‌گردد (صفی‌خانی و دیگران، ۱۳۹۳: ۷۸). نقش‌های حجاری‌شدهٔ محراب با سرستون‌های منشور پلکانی بر روی سنگ گورهای ارمنیان که فقط متعلق به کشیشان است، نشانهٔ تقدس و پاکی متوفی و کشیش بودن او در زمان حیات است (فرزین، ۱۳۸۴: ۷۲). تعداد ۶ عدد گور به‌شکل محراب در سنگ‌سفید یافت شده است (تصویر۱۷، شمارهٔ ۱) که شبیه به نمای کلیسای نوراوانک[۱۲] و کلیسای ارمنی سامتاویسی[۱۳] است (تصویر۱۷، شمارهٔ ۳ و ۲). محراب



تصویر۱۷. شمارهٔ ۱. قاب‌بندی‌های محرابی‌شکل گورهای ارمنی سنگ‌سفید (منبع: نگارنده، ۱۳۹۹)، شمارهٔ ۲. کلیسای سامتاویسی ارمنی (کاراپتیان، ۱۳۹۱: ۲۲)، شمارهٔ ۳. کلیسای نوراوانک (همان: ۲۲).



تصویر۱۸. شمارهٔ ۱. پلان کلیسا (اکبری و مولایی، ۱۳۹۷: ۱۲۸)، شمارهٔ ۲. گورهایی با قاب‌بند بیز در سنگ‌سفید الیگودرز (منبع: نگارنده، ۱۳۹۹).



تصویر۱۹. طرح ۱۵ گور ارمنی در روستای سنگ‌سفید الیگودرز (منبع: نگارنده، ۱۳۹۹).

یا مهرابه از ویژگی‌های ممتاز و کهن معماری مذهبی است که از گذشته‌های دور تاکنون در هر نیایشگاهی از جایگاهی خاص برخوردار بوده و مقدس‌ترین مکان آن محسوب می‌شده است. مورد دوم طرح مازه‌دار بیز است که شبیه به پلان کلیساهای ارمنی است (تصویر۱۸). دستهٔ سوم از قاب‌بندی‌ها شامل گروهی است که بسیار ساده و به‌صورت تخته‌سنگ‌هایی برروی گورها قرار گرفته‌اند (تصویر۱۹).

نتیجه‌گیری

در این مقاله، ۱۵ گور ارمنی در روستای سنگ‌سفید (شهرستان الیگودرز) معرفی و بررسی شد و نقوش سنگ قبرهای آنها نیز به‌صورت مفصل، بررسی شد. گورها در اشکال صندوقچه‌ای و تخته‌سنگی ایجاد شده بودند. سنگ قبرهای سنگ‌سفید، براساس نقوش آنها، به ۵ دسته تقسیم می‌شود: نقوش به‌کار رفته در تزیین این سنگ قبرها شامل نقوش انسانی (زن و مرد، فرشته بالدار)، نقوش گیاهی، حیوانی، هندسی، ابزارآلات است که فرهنگ و جهان‌بینی مردمان ساکن این منطقه را بازتاب می‌دهد. این نقش‌ها دارای معانی نمادین خاصی هستند که تحت تأثیر عقاید مذهبی، روایات و باورهای مردم شکل گرفته است. نقوش انسانی به‌صورت پوشش کامل و تمام‌قد اکثراً به‌صورت زوج (زن و مرد) در کنار هم به تصویر کشیده شده‌اند. این نقش‌ها از حیث پوشش، ابزار و نوع قرارگرفتن دست‌هایشان، شبیه به افراد مذهبی کلیساها (کشیش) است. شاید دلیل ایجاد این نوع نقش‌های انسانی مشایعت این نوع نگاره‌ها و محافظت از فرد متوفی‌شان بوده است. قاب‌بندی (مازه‌دار، تیزه‌دار و مستطیلی)، نقش فرشتگان (لچکی و جفتی قرینه)، نقش‌های گیاهی (نیلوفر)، نقش خورشید، نقش عقاب، نقش ابزاری (قیچی و زنجیر با صلیب و عصا)، نقش خاچکار در هم‌نشینی با هم نشانگر عقاید مذهبی و باورهای مردم ارمنی‌نشین سنگ‌سفید است. زمانی که قدم به این مکان مقدس گذاشته می‌شود، انگار پای به‌سوی یک مکان مذهبی موردپرستش ارمنی‌ها همچون کلیسا گذاشته شده است. نگاره‌های این منطقه برخلاف سایر مناطق ایران که اکثر قبرها نشانگر شغل و حرفهٔ متوفی است، نمودی از نوع باور و اعتقاد مذهبی ارمنی‌های دوران قاجار در ۱۰۰ سال پیش است (تصویر۱۹). وجود چنین نقش‌هایی برروی سنگ‌های این منطقه در الیگودرز، نشان از توجه ویژهٔ ارمنی‌ها به

حفظ آیین تدفین و گرامی داشتن یاد عزیزانشان است که با کمک گرفتن از نقوشی سمبلیک و هندسی، تأکیدی مؤکد بر این امر داشته‌اند. این نقوش در انواع مختلفی از جمله نقوش حیوانی، گیاهی، هندسی، انسانی، نمادین و حتی قاب‌بندی‌ها ردپایی از تفکرات، باورها و اعتقادات مردمان منطقه را نشان می‌دهد. این نقوش علاوه بر جنبهٔ تزیینی، جنبهٔ نمادین نیز دارد که این جنبهٔ نمادین وجه غالبی نسبت به تزیینی بودن نقوش ایفا می‌کند. این وجه نمادین و رمزی، در تصاویری همچون فرشته، خورشید، صلیب نوع پوشش انسانی به اوج خود می‌رسد. آنجا که در به تصویر کشیدن این نقش‌مایه، ارتباط آن با دنیای ماورا مقصود است و مفاهیمی همچون راهنمای مردگان، محافظت و نگهبانی، مظهر و نماد روشنایی و غیره را به ذهن متبادر می‌کند. نشانه‌های مذهبی (ایمان، پاکی و عبادت) در نقش‌هایی همچون صلیب، محراب فرشتگان با نقش گل‌ها، نوع پوشش در گورنگاره‌های ارمنی سنگ سفید از جمله نقش‌هایی است که ایمان، نوع اعتقاد و پاک بودن متوفی را در زمان حیات نشان می‌دهد. چنین حجاری‌هایی بیش از آنکه نمایشگر ویژگی‌های مذهبی متوفی باشد، نمادهایی بازمانده از اندیشه‌های کهن دینی و اعتقادی پیشینیان در ارمنستان است که بسیاری از آنها ریشه در فرهنگ اساطیری قوم ارمن دارد. نکتهٔ جالب‌توجه بر روی سنگ قبرها نقش صلیب و افرادی با پوششی مذهبی است که به نظر می‌رسد بیشتر افراد دفن شده در این گورستان ارمنیانی باشند که پیرو آیین مهرپرستی بوده‌اند. متأسفانه به‌علت آسیب‌های فراوانی که افراد سودجو به این گورها وارد کرده‌اند، تعدادی از سنگ قبرها شکسته و خرد و حتی تعدادی از قبرها نیز شکافته شده‌اند. در نهایت امید است که قدر و ارزش چنین میراث پنهانی قبل از نابودی آنها به‌درستی درک شود.

پی‌نوشت

۱. شاخه‌ای از آیین مسیحیت در میان ارامنه که در قرن پنجم میلادی به‌دستِ گریگوری مقدس باعث رواج مسیحیت در بین ارامنه شد.

2 Khachkar: در زبان ارمنی خاچ به‌معنی صلیب و کار به‌معنی سنگ است.

۳. تشت‌آب عنوانی است برای نقوش حجاری‌شده بر روی قبور قدیمی که اغلب به‌صورت حوضچه‌های کوچک یا بزرگ و به اشکال مختلف هندسی ایجاد شده‌اند. تشت‌آب تنها به ایران و جهان اسلام مربوط نمی‌شود، بلکه از یک نوع تفکر و نگرش مشترک جهانی در تمدن‌های مختلف به‌ویژه مشرق زمین بهره‌مند است. این نقوش با تنوع زیاد در آرامگاه‌های ارامنهٔ اصفهان، یهودیان و حتی خاور دور نیز وجود دارد (بورکهارت، ۱۳۹۰: ۱۹۴).

4 Aghzk

5 Khachkar

۶. در زبان ارمنی به‌معنای علامت است.

۷. در زبان ارمنی به‌معنای مجسمه است.

8 Agathange

9 Movses Khorenatsi

10 Taron

11 Hovhan Mamikonian

۱۲. کلیسای نوراوانک (Noravanak): یک صومعهٔ متعلق به سدهٔ سیزدهم میلادی در ارمنستان است. این صومعه در ۱۲۲ کیلومتری ایروان در درهٔ رودخانهٔ آماغو و در نزدیکی شهر یغگناد زور قرار گرفته است. نام نوراوانک در زبان ارمنی به‌معنی «صومعهٔ نو» است.

۱۳. کلیسای سامتاویسی (Samtavisi): یک کلیسای جامعی است که متعلق به قرن یازدهم در شرق گرجستان، در منطقهٔ شیدا کارتلی، در حدود ۴۵ کیلومتری پایتخت کشور تفلیس، در نزدیکی روستای ایگوتی است. این کلیسای جامع در حال حاضر یکی از مراکز کلیسای ارتدوکس گرجستانی سامتاویسی و گوری است.

منابع

احمدزاده، فرید؛ حسینی، سیدهاشم؛ نورسی، حامد (۱۳۹۷) «پژوهشی بر شناخت مضامین و نقوش سنگ قبور ایل گوران در شهرستان اسلام‌آباد غرب (شاه‌آباد سابق)»، ***مبانی نظری هنرهای تجسمی***، ۳(۱)، ۹۲-۷۹.

اکبری، مریم؛ مولایی، محمدمهدی (۱۳۹۷) «تأثیر وجوه موازی اسلام و مسیحیت بر شکل‌گیری معماری کلیسا و مسجد (با تأکید بر روند تبدیل کلیسا به مسجد در دوران عثمانی)»، ***پژوهش‌های معماری اسلامی***، ۶(۴)، ۱۳۷-۱۲۱.

اوسپسنکی، لئونید؛ لوسکی، ولادیمیر (۱۳۸۸) ***معنای شمایل‌ها***، ترجمهٔ مجید داودی، تهران: سورهٔ مهر.

اولوبابیان، باگرات (۱۳۸۴) «خاچکار»، ترجمهٔ ادوارد هاروتونیان، ***پیمان***، ۹(۳۳)، ۵۲-۲۶.

آموزگار، ژاله (۱۳۹۲) ***تاریخ اساطیری ایران***، تهران: سمت.

آیوازیان، ماریا (۱۳۹۱) ***اشتراکات اساطیری و باورها در منابع ایرانی و ارمنی***، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

باغداساریان، ادیک (۱۳۸۰) ***نگاهی به تاریخ ارمنیان ایران***، تهران: ادیک باغداساریان.

بلخاری، حسن (۱۳۸۴) ***مبانی نظری هنر و معماری اسلامی***، تهران: سوره.

بورکهارت، تینوس (۱۳۹۰) ***هنر مقدس***، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران: سروش.

بهمنی، پردیس (۱۳۸۹) ***سیر تحول و تطور نقش و نماد در هنرهای سنتی ایران***، تهران: دانشکدهٔ هنر و رسانه، دانشگاه پیام نور تهران.

پرهام، سیروس (۱۳۷۱) ***دست‌بافته‌های عشایری و روستایی فارس***، جلد ۲، تهران: امیرکبیر.

پویان، جواد؛ خلیلی، مژگان (۱۳۸۹) «نشانه‌شناسی نقوش سنگ قبرهای قبرستان دارالسلام شیراز»، ***کتاب ماه هنر***، ۱۰۷، ۱۴۴-۹۸.

تورامانیان، توروس (۱۳۹۲) ***تاریخ معماری ارمنیان***، ایروان: دانشگاه

دولتی ایروان.
جهانمرد، بهاره؛ ولی بیگ، نیما (۱۳۹۸) «بررسی تناسب و ترکیب بندی سنگ مزارهای با نقش مایه فرشته در آرامستان ارامنه جلفای اصفهان»، ***نگره***، ۱۴(۵۲)، ۶۷-۵۳.
خدادادی، علی؛ صفی خانی، نینا؛ احمدپناه، سید ابوتراب (۱۳۹۷) «بررسی تطبیقی نقش مایهٔ فرشته در سنگ قبور آرامگاه ارامنه و تخت فولاد اصفهان»، ***هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی***، ۲۳(۳)، ۹۲-۸۳.
خزعلی، مرضیه (۱۳۸۷) «بررسی ماهیت فرشتگان از دیدگاه ادیان الهی»، ***اندیشهٔ نوینی دینی***، ۴(۱۲)، ۱۸۴-۱۵۳.
خلعتبری، محمدرضا (۱۳۸۳) ***کاوش‌های باستانشناسی در محوطه‌های باستانی تالش: گزارش مقدماتی حفریات و سکه- میانرود***. تهران: انتشارات پژوهشگاه میراث فرهنگی و اداره کل میراث فرهنگی استان گیلان.
دادور، ابوالقاسم؛ منصوری، الهام (۱۳۸۵) ***درآمدی بر اسطوره‌ها و نمادهای ایران و هند در عصر باستان***، تهران: کلهر.
دفتر آمار و اطلاعات استانداری لرستان، معاونت برنامه ریزی (۱۳۹۰) ***سالنامهٔ آماری بخش جمعیت شناسی***، لرستان.
ذاکرین، میترا (۱۳۹۰) «بررسی نقش خورشید بر سفالینه‌های ایران»، ***هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی***، ۳(۴۶)، ۳۳-۲۳.
ذکاوت، سحر؛ نوری، سونیا (۱۳۹۷) «بررسی تطبیقی تزیینات وابسته به معماری دو کلیسای سنت استپانوس و قره کلیسا با تزیینات معماری ایران باستان (بررسی نقش مایه‌های خورشید، سرو و نیلوفر)»، ***جلوهٔ هنر***، ۱۰(۲)، ۴۵-۵۴.
رهبر، ایلناز (۱۴۰۰) «مطالعهٔ تاریخی بازتاب تحولات نشانه‌ای جنسیت بر روی سنگ قبور زنان از دورهٔ قاجار تا دورهٔ معاصر»، ***جلوهٔ هنر***، ۱۳(۲)، ۳۳-۲۱.
ریاضی، محمدرضا (۱۳۸۱) ***طرح‌ها و نقوش لباس‌ها و بافته‌های ساسانی***، تهران: گنجینهٔ هنر.
سارکسیان، گارون (۱۳۸۳) «دودمان گریکور مقدس و نخستین رهبران دینی ارمنستان»، ***پیمان***، ۸(۲۷)، ۲۳-۵.
سرلو، خوان ادواردو (۱۳۸۹) ***فرهنگ نمادها***، ترجمهٔ مهرانگیز اوحدی، تهران: دستان.
سلطانی نژاد، آرزو؛ فرهمند بروجنی، حمید؛ ژوله، تورج (۱۳۹۳) «تجلی نمادها در قالی ارمنی باف ایران»، ***نگره***، ۹(۳۰)، ۶۱-۴۷
شاهمندی، اکبر (۱۳۹۲) «بررسی و مقایسه تطبیقی تشت آب‌های قبور در آرامگاه‌های تخت فولاد و ارامنهٔ اصفهان»، ***هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی***، ۱۸(۱)، ۴۴-۳۳.
شایسته فر، مهناز (۱۳۸۹) «نماد اساس مطالعات زیبایی شناختی و مضمونی هنر»، ***کتاب ماه هنر***، ۱۳۹، ۱۰۹-۹۴.
شریفی نیا، اکبر؛ ساریخانی، مجید؛ دولت یاری، عباس؛ قائمی، نعیمه (۱۳۹۵) «شناخت و بررسی مضامین و نقوش تزیینی سنگ قبور شهرستان دره شهر در استان ایلام»، ***هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی***، ۲۱(۱)، ۳۵-۲۳.
شریفی نیا، اکبر؛ لشکری، آرش (۱۳۹۷) «بررسی و مطالعهٔ نقوش تزیینی سنگ قبور قبرستان مادر زلیخا از شهرستان دره شهر»، ***جلوهٔ هنر***، ۱۰(۱)، ۷۲-۶۵.
شوالیه، ژان (۱۳۸۸) ***فرهنگ نمادها***، ترجمهٔ سودابه فضایلی، تهران: جیحون.
صفی خانی، نینا؛ احمدپناه، سید ابوتراب؛ خدادادی، علی (۱۳۹۳) «نشانه شناسی نقوش سنگ قبور قبرستان تخت فولاد اصفهان (با تأکید بر نقوش حیوانی شیر و ماهی)»، ***هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی***، ۱۹(۴)، ۷۶-۶۷.
عطایی، محمدرضا (۱۳۹۸) «نمادشناسی مرگ بر مبنای نقوش حک شده روی سنگ قبر در منطقهٔ زاگرس میانی با تأکید بر شهرستان نهاوند»، ***همایش بین المللی زاگرس شناسی با عنوان منشأ پیدایش حیات انسان در رشته‌کوه‌های زاگرس، بنیاد ایران‌شناسی***، تهران.
علی نژاد، روجا (۱۳۹۳) «سفیدچاه، نمایه‌ای فراتر از یک گورستان؛ شناخت و بررسی مضامین و نقوش تصویری گورستان سفیدچاه»، ***هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی***، ۱۹(۲)، ۵۶-۴۹.
فرزین، علیرضا (۱۳۸۴) ***گورنگاره‌های لرستان؛ پژوهشی مردم‌شناختی در نقش و مضمون سنگ گورهای لرستان***، تهران: سازمان میراث فرهنگی و گردشگری، پژوهشکدهٔ مردم شناسی.
فقیه میرزایی، گیلان؛ مخلصی، محمدعلی؛ حبیبی، زهرا (۱۳۸۴) ***تخت فولاد یادمان تاریخی اصفهان***، تهران: شابک.
کاراپتیان، آرمینه آ (۱۳۹۱) «پیشینهٔ فرش‌های ارمنی و بازتاب نماد و انگاره در اصالت نقش‌های آن»، ***پیمان***، ۱۶(۶۰)، ۵۱-۷.
کاظم پور، مهدی؛ محمدزاده، مهدی؛ شکرپور، شهریار (۱۳۹۹) «تحلیل نمادشناسی نقوش سنگ مزارات اسلامی موزهٔ شهراهر»، ***هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی***، ۲۵(۱)، ۸۶-۷۱.
کالج، مالکوم (۱۳۸۰) ***اشکانیان، پارتیان***، ترجمهٔ مسعود رجب نیا، تهران: هیرمند.
کام بخش فرد، سیف‌الله (۱۳۷۷) گورخمره‌های اشکانی. ***نشریه باستان‌شناختی و تاریخ*** (پیوست ۱)، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
کوپر، جی سی (۱۳۹۲) ***فرهنگ نمادهای آیینی***، ترجمهٔ رقیه بهزادی، تهران: علمی.
کوماراسوامی، آنداندا (۱۳۸۶) ***فلسفهٔ هنر مسیحی و شرقی***، ترجمهٔ امیرحسین ذکرگو، تهران: فرهنگستان هنر.
گراوند، افراسیاب (۱۳۹۷) «تفسیر شمایل نگارانهٔ نقوش جانوری در قره‌کلیسا- چالدران»، ***مطالعات باستان‌شناسی پارسه***، ۲(۶)، ۱۴۳-۱۵۹.
گیرشمن، رومن (۱۳۷۷) ***هنر ایران در دوران ماد و هخامنشی***، ترجمهٔ بهرام فرهوشی، تهران: انتشارات علمی فرهنگی.
مبینی، مهتاب؛ شاکرمی، طیبه؛ شریفی نیا، اکبر (۱۳۹۷) «بررسی تطبیقی تزیینات گچ بری مسجد سیمره با مسجد نه گنبد بلخ و سامرا از دورهٔ عباسی»، ***هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی***، ۲۳(۱)، ۷۳-۶۱.
مقدم، محمد (۱۳۸۰) ***مهر و ناهید***، تهران: هیرمند.
موسوی کوهپر، سید مهدی؛ خانعلی، حمید؛ نیستانی، جواد (۱۳۹۴) «سنگ‌های مزار، نمودی از وحدت مختلف اسلامی در ایران؛ گونه شناسی، طبقه بندی و مطالعهٔ آرایه‌ای سنگ مزارهای نوع گهواره‌ای»، ***تاریخ اسلام***، ۵(۲۰)، ۱۵۲-۱۳۳.
مولند، اینار (۱۳۸۰) ***جهان مسیحیت***، ترجمهٔ محمد باقر انصاری و مسیح مهاجری، تهران: امیرکبیر.
نادری گرزالدینی، مرجانه (۱۳۹۴) «مضامین و مفاهیم گیاهی در تخت جمشید»، ***کنفرانس بین المللی معماری و شهرسازی، مهندسی عمران، هنر و محیط زیست، افق‌های آینده، نگاه به گذشته***، ۷-۳.

نوراللهی، علی؛ شیرزاد، غلام (۱۳۹۴) «معرفی و تحلیل گورستان های ارمنیان شهرستان خمین»، ***پیمان***، ۱۹(۷۲)، ۹۶-۷۴.
نوراللهی، علی؛ علی‌لو، سارا (۱۳۹۵) «قوم باستان‌شناختی گورنگاره‌های ارمنیان شرق زاگرس مرکزی، (خمین، شازند، الیگودرز، سیرک و جلفا)»، ***پیمان***، ۲۰(۷۶)، ۱۵۲-۱۰۷.
نوری‌زاده، احمد (۱۳۷۶) ***تاریخ و فرهنگ ارمنستان***، تهران: چشمه.
ـــــــــ (۱۳۸۴) ***صد سال شعر ارمنی (از اواخر قرن نوزدهم تا اواخر قرن بیستم)***، تهران: چشمه.
هال، جیمز (۱۳۸۰) ***فرهنگ نمادها در هنر شرق و غرب***، ترجمهٔ رقیه بهزادی، تهران: معاصر.
هژبری نوبری، علیرضا (۱۳۸۳) ***جایگاه کاوش‌های مسجد کبود تبریز در عصر آهن ایران و مقایسه آن با سایر محوه‌های هم‌عصر***، مجموعه مقالات همایش بین‌المللی باستان‌شناسی ایران؛ شمال غرب ایران، به کوشش مسعود آذرنوش، تهران: انتشارات پژوهشکده باستانشناسی.
ـــــــــ ***گزارش سومین فصل کاوش‌های باستان‌شناختی گورستان باستانی لاریجان منطقه خدآفرین***، تهران: گزارش چاپ نشده سازمان میراث فرهنگی.
هوسپیان، شاهین (۱۳۹۴) «چند کلیسای ارمنی در یک نگاه»، ***پیمان***، ۱۹(۷۴)، ۱۳۲-۷۴.
ـــــــــ (۱۳۹۶) «خاچکار» (بخش دوم)، ***پیمان***، ۲۱(۸۱)، ۴۹-۸.
ـــــــــ (۱۳۹۷) «کاوش‌های باستان‌شناسی در آرامگاه پادشاهان اشکانی ارمنستان»، ***پیمان***، ۲۲(۸۵)، ۶۶-۴۶.
هیس، هوفمن رینولدز (۱۳۴۰) ***تاریخ مردم‌شناسی***، ترجمهٔ ابوالقاسم طاهری، تهران: ابن‌سینا.
یاحقی، محمدجعفر (۱۳۷۵) ***فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی***، تهران: سروش.
یونگ، کارل گوستا (۱۳۵۲) ***انسان و سمبل‌هایش***، ترجمهٔ ابوطالب صارمی، تهران: پایا.

References

Ahmadzadeh, F., Hosayni, S., Norasi, H. (2018). A Research on the Recognition of Implication & Motifs of Gooran Tribal Gravestones in West Islamabad (Ex-Shah Abad1) City, ***Theoretical Principles of Visual Arts***, 3(1), 72-92. doi: 10.22051/jtpva.2018.3936 (Text in Persian).
Akbari M. ; Moulaii, M. M. (2019). The Impact of Parallel Aspects of Islam and Christianity on the Process of Converting Church to Mosque: During the Ottoman Era, ***Journal of Researches in Islamic Architecture***, 6(4), 121-137 (Text in Persian).
Alinezhad, R. (2014). Sefidchah, An Image Beyond of a Cemetery Recognition and Study on themes and Visual Motifs of Sefidchahs Cemetery, ***Honar-ha-ye-Ziba Honar-ha-ye Tajassomi***, 19 (2): 49-56 (Text in Persian).
Amoozgar, J. (2013). ***Mythological History of Iran***, Tehran: SAMT Publications (Text in Persian).
Ataie, M. (2019). Symbolism of Death based on Motifs Carved on Tombstones in the Middle Zagros Region with Emphasis on Nahavand City, ***International Conference on Zagros Studies: The Origin of Human Life in the Zagros Mountains,*** **Iranology Foundation**, Tehran (Text in Persian).
Ayvazyan, M. (2012). ***Mythological Commonalities and Beliefs in Iranian and Armenian Sources***, Tehran: Institute for Humanities and Cultural Studies (Text in Persian).
Baghdasarian, E. (2001). ***A Short History of Armenian Community in Iran,*** Tehran: Edik Baghdasarian (Text in Persian).
Bahmani, P. (2010). ***The Evolution of the Role and Symbol in Traditional Iranian arts***, Payame Noor University of Tehran (Text in Persian).
Bolkhari, H. (2005). ***Theoretical Foundations of Islamic Art and Architecture***, Tehran: Soore Publication (Text in Persian).
Burckhardt, T. (2011). ***Sacred Art in East & West: Its Principles and Methods***, Tehran: Soroush Publications (Text in Persian).
Chevalier, J. (2009). ***Dictionnaire des Symboles: Mythes, Reves, Coutumes***, Translated by Soudabeh Fazayeli, Tehran: Jeihoon (Text in Persian).
Cirlot, J.E. (2010). ***A Dictionary of Symbols***, Tehran: Dastan Publications (Text in Persian).
Colledge, M. (2001).
Coomaraswamy, A. (2007).
Cooper, J. C. (2013). ***An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols (1st Vol.)***, Tehran: Elmi Publications (Text in Persian).
Davdar, A. & Mansouri, E. (2006). ***An Introduction to the Myths and Symbols of Iran and India in Ancient Times***, (1st ed.), Tehran: Kalhor Publications (Text in Persian).
Faqigh Mirzaie, G., Mokhlesi, M. & Habibi, Z. (2005). ***Takht-e Foulad: a Historical Cemetery in Iran›s Isfahan***, Tehran: Shabak Publications (Text in Persian).
Farzin, A. (2005). ***Lorestan Tombstone Motifs: An Anthropological Study on the Patterns and Content of Lorestan Tombstones***, Tehran: Anthropological Research Institute of the Cultural Heritage and Tourism Organization (Text in Persian).
Garavand, A.; Rezalou, R. (2019). Iconographic Interpretation of Animal Designs in the Ghareh Klisa of Chaldoran, ***Parseh Journal of Archaeological Studies***, 2 (6): 143-159 (Text in Persian).
Gershman, R. (1998). ***Iranian Art in the Median and Achaemenid Periods***, translated by Bahram Farhoushi, Tehran: Scientific and Cultural Publications (Text in Persian).
Hall, J. (2001). ***Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art***, Tehran: Farhang Moaser (Text in Persian).
Hays, H.R. (1961). ***From Ape to Angel***, Tehran: Ibn Sina Publications (Text in Persian).
Hejbari Nobari, A. (2004). ***The location of the excavations of the Blue Mosque of Tabriz in the Iron Age of Iran and its comparison with other contemporaries***, Proceedings of the International Conference on Archeology of Iran; Northwest of Iran, by Massoud Azarnoush, Tehran: Archaeological Research Institute Publications (Text in Persian).
_____, A. (2010). ***Report of the third chapter of archeological excavations of Larijan ancient cemetery in Khodafarin region***, Tehran: Unpublished report of Cultural Heritage Organization (Text in Persian).
Hovsepian, Sh. (2015). Several Armenian Churches

(2016). Tombstones, a Case of Unity of Different Islamic Religions in Iran: Typology, Classification, and Study of Figures on Cradle Tombstones, ***Pajoohesh Name-ye Tarikhe ISLAM***, 1(20), 133-153 (Text in Persian).

Naderi Garzaldin, M. (2015). Plant themes and concepts in Persepolis, ***International Conference on Architecture and Urban Planning, Civil Engineering, Art, Environment: A Look at the Past and the Future***, 3-7 (Text in Persian).

Noorallahi, A. and Alilu, S. (2016). Archaeological Ethnography of Armenian Cemeteries in the East Zagros (Khomein, Shazand, Aligudarz, Sirk and Jolfa), ***Peyman Cultural Quarterly***, 20 (76):107-152 (Text in Persian).

Noorallahi, A. & Shirzad, Gh. (2015). Introduction and Analysis of Armenian Cemeteries in Khomein City, ***Peyman Cultural Quarterly***, 19 (72): 74-96 (Text in Persian).

Nourizadeh, A. (1997). ***History and Culture of Armenia***, Cheshmeh (Text in Persian).

Nourizadeh, A. (2005). ***Hundred Years of Armenian Poetry***, Cheshmeh (Text in Persian).

Ouspensky, L. and Lossky, V. (2009). ***The Meaning of Icons***, (2nd ed.), Tehran: Soore Mehr Publication (Text in Persian).

Parham, C. (1992). ***Persian Rugs and Flatweaves***, (Vol. 2), Tehran: Amir Kabir (Text in Persian).

Pooyan, J.; Khalili, M. (2010). Semiotics of Tombstones in Shiraz Daraslam Cemetery, ***Ketab-e-Mah-e-Honar***, 144, 98-107 (Text in Persian).

Rahbar, I. (2021). A Historical Study of the Gender Signs related to Females on Gravestones from Qajar Period till Now, ***Glory of Art (Jelve-y Honar) Alzahra Scientific Quarterly Journal,*** 13(2), -. doi: 10.22051/jjh.2021.33357.1569 (Text in Persian).

Riazi, M. (2002). ***Patterns and Designs of Sassanid Clothes and Weavings***, Tehran: Ganjine Honar (Text in Persian).

Safikhani, N., Ahmadpanah, S., Khodadad, A. (2014). Semiotic of Isfahan s Takht-e Foulad Cemetery Motifs (With Emphasis on Animal Motifs of Lion and Fish, ***Honar-Ha-Ye-Ziba: Honar-Ha-Ye-Tajassomi***, 19(4), 67-76. doi: 10.22059/jfava.2014.55422 (Text in Persian).

Sargsyan, G. (2004). Dynasty of St. Gregory and the First Religious Leaders of Armenia, ***Peyman Cultural Quarterly***, 27, 5-23 (Text in Persian).

Shahmandi, A. (2013). Evaluating and Comparing Tashtab (Water Tub) in the Armenian`s Cemetery and in the Cemetery of Takhte Foulad in Isfahan, ***Honar-Ha-Ye-Ziba:Honar-Ha-Ye-Tajassomi***, 18(1), 1-13. doi: 10.22059/jfava.2013.36269 (Text in Persian).

Sharifinia, A., Lashkari, A. (2018). A Review and Study of Decorative Motifs of Tombstones in Madar Zoleykhah Cemetery in Darreh Shahr, ***Glory of Art (Jelve-y Honar) Alzahra Scientific Quarterly Journal***, 10(1), 65-72. doi: 10.22051/jjh.2017.9247.1081 (Text in Persian).

Sharifinia, A., Sarikhani, M., Dolatyari, A., Ghaemi, N. (2016). Recognition and investigation of the themes and reliefs of tombstones of the City Darreh-Shahr in Ilam Province, ***Honar-Ha-Ye-***it a Glance, ***Peyman Cultural Quarterly***, 19 (74), 74-132 (Text in Persian).

Hovsepian, Sh. (2017). Khachkar (Part 2), ***Peyman Cultural Quarterly***, 21 (80), 8-49 (Text in Persian).

Hovsepian, Sh. (2018). Archaeological Excavations at the Tomb of the Parthian Kings of Armenia, ***Peyman Cultural Quarterly***, 22 (85), 46-66 (Text in Persian).

Jahanmard, B., Valibeig, N. (2019). A Study on the Proportions and Composition of the Tombstones Containing Angelic Motifs in Isfahan's New Julfa Cemetery, ***Negareh Journal***, 14(52), 53-67. doi: 10.22070/negareh.2019.4069.2085 (Text in Persian).

Jung, C.G (1973). ***Man and His Symbols***, Translated by Abutaleb Saremi, Tehran: Paya (Text in Persian).

Karapetyan, A. (2012). The Background of Armenian Carpets and the Reflection of the Symbol and the Idea in the Originality of its Patterns, ***Peyman Cultural Quarterly***, 16 (60): 7-51 (Text in Persian).

Kambakhsh Fard, S. (1998). Parthian zebras, ***Journal of Archeology and History*** (Appendix 1), Tehran: University Publishing Center (Text in Persian).

Kazempour, M., Mohammadzadeh, M., Shokrpour, S. (2020). The Iconography Analysis of the Islamic Period Grave stones in Ahar Museum, ***Honar-Ha-Ye-Ziba: Honar-Ha-Ye-Tajassomi***, 25(1), 71-86. doi: 10.22059/jfava.2018.266150.666028 (Text in Persian).

Khalatbari, M. R. (2004). ***Archaeological excavations in Talesh archeological sites: Preliminary report of excavations and coins - Miyanroud***. Tehran: Publications of Cultural Heritage Research Institute and General Directorate of Cultural Heritage of Guilan Province (Text in Persian).

Khazali, M. (2008). Examining the Nature of Angels from the Perspective of Divine Religions, ***A Research Quarterly in Islamic Theology (kalam) and Religious Studies***, 4 (12): 105-136 (Text in Persian).

Khodadadi, A., Safikhani, N., Ahmadpanah, S. (2018). A comparative study of the Image of Angel as a Motif Engraved on the Tombstones of Armenians' Cemetery and Those of Takht-e-Foolad Cemetery in Esfahan, ***Honar-Ha-Ye-Ziba: Honar-Ha-Ye-Tajassomi***, 23(3), 83-92. doi: 10.22059/jfava.2018.227470.665609 (Text in Persian).

Lorestan Governor›s Office of Statistics and Information, Deputy of Planning (2011). ***Statistical Yearbook of Demography***, Lorestan (Text in Persian).

Mobini, M., Shakarami, T., Sharifinia, A. (2018). Comparative Study of Stucco Decorations of Seymareh Mosque, Noh Gonbad Mosque of Balkh, and Samarra from Abbasid Period, ***Honar-Ha-Ye-Ziba: Honar-Ha-Ye-Tajassomi,*** 23(1), 61-72. doi: 10.22059/jfava.2017.240895.665729 (Text in Persian).

Moghaddam, M. (2001). ***Mehr and Nahid***, Tehran: Hirmand Publications (Text in Persian).

Molland, I. (2001). ***The World of Christianity***, translated by Mohammad Baqer Ansari and Masih Mohajeri, Tehran: Amir Kabir (Text in Persian).

Mousavi Kouhpar, S. M., Khanali, H.; Nayestani, G.

Zi*ba: *Honar-Ha-Ye-Tajassomi, 21(1), 23-35. doi: 10.22059/jfava.2016.57707 (Text in Persian).
Shayestehfar, M. (2010). Symbol of the basis of aesthetic and thematic studies of art, ***Book of the Month of Art***, 139, 109-94. 58 (Text in Persian).
Soltaninejad, A., Farahmand Boroujeni, H., Zhole, T. (2014). Manifestation of Symbols in Armenian Woven Rugs, ***Negareh Journal***, 9(30), 47-61 (Text in Persian).
Streiter, O., Leonhard v., Yoann G. (2007). From Tombstones to Corpora: TSML for Research on Language, Culture, Identity and Gender Differences, ***Pacific Asia Conference on Language Information and Computation 21***, Seoul, Korea.
Touramanian, T. (2013). ***History of Armenian Architecture***, Yerevan: Yerevan State University (Text in Persian).
Ulubabyan, B. (2005). Khachkar, ***Peyman Cultural Quarterly***, Translated by Edward Harutyunyan, 9 (33), 26-52 (Text in Persian).
Yahaghi, M. (1996). ***A Dictionary of Myths and Narrative Symbols in Persian Literature***, Tehran: Soroush Publications (Text in Persian).
Zakerin, M. (2011). The Study of Sun Image on Iranian Ceramic Dishes, ***Honar-Ha-Ye-Ziba: Honar-Ha-Ye-Tajassomi***, 3(46), 23-34 (Text in Persian).
Zekavat, S., Noori, S. (2018). A Comparative Study of Architectural Decorative Motifs of Saint Stephanos and GharaKelisaChurches with Ancient Iran Architectural Decoration(A Study of the Sun, Cedar and Lotus Motifs), ***Glory of Art (Jelve-y Honar) Alzahra Scientific Quarterly Journal,*** 10(2), 45-54. doi: 10.22051/jjh.2017.13135.1198 (Text in Persian).

URLs:

URL1- fa.wikipedia.org: 5-12:5909/1400: (نشان ملی ارمنستان)
URL2- tebyan-lorestan.ir:1399/09/09

فصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س) زمینهٔ انتشار: هنر
سال ۱۴، شماره ۱، بهار ۱۴۰۱
مقاله پژوهشی، ص ۱۰۱-۸۸
http://jjhjor.alzahra.ac.ir

«جنبش گلابی» در کاریکاتورهای انقلاب ژوئیه فرانسه [۱]

علیرضا طاهری [۲]
مهرداد کشتی آرا [۳]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۴/۳۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۷/۱۹

چکیده

کاریکاتور از شیوه‌های مهم هنری در بیان انتقاد و اعتراض سیاسی و اجتماعی به زبان هجو و طنز است. کاریکاتورهای سیاسی در انقلاب ژوئیه (۱۸۳۰) و در زمان لویی فیلیپ پادشاه فرانسه به‌دلیل فساد و ناکارآمدی وی و درباریان و همچنین فشار و مخالفت با آزادی بیان و انتشار روزنامه‌های منتقد، محبوبیت بسیاری در جامعه پیدا کرد. کاریکاتوریست‌های این دوره به سردمداری شارل فیلیپون با چاپ کارتون‌های هجوآمیز به عملکرد شاه و درباریان اعتراض کردند. نمایش شاه به‌صورت گلابی به‌عنوان جنبش هنری و نمادی از فساد سلطنتی درآمد. هدف این مقاله بررسی نهضت هنری گلابی در کاریکاتورهای فرانسه و نشریات دورهٔ احیای سلطنت، در زمان پادشاهی لویی فیلیپ است. سؤالی که مطرح می‌شود این است که دلایل به‌وجودآمدن جنبش گلابی در زمان سلطنت لویی فیلیپ چه بود؟ چه عواملی سبب محبوبیت این کاریکاتورها در جامعهٔ آن روز فرانسه شد؟ باید گفت، فشارهای سیاسی بر هنرمندان و منتقدان باعث شد تا کاریکاتوریست‌ها مجبور به استفاده از استعاره و تمثیل شوند؛ چهرهٔ گلابی‌شکل لویی فیلیپ نیز به این نمادسازی کمک فراوانی کرد. ضمن اینکه گلابی در نزد عامه به مفهوم ساده‌لوح بود. این مقاله به روش توصیفی و تا اندازه‌ای تحلیلی انجام گرفته است.

واژه‌های کلیدی: کاریکاتور، جنبش گلابی، انقلاب ژوئیه، لویی فیلیپ.

1-DOI: 10.22051/JJH.2021.37022.1677

۲ -استاد گروه تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران، نویسنده مسئول.
al.taheri@art.ac.ir
۳ -مربی گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران. kashtiara@art.ac.ir

مقدمه

کاریکاتور، هجو و مضحکه دارای قدمت بسیار دیرینه‌ای در تاریخ است. کاریکاتور را به‌لحاظ کاربرد، می‌توان به دو نوع اساسی و مهمِ کاریکاتورهای اجتماعی و سیاسی طبقه‌بندی کرد. کاریکاتورهای سیاسی در انقلاب ژوئیه فرانسه و در زمان لویی فیلیپ[1] پادشاه دورهٔ احیای سلطنت به‌دلیل فساد و ناکارآمدی پادشاه و درباریان و همچنین فشار و مخالفت با آزادی بیان و انتشار روزنامه‌های منتقد، کاربرد و محبوبیت بسیاری در جامعه یافتند.

کاریکاتوریست‌ها و نویسندگان منتقد تعقیب و بازداشت شدند و برخی از آنها به زندان افتادند یا به جریمه محکوم شدند. یکی از نمادهای مخالفت و انتقاد و هجو پادشاه به‌صورت گلابی بود و به‌مرور گلابی نمادی از لویی فیلیپ شد. سؤالی که مطرح می‌شود این است که دلایل به‌وجودآمدن نهضت گلابی و استفاده از این شکل در زمان سلطنت لویی فیلیپ چه بود؟ چه عواملی سبب محبوبیت این کاریکاتورها در جامعهٔ آن روز فرانسه شد؟ هدف این مقاله بررسی نهضت هنری گلابی در کاریکاتورهای فرانسه و نشریات دورهٔ احیای سلطنت، در زمان پادشاهی لویی فیلیپ است.

پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ پیشینهٔ تحقیق باید گفت که به نظر نمی‌رسد تحقیقی در خصوص این موضوع در ایران انجام شده باشد. کتاب پروندهٔ کاریکاتور نوشتهٔ محمدرفیع ضیایی، تاریخ و روند سیر تکاملی کاریکاتور در جهان را بررسی کرده است. مقالاتی دربارهٔ موضوع کاریکاتور به‌صورت کلی یا با نگاه تاریخی نیز موجود است؛ از جمله «تاریخ کاریکاتور نگاهی کوتاه به تاریخ بلند کاریکاتور جهان» به نویسندگی محمد عبدعلی، همان‌طور که از عنوانش برمی‌آید نگاه اجمالی به تاریخ کاریکاتور است. همچنین عناوین دیگری دربارهٔ کاریکاتور در بین مقالات به چشم می‌خورد که بیشتر دربارهٔ کاریکاتور یا نمایشگاه‌های کاریکاتور در ایران است. این مقاله به شیوهٔ توصیفی انجام شده، ولی گاه در حیطهٔ تحلیل آثار نیز گام گذاشته شده است.

کاریکاتورهای انجام‌شده در طول نهضت گلابی فرانسه، به‌لحاظ تعداد دارای حجم درخور توجهی است، ولی به‌دلیل محدودیت در تعداد صفحات مقاله، سعی شده است تا از برخی کاریکاتورهایی استفاده شود که در روند شکل‌گیری نهضت و همچنین بستر تاریخی آن مؤثر بوده‌اند.

کاریکاتور

تاریخ کاریکاتور به دوران باستان بازمی‌گردد، در تمدن‌هایی نظیر مصر، بین‌النهرین و یونان و... آثاری از کاریکاتور بر جای مانده است. پیشینهٔ کاریکاتور را در هنرهای نمایشی و ادبیات می‌توان یافت. در فرهنگ اساطیری یونان برخی از شخصیت‌های افسانه‌ای توصیفات غیرطبیعی دارند که گاهی در تصویرسازی آنها از شیوهٔ مبالغه و اغراق استفاده شده و به آنها، آگاهانه یا ناآگاهانه، حالت گروتسکی و کاریکاتوری داده شده است. «در یونان روح کاریکاتور و نمایش مضحکه (بورلسک) شکل منظم‌تری نسبت به سایر کشورها به خود گرفته بود، زیرا این روح ذاتی جامعهٔ یونانی بود» (Wright,1875:11). کاریکاتور، یک گروتسک، نمایشی ناخوشایند و مضحک از اشخاص یا اشیا با اغراق در مشخص‌ترین و چشمگیرترین ویژگی‌های آنهاست که تغییر شکل و گاه زشتی آنها باعث خندهٔ مردم می‌شده است. این ایده که تغییر شکل از حالت طبیعی یا غیرطبیعی می‌تواند موضوع سرگرمی باشد، با ایده‌آل «کالوکاگاتیا»[2] کاملاً مطابقت دارد که مطابق آن، هر چیزی غیر از زیبایی و خوبی، مضحک و تمسخرآمیز است. «کالوس کاگاتوس[3] یا کالاکاگاتوس[4] در زبان یونانی باستان که کالوکاگاتیا از آن مشتق شده، عبارتی است که نویسندگان کلاس یک یونان برای توصیف ایدئال رفتار شخصی یک نجیب‌زاده، به‌ویژه در زمینهٔ نظامی استفاده می‌کردند و از دوران هرودوت و کلاسیک کاربرد داشته است» (Liddell & Scotte, 1843: 278).

این عبارت صفت است و از دو صفت «زیبا» و «خوب» یا «فضیلت» تشکیل شده است. ورنر ژائگر این ایدئال را «شخصیت جوانمردانهٔ کامل انسان، هماهنگی ذهن و بدن، در نبرد و خطابه، گفتار و عمل» (Jaeger, 1945:13) خلاصه می‌کند. به‌لحاظ ریشه‌شناسی، «کلمهٔ کاریکاتور از فعل ایتالیایی «کاریکاره»[5] اقتباس شده است؛ به معنی «بارگیری»، «اضافه‌کردن» و جزئیات اغراق‌شده. به نظر می‌رسد این واژه را اولین بار جیوانی آتانازیو موزینی (۱۶۴۶) استفاده کرده است. احتمال دارد که جیان لورنزو برنینی [۱۶۸۰-۱۵۹۸]، مجسمه‌ساز و معمار قرن هفدهم که کاریکاتوریست ماهری نیز بود، هنگامی که در سال ۱۶۶۵ به فرانسه رفت واژهٔ کاریکاتورا[6] را به آنجا وارد کرده

باشد»(URL4).

انقلاب ژوئیه و لویی فیلیپ

انقلاب ژوئیه، دومین انقلاب فرانسه بود که پس از انقلاب اول (۱۷۸۹) رخ داد. در پی این واقعه، لویی فیلیپ اول، در رأس رژیم جدید سلطنتی معروف به «سلطنت ژوئیه»، جانشین دومین دورهٔ احیای سلطنت شد و به پادشاهی رسید. این انقلاب طی سه روز، سه‌شنبه ۲۷، چهارشنبه ۲۸ و پنج‌شنبه ۲۹ ژوئیه سال ۱۸۳۰، اتفاق افتاد و به «سه روز باشکوه»[۷] معروف شد. لویی فیلیپ، در سال ۱۷۷۳ در پاریس متولد شد و در سال ۱۸۵۰ در کلارمونت انگلستان درگذشت. انقلاب ژوئیه ۱۸۳۰ سلطنتی مشروطه را ایجاد کرد. در دوم اوت، شارل دهم و پسرش دوفین از حقوق خود برای سلطنت کناره‌گیری و به انگلیس عزیمت کردند. اگرچه شارل قصد داشت که نوه‌اش، دوک بوردو، به‌عنوان هنری پنجم تاج و تخت را به دست بگیرد، سیاستمداران تشکیل‌دهندهٔ دولت موقت در عوض پسرعموی دوروی، لویی فیلیپ را از مجلس اورلئان بر تخت سلطنت نشاندند، وی موافقت کرد که به‌عنوان یک پادشاه مشروطه، سلطنت کند. وی آخرین پادشاهی است که بین سال‌های ۱۸۳۰ تا ۱۸۴۸ در فرانسه با عنوان «پادشاه فرانسوی‌ها» سلطنت کرد.

جنبش گلابی

لویی فیلیپ نتوانست به قول خود در پاسداشت قانون اساسی و سلطنت مشروطه و آزادی بیان که محصول انقلاب اول و انقلاب ژوئیه بود، متعهد بماند. فساد خود، درباریان، معضلات اجتماعی و سیاسی ناشی از شیوهٔ حکومتی وی گریبان‌گیرش شد؛ نیز فشارهای شدید و گسترده بر مطبوعات آزاد، نویسندگان و هنرمندان منتقد روزبه‌روز افزایش می‌یافت و باعث خشم آنها می‌شد؛ بنابراین، کاریکاتوریست‌ها شروع به هجو تصویری، گاه همراه با متن‌های خلاصه، کردند. از کاریکاتوریست‌های شناخته‌شده‌ای که با لویی و درباریانش مخالفت کردند، شارل فیلیپون[۸] (۱۸۰۰-۱۸۶۱) بود که موجی از اعتراضات را به راه انداخت و با تصویر چهرهٔ لویی فیلیپ به شکل گلابی، دیگر کاریکاتوریست‌ها را به پیروی از خود تهییج کرد و باعث به‌وجودآمدن حرکتی اعتراض‌آمیز شد که می‌توان از آن با عنوان «جنبش گلابی» نام برد. وی لیتوگراف، کاریکاتوریست و روزنامه‌نگار و سردبیر دو نشریه بود: لاکاریکاتور،[۹] فعال بین ۱۸۴۳-۱۸۳۰؛ لوشاریواری،[۱۰] فعال بین ۱۹۳۷-۱۸۳۲. فیلیپون گروهی از هنرمندان ماهر را که بیشتر برای این دو نشریه کار می‌کردند، جمع کرد و از طریق آنها با خشونت فزاینده‌ای به پادشاه و سیستم دولت حمله کرد. لاکاریکاتور در مخالفت با لویی فیلیپ به‌طور بی‌سابقه‌ای سر و صدا کرد و بیش از دوازده بار توقیف شد. ناشران تحت پیگرد قانونی قرار گرفتند. کمتر از دو هفته از دادگاهی که در آن فیلیپون، در کاریکاتوری، شاه را با گلابی مقایسه کرده بود، می‌گذشت که او آن را در لاکاریکاتور منتشر کرد و پس از آن دستگیر و به پرداخت جریمه و شش ماه زندان محکوم شد. به‌دنبال این حکم اولیه، فیلیپون به‌سرعت برای هفت ماه دیگر زندانی شد، یکی از جرائم جدید او انتشار کارتونی در لاکاریکاتور (۷ ژوئن ۱۸۳۲) با عنوان «پروژهٔ یک بنای یادبود با یک گلابی بزرگ» بود که یک تندیس گلابی را در میدان انقلاب پاریس، همان جایی که لویی شانزدهم در سال ۱۷۹۳م با گیوتین گردن زده شده بود، نشان می‌داد (تصویر۱).

«تندیسی از یک گلابی عظیم‌الجثه که روی یک پایه قرار گرفته و روی آن نوشته شده است «۲۷ و ۲۸ و ۲۹ // ژوئیه // ۱۸۳۰»، یعنی تاریخ «سه روز با شکوه». فیلیپون در توضیحاتی که از این نقاشی ارائه می‌دهد، مشخص می‌کند که او می‌خواسته اثری معماری بسازد؛ او ایدهٔ «گلابی عظیم بر روی یک پایهٔ بسیار ساده، بسیار بورژوایی» را در سر داشت، به‌اضافهٔ اینکه روی این پایه با حروف خونین حک شده است: «۲۷ و ۲۸ و ۲۹ نتیجه ∞».

این کتیبه به زبان محاسبه به این معنی است که روزهای انقلابی که مردم در آن علیه سلطنت شارل دهم و افراط‌گرایی و سوءاستفاده‌های او از قدرت می‌جنگیدند، کاملاً بی‌فایده و پوچ بوده است. انتخاب میدان انقلاب پاریس، کنکورد فعلی، برای نصب این مجسمه، یعنی مکانی که لویی شانزدهم در ۲۱ ژانویه ۱۷۹۳ با گیوتین گردن زده شد، قابل توجه است» (URL13). این موضوع نشان می‌دهد که برخی از انقلاب‌ها بی‌فایده نبودند و برعکس، تأثیرات مهمی به‌دنبال داشتند. فیلیپون به انقلاب فرانسه در سال ۱۷۸۹ اشاره می‌کند که طی آن انقلابی‌ها موفق شدند سلطنت را برانداز و سر شاه را قطع کنند.

حکومت پادشاهی، این کارتون را تهدیدی بزرگ دانست و با ترفندی فیلیپون را مجبور کرد که بخشی از محکومیت دوم خود را در بیمارستان روانی دکتر پینل بگذراند، این کار پیامی برای کاریکاتوریست‌ها و مردم داشت که فقط فردی

با اختلال روانی، چنین کارتون‌ها و کاریکاتورهایی را برای تمسخر شاه می‌کشد. همکار کاریکاتوریست فیلیپون، یعنی دومیه که کارهای گزنده و هجوآمیز او در اوایل سال ۱۸۳۰

تصویر۱. پروژهٔ بنای یادبودی تاریخی به‌شکل گلابی بزرگ که باید در میدان انقلاب نصب شود، دقیقاً در مکانی که گردن لویی شانزدهم با گیوتین زده شده بود. شارل فیلیپون، لاکاریکاتور، ۱۸۳۲، چاپ لیتوگرافی، ۲۹/۶×۲۱/۱cm، (خانهٔ بالزاک، پاریس) (URL13).

تصویر۲. گارگانتوا، کاریکاتور لویی فیلیپ؛ اونوره دومیه، چاپ سنگی، ۱۸۳۲، لاکاریکاتور (URL3).

در لاکاریکاتور چاپ شده بود، از نقش گلابی بسیار استفاده می‌کرد، دستگیری او در سال ۱۸۳۲ به‌دلیل کشیدن کاریکاتور گارگانتوا (تصویر۲) بود که لویی فیلیپ را به‌عنوان شخصیتی فاسد به تصویر کشیده بود.

همانند فیلیپون، دومیه نیز مجبور شد بخشی از دوران محکومیت خود را در بیمارستان روانی بگذراند. با این وجود، از نقش گلابی در سراسر فرانسه به‌عنوان نمادی طعنه‌آمیز از مقاومت استفاده می‌شد، از کشیده شدن آن روی دیوارهای محلهٔ لاتین پاریس و دیوارهای زندان گرفته تا حضور در رمان ماری هانری بِیل استندال (۱۸۴۲-۱۷۸۳)، به نام لوسیان لوون که پس از مرگ وی در سال ۱۸۹۴ منتشر شد، «هنگامی که برخی از ساکنان نانسی تصمیم به تحقیر ژنرالی می‌گیرند که با نشان دادن گلابی به او تنفر خودشان را ابراز می‌کنند» (Stendhal,2011:89). شارل بودلر نویسندهٔ شهیر فرانسوی دربارهٔ فیلیپ گلابی در مقاله‌ای با عنوان «برخی از کاریکاتوریست‌های فرانسوی» منتشرشده در سال ۱۸۵۷، می‌نویسد: «در اطراف این گلابی مستبد لعنتی تعداد زیادی از میهن‌پرستان فریادکشان جمع شدند. چنان وحشت و یکپارچگی باورنکردنی در تقاضای سرسختانهٔ آنها برای عدالت وجود داشت که وقتی امروز مجلات قدیمی طنز را ورق می‌زنیم، با شگفتی بسیار، درمی‌یابیم که چگونه این قضیه، موضوعِ نزاع‌های بی‌وقفه‌ای بوده که توانسته سال‌ها ادامه یابد» (Baudlaire,1971:46). در سال ۱۸۳۵ دولت قانونی را تصویب کرد که لاکاریکاتور را مجبور به توقف انتشار کرد. انتشار مجله مجدداً در سال ۱۸۳۸ آغاز شد و تا سال ۱۸۴۳ ادامه یافت.

چارلز فیلیپون نمایش بی‌رحمانهٔ لویی فیلیپ را که به‌مثابهٔ یک گلابی بسیار ناخوشایند جلوه می‌کرد، در سال ۱۸۳۱ آغاز کرد. وی به‌عنوان دفاع، در دادگاهی که وی را به نقض حیثیت پادشاه متهم کرده بود، طراحی چهره‌هایی را انجام داد که نشان می‌داد چگونه سر پادشاه در یک روند تحولی و در چند مرحله چرخش می‌کند و به شکل گلابی نزدیک می‌شود. این اثر یکی از تأثیرگذارترین کاریکاتورهای فیزیوگنومیک[11] سیاسی بود که شخصیت پادشاه را از دید فیلیپون نمایش می‌داد (تصویر۴). او بعداً طرح اولیه را در لاکاریکاتور منتشر کرد. «از آن زمان به بعد، شاه در مجلات لیبرال فرانسه بی‌وقفه شبیه گلابی و سپس دقیقاً مثل خود میوه تصویر می‌شد. این تشبیه در بسیاری از سطوح کارساز بود: غبغب‌های بزرگ و فرم بدن لویی فیلیپ به او این شکل را می‌دادند، حروف ابتدایی نام او «Philippe» مطابق با نام گلابی «پوار» (Poire) در زبان فرانسه بود و «پوار» اصطلاحی محاوره‌ای برای نامیدن آدم «ساده‌لوح» بود. ممکن است این تصویر از پادشاه لویی، الهام‌گرفته از کارهای

تصویر۳. جورج چهارم (۱۸۳۰-۱۷۶۲) و ملکه کارولین در لباس‌های کیسه‌مانند به‌شکل گلابی: جورج کرویکشانک، ۲۳ ژوئن ۱۸۲۰، تکنیک اچینگ و رنگ‌آمیزی دستی، ۳۹/۲×۲۵/۸cm، (موزهٔ هنرهامبورگ) (URL1).

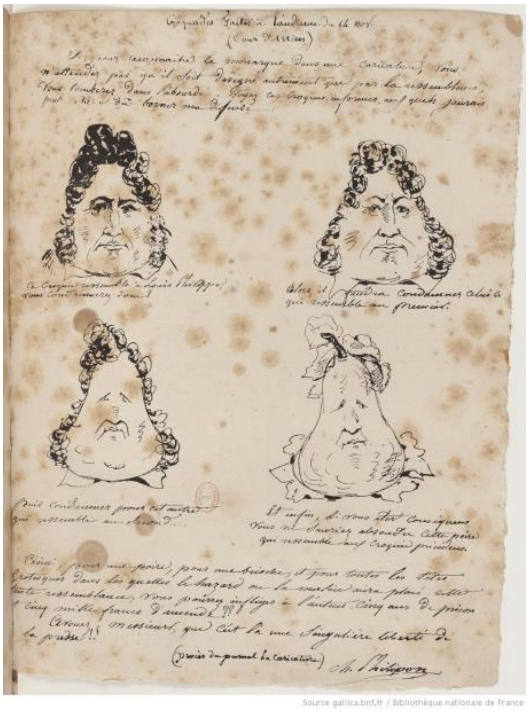
تصویر۴. دگردیسی پادشاه لویی فیلیپ به گلابی، کاریفیزیوگنومی: شارل فیلیپون، تکنیک قلم و مرکب قهوه‌ای روی کاغذ، ۱۸۳۱، (کتابخانهٔ ملی فرانسه، پاریس) (URL3).

چاپی انگلیسی باشد که قدمت آن حدود ده سال قبل‌تر است و شاه جورج چهارم را به همان شکل نشان می‌دهد (تصویر۳).

دومیه در زمانی طراحی‌های کاریکاتوری گلابی را برای لیتوگرافی آماده می‌کرد که به‌دلیل کارتون گارگانتوا، کاریکاتور دیگری از لویی فیلیپ، به‌همراه فیلیپون در زندان به سر می‌بردند. دومیه این نقاشی‌ها و چندین طرح دیگر را به دوست خود شارل راملـه (۱۸۵۱-۱۸۰۵)، لیتوگراف و نقاش داد تا از آنها لوح چاپی بسازد»(Stephens & George,1985:193). گارگانتوا و پانتاگروئل، پنج رمان طنز فرانسوا رابله، بین سال‌های ۱۵۳۲ و ۱۵۶۴ منتشر شد. این رمان‌ها داستان طنز و هجو دو غول پیکر به نام‌های گارگانتوا و پسرش پانتاگروئل و همراهان وی را شرح می‌دهد که سفرها و ماجراهای آنها وسیله‌ای برای تمسخر احمق‌ها و خرافات زمانه است.

به نظر می‌رسد، پرترهٔ گلابی‌شکلی که در یکی از طرح‌های فیزیگنومیک ژان باتیست ایزابِی، ۱۸۲۷ تصویر شده و در کتابخانهٔ ملی فرانسه نگهداری می‌شود، باید قدیم‌تر از طرح دگردیسی لویی فیلیپ به گلابی باشد(تصویر۵)؛ ولی این فیلیپون سردبیر نشریهٔ لاکاریکاتور و لوشاریواری بود که جسارت طراحی و چاپ چنین کاریکاتور فیزیوگنومیک نقادانه و هجوآمیز سیاسی را داشت و باعث ادامهٔ روند آن شد. «در روز ۱۴ نوامبر ۱۸۳۱، وی در مقابل قضات دادگاه که او را به جرم انتشار کاریکاتور ضد سلطنتی متهم کرده بودند، با ادعای اینکه «همه چیز می‌تواند مانند شاه باشد» از خود دفاع می‌کند»(URL7). چارلز فیلیپون، از طریق این دست‌کاری خلاقانهٔ فیزیوگنومیک در چهرهٔ لویی فیلیپ، نشان می‌دهد که اگر لویی فیلیپ مانند گلابی به نظر برسد

تصویر۵. پرترهٔ فیزیونومیک الکساندر دو سومِراد (۱۸۴۲-۱۷۷۹) باستان‌شناس و کلکسیونر هنر؛ ژان باتیست ایزابِی، قلم و مرکب (کتابخانهٔ ملی فرانسه، پاریس) (URL3).



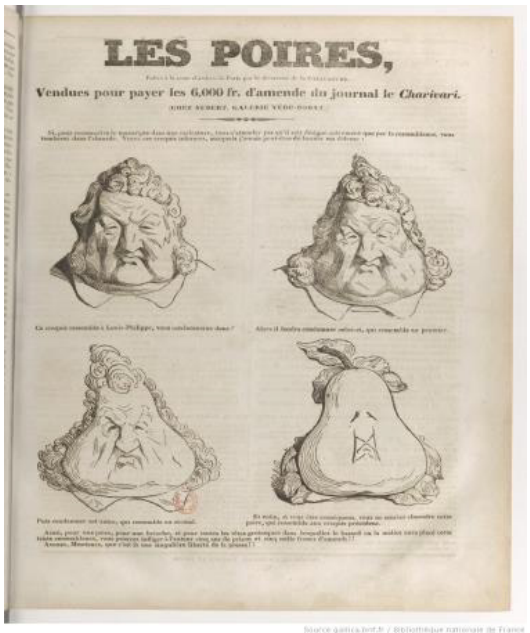
تصویر۶. طراحی‌های دگردیسی لویی فیلیپ به گلابی که فیلیپون در سالن دادگاه آن را کشیده است و در ۲۶ ژانویه ۱۸۳۲ در لاکاریکاتور منتشر شد. (کتابخانهٔ ملی فرانسه، پاریس)(URL3).

و نمایش دادن پادشاه ممنوع باشد، پس نمایش دادن یک گلابی ساده هم ممنوع است، وی سخنان خود را با این چهار

طرح همراه کرد (تصویر۶).

این چهار مرحلهٔ تبدیل یک سرواقعی به نقش یک گلابی و شخصیت‌پردازی آن به نظرات لاواتر دربارهٔ فیزیوگنومی اشاره می‌کند. این کاریکاتور در شمارهٔ ۲۴ نوامبر ۱۸۳۱ در لاکاریکاتور منتشر شد، ولی بلافاصله دولت آن را توقیف کرد، سپس در نسخهٔ دیگری، در لوشاریواری در ۱۷ ژانویه ۱۸۳۴ چاپ شد (URL8) (تصویر۷).

گلابی‌های فیلیپون مظهر تمام‌قد مبارزه علیه سانسور تحت فرمان سلطنت شد و نقش گلابی به نمادی از مقاومت در



تصویر۷. گلابی‌ها، شارل فیلیپون، (منتسب به دومیه)، دگردیسی شاه لویی فیلیپ به گلابی، طراحی شده در اتاق دادگاه سال ۱۸۳۱، منتشرشده در لوشاریواری در ۱۷ ژانویه سال ۱۸۳۴ (کتابخانهٔ ملی فرانسه، پاریس) (URL3).

برابر اقتدار حکومت تبدیل شد و همچنان به تأثیر خود ادامه می‌داد و در نشریات، فیلیپون با حداکثر تغییرات آزاردهنده ظاهر می‌شد. او در زیر هر مرحله از دگردیسی و تغییر شکل لویی فیلیپ به گلابی، متن‌هایی به‌صورت زیرنویس گذاشت که در دادگاه برای تبرئهٔ خود گفته بود، هرچند که مؤثر نبود و محکوم شده بود. وی زیرنویس‌ها را بدین ترتیب شروع کرد: «اگر برای شناسایی یک پادشاه در کاریکاتور، فقط به یک شباهت اعتماد می‌کنید، پس دچار پوچی می‌شوید، به این طرح‌های خام نگاه کنید که باید به دفاع از من اطمینان می‌دادند.» زیر طرح اول از لویی نوشت: «این طرح شبیه لویی فیلیپ است، بنابراین شما آن را محکوم می‌کنید؟» زیر طرح دومی که کمی خلاصه شده، نوشت: «بنابراین پس لازم است این یکی را که شبیه اولی است محکوم کنیم.» در سومین طرح، پادشاه شبه‌گلابی به نظر می‌رسید. با این وجود، فیلیپون عنوان کرد: «پس این یکی را نیز محکوم کنید که شبیه دومی است.»

چهارمین نقاشی بدون شک یک گلابی است. فیلیپون نتیجه گرفت: «و سرانجام، اگر منطقی باشید، نمی‌توانید این گلابی را که شبیه نقاشی قبلی است، تبرئه کنید. بنابراین، برای یک گلابی، برای یک بریوش (brioche، نان شیرینی فرانسوی) و برای همهٔ سرهای گروتسک که ممکن است شانس یا شیطنت در آنها شباهت داشته باشد، نویسنده و طراح آنها را با پنج سال زندان و پنج هزار فرانک جزای نقدی مجازات می‌کنید؟! قبول کنید، آقایان که این عجیب‌ترین آزادی مطبوعات است» (URL9). تحت یک چنین رژیم استبدادی بود که کاریکاتوریست‌های فرانسوی قرن نوزدهم یکی از قدرتمندترین استعاره‌های سیاسی تاریخ مدرن را تولید کردند: نمایش دادن شاه لویی فیلیپ به‌عنوان یک گلابی.

نقش گلابی را کارتونیست‌ها و کاریکاتوریست‌های آن دوران به کار بردند، در رأس همهٔ آنها، دومیه از نقش گلابی بهرهٔ بسیاری برد. دومیه با تأثیر و به تقلید از فیلیپون طرح‌های فیزیوگنومیکی از لویی فیلیپ کشید. این طرح که در اتاق دادگاه، سال ۱۸۳۱ انجام شده بود، سه سال بعد، در سال ۱۸۳۴ در نشریهٔ لوشاریواری منتشر شد. شکل گلابی به هیچ طریقی دست از سر حکومت سلطنتی برنداشت و نماد شناخته‌شدهٔ دولت سرکوبگر جمهوری‌خواهان و آزادی‌خواهان فرانسه شده بود. کاریکاتوری با عنوان «فرانسهٔ بیچاره» که اوژن فورِست (۱۸۹۴-۱۸۰۸) آن را نقاشی کرد، این موضوع را به‌صورت استعاره‌ای و با استفاده از عناصر نمادین تعریف شده، به زیبایی نشان می‌دهد (تصویر۸): فرانسه به‌طور نمادین و به‌شکل موجودی که سربزرگش یادآور گلابی است که برای نمایش لویی فیلیپ به کار برده می‌شد، بر روی شانه‌های زنی که روزنامه‌های جمهوری را بر روی یک دستگاه پرس روی هم می‌گذارد، نشسته است و در پس‌زمینه، ساختمان شهرداری پاریس دیده می‌شود.

به تصویر کشیدن دستگاه چاپ در اینجا نیز درخور توجه است. در توضیحاتی که در صفحه آمده، نوشته شده است که: «فرانسه که توسط سیستم هیولای ۱۳ مارس خرد شده، به دنبال حمایت از مطبوعات است. آیا ساختمان شهرداری که در پس‌زمینهٔ نقاشی قرار گرفته، به‌معنای مجبورشدن

به بازگشت است؟ ما دربارهٔ آن فکر می‌کنیم». فرانسه که در قامت زنی لباس‌پوشیده، شخصیت‌پردازی شده است، دست‌های خود را روی روزنامه‌هایی می‌گذارد که برروی یک دستگاه چاپ قرار دارند.

در توضیحات منتشرشده با این کارتون لیتوگرافی در نشریهٔ لاکاریکاتور، توضیح داده شده است که این موجود کله‌گلابی «سیستم وحشتناک و هیولایی ۱۳ مارس» را نشان می‌دهد و به دولت کازیمیر پیِر پِریه (۱۸۳۲-۱۷۷۷) اشاره می‌کند که در سیزدهم مارس ۱۸۳۱ نخست وزیر فرانسه شد: شخصیتی با سرنامتناسب گلابی‌شکل، تجسم «سیستم ۱۳ مارس» (دولت پریه که در ۱۳ مارس ۱۸۳۱ آغاز شده بود و در ۱۶ مه ۱۸۳۲ پایان یافت) (URL8) بر شانه‌های نماد فرانسه سوار شده و یک تسمهٔ چرمی کوچک را در هوا تکان می‌دهد. تالار شهرداری پاریس در پس‌زمینه نشان می‌دهد فرانسه به‌دنبال حمایت از مطبوعات است که دولت سلطنت ژوئیه آن را تهدید کرده و آزادی بیان و اصول جمهوری‌خواهان را نیز تهدید می‌کند. براساس این کارتون، این وضعیت نمی‌تواند ادامه داشته باشد. تهییج برای برهم‌زدن نظم امور، بدون شک از طریق یک انقلاب جدید شکل خواهد گرفت. اوگوست بوکه (۱۸۴۶-۱۸۱۰)، کاریکاتوری را در ۴ ژوئیه ۱۸۳۳ در لاکاریکاتور، شاهزادگان، ملکه و شاهزادگان را در حال کلاه‌برداری از بودجه کشور به تصویر کشید است (تصویر۹). دانه‌ها معمولاً منبع ثمربخشی بالقوه هستند، اما «دانه‌های بد» گلابی که در این کارتون قرار دارند، بیانگر آسیبی است که منجر به ویرانی کشور فرانسه خواهد شد.

فساد سلطنت لویی فیلیپ و نزدیکان وی در کارتون اوگوست بوکه، باز هم با استفاده از گلابی تصویر شده است، نزدیکان و حامیان شاه همچون دانه‌های درون گلابی، در حال چپاول ثروت و بودجهٔ ملت هستند و فساد آنها باعث پوسیدگی میوه شده و به‌تبع آن کشور فرانسه از هم پاشیده می‌شود. این بیانی صریح و اعتراض‌آمیز از اوضاع فرانسه بود که اوگوست بوکه آن را به نمایش گذاشت. برخی معتقدند که در بین شخصیت‌هایی که درون گلابی تصویر شده‌اند می‌توان در مرکز آن، احتمالاً دوک اورلئان فردیناند فیلیپ (۱۸۴۲-۱۸۱۰) پسر لویی فیلیپ، ملکهٔ ماریا آمالیا ترزا (۱۸۸۶-۱۷۸۲) را به همراه سایر پرنس‌ها و پرنسس‌ها مشخص کرد.

مشهورترین کاریکاتور فیزیوگنومی گلابی، بدون شک، کارتونی با عنوان «گذشته، حال، آینده» اثر اونوره دومیه

تصویر۸. «فرانسهٔ بیچاره»: چاپ سنگی، اوژن فورست، ۲۴ می ۱۸۳۲، منتشرشده در لاکاریکاتور، شمارهٔ ۸۲، لوح ۱۸۴ (کتابخانهٔ ملی فرانسه، پاریس) (URL3).

تصویر۹. گلابی و دانه‌های درون آن: اوگوست بوکه، لیتوگرافی، منتشرشده در لاکاریکاتور، ۴ ژوئیه ۱۸۳۳، لوح ۲۹۰، ۳۵ × ۲۹/۵ cm (کتابخانهٔ ملی فرانسه، پاریس) (URL3).

است که سر گلابی لویی فیلیپ را به‌صورت سه وجهی به تصویر می‌کشد و موهای گره‌خوردهٔ بالای سر او ساقهٔ میوه را یادآوری می‌کند (تصویر۱۰). در زیرنویس که احتمالاً فیلیپون آن را نوشته، خاطرنشان می‌کند که: «آنچه در آغاز کار بود: تازه و مطمئن؛ اکنون چه چیزی وجود دارد: رنگ‌پریده، لاغر و مضطرب؛ چه خواهد شد: ناامید و شکسته. صحت حال و گذشته توسط هرکسی قابل تأیید است» (URL12). نبودِ هیچ نشانه‌ای که مستقیماً گلابی را به‌عنوان شاه مشخص کند، دومیه را حداقل این بار، از تکرار نزاع‌های دادگاهی فیلیپون نجات می‌داد.

سر گلابی‌شکل شاه سه چهره را نشان می‌دهد: چهره‌های گذشته، حال و آینده که اشاره به امید بزرگی است که لویی فیلیپ برای اولین بار هنگام به قدرت رسیدن خود، پس از انقلاب ۱۸۳۰، به وجود آورد، ولی به‌زودی به خصومت بزرگی تبدیل شد که سلطنت او پدید آورد. متن همراه چاپ

در نشریهٔ لاکاریکاتور خاطرنشان می‌کند که چهرهٔ گذشته، جوان و فربه است، چهرهٔ حال، رنگ‌پریده، لاغر و مضطرب است و آینده تیره‌وتار است. «چنین حملات زهرآمیزی از طرف کاریکاتوریست‌های نشریهٔ لاکاریکاتور و دیگر مجلات لیبرال به لویی فیلیپ تا سپتامبر ۱۸۳۵ بی‌وقفه ادامه داشت. پس از تلاش برای کشتن پادشاه، مطبوعات متهم به تحریک و تشدید خشم علیه وی شدند. در ۹ سپتامبر ۱۸۳۵، قانونی ویژه برای محدودکردن حملات مطبوعات تصویب شد. در مقررات جدید، جریمه‌ها به مبالغ تقریباً غیرقابل پرداخت افزایش یافت، روزنامه‌ای که دو بار در یک سال محکوم می‌شد، توسط دولت تعطیل می‌شد و کاریکاتوریست‌ها باید از هر شخصی که قصد ترسیم وی را داشتند، بایستی تأیید اولیه را کسب کنند. در پی تصویب این قانون، تصویرسازی لویی فیلیپ به‌عنوان یک گلابی تقریباً به پایان می‌رسد و دومیه تلاش خود را به سمت هجو اجتماعی معطوف می‌کند» (Kenney & Merriman, 1991:20).

تصویر۱۰. «گذشته، حال، آینده»: اونوره دومیه، منتشرشده در لاکاریکاتور، شمارهٔ ۶۶، در ۹ ژانویه ۱۸۳۴، لیتوگرافی، ۵cm/۲۸×۳۶/۵ (موزهٔ هنر متروپولیتن) (URL12).

در کاریکاتور دیگری به نام «کابوس»، دومیه با الهام از نقاشی هنری فوزلی (تصویر۱۲)، از این عنوان برای نشان‌دادن یکی دیگر از حامیان اولیهٔ پادشاه، یعنی ژنرال لافایت استفاده می‌کند که با درک خطای خود، باریک گلابی غول‌پیکر، نماد لویی فیلیپ، که وزن او را در خواب سنگین می‌کند، تحمل می‌کند (تصویر۱۱). سنگینی عذاب وجدان، به‌صورت گلابی لویی، بر روی سینهٔ او سنگینی می‌کند. سر خود ژنرال نیز شبیه به گلابی شده است. در نقاشی که درون قابی به دیوار آویخته شده است، ژنرال در پشت لویی فیلیپ مشاهده می‌شود که تمثیلی از حمایت او از شاه است. تابلو «کابوسِ» فوزلی، یک زن را در خواب عمیق نشان می‌دهد، در حالی که دست‌هایش از تخت آویزان شده، اینکوبوس[۱۲] اهریمنی همچون بختک بر روی سینهٔ او نشسته و چمباتمه زده است. به نظر می‌رسد شیوهٔ خوابیدن زن باعث ایجاد هوس در

تصویر۱۱. کابوس: اونوره دومیه، منتشرشده در لاکاریکاتور، ۲۳ فوریه ۱۸۳۲، لوح ۱۳۹ (کتابخانهٔ ملی فرانسه، پاریس (URL3).

تصویر۱۲. کابوس: هنری فوزلی، ۱۷۸۱، رنگ روغن روی بوم، ۱۲۷x۱۰۱cm (مؤسسهٔ هنر دیترویت، دیترویت، میشیگان) (URL6).

اینکوبوس کرده و او را دعوت به خود می‌کند.
این کاریکاتور با نام روژلَن[۱۳] امضا شده است که کنایه از نام

مستعاریکی از پسران لویی فیلیپ، به نام روزولَن[۱۴] است. دومیه احساس ناخوشایندی را نشان می‌دهد که لافایت با کمک به پادشاه لویی فیلیپ، در به قدرت رساندن وی تجربه کرده است، البته وی بعداً از شاه فاصله گرفت. ماری ژوزف پل ایو روش ژیلبرت موتیه لافایت، (۱۷۵۷-۱۸۳۴) یک افسر فرانسوی بود که در جنگ‌های استقلال آمریکا نیز شرکت داشت. وی یکی از بنیان‌گذاران منشور حقوق بشر بود. او بارها به‌عنوان نایب‌السلطنه انتخاب شد و سرانجام فرماندهٔ کل گارد ملی شد. لافایت به لویی فیلیپ کمک کرد تا بر تخت سلطنت بنشیند، تصمیمی که بعداً به‌شدت از آن پشیمان شد. ضرب‌المثل زیر که معمولاً انقلابی‌ها از آن استفاده می‌کردند، به وی نسبت داده می‌شود: «قیام مقدس‌ترینِ وظایف است» (URL2).

در فرانسه، سانسور تصاویر همیشه شدیدتر از سانسور متن بود، زیرا تصور می‌شد که تصاویر برای طبقات پایین جامعه که سطح سواد آنها محدود است، جذابیت بیشتری دارد. «در حین دورهٔ «استقرار مجدد بوربون‌ها»، یا بازگشت بوربون‌ها به سلطنت فرانسه در انقلاب ۲۶ ژوئیه ۱۸۳۰، هنرمندان برای فرار از سانسور، زبانی مملو از نمادها و استعاره‌ها ایجاد کردند: سانسور به‌عنوان یک قیچی بزرگ که همیشه در حال حمله قرار داشت (تصویر۱۳)، روحانیان به‌عنوان وسیلهٔ خاموش‌کنندهٔ شمع که با شدت چراغ روشنگری را خاموش می‌کردند و شخصیت‌های سیاسی رژیم به شکل خرچنگ نشان داده می‌شدند که فقط راه رفتن به‌سمت عقب را بلد بودند. در سال ۱۸۳۰، پس از «سه روز باشکوه» انقلاب ژوئیه، سلطنت مشروعهٔ مطلقه به نفع سلطنت مشروطهٔ جدیدی که با قانون اساسی تحت عنوان «منشور واقعی» اداره می‌شد، سرنگون شد. پادشاه جدید، لویی فیلیپ عنوان «شهروند شاه» را برای خود انتخاب کرد و در میان اصلاحات متعدد، قول داد که آزادی مطبوعات را بازگرداند. وعده‌های او کوتاه‌مدت بود. وی مجازات‌های شدیدی برای اهالی مطبوعات و مطبوعات وضع کرد. این مجازات شدید، مخالفان سیاسی را به هیچ‌وجه منصرف نکرد، بلکه راه‌های فرار از آن را با تدبیر بیشتری به وجود آورد» (URL14).

گراندویل و فورست کارتون «رستاخیز سانسور» را که یک اثر سیاسی هجوآمیز است، در هجو سانسورهای شدید و جدید وضع‌شده و برای اعتراض به سانسور مطبوعات در نشریهٔ لا کاریکاتور منتشر کردند؛ ولی این بار کنت دارگو، وزیر لویی فیلیپ در جایگاه حمله و انتقاد قرار گرفت (تصویر۱۳).

تصویر۱۳. رستاخیز سانسور که ۳ روز پس از مرگ دوباره برخاست: انجیل مقدس لوقا، گراندویل و اوژن فورست، لیتوگرافی، لا کاریکاتور، ۵ ژانویه ۱۸۳۲، لوح ۱۲۵ (کتابخانهٔ ملی فرانسه، پاریس) (URL8).

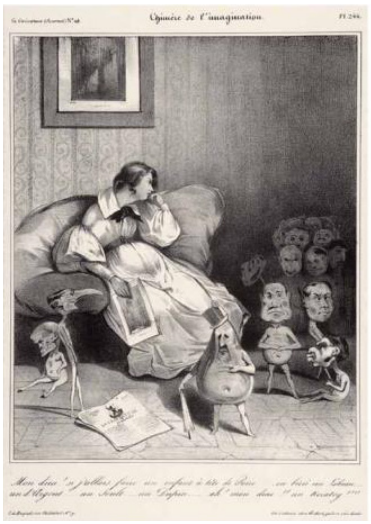
صحنه، تقلیدی مسخره‌آمیز از رستاخیز مسیح است. کنت دارگو از درون تابوت مطبوعات به بیرون پرواز می‌کند در حالی که عاشقانه قیچی بزرگ سانسور را در آغوش گرفته است. ناخن‌های پای او همانند عقاب، پرندهٔ شکاری است که با دماغ عقابیِ اغراق‌شدهٔ او هماهنگ است. تابوت روی سنگ‌هایی قرار دارد که تاریخ‌های ۲۷ و ۲۸ و ۲۹ ژوئیه روی آنها حک شده است، سه روز شکوهمند انقلاب ژوئیه. در سمت چپ، چهار مرد از حال رفته، در حال خمیازه و خوابیده، نماد مطبوعات هستند، زیر بغل سه نفر از آنها قلم‌های پر بزرگ، تمثیلی از نوشتن، قرار دارد. یکی از آنها کلاه شبی بر سر دارد که روی آن عبارت «Constitutionnel» (روزنامهٔ رسمی دولت) نوشته شده است. شخص دیگری در سمت راست نیز قلم پر نسبتاً بزرگی در دست دارد و به آرگو با تعجب می‌نگرد. در پایین سمت راست نیز مردی روی زمین در حال بلندشدن، دست راست خود را به‌سمت پای کنت برده و دست چپ خود را به‌صورت حایل برای برخاستن روی روزنامهٔ لاتریبون گذاشته است.

کنت آنتوان موریس آپولینر دآرگو (۱۷۸۲-۱۸۵۸) سیاستمدار، وزیر و رئیس بانک مرکزی فرانسه بود. در زمان سلطنت ژوئیه، بینی کنت آرگو جزو علاقمندی‌های کاریکاتوریست‌ها بود. او مطمئناً وزیری بود که بیشتر گرفتارِ هجو کاریکاتوریست‌ها در لا کاریکاتور و لوشاریواری قرار گرفت (تصویر۱۴). اما این حملات بیشتر از خدمات وزیری و پارلمانی وی، او را مشهور کرده بود. فیزیوگنومی عقابی شکل کنت آرگو به‌عنوان یک شاخص سانسور مطبوعات در کارتون

دیگر دومیه، «کیمرایی از تصور» (تصویر۱۵) به‌صورت شخصی کوچک با اندامی بسیار لاغر و چهرهٔ عقابی ترسیم شده است، در حالی که روزنامه‌ای جلوی پای او افتاده است. «یک زن باردار می‌ترسد که یک نوزاد هیولایی را به دنیا بیاورد، یک کودک گلابی‌شکل، اشاره‌ای [است] به پادشاه لویی فیلیپ یا یکی از وزرای او» (Stephen & George,1985:194).

ماسک‌های ۱۸۳۱، از شاهکارهای فیزیوگنومی دومیه است که در آن چهرهٔ ۱۵ فرد را با شخصیت‌ها درونی آنها به نمایش گذاشته است (تصویر۱۶). گلابی رسیده در وسط این لیتوگرافی نماد شاه است. در اطراف او چهارده نقاب به

تصویر۱۴. کاریکاتور فیزیوگنومیک کنت آرگو با چهره و دماغ عقابی: اونوره دومیه، لاکاریکاتور، ۱۸۳۲، لیتوگرافی (گالری ملی هنر، واشینگتون) (URL15).



تصویر۱۵. کیمرایی از تصور: اونوره دومیه، ۷ فوریه ۱۸۳۳، لیتوگرافی، منتشرشده در لاکاریکاتور، شمارهٔ ۴،۱۱۸ cm/ ۲۶×۳۴/۴ (موزهٔ هنر متروپولیتن) (URL12).

نمایندگی از اعضای مجلس قانون‌گذاری وجود دارد. به‌دلیل خطر اتهام و جرم برای کشیدن کاریکاتور شخص پادشاه، کاریکاتوریست‌ها مجبور شدند هنگام کشیدن او به‌عنوان گلابی، ویژگی‌های لویی فیلیپ را تا ریا مخدوش کنند. چهرهٔ این نمایندگان را می‌توان در لیتوگرافی دیگری با عنوان «شکم قانون‌گذار» یافت. برای دومین بار در لیتوگرافی ماسک‌های ۱۸۳۱، نام مستعار دومیه، یعنی «روژلَن» ظاهر می‌شود (South,1991:92).

در زیر هریک از چهره‌های این کاریکاتور اسامی آنها به اختصار درج شده است. مجموعهٔ گریماس، با حالات

تصویر۱۶. ماسک‌های ۱۸۳۱، چهره‌های کاریفیزیوگنومی: اونوره دومیه، لیتوگرافی، لاکاریکاتور، ۱۸۳۲، شمارهٔ ۷۱، لوح ۲۹،۱۴۳ cm×۲۱/۲ (کتابخانهٔ ملی فرانسه، پاریس) (URL5).

چهره‌های کاریکاتوری فیزیوگنومیک که لویی لئوپولد بویلی(۱۸۴۵-۱۷۶۱) در سال‌های ۱۸۲۳ تا ۱۸۲۸ منتشر کرده، بدون شک دومیه را برای طراحی این ماسک‌ها تحت تأثیر قرار داده است (تصویر۱۷).

بویلی مطالعاتی بر روی حالات روانی و احساسی چهره‌ها انجام داده است. «در مجموعه‌ای با عنوان حالات بیانی چهره‌ها، «گریماس»[۱۵]، وی چهره‌های کمتر کاریکاتوری و بیشتر گروتسکی، با حالاتی اغراق‌آمیزِ واقعی را ترسیم کرده است» (Wechsler, 1982: ۵۹). بویلی پرترهٔ خود را در میان سایر چهره‌ها در این اثر آورده است. «وی در میان چهره‌ها، صورت خود را در حالی که شکلک درآورده و نیمه‌چشمک زن است با دهانی پیچ‌خورده در بالای تصویر و سمت چپ کشیده است. بویلی در طول مدت‌ها فعالیت خود به‌عنوان نقاش و پرتره‌نگار، در اواخر کار خود، بین سال‌های ۱۸۲۳ و ۱۸۲۵ مجموعهٔ گریماس را خلق کرد که شامل نودوشش اثر لیتوگرافی است که گروه‌های منسجم سرها را در پس‌زمینه‌های خالی نشان می‌دهد» (Harrisse, 1898 :196).

دومیه در یک کارتون لیتوگرافی، اعضای محافظه‌کار مجلس نمایندگان را که همه از نظر معاصرانشان تشخیص دادنی است؛ نظیر چهرهٔ عقابی کنت آرگو که به‌دلیل تکبر و فساد، مسخره شده، آنها را به‌صورت اشخاص بادکرده و چرتی نشان داده است (تصویر۱۸).

«ناشر دومیه، چارلز فیلیپون با چاپ چنین کارتون‌هایی، با در نظر گرفتن بخشی از درآمد نشریهٔ انجمن ماهیانه[16] هزینهٔ

تصویر۱۷. حالات بیانی چهره: لویی لئوپولد بویلی، از مجموعهٔ گریماس (Grimaces)، ۱۸۲۳-۱۸۲۸، ۳۳/cm۳ × ۲۵/۴، کلکسیون الیشا ویتلسی (The Elisha Whittelsey Collection) (موزهٔ هنر متروپولیتن) (URL12).

تصویر۱۸. شکم قانون‌گذار: ظاهر نیمکت‌های وزارتی مجلس محافظه‌کار، ۱۸۳۴، اونوره دومیه، ژانویه ۱۸۳۴، لیتوگرافی، ۵cm/۴۳ × ۲۸/۲، منتشرشده در نشریهٔ انجمن ماهانه، (موزهٔ هنر متروپولیتن) (URL12).

جریمه‌های سانسور چاپ کارتون در نشریات سیاسی را برای دومیه تأمین می‌کرد. «شکم قانون‌گذار» اولین لیتوگرافی است که توسط دومیه در نشریهٔ انجمن ماهیانه منتشر شده است» ((McPhee & Orenstein,2012:181)). هنرمند در اینجا جلسه‌ای خیالی و ساختگی با سی‌وپنج نمایندهٔ «محافظه‌کار» تشکیل داده است، اشخاصی که برای بسیاری از آنها قبلاً پرتره‌های کاریکاتوری کشیده بود. این کارتون بازتولید دقیقی از اتاق قانون‌گذاری ۱۸۳۴ است. اعضای آن به شکلی هجوآمیز نشان داده شده‌اند. همهٔ آنها در یک صحنهٔ تئاترمانند به تصویر درآمده‌اند که نمایشی از بی‌تحرکی، پوچ‌گرایی و نابودی سیستم سیاسی آن دوره است.

«شکم قانون‌گذار»، اوج قدرت نمایشی مجموعهٔ پرتره‌های سیاسی سلطنت ژوئیه را نشان می‌دهد و با تسلط بر درجه‌بندی از سیاه تا سفید، یکی از شاهکارهای لیتوگرافی دومیه است. دومیه برای هریک از شخصیت‌هایی که در کارتون «شکم قانون‌گذار» ترسیم کرده، قبلاً تعدادی کاریکاتور، با نگاهی فیزوگنومیک، انجام داده است که هریک خودش به‌تنهایی دارای مفهوم و موضوع هجو و انتقادی خاص خود است، برای مثال پرسیل، وزیر دادگستری را به‌لحاظ برخوردهای سخت‌گیرانه با مطبوعات و مخالفت با آزادی بیان، به باد انتقاد شدید گرفته است؛ دومیه با توجه به فرم دماغ نوک‌تیزوی و بهره‌گیری از آن به‌عنوان اره، وی را در لباس قاضی با دماغ اره‌ای بسیار بلند و تیغه‌ای در حال بریدن بدن فیلیپون، سردبیر نشریهٔ لاکاریکاتور تصویر کرده و به وی لقب «پدر-اره»[17] می‌دهد (تصویر۱۹).

فیلیپون به‌طور نمادین و کنایی در حالی که دست‌هایش بسته شده، از روی سینه بر روی بسته‌های روزنامه افتاده و

تصویر۱۹. «پدر-اره»: اوگوست بوکه، ۱۸۳۲ (کتابخانهٔ کنگره) (URL11).

از آنها محافظت نیز می‌کند. دومیه، مارت کامیل باچاسون، وزیر کشور نیز با ظاهر یک سرآشپز یا استاد شیرینی‌پزی در حالتی تصویر شده که یک گلابی بزرگ، نماد لویی فیلیپ را در یک قاب سینی قرار داده است، میوه‌های کوچک دیگری نیز دور قاب چیده شده است. دومیه چهره‌های کاریفیزیوگنومیک از سایر دولت‌مردان حاضر در جلسهٔ «شکم قانون‌گذار» را نیز بنا بر مسئولیت، رفتارها و فیزیک

چهره‌هایشان، ترسیم می‌کند.
استفاده از شخصیت‌های گلابی با توجه به سانسور و مجازات‌هایی که برای کاریکاتوریست‌ها و روزنامه‌های

تصویر۲۰. مارت کامیل باچاسون کنت مونتالیوه، وزیر کشور، با ظاهر استاد شیرینی پز در حالی که یک گلابی بزرگ، نماد لویی فیلیپ را در سینی قرار داده است: اونوره دومیه، لیتوگرافی، ۵ فوریه ۱۸۳۳ (کتابخانهٔ عمومی بوستون) (URL11).

نشردهندهٔ آنها در نظر گرفته شده بود، به شکل واقعی خود گلابی درآمد که حاوی نمادهایی از شخصیت‌های مدنظر هنرمند بود. بدین ترتیب این شیوه‌ای برای فرار از مجازات و انکار موضوع بود. یکی از شاخص‌ترین این نوع کاریکاتور، کارتونی است با عنوان «پذیرش» که به‌عنوان یک هجو کاملاً سیاسی، ژان اینیاس گراندویل و اوژن فورِست، در ۱۵ نوامبر ۱۸۳۲ در نشریهٔ لاکاریکاتور آن را به چاپ رساندند و شخصیت‌های درباری را به‌صورت گلابی‌های کامل با نمادهای مشخص به تصویر درآوردند (تصویر۲۱).
متنی همراه با کارتون، گلابی سمت چپ «میوهٔ اصلی» را به‌عنوان «گلابی ناپل» مشخص می‌کند. ساقهٔ باریک و کلاه پرآن نشان از حضور ملکهٔ ماری آملی دارد. اعضای دیگر درباری که همگی به شکل گلابی ترسیم شده‌اند می‌توان با کلاه‌ها و نشان‌های دیگرپی به هویتشان برد. (URL10)
این کارتون را باید یکی از شاهکارهای هجو کاریکاتوری

تصویر۲۱. پذیرش: لیتوگرافی، ژان اینیاس گراندویل و اوژن فورِست، لاکاریکاتور، شمارهٔ ۱۰۶، لوح ۲۱۹cm×۱۵ نوامبر ۱۸۳۲ (کتابخانهٔ ملی فرانسه، پاریس) (URL8).

گراندویل به شمار آورد. در اینجا همهٔ شخصیت‌های درباری تبدیل به گلابی کامل شده‌اند و فقط برای برخی از آنها دست‌ها یا پاهایی گذاشته شده است.
موفقیت الگوی گلابی حتی باعث الهام کتابی با عنوان فیزیولوژی گلابی شد که سباستین پِیتِل با نام مستعار «لویی بُنوا، باغبان» آن را نوشته است. این نوشته در حالی به‌عنوان کتاب باغبانی معرفی شد که در واقع انتقادهایی کاملاً استعاره‌ای و پنهان از پادشاه کرد. این کتاب آن‌قدر محبوب بود که تقریباً بلافاصله چاپ دوم آن منتشر شد. در آخرین صفحهٔ آن، نقاشی گلابی نشسته بر تختی دیده می‌شود که با درباریان گلابی دیگری احاطه شده؛ این همان نقاشی است که گراندویل برای لاکاریکاتور با عنوان «پذیرش» ترسیم کرده است.

نتیجه‌گیری

پس از انقلاب ژوئیه فرانسه و دورهٔ احیای سلطنت، لویی فیلیپ خود را به‌عنوان «پادشاه شهروند» معرفی کرد و سلطنت مشروطه را برای پاسداشت قانون اساسی و آزادی بیان پذیرفت. ولی در سال‌های بعد به تعهد خود عمل نکرد و با فشار و مجازات نویسندگان و هنرمندانِ منتقدِ فساد وی و درباریان، راه را بر آزادی بیان بست و به سانسور شدید مطبوعات روی آورد. همین امر باعث شد تا کاریکاتوریست‌ها در نشریات آن دوره به‌ویژه لاکاریکاتور و لوشاریواری به هجو سیاسی و انتقادی لویی فیلیپ روی آورند. سانسور شدید اعمال شده باعث شد که استفاده از نمادها و استعاره‌ها الزامی شود: شکل سر لویی فیلیپ به‌لحاظ فیزیوگنومی به گلابی شبیه بود، بنابراین در ابتدا، گلابی‌ای بود که دارای

مشخصات چهرهٔ لویی بود؛ ولی در ادامه با اعلام مجازات برای نسبت‌دادن آن به پادشاه، به‌شکل کامل گلابی درآمد. در انتهای این سیر تحول فیزیوگنومیک چهره، خود گلابی نمادی از لویی فیلیپ شده بود، بیانی کاملاً استعاری و فهمیدنی برای مردم و آزادی‌خواهان. روند این اعتراضات هنری و استفاده از گلابی به‌وسیلهٔ تعداد درخورتوجهی از کارتونیست‌ها باعث ایجاد جنبشی شد که می‌توان آن را «جنبش گلابی» نام نهاد. این نشریات در سطح مناسبی از جامعه توزیع می‌شدند و نشر کاریکاتورهای گلابی، سبب شده بود که در همه‌جا تصویر و مطرح شود، شکل گلابی را مردم و حتی کودکان نیز برای دوره‌ای بر روی دیوارهای پاریس کشیدند. «جنبش گلابی» بر روی تحولات سیاسی اجتماعی بعدی فرانسه تأثیر درخورتوجهی گذاشت.

پی‌نوشت

1 Louis-Phillippe
2 Kalokagathia
3 Kalos kagathos
4 Kalokagathos
5 Caricare
6 Caricatura
7 Trois Glorieuses
8 Charles Philipon
9 La Caricature
10 Le Charivari

۱۱. فیزیوگنومی یا چهره‌شناسی، شیوه‌ای است که بر اساس این اندیشه بنیان نهاده شده است که با مشاهدهٔ ظاهر فیزیکی شخص و به‌ویژه خصوصیات چهرهٔ وی، می‌توان شخصیت و ویژگی‌های او را دریافت. یوهان کاسپر لاواتر معروف‌ترین فیزیوگنومیست، این اصطلاح را این‌گونه تعریف می‌کند: «فیزیوگنومی علم است، دانشی که بیرون را به درون ارتباط می‌دهد، سطح بیرونی مرئی به چیزی که درون نامرئی را پوشش می‌دهد. می‌توان توسط فیزیونومی از حالت و ویژگی‌های چهره، نشانه‌های درونی را شناخت» (طاهری، ۱۳۹۷: ۹۶).

۱۲. اهریمن مذکری است که بنا بر داستان‌های اسطوره‌ای، بر روی زنان خوابیده می‌افتد تا با آنها نزدیکی کند.

13 Rogelin
14 Rosolin
15 The Grimaces
16 L'Association Mensuelle
17 Père-Scie

منابع

ضیایی، محمدرفیع (۱۳۸۸) ***پروندهٔ کاریکاتور***، جلد ۲، تهران: سورهٔ مهر.

طاهری، علیرضا (۱۳۹۷) «فیزیوگنومی یا چهره‌شناسی و انعکاس آن در نقاشی و ادبیات»، هنرهای زیبا، ***هنرهای تجسمی***، ۲۳(۱)، ۹۵-۱۰۴.

عبدعلی، محمد (۱۳۸۰) «تاریخ کاریکاتور؛ نگاهی کوتاه به تاریخ بلند کاریکاتور جهان»، ***کتاب ماه هنر***، ۱۲(۳۳ و ۳۴)، ۴۴-۵۳.

References

Baudlaire, C. (1971). ***Quelques caricaturistes français-es (1857)***, in Baudelaire Écrits sur l'art, Paris : Gallimard, Vol. 1, pp. 43-67.

Taheri, A. (2018). Physiognomy and its reflection in Literature and Painting, ***Honar-Ha-Ye-Ziba: Honar-Ha-Ye-Tajassomi***, 23(1), 93-102. doi: 10.22059/jfava.2017.228130.665614 (Text in Persian).

McPhee, C. C. & Orenstein, N. M. (2012). ***Infinite Jest: Caricature and Satire from Leonardo to Levine***, New York: The Metropolitan Museum of Art.

Harrisse, H. (1898). ***L.-L. Boilly, peintre, dessinateur et lithographe: Sa vie et son oeuvre, 1761–1845***, Paris : Société de Propagation des livres d'Art.

Jaeger, Werner. (1945). ***Paideia, The Ideals of Greek Culture***, Translated by Gilbert Highet, New York: Oxford University Press.

Kenney, E. K. & Merriman, J. M (1991). ***The Pear. French graphic arts in the golden age of caricature***, South Hadley: Mount Holyoke College Art Museum.

Liddell, H. G. & Scotte, R. (1842), A Greek–English Lexicon, New York: Oxford University Press.

South, H. (1991). ***The Pear: French Graphic Arts in the Golden Age of Caricature***, Massachusetts: Yale University.

Stendhal (2011), ***Lucien Leuwen***, édition établie at annotée par Anne-Marie Meininger, Paris: Gallimard.

Stephens, G. & George, M. D. (1985). ***Catalogue of Political and Personal Satires Preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum***, London: British Museum, Vol.11, No. 13, pp.193-258.

Wechsler, J. (1982). ***A Human Comedy: Physiognomy and Caricature in 19th Century Paris***, Chicago.

Wright, T. (1875). ***A History of Caricature and Grotesque***, London: Chatto and Windus, Piccadilly.

URLs:

URL1-akg-images.co.uk/archive/Caricature-of-George-IV-of-England-2UMDHUW57RAYK.htm (accessed 22/4/2021)

URL2-bir.brandeis.edu (accessed 20/4/2021)

0URL3. bnf.fr (accessed 24/3/2021)

URL4-britannica.com/art/caricature-and-cartoon (accessed 22/4/2021)

URL5-classes.bnf.fr/laicite/grand/lai_315.htm (accessed 2/4/2021)

URL6- dia.org (accessed 25/3/2021)

URL7-expositions.bnf.fr/daumier/grand/017_1.htm (accessed 2/4/2021)

URL8- gallica.bnf.fr/ark: /12148/bpt6k1048940c/f5.item (accessed 10/3/2021)

URL9-gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1048888v/f6 (accessed 24/3/2021)

URL10-journals.openedition.org/rh19/2632)
URL11-loc.gov/pictures/item/2005685861(accessed 7/4/2021)
URL12-metmuseum.org/art/collection/search/343404(accessed (5/3/2021)
URL13-parismuseescollections.paris.fr/fr/maison-de-balzac/oeuvres/projet-d-un-monument-expia-poire-a-elever-sur-la-place-de-la-revolution#infos-secondaires-detail (accessed 10/3/2021)
URL14-publicdomainreview.org/essay/of-pears-and-kings#ref1

URL15-vilcek.org/art (accessed 24/3/2021)

فصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س) زمینهٔ انتشار: هنر
سال ۱۴، شماره ۱، بهار ۱۴۰۱
مقاله پژوهشی، ص ۱۱۶-۱۰۲
http://jjhjor.alzahra.ac.ir

بررسی جایگاه کنتراست مکمل و وسعت از منظر یوهانس ایتن در آثار کمال‌الدین بهزاد [1]

زینب مظفری‌خواه [2]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۵/۲۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۰/۰۵

چکیده

یکی از نکات مهم در نگارگری دوره‌های مختلف این است که علاوه بر مضامین مشترک، اشتراک بصری در استفاده از اشکال، رنگ‌های خالص و عناصر نمادین نیز مشاهده می‌شود. به‌صورت خاص، رنگ یکی از ویژگی‌های مهم و درخورِ توجه هنر نگارگری است که ظرفیت مهمی برای بررسی و تحقیق به شمار می‌رود. نظریه‌های رنگ‌شناسی به شناخت عمیق انسان از رنگ‌ها و تجربه‌های حسی انسان برمی‌گردد و ابزار تحلیلی مناسبی برای بررسی آثار به دست می‌دهد. یکی از این دیدگاه‌ها، نگرش یوهانس ایتن است. با استفاده از این دیدگاه، می‌توان میان دو کیفیت بصری کنتراست وسعت و مکمل، با مضامین آثار در نگاره‌ها ارتباط برقرار کرد. پژوهش حاضر در پی آن است که به این پرسش اصلی پاسخ دهد که کمال‌الدین بهزاد چگونه از کنتراست مکمل و کنتراست وسعت به‌منظور ترسیم تصویری خیال‌انگیز از مضمون «عاشقانه عارفانه» بهره برده است. در این پژوهش با بهره‌بردن از روش توصیفی تحلیلی و گردآوری اطلاعات و داده‌ها به شیوهٔ کتابخانه‌ای به این پرسش پاسخ داده شده است و چنین نتیجه‌گیری شد که نظریهٔ یوهانس ایتن دربارهٔ کنتراست وسعت و مکمل رنگ، به‌خوبی به آثار نگارگری کمال‌الدین بهزاد نیز تعمیم‌پذیر است و نکات خاص و مهمی را از این آثار برای مخاطب آشکار می‌کند. در این آثار، از کنتراست مکمل و وسعت، جهت ایجاد فضاهای رنگی مجزا که در عین دوبعدی بودن دارای عمق نیز باشند، استفاده شده است و هر بخش رنگی در این نگاره‌ها، نمایشی از وقوع رویدادهای خاص و مستقل است. هنرمند با به‌کارگیری این تمهیدات بصری جنبه‌های بیانگرایی، عاطفی و خیال‌انگیزی رنگ‌ها را تقویت کرده است.

واژه‌های کلیدی: کنتراست مکمل، کنتراست وسعت، مکتب هرات، کمال‌الدین بهزاد، نگارگری ایرانی.

1-DOI: 10.22051/JJH.2021.37250.1684

۲ استادیار گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران. z.mozafarikhah@alzahra.ac.ir

مقدمه

مبانی نظری رنگ‌ها در تمامی گرایش‌های هنری و از جمله نگارگری ایرانی نتیجهٔ تجربهٔ حسی هنرمند از رنگ‌ها است و هر رنگی می‌تواند حاوی مضامین خاصی باشد. در عالم نگارگری شکل‌ها و رنگ‌ها غیر از آن چیزی هستند که در دید مادی به نظر می‌رسند؛ آنها متکی به عالم فراواقع هستند که از جهان‌بینی شرقی گرفته شده است و نگارگر به دنبال آن است که چنین عالمی را به تصویر درآورد. نگارگر مکتب هرات با مهارت تمام توانسته است این اندیشه را بر سطح دو بعدی کاغذ به نمایش بگذارد. در هر دوره، نگاره‌ها از نظر قرارگیری پیکره‌ها و اشیا و عناصر، پُر و خالی بودن فضا و رنگ‌ها و کیفیت‌های آن، با هم کمی تفاوت داشته و در مواردی همین تفاوت‌ها باعث تحول و پیشرفت در آن دوره شده است. مکتب هرات در این دوران به تکامل و پختگی بیشتری می‌رسد و استفاده از تقارن فرم و رنگ در آثار این دوره کاهش می‌یابد. نوعی خاص از واقع‌گرایی علاوه بر مناظر، در پیکرها و حتی در رنگ نیز دیده می‌شود. استفاده از رنگ‌های نورانی که درخشان‌ترین آنها طلایی است، در اکثر کارهای مکتب هرات دیده می‌شود. درخشندگی، پختگی رنگ، وسعت رنگ، ترکیب‌های جدید رنگی و ابداع موضوعات جدید و... خصوصیات بارز این مکتب است که با گذشت زمان و حضور کمال‌الدین بهزاد، زمینه‌ساز تحولاتی اساسی در هنر نگارگری می‌شود. آشنایی با نگارگری ایرانی در عصر جدید بیشتر از طریق اروپاییان حاصل شده است، لذا با بررسی اینکه هنرمند ایرانی چگونه به استفاده از رنگ و خلق فضاهای رنگی در آثارش اهمیت داده است و اینکه هنرمند ایرانی چگونه به نمایش خیال‌انگیزی از کیفیت‌های بصری رنگ‌ها (کنتراست وسعت و مکمل) رسیده است، می‌توان به درک عمیق‌تر از نگارگری ایرانی در عصر حاضر یاری رساند. هدف اصلی این پژوهش بررسی حضور کنتراست مکمل و وسعت، با توجه به نظریهٔ ایتن به‌عنوان یك تمهید مهم بصری در نگاره‌های کمال‌الدین بهزاد است. این پژوهش برای دستیابی به چنین هدفی، به یافتن پاسخ این پرسش اصلی اهتمام دارد که کمال‌الدین بهزاد چگونه از کنتراست مکمل و کنتراست وسعت به‌منظور ترسیم تصویری خیال‌انگیز از مضمون «عاشقانه‌عارفانه» بهره برده است. به این منظور، در این مقاله ابتدا جایگاه رنگ در نگارگری ایرانی شرح داده شده و سپس آثار کمال‌الدین بهزاد که انتساب آنها به این هنرمند بر اساس پژوهش‌های مکتوب سایر محققان (حسینی‌راد، ۱۳۸۵؛ رویین پاکباز، ۱۳۸۳؛ موسوی‌لر، ۱۳۸۶؛ آژند، ۱۳۸۷) تأیید شده است، بررسی شد. در این آثار، شیوهٔ استفاده از کنتراست وسعت و مکمل تشریح شده است.

پیشینهٔ پژوهش

با توجه به بررسی‌های انجام‌شده در سایت رسمی ایران‌داک و کتابخانهٔ ملی و کتابخانهٔ دانشگاه تهران و دیگر دانشگاه‌ها پژوهشی یافت نشد که عنوان آن دقیقاً مشابه با عنوان و موضوع مدنظر و این مدل بازخوانی از رنگ و کیفیات بصری را دارا باشد. در خصوص مکتب هرات و هنرمندان آن، کتب و مقالات زیادی به رشتهٔ تحریر درآمده است، ولی تحقیق یا نوشتاری که به‌صورت مستقیم به موضوع مقالهٔ حاضر اشاره کند، وجود نداشت. از جمله کتاب‌هایی که به ویژگی‌های مکتب هرات پرداخته‌اند می‌توان به مکتب نگارگری هرات نوشتهٔ یعقوب آژند (۱۳۸۷) و گیاهان نمادین در مکتب هرات نوشتهٔ سارا سعادت فرد (۱۳۹۹) اشاره کرد. طبق بررسی‌های انجام شده در برخی مقالات مربوط به مکتب هرات و به‌صورت خاص، آثار کمال‌الدین بهزاد رنگ، شکل و ترکیب‌بندی از جنبه‌های نمادین و مفهومی آنها بررسی و بازخوانی شده است: «رنگ و شکل در مکتب هرات» (۱۳۸۳) آیت‌اللهی که دربارهٔ رنگ‌های غیرواقعی و برگرفته از حس و درک هنرمند از عالم طبیعت و... صحبت شده است. همچنین مقالهٔ «بررسی شاخصه‌های بصری در آثار کمال‌الدین بهزاد مطالعهٔ موردی: اثر (سماع درویشان)» در مجلهٔ جلوهٔ هنر از ربابه غزالی (۱۳۹۸) و مقالهٔ «تطبیق تصویرآرایی نقاشی یوسف و زلیخا با شعری از بوستان سعدی» مظفری خواه (۱۳۸۹) و «بررسی محتوای رنگ در آثار کمال‌الدین بهزاد با تأکید بر دو نگارهٔ یوسف و زلیخا و جنگ قبایل لیلی و مجنون» فاطمه موسوی (۱۳۹۱) و «رنگ در مکتب هرات تیموری» (۱۳۹۲) عناصر بصری و محتوا و بیان‌های نمادین رنگ‌ها بررسی شده است.

روش پژوهش

این پژوهش با توجه به هدف، بنیادین و با توجه به ماهیت، توصیفی‌تحلیلی است. جمع‌آوری داده‌ها در این پژوهش به روش کتابخانه‌ای و تجزیه و تحلیل داده‌های انجام‌شده به روش کیفی صورت گرفته است. به‌منظور تحلیل آثار مختلف، از تعاریف ارائه‌شده از سوی مراجع مدنظر پژوهش و

تطبیق تعاریف آنها استفاده شده است. در این پژوهش برای بهره‌بردن از منابع و ارجاع به آنها، از روش ارجاع درون‌متنی انجمن روان‌شناسی آمریکا (APA) استفاده شده است. این روش، مبتنی بر ساختار استناد درون‌متنی است. جامعهٔ آماری پژوهش شامل آثار کمال‌الدین بهزاد است که در مراکز فرهنگی، موزه‌ها یا به‌صورت چاپ‌شده در کتب و آلبوم‌ها وجود دارد. روش نمونه‌گیری آثار از میان جامعهٔ آماری، روش انتخابی (هوشمند) است. معیارهای اصلی انتخاب این آثار، بهره‌مندی از شاخصه‌های استخراج شده در مقاله دربارهٔ موضوع بازتاب و حضور دو کیفیت بصری کنتراست وسعت و مکمل در نگاره‌های کمال‌الدین بهزاد است. از میان مجموعهٔ آماری، آثاری انتخاب شد که از منظر پژوهشگر بیشترین انطباق را با معیارهای بیان‌شده دربارهٔ رنگ و کیفیات بصری آن دارند. با لحاظ شرایط بیان‌شده، تعداد نمونه‌های انتخاب‌شده برای این پژوهش، ۸ اثر است. این آثار از منابع متنوع و گوناگونی گردآوری شده است.

مفاهیم پژوهش

رنگ و ویژگی‌های بصری آن

ماهیت رنگ اساساً به سه حوزهٔ فیزیکی، فیزیولوژی و روان‌شناختی باز می‌گردد که هریک تعاریف متفاوتی از دیدن رنگ تا فرایند رفتاری چشم و مغز و نیز واکنش‌های روانی در هنگام مواجه با آن ارائه می‌دهند (پاکباز، ۱۳۸۳: ۲۰۹)؛ ازاین‌رو، رنگ، در کامل‌ترین تعریف، پدیده‌ای «سایکوفیزیولوژیکال»[1] است که بستر شکل‌گیری و ایجاد آن، روان و ذهن انسان است و خارج از آن معنا نخواهد داشت (بختیاری فرد ۱۳۸۸: ۹۵). در میان انواع پدیده‌ها، رنگ به‌شدت با تمام احساسات انسانی در ارتباط است که در ضمن تحریک آن، نماد ذهنیات انتزاعی و افکار گوناگون است؛ ازاین‌رو، رنگ را می‌توان از روش‌های سریع انتقال پیام و معنا دانست (آیزمن، ۱۳۸۸: ۴۳).

ایتن معتقد است که رنگ زندگی است؛ زیرا دنیای بدون رنگ معنای خود را از دست می‌دهد. جوهر اصلی رنگ اشکالی تخیلی است که سبب موسیقایی‌شدن رنگ می‌شود. برای شناخت بهتر رنگ، نمودهای کنتراست و دسته‌بندی آن شروع خوبی است. برای جلوگیری از ابهام، منظور از رنگ در این مقاله، کیفیت رنگ و مکان آن در دایرهٔ رنگ است. (ایتن، ۱۳۸۲: ۱۴ و ۱۳)

رنگ‌های خالص یا ترکیبات آنها با هم می‌توانند رنگ‌های بی‌مانند ایجاد کنند. واقعیت روان‌شناختی- فیزیولوژیکی رنگ چیزی است که ایتن در کتاب خود آن را «نمود رنگ» نام نهاده است. ذات رنگ و نمود رنگ تنها هنگامی بر هم منطبق می‌شوند که هماهنگی رنگی وجود داشته باشد. در موارد دیگر ذات رنگ تبدیل به نمودی جدید می‌شود که حالتی فرار و ناسازگار و غیرواقعی پدید می‌آید و همین نیروی مادی و واقعیت‌های رنگی است که ارتعاشاتی غیرواقعی به وجود می‌آورد تا نقاش با استفاده از آن ناگفتنی‌ها را بگوید (همان: ۲۰).

کنتراست مکمل[2]

دو رنگ را زمانی مکمل می‌نامند که از مخلوط آنها سیاه یا خاکستری خنثی ایجاد شود. دو رنگ مکمل، زوجی را تشکیل می‌دهند که متضاد هم هستند و در عین حال به هم نیاز دارند. وقتی این دو رنگ در کنار هم قرار می‌گیرند وضوح همدیگر را در بالاترین حد ممکن به نمایش می‌گذارند و برعکس وقتی با هم مخلوط می‌شوند، همدیگر را نابود می‌کنند. اگر یکی از رنگ‌ها را از طیف اصلی جدا کنیم و بقیه را با هم مخلوط کنیم، رنگِ مکملِ رنگِ جداشده پدید خواهد آمد. مثلاً زرد را از طیف سه تایی خارج کرده و دو رنگ باقی مانده (قرمز و آبی) را با هم مخلوط کنیم. به شکل طبیعی هر رنگی، با رنگ مکمل خود متعادل می‌شود و در صورت نبودن رنگ مکمل، بلافاصله آن را ایجاد می‌کند که این عمل به کنتراست هم‌زمانی شناخته می‌شود. رنگ‌های مکمل در صورتی که با نسبت‌های صحیحی در کنار هم قرار بگیرند (نه مخلوط شوند) نمود ثابت و ایستا پدید می‌آورند. رنگ‌های مکمل زمانی که به شکلی درخشان در کنار هم قرار می‌گیرند، نمودشان بیانگراتر و جنبه‌های مفهومی و نمادین آنها با قدرت بیشتری خودنمایی می‌کند که این امر را در آثار هنرمندان غربی اکسپرسیونیست‌ها[3] و سمبولیست‌ها[4] می‌توان دید (ایتن، ۱۳۸۲: ۱۱۲-۱۱۱).

هر زوج مکمل ویژگی‌های خاص خود [را] دارد که در کنتراست‌ها[ی] هفت‌گانه دیده می‌شوند. زرد و بنفش نه تنها کنتراست مکمل بلکه کنتراست شدید تیره‌روشنی هم دارند. قرمز- نارنجی و آبی - سبز زوج مکملی هستند که شدیدترین کنتراست سرد و گرم را نیز دارند. قرمز و سبز مکمل و هر دو در حالت خالص از نظر تیره‌روشنی برابر هستند... بسیاری از هنرمندان و نقاشی‌هایی که بر اساس کنتراست مکمل پی‌ریزی شده‌اند نه تنها شامل خود کنتراست مکمل‌ها هستند، بلکه ترکیبات درجه‌بندی آنها با هم به‌صورت رنگ‌های بینابینی و با موازنهٔ دیگر نیز هستند.

درجه‌بندی‌های ترکیبات به‌علت خوشایندی با دو رنگ خالص آن دو را به هم پیوند می‌دهند. درواقع رنگ‌های ترکیبی در نقاشی‌ها اغلب فضایی بیشتر از رنگ‌های خالص اشغال می‌کنند. طبیعت همیشه این رنگ‌های ترکیبی را با ظرافت زیادی ارائه می‌دهد، آنها را می‌توان در ساقه‌ها و برگ‌های بوتهٔ گل رز قرمز قبل از بازشدن غنچه‌ها و... مشاهده کرد... نمود رنگ‌های مکمل در صورتی واضح و روشن خواهد بود که آن رنگ‌ها در کنار هم قرار بگیرند یا با هم فاصلهٔ زیادی نداشته باشند (همان: ۱۱۲ و ۱۱۱).

برای نمایش کنتراست مکمل یا تشخیص آن در آثار هنری باید دو زوج مکمل نزدیک به هم یا در کنار هم با اختلاف درجهٔ تیره‌روشنی آنها نمایش داده شوند. زوج‌های مکمل فقط مربوط به قرمز و سبز یا آبی و نارنجی یا بنفش و زرد نیستند، بلکه از رنگ‌های دسته سوم و ترکیبی از رنگ‌های دسته اول و دوم، نیز می‌توان زوج مکمل داشت (مانند قرمز- نارنجی و سبز- آبی) که در اثر هنری اگر حضور داشته باشند به آنها «زوج مکمل» و «کنتراست مکمل» گفته می‌شود (تصویر ۱ و ۲).

تصویر ۱. مادونای شانسلور اثر رولن یان وآیک (ایتن، ۱۳۸۲: ۱۱۷)

تصویر ۱. مادونای شانسلور اثر رولن یان وآیک (ایتن، ۱۳۸۲: ۱۱۷)

کنتراست وسعت[۵]

کنتراست وسعت به اندازهٔ سطح دو یا چند رنگ باز می‌شود و میان کوچک و بزرگ یا کم و زیاد معنا پیدا می‌کند. رنگ‌ها را می‌توان با هر وسعتی کنار هم قرار داد، اما باید توجه داشت که تعادل و هماهنگی آنگاه ایجاد می‌شود که به نسبت میان وسعت استفاده از رنگ‌ها توجه کرد. این‌گونه، ناآگاهانه رنگی بر سایر رنگ‌ها غلبه پیدا نمی‌کند و برجسته‌تر نمی‌شود. برای ایجاد این هماهنگی باید نسبت معکوس درجات روشنی را رعایت کنیم. برای مثال به دلیل اینکه روشنی رنگ زرد سه برابر رنگ مکمل آن است، پس باید سطح آن یک سوم رنگ مکملش باشد (ایتن، ۱۳۸۲: ۱۴۸) (تصویر ۳).

تصویر ۳. نمایش کنتراست وسعت (ایتن، ۱۳۸۲: ۱۵۱-۱۴۹)

هماهنگی سطوح سبب ایجاد نمودی آرام و ایستا می‌شود. در حقیقت کنتراست وسعت در آثاری که از نسبت‌های هماهنگ بهره می‌برند و رنگی بر سایر رنگ‌ها غلبه ندارد، صفر است، اما در غیر این صورت، اگر نسبت وسعت رنگ‌ها هماهنگ نباشد و رنگی برجسته‌تر از بقیهٔ رنگ‌ها شود، نمود بیانی پیدا می‌کند. جالب است که رنگی با وسعت کم به دلیل اینکه در تنگنا قرار می‌گیرد، واکنشی تدافعی در ذهن ایجاد کرده و نسبت به موقعی که وسعت هماهنگ داشته باشد، واضح‌تر دیده می‌شود (همان).

اما در رعایت نکردنِ نسبت‌ها و استفاده از کارکرد بیانی، نوع نسبت‌های انتخاب شده بستگی به موضوع احساس هنری و سلیقهٔ شخصی هنرمند دارد. مثال خوب این مسئله را در اثر هنرمندانی چون پیت موندریان[۶] می‌توان مشاهده کرد. (تصویر ۴)

تصویر۴. CompositionA، اثر پیت موندریان (URL3)

«یکی دیگر از خصوصیات کنتراست وسعت این است که مستعد تغییر دادن نمودهای کنتراست و یا شدت بخشیدن به آنهاست. در کمپوزیسیون تیره روشنی اگر نقطهٔ کوچک روشنی در کنتراست با سطح وسیعی از تیرگی قرار بگیرد تضادشان منجر به ایجاد مفهومی وسیع و عمیق در تصویر خواهد شد.» (همان: ۱۵۲) کنتراست وسعت، دقیقاً کنتراست اندازه است. مثلاً در ترکیب بندی های موندریان سطح کوچک زرد اندازهٔ مناسبی را مشخص می کند (تصویر ۵ و ۶).

تصویر۵. پدر، اثر پیتر بروگل (ایتن، ۱۳۸۲: ۱۵۵)

تصویر۶. پل گوگن، مسیح در باغ زیتون. موزهٔ هنرهای نورتون (URL1)

سبک نگارگری بهزاد

در سدهٔ نهم قمری، تیموریان در ایران حاکم بودند. پس از تیمور، شاهرخ میرزا هرات را به‌عنوان پایتخت انتخاب می‌کند. به‌سبب توجه حاکم و البته ولی‌عهد او بایسنقر میرزا به کتب مصور، نگارگری جان تازه‌ای یافت. این توجه، موجب شکل‌گیری مکتبی با ویژگی‌های خاص خود در هرات شد که «مکتب هرات» نام گرفت و شکوفایی آن، نتیجهٔ طبیعی پیگیری مصورسازی مکتب تبریز و بغداد بود. مکتب هرات خود سه دورهٔ تحول را پشت سر می‌گذارد. کمال‌الدین بهزاد در دورهٔ دوم و سوم این تحول و زمان سلطنت سلطان حسین بایقرا، آثار بدیعی را خلق می‌کند که نقطهٔ عطفی در تاریخ نگارگری به شمار می‌روند. آثار دورهٔ نخست مکتب هرات در مقایسه با آثار مکتب شیراز که در همان زمان مصور می‌شد، از صحنه‌های قوی و پرتحرکی برخوردار بودند. رنگ‌آمیزی و طراحی دقیق و همچنین توجه به بازسازی مناظر خیال‌انگیز طبیعت در ارتباط با معماری از دیگر ویژگی‌های مهم مکتب هرات به شمار می‌رود (حسینی‌راد، ۱۳۸۴: ۲۲ و ۲۱) و حضور تقارن در ترکیب‌ها و فضاسازی‌های آثار مکتب هرات از اوایل سدهٔ نهم (پانزدهم میلادی) کاهش یافت و همین حضور کم رنگ تقارن را می‌توان متأثر از مکتب شیراز دانست؛ زیرا ترکیب‌ها و فضاسازی‌ها در مکتب هرات عموماً دایره‌وارند که این امر یکی از خصوصیات اصلی مکتب هرات به‌شمار می‌آید.

در مکتب هرات رنگ‌های دورنما، آرام آرام از سرخی به آبی مبدل می‌شوند و رنگ طلایی نیز جایگاه ارزنده‌ای در نگاره‌های این دوره پیدا می‌کند که همین تحول در رنگ این دوره تأثیر به‌سزایی در فضاسازی این مکتب چه از نظر معنایی و چه ساختاری داشته است (سیف، ۱۳۷۰: ۳۵) از اواخر دورهٔ شاهرخ، مکتب هرات وارد دوران جدیدی می‌شود که در آن مناظر، کوه‌ها و تپه‌های اسفنجی شکل و مرجانی تصویر می‌شوند. نکتهٔ جالب توجه، رنگ‌های صخره‌هاست که حال دیگر آبی فیروزه‌ای، سبز، صورتی، سرخ یا سفید است و مایه‌های جدی شاعرانگی عناصر در این آثار را به رخ می‌کشد که سبب‌ساز شکل‌گیری فضاهای نو در نگارگری ایران می‌شود.

در این دورهٔ تازه، کمال‌الدین بهزاد ویژگی‌های جدیدی را به دستاوردهای پیشین خود می‌افزاید که کاملاً بدیع به شمار می‌روند و پس از این سابقه نداشته‌اند. بهزاد فضاهای روزمره را خلق کرد و برای اولین بار شخصیت‌هایی را ترسیم کرد که دارای فردیت بودند. در آثار او هم صحنه‌های خیالی از

رویدادهای واقعی مشاهده می‌شود و هم فضاهای پرتحرک که البته ملهم از زندگی روزمره است و تا پیش از این کمتر رواج داشته است. مسئلهٔ چشمگیر آن است که هر چند در اغلب آثار بهزاد، با بخش‌بندی فضاها، کثرت اشیا یا تنوع آدم‌های پرتحرک روبه‌رو هستیم، اما این تنوع منجر به آشفتگی نمی‌شود.

«او به مدد روش‌های هندسی و ترکیبِ شکل‌ها و با بهره‌گیری از تأثیر متقابل رنگ‌ها، بخش‌ها و فضاهای مختلف تصویر را به هم مرتب می‌سازد و فضای کلی و واحدی را در آثار خود خلق کرده است. بهزاد با قراردادن پیکره‌ها در نظمی دایره‌وار، حسی از نوعی جنبش درونی در فضا پدید می‌آورد که باعث عدم تفکیک رنگ و شکل در آثار او می‌شود. این هنرمند برای ایجاد بیان و مفهوم در بیشتر آثار خود معمولاً سطوح رنگی تخت را با توجه به بیان و مضمون مورد نظرش کنار هم قرار داده است.» (پاکباز، ۱۳۸۳: ۸۴ و ۸۱)

در حقیقت، آن چیزی که پاکباز از آن به‌عنوان «تأثیرات متقابل رنگ‌ها» در آثار کمال‌الدین بهزاد یاد می‌کند، بیش از هر چیز به کنتراست وسعت و مکمل باز می‌گردد. این نکته دربارهٔ نگاره «یوسف و زلیخا» نیز به‌روشنی دیده می‌شود. این اثر (تصویر۷) که نقطهٔ اوج کار بهزاد به‌شمار می‌رود، از نگاره‌های نسخهٔ بوستان سعدی (۱۴۸۷ق/ ۸۹۳م) متعلق به مکتب هرات است و مربوط به سال‌هایی است که بهزاد در دربار سلطان حسین بایقرا مشغول به کار بوده است. در این نگاره نیز، بهره‌بردن از کنتراست وسعت و مکمل مشاهده می‌شود که دربارهٔ آن بحث می‌شود. باید در نظر داشت که به‌صورت کلی ویژگی‌های نگارگری ایرانی را می‌توان در سه دستهٔ متفاوت بررسی کرد: ۱. ویژگی بینشی، ۲. مضمونی، ۳. ساختاری که ابتدا لازم است این ویژگی‌ها مرور شود.

تصویر۷. یوسف و زلیخا، اثر کمال‌الدین بهزاد، کتابخانه و مرکز ملی اسناد مصر (پاکباز، ۱۳۸۳: ۱۰۲)

۱. ویژگی بینشی

نکتهٔ مرکزی در نگارگری ایرانی، نقطه‌نظر و دیدگاه نگارگر است. نگارگر ایرانی یا خود با عرفان آشنایی داشت یا به‌واسطهٔ رابطه با شعر و ادب فارسی، با عرفان ارتباط پیدا می‌کرد. به‌عبارت دیگر شاید بتوان گفت که ویژگی‌های زیست در آن دوران که دین در متن زندگی جریان داشت، ارتباط نگارگران با دین و عرفان را تسهیل یا حتی ناگزیر می‌کرد؛ از این رو، تأثیر آموزه‌های عرفانی را در آثار مختلف نگارگران به‌وضوح می‌توان مشاهده کرد. یکی از مهم‌ترین این آموزه‌ها بهره‌بردن از تصاویر مثالی یا «صور معلقه» است. عالم مثال، عالمی میان عالم معقول یعنی جایگاه روح و عالم محسوس یعنی جایگاه ماده قرار دارد. در عالم مثال، بازتابی از تصاویر بهشت و دوزخ حضور دارد که «صور معلقه» نام دارد. در نقاشی ایرانی، رنگ‌ها و صورت‌های عالم مثال ظهور پیدا می‌کنند؛ صورت‌هایی که بستر مادی ندارند و البته متعلق به عالم معقول هم نیستند، بلکه در میان مجردات و مادیات قرار دارند. «چون نگارگران ایرانی هرگز در پی بازنمایی طبیعت نبودند، از این عالم برای نشان‌دادن اصل و جوهر صورت‌های طبیعی و طرح متجلی در باطن خویش استفاده می‌کردند و بنابراین در نگاره‌های آنها نه زمان و نه مکان معینی مجسم می‌شود و نه نمودی از کمیت‌های فیزیکی بروز می‌کند و نه قوانین رؤیت جهان واقعی کاربرد دارند.» (پاکباز، ۱۳۸۳: ۵۹۹)

این‌گونه، هنرمند دیگر فضا و مکان را نه به معنای توابعی فیزیکی که به‌صورتی عالی و در پیوند با جهانی دیگر می‌بینند؛ جهانی که در آن، ابعاد، مستقل از محسوسات هستند (عکاشه، ۱۳۸۰: ۱۵۳ و ۱۵۲). این مسئله در آثار واقع‌گرایانی مانند بهزاد نیز مشاهده می‌شود؛ چرا که بهزاد واقعیت را از طریق نشانه‌هایی از این جنس بیان می‌کند.

۲. ویژگی مضمونی

ارتباط نزدیک نگارگری با ادبیات فارسی، تأثیرات دیگری نیز داشته است. نگارگران، موضوعات یا مضامین اصلی آثار خود را از اشعار می‌گرفتند و سپس آن را با استفاده از عناصر مهم نقاشی یعنی خط، رنگ و... به تصویر درمی‌آوردند. از این منظر، شاید آثار نگارگران را بتوان «نقاشی روایی» دانست؛ چرا که تصویرگران و نگارگران ایرانی، به‌جای شرح کامل و تفصیلی وقایع و توصیف جزئیات آنها، تنها به عصارهٔ مضمون یا مفهوم داستان توجه داشتند، اما

همان‌گونه که شعرا از استعاره و تشبیه بهره می‌بردند و مثلاً آسمان را به «گنبد نیلی» یا روی معشوق را به «ماه» تشبیه می‌کردند، نگارگران نیز با بهره‌گیری از تمهیدات بصری به‌دنبال یافتن زبان تصویری متناسب با مفاهیم مدنظر خود بودند که به‌گونه‌ای معادل همان بیان استعاری برای شاعران بود. رفته‌رفته نگارگران توانستند فهرستی از نقش‌مایه‌های قراردادی، برپایهٔ مضامین ادبی شکل دهند یا تغییرات مختصری طی سال‌ها در آنچه موجود بود، ایجاد کردند(بازیل‌گری، ۱۳۸۴، ۱۰۱-۹۹؛ پاکباز، ۱۳۸۳: ۵۸۴).

۳. ویژگی ساختاری

مهم‌ترین ویژگی مشهود نگارگری ایرانی، ویژگی ساختاری آن است. آنجا که برپایهٔ نگرش دینی و فرهنگی و سبک فردی، اصول و قواعدی وضع می‌شود که فرم منحصر به فردی ایجاد می‌کند. مهم‌ترین اصل در این میان، استفاده از «فضای چند ساحتی» است که کارکرد آن تجسم عالم مثالی است که در بخش ویژگی بینشی توضیح داده شد. در فضای چند ساحتی، بخش‌های مختلفی ترسیم می‌شود که هرکدام از این بخش‌ها دارای رویدادی خاص و غالباً مستقل است. این فضا کاملاً متفاوت از آنچه در نقاشی غربی رخ می‌دهد، فضای سه‌بعدی کاذب نیست، اما در عین حال، یک فضای دوبعدی تخت و مسطح نیز نیست؛ بلکه ساختاری است که از فرازهای پیوسته و مجزا تشکیل می‌شود که از پایین به بالا و اطراف گسترش پیدا می‌کند. «ساختار آن متشکل از فرازهای(پلان‌های) پیوسته و ناپیوست‌هایی است که از پایین به بالا و به اطراف گسترش می‌یابد و در نهایت نموداری از مجموعه نماهایی است که هم‌زمان از روبه‌رو و از بالا دیده شده‌اند[و] حاوی بخش‌های خالی همچون «نقاشی چین» و کانون‌های مؤکدی همچون «نقاشی اروپایی» نیستند و نوری بدون سایه، با طیفی از رنگ‌های پاک و درخشان، عناصر متشکلهٔ آن را در وضوح و صراحتی کامل جلوه‌گر می‌سازد و تجمع و تفرق عناصر، نوعی حرکت بصری را در این فضای «غیرطبیعی» پدید می‌آورد، ولی پویایی اجزا، در نهایت به ایستایی متعادل در کلِ فضا می‌انجامد.» (نوروزی‌طلب، ۱۳۷۸: ۷۷-۷۶)

نکتهٔ جالب دیگر در این ساختار، ارتباط درونی میان متن و تصویر است که خط به‌عنوان عامل اساسی در آن به شمار می‌رود. در این ساختار، خط نوشته‌ها خود سازندهٔ اشکالی هستند که سطوح رنگی متفاوت را از یکدیگر جدا می‌کنند و این‌گونه مجموعه نوشته‌ها و تصاویر شبکه‌ای متعادل و منسجم متشکل از خطوط به نظر می‌آیند.

بررسی کلی رنگ در نگارگری‌های مکتب هرات

یکی از وجوه تمایز میان نگارگری ایرانی و سایر مکاتب نگارگری مانند نگارگری هندی و چینی، تفاوت خلوص، ظرافت و هماهنگی رنگ‌های به کار رفته در آثار نگارگری ایرانی است. نگارگری هندی از رنگ‌های زنده، پررنگ و بسیار قوی بهره می‌برد و جالب اینجاست که در نگارگری مغولی هندی که یکی از شاخه‌های نگارگری ایرانی به شمار می‌رود، رنگ‌ها به شیوه‌ای لطیف‌تر به کار می‌روند. حال اینکه در نقاشی چینی از رنگ‌های محدودتر و با فام کمتر استفاده می‌شود(پوپ، ۱۳۶۹: ۸۴).

در نگارگری ایرانی که به خصوص در دورهٔ بعد از مغول و اوایل دورهٔ صفوی در اوج قرار می‌گیرد، رنگ‌های غالب، رنگ‌های آبی و سبز است که با رنگ‌های سرخ و زرد همراه می‌شود. از ریشه‌های مهم این نگرش به رنگ‌ها را که طی آن همهٔ اشیا، سایه و وزن خود را از دست می‌دهند، باید در نگرش مزدایی اوستایی کهن نسبت به نور یافت که در جریان مانی‌گری تغییر شکل داد. اتفاق مهمی که رخ می‌دهد، تأثیرگذاری اسلام بر این نگرش (مزداپرستی و مانی‌گری) و تکامل آن به نگاهی بدیع و شگرف است(هروی، ۱۳۵۲: ۵۸).

در نتیجهٔ چنین اتفاقی، آنچه در نگاه اول به نگاره‌های ایرانی، مخاطب را شگفت‌زده می‌کند، رنگ‌های ناب و درخشان آن است. در نگارگری هر رنگی با درجهٔ خلوص بالا به کار می‌رود؛ چرا که نور و سایه و تأثیر جو است که رنگ اصلی عناصر را تغییر می‌دهد و این تأثیرات عارضی هستند و نه ذاتی؛ مانند آنچه ایتن دربارهٔ تئوری امپرسیون رنگ می‌گوید و پیش از این به آن اشاره شد. البته باید توجه داشت که رنگ‌های نگاره‌ها در حدود سدهٔ هفتم محدود به چند رنگ بوده‌اند؛ ولی با تکامل زیباشناسی هنرمندان و آثار، رنگ‌ها بیش از پیش غیرواقعی می‌شوند. یکی از مکاتبی که تغییر رنگ‌ها را از این منظر به‌وضوح می‌توان در آن دید، مکتب هرات است.

وجه مهمی که در نگارگری ایرانی خودنمایی می‌کند، ارتباط این آثار با نگرش معنوی و اسلامی است. به‌عبارت بهتر، بسیاری از نگارگران ایرانی معارف والای عرفانی را در قالب رنگ‌ها و طرح‌ها و نقوش به‌صورت نمادین و در لوای تجرید متجلی می‌کردند. از این حیث، در نگارگری ایرانی یکی از اصول فرمی چشمگیر، ترسیم دوبعدی فضاها و بخش‌بندی جداگانهٔ آنهاست؛ مسئله‌ای که در مکتب هرات نیز مشاهده

می‌شود. این‌گونه نگارگر ایرانی موفق می‌شود مراتب مختلف وجود، حیات و معرفت را در آثار خود به نمایش بگذارد.
نکته‌ای که بازیل گری در تفاوت میان مکتب هرات و مکتب جلایریان ذکر می‌کند، سرزندگی و تحرک آثار مکتب هرات است که کاملاً با خشکی و بی‌روحی چهره‌ها در مکتب جلایری تفاوت دارد. مهم‌ترین رنگ‌های به کار رفته در زمینهٔ آثار مکتب هرات، رنگ فیروزه‌ای متمایل به سبز و آبی است. در مکتب هرات ویژگی‌های مهم دیگری نیز مشاهده می‌شود که به این مکتب هویت ویژه‌ای می‌بخشد؛ بهره‌بردن از ترکیب‌بندی‌های متقارن و دایره‌ای و ایجاد تراکم در مرکز صحنه، تنوع رنگ در قلم‌گیری، نمایش زمان‌های متفاوت در یک قاب (چند زمانی)، واقع‌گرایی در ترسیم عناصر طبیعی مانند گل و گیاه، تسلط رنگ آبی، طراحی چیره‌دستانهٔ اندام افراد و جزئیات معماری تعدادی از این ویژگی‌هاست (گری، ۱۳۸۴: ۴۵).
یکی از آثار شاخص و مهم این مکتب نگارگری، شاهنامهٔ بایسنقری است که در قرن نهم شمسی و به سفارش شاهزاده بایسنقر میرزا که فرزند شاهرخ بود، خلق شد و شامل ۲۲ نگارهٔ گران‌بهاست. علاوه بر این اثر مهم، آثار دیگری مانند شاهنامهٔ محمد جوکی، خمسهٔ نظامی، دیوان میرعلی‌شیر نوایی، کلیله و دمنهٔ بایسنقری و بوستان سعدی در همین مکتب به تصویر درآمده‌اند.

کنتراست وسعت و مکمل در رنگ‌های مکتب هرات و آثار بهزاد

همان‌طور که پیش از این اشاره شد، در آثار نگارگری مکتب هرات تحولات مشهودی در رنگ و ترکیب‌بندی و... نسبت به آثار دوران قبل از آن مشاهده می‌شود که در متون گوناگون از جنبه‌های مختلف بصری دربارهٔ آثار این دوران به‌ویژه آثار کمال‌الدین بهزاد بحث شده است. رنگ‌های خالص و اصلی مانند قرمز و آبی و زرد و همین‌طور رنگ‌های مکمل مانند سبز و نارنجی و بنفش با توجه به کیفیت رنگی خود دارای درخشش چشمگیری هستند. همان‌طور که در ویژگی‌های بینشی نقاشی بیان شد با تأثیر نقاشان از اشعار عرفانی و عرفان و توجه به عالم مثال و نبودِ طبیعت پردازی رنگ‌های موجود در نگاره‌ها، هنرمند با استفاده از خلوص رنگ و درخشش آن درصدد نمایشی از عالم مثال و صور معلقه است. همچنین حضور ویژگی بینشی نقاشی ایرانی را در عنصر بصری «وسعت» می‌توان دید که یکی دیگر از عوامل تأثیرگذار و بیانگر را بر روی رنگ‌هاست.
در نقاشی غرب، حضور رنگ‌های مکمل و تغییر وسعت آنها همواره مدنظر بوده است. آثار نگارگری مکتب هرات را نیز می‌توان از همین منظر بازخوانی و مطالعه کرد. نگارگری از حضور رنگ‌های درخشان، با درجهٔ خلوص بالا و بدون حجم‌پردازی بهرهٔ بسیار برده است. از سوی دیگر، هر بخش از نگاره به رنگ خاصی تعلق پیدا می‌کند و این‌گونه رنگ‌ها به‌لحاظ وسعت با یکدیگر تفاوت چشمگیری پیدا می‌کنند و این مسئله سبب جداشدن مناسب فضاها و در نتیجه خوانش بهتر روایت داستان و وقایع آن و همچنین توجه به جنبهٔ نمادین و بیان عرفانی رنگ شده است. با بررسی آثار مکتب هرات مانند نگاره‌های «ساختن کاخ خورنق»، «ساختن یك كانال شیر برای شیرین»، «گدا بر در مسجد»، «تشییع جنازهٔ عطار»، «اسکندر و زاهد»، «لیلی و مجنون در مدرسه» «برگی از خمسهٔ نظامی» و... مشخص می‌شود که این آثار از منظر موضوع و تأثیر کیفیت‌های بصری (کنتراست مکمل و وسعت) تفکیک‌پذیر به دو دستهٔ ذیل هستند:
۱. موضوع‌های مذهبی و عرفانی؛
۲. موضوع‌های غیر مذهبی (رزمی و حماسی، بزمی و پادشاهان، روزمره).

کنتراست وسعت و مکمل در موضوع‌های مذهبی و عرفانی

همان‌طور که بیشتر در ویژگی‌های مضمونی نقاشی ایرانی اشاره شد، به‌سبب ارتباط نزدیک نقاشی با ادبیات، هنرمندان نقاش موضوعات یا مضامین اصلی آثار خود را از اشعار می‌گرفتند و سپس آن را با استفاده از عناصر و کیفیاتی بصری یعنی خط، رنگ و... به تصویر درمی‌آوردند که در بخش «رنگ و ویژگی‌های بصری آن» می‌توان دید. ویژگی‌های بصری مانند کنتراست وسعت و مکمل نه تنها در آثار نقاشی هنرمندان غرب تأثیر به‌سزایی داشته، بلکه در نگارگری ایرانی نیز حائز اهمیت است، همان‌طور که در بخش ویژگی‌های ساختاری مهم‌ترین اصل در این میان، استفاده از «فضای چند ساحتی» است. در فضای چند ساحتی، بخش‌های مختلفی ترسیم می‌شود که هر کدام از این بخش‌ها دارای رویدادی خاص و غالباً مستقل و حتی وسعت رنگی متفاوتی است. این دست تمهیدات بصری در نگاره‌های مکتب هرات زیاد به چشم می‌خورد که گاه هنرمند فقط جنبهٔ بصری رنگ را در ساختار کلی نگاره در

نظرداشته و گاه جنبه‌های بیانی و نمادین نیز به آن اضافه شده‌اند. حالات انسانی و روحانی در ترکیب‌بندی رنگی، هم‌راستا با نمادگرایی جهت القای حسی به مخاطب صورت گرفته است. در نگاره‌های با موضوع مذهبی و عرفانی زوج‌های مکمل رنگی مشاهده می‌شود که با وسعت‌های متفاوت گاه بسیار وسیع و گاه کوچک، در حد یک نقش به تصویر درآمده‌اند. هنرمند با استفاده از این ویژگی بصری (کنتراست وسعت و مکمل) در تصویرگری خود توانسته است معنای شعر و داستان عرفانی خود را در نگارهٔ خود به زبان تصویر درآورد.

سطوح هماهنگ نمودی آرام و ایستا دارند و همان‌طور که پیشتر در تعریف کنتراست وسعت بیان شد، اگر در اثری نسبت‌های هماهنگ استفاده شده باشد، کنتراست وسعت در آن صفر است. اگر در ترکیب‌بندی رنگی، نسبت وسعت رنگ‌ها هماهنگ نباشد و رنگی بر بقیهٔ رنگ‌ها حاکم باشد، نمود آن بیانی خواهد بود و نوع نسبت‌های انتخاب‌شده در یک ترکیب‌بندی بیانی بستگی به موضوع، احساس هنری و سلیقهٔ شخصی هنرمند دارد.

در اغلب آثار این دوران حضور کنتراست وسعت را به‌وضوح می‌توان دید. در این آثار، رنگ غالب زمینه در نگاره را رنگ طلایی یا آبی در برگرفته که در نسبت با وسعت دیگر رنگ‌ها سهم چشمگیری را به خود اختصاص داده است. در نگارهٔ «یوسف و زلیخا» (تصویر۸) اثر کمال‌الدین بهزاد، به فرم و رنگ‌ها برای بیان معنای عرفانی به‌خوبی توجه شده است. تنوع رنگ‌ها در نقاشی یوسف و زلیخا که اکثراً به رنگ خاکی، سبز، آبی و... است، نمادی از ویژگی‌های عرفانی و روحانی است و تضاد حاصل از شدت خلوص و شفافیت رنگ‌ها، به صورتی ساده نمایان شده است.

در حقیقت با چنین نگرشی، تاریکی و تضاد متداول در سبک‌های نقاشی اروپایی در نگارگری ایرانی دیده نمی‌شود. در این نگاره دو رنگ درخشان و مکمل قرمز و سبز مشاهده می‌شود که در نسبت با دیگر رنگ‌ها وسعت کمتری از فضای نگاره را به خود اختصاص داده‌اند. علاوه بر بیان نمادین این دو رنگ، وسعت کم آنها در ساختار و ترکیب‌بندی نگاره، سبب تمرکز بیشتر مخاطب بر روی نقطهٔ عطف روایت می‌شود. هنرمند نگارگر با بهره‌گیری از احساس و شناخت رنگی خود، دو کیفیت بصری کنتراست وسعت و مکمل را با ذهنیت خود همراه کرده و به شکلی خیال‌انگیز و نمادین سعی در نمایش واقعه‌ای عاشقانه عارفانه داشته است که تا حدود زیادی در نمایش آن موفق بوده است. در نتیجه، در نگارهٔ «یوسف و زلیخا»، وسعت کم رنگ قرمز در مقابل رنگ غالب نگاره (آبی، سبز و خاکی) که با خود بیانی از معنویت را به همراه دارد، سبب تقویت بیان نمادین رنگ قرمز شده است. هوشمندی هنرمند در بهره‌گیری از این تمهید بصری جهت تصویربیانی عرفانی از نقطهٔ عطف داستان «یوسف و زلیخا» برگرفته از شعر سعدی و داستان دست‌درازی زلیخا به حضرت یوسف (ع) کمك به‌سزایی کرده است. «کمال‌الدین بهزاد برای ایجاد مفهوم بیشتر در آثار خود، معمولاً سطوح رنگی تخت را با توجه به بیان و مضمون مدنظرش کنار هم قرار داده است.» (پاکباز، ۱۳۸۳:۸۱)

این مسئله در این اثر به‌خوبی مشاهده می‌شود. همان‌طور که پیشتر در تعریف کنتراست رنگ‌های مکمل از منظر یوهانس ایتن بیان شد، نمود رنگ‌های مکمل در صورتی واضح و روشن خواهد بود که با فاصلهٔ کم در کنار هم قرار بگیرند و با اختلاف درجهٔ تیره‌روشنی خود نمایش داده شوند. این‌گونه این کیفیت بصری به بیان‌گرایی اثر هنری کمك می‌کند و می‌توان آن را در اثر تشخیص داد. این امر را در رنگ قرمز لباس زلیخا و رنگ سبز پیراهن یوسف (ع) می‌توان دید که دو رنگ مکمل قرمز و سبز با فاصله‌ای نزدیك به یکدیگر نمایش داده شده‌اند. توجه به این نکته در ترکیب رنگی نگاره سبب تقویت بیان نمادین و عرفانی نگاره از نقطهٔ عطف این روایت قرآنی شده است. غیر از پیراهن حضرت یوسف (ع)، رنگ سبز را فقط در یکی از درهای تصویرشده در نگاره می‌توان مشاهده کرد. نمونه‌ای از بیان نمادین به‌وسیلهٔ رنگ که گفته می‌شود کاربرد این رنگ به حضور همسر زلیخا در پشت در اشاره دارد و بی‌گناه بودن و پاکدامنی حضرت یوسف (ع) را تصدیق می‌کند.

تصویر۸. یوسف و زلیخا، اثر کمال‌الدین بهزاد. کتابخانه و مرکز ملی اسناد مصر (منبع: نگارنده)

کنتراست وسعت و مکمل در موضوع‌های غیرمذهبی (رزمی و حماسی، بزمی و پادشاهان، روزمره)

در بررسی نگاره‌ها با موضوع مذهبی مشخص شد که

هنرمند به‌منظور بیان ذهنیات و احساسات درونی خود دربارهٔ موضوع و با شیوه‌ای خیال‌انگیز، از کنتراست وسعت و مکمل رنگ‌ها بهره برده است؛ بنابراین نگارگر با استفاده از این تمهیدات بصری، جنبه‌های نمادین و بیان‌گرا در اثر خود شکل داده و تقویت کرده است.

در مقایسهٔ میان دو دورهٔ متقدم و متأخر مکتب هرات می‌توان چنین گفت که «مکتب هرات در دورهٔ پیشین به پروردگی و هماهنگی خاص خود رسید. هنرمندان آن افزون بر حصول کمال فنی در هنر خویش، به دنیای گسترده‌ای از فضابندی و عواطف یا عینیت و ذهنیت دست یافتند»، در حالی که «در نگاره‌های مکتب پسین هرات بر واقعیت بصری فرد و انسان تأکید گشت و انعطاف‌پذیری نظام کتابخانه را صحه گذاشت. در اینجا پیکره‌هایی که ارائه گردید دیگر حالت تیپ نداشتند، بلکه افراد و انسان‌هایی بودند که درگیر فعالیت‌های روزمره‌اند» و این «واقعیت‌نمایی تصاویر از طریق حرکت و فضا در حقیقت جدایی از شمایل‌نگاری دورهٔ پسین بود که بیشتر بر آرمان تأکید داشت تا واقعیت» (آژند به نقل از کاوسی، ۱۳۹۷:۳۱).

اما در مکتب هرات، موضوعات غیرمذهبی نیز حضوری پررنگ دارند. در این آثار، نگارگر داستان‌های پادشاهان، بزمی، رزمی، حماسی و وقایع روزمره را به تصویر کشیده است. کنتراست وسعت و مکمل در این دسته از آثار، بیش از هر چیز از جنبهٔ ویژگی‌های ساختاری مدنظر قرار گرفته‌اند. از منظر یوهانس ایتن نیز این دو کیفیت بصری در آثار هنری، قابلیت نمایش بیان‌های نمادین و غیرنمادین (ساختاری) را دارا هستند. در نگاره‌های غیرمذهبی، بخش وسیعی از سطح اثر به یك رنگ غالب اختصاص داده شده است که در برخی از آنها این رنگ غالب، آبی روشن، کرم نزدیک به طلایی، زرد - نارنجی و رنگ‌های تیرهٔ دیگر مانند سبز تیره یا آبی تیره است. این نوع تقسیم‌بندی از رنگ‌ها را بیشتر در آثاری با موضوع غیرمذهبی می‌توان دید و همان طور که بیان شد در این نگاره‌ها ویژگی ساختاری و فرمی نسبت به ویژگی‌های بیانی و نمادین قوت بیشتری دارند؛ بنابراین می‌توان گفت هنرمند در نگاره‌هایی با موضوع غیرمذهبی بین دو کیفیت بصری کنتراست وسعت و مکمل، کنتراست وسعت را در اولویت قرار داده است تا با این تمهید بصری و نمود رنگ‌ها، افزایش جذابیت بصری و گویاترشدن موضوع داستان را نتیجه دهد.

با توجه به استفاده از کنتراست وسعت به‌عنوان یک عامل مهم فرمی در نگاره‌های با موضوع غیرمذهبی، می‌توان گفت در این نگاره‌ها زمینهٔ اصلی به‌وسیلهٔ رنگ به دو بخش کلی تقسیم شده که بخش وسیعی از اثر را رنگی روشن یا تیره در برمی‌گیرد. پیشتر دربارهٔ تأثیر نسبت وسعت رنگ‌های روشن و درخشان به رنگ‌های تیره بیان شد که لازم است میزان وسعت رنگ‌های درخشان در نسبت با وسعت رنگ‌های تیره‌تر و خاموش کمتر باشد. در نگارهٔ «اسکندر و معتکف» (تصویر۹) به شکل کلی دو دسته رنگ که شامل آبی خالص و درخشان در آسمان و رنگ (کرم و آبی- طوسی) ناخالص در زمین و صخره‌ها وجود دارد. هنرمند در تقسیم‌بندی رنگی اثر خود به شکلی هوشمندانه میزان رنگ آبی خالص و درخشان را که به‌شدت چشمگیر است، در نسبت با رنگ روشن ناخالص (کرم و آبی- طوسی) که بخش وسیعی از اثر را به خود اختصاص داده، کمتر در نظر گرفته است تا با استفاده از کنتراست وسعت، تعادل و تناسب رنگی در نگاره برقرار شود (ناظر بر نسبت ۱ به ۳ رنگ زرد و بنفش در نظریهٔ رنگ ایتن). لازم است ذکر شود در برخی از نگاره‌ها وقتی هنرمند سطح وسیعی از زمینهٔ اصلی را به رنگ درخشانی اختصاص داده است با استفاده از تمهیدات بصری چون عناصر تزیینی ریزنقش تیره، رنگ لباس انسان و حیوانات و... بین رنگ‌های روشن و تیرهٔ نگاره، تعادل بصری برقرار می‌کند.

در نگارهٔ «اسکندر و معتکف» (تصویر۹) نیز شاهد هنرمند جهت برقراری تعادلی بصری بین رنگ‌های تیره و روشن، در قسمت‌های روشن نگاره با قراردادن پیکره‌هایی با پوشش‌هایی به رنگ‌های مکمل قرمز و سبز و آبی و نارنجی و همچنین رنگ‌های دسته سوم و رنگ‌های تیره‌ای مانند مشکی سعی در برقراری تعادل با بخش بالای نگاره و رنگ آبی درخشان آسمان داشته است. در نگارهٔ حاضر بین رنگ‌های قرمز و سبز و آبی و نارنجی در پوشش پیکره‌ها در نسبت با رنگ زمینه (کوه و دشت و معماری) علاوه بر کنتراست وسعت، کنتراست مکمل نیز وجود دارد. علاوه بر حضور کنتراست وسعت در کلیت اثر، این کیفیت بصری را در جزئیات نگاره یعنی در پوشش هر پیکره (رنگ آستین و سربند با پیراهن) نیز می‌توان دید. رنگ قرمز در بخش‌های بالایی، پایینی و کناری نگاره و در برگ‌های درخت در اندازه‌های کوچك و به شکلی پراکنده دیده می‌شود که در نسبت با رنگ کلی زمینه ایجاد کنتراست وسعت کرده است و هنرمند با استفاده از این کیفیت بصری موجبات گردش

تصویر۹. اسکندر و معتکف اثر کمال‌الدین بهزاد. خمسهٔ نظامی. ۹۰۰ ق. کتابخانهٔ بریتانیالندن (آژند ۱۳۸۷:۴۰۶)

تصویر۱۰. اسکندر و معتکف اثر کمال‌الدین بهزاد. خمسهٔ نظامی. ۹۰۰ ق. کتابخانهٔ بریتانیالندن (منبع: نگارنده)

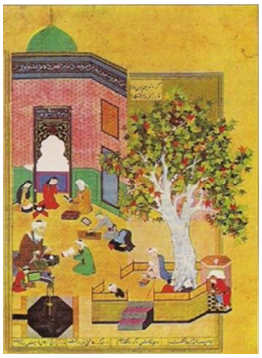
تصویر۱۱. سلطان حسین میرزا در تفرجگاه، اثر کمال‌الدین بهزاد. مرقع گلشن. صفحهٔ ۶۲ اواخر سدهٔ ۹ق. کاخ گلستان (حسینی‌راد، ۱۳۸۵:۴۳۲)

تصویر۱۲. سلطان حسین میرزا در تفرجگاه، اثر کمال‌الدین بهزاد. مرقع گلشن. صفحهٔ ۶۲ اواخر سدهٔ ۹ق. کاخ گلستان (منبع: نگارنده)

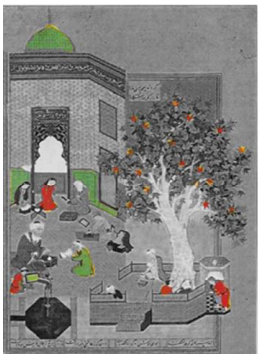
چشم مخاطب در نگاره و خوانش کل اثر را فراهم کرده است (تصویر۱۰).

در نگارهٔ «سلطان حسین میرزا در تفرجگاه» (تصویر۱۱) رنگ قرمز و قرمز نارنجی لباس پیکرهٔ زنان در نسبت با رنگ سبز و سبزآبی زمینه، دارای کنتراست مکمل است که از نظر وسعت در نسبت با کل نگاره تفاوت داشته و نمایشی از کنتراست وسعت در این نگاره است. بهره‌گیری از تهمید بصری چون کنتراست وسعت علاوه بر ایجاد تأکید و جذابیت بصری سبب تمرکز بر نقطهٔ عطف داستان و گردش چشم در کادر شده است (تصویر۱۲). در جزئیات نگاره مانند لباس‌ها هم‌زمان هر دو کنتراست مکمل و وسعت به چشم می‌خورد (تصویر۱۳). در دیگر رنگ‌های نگاره مانند زرد، کرم و صورتی روشن (لباس‌ها و عناصر طبیعی) بیشتر کنتراست وسعت این رنگ‌ها در نسبت با رنگ زمینهٔ کار (سبز) وجود دارد. هنرمند با بهره‌گیری از این کیفیات بصری سبب جداسازی وقایع در نگاره شده است. در نگارهٔ «لیلی و مجنون» (تصویر۱۴) بخش اصلی و وسیعی از نگاره را رنگ طلایی- زرد به خود اختصاص داده است. هنرمند رنگ زمینه را با وسعت بیشتری از رنگ لباس پیکره‌های اصلی قرار داده است که با این شیوه تضاد بین وسعت رنگ‌ها را به نمایش گذاشته است. در این نگاره علاوه بر کنتراست وسعت بین رنگ طلایی - زرد با لباس لیلی به رنگ قرمز و لباس مجنون به رنگ سبز (بار معنای و نمادین) سبب شده است تا سوژه‌های اصلی داستان برجسته‌تر به چشم آیند. در نگارهٔ حاضر کمترین وسعت رنگی را در دو رنگ مکمل قرمز و سبز می‌توان دید که سبب گردش چشم مخاطب در نگاره شده‌اند. همچنین کنتراست وسعت را در رنگ‌هایی چون سفید و آبی روشن و آبی تیره در نسبت با رنگ زمینه نیز می‌توان دید که در جهت جلوگیری از یکنواختی در رنگ‌ها و ایجاد تنوع استفاده شده‌اند. در نگارهٔ «لیلی و مجنون» رنگ قرمز و سبز لباس این دو پیکره علاوه بر کنتراست وسعتی که با رنگ زمینه ایجاد می‌کنند با یکدیگر دارای کنتراست مکمل نیز هستند (تصویر۱۵).

تصویر۱۳. سلطان حسین میرزا در تفرجگاه، اثر کمال‌الدین بهزاد. مرقع گلشن. صفحهٔ ۶۲ اواخر سدهٔ ۹ق. کاخ گلستان (منبع: نگارنده)

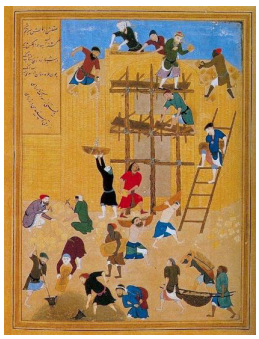


تصویر۱۴. لیلی و مجنون در مکتب اثر بهزاد. خمسهٔ نظامی. ۸۹۹ق. موزهٔ بریتانیالندن. (موسوی لر۱۳۸۶:۱۷۰)

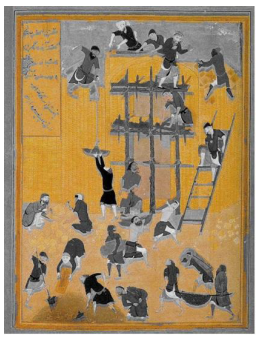


تصویر۱۵. لیلی و مجنون در مکتب اثر بهزاد. خمسهٔ نظامی. ۸۹۹ق. موزهٔ بریتانیالندن. (منبع: نگارنده)

در نگارهٔ «کاخ خورنق» (تصویر۱۶) کیفیت بصری کنتراست وسعت و مکمل را در ویژگی‌های ساختاری نگاره همراه با

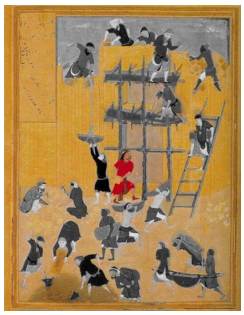


تصویر۱۶. ساختن کاخ خورنق، اثر کمال‌الدین بهزاد، برگی از خمسهٔ نظامی. موزهٔ بریتانیا(URL4)



تصویر۱۷. ساختن کاخ خورنق، اثر کمال‌الدین بهزاد، برگی از خمسهٔ نظامی. موزهٔ بریتانیا(منبع:نگارنده)

موضوعات روزمره می‌توان دید. زمینهٔ نگاره به سه بخش رنگی با نسبت‌های متفاوت تقسیم شده است. دو بخش پایینی نگاره از نظر رنگی شباهت زیادی به یکدیگر دارند، بنابراین می‌توان به شکل کلی کار را دو بخش رنگی در نظر گرفت. رنگ کرم متمایل به طلایی که سطح وسیعی از نگاره را به خود اختصاص داده است و سطح کوچک‌تر نگاره که رنگ آبی آسمانیِ درخشانی در بالای کادر قرار گرفته است (تصویر۱۷). در این نمونه آثار با توجه به موضوع، جنبهٔ ساختاری نگاره از نظر فرم، حرکت و رنگ بیشتر از جنبه‌های بیانی و نمادین مدنظر هنرمند قرار گرفته است. در نگارهٔ «کاخ خورنق» حضور کنتراست وسعت نسبت به کنتراست مکمل چشمگیرتر است. علاوه بر حضور کنتراست وسعت بین دو رنگ اصلی زمینه (آبی و کرم طلایی)، این کنتراست را در اجزای نگاره مانند رنگ لباس پیکره‌ها در نسبت با رنگ زمینهٔ اصلی نیز می‌توان دید. برای نمونه رنگ قرمز لباس پیکره‌ای که در وسط نگاره قرار دارد در نسبت با رنگ کلی اثر وسعت کمی را به خود اختصاص داده است، این مطلب را در دیگر پیکره‌ها نیز می‌توان مشاهده کرد (تصویر۱۸).



تصویر۱۸. ساختن کاخ خورنق، اثر کمال‌الدین بهزاد، برگی از خمسهٔ نظامی. موزهٔ بریتانیا(منبع:نگارنده)

هنرمند با استفاده از تضاد در وسعت رنگ‌ها، موجب ایجاد تأکید و گردش چشم در کل نگاره شده است. همچنین هنرمند جهت ایجاد تحرک و پویایی متناسب با موضوع نگاره و در عین حال ایجاد هماهنگی بین رنگ‌ها، در پایین نگاره پیکره‌هایی با پوشش‌هایی به رنگ آبی مانندِ رنگ آبی در بالای کادر قرار داده است؛ همچنین دربارهٔ رنگ قرمز نیز علاوه بر مرکز نگاره، در پوشش پیکره‌هایی که در بالا و پایین و کناره‌های کادر قرار دارند، رنگ‌هایی نزدیک به قرمز استفاده شده است. در نگارهٔ حاضر نیز مانند دیگر نگاره‌های بررسی شده می‌توان میان پوشش اصلی پیکره‌ها با پوشش‌های جزئی لباسشان کنتراست وسعت را مشاهده کرد. در نگارهٔ «نصیحت پیر» (تصویر۱۹) استفاده از تغییر اندازهٔ سطوح رنگی (کنتراست وسعت) در پس‌زمینه موجب تفکیک فضاها، مکان‌ها و وقایع موجود در آنها و درک بهتر روایت داستان شده است.

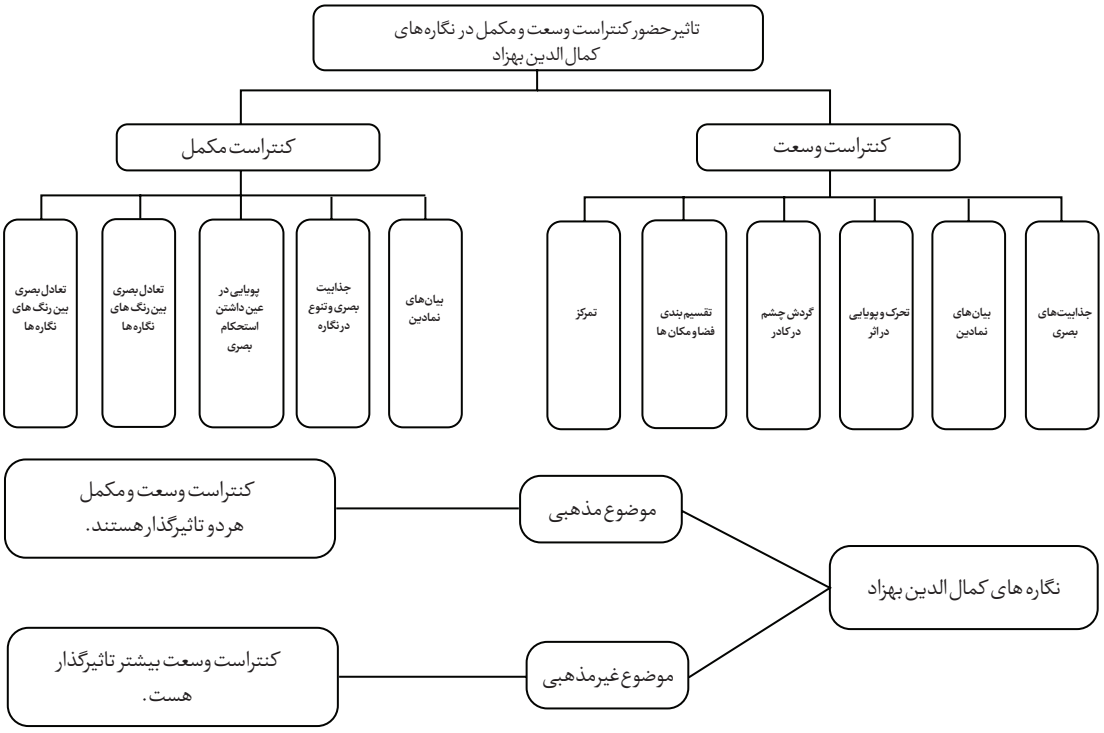
این نگاره در پس‌زمینه به دو رنگ کلی آبی و کرم خاکی تقسیم شده که رنگ آبی وسعت بیشتر را به خود اختصاص داده است. رنگ آبی با رنگ نارنجی و قهوه‌ای نارنجیِ لباس دو پیکره‌ای که در بخش میانی نگاره قرار گرفته‌اند، علاوه بر کنتراست وسعت، کنتراست مکمل نیز دارد (تصویر۲۰).

تصویر۱۹. مرقع گلشن. نصیحت پیر اثر کمال‌الدین بهزاد. کاخ گلستان. (حسینی‌راد،۱۳۸۵:۴۱۹)

تصویر۲۰. مرقع گلشن. نصیحت پیر، اثر کمال‌الدین بهزاد. کاخ گلستان. (همان)

تصویر۲۱. خودنگاره‌ای منتسب به شیبک‌خان، اثر کمال‌الدین بهزاد. کلکسیون الصباح کویت (URL2)

تصویر۲۲. شیبک‌خان، اثر کمال‌الدین بهزاد. موزهٔ هنرهای متروپولیتن. (پاکباز، ۱۳۸۳:۱۰۲)



نمودار ۱ و ۲. تأثیر حضور کنتراست وسعت و مکمل در نگاره‌های کمال الدین بهزاد (منبع: نگارنده)

همان طور که پیشتر اشاره شد در برخی از جزئیات نگاره‌های بهزاد، حضور کنتراست وسعت، نیز به خوبی دیده می‌شود؛ مانند رنگ نارنجی لباس پیکره‌ای که در میان کادر قرار دارد در نسبت با رنگ سبز دامن آن. این نکته را در دیگر رنگ‌ها (سفید، مشکی، بنفش، کرم) نیز می‌توان دید. در دو تك پیکرهٔ ذیل نیز دو کیفیت بصری کنتراست وسعت و مکمل مشهود است. در خودنگارهٔ تصویر ۲۱، در پوشش هنرمند کنتراست مکمل و وسعت بین دو رنگ نارنجی و آبی مشاهده می‌شود. همان طور که پیشتر بیان شد، بین جزئیات نگاره نیز می‌توان این دو کیفیت بصری را بررسی کرد. در نگارهٔ «شیبك خان» (تصویر ۲۲)، در پس زمینهٔ نگاره کنتراست مکمل بین دو رنگ سبز و قرمز نسبت به کنتراست وسعت اولویت پیدا کرده است. نسبت برابر دو رنگ سبز و قرمز در کادر، همراه با فرم نزدیك به مستطیل که بیانی از استحکام و ایستایی است و حضور پیکره به شکل عمودی با دستان ستون شده روی زانوها به رنگ سبز که در نسبت با رنگ قرمز که نمادی از قدرت است، سبب تقویت استحکام، ایستایی و قدرت در پیکره شده است.

نتیجه‌گیری

هنر نگارگری، دنیایی از رنگ همراه با خلاقیت بصری و نگاه عرفانی هنرمند نگارگر است که در سده‌های مختلف شگفتی آفریده است. در بررسی‌های صورت‌گرفته مشاهده شد که دو کیفیت بصری کنتراست مکمل و وسعت در رنگ‌ها از منظر یوهانس ایتن، علاوه بر هنر غرب در آثار نگارگری مکتب هرات نیز شایستهٔ بازخوانی است. در نظریهٔ ایتن برای میزان روشنی (درخشش) رنگ‌ها، اعدادی تعیین شده است.

البته باید در نظر داشت این اعداد نمی‌توانند قطعیت کافی داشته باشند با توجه به اینکه هنرمندان نیز معمولاً ترکیب‌های رنگی خود را بر اساس اعداد و ارقام به وجود نمی‌آورند؛ زیرا بخش زیادی از اجرای رنگی به احساس درونی، توانایی و مهارت و شناخت بصری هنرمند بستگی دارد. با این وجود، اعداد پیشنهادی جهت درک بهتر مطالب ارائه می‌شود. نسبت رنگ زرد به بنفش: ۹ به ۳؛ بنابراین وسعت سطح متناسب آنها با یکدیگر، ۱ به ۳ است؛ یعنی وسعت سطح رنگ بنفش باید ۳ برابر وسعت سطح رنگ زرد باشد تا از نظر تأثیر بصری، هماهنگ باشند. این نسبت در رنگ سبز و قرمز ۶ به ۶ و در نارنجی و آبی ۸ به ۴ است.

نگارگر ایرانی بی‌شک با دانش و تعاریفی که یوهانس ایتن دربارهٔ رنگ و نسبت‌های آن بیان می‌کند، دست به انتخاب رنگ‌ها نزده است؛ ولی با توجه به همان احساس درونی و شناخت تجربی، ذوقی و عرفانی از رنگ‌ها که شاید ریشه در ذات فهم زیبایی‌شناختی هنرمندان دارد، آثاری را خلق

کرده که می‌توانند برخی از گزاره‌های مبانی رنگ یوهانس ایتن را نیز تأیید کنند. یکی از این گزاره‌ها این است که بهره‌گیری از کنتراست مکمل و وسعت از جنبه‌های مختلف (بینشی و مضمونی و ساختاری) می‌توانند بر فرم و بیان رنگی نگاره تأثیر به‌سزایی داشته باشند. در نگاره‌های کمال‌الدین بهزاد نیز می‌توان هم‌زمان هر دو کیفیت بصری (کنتراست وسعت و مکمل) را شاهد بود. استفاده از کنتراست وسعت در تقسیم‌بندی رنگ‌های اصلی زمینه و حتی در جزئیات نگاره‌ها مانند لباس پیکره‌ها، رنگ آستین لباس در نسبت با کل لباس پیکره را می‌توان ۳ به ۱ یا ۱ به ۲ و حتی ۱ به ۱ دید. نگارگر در ترکیب‌بندی نگاره‌هایی با محوریت موضوع‌های غیرمذهبی به این ویژگی‌های بصری اولویت داده است تا مکان‌ها و فضاها و وقایع موجود در داستان به بیانی رسا و گویا به تصویر درآید، ولی در نگاره‌ها با محوریت موضوع‌های مذهبی کنتراست مکمل و وسعت، هر دو با سهمی برابر در شکل‌دهی به بیان نمادین و عرفانی نگاره تأثیرگذار هستند؛ مانند نسبت ۱ به ۱ و برابر سطح رنگ سبز و قرمز در نظریهٔ ایتن تا از نظر درخش رنگ‌ها تعادل بصری ایجاد شود؛ بنابراین در تمام بخش‌های این نگاره‌ها استفادهٔ هدفمند و تأثیرگذار از کنتراست وسعت و مکمل رنگ‌ها مشهود است.

پی‌نوشت

1 Psychophysiological
2 Contrast of complementary
3 Expressionism
4 Symbolism
5 Contrast of extension
6 Piet Mondrian

۶. رنگ آبی که جنبه‌های گوناگون روحی را نشان می‌دهد و در فکر و روح ما داخل می‌شود، با روان آدمی پیوند می‌خورد و تا اعماق روح نفوذ می‌کند. آبی معنی ایمان می‌دهد و اشاره‌ای است به فضای لایتناهی و روح. رنگ‌های آبی زمردی - آبی لاجوردی حکایت از فضای ملکوتی بارگاه دارد، رنگ قرمز نشانه‌ای از مادی‌گرایی و هوای نفس است و رنگ سبز نشان‌دهندهٔ آرامش و امیدواری و آمیزشی از دانش و ایمان است و وقتی متمایل به زرد و روشنی می‌شود احساس جوانی و نیروی بهاری را به وجود می‌آورد، ولی وقتی سبز به سمت آبی متمایل می‌شود، حالت روحانیت آن فزونی می‌یابد؛ بنابراین رنگ سبز روشن (متمایل به آبی) همانند لباس حضرت «یوسف (ع)» بیانگر ایمان و اعتقاد ذاتی او است (ایتن، ۱۳۷۳: ۲۱۸-۲۱۴؛ ژان شوالیه، ۱۳۸۴: ۵۲۲-۵۲۰).

منابع

آژند، یعقوب (۱۳۸۷) ***نگارگری مکتب هرات، تهران***: فرهنگستان هنر.

ـــــــ (۱۳۸۹) ***نگارگری ایرانی (پژوهش در تاریخ نقاشی و نگارگری ایرانی)***، تهران: سمت.

آیزمن، لئاتریس (۱۳۸۸) ***روان‌شناسی کاربردی رنگ‌ها***، ترجمهٔ روح‌الله زمزمه، تهران: ابیانه.

ایتن، یوهانس (۱۳۸۲) ***هنر رنگ***، ترجمهٔ عربعلی شروه، چاپ ۳، تهران: یساولی.

بختیاری فرد، حمیدرضا (۱۳۸۸) ***رنگ و ارتباطات***، چاپ ۲، تهران: فخرکیا.

پاکباز، رویین (۱۳۸۳) ***نقاشی ایران از دیرباز تا امروز***، چاپ ۳، تهران: زرین و سیمین.

ـــــــ (۱۳۸۳) ***دائرة‌المعارف هنر***، چاپ ۴، تهران: فرهنگ معاصر.

حسینی‌راد، عبدالمجید (۱۳۸۵) ***شاهکارهای نگارگری ایران***، مترجمان: ماری پرهیزگاری، پیام پریشان‌زاده، کلود کرباسی، تهران: موزهٔ هنرهای معاصر تهران.

شوالیه، ژان‌ژاک؛ گربران، آلن (۱۳۸۴) ***فرهنگ نمادها***، مترجم: سودابه فضایلی، جلد ۳، تهران: جیحون.

عکاشه، ثروت (۱۳۸۰) ***نگارگری اسلامی***، ترجمهٔ غلامرضا تهامی، چاپ ۲، تهران: حوزهٔ هنری.

کاوسی، مژگان (۱۳۹۷) «کمال‌الدین بهزاد در مکاتب نگارگری ایران»، ***پژوهش در هنر و علوم انسانی***، ۳(۱)، ۳۴-۲۳.

گری، بازیل (۱۳۸۴) ***نقاشی ایرانی***، ترجمهٔ عربعلی شروه، چاپ ۲، تهران: دنیای نو.

موسوی‌لر، اشرف (۱۳۸۶) «زیبایی‌شناسی ایرانی اسلامی در آثار کمال‌الدین بهزاد» در ***کمال‌الدین بهزاد؛ مجموعه مقالات همایش بین‌المللی***، تهران: فرهنگستان هنر.

نوروزی‌طلب، علی‌رضا (۱۳۷۸) «جستاری در مبانی نظری هنر و مفاهیم نگارگری ایرانی»، ***هنر***، ۱۹(۳۹)، ۱۰۸-۷۶.

References

Akkashe, T. (2001). ***Islamic Painting***, Translated by Gholamreza Tahami, (2nd ed.), Tehran: Hozeh Honari Publication (Text in Persian).

Azhand, Y.(2008). ***Painting School of Herat***, Tehran: Art Academy (Text in Persian).

Azhand, Y.(2010). ***Iranian Painting***, Tehran: The Center for Studying and Compiling University Books in Humanities (SAMT) (Text in Persian).

Bakhtiarifard, H.(2009). ***Color and Communications,*** (2nd ed.), Tehran: Fakhr Kia (Text in Persian).

Chevalier, J. & Gheerbrant, A (2005). ***Dictionnaire des Symboles: Mythes, Reves, Coutumes,*** Translated by Soudabeh Fazayeli, Tehran: Jeyhoon (Text in Persian).

Eiseman, L. (2009). ***Pantone Guide to Communicating with Color,*** Translated by Roohollah Zemzemeh, Tehran: Abyaneh (Text in Persian)

Gray, B. (2005). ***Persian Miniature Painting***, (2nd ed.), Translated by Arab Ali Sherveh, Tehran: Donyaye No (Text in Persian).

Hosseini Rad, A. (2006). ***Iranian Masterpieces of Persian Painting***, Tehran: Tehran Museum of Contemporary Art Publication (Text in Persian)

Itten, J. (2003). ***The Art of Color: The Subjective Experience and Objective Rationale of Color***, Translated by Arab Ali Sherveh, (3rd ed.), Tehran: Yassavoli Publications (Text in Persian).

Kavosi, M. (2018). Kamaluddin Behzad in Iranian Painting Schools, ***Research in Arts and Humanities***, 3(1), 23-34 (Text in Persian).
Mousavilar, A. (2007). Iranian-Islamic Aesthetics in Kamaluddin Behzad Artworks, ***Kamaluddin Behzad; Proceedings of the International Conference***, Tehran: Academy of Art (Text in Persian).
Nowroozi Talab. A. (1999). A search on the Theoretical Foundations of Iranian Art and Concepts of Painting, ***Honar***, 19(39), 76-108 (Text in Persian).
Pakbaz, R. (2004). ***Encyclopedia of Art: Painting, Sculpture, Graphic Arts***, (4th ed.), Tehran: Farhang Moaser (Text in Persian).
Pakbaz, R. (2004). ***Iranian Painting: from Prehistoric Era to the Present Day***, (3rd ed.), Tehran: Zarrin and Simin (Text in Persian).

URLs:
URL1-arsmundi.com/en/artwork/composition-a-piet-mondrian-801853.html
URL2- artsandculture.google.com/asset/_wGkOiyV0ojtRA
URL3-commons.wikimedia.org/wiki/File: Paul_Gauguin_-_Christ_and_the_Garden_of_Olives.jpg
URL4- wikiart.org/en/kamal-ud-din-behzad/construction-of-the-fort-of-kharnaq-1495

color, in addition to landscapes. Most of the Herat school's works feature light hues, the brightest of which is gold. The school's distinguishing characteristics include brilliance, color maturity, color range, new color combinations, and the development of new topics, among others, which, with the passage of time and the presence of Kamaluddin Behzad, prepare the way for major changes in the art of painting. Europeans have been the primary source of knowledge about Iranian painting in the contemporary age. Thus, a deeper understanding of contemporary Iranian painting can be gained by looking at how the Iranian artist has used color and created colorful spaces in his works, as well as how the Iranian artist has achieved an imaginative display of visual qualities of colors (contrast, breadth, and complementarity). The present study aims to consider if complementary contrast and width (according to Eaton's theory) are present in Kamaluddin Behzad's paintings as a key visual preparation. To do this, this research aims to address the following question: how did Kamaluddin Behzad combine complementary contrast and expansive contrast to create an imaginative image of the "romantic-mystical" theme? For this reason, the position of color in Iranian painting is described first, followed by a study of Kamaluddin Behzad's works, which have been attributed to him based on written research by other researchers (Abdolmajid Hosseini Rad, 2006 and Rouin Pakbaz, 2004 and Mousavi Lor, 2007 and Azhand, 2008). The approach of employing contrast, breadth, and complementarity is discussed in these publications.
Keywords: Kamaluddin Behzad, Herat School, Iranian Painting, Color, Exemplary Space, Complementary Contrast, Extent Contrast.

Glory of Art (Jelve-y-honar)

Alzahra Scientific Quarterly Journal

Vol. 14, No. 1, Spring2022 ,Serial No. 34

Research Paper

http://jjhjor.alzahra.ac.ir/

Investigating the position of complementary contrast and breadth from Johannes Eaton's perspective in Kamaluddin Behzad[1]

Zeinab Mozafarikhah [2]

Received:2021/08/18
Accepted:2021/12/26

Abstract

One of the essential aspects of painting from various times is a visual similarity in the use of forms, pure colors, and symbolic motifs, in addition to common subjects. Color, in particular, is one of the most essential and notable characteristics of painting, and it is a key ability for inquiry and study. Chromatography theories allude to people's profound understanding of colors and sensory experiences, and they give a useful analytical instrument for studying the impacts. One of these points of view is Johannes Eaton's. The two visual aspects of contrast, width, and complementarity may be related to the subjects of the works in the drawings using this viewpoint. The purpose of this research is to find out how Kamaluddin Behzad used complementary and expanding contrast to create an imaginative image of the "romantic-mystical" topic. This study used a descriptive-analytical approach to address this question, gathering information and data in a library setting, and concluded that Johannes Eaten's theory of contrast, breadth, and color complementation might be applied to Kamaluddin Behzad's paintings, and it conveys to the audience the unique and vital aspects of these works. Each color portion in these paintings depicts the occurrence of distinctive and independent occurrences, and complementary contrast and width are employed to create different color spaces that are two-dimensional and have depth. The artist has heightened the expressive, emotional, and creative characteristics of colors by using these visual compositions.

Hue theory is the product of the artist's sensory experience of colors in all artistic movements, including Iranian painting, and each color can include certain themes. Shapes and colors in the realm of painting are not what they appear to be in tangible terms. They rely on the transcendental realm, which is taken from Eastern thought, and the painter attempts to show such a world. This notion could be depicted on a two-dimensional paper surface by a Herat school painter. In each period, the paintings were slightly different in terms of the placement of statues, objects, elements, the emptiness of the space, and its colors and qualities, and in some cases, these differences caused change and progress in that period. Herat school is more developed and mature in this period, and the use of form and color symmetry in the works of this period is reduced. A specific form of realism may be noticed in bodies and even in

1-DOI: 10.22051/JJH.2021.37250.1684

2- Assistant Professor, Department of Painting, Faculty of Arts, AlZahra University, Tehran, Iran.
Email: z.mozafarikhah@alzahra.ac.ir

Louis-Philippe in the form of a pear. It aroused itself and sparked a protest movement that could be referred to as the "Pear Movement."

Philipon assembled a group of skilled artists who worked mostly for the two publications, and through them attacked the king and the system of government with increasing violence. La Caricature made an unprecedented outcry against Louis Philippe and was arrested more than a dozen times. Louis-Philippe's cruel portrayal of a pear-which he found very unpleasant-was begun by Charles Philipon in 1831. As a defense, in the court that accused him of violating the king's status, he drew figures that showed how the king's head rotates in a process of transformation and in several steps, approaching in the shape of a pear. This work was one of the most influential political physiognomic cartoons depicting the character of the king from the Philipon point of view. From then on, the king was constantly portrayed in French liberal magazines as a pear and then just like the fruit itself. The role of pear was used by caricaturists and cartoonists of that time, and on top of all that, the latter benefited greatly from the role of pear. Daumier was preparing pear-shaped cartoon designs for lithography at a time when he was in prison with Philipon for Gargantua (another Louis-Philippe caricature).

Daumier drew the physiognomic designs of Louis-Philippe, imitating and imitating Philipon. The plan, made in the courtroom in 1831, was published three years later, in 1834, in the journal Le Charivari. The pear shape never gave up on the monarchy and became a well-known symbol of the repressive government of the French Republicans and Liberals. The corruption of the reign of Louis Philippe and his associates is again depicted in the cartoon of Auguste Bouquet, using pears, the king's relatives and supporters, like pears, are plundering the nation's wealth and budget, and their corruption is causing the fruit to rot and, as a result, France to disintegrate. This was a clear and protesting statement of the situation in France, presented by Auguste Bouquet.

Undoubtedly, the most famous cartoon of the physiognomy of a pear is a cartoon entitled "Past, Present, Future" by Honoré Daumier, which depicts the pear head of Louis Philippe in a three-dimensional manner, reminiscent of the tangled hair above his head. In a lithographic cartoon, Daumier ridiculed conservative members of the House of Legislatives-all of who are recognizable by their contemporaries-for their arrogance and corruption, and portrayed them as bloated and naughty. The Legislative Belly (Le Ventre Legislatif), marks the culmination of the dramatic power of the collection of political portraits of the July monarchy, and with its mastery of grading from black to white, it is one of the masterpieces of the Second Lithography. For each of the characters he has drawn in this cartoon, Daumier has already made a number of cartoons (with a physiognomic point of view), each of which has its own concept and subject of satire and criticism. Daumier also depicts the Cariophysiognomic figures of the other statesmen present at the legislature's belly meeting, according to the responsibilities, behaviors and physiques of their faces. The Grimaces collection, with its physiognomic cartoon faces depicted by Louis Leopold Boyle (1745-1845) from 1823 to 1828, undoubtedly influenced Daumier to design the cartoon of the 1831 masks, which is one of the second physiognomic masterpieces, in which it shows the faces of 15 people by showing their inner characters.

In France, censorship of images was always more severe than censorship of text, because images were thought to be more attractive to the lower classes of society, whose literacy levels were limited. During the re-establishment of the Bourbons, or the return of the Bourbons to the French monarchy, artists created a language full of symbols and metaphors to escape censorship. This led cartoonists to ridicule Louis-Philippe politically and critically in the periodicals of the period, especially La Caricature and Le Charivari. Grandville and Forest published the cartoon "Resurrection of Censorship," a satirical political work, under intense new censorship and published it in La Caricature to protest press censorship. The use of pear characters Due to the censorship and punishments that were intended for cartoonists and their publishing newspapers, it became a real pear that contained symbols of the characters desired by the artist. Thus, it was a way to escape punishment and deny the issue. One of the most significant of these caricatures is a cartoon entitled "Acceptance," which was published as a purely political satire by Grandville and Forest on November 15, 1832, in La Caricature, depicting court figures in the form of pears. Complete depict with specific symbols. Strict censorship necessitated the use of symbols and metaphors: the shape of Louis-Philippe's head was physiognomically similar to a pear, so in the beginning it was a pear that had the features of Louis's face; but then, by announcing the punishment for attributing it to the king, it turned into a whole pear. At the end of this physiognomic transformation of the face, the pear itself had become a symbol of Louis Philippe, a perfectly metaphorical and understandable expression for the people and the libertarians. The process of these artistic protests and the use of pears by a significant number of cartoonists created a movement that can be called the "Pear Movement". These publications were distributed to a good level of the society, and the publication of pear cartoons caused them to be depicted everywhere, and the pear shape was painted on the walls of Paris by people and even children for a period. The "Pear Movement" also had a significant impact on the subsequent socio-political developments in France.

Keywords: Caricature, Pear Movement, July Revolution, Louis Philippe.

Glory of Art (Jelve-y-honar)

Alzahra Scientific Quarterly Journal

Vol. 14, No. 1, Spring2022 ,Serial No. 34

Research Paper

http://jjhjor.alzahra.ac.ir/

The "Pear Movement" in Caricatures of the French Revolution of July[1]

Alireza Taheri [2]

Mehrdad Kashtiara [3]

Received:2021/07/22

Accepted:2021/10/11

Abstract

Caricature is one of the most important artistic methods in expressing political and social criticism and protest in the language of satire and humor. Political cartoons became very popular in the July Revolution (1830) and during the reign of King Louis-Philippe of France due to his corruption and inefficiency, as well as pressure and opposition to freedom of expression and the publication of critical newspapers. The caricaturists of this period protested against the actions of the king and the courtiers by the leadership of Charles Philipon and with publishing satirical cartoons. The King's representation became a pear as an artistic movement and a symbol of royal corruption. The purpose of this article is to examine the Pear Art Movement in French cartoons and periodicals during the reign of Louis-Philippe.

The question is that what are the reasons for the pear movement during the reign of Louis-Philippe? What factors led to the popularity of these cartoons in the French society of that day? Political pressures on artists and critics forced cartoonists to use metaphors and allegories; The Louis-Philippe pear-shaped face also contributed greatly to this symbolism. At the same time, pear was naive in the eyes of the public. This article is descriptive and somewhat analytical. The July Revolution was the second French Revolution since the First Revolution (1789). Following this event, Louis Philip I, at the head of the new monarchy known as the "July Kingdom", succeeded the second period of the restoration of the monarchy and became king. This revolution took place over three days -Tuesday 27, Wednesday 28 and Thursday 29 July 1830-and became known as the "Three glorious Days".

Louis Philippe failed to live up to his promise to uphold the constitution and the constitutional monarchy and freedom of expression (which was the product of the First Revolution and the July Revolution). He was plagued by corruption, courtiers, and social and political problems caused by his style of governing. Intense and widespread pressures on the free press, critical writers and artists increased day by day and angered them. Cartoonists also began to ridicule images, sometimes with short texts. One of the most important of these cartoonists to oppose Louis and his courtiers was Charles Philipon (1800-1861), who sparked a wave of protests, following in the footsteps of

1-DOI: 10.22051/JJH.2021.37022.1677

2- Professor of History of Art, Faculty of Theories and Art Studies, Tehran University of Art, Tehran, Iran (Corresponding Author).Email: al.taheri@art.ac.ir

3-Instructor, Department of Visual Communication , Faculty of Visual Arts, Tehran University of Arts, Tehran, Iran. Email:kashtiara@art.ac.ir

to the target land.
This study used a descriptive-analytic approach, and the data were collected using field and library research (especially primary sources such as Armenian books and articles). The sources for field research were direct observation, photography, and interviewing Armenians living in Iran and familiar with the engravings. For the library research, primary Armenian sources, especially a quarterly magazine published by Iranian-Armenians since 1998 was studied. Fifteen tombstones in the Armenian cemetery in Sang-e Sefid were introduced, and their engravings were compared with the data collected using the methods.
Most of the tombstones found in this cemetery were horizontal while some were headstones. All the graves were in the east-west direction in the shape of boxes and boulders. The box-shaped tombstones were often bigger and the tombstones were smaller and filled with engravings.
The patterns were in the form of engravings or reliefs. For reliefs, the patterns were carved out to highlight the patterns. This method was time-consuming, very delicate, and it was mostly adopted for the main patterns (humans, plants, animals, etc.). For the engravings, the patterns were engraved on the tombstone. It was mostly used for frames, writings, or small patterns.
Tombstones are generally categorized into three groups.
1. Initial or framing patterns: Frames are on the top of the tombstone. On the bottom, delicate Mihrab or sigmoid-shaped lines are drawn surrounding the stone.
2. Middle patterns: The main patterns are in the middle including humans, plants, birds, and geometrical shapes.
3. Finishing patterns: These patterns include Armenian script (name of the deceased, seeking forgiveness, and date of death)
The local culture has a major influence on the engravings of the tombstones. From an anthropological point of view, engraved motifs are very important. In the Sang-e Sefid cemetery, there are 9 major motifs including plants, animals, geometrical shapes, sun, humans, angels, tools, epigraphs, and framings.
Fifteen tombstones in the Sang-e Sefid cemetery were introduced and evaluated, and their engravings were assessed in detail. Various motifs of tombstones in the region indicated that the Armenians pay special attention to preserving the burial rites and cherishing the memory of their loved ones, and used these symbolic and geometrical engravings to highlight this fact. These patterns are inspired by the beliefs and ideas of the people living in the region, and they include human, plant, geometrical shape, animal, symbolical and even framing motifs. The symbolical aspect of these motifs is more dominant than the decorative one. This symbolical aspect is most pronounced in angel, sun, and cross motifs. Since the motifs were engraved with the transcendental world in mind, concepts such as guidance for the dead, protection and guardianship, symbol and manifestation of enlightenment, etc. come to mind. Religious motifs such as the cross, the altar of angels decorated with flowers, and the clothing are representative of the deceased's faith, beliefs, and honesty. Rather than depicting the religious character of the deceased, such religious motifs are remnants of the ancient religious mindset of their ancestors in Armenia, many of which are rooted in the mythological culture of the Armenian people. The interesting thing about the tombstones is the motif of the cross and people with religious coverings, which seem to indicate that most of the people buried in this cemetery are Armenians who were followers of Mithraism.
Keywords: Tombstone, Motifs, Sang-e Sefid, Aligudarz, Armenian.

Glory of Art (Jelve-y-honar)

Alzahra Scientific Quarterly Journal

Vol. 14, No. 1, Spring2022 ,Serial No. 34

Research Paper

http://jjhjor.alzahra.ac.ir/

Study of Armenian Tombstones in Sang-e Sefid, Aligudarz[1]

Sara Sadeghi [2]
Zahra Mirazi [3]
Ardeshir Javanmardzadeh [4]

Received:2021/08/22
Accepted:2021/12/23

Abstract

Due to their special connections with humans, tombstones can be a proper manifestation of people's beliefs and opinions from different areas. Special patterns on some tombstones, some of which are uniquely engraved, and some others are occasionally repeated show the importance of tombstones (the engraved images semiology), and the idea of our ancestors about death. The cemeteries built by the Armenian minority during various periods are a sign of the historical coexistence of Armenians and the Muslim majority. Therefore, this study seeks to evaluate Armenian tombstones in Sang-e Sefid, Aligudarz city and study the relationship between the engravings on tombstones and thoughts and beliefs of Armenians living in Sang-e Sefid in the last 100 years through field and library research (especially primary sources such as Armenian books and articles). The question we are trying to answer is: What kind of symbols and concepts are used in the tombs tone engravings in Sang-e Sefid cemeteries? Epigraphs, humans (men and women), winged angels (scarfs, couple and symmetrical), tools (scissors, chains, crosses, and canes), plants (lilies and vases), celestial objects (sun), symbols (Khachkar), animals (eagles) and most importantly, oval and Mihrab-shaped frames were used to organize and arrange inscriptions and patterns with special symbolic meanings. The results indicate that the tombstones of Aligudarz were a constituent of Armenians' culture and beliefs living in Sang-e Sefid.

Building monuments for the dead was rooted in other beliefs as well. Greeks believed that if they did not bury the dead properly, their souls would wander around. In general, tombstones are an amalgam of multiple components including individual identity, community relations, mythological mind, ethnicity, and religion. In other words, when someone passed away, the essence of their existence was manifested in the engravings on their tombstones. Like tombstones of other regions in Iran, the tombstones of Sang-e Sefid are engraved with historical, cultural, social, and religious concepts of the region. It is worth noticing that human and plant engravings are almost always together which indicates the popular culture, beliefs, and tradition of that time. The tradition of Armenians living in Sang-e Sefid was rooted in Christian-European culture. Similar to other migrants, they brought their native culture

1-DOI: 10.22051/JJH.2021.37389.1690

2- Ph.D. Candidate, Archaeological Department, Faculty of Social Sciences, Mohaghegh Ardabili University, Ardabil, Iran. (Corresponding Author). Email: sara_sadeghi809@yahoo.com

3-M.A, Archaeological Department, Faculty of Social Sciences, Mohaghegh Ardabili University, Ardabil, Iran. Email:mirazi.zahra@gmail.com .

4-Assistant Professor, Department of Archeology, Faculty of Social Sciences, Mohaghegh Ardabili University, Ardabil, Iran. Email:javnmard.ardeshir@yahoo.com

according to issue by the Deputy of Handicrafts and Traditional Arts of Fars province. Further information has been gathered by snowball method. The data collection tool was observation card and questionnaire form. In some cases, for better results, interviews with experts, interviews with researchers and activists in this field were used. In this way, comprehensive and accurate information can be obtained from the status of existing wooden and wicker handicrafts workshops in Shiraz. The statistical population of this research is Shiraz handicrafts workshops and the sample size is wooden and wicker handicrafts workshops.

Since the job of handicrafts is considered as the main source of income for most craftsmen, its role in the circulation of the household economy can be considered directly. However, due to the multiplicity, smallness and dispersion in the city, being home workshop, not having full time job for somebody, not being transparent in the number of financial exchanges in this profession and non-payment of taxes by craftsmen, any statistics in the economic field and its impact on the country's economy is approximate. According to experts, the role of handicrafts in GDP is quite noticeable. On the other hand, since handicrafts rely on domestic resources, it can be said that about 80% of the value of their data (such as labor, raw materials, production tools, etc.) is provided from within the country. It is possible that any increase in production and sales will have a direct effect on gross national income.

The findings of this article show that 1360 craftsmen work in 1183 workshops in 16 fields of wood and wicker handicrafts. Among the various fields of wooden and wicker handicrafts, the Khatam has many applicants, followed by mosaics and wood carving, as well as wooden sculpture. Apart from Joak Kari, the fields whose craftsmen are less than ten people, its craftsmen have often migrated to Shiraz from other cities, such as bamboo weaving, Moharagh-e-Sagheh-e-Gandom (burning of wheat stem surface), Kapoo making (type of matting with colored yarn and mat), joinery work. In some cases, craftsmen have mastered another field in addition to their field of specialization, such as wood carving, lattice work, and wood mosaic. Although the number of women in the fields studied is less than men, but their number is also significant. Despite the large number of graduates in the field of handicrafts during the last three decades, their activities in these fields are low and the absence of educated people and designers among these craftsmen has made the designs repetitive. The presence of women was also prominent with a fragile difference compared to men, and it seems that the home-based activities of these workshops, especially the fields that can be produced at home, have been effective in welcoming women. In terms of geographical distribution of wooden and wicker handicrafts group in Shiraz, it can be said that they are scattered in the ten regions of Shiraz. The highest distribution of wooden handicraft workshops is in regions 5, 8, 4, 9 and 3, respectively. Wood workshops that provide wood art infrastructure or provide raw materials are scattered in regions 4 and 5 that located in the area of Adalat Boulevard, Rahmat Boulevard, and the southern ring road of Shiraz. These workshops are also considered as the main centers for furniture production. The wood sculpture and wood carving are more concentrated in areas 5, 4, 3 and 8. Among the wood arts, Khatam and wood mosaic are more scattered throughout the city.

Keywords: Shiraz, wooden and wicker handicrafts, geographical distribution

Glory of Art (Jelve-y-honar)

Alzahra Scientific Quarterly Journal

Vol. 14, No. 1, Spring2022 ,Serial No. 34

Research Paper

http://jjhjor.alzahra.ac.ir/

Study of the Diversity and Distribution of Wooden and Wicker Handicraft Workshops in Shiraz [1]

Ashkan Rahmani [2]

Majid Reza Moghanipoor [3]

Received: 2021-06-28

Accepted: 2021-12-19

Abstract

Shiraz is one of the centers of handicrafts in Iran with more than 17 groups, 80 active fields and sub-fields handicrafts. Therefore, in 2019, Shiraz was registered as a world handicrafts city by UNESCO. After the group of hand-woven, wooden and wicker handicrafts have the most craftsmen in terms of quantity. Activists in this group are men and women in different age groups.

Joak Kari (a special type of inlay), bamboo weaving, Khatam (inlay), matting, woodturning, moharagh-e sagheh-e gandom (burning of wheat stem surface), Peykareh Tarashi (wooden sculpture), wood carving, Kapoo making (type of matting with colored yarn and mat), lattice work, Gereh Chini (special type of lattice work with geometric design), Monabbat-e-Choob (wood carving with small knife), Moaragh-e-Choob (wood mosaic), Moaragh-e-Monabbat (composition of mosaic and wood carving), Monabbat-e-Moshabbak (lattice work with wood carving), joinery work are considered as the fields of wood and wicker arts of Shiraz. The art of Khatam (inlay), wood mosaic and wood carving are the most well-known among the people.

Some of the wooden and wicker handicrafts of Shiraz are active in home workshops and others in small workshops with one to three craftsmen. In Shiraz, several families have been active for several generations in the field of Khatam, in other words, learning has been inherited in these families. In other fields of wood art, learning is more acquired and in rare cases inherited.

This paper, which is part of a research project, is based on survey research aims to identify, collect, identification of families with a history, and classify wooden and wicker handicraft workshops in Shiraz in terms of geographical distribution, number of workshops, the portion of these workshops in GDP, as well as employed manpower, will answer the following question. What are the craftsmen family relationships, diversity, geographical distribution, the portion of wooden and wicker handicrafts workshops in GDP, and abundance of these workshops by field in Shiraz? The research method in this article is descriptive-analytical and qualitative methods have been used in the analysis section. The required information is provided in the form of graphs and tables. Basic information, definitions and historical topics are obtained from library studies. Other information has been received by field research

1-DOI: 10.22051/JJH.2021.36702.1667

2-Assistant Professor, Department of Art, Faculty of Art & Architecture, Shiraz University, Shiraz, Iran (Corresponding Author). Email:rahmani.ashkan@shirazu.ac.ir

2-Assistant Professor, Department of Art, Faculty of Art & Architecture, Shiraz University, Shiraz, Iran.
Email:moghanipour@shirazu.ac.ir

and help of Ardavan's daughter as the embodiment of the angel of wealth and his company. Thus, god of Art/ Aši, the giver of Farrah, glory and wealth in the embodiment of the king's daughter, who brings the treasure of the father and the good news of the astronomers for hero, rescues him from prison and death, and for promotes the religion and unity of Iran and the glory of Iranians, accompanies Ardašir for unity religion and government. In this way, Farrah Kiani moves away from the previous king and accompanies the hero-king. After the time of the Kiygashtasb king, Farrah did not join anyone. The kingdom no longer boasted of having Farrah. But Ahuramazda saved it for the Iranians until the Day of Judgment. Farrah who according to myth, reaches the savior at the end of the world, in the Kār-nāmag i Ardaxšīr i Pābagān, according to the religious leader, in the form of a ram, accompanies Ardašir for the ideal goal of uniting religion and government. The ram is specifically described as the embodiment of Farrah Kiani and Divine. Now, if a believer considers the ram as a symbol of the god of Victory (Bahram), it is the same belief; there is no objection to one of the mythical incarnations of the god of Victory being described in the form of a ram; Especially that Ardašir, for praise be to the victory from the god of Victory in different cities of Iran, orders the construction of the fire temple of Bahram. The erection of a fire temple both calms the believers to perform religious worship and shows the popularity and power of the hero-king; or if people promise to accompany the ram and consider it a symbol of wealth- Which is to be inherited after the victory of Ardašir and the foundation of the new government- the storyteller's opinion is provided. God of Victory (Bahram) in the incarnation of a ram- symbol of wealth and power animal husbandry of Iranians- accompanies Ardašir, so that viewers describe that accompaniment; The ram first follows Ardašir, then, he moves next to him and when he rides on Ardašir's horse, anymore, Ardašir's defeat becomes impossible. The storyteller turns fifteen-year-old Ardašir of the story during events with the help and support of angels- which are familiar to the piousness- into a hero, and this hero is responsible for establishing a new government with strong foundations of religion. After the Alexander of Macedonian invaded Iran and destroyed the Zoroastrian religious book, such a government was the wish of the Iranians. However, the Parthians bravely and devotedly liberated Iran from the Seleucids and preserved it for nearly five centuries and their hard defeats overcame the enemies; but with the structure of the tribal rule and religious tolerance, they could not meet the needs of the people. In the meantime, Ardašir's slogan went beyond preserving the country and that was the satisfaction of the beloved gods of the Iranian people and the establishment of a religious government that no one else could harm. For popularity and glory and power, Ardašir kills Karm Xwāday in a ritual way. The biggest antithetic and demon that bothers him and he reconstructs near the believers, that Fereydoun has killed the dragon. And all around Iran, for praise be to the god of Victory, he built the expensive fire temples of Bahram. In the story, people are familiar with the tyranny of Zahak, Afrasiab and Alexander. The storyteller does not explain, by saying their cruelty, he shows Ardašir as Fereydoun. Dualism is characteristic of the Zoroastrian religion, and it is the belief in the existence of two fundamentally opposing forces involved in the work of the world. In Zoroastrianism, life is a battlefield between the good and the bad; truth is law and order, and lie is disorder and chaos. Man has the choice between "truth" and "lie". A man who chooses the truth, the gods accompany him and a man who chooses to lie, devils accompany him. The hero's move is to establish religion; All obstacles are evil. Ardašir's war with the enemies is a battle of good and evil. Wherever the hero wants to be endangered, the gods are embodied, when the daughter of Ahriman (Jahi) as the daughter of Ardavan wants to kill the hero, the god of fire is embodied in the form of a rooster. Because it is only needed that the poison been poured in the cup and not being eat it. Believers are familiar with the controversy between good and evil and the appearance of gods as animals does not diminish the popularity of gods; rather, it increases their power and popularity among the religious. Iranian myths depict the final pattern of believers' daily lives. In the Kār-nāmag we should not look for the real features of the historical Ardašir. We should look for the customs and rituals of the people and the beliefs of the believers who show Ardašir as a paradise model of the hero-king. This story is not made by a storyteller; rather, a group came together to build it; a group of astronomers, geographers, historians, sociologists, storytellers and most importantly, religious jurists tried to make a story in simple and popular language, while entertaining, people's support for the new government is offered. The present article only had the opportunity to address some of the favorite myths of religious people from the point of view of believers and the purpose of the narrator.

Keywords: Kār-nāmag i Ardaxšīr i Pābagān, Myth and Symbol, Goddess of Wealth/ Aši, God of Fire/ Atar, God of Obedince/ Sraosha, Karm Xwāday

Glory of Art (Jelve-y-honar)

Alzahra Scientific Quarterly Journal

Vol. 14, No. 1, Spring2022 ,Serial No. 34

Promotional article

http://jjhjor.alzahra.ac.ir/

The role of Iranian myths in the Kār-nāmag i Ardaxšīr i Pābagān[1]

Zahra Hosseini [2]

Received: 2021-10-07
Accepted: 2022-01-10

Abstract

Iran is a land of great contrasts: a land of deserts and jungles, of snowy mountains and luxuriant valleys; Geography inevitably affects culture, and it is not surprising that in Iran is a number of different cultures any of which have produced different mythologies. No nation's religion or myth can be understood separately from its historical background. Myth is a symbolic expression of the interrelationship established by man between various phenomena and man himself. Over all, myth is part of history, for myth embodies the views of man about himself, his world and its development. Thus, myth and history are completely intertwined in Zoroastrian belief. The Iranians understand the whole of their history, past, present and future in the light of mythology. To the ancient Iranian the divine was not a distant reality far removed from human experience but a factor of everyday life. Man's daily and rituals life involves direct and immediate contact with the divine beings. Kār-nāmag i Ardaxšīr i Pābagān the oldest historical, romantic and mythical story from the Sassanid period has been made according to the beliefs and myths common among the people. While the story recounted the hero-king's wrath against the enemies and propagated his bravery, also, it reminded the religious rites and teachings of the believers. In this way, the people knew the king and felt united with him. The historical accuracy of this story is not in question; its myths are charters that display social design and moral and religious behavior; so that believers live according to it. Ardašir sees necessary the establishment of an official religion and the union between religion and the state in the existence person of the ruler, and in order to reach the government, he suppresses all his opponents. The alliance between religion and government had not been experienced at the national level until then. Therefore, the government needed the support of the people; In this way, the mental gods are embodied and help the hero or savior; research questions include: 1) Who are the mythical incarnate gods and the helpers of Ardašir? 2) In the Kār-nāmag, what did Ardašir do to show his popularity, glory and power? The purpose of this article is studying the mythological and ritual culture and anthropology of this story. In this research, the myths of the first part of the story are examined, that's mean, the myths associated with Ardašir, the founder of the Sassanid system, it has been studied analytically and descriptively. Studies have shown that, goddess of wealth Aši/Art, god of glory/ Farrah (Xwarrah), god of Victory/ Wahram, god of Fire/ Atar, god of Obedince/ Sraosha, these gods were the helpers of Ardašir in this story. The god of wealth is embodied in the role of Ardavan's daughter in the story and reaches the kingdom with she and other gods of Ardašir. Religious people know the Art/ Aši or the angel of wealth and abundance and the benefactor of Farrah, they consider the company

1.10.22051/JJH.2022.38006.1711

2-Ph.D in Ancient Iranian Culture and Languages, Faculty of Language and Literature, Islamic Azad University, Science and Research Branch, Tehran, Iran.. Email: hosseini_z90@yahoo.com

hands or in front of the poets, were very much influenced by Sassanid art and reflected the favorite images of Iranians, which has become an important subject for poetic illustrations in Arabic poetry.
The method of this research is descriptive-analytical and based on reading the remaining poetic texts from the first and middle centuries AH; where the poets also spoke of images on wine cups. After a brief reference to the history of describing the images of objects in Arabic poetry from the pre-Islamic period to the Abbasid period, the author deals with the general characteristics of the images on the vessels left from the Sassanid era, then extracts the images of wine cups from ancient Arabic poetry Has categorized and tried to compare them with existing objective and ancient examples.
The main subject of the pictures on wine cups in the Abbasid period, the Sassanid kings, their courtiers and their political connections with Roman kings, are scenes of hunting, drinking, feasting, horseback riding and warfare, and there is almost no religious scene, family scene of the Sassanid court and herbal design.These images include the following images: Sassanid king, wine drinking, throne sitting, obeying people, the scene of the Sassanid army fighting, horsemen archery, Kasra and Caesar sitting together, Roman emperors surrendering in Kasra's palace, Kasra's captivity with the Roman emperor, predatory lions and dancing women, etc. Looking at the examples of cups inscribed with Sassanid images that we brought in this research, it can be said that most of these cups were depicted by poets living in Iraq and Iran in the second to fourth centuries AH. After this, the most abundance is related to the poets of the sixth to eighth centuries in the Levant and Egypt, and we see only one or two examples in the poems of the poets of the region of Andalusia (Islamic Spain) in the sixth and seventh centuries.
Arabic literature in the Abbasid era and the Middle Centuries AH clearly reflects the life, society, thought and art of pre-Islamic Iran. Although the reports of Arabic poets about the designs on the cups may not be completely true, but because we have received only a few cups from that time, these reports can also be useful and reliable. Considering the abundance of these images in the poems of Iraqi poets in the second to fourth century, it can be said that from this time, the subject of cups painted with the image of Kasra and his Army in war and celebration, has become a famous poetic motif. Egypt in the sixth to eighth century, using imitations of Iraqi poets in previous centuries, used this issue; In other words, it is possible that they did not see these painted cups, but used this theme, imitating previous poets. As for Andalusia, it can be said with more certainty that the Andalusian poet spoke only on imitation of the poets of the East (Iraq) on many subjects, including the same cup with Sassanid motifs. The titles of the images that have been on the wine cups and the poets of the Abbasid period and the Middle Centuries have spoken about it are as follows: Kasra and Caesar together, Archery horsemen on horseback, the scene of the Sassanid army battle, the ceremony of visiting Kasra, the hunting of Kasra and his cavalry, the drinking of Kasra, the obedience of the people to Kasra, the surrender of the Roman emperor to Kasra, the captivity of Kasra to the Roman emperor, the welcome of the Roman emperor, the Christian religious leaders, the predatory lions and the singing women.
Keywords: Wine cup, Arabic Poem, Abbasid period, Motif Design, Sassanid art.

Glory of Art (Jelve-y-honar)

Alzahra Scientific Quarterly Journal

Vol. 14, No. 1, Spring2022 ,Serial No. 34

Research Paper

http://jjhjor.alzahra.ac.ir/

Sassanid Designs on Wine Cups in Arabic Poems (Early irst and Middle Centuries AH)[1]

Hossein Imanian [2]

Received: 2021-05-03
Accepted: 2021-11-06

Abctract

Arabic poets in the early centuries, especially those who described wine, in addition to talk about wine, its pleasures and drunkenness, also described the bar, cupbearer and even the cups of wine. In describing the cups, they have not neglected to describe the images or drawings on them. These paintings, which, like the customs and traditions of drinking wine and different types of wine, are associated with pre-Islamic Iran, usually reflect images inherited from the traditions of the Sassanid period. Although the surviving cups from the Sassanid period are very few and it is not possible for us to see these paintings, but the poems of Arabic poets, especially in the Abbasid period, depict some of these paintings for us in the form of words. Representation of these types of paintings may make us more familiar with the art of painting in Iran and Iraq at the beginning of the Islamic period, which undoubtedly follows the tradition of Sassanid painting. In the following article, after a brief introduction about the paintings on buildings and other tools, which are mentioned in Arabic poetry, the most important themes of the paintings on wine glasses (cups) in the poems of the Abbasid era are discussed and these paintings are compared with the paintings of existing antiquities. This article is an attempt to show a part of Sassanid painting on wine cups that has been displayed in the poems of Abbasid poets with an interval of two to three centuries. These Images usually express the situation of the Sassanid court in joy and war.

In their research on the characteristics of Iranian art, Iranian and Orientalist scholars have not paid much attention to Persian and Arabic literary texts and poems. Arabic literature in Abbasid times clearly shows the life, society, thought and art of pre-Islamic Iran. Although the reports of the Arabic poets of this period from the drawings on the cups may not be completely true, but because we have received few cups from that time, these reports can also be trusted.

The research that Iranian and orientalist artists have done on patterns on clothes and dishes is based more on surviving concrete examples from the past and less on texts, especially Arabic texts. Therefore, we suspect that the issue raised in this article has not been comprehensively addressed so far. The value of this article goes back to the fact that Arabic-speaking poets may have spoken of images that are not concrete examples in museums or elsewhere and are new to researchers of Sassanid art. This research answers the following questions: How did Arabic poets in the Abbasid period and the Middle Ages AH describe wine glasses? What were the most important themes or motifs of the images on the wine cups in these periods?

This research shows that, paintings on the wine cups of the Abbasid period And the Middle centuries, the ones in the

1.DOI: 10.22051/JJH.2021.35970.1637

2-Master of Islamic Art, Department of Islamic Art, Ferdows Institute of Higher Education, Mashhad, Iran. Email: a.badiei92@gmail.com

Works" Written by Farzan Sujoudi (1390) noted that is close enough to the topic at hand. Article "Investigating the Concept of Time and Place in Iranian Painting" The work of Mustafa Goodarzi and Elnaz Keshavarz (2007) In expressing the particular view of the Iranian painter to the analysis of two concepts of time and place and and how to reduce and eliminate the physical use of these elements by mentioning examples. Also Jamal Arabzadeh and Parham Peyvandi (1979) in the article "A study of time and place in Bayesnagari's Imaginary Pictures, with a phenomenological approach" Studying Shahnameh's paintings based on phenomenological approach through which the mechanism of the artist's consciousness and perception of the phenomena of time and place and its impact on the creation of the work. With these explanation, despite some research on the concept of time in Iranian painting, So far, its role and importance have not been considered especially in the Shiraz School of Painting, with the focus on explaining the types of time and analyzing synchronous and simultaneous approaches And this is an indication of the novelty of the present study.

The results showed that "time" had a central role in the medium development of Shiraz School. To answer the first question it should be said that the conceptualization and representation of time in the miniatures of the school are based on the linear, qualitative, linguistic and narrative times as well as spacetime. Accordingly, "linear time" is established in the relations of in-frame elements and on the other hand, it allows understanding the linear relations of different parts of the frame through intertextuality with the passage from the written text to the visual text and to outside of the frame. The passage of time and the occurrence of the events can be always understood in this way. However, "spacetime" includes linear, macro, reflexive and teleological aspects found in the miniature. Moreover, "narrative time" is not only displayed by the miniaturist (narrator) in the narrator/narrated binary, but is also dependent on the portrayal of the occurrence of the narrated events and interactions by the main narrator of the story. In "linguistic time", time is perceived not in the frame but outside of the frame and through textual and linguistic layers as well as associations made using language. In other words, the title of the miniature is substantially crucial in narrative reading of its time. Through this development, "qualitative time" refers to the internal and emotional aspects when the miniaturist paints the work to display the emotional quality of the miniature and reinforce its effects on the audience. In addition to the presence of different times in the miniatures of Shiraz School, the results indicated that based on the "synchronic approach", the visual elements in the miniatures of the Injuids, the Muzaffarids, the Timurids separately possess positionality, directionality, and dimensionality, used in relation with other components and elements. In positionality, the common and general characteristics of Shiraz School can be found often in the tendency of miniaturists to use images with highly compressed compositions, emphasizing two or three dominant visual elements at the same time. It seems that the miniaturists sought to display their topics beside the surrounding elements, forming a relation between them and directing the viewer's attention to the main elements, which express the intellectual aspect of the works. The simultaneous harmony of the background and foreground elements of the miniatures is characteristic of dimensionality and indicate the miniaturists' tendency to escape flat visual spaces and attention to element planning. This also demonstrates the miniaturist's interest in making the narratives visible in a dimensional space. Furthermore, directionality is an opportunity in the miniatures of Shiraz School to form a meaningful whole from the combinations of separate visual elements, resulting in an organized visual narrative. "Synchronic approach" allowed interpreting miniatures of Shiraz School in three consecutive historical periods and explaining the characteristics in terms of events and sociocultural conditions in the form of a text that is part of a historical system. Therefore, it was revealed that Shiraz School had different miniatures during the Injuid, the Mozaffarid, and the Timurid eras, and the visual language of the works were analyzed in terms of continuity and empirical contexts focusing on the importance of the role of "time" in an expression different from other artistic schools. In this regard, synchronic and diachronic approaches were used for textual-visual analysis of the miniatures in a particular time or consecutive layers of time. Put differently, synchrony was used to analyze the visual elements used together in relation with other components and elements, and diachrony was used to study the elements in the form of a text that is part of a historical system. Thus, aiming to analyze the role of "time" in the miniatures of Shiraz School, the study questions were answered using synchrony and diachrony.

Keywords: Shiraz School, Miniature, Time, Synchrony, Diachrony.

Glory of Art (Jelve-y-honar)

Alzahra Scientific Quarterly Journal

Vol. 14, No. 1, Spring2022 ,Serial No. 34

Research Paper

http://jjhjor.alzahra.ac.ir/

The Role of Time and its Relation with Synchrony and Diachrony Approach In Shiraz School of Painting[1]

Setareh Ahsant [2]

Amir Reza Estakhrian Haghighi [3]

Received: 2021-04-15

Accepted: 2021-11-07

Abstract

As a visual medium that produced stylistically distinct illustrations during Injuid, Muzaffarid, and Timurid eras, the Shiraz School of miniature featured a visual language that can be considered different from other schools in terms of continuity, empiricism, and the role of time. The present research proposes that if time is seen as a major contributor to the stylistic flourishing of the school, then its characteristics can be studied both synchronically and diachronically. The synchronic and diachronic approaches allow visual texts, such as miniatures, to be analyzed on the level of a specific period of time or a sequence of different periods, with the latter approach also enabling us to understand how each unit of a visual text has evolved in different situations. What makes them so significant is that they can be used to distinguish two types of semantics in a given visual text. Illustrations created throughout the active years of the Shiraz School-to be a tightly-composed scene, a landscape, or a portrait-can be analyzed using synchronic semantics, often with the purpose of exploring their intended meaning. Also, diachronic semantics makes it possible to analyze how the meaning of an illustration has evolved over time. Aiming to explore the role of time in Shiraz School miniatures and in relation to the synchronic and diachronic approaches, this research tries to answer the following: "In what ways can time be conceptualized and represented in a miniature, and how can the synchronic and diachronic approaches be employed to lay out the visual language of miniatures and to explore their evolution through history respectively?" Reviewing the existing literature and visual evidence, this descriptive/analytical research first studies different roles of time in a qualitative way, and then explores the distinct synchronic and diachronic approaches before analyzing and comparing their features in the context of Shiraz School illustrations and the associated factors. The population consists of illustrations depicting historical and epic scenes from Shahnameh, as they best represent the overall style of the diverse works created throughout the three periods of the Shiraz School. Results suggest that the role of time in Shiraz School miniatures emphasizes not only the importance of learning about linear, qualitative, linguistic, narrative, and spatial times, but also the necessity of understanding how sociocultural affairs affected the illustrations' composition, use of perspective, and way of guiding the viewer's gaze.

Valuable writings and research were considered in the course of conducting this research that from which one can refer to the article: "The Semiotics of Time and the Passage of Time: A Comparative Study of Verbal and Visual

1.DOI: 10.22051/JJH.2021.35768.1631

2-Assistant Professor, Visual Communication Department, Apadana Institute of Higher Education, Shiraz, Iran (Corresponding Author). Email: st.ahsant@gmail.com

3-Assistant Professor, Department of Information Technology, Shiraz Branch, Islamic Azad University,Shiraz, Iran. Email: amirestakhrian@iaushiraz.ac.ir

Glory of Art (Jelve-y-honar)

Alzahra Scientific - Quarterly Journal
Vol. 14, No. 1, Spring 2022, Serial No. 34

- **The Role of Time and its Relation with Synchrony and Diachrony Approach In Shiraz School of Painting**
  Setareh Ahsant, Amir Reza Estakhrian Haghighi 8
- **Sassanid Designs on Wine Cups in Arabic Poems (Early irst and Middle Centuries AH)**
  Hossein Imanian 10
- **The role of Iranian myths in the Kār-nāmag i Ardaxšīr i Pābagān**
  Zahra Hosseini 12
- **Study of the Diversity and Distribution of Wooden and Wicker Handicraft Workshops in Shiraz**
  Ashkan Rahmani, Majid Reza Moghanipoor 14
- **Study of Armenian Tombstones in Sang-e Sefid, Aligudarz**
  Sara Sadeghi, Zahra Mirazi, Ardeshir Javanmardzadeh 16
- **The "Pear Movement" in Caricatures of the French Revolution of July**
  Alireza Taheri, Mehrdad Kashtiara 18
- **Investigating the position of complementary contrast and breadth from Johannes Eaton's perspective in Kamaluddin Behzad**
  Zeinab Mozafarikhah 20

Article author(s) family name, author(s) first name; year of publication in brackets; Journal's name in Bold and Italic, volume number; issue number (year); page number, Number of pages of that article from low to high.

Dissertation: author(s) family name, author(s) first name; year in brackets, Dissertation title in **Bold** and Italic, name of the University.

Internet Databases:

- **In resources:** in case author(s) name and surname exist, first write Author(s) full name and then URL address, review date based on day, month and year.
- **Inside the article:** in case author(s) name and surname exist, first write Author(s) full name; and year of publication.
  In case author(s) name and surname do not exist, write database's name and the date which text was written on website.
- **How to reference domestic and foreign resources in text of the article:** in text as fallow (Authors surname, year of publication: page number)
- **Figures, Pictures, Tables and schemes:** figures, tables and schemes should be provided in the least essential numbers with proper quality of 300 DPI with TIF or JPG format, mentioning used resource, year and page number.

9- English Abstract: about 250 – 300 words (including definition of problem, aim, method of research, subject of research, most important findings and conclusions). English translation of Persian abstract is placed in this section.

10- **English Keywords:** including 4 to 6 words.

It should be noted that after accepting the article, all authors are required to translate Persian references into English and prepare an extensive English abstract (1300 to 1500 words) according to the guide sent by the journal.

Authors' guide:

Authors must submit their articles as Article's original version according to the below mentioned guide and submit them through Journal's website (https://jjhjor.alzahra.ac.ir/author)

- Article's main body is made of the following titles and titles related to this subject must be presented as subtitles.

1- Persian Abstract: The Persian Abstract should contain about 200 – 250 words (including Title, definition of problem, aim, method of research, subject of research, most important findings and conclusions).

2- Keywords: The article should contain 4-6 keywords.

3- Introduction: Including the introduction of subjects, aims of research and development of the article.

4- Research History

5- Research Method

6- Body: Containing theoretical fundamentals, studies and experiment, findings and conclusions. In In the acknowledgement section, the guidance and help of others are reminded and thanked briefly.

7- Author(s) Notes: Author(s) notes should English equivalents as well as necessary explanations about particular expressions and points and points indicated throughout the article and must be numbered respectively at the end of the article and before references.

8- References

8- 1 How to reference domestic and foreign resources in list of resources:

- Persian and Latin references should be numbered alphabetically based on the author(s) family names and in the order they are cited in the text.

- Domestic and foreign resources used in the text of article must be presented in Recourses based on APA principals:

Books (Authored) author(s) surname, author(s) first name; year of publication in brackets; complete name of the book in Bold and Italic; publication location: publication.

Book (Translated) author(s) family name, author(s) first name; year of publication for the original book in brackets; complete name of the book in Bold and Italic, translator(s) name and surname, year of translation, publication location: publication.

Glory of Art (Jelve-y-honar)

Alzahra Scientific Quarterly Journal

Instruction to Authors

Journal of Glory of Art (Jelve-y-Honar) accepts research papers related to Visual arts and Applied arts based on the following principals:

- Journal is ready to accept electronic manuscript of papers through Journal's website: http://jjhjor.alzahra.ac.ir.
- Articles should be results of author(s) research works .
- According to the new regulations of scientific journals of the Ministry of Science, Research and Technology dated 2019/04/22,; a scientific article is an accurate report of original research activities, technology or scientific promotion or generalization done by one or more researchers. The article should have two characteristics of originality and innovation and should be presented with the aim of advancing the frontiers of science and technology, publishing research and technology findings or improving the level of knowledge of users. Therefore, the authors are obliged to prepare their scientific article according to the indicators provided in the regulations.
- According to paragraph 2-5 of the regulations of scientific journals, the types of scientific articles are: research, review, short, case study, methodology, applied, point of view, conceptual, technical and extension. Authors can submit various scientific articles to the ***Glory of Art (Jelve-y-Honar) Alzahra Scientific Quarterly Journal.***
- Articles submitted to this Journal should not have been previously published or under publication in another Journal.
- Articles should be prepared in the Persian language and follow the writing principles of this language; authors must correct typing errors and misspellings before submitting articles to the Journal.
- The author(s) are responsible for the content of their articles.
- The Journal's editorial board has the right to reject or revise articles.
- The articles will be accepted for publication after the referee's confirmation as well as the Editorial Boards approval.
- References used in the article must be, maximum, as old as 5 years and authors must seriously avoid using very old recourses in case there are new recourses.
- Articles should be approximately about 6000 words and 12 pages, including all sections of the article.
- Articles must be submitted to Journal's website in A4 size, WORD format.
- The publication of articles of the Journal of Glory of Art (Jelve-y-Honar) is prohibited in other publications without referencing.

Glory of Art (Jelve-y-honar)

Alzahra Scientific Quarterly Journal
Vol. 14, No. 1, Spring 2022

Serial No. 34

Publisher: Vice-Chancellory for Research, Alzahra University
Director-in-Charge: Dr. Abolghasem Dadvar
Chief Editor & Art Director: Dr. Effatolsadat Afzaltousi

Editorial Board
Dr. Effatolsadat Afzaltousi, Prof., Faculty of Art, Alzahra University.
Dr. Zahra Hossein Abadi, Associate Prof., Faculty of Art, University of Sistan and Baluchestan.
Dr. MohammadEbrahim Zareei, Prof., Faculty of Art and Architecture, Bu Ali Sina University of Hamedan.
Dr. Abolghasem Dadvar, Prof., Faculty of Art, Alzahra University.
Dr. Jalaledin Soltankashefi, Prof., Tehran University of Art.
Dr. Parisa Shad Ghazvini, Associate Prof., Faculty of Art, Alzahra University.
Dr. Soodabeh Salehi, Associate Prof., Tehran University of Art.
Dr. Farideh Talebpour, Prof., Faculty of Art, Alzahra University.
Dr. Mahmoud Tavoosi, Prof., Faculty of Art, Tarbiat Modares University.
Dr. Minoo Moallem, Berkeley Research, University of California
Dr. Ashraf Mousavilar, Prof., Faculty of Art, Alzahra University.
Executive Secretary: Hamideh Arekhi
Persian Editor: Dr. Susan Pourshahram
English Editor: Dr. Sepideh Taravati Mahjoubi
Cover Designer: Fatemeh Falahatpisheh
Layout Designer: Fatemeh Falahatpisheh

Addrress: Vice-Chancellory for Research, Alzahra University, Vanak, Tehran
Tel: +98-21-85692232 P.O. box: 1993891176 **Website**: http://jjhjor.alzahra.ac.ir/

The articles of this issue have been refereed according to subject by members of the Editorial Board. The views expressed by the writers/authors of the articles published in this issue do not necessarily represent the views of Glory of Art (Jelve-y- Honar), but are the personal views of the authors themselves. The editorial board accepts only those articles that are the result of research studies. Glory of Art (Jelve-y- Honar) has been indexed at **www.srlst.com (ISC)**

The Scientific grade of Glory of Art(Jelve-y-Honar) Quarterly Journal has been issued according to the statement No 48/3 Dtd. (2008/10/30) Secretariat office of the Iranian Scientific Journals commission. Ministry of Science, Research and Technology (MSRT)

Glory of Art

Alzahra Scientific Quarterly Journal
Vol. 14, No. 1, Spring 2022
Serial No. 34

JHJOR

P-ISSN: 1607-9868
E-ISSN: 2538-256X

The Role of Time and its Relation with Synchrony and Diachrony Approach In Shiraz School of Painting

Setareh Ahsant, Amir Reza Estakhrian Haghighi 8

Sassanid Designs on Wine Cups in Arabic Poems (Early irst and Middle Centuries AH)

Hossein Imanian 10

The role of Iranian myths in the Kār-nāmag i Ardaxšīr i Pābagān

Zahra Hosseini 12

Study of the Diversity and Distribution of Wooden and Wicker Handicraft Workshops in Shiraz

Ashkan Rahmani, Majid Reza Moghanipoor 14

Study of Armenian Tombstones in Sang-e Sefid, Aligudarz

Sara Sadeghi, Zahra Mirazi, Ardeshir Javanmardzadeh 16

The "Pear Movement" in Caricatures of the French Revolution of July

Alireza Taheri, Mehrdad Kashtiara 18

Investigating the position of complementary contrast and breadth from Johannes Eaton's perspective in Kamaluddin Behzad

Zeinab Mozafarikhah 20