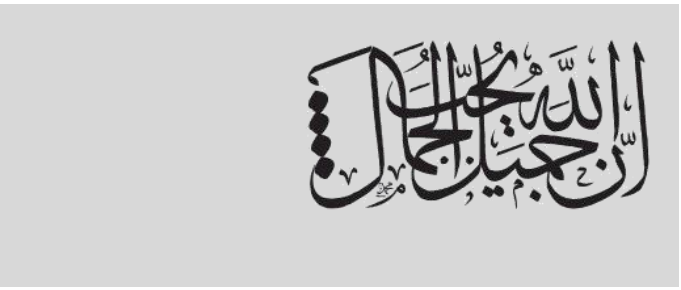

إن الله جميل يحب الجمال

فصلنامه هنرهای کاربردی
دانشکده هنر و معماری، دانشگاه سمنان
فصلنامه علمی دانشکده هنر، معماری و شهرسازی
دوره چهارم، شماره ۳، پاییز ۱۴۰۳
صاحب امتیاز: دانشگاه سمنان
شاپا چاپی: ۲۲۵۲-۰۲۶۰
شاپا الکترونیکی: ۲۸۲۱-۰۶۷۰
مدیر مسئول: دکتر بیتا مصباح
سردبیر: دکتر ابوالقاسم دادور

گروه دبیران: (بر اساس حروف الفبا):

دکتر فریده آفرین	دانشیار، دانشکده هنر، معماری و شهرسازی، دانشگاه سمنان
دکتر سمیه باصری	دانشیار، دانشکده هنر، معماری و شهرسازی، دانشگاه سمنان
دکتر مهدی حسینی	استاد، دانشگاه هنر تهران
دکتر قدرت الله خیاطیان	استاد، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه سمنان
دکتر صمد سامانیان	دانشیار، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر تهران
دکتر فرزانه فرخ فر	دانشیار، دانشکده هنر، دانشگاه نیشابور
دکتر فتانه محمودی	دانشیار، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه مازندران
دکتر حکمت اله ملاصالحی	استاد، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران
دکتر جواد نیستانی	استاد، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس

عضو مشورتی گروه دبیران: دکتر محمد خزائی
دستیار سردبیر: دکتر امیرحسین صالحی
مدیر داخلی: دکتر نجیبه رحمانی
مشاور علمی: دکتر حسین شجاعی قادی‌کلائی
ویراستار ادبی (فارسی): عارفه اعوانی
صفحه‌آرا: الهام حرمان
کارشناس نشریه: الهام حرمان
ناشر: انتشارات دانشگاه سمنان

نشانی نشریه: سمنان، میدان دانشگاه، جنب پارک جنگلی سوکان، دانشکده هنر و معماری دانشگاه سمنان
دفتر نشریه هنرهای کاربردی تلفن: ۰۲۳-۳۱۵۳۵۳۲۰
پست الکترونیکی: Aaj@semnan.ac.ir
وب سایت نشریه: http://aaj.semnan.ac.ir

داوری مقاله‌های این شماره بنا به موضوع، به وسیله گروه داوران نشریه انجام شده است.
مقالات مندرج لزوماً نقطه نظرات "هنرهای کاربردی" نبوده و مسئولیت مقالات به عهده‌ی نویسندگان محترم است.

فهرســــــــت

بررسی پیش‌متن‌ها در نقوش سر سنجاق‌های لرستان براساس نظریه ژولیا کریستوا **۶**

فرزانه معین [۱]

سیدعلی مجابی [۲]

[۱] دانش‌آموخته کارشناسی‌ارشد پژوهش هنر، گروه هنر، واحد نجف آباد، دانشگاه آزاد اسلامی ، نجف آباد، ایران.

[۲] استادیار، گروه هنر، واحد نجف آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف آباد، ایران. (نویسنده مسئول)

مطالعه تطبیقی کتیبه‌های مسجد سنگی و مسجد جامع شهر داراب از منظر ویژگی‌های تزیینی و فنی **۲۲**

اشکان رحمانی [۱]

ساسان سامانیان [۲]

نرجس گودرزیان [۳]

[۱] دانشیار، گروه هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران. (نویسنده مسئول)

[۲] استادیار، گروه هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران.

[۳] دانش‌آموخته کارشناسی‌ارشد، گروه پژوهش هنر، موسسه آموزش عالی ارم شیراز، شیراز، ایران.

سیر تحول کالبدی نوش‌آباد از سکونتگاه نخستین تا شهر امروزین **۴۰**

وحید حیدری [۱]

حامد دارایی بافی [۲]

[۱] مربی، گروه مرمت بناهای تاریخی، دانشکده هنر، معماری و شهرسازی، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران. (نویسنده مسئول)

[۲] دانش‌آموخته کارشناسی‌ارشد، گروه مرمت و احیاء بناها و بافت‌های تاریخی، دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

تحلیل‌گفتمان بازنمایی زن در اقتباس از منبع اقتباسی «نمایشنامه‌ی خانه‌ی عروسک» به اثر اقتباسی فیلم «سارا» با رویکرد جیمز پل جی و روث وداک **۵۴**

فاطمه رادنیا [۱]

فتح‌اله زارع‌خلیلی [۲]

[۱] دانشجوی‌دکتری، گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران.

[۲] استادیار، گروه هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران. (نویسنده مسئول)

بررسی مفهوم نقوش اساطیری در هنر فلزکاری دوره ی هخامنشی **۷۲**

مسلم رضائی [۱]

مصیب امیری [۲]

[۱] دانش‌آموخته دکتری، گروه باستان‌شناسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات، تهران، ایران. (نویسنده مسئول)

[۲] دانشیار، گروه باستان‌شناسی دوران تاریخی، پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری، تهران، ایران.

سیر تطور تذهیب از مکتب هرات تا تبریز دوم (مطالعه موردی: صفحه آغازین در چهار خمسه نظامی) **۹۰**

پرویز حاصلی [۱]

خشایار قاضی‌زاده [۲]

مرتضی افشاری [۳]

[۱] دانشجوی‌دکتری، گروه تاریخ تطبیقی‌وتحلیلی‌هنراسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.

[۲] دانشیار، گروه هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران. (نویسنده مسئول)

[۳] دانشیار، گروه هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.

Semnan University

Journal of Applied Arts

Journal homepage: http://aaj.semnan.ac.ir
ISNN: 2821-0670

Studying the Pretexts in Lorestan Pinhead Designs Based on Julia Kristeva's Theory

Farzaneh Moin [1], Seyyed Ali Mojabi [2] (Corresponding Author)

[1] Master's Graduate in Art Research, Art Department, Najafabad Branch, Islamic Azad University, Najafabad, Iran.
[2] Assistant Professor, Art Department, Najafabad Branch, Islamic Azad University, Najafabad, Iran.

(Received: 23.07.2022, Revised: 05.02.2023, Accepted: 15.07.2023)
https://doi.org/10.22075/aaj.2023.27871.1158

Abstract:
According to the theory of intertextuality, every text is formed on the basis of its previous texts, and no text is produced or received completely independently, and the previous texts always play a fundamental role in it. According to Julia Kristeva's interpretation of intertextuality, the military text itself is not enough, and it is impossible that it has no connection with the previous texts, and they are definitely in dialogue with the previous texts. Therefore, in this research, the aim is to examine the pre-texts in the motifs of Lorestan pins as a land of bronze based on Julia Kristeva's theory. The motifs used in Lorestan headpieces are a collection of human, animal motifs, etc., which have been discovered from graves or religious places and temples. Based on this fact and in this research, Lorestan pins are classified into two groups: rod and pinhead. The pins with pin heads are also in three groups; They are classified as molded, meshed and with a page head. In this research, 20 pin heads with round plate heads, which were in the National Museum of Iran,(The National Museum of Iran is a collection of historical and prehistoric treasures of Iran located in the city of Tehran) were selected as case samples and analyzed. The research method used in this article is descriptive-analytical with a historical approach, and its purpose is to examine the pre-texts, commonalities, and how to be influential in Lorestan's pin head motifs based on Kristeva's theory. The central question is: in examining the pre-texts, commonalities, and processes of influence and interrelation within the motifs of Luristan pinheads, which cultural-artistic domain do they most closely align with? Based on Kristeva's theory of intertextuality, we can conclude that these motifs were more influenced by Mesopotamian art, as they are from different periods of Mesopotamia, such as: Sumer (Uruk period, Hassunah, Jamadt period) Nasr and Samaria), Babylon and Assyria, also influenced by the Neolithic period, the civilization of Upper Egypt, Mitani and Elam.

Keywords: Hairpin, Lorestan Bronzes, Pre-Text, Intertext Julia Kristova.

1- Email: farzanehmoien20@gmail.com
2- Email: Sa-mojabi@iaun.ac.ir
How to cite: Moin, F and Mojabi, S.A. (2024). Studying the Pretexts in Lorestan Pinhead Designs Based on Julia Kristeva's Theory, Journal of Applied Arts, 4(3), 5-20.
Doi: 10.22075/aaj.2023.27871.1158

بررسی پیش‌متن‌ها در نقوش سر سنجاق‌های لرستان براساس نظریه ژولیا کریستوا

فرزانه معین [۱]
سید علی مجابی (نویسنده مسئول) [۲]

[۱] دانش‌آموخته کارشناسی‌ارشد پژوهش هنر، گروه هنر، واحد نجف‌آباد، دانشگاه آزاد اسلامی ، نجف‌آباد، ایران.

[۲] استادیار، گروه هنر، واحد نجف‌آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف‌آباد، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۵/۰۱، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۱۱/۱۶، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۱۱/۲۶)
مقاله علمی-پژوهشی https://doi.org/10.22075/aaj.2023.27871.1158

چکیده

براساس نظریه بینامتنیت هر متن بر پایه متن‌های پیشین خود شکل گرفته و هیچ متنی کاملاً مستقل تولید یا دریافت نگردیده و همواره پیش‌متن‌ها در آن نقش اساسی ایفاء می‌کنند. بر پایه تعبیر بینامتنیت نزد ژولیا کریستوا متن نظامی خود بسنده نبوده و غیرممکن است که هیچ پیوندی با متون پیش از خود نداشته باشد و قطعا با متون پیشین در دیالوگ و گفت‌وگو هستند. لذا در این تحقیق قصد بر این است تا پیش‌متن‌ها در نقوش سر سنجاق‌های لرستان به‌عنوان سرزمین مفرغ براساس نظریه ژولیا کریستوا بررسی گردد. نقوش به‌کاررفته در سر سنجاق‌های لرستان، مجموعه‌ای از نقش‌مایه‌های انسانی، حیوانی و... هستند که از قبور یا مکان‌های مذهبی و معابد کشف شده‌اند. بر این اساس و در این تحقیق ابتدا سنجاق‌های لرستان در دو گروه میله‌ای و دارای سرسنجاق طبقه‌بندی می‌گردد. سپس سنجاق‌های دارای سرسنجاق نیز خود در سه گروه؛ قالبی، مشبّک و دارای سر صفحه طبقه‌بندی می‌شوند. در این پژوهش تعداد ۲۰ سر سنجاق با سر صفحه گرد که در موزه ملی ایران قرار داشت به عنوان نمونه‌های موردی انتخاب گردیده و مورد بررسی قرار گرفتند. روش تحقیق مورد استفاده در این مقاله توصیفی–تحلیلی با رویکرد تاریخی است و هدف از آن نیز بررسی پیش‌متن‌ها، مشترکات و چگونگی تاثیرپذیری و تاثیرگذاری در نقوش سر سنجاق‌های لرستان براساس نظریه کریستوا است. سوالی که مطرح است، بررسی پیش‌متن‌ها، مشترکات و چگونگی تاثیرپذیری و تاثیرگذاری در نقوش سر سنجاق‌های لرستان براساس نظریه کریستوا بیانگر نزدیکی با کدام حوزه تمدنی هنر می‌باشد؟ در بررسی و خوانش نقوش سر سنجاق‌های مفرغی لرستان بر اساس نظریه بینامتنیت کریستوا می‌توان نتیجه گرفت که این نقوش بیشتر متاثر از هنر بین‌النهرین بوده به صورتی که از دوره‌های مختلف بین‌النهرین ازجمله: سومر (دوره‌ی اوروک، حسونه، جمدت نصر و سامره)، بابل و آشور، همچنین از دوره نوسنگی، تمدن مصر علیا، میتانی و ایلام تاثیر پذیرفته‌است.

واژه‌های کلیدی: سر سنجاق، مفرغ‌های لرستان، پیش‌متنیت، بینامتنیت ژولیا کریستوا.

1- Email: farzanehmoien20@gmail.com
2- Email: Sa-mojabi@iaun.ac.ir

شیوه ارجاع به این مقاله: معین، فرزانه و مجابی، سیدعلی. (۱۴۰۳). بررسی پیش‌متن‌ها در نقوش سر سنجاق‌های لرستان براساس نظریه ژولیا کریستوا، نشریه هنرهای کاربردی، ۴(۳)، ۲۰-۵.

Doi: 10.22075/aaj.2023.27871.1158

مقدمه

در طول تاریخ همواره متن‌ها در یک ارتباط شبکه‌ای با یکدیگر خلق می‌شوند و همیشه متن‌های نوین برپایه‌ی متن‌های پیشین شکل می‌گرفتند و متن‌های گذشته خود را در آیینه‌ی متن‌های پسین باز می‌تاباندند، اما این موضوع هیچ‌گاه، نظر محققان را به طور جدی به خود جلب نکرده و حوزه‌ی مطالعاتی مستقلی را به خود اختصاص نداده و برای آن نیز واژه‌ای ابداع نگردیده بود (آلن، ۱۳۸۰ : ۱۸). سرانجام در قرن بیستم یولیا کریستوا بانوی مهاجر بلغارستانی که در سرزمین فرانسه، با کوله‌باری از دستاوردهای اروپای شرقی و بهره‌گیری از فضای فکری و فرهنگی اروپای غربی به این مهم دست یافت. در نتیجه، پیوند پنهان متن‌ها به روشنی ترسیم شد، حوزه‌ای از مطالعات نوین گسترده گردید (نامورمطلق، ۱۳۹۰: ۱۹).

یکی از جالب‌ترین و متنوع‌ترین اشیاء فلزی ساخته شده در لرستان، سنجاق‌های فلزی است. از لحاظ تاریخی، این اشیا به هزاره‌ی دوم و اول مربوط هستند. سنجاق‌ها از اشیائی هستند که در تمام مجموعه‌های برنزی لرستان یافت می‌شوند (هژبری‌نوری، سبزی-دوآبی، ۱۳۹۰: ۱۶۵). سنجاق‌سرها عبارتند از: سنجاق با سر جانوری چون بز ایستاده، قوچ، گاو، شیر، گرگ، اسب خوابیده، بز کوهی، گوزن ایستاده و نیز جانوران اساطیری همچون گوپت و شیردال. سنجاق میله‌ای با سر گیاهی و به شکل برگ‌های باریک، گل چندپر، خشخاش یا انار. سنجاق میله‌ای با سر کروی شکل و خطوط کنده‌کاری‌شده هندسی. سنجاق با سر چهارگوش که درونش با دایره و خطوط هاشور نقش شده‌است. سنجاق هلالی‌شکل با سری به شکل شاخ یا حلزون، سنجاق میله‌ای با سری که بر آن نقش انسان (پهلوان-ایرانی) در میان و دو جانور (بیشتر شیر یا مار) در دو سو دیده می‌شود. سنجاق‌هایی که نیز از استخوان یا عاج یافت شده‌اند که به شکل جانوری چون شیر خوابیده، خرگوش، اسب ساخته شده‌اند و روی آن‌ها نقش‌های گوناگونی دیده می‌شود (طاهری و همتی، ۱۳۹۲: ۸).

سوالی که مطرح است، بررسی پیش‌متن‌ها، مشترکات و چگونگی تاثیرپذیری و تاثیرگذاری در نقوش سر سنجاق‌های لرستان براساس نظریه کریستوا بیانگر نزدیکی با کدام حوزه تمدنی هنر می‌باشد؟

بنابراین این ضرورت ایجاد می‌شود نقوش سر سنجاق‌های لرستان که یکی از مهم‌ترین آثار تاریخی ایران است براساس نظریه ژولیا کریستوا مورد بررسی قرار گیرد و به منشاء و اصل این نقوش پی برده تا ماهیت، معنا و هستی واقعی این آثار ارزشمند، مغفول و آشکار نشده مشخص گردد.

پیشینه پژوهش

ایازی، سوری (۱۳۸۲)، *«سر سنجاق‌های مفرغی لرستان موزه ملی ایران»* به توصیف و شرح نقوش بر روی سر سنجاق‌ها پرداخته‌است. همچنین سنجاق‌ها را از نظر سایز، موقعیت، قدمت و نقوش مورد بررسی قرار داده‌است. سالک‌اکبری، محمدحسن، هژبری‌نوبری، علیرضا و افهمی، رضا (۱۳۹۸)، *«نشانه‌شناسی نقوش سرسنجاق‌های عصر آهن زاگرس مرکزی»*، در پژوهش خود برای پاسخ به چیستی ماهیت نقش‌مایه‌های به‌کاررفته بر روی سر سنجاق‌ها از روش نشانه‌شناسی ساختارگرایانه سوسور استفاده کرده‌است و به این نتیجه رسید که گروه‌های همنشینی و جانشینی شناسایی‌شده بر روی سر سنجاق‌ها شامل سه گروه مردانه، زنانه و انسان شاخدار است و با بهره‌گیری از این نظر که صورت‌های انسانی بیانگر خدایان بر روی سر سنجاق‌ها هستند. میرمحمدی‌تهرانی، نیلوفر (۱۳۸۰)، *«بررسی و طبقه‌بندی مفرغ‌های لرستان»*، به بررسی و شناخت دوره‌ی فرهنگی عصر مفرغ لرستان و طبقه‌بندی تصویری به منظور بیان سبک و شیوه‌ی

هنری پرداخته‌است. به این نتیجه رسیده‌است که اشیاء مفرغی شامل سر سنجاق‌ها، تیردان‌ها، ظرف‌ها، ورقه‌های مفرغی و مجسمه‌های کوچک حیوانی و انسانی تقسیم‌بندی می‌شوند. میرزایی‌رشنو، بیرانوند، سجادی (۱۳۹۸)، *«بررسی و تحلیل نمادهای باروری در سر سنجاق‌های مفرغی لرستان»*، به رازگشایی از تصویر این بانوی منقوش روی سر سنجاق‌های برنزی محوطه سرخ دم لرستان پرداخته شده و نتایج نشان داد که علاوه‌بر تصویر زن، نقش‌های دیگری که همراه او هستند، همچون نقش ماهی، انار و حیواناتی مانند قوچ، نیز نشانه و نماد الهه باروری‌اند. گل‌های هشت‌پر و نیز عدد هفت بر فراوانی دلالت می‌کند. هژبری‌نوری، علیرضا، سبزی‌دوآبی، موسی (۱۳۹۰)، *«سنجاق‌های میله‌ای لرستان»* که به توصیف و معرفی این سنجاق‌ها از لحاظ روش‌های ساخت، نقش‌ها، جنس، کاربرد، تاریخ‌گذاری و... می‌پردازد که تولید آثار مفرغی در عصر آهن به صورت مرتب تدوام داشته و می‌توان به سنجاق‌ها اشاره کرد. این اشیاء از قبرهای عصر آهن و معابد به‌دست‌آمده، بیش‌ترین استفاده‌کنندگان از سنجاق‌ها زنان و دختران بوده‌اند. سنجاق‌های لرستان متنوع‌تر و بیشتر از سنجاق‌های مناطق دیگر است و تاریخ‌گذاری و نقوش شبیه به هم است.

این پژوهش از نظر بینامتنیت و خوانش نقوش به مثابه‌ی متن در سر سنجاق‌های صفحه‌گرد یا مدور لرستان است. به این صورت که در این پژوهش به بررسی پیش‌متن‌ها، مشترکات و چگونگی تاثیرپذیری و تاثیرگذاری نقوش در سر سنجاق‌های لرستان با نظریه بینامتنیت نزد ژولیا کریستوا پرداخته می‌شود.

بینامتنیت آستانه متقاطع زبان‌ها و فرهنگ‌ها است. با به‌کارگرفتن نظریه‌ی بینامتنیت در مورد خوانش پیش‌متن‌ها در نقوش سر سنجاق‌های لرستان می‌توان گفت که هر گفتار و نوشتاری شامل پاره‌گفتارها و پاره‌نوشتارهای دیگری است که درون آن جای گرفته‌اند و معنای آن نیز با ارجاع به آن پاره‌گفتارها و پاره‌نوشتارها به وجود می‌آید، خواه این متن‌ها متعلق به یک زبان و یک فرهنگ باشند، خواه متعلق به زبان‌ها و فرهنگ‌های متفاوت. در این صورت با به کار بردن نظریه بینامتنیت و خوانش نقوش و شناسایی پیش‌متن‌ها می‌توان پی برد که هنرمندان مفرغ کار لرستان نقوش آثار خود را بر پایه‌ی چه تمدن و دوره‌ایی بنا نهاده‌اند.

روش پژوهش

روش مورد استفاده در این پژوهش به شیوه‌ی توصیفی–تحلیلی با رویکرد تاریخی است که در قالب تحقیقات بینامتنیتی براساس نظریه ژولیا کریستوا انجام می‌شود. اطلاعات پژوهش به روش اسنادی و مراجعه به منابع مکتوب و سپس جمع‌آوری مستندات لازم از موزه ملی ایران (تعداد ۲۰ عدد سر سنجاق) انجام می‌گردد. نقوش سر سنجاق‌های لرستان اعم از نقوش گیاهی، نقوش انسانی، نقوش جانوری، نقوش هندسی و نقوش اسطوره‌ای، همچنین شناسایی پیش‌متن‌ها و نیز شناسایی مشترکات، خوانش نقوش و تصاویر به مثابه متن، کشف رابطه و پیوند تصاویر با یکدیگر در روابط بینامتنیت مورد تحلیل و بررسی قرار گرفته‌است.

جدول ۱- سر سنجاق‌های برنز سرگرد مورب بررسی شده پژوهش. منبع: (نگارندگان)

اندازه: ارتفاع۲۲/۶ قطر۹/۶ سانتی متر موقعیت: سرخدم لرستان محل نگهداری: موزه ملی ایران قدمت: ۱۱۰۰-۱۳۰۰ ق.م	اندازه: ارتفاع ۱۵/۲ قطر۱۰ سانتی متر موقعیت: لرستان محل نگهداری: موزه ملی ایران قدمت: ۱۱۰۰-۱۳۰۰ ق.م	اندازه: ارتفاع ۱۵/۲ قطر۱۰ سانتی متر موقعیت: لرستان محل نگهداری: موزه ملی ایران قدمت: ۱۱۰۰-۱۳۰۰ ق.م	اندازه: ارتفاع ۲۵/۵ قطر۱۳ سانتی متر موقعیت: سرخدم لرستان محل نگهداری: موزه ملی ایران قدمت: ۱۱۰۰-۱۳۰۰ ق.م
اندازه: ارتفاع۲۰ قطر۱۰/۶ سانتی متر موقعیت: سرخدم لرستان محل نگهداری: موزه ملی ایران قدمت: ۱۱۰۰-۱۳۰۰ ق.م	اندازه: ارتفاع ۷/۵ قطر۴/۹ سانتی متر موقعیت: سرخدم لرستان محل نگهداری: موزه ملی ایران قدمت: ۱۱۰۰-۱۳۰۰ ق.م	اندازه: ارتفاع ۳۲ قطر۸/۲ سانتی متر موقعیت: لرستان محل نگهداری: موزه ملی ایران قدمت: ۱۱۰۰-۱۳۰۰ ق.م	اندازه: ارتفاع ۱۷/۱ قطر۷/۶ سانتی متر موقعیت: لرستان محل نگهداری: موزه ملی ایران قدمت: ۱۱۰۰-۱۳۰۰ ق.م
اندازه: ارتفاع ۱۱/۳- قطر۸/۳ سانتی متر موقعیت: سرخدم لرستان محل نگهداری: موزه ملی ایران قدمت: ۱۱۰۰-۱۳۰۰ ق.م	اندازه: ارتفاع ۱۷/۵ قطر۷ سانتی متر موقعیت: لرستان محل نگهداری: موزه ملی ایران قدمت: ۱۱۰۰-۱۳۰۰	اندازه: ارتفاع ۲۷ قطر۱۰/۹ سانتی متر موقعیت: لرستان محل نگهداری: موزه ملی ایران قدمت: ۱۱۰۰-۱۳۰۰ ق.م	اندازه: ارتفاع ۱۹قطر۷/۸ سانتی متر موقعیت: لرستان محل نگهداری: موزه ملی ایران قدمت: ۱۱۰۰-۱۳۰۰ ق.م
اندازه: ارتفاع ۱۹/۳ قطر۱۰/۶ سانتی متر موقعیت: سرخدم لرستان محل نگهداری: موزه ملی ایران قدمت: ۱۱۰۰-۱۳۰۰ ق.م	اندازه: ارتفاع ۱۴/۹ قطر۱۰ سانتی متر موقعیت: لرستان محل نگهداری: موزه ملی ایران قدمت: ۱۱۰۰-۱۳۰۰	اندازه: ارتفاع ۱۰/۶ قطر۵/۲ سانتی متر موقعیت: سرخدم لرستان محل نگهداری: موزه ملی ایران قدمت: ۱۱۰۰-۱۳۰۰	اندازه: ارتفاع ۱۵/۱ قطر۶/۲ سانتی متر موقعیت: سرخدم لرستان محل نگهداری: موزه ملی ایران قدمت: ۱۱۰۰-۱۳۰۰
اندازه: ارتفاع ۱۵/۵ قطر۷/۱ سانتی متر موقعیت: سرخدم لرستان محل نگهداری: موزه ملی ایران قدمت: ۱۱۰۰-۱۳۰۰ ق.م	اندازه: ارتفاع ۱۱ قطر۷/۵ سانتی متر موقعیت: لرستان محل نگهداری: موزه ملی ایران قدمت: ۱۱۰۰-۱۳۰۰	اندازه: ارتفاع ۱۷ قطر۴ سانتی متر موقعیت: سرخدم لرستان محل نگهداری: موزه ملی ایران قدمت: ۱۱۰۰-۱۳۰۰	اندازه: ارتفاع ۲۲/۲قطر۱۰/۳سانتی متر موقعیت: سرخدم لرستان محل نگهداری: موزه ملی ایران قدمت: ۱۱۰۰-۱۳۰۰

بینامتنیت کریستوا

بینامتنیت از نگرش‌های بزرگ قرن بیستم است که نگرش نوینی در زمینه‌ی رابطه‌ی عناصر کهکشان متن‌ها ارائه می‌دهد و به تعادل و جاذبه‌ی میان‌متنی می‌پردازد. درست که در طول تاریخ همواره متن‌ها در یک ارتباط شبکه‌ای با یکدیگر خلق می‌شوند، و همیشه متن‌های نوین برپایه‌ی متن‌های پیشین شکل می‌گرفتند و متن‌های گذشته خود را در آیینه‌ی متن‌های پسین باز می‌تاباندند، اما این موضوع هیچگاه نظر محققان را به طور جدی به خود جلب نکرده و حوزه‌ی مکالماتی مستقلی را به خود اختصاص نداده و برای آن نیز واژه‌ای ابداع نگردیده بود (نامورمطلق، ۱۳۹۰: ۱۰). اندیشه باختین را ژولیا کریستوا، اندیشه‌ور بلغاری تبار، در دهه شصت سده‌ی گذشته میلادی بسط مفهومی داد، وی ضمن فرارفتن از معنای باختین این اصطلاح، آن را به معنایی گفت‌وگوی میان متون تفسیر کرد. کریستوا در یکی از سخنرانی‌هایش می‌گوید: «تصور من از بینامتنیت به نظریه‌ی گفت‌وگوی باختین درباره‌ی وجود صداهای متعدد در درون یک متن را با ایده‌ی چندمتن در درون یک متن جایگزین کردم و تاریخ همین است» (آلبوغبیش، ۱۳۹۵: ۳۶).

کریستوا همچون باختین (او در نخستین نوشته‌هایش سخت زیر تاثیر باختین بود). مناسبات بینامتنی را درگام نخست از «ژانر» اثر ادبی و در گام بعد، در پله‌ای که هم تجریدی‌تر می‌نماید و هم بارها دشوارتر و مهم‌تر، از سخن. معمولا مهم‌ترین نکته‌ها در مسئله بینامتنی، منش زبان ادبی و منش متن ادبی (قاعده‌بندی سخن) دانسته می‌شود، و عامل مهم دیگری هم در کار هست و این عامل خواننده است. بنا به قاعده بینامتنی هر متن تنها به این دلیل معنا دارد که ما پیش‌تر متونی را خوانده‌ایم. از سوی دیگر، با تاکید بر این دانش «دانش پیشینی» ناگزیریم که متون پیشین را چونان سازندگان رمزگان گوناگون بدانیم که افق دلالت را ممکن می‌کنند. پس بینامتنیت بیش از این که نامی باشد برای فهم مناسبات اثری ادبی با آثار دیگر، روشن‌گر و تعیین‌کننده‌ی شکل حضور هر اثر در قلمرو فرهنگ است، یعنی فهم رابطه‌ای است که میان یک متن و انواع سخن و کنش‌های دلالت در فرهنگ وجود دارد. مناسبات بینامتنی در حکم حلقه‌های روابط اجزا سخن است؛ مجموعه‌ی دانشی است که به متن امکان می‌دهد تا معنا داشته باشد. زمانی که به معنا یا معناهای متنی می‌اندیشیم «در واقع به جای کنش بیناذهنی، کنش بینامتنی ایجاد می‌شود» (احمدی، ۱۳۷۰: ۳۲۷). به همین دلیل، نظریات وی دارای خاستگاه‌های گوناگون است که از میان آن‌ها می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

*اندیشه‌های باختین به‌ویژه مباحث مربوط به گفت‌وگومندی *دیدگاه‌های سوسور به‌ویژه موضوع آناگرام و پاراگرم *آرای لاکان به‌ویژه امور نشانه‌ای و نمادین *نظریات چامسکی درباره‌ی متون زایشی و پدیداری (نامورمطلق، ۱۳۹۰ :۱۶۷).

کریستوا متن را با دو مولفه مشخص می‌کند: فراوری و جایگردی متون و محل تقاطع مرزهای گوناگون. بینامتنیت «نشان‌دهنده‌ی ناحیه‌ی تقاطع مرزهای جنسیت، دوره‌ی زمانی، مولفان، سوژه‌ها، سبک‌های هنری و ملیت‌ها است» (Lobe, 2002: 44). از نگاه کریستوا، اساسا هیچ امکانی میسر هم نیست، چرا که این جایگشت‌ها می‌توانند تا بی‌نهایت افزایش پیدا کنند و در پی این رویداد معنای متن توسعه پیدا کند و عمل معنایابی با امکان‌هایی تا بی‌نهایت مواجه شود. علاوه‌بر وضعیت‌های خاص رای کریستوا برآن است که اساسا هر متنی و هر نوشته‌ای دارای چنین خصیصه‌ای است: بینامتنیت. بنابراین مسامحتا می‌توان گفت که بینامتن‌ها همچون اموری عمل می‌کنند که دروازه‌های

معانی متن را به روی مخاطب باز می‌کنند و اساسا درک و دریافت متن بدون آن‌ها میسر نیست. کریستوا معنای مراد خود از متن را «متن در بند» چنین تقریر می‌کند: «متن یک فراوری است و این به معنای آن است که: اولا رابطه‌ی آن با زبانی که در آن واقع شده است، حوزه‌بندی دوباره است (تخریبی_تقویمی) و دوما یک جای‌گردی در متون است، بینامتنیت در فضای یک متن مفروض چندین گفته برگرفته از متون دیگر در تقاطع با یکدیگر قرار گرفته و همدیگر را خنثی می‌کنند» (غیاثوند، ۱۳۹۲: ۹۹).

سنجاق‌های مفرغی لرستان

چیزی که در سرخ‌دم از آن نمونه‌های بیشتری به‌دست آمده صفحه‌ی مدوری است که روی میله‌ی سنجاقی قرار دارد و به روی آن مجالس و علامت‌های مذهبی منقوش است (پوپ، ۱۳۷۷ :۲۶). در مرکز لوحه سنجاق‌ها آن‌ها را با قپه‌های خیلی برجسته، شبیه به برآمدگی‌های وسط سپر، تزیین می‌کردند و گاهی روی آن‌ها صاف بوده یا کله انسانی بر آن‌ها نقش می‌شده‌است. همچنین گاهی در مرکز صفحه، شکل سر انسان به صورت برجسته نشان داده شده (ایزدپناه، ۱۳۶۳: ۳۸۶). بیشتر این میله‌ها در میان درز و شکاف سنگ‌های عبادتگاه‌هایی در «سرخ‌دم» پیدا شده و گاهی نیز در داخل خود دیوار کشف گردیده‌اند. دانشمندانی که این اشیا را در آن محل پیدا کرده‌اند، عقیده دارند که آن‌ها مانند ترکش و سپرها به صورت نذر در آن عبادتگاه قرار داده شده بودند (همان: ۴۱۵).

انواع سنجاق سرهای مفرغی لرستان

انواع سنجاق سرهای لرستان را می‌توان به هفت دسته تقسیم کرد که هرکدام در ذیل توضیح داده می‌شود:

الف) سنجاق با سر حیواناتی چون بز ایستاده، قوچ، گاو، شیر، گرگ، بز کوهی و گوزن ایستاده و نیز جانورانی اساطیری چون گوپت و شیردال.

ب) سنجاق میله‌ای با سر گیاهی به شکل برگ‌های باریک، گل چندپر، خشخاش و انار.

تصویر ۱- سنجاق مفرغی با نقش بز کوهی و شاخ دراز که در مرکز صفحه کنده‌کاری شده‌است (چپ)-۱۳۰۰-۱۱۰۰ پ.م- سرخدم لرستان. منبع: (موزه ملی ایران)

تصویر ۲- سنجاق مفرغی با نقش گل شش‌پر در وسط و میوه‌های صنوبر (راست)-۱۳۰۰-۱۱۰۰ پ.م- لرستان. (موزه ملی ایران)

پ) سنجاق میله‌ای با سر کروی شکل و با خطوط کنده‌کاری شده هندسی.

ت) سنجاق با سر چهارگوش که درونش با دایره و خطوط هاشور نقش شده‌است.

تصویر ۳- سنجاق مفرغی با نقوش دایره‌های کوچک در مرکز و دایره بزرگ‌تر در لبه را نشان می‌دهد. منبع: (موزه ملی ایران)

تصویر ۴- سنجاق مفرغی با سر چهارگوش و دایره مرکزی در وسط و چهار دایره در اطراف و هاشور در لبه را نشان می‌دهد. - ۱۱۰۰-۱۳۰۰ پ.م- لرستان. منبع: (Ayazi, 2008: 126).

تصویر ۵- سنجاق مفرغی با نقش گیلگمش که لباس محلی برتن دارد و دو بز کوهی در دست گرفته‌است-۱۱۰۰-۱۳۰۰ پ.م- لرستان. منبع: (موزه ملی ایران)

ث) سنجاق هلالی‌شکل با سری به شکل شاخ گوزن یا حلزون.

ج) سنجاق میله‌ای با سری که با آن نقش انسان (پهلوانی ایرانی) در میان و دو جانور (بیشتر شیر یا مار) در دو سو دیده می‌شود.

چ) سنجاق‌هایی نیز از استخوان و عاج یافت شده‌اند که به شکل جانورانی چون شیر خوابیده، خرگوش و اسب ساخته شده‌اند و روی آن نقش‌های گوناگونی دیده می‌شود (Ayazi, 2008: 126).

نقوش سر سنجاق ها

نقوش سر سنجاق‌های بررسی شده در این پژوهش که از موزه ملی ایران انتخاب گردیده عبارتند از: گل لوتوس یا نیلوفر، درخت زندگی، انار، گل شش پر، درخت کاج، گل رز هشت پر، ستاره شش پر، نقوش تزئینی هاشور، بز کوهی، شیر، چهار پایان، گیلگمش، چهره انسان که ترتیب به معرفی هر نقش پرداخته می‌شود.

جدول ۲- دسته‌بندی نقوش سر سنجاق‌ها و معرفی انواع نقوش. منبع: (نگارندگان)

دسته‌بندی نقوش سر سنجاق‌ها	انواع نقوش
نقوش گیاهی	گل لوتوس یا نیلوفر، درخت زندگی، انار، گل شش‌پر، درخت کاج،گل رز هشت‌پر، ستاره شش‌پر
نقوش هندسی	نقوش تزیینی هاشور
نقوش جانوری	بز کوهی، شیر، چهارپایان
نقوش انسانی	گیلگمش، چهره انسان

معنامندی نقوش در حضور روابط بینامتنیت کریستوا

با بستر نظری که بینامتنیت فراهم می‌آورد؛ باید نقوش سر سنجاق‌های مفرغی لرستان را در این بستر مفهومی قرار داد و با اتکا به تلقی‌های ارائه شده، آن‌ها را مورد خوانش قرار داد. با درنظرگرفتن این آثار به مثابه متن، برای خوانش و فهم آن‌ها باید همان‌گونه با این آثار برخورد کرد که در بینامتنیت، متن قرائت و فهم می‌شود. بنابراین با این سازوکار مسئله‌ی معنامندی این آثار و نقوش اهمیت پیدا می‌کند (اخوانی و محمودی، ۱۳۹۴: ۴۵).

نقش گل لوتوس یا نیلوفرآبی: نقش لوتوس و رزت به‌عنوان گیاهانی مقدس در هنرهای دوران باستان به دفعات مورد استفاده قرار گرفته‌است. لوتوس یا نیلوفرآبی، «هم در اسطوره و هنر مصری و هم هندی، گل‌برگ‌هایش درحال شکفتگی، یک خدای آفریننده را نشان می‌دهد. از آن‌جا که در سپیده‌دم، باز و در هنگام غروب بسته می‌شود، به خورشید شباهت دارد. با ورود نقش لوتوس به ایران، لوتوس به عنوان گیاهی مرتبط با خورشید، گیاه مقدس در آیین‌های میترایسم و زردشتی شده‌است. «در سده‌ی هشتم پیش از میلاد، تصویر نیلوفر به فنیقیه و از آن‌جا به آشور و ایران انتقال یافت و در این سرزمین‌ها، گاه جانشین درخت مقدس شد» (درویش‌منش، ۱۳۹۵: ۱۸).

نیلوفر نشانه مصر علیا بود (بهمنی، ۱۳۸۹: ۶۷). سر ستون‌های معابد مصری را به‌گونه‌ای آراسته‌اند که نیلوفر را بر روی آن‌ها به صورت غنچه و گاه گشوده و به شکل زنگ حجاری می‌کردند (هال، ۱۳۸۰: ۳۱۰). همچنین از مهم‌ترین بن‌مایه‌های اساطیری کهن در هنر ایران، میان‌رودان، مصر و هند است. ریشه نیلوفر در خاک و ساقه‌اش در آب است و برگ‌هایش را رو به آسمان می‌گشاید (طاهری و همکاران، ۱۳۹۲: ۱۳). سابقه کهن و اساطیری نیلوفر در نزد ایرانیان و هندیان به حدی است که آثاری از نیلوفر هشت، دوازده و حتی هزاربرگ را در معماری و آثار باستانی این دو قوم به وضوح می‌بینیم. نیلوفر، نیلفر، نیلوپر، نیلوپرک، نیلوپل، نیلوفل یا پیچک، نام همگانی یک گروه از گل‌ها و گیاهانی است که به فارسی گل آب‌زاد یا گل زندگی و آفرینش و یا نیلوفر آبی می‌گویند. لوتوس نام همگانی و فرنگی این گل است که هشتاد تا صدگونه از آن دیده شده‌است (مبینی و همکاران، ۱۳۹۴: ۴۹).

گل لوتوس به سه شیوه طراحی شده‌است: گل لوتوس

از زاویه‌ی دید کناری که به دو صورت غنچه و گل است و گل لوتوسی که از زاویه‌ی دید بالا دیده می‌شود. این نوع لوتوس، یک گل گرد و چندپر است و شامل گل‌برگ‌هایی است که حول یک دایره‌ی کوچک قرار گرفته‌اند (درویش‌منش، ۱۳۹۵: ۱۹).

تصویر ۷- گل لوتوس کامل، از زاویه دید بالا. منبع: (درویش-منش، ۱۳۹۵: ۱۸)

تصویر ۶- گل لوتوس به شکل غنچه و گل از زاویه دید کنار. منبع: (درویش‌منش، ۱۳۹۵: ۱۹)

نقش درخت زندگی: درخت زندگی به رمز "محور جهان" بر اثر دادوستدهای متقابل میان تمدن‌ها، انواع و اقسام درختان قدسی که بر غنای تصویر اولیه می‌افزایند، می‌پیوندد (نجارنژاد و همکاران، ۱۳۹۵: ۲۱۷۱). در بین‌النهرین، درخت زندگی ترکیبی است از رستنی‌های گوناگون که به‌علت عمر طولانی و زیبایی و سودمندی مقدس شمرده می‌شوند؛ از قبیل درخت سدر که چوبش گران‌بهاست، نخل که خرما می‌دهد، تاکبن با بار خوشه‌های انگور و درخت انار با رمز باروری که میوه‌هایش آبستن صدها دانه است (مبینی و همکاران، ۱۳۹۴: ۴۷). زادگاه این نقش میان‌رودان جنوبی (سومر) بوده و بعدها در هنر بابل، آشور، ایلام و مفرغ‌کاران لرستان، به عالی‌ترین شکل خود می‌رسد. درخت زندگی در دوران هخامنشی، پارتی، ساسانی و دوران اسلامی به اشکال گوناگون در دست‌ساخته‌های مختلف استفاده شده-است (درویش‌منش، ۱۳۹۵: ۲۱). در اعتقادات سومریان درخت زندگی سمبل نوسازی جهان بوده و درخت خرما نزد بابلی‌ها و فنیقی‌ها و درخت مو نزد آشوریان درخت زندگی محسوب می‌شده و درخت سرو نزد ایرانیان باستان سمبل درخت زندگی بوده، این درخت همیشه سبز و جوان و پابرجا بوده که خود نمادی است از زندگی و بقای حیات (بهمنی، ۱۳۸۹: ۱۲۶). پرادا این سبک طراحی درخت را آشوری می‌داند: «این درخت که در نقوش برجسته و مهرهای استوان‌های دوران سارگون دوم به‌دست آمده‌است، مرکب از پیچک‌های غنچه‌داری است که در گروه‌های دو یا سه‌تایی به هم بافته شده‌اند (درویش‌منش، ۱۳۹۵: ۲۲).

تصویر ۸- درخت نخل بر روی قطعه ی سفالی-حسنلو قرن۹ ق.م. منبع: (درویش‌منش، ۱۳۹۵: ۲۲)

نقش انار: یکی از میوه‌های درخت مقدس است (نجارنژاد و همکاران، ۱۳۹۵: ۲۱۷۲). گل انار و میوه آن از نقش‌مایه‌های رایج در هنر ایران است که علاوه بر زیورآلات در عرصه هنرهای ادبی، سینما و تئاتر به ظهور رسیده‌است. شاید بتوان گفت نخستین حضور این نقش‌مایه گیاهی در تمدن باستانی ایلام بوده است. سپس در دوره هخامنشیان که هنر ایران شکلی منسجم به خود گرفت، کاربرد این گیاه و میوه آن با توجه به تعالیم و باورهای عمیق اعتقادی، از تعالیم دینی زرتشت سرچشمه گرفته‌است. انار در اسطوره‌های ایرانی همواره میوه‌ای عرفانی و مقدس بوده، که نزد پیشینیان سمبل عشق و تولیدمثل قلمداد شده و دانه‌های درون آن یادآور نعمت و فراوانی بوده‌است. در آیین پیوند زرتشتیان، با آرزوی باروری و بچه‌دارشدن به آن‌ها انار می‌دهند و انار را نشانه پیوند عمیق زناشویی در سر سفره عقد می‌گذارند (چیت‌ساز و همکاران، ۱۳۹۸: ۴۸). در اساطیر جهان، انار نشانه جاودانگی، باروری، تجدید حیات، کثرت در وحدت، حاصل‌خیزی، باززایی، بازگشت دوره‌ی بهار و جوانی دوباره است (نصیری، ۱۳۹۹: ۱۱۱).

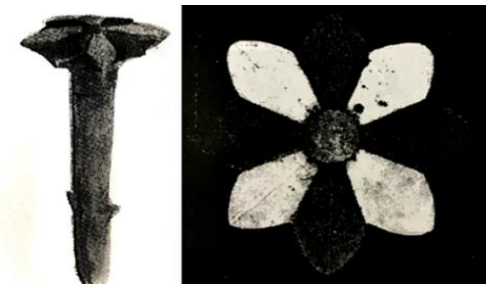
نقش گل شش‌پر (هفت‌دایره): به احتمال سابقه این

نقش به دوره پیش از تاریخ باز می‌گردد. نماد هفت‌دایره در شکل شناخته شده آن ابتدا در هنر میتانی ظاهر شد و سپس در دوران آشور نو و بابل نو رواج یافت. در مهرهای میتانی این نقش معمولاً به صورت شش‌دایره حولِ یک دایره مرکزی دیده می‌شود که نوعی رزت را به‌وجود آورده‌اند. از دیرباز (حداقل از دوره آشور میانه) نماد هفت‌دایره در ارتباط نزدیک با سایر نمادهای سماوی نظیر قرص خورشید و ماه ظاهر شده‌است. این نقش در هنر آشور، بابل و پس از آن، نمادی از هفت ستاره پروین بوده‌است و مطابق کتیبه‌ها آن را به هفت خدا ارتباط می‌داده‌اند (رضایی، ۱۳۸۹: ۱۰۲). نقش گل شش‌پر که در فرهنگ ایرانی همیشه به عنوان نماد خورشید و زندگی تصویر می‌شده تاکید بر امر جاودانگی زندگی می‌باشد (هوشیار، ۱۳۹۹: ۷۰).

نقش درخت کاج: درختان خانواده برگ‌سوزنی‌ها مانند کاج، کاج سپید، سرو یا صنوبر و درختان نخل خرما دیگر درختان مورد اشاره در باغ‌ها هستند. درختان مخروطی همچون کاج و سرو به سرعت در سرزمین آشور رشد می‌کردند. درختان کاج، بومی آشور هستند که برخی مواقع برای متمایزکردن سرزمین آشور از دیگر سرزمین‌ها به‌کار می‌آمدند (اسدپور، ۱۳۹۷: ۵۴).

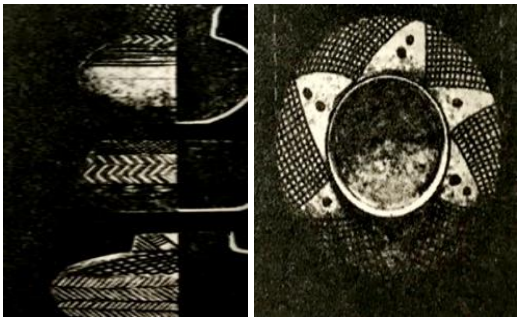
تصویر ۹- ضیافت باغ در باغ سلطنتی آشوربانیپال در حومه نینوا. منبع: (URL: 1)

نقش گل رز هشت‌پر: میخ‌هایی سفالی مخروطی تزیینی دیوار که در اوروک به‌کار رفته‌است، سر این میخ‌ها به رنگ‌های قرمز، سیاه و گاهی سفید به تقلید از گل‌برگ‌های گل رنگ‌آمیزی شده‌است. چنین نمایی بر روی دیوارهای گلی با سنگ رنگ شده را می‌توان در بنایی از لایه چهارم اوروک (وارکا) روی ساختمان بین در نیایشگاه اصلی آنوو اینن مشاهده کرد (فرنو، ۱۳۸۴: ۲۱۷).



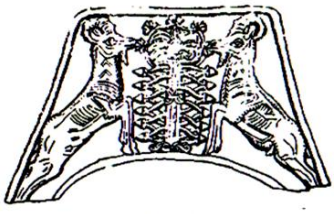
تصویر ۱۰- میخ‌های سفالی به عنوان مخروط‌های تزیینی دیوار به کار می‌رفت. سر این میخ‌ها به رنگ‌های قرمز، سیاه و گاهی سفید به تقلید از گل‌برگ‌های گل رنگ‌آمیزی شده‌است. منبع: (فرنو، ۱۳۸۴: ۲۱۷).

نقش ستاره شش‌پر و نقوش تزیینی: سفالینه‌های کشف شده از حسونه (دوره‌ی حسونه حدود ۵۵۰۰ تا ۵۸۰۰ پ.م) برخی نمایش‌دهنده‌ی نبوغ و مهارت در ساخت اشکال و تزیینات هستند و فعلا یکی از قدیمی‌ترین گروه‌های سفال پیدا شده را تشکیل می‌دهند که قدمتشان به پنجمین هزاره‌ی قبل از میلاد برمی‌گردد. سفالینه‌های حسونه به‌طورکلی بر حسب جنس مواد، نوع و زمان ساخت به دو دسته‌ی قدیمی و متعارف (استاندارد) تقسیم و نام‌گذاری شده‌اند که یکی از این سفال‌ها دارای نقش ستاره‌ی شش‌پر است (فرنو، ۱۳۸۴: ۱۰۲).



تصویر ۱۱- سفال منقوش متعارف از حسونه با نقش ستاره ۶ پر. منبع: (فرنو، ۱۳۸۴: ۱۰۵) تصویر ۱۲- سفال منقور متعارف از حسونه با نقوش هاشورمانند. منبع: (فرنو، ۱۳۸۴: ۱۰۵)

نقش بز کوهی: با مطالعه آثار برجامانده از دوران پیش از تاریخ ایران، پراکندگی زیادی در توزیع حضور نقش‌مایه بز کوهی در ایران‌باستان بوده‌است که منجر به حضور این نقش در سنگ‌نگاره‌های برجامانده در ایران از دوران پارینه‌سنگی، میان‌سنگی و نوسنگی شده‌است. آثار برجای‌مانده حکایت از این دارد که هنرمندان ایران‌باستان دارای مهارتی بالا در تجسم و بازنمایی حیوانات دارای شاخ بوده‌اند و در این میان برگردان صورت خدایان آن زمان به صورت اشکال خلاصه شده و گاهاً پیچیده حیوانی ازجمله بز، به علت تقدس آن بوده‌است (بهنود و همکاران، ۱۳۹۵: ۳۲). در بین‌النهرین، بز به عنوان مظهری از خوی حیوانی "خدای بزرگ" برشمرده می‌شد. خدای بزرگ در نقش خدای گیاهان ظاهر شد درحالی‌که شاخه درختی در دست داشت و بز کوهی در حال خوردن برگ‌های آن بود (بهمنی، ۱۳۸۹: ۹۴).



تصویر ۱۳- نقش دو بز کوهی در کنار درخت مقدس از زیویه.
منبع: (درویش‌منش، ۱۳۹۵: ۲۲)

نقش شیر: در نقش ستون‌های سومری، نقش شیر بر روی تیرک، به عنوان مظهر ِخدای نین گیرسو می‌باشـــد. دردوراکدیان نیز، شیر به عنوان نشان خاص رب‌النوعی بود که عمدتا مسلح به لباس جنگاوری بوده‌است. در تمـــدن بابلیان، صورت فلکی شیر را اورگولا می‌نامیدند. در نقش‌برجسته‌های دوران آشور نو، به‌خصوص آشورنصیرپال دوم و آشوربانیپال سرشار از صحنه ِهای شکار شیر است (لیا و همکاران، ۱۳۹۷: ۹). در خاورمیانه، در عصر سومریان علائم مخصوص خانوادگی به اشکال جانوران و غیره در آن تصاویر ظاهر شدند. در میان این تصاویر، گروهی مرکب از سه تصویر شامل تصویر انسان یا درخت یا جانور بود. در آغاز تصویر وسط گیلگمش را نشان می‌داد و تصویر جانور به منزله‌ی قدرت تاریکی بود که گیلگمش با او در نبرد بود اما سکاها او را به صورت الهه بزرگ و جانوران را به صورت ملازمان او در آوردند. در هزاره‌ی دوم هیتی‌ها تندیس‌های خشمگین را با چهره‌های عبوس در مخل قلعه‌ها، قصرها و معابد خود قرار دادند و آشوری‌ها تندیس‌های مختلف جانوران را در کنار بناهای خود به مفهوم پاسداری جای دادند (بهزادی، ۱۳۶۸: ۵۲۰). در ایران‌باستان نقش شیر نشانه‌ی سلطنت، قدرت، روشنایی، خورشید، داوری و... بوده‌است (هژبری‌نوری و همکاران، ۱۳۹۰: ۱۷۲).

نقش چهارپایان: مهری استوانه‌ای از آثار دوره‌ی اوروک و جمدت نصر ارائه شده که بر آن پادشاهی در حال خوراک‌دادن به چهارپایان معبد نقش بسته است. او در هر دو دست، خوشه‌ای جو نگاه داشته و در مقابل وی شش راس گوسفند در دو ردیف سه‌تایی دیده می‌شود. در پشت سر وی خدمتکاری است که مقادیری جو با خود حمل می‌کند (فرنو، ۱۳۸۴: ۲۵۲).

تصویر ۱۴- مهر استوانه‌ای از دوره ی جمدت نصر. منبع: (فرنو، ۱۳۸۴: ۲۵۴)

تصویر ۱۵- سفال نقاشی شده از تل حلف و آراپاچیه. منبع: (فرنو، ۱۳۸۴: ۱۹۲)

نقش گیلگمش: داستان حماسی گیلگمش را حداقل۱۳۰۰ سال پیش از آن که هومر دو داستان «ایلیاد» و «اودیسه» به خط میخی را بنویسد، بر چندین لوح گلین نوشته‌اند. دانش‌پژوهان معتقد هستند داستان سرگردانی گیلگمش که جزء روایات سینه به سینه مردم سرزمین سومر بوده‌است، نخستین اثر مکتوبی است که در حدود سال ۲۱۰۰

پیش از میلاد مسیح نوشته شده‌است. این داستان حماسی بین سال‌های ۱۶۰۰ تا ۱۰۰۰ پیش از میلاد مسیح به زبان‌های آکادی (بابلی)، هیتیت و هوری ترجمه و نوشته شده‌است که البته بعضی از نوشته‌ها از زبان سومری ترجمه شده و شماری هم تغییراتی یافته بودند، ولی روی هم رفته اسامی شخصیت‌ها و خدایان همه به زبان سومری هستند (روزنبرگ، ۱۳۷۹: ۳۳۹). حماسه‌ی گیلگمش اصل سومری اما روایت بابلی دارد (موذنی و همکاران، ۱۳۸۲: ۱۷۰). گیلگمش، نماد حماسی و قهرمان اسطوره‌های بین‌النهرین که در سومر، بابل و آشور، جزو نیمه خدایان به حساب می‌آمده و در لرستان به یکی از خدایان تبدیل می‌شود و بیشتر از دیگر نقاط مورد پرستش قرار می‌گیرد. اسطوره گیلگمش با تأثیر از فرهنگ بین‌النهرین، در لرستان نیز به نماد قدرت، شجاعت، انسان‌دوستی، احترام به حیوانات و رستگاری دنیوی و اخروی تبدیل شد و نقش‌مایه مکرر آن بر اشیاء نفیس مفرغین نقش بست (منصورزاده، ۱۳۹۷: ۹۸). آقای اندره پرو معتقد است این شخصیت که سعی در مهارکردن شیران مهاجم دارد نمی‌تواند تداعی‌کننده‌ی شخصیت دیگری جز قهرمان اسطوره‌ای اوروک یعنی گیلگمش باشد که در این نقوش با قراردادن دستان خود روی پشت شیران و با در اختیارگرفتن دم آن‌ها سعی در مهارشان دارد. این انسان ژولیده‌موی که موهایش پشت سرش حلقه شده و ریش بلندی زیر گونه‌اش را پوشانده، درحالی‌که تنها کمربند به نشانه‌ی قدرت بر میان دارد به تکلیف معین خود که همانا حمایت از گله است عمل می‌کند (فرنو، ۱۳۸۴: ۲۶۵). صحنه‌های مختلفی که بر روی آثار مفرغی لرستان، چون لگام اسب، سر سنجاق‌های مفرغی لرستان، پلاک‌ها، نوارهای مفرغی و بت‌ها نقش بسته‌اند به چهار گروه دسته قابل طبقه‌بندی‌اند: صحنه‌های جنگ و نبرد با حیواناتی چون شیر، مار و حیوانات تخیلی، صحنه‌های رام‌کردن چون بز کوهی، صحنه‌هایی که گیلگمش را در هیات محافظ حیوانات چون گوسفندان و گاوها و حامی آن‌ها در برابر شیران نشان می‌دهد. صحنه‌هایی که گیلگمش از حالت انسانی عادی خارج و به شکل‌های عجیب و غریب (گاو و مرد) یا با شاخ ظاهر شده‌است (منصورزاده، ۱۳۹۷: ۹۴).

تصویر ۱۶- نقش‌برجسته گیلگمش از آشور که در مقام حامی حیوانات، شیری در دست چپ و ماری در دست راست دارد. منبع: (منصورزاده، ۱۳۹۷: ۹۲).

نقش چهره انسان: در دوره‌ی سامره حدود ۵۰۰۰ تا ۵۵۰۰ پ.م در یک گورستان ماقبل تاریخ در شهر سامره فعلی، سفالینه‌هایی کشف شده‌است. هیجان‌انگیزترین کشفیات این ناحیه، پیکره‌های کوچک زنان و گاهی مردان به حالت نشسته یا ایستاده از سنگ مرمر یا گل پخته است. بعضی از پیکره‌ها دارای چشمانی به شکل «دانه قهوه» و سرهای نوک‌تیز و بسیار شبیه به پیکره‌های دوره‌ی عبید هستند (فرنو، ۱۳۸۴: ۱۰۸). درحالی‌که برخی دیگر از پیکره‌های گلی یا سنگی دارای چشمانی درشت و کاملا بازند که از قطعه‌ای صدف با قیر به صورت چسبانده شده و بر فرازشان ابروانی سیاه قرار دارد که به نحو شگفت‌انگیزی خاطره‌ی تکنیک‌های بعدی سومریان را به یاد می‌آورد (همان: ۱۱۰). مجسمه سر زنی از مرمر که از دوره‌ی جمدت نصر از ورکا به دست آمده و تقریبا هم‌اندازه‌ی طبیعی است آشکارا نماینده‌ی اوج تمام و کمال هنر به جای مانده از دوره‌های اولیه‌ی فرهنگ بین‌النهرین به شمار می‌رود و به احتمال زیاد، اولین اثر هنری پیکرتراشی آزاد با کیفیت فنی عالی از تاریخ فرهنگ و تمدن بشری است (همان: ۲۷۸).

جدول ۳- جایگاه هر نقش در تمدن اصلی به وجود آورنده. منبع: (نگارندگان)

نام نقش	جایگاه نقوش
نقش لوتوس	نیلوفر نشانه مصر علیا بود.
نقش درخت زندگی	زادگاه این نقش، میان‌رودان جنوبی (سومر) بوده‌است.
نقش انار	نخستین حضور این نقش‌مایه گیاهی در تمدن باستانی ایلام بوده‌است.
نقش گل شش‌پر	نماد هفت دایره در ابتدا در هنر میتانی ظاهر شد.
نقش درخت کاج	درختان کاج، بومی آشور هستند.
نقش گل رز هشت‌پر	گل هشت‌پر در میخ‌های سفالی مخروطی تزیینی دیوار در تمدن بین‌النهرین در اوروک به‌کار رفته‌است.
نقش ستاره شش‌پر	نقش ستاره شش‌پر در سفالینه‌های حسونه در بین‌النهرین که قدمتشان به پنجمین هزاره‌ی قبل از میلاد بر می‌گردد.
نقوش تزیینی هاشور	نقوش تزیینی هاشور مانند در سفالینه‌های حسونه در بین‌النهرین که قدمتشان به پنجمین هزاره‌ی قبل از میلاد بر می‌گردد.
نقش بز کوهی	نقش بز کوهی با شاخ‌های موج‌دار بر سنگ‌نگاره‌ی بازمانده از ۷۰۰۰ ق.م در دوران نوسنگی
نقش شیر	نقش شیر در تمدن بین‌النهرین و سومر بوده‌است.
نقش چهارپایان	نقش چهارپایان در دوره‌ی اوروک و جمدت نصر در تمدن بین‌النهرین بوده‌است.
نقش گیلگمش	حماسه‌ی گیلگمش اصل سومری اما روایت بابلی دارد.
نقش چهره‌ی انسان	نقش و چهره انسان در تمدن بین‌النهرین در سامره بوده‌است.

بینامتنیت و تحلیل نقوش:

بینامتنیت معطوف به نقطه تقاطع میان زبان‌ها و فرهنگ است و شیوه‌ای برای برقرار دادن با خوانندگان نه تنها در پیش‌روی ساختاری کمابیش پیچیده و درهم تنیده، بلکه همچنین در درون یک فرایند دلالتی مداوم است که به تکثیر نشانه‌ای، زیر لایه‌های چندگانه‌ی دلالت باز می‌گردد. بینامتنیت جنبه‌ی پویایی متن (یا جنبش میان واژه‌ها) است. هیچ نشانه‌ای، معنایی خاص خود و به طور مجزا نخواهد داشت با این وصف هیچ متن اصیل و یکتایی و هیچ اصالتی در کار نخواهد بود. چراکه هر متن در حقیقت یک فراوری و یا تولید است که در اثر رهیافتی دگرگون به متون پیشین–که گاه به واسطه تخریب و گاه به واسطه تقویم تحقق می‌یابد فراوری یا تولید می‌شود. فهم در متن، در حقیقت فهم متونی دیگر و مبتنی بر در دست داشتن فهمی از آن‌ها است و چنین فهمی صرفا در نسبت با آن‌ها میسر است. هیچ نویسنده و مولفی جزیره‌ای جداافتاده نیست و اساساً نمی‌تواند باشد در این صورت و با در نظرگرفتن این تلقی از متن، مواجهه با یک متن، عملا به معنای ورود به شبکه‌ای از نسب و روابط میان متون متعدد خواهد بود (غیاثوند، ۱۱۰:۱۳۹۲).

در این پژوهش پیش‌متن‌ها در نقوش سر سنجاق‌های لرستان براساس نظریه بینامتنیت ژولیا کریستوا مورد بررسی قرار گرفت، به این ترتیب ژولیا کریستوا با بهره‌گیری از فضای فکری و فرهنگی اروپای غربی به این مهم دست یافت و اندیشه باختین را در دهه شصت سده‌ی گذشته میلادی بسط مفهومی داد، که بینامتنیت از نگرش‌های بزرگ قرن بیستم است و نگرش نوینی در زمینه‌ی رابطه‌ی عناصر کهکشان متن‌ها ارائه می‌دهد و به تعادل و جاذبه‌ی میان‌متنی می‌پردازد. هر متن ادبی می‌بایست دارای معنی باشد. فرایند اخذ معنی توسط مخاطب از متن را تاویل یا خوانش می‌نامند. آثار ادبی براساس نظام‌ها، رمزگان‌ها و سنت‌های ایجاد شده توسط آثار ادبی پیشین بنا می‌شوند.

با این بستری که بینامتنیت فراهم می‌آورد موضوع سر سنجاق‌های لرستان را باید در بستر مفهومی قرار داد و از این رو مورد خوانش واقع گردد. با در نظر گرفتن این آثار به مثابه متن، برای خوانش و فهم آن‌ها باید همان‌گونه با این آثار برخورد کرد که در بینامتنیت متن قرائت و فهم می‌شود. همچنین با این سازوکار، مسئله معنامندی نقوش سرسنجاق‌ها اهمیت پیدا می‌کند.

در این پژوهش بیست عدد سر سنجاق که از موزه ملی ایران انتخاب گردید، براساس نظریه بینامتنیت مورد خوانش قرار گرفت. در بررسی و خوانش نقوش سر سنجاق‌های مفرغی لرستان به مثابه متن، براساس نظریه بینامتنیت کریستوا، می‌توان گفت: این نقوش بیشتر متاثر از هنر بین‌النهرین بوده‌است. همچنین جایگاه و محل پیدایش هر نقش در تمدن اصلی و اولیه به وجود آورنده مورد بررسی واقع شد. در این خوانش هر نقش متعلق به مکان و زمانی بوده‌است. همچنین "بیش‌ترین" تاثیر را از تمدن بین‌النهرین به خصوص سومر، بابل و آشور گرفته‌است اما تاثیرپذیری فقط مختص به بین‌النهرین نبوده و از مناطق دیگر و دوره‌ها به خصوص دوره نوسنگی، تمدن مصر علیا، فینیقیه، میتانی و ایلام تاثیر پذیرفته‌است. از بین نقوش به کار رفته در سر سنجاق‌ها، گل انار و میوه آن از نقش‌مایه‌های رایج در هنر ایران بوده‌است که نخستین حضور این نقش‌مایه گیاهی در تمدن باستانی ایلام است که در نقوش سر سنجاق‌ها همراه با گل لوتوس به عنوان حاشیه، لبه سنجاق را تزیین می‌کند. نقش رزت که جایگاه آن مصر علیا بوده اما تعداد زیادی از این نقش در دوره‌ی آشور میانی در معبد آشور دیده شده‌است. در دوره‌ی آشور نو، رزت یک موضوع مرسوم تزیینی بر روی مچ‌بندها، رداهای سلطنتی و دهـــان‌بند اســـب‌ها بـــوده‌است. نقش درخت زندگی که زادگاه آن، میان‌رودان جنوبی (سومر) بوده و بعدها در هنر بابل، آشـــور، ایلام و مفرغ‌کاران لرســـتان، به عالی‌ترین شـــکل خود می‌رسد. درخت مو نزد آشوریان درخت زندگی محسوب می‌شده که پرادا این سبک طراحی درخت را آشـــوری می‌داند: این درخت که در نقوش برجسته و مهرهای اســـتوان‌های دوران سارگون دوم به دســـت آمده‌است، مرکب از پیچک‌های غنچه‌داری است که در گروه‌های دو یا سه‌تایی به هم بافته شده‌اند. نقش گل شش‌پر که ابتدا در مهرهای میتانی دیده می‌شود، سپس در نقش‌برجسته‌ای از دوره آشور نو در منطقه پشت‌کوه ایلام باقی مانده است که نماد هفت دایره را درکنار سایر نقوش نظیر ماه و قرص بال‌دار نشان می‌دهد. درختان مخروطی همچون کاج و سرو به سرعت در سرزمین آشور رشد می‌کردند که این درختان کاج، بومی آشور هستند که برخی مواقع برای متمایز کردن سرزمین آشور از دیگر سرزمین‌ها به‌کار می‌آمده‌اند و نقش شیر در دوران آشور به صورت نقش‌برجسته حکاکی شده که نقش‌برجسته‌های دوران آشور نو، به خصوص آشورنصیرپال دوم و آشوربانیپال سرشار از صحنه‌های شکار شیر است. نقش گیلگمش در آشور به صورت نقش‌برجسته و به عنوان حامی حیوانات حکاکی شده‌است.

نتیجه‌گیری

این پژوهش از نظر بینامتنیت و خوانش نقوش به مثابه‌ی متن در سر سنجاق‌های صفحه‌گرد یا مدور لرستان است. به این صورت که در این پژوهش به بررسی پیش‌متن‌ها، مشترکات و چگونگی تاثیرپذیری و تاثیرگذاری نقوش در سر سنجاق‌های لرستان با نظریه بینامتنیت ژولیا کریستوا پرداخته می‌شد. بینامتنیت آستانه متقاطع زبان‌ها و فرهنگ‌ها است. با به‌کارگرفتن نظریه‌ی بینامتنیت در مورد خوانش پیش‌متن‌ها در نقوش سر سنجاق‌های لرستان می‌توان گفت که هر گفتار و نوشتاری شامل پاره‌گفتارها و پاره‌نوشتارهای دیگری است که درون آن جای گرفته‌اند و معنای آن نیز با ارجاع به آن پاره‌گفتارها و پاره‌نوشتارها به وجود می‌آید. با به‌کاربردن نظریه بینامتنیت و خوانش نقوش و شناسایی پیش‌متن‌ها می‌توان پی برد که هنرمندان مفرغ‌کار لرستان نقوش آثار خود را بر پایه‌ی چه تمدن و دوره‌ایی بنا نهاده‌اند. در بررسی پیش‌متن‌ها، مشترکات و چگونگی تاثیرپذیری و تاثیرگذاری در نقوش سر سنجاق‌ها براساس نظریه کریستوا می‌توان نتیجه گرفت که این نقوش "بیش‌ترین" تاثیر را از تمدن بین‌النهرین به خصوص سومر، بابل و آشور گرفته‌است.اما تاثیرپذیری فقط مختص به بین‌النهرین نبوده و از مناطق دیگر و دوره‌ها به‌خصوص دوره نوسنگی، تمدن مصر علیا، فینیقیه، میتانی و ایلام تاثیر پذیرفته‌است. از بین نقوش به‌کاررفته در سر سنجاق‌ها، گل انار و میوه آن از نقش‌مایه‌های رایج در هنر ایران بوده‌است که

نخستین حضور این نقش‌مایه گیاهی در تمدن باستانی ایلام است که در نقوش سر سنجاق‌ها همراه با گل لوتوس به‌عنوان حاشیه لبه سنجاق را تزیین می‌کند.

همچنین می‌توان گفت که خوانش و تحلیل نقوش سر سنجاق‌های لرستان بر اساس نظریه بینامتنیت کریستوا از هنر اقوام شمال غرب ایران متاثر بوده‌است.

منابع

- اپهام‌پوپ، آرتور (۱۳۷۷)، *شاهکارهای هنر ایران*، ترجمه پرویز ناتل خانلری، تهران: علمی فرهنگی.
- احمدی، بابک (۱۳۷۰)، *ساختار و تأویل متن*، جلد اول، تهران: مرکز.
- اخوانی، سعید؛ محمودی، فتانه (۱۳۹۴)، بررسی تأثیر آموزه‌های بینامتنیت بر تحلیل هنرهای کاربردی (مطالعه موردی نقوش تزیینی سفال‌های نیشابور)، *دو فصلنامه‌ی هنرهای کاربردی*، شماره ۷، ۵۰-۳۹.
- اسدپور، علی (۱۳۹۷)، پدیدارشناسی باغ در آثار و نقش برجسته‌های آشوری، مفاهیم و گونه‌ها، *باغ نظر*، دوره پانزدهم (۶۰)، ۶۲- ۵۱.
- ایزدپناه، حمید (۱۳۶۳)، *آثار باستانی و تاریخی لرستان (جلد نخست)*، چاپ ششم، تهران: آگاه.
- آلبوغبیش، عبدالله (۱۳۹۵)، پیوند بینامتنیت و هستی‌شناسی پسامدرنیستی در داستان کوتاه میرزایونس از سروش شمیسا، *فصلنامه علمی-پژوهشی نقد ادبی*، سال نهم (۳۴)، ۶۲-۳۳.
- آلن، گراهام (۱۳۸۰)، *بینامتنیت*، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: مرکز.
- بهزادی، رقیه (۱۳۶۸)، هنر سکایی، *چیستا تیر*، شماره ۶۰-۵۹، ۵۳۸-۵۱۹.
- بهمنی، پردیس (۱۳۸۹)، *سیر تحول و تطور نقش و نماد در هنرهای سنتی ایران، گروه هنر دانشکده هنر و رسانه*، www.pnu.ac.ir، بازیابی شده در تاریخ ۲۵ مرداد ۱۴۰۰.
- بهنود، مهسا؛ افضل‌طوسی، عفت‌السادات؛ موسوی‌لر، اشرف‌السادات (۱۳۹۵)، بررسی سیر تاریخی نقش بز کوهی در دوره ساسانیان، *جلوه هنر*، شماره شانزده، ۴۱-۲۹.
- چیت‌ساز، شقایق؛ ندایی‌فرد، احمد؛ نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۸)، خوانش بیش متنی نقش مایه‌ی انار در زیورآلات ایرانی، *باغ نظر*، سال شانزدهم (۷۷)، ۵۸-۴۳.
- درویش‌منش، کژال (۱۳۹۵)، بررسی نقوش گیاهی مشترک در آثار منقوش حسنلو، زیویه، قلایچی، ربط ۲، و ارتباط با هنر آشور، *هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی*، دوره بیست‌ویک (۲)، ۲۶-۱۵.
- رضایی، ایرج (۱۳۸۹)، نگاهی تحلیلی به نقوش نمادین و نمادهای آینی در هنر هخامنشی، *پیام باستان*، سال هفتم (۱۴)، ۱۲۸- ۱۰۱.
- روزنبرگ، دونا (۱۳۷۹)، *اساطیر جهان داستان‌ها و حماسه‌ها*، ترجمه عبدالحسین شریفیان، چاپ اول، تهران: اساطیر.
- سالک‌اکبری، محمدحسن؛ هژبری‌نوبری، علیرضا؛ افهمی، رضا (۱۳۹۸)، نشانه‌شناسی نقوش سرسنجاق‌های عصر آهن زاگرس مرکزی، *پژوهش‌های باستان شناسی ایران*، دوره نهم (۲۳)، ۹۰-۷۱.
- طاهری، صدرالدین؛ همتی، آنیتا (۱۳۹۲)، گونه‌شناسی و نمادشناسی زیورهای لرستان در دوران آهن و مفرغ، *هنرهای زیبا، هنرهای تجسمی*، دوره هیجدهم (۴)، ۱۴-۵.
- غیاثوند، مهدی (۱۳۹۲)، سیمای تأویل در آیینه بینامتنیت کریستوایی، *حکمت و فلسفه*، سال نهم (۳)، ۱۱۴-۹۷.
- فرنو، بهروز؛ محمدی‌محقق (فرنو)، اکرم (۱۳۸۴)، *منشاء فرهنگ و هنر در تمدن بین النهرین کهن، جلد اول: سومریان نخستین از عهد پارینه سنگی تا برپایی حکومت سارگن اکدی*، تهران: سوره مهر.
- لیا، مدونا؛ کاتب، فاطمه (۱۳۹۷)، واکاوی نقش مایه شیر در نقوش برجسته آشوری (مطالعات موردی نمونه‌های پیکره دوره آشور بانیپال دوم)، *فصلنامه پیکره*، دوره هفتم (۱۳)، ۱۶-۵.
- مبینی، مهتاب؛ شافعی، آزاده (۱۳۹۴)، نقش گیاهان اساطیری و مقدس در هنر ساسانی (با تاکید بر نقوش برجسته، فلزکاری و گچ بری)، *جلوه هنر*، شماره ۱۴، ۶۵-۴۵.

- *مرکز تحقیقات، مطالعات و مقالات آشور*، www.ashour.ir، بازیابی شده در تاریخ ۲۳ مرداد ۱۴۰۰.
- منصورزاده، یوسف (۱۳۹۷)، بررسی نقش گیلگمش بر هنر مغرف‌کاری لرستان، *فصلنامه هنرهای تجسمی و کاربردی*، دوره یازدهم (۲۱) ، ۱۰۰-۸۵.
- موذنی، علی؛ یعقوبی، پارسا (۱۳۸۲)، *حماسه گیلگمش و روایت‌های مختلف، دانشکده ادبیات و علوم انسانی (تهران)*، دوره پنجاه و سه (۱۶۷-۱۶۶)، ۱۸۶-۱۶۹.
- میرمحمدی‌تهرانی، نیلوفر (۱۳۸۰)، *بررسی و طبقه‌بندی مفرغ‌های لرستان*، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد باستان‌شناسی، دانشگاه تربیت مدرس، دانشکده علوم انسانی.
- میرزایی‌رشنو، محمد؛ بیرانوند، یوسف‌علی؛ سجادی، علی (۱۳۹۸)، بررسی و تحلیل نمادهای باروری در سر سنجاق‌های مفرغی لرستان، *زن در فرهنگ و هنر*، دوره یازدهم (۱)،۶۳-۴۷.
- نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۰)، *درآمدی بر بینامتنیت نظریه‌ها و کاربردها*، تهران: سخن.
- نجارنژاد، الهام؛ داودی، ابوالفضل (۱۳۹۵)، بررسی نماد درخت در جهت تسهیل همگرایی فرهنگ‌ها (مطالعات موردی: پارچه و منسوجات ایران و هند)، *پنجمین کنفرانس بین المللی-پوهش در علوم و تکنولوژی-لندن- انگلیس*، ۲۱۸۹-۲۱۶۹.
- نصیری، جبار (۱۳۹۹)، نمادشناسی شیر و انار در خسرو و شیرین نظامی، *فنون ادبی*، سال دوازدهم (۱)، ۱۱۶-۱۰۵.
- هال، جیمز (۱۳۸۰)، *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب*، مترجم رقیه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر.
- هژبری‌نوری، علیرضا؛ سبزی‌دوآبی، موسی (۱۳۹۰)، سنجاق‌های میله‌ای لرستان، *جامعه شناسی تاریخی*، دوره سوم (۲)، ۱۶۵- ۱۸۸.
- هوشیار، آرتمیس (۱۳۹۹)، مطالعه تطبیقی و نماد شناسانه و ارتباط بین نقوش و پیراهن طلسمات دوره زندیه با نقش‌مایه‌های اشیاء مفرغی لرستان، *فصلنامه اورمزد*، شماره پنجاه (ب)، ۸۰-۶۱.

References

- Ayazi, soury (2008), Disk Headed Beonze Pin from Luristan. *Germany: LEGAT Publishers and Auhor*.
- Loeb, monica (2002), *litrrary marriages: a study of intertextuality in a series of short stories*, by Joyce Carol Oates, Bern. Bruxelles; Frankfurt am Main; New York; Oxford; Wien: Lang.
- URL1: www.ashour.ir Accessed at 1400-05-23

Semnan University

Journal of Applied Arts

Journal homepage: http://aaj.semnan.ac.ir
ISNN: 2821-0670

A Comparative Study of the Inscriptions of the Sangi Mosque and the Grand Mosque in the City of Darab from the Perspective of Decorative and Technical Features

Ashkan Rahmani [1] (Corresponding Author), Sasan Samanian [2], Narjes Goodarzian [3]

[1]Associate Professor, Department of Art, Faculty of Art and Architecture, Shiraz University, Shiraz, Iran.

[2]Assistant Professor, Department of Art, Faculty of Art and Architecture, Shiraz University, Shiraz, Iran.

[3]Master's Degree Graduate, Art Research Department, Eram Shiraz Institute of Higher Education, Shiraz, Iran.

(Received: 21.04.2023, Revised: 04.10.2024, Accepted: 18.01.2025)

https://doi.org/10.22075/aaj.2025.33767.1234

Abstract:

Inscription is abundantly observed in the Grand Mosque, belonging to the Seljuk period, and the Sangi Mosque, which is likely attributed to the Atabeg period, in the city of Darab. Generally, Quranic verses and titles adorn the doors and walls of these two historical mosques in the city. The purpose of this research is to investigate and compare the decorative (scripts type, motifs, color, design composition) and technical (materials, work techniques, execution methods, tools) features of the inscriptions of the Sangi Mosque and the Grand Mosque of Darab. This study helps to identify the characteristics of each of these inscriptions and seeks to answer the question of what similarities and differences exist in the decorative and technical characteristics of the inscriptions of these mosques. The research methodology is descriptive-analytical, with a comparative approach, and data collection is based on library studies and field observations. The necessity of this research lies in a more detailed and deeper understanding of the cultural and artistic heritage of Darab. Considering the importance of inscriptions in historiography and architectural decorations, the analysis of these works can help to protect and preserve them as well as increase public awareness of the cultural values of this region. This project uses the theoretical foundations of Islamic art, art history, as well as decorative and technical studies in Islamic architecture. In addition, historical analyzes in the field of cultural and local influences on art are also considered. The findings of the research indicate that the decorations in these two historical mosques of Darab are most prominent in the mihrabs and minarets, their similarity is in the decorations that include scripts. The differences in the inscriptions of the two Sangi mosques and the Grand Mosque can be seen mostly in the type of scripts and materials used. Based on the examination of the inscriptions of the Sangi Mosque and the Grand Mosque of Darab, it appears that the design and execution of the decorations in the inscriptions of the Grand Mosque are slightly more refined compared to those of the Sangi Mosque. Overall, the themes of the inscriptions in the Sangi Mosque are purely historical, mainly including the date of the mosque's construction and the name of its founder, written in Thuluth script. In contrast, the minarets of the Grand Mosque of Darab feature inscriptions with Quranic verses and blessed names, decorated with Kufic Banna'i script. These inscriptions are the most distinctive and numerous in the mosques of Darab, executed in the form of raised and geometric writing.

Keywords: Grand Mosque, Sangi Mosque, Darab, Inscription.

1- Email: rahmani.ashkan@shirazu.ac.ir
2- Email: mailto:samanian_sa@shirazu.ac.ir
3- Email: saeedeh8484@yahoo.com

How to cite: Rahmani, A, Samanian, S and Goodarzian, N. (2024). A Comparative Study of the Inscriptions of the Sangi Mosque and the Grand Mosque in the City of Darab from the Perspective of Decorative and Technical Features**,** Journal of Applied Arts, 4(3), 21-37.

Doi: 10.22075/aaj.2025.33767.1234

مطالعه تطبیقی کتیبه‌های مسجد سنگی و مسجد جامع شهر داراب از منظر ویژگی‌های تزیینی و فنی

اشکان رحمانی (نویسنده مسئول)[1]

ساسان سامانیان[2]

نرجس گودرزیان[3]

[1] دانشیار، گروه هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران.

[2] استادیار، گروه هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران.

[3] دانش‌آموخته کارشناسی‌ارشد، گروه پژوهش هنر، موسسه آموزش عالی ارم شیراز، شیراز، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۱/۲۴، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۷/۱۳، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۳/۱۰/۲۹)

مقاله علمی-پژوهشی https://doi.org/10.22075/aaj.2025.33767.1234

چکیده

کتیبه‌نگاری در مسجد جامع متعلق به دوره سلجوقیان و مسجد سنگی محتملاً متعلق به اتابکان در شهر داراب فراوان دیده می‌شود و به‌طورکلی آیات قرآنی و عناوین بر در و دیوار این دو مسجد تاریخی شهر جلوه‌گری می‌کند. هدف این پژوهش بررسی و مقایسه ویژگی‌های تزیینی (نوع خط، نقوش، رنگ، ترکیب‌بندی طرح) و فنی (مصالح، تکنیک کار، نحوه اجرا، ابزار) کتیبه‌های مسجد سنگی و مسجد جامع شهر داراب است. این مطالعه به شناسایی ویژگی‌های هر یک از این کتیبه‌ها کمک می‌کند و در پی پاسخ به این پرسش است که چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی در ویژگی‌های تزیینی و فنی کتیبه‌های مسجد سنگی و مسجد جامع داراب وجود دارد؟ روش این پژوهش توصیفی-تحلیلی و رویکرد آن تطبیقی است و جمع‌آوری اطلاعات در آن، به صورت مطالعات اسنادی و مشاهدات میدانی انجام پذیرفته‌است. ضرورت این پژوهش در شناخت دقیق‌تر و عمیق‌تر از میراث فرهنگی و هنری داراب نهفته است. با توجه به اهمیت کتیبه‌ها در تاریخ‌نگاری و تزیینات معماری، تحلیل این آثار می‌تواند به حفاظت و حفظ آن‌ها و همچنین افزایش آگاهی عمومی از ارزش‌های فرهنگی این منطقه کمک کند. این پژوهش از مبانی نظری هنر اسلامی، تاریخ هنر و همچنین مطالعات تزیینی و فنی در معماری اسلامی بهره می‌برد. به‌علاوه، تحلیل-های تاریخی در زمینه تاثیرات فرهنگی و محلی بر هنر نیز مورد توجه قرار می‌گیرد. یافته‌های پژوهش نشان می-دهد تزیینات این دو مسجد تاریخی داراب در محراب و مناره‌ها به‌چشم می‌آیند، شباهت آن‌ها در تزییناتی است که شامل خطوط می‌شود. تفاوت‌ها در کتیبه‌های دو مسجد سنگی و مسجد جامع بیش از همه در نوع خطوط و جنس مصالح به‌کاررفته مشاهده می‌شود و با توجه به بررسی متون کتیبه‌های مسجد سنگی و مسجد جامع داراب این گمان تقویت شد که طراحی و اجرا تزیینات در کتیبه‌های مسجد جامع کامل‌تر از تزیینات کتیبه‌های مسجد سنگی به‌نظر می‌رسد. به‌طور کلی موضوعات کتیبه‌های مسجد سنگی صرفاً تاریخی و بیشتر شامل تاریخ ساخت مسجد و بانی بنا و به خط ثلث می‌باشد اما در مناره‌های مسجد جامع داراب کتیبه‌هایی با محتوای آیات قرآن و اسماء متبرک با اشکال تزیینی و به خط کوفی بنایی دیده می‌شود، این کتیبه‌ها شاخص‌ترین و متعددترین کتیبه‌ها در مساجد داراب هستند که در قالب نوشته برجسته و هندسی اجرا شده‌اند.

واژه‌های کلیدی: مسجد جامع، مسجد سنگی، داراب، کتیبه.

---

* این مقاله مستخرج از پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد نویسنده سوم با عنوان «مطالعه تطبیقی کتیبه‌های مساجد سنگی و جامع داراب از منظر فرم و فضا » در موسسه آموزش عالی ارم شیراز است که به راهنمایی نویسنده اول انجام شده‌است.

1- Email: rahmani.ashkan@shirazu.ac.ir

2- Email: samanian_sa@shirazu.ac.ir

3- Email: saeedeh8484@yahoo.com

شیوه ارجاع به این مقاله: رحمانی، اشکان، سامانیان، ساسان و گودرزیان، نرجس. (۱۴۰۳). مطالعه تطبیقی کتیبه‌های مسجد سنگی و مسجد جامع شهر داراب از منظر ویژگی‌های تزیینی و فنی، نشریه هنرهای کاربردی، ۴(۳)، ۳۷-۲۱.

Doi: 10.22075/aaj.2025.33767.1234

مقدمه

کتیبه‌ها، به عنوان یکی از مهم‌ترین عناصر تزیینی و هنری در معماری اسلامی، نقشی برجسته در انتقال مفاهیم دینی، فرهنگی و هنری ایفا می‌کنند. این آثار هنری نه تنها به زیباسازی فضاهای معماری می‌پردازند، بلکه به عنوان اسنادی تاریخی به بررسی تحولات فرهنگی و هنری یک دوره خاص کمک می‌کنند. در این میان، مساجد به عنوان مکان‌های عبادی و فرهنگی در جوامع اسلامی، بیشترین میزان استفاده از کتیبه‌ها را به خود اختصاص‌داده‌اند. مسجد سنگی و مسجد جامع شهر داراب، دو نمونه بارز از مساجد تاریخی ایران هستند که در دوره‌های مختلف اسلامی ساخته شده‌اند. این دو مسجد به واسطه ویژگی‌های خاص معماری و کتیبه‌های تزیینی خود، مورد توجه پژوهشگران و محققان قرار گرفته‌اند. مهم‌ترین عناصر تزیینی این کتیبه‌ها خط است و در واقع این خط ماهیت کتیبه‌ها را رقم می‌زند. مطالعه تطبیقی کتیبه‌های این دو مسجد از منظر ویژگی‌های تزیینی و فنی، می‌تواند به شناخت بهتر از هنر و معماری اسلامی ایران کمک کند. هدف از این پژوهش، تحلیل و بررسی تطبیقی کتیبه‌های مسجد سنگی و مسجد جامع داراب است تا از این طریق به ویژگی‌های مشترک و تفاوت‌های این دو مجموعه از دیدگاه تزیینی و فنی پرداخته شود. همچنین، این مطالعه می‌تواند به درک عمیق‌تری از فرآیندهای ساخت و تزیین مساجد در دوره‌های مختلف اسلامی و تأثیرات فرهنگی و هنری آن‌ها بر یکدیگر منجر شود. همچنین هدف نگارندگان سعی در پاسخ‌گویی به سوالات زیر می‌باشد:

- چه تزییناتی درکتیبه‌های دو مسجد جامع و سنگی داراب به‌کار رفته‌است؟

- چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی در ویژگی‌های تزیینی و فنی خطوط کتیبه‌های مسجد سنگی و مسجد جامع داراب وجود دارد؟

در این مقاله بعد از بررسی پیشینه و روش پژوهش به مبانی نظری پژوهش می‌پردازد. در مبانی نظری به جایگاه کتیبه در هنر اسلامی و همچنین ویژگی‌های تزیینی و فنی در معماری اشاره شده‌است. در ادامه این پژوهش، هرکدام از دو مسجد جامع و مسجد سنگی شهر داراب و کتیبه‌های به‌کار رفته در آن معرفی، پس از توصیف هریک به صورت جداگانه به تحلیل و تطبیق کتیبه‌های دو مسجد متمرکز شده است.

پیشینه پژوهش

پژوهش‌های صورت‌گرفته در خصوص چند و چون کتیبه‌های مسجد سنگی و مسجد جامع داراب محدود و آنچه در این زمینه منتشر شده‌است خلاصه‌ای از پژوهش‌های مشابه در زمینه کتیبه‌های این مساجد می‌باشد که معطوف به سابقه تاریخی بوده‌است. در این زمینه می‌توان به پژوهش‌های ذیل اشاره داشت؛ حسنی در کتاب «مسجد سنگی و آسیاب سنگی داراب» (۱۳۹۶)، بر اسلامی بودن بنا تأکید دارد و همچنین ایشان با خوانش مجدد کتیبه‌های موجود در مسجد سنگی داراب ضمن شناسایی دقیق خطوط کتیبه‌های موجود در این مسجد، این بنا را به اتابکان فارس نسبت می‌دهد. شیخ‌الحکمایی و حسنی در مقاله‌ای تحت عنوان «نقش کتیبه‌های خوانده نشده مسجد سنگی در شناسایی و کارکرد و تاریخ ساخت بنا» (۱۳۹۵)، در نشریه پژوهش‌های علوم تاریخی به این نتیجه رسیده‌اند که علت آشفتگی و طرح نظرات متفاوت ارائه شده، کم‌توجهی و ناتوانی در قرائت کتیبه‌های موجود در سردر ورودی و کتیبه محراب است که باعث به خطا رفتن بسیاری از مطالعات مربوط به این بنا شده‌است. همچنین درگی در پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد تحت عنوان «تاریخ‌گذاری مسجد جامع داراب با تکیه بر عناصر کالبدی معماری» (۱۳۹۴)، به این نتیجه رسیده‌است که تزیینات کتیبه-های آجری محراب‌های مسجد جامع داراب از نوع کوفی معقلی می‌باشد، همچنین ایشان در پژوهش

خود از وجود کتیبه سنگی مفقود شده‌ای مربوط به تاریخ ساخت بنا نام برده اما به طور دقیق نوع خط آن کتیبه را مشخص نکرده‌است.

گروه‌های دیگر نیز عمدتا کتیبه‌ها را به لحاظ تاریخی تحلیل کرده‌اند. خسروی در کتابی تحت عنوان «شکوه فراموش شده پارس» (۱۳۸۹)، در خصوص مسجد جامع داراب معتقد است که روی برج‌های این مسجد تاریخی با آجر خانه‌بندی و روی آن‌ها با خط کوفی آیات قرآن نگاشته شده‌است، همچنین ایشان در اثر خود صرفا به وجود کتیبه محراب مسجد سنگی داراب اشاره نموده‌اند اما نوع خط به‌کار رفته درکتیبه محراب را مشخص ننموده‌است. آزما در کتاب خود تحت عنوان «شهر من داراب» (۱۳۷۵)، به کتیبه بالای محراب اشاره نموده که با خط ثلث نوشته شده‌است همچنین ایشان در اثر خود به گل‌دسته‌های مسجد جامع که آیات قران با خط کوفی و با آجر بر آن نوشته شده‌است نیز اشاراتی نموده‌اند. مصطفوی در کتابی تحت عنوان «اقلیم پارس» (۱۳۷۵)، شرح کوتاهی از بنای مسجد جامع داراب را ارائه داده و معتقد است که این بنا مدتی بعد از آرامگاه اعتمادالدوله یعنی در زمان شاه صفی اول یا در دوران پادشاهی شاه عباس دوم ساخته شده‌است. وجه تمایز این پژوهش با پژوهش-های پیشین را مطالعه تطبیقی کتیبه‌های بین دو مسجد تاریخی معروف یک شهر دانست که یکی علاوه بر کارکرد مذهبی دارای نقش سیاسی و اجتماعی نیز بوده و دیگری بیشتر مکان عبادی و مذهبی بوده‌است و استفاده از خطوط در تزیینات کتیبه‌های هر دو مسجد، نشان‌دهنده‌ی گرایش مشترک به هنرهای اسلامی و پیروی از الگوهای کتیبه‌نگاری آن دوره است.

روش پژوهش

روش پژوهش توصیفی-تحلیلی با رویکرد تطبیقی است، ابتدا با روش مطالعه اسنادی اطلاعات مرتبط با موضوع تحقیق جمع‌آوری گردید، سپس جهت تطبیق اطلاعات موجود، بهره‌وری بیش‌تر و ارتباط با اصل اثر هنری (کتیبه‌ها)، به صورت حضوری کتیبه‌های مسجد سنگی و مسجد جامع داراب از نزدیک رؤیت شدند و در بعضی موارد نیز از عکس‌ها و فیلم‌ها استفاده شد. در پژوهش‌های میدانی که با حضور در مساجد سنگی و جامع داراب مشاهده نزدیک کتیبه‌ها انجام گرفت، ابتدا عکس‌هایی از زوایای مختلف کتیبه‌ها گرفته شده و سپس مقایسه تطبیقی کتیبه‌های دو مسجد تاریخی داراب؛ هشتاد و هشت کتیبه از مسجد جامع و چهار کتیبه از مسجد سنگی بر اساس نوع خط، مواد و مصالح به‌کار رفته صورت گرفت.

مبانی نظری

کتیبه‌ها به عنوان یکی از اصلی‌ترین عناصر تزیینی و هنری در معماری اسلامی، اهمیت ویژه‌ای دارند و به‌عنوان شاخصه‌های فرهنگی و هنری یک دوره تاریخی شناخته می‌شوند. این امر به‌ویژه در دوره‌های مختلف اسلامی، که هنر و معماری به‌طور مستقیم تحت‌تأثیر تحولات سیاسی، اجتماعی و مذهبی قرار داشت، از اهمیت بیشتری برخوردار می‌شود (شهیدانی، ۱۳۹۷: ۸۹). کتیبه‌ها معمولاً شامل نوشته‌هایی به زبان‌های مختلف، به‌ویژه عربی و فارسی هستند که اغلب مضامین مذهبی، تاریخی و هنری را در برمی‌گیرند. این آثار هنری می‌توانند از مصالح مختلفی چون سنگ، گچ، چوب، کاشی و سرامیک ساخته شوند (قلیچ‌خانی، ۱۳۷۳: ۳۱۱-۳۱۰) و هرکدام از این مصالح تکنیک‌های خاص خود را برای حکاکی و تزیین می‌طلبند. به‌عنوان‌مثال، کتیبه‌های سنگی به‌دلیل مقاومت بالای سنگ در برابر فرسایش، عموماً دارای ماندگاری بیشتری هستند و می‌توانند اطلاعات دقیق‌تری از دوره‌های مختلف تاریخی ارائه دهند.

از منظر ویژگی‌های فنی، مطالعه نحوه اجرای کتیبه‌ها، ابزارها و مصالح استفاده شده و تکنیک‌های به‌کار رفته در حکاکی یا نقاشی این کتیبه‌ها می‌تواند به درک بهتری از تکنولوژی و مهارت‌های هنری در دوره‌های مختلف کمک کند. به‌عنوان‌مثال، تکنیک‌های حکاکی سنگی که در مسجد سنگی استفاده شده‌است، نشان‌دهنده مهارت‌های بالای سنگ‌تراشی و حکاکی در دوره ساخت این مسجد است، در حالی که

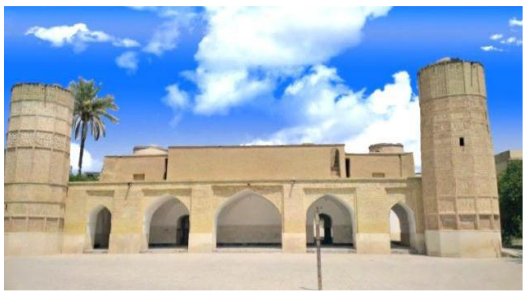
تکنیک‌های گچ‌بری و کاشی‌کاری مسجد جامع داراب نشان‌دهنده پیشرفت‌های تکنیکی در دوره‌های بعدی است. همچنین، پژوهش‌های اخیر نشان می‌دهند که استفاده از ابزارهای مختلف برای حکاکی و ساخت کتیبه‌ها می‌تواند به شناسایی ویژگی‌های فنی خاص هر دوره کمک کند. علاوه بر این، تحلیل کتیبه‌ها می‌تواند تأثیرات متقابل فرهنگی و هنری بین مناطق مختلف ایران و همچنین بین ایران و سایر سرزمین‌های اسلامی را روشن سازد.

ویژگی‌های تزیینی کتیبه‌ها شامل عناصر مختلفی چون نوع خط، استفاده از رنگ، طرح‌های هندسی و گیاهی و همچنین ترکیب‌بندی کلی کتیبه می‌شود. بررسی این ویژگی‌ها می‌تواند نشان‌دهنده تغییرات سلیقه‌ای و تکنیکی در طول زمان و بین مکان‌های مختلف باشد. این کتیبه‌ها با استفاده از خطوط مختلفی مانند خط کوفی، نسخ، ثلث و نستعلیق به نمایش درمی‌آیند که هر کدام از این خطوط نشان‌دهنده‌ی دوره‌ی خاصی از هنر اسلامی است (خانی‌پور، ۱۳۸۳: ۱۶۳). به‌عنوان‌مثال، استفاده از خط کوفی و نسخ در کتیبه‌ها به دوره‌های اولیه اسلامی باز می‌گردد، در حالی که در دوره‌های بعدی، خطوطی همچون ثلث و نستعلیق نیز به این مجموعه افزوده شدند (مکی‌نژاد، ۱۳۹۷: ۹۷). در مقابل، خطوط ثلث و نستعلیق که در دوره‌های بعدی بیشتر مورد استفاده قرار گرفتند، به‌دلیل انعطاف‌پذیری و قابلیت اجرای پیچیده‌تر، به‌ویژه در تزیینات داخلی مساجد و مقابر کاربرد داشتند. این خطوط با اشکال منحنی و جریان‌های سیال خود، امکان استفاده از تزیینات گیاهی و هندسی را نیز فراهم می‌کردند که این خود به ترکیب‌بندی زیبا و متنوع کتیبه‌ها کمک می‌کرد (خانی‌پور، ۱۳۸۳: ۱۶۳). تزئینات گیاهی و هندسی نیز نقش مهمی در ترکیب‌بندی و جلوه‌های بصری کتیبه‌ها دارند و می‌توانند بازتاب‌دهنده تغییرات هنری و فرهنگی هر دوره باشند. این تزیینات نه تنها به زیباسازی محیط کمک می‌کنند، بلکه نشان‌دهنده‌ی تأثیرات فرهنگی و مذهبی هر دوره نیز هستند. در دوره‌ی سلجوقیان، تزیینات گیاهی به‌خصوص با استفاده از نقوش گل‌وبته‌های اسلیمی به‌طور گسترده‌ای در کتیبه‌ها به‌کار می‌رفت که نشان‌دهنده‌ی علاقه‌ی خاص این دوره به طبیعت و نقش‌های پیچیده‌ی هندسی است (صاحبی‌بزاز، ۱۳۸۹: ۷۲).

مسجد جامع

مسجد جامع داراب (تصویر ۱) به‌عنوان یکی از آثار ملی ایران در اسناد اداره کل میراث‌فرهنگی و صنایع‌دستی و گردشگری استان فارس به ثبت رسیده‌است که متعلق به دوره سلجوقیان دانسته‌اند. هرچند به نظر برخی از پژوهشگران از جمله خسروی در کتاب داراب شکوه گمشده پارس (خسروی، ۱۳۸۹: ۲۷) و آزما در کتاب داراب شهر من (آزما، ۱۳۷۵: ۴۳) این بنا متعلق به دوره صفویه است و در کتیبه سردر مسجد که در سال‌های اخیر به محوطه مسجد افزوده شده، این بنا به دوره صفویه (قرن دهم) با سبک معماری سلجوقیان نسبت داده شده که مغایر با گزارش ثبتی اسناد سازمان میراث‌فرهنگی است، اما به‌طور کلی ساختار کلی این بنا شامل ساختمان اصلی به شیوه برون‌گرا، فاقد صحن میانی و به شکل مکعب‌مستطیل و در زوایای چهارگانه آن، چهار مناره تنومند چندضلعی نسبتا کوتاه قرار دارد (عقابی، ۱۳۷۸: ۱۶۹). بزرگ‌ترین قسمت بنای اصلی مسجد، شبستان مستطیل‌شکل مرکزی آن است که در جوانب شمالی و جنوبی آن دو ایوان سراسری و عریض و در جوانب غربی و شرقی آن دو ایوان کم‌عرض‌تر و کوتاه‌تر وجود دارد. این ایوان‌ها به‌وسیله چندین دهلیز به فضای بیرونی مسجد منتهی می‌شود (سازمان میراث فرهنگی داراب، ۱۳۹۰: ۲۷). معماری مسجد جامع داراب را می‌توان این‌گونه تعریف کرد: یک ساختمان بدون تکیه‌گاه همراه با چهار برج مرکزی (Reinhard, 1985). پلان این مسجد تاریخی از نوع فرم چهار پهلو کشیده‌است که با کشیدن مکعب اصلی، فضای شبستان مسجد تشکیل شده و توسط ایوان‌هایی با ارتفاع کمتر در چهار جهت شبستان احاطه شده‌است. در طی سال‌ها، تغییرات مکرری در حیاط این مسجد صورت گرفته‌است. در نهایت، شبستان بزرگی به طور جداگانه در قسمت شمالی مسجد جامع داراب در سال

۱۳۴۰ احداث گردید (سازمان میراث فرهنگی داراب، ۱۳۹۰: ۱۴).



تصویر ۱- نمای کلی از ضلع جنوبی مسجد. منبع: (نگارندگان)

آذین مناره‌های مسجد جامع

مناره از گذشته همواره نشانه یک ساختمان مهم بود و از دور، آن را شناسایی می‌کردند و بیشتر در کنار ساختمان ساخته می‌شد. سپس با ساختمان در آمیخت و گاه در جاهایی به‌عنوان یک عامل ایستایی در دوسوی یک سردر بزرگ ساخته شد. این کار در سده هشتم هجری‌قمری رخ داد، ولی تا پیش از آن تنها کاربرد نشانه و راهنما داشت. مناره‌های زمان صفویان بیشتر برای استوارسازی و ایستایی سردرها ساخته شده‌اند و تعدد مناره‌ها را نمی‌توان دلیل بر چیزی گرفت (معماریان، ۱۳۹۲: ۳۲۰) و در حقیقت، مناره‌ها بارزترین ویژگی مساجد از دوره عباسیان بوده است (گرابر و دیگران، ۱۳۸۸: ۷۳). ظاهرا زینت دادن و منقوش کردن مناره‌ها از نیمه قرن سوم هـ به بعد معمول شد و از این دوره به بعد، بدنه و تمام قسمت‌های خارج مناره را با آجر و با استفاده از آیات و احادیث نبوی (ص) زینت می‌دادند (درگی، ۱۳۹۴: ۶۶). عناصر تزیینی به‌کار گرفته شده در مناره‌ها، انواع شیوه‌های آجرکاری از جمله رگ‌چینی، گره‌سازی و آجر معقلی و کاربرد خط بنایی است. آجر به‌عنوان یک عنصر تزیینی کارایی آن را دارد که با تمامی عناصر تشکیل دهنده یک معماری بی‌آمیزد و به شکل یک عنصر تزیینی جلوه‌گری کند (کیانی، ۱۳۷۶: ۲۱).

مناره‌های مسجد جامع داراب، دارای فرم و ساختار ظاهری خاص و منحصربه‌فردی هستند که این مناره‌ها را از دیگر مناره‌های مساجد ایرانی متمایز کرده‌است. از لحاظ قرارگیری مناره‌ها شاید بتوان این مناره‌ها را در دسته مناره‌های زوجی قرار دارد که به صورت جفت در سردر ایوان ضلع غربی و ایوان سردر ضلع شرقی بنا قرار گرفته‌اند. اما موضوعی که موجب منحصربه‌فرد بودن این مناره‌ها شده‌است، تعدد آن‌ها به صورت قرینه در چهار جهت بنا است. از جنبه نمای ظاهری، مناره‌های این مسجد از نوع مناره‌های منشوری است. از این نوع مناره، تعداد معدودی در معماری ایران به چشم می‌خورد و معمولا در قاعده چندضلعی دیده می‌شوند که هر چه ارتفاع بدنه به سمت بالا می‌رود از قطر قاعده آن کاسته می‌شود. این مناره‌ها نسبتا کوتاه و ستون مانند هستند و در داخل دیواره‌های باربر تعبیه شده‌اند که علاوه بر حفظ جنبه تزیینی، نقش انتقال بار سقف را نیز به زمین ایفا می‌کنند. اما نکته قابل توجه این است که مناره‌های منشوری به جای مانده، به صورت منفرد هستند. در صورتی که مناره‌های مسجد جامع داراب زوج مناره‌هایی در دو طرف سردر ایوان‌ها هستند و بر خلاف مناره‌های ساخته شده منشوری ارتفاع نسبتا کمی دارند و از آن‌جا که تزیینات چهار مناره مسجد (تصویر ۱) تا حدودی با یکدیگر متفاوتند، به طور جداگانه بررسی می‌شوند و در ادامه به مقایسه آن‌ها پرداخته می‌شود.

مناره ضلع شمال غربی

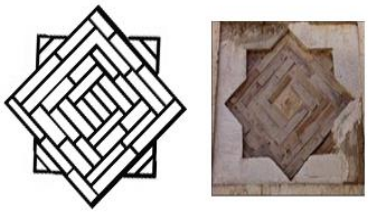
مناره ضلع شمال‌غربی دارای چندین بخش از تزیینات و خانه‌بندی‌های مربع و مستطیل آجری است (تصویر ۲). این مناره با تزیینات آجرکاری ساقه با ردیفی از رگ‌چینی که در نواری از قاب‌بندی اسلیمی به نام «دمگیر» قرار دارد، آغاز می‌شود (تصویر ۳). مهم‌ترین ویژگی بارز قاب‌بندی‌های اسلیمی به‌کار رفته در مناره‌ها، تقارن آیینه‌ای یا معکوس است که یکی از مهم‌ترین عناصر بصری در معماری اسلامی محسوب می‌شود و در نتیجه آن حسی از تعادل را به وجود می‌آورد. در قسمت بالاتر، آجر چینی به شکل شرفه یا شرفی یا آجر پیش‌نشسته کار شده‌است.

در قسمت بالاتر مناره، آجرچینی به شکل خورشیدی یا شمسه که به شکل برجسته و فرو رفته با گچ کار شده و در قاب‌بندی مربع شکل قرار گرفته‌است که البته این نوع شمسه از نوع شمسه ایرانی است (مقبلی و میرفخرایی، ۱۳۹۲: ۲۲). «شمسه و نقوش ستاره‌ای نمادی از نور و به عنوان تنها تصویر خداوند در اسلام است» (سجادی، ۱۳۷۲: ۳۰۵) (تصویر ۴). در قسمت بالاتر مناره، ردیف‌هایی از آجر چینی به شکل لوزی کوفی مربعی پنج متداخل با شکل الله، محمد (ص) و علی (ع) قرار دارد. خطوط به‌کار رفته در داخل قاب-بندی اسلیمی از نوع خط کوفی بنایی است. «در کوفی گوشه‌دار (معقل)، قطعات حروف به صورت تسمه‌ها و یارشمه‌های افقی و عمودی است و در آن معمولا انحنا وجود ندارد. به این نوع خط، خط مربع و مستطیل و بنایی نیز گفته می‌شود» (زمرشیدی، ۱۳۸۸: ۸۳) (تصویر ۵).

در قسمت بعد در خانه‌بندی مربع‌شکل، عبارت شهادتین شیعی یا "لا اله الا الله"، "محمد رسول الله" و "علی ولی الله" به‌طور متوالی تکرار شده‌است (تصویر ۶). در بالاترین قسمت قبل از رأس مناره، کتیبه قرآنی با خط کوفی معقلی وجود دارد که آیات نخست آیت-الکرسی دیده می‌شود (تصویر ۷). استفاده از این آیات در بسیاری از اماکن مذهبی زمان تیموری و صفوی رایج بود. حتی هنرمندان مسلمان با ظرافت خاصی این آیات مبارکه را بر روی ظروف مسی و سفالی حک می‌کردند. این آیات در بیان قدرتمندی خداوند بر آسمان‌ها و زمین و علم بدون انتهایش بر خلق و ارزشمندی ایمان خالص و پاک نازل شده‌است (شایسته‌فر، ۱۳۸۱: ۶۴). «همانگونه که از مضامین کتیبه‌های معماری ایران برمی‌آید، آیت‌الکرسی از جمله مضامین قرآنی است که در تمام دوران‌ها کاربرد ویژه‌ای در تزیین بناها داشته‌است. اما مسلم است که استفاده آن در قرون اولیه اهمیت بیشتری دارد. زیرا پایه‌های استفاده از این آیه شریفه در این قرون گذارده و در دوره‌های بعدی تکرار شده‌است» (صداقت، ۱۳۸۷: ۲۴). در نهایت در رأس مناره نیز نوعی آجرکاری وجود داشته که در مرمت بنا بازسازی این بخش صورت نگرفته‌است.

تصویر ۲- مناره ضلع شمال‌غربی. منبع: (نگارندگان)

تصویر ۳- دم‌گیری گچی بر روی مناره. منبع: (نگارندگان)



تصویر ۴- گره شمسه تند هشت. منبع: (نگارندگان)

تصویر ۵- اسامی الله، محمد (ص) و علی (ع). منبع: (نگارندگان)

تصویر ۶- لا اله الا الله، محمد رسول الله، علی ولی الله. منبع: (نگارندگان)

تصویر ۷- آیت‌الکرسی. منبع: (نگارندگان)

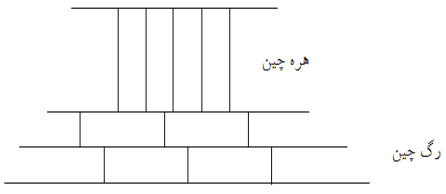
مناره ضلع شمال شرقی

مناره ضلع شمال شرقی شباهت فراوانی با مناره ضلع شمال غربی دارد (تصویر ۸). آجرکاری ساقه با چندین ردیف رگ‌چینی ساده درون طرح محرابی و سجاده‌ای تاج‌دار که در قابی از کاشی قرار گرفته، آغاز می‌شود (تصویر ۹). سپس، نواری با طرح شمسه و در سمت بالاتر، ردیف‌هایی از آجرچینی به شکل لوزی کوفی مربعی پنج متداخل با قفل الله، محمد (ص) و علی (ع) و تکرار عبادت شهادتین شیعی یا «لا اله الا الله»، «محمد رسول الله» و «علی ولی الله» که در هر ضلع به‌وسیله آجرکاری به خط کوفی بنایی بر روی آن نگاشته شده‌است. به این ترتیب که نام محمد (ص) در وسط هر چهار گوش مربع‌شکل قرار گرفته و نام علی (ع) به شیوه‌ای زیبا از چهار طرف، نام محمد (ص) را احاطه کرده‌است.

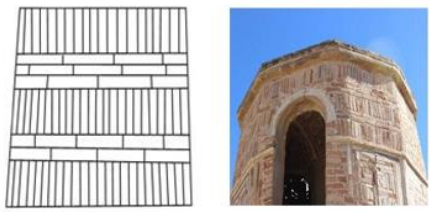
در انتهای مناره ردیفی از آجرکاری در تمام اضلاع به صورت چندین ردیف آجر راسته وجود دارد که از پهلو و درازا در نما کار شده‌است و بین آن‌ها، دو و سه ردیف آجر خفته (خوابیده)، به صورت افقی قرار دارد. این شیوه آجرکاری در قسمت بالای مناره‌ها، در قسمتی که به صورت عمود چیده شده از نوع هِره یا لبه کاری است و سه ردیف هره‌چینی وجود دارد که روی آن یک ردیف رگ‌چینی صورت گرفته‌است. «رگ‌چینی ترکیب آجرهای یک رنگ و ایجاد طرح و نقش مختلف در سطح صاف می‌باشد» و «هره یا قد نما، هنگامی است که آجرها از پهلو و درازا به صورت نَره در نما به‌کار می‌روند» (پاکدامن، ۱۳۹۲: ۳۳) (تصویر ۱۰). و در راس مناره نیز در هر ردیف آجر راسته، از پایین به سمت بالا یک آجر کم شده که باعث ایجاد شیب خفیفی به سوی بالای مناره شده‌است (تصویر ۱۱).

تصویر ۸- مناره ضلع شمال شرقی. منبع: (نگارندگان)

تصویر ۹- آجرکاری با طرح محرابی تاج دار. منبع: (نگارندگان)



تصویر ۱۰- آجرکاری هره و رگ‌چین. منبع: (نگارندگان)



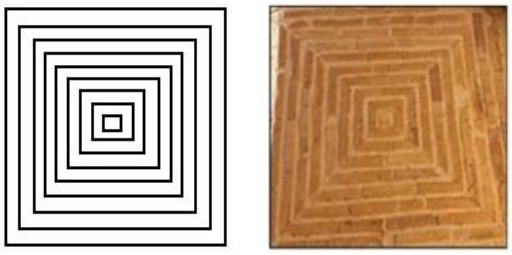
تصویر ۱۱- آجر کاری راس‌مناره. منبع: (نگارندگان)

مناره ضلع جنوب غربی

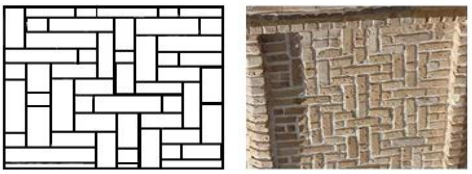
مناره ضلع جنوب‌غربی تزیینات آجرکاری متنوع‌تری نسبت به مناره‌های دیگر دارد. در قسمت پایین، آجر-کاری به شکل رگ‌چین یا خفته است و در قسمت بالاتر، از نوع راسته به شکل ردیف‌های عمودی صاف و مسطح ایجاد شده‌اند (تصویر ۱۲). در قسمت بالاتر، نحوه چیدمان آجر در هر ضلع مناره تشکیل قالب‌هایی مربع شکل داده‌است و طرح مربع متداخل با آجر فارسی‌بُر ایجاد شده‌است (تصویر ۱۳). در بخش بالاتر، دو نوع رگ‌چینی در قاب‌های مستطیل‌شکل به‌صورت عمودی اجرا شده و در قسمت تنه برج جنوب غربی، در یک قاب، آجرکاری به‌شیوه خفته و راسته با آجر نیمه است. نحوه چیدمان آجرها از نوع لازیر (پلکانی) است و رَج آجرها حالت پله‌پله‌ای را نشان می‌دهد (کیانی، ۱۳۷۶: ۶۱) (تصویر ۱۴). در قاب دیگر آجرکاری از نوع لابند مرتب است؛ زمانی که یک در میان ردیف‌های کله و راسته کار شود (کیانی، ۱۳۸۳: ۵۹). به عبارت دیگر، همان آجرکاری خفته و راسته که از نوع بلندا یا آبشاری است (تصویر ۱۵). این نحوه آجرکاری به طور یک در میان بین قاب‌های آجری قرار دارد که البته می‌توان آن را نمونه ساده‌تری از گونه خاصی از آجرکاری در مایه خفته و گره‌چینی دانست که از قدیم در شوشتر و دزفول رواج فراوان داشته‌است. این روش به «خوون‌چینی» شهرت دارد که اساس عمده نقش‌های خوون‌چینی بر نگاره چلیپا استوار است که در گونه‌ها و ترکیب‌های مختلف به‌کار رفته‌است (محمودی، ۱۳۸۹: ۱۹).

در قسمت بعد، نواری از قاب‌بندی‌های مربع‌شکل دیده می‌شود که در داخل هر قاب تزیینات گره‌کاری وجود دارد و براساس نقش هندسی موسوم به گره «ده‌تند» (که دارای ستاره و ده پره نوک تیز است) ساخته شده‌است. «این نوع گره‌کاری در اصطلاح معماری «اُم‌الگره» نامیده می‌شود و این امر به این علت است که گره ده دارای آلات مساوی می‌باشد و طریقه ترسیم آن بسیار آسان است» (حلی، ۱۳۶۵: ۶۷) (تصویر ۱۶). در بخش بعدی همانند مناره ضلع شمال غربی در خانه‌بندی مربع شکل، اسامی لا اله الا الله، محمد رسول الله و علی ولی الله به طور متوالی تکرار شده‌است. همچنین، این مناره نیز همانند مناره ضلع شمال غربی در بالاترین قسمت، دارای کتیبه آجری با خط کوفی معقلی است که آیات نخست آیت‌الکرسی در آن نگاشته شده‌است. کلمه شهادت لا اله الا الله، محمد رسول الله، غالبا در مساجد تیموری و صفوی دیده می‌شود که در برگیرنده دو اصل اساسی اعتقادات مسلمانان است که اصطلاحا توحید و نبوت نامیده می‌شوند. اما در برخی مساجد و اماکن مذهبی تیموری و صفوی جمله دیگری دیده می‌شود که به دو جمله شهادت اضافه شده‌است و آن کلمه علی ولی الله (علی دوست و یار خداوند است) است، که به امامت؛ از اصول شیعه اشاره دارد. مکان‌هایی که به کلمه شهادتین شیعی اشاره کرده فراوان است. ترکیب کلمات الله، محمد (ص) و علی (ع) در این گونه نمونه-ها انعکاس‌دهنده اعتقادات مسلمانان شیعه است و در بعضی از مساجد مسلمانان خارج از جغرافیای ایران نیز دیده می‌شود و روشن می‌سازد هر آن کس که به عشق خداوند معتقد باشد می‌بایست به دوستی پیامبر (ص) و امام‌علی (ع) اعتقاد داشته باشد (شایسته‌فر، ۱۳۸۶: ۸۳-۸۲). همچنین، کاربرد اعداد ۵، ۸ و ۱۲ در این بنا می‌تواند اشاره به پنج تن آل عبا، هشتمین امام (ع) و شیعه دوازده امامی باشد. کاربرد مضامین شیعی بیانگر حقانیت شیعه و نمایانگر جایگاه ائمه‌اطهار در دین اسلام است که این همان نوآوری و خلاقیتی است که شیعیان در هنر خود ابداع کرده‌اند. از این منظر، می‌توان هنر شیعی را بازتاب شرایط اجتماعی روزگار خود دانست.

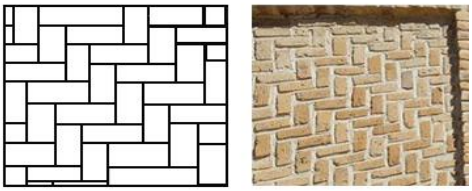
تصویر ۱۲- مناره ضلع جنوب غربی. منبع: (نگارندگان)



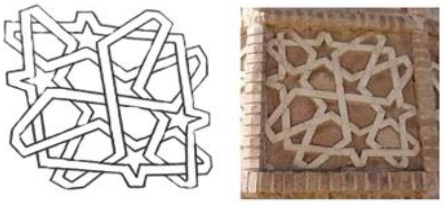
تصویر ۱۳- طرح مربع متداخل. منبع: (نگارندگان)



تصویر ۱۴- آجرکاری خفته با آجر نیمه. منبع: (نگارندگان)



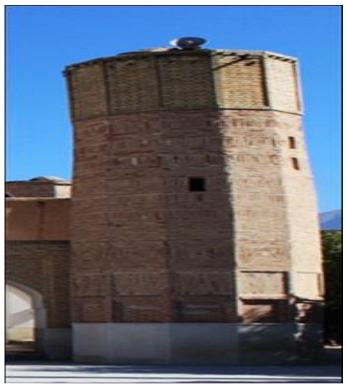
تصویر ۱۵- آجرکاری خفته از نوع آبشاری. منبع: (نگارندگان)



تصویر ۱۶- تزیینات گره‌کاری. منبع: (نگارندگان)

مناره ضلع جنوب شرقی

مناره ضلع جنوب شرقی که تقریبا ویران شده و تنها بخشی از ساقه و پایه آن برجا مانده‌بود، در سال‌های اخیر به طور کامل بازسازی‌شده ولی جنبه تزئینی آن غفلت شده‌است. تنها عناصر تزیینی به‌جا مانده، آجرکاری از نوع راسته به شکل ردیف‌های عمودی صاف و مسطح است که در قسمت بالای آن، نزدیک به انتهای برج قرار گرفته‌است. آجرها در هر ضلع مناره تشکیل قالب‌هایی مربع شکل دادند که این نوع آجرکاری مشابه تزیینات آجری مناره ضلع جنوب غربی است (تصویر ۱۷). در بررسی بر روی کتیبه‌های خط کوفی مناره‌های مسجد جامع داراب، این کتیبه‌ها براساس مضامین و مفاهیم مورد مقایسه قرار داده‌شدند. این دسته‌بندی اطلاعات منجر به شناخت دقیق‌تر عناصر تزیینی می‌شود که نشان‌دهنده اهمیت هر چه بیشتر عناصر آذینی به‌کار گرفته‌شده در این بنا است. جدول (۱) عناصر تزیینی کتیبه‌های مناره‌های مسجد جامع را نشان‌می‌دهد.



تصویر ۱۷- مناره ضلع جنوب شرقی. منبع: (نگارندگان)

مسجد سنگی

مسجد سنگی داراب (تصویر ۱۸) یکی از شاخص‌ترین دست‌کنده‌های صخره‌ای ایران درون صخره‌ای منفرد و در قسمت انتهایی کوه پهنا ساخته شده‌است (حسنی، ۱۳۹۶: ۱۵). نقشه بنای مسجد، عبارت از محوطه صلیبی شکلی است که در اطراف آن، دورتادور، رواقی با جرز، ستون و دهانه‌های طاقدار قرار گرفته‌است. پوشش چهار بازوی محوطه صلیبی شکل، به‌صورت طاق گهواره‌ای ساخته شده اما پوشش بخش میانی را به صورت مربع بریده و فضای روبازی تهیه دیده‌اند و در زیر آن و وسط تالار، حوض چهار گوش کم عمقی ساخته‌اند . در دوره اتابکان فارس، در ضلع جنوبی تالار صلیبی‌شکل، محرابی سنگی تراشیده و سه کتیبه در بازوی جنوبی تالار و اطراف محراب، حجاری کرده‌اند. متاسفانه بخش عمده کتیبه‌ها آسیب دیده‌است، با این حال می‌توان نام اتابک ابوبکر و تاریخ ۶۵۱ هجری قمری را در آن مشاهده کرد. طولانی‌ترین قسمت بنا، طول شرقی غربی است که از در ورودی شروع می‌شود.

جدول ۱- شناخت عناصر کتیبه‌های مناره‌های مسجد جامع داراب. منبع: (نگارندگان)

متن کتیبه	محل قرارگیری	نوع خط	مصالح	مضمون	تصویر
آیت‌الکرسی	مناره‌های ضلع شمال غربی و جنوب غربی	کوفی بنایی	آجر	رحمت خداوند	
لااله الاالله	مناره‌های ضلع شمال غربی و شمال شرقی و جنوب غربی	کوفی بنایی	آجر	یگانگی خداوند	
محمد رسول الله	مناره‌های ضلع شمال غربی و شمال شرقی و جنوب غربی	کوفی بنایی	آجر	نبوت و رسالت	
علی ولی الله	مناره‌های ضلع شمال غربی و شمال شرقی و جنوب غربی	کوفی بنایی	آجر	تفکر شیعی	
الله، محمد (ص)، علی (ع)	مناره‌های ضلع شمال غربی و شمال شرقی	کوفی بنایی	جر	---------	
محمد(ص)، علی(ع)	مناره ضلع شمال شرقی	کوفی بنایی	آجر	---------	

ورودی‌های آن در سمت جنوب شرقی قرار دارد و فاصله آن از ابتدای درگاه ورودی تا انتهای شمال غربی تقریبا ۲۰ متر است. طول دو طرف دیگر مسجد که یکی در راستای جنوب غربی و دیگری در امتداد شمال شرقی قرار دارد حدود ۱۱ متر است (اداره میراث فرهنگی داراب، ۱۳۸۸).

بر اساس پژوهش‌های صورت‌گرفته نظرات مختلفی در خصوص کاربری این بنا در گذشته آورده شده‌است؛ آتشکده زرتشتی، کلیسای مسیحی، معبد مهری، معبد بودایی و مسجد اسلامی و حتی خانقاه، کاروانسرا و قلعه دختر، متخصصان و صاحب‌نظران تاریخ‌های متفاوتی برای این بنا ذکر کرده‌اند. وجود کتیبه‌های موجود در این بنا از ابتدا می‌توانست نقشی تعیین‌کننده در بازشناسی و تاریخ این بنا داشته باشد. با توجه به ناخوانایی متن کتیبه‌ها و نیز ارائه دو متن تخیلی از این دو کتیبه توسط دو تن از مشاهیر دوره قاجار، شناسایی هویت واقعی آن را با مشکل مواجه نموده است (شیخ‌الحکمایی و حسنی، ۱۳۹۵: ۸۲).

تصویر ۱۸- مسجد سنگی داراب. منبع: (نگارندگان)

کتیبه‌های مسجد سنگی داراب

کتیبه‌های ابنیه تاریخی، نقش اساسی در بازشناسی بنا و وقایع تاریخی زمان ساخت دارند. نام بانی، ذکر نوع و کارکرد بنا، تاریخ دقیق ساخت و یا تعمیر و بازسازی هر بنا از مهم‌ترین نکاتی است که می‌تواند از متن یک کتیبه به‌دست آید. بدیهی است هرگونه بی‌توجهی به

متن کتیبه‌ها و متون مکتوب هم‌عصر کتیبه‌ها، راه را برای تخیلات دور از ذهن و ارائه نظرات بی‌پایه باز می‌کند.

مسجد سنگی داراب از جمله بناهای بحث برانگیز تاریخ معماری ایران است. این بنا در دو قسمت کتیبه‌ای به خط ثلث دارد؛ یکی در وسط محراب و دیگری کتیبه‌ای است که در قسمت بالای زیر تاج و ابتدای ایوان شرقی در بالای درگاه و جرزهای طرفین آن قرار دارند. متن کتیبه‌ها فرسوده و به مرور زمان دچار صدمه زیادی شده‌است (فسایی، ۱۳۶۷: ۱۳۱۱). از آن‌جا که در خوانش کتیبه‌ها ابهامات بسیاری وجود دارد، هر کتیبه به طور جداگانه بررسی و در ادامه به مقایسه آن‌ها پرداخته می‌شود.

- کتیبه سردر رواق ورودی مسجد سنگی

این کتیبه (تصویر ۱۹ و ۲۰) در فضای محرابی شکل بالای ورودی بنا در چهار سطر نوشته شده‌است. فسایی، مؤلف فارسنامه ناصری نوع خط را ثلث دانسته و متن کتیبه نیز چنین بازخوانی شده‌است:

بنا (ی) این مسجد و رباط (ی) اد

ضعیف‌ترین خلق خدای و محتاج‌ترین به رحمت وی

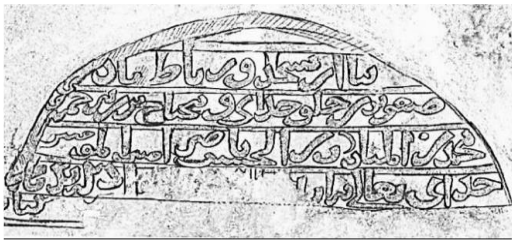
محمدبن المبارز بن الحسن، ناصر امیرالمومنین.

خدای تعالی مرا بد (ین مسجد رحمه ده) اد؛ که یکبار

*** (در برِ کارِ این ضعیف) کناد.

(شیخ‌الحکمایی و حسنی، ۱۳۹۵: ۸۴).

تصویر ۱۹- کتیبه سردر رواق ورودی. منبع: (عکس از آرشیو محمد حکمت، ۱۳۹۴)



تصویر ۲۰- کتیبه سردر رواق ورودی. منبع: (شیخ‌الحکمایی و حسنی، ۱۳۹۵: ۸۵)

- کتیبه منقور بر دیواره مسجد سنگی

این کتیبه (تصویر ۲۱ و ۲۲) که بر دیواره سمت چپ ایوان ورودی در دو سطر نوشته شده‌است، در واقع ادامه متن کتیبه سردر است. این کتیبه به دلیل در دسترس و سالم بودن، بیشتر درست خوانده شده‌است. متن این کتیبه تاریخ رمضان سال ۶۵۲ هـ را نشان می‌دهد و متن کتیبه به شرح زیر است:

فی رمضان سنه اثنی و

خمسین و ستمانه (حسنی، ۱۳۹۶: ۲۳)

تصویر ۲۱- کتیبه سال منقور دیواره. منبع: (عکس از آرشیو محمد حکمت، ۱۳۹۴)

تصویر۲۲-کتیبه سال منقور دیواره.منبع: (طرح از فاطمه خرم‌پور)

- کتیبه محراب مسجد سنگی

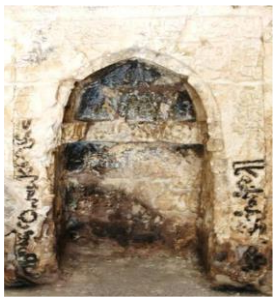
کتیبه سوم موجود در مسجد، کتیبه دور و میانه محراب (تصویر ۲۳ و ۲۴) است که کتیبه دور محراب به خط ثلث بوده و ابتدا و انتهایی کتیبه در بخش پایین محراب از بین رفته و در مرمت‌های بعدی با سیمان پر شده‌است (حسنی، ۱۳۹۶: ۲۴) و متن آن به شرح زیر می‌باشد:

ضعیف‌ترین خلق خدای و محتاج‌ترین به رحمت وی

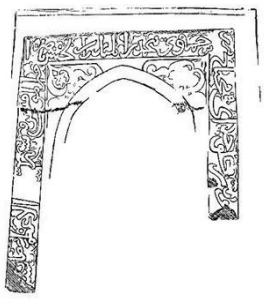
محمدبن المبارز بن الحسن، ناصر امیرالمومنین

فی شهر (الله) الاعظم رمضان سنه اثنی و (خمسین) و ستمایه

در کتیبه میانه محراب چنین آمده‌است: «خدای تعالی مرا بد [ین مسجد] رحمه د[ه] اد که یک بار ... در بر کار این ضعیف کناد» (همان: ۲۹).



تصویر ۲۳- محراب مسجد سنگی. منبع: (عکس از آرشیو محمد حکمت، ۱۳۹۴)



تصویر ۲۴- طراحی محراب. منبع: (شیخ‌الحکمایی و حسنی، ۱۳۹۵: ۸۵)

علاوه بر کتیبه‌های اصلی و رسمی، یک یادگار نوشته (تصویر ۲۵) در بنای مسجد سنگی بر ستون سمت چپ، کنار حوض در دو سطر از پایین به بالا نقر شده-است که بازخوانی متن کتیبه توسط عمادالدین-حکمایی به شرح زیر است: "یادگار عبد/ ایاز/ یار(؟) محمدلاری" (حسنی، ۱۳۹۶: ۳۲).

تصویر ۲۵-کتیبه یادمانی از عبد/ ایاز/ یارمحمد لاری، منبع: (عکس از آرشیو محمدحکمت، ۱۳۹۴)

در جدول (۲) عناصر کتیبه‌های مسجد سنگی نشان داده شده‌است.

جدول ۲- شناخت عناصر کتیبه‌های مسجد سنگی داراب. منبع: (نگارندگان)

نوع کتیبه	نوع خط	محل قرار گیری	مصالح و اجرا	مضمون	تصویر
کتیبه رواق	خط ثلث	سردر رواق ورودی	قر روی سنگ	نام بانی	
کتیبه دیواره	خط ثلث	سمت چپ ورودی	نقر روی سنگ	ماه و سال احداث	
کتیبه محراب	خط ثلث	دور و میانه محراب	نقر روی سنگ	نام بانی، ماه و سال احداث	
کتیبه یادمانی	خط کوفی	ستون سمت چپ به سمت محراب	نقر روی سنگ	یادگارنویسی	

مقایسه تطبیقی کتیبه‌های مسجدجامع و مسجد سنگی شهر داراب

کتیبه‌های مسجدجامع (جدول ۳) و مسجدسنگی (جدول ۴) شهر داراب از لحاظ هنری و فرهنگی دارای شباهت‌ها و تفاوت‌هایی هستند که می‌توان آن‌ها را به عوامل متعددی نسبت داد. شباهت‌های موجود در کتیبه‌های این دو مسجد، به‌ویژه در استفاده از خطوط کوفی و نسخ، نشان‌دهنده تأثیرپذیری هنرمندان محلی از سبک‌های متداول در دوره اسلامی و اشتراکات فرهنگی و مذهبی رایج در آن زمان است. هر دو مسجد از این خطوط برای انتقال مضامین مذهبی و هنری استفاده کرده‌اند، که این مسئله نمایانگر تمایل مشترک به هنرهای اسلامی و پیروی از الگوهای کتیبه‌نگاری آن دوره می‌باشد.

با این حال، تفاوت‌هایی نیز میان کتیبه‌های این دو مسجد مشاهده می‌شود که ناشی از تفاوت‌های عملکردی و مذهبی آن‌هاست. مسجد جامع به‌عنوان یک بنای مرکزی در شهر، علاوه بر کارکرد مذهبی، دارای نقش‌های اجتماعی و سیاسی نیز بوده‌است. این امر در محتوای کتیبه‌های مسجد جامع که شامل آیات قرآنی و مضامین مذهبی است منعکس شده و نشان‌دهنده اهمیت این مسجد در جامعه داراب است. از سوی دیگر، مسجد سنگی به دلیل موقعیت خاص جغرافیایی خود و قرارگرفتن در دل صخره‌ها، بیشتر به عنوان یک مکان عبادی و مذهبی شناخته می‌شود. محتوای کتیبه‌های این مسجد بیشتر درباره سازندگان و تاریخ بنا است و از تزیینات کمتری برخوردارند، که این امر ممکن است به نقش کمتر اجتماعی و بیشتر عبادی این مسجد نسبت داده شود. همچنین، تنوع خطی مشاهده شده در کتیبه‌های مسجد سنگی، از جمله استفاده از خط ثلث، می‌تواند نشان‌دهنده تأثیرات متقابل هنری و فرهنگی میان این دو مسجد باشد. این تبادل فرهنگی ممکن است از طریق هنرمندان و کاتبان آن دوره که از تکنیک‌ها و سبک‌های یکدیگر بهره گرفته‌اند، صورت گرفته باشد. این گونه تعاملات نه تنها به غنای هنری کتیبه‌های هر دو بنا افزوده، بلکه نقش مهمی در شکل‌دهی به تاریخ و فرهنگ آن دوره ایفا کرده‌است. تأثیرات مذهبی و اجتماعی هر دو مسجد در جامعه داراب می‌تواند منجر به اشتراکات محتوایی در کتیبه‌های آن‌ها شده باشد، هر چند با رویکردهای مختلف. در نهایت، می‌توان نتیجه گرفت که شباهت‌ها و تفاوت‌های کتیبه‌های مسجد جامع و مسجد سنگی شهر داراب (جدول ۵)، بازتابی از تعاملات پیچیده میان هنر، مذهب و جامعه در دوره اسلامی است. این تعاملات، به نوبه خود، به فهم بهتر تاریخ، فرهنگ و شرایط اجتماعی آن زمان کمک می‌کند.

جدول ۳- عناصر تزیینی کتیبه‌های مسجد جامع داراب. منبع: (نگارندگان)

*نمایشگر وجود نقوش تزیینی، ** فقدان نقوش تزیینی

کتیبه‌ها / منار	خط کوفی	اسما الهی	نام‌ها	آیه-الکرسی	اسلیمی	شمسه	رگ-چینی
شمال غربی	*	*	*	*	*	*	*
شمال شرقی	*	*	*	**	*	*	*
جنوب غربی	*	*	**	*	*	**	*
جنوب شرقی	**	**	**	**	*	**	*

جدول ۴- عناصر تزیینی کتیبه‌های مسجد سنگی داراب. منبع: (نگارندگان)

*نمایشگر وجود نقوش تزیینی، ** فقدان نقوش تزیینی

کتیبه‌ها	خط ثلث	بانی بنا و سال احداث	نام‌ها	قاب‌بندی
محراب	*	*	*	*
سردر رواق ورودی	*	*	*	*
سمت چپ رواق ورودی	*	*	**	*
یادگاری	**	**	*	**

جدول ۵- مقایسه تطبیقی کتیبه‌های مساجد جامع و سنگی داراب. منبع: (نگارندگان)

		مسجد جامع	مسجد سنگی
تصویر			
محل کتیبه‌ها		مناره‌ها	محراب، سردر رواق و ستون مسجد
تعداد کتیبه		هشتادوهشت	چهار
ویژگی‌های فنی	مواد و مصالح	آجر	سنگ و سیمان
	تکنیک‌های ساخت	آجرکاری	نقر روی سنگ
ویژگی‌های تزیینی	نقش‌های تزیینی	هندسی و لوزی شکل	نوار حاشیه ای
	انواع خط و ترکیب کتیبه‌ها	خط کوفی بنایی	خط ثلث
	قالب کتیبه‌ها	هندسی (لوزی شکل)	نوشته برجسته
	موضوعات	مذهبی	تاریخی
	محتوا	اسماء الهی	تاریخ ساخت و بانی بنا
وضعیت فعلی		تعدادی مرمت شده و تعدادی آسیب دیده	آسیب دیده و مرمت اصولی نشده

نتیجه‌گیری

کتیبه‌ها نقش شاخص و بارزی را در ابنیه اسلامی خصوصا مساجد دارا هستند. انواع کتیبه‌های به‌کار گرفته شده در این مساجد تاریخی داراب شامل سنگ و آجر می‌باشد. ابتکارات هنرمندان در طراحی کتیبه و نقوش هندسی حائز اهمیت است. آنچه از معماری و کتیبه‌های مساجد جامع و سنگی داراب به استناد این پژوهش استنباط می‌شود تمایزات زیاد در عناصر معماری و کتیبه‌های این مساجد می‌باشد. کتیبه‌های مسجد سنگی داراب با خط ثلث و کتیبه مناره‌های مسجد جامع نیز با خط کوفی بنایی آجرکاری شده‌اند. کتیبه‌های مسجد سنگی در قالب نقش برجسته و لوح قاب‌بندی شده‌است ولی کتیبه‌های مسجد جامع داراب به صورت لوح هندسی و لوزی شکل دیده می‌شود.

موضوعات کتیبه‌های مسجد سنگی صرفا تاریخی و بیشتر شامل تاریخ ساخت مسجد و بانی بنا می‌باشد اما در مناره‌های مسجد جامع داراب کتیبه‌هایی با محتوای آیات قرآن و اسماء متبرک با اشکال تزیینی دیده می‌شود، این کتیبه‌ها شاخص‌ترین و متعددترین کتیبه‌ها در مسجد جامع داراب هستند که در سطوح کوچک و یازده ضلعی اجرا شده‌اند. اما آنچه مهم است از نظر ویژگی‌های تزیینی، غنا و سادگی موجود در

کتیبه‌ها، قوت، قدرت و حضور اصول و مبانی گرافیک (تقارن، تضاد، تعادل و تناسب) که در کتیبه‌های دو مسجد تاریخی داراب از سطح بالایی برخوردار است. در هر دو مسجد هر چند کتیبه‌هایی بعضا سالم و دست‌نخورده باقی مانده‌اند اما بعضی تخریب و برخی مرمت گردیده‌اند. از کتیبه‌های این دو بنای تاریخی داراب می‌توان از کتیبه‌های سنگی سردر و محراب مسجد سنگی و کتیبه‌های آجری مناره‌ها و همچنین کتیبه سنگی دیواره مسجد جامع که متاسفانه تخریب شده و چیزی از آن باقی نمانده است نام برد. کتیبه-های مسجد جامع اگرچه در مناره‌ها جلوه‌گری می-نماید ولی جنبه‌های تزیینی دیگر در مناره‌ها را نباید از نظر دور داشت.

از نظر ویژگی‌های فنی، کتیبه‌های هر دو مسجد سنگی و جامع داراب از لحاظ مواد و مصالح به‌کار رفته، نقوش کتیبه‌ها از یکدیگر متمایز هستند و به نظر می‌رسد که متاثر از یکدیگر نباشند ولی با دقت نظر می‌توان دریافت علی‌رغم وجود این تفاوت‌ها، هر دو بنای تاریخی داراب با کاربری مسجد طراحی و اجرا شده‌اند طوری که اختلاف در انبوه نظریات در خصوص معبد و آتشکده بودن این دو مکان مذهبی با تعداد فراوان کتیبه‌ها و نقوش مذهبی به‌کار رفته در دو

مسجد جامع و مسجد سنگی داراب کاربری این دو بنا قابل تشخیص است و با توجه به ساختار سازه‌ایی مسجد جامع داراب و بنای مسجد سنگی، فرض عمده این است که شالوده اصلی این دو بنا در قرون اولیه اسلامی با تاثیر از معماری پیش از اسلام می‌باشد.

با توجه به اینکه کتیبه‌های این دو مسجد جامع و مسجد سنگی داراب در مناره‌ها و محراب قرار دارند می‌توان گفت که طراحان کتیبه‌های این دو مسجد تاریخی داراب دارای اعتقادات مذهبی بوده‌اند. آنچه از تطبیق کتیبه‌های مناره مسجد جامع و کتیبه محراب مسجد سنگی دیده می‌شود، نشان می‌دهد که آن هنرمندان از طراحی و هندسه قوی بهره‌مند بوده‌اند. کتیبه‌های به‌کار رفته در این دو بنای تاریخی در عین فراوانی دارای نظم و انسجام هستند. هر چند در کتیبه‌های دو مسجد تشابهاتی مشاهده می‌شود اما با این حال نقوش هندسی در کتیبه‌های مناره‌های مسجد جامع بیشتر مشاهده می‌شود.

منابع

- اداره میراث فرهنگی داراب (۱۳۸۸)، *آرشیو اطلاعات آثار باستانی شهر داراب*، سازمان میراث فرهنگی شهرستان داراب.
- اداره میراث فرهنگی داراب (۱۳۹۰)، *آرشیو اطلاعات آثار باستانی شهر داراب*، اداره میراث فرهنگی شهرستان داراب.
- آزما، حسین (۱۳۷۵)، *شهر من داراب*، چاپ اول، تهران: ناشرکاوه آزما.
- پاکدامن، آرزو (۱۳۹۲)، *آمودهای معماری ایران در دوره اسلامی*، تهران: انتشارات سیمای دانش.
- حسنی، میرزا محمد (۱۳۹۶)، *مسجد سنگی و آسیاب سنگی داراب*، کتابنامه، تهران: انتشارات طهوری.
- حسینی‌فسایی، میرزا حسن (۱۳۶۷)، *فارسنامه ناصری*، جلد دوم، به تصحیح منصور رستگار فسایی، تهران: انتشارات امیر کبیر.
- حلی، اکبر (۱۳۶۵)، *گره‌ها و قوس‌ها در معماری اسلامی*، قم: مهر.
- خسروی، احمدرضا (۱۳۸۹)، *داراب شکوه فراموش شده پارس*، شیراز: قلمکده.
- درگی، فرزانه (۱۳۹۴)، *تاریخ‌گذاری مسجد جامع داراب با تکیه بر عناصر کالبدی معماری*، پایان‌نامه مقطع کارشناسی‌ارشد. دانشگاه نیشابور.
- خانی‌پور، رضا (۱۳۸۳)، کتیبه و کتیبه‌نگاری، *کتاب ماه هنر*، بهمن و اسفند: ۱۶۴-۱۶۱.
- زمرشیدی، حسین (۱۳۸۸)، *مسجد در معماری ایران*، تهران: زمان.
- سجادی، جعفر (۱۳۷۲)، *فرهنگ اصلاحات و تعبیرات عرفانی*، تهران: طهوری.
- شایسته‌فر، مهناز (۱۳۸۱)، بررسی محتوایی کتیبه‌های مذهبی دوران تیموریان و صفویان، *فصلنامه علمی-پژوهشی علوم انسانی دانشگاه الزهرا (س)*، ۴۳ : ۱۱۱-۶۲.

- شایسته‌فر، مهناز (۱۳۸۶)، تجلی نام علی (ع) در کتیبه‌های ابنیه اصفهان، *کتاب ماه هنر*، ۱۰۹: ۱۱۰، ۳۱-۲۲.
- شهیدانی، شهاب (۱۳۹۷)، ملاحظاتی چند در دانش کتیبه‌نگاری و ضرورت کاربرد اصول و قواعد خوشنویسی در تحلیل کتیبه‌ها، *پژوهش‌های معماری اسلامی*، سال ششم، شماره ۱۸: ۱۱۰-۸۷.
- شیخ‌الحکمایی، عمادالدین؛ حسنی، میرزا محمد (۱۳۹۵)، نقش کتیبه‌های خوانده نشده مسجد سنگی داراب در شناسایی کارکرد و ساخت و تاریخ ساخت بنا، *پژوهش‌های علوم تاریخی*، سال ۸، ۲: ۹۴-۸۱.
- صاحبی‌بزاز، منصوره (۱۳۸۹)، خط و مضمون درکتیبه‌های محراب‌های‌گچ‌بری بناهای سلجوقی، *مطالعات هنر اسلامی*، شماره ۱۳: ۸۸- ۶۹.
- صداقت، فاطمه (۱۳۸۷)، جایگاه کتیبه‌های قرآنی مساجد جامع در گسترش تفکر مذهبی (قرن اول تا هفتم هجری قمری)، *کتاب ماه هنر*، ۱۲۰: ۳۰-۱۸.
- عقابی، محمد مهدی (۱۳۷۸)، *دایره المعارف بناهای تاریخی دوره اسلامی (مساجد)*، تهران: انتشارات سوره.
- قلیچ‌خانی، حمیدرضا (۱۳۷۳)، *رسالتی در خوشنویسی و هنرهای وابسته*، تهران: روزنه.
- کیانی، محمدیوسف (۱۳۷۶)، *تزیینات وابسته به معماری ایران دوره اسلامی*، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
- کیانی، محمدیوسف (۱۳۸۳)، *معماری ایران دوره اسلامی*، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
- گرابر، الگ و دیگران (۱۳۸۸)، *معماری اسلامی*، ترجمه اکرم قیطاسی، تهران: انتشارات سوره مهر.
- مقبلی، آناهیتا؛ میرفخرایی، وحیده (۱۳۹۲)، *هندسه نقوش*، تهران: فخراکیا.
- مصطفوی، محمدتقی (۱۳۷۵)، *اقلیم پارس*، تهران: انجمن آثار ملی.
- محمودی، مهنوش (۱۳۸۹)، کاربرد ریاضیات در معماری ایران، *کتاب ماه علوم و فنون*: ۲۷-۱۴.
- معماریان، غلامحسین (۱۳۹۲)، *معماری ایرانی*، تقریر: محمد کریم پیرنیا، تهران: سروش دانش.
- مکی‌نژاد، مهدی (۱۳۹۷)، ساختار ویژگی کتیبه‌های کوفی تزیینی (گل و برگدار) در دوره سلجوقی و ایلخانی، *نگره*، شماره ۴۶، ۲۷-۱۷.

References

- Reinhard, Pohanka (1985), *Die Masdjed-e Djoume in Darab Südiran*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

Semnan University

Journal of Applied Arts

Journal homepage: http://aaj.semnan.ac.ir

ISNN: 2821-0670

The Physical Evolution of Nushabad From the First Settlement to the Contemporary City

Vahid Heidary [1] (Corresponding Author), Hamed Daraei Bafi [2]

[1] Instructor, Historical Buildings Restoration Department, Faculty of Art, Architecture and Urban Planning, Semnan University, Semnan, Iran.

[2] Master's Degree Graduate, Department of Restoration and Rehabilitation of Historical Buildings and Fabrics, School of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

(Received: 05.06.2022, Revised: 13.10.2022, Accepted: 04.01.2023)

https://doi.org/10.22075/aaj.2023.27389.1154

Abstract:

The city of Nushabad is located at longitude 51 degrees and 26 minutes and latitude 34 degrees and 5 minutes, and its altitude is 897 meters above sea level. This city is connected to the city of Kashan from the south by an 8-kilometer asphalt road and to the city of Aran and Bidgol from the east by a 3-kilometer asphalt road. Also, Nushabad is part of the Aran and Bidgol county in Isfahan province in terms of country divisions. In terms of geographical location, Nushabad is a settlement on the edge of the desert and its very close to the desert. The modern city of Nushabad is a historical settlement that goes back to the pre-Islamic and Sasanian eras. The most important historical monument left from the pre-Islamic era of Nushabad is the underground city known as Oui. Nushabad's history during the Islamic period is mentioned in few historical sources, but the remaining architectural evidence such as the historic castle, religious buildings such as the minaret of the old Jame Mosque from the Seljuk period and the plaster altar of the Ali Mosque from the Ilkhanid period, as well as numerous religious and public buildings from the Safavid period, indicate its importance during this period. Nushabad also grew and expanded during the Qajar and Pahlavi periods, and numerous neighborhoods, architectural monuments, and valuable houses were formed in it. It should be noted that until 2001, Nushabad was considered a neighborhood of Aran and Bidgol counties; from this year, it was recognized and separated as an independent city by the Cabinet of Ministers. In recent decades, especially after Nushabad became an urban area in the early 1980s, the development of Nushabad has continued with the construction of new neighborhoods and street construction, which indicates the gradual and sustainable development of Nushabad throughout history. However, some destruction has also occurred in the old context, and this makes it necessary to understand the historical city and document the architectural works. In the following article, the authors seek to answer these questions: 1- Where is the historical core of the formation of Nushabad? 2- What is the physical development of this city? The aim of the present study is to identify the historical development of Nushabad, and the research method is based on simultaneous documentary and field studies. In the documentary studies section, historical and research texts are examined and their accuracy is compared with the available physical evidence. In the field studies section, important and influential historical monuments within the current Nushabad area are identified and dated, and their location on the current city map is used as a basis for identifying the development zone. The use of aerial images, especially older images, is one of the foundations of spatial analysis, especially in the contemporary era. Since no specialized research has been conducted on the urban development of Nushabad so far, and given the historical importance of this city and its architectural monuments, it is important to understand the physical structure of Nushabad. This understanding can be the basis for future studies on sustainable urban development and tourism growth in Nushabad and prevent the destruction of monuments and evidence of its past.

Keywords: Nushabad, Physical Evolution, Historical District, Historical Core.

1-Email: vahidary@semnan.ac.ir

2-Email: hameddaraei@gmail.com

How to cite: Heidary, V and Daraei Bafi, H. (2024). The Physical Evolution of Nushabad From the First Settlement to the Contemporary City, Journal of Applied Arts, 4(3), 39-52.

Doi: 10.22075/aaj.2023.27389.1154

سیر تحول کالبدی نوش‌آباد از سکونتگاه نخستین تا شهر امروزین

وحید حیدری (نویسنده مسئول) [۱]

حامد دارایی‌بافی [۲]

[۱] مربی، گروه مرمت بناهای تاریخی، دانشکده هنر، معماری و شهرسازی، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران.

[۲] دانش‌آموخته کارشناسی‌ارشد، گروه مرمت و احیاء بناها و بافت‌های تاریخی، دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۳/۱۵، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۰۷/۲۱، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۱۰/۱۴)

مقاله علمی-ترویجی https://doi.org/10.22075/aaj.2023.27389.1154

چکیده

شهر امروزین نوش‌آباد سکونتگاهی تاریخی است که دیرینگی آن به دوران پیش از اسلام و عصر ساسانی می‌رسد. مهم‌ترین اثر بازمانده از دوران قبل از اسلام نوش‌آباد شهر زیرزمینی معروف به اوئی است. تاریخ نوش‌آباد در دوران اسلامی در منابع تاریخی معدودی ذکر شده، لیکن شواهد معماری برجای مانده همچون قلعه تاریخی، ابنیه مذهبی چون مناره مساجدجامع عتیق از دوره سلجوقی و محراب گچبری مسجد علی از دوران ایلخانی و همچنین ابنیه متعدد از دوران صفوی نشان از اهمیت آن تا دوران صفوی دارد. نوش‌آباد همچنین در دوران قاجار و پهلوی رشد و گسترش‌یافته و محلات متعدد و به تبع آن مراکز محله، آثار معماری عمومی و خانه‌های ارزشمندی در آن شکل گرفته‌است. در دهه‌های اخیر، خصوصاً پس از شهر شدن نوش‌آباد در ابتدای دهه هشتاد، روند توسعه نوش‌آباد با ساخت محلات جدید و خیابان‌کشی ادامه یافته‌است و این نشان از توسعه تدریجی و پایدار نوش‌آباد در طول تاریخ دارد. با این‌حال بعضاً تخریب‌هایی نیز در بافت قدیم صورت گرفته‌است و همین موضوع ضرورت شناخت شهر تاریخی و مستندسازی آثار معماری را ضرورت می‌بخشد. در نوشتار پیش‌رو نویسندگان به دنبال پاسخ این پرسش‌ها می‌باشند: ۱- هسته تاریخی شکل‌گیری نوش‌آباد کجاست؟ ۲- سیر توسعه کالبدی این شهر چگونه می‌باشد؟ همچنین با این فرضیه که نوش‌آباد از زمان شکل‌گیری تا امروز توسعه پایداری را سپری کرده، هدف از این تحقیق نمایش بصری سیر توسعه کالبدی شهر در ارتباط با آثار تاریخی و محلات مسکونی در دوره‌های مختلف است. پژوهش به شیوه توصیفی-تحلیلی انجام گرفته‌است بدین شکل که با استفاده از تطبیق منابع تاریخی و پژوهش‌های علمی با مطالعات میدانی، تصاویر هوایی و نقشه‌های شهری وضع موجود، سیر توسعه کالبدی نوش‌آباد از هسته اولیه تا شهر امروزین شناسایی شده و به شکل بصری ارائه گردیده‌است.

واژه‌های کلیدی: نوش‌آباد، توسعه کالبدی، محلات تاریخی، هسته تاریخی.

1-Email: vahidary@semnan.ac.ir
2-Email: hameddaraei@gmail.com

شیوه ارجاع به این مقاله: حیدری، وحید و دارایی‌بافی، حامد. (۱۴۰۳). سیر تحول کالبدی نوش آباد از سکونتگاه نخستین تا شهر امروزین، نشریه هنرهای کاربردی، ۴(۳)، ۵۲-۳۹. Doi: 10.22075/aaj.2023.27389.1154

مقدمه

شهر نوش‌آباد در طول جغرافیایی ۵۱ درجه و ۲۶ دقیقه و عرض ۳۴ درجه و ۵ دقیقه واقع شده‌است و ارتفاع آن از سطح آب‌های آزاد ۸۹۷ متر است. از سمت جنوب با یک جاده آسفالته به طول ۸ کیلومتر با شهر کاشان و از سمت مشرق با جاده آسفالته به طول ۳ کیلومتر با شهر آران و بیدگل ارتباط دارد. همچنین نوش‌آباد از نظر تقسیمات کشوری از توابع شهرستان آران و بیدگل در استان اصفهان می‌باشد (ایوان‌نقش‌جهان، ۱۳۹۱: ۵) (تصویر ۱). به لحاظ موقعیت جغرافیایی نوش‌آباد سکونتگاهی در حاشیه کویر محسوب می‌شود که فاصله آن تا شنزار بسیار کوتاه است. کلانتر ضرابی در ۱۲۸۸ هـق ضمن توصیف موقعیت نوش‌آباد آورده‌است: «خلاصه، تقریبا از یک فرسخی و دو فرسخی کاشان که نقطه شمال است و حوالی قریه نوش‌آباد به سمت مشرق همه‌جا متصل به بندریگ است، که پشته و دره و ماهورهای بزرگ به یکدیگر بسته است، الی خراسان و افغانستان» (کلانترضرابی، ۱۳۴۱). به لحاظ پیشینه تاریخی، قدمت نوش‌آباد تا دوران ساسانی تخمین زده شده و در منابع مکتوب آمده‌است. ضمن آن که دستکند زیرزمینی معروف به اوئی این ادعا را تصدیق می‌کند. به نحوی‌که تاریخ شروع ایجاد و استفاده از اوئی‌ها را در نوش‌آباد به دوران ساسانی و اوایل اسلام نسبت می‌دهند که تا دوران قاجار مورد استفاده مستمر بوده‌اند (صالحی، عبدالحسینی و ارمغانی، ۱۳۹۵). به رغم قلّت منابع مکتوب تاریخی، آثار بازمانده معماری همچون مناره مسجدجامع عتیق و همچنین گچ‌بری‌های مسجدعلی سابقه آن در دوره سلجوقی و ایلخانی را اثبات می‌کند. آثار معماری عمومی و مذهبی از دوران صفوی و قاجار در نوش‌آباد متعدد هستند مانند آب‌انبارها و امامزاده‌ها؛ همچنین فرم محلات تاریخی و سبک ابنیه مسکونی حاکی از اصولی حاکم بر طرح معماری و شهرسازی نوش‌آباد دارد که به شکل منسجم تا دوران معاصر ادامه داشته‌است. گرچه قدیمی‌ترین منابع تاریخی مرتبط یعنی کتاب الاعلاق النفیسه اثر ابن رسته، متعلق به سال ۲۹۰ هـق، از نوش‌آباد به‌عنوان یکی از منزلگاه‌های بین ری و اصفهان یاد نموده‌است لیکن این سکونتگاه عمدتاً با عنوان قصبه یا بخش شناخته می‌شده و در دهه هشتاد خورشیدی به‌عنوان شهر رسمیت می‌یابد. در واقع تا سال ۱۳۸۰ هـش نوش‌آباد محله‌ای از محلات شهر آران و بیدگل محسوب می‌شده و در تاریخ ۱۳۸۰/۵/۷هـش با مصوبه هیئت وزیران به‌عنوان یک شهر مستقل شناخته شده و مجزا می‌گردد.

پژوهش پیش‌رو با هدف بازشناسایی سیرتحول تاریخی نوش‌آباد انجام شده و در پی پاسخ به این سوالات است:

۱. هسته نخستین شکل‌گیری نوش‌آباد کجاست و چه مناطق دیگری را می‌توان به‌عنوان مراکز اولیه گستره کنونی شناسایی کرد؟

۲. سیر توسعه کالبدی شهر به چه شکل بوده و نسبت آثار تاریخی برجای مانده با گستره کنونی شهر به چه شکل می‌باشد؟

همچنین شیوه تحقیق پیش‌رو مبتنی بر مطالعات اسنادی و میدانی به شکل توأمان است. در بخش مطالعات اسنادی متون تاریخی و پژوهشی بررسی شده و صحت آن با شواهد کالبدی موجود تطبیق می‌یابد. در بخش مطالعات میدانی آثار تاریخی شاخص و تاثیرگذار در گستره نوش‌آباد کنونی شناسایی و تاریخ‌گذاری شده و موقعیت آن‌ها در نقشه کنونی شهر مبنای تشخیص پهنه توسعه قرار می‌گیرد. استفاده از تصاویر هوایی خاصه تصاویر قدیمی‌تر یکی از پایه‌های گستره‌سنجی خصوصاً در دوران معاصر است. از آن‌جا که تاکنون پژوهشی تخصصی درباره سیر توسعه شهری نوش‌آباد انجام نگرفته و با توجه به اهمیت این شهر به لحاظ تاریخی و آثار معماری موجود، شناخت کالبدی نوش‌آباد واجد اهمیت است و این شناخت می‌تواند در آینده مبنایی برای مطالعات توسعه‌ی پایدار شهری و رشد گردشگری در نوش‌آباد قرار گیرد و از تخریب آثار و شواهد مربوط به گذشته آن جلوگیری به عمل آید.

پیشینه پژوهش

به نسبت قدمت تاریخی و آثار معماری برجای مانده،

منابع مکتوب تاریخی و پژوهش‌های علمی درباره نوش‌آباد به نسبت معدودند و یا کمتر شناخته شده‌اند. از میان منابع تاریخی مورد بررسی می‌توان به مواردی چون کتاب «علائق النفیسه ابن رسته» از اواخر قرن سوم هجری (۱۳۶۵)؛ کتاب «تاریخ قم» تالیف حسن ابن محمد قمی به سال ۳۷۸ هـ‌ق (۱۳۶۱) و همچنین کتاب‌های «تاریخ کاشان» تالیف عبدالرحیم کلانترضرابی (۱۳۷۸)، «سفرنامه سیف الدوله» (۱۳۶۴) و «سفرنامه صفاالسلطنه نائینی» (۱۳۶۶)، که هر سه مربوط به دوران قاجار هستند، اشاره کرد. منابع مذکور عمدتاً به تاریخ کهن و جغرافیای نوش‌آباد پرداخته‌اند. منابع پژوهشی پیرامون گذشته نوش‌آباد در دو دسته کلی قابل بررسی‌اند. گروه نخست منابع با رویکرد باستان‌شناسی است که بیشتر دستکند اوئی را مورد بررسی قرار داده‌اند، از جمله: ساروخانی در «گزارش کاوش در اوئی، گزارش فصل اول حفاری» (۱۳۸۳)؛ صالحی، عبدالحسینی و ارمغانی در «بررسی معماری زیرزمینی شهر اوئی» (۱۳۹۵)؛ اسماعیلی طاهری در «بررسی ویژگی‌های شهر زیرزمینی اوئی در کاشان از لحاظ اصول و اهداف پدافند غیرعامل» (۱۳۸۸)؛ اشرفی در «پژوهشی در گونه‌شناسی معماری دستکند» (۱۳۹۰)؛ بیرانوند در «بررسی و ارزیابی میراث کهن شهرسازی ایران با تاکید بر ضرورت بازشناسی سکونتگاه‌های زیرزمینی ایران» (۱۳۹۲). گروه دوم از پژوهش‌ها فرهنگ، تاریخچه و آثار تاریخی نوش‌آباد را مورد بررسی قرار داده‌اند مانند احمدیان در «گزارش مردم‌شناسی نوش‌آباد» (۱۳۵۳)؛ مشهدی نوش‌آبادی در کتاب «نوش‌آباد در آیینه تاریخ» (۱۳۷۸) و نراقی در کتاب «آثار تاریخی شهرستان‌های کاشان و نطنز» (۱۳۴۸). جدا از موارد مذکور می‌توان به آثار انتشار نیافته پیرامون نوش‌آباد اشاره کرده مانند «ضوابط اجرایی طرح هادی نوش‌آباد» (۱۳۸۵) تهیه شده توسط سازمان خدمات طراحی شهرداری‌های استان اصفهان و «طرح جامع نوش‌آباد» (۱۳۹۱) تهیه شده توسط مهندسین مشاور ایوان‌نقش‌جهان اشاره کرد. آنچه پژوهش پیش‌رو را نسبت به موارد مذکور متفاوت می‌سازد تمرکز آن بر سیر تحول کالبدی شهر نوش‌آباد از زمان شکل‌گیری تا دوران معاصر و نسبت این توسعه کالبدی با آثار معماری موجود است. موضوعی که در پژوهش‌های پیشین به شکل متمرکز و تخصصی به چشم نمی‌خورد.

روش پژوهش

روش پژوهش پیش‌رو مبتنی بر شیوه اسنادی و روش توصیفی-تحلیلی است. نویسندگان با استفاده از تطبیق منابع مکتوب تاریخی و متاخر با اسناد تصویری و برداشت‌های میدانی تلاش کرده‌اند سیر توسعه کالبدی نوش‌آباد را بازشناسی کرده و آن را به شکل بصری و در قالب نقشه ارائه نمایند.

مبانی نظری

وجه تسمیه و جغرافیای تاریخی نوش‌آباد

پیرامون وجه تسمیه نوش‌آباد تعابیر متعددی وجود دارد که بعضی مرتبط با ساختار لغوی آن و برخی دیگر جنبه تاریخی دارند. از جمله در کتاب «تاریخ قم» که به سال ۳۷۸هـ‌ق برمی‌گردد این‌چنین آمده است: «انوشاباد، این دیه را از بهر آن بدین نام کردند که یکی از اکاسره[1] بدان ناحیت بگذشت به چشمه‌ای که آنجاست فرود آمد و آن چشمه و موضع را خوش یافت بفرمود تا به آن‌جا دیهی بنا نهادند و انوشاباد نام کردند» (قمی، ۱۳۶۱: ۷۷). در تصحیح دیگری از کتاب مذکور همین متن با مختصری تغییر تکرار شده‌است لیکن در پانوشت این توضیح اضافه گردیده: «این روستا امروزه به نام «نوش‌آباد» معروف است، و جزء توابع کاشان به شمار می‌رود...» (قمی، ۱۳۸۵: ۲۲۲). منبع دیگری که نامی از نوش‌آباد در آن ذکر شده کتاب «مراه القاسان» یا همان «تاریخ کاشان» عبدالرحیم کلانترضرابی است که در اواخر دوران قاجار و به سفارش حاکم وقت کاشان جلال‌الدین‌میرزا احتشام‌الملک نوشته شده‌است. در بخشی از کتاب و در توصیف رودخانه سوک‌چم چنین آمده‌است: «مع القصه رودخانه پنجم که از کل رودخانه‌های کاشان بزرگ‌تر است رودخانه سوک‌چم است و آن چنان است

که از سر گردنگاه نراق و کوه‌های برابر مشهد غالی‌شوران، چه قراء اردهار قم و چه قراء کاشان از قالهر و در بجوقا الی نشلج و نیاسر و اسحق‌آباد و مرق و سه ده و برزک هنگام بارندگی ابر بهار از همه کوه‌ها کل رودخانه‌ها بآن وارد می‌شوند و سر بجلگه و همواری کاشان گذارده به چندین شعبه منشعب می‌گردد و بقدر سه چهار فرسخ دشت هامون را پیموده از وسط نوش‌آباد و آران گذشته به بندریگ و دریای نمک منتهی می‌شود و در قدیم الایام سیلی از آن رودخانه سراشیب گشته که از کوه‌های ده فرسخی شهر بقدر ده هزار سنگ‌هایی که هر یک به بزرگی پیل و بزرگ‌تر و کوچک‌تر آورده و در همواری زیر پای قریه راوند و طاهرآباد منتشر گردانیده و الآن مشهور است به سنگستان راوند.» (کلانترضرابی، ۱۳۷۸ :۶۶).

از دیگر منابع سفرنامه سیف‌الدوله معروف به سفرنامه مکه است که در دوره قاجار به طبع رسیده‌است و در آن مختصراً اشاره‌ای به نوش‌آباد شده‌است: «نوش‌آباد قصبه‌ای است از بخش آران شهرستان کاشان که در ۴ کیلومتری باختر آران و در یک کیلومتری خاور راه‌آهن واقع است (سیف‌الدوله، ۱۳۶۴: ۴۲۱). کتاب دیگر «سفرنامه صفاالسلطنه نائینی» است که با نام گزارش کویر به طبع رسیده‌است: «خلاصه ظهر شنبه مکاری آمده از کاشان بیرون شدیم در یک فرسخی شهر، نوش‌آباد از یمین و طاهرآباد از یسار جاده نمودار شد. آب‌انباری هم آقا زین‌العابدین تاجر کاشانی اینجا ساخته‌است که سقا و غلیان فروش نشسته. اینجاها اراضی مثل اراضی مهباد و مغار کم بوته و خار است...» (مشتاقی‌نائینی، ۱۳۶۶: ۸۸).

همچنین در تحقیقی با محتوای مردم‌شناسی که در سال ۱۳۵۳پیرامون نوش‌آباد انجام گرفته می‌خوانیم: «این محل زمانی بارگاه انوشیروان بوده و زنجیری داشته که یک سرش به آسمان وصل بوده‌است و اگر گناهکاری دست به این زنجیر می‌گرفت و به بی‌گناهی خود قسم می‌خورد به آسمان می‌رفت» (احمدیان، ۱۳۵۳). محمد مشهدی‌نوش‌آبادی که تحقیقات مدونی پیرامون نوش‌آباد انجام داده در این باره می‌آورد: «وجه تسمیه نوش‌آباد را باید از نام اصلی و قدیم آن یعنی انوشاباد جستجو کرد. در متون قرن سوم، چهارم و ششم هجری از این شهر به‌عنوان انوشاباد یاد شده است. اگر بخواهیم نام نوش‌آباد را به معنای لغوی آن در نظر بگیریم، آن‌چنان که در لغت‌نامه دهخدا درج شده‌است، انوشا به معنای دین گبران و زرتشتیان است و انوشه به معنای خوشی و خرمی است (مشهدی نوش‌آبادی، ۱۳۷۸) و در جای دیگر با ذکر روایت مذکور در کتاب تاریخ قم می‌آورد: «این وجه تسمیه با سابقه تاریخی نوش‌آباد و اینکه در صدر اسلام نیز یکی از منزلگاه‌های راه ری و اصفهان بوده، سازگار است..... در هر صورت انوشاباد در قرون اخیر به سبب سنگینی تلفظ به نوش‌آباد تغییرنام یافته‌است» (مشهدی-نوش‌آبادی، ۱۳۷۸).

تصویر ۱- موقعیت جغرافیایی نوش‌آباد در تقسیمات سیاسی استان اصفهان. منبع: (سازمان نقشه‌برداری کشور)

پیرامون حوزه جغرافیای تاریخی و تقسیمات ولایات از آنچه در منابع مکتوب متقدم قابل برداشت است یک مورد فصل دوم از باب دوم کتاب *تاریخ قم* و در ذکر خراج این شهر است که از نوش‌آباد با عنوان «انوشاباد» یاد شده و آن را جزء طسوج (آبادی‌های)

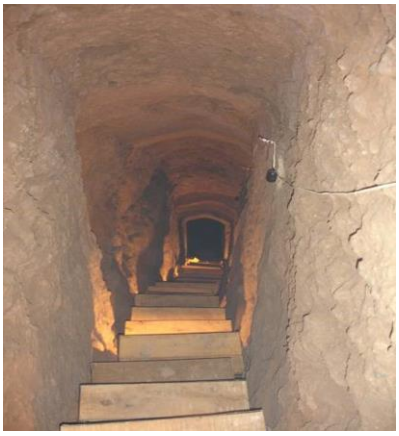
ناحیه قاسان برشمرده‌است (قمی، ۱۳۶۱: ۱۱۴ و ۱۳۸). همچنین در کتاب الاعلاق النفیسه ابن رسته، که تاریخ نگارش آن به حوالی ۳۱۰-۲۹۰ هـق برمی‌گردد، از نوش‌آباد با عناوین «انوشاباذ» و «نوشاباذ» یاد شده و نویسنده آن را یکی از منازل راه اصفهان به ری معرفی کرده‌است (ابن‌رسته، ۱۳۶۵: ۲۲۴-۲۲۳). در کتاب آثار تاریخی کاشان و نطنز پیرامون شکل‌گیری هسته سکونتگاهی نوش‌آباد روایت عبور شاه ساسانی از نوش‌آباد، که بدان اشاره شد، تکرار شده‌است و چنین برداشت شده: «این خاطره تاریخی را نسل‌های متوالی مردم آنجا سینه به سینه بازگو کرده‌اند و جایگاه فرودآمدن و اقامتگاه شاهنشاه ساسانی، در نزدیکی چشمه قدیمی قریه، به نام تختگاه انوشیروان معروف بوده و اکنون هم آنجا را تخت‌گاه و چهارراه تخت می‌گویند» (نراقی، ۱۳۴۸). پیرامون تاریخچه نوش‌آباد در قرون نخستین اسلامی کمتر به ذکری مکتوب برمی‌خوریم تا قرون میانه هجری به‌ویژه دوران سلجوقی و ایلخانی که اخباری مبنی بر لشکرکشی و قتل و غارت در ناحیه نوش‌آباد، که در آن روزگار از رستاق کاشان بوده، وجود دارد که انعکاس آن را می‌توان در یکی از ابیات قصیده ابوالرضا راوندی عالم دینی و شاعر قرن ششم هـق یافت: (وعلی انوشاباد دارت دوره خروالهدت‌ها علی الاذقان) که اشاره به حمله ملک سلجوق بن محمد بن ملکشاه به سال ۵۳۲ هـق می‌کند که طی آن سختی‌ها و مصیبت‌های فراوانی بر اهل نوش‌آباد وارد شد و مردم در اوج ناتوانی به خاک افتادند (مشهدی‌نوش‌آبادی، ۱۳۷۸). با وجود این جنایات و سختی‌ها آثاری نیز از آبادانی در قرون میانه هجری دیده می‌شود که بارزترین آن‌ها مسجدجامع و مناره معروف آن از دوران سلجوقی است که آجرکاری‌های فاخری دارد. اثر قابل توجه دیگر محراب گچ‌بری مسجد علی است که به دوره ایلخانی متعلق است. توجه صفویان به شهر کاشان را علاوه‌بر تاریخ مکتوب می‌توان در آبادانی این شهر ملاحظه کرد که نوش‌آباد نیز از این توجه بی‌نصیب نمانده و آثار معماری همچون مسجد حاج حسین، حسینیه توی‌ده و امامزاده محمد در زمره آن‌ها هستند. با این وجود پایان عصر صفوی برای نوش‌آباد گران تمام می‌شود و در هجوم افغان‌ها به منطقه کاشان، نوش‌آباد و چند روستای دیگر به دست الله یارخان افغان مورد تجاوز و قتل و غارت قرار می‌گیرد (مشهدی‌نوش‌آبادی، ۱۳۷۸). نوش‌آباد در دوران قاجار توسعه کالبدی زیادی می‌یابد و محلات مسکونی و ابنیه عمومی متعددی که امروزه در آن دیده می‌شود عمدتاً بازمانده از آن دوران هستند. با این وجود شهر همچنان دستخوش بلایا و مصیبت‌های متعدد است از جمله ضایعه خشکسالی و قحطی در سال‌های ۱۲۸۸هـق و ۱۳۳۵هـق و فتنه نایب حسین کاشی (معدوم ۱۲۹۸هـش) اشاره کرد که نوش‌آباد را نیز تحت تاثیر قرار می‌دهد (مشهدی‌نوش‌آبادی، ۱۳۷۸). تاریخ نوش‌آباد در دوران پهلوی مانند بسیاری شهرهای ایران با روند مدرنیزاسیون توام است که آثار آن را می‌توان در معماری و خیابان‌کشی‌ها مشاهده کرد که در سیر تحول کالبدی به آن‌ها پرداخته می‌شود.

سیر تحول کالبدی نوش‌آباد

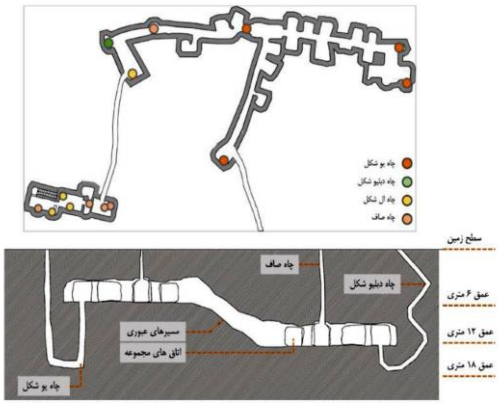
هسته اولیه شکل‌گیری و دوران پیش از اسلام

همان‌طور که پیش‌تر گفته شد در بسیاری منابع قدمت نوش‌آباد به دوره ساسانی نسبت داده می‌شود و مطابق پژوهش‌های مذکور محل آن را می‌توان در دو نقطه شهر جستجو کرد. یکی مکان موسوم به تختگاه که در حال حاضر نیز موجود می‌باشد و البته مسلماً هسته نوش‌آباد فعلی نیست و احتمال می‌رود هسته نوش‌آباد ساسانی در این نقطه بوده و در قرون اولیه اسلامی متروک و جابه‌جا گشته است و دیگری دستکندهای موسوم به اوئی است که بیش‌تر به نظر می‌آید پناهگاه‌هایی اضطراری بوده‌اند که در این دوره جهت حفاظت از هجوم متجاوزان احداث شده‌اند و در دوران‌های بعدی نیز مورد استفاده قرار گرفته‌اند. اوئی‌ها به دلیل مهارت و تجربه مردم منطقه در ساخت قنات، پناهگاه مقاومی در زمان حملات یاغیان بوده است؛ ضمن آنکه به نظر می‌رسد به دلیل روان بودن

آب قنات از زیر بافت مسکونی و نیاز به انبارکردن مواد غذایی و تسلط اقلیم گرم و خشک ساخته شده‌اند (عالمی، ۱۴۰۰: ۱۸۰-۱۷۹). در گزارش مردم‌شناسی سال ۱۳۵۳ خورشیدی پیرامون اوئی‌ها آمده‌است: اهالی معتقدند که در زیر دهکده نوش‌آباد چاه‌ها و دهلیزهایی هست که هر کدام به چند معبر تقسیم می‌شود و چندین کیلومتر ادامه دارد (احمدیان، ۱۳۵۳) (تصاویر ۲ و ۳).



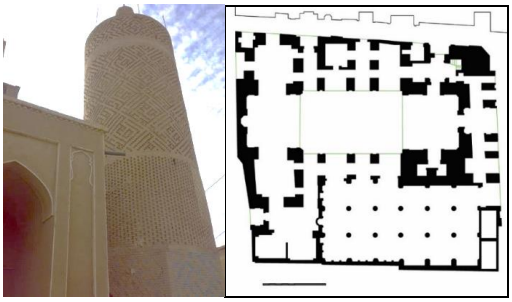
تصویر ۲- نمایی از فضای یکی از اوئی‌های نوش‌آباد. منبع: (نگارندگان)



تصویر ۳- پلان و برش یکی از مجموعه دستکندهای نوش‌آباد (اوئی‌ها) که در آن موقعیت کانال‌های هوا و دسترسی‌های مربوط مشخص شده‌است. منبع: (ساروخانی، ۱۳۸۳)

صدر اسلام تا قرون میانه هجری

از سیر تحول کالبدی و آثار سکونتگاهی نوش‌آباد در قرون نخستین بعد از ورود اسلام و تا پیش از سلجوقیان بجز اوئی‌ها اثر معماری تاکنون شناسایی نشده‌است. دوران سلجوقی را می‌توان نقطه عطفی در سیر تحول کالبدی نوش‌آباد به شمار آورد، زمانی که مهم‌ترین عنصر شهری دوران اسلامی یعنی مسجد پدید می‌آید. مسجد عتیق (جامع) نوش‌آباد پس از مسجدجامع کاشان و قلعه جلالی‌ها قدیمی‌ترین اثر تاریخی دوران اسلامی منطقه کاشان است. مسجدجامع در محله بالاده قرار گرفته‌است و در مجاورت آن عناصر شهری دیگری چون آب‌انبار و زیارتگاه قرار گرفته‌است. مهم‌ترین بخش‌های تاریخی مسجد ایوان‌های شمالی و جنوبی، شبستان، جلوخان و درهای بنا هستند و از این میان مناره شاخص‌تر است که چندین کتیبه آجری دارد. نخستین کتیبه به وسیله آجرچینی با خط نسخ قائم‌الزاویه به شکل مورب دورتادور بنا را تا رأس آن پوشانده است. در این کتیبه عبارت: «العلم عندالله» تکرار شده‌است. کتیبه دیگری به شکل برجسته و با خط کوفی است که در متن آن سه نام قابل تشخیص است: ۱- کتیبه‌ای با نام محمد (ص) و علی (ع). ۲- کتیبه‌ای با نام عمر و عثمان. ۳- کتیبه‌ای با نام ابوبکر (مشهدی‌نوش‌آبادی، ۱۳۷۸). لازم به ذکر است بسیاری از دیگر فضاها و عناصر مسجد متعلق به دوران بعد از سلجوقی تا معاصر است (تصاویر ۴ و ۵).



تصاویر ۴ و ۵- پلان و نمایی از مسجدجامع نوش‌آباد و مناره آن. منبع: (ترسیم نقشه بر اساس پلان موجود در آرشیو اداره میراث فرهنگی شهرستان کاشان). منبع تصویر: (نگارندگان)

قلاع تاریخی منطقه کاشان نقش مهمی در شکل‌گیری سکونتگاه‌های بعدی این منطقه داشته‌اند و برخی پژوهشگران نوش‌آباد نخستین را یکی از این قلاع پراکنده می‌دانند که حفاظت از راه‌های منطقه را به‌عهده داشته و قدمت آن را تا دوران ساسانی تخمین می‌زنند (ساروخانی، ۱۳۸۷: ۲۸). با این وجود تنها قلعه بازمانده در پهنه شهر کنونی قلعه سی‌زن

(سی‌زان) است که در شرق نوش‌آباد کنونی واقع شده و منابع تحقیقی آن را سلجوقی قدمت‌گذاری کرده‌اند: «این قلعه که به شکل مربع است، دارای ۹ برج بوده و بیش از یک هکتار وسعت داشته است. ۲ برج سردر ورودی، که در ضلع غربی و رو به نوش‌آباد قرار دارد، از دیگر برج‌ها کوچک‌ترند. قسمت‌های داخلی قلعه تماماً تخریب و قلعه مسطح شده‌است. متأسفانه این قلعه خصوصاً سردر زیبای آن رو به ویرانی گذاشته و اکنون از ۲ برج سردر آن اثر چندانی بر جای نمانده است. قلعه خشتی نوش‌آباد دژ نظامی بوده که در اعصار بعدی کاربری مسکونی پیدا کرده‌است. دوره‌های سلجوقی و تیموری به‌عنوان تاریخ بنای آن حدس زده می‌شود، اما آنچه مسلم است، این است که این قلعه در زمان صفوی‌آباد بوده‌است. این نکته از سکه‌هایی که در این قلعه کشف شده، مشخص می‌شود. این بنا در زمان قاجار و اوایل پهلوی مسکونی بوده‌است (مشهدی‌نوش‌آبادی، ۱۳۷۸). همان‌طور که پیش‌تر گفته شد ملک سلجوق ابن محمد در سال ۵۳۲ هـ‌ق اطراف کاشان و از جمله نوش‌آباد را مورد تاخت و تاز قرار می‌دهد و محتمل است تاریخ احداث قلعه بعد از تاریخ مذکور باشد. با وجود این‌که اوئی‌ها نیز در آن تاریخ مورد استفاده بوده‌اند نقش تدافعی قلعه غیر قابل اغماض است (تصاویر ۶ و ۷).

تصاویر ۶ و ۷- راست: تصویر هوائی قلعه سیزان در نقشه سال ۱۳۴۲. منبع: (سازمان نقشه برداری کشور) چپ: نمایی از یکی از برج‌های قلعه سیزان. منبع: (نگارندگان)

دوره ایلخانی و صفوی

ساختار سلجوقی نوش‌آباد تا حمله ویرانگر مغول ادامه می‌یابد. در طی قرن هفتم و همزمان با هجوم مغولان به ایران، منطقه کاشان و به تبع آن نوش‌آباد نیز مورد تاخت و تاز و ویرانی بیگانگان قرار می‌گیرد. اما بعدها با اسلام آوردن ایلخانان و تلاش جانشینان آن‌ها در پی آبادی ویرانی‌های حاصل از گذشته، شهر دوباره جان می‌گیرد و بناهای جدید در آن برپا می‌گردد. در نوش‌آباد نیز آثار قابل ملاحظه‌ای از این دوره به چشم می‌خورد. یکی از آن‌ها آثار محراب گچ‌بری زیبای مسجد علی (ع) و احتمالاً ایوان شمالی مسجد جامع نوش‌آباد است، زیرا ایوان‌های دوره مغول نسبت به دوره پیشین از ارتفاع زیادی برخوردار است و این ویژگی در این ایوان به چشم می‌خورد. مسجد حضرت علی (ع)، که در محله تووی‌ده و در کنار درخت کهنسالی واقع شده، مشتمل است بر شبستان، ایوان، رواق، محراب و مأذنه. شبستان این مسجد چند پله از کف کوچه پایین‌تر است و بر بالای درگاه آن محراب گچ‌بری با نقوش و خطوط دوره ایلخانی به چشم می‌خورد. از قرار معلوم بر اثر تغییرات زیادی که در این مسجد پیدا شد، محراب آن که به طور مسلم بر دیوار سمت قبله قرار داشته اکنون بر دیوار مخالف جانب قبله واقع شده‌است. ضلع جنوبی این شبستان از الحاقات دوره قاجاریه (۱۳۰۲) است که با ستون‌های مربع شکل به ابعاد ۱/۵ متر و سقف کوتاه از دیگر قسمت‌ها متمایز می‌شود (تصاویر ۸ و ۹).

تصاویر ۸ و ۹- پلان مسجدعلی و تصویری از محراب ایلخانی آن. منبع: (نگارندگان)

دوران صفوی را بایستی دوران تجدید حیات منطقه کاشان و به تبع آن شهر نوش‌آباد دانست. اهمیت مذهبی شهر و مطرح شدن آن به‌عنوان یکی از پایگاه‌های شیعی تاثیر بسزایی در شکل‌گیری فضاهای مذهبی منطقه داشت، به‌گونه‌ای که آثار متعدد تاریخی- مذهبی در نوش‌آباد از این دوره گواه اهمیت و آبادانی آن است. مسجد حاج سید حسین (۱۰۴۲ هـ) حسینیه توی‌ده (۱۱۲۳هـ)، بقعه امامزاده محمد (۱۰۰۳هـ ق)، سه درب مسجدجامع (۱۱۳۲هـ و ۱۰۰۷ هـ‌ق)، کتیبه مسجد علی (ع) (۱۰۰۳ هـ‌ق)،

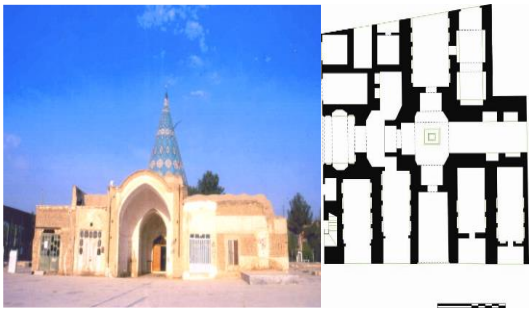
منبر چوبی کنده‌کاری حسینیه شیخ آباد (۱۱۲۳ هـق)، که اکنون اثری از آن نیست، و ده‌ها کتیبه تاریخی دیگر، همگی از آثار این دوره است. یکی از دلایل توجه به نوش‌آباد در عصری که از شیعه به‌عنوان مذهب رسمی جانب‌داری شدید می شود، وجود تعداد زیادی از مقابر سادات و نوادگان ائمه معصوم (ع) در این شهر است (تصاویر ۱۰ و ۱۱).

تصاویر ۱۰ و ۱۱- پلان و تصویری از مسجد حاج حسین. منبع: (ترسیم نقشه بر اساس پلان موجود در آرشیو اداره میراث فرهنگی کاشان) منبع تصویر: (نگارندگان)

از دیگر آثار بازمانده از دوران صفوی می‌توان به آب‌انبار میدان حسینیه توی‌ده اشاره کرد. این بنا زیباترین و مستحکم‌ترین آب‌انبار موجود در نوش‌آباد است که بنای آن احتمالاً با بنای حسینیه همزمان است. قرار گرفتن بنا در داخل میدان و همسایگی آن با حسینیه، مسجد، زورخانه، حمام، بازار و مکتب‌خانه، که در گذشته دایر بوده‌است، این بنا را در موقعیت ممتازی قرار می‌داده‌است (تصاویر ۱۲ و ۱۳).

تصاویر ۱۲ و ۱۳- پلان و نمایی از آب انبار مرکزی نوش‌آباد. منبع: (ترسیم نقشه بر اساس پلان موجود در آرشیو اداره میراث فرهنگی کاشان) منبع تصویر: (نگارندگان)

از دیگر آثار به جا مانده از دوره صفوی در نوش‌آباد، بقعه امامزاده محمد بن زید یکی از نوادگان امام حسن مجتبی (ع) می‌باشد، که دارای گنبد مخروطی شکل فیروزه‌ای با کاشی‌های معرق مزین به اسماء الله، محمد (ص) و علی (ع) است. این کاشی‌کاری در سال ۱۳۱۴ هـش به همت سید قاسم خادمی به کلی مرمت شده‌است. کاشی‌کار آن استاد عباس حسن آبادی است که زیارت شاهزاده هادی بیدگل را نیز کاشی کرده‌است (مشهدی‌نوش‌آبادی، ۱۳۷۸) (تصاویر ۱۴ و ۱۵).



تصاویر ۱۴ و ۱۵- پلان و نمایی از امامزاده محمد نوش‌آباد. منبع: (ترسیم نقشه بر اساس پلان موجود در آرشیو اداره میراث فرهنگی کاشان) منبع تصویر: (نگارندگان)

دوران بعد از صفویه تا قاجار

کلانترضرابی در تاریخ کاشان شرح مفصلی بر حوادث پس از مرگ نادر و مقابله حسینعلی‌خان افشار (حاکم کاشان) دارد که توانست با کمک رعایای روستاهای اطراف شهر و از جمله نوش‌آباد مهاجمان را دفع نماید (سادات‌بیدگلی و ساروخانی، ۱۳۸۷: ۳۲-۳۱). دوران قاجار در منطقه کاشان با سختی‌ها و مصیبت‌های فراوانی همچون قحطی سال‌های ۱۲۸۸ و ۱۳۳۵ هجری قمری و نیز سیلاب‌های ویرانگر سال‌های ۱۲۸۴ و ۱۳۳۹ هـق و نیز غائله نایب‌حسن و پسران همراه بوده‌است. در این سال‌ها مردم شهر کاشان و به‌خصوص شهر نوش‌آباد متحمل سختی‌های بی‌شمار گشتند که بر اثر همین امر بسیاری از کودکان و سال‌خوردگان و نیز زنان بی‌پناه جان باختند (مشهدی‌نوش‌آبادی، ۱۳۷۸). به‌رغم سختی‌های مذکور، به لحاظ ساختار شهرسازی دوران قدیم، دوره قاجار اهمیت فراوان دارد. در این دوره استخوان‌بندی اصلی شهر از طریق ارتباط بین بناهای اصلی ایجاد می‌شود و ساختار محلات انسجام و پیوستگی کنونی خود را به دست می‌آورد. بسیاری از بناهای عمومی جدید همچون آب‌انبارها، حسینیه‌ها و مساجد محله‌ای

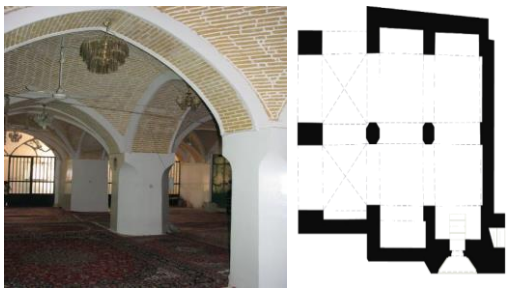
در این دوره ساخته می‌شود و میدانگاه‌های شهری محل اصلی ارتباط و پیوستگی بین محلات قرار می‌گیرد. گذرهای شاخص و ساباط‌ها در این دوره قوام یافته و به معنای واقعی شهر تاریخی انسجام می‌یابد. توسعه تاریخی نوش‌آباد از هسته نخستین تا دوران قاجاریه بر نقشه وضع موجود در تصویر (۱۶) قابل مشاهده‌است.

تصویر ۱۶- سیر توسعه تاریخی نوش‌آباد تا دوران قاجار (آثار شاخص با رنگ قرمز مشخص شده‌اند). منبع: (نگارندگان بر پایه نقشه سازمان نقشه برداری)

محلات تاریخی نوش‌آباد شامل هفت محله است که به ترتیب کثرت جمعیت عبارتنداز: توی‌ده، بالاده، شیخ‌آباد، جویباره، دربریگ (دروازه‌ریگ) و محلات ورقاده و ولی دایه که تابع محلات بالاده و توی‌ده‌اند. معمولاً مقابل حسینیه‌های نوش‌آباد میدانی قرار دارد که اطراف آن بازار محسوب می‌شود و مغازه‌های مختلف و مسجد حول محور آن قرار دارند. در واقع حسینیه‌ها تنها مراکزی هستند که بیش‌ترین افراد هر محل (خاصه در ماه محرم) در آن‌ها تجمع می‌کنند. محله توی‌ده در مرکز و شمال نوش‌آباد قرار دارد. محله بالاده در قسمت جنوب و جنوب شرقی، محله دربریگ در شمال شرقی، محله جویباره در شمال غربی و غرب و محله شیخ آباد در غرب و جنوب غربی نوش‌آباد قرار دارد (تصویر۱۷).

تصویر ۱۷- حدود و گستره محلات تاریخی نوش‌آباد در سطح شهر امروزین. منبع: (نگارندگان بر پایه نقشه سازمان نقشه برداری)

علاوه بر این، از دوران قاجار بناهای عمومی متعددی در نوش‌آباد باقی مانده‌است از جمله: مسجد موسی بن جعفر (ع) که تاریخ احداث آن سال ۱۳۳۹ هـ‌ق است. زیارتگاه شاهزاده رقیه خاتون و شاهزاده ابراهیم در محله شیخ‌آباد و زیارتگاه شاهزادگان سید فاضل و سید ابوالقاسم که به سال ۱۳۳۵ هـ‌ق بنا شده‌است. همچنین زیارتگاه شاهزاده اسحاق، زیارتگاه شاهزاده حسن و سلیمان از دیگر بناهای مذهبی مربوط به دوران قاجار هستند. آب‌انبارهای متعدد از دیگر بناهای ساخته شده در دوران قاجار هستند از جمله آب‌انبار مسجد جامع، آب‌انبار ورقاده (چاله سی) و آب‌انبار دربریگ که مرکزیتی را در محلات ایجاد کرده‌اند (تصاویر ۱۸ الی۲۶).



تصاویر ۱۸ و ۱۹- پلان و نمای داخلی از مسجد موسی ابن جعفر. منبع: (نگارندگان)

تصویر ۲۰- نمایی از ایوان امامزاده فاضل و ابوالقاسم نوش‌آباد. منبع: (نگارندگان)

تصاویر ۲۱ و ۲۲- پلان و نمایی از امامزاده شاهزاده اسحاق. منبع: (ترسیم نقشه بر اساس پلان موجود در آرشیو اداره میراث فرهنگی کاشان) منبع تصویر: (نگارندگان)

تصاویر ۲۳ و ۲۴- راست: نمایی از آب انبار چاله‌سی نوش‌آباد. چپ: نمایی از سر در آب انبار مسجد جامع. منبع: (نگارندگان)

تصاویر ۲۵ و ۲۶- راست: نمایی از آب انبار توی‌ده (مرکزی). چپ: نمایی از آب انبار درب ریگ. منبع: (نگارندگان)

میدانگاه‌ها مهم‌ترین مراکز محله در نوش‌آباد هستند. مجموعه میدان وقفه (میدان سیدجمال‌الدین اسدآبادی) یکی از این مراکز است که در واقع مرکز محله درب ریگ-واقع در قسمت شمال شرقی شهر نوش‌آباد- می‌باشد. این میدان طراحی شده و دارای نظم هندسی است. در بخش شمالی میدان، خانه تاریخی حاج ذبیح‌الله (حاجی مریم) و در بخش شرقی آن بنای شترخانه قرار گرفته‌است (تصاویر ۲۷ الی ۳۲).

تصاویر ۲۷ و ۲۸- بالا: نمایی از ضلع شمالی میدان وقفه. پایین: نمایی از ضلع شرقی میدان وقفه. منبع: (نگارندگان)

تصاویر ۲۹ و ۳۰- راست: پلان کلی میدان وقفه. منبع: (نگارندگان) چپ: موقعیت میدان وقفه در تصویر هوایی سال ۱۳۴۲. منبع: (سازمان نقشه برداری کل کشور)

تصاویر ۳۱ و ۳۲- راست: نمایی از ایوان خانه حاجی‌مریم. چپ: نمای داخلی عمارت شترخانه. منبع: (نگارندگان)

دوران معاصر (پهلوی- جمهوری اسلامی)

توسعه کالبدی نوش‌آباد در دوران معاصر را می‌توان بر اساس تصاویر هوایی آن در سال‌های ۱۳۴۳ و ۱۳۶۲ و ۱۳۸۴ و ۱۴۰۰ تفسیر کرد. در تصویر هوایی سال ۱۳۴۳ محدوده توسعه کالبدی تقریباً با بافت تاریخی کنونی منطبق است (تصویر ۳۳). راستای عمومی بافت رو به جنوب غرب (قبله) بوده و بناهایی چون قلعه سیزان (جنوب شرق) و امامزاده محمد (غرب) هر دو در خارج از محدوده توسعه کالبدی بوده‌اند. همچنین بخش وسیعی از محدوده بافت را در ضلع غربی و جنوب غربی زمین‌های کشاورزی تشکیل می‌دهند. کوره قنوات نیز در همین سوی است. در ضلع شمالی و شرقی بافت که بیشتر در معرض طوفان‌های شنی قرار دارد خانه‌ها بعضاً در سوی مربوط به شکل منحنی ساخته شده‌اند. مسیل نیز در همین ضلع است و در راستای شمالی جنوبی از حاشیه شرقی عبور می‌نماید. در تصویر هوایی سال ۱۳۶۲ شهر به سوی شرق توسعه یافته و اطراف قلعه را کاملا در برگرفته است.

در ضلع جنوب غربی نیز پارک جدیدی احداث شده که امامزاده و گورستان تاریخی را در برگرفته است. همچنین توسعه وسیعی نیز در ضلع شمال غرب صورت گرفته‌است. کمربندی کنونی شهر در این فاصله زمانی شکل گرفته که البته هنوز آسفالت نشده‌است. دیگر اتفاق مهم این دوره حذف زمین‌های کشاورزی داخل بافت است (تصویر ۳۴). توسعه سال ۱۳۸۴ در سطح ابنیه داخل بافت نسبتاً جزئی است و عمده تغییرات واحدهای مسکونی خارج از محدوده کمربندی است. شاید به‌علت سیل‌گیر بودن دو حاشیه شرقی و غربی و بعضاً ایجاد سیل‌گیر عملا رشد شهر در این دو راستا متوقف می‌گردد و در شمال و جنوب متمرکز می‌شود. الگوی توسعه کالبدی ابنیه در این دوره برخلاف الگوی ارگانیک پیشین میل به یکسان‌سازی و تشکیل بلوک‌های مستطیل شکل موازی دارد. توسعه زمین‌های کشاورزی در خارج شهر، خصوصاً در ضلع شمال شرق، در این دوره چشمگیر است. دیگر اتفاق مهم در این دوره شکل‌گیری واحدهای صنعتی در ضلع جنوبی است که عمدتاً در حاشیه جاده دسترسی به کاشان قرار گرفته‌اند (تصویر ۳۵). بیش‌ترین توسعه کالبدی و معاصر نوش‌آباد پس از شهر شدن آن در سال ۱۳۸۰ و دهه هشتاد و نود رخ می‌دهد. بر اساس تطبیق تصویر هوایی سال ۱۴۰۳ (تصویر ۳۶) با تصویر هوایی ۱۳۸۴ (تصویر ۳۵) ابتدا خیابان ناتمام امام خمینی به شکل عریض‌ترین خیابان درون‌شهری تکمیل می‌شود و عملاً بافت تاریخی به دو بخش شرقی و غربی منفک شده و انسجام تاریخی آن از بین می‌رود همچنین کمربندی‌های اطراف شهر تکمیل می‌گردد. در این دوره توسعه شهر به سوی شمال چشمگیر است و شهرک جدید اندیشه با الگوی شهرسازی جدید و بلوک‌بندی‌های هندسی کل ضلع شمالی را در برمی‌گیرد. توسعه در جنوب شهر به نسبت کمتر بوده و ترکیبی از واحدهای عمدتاً صنعتی و کارگاهی و همچنین مسکونی است. در سوی شرق و غرب همچنان توسعه کالبدی متوقف است و زمین‌های آن به کاربری کشاورزی اختصاص دارد.

تصویر ۳۳- تصویر هوایی نوش‌آباد در سال ۱۳۴۳. منبع: (سازمان نقشه برداری کشور)

تصویر ۳۴- تصویر هوایی نوش‌آباد در سال ۱۳۶۲. منبع: (سازمان نقشه برداری کشور).

تصویر ۳۵- تصویر هوایی نوش‌آباد در سال ۱۳۸۴. منبع: (سازمان نقشه برداری کشور)

تصویر ۳۶- تصویر هوایی نوش‌آباد در سال ۱۴۰۳. منبع: (URL: 1)

نتیجه‌گیری

نوش‌آباد سکونتگاهی تاریخی است که سابقه تاریخی آن را می‌توان در معدود اشاره‌های موجود در منابع مکتوب و بیشتر از آن در آثار تاریخی بازمانده جستجو کرد. هسته تاریخی و قدیمی‌ترین سوابق از سکونتگاه دائمی در نوش‌آباد به دوران ساسانی نسبت داده می‌شود و قدیمی‌ترین آثار تاریخی شناخته شده از دوران بعد از اسلام نوش‌آباد به عصر سلجوقی تعلق دارند. بافت تاریخی نوش‌آباد به‌رغم وسعت کم دارای تعداد کثیری آثار از دوران سلجوقی، ایلخانی، صفوی، قاجار و اوایل پهلوی است که نشان از تداوم حیات شهری در نوش‌آباد از گذشته تاکنون است که بازشناسی آن‌ها به شکل تک‌اثر یا در غالب شهر و محلات تاریخی واجد اهمیت فراوان است. اهمیت این موضوع زمانی شاخص‌تر می‌شود که سیر توسعه و تغییر شهر مطابق تصاویر هوایی دهه‌های اخیر بررسی تطبیقی می‌گردد. مطالعه اسناد تصویری حاکی از تخریب بخش‌هایی از بافت تاریخی با احداث گذرهای درون شهری است؛ ضمن آن‌که تخریب تک آثار باقی‌مانده، خصوصاً خانه‌ها، و جایگزینی آن‌ها با آپارتمان و موارد مشابه معضل دیگری است که آینده بافت تاریخی نوش‌آباد را تهدید می‌کند و شایسته است پیش از آن‌که دیر شود قوانین حفاظتی مختص این بافت ارزشمند تاریخی وضع گردد.

پی‌نوشت

۱. اکاسره: ساسانیان.

منابع

- ابن‌رسته، احمدبن‌عمر (۱۳۶۵)، *الاعلایق النفیسه*، ترجمه و تعلیق: حسین قره‌چانلو، تهران: انتشارات امیرکبیر.
- ایوان‌نقش‌جهان، مهندسان مشاور (۱۳۹۱)، *طرح‌جامع شهر نوش‌آباد (چکیده گزارش)*، اداره‌کل مسکن و شهرسازی استان اصفهان، مدیریت معماری و شهرسازی، اصفهان: گزارش انتشار نیافته.
- احمدیان، محمدعلی (۱۳۵۳)، *گزارش مردم شناسی نوش‌آباد*، وزارت فرهنگ و هنر، مرکز مردم شناسی ایران، تهران: گزارش انتشار نیافته.
- اسماعیلی‌طاهری، حسن (۱۳۸۸)، بررسی ویژگی‌های شهر زیرزمینی اوئی در کاشان از لحاظ اصول و اهداف پدافند غیرعامل، *مجموعه مقالات همایش علمی-پژوهشی پدافند غیرعامل*، تهران: دانشگاه امیرکبیر.
- اشرفی، مهناز (۱۳۹۰)، پژوهشی در گونه‌شناسی معماری دستکند، *نامه معماری و شهرسازی*، شماره ۷، ۴۷-۲۵.
- بیرانوند، مسلم (۱۳۹۲)، بررسی و ارزیابی میراث کهن شهرسازی ایران، با تاکید بر ضرورت بازشناسی سکونتگاه‌های زیرزمینی ایران، *پژوهش و برنامه‌ریزی شهری*، ۴(۱۲): ۷۸-۶۳.
- سادات‌بیدگلی، سیدمحمود؛ ساروخانی، زهرا (۱۳۸۷)، بررسی علل تاریخی-اقلیمی ایجاد اوئی‌ها در منطقه کاشان، *گنجینه‌اسناد*، شماره ۷۱، ۳۶-۲۵.
- ساروخانی، زهرا (۱۳۸۳)، گزارش کاوش در اوئی، شهر نوش‌آباد، *گزارش فصل اول حفاری*، پژوهشکده سازمان میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری کشور، تهران: گزارش انتشار نیافته.
- سازمان نقشه‌برداری کشور، *آرشیو عکس‌های هوایی و نقشه‌ها*.
- شهرداری نوش‌آباد (۱۳۸۵)، *ضوابط و مقررات اجرائی طرح هادی نوش‌آباد*، مشاور: سازمان خدمات طراحی شهرداری‌های استان اصفهان، اصفهان: گزارش انتشار نیافته.
- صالحی، مانا؛ عبدالحسینی، جواد؛ ارمغانی، ارسطو (۱۳۹۵)، بررسی معماری زیرزمینی شهر اویی (نوش‌آباد)، *مجموعه مقالات اولین کنفرانس ملی رویکردهای معماری و شهرسازی پیش‌رو*، کرمانشاه: دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرمانشاه.
- عالمی، بابک (۱۴۰۰)، مطالعه تطبیقی لانه‌موریانه و مجموعه زیرزمینی نوش‌آباد، *مطالعات معماری‌ایران*، ۱۰(۲۰): ۱۹۴-۱۷۷.
- قاجار، سلطان‌محمدمیرزا (۱۳۶۴)، *سفرنامه سیف‌الدوله*، به تصحیح و تعلیق علی‌اکبر خداپرست، تهران: نشر نی.
-قمی، حسن ابن محمدبن حسن (۱۳۶۱)، *تاریخ قم*، ترجمه حسن بن علی بن حسن بن عبدالملک قمی، به تصحیح سید جلال الدین تهرانی، تهران: انتشارات توس.
- قمی، حسن ابن محمد (۱۳۸۵)، *تاریخ قم مرعشی*، به ترجمه و تصحیح محمدرضا انصاری، قم: انتشارات کتابخانه آیت‌الله مرعشی.
- کلانترضرابی، عبدالرحیم بن محمدابراهیم (۱۳۷۸)، *تاریخ کاشان*، تهران: انتشارات امیرکبیر.
- مشهدی‌نوش‌آبادی، محمد (۱۳۷۸)، *نوش‌آباد در آیینه تاریخ*، آثار تاریخی و فرهنگ، کاشان: انتشارات مرسل.
- مشهدی‌نوش‌آبادی، محمد (۱۳۸۶)، *نوش‌آباد دیار کهن*، کاشان: انتشارات دعوت.
- مشتاقی‌نایینی، علی ابن محمد (۱۳۶۶)، *گزارش کویر، سفرنامه صفاء السلطنه نایینی*، به اهتمام محمد گلبن، تهران: انتشارات اطلاعات.
- نراقی، حسن (۱۳۴۸)، *آثار تاریخی شهرستان‌های کاشان و نطنز*، تهران: انتشارات انجمن آثار ملی

-URL1: https://earth.google.com Accessed at 20-05-2022

Semnan University

Journal of Applied Arts

Journal homepage: http://aaj.semnan.ac.ir
ISNN: 2821-0670

Analysis of the Representation Discourse of Women in Adaptation from the Adapted Source «Doll House Play» to the Adapted Work «Sara Film» with the Approach of James Paul Gee and Ruth Wodak

Fatemeh Raadniya [1], Fathollah Zare Khalili [2] (Corresponding Author)

[1] Ph.D Student, Art Research Department, Faculty of Art and Architecture, Iran University of Art, Tehran, Iran.
[2] Assistant Professor, Art Department, Faculty of Art and Architecture, Shiraz University, Shiraz, Iran.

(Received: 13.05.2024, Revised: 01.10.2024, Accepted: 14.10.2024)
https://doi.org/10.22075/aaj.2024.34106.1241

Abstract:

Cinema as a multifaceted art can be studied with interdisciplinary approaches such as sociology. On the other hand, the representation of women in cinema can shed light on the dimensions of the presence and role of women in the society from which the work emerges. Cinematic adaptation provides a criterion for studying the change from source to adaptation. The representation of a woman in the film Sara, which is a free adaptation of the play A Doll's House, is the focus of this research. Using the discourse analysis method and the combined approach of Ruth Wodak and James Paul Gee, the study aims to examine the distribution of power among different discourses in the film and discover whether this distribution of power is aimed at consolidating or deconstructing patriarchal discourse. This descriptive-analytical research was conducted using the library method, employing qualitative and, in some cases, quantitative approaches. The results show that the fictional characters are completely dominated by the patriarchal ideology, which they in turn reproduce in society. This reproduction becomes evident through an analysis of the relationships between the characters. The distribution of power until the final episodes is entirely in the direction of consolidating this ideology. However, a sudden decision by the main female character, driven by a deep psychological transformation, leads to the deconstruction of this dominant discourse. Therefore, the main research question will be: How is the representation of women in the «Doll House Play» and the «Sara Film» using the Knowledge of discourse analysis?

Keywords: Woman Representation, Discourse Analysis, James Paul Gee, Ruth Wodak, Sara Film.

1-Email: aydaraadniya@gmail.com
2- Email: zarekhalili@shirazu.ac.ir

How to cite: Raadniya, F and Zare Khalili, F. (2024). Analysis of the Representation Discourse of Women in Adaptation from the Adapted Source «Doll House Play» to the Adapted Work «Sara Film» with the Approach of James Paul Gee and Ruth Wodak, Journal of Applied Arts, 4(3), 53-70. Doi: 10.22075/aaj.2024.34106.1241

تحلیل‌گفتمان بازنمایی زن در اقتباس از منبع اقتباسی «نمایشنامه‌ی خانه‌ی عروسک» به اثر اقتباسی فیلم «سارا» با رویکرد جیمز پل جی و روث وداک

فاطمه رادنیا [۱]

فتح‌اله زارع‌خلیلی (نویسنده مسئول) [۲]

[۱] دانشجوی‌دکتری، گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران.

[۲] استادیار، گروه هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۲/۲۴، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۷/۱۰، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۳/۰۷/۲۳)

مقاله علمی-پژوهشی https://doi.org/10.22075/aaj.2024.34106.1241

چکیده

سینما به‌منزله‌ی هنری چندوجهی، قابلیت مطالعه با رویکردهای میان‌رشته‌ای چون جامعه‌شناسی را می‌یابد. از سویی، بازنمایی زن در سینما نیز می‌تواند روشن‌کننده‌ی ابعاد حضور و نقش زن در جامعه‌ای باشد که اثر از آن سر برمی‌آید. اقتباس سینمایی معیاری برای مطالعه‌ی تحولات از منبع به اثر اقتباسی در اختیار می‌گذارد. بازنمایی زن در فیلم «سارا» برگرفته از فرهنگ ایرانی و بر اساس اقتباس آزاد از نمایشنامه‌ی «خانه‌ی عروسک» محور پژوهش حاضر است و با استفاده از دانش تحلیل‌گفتمان و به روش ترکیبی روث وداک و جیمز پل جی، با هدف مطالعه‌ی نحوه‌ی توزیع قدرت بین گفتمان‌های مختلف در فیلم و کشف جهت‌مندی این توزیع قدرت در جهت تحکیم گفتمان مردسالاری یا واسازی آن انجام می‌پذیرد. این پژوهش توصیفی‌تحلیلی است و به روش اسنادی انجام گرفته است. در آن از روش استنباطی (کیفی) و در بعضی موارد از روش کمی استفاده می‌شود. روش گردآوری اطلاعات، فیش‌برداری و مطالعه‌ی اسنادی و مشاهده‌ی اسناد است. جامعه‌ی آماری شامل فیلم اقتباس‌شده‌ی «سارا» و نمایشنامه‌ی «خانه‌ی عروسک» است. نتایج نشان می‌دهد شخصیت‌های داستانی کاملاً تحت سلطه‌ی گفتمان غالب ایدئولوژی مردسالاری شکل گرفته‌اند و به بازتولید آن در جامعه می‌پردازند. در واکاوی ارتباط بین شخصیت‌های داستانی است که این بازتولید آشکار می‌شود. توزیع قدرت تا اپیزودهای پایانی کاملاً در جهت تحکیم ایدئولوژی مردسالاری است و تنها با تصمیم ناگهانی شخصیت اصلی زن داستان، که خود به دلیل تحول عمیق روانی در اوست، به واسازی این گفتمان غالب قدرت می‌انجامد. بر این اساس، سؤال اصلی پژوهش این خواهد بود که بازنمایی زن در نمایشنامه «خانه عروسک» و فیلم «سارا» با استفاده از دانش تحلیل گفتمان چگونه است؟

واژه‌های کلیدی: بازنمایی زن، تحلیل گفتمان، جیمز پل جی، روث وداک، فیلم سارا.

1-Email: aydaraadniya@gmail.com

2- Email: zarekhalili@shirazu.ac.ir

شیوه ارجاع به این مقاله: رادنیا، فاطمه و زارع‌خلیلی، فتح‌اله. (۱۴۰۳). تحلیل‌گفتمان بازنمایی زن در اقتباس از منبع اقتباسی «نمایشنامه‌ی خانه‌ی عروسک» به اثر اقتباسی فیلم «سارا» با رویکرد جیمز پل جی و روث وداک، نشریه هنرهای کاربردی، ۴(۳)، ۷۰-۵۳. Doi: 10.22075/aaj.2024.34106.1241

مقدمه

از ابتدای پیدایش صنعت سینما، تعامل بین آن و ادبیات نیز به وجود آمده‌است. ادبیات جاذبه‌های شگفت‌انگیز بسیاری برای فیلم‌سازان دارد که آن‌ها را به سمت فرایند اقتباس سینمایی سوق می‌دهد. در سینمای ایران، فیلم «سارا» (۱۳۷۳) به کارگردانی داریوش مهرجویی و با اقتباس آزاد از نمایشنامه‌ی «خانه‌ی عروسک» (۱۸۷۹) نوشته‌ی هنریک ایبسن ساخته شده‌است. رویکرد فمینیستی در تحلیل آثار، که در پیوند مستقیم با جنبش‌های فمینیستی، سیاسی و اجتماعی است، به دنبال این است که نشان دهد اثر چه چیزی را در مورد عملکردهای اقتصادی، سیاسی، اجتماعی و روان‌کاوی مردسالارانه آشکار می‌کند. برای تحلیل معانی برساخته‌شده از ایدئولوژی مردسالارانه در فرهنگ و هنر، می‌توان از دانش تحلیل‌گفتمان سود جست.

تحلیل گفتمان، دانشی بینارشته‌ای است که با اهمیت یافتن نقش زبان در دنیای مدرن پدید آمد و به مرور و به‌واسطه‌ی تحولات جوامع، به حوزه‌ی زبان‌شناسی محدود نماند. اصطلاح تحلیل‌گفتمان نخستین بار در سال ۱۹۵۲م. در مقاله‌ای از زبان‌شناس معروف انگلیسی، «زلیک هریس» به‌کار رفته‌است. تعریف‌های متنوع و گوناگونی از تحلیل‌گفتمان و رویکرد انتقادی آن وجود دارد، اما فهم گستره‌ی معنایی آن تنها با بررسی عناصر مورد تأکید در روش‌های متفاوت آن امکان‌پذیر است. «یول و براون» در تعریف مفهوم تحلیل‌گفتمان می‌نویسند: «تحلیل‌گفتمان، زبان در کاربرد آن است». «فاسولد» مطالعه‌ی جنبه‌های مختلف کاربرد زبان را، مطالعه‌ی گفتمان می‌انگارد. از نظر «جیمز پل جی» گفتمان متضمن چیزی بیش از زبان است. گفتمان‌ها همواره متضمن هماهنگ کردن زبان با شیوه‌ی عمل، تعامل، ارزش‌گذاری، باور داشتن، احساس، بدن‌ها، لباس‌ها، نمادهای غیرزبانی، اشیا، ابزارها، فناوری‌ها، زمان و مکان هستند (گی، ۱۹۹۹: ۲۵).

تحلیل‌گفتمان انتقادی ریشه در زبان‌شناسی انتقادی دارد. در اواخر ۱۹۷۹م. گروهی از زبان‌شناسان پیرو مکتب نقش‌گرای هلیدی گرد هم آمدند و در مطالعات خود رویکرد زبان‌شناسی انتقادی را برگزیدند. هدف آنان آشکار کردن روابط قدرت پنهان و فرایندهای ایدئولوژیک موجود در متون زبانی بود. (آقاگلزاده و غیاثیان، ۱۳۸۳).

از میان نظریه‌های گوناگون در تحلیل گفتمان، رویکرد روث وداک و جیمز پل جی یکی از جامع‌ترین رویکردهایی است که در تحلیل می‌توان از آن استفاده کرد. به عقیده‌ی وداک اصطلاح زبان‌شناسی انتقادی و تحلیل‌گفتمان انتقادی را می‌توان به جای هم به‌کار برد، اما در سال‌های اخیر استفاده از دومی بیشتر بوده است (وداک، ۲۰۰۱: ۱).

مطالعه‌ی تطبیقی بین منبع و اثر اقتباسی با روش‌های گوناگونی ممکن است. استفاده از دانش تحلیل‌گفتمان و روش عملیاتی منتخب و مناسب برای بحث، مطالعه‌ای جامع است که در خلال آن می‌توان تغییر و تحول از زیست‌جهان و فرهنگ منبع اقتباسی به زیست‌جهان اثر اقتباسی را بررسی کرد. با توجه به نقش پررنگ زن در دو اثر مورد بحث، این پژوهش به‌خصوص در مورد چگونگی بازنمایی زن نیازمند مطالعه‌ی مفاهیم فمینیستی است.

از جمله پرسش‌هایی که پژوهش در جهت رسیدن به پاسخ آن‌ها انجام می‌پذیرد، موارد زیر است:

۱. قدرت بین گفتمان‌های مختلف در درون فیلم چگونه توزیع می‌شود و آیا این توزیع قدرت در جهت تحکیم گفتمان مردسالاری است یا به واسازی این الگو می‌پردازد؟

۲. بازنمایی زن در نمایشنامه‌ی «خانه‌ی عروسک» و فیلم «سارا» با استفاده از روش تحلیل‌گفتمان چگونه انجام پذیرفته‌است؟

۳. بازنمایی زن در جریان اقتباس سینمایی از نمایشنامه‌ی «خانه‌ی عروسک» به فیلم «سارا» چه تحولاتی یافته‌است؟

مطالعه‌ی چگونگی بازنمایی زن در نمایشنامه‌ی «خانه‌ی عروسک» و فیلم «سارا» با استفاده از دانش

تحلیل‌گفتمان و به‌طور مشخص، روش ترکیبی روث وداک و جیمز پل جی و مطالعه‌ی تطبیقی بین این دو، از جمله اهداف انجام این پژوهش است. هدف کلی از انجام پژوهش را می‌توان مطالعه‌ی نحوه‌ی توزیع قدرت بین گفتمان‌های مختلف در فیلم و کشف جهت‌مندی این توزیع قدرت در جهت تحکیم گفتمان مردسالاری یا واسازی آن دانست. اهداف جزیی‌تری چون مطالعه‌ی چگونگی بازنمایی زن در دو اثر و همچنین تحلیل فرایند اقتباس از منبع به اثر اقتباسی با تأکید بر نقش زن نیز وجود دارد که پژوهش در جهت حصول به آن‌ها انجام می‌پذیرد.

پیشینه پژوهش

پیشینه‌ی مطالعاتی را باید در چند محور مورد ملاحظه قرار داد.

محور اول؛ تحلیل‌گفتمان: «برساخت اجتماعی عشق در ادبیات کودک و نوجوان: مطالعه‌ی تطبیقی روایت از عشق در ادبیات کودک و نوجوان (تألیف و ترجمه) دهه‌های چهل، پنجاه، شصت، هفتاد و هشتاد» (۱۳۹۷)، اثر ماستری و مهرآیین، یک پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد است. این پژوهش با روش تحلیل‌گفتمان پل جی و روث وداک نشان می‌دهد که در ادبیات کودک ایران از دهه‌ی ۴۰ تا ۸۰ به چه شیوه‌هایی به بازنمایی عشق پرداخته شده‌است. آقاگل‌زاده (۱۳۸۵هـ‌ش) در کتاب «تحلیل گفتمان انتقادی»، با مرور بر خاستگاه تحلیل‌گفتمان انتقادی و معرفی مکاتب نظری تأثیرگذار بر آن، به بیان اشتراکات و افتراقات رویکردهای غالب می‌پردازد.

محور دوم؛ رویکرد فمینیستی: احمدرش و غلامی در مقاله‌ی «تحلیل جامعه‌شناسی چگونگی بازنمایی هویت فردی و جنسیتی در آثار سینمایی دهه‌ی ۱۳۸۰ ایران» (۱۳۹۲)، نشان می‌دهند که نوعی دگردیسی و تبدیل شکل صمیمیت، به‌خصوص در رابطه با خود، در این دهه شکل گرفته‌است. کرمی و محمدزاد در مقاله‌ی «بازنمایی زن دوم در سینمای ایران» (۱۳۹۵)، به این نتیجه می‌رسند که در بازنمایی زن دوم، شاهد کلیشه‌هایی هستیم که به کرات به تصویر درآمده است: دین‌داری، مادرانگی، تنهایی، اغواگری، زن مطلقه، مدرن و بی‌آبرویی و ارتباط پنهانی، از این دست کلیشه‌ها هستند.

محور سوم؛ مطالعات سینمایی: می‌توان به کتاب «راهبردهای اقتباس و بومی‌سازی آثار ادبی خارجی در سینمای ایران» (۱۳۹۴)، اثر دهقان‌پور، اشاره کرد که در آن، مشکل سینمای ایران را فیلم‌نامه (عدم انسجام ساختاری، موضوعات تکراری و مشکل در دیالوگ) می‌داند و اقتباس را بسیار کمک‌کننده و مفید می‌انگارد. رادنیا و دیگران در مقاله‌ی «تحلیل فرایند اقتباس در فیلم پری داریوش مهرجویی (با استفاده از الگوی روایت‌شناسی کنشی گریماس و الگوی تحلیل ساختاری فیلم بوردول)» (۱۴۰۰)، ضمن مطالعه‌ی عناصر روایی و تکنیک‌های سینمایی در فیلم «پری»، به این نتیجه می‌رسند که فیلم‌ساز در اپیزودهای مختلف از عناصری به فراخور موقعیت و در مناسبت با فرهنگ ایرانی استفاده کرده‌است.

با بررسی‌های انجام شده، مشخص شد پژوهشی که فیلم «سارا» و نمایشنامه‌ی «خانه‌ی عروسک» را از زاویه‌ی تحلیل‌گفتمان انتقادی کاویده باشد، یافت نشد. از این‌رو، ضرورت داشت این نمونه‌های آماری از رهیافت نظریه‌ای جهانی نیز واکاوی شود. وجه تمایز پژوهش حاضر با مقالات ارزشمند دیگر در این حوزه‌ی مطالعاتی این است که روش عملیاتی ترکیبی روث وداک و جیمز پل جی را همزمان در منبع و اثر اقتباسی مورد مطالعه قرار می‌دهد و از این طریق امکان مقایسه‌ی تطبیقی بین آن‌ها را فراهم می‌کند. به این ترتیب، هم چارچوبی مناسب و دقیق برای مطالعه انتخاب شده‌است و هم امکان مقایسه‌ی بینافرهنگی و بینانشانه‌ای بین دو فرهنگ متفاوت فراهم آمده‌است.

روش پژوهش

پژوهش حاضر توصیفی‌تحلیلی است و با رویکرد تحلیل‌گفتمان انجام گرفته‌است. این پژوهش از نوع استنباطی (کیفی) است و در بعضی موارد، با توجه به نوع داده، از روش کمی نیز استفاده می‌شود. ابزار گردآوری اطلاعات شامل ۱) منابع مکتوب نوشتاری، منابع و اسناد تصویری و فیلم و منابع شنیداری از

جمله مصاحبه‌ها. ۲) کارت مشاهده (برای ثبت نظام‌مند مشاهدات) است. روش گردآوری اطلاعات، فیش‌برداری و مطالعه‌ی اسنادی و مشاهده‌ی اسناد است. جامعه‌ی آماری نیز شامل فیلم اقتباس‌شده‌ی «سارا» و نمایشنامه‌ی «خانه‌ی عروسک» است. در مرحله‌ی اول، مطالعه در چند بخش مورد نیاز است: در محور اول، مطالعات تحلیل‌گفتمان؛ در محور دوم، مطالعات سینمایی و اقتباس هنری؛ در محور سوم، مطالعات مبانی نظری فمینیسم و نقد فمینیستی. این مطالعات به‌صورت موازی انجام می‌پذیرد. در مرحله‌ی دوم، از میان مبانی تحلیل‌گفتمان انتقادی، رویکرد مناسب استخراج می‌شود که در پژوهش حاضر، رویکرد انتخابی ترکیبی از روش عملیاتی تحلیل گفتمان روث وداک و جیمز پل جی است. مرحله‌ی سوم که مرحله‌ی تحلیل داده‌هاست، نیازمند دو سطح مطالعه‌ی تحلیل‌گفتمانی در منبع اقتباسی (نمایشنامه‌ی «خانه‌ی عروسک») و اثر اقتباسی (فیلم «سارا») با تمرکز بر چگونگی بازنمایی زن در آثار است. نتایج در این دو سطح جمع‌آوری و برای مطالعه‌ی تطبیقی به مرحله‌ی بعد منتقل می‌شود. در مرحله‌ی چهارم، نتایج حاصل از مطالعات مراحل قبل مورد بررسی تطبیقی و چندجانبه قرار می‌گیرد. خروجی این مرحله جدولی است که تغییر و تحول از منبع به اثر اقتباسی را به‌اختصار نشان می‌دهد. در نهایت، در مرحله‌ی پنجم، نتایج گردآوری می‌شود.

مبانی نظری

علوم اجتماعی به دنبال تغییرات وسیعی که از دهه‌ی شصت میلادی در رشته‌های مختلفی چون انسان‌-شناسی، قوم‌نگاری، جامعه‌شناسی، روان‌شناسی، ادبیات، زبان‌شناسی، نشانه‌شناسی و سایر رشته‌های علوم اجتماعی پدید آمد، شاهد سر برآوردن دانشی به نام تحلیل‌گفتمان بود. تحلیل‌گفتمان را می‌توان به گونه‌ای وام‌دار جنبش انتقادی ادبیات و جامعه‌شناسی، زبان‌شناسی، نشانه‌شناسی، هرمنوتیک و به‌ویژه مباحث هرمنوتیکی گادامر و تبارشناسی فوکو و اندیشه‌ی متفکرینی چون میشل فوکو، ژاک دریدا، مارکسیست‌های جدید (به‌ویژه گرامشی و پیروانش)، ساختارگرایانی چون آلتوسر و محققان مکتب فمینیسم دانست که تحلیل‌گفتمان را از سطح زبان‌شناسی خارج کردند و به حوزه‌های سیاسی، فرهنگی و اجتماعی وارد کردند و از این‌جا بود که تحلیل‌گفتمان حالتی انتقادی به خود گرفت.

تحلیل‌گفتمان انتقادی به تحلیل روابط ساختاری آشکار یا پنهان سلطه، تبعیض نژادی، قدرت و کنترل و تجلی آن در زبان می‌پردازد. هدف دانش تحلیل‌گفتمان انتقادی، بررسی انتقادی نابرابری‌های اجتماعی است؛ آن‌گونه که در زبان به‌کار می‌رود و این کاربرد مستمر موجب شکل‌گیری، تثبیت و مشروعیت آن می‌شود. بر همین اساس، بسیاری ادعای هابرماس را که «زبان همچنین وسیله‌ی سلطه و نیروی اجتماعی است و در خدمت مشروعیت‌بخشی به روابط قدرت سازمان‌دهی شده است»، تأیید می‌کنند (هابرماس، ۱۹۷۷: ۲۵۹؛ وداک، ۱۹۹۵: ۲۰۴).

دانش تحلیل‌گفتمان انتقادی تأثیرپذیری مشخصی از مکاتب فکری چون مکتب فرانکفورت (به‌ویژه یورگن هابرماس)، نظریه‌ی نقد ادبی یا نقد مارکسیستی، پساساختارگرایی و ساختارشکنی امروزی دارد (فرکلاف، ۲۰۰۲: ۳۲۹). فرکلاف معتقد است کاربرد زبان معمولاً در عین حال که سازنده‌ی هویت‌های اجتماعی، روابط اجتماعی و نظام‌های دانش و باورهاست، توسط آن‌ها نیز ساخته می‌شود. او نیز مانند کرس و ون‌لیوون در تحلیل خود بر مبنای چارچوب زبان‌شناسی نقش‌گرای هلیدی عمل می‌کند (فرکلاف، ۱۹۸۱: ۱). ون دایک نیز از جمله افراد برجسته و از پیشگامان مطالعه و پژوهش در زمینه‌ی تحلیل‌گفتمان انتقادی است و اکثر آثار انتقادی‌اش به بازتولید تعصبات قومی و نژادپرستی در گفتمان اختصاص داشته‌است. او بر این باور است که بین ساختارهای گفتمان و ساختارهای اجتماعی رابطه‌ی مستقیمی وجود ندارد و آن‌ها همیشه به‌واسطه‌ی شناخت فردی و اجتماعی به یکدیگر مرتبط می‌شوند و شناخت، حلقه‌ی گمشده‌ی بسیاری از مطالعات

زبان‌شناسی انتقادی و تحلیل‌گفتمان انتقادی است. از این‌رو، او مثلث «جامعه - شناخت - گفتمان» را عرضه می‌کند. گانتر کرس نیز نشانه‌شناس اجتماعی است که به بررسی ارتباط نظام دستوری و احتیاجات فردی و اجتماعی که زبان برای عملکرد خود بدان نیازمند است، پرداخت. او بین ویژگی‌های صورت‌های نشانه-شناختی و سازمان‌دهی‌های اجتماعی و تاریخی اجتماعی ارتباط برقرار کرد (کرس، ۲۰۰۲: ۱۵۰).

این پژوهش در مرحله‌ی تحلیل داده‌ها از روش ترکیبی تحلیل‌گفتمان روث وداک و پل جی استفاده می‌کند. با ترکیب عناصر مفهومی ارائه شده توسط این دو صاحب‌نظر، می‌توان به شناخت عناصر اصلی و روابط میان آن‌ها دست یافت. ابتدا با استفاده از مفهوم حوزه در اندیشه‌ی وداک مشخص می‌شود که متن، زبان را برای سخن گفتن از چه چیزی به‌کار گرفته است. در مرحله‌ی بعد، به کمک نظریه‌ی پل جی، به تحلیل هر یک از این قطعات پرداخته می‌شود.

روش تحلیل‌گفتمان انتقادی روث وداک و جیمز پل جی

روث وداک، به عنوان یکی از صاحب‌نظران تحلیل گفتمان انتقادی، گفتمان را امتزاج پیچیده‌ای از کنش‌های گفتمانی می‌داند که به‌طور همزمان و پی‌درپی با هم مرتبط هستند و خود را درون و میان حوزه‌های اجتماعی کنش، ژانرها، نشانه‌ها و متون گفتاری یا نوشتاری نشان می‌دهند. از نگاه روث وداک، در مواجهه با یک متن باید کارکردهای قلمروهای موضوعی در آن را استخراج نمود. نکته‌ی کلیدی در بحث او این است که بدانیم متن در راستای پاسخ گفتن به چه نیازهایی به پیش می‌رود و زبان را چگونه برای پاسخ گفتن به این نیازها به‌کار می‌گیرد. او مفهوم میدان‌های زبانی را از پیر بوردیو وام گرفته است. هر میدان زبانی مرکب از چندین کارکرد است و هر یک از این کارکردها با ژانر یا نوع زبانی خاص خود همراه است. بر اساس روش پل جی، هر متن زبانی مرکب از شش قسمت است که شامل زبان اجتماعی، گفتمان با (D) بزرگ، مکالمه، روابط بینامتنی، زبان خاص و الگوهای نمادین است. هر کدام از این بخش‌های زبانی هفت عمل زبانی را انجام می‌دهند که شامل: برجسته‌سازی، هویت‌سازی، سیاست، ایجاد رابطه، ایجاد پیوند، کنش و در نهایت خلق یک مجموعه نشانه‌ها است.

در توضیحات این هفت عامل می‌توان گفت:

۱- برجسته‌سازی: در متون همواره به بخش یا بخش‌هایی از واقعیت اهمیت بیشتری داده می‌شود.

۲- کنش: متون زبانی هم خود می‌توانند کنش انجام دهند و هم در آن‌ها از کنش‌های متفاوت سخن گفته می‌شود که عمدتاً بیانگر بعد تجویزی یک گفتمان است. به عبارت دیگر، در درون گفتمان‌ها همواره بر مجموعه‌ای از کنش‌ها تأکید می‌شود.

۳- هویت‌سازی: زبان همواره هویت می‌سازد. در متون همواره سعی می‌شود به برخی موضوعات هویت داده شود.

۴- سیاست: به اعتقاد پل جی، سیاست به معنی تقسیم خیر اجتماعی در درون زبان است. گزاره‌های زبانی می‌توانند برای یک واقعیت ارزش و اهمیت قائل شوند یا آن را از یک ارزش و امتیاز محروم کنند.

۵- ایجاد روابط انسانی: در درون هر متن، میان انسان‌ها روابط مثبت و منفی ایجاد می‌شود.

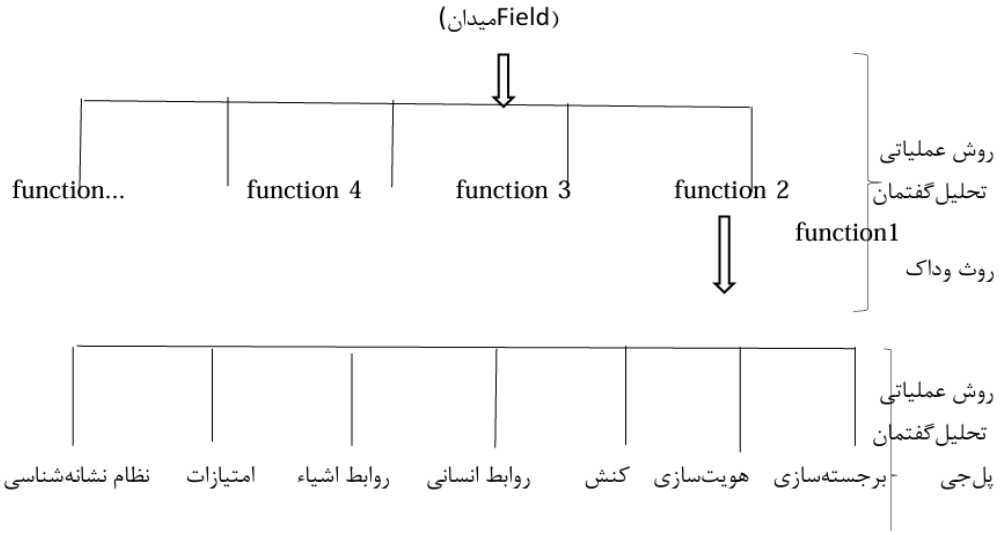
۶- ایجاد پیوند میان چیزها: در درون هر متن، میان اشیا یا چیزها (به جزء انسان‌ها که در بند پنج از آن سخن گفته شد) یا میان اشیا و انسان‌ها پیوند ایجاد می‌شود.

۷- خلق یک نظام معرفتی-نشانه‌شناختی: همه متون در نهایت به خلق یک نظام معرفتی می‌پردازند و احتمالاً آن را برتر و مفیدتر از دیگر نظام‌های معرفتی معرفی می‌کنند (ماستری و مهرآیین، ۱۳۹۷: ۶۵).

اگر در تحلیل یک متن بتوانیم این هفت کنش زبانی و عناصر و روابط زبانی که این کنش‌ها را عملی می‌سازند، شناسایی نماییم، در واقع توانسته‌ایم به تحلیل‌گفتمان توصیفی یک متن بپردازیم.

پژوهش حاضر از سه مرحله‌ی توصیف، تفسیر و تبیین که سه مرحله در پژوهش‌های تحلیل‌گفتمان انتقادی است، تنها به مرحله‌ی توصیف بسنده می‌کند.

نمودار ۱- روش تحلیل‌گفتمان روث وداک و جیمز پل جی. منبع: (نگارندگان)



تحلیل‌گفتمان در نمایشنامه‌ی «خانه‌ی عروسک» و فیلم «سارا» با روش ترکیبی وداک و پل جی

تحلیل‌گفتمان در نمایشنامه‌ی «خانه‌ی عروسک»

تحلیل‌گفتمان انتقادی با روش ترکیبی وداک و پل جی در این پژوهش شامل مراحلی چون اطلاعات اثر و یافتن لایه‌ی آشکار متن (که همان داستان روایی است)، تفسیر اولیه، استخراج حوزه‌های گفتمانی (وام گرفته از وداک) و در نهایت استخراج کارکردهای زبانی و توضیح هفت کارکرد زبانی (وام گرفته از پل جی) در آن‌هاست. اطلاعات به‌دست‌آمده در نهایت در مطالعه‌ی بازنمایی زن در اثر مورد استفاده قرار می‌گیرد.

اطلاعات اثر: «خانه‌ی عروسک» یا «عروسک‌خانه»، نمایشنامه‌ای از هنریک ایبسن، شاعر، نمایشنامه‌نویس و درام‌نویس نروژی است. «خانه‌ی عروسک» شامل مناظره‌های جنجالی و تازه‌ای در زمان خودش است که هنوز هم به‌عنوان منبعی برای بحث در خصوص مسائل اخلاقی کنونی به‌کار می‌رود (اید، ۲۰۰۳: ۸). این داستان درباره‌ی هیجانات روحی زنی به نام نورا است. می‌توان گفت الهامات و روشنگری که با خواندن نمایشنامه‌های ایبسن برای خواننده ایجاد می‌شود، اغلب بسیار بیشتر از خواندن مطالب اخلاقی مستقیمی است که قصد دارند به خواننده آموزش اخلاق بدهند (برینکمان، ۲۰۰۹: ۱۱). از جمله شخصیت‌های نمایشنامه، افرادی چون نورا، توروالد هلمر، کروگستاد، خانم لینده و دکتر رانک هستند.

لایه‌ی آشکار متن (داستان روایی): داستان در سه روز از ایام هفته‌ی میلاد مسیح اتفاق می‌افتد. هلمر، همسر نورا، وکیلی مستبد و خودخواه است که به‌تازگی در بانک ترفیع پیدا کرده‌است. دوست نورا، خانم لینده (کریستین) که خبر ترفیع هلمر را شنیده، از نورا می‌خواهد که برای او کاری پیدا کند و نورا با غرور می‌گوید این من بودم که هلمر را نجات دادم و ماجرای قرضش از کروگستاد را به او می‌گوید. کروگستاد که در حال اخراج شدن از اداره است، نورا را تهدید می‌کند که ماجرای قرض و جعل امضای نورا را به همسرش می‌گوید. نورا هر چه تلاش می‌کند موفق

نمی‌شود هلمر را مجاب کند که او را اخراج نکند. بالاخره هلمر ماجرا را به‌وسیله‌ی نامه‌ای که کروگستاد برایش نوشته و ماجرا را در آن شرح داده‌است، می‌فهمد. در نتیجه، بحثی بین نورا و هلمر شکل می‌گیرد که باعث تحولات عمیق روحی در نورا می‌شود و در نهایت او زندگی‌اش را ترک می‌کند. ایبسن در «تراژدی مدرن» می‌نویسد: «دو نوع قانون اخلاقی وجود دارد، دو نوع وجدان؛ یکی برای مرد و دیگری که کاملاً متفاوت است برای زن. آن‌ها همدیگر را نمی‌فهمند. اما در زندگی روزمره، زن به‌وسیله‌ی قوانین مرد قضاوت می‌شود؛ گویی که اصلاً زن نیست، بلکه یک مرد است» (به نقل از لی، ۱۹۷۶: ۴۸).

تفسیر اولیه: «خانه‌ی عروسک» تراژدی‌ای است که در یک اتاق نشیمن اتفاق می‌افتد و شخصیت‌های آن، افراد عادی و معمولی هستند. داستان، تغییرات عمیق روحی زنی جوان و نیز دگرگون شدن جایگاه زن در جامعه‌ی مدرن در طبقه‌ی متوسط و تلاش او برای رهایی از سلطه‌ی ایدئولوژی مردسالاری را نشان می‌دهد.

استخراج حوزه‌های گفتمانی: داستان در حوزه‌ی خانواده‌ی طبقه‌ی متوسط در جامعه‌ی نروژ نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم قرار می‌گیرد. در این حوزه‌ی گفتمانی، کارکردهایی چون توصیف زندگی شاد زن جوان (نورا) و دیالوگ و ارتباط او با همسرش، صحبت زن و دوستش درباره‌ی ماجرای جعل امضاء برای نجات شوهر از بیماری، تهدید شدن زن توسط طلب‌کار به خاطر سفته‌های جعل امضاء شده و از سویی تلاش ناموفق زن برای مجاب کردن همسر و فشار روحی زیاد او از این ماجراء صحبت دوست قدیمی زن و طلب‌کار درباره‌ی عشق قدیمی ناکام‌مانده که باعث تصمیم طلب‌کار برای پس دادن سفته‌ها به زن می‌شود و تغییری که در حال روحی و روند زندگی زن به وجود می‌آید، یافتنی و قابل مطالعه است.

استخراج کارکردهای زبانی در فیلم سارا به کمک روش تحلیل‌گفتمان پل‌جی

کارکرد زبانی ۱: این کارکرد زبانی، توصیف بیماری حسام و حضور سارا و همکاران حسام در بیمارستان است. هفت جزء توضیح‌دهنده‌ی این کنش زبانی به این صورت است:

۱- برجسته‌سازی: حضور نگران سارا در حالی که باردار است و سیگاری در دست دارد (نمای اکستریم کلوزآپ) در کنار پنجره و عجله‌ی او در خیابان برای رسیدن به بیمارستان؛ حضور همکاران حسام در اتاق او در بیمارستان؛ صحبت پزشک معالج حسام با سارا درباره‌ی سرطان حسام و لزوم سفر به خارج از کشور؛ درد شدید حسام و نگرانی سارا.

۲- هویت‌سازی: هویت سارا (نگران، درمانده و تلاشگر)؛ هویت حسام (بیمار و بی‌اطلاع از بیماری)؛ هویت همکاران (ملاقات‌کنندگان)؛ هویت عمه (ساکت و نگران بارداری سارا)؛ هویت کادر درمان (کارمندان بیمارستانی).

۳- روابط بین اشخاص انسانی: رابطه‌ی سارا با حسام (بر پایه‌ی نگرانی و تسلی‌بخشی سارا)؛ رابطه‌ی سارا و عمه (در سکوت و نگرانی عمه برای سارا)؛ رابطه‌ی حسام و همکاران (دوستانه و دارای اختلاف‌نظر با گشتاسب)؛ رابطه‌ی سارا و کادر درمان.

۴- روابط بین چیزها (اشیاء با هم - انسان و اشیاء): حرکت دست‌ها و انگشتر سارا بر روی نرده‌های کنار پله‌ها؛ لامپ‌های پشت سر هم در سقف بیمارستان.

۵- کنش‌ها: ۱- کنش اظهاری (تعریف کردن ماجرای بیماری حسام از طرف پزشک معالج)؛ ۲- کنش عاطفی (نگرانی شدید سارا نسبت به وضعیت بیماری حسام)؛ ۳- کنش تعهدی (تعهد درونی سارا برای تأمین مخارج سفر).

۶- امتیازات مثبت و منفی در متن: تلاش سارا برای کمک به حسام و دیدار همکاران از حسام در بیماری، از جمله امتیازات مثبت؛ و بیماری و درد شدید حسام که زندگی‌اش را به خطر انداخته است، نظر پزشک متخصص در مورد عدم امکان درمان حسام در ایران و نگرانی سارا در مورد سلامتی همسر و مشکل مالی‌شان، از امتیازات منفی متن است.

۷- نظام معرفتی-نشانه‌شناختی: متن در این بخش به خلق نظام نشانه‌شناسی احساسی می‌پردازد. در این کارکرد زبانی، مخاطب در همان ابتدای فیلم به بیماری حسام و درماندگی سارا پی می‌برد. سارا زن جوانی است که بدون پشتوانه‌ی مالی در خطر افتاده است. در بخشی از فیلم و بعد از صحبت‌های پزشک، لبخند گذرایی بر صورت سارا می‌نشیند که نشان-دهنده‌ی فکری است که برای حل مشکل از ذهن او می‌گذرد. در واقع، این بخش شروع تلاش زن برای کنشگری است.

کارکرد زبانی ۲: این کارکرد زبانی، مربوط به توصیف زندگی شاد سارا بعد از حل مشکل بیماری حسام است. هفت جزء توضیح‌دهنده‌ی این کنش زبانی به این صورت است:

۱- برجسته‌سازی: ضعف شدید بینایی سارا؛ ترفیع رتبه‌ی حسام در اداره و امید به حل مشکلات مالی؛ رفتار سبکسرانه و غیرجدی حسام با سارا؛ درخواست سارا از حسام برای گرفتن قرض به امید ترفیع رتبه‌ی حسام؛ حضور سارا در صندوقخانه؛ حضور سرحال سارا برای خرید و مواجهه‌ی او با دوست قدیمی‌اش؛ تقاضای سیما از سارا برای درخواست کار از حسام برای او؛ برملا کردن راز سفته‌ها توسط سارا؛ حس غرور سارا از نجات جان همسر.

۲- هویت‌سازی: هویت سارا (خسته و دارای ضعف بینایی از کار مداوم، مغرور از نجات همسر و شاد در برخورد با دوست قدیمی)؛ هویت حسام (شاد و سلطه‌گر و در برخورد با سارا غیرجدی)؛ هویت سیما (شاد، صمیمی و در جست‌وجوی کار).

۳- روابط بین اشخاص انسانی: رابطه‌ی بین سارا و حسام (بر پایه‌ی رضایت سارا از زندگی با حسام و حالت سلطه‌گرانه‌ی حسام بر سارا)؛ رابطه‌ی سارا و سیما (بر پایه‌ی صمیمیت و رازداری)؛ رابطه‌ی سارا و حسام با دختربچه و عمه (بر پایه‌ی محبت).

۴- روابط بین چیزها (اشیاء با هم - انسان و اشیاء): هدیه‌ها؛ دسته پولی که حسام به سارا می‌دهد و به او می‌گوید برای خودش خرج کند؛ چادر سفیدی که سارا می‌پوشد و با آن به صندوقخانه می‌رود؛ عینک سارا؛ صندوقچه پولی که سارا پول‌ها را در آن می‌گذارد؛ لباس سفید عروسی که سارا مشغول دوختن آن است؛ قفس پرندگان در میوه‌فروشی؛ میوه‌ها؛ جوی آب وسط کوچه و اتومبیلی که به‌سرعت از بین سارا و سیما رد می‌شود.

۵- کنش‌ها: ۱- کنش عاطفی (رفتار عاطفی حسام با سارا، رفتار صمیمانه‌ی سارا و سیما، رفتار غرورآمیز سارا نسبت به نقشش در نجات جان همسر)؛ ۲- کنش ترغیبی (تلاش برای ترغیب حسام به گرفتن قرض به امید ترفیع رتبه‌ی جدید حسام در اداره)؛ ۳- کنش اظهاری (اظهار ماجرای سفته‌ها به سیما توسط سارا).

۶- امتیازات مثبت و منفی در متن: شادی سارا از زندگی خانوادگی و حس غرورش، دیدار دوست قدیمی و صمیمیت و رازداری بین آن دو و اطمینان سارا از به دست آوردن شغل برای سیما، از امتیازات مثبت؛ و خستگی مفرط و ضعف بینایی در سارا، رفتار سلطه‌گرانه و غیرجدی حسام با سارا و استفاده از امتیاز دوستی و رابطه برای به دست آوردن شغل برای سیما، از امتیازات منفی در متن است.

۷- نظام معرفتی-نشانه‌شناختی: متن در این بخش به خلق نظام نشانه‌شناسی توصیف زندگی روزمره می‌پردازد. زن جوان تصمیم به کنشگری‌اش را با کار مداوم در خانه و صرفه‌جویی در مخارج خانه به فعلیت می‌رساند که نهایت کاری است که با وجود فرزند کوچکش می‌تواند انجام دهد.

کارکرد زبانی ۳: این کارکرد زبانی مربوط به تهدید سارا توسط گشتاسب و آشوب روحی سارا به دلیل مخالفت حسام با اخراج نکردن گشتاسب است. هفت جزء توضیح‌دهنده‌ی این کنش زبانی به این صورت است:

۱- برجسته‌سازی: تهدید سارا توسط گشتاسب؛ دیدار غیرمنتظره‌ی سیما و گشتاسب در اداره‌ی حسام بعد از گذشت سال‌ها و به میان کشیده شدن ماجرای خاستگاری گشتاسب از سارا در گذشته؛ بحث سارا و حسام درباره‌ی اخراج گشتاسب؛ خستگی و درماندگی سارا؛ حضور سارا در صندوقخانه در حال خیاطی و به خواب رفتن سارا روی لباس عروس در حال دوخت (در حین کار قطره‌ی خون قرمزی بر روی لباس سفید می‌ریزد که می‌تواند نماد وضعیت بد روحی سارا و خطری در آینده باشد)؛ تلاش سارا برای حل کردن مشکل پول از طریق قرض گرفتن از صاحب کارگاه دوخت لباس عروس؛ تهدید مجدد و بسیار تند سارا توسط گشتاسب.

۲- هویت‌سازی: هویت گشتاسب (سلطه‌گر و تهدید-کننده مطابق با الگوی مردسالاری)؛ هویت سارا (ترسیده و درمانده)؛ هویت حسام (سلطه‌گر و مطابق با الگوی مسلط مردسالاری در خانواده)؛ هویت سیما (صمیمی و یاری‌دهنده).

۳- روابط بین اشخاص انسانی: رابطه‌ی سیما و سارا (بر پایه‌ی صمیمیت)؛ رابطه‌ی سارا و گشتاسب (بر پایه‌ی تهدید سارا توسط گشتاسب و ترس سارا)؛ رابطه‌ی سارا و حسام (بر پایه‌ی تسلط حسام بر سارا)؛ رابطه‌ی سیما و گشتاسب (در این مقطع دور).

۴- روابط بین چیزها (اشیاء با هم - انسان و اشیاء): بقچه‌ی لباس مادربزرگ سارا؛ بازار و لباس‌های عروس کارگاه؛ دسته چکی که رئیس کارگاه به او می‌دهد؛ آگهی ترحیم و سفته‌های جعل‌شده در دستان گشتاسب؛ انبوهی از فرش‌ها که در بازار بر روی هم تلنبار شده‌است و سارا کنار آن‌ها سرش گیج می‌رود و می‌نشیند؛ سفره‌ی شام؛ عینک سارا؛ سیگار؛ چادر سفید و حرکت آن در پله‌ها؛ آبی که در جوی وسط کوچه می‌درخشد؛ نامه‌ی اخراج گشتاسب؛ فضای حیاط و درختی که گشتاسب با حرکت عصبی دور آن می‌چرخد و پوزخند می‌زند؛ حوض آب و چند ماهی قرمزرنگ در آن.

۵- کنش‌ها: ۱- کنش عاطفی (تهدید سارا از طرف گشتاسب، درماندگی سارا، سرزنش سارا توسط حسام)؛ ۲- کنش اظهاری (تعریف کردن ماجرای عشق قدیمی سیما و گشتاسب).

۶- امتیازات مثبت و منفی در متن: تلاش سیما برای کمک به سارا در یافتن کار و حل مشکل سفته‌ها از طریق قرض گرفتن، از امتیازات مثبت؛ و رفتار بسیار تهدیدگرایانه‌ی گشتاسب با سارا، رفتار سلطه‌گرانه و عصبانی حسام با سارا و درماندگی و ترس و اضطراب سارا، از امتیازات منفی متن است.

۷- نظام معرفتی-نشانه‌شناختی: متن در این بخش به خلق نظام نشانه‌شناسی احساسی می‌پردازد که نشان‌دهنده‌ی ترس و درماندگی شدید زن جوان از مواجهه با مشکل و بی‌دفاعی او است. حسام و گشتاسب دو مردی هستند که نقش کلیدی در سرنوشت سارا دارند. گشتاسب مردی است که در گذشته به فساد مالی متهم شده و در حال حاضر با وجود ریاست حسام و دشمنی آشکار او، دیگر چیزی برای از دست دادن ندارد. او آشکارا سارا را تهدید می‌کند و تمام معیارهای انسانی را زیر پا می‌گذارد و حتی در دیالوگی به او می‌گوید بهتر است خودت را خلاص کنی. نظام غالب مردسالاری در جامعه و مفاهیم همراه آن، کار سارا را به هیچ عنوان نمی‌پذیرد و گشتاسب که نماینده‌ی یکی از مردان بازتولید-کننده‌ی این ایدئولوژی است، تنها راه نجات قطعی سارا را خودکشی او می‌داند. سارا زیر بار این فشار درونی و بیرونی از سمت جامعه تنها مانده است و از جانب همسر نیز پناهی برای رفع این تهدید نمی‌یابد.

کارکرد زبانی ۴: این کارکرد زبانی مربوط به دیدار سیما و گشتاسب و اظهار عشق دوجانبه‌ی آن‌ها به هم

است که باعث تغییر در تصمیم گشتاسب در ماجرای سفته‌ها می‌شود. هفت جزء توضیح‌دهنده‌ی این کنش زبانی به این صورت است:

۱- برجسته‌سازی: فاش کردن هویت گشتاسب و ماجرای سفته‌ها برای سیما توسط سارا و تلاش آن دو برای یافتن نامه‌ی گشتاسب در میان نامه‌های اداری حسام در اداره؛ گفت‌وگوی سیما و گشتاسب درباره‌ی عشق نافرجامشان و تصمیم آن‌ها برای شروع دوباره‌ی رابطه‌شان؛ تلاش سیما برای روشن شدن حقیقت ماجرا به دلیل امکان شناخت بیشتر سارا و حسام از یکدیگر.

۲- هویت‌سازی: هویت سارا (پریشان، تهدیدشده و در جست‌وجوی راه‌حل)؛ هویت سیما (یاری‌دهنده و در عین حال آینده‌نگر)؛ هویت گشتاسب (متعجب، امیدوار و هیجان‌زده).

۳- روابط بین اشخاص انسانی: رابطه‌ی سارا و سیما (بر پایه‌ی صمیمیت و تلاش پنهانی سیما برای نشان دادن زندگی واقعی سارا به او)؛ رابطه‌ی سیما و گشتاسب (بر پایه‌ی عشق و امیدواری).

۴- روابط بین چیزها (اشیاء با هم - انسان و اشیاء): خیابان و صدای آژیر آمبولانس؛ فضای اداره‌ی حسام.

۵- کنش‌ها: ۱- کنش اظهاری (اظهار عشق دوجانبه‌ی سیما و گشتاسب، تعریف کردن ماجرای سفته‌ها برای سیما)؛ ۲- کنش تعهدی (تعهد سیما و گشتاسب برای فراموشی گذشته و شروع عشق تازه)؛ ۳- کنش احساسی (درماندگی شدید سارا، شادی گشتاسب و سیما از تصمیم برای شروع دوباره)؛ ۴- کنش ترغیبی (ترغیب کردن گشتاسب به فاش کردن حقیقت توسط سیما).

۶- امتیازات مثبت و منفی در متن: تلاش سیما برای یافتن راه‌حل مشکل سارا و پیشنهاد او برای برملا شدن راز سارا نزد شوهر جهت مشخص شدن حقیقت و پیشنهاد گشتاسب برای گذشتن از موضوع سفته‌ها از امتیازات مثبت است. ناراحتی عمیق روحی سارا از امتیازات منفی است.

۷- نظام معرفتی-نشانه‌شناختی: متن در این بخش به خلق نظام نشانه‌شناسی احساسی می‌پردازد. سارا آشکارا مستأصل است و از سیما کمک می‌خواهد. سیما در این کارکرد زبانی مفهوم «خواهر بودگی» را به روشنی نشان می‌دهد. او که خود گذشته‌ی پر فراز و نشیبی را گذرانده است و اثرات تصمیم اشتباه برای ازدواج مصلحتی در زندگی‌اش را عمیقاً حس می‌کند، سارا را به مسیری هدایت می‌کند که اگرچه تبعات سنگینی برایش دارد، اما حقیقت زندگی‌اش را بر او مکشوف می‌دارد. این عمل سیما نقش مهمی در تصمیم بزرگ پایانی سارا دارد.

کارکرد زبانی ۵: این کارکرد زبانی توصیفی از زندگی به‌هم‌ریخته‌ی سارا و ترک کردن زندگی توسط سارا است.

۱- برجسته‌سازی: ترتیب دادن مهمانی به خاطر ترفیع رتبه‌ی حسام توسط سارا؛ رسیدن نامه‌ی گشتاسب به حسام و مکشوف شدن ماجرا توسط حسام؛ برخورد تهاجمی و خشن حسام با سارا؛ ورود سیما و گشتاسب به خانه‌ی حسام برای پس دادن سفته‌ها و عذرخواهی از سارا؛ گفت‌وگوی سارا و حسام و ترک زندگی توسط سارا.

۲- هویت‌سازی: هویت سارا (متأثر، دردمند و در پایان مصمم برای ترک زندگی و تغییر)؛ هویت حسام (بسیار تهاجمی، خشن، سلطه‌گر و دورو)؛ هویت سیما و گشتاسب (شاد و در حال ورود به زندگی جدید بر پایه‌ی عشق).

۳- روابط بین اشخاص انسانی: رابطه‌ی سارا و حسام (بر پایه‌ی ترس و دلهره‌ی شدید سارا و سلطه‌گری، خودخواهی و تهاجم حسام به او و در پایان دلسردی کامل سارا از زندگی با حسام و قطع رابطه)؛ رابطه‌ی سیما و گشتاسب (بر پایه‌ی عشق)؛ رابطه‌ی گشتاسب و سیما با سارا و حسام (بر پایه‌ی همدلی و پشیمانی).

۴- روابط بین چیزها (اشیاء با هم - انسان و اشیاء): سبد میوه و وسایل مهمانی؛ ساعت دیواری و صدای مداوم تیک‌تاک؛ گوشی تلفن؛ نامه‌ی گشتاسب به حسام که از زیر در آن را می‌اندازد؛ شیرینی و گل در دستان سیما و گشتاسب.

۵- کنش‌ها: ۱- کنش اظهاری (بیان جملات محبت‌آمیز حسام بعد از پس گرفتن سفته‌ها)؛ ۲- کنش تعهدی (تعهد سارا با خودش در به وجود آوردن تغییر مثبت در زندگی، تعهد گشتاسب در عدم آزار سیما و حسام)؛ ۳- کنش ترغیبی (به‌طور نامحسوس، رفتار سیما و گشتاسب در پس دادن سفته برای ترغیب سارا به گرفتن تصمیم درست)؛ ۴- کنش عاطفی (برخورد تهاجمی حسام با سارا، درماندگی و غمگینی و ترس سارا، برخورد محبت‌آمیز و شاد بین سیما و گشتاسب).

۶- امتیازات مثبت و منفی در متن: تلاش سیما و گشتاسب برای کمک به سارا و ترک زندگی برای تغییر وضعیت سلطه‌پذیر توسط سارا از امتیازات مثبت؛ و رفتار توأم با بی‌احترامی و توهین و منطبق با الگوی مردسالاری مسلط و در نهایت پس از حل مشکل، بر پایه‌ی دورویی و خودخواهی حسام با سارا و درماندگی و حس ناامیدی شدید سارا از رفتار حسام از امتیازات منفی در متن است.

۷- نظام معرفتی-نشانه‌شناختی: متن در این بخش به خلق نظام نشانه‌شناسی احساسی و تعقلی می‌پردازد. سارا در معرض تهدید چندجانبه‌ای قرار گرفته‌است که همگی زیر سلطه‌ی آشکار ایدئولوژی مردسالاری فرصت ظهور می‌یابند. از این جهت که گشتاسب سلطه‌گر، موقعیت فرودست سارا (زن در اجتماع) را دستاویز فشار قرار می‌دهد و با آگاهی کامل از سرنوشت خطرناکی که جامعه برای زن در چنین شرایطی رقم می‌زند، قدرت می‌گیرد و دست به تهدید می‌زند. از سویی، حسام نیز کاملاً با ایدئولوژی حاکم سازگار است. او در ابتدای داستان منطبق با انگاره‌ی «زن خوب» که وظیفه‌ای جز رسیدن به امور منزل و تربیت فرزندان و در خدمت امیال شوهر بودن را برای زن متصور نیست، با سارا به لحنی کاملاً غیرجدی صحبت می‌کند و در پایان داستان و بعد از برملا شدن ماجرا، بدون توجه به این که سارا این فداکاری را به خاطر او انجام داده‌است، او را در معرض شدیدترین اتهامات قرار می‌دهد. در نهایت و پس از آسودگی خاطر از ماجرای سفته‌ها نیز هیچ‌کدام از تحولات روحی سارا را متوجه نشده‌است. این هر دو تهدید زیر لوای جامعه‌ی مردسالار که همواره نقش فرودست را برای زن کنار گذاشته‌است اتفاق می‌افتد و تصمیم نهایی سارا برای ترک این زندگی، شوریدن تمام‌عیار بر علیه این نظام است.

مطالعه‌ی تطبیقی بازنمایی زن در فیلم «سارا» و نمایشنامه‌ی «خانه‌ی عروسک» با رویکرد تحلیل‌گفتمان وداک پل‌جی

همان‌گونه که در بخش‌های گذشته نشان داده شد، می‌توان منبع و اثر اقتباسی را با دانش تحلیل‌گفتمان تحلیل کرد. در این دو اثر، شخصیت زن و تحولات روحی و روانی او به‌واسطه‌ی سلسله اتفاقاتی، محور اصلی بحث قرار می‌گیرد. در نتیجه، با استفاده از نتایج مطالعه‌ی تحلیل‌گفتمان در آثار منتخب، می‌توان بازنمایی زن را مورد مطالعه قرار داد و در نهایت، به یک مطالعه‌ی تطبیقی بین منبع و اثر اقتباسی پرداخت. جدول ۲ نتایج این مطالعه‌ی تطبیقی را نشان می‌دهد.

جدول ۱- تحلیل‌گفتمان در فیلم سارا به روش ترکیبی وداک و پل‌جی. منبع: (نگارندگان)

تحلیل‌گفتمان در اثر اقتباسی (فیلم سارا)	
فیلد: زندگی خانوادگی طبقه متوسط در دهه ۷۰ ایران	
کارکرد ۱ توصیف مشکل مالی سارا در درمان بیماری لاعلاج شوهر	۱- برجسته‌سازی: نگرانی سارا / صحبت پزشک معالج ۲- هویت‌سازی: سارا (نگران)/ حسام (بیمار) ۳- روابط انسانی: سارا و حسام (نگرانی و همدردی) ۴- روابط انسان و اشیاء: سیگار سارا ۵- کنش‌ها: اظهاری/ عاطفی/ تعهدی ۶- امتیازات: همدردی سارا، مثبت/ درد و بیماری سخت حسام، منفی ۷- نظام معرفتی-نشانه شناسی: احساسی
کارکرد ۲ توصیف زندگی شاد سارا بعد از حل مشکل بیماری حسام	۱- برجسته‌سازی: ضعف بینایی سارا/ شادی سارا/ رفتار سبکسرانه حسام با سارا/ تقاضای کار سیما/ حس غرور سارا ۲- هویت‌سازی: سارا (شاد و امیدوار)/ حسام (سلطه‌گر و غیر جدی)/ سیما (صمیمی) ۳- روابط انسانی: سارا و سیما (دوستی)/ سارا و حسام (شادی و سلطه‌گری) ۴- روابط انسان و اشیاء: هدیه‌ها/ چادر سفید/ عینک/ قفس پرنده‌ها/ صندوقچه پول ۵- کنش‌ها: عاطفی/ ترغیبی/ اظهاری ۶- امتیازات: شادی سارا و دوستی سارا و سیما مثبت/ استفاده از امتیاز آشنایی برای استخدام منفی ۷- نظام معرفتی-نشانه‌شناسی: توصیف زندگی روزمره
کارکرد ۳ تهدید سارا توسط گشتاسب به خاطر ماجرای سفته‌ها و درماندگی و آشوب روحی سارا	۱- برجسته‌سازی: تهدید سارا توسط گشتاسب/ درماندگی سارا/ ۲- هویت‌سازی: گشتاسب (سلطه‌گر)/ سارا (درمانده)/ حسام (سلطه گر)/ سیما (یاری دهنده) ۳- روابط انسانی: سیما و سارا (صمیمیت)/ سارا و حسام (تسلط حسام بر سارا)/ ۴- روابط انسان و اشیاء: بقچه مادر بزرگ سارا/ دسته چک/ فرش‌ها در باسیگار /چادرسفید/ نامه اخراج گشتاسب/ حوض آب ۵- کنش‌ها: عاطفی/ اظهاری ۶- امتیازات: یاری‌گری سیما، مثبت/ تهدید گشتاسب و درماندگی سارا منفی ۷- نظام معرفتی-نشانه شناسی: احساسی
کارکرد ۴ دیدار سیما و گشتاسب و اظهار عشق دو جانبه آن‌ها به هم است که باعث تغییر در تصمیم گشتاسب در ماجرای سفته‌ها	۱- برجسته‌سازی: اظهار عشق سیما و گشتاسب/ فاش کردن ماجرای سفته‌ها نزد سیما/ تلاش سیما برای روشن شدن حقیقت ۲- هویت‌سازی: سارا (درمانده و نگران)/ سیما (یاری دهنده)/ گشتاسب(امیدوار) ۳- روابط انسانی: سارا و سیما (همدلی)/ سیما و گشتاسب (عشق) ۴- روابط انسان و اشیاء: خیابان/ فضای اداره حسام ۵- کنش‌ها: اظهاری/ تعهدی/ احساسی/ ترغیبی ۶- امتیازات: کشف حقیقت و همدلی سیما، مثبت/ ناراحتی عمیق روحی سارا، منفی ۷- نظام معرفتی-نشانه شناسی: احساسی
کارکرد ۵ زندگی به هم ریخته سارا به دنبال مکشوف شدن موضوع نزد حسام و ترک کردن زندگی توسط سارا	۱- برجسته‌سازی: مهمانی/ برخورد تحقیر آمیز و تهاجمی حسام/ پس دادن سفته‌ها/ خوشحالی حسام/ تحول عمیق سارا و ترک زندگی ۳- روابط انسانی: سارا (متاثر و دردمند)/ حسام (بسیار تهاجمی و توهین کننده)/سیما و گشتاسب (شاد و امیدوار) ۴- روابط انسان و اشیاء: ساعت دیواری و صدای مداوم تیک تاک/ نامه گشتاسب/ وسایل مهمانی ۵- کنش‌ها: اظهاری/ تعهدی/ ترغیبی/ عاطفی ۶- امتیازات: ترک زندگی و کشف حقیقت، مثبت/ درماندگی سارا و به هم ریختن زندگی، منفی ۷- نظام معرفتی-نشانه شناسی: احساسی/ تعقلی

جدول ۲- مطالعه‌ی تطبیقی بازنمایی زن در منبع و اثر اقتباسی. منبع: (نگارندگان)

تحلیل‌گفتمان در منبع اقتباسی (خانه‌عروسک)		تحلیل‌گفتمان در اثر اقتباسی (فیلم سارا)	
فیلد: زندگی خانوادی طبقه متوسط در قرن ۱۹ نوروژ		فیلد: زندگی خانوادگی طبقه متوسط در دهه ۷۰ ایران	
کارکرد ۱ توصیف زندگی شاد نورا	۱- برجسته‌سازی: زندگی سرخوشانه نورا/ دیالوگ بچه‌گانه هلمر با نورا ۲- هویت‌سازی: سارا (شاد)/ هلمر(سلطه گر) ۳- روابط انسانی: نورا و هلمر (رابطه بر پایه روابط مرسوم زناشویی) ۴- روابط انسان و اشیاء: هدیه‌ها، درخت کریسمس ۵- کنش‌ها: عاطفی/ ترغیبی ۶- امتیازات: شادی سارا مثبت/ سلطه‌گری هلمر منفی ۷- نظام معرفتی-شانه¬شناسی: نظام احساسی/ توصیف زندگی روزمره	کارکرد ۱ توصیف مشکل مالی سارا در درمان بیماری لاعلاج شوهر	۱- برجسته‌سازی: نگرانی سارا/ صحبت پزشک معالج ۲- هویت‌سازی: سارا (نگران)/ حسام (بیمار) ۳- روابط انسانی: سارا و حسام (نگرانی و همدردی) ۴- روابط انسان و اشیاء: سیگار سارا ۵- کنش‌ها: اظهاری/ عاطفی/ تعهدی ۶- امتیازات: همدردی سارا، مثبت/ درد و بیماری سخت حسام، منفی ۷- نظام معرفتی-شانه¬شناسی: ُاحساسی
کارکرد ۲ صحبت نورا و کریستین درباره ماجرای جعل امضاء	۱- برجسته‌سازی: تقاضای کار از نورا/ اظهار ماجرای سفته‌ها ۲- هویت‌سازی: نورا (شاد و مغرور)/ کریستین (صمیمی) ۳- روابط انسانی: نورا و کریستین (صمیمیت) ۴- روابط انسان و اشیاء: ___ ۵- کنش‌ها: اظهاری/ عاطفی/ تعهدی ۶- امتیازات: صمیمیت دو دوست مثبت/ استفاده از رابطه شخصی در استخدام ادارات دولتی منفی ۷- نظام معرفتی-نشانه‌شناسی: زندگی روزمره/ احساسی/ تعقلی	کارکرد ۲ توصیف زندگی شاد سارا بعد از حل مشکل بیماری حسام	۱- برجسته‌سازی: ضعف بینایی سارا/ شادی سارا/ رفتار سبکسرانه حسام با سارا/ تقاضای کار سیما/ حس غرور سارا ۲- هویت‌سازی: سارا (شاد و امیدوار)/ حسام (سلطه گر و غیر جدی)/ سیما (صمیمی) ۳- روابط انسانی: سارا و سیما (دوستی)/ سارا و حسام (شادی و سلطه‌گری) ۴- روابط انسان و اشیاء: هدیه‌ها/ چادر سفید/ عینک/ قفس پرنده‌ها/ صندوقچه پول ۵- کنش‌ها: عاطفی/ ترغیبی/ اظهاری ۶- امتیازات: شادی سارا و دوستی سارا و سیما مثبت/ استفاده از امتیاز آشنایی برای استخدام منفی ۷- نظام معرفتی-نشانه‌شناسی: توصیف زندگی روزمره
کارکرد ۳ تهدید کروگستاد درباره سفته‌ها و تلاش ناموفق نورا برای مجاب کردن همسر و فشار روحی زیاد او	۱- برجسته‌سازی: تهدید کروگستاد/ سلطه گری هلمر ۲- هویت‌سازی: نورا (تهدید شده)/ هلمر (سلطه گر)/ کروگستاد (تهدیدگر)/ دکتر رانک (عاشق) ۳- روابط انسانی: کروگستاد و نورا (تهدید)/ کروگستاد و هلمر (تلافی جویانه)/ رابطه نورا و هلمر (سلطه‌گرانه) ۴- روابط انسان و اشیاء: نامه اخراج/ ۵- کنش‌ها: عاطفی/ اظهاری/ ترغیبی ۶- امتیازات: تهدید و نگرانی نورا، منفی ۷- نظام معرفتی-شانه‌شناسی: تعقلی/ احساسی	کارکرد ۳ تهدید سارا توسط گشتاسب به خاطر ماجرای سفته‌ها و درماندگی و آشوب روحی سارا	۱- برجسته‌سازی: تهدید سارا توسط گشتاسب/ درماندگی سارا/ ۲- هویت‌سازی: گشتاسب (سلطه‌گر)/ سارا (درمانده)/ حسام (سلطه گر)/ سیما (یاری دهنده) ۳- روابط انسانی: سیما و سارا (صمیمیت)/ سارا و حسام (تسلط حسام بر سارا)/ ۴- روابط انسان و اشیاء: بقچه مادر بزرگ سارا/ دسته چک/ فرش‌ها در باسیگار/ چادرسفید/ نامه اخراج گشتاسب/ حوض آب ۵- کنش‌ها: عاطفی/ اظهاری ۶- امتیازات: یاری‌گری سیما، مثبت/ تهدید گشتاسب و درماندگی سارا منفی ۷- نظام معرفتی-شانه‌شناسی: احساسی

ادامه جدول ۲- مطالعه‌ی تطبیقی بازنمایی زن در منبع و اثر اقتباسی. منبع: (نگارندگان)

تحلیل‌گفتمان در منبع اقتباسی (خانه‌عروسک)		تحلیل‌گفتمان در اثر اقتباسی (فیلم سارا)	
فیلد: زندگی خانوادی طبقه متوسط در قرن ۱۹ نوروژ		فیلد: زندگی خانوادگی طبقه متوسط در دهه ۷۰ ایران	
کارکرد ۴ صحبت کریستین و کروگستاد درباره عشق قدیمی ناکام مانده شان و تصمیم او برای پس دادن سفته‌ها به نورا	۱- برجسته‌سازی: اظهار عشق کریستین و کروگستاد/ تصمیم برای برملا شدن حقیقت نزد هلمر ۲- هویت‌سازی: کروگستاد (هیجان زده)/ کریستین (شاد)/ نورا (درمانده) ۳- روابط انسانی: کریستین و کروگستاد (عشق)/ کروگستاد و نورا (تهدید و ترس)/ نورا و کریستین (دوستی) ۴- روابط انسان و اشیاء: _____ ۵- کنش‌ها: اظهاری/ احساسی/ تعهدی/ ترغیبی ۶- امتیازات: اظهارعشق و اهمیت دادن به صداقت و حقیقت مثبت/ درماندگی نورا منفی ۷- نظام معرفتی-نشانه‌شناسی: احساسی/ تعقلی	کارکرد ۴ دیدار سیما و گشتاسب و اظهار عشق دو جانبه آن‌ها به هم است که باعث تغییر در تصمیم گشتاسب در ماجرای سفته‌ها	۱- برجسته‌سازی: اظهار عشق سیما و گشتاسب/ فاش کردن ماجرای سفته‌ها نزد سیما/ تلاش سیما برای روشن شدن حقیقت ۲- هویت‌سازی: سارا (درمانده و نگران)/ سیما (یاری دهنده)/ گشتاسب (امیدوار) ۳- روابط انسانی: سارا و سیما (همدلی)/ سیما و گشتاسب (عشق) ۴- روابط انسان و اشیاء: خیابان/ فضای اداره حسام ۵- کنش‌ها: اظهاری/ تعهدی/ احساسی/ ترغیبی ۶- امتیازات: کشف حقیقت و همدلی سیما، مثبت/ ناراحتی عمیق روحی سارا، منفی ۷- نظام معرفتی-نشانه‌شناسی: احساسی
کارکرد ۵ زندگی به هم ریخته خانوادگی نورا به خاطر فهمیدن ماجرای سفته‌ها و تحول عمیق روحی نورا و ترک زندگی	۱- برجسته‌سازی: دعوای شدید هلمر و نورا/ ترک زندگی ۲- هویت‌سازی: نورا (درمانده و مصمم برای تغییر)/ هلمر (سلطه گر)/ دکتر رانگ(در انتظار مرگ) ۳- روابط انسانی: نورا و هلمر (سلطه‌گرانه) ۴- روابط انسان و اشیاء: نامه دکتر رانک با نشش صلیب/ نامه کروگستاد به هلمر ۵- کنش‌ها: تعهدی/ اظهاری/ عاطفی ۶- امتیازات: ترک زندگی، مثبت/ به هم ریختگی زندگی منفی ۷- نظام معرفتی-نشانه‌شناسی: احساسی/ تعقلی	کارکرد ۵ زندگی به هم ریخته سارا به دنبال مکشوف شدن موضوع نزد حسام و ترک کردن زندگی توسط سارا	۱- برجسته‌سازی: مهمانی/ برخورد تحقیر آمیز و تهاجمی حسام/ پس دادن سفته‌ها/ خوشحالی حسام/ تحول عمیق سارا و ترک زندگی ۳- روابط انسانی: سارا (متاثر و دردمند)/ حسام (بسیار تهاجمی و توهین کننده)/ سیما و گشتاسب (شاد و امیدوار) ۴- روابط انسان و اشیاء: ساعت دیواری و صدای مداوم تیک تاک/ نامه گشتاسب/ وسایل مهمانی ۵- کنش‌ها: اظهاری/ تعهدی/ ترغیبی/ عاطفی ۶- امتیازات: ترک زندگی و کشف حقیقت، مثبت/ درماندگی سارا و به هم ریختن زندگی، منفی ۷- نظام معرفتی-نشانه‌شناسی: احساسی/ تعقلی

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر با هدف مطالعه‌ی نحوه‌ی بازنمایی زن در سینمای اقتباسی ایران و با تمرکز بر شخصیت زن در فیلم سارا و نمایشنامه‌ی خانه‌ی عروسک انجام پذیرفته‌است. دانش تحلیل‌گفتمان بستری فراهم می‌آورد که با استفاده از آن و در خلال مطالعه و تمرکز بر شخصیت‌های داستان (چه زن و چه مرد) و واکاوی روابط بین آن‌ها، بتوان به مطالعه‌ی بازنمایی مختلف در درون فیلم چگونه توزیع می‌شود و آیا این توزیع قدرت در جهت تحکیم گفتمان مردسالاری است یا به واسازی این الگوی اعمال قدرت می‌پردازد، می‌توان گفت که گفتمان کاملاً تحت سلطه‌ی ایدئولوژی مردسالاری قرار می‌گیرد و قدرت‌های سیاسی، اجتماعی و اقتصادی در جامعه نیز در اختیار طبقه‌ی حاکم مردان است. هلمر و مورد متناظر آن، حسام، و کروگستاد و مورد متناظر آن، گشتاسب، در آثار منتخب به روشنی نماینده‌ی رویکرد غالب

مردسالاری هستند و این بازنمود در جزییات رفتاری آن‌ها قابل ردیابی است. شخصیت نورا و مورد متناظر آن، سارا، و شخصیت کریستین و مورد متناظر آن، سیما، نیز از شخصیت‌های مهم زن در متن هستند که کاملاً تحت سلطه‌ی گفتمان غالب زندگی کرده‌اند و تا سال‌ها به بازتولید آن پرداخته‌اند. در واکاوی ارتباط بین شخصیت‌های داستانی است که این بازتولید نمایان می‌شود. توزیع قدرت تا اپیزودهای پایانی کاملاً در جهت تحکیم این گفتمان است، اما با تصمیم ناگهانی شخصیت اصلی زن داستان که خود به دلیل تحول عمیق روانی در اوست، واسازی گفتمان غالب صورت می‌گیرد.

در پاسخ به این مسئله که بازنمایی زن در نمایشنامه‌ی خانه‌ی عروسک و فیلم سارا با استفاده از روش تحلیل‌گفتمان چگونه انجام پذیرفته‌است، توجه به جزییات بحث و نتایج حاصل‌آمده از آن در جداول ضروری است. بازنمایی هر دو شخصیت تقریباً با شباهت زیادی در جهت نشان دادن زنی از طبقه‌ی متوسط است که درگیر و تحت سلطه‌ی نظام غالب مردسالاری است و تنها به‌واسطه‌ی تجربیات حاصل‌آمده از وقایعی، قدرت درک وضعیت حقیقی را می‌یابد و تغییر وضع موجود امکان‌پذیر می‌شود.

از سویی، در مطالعه‌ی تحول در بازنمایی زن در جریان اقتباس سینمایی از منبع اقتباسی (نمایشنامه‌ی خانه‌ی عروسک) به اثر اقتباسی (فیلم سارا)، می‌توان تغییراتی را متناسب با فرهنگ جامعه‌ی مقصد یافت. استفاده از عناصر اقتباسی چون سیگار کشیدن مخفیانه‌ی سارا، ساخت اپیزود بیمارستان که در منبع وجود ندارد، ضعف بینایی شدید سارا به دلیل کار مداوم، صندوقخانه‌ی خانه‌ی سارا، سفره‌ی شام بر روی زمین، صدای تیک‌تاک مداوم ساعت، انبوهی از فرش‌های رنگارنگ در فضای بازار، موسیقی سنتی ایرانی، صدای اذان و مواردی از این دست از آن جمله‌اند. سارا زنی متعلق به طبقه‌ی متوسط دهه‌ی هفتاد ایران است که تنها در پرداخت، با شخصیت زن در منبع اقتباسی تفاوت دارد و در کلیات درگیر مسائل مشترکی با اوست و با تصمیم درباره‌ی کنشگری و انتخاب برای تغییر در زندگی، درگیر مسائل مشابهی از جمله از دست دادن امنیت خانوادگی و اجتماعی خود در جامعه می‌شود. در نهایت، پژوهش برتری عملکردهای اقتصادی، سیاسی و اجتماعی مردان در مقایسه با زنان و در نتیجه، اختیار عمل بیشتر مردان برای تصمیم‌گیری و آسیب‌پذیری کمتر آن‌ها را به وضوح نشان می‌دهد. کارکردهای زبانی در کلیت امر تقریباً با هم منطبق است و حتی تغییر خط روایی از منبع به اثر اقتباسی نیز محسوس نیست و این مسئله، درصد تشابه روایی را نیز بالا می‌برد.

پی‌نوشت

۱. زبان‌شناسی انتقادی زمانی پا به عرصه می‌گذارد که زبان در نظریه‌ی اجتماعی مهم می‌شود و بنا بر عقیده‌ی نظریه‌پردازانی چون فوکو و هابرماس، زبان در تولید و بازتولید ساخت روابط قدرت نقش محوری دارد. علاوه بر نظریات این دو شخص، نظریه‌های جدید ایدئولوژی که بیشتر با گرامشی و آلتوسر شناخته می‌شوند نیز زبان‌شناسی انتقادی را تحت تأثیر قرار داده‌اند.

2. Zellig Harris
3. Fasold
4. James Paul Gee
5. Ruth Vodak
6. Pierre Bourdieu
7. Discourse Analysis

منابع

- آقاگل‌زاده، فردوس (۱۳۸۳)، روش‌شناسی تحقیق در تحلیل‌گفتمان انتقادی، مجموعه *مقالات ششمین کنفرانس زبان‌شناسی دانشگاه علامه طباطبایی سلطانی*.
- احمدی، بابک (۱۳۷۰)، *ساختار و تأویل متن*، تهران: نشر مرکز.
- احمدی، بابک (۱۳۷۱)، *از نشانه‌های تصویری تا متن*، تهران: نشر مرکز.
- اشرف‌ابیانه، شهرام (۱۳۸۳)، در پی دنیای خیالی، نگاهی به اقتباس ادبی در سینمای ایران از آغاز تا ۱۳۵۷، *مجله هنر و معماری*، شماره ۵۴، ۱۴۶.
- امیرپور، نعمت (۱۳۶۹)، تأثیر اقتباس ادبی در سینمای ایران، *مجله ادبستان فرهنگ و هنر*، شماره ۱۴.
- امینی، اکرم (۱۳۸۹)، بازنمایی زن در تبلیغات تجاری ایران و جهان، *کتاب ماه علوم اجتماعی*، دوره‌ی جدید، شماره‌ی ۲.
- بهارلو، عباس (۱۳۸۳)، تاریخچه‌ی اقتباس ادبی در سینمای ایران، *فارابی (نشریه‌ی فرهنگ و هنر)*، شماره‌ی ۳۱، ۱۱-۳.
- جیمسن، فردریک و همکاران (۱۳۸۳)، نظریه‌ی فیلم: مجموعه مقالات، *فصلنامه‌ی فلسفی، ادبی، فرهنگی ارغنون*، شماره‌ی ۱۸.
- حاتمی، علی؛ بارنژاد، سمیرا (۱۳۸۵)، تحلیل‌گفتمان به‌مثابهی یک روش تحقیق در علوم انسانی، مجموعه *مقالات همایش کنگره علوم انسانی*، ۱۳-۱.
- روانجو، مجید (۱۳۸۹)، *بیان نظری، قواعد بصری، جستارهایی در ماهیت و ساختار سینما*، تهران: انتشارات افراز.
- عشقی، بهزاد (۱۳۸۹)، اقتباس ادبی در سینمای مهرجویی، *مجله هنر و معماری*، شماره‌ی ۶۴، ۱۵۵-۱۵۱.
- فاضلی، محمد (۱۳۸۳)، گفتمان و تحلیل‌گفتمان انتقادی، *پژوهشنامه علوم انسانی و اجتماعی زن در فرهنگ و هنر*، دوره‌ی ۷، شماره‌ی ۲.
- فرکلاف، نورمن (۱۳۷۹)، *تحلیل انتقادی گفتمان*، ترجمه‌ی گروه مترجمان، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.
- قره‌شیخلو، علیرضا؛ وفایی، مهدی (۱۳۸۵)، *داریوش مهرجویی نقد آثار از بانو تا مهمان مامان*، تهران: انتشارات هرمس.
- لزگی، حبیب‌الله؛ مزدامراد، عباسی (۱۳۸۹)، «اقتباس سینمای ایران از ادبیات داستانی معاصر»، *مجله پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی*، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان، ۱۰۰-۸۵.
- ماستری، مریم؛ مهرآیین، مصطفی (۱۳۹۷)، *ادبیات کودک و نوجوان: مطالعه‌ی تطبیقی «عشق» برساخت اجتماعی روایت از عشق در ادبیات کودک و نوجوان (تألیف و ترجمه) دهه‌های چهل، پنجاه، شصت، هفتاد و هشتاد*، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد. دانشکده علوم انسانی و اجتماعی، گروه جامعه‌شناسی.
- محمدپور، احمد؛ ملک‌صادقی، مریم؛ علیزاده، مهدی (۱۳۹۱)، مطالعه‌ی نشانه‌شناختی بازنمایی زن در فیلم‌های سینمایی ایران (مطالعه‌ی موردی: فیلم‌های سگ‌کشی، چهارشنبه‌سوری، کافه ترانزیت)، *علوم اجتماعی، مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، شماره‌ی ۲۹.
- مرادعباسی، مزدا (۱۳۹۰)، *ساختارشناسی جریان اقتباس ادبی در سینمای ایران*، تهران: انتشارات سوره مهر.
- مستغاثی، سعید (۱۳۷۹)، ارتباط سینما با ادبیات در تاریخ یکصدساله‌ی سینمای ایران، *مجله هنر و معماری فارابی*، شماره‌ی ۳۷، ۱۵۰-۱۲۷.
- مهدی‌زاده، سیدمحمد (۱۳۸۷)، *رسانه و بازنمایی*، تهران: دفتر مطالعات و توسعه‌ی رسانه‌ها.
- مهرآیین، مصطفی (۱۳۹۲)، *نظریه و روش تحلیل‌گفتمان*، مؤسسه‌ی مطالعاتی رخداد تازه، جامعه‌شناسی.
- میرفخرایی، مجید (۱۳۸۳)، *فرایند تحلیل‌گفتمان*، تهران: مطالعات و توسعه‌ی رسانه‌ها.

References

- Brinkmann, J. (2009), Using Ibsen in Business Ethics, *Business Ethics*, p. 11.
- Durbach, E. (1991), A Doll's House, Myth of Transformation, *Twayne*, p. 75.
- Eide, T. (2003), *Ibsen's Ethical Method*, Paper, 10th International Ibsen Conference, New York. Available at: http://www.ibsensociety.liu/conferencepapers/ethical.pdf
- Gee, J. P. (1991), An Introduction to Discourse Analysis: Theory and Method, *Routledge*, p. 25.

- Kress, G. (2002), *Against Arbitrariness, in Critical Discourse Analysis*, ed. By Michael Toolan, vol. 2, London: Routledge, pp. 142-165
- Lee, A. J. (1976), *The Bedford Introduction to Drama*, New York: Martins Com.
- Meyer, M. (1971), *Henrik Ibsen: A Biography*, London: Rupert Hart-Davis.
- Resigel, M. (2002), *The Critical Turn in Discourse Analysis*, *in Critical Discourse Analysis*, ed. By Michael Toolan, vol. 2, London: Routledge, pp. 166-180.
- Van Dijk, T. (1984), *Prejudice in Discourse*: Racism in the Press, London: Arnold.
- Van Leeuwen, T. (2006), *Reading Images*, 2nd edition, Routledge.

Semnan University

Journal of Applied Arts

Journal homepage: http://aaj.semnan.ac.ir
ISNN: 2821-0670

Investigating the Concept of Mythological Motifs in Achaemenid Era Metalwork Art

Moslem Rezaee [1] (Corresponding Author), Mosayyeb Amiri [2]

[1] Ph.D Student, Department of Archaeology, Islamic Azad University, Science and Research Branch, Tehran, Iran.
[2] Associate Professor, Department of Archaeology of the Historical Period, Cultural Heritage and Tourism Research Institute, Tehran, Iran.

(Received: 26.08.2023, Revised: 09.10.2023, Accepted: 26.11.2023)

https://doi.org/10.22075/aaj.2023.31596.1190

Abstract:
Metalworking art in the Achaemenid period was considered one of the most important industries in this period. The symbols and mythological motifs engraved on the metals of the Achaemenid period are actually a diagram of the history of ancient beliefs and convictions of ancient Iran, which is summarized in the form of metalworking art of the Achaemenid period. The use of these symbolic concepts in the metalworking art of this period is influenced by cultural elements, mythology of previous periods, religion, and influence from the neighboring regions of the Achaemenid Empire. The central question of the research is: What concepts do mythological motifs have in the metalworking art of the Achaemenid period? The aim of this research is to identify and study some of the mythological symbols and concepts that were prominently used in the metalworking art of the Achaemenid period. The present research method relies on the historical research method, which is based on documentary study. The results of the research show that the motifs used in the metalwork art of the Achaemenid period often have a ritual and mythological meaning and their use cannot be considered only as decorative motifs; rather, most of these motifs have their roots in ancient Iranian beliefs, beliefs, and mythologies and some of the mythologies of neighboring regions. Considering this, it can be seen that the secret of the permanence and continuity of mythological motifs and their widespread reflection in the works of metalwork art of the Achaemenid period undoubtedly goes back to the deep role of these mythologies in the culture and beliefs of the pre-Achaemenid and neighboring peoples of these lands.

Keywords: MetalWorking Art, Achaemenid, Mythology, Motifs, Symbolism.

1-Email: moslem.rezaiy@gmail.com
2-Email: amiri_m27@yahoo.com

How to cite: Rezaee, M. and Amiri, M. (2024). Investigating the Concept of Mythological Motifs in Achaemenid Era Metalwork Art, Journal of Applied Arts, 4(3), 71-88.
Doi: 10.22075/aaj.2023.31596.1190

بررسی مفهوم نقوش اساطیری در هنر فلزکاری دوره‌ی هخامنشی

مسلم رضایی(نویسنده مسئول) [۱]
مصیب امیری [۲]

[۱] دانش‌آموخته دکتری، گروه باستان‌شناسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات، تهران، ایران.
[۲] دانشیار، گروه باستان‌شناسی دوران تاریخی، پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۶/۰۴، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۷/۱۷، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۰۹/۰۵)

مقاله علمی-پژوهشی https://doi.org/10.22075/aaj.2023.31596.1190

چکیده

هنر فلزکاری در دوره هخامنشی از مهم‌ترین صنعت در این دوره محسوب می‌شد. نمادها، بن‌مایه‌های اساطیری منقور بر فلزات دوره هخامنشی در واقع نموداری از پیشینه باورها و اعتقادات کهن ایران باستان است که در قالب هنر فلزکاری دوره هخامنشی خلاصه می‌شود. کاربرد این مفاهیم نمادین در هنر فلزکاری این دوره، متأثر از عناصر فرهنگی، اساطیر ادوار قبل، مذهب، تأثیرپذیری از مناطق هم‌جوار امپراتوری هخامنشی است. پرسش محوری پژوهش این است که نقوش اساطیری در هنر فلزکاری دوره هخامنشی دارای چه مفاهیمی است؟ هدف از این پژوهش شناخت و مطالعه برخی از نمادهای و مفاهیم اساطیری است که به‌صورت برجسته در هنر فلزکاری دوره هخامنشی به‌کار رفته‌است. روش تحقیق حاضر متکی بر روش تحقیق تاریخی است که مبتنی بر مطالعه اسنادی است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که نقوش به‌کاررفته در هنر فلزکاری دوره هخامنشی، اغلب دارای مفهوم آیینی و اسطوره‌ای است و نمی‌توان کاربرد آن‌ها را تنها به‌صورت نقوش تزیینی در نظر گرفت؛ بلکه اغلب این نقوش، ریشه در اعتقاد، باور و اساطیر کهن ایرانی و برخی از اساطیر مناطق هم‌جوار دارند. با در نظر گرفتن این امر می‌توان دریافت که راز ماندگاری و تداوم نقوش اساطیری و بازتاب گسترده آن در آثار هنر فلزکاری دوره هخامنشی، بی‌شک به نقش عمیق این اساطیر در فرهنگ و باور اقوام پیش از دوره هخامنشی و اقوام مجاور این سرزمین‌ها باز می‌گردد.

واژه‌های کلیدی: هنر فلزکاری، هخامنشی، اساطیری، نقوش، نمادگرایی.

1-Email: moslem.rezaiy@gmail.com
2-Email: amiri_m27@yahoo.com

شیوه ارجاع به این مقاله: رضائی، مسلم و امیری، مصیب. (۱۴۰۳). بررسی مفهوم نقوش اساطیری در هنر فلزکاری دوره‌ی هخامنشی، نشریه هنرهای کاربردی، ۴(۳)، ۸۸-۷۱.

Doi: 10.22075/aaj.2023.31596.1190

مقدمه

با تشکیل حکومت هخامنشی در سال ۵۵۰ ق.م، میراث هنری مادها با آثار هنری پارس‌های آمیخته شد. پارس‌ها با هنر سرزمین هم‌جوار همچون؛ ایلامی‌ها، لودیایی، ایونیایی، بابلی، فنیقی و مصری توانست هنر جهانی به وجود آورد. تاریخ هخامنشی، چهره‌ای پر افسون از تمدن‌هایی را به ما نشان می‌دهد که در مراحل مختلف تکاملی بودند و آمیزش آنان در حال تکوین بود. هنر فلزکاری با تشکیل حکومت هخامنشی، جایگاه ویژه‌ای در صنعت این دوره پیدا کرد (گانتر و جت، ۱۳۸۳: ۲۵-۲۴) و دستاورد اقوام یاد شده به‌صورت یکپارچه و با نظارت کامل حکومت هخامنشی درآمد (هینتس، ۱۳۸۷: ۳۹۷).

یکی از مهم‌ترین مواردی که در آثار فلزی دوره هخامنشی مشاهده می‌شود، نمادها و بن‌مایه‌های اساطیری است. به نظر می‌رسد برخی از این نمادها متأثر از فرهنگی بومی و منطقه‌ای و بخش وسیعی از نمادهای یافت شده با فرهنگ‌ها و اساطیر دیگر سرزمین‌های مفتوحه مرتبط باشند. در این پژوهش سعی بر آن است با بررسی آثار موزه‌ای و با تکیه بر متون تاریخی دوره هخامنشی، به بازتاب مفهوم نقوش اساطیری و تأثیر آن بر هنر فلزکاری این دوره پرداخته شود. برای این امر، نیاز به واکاوی اساطیر، دین و مذهب در دوره قبل و هم‌زمان با هخامنشی است. بدون تجزیه و تحلیل این‌گونه داده‌های تاریخی، شناخت مفاهیم و نقوش اساطیری در هنر فلزکاری دوره هخامنشی امکان‌پذیر نیست. در مرحله اول، این مقاله دربرگیرنده نمادها و بن‌مایه‌های اساطیری کاربرد نقوش آیینی است. پرسش اصلی پژوهش حاضر این است که نقو ش اساطیری در هنر فلزکاری دوره هخامنشی دارای چه مفاهیمی است؟ هدف اصلی این پژوهش، ۱. بررسی جایگاه نقوش اساطیری در آثار هنری دوره هخامنشی؛ ۲. بررسی و تحلیل نقوش موجود بر اشیای فلزی دوره هخامنشی (شیر بال‌دار و نبرد شیر و گاو، شیر دال (گریفین)، انسان-شیر (اسفنکس)، قرص بال‌دار (فروهر)، نقش خدای بِس، گاو بال‌دار) است.

پیشینه پژوهش

پژوهش‌های متعددی در ابعاد گوناگون با موضوعات اسطوره و هنر فلزکاری در دوره هخامنشی صورت گرفته‌است که عبارت‌اند از:

آرزو اسدی و فرنگیس درویشی در مقاله «بازتاب مفاهیم اساطیری در هنر جواهرسازی دوره هخامنشیان» (۱۳۹۸)، منتشر شده در مجله مطالعات ایرانی، به بررسی نقوش منقور بر نمونه‌هایی از این آثار، مانند دست‌بندها، گردن‌بندها و گوشواره‌ها در موزه بریتانیا، مهمی، بوستون[1] و لوور[2]، در قالب باورها پرداخته‌اند. یوسف منصورزاده و رضا بایرام‌زاده در مقاله «بررسی ارابه‌ی زرین جیحون؛ شاهکار هنر هخامنشی» (۱۳۹۴)، انتشار یافته در فصلنامه جلوه هنر، با بررسی ساختار اصول فنی از قطعات نقره‌ای و طلایی دوره هخامنشی در موزه بریتانیا[3]، با مطالعات آزمایشگاهی به مطالعه ساختار و کاربرد این اشیا در ایران پرداخته و اشاره دارند که هنر این دوره در ساخت فرم‌ها و نقوش و تزیینات بسیاری از تمدن‌های هم‌جوار تأثیر گذاشته و تأثیر پذیرفته است. مسعود باقرزاده‌کثیری و همکاران در مقاله «اصالت‌سنجی مسکوکات نقره منسوب به عصر هخامنشی بر مبنای مطالعات فلزکاری کهن» (۱۳۹۸)، چاپ شده در نشریه پژوهش‌های باستان‌شناسی، ده عدد از سکه‌های دوره هخامنشی را با دستگاه (PIXE) مورد آنالیز و بررسی قرار داده‌اند. علی‌اصغر سلحشور و همکاران در مقاله «بررسی کاسه‌ها و پیاله‌های فلزی هخامنشیان از نظر شکل، تزیینات و حوزه پراکنش» (۱۳۹۶)، انتشار یافته در نشریه پژوهش‌های باستان‌شناسی، به بررسی نقوش، تزیینات و شکل کاسه‌ها و جایگاه کاسه‌های فلزی در جامعه هخامنشی پرداخته‌اند. شکل پیاله‌های هخامنشی به نوع زورقی است و آرایه‌های گیاهی همچون گل نیلوفر، روزت و تزیینات بادامی‌شکل در هنر هخامنشی مشاهده می‌شود. بیتا مصباح و ابوالقاسم دادور در مقاله «تحلیل اسطوره‌شناختی مفاهیم مؤثر بر شکل و فرم ریتون‌های هخامنشی» (۱۳۹۸)، منتشر شده در مجله باغ نظر، به بررسی ریتون‌های دوره هخامنشی می‌پردازند که در آن،

حیوانات اساطیری و مذهبی شامل شیربال‌دار، گاو، گوسفند، بز کوهی و قوچ رواج داشته و ایزدان آناهیتا و مهر (میترا)، تیشتر، و بهرام تأثیر فراوانی گذاشته‌است. علیرضا خواجه‌احمدعطاری و فرزانه بختیاری در مقاله «مفهوم نبرد در اسطوره‌های ایران و بین‌النهرین با تأکید بر نقش‌برجسته‌های هخامنشی، آشوری و بابلی» (۱۴۰۰)، انتشار یافته در پژوهش‌نامه تمدن ایرانی، به مطالعه تطبیقی میان اسطوره‌های ایران و بین‌النهرین پرداخته‌اند. علاوه بر پژوهش‌های یادشده، پژوهشگرانی نظیر ابراهیم پورداوود، مجموعه اوستاشناسی و تعلیقات اسطوره‌ها درباره گات‌ها، یشت‌ها و دیگر بخش‌های اوستا را تألیف کرده‌است. با توجه به واکاوی‌های صورت گرفته در پژوهش‌های جدید، تاکنون تحقیقی جامع و کامل در حوزه بررسی مفهوم نقوش اساطیری در آثار هنر فلزکاری دوره هخامنشی به‌صورت پژوهشی مستقل صورت نگرفته و این مقاله نخستین پژوهش مستقل است. تفاوت پژوهش حاضر با پژوهش‌های انجام شده در این است که جایگاه نقوش اسطوره‌ای در هنر فلزکاری دوره هخامنشی بررسی و تحلیل می‌شود.

روش پژوهش

این پژوهش در زمره پژوهش‌هایی بر اساس رویکرد کیفی است. نحوه گردآوری داده‌ها، از نوع پژوهش‌های توصیفی-تحلیلی است. جمع‌آوری اطلاعات این پژوهش به روش اسنادی صورت گرفته‌است. به‌منظور جمع‌آوری اطلاعات در زمینه‌ی ادبیات موضوعی تحقیق و نیز تحقیقات پیشین، اطلاعات اسنادی مورد بررسی قرار گرفته‌اند. برای این منظور، به جست‌وجوی منابع در کتاب‌ها، وب‌سایت‌ها، مقالات و نشریات معتبر پرداخته شده‌است. در رویکرد کیفی با استفاده ار دو روش «تحلیل محتوا» و «تحقیق تاریخی» صورت گرفته‌است. برای این منظور منابع تحقیق که در زمره منابع مکتوب هستند با شیوه اسنادی گِردآوری شده است. داده‌های گِردآوری شده شامل اسناد دستِ اول تاریخی، گزارش‌های باستان‌شناسان، سوابق بایگانی شده در آرشیو موزه‌ها، آثار مکتوب پژوهشگرانی که جمع‌بندی و توصیفی از این آثار داشته‌اند، تهیه عکس از آثار هنری و فلزی دوره هخامنشی به‌دست‌آمده در آرشیوهای موزه‌ها و کتابخانه‌ها است. پس از آن تحلیل داده‌ها و انسجام مفهومی آن‌ها برای تدوین نظرات جدید انجام شده‌است.

مبانی نظری

نقوش اسطوره

مفهوم اسطوره، در گذر تاریخ و با تحول تفکر بشریت از یک‌سو و با تغییر فرهنگ و ظهور پارادایم‌های نوین از سوی دیگر، به منصه ظهور رسیده‌است. اسطوره، تا قبل از قرن نوزدهم، در اندیشه انسان دوره کلاسیک، مربوط به گذشته بشر قلمداد شده و با ظهور پارادایم مدرن، تفکر اسطوره‌ای از میان رفت. هم‌زمان با شکل‌گیری جنبش‌ها و رویکردهای جدید ادبی-هنری، به‌ویژه، روانکاوی، نظریاتی مبتنی بر حضور اسطوره در ذهن انسان دوران مدرن شکل گرفت. تا جایی که امروزه باور غالب بر این محور استوار است که هنر، تحت تأثیر اسطوره تجلی یافته‌است (چیت‌ساز و همکاران، ۱۳۹۸: ۳۲). اسطوره را می‌توان به مثابه نمودی ارزش‌های فرهنگی یک جامعه دانست که همه شمول و جامع است. طیف وسیعی از دانش‌های از جمله؛ جامعه‌شناسی، مردم‌شناسی و باستان‌شناسی می‌توانند با تحلیل رویکردها و باورهای اسطوره یک جامعه، ظرفیت‌های مطالعاتی خود را بسط دهند (گودرزپروری، ۱۴۰۲: ۳۷). نظریه‌پردازان اسطوره تعاریف گوناگونی از اسطوره ارائه کرده‌اند چرا که اسطوره به دلیل وسعت و گستردگی در تعریف واحد نمی‌گنجد، از این‌رو کسانی که مطالعه و پژوهش در اسطوره‌ها می‌پردازند نگاه همسانی به اساطیر ندارند (قربان‌نژادزواردهی و هاشمی، ۱۴۰۰: ۶). نظریه-پردازنی همچون کارل گوستاو یونگ[۴] و جوزف کمبل[۵] اسطوره را رویای جمعی و عمومی جامعه می‌پندارند. امیل دورکیم[۶]، اسطوره را مقوله‌ای بر ساخته و برخاسته از جامعه می‌داند، دین و اسطوره را در حدی

والا، اجتماعی تصور می‌کند (دورکیم، ۱۳۸۳: ۱۳). اسماعیل گزگین، معتقد است که آثار هنری باستان در اصل اسطوره‌هایی تصویری (پیکتوگرافیک) هستند که به هنر منتهی شده می‌شود و گاهی هم از هنر آغاز شده و به اسطوره منتهی می‌شود (گزگین، ۱۳۹۵: ۱). لارنس کوپ[۷]، معتقد است اسطوره از تمدن غربی برگرفته شده‌است و در آن اسطوره را با چیزی تعریف می‌کنند که اسطوره نیست، یعنی اسطوره را در مقابل واقعیت (اسطوره داستان خیالی است) و سپس در برابر آنچه عقلانی است قرار می‌دهند (کوپ، ۱۳۸۴: ۱۰).

روش‌های نقد اسطوره‌ای به جز چند روش معروف، همچون سرنمونی[۸]، یونگی[۹]، تک اسوره[۱۰]، کمبلی[۱۱] و نقد گونه‌شناسانه نوتروپ‌فرای[۱۲]، نسبت به سایر رویکردهای نقد در ایران با اقبال کمتری مواجه شده است. سایر روش‌های نقد اسطوره نظیر؛ اسطوره‌سنجی، اسطوره‌کاوی و سر اسطوره که از جمله روش‌های کاربردی در تحلیل متون هنری و ادبی است، هنوز ناشناخته باقی مانده است. با تغییر پارادایم از ساختارگرایی بسته به ساختارگرایی باز، روش‌های نقد اسطوره‌ای نیز مانند سایر حوزه‌های علوم، دستخوش تغییر و تحول شد. تحولاتی که به‌دنبال آن، به‌طور هم زمان متن و فرامتن‌هایی مانند زندگی مؤلف نیز اهمیت می‌یابند (نامورمطلق، ۱۳۹۲: ۳۷۵؛ چیت‌ساز و همکاران، ۱۳۹۸: ۳۲).

جایگاه اسطوره در آثار هنری دوره هخامنشی

بازنمایی نقوش اساطیری و نمادین، بخش عمده‌ای از هنر دوره هخامنشی را در بر می‌گیرد که به اَشکال مختلف در نقش‌برجسته‌ها، مهرها و آثار فلزی این دوره ظاهر شد. مهم‌ترین عوامل تأثیرگذار بر آثار هنری این دوره علاوه بر باورها و اساطیر، مذهب هخامنشی است. «هنر هخامنشی هم نظیر دین آن‌ها آمیزه‌ای از عناصر گوناگون بود» (یانگ و همکاران، ۱۳۸۹: ۴۲). تأثیر مذهب را در بعضی از نقوش این دوره به‌وضوح می‌توان مشاهده کرد. به غیر از نقش‌برجسته‌ها و مهرهای این دوره، نقوش بعضی از آثار فلزی به‌دست‌آمده از گنجینه جیحون، مهر تأییدی بر این ادعاست (کورت، ۱۳۷۸: ۱۳۲). موضوع مذهب دوره هخامنشی، یکی از مهم‌ترین و پیچیده‌ترین مسائلی است که تاکنون مورخان و باستان‌شناسان با آن روبه‌رو شده‌اند. این مسئله، آنان را دچار شک و تردید کرده‌است. در این باره نظرات مختلفی بیان شده است (احتشام، ۱۳۵۵: ۲۰۱). مهم‌ترین بخش آن، زرتشتی بودن یا نبودن شاهان هخامنشی است. ایرانیان دوره هخامنشی، جدا از دین زرتشتی، پیرو مذاهب میترائیسم و زروانی نیز بودند. به نظر می‌رسد ورود هخامنشیان از مناطق شمالی و استقرارشان در نزدیکی ایلامی‌ها باعث تأثیرپذیری آن‌ها از مذاهب ایلامی شده باشد. البته هنوز در زرتشتی بودن و یا مزداپرست بودن شاهان هخامنشی اختلاف نظرات زیادی وجود دارد (کرتیس و تالیس، ۱۳۹۲: ۱۴۹).

علاوه بر این، وجود اقوام مختلف و ادیان دیگر نیز بر این پیچیدگی افزوده است. تصویر ایزدانی مثل بس[۱۳]، الهه‌ی شادی و خانواده مصریان در میان نقوش مقدس هخامنشی مشاهده می‌شود. وجود این تصویر احتمالاً نماینده شادی نزد ایرانیان است که چهارمین آفریده اهورامزداست؛ اما بی‌شک معنی این تصویر برای ایرانیان با مصریان متفاوت بوده‌است. در برخی از ورقه‌های طلای نذری گنجینه‌ی جیحون[۱۴]، تصویر موبدان ترسیم شده که لباسی به سبک مادی بر تن کرده و برخی پَدام، دستار و برسُم در دست دارند (طاهری و بایرام‌زاده، ۱۳۹۷: ۱۷۱). یکی از نقوش مقدس در هنر دوره هخامنشی، تصویر مردی است که در هلال ماه نو ایستاده است. هویت این نقش هنوز مشخص نیست؛ احتمالاً نقش ایزدی از ایزدان هخامنشی است. نقوش مقدس و اساطیری دیگری هم در شمایل‌نگاری‌های هخامنشی وجود دارد که شامل؛ تصویر مردی در جامه پارسی، شیر، گاو، شیردال، مردی با سر گاو، شیر بال‌دار و تصاویر موجوداتی مرکّب، از جمله این نقوش است (همان: ۱۸۰-۱۷۱). در ادامه به‌طور مجزا به بررسی نقوش اساطیری (شیر بال‌دار و نبرد شیر و گاو، شیر دال (گریفن)، انسان-شیر (اسفنکس)، قرص بال‌دار (فروهر)، گاو بال‌دار) پرداخته می‌شود.

نقوش اساطیری اشیای فلزی دوره هخامنشی

شیر بال‌دار و نبرد شیر و گاو

شیر بال‌دار (تصویر ۱)، نقش مورد علاقه مردم ایران باستان و جایگاه خاصی در تمدن‌های هم‌جوار داشته است (دادور و مبینی، ۱۳۸۸: ۷۸). شیر، مهم‌ترین نماد «مهر» و چهارمین مرتبه از مراتب ایزد مهر به‌شمار می‌رود. شیر در رویکردهای اسطوره‌ای و نمادین، با مفاهیمی چون انقلاب تابستانی، آتش شمسی، پاسداران دروازه‌ها و قدرت نظامی مرتبط است. مفهوم نمادین شیر، تلقی آن به‌عنوان نماد سلطنتی و جنگاوری در تمدن‌های کهن[۱۵]، نماد باززایی، برکت و فراوانی در ارتباط با سیل‌های سالیانه رود نیل در اسطوره‌های مصر، گردش فصول و تجدید حیات در اسطوره‌های بین‌النهرین و ایران است. تداوم حیات این نقش‌مایه‌ها را در آثار هنر دوره هخامنشی توجیه می‌کند. تداوم حیات کهن الگوی شیر و شیر بال‌دار در آثار هخامنشی و نبرد شیر و گاو، نبرد انسان و شیر در هنر تخت‌جمشید، بازتاب باورهای فرهنگی و اسطوره‌ای مشترک در تمدن‌های هم‌جوار مانند بین‌النهرین است. شیر، به‌عنوان قدرت و پادشاهی اصیل که نشانه خاص سلطنت و نمادی فصلی برای نشان‌دادن اوج قدرت خورشید در تابستان است، معرفی می‌شود (رحمن، ۱۳۹۰: ۱؛ طاهری، ۱۳۹۱: ۹۳-۸۳؛ طاهری، ۱۳۹۱: ۲۲-۱۳؛ بایرام‌زاده و طاهری، ۱۳۹۷: ۱۸۰).

تصویر ۱- شیر بال‌دار و شاخ‌دار، قطر ۱۱/۵ سانتی‌متر، دوره هخامنشی، احتمالاً از همدان، موزه مؤسسه شرقی شیکاگو. منبع: (هینتس، ۱۳۸۷: ۳۶۸)

نقش شیر بال‌دار علاوه بر آثار دوره هخامنشی، در دوره‌های قبل‌تر مانند تمدن ایلام، در بازوبند طلای کشف شده از مقبره‌ای در آرجان دیده می‌شود. این حلقه، نوشته‌ای به خط ایلامی دارد که ترجمه آن، «کیدین هوتران[۱۶] پسر کوروش» است (دادور و مبینی، ۱۳۸۸: ۱۶۸-۱۲۳). نقش شیر بال‌دار در جامی طلایی که با دسته‌هایی به‌شکل بز کوهی دوسر از همدان کشف شده، مربوط به هنر مادی مشاهده شده‌است (تصویر ۲). نقش شیرها در این جام، شبیه پلاک‌هایی است که در گنجینه زیویه به‌دست‌آمده است. جام دیگری از مادها با نقش شیر بال‌دار وجود دارد که از لرستان به‌دست‌آمده و دارای دو دسته به‌شکل شیر ایستاده بر روی پاست. روی بدنه جام نیز تصویر دو شیر بال‌دار قرار دارد که روبه‌روی هم قرار گرفته‌اند (تصویر ۴) (همان: ۱۸۰). همچنین شیر بال‌دار در آرایه تزیین لباس و پلاک طلایی این دوره ظاهر شدند که شباهت زیادی به برنزکاران لرستان دارد و تأثیر هنر بومی را نشان می‌دهد.

تصویر ۲- ریتون طلا شیر بال‌دار، ارتفاع ۲۱/۳ سانتی‌متر، قطر ۱۸ سانتی‌متر موزه هگمتانه همدان. منبع: (URL: 1)

در صورت‌های فلکی، هر وقت خورشید به منزل گاو می‌رسد، بر آن چیره می‌شود و به همین دلیل، آن را نشانه آغاز سال نو و جشن نوروز دانسته‌اند (موسوی، ۱۳۹۰: ۲۱۸). مهرداد بهار می‌گوید: «نبرد نمادین شاید معرف اسطوره‌ی کهن نبرد ایزد مهر با گاو و دریدن آن و آوردن برکت باشد که در اساطیر مهری

وجود دارد. در نقش‌های بازمانده از میترائیسم، بارها به ارتباط نزدیک شیر با ایزد مهر و ارتباط شیر با سر بریده گاو بر می‌خوریم. در غرب آسیا، الهه‌ی ایشتار[17] اغلب بر شیر سوار بود که مظهر زمینی وی به شمار می‌آمد» (بهار، ۱۳۹۰: ۶۰۲).

تصویر ۴- پلاک طلا، شیرهای بال‌دار، دوره ماد، قرن ۷-۶ ق.م، لرستان، مجموعه کوورکیان نیویورک. منبع: (کالیکان، ۱۳۸۵: ۲۰۱)

شیردال (گریفین)

شیردال، حیوانی با سر عقاب و گاهی تاج، بدن شیر و بال و گاهی پای چنگال‌دار است (تصویر ۵). آسیا خاستگاه گریفین یا شیردال است. هال[18]، در این زمینه از رشته‌کوهی به نام ایسدونس[19] در شمال آسیا به‌عنوان خاستگاه اولیه آن نام برده است. این نظر مؤید فرضیه‌ای است که گریفین را متعلق به سکاهای شمال آسیا می‌داند و معتقدند عقاید و باورها حول گریفین توسط مهاجرت این قوم به نقاطی مانند ایران و یونان رفته‌است. شیردال در یونان، برای آپولون[20] و آتنه[21] مقدس بود (هال، ۱۳۸۰: ۶۵-۶۴). نظر قابل توجه دیگری نیز وجود دارد که گریفین برای اولین بار در هنر بین‌النهرین و مصر باستان تجلی یافت؛ اما نکته‌ای که در بیشتر این نظرات مشترک است، این است که هر یک به نوعی گریفین را ساکن کوهستان‌های رفیع و متعلق به نقاطی می‌دانند که از گنجینه‌های طلا برخوردار بوده و شاید از همین روست که در بحث نمادگرایی، یکی از نمادهایی که به این پدیده نسبت داده می‌شود، طلا، حس طلادوستی و نگهداری و مراقبت از گنجینه‌های طلاست. از آنجایی که گریفین یا شیردال موجودی ترکیبی از شیر و عقاب است، معمولاً خصوصیات این دو موجود را توأمان دارد. در ایران باستان، عقاب نشانگر عقاید مذهبی بوده و با بال‌های گسترده نشانه‌ی برتری، حمایت و مظهر خدای توانایی بوده‌است. (جابرانصاری، ۱۳۸۷: ۱۴۰۰۴)؛ نقش گریفین همه جا بازگو کننده صفات مثبت نیست؛ چنان که در بعضی از باورها و هنرها نیروی شر نیز به آن نسبت داده شده‌است که می‌توان در این زمینه به اسطوره‌های بین‌النهرین (بابلی، سومری و آشوری) اشاره کرد. از جمله بین اسطوره‌های سومر، حماسه آنزو مشهور است (همان: ۱۰۸-۱۰۵). گریفین‌های هخامنشی در ابعاد بزرگ برای سرستون و ابعاد کوچک برای زیورآلات ساخته شده‌اند. تأثیرپذیری از هنر بین‌النهرین را در شکل‌گیری فرم گریفین در این دوره نباید از نظر دور داشت. گریفین شاخ‌دار، نوعی دیگر از نقوش است که مختص دوره هخامنشی و در زیورآلات این دوره مشاهده می‌شود (تصویر ۶). روی این زیورآلات به ترکیب سر عقاب و دست‌های شیر با پنجه‌ی پرنده، دو شاخ نیز اضافه شده‌است که جنبه احترام و تقدس این موجود را مضاعف می‌کند (همان: ۱۰۹) (تصویر ۷). در هنر دوره هخامنشی، ریتون‌هایی که به‌شکل سر حیوانات ساخته می‌شده، بسیار رواج داشته؛ بعد از جنگ ایران و روم [22] و شکست مردونیه، یونانی‌ها از روی این ظروف تقلید کرده و جام‌های زیادی ساخته‌اند. یکی از این ریتون‌ها در گالری بیلر[23] در ترکیه نگهداری می‌شود که شکل سر شیردال را به حالت نشسته و خشمگین نشان می‌دهد (تصویر ۵). این ریتون به هنر اورارتوها شباهت دارد (دادور و مبینی، ۱۳۸۸: ۲۰۴).

تصویر ۵- ریتون نقره طلاکاری‌شده به‌شکل شیر دال با پنجه‌های شیر، ارتفاع ۲۳ سانتی‌متر، قطر ۱۴/۵ سانتی‌متر، کشف‌شده از ارجان، موزه بریتانیا. منبع: (URL: 2)

تصویر ۶- بازوبند طلا با نقش شیر دال، ارتفاع ۱۲/۸ سانتی‌متر، قطر ۱۱/۵۷ سانتی‌متر، گنجینه جیحون، موزه بریتانیا. منبع: (URL: 3)

شکل شیر دال‌هایی که روی این قطعات ترسیم شده، دارای بال‌های بادبزنی‌شکل بوده و شبیه سر حیواناتی است که برای تزیین سنجاق و گردن‌بندها به‌کار می‌رفت (تصویر ۷). این نوع ساخت به‌شکل سر حیوانات بین سکاها رواج داشت و بین یونانی‌های مقیم جزیره‌ی کریمه[۲۴] نیز دیده شده‌است (کالیکان، ۱۳۸۵: ۱۳۵).

تصویر ۷- پلاک تزیین طلایی شیر بال‌دار و شاخ‌دار، طول ۱۳/۶ سانتی‌متر، عرض ۹/۸ سانتی‌متر، موزه متروپولیتن. منبع: (URL: 4)

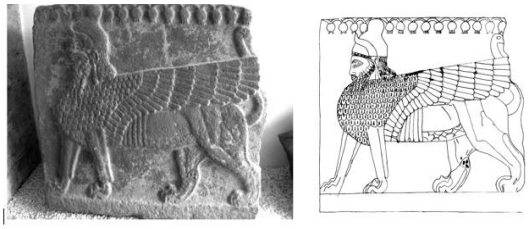
تصویر ۸- دست‌بند با شیر دال، نقش‌برجسته تخت‌جمشید، هیئت نمایندگی لیدیایی، پلکان شرقی کاخ آپادانا. منبع: (غیبی، ۱۳۹۱: ۱۸۹)

تصویر ۹- آمفورا با دسته‌هایی به‌شکل شیر دال، هئیت نمایندگی ارمنی‌ها، تخت‌جمشید، پلکان شرقی آپادانا. منبع: (کخ، ۱۳۸۵: ۱۲۲)

انسان-شیر (اسفنکس)

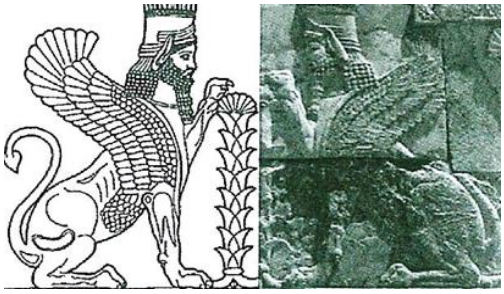
اسفنکس موجودی با سر انسان و تنه شیر بال‌داری است که به‌صورت نشسته نشان داده می‌شود. در هنر هیتی‌ها چند گونه از چنین موجودی را در تندیس‌ها (آلاجاهویوک[۲۵] و بغازکوی[۲۶]) و نقش‌برجسته‌های خود نشان داده‌اند (تصویر ۱۰). در نقشی به‌دست‌آمده از کارکمیش[۲۷] که تحت‌تأثیر هنر میتانی است، به‌جز سر انسان، سر شیر نیز حفظ شده‌است تا احتمالاً جنبه قدرت و جادویی آن را افزایش داده باشند (تصویر ۱۱). در این میان، برخی نمونه‌های اورارتویی تا حدودی متفاوت‌اند؛ همانند پیکرهای مفرغی که به‌جز تنه‌ی شیر بال‌دار و سر انسانی، دارای دست‌های آدمی نیز هست. چنین موجودی بیشتر نمایانگر یک شیر-قنطورس است؛ ولی به‌طور کلی می‌توان این گونه‌ها را در همین رابطه مورد بررسی قرار داد (تصویر ۱۲). هخامنشی‌ها در این مورد می‌بایست بیشتر تحت‌تأثیر هنر بین‌النهرین و حتی ایلامی بوده باشند؛ زیرا همان‌گونه که پیداست، سر این اسفنکس‌ها (شامل چهره، ریش و موها) آشکارا نشانه‌هایی از این هنرها به‌ویژه آشوری دارند (تصویر ۱۳) (موسوی، ۱۳۹۰: ۲۴۰). نمونه‌ای از طرح اسفنکس در گنجینه جیحون، لوحه مدور طلایی است که در آرایه تزیین لباس، مورد استفاده قرار می‌گرفت (تصویر ۱۴).

تصویر ۱۰- نقش اسفنکس بر یک جعبه از بدل چینی به‌دست‌آمده از یک گور دوره ایلام نو، موزه لوور. منبع: (موسوی، ۱۳۹۰: ۲۴۱)



تصویر ۱۱- نقش‌برجسته اسفنکس، هیتی (۱۰۵۰-۸۵۰ق.م). منبع: (Aydıngün & Karakaya, 2010: 3)

تصویر ۱۲- اسفنکس، پیکره مفرغی، از معبد هالدی[۲۸]، توپراک قلعه. منبع: (Van Loon, 1966: 219)



تصویر ۱۳- اسفنکس، نقش‌برجسته تخت‌جمشید. منبع: (موسوی، ۱۳۹۰: ۲۴۱)

تصویر ۱۴- لوحه مدور طلا، اسفنکس که بالی منتهی به سر یک پرنده شکاری دارد. قطر ۵ سانتی‌متر گنجینه جیحون، موزه بریتانیا. منبع: (کرتیس و تالیس، ۱۳۹۲: ۴۵)

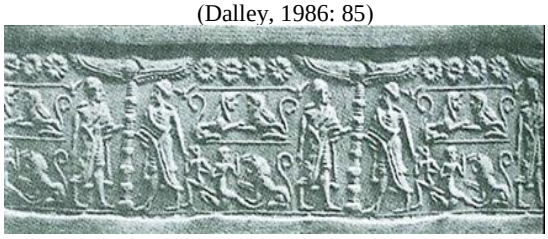
قرص بال‌دار (فروهر)

بیش از نیم قرن است که ماهیت دقیق و کارکرد قرص بال‌دار[۲۹] در آسیای غربی مورد بحث و اختلاف نظر محققان است (Dalley, 1986: 85). تا میانه سده نوزدهم، پژوهندگان غربی قاطعانه عقیده داشتند که در هنر دوره هخامنشی، بازنمایی دایره بال‌دار که معمولاً همراه با نیم‌تنه بالایی مردی دیده می‌شود، نماد اهورامزدا، بزرگ‌ترین خدای ایرانیان است. این دیدگاه بر پایه این فرض به وجود آمده که چون این بن‌مایه از سرزمین آشور وام گرفته شده و در آنجا نماد آشور، خدای بزرگ آشوریان بوده، در ایران هم مظهر و نشانه‌ی اهورامزدا، همتای ایرانی آشور بوده‌است (شهبازی، ۱۳۹۱: ۱۵).

دایره یا قرص را اغلب نماد خورشید می‌دانستند (Cirlot, 1971: 93). همواره میان خورشید و پرندگان نظیر عقاب و باز، ارتباط نمادین برقرار بوده است؛ چنان که در مصر باستان، باز و عقاب نماد خورشید محسوب می‌شدند (شوالیه و گربران، ۱۳۷۹: ۲۳ و ۵۷). در مصر، دایره‌ی بال‌دار به روشنی نشان‌دهنده «هوروس، خدای آسمان و خورشید که در فرعون حلول داشت و به شکل یک شاهین بازنمایی می‌شد»، بوده‌است (شهبازی، ۱۳۹۱: ۱۷-۱۵). نماد قرص بال‌دار خورشید پس از مصر، در مسیر انتقال به شرق، وارد هنر میتانی‌ها و بعد از وارد هنر آشوری‌ها و بابلی‌ها شد (Black and Green, 1992: 185). به

هر حال، نقش‌مایه گوی بال‌دار احتمالاً در میانه هزاره دوم ق.م به تمدن‌های آسیای غرب رسیده و نخستین بار در آثار هنری میتانی‌ها پدیدار شده‌است. در آنجا می‌توان آن را شبیه مظهر آسمان دانست که معمولاً روی ستونی قرار دارد (تصاویر ۱۶ و ۱۷).

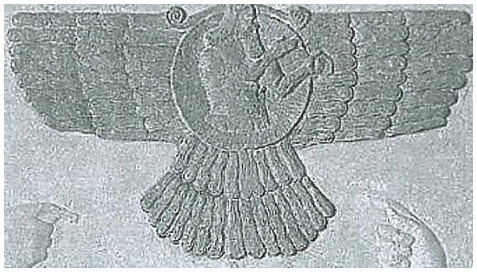
تصویر ۱۵- اثر مهر استوانه‌ای میتانی، میانه هزاره دوم. منبع: (Dalley, 1986: 85)



تصویر ۱۶- خورشید بال‌دار بر ستون، اثر مهر از میتانی. منبع: (Dalley, 1986: 85)

این نقش‌مایه در میان‌رودان برخلاف بابلیان، بسیار مورد توجه آشوریان قرار گرفت؛ ولی آن‌ها به همان شکل‌های ساده گذشته بسنده نکردند. آشوریان این دگرگونی بنیادی، یعنی همان گذاشتن پیکره درون گوی را به‌خوبی پذیرا شدند (تصاویر ۱۸ و ۱۹). عقیده بر این است که نوع آشوری، نمونهٔ تغییریافتهٔ قرص بال‌دار مصری است. نشانه‌هایی وجود دارد که در دورهٔ آشور نو به‌وسیله‌ی قرص بال‌دار، نسبت به شاه و احتمالاً ولیعهد سوگند وفاداری یاد می‌کرده‌اند (Dalley, 1986: 85).

تصویر ۱۷- خورشید بال‌دار از نقوش کاخ آشور نصیرپال دوم در نینوا. منبع: (Winter, 1973: 28)



تصویر ۱۸- نقش‌برجسته، خدای آشور، کاخ آشور نصیرپال دوم آشور نصیرپال دوم، نمرود. منبع: (Winter, 1973: 25)

در ایران نیز با اینکه گوی بال‌دار، پیش از هخامنشی‌ها ناشناخته نبوده‌است، کمتر در نقوش برجسته و فلزات دوره هخامنشی دیده می‌شود؛ در اثر مهری نوشته‌دار متعلق به اوایل هزاره‌ی دوم ق.م، اژی ژی[۳۰]، فرمانروای ایلامی دیده می‌شود که دست‌هایش را به نشانه احترام و نیایش به‌سوی گوی بال‌دار بلند کرده‌است (تصویر ۱۹). همچنین نمونه آشکار چنین نقشی از دوره پیش از هخامنشی، روی جام حسنلو دیده می‌شود (پرادا، ۱۳۷۵: ۱۳۴).

تصویر ۱۹- اثر مهر با نقش خورشید بال‌دار، شوش، اوایل هزاره دوم ق.م. منبع: (موسوی، ۱۳۹۰: ۲۳۱)

قرص‌های بال‌دار هخامنشی در شکل بال، نحوه قرارگرفتن پرها، داشتن یا نداشتن پیکره انسانی، قرارگرفتن پیکره انسانی درون قرص یا روی آن و شکل یوغ و پیچک‌های آویزان، تفاوت‌هایی با همدیگر دارند (رف، ۱۳۷۳: ۱۸۳). به نظر مری‌بویس[۳۱] ظاهراً مادها این نماد شناخته شده را از اورارتو و آشور وام گرفته و پس از آن‌ها نیز هخامنشیان این نقش را پذیرفته‌اند. برخی ویژگی‌های نقش بیستون، نظیر ریش بلند آشوری، آرایش مو و لباس، نفوذ هنر آشور

را نشان می‌دهد (بویس، ۱۳۷۵: ۱۴۷). با این حال، در بیشتر نمونه‌های موجود، تفاوت آشکاری میان نقش آشوری و نوع مشابه هخامنشی دیده می‌شود؛ برای مثال، در تمام نمونه‌های پارسی، پیکره به جای کمان، دایره الوهیت در دست دارد. لباس پارسی پیکره بال‌دار هخامنشی، او را از نوع آشوری آن متمایز می‌کند. به‌علاوه، در هنر حکاکی و یادمانی پارسی، اهورامزدا هیچ‌گاه مانند خدای جنگجوی آشوریان، با تیر و کمان ظاهر نمی‌شود (Schmidt, 1957: 34).

در یک بازنمایی مهم، نماد بال‌دار روی یک جفت گوشواره هخامنشی دیده می‌شود (تصویر ۲۰) که یکی از آن‌ها متعلق به مجموعه نوربرت شیمل[۳۲] است و دیگری در موزه هنرهای بوستون[۳۳] نگهداری می‌شود. در نقطه مرکزی هر کدام از گوشواره‌ها، نیم‌تنه یک پادشاه با چهار بال دیده می‌شود که از درون یک هلال ماه بیرون آمده و با دست خود، گلی را گرفته‌است و دست دیگر را به نشانه ستایش بالا آورده‌است. در هر سوی پادشاه، به گونه‌ای کاملاً متوازن، سه نماد یکسان ماه به‌شکل گهواره قرار گرفته‌اند. در هر گهواره و رو به‌سوی پیکره پادشاه بال‌دار، نیم‌تنه مردی در اندازه‌ای کوچک‌تر از بخش پایینی، از درون هلال ماه بیرون آمده‌است. این مردان، کلاه بلند خیاره‌دار پارسی و ریش کمابیش دراز دارند و با یک دست خود، گُلی را گرفته و دست دیگر را به نشانه ستایش به‌سوی پیکره پادشاه در نقطه‌ی مرکزی گوشواره‌ها بالا آورده‌اند (شهبازی، ۱۳۹۱: ۵۲-۱۷).

تصویر ۲۰- گوشواره، موزه بوستون. منبع: (URL: 5)

در مقایسه نمونه‌های هنر فلزکاری و نقش‌برجسته‌های هخامنشی ایزد درون گوی، دارای ویژگی‌های متفاوتی مانند چهره یا لباس با نمونه‌های آشوری هستند (تصاویر ۲۲ تا ۲۴) (موسوی، ۱۳۹۰: ۳۳۳-۲۲۸).

تصویر ۲۱- نمونه گوی و پیکره بال‌دار فروهر در نقوش هخامنشی. منبع: (موسوی، ۱۳۹۰: ۲۲۸)

تصویر ۲۲- نمونه‌هایی از خورشید بال‌دار در نقوش مصر. منبع: (موسوی، ۱۳۹۰: ۲۲۹)

تصویر ۲۳- گردنبند طلا با نقش فروهر، صحنه شکار و پرنده، مرصع به سنگ‌های عقیق و فیروزه، موزه مهیو. منبع: (URL: 6)

نقش خدای بِس[۳۴]

هخامنشیان سیاست آزادی دینی را دنبال می‌کردند. شاهان هخامنشی معمولاً به خدایان بزرگی مانند مردوک[۳۵]، بِل یا آمون احترام می‌گذاشته‌اند و حتی خود را فرستاده آن‌ها اعلام می‌کردند و این بیشتر جنبه سیاسی داشته تا اعتقادی. از این رو، معمولاً نقش یا نشان این باورها را در نقوش هخامنشی نمی‌بینیم؛ ولی در این میان، نقش خدای «بِس» یک استثناست (تصویر ۲۴) (کرتیس‌تالیس، ۱۳۹۲: ۱۴۳).

تصویر ۲۴- گوشواره مدور طلا، نقش خدای بِس که دو بز کوهی را گرفته و بر بالای آن‌ها دو پرنده مانند لک‌لک وجود دارد. قطر ۵/۵ سانتی‌متر، ضخامت ۰/۵ سانتی‌متر، کشف‌شده در حلب سوریه، هخامنشی، موزه لوور. منبع: (کرتیس‌تالیس، ۱۳۹۲: ۱۴۳)

بِس[۳۶] یا بیسو[۳۷]، خدای شادی و سرگرمی مصریان بود و احتمالاً از طریق سودان و نوبی در دوره‌های جدیدتر وارد مصر شده باشد. عده‌ای نیز با توجه به شکل معمول او که مردی کوتاه‌قد با ریش انبوه و پهن است، آن را از سرزمین عربستان یا بابل دانسته‌اند. بِس با کلاه پردار بلندی که بر سر دارد، در حالت‌های گوناگونی مانند رقص، نواختن چنگ یا دایره زنگی و... نشان داده می‌شد. یکی از مهم‌ترین کارهای او، نابود کردن ارواح شرور و نگهبانی از کودکان و زنان در هنگام زایمان بود. به هر روی، از نظر سیاسی و فرهنگی، از میان خدایان مصری، تنها بس از مقبولیت بسیاری در سراسر خاورمیانه باستان برخوردار بود و نقش و پیکرک‌های او را می‌ساختند. به احتمال زیاد، هخامنشیان تحت‌تأثیر همین مقبولیت همگانی بوده که نقش این خدا را در آثار هنری خود به‌کار برده‌اند. برخی مواقع، بِس در نقشی کاملاً هماهنگ با هنر شرقی در هیئت پهلوان یا قهرمان آرمانی ایران و میان‌رودان، یعنی مهارکننده یا پادشاه حیوانات پدیدار شده‌است (کرتیس‌تالیس، ۱۳۹۲: ۱۴۴) از نقش بِس و معمولاً از چهره یا سر او نیز به‌عنوان شیء تزیینی یا زینت‌بخش یک اثر هنری استفاده می‌کردند؛ در پاسارگاد، تعداد زیادی آویزهای طلایی به‌شکل سر بِس به‌دست‌آمده که احتمالاً آویز گردن‌بند زنانه را تشکیل می‌داده‌اند (تصویر ۲۵) (موسوی، ۱۳۹۰: ۲۸۴).

تصویر ۲۵- آویز طلایی، سر خدای بِس، طول۱/۳، پاسارگاد. منبع: (موسوی، ۱۳۹۰: ۲۸۴)

جلوی ارابه طلایی گنجینه جیحون نیز با سر بِس تزیین شده‌است یا در پایه‌های زینتی یک بز بال‌دار که دسته آمفورایی بوده‌است، سر زینتی به‌شکل خدای بِس دیده می‌شود (موسوی، ۱۳۹۰: ۲۸۴ -۲۸۳). این دسته ترکیبی است از عناصر ایرانی، مصری و یونانی. جفت مشابه این دسته در برلین قرار دارد (کرتیس و تالیس، ۱۳۹۲: ۱۲۳).

گاو بال‌دار

حیوانات بال‌دار از دوره ایلام بر مهرها ظاهر می‌شوند و در تمامی دوران تاریخی ایران باستان استمرار می‌یابند (دادور و مبینی، ۱۳۸۸: ۷۸). نقش گاو بال‌دار را می‌توان در دوره هخامنشی روی آثار مختلف این

زمان، از جمله حجاری‌های تخت‌جمشید، بشقاب‌های فلزی و جام‌های نقره مشاهده کرد. البته تصویر ترکیبی شاه با روح بال‌دار شیر یا گاو فره‌وشی محافظی را تشکیل می‌دهد. یکی از آثار مهم دوره هخامنشی، نقش گاو بال‌داری است که در شوش به دست‌آمده است. از جمله تصاویر دیگر مربوط به نقش گاو بال‌دار در زمان هخامنشی، بشقاب نقره‌ای است که در وسط آن، نقش این حیوان دیده می‌شود (تصویر ۲۶) (دادور و منصوری، ۱۳۹۰: ۱۴۴).

تصویر ۲۶- بشقاب نقره، گاو بال‌دار، هخامنشی، مجموعه خصوصی نیویورک. منبع: (دادور و منصوری، ۱۳۹۰: ۱۴۵)

تحلیل نقوش اساطیری در هنر فلزکاری دوره هخامنشی

سیاست شاهان هخامنشی که بر مبنای احترام و پاسداری آداب مذهبی و سنن و رسوم هنری هر محل بود، موجب پیشرفت هنر و تمدن و اشاعه فرهنگ ایرانی در این دوره شد. هخامنشیان که توانستند بر تمام سرزمین‌های فلات ایران و جز آن مسلط شوند، وارث هنرها و مشوق هنرمندان آن‌ها شدند و با ثروت بی‌کرانی که فراهم آوردند و با استفاده از وجود هنرمندان خودی و جذب‌شده از سایر سرزمین‌ها، تداوم‌بخش هنرهای موجود و پیشین گردیدند. بدین‌ترتیب، عناصر فرهنگی، هنری و مضامین اساطیری، به هنر این دوره راه پیدا کرد و هخامنشیان با الهام از عناصر هنری اقوام تابع و تمدن‌های هم‌جوار و ترکیب و تلفیق آن با هنر بومی، به خلق آثار هنری زیبا و منحصربه‌فردی نائل شدند (گیرشمن، ۱۳۴۶: ۲۴۳؛ خزایی و صفدریان، ۱۳۸۶: ۴۳-۴۱).

تأثیرات مذهب نیز در هنر دوره هخامنشی قابل مشاهده‌است. به‌عنوان‌مثال، تأثیر آیین‌مهر (میترائیسم) در هنر این دوره را می‌توان در نقش نبرد شیر و گاو مشاهده کرد. این نبرد نمادین که معرف اسطوره کهن نبرد ایزد مِهر با گاو است، در اساطیر مهری به‌وفور وجود داشته‌است. در نقش‌های بازمانده از میترائیسم در دوره هخامنشی بارها و بارها به ارتباط نزدیک شیر با ایزد مِهر و ارتباط شیر با سر بریده گاو بر می‌خوریم. همچنین نقوش اساطیری در طیف وسیعی از آثار هنری این دوره مشاهده می‌شود. این آثار از فرهنگ و باورهای کهن ایرانی تأثیر فراوان پذیرفته‌اند. حیوانات را می‌توان مظهر یا سمبلی از تمایل و خواسته‌های بشری به شمار آورد. حیواناتی مانند شیر، بز کوهی، اسب، عقاب و... بر آثار فرهنگی باقی‌مانده از قرون گذشته مشاهده شده که هر یک می‌توانسته بیانگر حالت‌ها و عادت‌های درونی فرد سازنده آن باشد. ساخت ظرف به‌شکل حیوانات و موجودات تخیلی، سابقه طولانی در هنر ایران دارد. حیوانات و موجودات واقعی یا تخیلی و گاهی ترکیبی از آن‌ها که مظهر یا سمبل قدرت‌ها و خواسته‌های مختلف انسان بوده‌اند، همواره در ساخته‌های دست بشر و در فرهنگ‌های مختلف به‌صورت گوناگون دیده شده‌است. شاید بتوان گفت کاربرد این نقوش، بیش از آنکه جنبه تزیینی داشته باشد، بیانگر اعتقادات و تفکر هنرمندان آن دوره است.[۳۸]

نیازهای آیینی در تکوین حالات اندامی جانوران و همراه با آن، نیرومندی باورهای جادویی، سبب تکثیر و گسترش آن نقش‌های نمادین و اساطیری بوده‌است. بدین منوال، هنر جانورنگاری به وجود آمد و با گذر سده‌ها صورت اشتغال ذهنی مداومی به خود گرفت که با اشتیاق تزلزل‌ناپذیر بر کامیابی‌های درخشان در انواع آفرینندگی هنری، در سرتاسر ایران پی گرفته شد. جانورانی مانند شیر، پلنگ، گربه‌ی وحشی، بز کوهی، قوچ، غزال و عقاب، موجوداتی بودند که به تصویر کشیده شدند؛ اما گویی این همه جانور برای تمامی

گونه جانوری کامل نبود؛ بنابراین به ابداع انواع جانوران ترکیبی دست زدند و به مرور زمان، هنر در هر دوره با باورها، آیین و مذهب ترکیب و تلفیق می‌شود و نقوش اساطیری به هنر راه پیدا می‌کنند (پوپ، ۱۳۸۷: ۳۷۹). با در نظر گرفتن این امر که هنر اقوام نخستین، بازتاب اعتقادات و باورهای آن‌ها بوده است، می‌توان دریافت که راز ماندگاری و تداوم این نقوش در آثار هنری ایران در طول هزاره‌ها و رویکرد گسترده‌ی این اقوام به اسطوره، بی‌شک به نقش عمیق این اساطیر در فرهنگ و باور اقوام کهن این سرزمین باز می‌گردد. به‌طور حتم، وجود این نقوش علاوه بر وجوه تزیینی، مفهوم خاصی به این اشیاء می‌بخشید. در این راستا، هنر ایلامی یکی از مهم‌ترین منابع تأثیرگذار بر هنر هخامنشی بوده‌است. فراوانی نقوش جانوران، به‌ویژه موجودات افسانه‌ای و خیال‌انگیز که بسیاری از آن‌ها را باید جزء نوآوری‌های ایلامی دانست، تأثیرات فراوانی بر هنر هخامنشی داشته‌است (موسوی، ۱۳۹۰: ۱۹-۱۸).

نقش‌مایه موجودات تخیلی و نیمه‌خدایی در ایلام و بین‌النهرین بسیار رایج بود. در دوره اولیه تمدن ایلام، این موجودات فوق طبیعی، ترکیب غریبی داشتند؛ نیمه‌انسان-نیمه‌نبات، نیمه‌انسان-نیمه‌مار، نیمه‌انسان-نیمه‌بز و... . این ترکیب‌ها در بین‌النهرین نیز متداول بوده‌است؛ اما ظاهراً ایلامی‌ها حس تخیل قوی‌تری داشتند. ایلامی‌ها موجود تخیلی گریفین (شیر-دال) را به‌عنوان محافظ معابد ابداع کردند که برای سومری‌ها ناشناخته بود. در مدخل پرستشگاه ایلامی، تندیس‌های شیر و گاو یا گریفین‌هایی قرار می‌گرفت (دادور و مبینی، ۱۳۸۸: ۲۰-۱۶). همچنین در پیگیری تأثیرات فرهنگی بر هنر هخامنشی، از فرهنگ آشوریان که خود متأثر از هوریان، اقوام شمال بین‌النهرین بوده‌اند، نباید غافل شد. تأثیرپذیری ایرانیان از وجوه فرهنگ آشور در اواخر هزاره دوم ق.م تا آنجا بود که در دوره ایلام نو، اساطیر هوریان، هسته اصلی هنر ایران باستان و به‌خصوص مانایی‌ها شد و بعد از آن وارد فرهنگ و هنر مادها و هخامنشی گردید. ظهور حیواناتی چون گریفین، اسفنکس، حیوانات بال‌دار، شاخ‌دار و چندسر در آثار هنری مانایی‌ها و مادها در گنجینه زیویه، مفرغ‌های لرستان و همچنین آثار هخامنشی، نمونه‌هایی از تأثیرپذیری عمیق این اقوام از اساطیر هوریان است، هر چند تأثیر دیگر اقوام تابع را در هنر هخامنشی نباید نادیده گرفت.

براساس آنچه گفته شد، عناصر فرهنگی و اساطیری تمدن‌های هم‌جوار به‌مرور در هنر اقوام پیش از دوره هخامنشی ظاهر شد و بعد از آن به دوره هخامنشی راه پیدا کرد. به عبارت دیگر، هخامنشیان، وارثان فرهنگ، تمدن و هنر اقوام پیشین ساکن فلات ایران بودند که پس از گسترش امپراتوری به سرزمین‌های بین‌النهرین، آسیای صغیر، مصر و... راه پیدا کرد و به جلب هنرمندان آن سرزمین‌ها به مرکز حکومت خود نایل آمدند. این هنرمندان تحت نظر مدیریتی خاص، به ایجاد آثار هنری پرداختند که کاملاً از نظر طرح و نقوش تزیینی، خصلتی ایرانی داشت. هنر هخامنشی، تنها تلفیقی از هنرهای اقوام پیشین و اقوام تابع نیست؛ بلکه به‌طور کلی، متمایز از هنر پیشینیان و هم‌زمان آن‌هاست و می‌توان آن را سبکی ایرانی-درباری دانست.

نتیجه‌گیری

پیدایش و گسترش نظام پارسی و برقراری امنیت در گستره شاهنشاهی هخامنشی تا آن هنگام، در خاور نزدیک باستان بی‌سابقه بود. کوروش بزرگ در اندک زمانی، حکومتی را پدید آورد که داعیه‌ی جهانی داشت. او با تکیه بر تجارب پیشینیان دریافته بود که برای برقراری نظم در قلمرو متنوع، نیازمند تشریک مساعی همه اقوام زیر دست است؛ از این روی، آن‌ها را در نظام جدید، سهیم و آزادی در عقاید را تضمین کرد. این خط‌مشی را داریوش بزرگ ادامه داد. بدین‌ترتیب، هخامنشیان وام‌دار ملل متمدن آن روزگار شدند و عناصر فرهنگی، هنری و مضامین اساطیری اقوام تابع، به هنر این دوره راه پیدا کرد. ترکیب و تلفیق این عناصر جدید با هنر بومی، خلق آثار هنری زیبا و منحصربه‌فرد را موجب شد. صنعت فلزکاری در

این دوره با تکیه بر تجارب صنعتگران و فلزکاران پیشین گسترش یافت. بخش اعظم ظروف فلزی این دوره با پراکندگی جغرافیایی وسیعی از لحاظ محل ساخت روبه‌رو است. بررسی نقوش و اساطیر به‌کاررفته در این ظروف، نوعی وحدت در شیوه ساخت و تزیین را نشان می‌دهد که حاکی از وجود میل و رغبت سازندگان ظروف برای ساخت آثاری مشابه تولیدات مرکز پادشاهی است و به نوعی سبک خاص درباری و در خدمت دربار بودن هنرمندان و صنعتگران این دوره را تداعی می‌کند. اعتقاد هخامنشیان به همزیستی مذهبی، هر چند از لحاظ سیاسی بوده باشد، موجب نمادگرایی ویژه‌ای در آثار هنری این دوران شد و تلفیق به‌کارگیری موجودات افسانه‌ای یا نمادها و سمبل‌های خدایان گذشته ایرانی و سرزمین‌های تحت سلطه، موجب خلق اسطوره‌ها و نمادگرایی پیچیده‌ای شد که به نوعی خداشناسی جدیدی را با مفهوم پادشاهی هخامنشی در هم آمیخته است.

پی‌نوشت

1. Boston
2. Louvre
3. British museum
4. Gustav Jung
5. Joseph Compbell
6. Émile Durkheim
7. Coupe, Laurence
8. Archetypal Phenomenon
9. Carl Gustav JUNG
10. Mono Myth
11. Joseph Campbell
12. Northrop Frye

۱۳. ایزد زناشویی که در فرهنگ مصر بسیار رواج داشته است (برای اطلاعات بیشتر، ر. ک: جی. ویو (۱۳۸۷). اساطیر مصر، مترجم ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران: نشر قطره).

۱۴. گنجینه جیحون (آموی‌دریا) در سرزمین کنونی تاجیکستان از تپه باستانی تخت کواد (قباد) از طریق کاوش‌های غیرعلمی به‌دست‌آمده است. این آثار از دست‌ساخته‌های زرین و سیمین دوره هخامنشیان است. این آثار که از حدود ۱۸۰ قطعه زرین و سیمین تشکیل شده شامل پیکره‌ها، درپوش‌ها، دسته ظرف، نمونه‌های اسب، آرایه‌های پوشاک، نیم‌تاج، آرایه گیسو، گوشواره‌ها، گردن‌بندها، آویزها، دست‌بندها، بازوبندها، انگشتر و لوح‌های آیینی، نیام، خنجر، تنگ، جام ماهی‌گون، بست لگام، میله‌ها، مهر استوانه‌ای و سکه‌ها را شامل می‌شود که دارای نقش‌مایه‌های انسانی، جانوری، اساطیری، هندسی و گیاهی است (برای اطلاعات بیشتر، ر ک: صدرالدین طاهری و رضا بایرام‌زاده (۱۳۹۷)، «بررسی ساختاری آثار گنجینه جیحون»، فصلنامه مطالعات باستان‌شناسی، ۱۰(۲): ۱۸۴-۱۷۱.

۱۵. بین‌النهرین، ایران، مصر، یونان.

16. Kidin-Hutran

۱۷. الهه آشوری است، که ایزدبانوی نشاط عشق است.

18. Hall
19. Issedones
20. Apóllōn
21. Athénē

۲۲. جنگ پلاته بین ایران و روم در سال ۴۷۹ ق.م که منجر به شکست خشایارشاه شد.

23. Biler
24. Crimean Peninsula
25. Alaja Hoyuk
26. Boğazköy
27. Carchemish

28. Haldi
۲۹. Winged Dise
30. Egigi
31. Mary Boyce
32. Norbert Schimmel
33. Boston Museum of Fine Arts
34. Bes -Bisu
35. Marduk
36. Bes
37. Bisu
۳۸. نک: دهدشتی، منیژه (۱۳۸۰)، «مطالعه و بررسی تحلیلی شواهد باستان‌شناسی نقش حجمی حیوانات در تپه سگزاباد دشت قزوین، ایران در اواخر عصر مفرغ و عصر آهن ۱ و ۲»، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، دانشگاه تهران.

منابع

- احتشام، مرتضی (۱۳۵۵)، سازمان و اداری دوران هخامنشی، *انجمن فرهنگ ایران باستان*، ۹(۱): ۵۴-۳۸.
- اسدی، آرزو؛ درویشی، فرنگیس (۱۳۹۸)، بازتاب مفاهیم اساطیر در هنر جواهرسازی دوره هخامنشیان، *مجله مطالعات ایرانی*، ۱۸(۳۶): ۴۷-۲۷.
- باقرزاده‌کثیری، مسعود؛ محتشم، زینب؛ ولایتی، رحیم (۱۳۹۸)، اصالت‌سنجی مسکوکات نقره منسوب به عصر هخامنشی بر مبنای مطالعات فلزکاری کهن، *نشریه پژوهش‌های باستان‌شناسی ایران*، ۹(۲): ۱۲۸-۱۱۵.
- بویس، مری (۱۳۷۵)، *زرتشتیان*، ترجمه عسگر بهرامی، تهران: ققنوس.
- بهار، مهرداد (۱۳۹۰)، *از اسطوره تا تاریخ*، تهران: چشمه.
- پرادا، ایدت (۱۳۷۵)، *هنر ایران باستان (تمدن‌های بیش از اسلام)*، ترجمه یوسف مجیدزاده، تهران: دانشگاه تهران.
- پوپ، آرتورآپهام (۱۳۸۷)، *معماری ایران*، ترجمه زهرا قاسم‌علی، تهران: سمیرا.
- جابرانصاری، حمید (۱۳۸۷)، نمادشناسی گریفین و سیرتحولات زیورآلات در هنر پیش از اسلام، *فصلنامه کتاب ماه هنر*، ۱۸۸: ۱۰۵-۹۸.
- چیت‌ساز، شقایق؛ ندایی‌فر، احمد؛ نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۸)، خوانش رویکرد اسطوره‌سنجی نزد پیلبر دوران با نگاهی به «زیورآرایه‌های باغ ایرانی»، *نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی*، ۲۴(۳): ۴۲-۳۱.
- خرایی، محمد؛ صفدریان، شکیبا (۱۳۸۶)، بررسی سیر تحول آرایه‌های تزیینی هنر ایران‌باستان از مادها تا آخر ساسانی، *مجله مدرس هنر*، ۲(۱): ۵۰-۳۷.
- خواجه‌احمدعطاری، علی‌رضا؛ بختیاری، فرزانه (۱۴۰۰)، مفهوم نبرد در اسطوره‌های ایران و بین‌النهرین با تأکید بر نقش‌برجسته‌های هخامنشی، آشوری و بابلی، *پژوهش‌نامه تمدن ایرانی، ۳(۲)*: ۸۵-۶۳.
-دادور، ابوالقاسم؛ مبینی، مهتاب (۱۳۸۸)، *جانوران ترکیبی در هنر ایران باستان*، تهران: دانشگاه الزهراء.
- دادور، ابوالقاسم؛ منصوری، الهام (۱۳۹۰)، *درآمدی بر اسطوره‌ها و غارهای ایران و هند در عهد باستان*، تهران: دانشگاه الزهراء.
- دورکیم، امیل (۱۳۸۳)، *صور بنیانی حیات دینی*، ترجمه باقر پرهام، تهران: نشر مرکز.
- دهدشتی، م. (۱۳۸۰)، *مطالعه و بررسی تحلیلی شواهد باستان‌شناسی نقش حجمی حیوانات در تپه سگزآباد دشت قزوین در اواخر عصر مفرغ و عصر آهن ۱ و ۲*، (پایان‌نامه منتشر نشده کارشناسی‌ارشد)، باستان‌شناسی، دانشکده علوم‌انسانی، دانشگاه تهران، ایران.
- رحمن، ش. (۱۳۹۰)، *تحلیل و رده‌بندی نقش‌مایه شیر در نگاره‌های هخامنشی*، (پایان‌نامه منتشر نشده کارشناسی‌ارشد)، باستان‌شناسی، پژوهشگاه علوم انسانی، ایران.

- رف، مایکل (۱۳۷۳)، *نقش برجسته‌ها و حجاران تخت‌جمشید*، ترجمه هوشنگ غیاثی‌نژاد، تهران: علمی و فرهنگی.
- سلحشور، علی‌اصغر؛ نظری، سامری؛ شعرباف، مرضیه (۱۳۹۶)، بررسی کاسه‌ها و پیاله‌های فلزی هخامنشیان از نظر شکل، تزیینات و حوزه پراکنش، *مجله مطالعات ایرانی*، ۱۶(۳۱): ۱۲۶-۱۰۱.
- شاپورشهبازی، علیرضا (۱۳۹۱)، *جستاری درباره یک غار هخامنشی*، تهران: نشر و پژوهش شیراز.
- شوالیه، ژان؛ گربران، آلن (۱۳۷۹)، *فرهنگ نمادها: اساطیر، رؤیاها، رسوم*، ترجمه سودابه فضایلی، تهران: جیحون.
- طاهری، صدرالدین (۱۳۹۱)، کهن‌الگوی شیر در ایران، میان‌رودان و مصر باستان، *فصلنامه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی*، ۴(۴۹): ۹۳-۸۳.
- _____ (۱۳۹۱)، گوپت و شیردال در خاور باستان، *فصلنامه هنرهای زیبا*، ۱۷(۴): ۲۲-۱۳.
- غیبی، مهرآسا (۱۳۹۱)، *۳۵۰۰ سال تاریخ زیورآلات اقوام ایرانی*، تهران: هیرمند.
- قربانژادزواردهی، مهدیه؛ هاشمی، محمد (۱۴۰۰)، کارکردهای جامعه‌شناسی اسطوره در نقاشی معاصر ایران با تمرکز بر آرای کلودلوی استروس، *نشریه رهپویه هنر/ هنرهای تجسمی*، ۴(۳): ۱۳-۵.
- کالیکان، ویلیام (۱۳۸۵)، باستان‌شناسی و تاریخ هنر در دوران مادی‌ها و پارسی‌ها، ترجمه گودرز اسعد بختیار، تهران: پازینه.
- کوپ، لارنس (۱۳۸۴)، *اسطوره*، ترجمه محمد دهقانی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- کورت، املی (۱۳۷۷)، *هخامنشیان*، ترجمه مرتضی ثاقب‌فر، تهران: ققنوس.
- گانتر، آن‌کلایبرن؛ جت، پل (۱۳۸۳)، *فلزکاری ایران در دوران هخامنشی، اشکانی، ساسانی*، ترجمه شهرام حیدرآبادیان، تهران: گنجینه هنر.
- گزگین، اسماعیل (۱۳۹۵)، *هنر اسطوره‌شناسی*، ترجمه بهروز عوض‌پور، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- گودرزپروری، پرناز (۱۴۰۲)، هویت‌شناسی تحول نقوش در فرش ایرانی با هنر مشرق زمین، *فصلنامه جستارنامه فرهنگ و هنر اسلامی*، ۲(۱): ۴۴-۳۶.
- گیرشمن، رمان (۱۳۷۱)، *هنر ایران در دوران ماد و هخامنشی*، ترجمه عیسی بهنام، تهران: علمی فرهنگی.
- _____ (۱۳۴۶)، *هنر ایران در دوران ماد و هخامنشی*، ترجمه عیسی بهنام، تهران: ترجمه و نشر کتاب.
- مصباح، بیتا؛ دادور، ابوالقاسم (۱۳۹۸)، تحلیل اسطوره‌شناختی مفاهیم مؤثر بر شکل و فرم ریتون‌های هخامنشی، *مجله باغ نظر*، ۱۶(۷۲): ۳۲-۲۱.
- منصورزاده، یوسف؛ بایرام‌زاده، رضا (۱۳۹۴)، بررسی ارابه زرین جیحون؛ شاهکار هنر هخامنشی، *فصلنامه جلوه هنر*، ۸(۱۶): ۱۲۴-۱۱۱.
- موسوی، مهرزاد (۱۳۹۰)، *جستاری در پیشینه هنر هخامنشی*، شیراز: رخشید.
- نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۲)، *درآمدی بر اسطوره‌شناسی*، تهران: انتشارات سخن.
- ویو، جی (۱۳۸۷)، *اساطیر مصر*، مترجم ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران: نشر قطره.
- هال، جیمز (۱۳۸۰)، فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب، ترجمه رقیه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر.
- هینتس، والتر (۱۳۸۷)، *داریوش و ایرانیان (تاریخ فرهنگ و تمدن هخامنشیان)*، ترجمه پرویز رجبی، تهران: ماهی.
- یانگ، کایلر و دیگران (۱۳۸۹)، *ایران باستان (پیش از تاریخ، عیلامیان، هخامنشیان، سلوکیان، پارتیان، ساسانیان)*، ترجمه و تدوین یعقوب آژند، تهران: مولی.

References

- Aydıngün, S.; Karakaya, H. (2010), A new Late-Hittite Sphinx, *Proceedings of 14th Symposium on Mediterranean Archaeology*, Taras Shevchenko National University of Kiev, Kiev, Ukraine, 23–25 April 2010 Edited by, Yana Morozova, Hakan Oniz.
- Black, J. (1992), *Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia: An Illustrated Dictionary*. (Author), Anthony Green. aperback – May.
- Cirlot, J. E. (1971), *A Dictionary of Symbols.* Routledge: London and New York.

- Dally, S. (1986), The God Salmu and the winged Disk. *Iraq*, 48(1): 85 -101.
- Loon, V.; Nanning, M. (1966), *Urartian Art Its Distinctive Traits in the Light of New Excavations.* Nederlands Instituut voor het Nabije Oosten Leiden.
- Schmidt, E. (1957*), Persepolis II*, contents of the Treasury and other Discoveries. the University of Chicago Press.
- Winter, I. J. (1983). *The Program of the Throne Room of Assurnasirpal II at Nimrud.* Essays on Near Eastern Art and Archaeology in Honor of Charles Kyrle Wilkinson. P. O. Harper and H. Pittman (eds.). New York, The Metropolitan Museum of Art: 15-31.

- URL1: https://www.kojaro.com/attraction Accessed at 01-06-2023
- URL2: https://artsandculture.google.com/streetview/british-museum Accessed at 01-06-2023
- URL3: https://artsandculture.google.com/streetview/british-museum Accessed at 01-06-2023
- URL4: https://www.metmuseum.org Accessed at 01-06-2023
- URL5: https://www.mfa.org/visit Accessed at 01-06-2023
- URL6: https://www.miho.jp Accessed at 01-06-2023

Semnan University

Journal of Applied Arts

Journal homepage: http://aaj.semnan.ac.ir
ISNN: 2821-0670

The Evolution of Illumination from the Herat School to Tabriz II (Case Study: The Opening Page in Four Khamsa of Nizami)

Parviz Haseli [1], Khashayar Ghazizadeh [2](Corresponding Author), Morteza Afshari [3]

[1] Ph.D Student, Department of Comparative and Analytical History of Islamic Art, Faculty of Arts, Shahed University, Tehran, Iran.
[2] Associate Professor, Department of Islamic Art, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran.
[3] Associate Professor, Department of Islamic Art, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran.

(Received: 05.01.2025, Revised: 30.05.2025, Accepted: 31.05.2025)

https://doi.org/10.22075/aaj.2025.36463.1334

Abstract:

The Second School of Tabriz has a special place in the history of Iranian book decoration due to the achievements of previous schools, the strong support of the rulers, and the participation of prominent artists in its development. The artistic traditions of the Timurid and Turkmen rulers gained more strength with the transfer to Tabriz and took on a new form and identity. While much attention has been paid to the paintings of this period, the decorations of illumination - despite being more numerous - have received less scientific attention in terms of changes and developments. The changed components and the role of each of the two schools before the Second School of Tabriz in the formation of illumination motifs are among the issues that the present research faces. With the aim of identifying the characteristics and changes of the decorations of the Second School of Tabriz in relation to the two Timurid schools of Herat and the Turkmen of Shiraz, these two questions are raised: (1) Which features of illumination from the Timurid schools of Herat and the Turkmen of Shiraz are reflected in the Second School of Tabriz? and (2) What new features emerged in the development of illumination in the Second School of Tabriz? This research was conducted with a descriptive-analytical method and using documents and visual analysis. The findings indicate that the combination of Timurid and Turkmen influences in painting, which is seen in the emergence of the Second Tabriz School, can also be used in illumination. Among the characteristics of the Herat School, it should be noted that the geometric system in dividing the frames has become more calculated and precise with the transition to the Second Tabriz School. The Herat School also moved towards the diversity and independence of the Khatai pattern and transferred this achievement to the Safavid School. Innovations began in the late Timurid period in the Herat School, the fruits of which were borne in the Second Tabriz School. On the other hand, in the Shiraz School, Islamic, while maintaining its original identity, diversified in form and application, became an alternative to geometric divisions and, in addition, showed a greater tendency to combine Islamic and Khatai, and circular movements were drawn with greater freedom and dynamism. This dynamism in the parts is generalized to the whole work and gives impetus to the geometric system derived from the Herat school.

This study identifies the continuity of several factors in these traditions, so that the Second Tabriz School not only absorbs previous achievements, but also refines them towards greater perfection and coherence. It is worth noting that the Second Tabriz School emphasizes the diversity and high status of Islamic patterns (arabesque). The integration of Islamic with Khatai (floral ornaments) is achieved through various harmonious combinations, and the Khatai organization is evolving to more effectively complement Islamic. In addition to absorbing the aforementioned achievements towards perfection and coherence, the Second Tabriz School emphasizes Islamic diversity, creates new roles and relationships for it, and elevates its position in the organization of the work. The combination between Islamic and Khatai is carried out in various ways with harmony. New ideas in the design of the Khatai elements emerge, creating greater variety, and the organization of the Khatai element evolves in harmony with the Islamic. The rhythms become more harmonious, and the balance in proportion and harmony between the types of patterns increases.

Keywords: Illumination, Khamsa of Nizami, Herat School, Shiraz School, Second Tabriz School Mouffe.

1- Email: haseli@shahed.ac.ir
2- Email: ghazizadeh@shahed.ac.ir
3- Email: afshari@shahed.ac.ir

How to cite: Haseli, P. , Ghazizadeh, KH. and Afshari, M. (2024). The Evolution of Illumination from the Herat School to Tabriz II (Case Study: The Opening Page in Four Khamsa of Nizami), Journal of Applied Arts, 4(3), 89-106. Doi: 10.22075/aaj.2025.36463.1334

سیر تطور تذهیب از مکتب هرات تا تبریز دوم

(مطالعه موردی: صفحه آغازین در چهار خمسه نظامی)

پرویز حاصلی[۱]
خشایار قاضی‌زاده (نویسنده مسئول) [۲]
مرتضی افشاری [۳]

[۱] دانشجوی‌دکتری، گروه تاریخ تطبیقی‌وتحلیلی‌هنراسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.
[۲] دانشیار، گروه هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.
[۳] دانشیار، گروه هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۱۰/۱۶، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۳/۰۹، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۴/۰۳/۱۰)
مقاله علمی-پژوهشی https://doi.org/10.22075/aaj.2025.36463.1334

چکیده

مکتب تبریز دوم در کتاب‌آرایی ایران از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است که علت آن بهره‌مندی از دستاوردهای مکاتب پیشین، حمایت بی‌دریغ حاکمان و وجود هنرمندان تراز اول در شکل‌گیری و بالندگی آن است. ظرفیت هنری حاکمیت تیموریان و ترکمانان با انتقال به تبریز، نیرویی دوچندان یافته و در هویت جدیدی ظاهر شد. علاوه بر نگاره‌ها که پژوهش‌های مختلفی را به خود اختصاص داده، آرایه‌های تذهیب نیز وجه دیگری از این هنر بوده که علی‌رغم تعدد بیشتر نسخه‌های مذهب، به اندازه نگارگری روند تغییرات و دگرگونی‌های آن موردتوجه قرار نگرفته است. مؤلفه‌های تغییریافته و نقش هر یک از دو مکتب پیش از مکتب تبریز دوم در تطور نقوش تذهیب مسئله پیش روی پژوهش حاضر است. با هدف شناسایی ویژگی‌ها و تغییرات آرایه‌های مکتب تبریز دوم در نسبت با دو مکتب هرات تیموری و شیراز ترکمانان این دو پرسش مطرح می‌گردد: ۱- کدام ویژگی‌های تذهیب دو مکتب هرات تیموری و شیراز ترکمانان در مکتب تبریز دوم نمود یافته‌است؟ ۲- تحول تذهیب در مکتب تبریز دوم در کدام ویژگی‌ها ظهور یافته‌است؟ این تحقیق با روش توصیفی-تحلیلی و به شیوه اسنادی و مشاهده تصاویر صورت گرفته است. بر اساس یافته‌ها، آمیزش مکاتب تیموری و ترکمانی در نگارگری و ظهور مکتب تبریز دوم در دوره صفوی به نقوش تذهیب نیز قابل‌تعمیم بوده و در مقایسه‌های انجام‌شده تداوم عوامل متعددی را می‌توان یافت. مکتب تبریز دوم افزون بر جذب دستاوردهای ذکرشده در جهت کمال و انسجام، بر تنوع اسلیمی تأکید نموده و جایگاه آن را ارتقاء می‌بخشد. ترکیب میان اسلیمی و ختایی با هماهنگی به گونه‌های مختلف انجام می‌گیرد و سازمان‌دهی عنصر ختایی در جهت هماهنگی با اسلیمی تکامل می‌یابد.

واژه‌های کلیدی: تذهیب، خمسه نظامی، مکتب هرات، مکتب شیراز، مکتب تبریز دوم.

* این مقاله مستخرج از رساله دکتری نویسنده اول با عنوان «مبانی طراحی در نگارگری مکتب تبریز دوم: بازجست نظام هندسی نقوش» در دانشکده هنر دانشگاه شاهد است که به راهنمایی نویسنده دوم و سوم انجام شده‌است.

1- Email: haseli@shahed.ac.ir
2- Email: ghazizadeh@shahed.ac.ir
3- Email: afshari@shahed.ac.ir

شیوه ارجاع به این مقاله: حاصلی، پرویز، قاضی‌زاده، خشایار و افشاری، مرتضی. (۱۴۰۳). سیر تطور تذهیب از مکتب هرات تا تبریز دوم (مطالعه موردی: صفحه آغازین در چهار خمسه نظامی)، نشریه هنرهای کاربردی، ۴(۳)، ۱۰۶-۸۹.

Doi: 10.22075/aaj.2025.36463.1334

مقدمه

مکتب تبریز دوم در کتاب‌آرایی ایران از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است که علت آن بهره‌مندی از دستاوردهای مکاتب پیشین، حمایت بی‌دریغ حاکمان و وجود هنرمندان تراز اول در شکل‌گیری و بالندگی آن است. ظرفیت هنری حاکمیت تیموریان و ترکمانان با انتقال به تبریز، نیرویی دوچندان یافت و در هویت جدیدی ظاهر شد. علاوه بر نگاره‌ها که پژوهش‌های مختلفی را به خود اختصاص داده‌است، آرایه‌های تذهیب نیز وجه دیگری از این هنر بوده که علی‌رغم تعدد بیشتر نسخه‌های مذهب، به‌اندازه نگارگری روند تغییرات و دگرگونی‌های آن موردتوجه قرار نگرفته‌است. هنر تذهیب نیز از ابتدای قرن دهم شاهد تحول در بخش‌ها و کارکردهای مختلف بوده، به‌موازات توسعه نگارگری، در قسمت‌های مختلف کتب رشد کمی و کیفی داشته‌است. مؤلفه‌های تغییریافته و نقش هر یک از دو مکتب پیش از مکتب تبریز دوم در تطور نقوش تذهیب مسئله پیش روی پژوهش حاضر است. در میان بخش‌های ابتدایی، میانه و انتهایی کتاب، صفحات افتتاحیه مشتمل بر لوح‌های مُذهَّب آغازین و صفحات دیباچه، نشان‌دهندی نفیس‌ترین تزیینات و ترکیب‌بندی‌های تذهیب است و در نسخه‌های شاخص، اوج کیفیت بصری تذهیب آن مکتب را به نمایش می‌گذارد. در صفحه‌های سرآغاز از بخش‌های متفاوتی استفاده می‌شود که به گونه‌های متنوع در بسیاری از نسخه‌های این دوره به چشم می‌خورد. نسخ فاخر خمسه نظامی که از نظر کیفیت هنری در میان متون و کتاب‌های متعدد شاخص بوده و جایگاه متمایزی دارند، می‌توانند نمونه‌های مناسبی در واکاوی سیر تطور تذهیب، طی عبور از مکتب هرات تیموری، شیراز ترکمانی و تبریز صفوی باشند. پژوهش حاضر با تمرکز بر روی تذهیب صفحات آغازین چهار نسخه معتبر اواخر قرن نهم و اوایل قرن دهم به بیان تغییرات این هنر می‌پردازد. با هدف شناسایی ویژگی‌های مؤلفه‌ها و تغییرات آرایه‌ها مکتب تبریز دوم در نسبت با دو مکتب هرات تیموری و شیراز ترکمانان به پرسش‌های: ۱- کدام ویژگی‌های تذهیب دو مکتب هرات تیموری و شیراز ترکمانان در مکتب تبریز دوم نمود یافته‌است؟ ۲- تحول تذهیب در مکتب تبریز دوم در کدام ویژگی‌ها ظهور یافته‌است؟ پاسخ می‌دهد. ضرورت و اهمیت چنین پژوهشی را می‌توان در تبیین سیر تطور نقوش، در یکی از دوره‌های مهم هنر ایران دانست که آشکار شدن جنبه‌های اصلی ویژگی‌های بصری و محتوایی نقوش دوره موردنظر را در پی دارد.

پیشینه پژوهش

از آنجایی‌که بحث اصلی تحقیق حاضر بر روی آمیزش ویژگی‌های تذهیب دو مکتب هرات تیموری و شیراز ترکمانان در مکتب تبریز دوم تمرکز دارد، تحقیق مستقلی در این زمینه یافت نگردید؛ اما اساس این دیدگاه در حوزه نگارگری پیش‌ازاین مطرح بوده و محققانی چون (پاکباز، ۱۳۸۵: ۱۵۷)، (آژند، ۱۳۸۴: ۲۲) و (ولش، ۱۳۸۴: ۱۱۶) بر آن (به‌طورکلی) تأکید نموده‌اند، علی‌اکبر جعفری و شهناز عرب‌صالحی-نصرآبادی در مقاله «بررسی تأثیر مکتب نگارگری هرات تیموری و سبک بهزاد بر هنر اوایل عهد صفوی» (۱۳۹۶)، نشریه تاریخ‌نامه خوارزمی، نیز تلاش داشته‌اند تا با ورود به جزییات بیشتر، شرحی از دوره زمانی مذکور ارائه نمایند که بدون اشاره به موضوع تذهیب صورت پذیرفته‌است. از سوی دیگر، آنچه در خلال این پژوهش به آن پرداخته‌شده، بر محور صفحات آغازین مذهب، در کتاب‌آرایی ایران قرار دارد و در این زمینه، چند مقاله را می‌توان در راستایی همسو دانست که عبارت‌اند از مقاله الهام اکبری و عفت‌السادات افضل‌طوسی با عنوان «ویژگی‌های شاخص تذهیب‌های نسخه خمسه ۲۵۹۰۰Add ms،

محفوظ در کتابخانه بریتانیا» (۱۴۰۱)، نشریه رهپویه هنر، از جمله به صفحات آغازین پرداخته و مؤلفه‌های آن را بررسی نموده‌است. بیتا مصباح و دیگران در مقاله «بررسی اصول صفحه‌آرایی حاکم بر ترکیب‌بندی در صفحه‌های سرآغاز و سرلوح نسخ خطی ایران (سلجوقی تا پایان صفوی)» (۱۳۹۸)، نشریه هنرهای صناعی اسلامی نیز به بررسی ساختار صفحات آغازین اشاره نموده‌است. صمد سامانیان و الهام پورافضل در مقاله «تحلیل تطبیقی آرایه‌های تذهیب صفحات افتتاحیه در نسخ مکتب شیراز آل اینجو و تیموری» (۱۳۹۶)، نشریه مطالعات تطبیقی هنر، همچنین فاطمه غفوری‌فر و فرنوش شمیلی در مقاله «جستاری در ساختارشناسی طرح و نقش تذهیب‌های قرآنی عصر تیموری موجود در موزه آستان قدس رضوی» (۱۳۹۶)، نشریه کتابداری و اطلاع‌رسانی، مقاله حمیدرضا روحانی و آزاده سخاوت با عنوان «معرفی و بررسی خمسه‌ای مصور از دوره ترکمانان متعلق به موزه هنرهای اسلامی کوالالامپور» (۱۳۹۵)، نشریه هنرهای زیبا، هنرهای تجسمی و مقاله محرمعلی پاشازانوس با عنوان «تذهیب در نگارگری مکتب هرات» (۱۳۸۸)، نشریه کتاب ماه هنر که به برخی از ویژگی‌های مکتب هرات اشاره داشته اما در آن سیر تحول تا دوره صفویه دنبال نشده‌است؛ دیگر تحقیقاتی هستند که در آن‌ها صفحات آغازین مطالعه شده‌اند. این پژوهش که در محور اصلی، یعنی پرداختن به تطور تذهیب مکتب تبریز دوم با توجه به آمیختن ویژگی‌های تیموری و ترکمانی، بدون سابقه است، تلاش نموده به‌صورت دقیق‌تری به صفحات آغازین توجه نماید.

روش پژوهش

این تحقیق با روش توصیفی-تحلیلی و به شیوه اسنادی و مشاهده تصاویر صورت گرفته‌است، گردآوری اطلاعات از طریق مطالعات اسنادی و تصاویر در دسترس از صفحات آغازین چهار خمسه بر روی تارنمای کتابخانه بریتانیا، کتابخانه چستربیتی و موزه متروپولیتن به‌دست آمده‌است، این خمسه‌ها عبارت‌اند از: خمسه ۸۹۵ هـ‌ق، خمسه ۸۹۷ هـ‌ق، خمسه ۹۲۸ هـ‌ق و خمسه ۹۴۵ هـ‌ق. روش تجزیه‌وتحلیل داده‌ها به‌صورت کیفی بوده و مؤلفه‌هایی همچون بخش‌های مختلف آرایه‌ها در صفحه آغازین را بررسی می‌نماید.

تذهیب

چنان‌که نجیب مایل هروی می‌نویسد: «تذهیب مجموعه نقوش گیاهی و هندسی با قرینه را گویند که مذهب در کشیدن آن‌ها فقط از سیاهی و آب زر استفاده کرده‌است و رنگ دیگری به کار نبرده باشد. اگر مذهب در کشیدن نقوش مذکور جز زر و مشکی از دیگر الوان همچون لاجورد، شنگرف، زنگار صورتی و غیره استفاده کرده باشد، نقوش مزبور را در اصطلاح ترصیع می‌گویند» (هروی، ۱۳۷۳: ۵۹۴). امروزه واژه تذهیب معنایی عام یافته و علاوه بر نقش‌مایه‌های زرین به نقوش «مرصع» نیز اطلاق می‌شود. در مجموعه صفحات مذهب، پیش از آغاز متن، تزیینات ابتدایی نیز غالباً قابل‌توجه هستند؛ اما مهم‌ترین صفحه در کتاب‌آرایی را باید صفحه آغاز متن دانست که در مورد خمسه نظامی، ابیات ابتدایی آن آورده می‌شود که به ذکر نام خدا و ستایش او اختصاص دارد. صفحات آغازین با الگوهای مختلفی پیکربندی شده اما نمونه‌های مورد پژوهش از الگوی واحدی پیروی می‌کنند که در ادامه خواهد آمد.

مکتب هرات

مکتب هرات پس از پایان حکمرانی شاهرخ برای مدتی دچار رکود شد؛ اما مجدداً و در زمان سلطان حسین، نیرویی دوباره یافت. در این زمان تغییراتی در سبک پیشین پدید آمد که امروزه با محوریت آثار کمال‌الدین بهزاد شناخته می‌شود. «این مرحله از سال ۸۷۵ تا ۹۱۱ هـ‌ق در سال‌های سلطنت سلطان حسین بایقرا است که می‌توان آن را مرحله ترقی مکتب هرات

نامید. در این دوره مکتب هرات با حضور شماری از کاتبان و خطاطان زبده و نقاشان و مذهبان نخبه و پشتیبانی فرهیختگان صاحب نامی چون میر علیشیر نوایی در دل کتابخانه سلطنتی پدیدار شد» (آژند، ۱۳۸۶: ۱۹). به این ترتیب نسل جدیدی از هنرمندان در کارگاه سلطان حسین و با مدیریت میرعلیشیر نوایی ظهور یافت. مجموعه‌های زیادی تحت قلم و هدایت بهزاد به انجام رسید و تا پایان قرن نهم هجری علاوه بر تثبیت قالبی جدید، همچنان ذوق نوگرا را می‌توان فعال دید. مشخصات تذهیب این دوره را به اختصار می‌توان در این موارد دانست: «بیشتر اسلیمی و مبتنی بر تکرار زیاد یک واگیره کوچک بود... از نقوش ختایی کمتر استفاده شده اما شیوه‌های اجرایی آن متنوع‌تر از اسلیمی بود... نظم و ترتیب دقیق و هندسی بی‌مانند است... نقوش اسلیمی و ختایی کاملاً مجزا و هرکدام در یک قاب جداگانه طراحی و اجرا شده‌اند» (پاشازانوس، ۱۳۸۸: ۱۰).

خمسه ۸۹۵ هــق، ۱۴۸۹-۹۰. م، هرات تیموری: از جمله نسخه‌های شاخص این دوره است که کتابی است متشکل از ۳۰۳ برگ که در هر صفحه آن ۲۵ سطر در چهارستون به خط نستعلیق بر روی کاغذ نخودی رنگ با مرکب سیاه نوشته شده‌است و هم‌اکنون به شماره ۶۸۱۰ در کتابخانه بریتانیا نگهداری می‌شود. به رسم برخی نسخه‌های این دوره، سر عنوان‌ها به رنگ طلایی به خط توقیع با حروف بزرگ‌تر نسبت به متن در قاب‌هایی جداگانه در حدفاصل دو ستون جای داده شده‌اند. ابعاد نسخه ۱۷ * ۲۴,۵ سانتیمتر است و به نظر می‌رسد با توجه به نگاره‌های آن طی فرایند چندساله تهیه‌شده باشد. این نسخه شامل یک شمسه و ۲ صفحه قرینه آغازین و ۵ سرلوح مذهب، در آغاز هر دفتر است. همچنین ۲۰ نگاره تک‌برگی و ۱ نگاره دوبرگی در آن وجود دارد. از این تعداد هفت نگاره منسوب به بهزاد است و یک نگاره به سال ۹۰۰ هـق تعلق دارد که برخی منابع آن را به عنوان تاریخ کل کتاب در نظر می‌گیرند.

مکتب ترکمانان

به موازات رویدادهای هنری هرات، در شیراز که یکی از مراکز هنری ترکمانان، باسابقه‌ای طولانی‌تر از هرات بود، گرایش‌های دیگری بروز و ظهور می‌یافت. «پیربوداق فرزند جهانشاه را می‌توان بنیان‌گذار شیوه شیراز مکتب ترکمان دانست. دوره مکتب ترکمانی شیراز را می‌توان تا فتح شهر به دست شاه اسماعیل صفوی در سال ۹۰۸ هـق پابرجا دانست. دوره‌ای که از حدود سال ۸۶۴ هـق به بعد به مدت نیم سده ادامه یافت. بعضاً در توصیف مکتب ترکمانان به ویژگی‌های صوری عناصر، تناسبات و رنگ اشاره می‌شود. «زمانی که نگاره‌های مکتب ترکمانان در اواخر قرن نهم هجری، با مکتب نگارگری هرات مقایسه شود، مشخص می‌شود که نگاره‌های ترکمنان اغلب عاطفی و احساسی است. در حالی که نقاشی مکتب تیموری صرفاً منطقی و عقلایی است» (کنبای، ۱۳۷۸: ۷۶).

خمسه ۸۹۷ هــق، ۳-۱۴۹۲ .م، شیراز ترکمانی: متشکل است از ۲۳۸ برگ که در هر صفحه آن ۲۱ سطر در چهارستون به خط نستعلیق بر روی کاغذ نخودی رنگ با مرکب سیاه نوشته شده‌است و علاوه بر آن بخشی از اشعار در حاشیه سه سوی متن مرکزی به صورت مایل آمده‌است. سر عنوان‌ها به رنگ آبی به خط توقیع با حروف بزرگ‌تر نسبت به متن در قاب‌هایی جداگانه در حدفاصل دو ستون قرار داده شده و تزیینات ختایی ساده‌ای در پس‌زمینه دارد. آرایه‌ها شامل دو صفحه قرینه ترنج و ۲ صفحه قرینه آغازین و ۵ سرلوح مذهب، در آغاز هر دفتر هست. همچنین ۱ نگاره دوبرگی پس از صفحات ترنج و پیش از شروع متن به صحنه شکارگاه اختصاص یافته و در ادامه ۳۰ نگاره تک‌برگی در ترکیب‌هایی با متن نوشتار، داستان‌های مختلف را به تصویر کشیده است. ابعاد این نسخه ۱۶ * ۲۴,۵ سانتیمتر است و هم‌اکنون

به شماره (per 171) در کتابخانه چستربیتی نگهداری می‌شود.

هرات صفوی و آغاز مکتب تبریز دوم

تاریخ دقیقی برای پایان مکتب هرات و آغاز مکتب تبریز دوم به دلیل روایت‌ها و معیارهای مختلف موردتوافق همه محققان نیست. معیار اصلی که در این زمینه مورد بحث قرار گرفته، مهاجرت هنرمندان و خصوصاً کمال‌الدین بهزاد از هرات به تبریز است. بنا بر آثار به جا مانده؛ در ابتدای قرن دهم هجری، کتابخانه‌های تبریز ترکمانی و هرات تیموری در اوج فعالیت خود به سر می‌بردند. شروع کشمکش میان شاه اسماعیل، سلطان مراد آق قویونلو، شیبک خان و سلطان حسین بایقرا، از فعالیت کتابخانه‌ها چندان نکاست؛ اما مسیر هنرمندان را تغییر داد. منابع گذشته مقاطع مختلفی را برای خروج بهزاد از تبریز نقل می‌کنند و هر یک از پژوهندگان جدید نیز به یکی از این نقل‌ها تکیه می‌نمایند. سال ۹۱۶ هـ‌ق (کریم‌زاده-تبریزی، ۱۳۶۳: ۱۰۷)، دهه ۲۰ قرن دهم هـ‌ق (اشرفی، ۱۳۸۴: ۳۶)، ۹۲۸ هـ‌ق (منشیقمی، ۱۳۵۲: ۱۳۴) و ۹۳۵ هـ‌ق (پاکباز، ۱۳۸۷: ۲۳) از جمله این موارد هستند. آثار قابل توجهی از هرات در دوره صفوی در دست است که نشان می‌دهد تلاش‌هایی برای ایجاد ابداع و نوآوری تحت حاکمیت صفوی آغاز شده‌است و حتی پیش از شروع سفارش‌های جدید، در تکمیل کتاب‌های قبلی به‌کار گرفته شده‌است.

روشن نیست آمیختگی میان سبک هرات و ترکمانان در چه فرایندی شکل گرفت، اما در هر یک از کتاب‌های مصور شده در فاصله میان ۹۱۶ تا ۹۳۰ هـ‌ق جلوه‌ای از این امتزاج دیده می‌شود. «پس از مدتی، مکتب هرات تأثیر خود را بر سبک نقاشان دربار شاه اسماعیل گذاشت. سبک ترکمانان به تدریج جای خود را به سبک درباری صفوی داد و پس از ورود هنرمندان تیموری به تبریز این سبک با سبک هرات ترکیب شده، پرمایه و غنی گشت» (آژند، ۱۳۷۹: ۲۲).

خمسه ۹۳۱ هـ‌ق، ۵-۱۵۲۴ .م، هرات صفوی: در هر صفحه آن ۱۹ سطر در چهار ستون به خط نستعلیق بر روی کاغذ نخودی رنگ با مرکب سیاه نوشته شده‌است. سر عنوان‌ها به رنگ طلایی به خط نستعلیق با تحریر مشکی و حروف بزرگ‌تر نسبت به متن در قاب‌هایی جداگانه در حدفاصل دو ستون بدون آرایه قرار داده شده. ۲ صفحه قرینه آغازین مذهب شده بر روی حاشیه ساده کاغذ قرار دارد اما صفحات نوشتار و نگاره‌های داخل به شیوه زرافشان پرداخته شده‌است. خوشنویسی کتاب اثر سلطان محمد نور، نگاره‌ها به شیخ‌زاده و تذهیب‌ها به محمود مذهب منسوب هستند. ابعاد این نسخه ۲۲,۲ * ۳۲,۱ سانتیمتر است و در حال حاضر در موزه متروپولیتن قرار دارد.

خمسه ۹۴۵ هـ‌ق، ۹-۱۵۳۸ .م، تبریز صفوی معروف به خمسه تهماسبی: متشکل است از ۳۹۵ برگ، در هر صفحه آن ۲۱ سطر در چهار ستون به خط نستعلیق با مرکب سیاه بر روی کاغذ نخودی رنگ توسط شاه محمود نیشابوری در ۹۴۹-۹۴۵ هـ‌ق کتابت شده‌است. سر عنوان‌ها به رنگ‌های مختلف به خط توقیع یا نستعلیق با حروف بزرگ‌تر نسبت به متن در قاب‌هایی جداگانه در حدفاصل دو ستون قرار داده شده و تزیینات ظریفی از اسلیمی و ختایی در طرح‌های متنوع برای هر یک انجام شده‌است. این سر عنوان‌ها در بسیاری از صفحات دیده می‌شود. آرایه‌ها شامل دو صفحه قرینه شمسه و ۲ صفحه قرینه آغازین به همراه ۵ سرلوح مذهب، در آغاز هر دفتر است. برخی صفحات داخلی نیز با آرایش متفاوت در نوشتار به صورت‌های مختلف تزیین گردیده است. در خلال کتاب ۱۴ نگاره تک‌برگی از مکتب تبریز دوم و سه نگاره الحاق شده توسط محمدزمان در دوره شاه‌عباس دوم قرار دارد. تقریباً در اطراف تمامی صفحات نسخه،

تصویر ۱	تصویر ۲	تصویر ۳	تصویر ۴

تصویر ۱- خمسه ۸۹۵ - هرات تیموری. منبع: (URL: 1)

تصویر ۲- خمسه ۸۹۷ - شیراز ترکمانی. منبع: (URL: 2)

تصویر ۳- خمسه ۹۳۱ - هرات صفوی. منبع: (URL: 3)

تصویر ۴- خمسه ۹۴۵ - تبریز صفوی. منبع: (URL: 4)

چهار خمسه در نسبت یک‌به‌یک. منبع: (نگارندگان)

تشعیر با رنگ‌های طلایی و نقره‌ای از تصاویر وحوش و پرندگان در لابلای گل‌ها و درختان وجود دارد. ابعاد این نسخه ۲۵ * ۳۶,۴ سانتیمتر است و هم‌اکنون به شماره ۲۲۶۵ در کتابخانه بریتانیا محفوظ است.

با توجه به اندازه‌های یاد شده برای هر نسخه، در تصویر (۱) مقایسه ابعاد نسخه‌ها را می‌توان در وضعیت یک‌به‌یک مشاهده کرد.[۱]

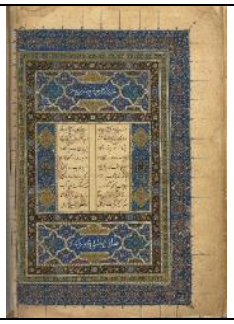
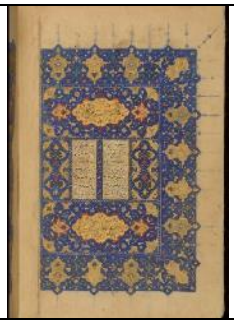
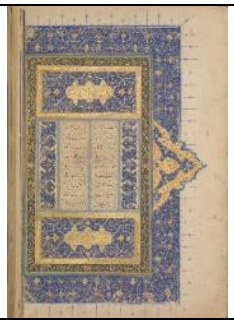
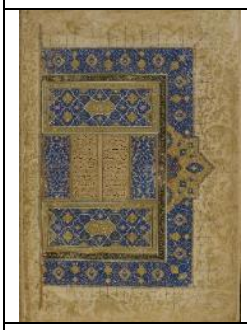
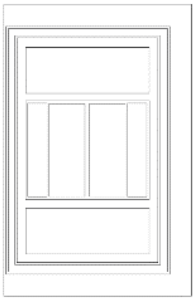
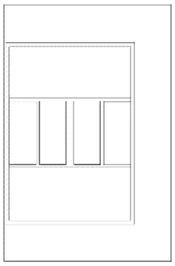
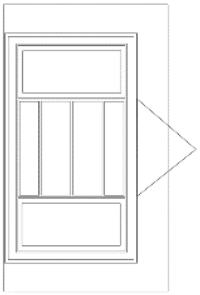
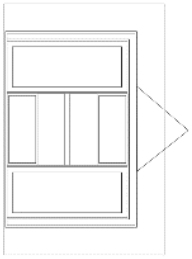
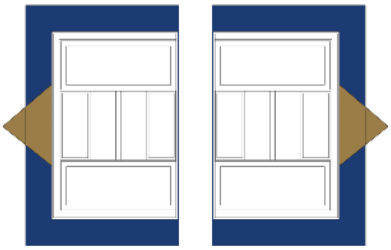
تحلیل و یافته‌های پژوهش

پژوهش‌هایی که در مورد سیر تطور نقوش سنتی نگاشته می‌شوند، اغلب معیار نام‌گذاری دوره‌ها را مشابه تطور مکاتب نگارگری برمی‌گزینند که در درجه نخست برآمده از پایتخت‌ها و مراکز هنری در هر حاکمیت هستند. از سوی دیگر ممکن است در نقوش سنتی نیز نشانه‌هایی خاص وجود داشته باشد که با سیر مکاتب نگارگری همبستگی نیابد؛ بنابراین جای طرح این پرسش خواهد بود که آیا مؤلفه‌های دو مکتب هرات و ترکمانی در نگارگری، برای تفاوت نقوش نیز صادق است؟ آمیزش این دو مکتب در مکتب تبریز دوم تحول مشابهی ایجاد نموده؟ مقایسه چهار اثر ذیل که نمونه‌هایی هستند از مکاتب: ۱. اواخر هرات تیموری، خمسه ۸۹۵ هـ‌ق، کتابخانه بریتانیا، ۲. شیراز ترکمانی، خمسه ۸۹۷ هـ‌ق، موزه چستربیتی، ۳. هرات صفوی، خمسه ۹۳۱ هـ‌ق، موزه متروپولیتن و ۴. تبریز صفوی؛ خمسه ۹۴۵ هـ‌ق معروف به تهماسبی، کتابخانه بریتانیا؛ بتواند تطور سنت طراحی نقوش از هرات تیموری به تبریز صفوی را نشان دهد. هر چهار نمونه صفحات کتاب‌های خمسه نظامی هستند که به‌طور مستمر در دوره‌های مختلف مصور و با آرایه‌های مجلل ساخته شده‌اند.

نظام آرایش صفحات آغازین

شاکله کلی صفحات آغازین از قرن چهارم به بعد الگوهای متنوعی یافت که یکی از پرتکرارترین آن‌ها به‌صورت قرینه مزدوج سازمان یافته بود، آرایه‌های قرآنی در این زمینه جلودار بودند.

جدول ۱- مقایسه کلیت آرایش نقوش در صفحه آغازین چهار خمسه. منبع: (نگارندگان)

	خمسه ۸۹۵ - هرات تیموری	خمسه ۸۹۷ - شیراز ترکمانی	خمسه ۹۳۱ - هرات صفوی	خمسه ۹۴۵ - تبریز صفوی
صفحه کامل				
نمایه خطی				
ترکیب دوصفحه‌ای				

از دوره ایلخانی، صفحه آغازین با چنین الگویی، به شروع متن کتاب اختصاص یافت و عناصر تشکیل دهنده آن دو صفحه روبروی هم کاملاً قرینه، شامل متن نوشتار، کتیبه‌های عمودی و افقی، حاشیه، طره، نیم‌ترنج و شرفه بودند. در نمونه‌های مورد بررسی نیز این الگو وجه اشتراک هر چهار صفحه است. در میانه صفحه متن اشعار با دو کتیبه عمودی در طرفین که آرایه‌های بالا و پایین را به هم می‌پیوندد، احاطه شده است. دو کتیبه افقی در بالا و پایین دربردارنده معرفی ادیبانه کتاب و سپس حاشیه سه سویه به سمت لبه بیرونی با شرفه‌های گسترش‌یافته، بر صفحه کاغذ نقش گردیده‌است. حاشیه سه سویه و نیم‌ترنج در نمای دوصفحه‌ای نقش کامل خود را ایفا می‌کنند. حفظ این آرایش در طی قرن‌های متوالی حاکی از مقبولیت و شأنی است که به‌تدریج حاصل نموده جدول (۱).

نوشتار

متن نوشتار آغازین برای دو خمسه هرات، ۹ سطری و خمسه‌های شیراز و تبریز ۷ سطری است، ابری‌سازی برای نوشتار از دوره‌های پیشین رایج شده بود و شیوه‌هایی همچون رنگ‌آمیزی طلایی یا هاشور زدن برای پر کردن آن استفاده می‌شد. «هاشورهای طلایی و ابری‌سازی پیرامون متن از ویژگی دیباچهٔ نُسَخ دوره تیموری است» (سامانیان و پورافضل، ۱۳۹۶: ۱۲۵)؛

جدول ۲- مقایسه تزیین نوشتار در صفحه آغازین چهار خمسه. منبع: (نگارندگان)

	خمسه ۸۹۵	خمسه ۸۹۷
آرایه‌های نوشتار		
	خمسه ۹۳۱	خمسه ۹۴۵

اما امیرراشد معتقد است این ویژگی از زمان ایلخانان در کتاب‌آرایی وجود داشته‌است. (امیرراشد، ۱۴۰۱: ۲۶۶). در سه نسخه مطابق جدول (۲) از ابری‌سازی استفاده شده در نسخه هرات صفوی سطح خالی با هاشور و ریزنقش‌های اسلیمی و ختایی به رنگ طلا و در نسخه تبریز صفوی این سطح علاوه بر ریزنقش‌های اسلیمی و ختایی طلایی از ساقه‌های ختایی به رنگ لاجورد استفاده شده‌است؛ بنابراین می‌توان سیری به سمت تزیین افزون‌تر نوشتار را مشاهده نمود.

کتیبه‌های افقی و عمودی

نظام هندسی به‌کاررفته در چهار نمونه، در هر یک از بخش‌های یاد شده شباهت‌های زیادی با یکدیگر دارند، کتیبه‌های افقی تیموری و صفوی تقریباً از قاعده یکسانی برخوردارند و قاب‌های مشابهی در تداخل میان دوایر آن‌ها ایجاد شده، لیکن طرح‌های درونی مبناهای کاملاً متفاوتی دارند. تمایل مذهبان در طول مکتب هرات بر استفاده از نقش‌مایه پیچش‌های اسلیمی به صورت گسترده و عدم ترکیب آن‌ها با فرم‌های گیاهی (ختایی) قرار داشت. این شیوه که به معنی جای‌گذاری اسلیمی و ختایی در قاب‌های جداگانه بود تا اواخر قرن نهم به چشم می‌خورد. در کتیبه افقی خمسه ۸۹۵ نیز این شیوه همچنان پابرجاست. قاب‌های خمسه ۹۳۱ با وجود شیوه مشابه قاب‌سازی از طرح‌هایی با ترکیب اسلیمی و ختایی سود برده. در خمسه ۸۹۷ کتیبه نوشتار و آرایه‌های اطراف آن به وسیله پیچش‌های غیر هندسی (دست‌آزاد) اسلیمی ایجاد شده‌اند و در خمسه ۹۴۵ مجدداً قاب‌سازی هندسی به صورتی حسابگرانه‌تر و دقیق‌تر از قبل ظاهر شده، ترکیب‌هایی از زوج اسلیمی و اسلیمی/ ختایی در قاب‌های آن جا گرفته‌اند. به این ترتیب بر اساس مقایسه انجام گرفته در جدول (۳) نقش هندسه در قاب‌بندی تداوم یافته اما نقوش درون قاب‌ها ترکیب‌های متنوع‌تری از اسلیمی و ختایی را به نمایش می‌گذارند. تناسب کتیبه‌های عمودی به تعداد سطرهای نوشتار بستگی دارد، لذا در خمسه‌های ۸۹۷ و ۹۴۵ که ۷ سطری هستند عرض بیشتری یافته‌است. وجه اشتراک نمونه‌ها بهره‌گیری از ترکیب اسلیمی و ختایی است، در خمسه ۸۹۵ این دو گونه نقش در قاب‌های جدا قرار گرفته و با شاکله نقش بازوبندی هستند، اما در نمونه‌های بعدی در هم ادغام گردیده‌اند. در دو نمونه صفوی گونه‌ای از اسلیمی موسوم به «گلزار» نقش شده که در آن ساقه ختایی در درون اندام اسلیمی و مطابق با فرم آن حرکت می‌نماید. به این ترتیب سیری ممتد در ایجاد ترکیبی واحد از اسلیمی و ختایی مشاهده می‌شود که به‌تدریج هماهنگی و تناسب بیشتری یافته‌است.

جدول ۳- مقایسه کتیبه افقی در چهار خمسه. منبع: (نگارندگان)

	خمسه ۸۹۵	خمسه ۸۹۷
کتیبه افقی		
	خمسه ۹۳۱	خمسه ۹۴۵

حاشیه داخلی

در خمسه ۸۹۵ دو ردیف تسمه ساده سفید، نقوش بازوبندی با نقش ختایی و گره گل‌دار را احاطه نموده، در نسخه ۸۹۷ گرداگرد حاشیه تنها تسمه ساده آبی دیده می‌شود. در نسخه ۹۳۱ دو حاشیه بافت تسمه‌ای طلایی و سبز با گره‌اندازی‌های ظریف‌تر و پیچیده‌تر و یک حاشیه با نقش اسلیمی و ختایی انجام شده. در نسخه ۹۴۵ دو ردیف تسمه ساده سفید و دو حاشیه با نقش اسلیمی و ختایی دیده می‌شود. خمسه‌های هراتی با پایبندی به نقش هندسه از گره در حاشیه بهره برده‌اند اما حاشیه ختایی به تنهایی و همچنین ترکیب اسلیمی و ختایی مقبولیت یافته و باید اضافه نمود ترکیب اسلیمی و ختایی در گونه‌های متنوعی نقش گردیده‌اند که مانع از یکنواختی اثر می‌شود.

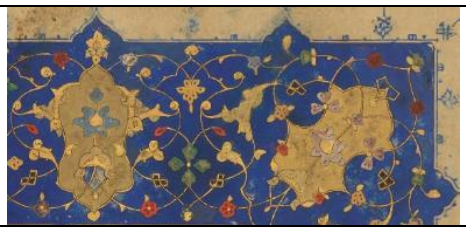
حاشیه بیرونی

حاشیه بیرونی در خمسه ۸۹۵ متشکل از نقش اسلیمی است که شیوه رایج دوره تیموری بوده و اغلب دو یا سه ساقه اسلیمی درهم تنیده آن را می‌سازند. به‌علاوه بند سفید ضخیم‌تر از ساقه اسلیمی قاب‌های ترنجی شکلی را ساخته که به رنگ سرخ رنگ‌آمیزی شده‌است. در خمسه ۸۹۷ ترکمانی از ترکیب اسلیمی و ختایی استفاده و ترنج طلایی آن با اسلیمی ایجاد شده، ضمن اینکه این اسلیمی از نوع دهان‌اژدری است. در خمسه ۸۹۷ ترکمانی از ترکیب اسلیمی و ختایی استفاده و ترنج طلایی آن با اسلیمی ایجاد شده، ضمن اینکه این اسلیمی از نوع دهان‌اژدری است. خمسه ۹۳۱ با چهار گونه ترنج اسلیمی به رنگ‌های سرخ، سبز، سیاه و طلایی از بند سفید برای قاب‌سازی بهره برده و در فضاهای به جا مانده نقش ختایی را به‌کار گرفته‌است که به معنای درهم تنیدگی حداقلی از اسلیمی و ختایی است. تراکم و پیچیدگی گردش‌ها در حدی است که حرکت ساقه‌ها به‌راحتی قابل تشخیص نیستند. خمسه ۹۴۵ را می‌توان برآیند سه نسخه قبلی دانست. بند سفید قاب‌ساز به گونه تیموری و تداخل و درهم تنیدگی اسلیمی (دهان‌اژدری) و ختایی به گونه ترکمانی در آن دیده می‌شود. ترنج برساخته از اسلیمی و قاب ترنج به رنگ سرخ نیز عناصر دیگر آن هستند. تناسب موزون، انسجام و تعادل فضاهای پر و خالی از ویژگی‌های آن است. عنصر دیگری که در ضلع طولی حاشیه بیرونی

جدول ۴- مقایسه کتیبه عمودی و حاشیه داخلی در چهار خمسه. منبع: (نگارندگان)

	خمسه ۸۹۵	خمسه ۸۹۷	خمسه ۹۳۱	خمسه ۹۴۵
کتیبه عمودی				
حاشیه داخلی				

جدول ۵- مقایسه حاشیه بیرونی در چهار خمسه. منبع: (نگارندگان)

	خمسه ۸۹۵	خمسه ۸۹۷
حاشیه بیرونی		
	خمسه ۹۳۱	**خمسه ۹۴۵**

قرار گرفته، نیم‌ترنج مثلثی شکل است که در برخی از سایر نسخ تیموری و ترکمانی استفاده شده اما در نمونه‌های مورد بررسی تنها در نسخه‌های صفوی به‌کاررفته و نسخه‌های ۸۹۵ و ۸۹۷ فاقد چنین نقش‌مایه‌ای هستند. شرفه‌ها عنصر دیگری در صفحات مذهب هستند که به‌عنوان واسط میان آرایه و کاغذ قرار می‌گیرند. با مشاهده شباهت نقش‌های روی شرفه‌ها عملاً به جز تعدد و تراکم بیشتر تغییر چندانی در تطور این عنصر رخ نداده است.

اسلیمی

اسلیمی عنصری تعیین کننده هم به لحاظ تقسیمات کلی در ترکیب‌بندی و هم به جهت قابلیت ساختن نقش‌مایه منفرد و جزیی است. بر اساس جدول (۶)، در خمسه ۸۹۵ اسلیمی در همه کاربردها تقریباً قالبی واحد و یکدست دارد. خمسه ۸۹۷ آشکارا از دو گونه اسلیمی برخوردار است که یکی ساده و دیگری با پیچک‌های تزیینی است. خمسه ۹۳۱ بیش از یک نوع اسلیمی را در حاشیه و کتیبه‌ها داراست و خصوصاً اسلیمی گلزار در کتیبه عمودی و نیم‌ترنج آن دیده می‌شود. در خمسه ۹۴۵ نیز گونه‌های مختلفی از اسلیمی تو پر و تو خالی به‌کاررفته و گونه ترکیب ختایی بر اندام اسلیمی با ساختاری موزون‌تر و حسابگرانه‌تر بر کتیبه عمودی نقش شده‌است. تمایل

جدول ۶- مقایسه اسلیمی، ختایی و شرفه در چهار خمسه. منبع: (نگارندگان)

	خمسه ۸۹۵	خمسه ۸۹۷	خمسه ۹۳۱	خمسه ۹۴۵
اسلیمی در حاشیه				
اسلیمی در کتیبه				
ختایی				
شرفه				

به تنوع‌بخشی به نقش‌مایه اسلیمی ازنظر فرم، تناسبات و ملحقات در تطور این دوران نقش به سزایی در کمال یافتگی آرایه‌ها ایفا می‌کند. همچنین ایجاد ترکیب میان اسلیمی و سایر نقوش ازجمله ختایی سبب گسترش قواعد اسلیمی و تبعیت سایر نقوش از آن می‌شود.

توجه به نقش اسلیمی را برخی از محققین به جهت گرایش‌های شیعی دانسته‌اند و یکی از دلایل آن را روایتی که ابداع این نقش را به امام علی (ع) منسوب می‌کند، ذکر نموده‌اند، میان رواج این نقش و جریان-های شیعی پیوندهای متعددی بیان شده. از سوی دیگر گرایش‌های عرفانی حاکمان تیموری نیز رنگی شیعی به خود گرفته بود و سبب گردیده بود مظاهر تشیع به صورت آشکار و پنهان در آثار هنری حضور یابد. این نکته می‌تواند مبنایی برای افزایش نقش اسلیمی در این دوران در نظر گرفته شود.

ختایی

ختایی از جمله عناصری است که بسیار دستخوش تغییر گردیده؛ هم بر اساس ساختار اجزاء و هم جایگاه آن در کل اثر. در خمسه ۸۹۵ ساقه ختایی با پیچش نرم، منعطف و کم‌تر خمیده در حاشیه و در قاب‌ها نقش شده‌اند. در واپسین سال‌های قرن نهم هجری در هرات نمونه‌های متعددی را می‌توان یافت که ترکیب اسلیمی و ختایی را در تزیینات معماری به‌کار می‌بردند. در خمسه ۸۹۷ نیز ختایی مغلوب فرم اسلیمی است، گل‌های ساده با تنوع محدود را می‌توان مشخصه آن دانست. ختایی در دوره صفوی در هرات و تبریز در مفردات و ترکیب‌ها نقش بارزتری یافته و هماهنگ‌تر از پیش در جایگاه مکمل اسلیمی نشانده شده‌است. ساقه‌ها با دوران میان اسلیمی فضاهای خالی را با گل‌های متنوع پر می‌کنند و جایگاهی هم‌وزن آن می‌یابند. به عبارتی با قرار گرفتن ختایی در فضاهایی که اسلیمی پدید می‌آورد، تناسب گل‌ها، نقطه قرارگیری آن‌ها و رابطه میان گل و برگ در نسبت مستقیم با اسلیمی تعیین می‌شود؛ و حتی سیر تکامل ختایی نیز به سوی ابداع و گسترش عناصری پیش می‌رود که بتواند همخوانی و انسجام بیشتری با اسلیمی برقرار کند. گل‌های درشت در ترکیب‌های مستقل از ختایی مجال مناسب‌تری می‌یابند و در هم‌نشینی با اسلیمی لاجرم کوچک‌تر، ساده‌تر و متناسب با فضاهای اسلیمی جاگذاری می‌شوند. تأثیرپذیری ختایی از اسلیمی ویژگی تجریدی آن را قوت می‌بخشد.

جنبه‌های ثابت و متغیر در نقش‌مایه‌ها

اندیشه نگارگری همواره به صورتی پویا، در آرایه‌های ادوار گذشته با جلوه‌های بدیع، تداوم داشته و ضمن حفظ اصالت به گونه‌های متنوع نمود یافته، بدین لحاظ باید جنبه‌هایی را به‌عنوان وجوه ثابت و متغیر برای آن در نظر گرفت. برخی از ویژگی‌های پایدار را می‌توان در تداوم سطح دوبعدی، فضایی مثالی، بی‌زمانی، اتکاء به نظام هندسی بر اساس پیچش، دایره و دیگر شاکله‌های هندسی دانست که جلوه‌های اصیل و ماندگار با تکثیر الگوها را در اختیار هنرمند قرار می‌دهند. در نقطه مقابل نیز باید از جنبه‌های متغیر سخن گفت که مبدأ ایجاد آن، قوه خیال هنرمند است و هر بار صورت‌ها به شکل متفاوتی در آن نقش می‌بندند و بر اساس آن جنبه‌های ثابت جلوه جدید می‌یابند. در نمونه‌های اسلیمی می‌توان به برخی از مصداق‌های آن اشاره نمود. اسلیمی طرحی است ساخته شده از پیچش خطی که با انشعاب‌هایی برگرفته از مبنای اولیه در اندازه و حالات مختلف و اضافه شدن شکل‌هایی به منطقه انشعاب (در اصطلاح، ماهیچه‌ها)، ایجاد می‌گردد. در هر دو دوره تیموری و

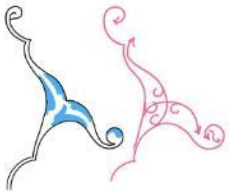
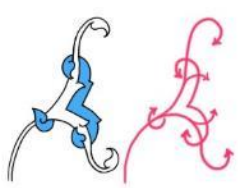
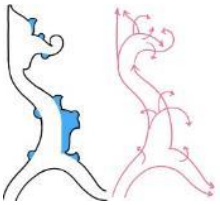
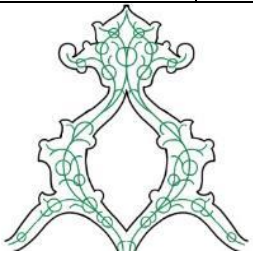
ترکمانی این نقش‌مایه با ارکان ثابت خود به‌صورت گسترده‌ای استفاده می‌شده‌است؛ اما در مکتب تبریز دوم، تمایل بیشتری به تنوع‌بخشی و مبنا قرار دادن آن برای سایر نقوش ظهور یافت. این تمایل نه با تغییر حکومت، بلکه پیش از آن قابل شناسایی است. همچنان که جریان اعتقادی صفوی ریشه در دوره پیشین داشته‌است. نکته قابل تأمل در تطور این نقش، ظهور قابلیت‌های درونی و ذاتی آن است که توسط هنرمندان فرهیخته بسط یافته، نقوش و روابطی را ابداع نموده که در سال‌های پس از این دوره و تا امروز پذیرفته شده و همچنان اصالت اولیه خود را محفوظ داشته‌است.

چهار گونه اسلیمی در جدول (۷) از صفحه آغازین خمسه تهماسبی نشان داده شده‌است. گونه رایج مکتب هرات، اسلیمی «تو پر»، با سطحی به‌هم پیوسته و یکرنگ انجام می‌گرفت که در مکتب تبریز دوم آن را در چند گونه می‌توان دید، با اضافه شدن قوس‌ها، پیچش‌ها و دندانه‌ها در آن قالب‌های متفاوتی ایجاد شده‌است. گونه بعدی اسلیمی مشبک، از تکرار مقیاس‌های کوچک‌تری از اسلیمی در درون سطوح

جدول ۷- مقایسه انواع اسلیمی در خمسه تهماسبی، ۹۴۵ هـ.ق. منبع: (نگارندگان)

دو گونه اسلیمی تو پر	اسلیمی مشبک (توخالی)	اسلیمی دهان‌اژدری	اسلیمی گلزار

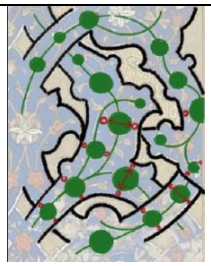
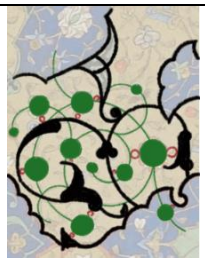
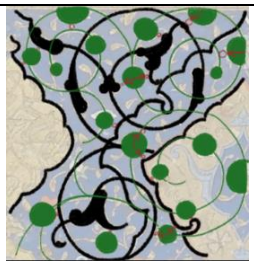
جدول ۸- تحلیل اسلیمی و ترکیب ان با ختایی در خمسه تهماسبی، ۹۴۵ هـ.ق. منبع: (نگارندگان)

			
ملحقات و گسترش اسلیمی تو پر	ملحقات و گسترش اسلیمی مشبک (توخالی)	ملحقات و گسترش اسلیمی دهان‌اژدری	ملحقات و گسترش اسلیمی گلزار
			
اسلیمی و ختایی - ترکیب موازی	اسلیمی و ختایی - ترکیب متقاطع	اسلیمی و ختایی - ترکیب منطبق	

بدنه به صورتی که فضای میانی آن‌ها خالی به نظر برسد (با اختلاف رنگی تیره یا روشن) به وجود آمده و معمولاً به دلیل جزییات پدید آمده، می‌تواند درشت‌تر؛ اما باظرافت بیشتر دیده شود. اسلیمی دهان‌اژدری با اضافه شدن پیچک‌هایی در ابتدا، میانه و انتهای هر ماهیچه متمایز می‌شود و گونه آخر طرح سایه‌واری از اسلیمی است که با وسعت بیشتر بستر قرارگیری ساقه ختایی و گل‌های آن می‌گردد. در این تنوع‌بخشی گسترش، توسعه و ایجاد عناصر بر اساس قواعد درونی و خاص اسلیمی است.

جدول (۸) نشان می‌دهد محورهای گسترش اسلیمی با انحناهای موزون به درون و بیرون حرکت نموده، شکل‌ها و الحاقاتی را به عنصر اصلی می‌افزایند. قالبی جدید ایجاد می‌شود و در کارکردی نوین که تعاملی متفاوت با فضا و عناصر پیرامونی یافته، اجرا می‌گردد. همچنین ترکیب اسلیمی و ختایی که می‌توان آن را در سه نوع موازی، متقاطع و منطبق دسته‌بندی کرد، زمینه آرایه‌های سطوح مختلف را ایجاد می‌نماید. گسترش ختایی در سطح و چینش اجزاء آن در هرگونه دارای قابلیت‌هایی است که تعاملی ویژه میان این دو گونه نقش را رقم می‌زند. ختایی پس از دوره صفوی به‌سوی جوهره تجریدی اسلیمی گراییده و در ترکیب‌های مستقل نیز این شاکله را حفظ نموده است. تطابق و تعامل میان اسلیمی و ختایی را در موارد متعددی می‌توان برشمرد، در جدول (۹) به برخی اشاره شده‌است. ترکیب میان اسلیمی و ختایی وجود نسبت و شاخصی را میان آن دو ضروری می‌سازد. این شاخص را می‌توان پیمانه (واحد) فاصله پیچش ساقه اسلیمی در نظر گرفت که مطابق ترکیب‌های نشان داده‌شده در جدول (۸) به پیچش ساقه ختایی انعکاس می‌یابد. اندازه گل‌های ختایی، برگ‌های متصل به گل و ساقه در دالان پیچش اسلیمی و با حفظ حریمی برای هر گل و برگ جایابی می‌شود (جدول ۹، ردیف اول). ساختار هندسی اسلیمی موجب ایجاد پراکندگی متوازنی از فضاهای خالی می‌گردد که هنرمند مذهب با ذوق هنری خود گونه‌ها و اندازه‌های مختلف گل را در آن‌ها به کار می‌برد. از سوی دیگر بر روی ساقه ختایی غالباً هر گل با برگی همراه است که با حالتی خمیده در کنار آن قرار گرفته است، ترکیب بصری گل و برگ مطابق ردیف دوم جدول (۹)، بته‌جقه‌ای است که شبیه و تداعی‌کننده ماهیچه‌های اسلیمی است که ضمن هماهنگی بیشتری میان این دو نقش‌مایه،

جدول ۹- تطابق اسلیمی و ختایی در خمسه تهماسبی، ۹۴۵ هق. منبع: (نگارندگان)

پیمانه مشترک میان اسلیمی و ختایی	  
تشبیه ختایی به اسلیمی	
نظام هندسی مشترک در کانون‌های منطقه‌ای	

عاملی در جهت پیوند افزون‌تر فضاهای پر و خالی عاملی در جهت پیوند افزون‌تر فضاهای پر و خالی است. همچنین در کانون‌های منطقه‌ای در راستای محورهای قرینه‌سازی واگیره‌ها در متن، کتیبه و حاشیه، گونه دیگری از تعامل میان اسلیمی و ختایی به‌کار گرفته می‌شود. این امر شامل نظام هندسی‌ای است که دو نقش‌مایه در جایگاه مکمل یکدیگر قرار می‌گیرند، ردیف سوم در جدول (۹) به‌منظور تأکید بر وجه مکمل با لوزی و دایره رابطه هندسی را نشان داده‌است.

جدول ۱۰- مقایسه مؤلفه‌های تذهیب در چهار خمسه. منبع: (نگارندگان)

		خمسه ۸۹۵	خمسه ۸۹۷	خمسه ۹۳۱	خمسه ۹۴۵
۱	تعداد سطرها	۹	۷	۹	۷
۲	تزیین ابری نوشتار		*	*	*
۳	تزیین سطح نوشتار			*	*
۴	هندسه در کتیبه افقی	*		*	*
۵	کتیبه عمودی	*	*	*	*
۶	اسلیمی گلزار			*	*
۷	ترکیب اسلیمی و ختایی		*	*	*
۸	تنوع در طرح اسلیمی		*	*	*
۹	تنوع در طرح ختایی	*	*	*	*
۱۰	حاشیه مستقل اسلیمی	*			
۱۱	حاشیه مستقل ختایی	*			*
۱۲	حاشیه اسلیمی و ختایی			*	*
۱۳	حاشیه گره	*		*	
۱۴	قاب‌بندی حاشیه بیرونی	*	*	*	*
۱۵	اسلیمی و ختایی حاشیه بیرونی		*	*	*
۱۶	نیم ترنج			*	*
۱۷	شرفه	*	*	*	*

جمع‌بندی مقایسه میان چهار خمسه و وجوه یادشده در جدول (۱۰) ارائه گردیده‌است. بر اساس ردیف‌های ۵، ۹، ۱۴ و ۱۷ برخی عناصر اصلی در آرایه‌های هر چهار خمسه تداوم داشته است. وجوه مشترکی میان خمسه دوره ترکمانی و خمسه‌های دوره صفوی دیده می‌شود که در ردیف‌های ۱، ۲، ۷، ۸ و ۱۵ اشاره شده‌است. عناصری که پس از دوره صفوی ظهور یافته در ردیف‌های ۳، ۶، ۱۲ و ۱۶ نشان داده شده‌است. همچنین در ردیف ۴ و ۱۱ عواملی درج گردیده که از دوره تیموری به دوره صفوی انتقال یافته ولی در دوره ترکمانی دیده نشده‌است. در نهایت عناصر ردیف ۱۰ و ۱۳ تنها اختصاص به دوره تیموری داشته‌است.

نتیجه‌گیری

سیر تطور نقوش تذهیب در ابتدای قرن دهم که انتقال حاکمیت سیاسی از حکومت تیموری به صفوی بود مقطع مهمی از دگرگونی را نشان می‌دهد که در پژوهش حاضر مصادیقی از آن نشان داده شد و در جمع‌بندی بررسی‌های انجام‌گرفته، می‌توان به پرسش نخست پژوهش: کدام ویژگی‌های تذهیب دو مکتب هرات تیموری و شیراز ترکمانان در مکتب تبریز دوم نمود یافته‌است؟ پاسخ داد:

- آمیزش مکاتب تیموری و ترکمانی در نگارگری و ظهور مکتب تبریز دوم در دوره صفوی به نقوش تذهیب نیز قابل تعمیم بوده و در مقایسه‌های انجام شده تداوم عوامل هر یک را می‌توان یافت.

- سنت سازمان‌دهی اصلی، تقسیم‌بندی صفحه و جاگذاری آرایه‌ها که وجه اشتراک دوره‌های ذکر شده محسوب می‌شود بدون تغییر حفظ گردیده است. اهمیت نقش‌مایه اسلیمی همچنان پابرجا مانده، الگوی اولیه مبتنی بر پیچش (حلزونی) در بخش‌های مختلف به‌کار گرفته می‌شود. استفاده از قاب‌بندی در متن و حاشیه و به‌کارگیری شرفه

به‌عنوان واسطه آرایه و صفحه کاغذ وجه مشترک دیگری است که در دوره‌های یاد شده وجود دارد و در مکتب تبریز دوم استمرار یافته‌است.

- از جمله خصوصیات مکتب هرات باید به نظام-هندسی در تقسیم قاب‌ها اشاره کرد که با انتقال به مکتب تبریز دوم حسابگرانه و دقیق‌تر شده‌است. همچنین مکتب هرات در جهت تنوع و استقلال نقش ختایی حرکت نموده و این دستاورد خود را به مکتب صفوی نیز منتقل می‌کند. ابداعاتی در اواخر دوره تیموری در مکتب هرات آغاز می‌شود که ثمرات آن در مکتب تبریز دوم به بار می‌نشیند.

- از سوی دیگر در مکتب شیراز، اسلیمی با حفظ هویت اصلی، در فرم و کاربرد تنوع یافته، جایگزینی برای تقسیمات هندسی شده و علاوه‌برآن به ترکیب اسلیمی و ختایی تمایل بیشتری نشان داده، حرکات مدور با آزادی و پویایی افزون‌تری ترسیم شده‌است. این پویایی در اجزاء به کل اثر تعمیم یافته و به نظام هندسی برگرفته از مکتب هرات تحرک می‌بخشد.

در پاسخ به پرسش دوم پژوهش: تحول تذهیب در مکتب تبریز دوم در کدام ویژگی‌ها ظهور یافته‌است؟ می‌توان گفت:

مکتب تبریز دوم افزون بر جذب دستاوردهای ذکر شده در جهت کمال و انسجام، بر تنوع اسلیمی تأکید نموده، نقش‌ها و روابط جدیدی را برای آن ایجاد می‌کند و جایگاه آن را در سازمان‌دهی اثر ارتقاء می‌بخشد. ترکیب میان اسلیمی و ختایی با هماهنگی به گونه‌های مختلف انجام می‌گیرد. ایده‌های جدیدی در طراحی اجزاء ختایی ظاهر شده و تنوع بیشتری را پدید می‌آورد و سازمان‌دهی عنصر ختایی در جهت هماهنگی با اسلیمی تکامل می‌یابد. ریتم‌ها موزون‌تر و تعادل در تناسب و هم‌نشینی میان انواع نقش با افزایش همراه می‌شود.

پی‌نوشت

۱. از آنجایی که در زمان تدوین مقاله سایت کتابخانه بریتانیا از دسترس خارج شده بود، از آدرس جایگزین سایت گنجور که نسخه‌های مورد اشاره را با ارجاع به منبع اصلی ارائه نموده بود استفاده گردیده‌است.

منابع

- آژند، یعقوب (۱۳۸۴)، *مکتب نگارگری تبریز و قزوین و مشهد*، تهران: فرهنگستان هنر.
- آژند، یعقوب (۱۳۸۶)، کتابت خانه و صورت خانه در مکتب هرات، *گلستان هنر*، (شماره ۱۰)، ۲۳-۱۸.
- امیرراشد، سولماز (۱۴۰۱)، مصداق‌یابی الگوهای تذهیب دوره ایلخانی در نسخ قرآنی، *کتابداری و اطلاع‌رسانی*، دوره ۲۵، (شماره ۳)، ۲۶۷- ۲۳۸.
- پاشازانوس، محرمعلی (۱۳۸۸)، تذهیب در نگارگری مکتب هرات، *کتاب ماه هنر*، (شماره ۱۳۰)، ۱۹-۱۰.
- پاکباز، رویین (۱۳۸۵)، *نقاشی ایران، از دیرباز تا امروز*، تهران: زرین و سیمین.
- پاکباز، رویین (۱۳۸۷)، *دایره‌المعارف هنر*، چاپ هفتم، تهران: فرهنگ معاصر.
- سامانیان، صمد؛ پورافضل، الهام (۱۳۹۶)، تحلیل تطبیقی آرایه‌های تذهیب صفحات افتتاحیه در نسخ مکتب شیراز آل اینجو و تیموری، *مطالعات تطبیقی هنر*، سال هفتم (شماره ۱۳)، ۱۳۲-۱۱۳.
- کنبای، شیلار (۱۳۷۸)، *نقاشی ایرانی*، ترجمه مهدی حسینی، چاپ اول، تهران: دانشگاه هنر.

- مایل‌هروی، نجیب (۱۳۷۳)، *کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی*، مشهد: آستان قدس رضوی.
- منشی‌قمی، قاضی‌احمد، ۱۳۶۶، گلستان هنر، تصحیح و اهتمام، احمد سهیلی خوانساری، تهران: منوچهری.
- ولش، استوارت‌کری (۱۳۸۴)، *نقاشی ایرانی*، احمدرضا تقاء، تهران: فرهنگستان هنر.

- URL1: https://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=or_6810_f027v
Accessed at 04-05-2023 17:45
- URL2: https://viewer.cbl.ie/viewer/image/Per_171/12/ Accessed at 04-01-2025 18:30
- URL3: https://metmuseum.org/art/collection/search/446590 Accessed at 04-01-2025 19:11
- URL4: https://museum.ganjoor.net/items/khamse-ye-shahtahmasb
Accessed at 04-01-2025 20:30

CONTENTS

Studying the Pretexts in Lorestan Pinhead Designs Based on Julia Kristeva's Theory **5**

Farzaneh Moin [1]

Seyyed Ali Mojabi [2]

[1] Master's Graduate in Art Research, Art Department, Najafabad Branch, Islamic Azad University, Najafabad, Iran.
[2] Assistant Professor, Art Department, Najafabad Branch, Islamic Azad University, Najafabad, Iran. (Corresponding Author)

A Comparative Study of the Inscriptions of the Sangi Mosque and the Grand Mosque in the City of Darab from the Perspective of Decorative and Technical Features **21**

Ashkan Rahmani [1]

Sasan Samanian [2]

Narjes Goodarzian [3]

[1] Associate Professor, Department of Art, Faculty of Art and Architecture, Shiraz University, Shiraz, Iran. (Corresponding Author)
[2] Assistant Professor, Department of Art, Faculty of Art and Architecture, Shiraz University, Shiraz, Iran.
[3] Master's Degree Graduate, Art Research Department, Eram Shiraz Institute of Higher Education, Shiraz, Iran.

The Physical Evolution of Nushabad From the First Settlement to the Contemporary City **39**

Vahid Heidary [1]

Hamed Daraei Bafi [2]

[1] AInstructor, Historical Buildings Restoration Department, Faculty of Art, Architecture and Urban Planning, Semnan University, Semnan, Iran. (Corresponding Author)
[2] Master's Degree Graduate, Department of Restoration and Rehabilitation of Historical Buildings and Fabrics, School of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

Analysis of the Representation Discourse of Women in Adaptation from the Adapted Source «Doll House Play» to the Adapted Work «Sara Film» with the Approach of James Paul Gee and Ruth Wodak **53**

Fatemeh Raadniya [1]

Fathollah Zare Khalili [2]

[1] Ph.D Student, Art Research Department, Faculty of Art and Architecture, Iran University of Art, Tehran, Iran.
[2] Assistant Professor, Art Department, Faculty of Art and Architecture, Shiraz University, Shiraz, Iran. (Corresponding Author)

Investigating the Concept of Mythological Motifs in Achaemenid Era Metalwork Art **71**

Moslem Rezaee [1]

Mosayyeb Amiri [2]

[1] Ph.D Student, Department of Archaeology, Islamic Azad University, Science and Research Branch, Tehran, Iran. (Corresponding Author)
[2] Associate Professor, Department of Archaeology of the Historical Period, Cultural Heritage and Tourism Research Institute, Tehran, Iran.

The Evolution of Illumination from the Herat School to Tabriz II (Case Study: The Opening Page in Four Khamsa of Nizami) **89**

Parviz Haseli [1]

Khashayar Ghazizadeh [2]

Morteza Afshari [3]

[1] Ph.D Student, Department of Comparative and Analytical History of Islamic Art, Faculty of Arts, Shahed University, Tehran, Iran.
[2] Associate Professor, Department of Islamic Art, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran. (Corresponding Author)
[3] Associate Professor, Department of Islamic Art, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran.

Semnan University

HONAR-HA-YE KARBORDI
Journal of Applied Arts,Semnan University

Scientific Journal of Faculty of Art, Architecture and Urban Planning

Vol.4, Issue.3, Autumn 2024
License Holder: Semnan University
Print ISSN: 2252-0260
Online ISSN: 2821-0670
Frequency: Quarterly
Director-in-Charge: Bita Mesbah
Editor-in-Chief: Abolghasem Dadvar

Editorial Board:

Farideh Afarin	Associate Professor, Faculty of Art, Architecture and Urban Planning, Semnan University, Semnan, Iran.
Somayeh baseri	Associate Professor, Faculty of Art, Architecture and Urban Planning, Semnan University, Semnan, Iran.
Mehdi Hosseini	Professor, Art University, Tehran, Iran.
Ghodratollah Khayatian	Professor, Semnan University, Semnan, Iran.
Samad Samanian	Associate Professor, Faculty of Applied Arts, Tehran University of Art, Tehran, Iran.
Farzaneh farrokhfar	Associate Professor, Faculty of Arts, Neishabur University, Neishabur, Iran.
Fataneh Mahmoudi	Associate Professor, University of Mazandaran, Mazandaran, Iran.
Hekmatalllah Mollasalehi	Professor, Tehran University, Tehran, Iran.
Javad Neyestani	Professor, Tarbiat Modarres University, Tehran, Iran.

Advisory Member of the Editorial Board: Mohammad Khazaei
Assistant Editor: Amirhossein Salehi
Internal Manager: Najibeh Rahmani
Scientific Advisor: Hossein Shojaei Qadikalai
Technical Editor: Arefeh Avani
Layout: Elham Herman
Journal Expert: Elham Herman
Publisher: Semnan University Press
Journal of Applied Arts
Address: Faculty of Art, Architecture and Urban Planning, Semnan University, Semnan, Iran.
Tel (Fax): +98 23 31535320
Email: aaj@semnan.ac.ir
Website: https://aaj.semnan.ac.ir/

Journal of Applied Arts is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.