بسم الله الرحمن الرحیم

تصویر روی جلد:

کاشی نقش پرندگان در ایوان جنوبی صحن آزادی حرم مطهّر رضوی.

انجمن علمی
پژوهش‌های هنری ایران

۳

دوفصلنامه مطالعات موزه‌ای «زرین‌فام»
موزهٔ آستان قدس رضوی
سال دوم، شمارهٔ سوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۲

صاحب امتیاز: سازمان کتابخانه‌ها، موزه‌ها و مرکز اسناد آستان قدس رضوی
مدیر مسئول: مهدی قیصری نیک
سردبیر: حکمت‌اله ملاصالحی
مدیر داخلی: ماندانا یمینی

ویراستار: اصغر ارشاد سرابی؛ مترجم: علی کازرونی زند؛ طرح لوگو: خط محمدعلی فراستی؛ طراحی جلد و صفحه‌آرایی: نیما نقوی

اسامی هیئت تحریریه به ترتیب الفبا:
دکتر پیراوی ونک، مرضیه (دانشیار دانشگاه هنر اصفهان)؛ دکتر تقوی‌نژاد، بهاره (دانشیار دانشگاه هنر اصفهان)؛ دکتر خسروی بیژائم، فرهاد (دانشیار دانشگاه هنر اصفهان)؛ دکتر صالحی کاخکی، احمد (استادتمام دانشگاه هنر اصفهان)؛ دکتر طبسی، محسن (دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی مشهد)؛ دکتر عظیم‌زاده طهرانی، طاهره (دانشیار بازنشسته دانشگاه آزاد اسلامی مشهد)؛ دکتر لاله، هایده (دانشیار بازنشسته گروه باستان‌شناسی دانشگاه تهران)؛ دکتر لباف خانیکی، میثم (دانشیار گروه باستان‌شناسی دانشگاه تهران)؛ دکتر مرتضایی، محمد (دانشیار پژوهشگاه میراث فرهنگی)؛ دکتر ملاصالحی، حکمت‌اله (استادتمام گروه باستان‌شناسی دانشگاه تهران).
هیئت تحریریه بین‌المللی: بلر، شیلا (استاد هنر اسلامی و آسیایی؛ دانشگاه نورما ژان کالدروود کالج بوستون و کرسی هنر اسلامی بن خلیفه در دانشگاه مشترک‌المنافع ویرجینیا)؛ ریتر، مارکوس (استاد تاریخ هنر اسلامی، مؤسسه تاریخ هنر، دانشگاه وین)؛ کنبی، شیلا، سرپرست بازنشسته دپارتمان هنر اسلامی موزه متروپولیتن).
اعضای مشورتی هیئت تحریریه: حبیبی قاینی بایگی، مریم (مسئول گنجینه قرآن موزه رضوی)؛ دکتر خزاعی، رضا (مدرس دانشکده هنر دانشگاه بیرجند)؛ دکتر صحراگرد، مهدی (استادیار دانشگاه آزاد اسلامی مشهد)؛ دکتر طاهری، صدرالدین (استادیار دانشگاه هنر اصفهان)؛ کفیلی، حشمت(باستان‌شناس)؛ لباف خانیکی، رجبعلی (باستان‌شناس، مدیر مؤسسه فرهنگی کهن‌بوم خراسان)
داوران این شماره: دکتر پریوش اکبری، دکتر رضا خزاعی، دکتر محمدامین سعادت مهر، دکتر محسن طبسی، دکتر مهدی صحراگرد، دکتر زهره طباطبایی جبلی، دکتر مریم کامیار، حشمت کفیلی، رجبعلی لباف خانیکی، دکتر علی اصغر محمودی نسب، بهزاد نعمتی، دکتر علی یحیایی

همکاران این شماره: عادل مطوری حسین، سید محسن ناجی‌نصر آبادی، دکتر رضا خزاعی، راحله یگانه

* زرین‌فام، مقالات پژوهشگران را در موضوع و محورهای پژوهشی این نشریه می‌پذیرد. * مقالات منتشرشده لزوماً نقطه‌نظر این نشریه نیست، بلکه بیانگر دیدگاه نویسندگان است. * استفاده از مطالب و تصاویر این نشریه با ذکر مآخذ بلامانع است. * مقالات این نشریه در سایت http://museum.aqr-libjournal.ir نمایه شده است. * پروانه انتشار نشریه زرین‌فام با ترتیب انتشار دوفصلنامه، با گستره سراسری در تاریخ ۱۴۰۰/۱۱/۲ به شماره ثبت ۹۱۳۱۹ توسط کمیسیون هیئت نظارت بر مطبوعات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی صادر شده است. * شاپا چاپی: ISSN: 2980-924X

نشانی: حرم مطهّر رضوی، بست شیخ طوسی، سازمان کتابخانه‌ها، موزه‌ها و مرکز اسناد آستان قدس رضوی
نشانی دفتر نشریه: مشهد، حرم مطهّر رضوی، صحن کوثر، موزهٔ آستان قدس رضوی، اداره مطالعات و معرفی آثار
تلفن مدیر مسئول: ۳۲۲۴۱۱۰۵-۰۵۱ تلفن دفتر نشریه: ۳۲۲۳۲۰۰۴-۰۵۱ داخلی ۳۲۹۲

مقالات دوفصلنامهٔ «مطالعات موزه‌ای زرین‌فام» در پایگاه مرجع فراگیر مجلات علمی - تخصصی ایرانی magiran نمایه شده است.

نشانی سایت: museum.aqr-libjournal.ir | پست الکترونیک: zarrinfaam.journal@gmail.com | zarrinfaam@library.razavi.ir

«راهنمای تهیه و شرایط ارسال نوشتارهای علمی در دوفصلنامه مطالعات موزه‌ای«زرین‌فام»

- هدف دوفصلنامه مطالعات موزه‌ای«زرین‌فام»، انتشار پژوهش‌ها و تجربه‌های علمی در زمینه مطالعات موزه‌ای به‌ویژه در زمینهٔ باستان‌شناسی و هنرهای ایرانی از آغاز تا عصر حاضر است.
- نوشتارهای پژوهشی، تحلیلی، گزارش‌های علمی در محورهای پژوهشی نشریه ذکرشده در سایت«http://museum.aqr-libjournal.ir» برای درج پذیرفته شده و پس از داوری و تصویب هیئت تحریریه چاپ و منتشر خواهد شد.
- عنوان مقاله باید کوتاه، روان و گویای موضوع تحقیق و حداکثر ۱۵ کلمه باشد.
- مشخصات کامل نویسنده (نویسندگان) با ذکر نویسنده مسئول، در صفحه اول درج شود، نام و نام خانوادگی نویسنده (نویسندگان) همراه با مشخصات علمی و وابستگی سازمانی و رایانامه آن‌ها مشخص شود. (نویسنده مسئول مقاله با علامت ستاره (*) از سایر نویسندگان متمایز شود).
- مقاله باید به زبان فارسی و با رعایت اصول و آیین نگارش تهیه شده باشد.
- مقاله با حروف نازنین ۱۳، در هر صفحه ۲۰ سطر و تعداد صفحات مقاله کمتر از ۲۰ صفحه A4 و به صورت فایل وورد ارسال شود. (حداقل تعداد کلمات ۴۰۰۰ و حداکثر ۸۰۰۰).
- مقاله ارسالی باید دارای عنوان، چکیده و واژگان کلیدی (فارسی و انگلیسی به‌صورت جداگانه)، مقدمه، روش تحقیق، پیشینه تحقیق، بدنه تحقیق (شامل بحث، تحلیل و یافته‌ها)، نتیجه، ارجاع درون متنی، منابع و مأخذ باشد.
- چکیده باید در یک پاراگراف (حداکثر ۳۰۰ کلمه) به ترتیب شامل بیان مسأله، اهداف و سؤال‌های اصلی پژوهش، روش تحقیق و شیوه جمع‌آوری اطلاعات و روش تجزیه‌و تحلیل، نتیجه پژوهش و واژگان کلیدی باشد. همچنین چکیده انگلیسی نیز باید ضمن مطابقت با متن فارسی حداکثر ۸۰۰ کلمه (با توجه به اختلاف تعداد کلمات نسبت به فارسی) باشد.
- واژگان کلیدی باید حداکثر شش کلمه و به ترتیب الفبایی باشد.
- مقدمه به ترتیب شامل: شرح مبسوط‌تر مسأله پژوهش، اهداف، ضرورت و اهمیت تحقیق است و باید بدون ارجاع و مستقلاً توسط نویسندگان نگاشته شود.
- روش تحقیق بعد از مقدّمه باید به ترتیب شامل: روش تحقیق، شیوهٔ جمع‌آوری اطلاعات، ابزار گردآوری اطلاعات، جامعه آماری، تعداد نمونهٔ مورد بررسی، روش نمونه‌گیری، روش تجزیه‌وتحلیل اطلاعات باشد.
- پیشینهٔ پژوهش برای کلیه مقالات الزامی و باید اختلاف پژوهش‌های مقالهٔ ارسالی با پژوهش‌های دیگران به صورت شفاف بیان گردد با ذکر مشخصات منابع ذکر شده:

الف) درج مشخصات مقاله: نام نویسنده (نویسندگان)، عنوان مقاله، نام نشریه، شماره و سال نشر؛

راهنمای تهیه و شرایط ارسال نوشتارهای علمی در دوفصلنامه مطالعات موزه‌ای زرین‌فام

ب) درج مشخصات پایان نامه ارشد/رساله دکتری:نام دانشجو، عنوان،نام استاد راهنما، نام دانشگاه و مقطع و سال دفاع؛
ج) درج مشخصات کتاب: عنوان کتاب، نام مؤلف(مؤلفین)، سال نشر.

- نتیجه‌گیری باید به‌گونه‌ای منطق و مستدل و روشن‌کننده بحث و یافته‌ها و بویژه پاسخ به سؤال‌های اصلی مقاله باشد.
- کلیه تصاویر باید دارای رزولوشن ۳۰۰ dpi، فرمت jpg و باکیفیت مناسب و شماره‌گذاری مسلسل با ذکر توضیح و مأخذ در زیر تصاویر باشد. جای تصاویر باید با ذکر شماره در متن مشخص شود.
- کلیه جداول و نمودارها به‌صورت مسلسل شماره‌گذاری و با درج مشخصات و مأخذ آن‌ها در بالای جدول یا نمودار تنظیم گردد. شماره جدول باید در متن باشد.
- منابع بر اساس شیوه‌نامه انجمن روان‌شناسی آمریکا فارسی شده با عنوان«شیوه‌های استناد درون متنی در فصل دوم کتاب: شیوه‌های استناد در نگارش‌های علمی، رهنمودهای بین‌المللی» تألیف عباس حرّی و اعظم شاهبداغی، صفحات ۱۴۷-۲۱۵ تنظیم شود.
- فهرست منابع و مأخذ به ترتیب حروف الفبا تنظیم می‌گردد.
- ترتیب مطالب مقاله در فایل وورد به صورت زیر باشد: ابتدا عنوان انگلیسی، مشخصات سازمانی نویسندگان، چکیده انگلیسی، کلیدواژه‌های انگلیسی؛ در صفحه بعد به ترتیب: عنوان فارسی، مشخصات سازمانی نویسندگان به فارسی، چکیده فارسی، کلیدواژه‌های فارسی، متن مقاله، منابع فارسی، مراجع انگلیسی با ذکر واژه انگلیسی References در عنوان.
- معادل‌های غیر فارسی اصطلاحات و مفاهیم غیر رایج در پانویس همان صفحه آورده یا شرح داده شود.
- تعداد شکل‌ها، عکس‌ها، نمودارها و جدول‌ها مجموعاً بیشتر از ۲۰ عدد نباشد.
- کلیه جداول و آمار باید قبل از نتیجه باشد.
- مقالات فقط از طریق سامانه«http://museum.aqr-libjournal.ir» قابل دریافت است.
- قبل از ارسال مقاله، جهت کسب اطلاع از فرایند پذیرش مقالات، شیوه‌نامه و اصول اخلاق و...، مطالب درج شده در سایت با دقت مطالعه شود و در صورت نیاز به راهنمایی بیشتر با شماره‌های ذکر شده تماس حاصل نمایند.
- لازم است برگه تعهد نویسندگان و تعارض منافع از سامانه دریافت تکمیل و به همراه اصل مقاله ارسال شود.
- مسئولیت محتوایی نوشتارهای علمی با نویسنده (نویسندگان) است.

فهرست مطالب

سخن سردبیر ۶
حکمت‌اله ملاصالحی

تجلی اساطیر کهن ایرانی در حرم رضوی ۸
رجبعلی لباف خانیکی

تحلیل روایت در نقوش سفالینه‌های زرین‌فام دورهٔ ایلخانی ۱۷
تکتم اکبری؛ رضا خزاعی

شناسایی ابعاد و مؤلفه‌های آموزش میراث فرهنگی ناملموس در موزه‌ها به روش فراترکیب ۳۵
اعظم صفی‌پور، رضا افهمی، مرجان کیان

واکاویِ بازنمایی زنان در تصویرسازی‌های شاهنامه‌های چاپ سنگی دوره قاجار ۶۴
مصطفی لعل شاطری، مژگان آراسته

بررسی نقوش هندسی نگاره‌های نسخهٔ مصوّر سلسلة‌الذهب جامی محفوظ در موزه کاخ گلستان ۸۲
مریم عظیمی‌نژاد

بازنماییِ نماد طاووس در آثار آیینی گنجینه‌های آستان قدس رضوی ۱۰۱
حشمت کفیلی؛ مونا موسوی

بررسی تحلیلی نقوش هندسی در نگارگری کتاب اندرزنامه (قابوس‌نامه) نگهداری در موزهٔ سین‌سیناتی ۱۲۱
مریم کامیار؛ مریم زارع خلیلی

بررسی موضع امام رضا علیه‌السلام نسبت به اقدامات سیاسی برادرش ابراهیم بن موسی الکاظم علیه‌السلام با تکیه بر شواهد سکه‌شناسی ۱۳۰
سید محمدعلی موسوی

تاریخ‌یابی مسجد بالاسر ۱۴۷
حامد طهماسبی زاوه

سخن سردبیر

اینک که شماره سه دوفصلنامه «زرّین‌فام» به قلم و با مقاله‌های علمی و آموزنده و مفید دوستان دانشور و ارجمند ما و با همّت و همکاری و پیگیری همکاران گران‌قدر ما در دفتر مجله و مرکز چاپ و نشر موزه آستان قدس به رشتهٔ تحریر درآمده و به‌چاپ رسیده و منتشر شده است و از محضر خوانندگان گرامی می‌گذرد، هم مایهٔ خشنودی و خرسندی و امیدواری بسیار است و هم بر همت و همکاری دوستان و همکاران ارجمند ما در دفتر مجله و سازمان کتابخانه‌ها، موزه‌ها و مرکز نشر آستان قدس رضوی دلالت دارد که ستودنی و درخور امتنان است.

سه سال و سه شماره هر چند برای پیشینه و تاریخ یک نشریه زمان کوتاهی است، لیکن کارنامه‌اش بلند است و درخشان و میراث‌اش بس گران‌قدر.

موزه‌ها نهادهای نوپدید تاریخ و فرهنگ در روزگار ما هستند که به طرزی اغراق‌آمیز پیچیده است. کمتر جامعه‌ای را در این زمان می‌یابید که نهاد و تشکیلات موزه‌ای در آن به‌پا نشده است و نشده باشد. موزه‌ها، نهادها و تشکیلات چندوجهی و چندمنظورهٔ جامعه و جهان ما هستند. به سخن دیگر، ساختار و سازوکارشان چنین است که دروازه‌هایشان به روی همه گروه‌های سنی و جنسی و اعتقادی گشوده است. موزه‌ها بسیار متنوع و رنگارنگ‌اند و بازدیدکنندگان آن‌ها میلیون‌ها نفر در سال است که در میان آنان، جویندگانی هستند که بسیار کنجکاو و مشتاق و تشنهٔ به‌دست آوردن دانش و دانایی‌اند.

جایگاه نشریه‌های موزه‌ای و مجله‌های ترویجی و آموزشی و علمی و پژوهشی و تخصصی که موزه‌های مهم و «مادر» و شناخته‌شده و جهانی روزگار ما به زبان‌های زنده منتشر می‌کنند، بسی رفیع و ویژه است؛ رفیع و ویژه از سویه‌های بسیار.

چاپ و انتشار دوفصلنامهٔ «زرّین‌فام»، کارنامه موزهٔ آستان قدس رضوی را بیش از پیش درخشان کرده است و میراثش را ماناتر؛ به‌ویژه آنکه موزهٔ آستان قدس رضوی در حریم مقدسی بنیاد پذیرفته و برپا شده است که یک جهان فرهنگ و ادب و حکمت و هنر و هنرمندی و ذوق و ظرافت و زیبایی و والایی و حیات مدنی و معنوی و پیوند و پیوستگی تاریخ و زیست اقلیم و عالَم یک ملت در آن گرد آمده است؛ چنان‌که در بناها و بافت‌ها و فضاها و هندسه و مهندسی معماری و ترکیب‌بندی و آذین‌بندی و آینه‌کاری و کاشی‌کاری و مشبک و منبّت‌کاری سقف‌ها و دروازه‌ها و درها و پنجره‌ها و دیوارهایش هنرمندانه و هوشمندانه و با خوش‌ذوقی و هنرنمایی بی‌مانند نموده و به جلوه درآمده است. گنجینه‌ها و ذخایر عظیمی از سنت و میراث هنر و حکمت و هنرمندانگی روزگار دیرینه و دیرپای ملتی که خوشبختانه دوستان و همکاران دانشور و دانشمند و اندیشمند و صاحب‌نظر ما به آن توجه و هوشیاری نشان داده و هر بار با قلم زرین‌فامشان، کارنامهٔ مجله را زرین‌فام‌تر و درخشان‌تر کرده‌اند.

زندگی، همه یکسر بهانه است و بها!

زندگی کردن بی‌بهانه و بها ممکن نیست. اینکه با کدام بهانه و به چه بهایی زیسته‌ایم و چه کارنامه و میراثی از خود به‌جای نهاده و می‌نهیم و چشم از جهان فرومی‌بندیم؛ نکته‌ای است مهم و درخور تأمل و تفکر و هوشمندی و به تعبیر نغز و پرمغز حافظ شیرین‌سخن و خوش‌ذوق سرزمین ما:

ندیم و مطرب و ساقی همه اوست خیال آب و گل در ره بهانه

نشریه زرین‌فام هم، بهانه‌ای است در مسیر زندگی اصالتمند، در مسیر میراث و کارنامه درخشان از خود به‌جای نهادن.

دست‌های دوستان و همکاران دانشور و سخت‌کوش‌مان را که هربار با قلم توانا و شیرین خود همراه با دانش و دانایی‌شان کارنامه نشریهٔ دوفصلنامهٔ «زرین‌فام» را زرین‌فام‌تر و درخشان‌تر کرده‌اند به گرمی می‌فشاریم. سپاسگزار همت والا و همکاری و پیگیری بی‌دریغ و منت دوستان در دفتر مجله و مرکز نشر و موزه آستان قدس رضوی هستیم.

عمرشان دراز و صحت و سعادت‌شان برقرار باد!

حکمت‌اله ملاصالحی

تجلی اساطیر کهن ایرانی در حرم رضوی

رجبعلی لباف خانیکی[1]

چکیده

مجموعهٔ معماری فاخر حرم مطهر رضوی نه تنها مطاف دل‌ها، بلکه نوازشگر چشم‌ها و تجلی‌گاه فرهنگ، هنر، علم و ادب نیز هست. ازجمله تجلیات فرهنگی حرم مطهر که یادآور باورهای کهن مردم ایران‌اند. صحنه‌های نمایش روایت‌های اسطوره‌ای در مواضع گوناگون است. گذشته از ساختار معماری و فضاشناسی حرم مطهر که احتمالاً با توجه به خاستگاه اسطوره‌ای آن‌ها شکل گرفته‌اند، نگارگران حرم مطهر نیز با شناخت و اشراف برکارکرد اسطوره‌ای برخی نقوش از آن‌ها استفاده کرده‌اند و ضمن بهره‌برداری از جنبه‌های تزیینی آن‌ها گویی قصد داشته‌اند تا افسانه‌ها و روایات اسطوره‌ای را که هزاران سال شاکلهٔ اصلی فرهنگ و تاریخ ایران بوده‌اند، با تجسم عناصر اصلی تشکیل‌دهندهٔ آن‌ها بر بدنهٔ بناهای مجموعهٔ حرم مطهر به تصویر کشند. جانوران خیالی مثل اژدها و حیوانات واقعی مثل شیر و گاو و عناصر حیاتی مثل خورشید و پرندگان و گیاهان که هر یک نقش تعیین‌کننده در چرخهٔ زندگی و ادارهٔ جهان هستی دارند از جملهٔ نقش‌مایه‌هایی هستند که صحنه‌های اسطوره‌ای کاشی‌کاری و نگارگری حرم رضوی را شکل داده‌اند. در این مقاله با فلسفهٔ وجودی و کارکرد هر یک از آن‌ها آشنا خواهیم شد.

واژگان کلیدی

حرم مطهر، اسطوره، تاریخ، نقش، کتیبه، نگارگری.

۱. باستان‌شناس، مدیر مؤسسهٔ فرهنگی ـ پژوهشی کهن بوم خراسان rajablabbaf@yahoo.com

تجلی اساطیر کهن ایرانی در حرم رضوی

حرم مطهر امام رضا علیه‌السلام نه تنها یک زیارتگاه و مکانی مقدس، بلکه نگارستانی نیز هست که در جای جای آن کتیبه و نقش تجلی دارد و از ایمان و دانش و هنر مردم این سرزمین حکایت می‌کند. از دیگر تجلیات نگاره‌های مجموعه معماری حرم مطهر اسطوره‌های کهن ایرانی‌اند که عموماً خاستگاه فرهنگی و ساختاریِ والایی دارند. اصولاً اسطوره‌ها به مثابهٔ آیینه‌هایی هستندکه تصویرهایی را از ورای هزاره‌ها منعکس می‌کنند و آنجا که تاریخ و باستان‌شناسی خاموش می‌مانند، سر برمی‌آورند و با ما سخن می‌گویند (هینلز ۹: ۱۳۶۸). برخی برای اسطوره چنان اهمیتی قائل شده‌اند که روایات اسطوره‌ای را«خِرد زندگی» تعریف کرده‌اند (کمبل ۱۳۷۷: ۲۸).

مبادی و سرچشمه‌های فرهنگ ایران نیز از دیرباز به باورها و داستان‌های اسطوره‌ای مربوط می‌شده که هرکدام مبیّن نیازی خاص و بازتاب آرزویی ملی و جهت یافته بوده است. افسانه و اسطوره به عنوان جلوه‌ای از فرهنگ با خلاقیت قومی رابطه‌ای مستقیم دارد و مراد از آن خلاقیت، در اینجا نوعی آفرینش هنری است (یاحقی ۵: ۱۳۶۹). بدیهی است که حرم مطهر اساساً یک آرامگاه یا معبد است و معبد خود پیشینه و پشتوانهٔ اسطوره‌ای دارد؛ زیرا در گذشته‌های بسیار دور، معبد جهت اقامتگاه خدایان ساخته می‌شد. کهن‌ترین معابد به عنوان«خداخانه» یا «خانه خدا» در مصر و سوریه ساخته شده‌اند. معبدها را معمولاً به گونه‌ای بنا می‌کردند که سقفی منقوش به نقش خورشید، ستارگان و پرندگان داشته باشد. ستون‌ها حجاری و با نقش گیاهان آراسته می‌شدند به گونه‌ای که گویی نقش ستون‌ها از زمین رسته‌اند. هریک از آن معابد به تنهایی نماد جهان آفرینش بودند؛ زیرا کف معبد نماد زمین و جهان فرودین و سقف یا آسمانه آن‌ها، نماد آسمان و جایگاه خدایان، افلاک و پرندگان بود و ستون‌ها که درختان و گیاهان را مجسم می‌کردند واسطهٔ بین زمین و آسمان بودند (هال ۱۳۸۰: ۱۸۶-۱۸۵).

معماران و هنرمندان ایرانی هم با نگرش اسلامی و توحیدی خود، گویا با رمز و راز سازه‌ها و نگاره‌ها می‌خواسته‌اند قصهٔ تجسم همان اسطوره‌ها را بازگویند، زیرا بر فراز ستون‌ها و دیواره‌های مزین به اسلیمی‌ها و گیاهان، آسمانه‌ای مزین به شمسه و ستارگان (در انتهای آویز مقرنس‌ها) برافراشته و در نهایت فضاهایی را تدارک دیده که در آن‌ها تلاوت آیات قرآن و برگزاری نماز و نیایش و راز و نیاز به درگاه خدای بی‌نیاز مرسوم بوده است. با وجود این، تجسم واقعی اسطوره‌ها برنگاره‌ها و کاشی‌کاری‌های مجموعهٔ حرم مطهر مشاهده می‌شود؛ اسطوره‌هایی که هریک ریشه در خلقت، باروری، شجاعت، نور، تاریکی، زندگی و مرگ دارند ازجمله:

۱- اژدها: بیشترین نقش در میان جانوران، نقش حیوانِ خیالی و اسطوره‌ای اژدها در صحن‌های انقلاب و آزادی است. جایگاه آن نقش‌ها، اسپر دیوارهای دو طرف ورودی به غرفه‌های طرفین ایوان ورودی بالا خیابان در صحن انقلاب (تصویر۱)

تصویر۱: اسپر دیوارهای دو طرف ورودی به غرفه‌های طرفین ایوان ورودی بالا خیابان در صحن انقلاب؛ عکس از سید علی حسینیان نسب

جایگاه اسطوره‌ای و علت فراوانی این نقش در حرم مطهر چیست؟

در فرهنگ ایرانی اژدها جانوری است اساطیری که آتش از دهان می‌افکند و گنج‌های زیرِ زمین را پاس می‌دارد (یاحقی، همان: ۷۵) صورت فلکی اژدها که به (تنّین Tennin) معروف بوده (خوارزمی ۲۱۰: ۱۳۸۳) ماهیتی دو چهره دارد. از سویی آب‌ها (ابرها) را در آسمان و کوهستان در انحصار می‌گیرد تا اینکه (اندرا andra) خدای حامی آریائیان و آورندهٔ باران‌های فراوان او را می‌کشد وابرها را آزاد می‌کند (یاحقی، همان: ۱۱۴) یا اهریمن، اژدها را برای نابود کردن ایرانیان و به هلاکت رساندن معتقدین به«اَشَ asha» (عدل و داد) آفریده که در نهایت به دست«وَرَثْرَغْنَ» (بهرام)، دلاوری که جانشین فریدون شده است، اسیر و در کوه دماوند به زنجیر کشیده می‌شود (کارنوی ۱۳۴۱: ۸۵، ۱۸-۱۷م) و از سوی دیگر اژدها نماد قدرت الهی و جهش معنوی است؛ زیرا او از«آب اولیه» و از سوی دیگر تخم کیهان را که تصویری از کلمهٔ (خلّاق) است تُف می‌کند، او تجسم همان ابری است که امواج بارور کنندهٔ خود را فرو می‌ریزد و با چنین کارکردی علامت بخت و اقبال است (هال ۱۳۸۰: ۲۱-۲۴). بنابراین نمادگرایی اژدها چند وجهی است و این امر در ترسیم نقش اژدها کاملاً محرز است؛ زیرا تمامی صور اژدها در نگارگری حرم مطهر دو به دو در مقابل یکدیگر به تصویر کشیده شده‌اند که یقیناً نماد خیر وشرِ ناشی از فلسفه وجودی و شخصیت دوگانهٔ حیوان افسانه‌ای اژدهایند.

۲- شیر: شیر یا اسد برج پنجم از بروج فلکی است که به آن«خانهٔ آفتاب» نیز گفته‌اند (دهخدا ۱۳۷۷: ذیل حرف الف) اسد به دلیل قرار گرفتن در دایرةالبروج از اهمیت خاصی در میان صور فلکی برخوردار است. این صورت فلکی دارای قدمت زیادی است؛ زیرا در عهد باستان در ملل گوناگون چون ایران، بابل، سومر، روم و یونان شناخته شده بود. در اساطیر ایرانی«امرداد» (اسد) روشنی و روز را از تخم گاو برگرفت و به ماه برد تا روشنی را که در گاو بود به ماه سپارد و آن تخم را به روشنی بیالود و وی را به بهترین چهره‌ها بیاراست و دارای جان بکرد و وی را برفراز«ایرانویچ» (سرزمین آریاها) آفرید (بهار ۸۸: ۱۳۶۲). نقش شیر به نشانهٔ قدرت و سلطنت و روشنایی، به کَرّات در سنگ نگاره‌ها و ظروف فلزی و سکه‌های هخامنشی و اشکانی و ساسانی آمده است و در کهن ترین تصاویر، شیرها نگهبانان نمادین پرستشگاه‌ها، قصرها و آرامگاه‌ها بودند و تصور می‌رفت درنده خویی آن‌ها موجب دور کردن تأثیرات زیان بار می‌شود. در کتاب‌های جانور شناسی قرون وسطی نیز شیر نماد رستاخیز است (هال، همان: ۶۴-۶۱). برخی آغاز همراهی شیر و خورشید را به دوره سلجوقیان نسبت داده‌اند (کسروی ۱۰۵-۱۰۳: ۲۵۳۶). احتمال دارد تجسم شیر و خورشید که هردو با ایزد مهر ارتباط دارند برگرفته از اساطیر کهن ایرانی و قبل از قرن هفتم هجری قمری باشد؛ زیرا ایرانیان از گذشته‌های بسیار دور شیر را با ستاره«تِشتر» (تیر) ارتباط داده و می‌پنداشتند که تِشتر«ستاره قطب الاسد» بوده و باران‌های سودمند تابستان را همراه می‌آورده است (کارنوی ۲۱: ۱۳۴۱؛ خوارزمی، همان: ۲۱۴).

تصویر۲: اسپر ایوان ورودی و سر پایهٔ غرفه‌های اطراف صحن آزادی؛ عکس از سید علی حسینیان نسب

نقش شیر به اشکال گوناگون در سه موضع از حرم مطهر آمده که هریک روایتگر اسطوره یا حکایت خاصی است. یکی از آن‌ها نقش زردرنگ سرِ شیری است بر فراز تیزهٔ طاق جناقی ایوان شمالی صحن آزادی و در محل تلاقی دو اسلیمی که لچکی‌های طرفین طاق را پر کرده‌اند. این نقش دایره‌ای شکل در عین حال گویا تجسم نقش خورشید نیز هست به گونه‌ای که صورت او کاملاً دایره‌ای و موهای اطراف سر به گونه‌ای ترسیم شده‌اند که شعاع‌های خورشید را تداعی کنند. (تصویر ۳)

در صحنه‌ای دیگر دو شیر زرد رنگ بر بالای تیزهٔ طاق ایوان نقاره خانه صحن انقلاب در حال حمله به مرد کریه‌المنظری به تصویر کشیده شده‌اند. این صحنه اگر چه تجسم حمله دو شیر به شخصی به نام«حمید بن مهران» حاجب مأمون در پاسخ به اهانت او به امام رضا علیه‌السلام است؛ اما حمید بن مهران که در پای شیران افتاده و شیران در حال دریدن او هستند) (حسینی ـ نیکجو ۱۴۰۰: ۸۰۴-۷۹۵) با لباس سفید بلندی با نقش بته‌جقه و شال کمر آبی رنگ به گونه‌ای به تصویر کشیده شده که به«دیو سفید» شباهت دارد و همان گونه که در شاهنامهٔ فردوسی رستم بر دیو سفید چیره شده (فردوسی ۱۳۶۳ ج۱: ۲۷۲-۲۶۹) در اینجا نیز شیرها با ویژگی‌های مثبت خود بر«حمید بن مهران» غلبه یافته‌اند. جالب است که بر بالای سر شیران ترنجی زرد رنگ شبیه خورشید با پرتوهای سفید رنگ به تصویر کشیده شده تا احتمالاً اشاره‌ای به اسطورهٔ شیر و خورشید نیز داشته باشد. (تصویر ۴)

تصویر۳: نقش زرد رنگ سر شیری بر فراز تیزهٔ طاق جناقی ایوان شمالی صحن آزادی؛ عکس از سید علی حسینیان‌نسب

تصویر۴: دو شیر زرد رنگ بر بالای تیزهٔ طاق ایوان نقاره خانه صحن انقلاب؛ عکس از سید علی حسینیان‌نسب

سومین صحنه، نقش غلبه شیر بر گاو بر لچکی‌های طرفین طاق غرفه‌های دو طرف ایوان ورودی بالا خیابان در صحن انقلاب است. (تصویر ۵)

تصویر ۵: نقش غلبه شیر بر گاو بر لچکی‌های طرفین طاق غرفه‌های دو طرف ایوان ورودی بالا خیابان در صحن انقلاب؛ عکس از سید علی حسینیان‌نسب

شیر و گاو دو نماد اسطوره‌ای مطرح در فرهنگ اقوام مختلف‌اند که با وجود قدسی بودن هردو، مانند ایزد مهر و گاو در معابد مهری کارکرد متضاد دارند (هال، همان: ۸۸-۸۵، ۶۴-۶۱). این دو صحنه بدون تردید از صحنه«شیر گاوکش» بر بدنهٔ پلکان شرقی آپادانای تخت جمشید الهام گرفته و احتمالا همان پیام را نیز در خود دارد . برخی دانشمندان آن صحنه را تفسیر نجومی نموده و اظهار نظر کرده‌اند: از قدیم شیر یکی از صورت‌های فلکی یا برجی نجومی بوده و همواره در هنر، نجوم و ادبیات با خورشید مربوط بوده است.

گاو نیز از علائم فلکی و«برج ثور» بوده و هنگامی که خورشید به منزل گاو«برج ثور» می‌رسید برآن تفوق می‌یافت. در حدود سال ۵۰۰ پیش از میلاد ورود خورشید (نماد شیر) به برج گاو در نزدیکی‌های اعتدال ربیعی (نوروز در تقویم کنونی) بوده و احتمال اینکه صحنه غلبه شیر بر گاو بر پلکان آپادانای تخت جمشید لحظهٔ تحویل سال یا نوروز را تجسم داده باشد زیاد است (شهبازی ۱۳۸۴: ۱۱۰-۱۰۸).

۳- فرشته: به فرشته در زبان‌های کهن ایرانی«سروش» و در عربی«مَلَک» یا«هاتف» گفته می‌شود. او در باورها موجودی لطیف و نامرئی است که در بیشتر ادیان و آیین‌ها وصف شده است. در آیین یهود فرشتگان واسطهٔ میان خدا وجهان مادی و به منزلهٔ بندگانی هستند که اوامر خدا را در زمین اجرا می‌کنند. در انجیل هم چند بار از آن‌ها نام برده شده و نقش آن‌ها به کَرّات بدنهٔ کلیساها را زینت داده است. کاتولیک‌ها معتقد بودند فرشتگان موجوداتی مجرد از ماده هستند و آفرینش آنان پیش از انسان صورت گرفته است. در آیین زرتشت کلمهٔ«ایزد» به فرشتگان اطلاق می‌شد و در فرهنگ اسلام هم فرشتگان مخلوقات پروردگارند که هر گروه و دسته‌ای از آن‌ها طبق برنامه و بر اساس نظمی خاص انجام وظیفه می‌کنند. وجود ملائکه برای اصلاح عالم است و عقل را مجال معرفت آن‌ها نیست در ماهیت فرشتگان و این‌که آن‌ها چه موجوداتی هستند، اقوال مختلفی است. اجمال اینکه آن‌ها موجوداتی غیر مادی هستند که قادرند خود را به اشکال مختلف درآورند و به همه جا راه یابند، آن‌ها فوق‌العاده زیبا هستند و برعکس دیو، نیکوکار و جذابند و آدمی را می‌فریبند (یاحقی، همان: ۳۲۲-۱۴۱).

جایگاه ملائکه را برخی عرشی پنداشته‌اند و معتقدند که صبح و شام به ایشان سلام کنند و ایشان باریتعالی را تسبیح گویند و از بهر اهل ایمان استغفار کنند و در خبر آمده که ایشان چهار فرشته‌اند یکی به صورت آدمی، دوم به صورت گاو و سوم به صورت مرغ و چهارم به صورت شیر یا اسد (قزوینی ۱۳۴۰: ۵۵-۵۴). در نگارگری‌های حرم مطهر دو جفت فرشته بر بخش بالایی دو قاب محرابی شکل در اسپر ایوان دو سوی ورودی صحن آزادی به قرینه نقش بسته که در حال پروازند، و یک گلدان پر از گل سنبل و محمدی را بر سر دست نگاه داشته‌اند. هر فرشته با

صورت گلگون روشن مایل به سفید است و موهای سیاهرنگی که از دو طرف صورت به روی شانه‌ها ریخته با تن‌پوش پیراهن و پیجامهٔ کوتاه صورتی و جبهٔ آبی و کمربند زرد گلدار و یک بال سبز ـ آبی در میان اسلیمی‌ها و گل‌ها آراسته شده‌اند. صحنه با به کارگیری رنگ‌های گرم و متضاد و آکنده از گل و برگ بسیار شاد آراسته شده است.(تصویر ۶)

تصویر۶: یک جفت فرشته بر بخش بالایی قاب محرابی شکل، در اسپر ایوان ورودی صحن آزادی. (عین همین تصویر در آن سوی ایوان صحن آزادی بر بخش بالایی قاب محرابی شکل، در اسپر ایوان وجود دارد)؛ عکس از سید علی حسینیان‌نسب

۴- پرنده: پرنده نماد گسترهٔ روح انسان است به ویژه در هنگامی که پس از مرگ به آسمان صعود می‌کند. بسیاری از اقوام باستان، پرندگان بزرگ را با خورشید، خدایان و آسمان همراه می‌دانستند و تصویر معمولی یک پرنده و مار را در حال جنگیدن نماد کشمکش میان نیروهای آسمانی و زمینی می‌انگاشتند (هال، همان: ۳۹). در بخش‌های مختلف حرم مطهر و در صحن‌های گوناگون انواع پرندگان از قبیل دُرنا، نماد طول عمر و شادی (هال، همان: ۴۹)؛ طاووس، (تصویر ۷) مظهر زیبایی و شهوت و غرور تکبر (یاحقی، همان: ۲۹۳؛ هال، همان: ۶۷-۶۶)؛ لک‌لک، (تصویر ۸) نماد پرهیزکاری و مبشر بهار (هال، همان: ۹۲)؛ کبوتر، نماد صلح، پیک، مظهر مهرورزی (یاحقی، همان:۳۴۷)؛ بلبل، نماد عشق و زیبایی و سرور بهار (شوالیه و گربران، ۱۳۷۹: ۱۰۴-۱۰۳؛ دهخدا، همان ذیل ب)؛ فاخته، نماد عشق (هال، همان: ۷۲-۷۱)؛ هدهد، دوست حضرت سلیمان، پیام‌آور، مبشّر (یاحقی، همان: ۴۴۷-۴۴۵)؛ سیمرغ، پرنده‌ای ایزدی، نماد حکمت، جلوه حق، نماد خورشید (یاحقی، همان: ۲۶۹-۲۶۶-۲۳۷؛ دهخدا، همان: ذیل س؛ کارنوی، همان: ۴۹-۴۸؛ شوالیه ـ گربران، همان: ۷۱۱-۷۱۰)؛ طوطی، (تصویر ۹) مظهر عشق، تقلید، زیبایی، چند رنگی (هال، همان: ۶۸-۶۷؛ یاحقی، همان: ۳۰۰-۲۹۸) در میان گل و برگ‌ها و اسلیمی‌ها به تصویر کشیده شده‌اند که علاوه بر زیبایی احتمالاً جنبهٔ اسطوره‌ای آن‌ها نیز مورد نظر بوده است. (تصویر ۱۰)

اما پرنده‌ای که بیش از دیگر پرندگان در نگارگری حرم مطهر تجلی اسطوره‌ای دارد شاهین یا«وَرَثْرَغْنَ» نماد بهرام و پیروزی و همچنین پیک میان خورشید و«میثر»(مهر) است و آن تیزپرترین مرغان است.«وَرَثْرَغْنَ» پرنده و نیروی سحرآمیزی است و یکی از تجلیات او شاهین است و همان شاهین است که به شکل پیکِ میان خورشید و«میثر» (مهر) درمی آید (کارنوی، همان: ۴۷-۴۶). هنگامی که زرتشت از اهورا مزدا می‌پرسد: اگر من از مردان بدخواه سِحر

شدم چاره چیست؟ اهورا مزدا گوید: ای زرتشتِ پاک گهر، پَری از مرغ وارغن (یکی از تجلیات وَرَثْرَغْنَ) بجوی، این پَر را به تن خود بمال و با آن ساحریِ دشمن را باطل کن، کسی که استخوانی از این مرغ نیرومند یا پَری از این مرغ نیرومند را همراه دارد، هیچ مرد توانایی او را نتواند کشت و از جایی بدر نتواند برد (جی کارنوی: ۴۷) در اساطیر ایرانی شاهین و عقاب جای مخصوص دارند. در بعضی از توصیف ها، اهورا مزدا به سر عقاب تشبیه شده و فرکیانی همواره به صورت وارغن (یکی از تجلیات وَرَثْرَغْنَ) تصویر شده است. (یاحقی: ۲۷۰، جی کارنوی: ۴۷)

توصیفی که در بند نوزدهم«بهرام یشت» اوستا در مورد شاهین آمده با پرنده اسطوره‌ای«وَرَثْرَغْنَ»تطبیق می‌کند (دوستخواه ۱۳۶۴: ۲۷۸). بنا بر مندرجات بهرام یشت«وارغن» (ورثرغن) در نخستین فروغ بگاهی شادمانه پرواز می‌کند و آرزوی ناپدید شدن شب و پدیدار شدن بامداد روشن را دارد. در گزارش‌های اساطیر چینی نیز«مرغ صبح» آوایی پر طنین و حالتی شکوهمند دارد و بامدادان به شادکامی بال می‌گشاید (کوباجی۱۳۶۲: ۴۴). «وَرَثْرَغْنَ»

تصویر۷: نقش طاووس ورودی صحن آزادی؛ عکس از سید علی حسینیان‌نسب

تصویر ۸: نقش لک لک ایوان جنوبی صحن آزادی؛ عکس از سید علی حسینیان‌نسب

تصویر ۹: نقش طوطی ایوان جنوبی صحن آزادی؛ عکس از سید علی حسینیان‌نسب

تصویر ۱۰: نقش پرندگان در صحن آزادی؛
عکس از سید علی حسینیان‌نسب

(شاهین) فرشته‌ای با تجلیات گوناگون بوده است. در یکی ازسرودهای اوستا در یَشت چهاردهم و در هفتمین نوبت تغییر،«وَرَثْرَغْنَ» به صورت مرغ شاهین در می‌آید که شکار خود را از پایین با چنگال گرفته و از بالا پاره می‌کند. در وصف او آمده است: در میان مرغکان تندترین و در میان بلندپروازان سبک پروازترین است (جی کارنوی: ۲۶-۲۵، دوستخواه: ۲۷۴). در میان نگاره‌های حرم مطهر چهار مرتبه نقش «وَرَثْرَغْنَ» ترسیم گردیده که در هر چهار مورد، شاهین به رنگ خاکستری مایل به قهوه‌ای پرنده دیگری به رنگ زرد و بال‌های آبی را از ناحیه پاها گرفته و به محل قلب و گردن او نوک می‌زند. (لچکی‌های ایوان شمالی صحن آزادی) (تصویر ۱۱)

تصویر ۱۱: نقش شاهین در لچکی‌های ایوان شمالی صحن آزادی؛
عکس از سید علی حسینیان‌نسب

این نقش آشنا را بر روی یک درب قلمدان برنزی در ششتمد سبزوار وکف یک ظرف سفالی مربوط به قرن ۵ و ۶ ه.ق در نیشابور موجود در مجموعهٔ خصوصی ـ برلین ـ و روی یک پلاک سفالی در شادیاخ نیشابور مربوط به قرن ۶ ه.ق داریم. (لباف خانیکی)

تشکر:

آقای دکتر مهدی صحراگرد که در تکمیل عکس‌های مقاله همکاری نمودند.

منابع:

۱. بهار، مهرداد، (۱۳۶۲)، **پژوهشی در اساطیر ایران**، تهران: انتشارات توس.
۲. حسینی، محسن . نیکجو، سوسن(۱۴۰۰)«**بررسی روایت حملهٔ شیران درکاشی کاری‌های دورهٔ قاجار حرم مطهر رضوی**»، خراسان نامک، گردآوری میثم لباف خانیکی با همکاری محمدمهدی امینی قمی، تهران: خانه اندیشمندان.
۳. خوارزمی، ابو عبدالله محمد بن احمد (۱۳۸۳) **مفاتیح العلوم**، ترجمه سید حسین خدیوجم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی
۴. دهخدا. علی‌اکبر (۱۳۷۷)، **لغت‌نامه**، جلد ۱. تهران: مؤسسه لغت‌نامه دهخدا.
۵. شاپور شهبازی. علیرضا (۱۳۸۴)، **راهنمای مستند تخت جمشید**، تهران: بنیاد پژوهشی پارسه.
۶. شوالیه . ژان،گربران. آلن (۱۳۷۹)، **فرهنگ نماد ها**، جلد۲، ترجمه و تحقیق سودابه فضایلی،تهران: انتشارات جیحون.
۷. دوستخواه. جلیل (۱۳۶۴)، اوستا، تهران: انتشارات مروارید.
۸. فردوسی. ابوالقاسم (۱۳۶۳)، **شاهنامه فردوسی**، جلد ۱(نسخه ژول مول) تهران: کتابهای جیبی.
۹. قزوینی. ذکریا بن محمد بن محمود المکمونی (۱۳۴۰)، **عجایب المخلوقات**، تصحیح و مقابله نصرالله سبّوحی، تهران: کتابخانه مرکزی.
۱۰. کارنوی. ا.جی، **اساطیر ایرانی**، ترجمه دکتر احمد طباطبایی . تهران: انتشارات اپیکور.
۱۱. کسروی. احمد (۲۵۳۶)، **کاروند کسروی**، به کوشش یحیی ذکاء،تهران: کتابهای جیبی.
۱۲. کمبل. جوزف (۱۳۷۷)، **قدرت اسطوره** . ترجمه عباس مخبر، تهران: نشرمرکز.
۱۳. کوباجی . ج . ک . (۱۳۶۲)، **آیین‌ها و افسانه‌های چین باستان** ترجمه جلیل دوستخواه،تهران: کتاب جیبی.
۱۴. لباف خانیکی. رجبعلی(۱۴۰۰) «تجلی صور فلکی و اسطوره‌های کهن» لوحه سفالی شادیاخ، **فصلنامهٔ پاژ**، شماره ۴۱ سال ۱۴۰۰.
۱۵. هال. جیمز (۱۳۸۰)، **فرهنگ نگاره ای نمادها در هنر شرق و غرب**، تهران: فرهنگ معاصر.
۱۶. هینلز. جان (۱۳۶۸) **شناخت اساطیر ایران**، ترجمه ژاله آموزگار و احمد تفضلی،تهران: نشر چشمه.
۱۷. یاحقی. محمد جعفر (۱۳۶۹)، **فرهنگ اساطیر**، تهران: سروش.

تحلیل روایت در نقوش سفالینه‌های زرین‌فام دورهٔ ایلخانی؛ با تأکید بر تطبیق متن و تصویر در مجموعه سفال‌های زرین‌فام موزه ملی ایران

تکتم اکبری[1]؛ رضا خزاعی[2]*

چکیده

سفال زرین‌فام از مهم‌ترین گونه‌ای سفال دورهٔ اسلامی است که در دوره سلجوقی و ایلخانی به اوج تولید خود می‌رسد. در دوره‌های مختلف از ابتدا تا دوران اوج، نقوش مختلفی برای تزیین این نوع سفال به کار گرفته‌شده است. غالباً نقوش این سفالینه‌ها همراه با کتیبه‌هایی است که این گمان را پدید می‌آورد که این کتیبه‌ها احتمالاً شرحی بر تصویر خواهند بود. در این پژوهش به تطابق این تصاویر و متون در سفالینه‌های زرین‌فام دورهٔ ایلخانی خواهیم پرداخت. این تطابق از این نظر می‌تواند موردتوجه باشد که تاکنون به این مطلب نگاهی با تمرکز به محتوای اثر و تطبیق آن با تصویر، صورت نگرفته است. هدف این پژوهش تطبیق متن و تصویر در سفالینه‌هایی است که دارای این دو عامل متن و تصویراند، برای رسیدن به تشابهات و تمایزاتی که احتمالاً نتایج تحقیق را مهم خواهد نمود. گردآوری اطلاعات و داده‌های این پژوهش با استناد به منابع مکتوب صورت گرفته است و گردآوری اطلاعات سفال‌های موردنظر به‌طور انتخابی از آثار زرین‌فام موزه ملی ایران است. این پژوهش از نظر هدف بنیادی و از نظر ماهیت و روش تاریخی ـ توصیفی و روش تجزیه و تحلیل اطلاعات به شیوه کیفی و روش پردازش آن توصیفی ـ تحلیلی است تا در این قالب پاسخ‌گوی این سؤالات باشد: ۱- دو عامل متن و تصویر در سفالینه‌های زرین‌فام دوره ایلخانی چه نقشی را ایفا می‌نمایند؟! ۲-هریک از عناصر تزیینی کتیبه و نقش‌مایه‌های حک‌شده در سفال‌های زرین‌فام این دوره تا چه میزان با یکدیگر در ارتباط و همگام‌اند؟ در نتیجه بیشتر متن و کتیبه‌های سفال‌های موردنظر با یکدیگر مرتبط و مربوط به موضوعات غنایی و اساطیری است و تنها تعداد اندکی از آن‌ها با یکدیگر ارتباط ندارند.

واژگان کلیدی

سفال زرین‌فام، مضامین روایی، کتیبه، دوره ایلخانی، تطبیق.

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد صنایع دستی. گرایش پژوهش
۲. دکتری پژوهش هنر، مدرس در دانشکده هنر دانشگاه بیرجند
tktmakbry29@gmail.com
reza.khazaei64@gmail.com

مقدمه

سفالگری از جمله هنرهای دیرین بشر برای رساندن پیغام و احساسات او نیز بوده است. ظروف سفالین ساخته‌شده توسط انسان بسیار ساده و فاقد هرگونه تزیین و لعاب بوده است؛ اما به‌تدریج استعداد، ذوق و سلیقه انسان باعث شد تا این ظروف با نقوش گوناگون تزیین شوند و علاوه بر جنبهٔ کاربردی خود، ابعاد مختلف فرهنگی، اقتصادی و اجتماعی را در برگیرد. این هنر از جمله هنرهای مهم دوران اسلامی است که به‌تدریج تحولات چشمگیری یافته است. آثار سفالی اوایل دوران اسلامی از لحاظ طریقهٔ ساخت و نوع طرح بسیار مختلف و گوناگون‌اند. سفال زرین‌فام از جملهٔ این سفال‌هاست که در آن دوره‌ها رایج بود. با منع استفاده طلا از نظر دین اسلام، سفالگران بودند که توانستند با ساخت این نوع لعاب درخشان و زیبا جای ظروف طلا را پر کنند. این سفال در تمدن ایرانی در دورهٔ سلجوقی و ایلخانی از نظر تکنیک ساخت و نقوش مورداستفاده، به اوج خود رسید و در غالب کاسه، کوزه و انواع کاشی‌ها در مناطق مختلف ایران باکیفیت‌های گوناگون جلوه‌گر شد. تزیین آن‌ها در سه دوره تاریخی اولیه، میانی و متأخر رواج یافت و از این حیث، سفال‌های این دو دوره موردتوجه پژوهشگران بسیاری قرارگرفته است (حسینی، فرخ‌فر، ۱۴۰۱: ۸۳). باتوجه به نقوش متمایز این سفالینه‌ها، تمرکز بر روی نقوش و متونی که در سفالینه‌های زرین‌فام عصر ایلخانی وجود دارد حائز اهمیت است. این آثار در منابع و آثار شناسنامه‌دار موزه‌های داخلی بر اساس قرابت‌هایی همچون ترکیب‌بندی نقوش، تزیینات، شکل، ساختار و بدنه استوار است. به همین سبب در این پژوهش به تطابق تصاویر و متون در سفالینه‌های زرین‌فام عصر ایلخانی خواهیم پرداخت. این تطابق از این نظر می‌تواند اهمیت داشته باشد که تاکنون نگاهی دقیق و متناسب با محتوای اثر و تطبیق آن با تصویر، صورت نگرفته است. سؤالات مطرح عبارت‌اند از:

-متن و تصویر در سفالینه‌های زرین‌فام دورهٔ ایلخانی چه نقشی را ایفا می‌کنند؟

- هریک از عناصر تزیینی کتیبه و نقش‌مایه‌های حک‌شده تا چه میزان با یکدیگر در ارتباط و همگام‌اند؟

هدف این پژوهش تطبیق متن و تصویر در مجموع سفالینه‌هایی است که دارای این دو عامل متن و تصویرند، برای رسیدن به تشابهات و تمایزاتی که احتمالاً نتایج تحقیق را مهم خواهد نمود. جامعه آماری پژوهش به‌صورت انتخابی و از میان سفالینه‌های زرین‌فام بر اساس ظروف دارای کتیبه و نقوش مختلف‌اند که به دوره ایلخانی اختصاص دارند و محفوظ در موزهٔ باستان‌شناسی و هنر دوران اسلامی موزهٔ ملی ایران می‌باشند.

پیشینه پژوهش

۱- کیانوش معتقدی و دیگران (۱۳۹۷) در کتابی با عنوان **صد و سی سال مطالعات سفالینه‌های زرین‌فام ایرانی** که به تاریخچه، بررسی و شناخت سفال زرین‌فام ایران پرداخته‌اند.

۲- تیمور اکبری در کتابی با عنوان **سفال زرین‌فام** (۱۳۹۷) به بررسی ظروف زرین فام و تاریخچهٔ آن‌ها پرداخته است.

۳- آلیور واتسون در کتاب **سفال زرین‌فام ایرانی**، ترجمهٔ شکوه ذاکری (۱۳۸۲)، که پیشینهٔ سفالینه‌سازی، دوره‌ها و تاریخچه آن را بررسی کرده است.

۴- اسماعیل نصری (۱۴۰۰) در مقالهٔ «**بررسی و بازنگری تخصصی ۱۰ نمونه سفال زرین‌فام موزه آبگینه و سفالینه‌های ایران**» به بررسی ۱۰ نمونه از سفال‌های زرین‌فام متعلق به سده ششم و هفتم ه .ق در موزه آبگینه و سفال‌های ایران،

به روشن شدن زمان و مکان ساخت این نمونه‌ها و ترکیب‌بندی نقوش، تزئینات، شکل، ساختار، قالب و بدنه آن‌ها اشاره کرده است.

۵- ـــــــــــــ (۱۳۹۹) در مقاله‌ای با عنوان «درآمدی بر شکل‌گیری سفالینه‌های زرین‌فام ایران در دوران اسلامی» به مطالعه و شناخت زمینه‌های شکل‌گیری، دامنه تولید، پیشینه تاریخی و چگونگی روش ساخت این گونه‌ها پرداخته است.

۶- ـــــــــــــ و دیگران (۱۳۹۹) در مقاله‌ای با عنوان «مطالعه اشعار فارسی در سفال زرین‌فام سده‌های میانهٔ کاشان (با نگاهی به آثار موزه آبگینه و سفالینه‌های ایران)» به بررسی تعامل و پیوستگی شعرنویسی، با سفال زرین‌فام سده‌های میانی کاشان و دسته‌بندی محتوایی اشعار و کتیبه‌های آن‌ها پرداخته‌اند.

۷- آرش لشکری و دیگران (۱۳۹۳) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی و مطالعه سفال‌های زرین‌فام نویافته آوه»، به معرفی و تحلیل نقوش سفال‌های زرین‌فام آوه و شناخت منشأ تولید چنین ظروفی در این منطقه پرداخته‌اند.

۸- ابراهیم رایگانی و داوود پاکباز (۱۳۹۷)در مقاله‌ای با عنوان «بررسی نقوش سفالینه‌های زرین‌فام و ظروف فلزی دوره سلجوقی و ایلخانی و بازتاب زندگی اجتماعی آن عصر» به بررسی ویژگی‌ها و شرایط اجتماعی مردمان عصر سلجوقی و ایلخانی پرداخته و تأثیر این عوامل اجتماعی را در بازنمایی نقوش سفالینه‌های زرین‌فام و ظروف فلزی به‌جامانده ردیابی نموده‌اند.

۹- بیک محمدی و دیگران (۱۳۹۷) در مقاله‌ای با عنوان «مطالعه تطبیقی سبک زرین‌فام شهرهای کاشان و رقه» به مشخص کردن شباهت و تفاوت‌های موجود بین دو سبک سفال کاشان و رقه پرداخته و در نهایت تأثیر و تأثر بین این دو سبک را مشخص کرده‌اند.

۱۰- سید هاشم حسینی، سمانه شیرخانی (۱۳۹۵) در مقاله‌ای با عنوان «درآمدی بر گونه‌شناسی نقوش انسانی سفال‌های زرین‌فام سده‌های میانه اسلامی ری و کاشان» ویژگی‌های نقوش انسانی سفال‌های سده‌های میانه ری و کاشان و متعلقات نقوش انسانی نظیر پوشاک، زیورآلات و ... سفال‌های سده‌های میانه ری و کاشان برشمرده و تحلیل کرده‌اند.

۱۱- نیر طهوری (۱۳۸۱) در مقاله‌ای با عنوان «جستجوی مفاهیم نمادین کاشی‌های زرین‌فام» به بررسی کاشی‌های زرین‌فام دورهٔ ایلخانیان (قرن هشتم، چهاردهم) و مفاهیم نمادین آن‌ها پرداخته است .

روش پژوهش

در این پژوهش به تطابق این تصاویر و متون در سفالینه‌های زرین‌فام عصر ایلخانی خواهیم پرداخت. این تطابق از این نظر می‌تواند موردتوجه باشد که تاکنون به این مطلب نگاهی به تمرکز با محتوای اثر و تطبیق آن با تصویر، صورت نگرفته است.

این پژوهش از نظر هدف بنیادی و از نظر ماهیت و روش، تاریخی ـ توصیفی است. شیوهٔ تجزیه‌وتحلیل اطلاعات به روش کیفی و طریقهٔ پردازش آن توصیفی ـ تحلیلی است. گردآوری اطلاعات و سفال‌های موردنظر به‌صورت انتخابی از آثار زرین‌فام موزهٔ ملی ایران است. هنر و صنعت سفالگری از جمله هنرهای مهم دوران اسلامی محسوب می‌شود که تحولات بسیاری داشته است. سفال‌های زرین‌فام از جمله این سفال‌ها است که با سده‌های نخست اسلام (سده ششم تا هشتم هجری) رایج شد. نقوش انسانی، حیوانی، گیاهی و هندسی از عناصر عمده و اصلی

تزیینی در کاشی‌ها و محراب‌ها و ظروف سفالین زرین‌فام دورهٔ ایلخانی است که اغلب با نقوش اسلیمی در کنار یکدیگر خودنمایی می‌کنند. کتیبه‌های به‌کار رفته بر روی ظروف اغلب در لبه داخلی و بیرونی؛ گاه در غالب موضوع اصلی تصاویر و در مواردی به شکل نوارهای عمودی نمایان می‌شوند. خطوط کوفی، ثلث، نسخ و تعلیق از اقسام رایج و پرکاربرد در این کتیبه‌ها هستند. در میان این آثار کتیبه‌های خوانا اغلب شامل جملات و رباعیات فارسی با موضوعات حماسی، غنایی، تاریخی و اساطیری‌اند؛ لیکن در این میان کتیبه‌هایی هم وجود دارند که ناخوانایند و نمی‌توان آن‌ها را در زمره گروه خاطی از خطوط قرارداد.

سفال زرین‌فام و انواع سبک‌های آن

سفالگری یکی از دستاوردهای بزرگ تمدن اسلامی است که به علت حمایت بازرگانان، حکام و عامه مردم و همچنین منع شرعی استفاده از ظروف طلایی، رواج گسترده‌ای می‌یابد. سفالگران، لعاب‌کاران، خوش‌نویسان و طراحان از جمله افرادی بودند که در تولید اشیای سفالین دست داشتند. طبقهٔ متوسط جوامع اسلامی رغبت فراوانی به خرید آثار سفالی نشان می‌دادند و علاوه بر این، حمایت‌های دربار از هنرمندان تأثیر بسیاری در رشد و شکوفایی این هنر داشته است. شهرهای شوش، کاشان، اصفهان، ری از جمله مناطق مهم سفالگری ایران بوده است. تنوع کمی و کیفی آثار سفالی جهان اسلام از نکات درخشان هنر اسلامی به شمار می‌آید. در این مناطق ساختن ظروف بدون لعاب یکرنگ چندرنگ، مینایی و زرین‌فام رواج کامل داشته است. سفالگران دوران اسلامی با تمامی روش‌های ساخت، دستی، چرخ‌کاری و قالب‌گیری آشنا بودند و تلاش همیشگی آن‌ها در دستیابی به روش‌های جدید ساخت و لعاب‌های تازه در آثار برجای‌مانده به‌خوبی هویداست (ویلسن آلن، ۱۳۸۳: ۴). زرین‌فام معادل واژهٔ لاستر است و نوعی تزیین رو لعابی (رنگین) است که برای ایجاد جلای فلزی در سطح سفال لعاب‌دار استفاده می‌شود. سفالگران ایرانی در قرن‌های هفتم و هشتم هجری (سیزدهم و چهاردهم میلادی) این نوع رو رنگی‌ها را لیقه می‌نامیدند. زرین‌فام در هر دوره‌ای گران‌بها بود و منافع حاصل از آن می‌توانست برای سفالگران انگیزه‌ای قوی باشد تا آنان رموز این فن را نزد خود نگه‌دارند و مالک انحصاری این ظروف باشند (محمدزاده میانجی، ۱۳۹۲: ۹). بر روی ظروف دوران پیش از مغول سه سبک برجسته نقاشی زرین‌فام شناسایی‌شده است که دو سبک از آن‌ها به‌اصطلاح به شهرری و سومی به شهر کاشان منسوب‌اند. ظروف سفالی زرین‌فام در سه دوره تولید و عرضه شده است؛ بیشتر محققان بر این عقیده‌اند که زرین‌فام‌های اولیه در قرن سوم و چهارم تولیدشده است. این نوع سفال فقط به سبب درخشندگی و شفافیت لعاب و استفاده از ترکیب لعاب‌های ارغوانی و قهوه‌ای به این نام شهرت یافته است. آلن کایگر اسمیت آغاز ساخت این ظروف را مربوط به دورهٔ سلجوقی و علامات و نقوش آن را تقلیدی از هنر چینی می‌داند. به‌طورکلی ساخت این ظروف را در سه گروه دسته‌بندی کرده‌اند، ظروف زرین‌فام اولیه متعلق به قرن سوم و چهارم؛ ظروف زرین‌فام قرون میانی متعلق به قرن پنجم تا نهم و ظروف زرین‌فام متأخر متعلق به قرن دهم تا دوازدهم هجری. در مورد گروه اول محققان ساخت این ظروف را هم‌زمان با ظروف لعاب گلی رنگارنگ در قرن سوم و چهارم می‌دانند و پوپ ری را مرکز ساخت این نوع ظروف معرفی و آن را نوعی لعاب گلی رنگارنگ توصیف کرده است. به عقیدهٔ ارنست کونل نوعی سفال طلایی رنگارنگ قبل از سایر انواع سفالینه‌های دیگر به‌وسیله سفالگران عرضه‌شده است. (توحیدی، ۱۳۸۹: ۲۷۴).

سبک درشت نقش

این سبک به جهت داشتن نقش‌مایه‌هایی در بزرگ و شیوهٔ برجسته بودن ترسیمش به این نام معروف است و گفته می‌شود این سبک برگرفته از منابع مصری بوده است. کتیبه‌نگاری بر روی ظروف در این سبک اندک‌اند، اغلب سرهم و ناخوانا هستند و به‌ندرت کتیبه‌ای با خط خوانا وجود دارد. از میان کتیبه‌های موجود خط کوفی بنایی مشاهده می‌شود که دورتادور سطح بیرونی ظروف را در برمی‌گیرد. کتیبه‌های قرآنی همان دوره به همراه تذهیب، رشته دعاهای مرسوم برای صاحب اثر از جمله ویژگی آن‌هاست (نجفی، ۱۳۹۴: ۳۶). سوارکاران، تعقیب و گریز حیوانات، تصاویر عشاق، پادشاه نشسته بر تخت و ملازمانش، جنگ‌جویی با شمشیر و سپر در حال نبرد با پلنگ، صحنهٔ نبرد، صحنهٔ جلوس پادشاه، صحنهٔ بزم وخوش‌گذرانی از مضامین نقوش این سبک‌اند (نجفی، ۱۳۹۴: ۳۹). مشخصهٔ اساسی این سبک شیوه نقاشی‌اش است و آن نقش‌مایه‌های از پیش آمادهٔ سفیدرنگی است که در زمینه‌های زرین‌فام جلوه‌گری می‌کنند. طرح‌ها در ابتدا با خطوطی نازک کشیده و سپس پس‌زمینه با رنگ‌دانه زرین پر می‌شد و لعاب سفیدرنگ برای نمایش نقش‌مایه اصلی طرح باقی می‌ماند و در قسمت‌های سفید نیز جزئیات با لعاب زرین‌فام رنگ‌آمیزی می‌گردید نقش‌مایه‌های بزرگ اندازهٔ سفیدرنگ با آنکه ویژگی این سبک‌اند، ولی وجودشان الزامی نیست. با آنکه تزیینات از پیش آماده از ظروف مصری اقتباس‌شده‌اند، اما استفاده از آرایهٔ خراشیده در میان لعاب زرین‌فام دیده نمی‌شود؛ در حالی که این شیوه در ظروف مصری کاربردی گسترده داشته است. شناسه مشترک اغلب شکل‌های سبک درشت نقش، تمایل به عدم انسجام در سفالینه‌سازی است . خطوط کناره نما در اکثر موارد دقیق، و حتی یکدست و منظم نیست، زاویه‌ها تا حدودی به گرد شدن متمایل‌اند و پیچش حلقه‌های پایه به طرز مرتب نیست . این حالت مخصوصاً در میان فورم‌های بسته دیده می‌شود که با شکل‌های کشیده‌تر و محکم‌تر و نحوه ساخت بسیاری از آثار سبک ریزنقش و کاشان، که محل اتصال قسمت‌های مختلف آن نوک‌تیزتَر است، تضاد چشمگیری دارد (آلیور واتسون، ۱۳۸۲: ۵۳ و ۸۴). تصویر چهره‌ها از جهت خطوط و حالت معمولاً به یکدیگر شبیه‌اند.

نقوش انسانی در این نوع سبک تزیینی اغلب به‌صورت پیکره‌های بزرگ و در حالت نشسته، در حال آشامیدن به تصویر کشیده شده‌اند. همان‌طور که پیش‌ازاین نیز اشاره شد سبک درشت‌نقش از عناصر مصری اقتباس‌شده است؛ اما در مورد چهره‌نگاری این‌چنین نیست. این تصویرها نشان می‌دهند که می‌توان منشأ اصلی صورت‌های گرد، مانند قرص ماه، اعضای ظریف کوچک و گیسوان بلند را که معیار قدیمی زیبایی زنان ایرانی است، در آثار بودایی آسیای مرکزی، در دوران پیش از اسلام، ردیابی کرد (واتسون، ۱۳۹۰: ۵۶). مشخصهٔ مشترک بیشتر شکل‌های سبک درشت‌نقش، تمایل به عدم انسجام در سفالینه‌سازی است. خطوط کناره نما در اکثر موارد دقیق، یکدست و منظم نیست زاویه‌ها تا حدودی به گردیدن متمایل‌اند و شکل حلقه در پایه‌ها کاملاً منظم نیست. این حالت به‌خصوص، در میان ظروف دارای شکل بسته دیده‌شده است و با شکل کشیده‌تر و محکم‌تر و با ساخت بسیاری از آثار سبک ریزنقش و کاشان که محل اتصال قسمت‌های مختلف آن نوک‌تیزتر است، تضادی چشمگیر دارد. در میان ظروف زرین‌فام درشت نقش هیچ نمونه‌ای تاریخ‌گذاری نشده است؛ اما آن‌ها با زرین‌فام‌های ریزنقش همانندی‌هایی دارند و به همین علت احتمال می‌دهند که سبک درشت‌نقش هم‌زمان با سبک ریزنقش به آخرین ربع از قرن ششم هجری متعلق باشد (محمدزاده میانجی، ۱۳۹۲: ۹۵).

تصویر شماره ۱ . بشقاب . سبک درشت نقش
(واتسون، ۱۳۹۰: ۵۸)

تصویر شماره ۲ . کاسه . سبک درشت نقش
(واتسون: ۱۳۹۰: ۷۱)

سبک ریزنقش

در این شیوه اغلب خط کوفی مشاهده می‌شود و امضای هنرمند، رباعیات، نوشته‌های جعلی و سبک، دعاهای معمول برای صاحب اثر از جمله این کتیبه‌ها بوده است. مضامین در این سبک محدودترند. از میان موضوعات تصاویر کاروان شتر، اشخاص نشسته، سوارکاران و داستان‌های عاشقانه به چشم می‌خورد (نجفی، ۱۳۹۴: ۴۰-۳۶). سبک ریزنقش از بسیاری جهات از جمله شیوهٔ نقاشی نقش‌مایه‌ها، روش تزیین و شکل ظرف با سبک درشت نقش متفاوت است. بجاست که این سبک را مکتبی جداگانه در نظرگیریم. به‌هرحال شماری از عناصر مشترک و وام‌گیری‌ها بر ارتباط نزدیک این دو سبک دلالت می‌کنند. پایه و اساس این سبک بر نحوهٔ نقاشی آن قرار دارد؛ زیرا نقش‌مایه‌های آن با رنگیزه رسم می‌شوند و تنها در تعداد اندکی از نقش‌مایه‌ها که از سبک درشت‌نقش اقتباس گردیده، از طرح پیش‌آمادهٔ روزمینهٔ لعاب زرین‌فام استفاده‌شده است. دو روش تزیین مشخص‌شده است. در بسیاری از آثار سطح ظروف به حاشیه‌ها و قاب‌بندهای تزیینی تقسیم‌بندی و هر یک با شماری از نقش‌مایه‌های تکراری پرشده است. آن دسته از آثاری که یک نقش‌مایهٔ بزرگ سطح آنان را فراگرفته است کمتر رواج داشته و از کیفیت بهتری برخوردارند. احتمالاً این شیوه، سبک ریز نقش با ابعاد بزرگ نامیده می‌شد. مضمون نقش‌مایه‌ها حتی ازآنچه در سبک درشت‌نقش استفاده می‌شد هم محدودتر بخش اعظم این تصویرها را به ترتیب اشخاصی در حال نشستن و سوارکاران تشکیل می‌دهد که با انواع نقوش اسلیمی و نباتی تلفیق‌شده‌اند. نقش تصویرها به شیوه‌ای ناقص و شتاب‌زده نقاشی شده‌اند؛ به‌طوری‌که اعضای چهره و سایر جزئیات در اکثر موارد درهم و محوشده است. از طرف دیگر روی لباس‌ها در بیشتر موارد طرح‌های مفصل‌تری با تزییناتی از نوارها و نقوش اسلیمی و نخل‌هایی دیده می‌شود که در موقع مناسب عاشقانه ترین تصاویر را ترسیم می‌کنند (واتسون، ۱۳۹۰: ۸۷، ۸۸).

تصاویر اشخاص کوچک با صورت گرد، گیسوان بلند و جامه‌هایی با نقش‌ونگار مفصل مشاهده می‌شود. در این شیوه اغلب پرندگان به‌صورت جفت، ماهی و شتر مشاهده می‌گردد (نجفی، ۱۳۹۴: ۲۶، ۳۳). محتوای نوشته‌ها در سبک ریزنقش جدی‌تر از سبک درشت نقش است . افزون برنوشته‌های جعلی و سبک و دعاهای معمول برای صاحب ظرف، رباعیاتی هم به زبان فارسی دیده می‌شود که شبیه یا همانندِ رباعیاتی هستند که بر روی آثار سبک کاشان نوشته‌شده است. این سبک به‌اندازهٔ سبک درشت نقش رواج ندارد و احتمالاً پیشرفت آن در ابتدا نه درزمینهٔ شیوهٔ زرین‌فام، بلکه در جهتِ فن لعاب مینایی صورت می‌گیرد؛ فنی که رنگ‌های مختلف آن به گونهٔ بهتری جزئیات

طرح را مشخص می‌کنند. در این سبک، نسبت به سبک درشت‌نقش، وقت و توجه به ظرافت‌های تصویر نیمرخ غالباً به طرز چشمگیرتری محسوس است. حرکت و چرخش ظروف، ضمن شکل‌گیری، با دقت بیشتری صورت می‌گرفته که در کل پرداختِ بهتری را نتیجه داده است (واتسون، ۱۳۹۰: ۸۹، ۹۳).

در این شیوه اغلب خط کوفی مشاهده می‌شود . سبک کاشان: در این سبک کتیبه‌ها سهم بیشتری دارند، مفصل‌ترند و خط کوفی سبک‌دار بسیار مشاهده می‌شود (نجفی، ۱۳۹۴: ۳۶). منبع الهام سبک ریز نقش، تصویرهای نسخ خطی بود. خوشبختانه، یک نسخهٔ خطی از داستان ورقه و گلشاه که تاریخ آن به دوران پیش از مغول می‌رسد و کاملاً مصوّر است باقی‌مانده است. در مورد این‌که این اثر دقیقاً متعلق به چه ناحیه‌ای است تا حدودی جای بحث است؛ اما مسلماً این نسخه خطی سبکی رایج را در ایران درست پیش از حمله مغول، ارائه می‌دهد، در این نسخه همان تصاویر کوچک اشخاص را با صورت‌های گرد، گیسوان بلند و جامه هایی با نقش و نگارهای مفصل می‌توان دید و همین طور درختان و گیاهانی که درخت صفحه شطرنجی و گیاه نقطه‌چین به طور مشخص از آن‌ها تقلیدشده است. نقاشی‌های این کتاب که در چارچوبی بلند و افقی کشیده شده‌اند به درون حاشیه‌ها و قاب‌بندهای تزیینی سطح سفال‌ها انتقال‌یافته‌اند. همچنین در سبک ریزنقش، هنرمند تمایل دارد تا طرح‌ها را آشفته و درهم، و درخشش لعاب زرین‌فام را به صورت پراکنده به نظر برساند (واتسون، ۱۳۹۰: ۹۱، ۱۱۲).

تصویر شماره ۳. کاسه . سبک ریز نقش
(واتسون، ۱۳۹۰: ۹۲)

تصویر شماره ۴. بطری سبک ریز نقش
(واتسون، ۱۳۹۰: ۹۹)

سبک کاشان

در این سبک کتیبه‌ها سهم بیشتری دارند، مفصل‌ترند و خط کوفی سبک‌دار بسیار مشاهده می‌شود. رباعی‌های عاشقانه با سبک و احساس تکراری، آیات قرآنی، روایات و احادیث، دعاهای معمول برای صاحب ظرف، در موارد نادر تقدیم‌نامهٔ افراد، امضای هنرمند از ویژگی‌های این کتیبه‌ها بوده است (نجفی، ۱۳۹۴: ۳۶ و ۳۷). ظروف زرین‌فام درجات مختلفی از رنگ‌های سبز، طلایی، قهوه‌ای تیره، آبی، آبی فیروزه‌ای زرد طلایی مسی و بنفش را که بر روی زمینهٔ سفید قرارگرفته نشان می‌دهند. این رنگ‌ها با آزاد شدن فلزات اکسیدهای رنگی در شرایط احیای پخت حاصل می‌شوند این تکنیک در ایران عمدتاً در دو مرکز ری و کاشان» کاربرد داشتند (ویلسن آلن، ۱۳۸۳: ۵). کاشان در آغاز سدهٔ هفتم هـ.ق یکی از مراکز عمدهٔ تولید سفالینه شد و به مدت چندین دهه ظروفی را تولید کرد که فنی دقیق و ظریف داشتند. در کاشان نخست گروهی از ظروف منقوش زیر لعابی تولید شد که نمونه‌ای از آن‌ها کاسه‌هایی با

دو معیار یا سطح سینی و تنگ بود. دومین گروه عظیم از سفالینه‌های کاشان را ظروف زرین‌فام از جمله کاسه‌ها، سینی‌ها، گلدان‌ها، تنگ‌ها و کوزه‌های مختلف‌الشکل و نیز کاشی‌های دیواری و تاوه‌های شکل‌گیری محراب‌ها را تشکیل می‌دهند.

شیوهٔ زرین‌فام که در حدود قرن سوم هـ.ق در ایران رایج می‌گردد در دوره سلجوقیان و خوارزمشاهیان به اوج شکوفایی خود می‌رسد. تولید این نوع ظروف سری بوده و دانش تولید آن محدود به شمار اندکی از خانواده‌های صنعتگران بود. تنها زمانی اسرار ساخت این فن آشکار شد که صنعتگران دست به مهاجرت زدند و در یک منطقه دیگر مشغول به کار شدند. کاشان یکی از مراکز مهم تولید سفال در ایران بوده است و وجود هنرمندانی چون ابوزید کاشانی و ابی‌طاهر در این شهر مصداق این ادعاست. هنر کاشی‌سازی کاشان نیز در میان سایر مراکز از اهمیت بی‌نظیری برخوردار است. در کاشان استفاده از شیوه لعاب سفال معمول بوده که مهم‌ترین آن‌ها شیوه لعاب زرین‌فام است. این شیوه دارای سبکی خاص و ویژه نسبت به مناطق دیگر بوده است. نقوش آن عموماً متراکم، تصویر انسان با صورت گرد و مغولی، چشمان بادامی در رنگ‌هایی چون قهوه‌ای تیره و روشن، ساخته می‌شده است. بسیاری از نوشته‌های آن به خط کوفی و شکسته تعلیق در لبه ظروف و گاهی هم در وسط آن به چشم می‌خورد که شامل اشعار، رباعی و ضرب‌المثل از شاعران بزرگی چون فردوسی، بابا افضل کاشانی، انوری است. از دیگر ویژگی‌های سبک کاشان تصاویر واقع‌گرایانه در عرصه تزیینات سفالی است. این تصاویر از قالب خشک گذشته رها می‌شوند، شخصیت‌ها در ارتباط قوی‌تر با یکدیگر قرار می‌گیرند و کلیت تصویر تا اندازهٔ زیادی واقعی‌تر به نظر می‌رسد. از جمله موضوعات متداول در این آثار می‌توان به صحنهٔ پادشاه و ملازمان، گفت‌وگوی دو معشوق و نیز صحنه‌های برگرفته از داستان‌های تاریخی و ادبی اشاره کرد. همچنین در این دوره باوجود منع پیکره‌سازی در اسلام، ظروفی به شکل انسان و حیوان نیز ساخته می‌شود. تنوعی که در طرح‌های سبک کاشان دیده می‌شود دارای زیبایی و متانت در نقش‌هاست که نتیجه احساس و دقت هنرمندان است. روی این کاشی‌ها تزیینات مختلفی از قبیل انسان، حیوان و شاخ‌وبرگ دیده می‌شود و تأثیر هنر نقاشی و کتاب‌نویسی در تمام آن‌ها نمایان است.

در ظروف زرین‌فام کاشان، رنگ آبی کمتر به لعاب اضافه می‌شده است. گرچه رنگ آبی و سبز گاهی به‌قصد محدود کردن یا قلم‌گیری نقش مورداستفاده قرار می‌گرفته؛ ولی گاهی نیز روی قسمت‌های به خصوصی از تزیین دیده‌شده است. قطعاتی از ظروف سفالین کاشان به دست آمده که دارای تاریخ ساخت بین ۶۰۰ و ۶۱۶ هـ.ق است. خمیر ظروف کاشان بسیار نازک و روی‌هم‌رفته سفالینه کاشان از باکیفیت‌ترین ظروفی است که در ایران ساخته‌شده است. باتوجه به آثار سفالین معرفی‌شده با تزیین زرین‌فام و منسوب به شهر کاشان بیشترین موضوع نقوش این نوع ظروف، تصویر زنان است. نقش مردان در تصاویر این نوع سفال‌ها خیلی کم‌رنگ است و هنرمندان نقاش سعی کرده‌اند تمام قسمت‌های ظروف را با نقوشی از تصاویر زنان، دختران، گیاهان اسلیمی و کتیبه‌های فارسی و عربی پر کنند. برخلاف اکثر نقاشی‌های سفال‌های قرون اولیه اسلامی که تک‌چهره‌ها را نشان می‌دهند؛ تصاویر گروهی افراد بر روی سفال‌های زرین‌فام این دوره به نمایش درآمده‌اند (بیک‌محمدی و دیگران، ۱۳۹۷:۱۱۷، ۱۱۸). در سبک کاشان هم مانند سبک درشت، نقش تصویر از پیش آماده بر روی زمینه‌ای با لعاب زرین‌فام ترسیم می‌شود. به‌این‌ترتیب نه‌تنها به واسطهٔ تزیینات طوماری شکل برجسته جلوه می‌کند؛ بلکه با ردیفی از ویرگول‌ها و اشکال حلزونی خراش داده‌شده در سرتاسر لعاب، ترکیب روشن‌تری ارائه می‌دهد. این سبک حدود یک ونیم قرن دوام آورد و به‌رغم محدودیت در موضوع بهترین تصویرسازی‌های آن با تصاویر دست‌نوشته‌های هم‌عصرش هم در زمینه ترکیب‌بندی و هم طراحی قیاس

شدنی است. به نظر می‌رسد که ابوزید سفالگر، عامل توسعه و پیشرفت این سبک جدید بوده است و همان‌طور که قبلاً بیان شد امضای او بیش از سایر سفالگران بر روی این نوع آثار دیده می‌شود؛ اما او یگانه سفالگر ماهر نبوده است؛ بلکه شمس‌الدین الحسنی و محمد بن ابی الحسن نیز آثاری خلق کرده‌اند که از هر نظر با آثار هنری ابوزید برابری می‌کند (محمدزاده میانجی، ۱۳۹۲: ۱۰۵).

تصویر شماره ۵ . کاسه. سبک کاشان
(واتسون، ۱۳۹۰: ۱۲۷)

تصویر شماره ۶ .کاسه . سبک کاشان
(واتسون، ۱۳۹۰: ۱۲۲)

ادبیات و مضامین روایی در سفال زرین‌فام

زرین‌فام معادل واژۀ لاستر است و نوعی تزیین رو لعابی (رنگین) است که برای ایجاد جلای فلزی در سطح سفال لعاب‌دار استفاده می‌شود. سفالگران ایرانی در قرن‌های هفتم و هشتم هجری (سیزدهم و چهاردهم میلادی) این نوع رو رنگی‌ها را لیقه می‌نامیدند. زرین‌فام در هر دوره‌ای گران‌بها بود و منافع حاصل از آن می‌توانست برای سفالگران انگیزه‌ای قوی باشد تا آنان رموز این فن را نزد خود نگه‌دارند و مالک انحصاری این ظروف باشند (محمدزاده میانجی، ۱۳۹۲: ۹). توسعۀ تدریجی فن زرین‌فام در اواخر دورۀ سلجوقی آغاز شد و در دوران ایلخانی به اوج ترقی خود رسید. این نوع کاشی‌ها بیشتر اشکال انسانی، حیوانی، گیاهی و هندسی است. همچنین نگارش شیوه‌های متفاوت و موزونی از اشعار فارسی ضرب‌المثل‌ها، آیات قرآنی از دیگر تزییناتی است که بر دور و لبه کاشی‌ها شکل‌گرفته‌اند (لشکری و دیگران، ۱۳۹۳:۱۳۰). خوش‌نویسی و کتیبه‌نگاری از جمله روش‌هایی است که از دیرباز در ایران معمول بوده و در دوران اسلامی نیز برای آرایش ظروف سفالی دورۀ اسلامی به‌کار می‌رفته است به‌گونه‌ای که به‌عنوان یک طرح تزیینی بیش از ادوار گذشته راه تکامل پیموده و حتی پیش از نقاشی احترام و مقام داشته است. بر این اساس، اهمیت فراوان خوش‌نویسی در تزیینات بزرگ‌ترین ویژگی نمونه‌های سفالی ایران است؛ به‌نحوی‌که هم‌زمان با توسعۀ آن تحولی عظیم در فرهنگ و تمدن کشورها به وجود آمد و سفالگری نیز مرحله تازه‌ای را آغاز کرد و نگارش بر روی سفالینه‌ها از اهمیت ویژه‌ای برخوردار شد. نگارش بر روی سفالینه که بیشتر در ادوار اسلامی دیده می‌شود حکایت از فرهنگی والا در توسعۀ هنر سفالگری دارد. نوشته‌ها در سده‌های نخستین اسلامی دربرگیرنده عباراتی چون آرزوی سلامتی و سرور، خوشبختی و توفیق برکت برای دارندگان و مصرف‌کنندگان و همچنین توجه به دانش، پرهیز از خشم و... است، لیکن در سده‌های میانی اشعار حماسی، عارفانه، اسطوره‌ای، پند و اندرز، عاشقانه و رباعیات با

شیوه‌های گوناگون خوش‌نویسی چون کوفی، نسخ و ثلث، زمانی زینت‌بخش داخل و زمانی خارج ظروف سفالین به‌ویژه نوع زرین‌فام شدند. سابقهٔ ساخت اشیایی که اشعار فارسی روی آن‌ها نوشته‌شده به قرن سوم ق/ نهم م می‌رسد. قدیمی‌ترین سفال مزین به شعر فارسی بر روی یک‌تکه سفال مکشوفه از نیشابور به خط نسخ نوشته‌شده است. بیشتر اشعاری که بر روی سفال‌ها و کاشی‌های زرین‌فام نوشته‌شده، رباعی است؛ ولی از قالب‌های دیگر شعر فارسی مانند غزل، قطعه نیز استفاده شده است. اشعار فارسی روی این سفال‌ها متعلق به شاعران نامدار و بعضاً کمتر شناخته‌شده فارسی‌زبان است. از جمله شاعرانی که اشعار آنان روی سفال آمده می‌توان از فردوسی، بابا افضل کاشانی، انوری، ظهیر، فارابی، سنایی، عمر خیام و حافظ نام برد. اشعار نوشته‌شده بر روی سفالینه‌ها بسیار ارزشمندند چون از این دوره نسخه‌های مصوّری از حماسه ملی ایران، شاهنامه، در درست نیست. بر روی این سفالینه‌ها بارها گاه بیتی از شاعری نامدار چون فردوسی و یا نظامی و گاه رباعی گمنامی با محتوایی پیش‌پاافتاده حاکی از عشقی ناکام استفاده شده است که البته چندان خالی از لطایف ادبی نیست چون ازیک‌طرف حامی بدل‌سازی‌های مردمی از ادبیات و اشعار کلاسیک و از سوی دیگر حاوی نمونه‌هایی از محاوره‌های موجود در بین افراد طبقهٔ فرودست جامعهٔ آن روزگار است. از طرف دیگر کتیبه‌های بزرگ و رسمی کوفی در تقابل با کتیبه‌های رایج نسخ و شکل‌بندی‌های رایج هندسی بر روی ظروف زرین‌فام بارها به کار رفته است (نصری، ۱۳۹۹: ۶۷، ۶۸).

یکی از ویژگی‌های مهم این سفالینه‌ها پیوندی است که با ادبیات برقرار می‌سازند و آن به‌تصویرکشیدن مضامین داستانی شاهنامه و خمسه نظامی است. اشکال انسانی با صورت‌های گرد، چشمان کشیده و دهان‌های کوچک تأکید بر نژاد زرد دارند. پیکره‌ها به‌صورت تک‌نفره و یا چندنفره مصوّر و نقوش متنوع جانوری و نقش‌مایه‌های گیاهی همراه با کتیبه‌نگاری از دیگر تزیینات این اشیا است (ویلسن آلن، ۱۳۸۳: ۵). استفاده از کتیبه جهت تزیین و انتقال مفاهیم از طریق اشعار، احادیث و ادعیه در مراکز ساخت سفال موردتوجه هنرمندان بوده است. بسیاری از ظروف کاشان دارای نوشته‌های کوفی و شکسته تعلیق است که در لبه ظروف و گاهی هم در وسط آن‌ها به‌چشم می‌خورد (سلیمانی معز، ۱۳۹۸: ۱۴۴).

با بررسی محتوای کتیبه‌ها می‌توان به ادبیات آثار پی برد. در خصوص ارتباط محتوایی کتیبه‌ها با تصاویر باید متذکر شویم که گاه متون با تصاویر مرتبط‌اند و گاه نیستند. این مضامین را در این موارد می‌توان خلاصه نمود: ۱ـ مضامین مذهبی: آیات، روایات و احادیث، دعاهای معمول برای صاحب اثر ۲- مضامین ادبی: داستان‌های شاهنامه، سروده‌ها و داستان‌های عاشقانه، رباعیات ایرانی ۳- شناسنامه اثر: شامل نام سازنده، تاریخ ساخت، نام اهداکننده ۴- زبان آثار: عربی و فارسی (نجفی، ۱۳۹۴:۳۶).

تطبیق متن و تصویر در نمونه‌های مورد پژوهش

همان‌طور که پیش‌تر بیان شد تمامی سفالینه‌های زرین‌فام، در تصویرهایی که ارائه شده، بر اساس ظروف دارای کتیبه و نقوش مختلف هستند که تمامی آن‌ها متعلق به دوره ایلخانی و در موزهٔ باستان‌شناسی و هنر دوران اسلامی موزهٔ ملی ایران محفوظ می‌باشند. در این پژوهش به تطبیق و ارتباط متن و تصویر پرداخته است. این پرداخت از تطابق متون خوانده‌شده با مضامین روایی هر ظرف پدید می‌آید. نقوش انسانی، حیوانی، گیاهی و هندسی از عناصر عمده و اصلی تزیینی در کاشی‌ها و محراب‌ها و ظروف سفالین زرین‌فام دوره ایلخانی‌اند که اغلب با نقوش اسلیمی در کنار یکدیگر خودنمایی می‌کنند. کتیبه‌های به‌کار رفته بر روی ظروف، اکثراً در لبه داخلی و بیرونی؛ گاه در قالب

موضوع اصلی تصاویر به‌کار رفته و در مواردی به شکل نوارهای عمودی نمایان شده‌اند. خطوط کوفی، ثلث، نسخ و تعلیق از اقسام رایج و پرکاربرد در این کتیبه‌ها هستند. در میان این آثار کتیبه‌های خوانا اغلب شامل جملات و رباعیات فارسی با موضوعات حماسی، غنایی، تاریخی و اساطیری هستند؛ لیکن در این میان کتیبه‌هایی هم وجود دارند که ناخوانا بوده و نمی‌توان آن‌ها را در زمره گروه خاصی از خطوط قرارداد.

تطبیق متن و تصویر

در این بخش با توجه به تصاویری که از آرشیو موزه ملی به‌دست‌آمده است، کتیبه‌ها خوانده‌شده و در مقام مطابقت با تصاویر قرارگرفته‌اند. در تقسیم‌بندی موضوعی صورت پذیرفته برای خوانش موضوعات تصاویر و مضامین کتیبه‌ها به بازخوانی‌های پژوهشی پیشین توجه شده و موضوعاتی مانند: غنایی، دعای خیر، اساطیری و حماسی مدنظر قرارگرفته است. این مطابقت را برای جلوگیری از پرگویی در یک جدول تطبیقی آورده‌ایم که به شرح زیر است.

جدول شماره ۱: تطبیق تصویری و فرمی عناصر ظروف سفالین زرین‌فام عصر ایلخانی (نگارنده)

شماره تصویر	اطلاعات ظرف	متن کتیبه	تصویر	موضوع تصویر	موضوع متن	مطابقت
۱	کاسه سفالی زرین‌فام به شماره ثبت ۸۲۲۴ محل کشف: گرگان	بی‌آنکه به کس رسید زوری از ما/ یا گشت پریشان‌دل موری از ما/ بی‌هیچ برآورد به صدر رسوایی/ شوریده سر زلف تو، شوری از ما چو دانی بدین در نمانی دراز/ بتارک چرا برنهی تاج آز		غنایی ـ در سطح داخلی ظرف نقوش گیاهی، انسانی و در وسط سطح داخلی ظرف دو پیکره در حال گفتگو در میان پرندگان و گیاهان با ساقه‌های بلند و برگ‌ها که درون کادری مدور قرارگرفته‌اند، زینت داده‌شده است.	غنایی	دارد

شماره تصویر	اطلاعات ظرف	متن کتیبه	تصویر	موضوع تصویر	موضوع متن	مطابقت
۲	تنگ سفالی دارای یک دسته و لوله زرین‌فام به شماره ثبت ۳۰۹۸ محل کشف: کاشان	العز و الاقبال و الدوله و السلامه: دعا برای خواستن عزت و جلال، احترام، دولت و امنیت		اساطیری ـ سرتاسر سطح بیرونی این ظرف با نقوش حیوانی، هندسی تزیین‌شده است. در اطراف این تنگ سفالی نقوش پرندگان و تزیینات تلفیقی طوماری شکلی از خط کوفی و نقوش گیاهی به‌صورت مدور آراسته‌شده است.	دعای خیر	ندارد
۳	کاسه سفالی زرین‌فام به شماره ثبت ۴۷۷۱ محل کشف: گرگان	ای رای تو سال و ماه آزردن من/ گفتی نکنم با تو دگر بدعهدی/ این نیز نگردن تو بر گردن من/ نگهدار باد جهان‌آفرین (۳ بار تکرار شده است)		غنایی ـ دعای خیر سراسر سطح داخلی این ظرف با نقوش انسانی تزیین‌شده است و در وسط سطح داخلی ظرف دو پیکره در حال گفتگو و اطراف لبه داخلی و بیرونی آن با اشعار فارسی به خط تعلیق زینت یافته است.	غنایی	دارد
۴	تنگ سفالی زرین‌فام به شماره ثبت ۴۷۵۵ محل کشف: احتمالاً کاشان	شادی و نشاط و خرمی کار تو باد اقبال و ظفر بار تو باد گردون فلک دارنده ایام شاد است هر آنکه با غم یار ساخت باخت هرآن چه با کار ساخت مقصود ببافت نور از آن گرفت گل که شب گل بوی بدان یافت کی با جار ساخت		اساطیری ـ حماسی در این ظرف از نقوش انسانی، گیاهی و حیوانی استفاده شده که در میان دو خط محاط گردیده است. در بالای این بخش نیز نقش اسفنکس با بر انسان دیده می‌شود که توسط دو دایره کوچک و بزرگ محاط شده است. این نقش در دورتادور ظرف به فواصل معین تکرار شده. در فواصل خالی بین هر دو دایره نقش لوزی‌های نامنظمی که به هم نزدیک شده‌اند وجود دارد.	دعای خیر	ندارد

شماره تصویر	اطلاعات ظرف	متن کتیبه	تصویر	موضوع تصویر	موضوع متن	مطابقت
۵	کاسهٔ سفالی زرین‌فام به شماره ثبت ۴۷۷۶ محل کشف: احتمالاً گرگان	ای رای تو سال و ماه آزردن من فارغ ز من و شاد به غم خوردن من گفتی نکنم با تو دگر بدعهدی این نیز نکردن تو در گردن من من مهر تو در میان جان آوردم با او همه خرد در میان آوردم آخر ز همه جهان برآوردم، سر تا مهر تو در میان جان آوردم، نگهدار بادا جهان‌آفرین.		اساطیری سرتاسر سطح داخلی این ظرف با نقوش گیاهی، اسلیمی و برگ‌ها به شیوه نقاشی زیر لعاب زرین‌فام تزیین‌شده است که بازتاب فلزفام قهوه‌ای گونه تیره‌رنگی دارد.	غنایی	دارد
۶	کاسه سفالی زرین‌فام به شماره ثبت ۳۱۷۹ محل کشف: کاشان	من در هوس تو هوش درباخته‌ام وانگه هوس گر تو هوش خودساخته‌ام هوشم به تو هوس تو شد ... کرد شبی این هوش در ... خته‌ام علی العهد امر لعلی یا لیلی... ؟ ... خوانا ... کتیبه لبه خارجی ظرف: بخور هرچه داری منه باز پس تو رنجی... ماند... هر و اقبال و دولت لصاحبه ... همه داد تو بی داد بنزد یادم دل شده... باد نبر آن طبع خراب دلش... این حال شده کتیبه بدنهٔ خارجی ظرف: ور جان نبرد همچو دل مسکین اید... شکست که... تو را... تحسینید... شیرینید.	 	اساطیری سرتاسر سطح داخلی این ظرف با نقوش گیاهی و حیوانی تزیین‌شده است و در وسط این ظرف تجمع پرندگان و اطراف آن اشعار درون کادری مدور و اشکال گیاهی و ساقه‌ها زینت داده‌شده است.	غنایی	دارد

شماره تصویر	اطلاعات ظرف	متن کتیبه	تصویر	موضوع تصویر	موضوع متن	مطابقت
۷	تنگ سفالی زرین‌فام به شماره ثبت ۴۷۶۵ محل کشف: گرگان	چاکر ز تو بسیار بجان گردید است در سنگدلی بت و در بی‌پایی مثل تو به خاک‌پای تو گردیده است.		اساطیری سراسر این تنگ سفالی با نقوش حیوانی (پرندگان) و گیاهی اعم از برگ‌ها و اسلیمی‌ها و همچنین تزیینات طوماری شکل تزیین‌شده است. استفاده از رنگ لاجورد در خط‌های جداکننده و اسلیمی‌ها باعث زینت بیشتر آن شده است.	غنایی	دارد
۸	قاب سفالی زرین‌فام به شماره ثبت ۳۳۳۹ محل کشف: کاشان	العز الدائم و الاقبال الرائد و النصر الغاب و العز القائم و الجد الصاعد بقا.		غنایی ـ سطح داخلی این ظرف با نقوش گیاهی، حیوانی تزیین‌شده است. در قسمت وسط ظرف یک پیکره سواره که اطراف آن نقوش گیاهی و اسلیمی و در حول آن یک پیکره نشسته و اسلیمی‌ها به‌صورت مدور تکرار شده است. در بخش لبه بیرونی ظرف نقوش نوعی از چهارپایان که به نظر می‌رسد گونه از گربه‌سانان است به‌صورت مدور تکرار شده است.	دعای خیر	ندارد

شماره تصویر	اطلاعات ظرف	متن کتیبه	تصویر	موضوع تصویر	موضوع متن	مطابقت
۹	قاب سفالی زرین‌فام به شماره ثبت ۳۱۸۱ محل کشف: کاشان	العز البقا و الاقبال و الدوله، با تاریخ ۶۱۰ هجری قمری.		بزمی ـ قسمت داخلی این ظرف با نقوش گیاهی، انسانی و حیوانی تزیین‌شده. در مرکز ظرف نقش سه پیکره در حال گفتگو و میان آن‌ها نقوش گیاهی و اسلیمی و همچنین پرندگان و ماهی در قسمت پایین پیکره‌ها زینت یافته است. همچنین لبه ظرف با تزیینات طوماری شکل آراسته‌شده است.	دعای خیر	ندارد
۱۰	کاسه سفالی زرین‌فام به شماره ثبت ۴۳۹۴ محل کشف: گرگان	متن کتیبه: نوشته بدنه ظرف: الافوق لنا غرام ـ تفاخر؟ غرم طاوه الکلام نسیم الریح من انفاس ـ علیک کما علی سلما سلامی نوشته لبه ظرف: من مهر تو در میان جان آوردم، با او همه خرده در میان آوردم با او همه خرده در میان آوردم – العز الدائم الاقبال الزاید. ای برده دلم ز دست دلداری کن در کار توام به عشق همکاری کن دانم که لب خوش تو دادم ندهد باری به زبان خوش مرا یاری کن.		اساطیری قسمت مرکزی این ظرف با نقوش گیاهی و حیوانی به شیوه نقاشی لعاب زرین‌فام تزیین شده است. تمرکز ظرف با نقوش دو حیوان چهارپا در میان نقوش گیاهی و ساقه‌های بلند که به نظر می‌رسد غزال‌اند زینت داده‌شده است.	غنایی	دارد

شماره تصویر	اطلاعات ظرف	متن کتیبه	تصویر	موضوع تصویر	موضوع متن	مطابقت
۱۱	تنگ سفالی زرین‌فام بدون دسته به شماره ثبت ۴۷۶۶ محل کشف: گرگان	این دو بخش توسط نواری طلایی با خط نسخ هک شده است: ای رای تو سال و ماه آزردن من فارغ ز من و شاد به غم خوردن من گفتی تا نکنم در میکده جز می جز وضو نتوان کرد و آن نام که زشت شد نکو نتوان کرد می‌خورد تو که از پرده مستوری ما ازبس‌که به دریده شد رفو نتوان کرد متن کتیبه: نگهدار بادا جهان‌آفرین که به هر جا که باشد خداوند این العز الدائم و الاقبال الزاید و السعاده و السلامه و البقا اصاحبه.		اساطیری سرتاسر سطح بیرونی این ظرف تلفیقی از خط کوفی، نسخ با نقوش گیاهی تزیین‌شده است.	غنایی	دارد
۱۲	بشقاب تو گود سفالی زرین‌فام به شماره ثبت ۲۱۳۷۷ محل کشف: تخت سلیمان	نگه‌دار بادا جهان‌آفرین/ بهر جا که باشد خداوند این (فردوسی) در دهر کسی به گل‌عذاری نرسید/ تا بر دلش از زمانه خاری نرسید/ چون شانه تا سرش به صد شاخ نشد/ دستش به سر زلف نگاری نرسید (خیام)		اساطیری سرتاسر سطح داخلی این ظرف با نقوش گیاهی، هندسی و حیوانی تزیین‌شده است. سطح داخلی ظرف را نقش یک گوزن در میان گل‌ها و بوته‌ها که درون کادر مدوری قرار گرفته، زینت یافته است و سرتاسر دیواره و لبه پهن ظرف با نقوش گیاهی و هندسی آراسته شده است.	غنایی	ندارد

تحلیل نتایج حاصل از جدول

بر اساس تطبیق صورت گرفته و نتایج حاصل از جدول شماره ۱، از میان ۱۲ ظرف بررسی‌شده که دارای شاخصه‌های مهم ذکرشده‌اند و به دوره ایلخانی تعلق دارند و همچنین دارای کتیبه در کنار نقوش انسانی‌اند؛ میان هفت عدد از آن‌ها نقش و کتیبه با هم مطابقت دارند. سفال‌های شماره ۱، ۳، ۵، ۶، ۷، ۱۰، ۱۱ از این قبیل‌اند. اغلب موضوعات به‌کاررفته مربوط به موضوعات عاشقانه، غنایی و اساطیری است که نشان‌دهندهٔ اهمیت و رواج این اشعار در تزئینات سفالینه‌های زرین‌فام است. اما در این میان پنج ظرف از مجموع دوازده ظروف موردبررسی، مطابقتی میان نقوش و کتیبه وجود نداشت. با تعجب از اینکه چرا بین تصویر و متن این سفالینه‌ها، هیچ‌گونه قرابتی وجود ندارد و حتی در مواردی کتیبه حک‌شده بر روی ظرف، ارتباط چندانی هم با تصویر ندارد؛ به نظر می‌رسد هنرمند سازنده بر طبق یک سنت، متون خاصی را با مضمون دعای خیر، بدون توجه به تصویر رایج که غالباً نقوش غنایی است، بر روی ظرف حک نموده است. البته از این نکته نیز نباید غافل ماند که خاندان‌های مختلفِ سفالگر، سنت خاص خود را در نقوش و کتیبه‌های روی ظروف داشته‌اند و لزوماً این مسئله به معنای یک ارتباط معنادار بین تصویر و متن نخواهد بود.

نتیجه‌گیری

همان‌طور که در تحلیل نتایج اشاره شد بیشتر سفالینه‌های زرین‌فامی که موردبررسی قرار گرفت دارای مطابقت متن و تصویر است و این دلالت بر دقت‌نظر هنرمند دارد؛ و با وجود اینکه سفال را به‌صورت گسترده و در تعداد بالا می‌ساخت؛ اما از یک سنت هماهنگ و فکر شده پیروی نموده است. سنتی که به‌خوبی نمایانگرِ آشنایی بسیارش نسبت به مقولات اسطوره‌ای و شعری است. چراکه انتخابِ روایتی غنایی و اساطیری و همچنین نگارش کتیبه‌ای مرتبط از یک هنرمندِ دارای اندیشه برمی‌آید. این دقت نظر یا حاصل اتفاق فردی است یا این گمان را افزایش می‌دهد که این سفال به‌صورت خاص، خصوصی و سفارشی تولیدشده است. همان‌طور که می‌توان نتیجه گرفت نمونه‌های محدود دیگر که دارای مطابقت متن با تصویر نیستند و احتمالاً طبق عادت و سنت تصویری ساخته‌شده‌اند.

این پژوهش بر آن بوده است تا با بهره‌گیری از روش توصیفی تحلیلی به دو پرسش ارائه‌شده پاسخ‌هایی ارائه دهد.

کتیبه‌ها و نقوش به‌کار رفته در تزیین این سفال‌های زرین‌فام نشان‌دهنده اهمیت و ارزشمندی برخی نقوش ایرانی و نمودار خوش‌نویسی و جلوه‌گری اشعار و جملات فارسی است.

با تحلیل و تطبیق اشعار کتیبه‌های موردنظر و باتوجه به نتایج حاصل از جدول شماره ۳ می‌توان به کاربرد و ارتباط اشعار و جملات فارسی و نقش‌مایه‌های تزئینی مختلفی که بر روی سفال‌های دوران ایلخانی است دست‌یافت. در بین سفال‌هایی که مورد تحلیل قرارگرفته‌اند شباهت‌های زیادی در فرم ظروف و نقش و تزئینات آن‌ها وجود دارد. اشعار و جملات به‌کاررفته اغلب فارسی و گاهی هم عربی، و اشعار طولانی و کوتاه هستند. همه آن‌ها دارای معنا و اغلب در ترکیب با تزئینات اسلیمی و طوماری و همچنین به‌تنهایی در میان اشکال مختلف به‌کار رفته‌اند. مضامین دعای خیر، برکت و سعادت برای مخاطب؛ در بیشتر کتیبه‌ها مشترک و همچنین مضمون اشعار عاشقانه، اسطوره‌ای و غنایی است. در بیشتر ظروف مورد تحلیل اشعار و جملات با نقوش به‌کار رفته ارتباط دارند و در تعداد اندکی با تصویر خود مطابقت ندارند. لیکن در ظروفی که میان متن کتیبه و نقش موردنظر پیوندی وجود ندارد، می‌توان این‌چنین گفت: که برخی از سفالگران آن عصر نقوش مختص به خاندان خود را داشته‌اند و انتقال آن را نوعی سنت و اهمیت می‌دانستند و برخی هم ذوق و سلیقه شخصی خود را ترسیم می‌کردند.

منابع و مأخذ

۱. بیک‌محمدی، نسرین؛ حسینی، سید هاشم و مرادی محتشم، سپیده. (۱۳۹۷) «مطالعه تطبیقی سبک سفال زرین‌فام شهرهای کاشان و رقه». **مطالعات باستان‌شناسی پارسه**. سال دوم. شماره سوم. ص ۱۳۲_ ۱۱۳.

۲. توحیدی، فائق . (۱۳۸۹). **فن و هنر سفالگری**. (چاپ هفتم). انتشارات سمت.

۳. رایگانی، ابراهیم؛ پاک‌باز کتج، داوود . (۱۳۹۷) «بررسی نقوش سفالینه‌های زرین‌فام و ظروف فلزی دوره سلجوقی و ایلخانی و بازتاب زندگی اجتماعی آن عصر». **فصلنامه علمی ـ پژوهش نگره**. شماره ۴۷، ص ۲۹_۴۵.

۴. سلیمانی معز، وحیده. (۱۳۸۹) «بررسی و تحلیل نقوش سفال زرین‌فام قرون ۷ و ۶ ری». **پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد . دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی**، دانشکده ادبیات و علوم‌انسانی، گروه باستان‌شناسی.

۵. لشکری، آرش؛ شریفی‌نیا، اکبر و مهاجر وطن، سمیه. (۱۳۹۳). «بررسی نقوش کاشی‌های زرین‌فام آوه از دوره ایلخانیان». **فصلنامه ملی پژوهشی نگره**. شماره ۳۲. ص ۵۳_ ۳۹.

۶. لشکری، آرش. (۱۳۹۷). «بررسی و مطالعه سفال‌های زرین‌فام نویافته آوه». **فصلنامه علمی-پژوهشی نگره**. شماره ۴۵.

۷. محمدزاده، میانجی، مهناز. (۱۳۹۲) **بررسی سیر تاریخی سفال زرین‌فام در جهان**. تهران: انتشارات سروش.

۸. نجفی، ثریا. (۱۳۹۴). «مقایسه تطبیقی سفالینه‌های زرین‌فام کاشان و گرگان در سده‌های ۶ و ۷ هجری». **پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشکده هنر و معماری، کاشان**.

۹. نصری، اسماعیل. (۱۴۰۰) «بررسی و بازنگری تخصصی ۱۰ نمونه سفال زرین‌فام موزه آبگینه و سفالینه‌های ایران». **دوفصلنامه علمی ـ پژوهشی هنر**. سال یازدهم، شماره بیست و دوم . ص ۷۷ ـ ۶۱.

۱۰. نصری، اسماعیل؛ صالحی کاخکی، احمد و شایگان فر، نادر . (۱۳۹۹) «مطالعه جایگاه اشعار فارسی در سفال زرین‌فام سده‌های میانه کاشان (با نگاهی به آثار موزه آبگینه و سفالینه‌های ایران)». **دوفصلنامهٔ علمی کاشان شناسی**. دور ۱۳، شماره یکم، ص۸۲ ـ ۶۳.

۱۱. نصری، اسماعیل. (۱۳۹۹) «درآمدی بر شکل‌گیری سفالینه‌های زرین‌فام ایران در دوران اسلامی». **فصلنامه، دانشکده هنر؛ دانشگاه شهید چمران اهواز**. دوره نهن. شماره ۲۱.

۱۲. واتسون، الیور. (۱۳۹۰). **سفال زرین‌فام ایرانی**. ترجمهٔ شکوه ذاکری. (چاپ دوم) . تهران: انتشارات سروش.

۱۳. ویلسن آلن،جیمز. (۱۳۸۳). **سفالگری اسلامی**. ترجمهٔ دکتر مهناز شایسته‌فر. (چاپ اول) . تهران: مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.

۱۴. معتقدی،کیانوش؛ طالبی آبکناری، محسن و بهارلو، علیرضا. (۱۳۹۷) **صد و سی سال مطالعات سفالینه‌های زرین‌فام ایرانی**. (چاپ اول). پژوهشگاه میراث فرهنگی،صنایع دستی و گردشگری .

۱۵. حسینی، هاشم؛ فرخ فر، فرزانه. (۱۴۰۱). «سفالینه زرین‌فام عصر صفوی: بازشناخت فرم، طرح و مراکز ساخت». **فصلنامه علمی ـ پژوهشی نگره**. شماره ۶۲. ص ۸۱_۹۸.

۱۶. اکبری، تیمور. (۱۳۹۷). **سفال زرین‌فام**. (چاپ اول). تهران: هم پا.

۱۷. حسینی، سید هاشم؛ شیرخانی، سمانه. (۱۳۹۵). «درآمدی بر گونه شناسی نقوش انسانی سفال‌های زرین‌فام سده‌های میانه اسلامی ری و کاشان». **فصلنامه علمی ـ پژوهشی مطالعات هنر اسلامی**. سال دوازدهم، شماره بیست و پنجم.

۱۸. طهوری، نیر. (۱۳۸۱). «جستجوی مفاهیم نمادین کاشی زرین‌فام». **نشریه خیال**. شماره ۱. ص ۵۸-۸۹.

۱۹. منبع تصاویر: آرشیو موزه ملی ایران.

شناسایی ابعاد و مؤلفه‌های آموزش میراث فرهنگی ناملموس در موزه‌ها به روش فراترکیب

اعظم صفی‌پور[۱]، رضا افهمی[۲]، مرجان کیان[۳]

چکیده

میراث فرهنگی ناملموس موضوعی است که در چند دهه اخیر مورد توجه نهادهای بین‌المللی قرار گرفته است. این نهادها موزه را محلی مناسب برای حفظ و اشاعهٔ میراث فرهنگی ناملموس می‌دانند؛ اما نحوهٔ آموزش این میراث در موزه ها موضوعی تأمل‌برانگیز و نیازمند پژوهش است، زیرا تاکنون محوریت فعالیت آن‌ها بر میراث ملموس متمرکز بوده است. در همین راستا هدف پژوهش حاضر دستیابی به مؤلفه‌های آموزشی میراث ناملموس در موزه‌هاست که با رویکرد کیفی و با استفاده از روش فراترکیب هفت‌مرحله‌ای سندلوسکی و بارسو (۲۰۰۷) به این موضوع پرداخته است. نگارندگان به این منظور نخست با هدف مشخص کردن فرایند مطالعات انجام‌شده، پرسش‌های پژوهش را مشخص کرده و پس از آن جهت گردآوری اطلاعات برای پاسخ به پرسش پژوهش، به بررسی منابع نوشتاری معتبر و مرتبط پرداخته است. جامعهٔ آماری متشکل از مقالات منتشرشده در پایگاه‌های فارسی و انگلیسی قابل دسترس و معتبر در شش پایگاه اطلاعاتی فارسی بین سال‌های ۱۳۹۰ تا ۱۴۰۱ خورشیدی و هفت پایگاه اطلاعاتی بین‌المللی بین سال‌های ۲۰۰۰ تا ۲۰۲۱ میلادی بود. از مجموع ۳۰۰۰ منبع، تعداد ۴۶۰ منبع شناسایی و از این تعداد ۲۵ منبع مرتبط با توجه به معیارهای ارزیابی کیفیت انتخاب شد. سپس طی سه مرحله منابع کدگذاری و مورد تحلیل قرار گرفت. بر پایه نتایج تحقیق ۸۵ کد اولیه استخراج گردید که از میان این تعداد کد، ۲۴ مقوله شناسایی و بر همین اساس هشت مؤلفهٔ اساسی شامل چرخهٔ ابزار آموزشی برای فرهنگ ناملموس، تأکید به مطالعه، نقش آگاهی، آموزش در دسترس، ادغام حفظ موزه با آموزش، عناصر میراث ناملموس، فرهنگ ناملموس و نقش نهادها در حفظ میراث فرهنگی به‌عنوان ابعاد و مؤلفه‌های تأثیرگذار در آموزش میراث ناملموس در موزه مشخص شد. یافته‌های این پژوهش می‌تواند در سیاست‌گذاری‌های آموزش میراث فرهنگی مورد استفادهٔ نهادها و سازمان‌های فرهنگی قرار گیرد و در بهبود عملکرد آموزش میراث ناملموس در موزه‌ها مؤثر باشد.

واژگان کلیدی

آگاهی، آموزش در موزه، فراترکیب، میراث فرهنگی ناملموس.

۱. مدرس دانشگاه تربیت مدرس
۲. پژوهش هنر دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران
۳. گروه مطالعات برنامه درسی دانشکده روانشناسی و علوم تربیتی دانشگاه خوارزمی

a.safipour@modares.ac.ir
afhami@modares.ac.ir
kian@khu.ac.ir

مقدمه و بیان مسئله

میراث فرهنگی ناملموس به‌طور فزاینده‌ای در سال‌های اخیر به‌عنوان یکی از مؤلفه‌های مهم میراث فرهنگی تاریخی و تثبیت هویت اجتماعی به رسمیت شناخته شده است (Cerquetti et al., 2022). این پدیده عمیقاً در اندیشهٔ مردم ریشه دارد؛ گواهی حیاتی برای تاریخ و هویت یک نسل است و به‌عنوان نماد یک ملت عمل می‌کند (Zhao et al., 2024). با توسعهٔ جوامع و روند جهانی‌شدن و نوسازی، میراث فرهنگی ناملموس دچار فرسایش و آثار منفی خواهد شد (Liu, 2019). چنان‌که بسیاری از نمونه‌های این دسته از میراث به طور چشمگیری بقای خود را در جامعهٔ مدرن در معرض نابودی می‌بینند (Zhang et al., 2022). از این رو به‌خلاف میراث ملموس، میراث ناملموس طبیعتاً ماهیتی پویا دارد. از یک سو این میراث دائماً خود را بازسازی می‌کند تا به‌طور مستمر هویت فرهنگی سازندگان و دارندگان خود را منعکس سازد. در واقع، چنین میراثی دارای ظرفیت ذاتی برای اصلاح و شکل دادن ویژگی‌های خود به موازات تحولات فرهنگی جوامع مرتبط با آن است؛ بنابراین قادر است میراث زندهٔ آن‌ها را در هر لحظه بازنمایی کند. از سویی دیگر، این انعطاف ذاتی یا به عبارت دیگر، خصیصهٔ آن را به‌ویژه در برابر جذب شدن از سوی مدل‌های فرهنگی کلیشه‌ای حاکم در هر زمان آسیب‌پذیر می‌کند (Lenzerini, 2011). درک اهمیت میراث ناملموس از زمانی آغاز شد که سنت‌ها در بازتولید فرهنگی شکست خوردند (Abu Bakar et al., 2011)؛ از این رو پس از اعلامیهٔ بوداپست در سال ۲۰۰۲ تأکید بیشتری بر «مشارکت فعال جوامع محلی در همهٔ سطوح در جهت شناسایی، حفاظت و مدیریت اموال میراث جهانی شد.» (Deacon & Smeets, 2013) و مقدمهٔ مناسبی برای توجه به میراث ناملموس گشت؛ چنان‌که در پی آن کنوانسیون یونسکو برای حفاظت از میراث فرهنگی ناملموس در سال ۲۰۰۳ رویکردی جدید و جامع دربارهٔ میراث فرهنگی در پیش گرفت و همچنین مجموعهٔ جدیدی از ابزارها و راهبردهای اداری و قانونی برای شناسایی، حفظ، مدیریت و ترویج میراث فرهنگی ناملموس ایجاد کرد. (Konach, 2015)

واژهٔ کلیدی کنوانسیون «حفاظت» است که به‌عنوان اقداماتی با هدف تضمین پایداری میراث فرهنگی ناملموس، از جمله شناسایی، مستندسازی، تحقیق، حفاظت، ارتقا، انتقال، به شکل رسمی و غیررسمی تعریف شده است (Keitumetse, 2006). هدف کنوانسیون ۲۰۰۳ حفاظت و ترویج میراث محلی بود (Konach, 2015) که آن را در پنج گروه طبقه‌بندی کرد. این گروه‌ها عبارت‌اند از: الف) سنت‌ها و اصطلاحات شفاهی، از جمله زبان به‌عنوان وسیله‌ای برای میراث فرهنگی ناملموس؛ ب) هنرهای نمایشی؛ پ) رسوم اجتماعی، آیین‌ها و جشن‌ها؛ ت) دانش و رسوم در مورد طبیعت و جهان؛ ث) مهارت در هنرهای دستی سنتی؛ (Convention, 2003).

بر همین اساس کشورهای مختلف اقدامات مهمی همچون آموزش را در جهت حفظ میراث ناملموس در برنامه‌های خود گنجاندند؛ چراکه فعالیت‌های آموزشی کشورهای عضو به‌ویژه زمانی که به سایت‌های میراث جهانی و میراث فرهنگی ناملموس مربوط می‌شود، به‌شدت با ترویج در ارتباط است. از این رو، آموزش میراث فرهنگی باید از منظر گروه‌های هدف مختلف با استفاده از ابزارهای مناسب (پویانمایی، بازی‌های آنلاین، کنفرانس‌ها، وبینارها، گزارش‌ها) در نظر گرفته شود (Burduk et al, 2021)؛ چنان‌که با توجه به اهمیت بحث حفظ و آموزش میراث ناملموس که از اهداف اساسی کنوانسیون فوق نیز محسوب می‌شود، موزه به‌عنوان نهادی مناسب به این منظور تلقی شد؛ چرا که موزه‌ها به لحاظ اینکه که کمک‌های شناختی به فرد می‌دهند، نقش زیادی در آموزش دارند (Altintas & Yenigül, 2020).

همچنین در آخرین کنفرانس شورای جهانی موزه‌ها (ایکوم) در سال ۲۰۲۲ موزه نهادی غیرانتفاعی و دائمی در

خدمت جامعه که به پژوهش، گردآوری، نگهداری، تفسیر و نمایش گذاشتن میراث ملموس و ناملموس می‌پردازد، تعریف شد. نهادی در دسترس و فراگیر که درهایش به روی همگان باز است و تنوع و پایداری را پرورش می‌دهد. موزه‌ها از نظر اخلاقی، حرفه‌ای و با مشارکت جوامع اداره می‌شوند و با ارائهٔ تجربیات متنوع برای آموزش، لذت، تفکر و به اشتراک‌گذاری دانش، [با مردم] ارتباط برقرار می‌کنند. (ICOM, Prague, 2022). توجه به میراث ناملموس به‌عنوان بخش مهم تعریف موزه از سال ۲۰۰۷ [۱] آغاز شده است. این میراث نیازمند پژوهش، گردآوری، تفسیر و نمایش آن در موزه است. موزه‌ها می‌توانند از میراث ناملموس برای ایجاد درک بهتر بازدیدکنندگان خود استفاده کنند. با کمک میراث ملموس و ناملموس، موزه‌ها می‌توانند شکاف بین خود و بازدیدکنندگان را پر کنند. برای این کار موزه‌ها باید جنبه‌های ناملموس مجموعه‌های خود را شناسایی، مستند و بازنمایی کنند (Bala ,2015) و از آن مهم‌تر زمینهٔ آموزش و انتقال مفاهیم را فراهم سازند.

نه تنها نحوهٔ شناسایی و محافظت مؤثر و دقیق میراث ناملموس به یک موضوع چالش برانگیز تبدیل شده است (Gonçalves et al., 2022) بلکه آموزش این دسته از میراث نیز با مشکلاتی همراه است. موزه می‌تواند به‌عنوان عرصه‌ای عمل کند که مردم در آن سنت‌های خود را بیاموزند و آن‌ها را به نسل بعدی منتقل کنند (Yoshida,2004)؛ از این رو آموزش موزه را می‌توان مجموعه‌ای از ارزش‌ها، مفاهیم، دانش‌ها و شیوه‌هایی تعریف کرد که هدف آن تضمین ارتقای آگاهی بازدیدکننده است. این فرایند فرهنگ‌پذیری بر روش‌های آموزشی، توسعه، تحقق و کسب دانش جدید متکی است (Desvallées & Mairesse, 2010). فعالیت‌هایی که هدف اصلی آن انتقال دانش (اطلاعات، مهارت‌ها و نگرش‌ها) به بازدیدکننده است، به‌عنوان عمل درک، تعامل و جذب یک شیء به‌وسیلهٔ یک فرد تعریف می‌شود که منجر به «کسب دانش یا توسعهٔ مهارت‌ها یا نگرش‌ها» می‌شود (Allard & Boucher, 1998).

بنابراین می‌توان گفت آموزش موزه فرآیندی است برای آماده‌سازی امکانات موزه، استفاده از مجموعه‌های موجود و سازمان‌دهی برنامه‌های آموزشی بازدیدکننده‌محور که کنجکاوی، علاقه و هیجان را برمی‌انگیزد و همهٔ این‌ها در جهت تلاش برای امکان یادگیری بازدیدکنندگان است (Ilhan et al., 2014)؛ هر چند از نظر Ansbacher «یادگیری» اصطلاحی بسیار محدودکننده برای توصیف تجربیات موزه است. به‌طور کلی، تعاریف یادگیری اکنون آن‌قدر گسترده است که شامل لذت، رضایت و سایر نتایج حاصل از تجربیات می‌شود (Ansbacher, 2002). سندل می‌گوید: موزه‌ها در سطح جامعه می‌توانند به‌عنوان میانجی (کاتالیزور) برای بازسازی اجتماعی به کار روند؛ چنان‌که موزه‌ها در جوامع توانمند، اراده و اعتماد به نفس و مهارت‌هایی برای کنترل بیشتر زندگی را افزایش می‌دهند و موجب توسعهٔ محله‌های زندگی افراد می‌شوند (Ioannides, 2017). به‌عنوان مثال در موزه‌های زیمباوه سعی کردند بسیاری از مفاهیم اجتماعی را از طریق برگزاری نمایشگاه، به گروه‌های مختلف آموزش دهند؛ برای مثال ارتقای سطح فرهنگی و آموزشی افراد و آشنایی آن‌ها با حقوق اولیه‌شان، از این طریق تحقق یافته است. (Chiwara, 2017)

Sachatello-Sawyer و همکارانش (۲۰۰۲) براین نظرند که موزه‌ها موجب دسترسی به اشیاء منحصر به فرد، افراد

۱. از سال ۱۹۴۶ تا ۱۹۴۷ که شورای جهانی موزه‌ها شروع به کار کرد، تا کنون تعاریف جدید و کامل‌تری از موزه ارائه شده است. اصطلاح میراث ناملموس از سال ۲۰۰۷ وارد تعریف موزه شد و این‌گونه مطرح شد. موزه نهادی غیرانتفاعی و دائمی در خدمت جامعه و توسعهٔ آن است که برای عموم گشوده است و میراث ملموس و غیرملموس بشر و محیط او را به‌منظور آموزش، مطالعه و سرگرمی، کسب، حفاظت و نگهداری می‌کند، دربارهٔ آن به پژوهش می‌پردازد، آن را انتقال و نمایش می‌دهد. (اساس‌نامهٔ ایکوم، تصویب‌شده از سوی بیست و دومین مجمع عمومی) (وین، اتریش، ۲۴ اوت ۲۰۰۷).

منحصر به فرد و مکان‌های منحصر به فرد می‌شوند و از طریق این دسترسی است که می‌توانند فرصت‌های یادگیری غیرمعمول و ارزشمندی را ارائه دهند (Monk, 2013). از این رو با توجه به ظرفیت‌های موجود در موزه به‌منظور آموزش، پژوهش حاضر به این مسئله می‌پردازد که در چنین بستری که قابلیت آموزشی بالایی دارد، مؤلفه‌های مهم آموزش میراث ناملموس در موزه‌ها کدام‌اند؟ و چه شاخص‌ها و مختصاتی نقش مؤثری در آموزش میراث ناملموس در موزه را ایفا می‌کنند؟

روش پژوهش

پژوهش پیش‌رو به جهت هدف، کاربردی و رویکرد مورد استفاده در آن سنتزپژوهی کیفی از نوع فراترکیب است. این شیوه از سنتزپژوهیِ کیفی، تحلیل علمی کاوشگرانه‌ای است که در آن پژوهشگر می‌کوشد یافته‌های مطالعاتی کیفی را بررسی، تحلیل و در نهایت ترکیب کند (Sandelowski & Barroso, 2007).

در فراترکیب، اطلاعات و یافته‌های پیشین استخراج می‌شود و با موضوع مطالعه مورد بررسی قرار می‌گیرد. روش جمع‌آوری داده‌ها در این پژوهش مبتنی بر اطلاعات اسنادی و ابزار گردآوری داده‌ها نیز اسناد و مدارک پیش از این پژوهش است که شامل بررسی کلیهٔ منابع نوشتاری معتبر می‌شود. در پژوهش حاضر جامعهٔ آماری ۳۰۰۰ منبع نوشتاریِ منتشرشده در پایگاه‌های اطلاعات علمی داخلی و خارجیِ در دسترس بود که بر مبنای کلیدواژه‌های **میراث ناملموس**، **آموزش** و **موزه** جست‌وجو شد. برای منابع فارسی از سال ۱۳۹۰ تا ۱۴۰۱ و برای منابع لاتین از سال ۲۰۰۰ تا سال ۲۰۲۱ منابع نوشتاری در نظر گرفته شد. نمونه‌گیری منابع با رویکرد هدفمند انتخاب شد و معیارهای بازهٔ زمانی، دامنهٔ موضوعی مرتبط با آموزش میراث ناملموس در موزه‌ها، مقالات چاپ‌شده در نشریات معتبر مورد توجه بود.

فراترکیب روشی جدید برای تحلیل کیفی پژوهش‌های پیشین است که بر پایهٔ یافته‌های سایر مطالعات مرتبط کیفی انجام می‌شود. در نتیجه، نمونهٔ مورد نظر برای فراترکیب، از مطالعه‌های منتخب و بر اساس ارتباط آن‌ها با پرسش پژوهش تشکیل می‌شود (Zimmer, 2006). به گفتهٔ **اروین** و همکاران هدف از فراترکیب، تلفیق و تفسیر الگوها و بینش نظام‌مند در سراسر مطالعه‌ها با حفظ یکپارچگی مطالعه‌های فردی است (Erwin et al., 2011). به همین ترتیب **پترسون** (Paterson, 2001) هدف اصلی فراترکیب را تئوری میان‌برد یا توسعهٔ چارچوب نظری می‌داند. به‌طور کلی اهداف فراترکیب، توسعهٔ نظریه، انتزاع در سطح بالاتر و تعمیم‌پذیری است تا بتواند یافته‌ها را برای استفاده در عمل، بیشتر در دسترس قرار دهد (Estabrooks et al., 1994). روش فراترکیب ساندولوسکی و **باروسو** سهم بسزایی در یکپارچه کردن یافته‌های تحقیق‌های کیفی دارد و به‌طور موفقیت‌آمیزی فرایند یافتن، انتخاب، ارزیابی و ترکیب نتایج تحقیق‌های اولیه را ارائه می‌دهد (Chenail, 2009). از آنجا که این الگو یکی از پراستنادترین و پرکاربردترین الگوهای فراترکیب است، در این پژوهش از روش هفت مرحله‌ای (Sandelowski & Barroso 2007) استفاده شده که مراحل اجرایی آن در نمودار ۱ نشان داده شده است.

نمودار ۱- فرایند اجرایی روش فراترکیب (Sandelowski & Barroso, 2007)

مبنای روایی این پژوهش متخصصان و خبرگان رشتهٔ آموزش و موزه بوده‌اند و جهت سنجش پایایی از روش **کاپا کوهن** استفاده شده است.

یافته‌ها

گام نخست:

تنظیم پرسش پژوهش

نخستین گام در روش این پژوهش به‌منظور هدایت کردن کل فرایند، تنظیم پرسش اصلی پژوهش است. مؤلفه‌های آموزش میراث ناملموس در موزه‌ها کدام‌اند؟ حیطهٔ پژوهش حاضر مرتبط با موزه و آموزش میراث ناملموس در موزه است و پرسش اساسی در واقع دامنه و حوزهٔ بررسی منابع و مطالعات پیشین را مشخص می‌سازد.

در این زمینه برای رسیدن به پاسخ پرسش پژوهش، پارامترهای موضوع اولیه، «چه» (What)، جمعیت، «چه کسی» (Who)، زمان، «چه زمانی» (When) و روش‌شناسی ،«چگونه» (How) مشخص شد که در جدول شماره ۱ آمده است.

جدول۱- تنظیم پرسش پژوهش (مأخذ: نگارنده)

	پارامتر	شرح
۱	What	- مؤلفه‌های اساسی آموزش میراث ناملموس در موزه
۲	Who	- مقاله‌های علمی خارجی و داخلی
۳	When	- مقاله‌های سال‌های ۲۰۰۰ تا ۲۰۲۱ خارجی - مقاله‌های سال‌های ۱۳۹۰ تا ۱۴۰۱ داخلی
۴	How	- تحلیل اسنادی؛ تحلیل ثانویه؛ فرایند مرحله‌ای و خطی - الگوی ساندلوسکی و باروسو (۲۰۰۷)

گام دوم:

مرحلهٔ دوم شامل انتخاب مطالعات واجد شرایط برای ورود به فراترکیب است. در این مرحله پژوهشگر با توجه به حیطه و موضوع تحقیق، معیارهای ورود و خروج متنوعی را برای مطالعات در نظر می‌گیرد و جست‌وجوی نظام‌مند خود را بر مقاله‌های منتشرشده در ژورنال‌های معتبر علمی متمرکز می‌کند که در این میان همهٔ مقالات مورد بررسی باید پدیده مشترکی را مورد پژوهش قرار داده باشند. در انتها پژوهشگر مجموعه‌ای از جست‌وجوهای برخط را انجام می‌دهد تا مطالعات منتخب را مشخص سازد.

جامعهٔ هدف: مطالعات انتخابی پژوهش حاضر از بین پایگاه‌های داده، منابع چاپی و الکترونیکی و اسناد معتبر ملی و بین‌المللی است که در جدول شماره ۲ قابل مشاهده است.

جدول۲- پایگاه‌های جست‌وجوی داده‌ها (مأخذ: نگارنده)

پایگاه داده	
خارجی	داخلی
Springer & Kluwer	پایگاه اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی SID (یافت نشد)
eric.ed.gov	بانک اطلاعات علمی مگ‌ایران (Magiran) ـ پایگاه نشریات پژوهشی فارسی (یافت نشد)
Science Magazine	ensani.ir ـ پرتال جامع مقالات و پژوهش‌های حوزهٔ علوم انسانی (سه مورد یافت نشد) (دو مورد نیز یافت نشد)
JCR: ISC	Noormags (هر سه مورد یافت نشد، دو مورد نیز یافت نشد)
Scopus	علم نت (در سطح علمی و پژوهشی نیستند)
JStor	پایگاه مرکز اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی (یافت نشد)
Science Direct (Elsevier)	
نشریات تخصصی در حوزه مرتبط:	
	Journal museum education
	International Journal of Intangible Heritage

مهم‌ترین واژگان جست‌وجو شده در جدول شمارهٔ ۳ و نتایج حاصل از آن در جدول شمارهٔ ۴ مشخص شده است.

جدول۳- واژگان کلیدی جست‌وجو شده در منابع (مأخذ: نگارنده)

	واژگان کلیدی	واژگان مشابه
فارسی	آموزش، میراث فرهنگی ناملموس، موزه	میراث فرهنگی ناملموس یا میراث ناملموس، آموزش میراث ناملموس یا آموزش میراث فرهنگی ناملموس، آموزش میراث ناملموس و موزه
انگلیسی	Intangible cultural heritage Intangible Heritage or Education Museum	Intangible Cultural Heritage OR Intangible Heritage, Intangible Cultural Heritage Education OR Intangible Cultural Heritage Education, Intangible Heritage AND Museum Education

جدول۴- نتایج جست‌وجوی مقالات فارسی و انگلیسی (مأخذ: نگارنده)

سنتز اول	تعداد مقالات فارسی	تعداد مقالات انگلیسی
برحسب یکی از واژگان کلیدی و عنوان	بیش از ۱۰۰۰ مقاله با هر یک از کلیدواژه‌ها در فارسی	بیش از ۳۰۰۰ مقاله با هر یک از کلیدواژه‌ها در انگلیسی
برحسب همهٔ واژگان کلیدی	براساس هر سه واژهٔ کلیدی: صفر مقاله	بر اساس هر سه واژهٔ کلیدی: صفر
برحسب دو واژگان کلیدی	براساس دو واژهٔ کلیدی: آموزش+ میراث ناملموس:صفر براساس دو واژهٔ کلیدی: موزه +آموزش میراث ناملموس: صفر	براساس دو واژهٔ کلیدی: آموزش + میراث ناملموس:۲۵۰ براساس دو واژهٔ کلیدی: موزه + آموزش میراث ناملموس: ۲۱۰ در مجموع:۴۶۰
بر اساس نتایج و یافته‌های تحقیق	صفر	براساس دو واژهٔ کلیدی: آموزش+ میراث ناملموس:۱۷ براساس دو واژهٔ کلیدی: موزه + آموزش میراث ناملموس: ۷

گام سوم:

در این مرحله مقالات انتخاب‌شده چندین بار به دقت مرور می‌شوند تا مشخص شود که آیا مفاهیم کلیدی و مضامین آن‌ها با هدف پژوهش تناسب دارد یا نه. در نمودار شمارهٔ ۲ فرایند انتخاب مقالات نشان داده شده است.

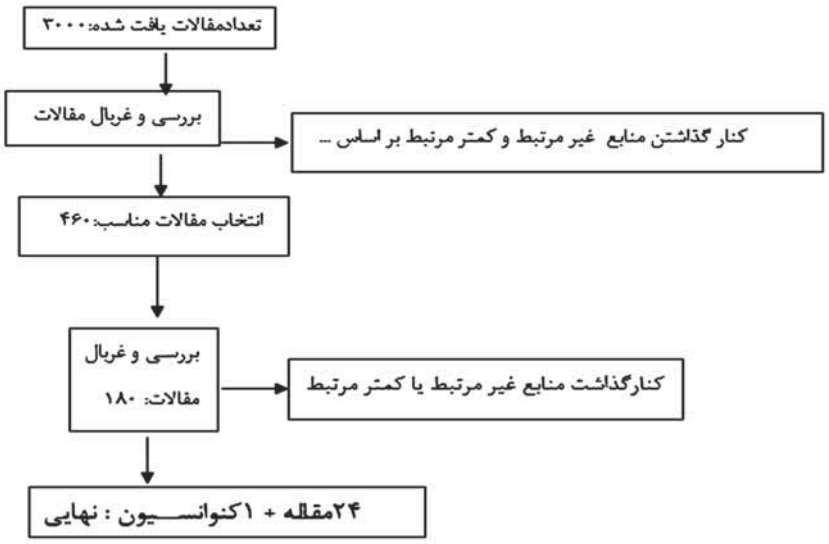
ملاک‌های ارزیابی: بخشی از مطالعات به‌دلیل عدم مطابقت با ملاک‌های ورودی و معیارهای سنجش مورد بررسی قرار نگرفتند؛ همچون مطالعات و پژوهش‌هایی خارج از زبان فارسی و انگلیسی و نوشتارهایی که در قالب

پایان نامه، رساله، نقد کتاب، گزارش‌ها و پیشنهادها درآمده است.

مقالات انتخاب‌شده بر حسب عنوان و در صورتی که منطبق با پرسش‌ها و اهداف تحقیق مورد نظر نباشد حذف می‌گردد؛ به همین ترتیب چنانچه بر حسب واژگان کلیدی، چکیده منطبق با پژوهش حاضر نبود نیز حذف گردید. در هر یک از مراحل با فیلتر کردن مقالات و حذف منابع غیرمرتبط در واقع به مقالاتی توجه می‌شود که ارتباط مستقیم با اهداف و پرسش‌های پژوهش داشته باشد.

در نهایت مرحلهٔ دیگر که همان بررسی و ارزیابی کیفیت مقالات به‌منظور حذف مقالاتی که فاقد اعتبار علمی باشد انجام می‌گیرد. یکی از مراحل تحلیل فراترکیب روش ارزیابی انتقادی (CASP) است که شاخص‌ها و مؤلفه‌های آموزش میراث ناملموس در موزه را در قالب چک‌لیست مورد نظر امتیازدهی می‌کند. ۱۰ سوال در این چک لیست طراحی شده است.

برای هر پاسخ امتیازی در نظر گرفته می‌شود: «بله» ۱، «نامعلوم» ۰٫۵ و «خیر» ۰. نتیجهٔ جمع نمره‌ها مشخص‌کنندهٔ سطح کیفیت مقالات است. به این صورت که مقاله‌ها با نمرهٔ CASP: ۰-۵ضعیف، با نمرهٔ CASP: ۶-۸ متوسط و با نمرهٔ CASP: ۹-۱۰ قوی تلقی می‌شود (Mattiussi et al., 2019; Rossettini et al., 2018). بعد از پایان ارزیابی مقاله، محقق بر مقالاتی که امتیاز لازم را به دست آورده‌اند، فرایند پژوهش را ادامه می‌دهد.



نمودار۲- شمایی از فرایند انتخاب مقالات (مأخذ: نگارنده)

گام چهارم:

پس از بررسی و انتخاب منابع مناسب در پایان ۲۵ مورد انتخاب شد که از این تعداد اطلاعات مربوط شاملِ نام منبع، نویسنده یا نویسندگان، تاریخ نشر، اهمیت مفهوم و تعداد مفهوم مورد استفاده در متن در جدول شماره ۵ آمده است.

جدول ۵- بررسی اهمیت و میزان تأثیر منابع تحلیل محتوا (مأخذ: نگارنده)

منبع	نویسنده -نویسندگان	تاریخ نشر	اهمیت و جایگاه	تعداد مفاهیم استخراج‌شده از متن
Innovative technologies for intangible cultural heritage education and preservation: the case of i-Treasures	G. Cozzani; F. Pozzi; F. M. Dagnino; A. V. Katos; E. F. Katsouli	۲۰۱۶	ارائه دیدگاه‌هایی در مورد توسعهٔ فناوری و حضور آن در زمینهٔ آموزش برای حفاظت از میراث فرهنگی ناملموس	۲
Addressing Key Challenges in Intangible Cultural Heritage Education	Francesca Maria Dagnino, Michela Ott and Francesca Pozzi	۲۰۱۵	حسگرهای پیشرفته و فناوری‌های ICT را برای حفظ یادگیری و انتقال میراث فرهنگی ناملموس مورد توجه قرار داد	۴
Ethnographic museums and Intangible Cultural Heritage return to our roots	Annette B. Fromm	۲۰۱۶	تأکید به دیدگاه مردمی در حفظ میراث فرهنگ ناملموس	۳۲
Using Serious Games for Intangible Cultural Heritage (ICH) Education: A Journey into the Canto a Tenore Singing Style	Francesca Maria Dagnino, Francesca Pozzi, Giacomo Cozzani and Luca Bernava	۲۰۱۷	تأکید به بازی‌ها در زمینه‌های تکنولوژی به‌منظور آموزش برای حفظ میراث ناملموس	۲
Museums, Intangible Cultural Heritage, and Changing Societies: The Ber gi dala Exhibition and Cultural Heritage Preservation at the Kisumu Museum, Kenya	Luby, E. M., Isaya O. Onjala, and Daniel Kibet arap Mitei	۲۰۱۶	تأکید به شیوه زندگی، ساختمان‌های سنتی، به‌صورت کلی نگاه مردم‌وار برای حفظ عناصر مربوط به موزه و میراث فرهنگی ناملموس	۱۰
Museums and the Protection of Cultural Intangible Heritage	Pan Shouyong	۲۰۰۸	نقش دولت، نظام اقتصادی و حمل و نقل در حفظ آثار مهم فرهنگ ناملموس در چین	۱۸
Building a Network for Preserving Intangible Cultural Heritage through Education: A Study of Indonesian Batik	Ching-Yi Wang	۲۰۱۹	تأکید بر شبکه نظریهٔ کنشگر در حفظ میراث ناملموس	۱۳
An adaptive framework for the creation of exergames for intangible cultural heritage (ICH) education	Grammatikopoulou, ,A. S. Laraba, O. Sahbenderoglu , K. Dimitropoulos1, S. Douka and N. Grammalidis	۲۰۱۸	تأکید بر بازی‌های مبتنی بر فناوری در حفظ میراث ناملموس	۴
The Safeguarding of Intangible Cultural Heritage from the Perspective of Civic Participation: The Informal Education of Chinese Embroidery Handicrafts	Wen-Jie Yan and Shang-Chia Chiou	۲۰۲۱	تأکید به مشارکت اجتماعی به‌خصوص در آموزش سنتی	۶

منبع	نویسنده - نویسندگان	تاریخ نشر	اهمیت و جایگاه	تعداد مفاهیم استخراج شده از متن
Integrated Conservation of the Cantonese Opera Art Museum and Intangible Cultural Heritage	Qian GUO , Xiaoxue LI	۲۰۱۵	تأکید به حافظهٔ فرهنگی و نگاه مردم‌محور در حفظ آثار فرهنگی ناملموس	۵
An Analysis of Educational Designs in Intangible Cultural Heritage Programmes: the Case of Spain	Olaia Fontal Merillas, Marta Martínez Rodríguez	۲۰۱۸	بررسی رویکردها و زیربناهای آموزشی در اسپانیا جهت حفظ میراث ناملموس	۴
The role of open museums outdoors in the revival of intangible cultural Heritage	Tahseen, E., & Aljumaily, S. K	۲۰۲۰	تأکید به مکان‌های عمومی در شهر برای حفظ عناصر فرهنگ ناملموس	۹
Museums, Diasporas and the Sustainability of Intangible Cultural Heritage	Naguib, Saphinaz-Amal	۲۰۱۵	تأکید بر سنت‌های زنده و نقش موزه در حفظ فرهنگ ناملموس مردمی	۱۰
Creative Drama Study about Intangible Cultural Heritage: Turkish Wedding Traditions	Yalçınkaya, E.	۲۰۱۵	نقش آموزش و پرورش در انتقال فرهنگ ناملموس	۱۲
A Participatory Approach to Define User Requirements of a Platform for Intangible Cultural Heritage Education	Pozzi, F., Antonaci, A., Dagnino, F. M., Ott, M., & Tavella, M	۲۰۱۴	نقش فناوری در حفظ آثار ملموس و ناملموس فرهنگی	۲
SERIOUS GAMES TO SUPPORT LEARNING OF RARE INTANGIBLE CULTURAL EXPRESSIONS	Dagnino, F. M., Ott, M., Pozzi, F., Yilmaz, E., Tsalakanidou, F., Dimitropoulos, K., & Grammalidis, N	۲۰۱۵	تأکید بر بازی‌هایی چون رقص و آواز برای حفظ عناصر ناملموس موزه	۳
An Integrated Platform Supporting Intangible Cultural Heritage Learning and Transmission: Definition of Requirements and Evaluation Criteria	Dagnino, F. M., Hadjileontiadis, L. J., Ott, M., & Pozzi, F.	۲۰۱۴	ایجاد سیستمی مبتنی بر توسعه و ارتباطات برای حفظ آثار فرهنگی	۷
Designing Serious Games for ICH Education	Dagnino, F. M., Pozzi, F., Yilmaz, E., Grammalidis, N., Dimitropoulos, K., & Tsalakanidou, F	۲۰۱۵	تأکید بر بازی‌های سه بعدی مبتنی بر فناوری در حفظ آثار ناملموس	۳
Intangible Cultural Heritage Museum in The Heart Of Turkey	ADIGÜZEL, B., & Dülger, A. S	۲۰۱۸	میراث فرهنگی ناملموس بعنوان عملکردها، بازنمایی‌ها، روایت‌ها ،دانش و مهارت و ابزارهای مرتبط تعریف می‌شود.	۱۱
Widening Access to Intangible Cultural Heritage: towards the Development of an Innovative Platform	Ott, M., Dagnino, F. M., Pozzi, F., & Tavella, M	۲۰۱۴	تعامل کامپیوتر و انسان در حفظ فرهنگ ناملموس	۲

منبع	نویسنده -نویسندگان	تاریخ نشر	اهمیت و جایگاه	تعداد مفاهیم استخراج‌شده از متن
i-Treasures and Intangible Cultural Heritage Education	Pozzi, F., Dagnino, F., Ott, M., & Antonaci, A.	۲۰۱۴	تأکید بر فناوری	۵
Closing the "Learning Design Life-Cycle" with the Pedagogical Planner	Pozzi, F., Ceregini, A., Dagnino, F., Ott, M., & Tavella, M.	۲۰۱۶	تأکید بر رویکردها و ابزارها در حوزهٔ تحقیقات طراحی یادگیری به‌ویژه به معلمان	۵
Shared Stories: Narratives Linking the Tangible and Intangible in Museums	Eijnatten ,van, J., & de Nood, M	۲۰۱۸	این مقاله به مشکل حفظ خاطرات شخصی می‌پردازد که مصنوعات در مجموعه‌هایی که به‌وسیلهٔ موزه‌های سنتی نگهداری می‌شوند، در ذهن مردم عادی که آن‌ها را می‌شناسند و با آن‌ها ارتباط برقرار می‌کنند، ایجاد می‌کند.	۴
Intangible Cultural Heritage Webs Comparing national networks with digital methods	Severo, M., & Venturini, T	۲۰۱۵	تأکید بر انجمن‌ها و نهادها برای حفظ میراث فرهنگی	۴
Lefkara Lace: Educational Approaches to ICH in Cyprus	Ktori, M	۲۰۱۷	تأکید بر هنرهای دستی برای حفظ عناصر ناملموس	۳

گام پنجم:

در این گام مفاهیم استخراج‌شده از مقالات بر اساس مشابهت‌ها کدگذاری خواهد شد. در نخستین مرحله از کدگذاری منطبق بر خروجی نرم‌افزار MAXQDA 120 کد اولیه استخراج شده است. پس از آن محقق می‌کوشد دسته‌بندی و خلاصه‌سازی مجددی را انجام دهد که با تلخیص و دسته‌بندی دوباره به ۸۵ کد می‌رسد.

در این بررسی مشخص می‌شود که عناصر ناملموس با فراوانی ۱۳۷ دارای بالاترین میزان فراوانی در بین متغیرهای پژوهشی هستند. نقش نهادها در حفظ میراث ناملموس، چرخهٔ ابزار آموزشی در حفظ میراث ناملموس، فرهنگ ناملموس، نقش آگاهی، ادغام حفظ آموزش فرهنگ ناملموس با آموزش عناصر میراث ناملموس، تأکید بر مطالعه و آموزش در دسترس بیشترین فراوانی را دارند. کدهای اولیه را می‌توان طبقه‌بندی کرد و از درون مفاهیم انتزاعی مفاهیم دسته‌بندی و اندازه‌پذیری را استخراج نمود. در تعریف طبقه‌بندی یا مقوله‌بندی باید گفت کدهایی هستند که بار معنایی مشابهی دارند، از قاعدهٔ هم‌پوشانی داده‌ها استفاده می‌کنند و به‌عنوان یک طبقه و مقوله شناسایی می‌شوند.

پس از مقوله‌بندی از میان ۸۵ کد اولیهٔ استخراجی ۲۴ مقوله استخراج شد. شایان ذکر است که این دسته‌بندی به دو شکل انجام می‌گیرد: یا مفهومی از درجهٔ انتزاعی کافی برخوردار بوده است و بقیه مفاهیم زیر گروه آن خواهند بود یا اینکه دسته‌هایی از مفاهیم مشابه زیرگروه یک مقولهٔ جدیدِ ایجادشده قرار می‌گیرند. جدول شماره ۶ هر یک از مقولات استخراجی را نشان می‌دهد.

جدول۶- مهم‌ترین مقولات- (مأخذ: نگارنده). خروجی نرم‌افزار MAXQDA18

مقوله	مقوله اصلی
تضمین فرایند یکپارچه، پیاده‌سازی،تألیف و مفهوم‌سازی	چرخهٔ ابزار آموزشی برای فرهنگ ناملموس
	تأکید بر مطالعه
	نقش آگاهی
	آموزش در دسترس
	ادغام حفظ موزه با آموزش
	میراث فرهنگی ناملموس
	حفظ عناصر ناملموس
نقش مهم تبلیغات در انتقال فرهنگی،انتقال بین نسلی،انتقال ارزش‌ها،حفاظت ارزش‌ها	انتقال
	ثبت مستندات در موزه، کمک به حفظ فرهنگ ناملموس
	اثر مدرنیسم
تأکید بر طبیعت و کیهان‌شناسی، تأکید بر دیدگاه اکوموزولوژی، ترویج توسعهٔ پایدار، آموزش تلفیقی با محیط زیست، اصل SDG۴,۷	اهمیت محیط زیست
	اهمیت توسعهٔ اقتصادی
تأکید بر سنت زنده، تعامل اجتماعی ،آموزش غیر رسمی ، تأکید بر معلمان ، تأکید بر مشارکت، رقص، جشنواره، نمایشگاه فرهنگی، احیای مجموعهٔ فراموش‌شده، هجوم فرهنگ بیگانه، حفظ سنت‌های واقعی مردم محور بودن،آهنگ‌های سنتی، غذا خوردن	اهمیت فرهنگ
اهمیت عکاسی، اهمیت مستندسازی برای موزه، نقش بازی مجازی، تجربهٔ یادگیری حسی و حرکتی، تشکیل پلتفرم، فناوری حسگر پیچیده، استراتژی آموزش	نقش فناوری در حفظ میراث فرهنگی
	سنت شفاهی
	میراث ادبی
	آداب و رسوم
	رویدادها و جشن‌ها
اعیاد	آیین‌ها
	هنر نمایشی
مهارت فرهنگی، دانش فرهنگی، روایت فرهنگی، بازنمایی فرهنگی، عملکرد فرهنگی	فرهنگ ناملموس
نقش صنعت، مؤسسات تحقیقاتی، اهمیت موزه در حفظ و نگهداری میراث فرهنگی، اشیای ملموس، اهمیت پویایی در موزه، نهاد فرهنگی و حفاظتی، اشیای فیزیکی و قابل مشاهده	نقش نهادها در حفظ میراث فرهنگی
	اهمیت دولت
	اهمیت مدارس

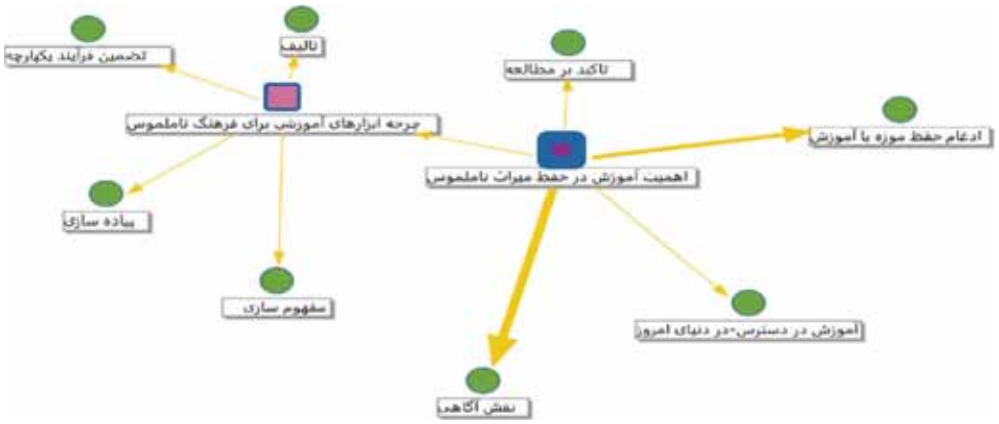
خلاصه‌سازی و کدگذاری انتزاعی: در این قسمت به دسته‌بندی دیگری می‌توان دست یافت که امکان اندازه‌پذیری بیشتری را به محقق دهد و به آن کدگذاری دور دوم می‌گویند. محقق در این مرحله می‌تواند مهم‌ترین پیامدهای یک موضوع را شناسایی کند. برای رسیدن به این مرحله می‌توان از سه روش استفاده کرد: اشراف نظری محقق، نظر استادان و خبرگان و رویکرد هم‌پوشانی که در پی آن محقق به هشت کد محوری دست یافت. جدول شمارهٔ ۷ به بیان این کدها می‌پردازد.

جدول ۷- کدهای محوری- (مأخذ: نگارنده) خروجی نرم‌افزار MAXQDA18

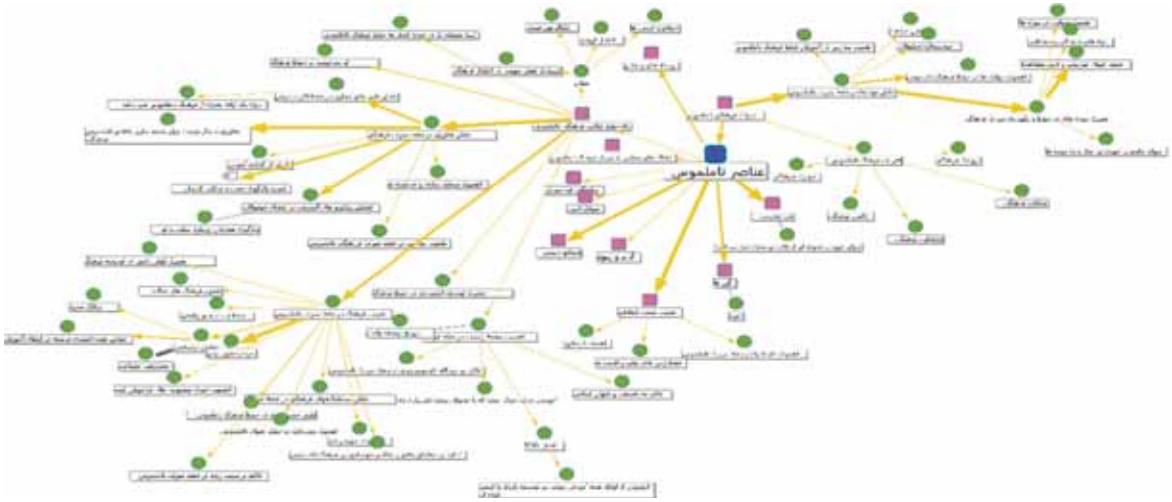
مقوله	مقولهٔ اصلی	کدگذاری محوری
تضمین فرایند یکپارچه، پیاده‌سازی ،تألیف و مفهوم‌سازی	چرخهٔ ابزار آموزشی برای فرهنگ ناملموس	چرخهٔ ابزار آموزشی برای فرهنگ ناملموس
	تأکید بر مطالعه	تأکید بر مطالعه
	نقش آگاهی	نقش آگاهی
	آموزش در دسترس	آموزش در دسترس
	ادغام حفظ موزه با آموزش	ادغام حفظ موزه با آموزش
	عناصر ناملموس	عناصر میراث ناملموس
	حفظ عناصر ناملموس	
نقش مهم تبلیغات در انتقال فرهنگی ، انتقال بین نسلی ، انتقال ارزش‌ها ، حفاظت ارزش‌ها	انتقال	
	ثبت مستندات در موزه، کمک به حفظ فرهنگ ناملموس	
	اثر مدرنیسم	
تأکید بر طبیعت و کیهان‌شناسی، تأکیدی بر دیدگاه اکوموزولوژی، ترویج توسعهٔ پایدار، آموزش تلفیقی با محیط زیست، اصل SDG4.7.	اهمیت محیط زیست	
	اهمیت توسعهٔ اقتصادی	
تأکید بر سنت زنده، تعامل اجتماعی، آموزش غیر رسمی، تأکید بر معلمان، تأکید بر مشارکت، رقص، جشنواره، نمایشگاه فرهنگی، احیای مجموعهٔ فراموش‌شده، هجوم فرهنگ بیگانه، حفظ سنت‌های واقعی مردم‌محور بودن، آهنگ‌های سنتی، غذا خوردن.	اهمیت فرهنگ	

مقوله	مقولهٔ اصلی	کدگذاری محوری
اهمیت عکاسی، اهمیت مستندسازی برای موزه، نقش بازی مجازی، تجربهٔ یادگیری حسی و حرکتی، تشکیل پلتفرم، فناوری حسگر پیچیده، استراتژی آموزش.	نقش فناوری در حفظ میراث فرهنگی	عناصر میراث ناملموس
	سنت شفاهی	
	میراث ادبی	
	آداب و رسوم	
	رویدادها و جشن‌ها	
اعیاد	آیین‌ها	
	هنر نمایشی	
مهارت فرهنگی، دانش فرهنگی، روایت فرهنگی، بازنمایی فرهنگی، عملکرد فرهنگی.	فرهنگ ناملموس	فرهنگ ناملموس
نقش صنعت، مؤسسات تحقیقاتی، اهمیت موزه در حفظ و نگهداری میراث فرهنگی، اشیاء ملموس، اهمیت پویایی در موزه، نهاد فرهنگی و حفاظتی، اشیاء فیزیکی و قابل مشاهده.	نقش نهادها در حفظ میراث فرهنگی	نقش نهادها در حفظ میراث فرهنگی
	اهمیت دولت	
	اهمیت مدارس	

مطابق با جدول ۷ می‌توان شکل‌های ۱ و ۲ را ترسیم کرد.



شکل ۱- اهمیت نقش آموزش - مأخذ: نگارنده



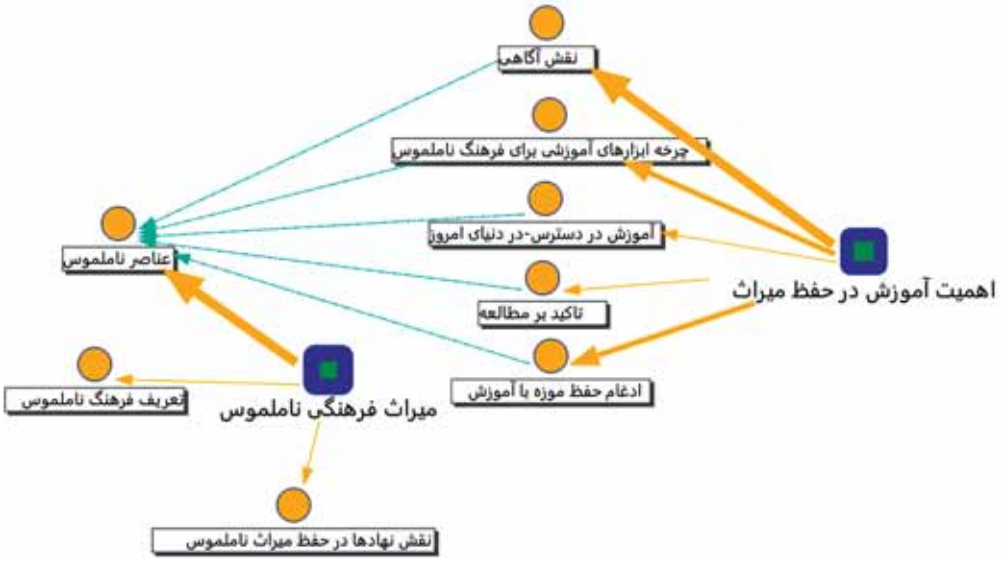
شکل۲- نقش میراث ناملموس ـ (مأخذ: نگارنده)

در مرحلهٔ کدگذاری گزینشی، محقق موفق به کشف فرضیه‌های پژوهش شده که از تحلیل هم‌پوشانی حاصل می‌شود. در این قسمت باید توجه داشت که اگر مفاهیم، کدهای یکسانی بگیرند در واقع دو شرط در مورد آن‌ها مطرح می‌شود: یا رابطهٔ علّی با یکدیگر دارند یا رابطهٔ هم‌بستگی. به عبارتی یا علت بیرونی هستند یا ابعاد یک مفهوم را بیان می‌کنند. جدول شمارهٔ ۸ بیانگر این رابطه است.

جدول ۸-روابط هم‌پوشانی متغیرهای پژوهش-(مأخذ: نگارنده)

Code System	اهمـ...	چرخه ا...	تاکید بـ...	نقش آ...	آمور...	ادغام ...	میراث ...	عناصر...	تعری...	نقش بـ...
ت آموزش در حفظ میراث ناملموس		■		■		■		■		■
وزشی برای فرهنگ ناملموس	■			■				■		
تاکید بر مطالعه								■		
نقش آگاهی	■	■						■		
ش در دسترس-در دنیای امروز								■		
ادغام حفظ موزه با آموزش	■							■		■
میراث فرهنگی ناملموس								■	■	■
عناصر ناملموس	■	■	■	■	■	■	■		■	■
تعریف فرهنگ ناملموس							■	■		■
هادها در حفظ میراث ناملموس	■					■	■	■	■	

از این رو متناسب با داده‌های جدول فوق می‌توان مفروضات زیر را تبیین کرد: نقش آگاهی با عناصر میراث ناملموس، چرخهٔ ابزارهای آموزشی برای فرهنگ ناملموس با عناصر میراث ناملموس، تأکید بر مطالعه با عناصر میراث ناملموس، آموزش در دسترس با عناصر میراث ناملموس، ادغام حفظ موزه با عناصر میراث ناملموس؛ بر همین اساس شکل شمارهٔ ۳ بیانگر پیش‌فرض‌های اصلی تحقیق است.



شکل ۳- پیش‌فرض‌های مربوط به نقش آموزش بر حفظ میراث فرهنگی - (مأخذ: نگارنده)

گام ششم:

تعیین اعتبار و پایایی مرحله‌ای مهم در فرایند تحلیل کیفی داده‌هاست. جهت کنترل مفاهیم استخراجی علاوه بر محقق فرد خبرهٔ دیگری نیز به کدگذاری پرداخت. توافق در کدهای به دست آمده نشانگر توافق بالای کدها و پایایی پژوهش است. یکی از روش‌های تعیین پایایی، روش **کاپا کوهن** است. این روش از جمله ابزارهای تصمیم‌گیری آماری است که به بررسی اندازه توافق و هماهنگی بین دو فرد، پدیده و یا منبع تصمیم‌گیری که هر یک به‌صورت جداگانه ارزیابی شده‌اند، می‌پردازد. در واقع از شاخص **کاپا** زمانی استفاده می‌شود که دو رتبه‌دهنده، پاسخگویان را رتبه‌بندی می‌کنند و قصد سنجش میزان توافق این دو رتبه‌دهنده را دارند، (حبیب‌پور و صفری، ۱۳۸۸). در این پژوهش به‌منظور کنترل مفاهیم استخراجی و تعیین میزان کیفیت یافته‌ها، طبق رویه‌های مشخص‌شده به‌وسیلهٔ ساندولوسکی و باروسو (۲۰۰۷) و ابزار کاپا استفاده شده است. در صورتی که توافق حاصل بیش از ۰/۶باشد سطح توافق معتبر است. در پژوهش حاضر نتیجه محاسبهٔ مقدار شاخص کاپای با استفاده از نرم‌افزار spss در سطح معنادار ۰/۰۰۰۱عدد ۰/۷۳۴ محاسبه شد که در نهایت پایایی نتایج تایید می‌شود.

گام هفتم

یافته‌های پژوهش بر مبنای جست‌وجوی نظام‌مند پیشینه و انتخاب مقالات مرتبط با در نظر گرفتن ملاک‌های پژوهش صورت گرفته که به شیوه فراترکیب در چند مرحله به دست آمد. کدگذاری اولیه بر مبنای مقالات به دست آمده منجر به مقوله‌بندی موضوع پژوهش و تنظیم مهم‌ترین مقولات شد. و بر همین اساس کدگذاری محوری و گزینشی انجام گرفت. متناسب با آنچه رفت ۲۴ مقولهٔ اساسی از مجموع کدگذاری‌های مطرح‌شده به دست آمد که نتیجهٔ آن دو مفهوم کلان آموزش و حفظ میراث فرهنگی شکل شماره ۳ است. گام پایانی فرایند فراترکیب، یافته‌های حاصل از مراحل پیشین است. در پژوهش حاضر بر اساس تحلیل، ۸۵ کد اولیه ،۲۴ مقوله و ۸ مؤلفه به دست آمد.

هشت مؤلفه اساسی در این پژوهش عبارت‌اند از: عناصر میراث ناملموس، نقش نهادها در حفظ میراث

فرهنگی، چرخهٔ ابزار آموزشی، فرهنگ ناملموس، نقش آگاهی، ادغام حفظ موزه با آموزش، تأکید به مطالعه و آموزش در دسترس.

نهادها

میراث فرهنگی در بردارندهٔ ارزش‌ها و هویت ملت‌هاست که با حمایت حوزه‌های سیاسی و اقتصادی حفظ و به رسمیت شناخته می‌شود. در چنین زمینه‌ای رویکرد و راهبردهای حکمرانی بر بعد فرهنگی تأثیر می‌گذارد. درک و ارزیابی حاکمیت از پیوند بین نهادهای اقتصادی و میراث فرهنگی برای حفظ و شناسایی واقعی شایستگی‌های فرهنگ بسیار مهم است. (Munteanu et al., 2020) موزه‌ها به‌عنوان اصلی‌ترین ارگان میراث فرهنگی و با توجه به ساختاری که دارند همواره با سایر نهادها در ارتباط هستند. این ارتباط می‌تواند در زمینهٔ بازدید و یا تبادلات فرهنگی صورت گیرد. مدارس و دانشگاه‌ها از جمله نهادهای دلخواه جهت بازدید از موزه‌ها هستند. حمایت و تقویت این نهاد فرهنگی ضامن حفظ و اشاعهٔ فرهنگ و میراثی است که بر عهدهٔ همه نهادهای دولتی و خصوصی است (González et al., 2023)، اما بخشی از ارتباطات موزه به زمینهٔ حمایت‌های مالی و فرهنگی معطوف می‌شود که بعضاً از طریق دولت امکان‌پذیر است. در اینجا نقش دولت در حفظ و نگهداری فرهنگ به‌عنوان تصمیم‌گیرنده مطرح می‌شود (Sarumaha, 2016). از نظر **گری** موزه‌ها دارای همان ضعف‌هایی هستند که سیاست‌های فرهنگی به طور کلی تحت تأثیر آن قرار دارند. از جمله کمبود منابع مالی برای اجرای برنامه‌های تبلیغاتی (Gray، 2009) که از طریق دولت تأمین می‌شود؛ چنان‌که یکی از راه‌های ارزیابی میزان تعهد دولت‌ها به موزه‌های ملی بررسی حمایت مالی از سوی آن‌هاست (Gray, 2015). بر همین اساس می‌توان گفت دو نیروی اصلی که مسئولان موزه را به فعالیت‌های بازاریابی هدایت می‌کند، عبارت است از: ۱- توجیه بودجهٔ دولتی و پایداری مالی ۲- تمایل به مردم‌داری و ارائهٔ خدمات عمومی که یک وظیفهٔ آموزشی (Cole, 2008) محسوب می‌شود.

در مدیریت عناصر فرهنگی ناملموس، سلسله مراتب خاصی وجود دارد که مستلزم همکاری دیوان‌سالاری در فعالیت‌های نهادهای بین‌المللی، کمیسیون‌ها/ مراکز ملی، سازمان‌های غیردولتی و جوامع مرتبط با آن‌هاست. نهادینه‌سازی دولتی، فرهنگ ناملموس را به موضوعی مرتبط با ملت یا حتی ملی‌سازی تبدیل کرده است؛ به این معنی که دولت‌ها را می‌توان به‌عنوان دارندگان اصلی حقوق مالکیت فرهنگی ناملموس دانست (Konach, 2015) که در این خصوص باید از سایر نهادهای مرتبط در جهت حفظ و اشاعهٔ آن نه تنها از بعد معنوی بلکه از نظر مادی نیز حمایت کنند؛ چیزی که عملاً فقط از عهدهٔ یک سازمان یا نهاد چون موزه به تنهایی امکان‌پذیر نیست؛ به‌عنوان مثال مسئولیت حفظ و اشاعهٔ میراث ناملموس در چین بر عهدهٔ معاونت فرهنگی است که متشکل از گروه‌های مختلف مرتبط با سایر بخش‌ها از جمله تیم تحقیقاتی و آموزشی میراث ناملموس و چندین ارگان دیگر است (Zhang et al., 2024)؛ بنابراین دولت نقش حمایت‌کننده و هماهنگ‌کننده را دارد (Chen et al., 2020)، اما در ایران بنا به نتایج پژوهش **میرتقیان** توزیع مدیریت و حفاظت فضایی میراث ناملموس نامتعادل است؛ چنان‌که مدیریت و حفاظت از میراث ناملموس در اولویت سیاستگذاران این حوزه نیست (میرتقیان، ۱۴۰۱) یا نتایج پژوهش **میرواحدی** و **قائدی‌ها** بر نقش دولت و لزوم مداخلهٔ مستقیم آن در ایجاد کسب‌وکارهای میراث فرهنگی ناملموس و حمایت از آن تأکید می‌کند (میرواحدی و قائدی‌ها، ۱۳۹۹). در پژوهش **تاج‌زاده** نیز عدم حمایت و آگاهی دستگاه دولت به پتانسیل‌های میراث ناملموس مشهود است (تاج‌زاده، ۱۴۰۱).

در مجموع می‌توان گفت وظیفهٔ نهادها در برابر موزه و آموزش میراث فرهنگی ناملموس در قالب حمایت‌هایی

مالی و تبلیغاتی می‌گنجد که دولت نقش مهمی را در این خصوص ایفا می‌کند. از طرفی بازدید از موزه شکل دیگری از حمایت‌هایی است که از سوی نهادهایی چون مدارس، سازمان‌ها که برنامه‌های آموزشی و تفریحی را دنبال می‌کنند، قابل بررسی است. پژوهش‌ها ((Cole, 2008)، (Gray, 2015)، (Konach, 2015)، (Zhang et al., 2024)، (Chen et al., 2020)، (Kelly, 2006)، (Munteanu et al., 2020)، (González et al 2023)، (Edward et al., 2017)، (Sarumaha, 2016))، (تاج‌زاده، ۱۴۰۱)، (میرتقیان، ۱۴۰۱)، (میرواحدی و قائدی‌ها، ۱۳۹۹) مؤلفهٔ فوق را تایید می‌کنند.

نقش آگاهی

یکی از مهم‌ترین اهداف کنوانسیون میراث فرهنگی ناملموس آگاه‌سازی جوامع نسبت به اهمیت و ارزش میراث فرهنگی ناملموس خود است (Deacon & Smeets, 2013) که شکل‌هایی از نمایش و آموزش آن در موزه قابل مشاهده است. بنابراین آگاهی در موزه را به دو دسته کلی می‌توان تقسیم نمود: ۱- آگاهی مخاطب از موزه ۲- آگاهی موزه (مسئولان موزه) از مخاطب.

آگاهی مخاطب از موزه در سه سطح قابل بررسی است:

الف- پیش از بازدید: مخاطب پیش از بازدید با مجموعه‌ای از آگاهی که به شکل مستقیم شاملِ اطلاعات درون موزه (بخش‌ها و اشیای داخل موزه) و غیرمستقیم شامل اطلاعات پیرامون موزه (محل موزه، زمان بازدید، برنامه‌های جانبی موزه و غیره) است، از طریق بروشور، سایت، دوستان، بیلبورد شهری، کاتالوگ، رسانه‌های اجتماعی و غیره به‌علاوهٔ تجربیات و دانش شخصی خود وارد موزه می‌شود که آن را مقدمه‌ای در جهت فهم بهتر موزه دانسته و به آن آگاهی‌سازی می‌گوییم. منظور از آگاهی‌سازی (AM) فرآیندی است که طی آن بازدیدکنندگان به کمک تجربیات و دانش گذشتهٔ خود نمایشگاه‌های موزه را درک می‌کنند. (Connor et al., 2020). در همین ارتباط در سال ۲۰۱۷ پژوهشی دربارهٔ دانشجویان، استادان و کارکنان دانشگاه سنت لوئیس در مورد آگاهی آن‌ها از سه موزهٔ هنر دانشگاه سنت لوئیس، خانهٔ کاپلس و موزهٔ هنرهای دینی معاصر انجام گرفت. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد تا پیش از نظرسنجی ۷۴٪ خانهٔ **کاپلس** ۶۹٪ موزه هنرهای دینی معاصر و ۵۸٪ موزه هنر دانشگاه **سنت لوئیس** را می‌شناختند (Gregory, 2017) که نتایج این پژوهش عدم آگاهی استادان، دانشجویان و کارکنان از موزه دانشگاهی را نشان می‌دهد.

ب- حین بازدید: ناب‌ترین شکل آگاهی هنگام مواجههٔ حضوری فرد با موزه و اثر موزه‌ای حاصل می‌شود؛ از این رو علاوه بر افزایش آگاهی جدید، زنجیره‌ای از آگاهی‌ها در پیوند با آموخته‌های پیشین به وجود می‌آید. آگاهی حین بازدید به صورت هدفمند بر اساس روایت و ساختار موزه به شیوه‌های مختلف آموزشی به شکل منسجم که گاهی از طریق ابزارهای آموزشی با محوریت شیء یا بدون شیء، مفهوم خاصی را انتقال می‌دهد، ایجاد می‌شود.

پ- پس از بازدید: این آگاهی بر پایهٔ آنچه فرد طی بازدید آموخته است، شکل می‌گیرد و تحت تأثیر دیده‌ها، شنیده‌ها و حتی احساسی است که بازدیدکننده آن‌ها را پس از بازدید به جهان پیرامون خود پیوند می‌دهد و به معناسازی‌شان می‌پردازد. هرچقدر موزه در بیان اطلاعات متفاوت‌تر عمل کند، مخاطب نیز در مواجهه با جهان بیرون از موزه به دنبال ایجاد پیوند و درک بهتر مفاهیم و ساخت مقولات جدیدی خواهد بود که در موزه با آن آشنا شده است و مصادیق و موارد مرتبط با آن را کشف می‌کند. ایجاد پیوند میان آگاهی درون موزه با موضوعات جدید باعث تثبیت یا تغییر نگرش فرد خواهد شد. چنان‌که به نظر **دیویس** موزه‌های تاریخی نقش مؤثری در هویت‌بخشی

دارند (Davies, 2007) و یا موزه‌های مردم‌شناسی آگاهی فرهنگی را ارتقا می‌دهند (Parezo, 1987).

همان‌طور که مخاطبان موزه نیاز به آگاهی دربارهٔ موزه دارند، موزه‌داران نیز باید درمورد مخاطبان خود، آگاهی داشته باشند. این امر در جذب مخاطبان جدید اهمیت بسزایی دارد. فقدان آگاهی از موزه یا گالری در بین بازدیدکنندگان بالقوه یکی از رایج‌ترین مسائلی است که در نظرسنجی‌های غیر بازدیدکنندگان دیده می‌شود (Davies, 1995). این موضوع منجر به این نتیجه شده است که آگاهی کاربران بالقوه را می‌توان مهم‌ترین عامل بازدید از موزه دانست.

آگاهی همیشه به یک اندازه در اختیار مخاطبان موزه قرار نمی‌گیرد، طبق نظر **تیکنور، دونوهو** و **اولین**، که نظریهٔ شکاف آگاهی را در سال ۱۹۷۰ مطرح کردند، وقتی ریزش اطلاعات رسانه‌های جمعی به نظام اجتماعی افزایش می‌یابد، بخش‌هایی از جمعیت با پایگاه اقتصادی ـ اجتماعی بالاتر سریع‌تر از بخش‌هایی با پایگاه پایین‌تر این اطلاعات را کسب می‌کنند؛ به‌طوری که شکاف آگاهی میان این بخش‌ها به جای اینکه کاهش یابد افزایش می‌یابد. (سورین و تانکارد۱۳۸۱: ۳۶۳). در پژوهشی که **بوردیو** و همکارانش در زمینهٔ بازدید طبقات مختلف از موزه‌های اروپا با نام **عشق هنر** به چاپ رساندند، بهتر می‌توان این نظریه را در موزه تبیین نمود. نتایج این پروژه تحقیقاتی که ۲۱ موزهٔ هنر فرانسه و ۱۵ موزهٔ هنر از بقیه اروپا را پوشش داده، نشان می‌دهد که ورود به دنیای هنر از امتیازات طبقات تحصیل‌کرده است: فقط ۱٪ از بازدیدکنندگان، کشاورز و ۴٪ کارگر بودند؛ در حالی که ۴۵٪ به سطوح بالاتر اجتماعی تعلق داشتند. در یک بازدید، متناسب با میزان آموزش دریافت‌شده، بازدیدکنندگان طبقهٔ کارگر ۲۲ دقیقه برای بازدید صرف می‌کنند، اما این زمان برای بازدیدکنندگان طبقهٔ متوسط به ۳۵ دقیقه و برای بازدیدکنندگان طبقهٔ بالا به ۴۷ دقیقه افزایش می‌یابد (Hansen, 2010). همانند ثروت و قدرت، توزیع آگاهی از مسائل اجتماعی نیز در میان مردم هر جامعه حالتی برابر و یکسان ندارد؛ به عبارت دیگر علاوه بر فقر اقتصادی می‌توان به فقر آگاهی نیز قائل شد؛ مفهومی که **توماس چلیدرز** و **جویس پست** (Childers & Post, 1975) ارائه کرده‌اند. فقر آگاهی، همان‌طور که **برندار دروین** (Drvin, 2003) یادآوری کرده است، شکاف آگاهی، شکاف اطلاعاتی، نابرابری اطلاعاتی و اخیراً شکاف ارتباطی همگی به مفهوم واحدی اشاره دارند و آن مفهوم این است که در جامعه از لحاظ آگاهی کسانی دارا هستند و کسانی دیگر ندار (نایبی و همکاران، ۱۳۸۶: ۲). بر همین اساس شرایط بازدید از موزه‌ها برای تمام اقشار جامعه یکسان نیست. طبقات اجتماعی پایین بازدید از موزه‌ها را در اولویت برنامه‌های خود قرار نمی‌دهند و گاهی مشکلات اقتصادی خانواده‌ها این امکان را نمی‌دهد که از موزه بازدید کنند و این عمل را موضوعی غیر ضروری می‌دانند؛ از این رو دسترسی به موزه برای این دسته از افراد مقدور نیست و آن بخش از آگاهی که از طریق موزه در مخاطب ایجاد می‌شود، مختص کسانی است که توانایی بازدید از موزه یا فناوری‌هایی را که در اختیار موزه است، دارا هستند. **هریسون** بر این نظر است که موزه‌ها کارکردهای حیاتی فرهنگی و آموزشی دارند، لذا دسترسی به آن‌ها باید برای هر کس بدون توجه به درآمدش آزاد باشد (وبستر، داودی. ۱۳۸۴). بنابراین موزه باید شناخت کاملی از نوع مخاطب و اوضاع فرهنگی و اجتماعی حاکم بر جامعه داشته باشد و با آگاهی کامل، جامعهٔ خود را شناسایی و بررسی نماید، سپس متناسب با آن، برنامه آموزشی و فرهنگی موزه را دنبال کند. بر این اساس این مؤلفه با پژوهش‌های (Li, Edward et al., 2017) (Mahmoud, 2023) (Kelly,2006) (Özbilen, 2023) ((2022)، (نعمت طاوسی، ۱۴۰۱)، (اعظمی، ۱۴۰۰) همسو است.

چرخهٔ ابزارهای آموزشی و مطالعه

این مؤلفه به فرایند بهره‌گیری از ابزارهای آموزشی در جهت بهبود یادگیری میراث ناملموس در موزه اشاره دارد. ابزار آموزشی در شکل‌های سنتی و بعضاً نوین مورد استفاده قرار می‌گیرد. ابزارهای نوین بر فناوری متکی هستند. مزایای استفاده از ابزارهای آموزشی عبارت‌اند از: نمایش جذاب‌تر، درگیر شدن با تنوع بیشتر گروه‌های بازدیدکننده، غنی‌سازی برنامه‌های آموزشی و بازدید با تفسیر که بر جنبهٔ بصری نهایی نمایش تأثیر می‌گذارد (Šobáň, Šobáňová, 2013). فناوری‌های موجود در موزه‌ها پشتیبان رسیدن به اهداف یادگیری‌اند (Cosley, 2008). چنان‌که رابطهٔ میان موزه و آموزش به‌شدت تحت تأثیر استفاده از رسانه‌های دیجیتال به‌عنوان ابزار پشتیبانی فعالیت آموزشی است (Rojas et al., 2020). به‌عنوان مثال مدل‌های بافت‌دار سه‌بعدی و پیشرفت‌های دوبعدی راه‌حلی جذاب برای ارائهٔ یافته‌های باستان‌شناسی هستند (Soile et al., 2013) که در موزه‌های باستان‌شناسی قابل پیاده‌سازی است. به نظرِ Özer Sarı و Nazli در برخی از موزه‌ها استفاده از فناوری (به‌عنوان یک ابزار آموزشی) در ارائهٔ میراث فرهنگی و مشارکت فعال بازدیدکنندگان در فعالیت‌های موزه به بهبود و توجه بیشتر نیاز دارد (Özer Sarı, Nazli, 2018) .این مفهوم بر اساس متغیرهایی چون تضمین فرایند یکپارچه، پیاده‌سازی، تألیف و مفهوم‌سازی شکل گرفته است. آموزش و ابزارهای آموزشی راهی برای انتقال دانش در موزه تلقی می‌گردد. در واقع موزه خود یک ابزار آموزشی قوی به شمار می‌رود، زیرا همواره می‌تواند مجموعه‌های خود را بسازد، نگهداری کند و سپس آن را گسترش دهد.

به گفته **کان** (۲۰۱۱)، تعداد اشیاء موجود در موزه‌ها به‌طور قابل توجهی کاهش یافته و به‌تدریج با ابزارهای تفسیری آموزشی مانند فناوری‌های صوتی و تصویری، تعاملی جایگزین شده است، به‌ویژه در موزه‌های مردم شناسی، موزه‌های تاریخ و موزه‌های علوم طبیعی در ایالات متحده آمریکا (Fu et al., 2014)، چرا که با توجه به ظرفیت‌های مناسبی که به این منظور وجود دارد، مردم غالباً انتظارات زیادی از فناوری به‌عنوان یک ابزار اطلاعاتی دارند (Cosley, 2008). یک مثال در بهره‌گیری از فناوری دیجیتال به‌عنوان ابزار آموزشی در خدمت میراث ناملموس، نتایج مطالعات **لیو** و همکارانش است که با استفاده از فناوری یادگیری عمیق (DL) به‌منظور بهبود دقت و کارایی تشخیص تصاویر میراث ناملموس از طریق روش‌هایی مانند شبکه عصبی کانولوشن (CNN) و انتقال یادگیری (TL) انجام شده است. این رویکرد باعث تعامل کاربران با میراث ناملموس و آموزش بهتر در این خصوص در آینده خواهد شد (Liu et al., 2023). نفوذ عمیق فناوری‌ها و رسانه‌های جدید باعث شده است که انتشار میراث فرهنگی ناملموس از طریق ابزارهای دیجیتال به‌طور فزاینده‌ای مورد استفاده و پذیرش قرار گیرد (Li, 2022) یا کاربرد نوآورانهٔ هوش مصنوعی به حفاظت، احیا و ایجاد ارزش پایدار میراث فرهنگی ناملموس کمک کند (Zhang et al, 2023)؛ از این میان می‌توان رسانه‌ها را ابزارهای آموزشی مناسبی برای موزه دانست. این موضوع در تأیید نظریهٔ یادگیری اجتماعی **آلبرت باندورا** است که رسانه‌ها را مهم‌ترین ابزار یادگیری می‌داند (مهدی‌زاده، ۱۳۹۱).

ابزارهای آموزشی به‌طور خاص برای مخاطبان هدف طراحی شده‌اند. این ابزارها را مربیان می‌توانند در نمایشگاه‌ها یا کارگاه‌ها به بازدیدکنندگان ارائه کنند. ابزار آموزشی نشان‌دهندهٔ استراتژی یا روشی برای پیشبرد با هدف خاص حمایت از بازدیدکنندگان در جذب محتوای موزه یا نمایشگاه است (Meunier, 2011). **مونیه** علاوه بر ارائهٔ توصیفی کامل از ابزار آموزشی موزه، افراد مختلف درگیر در ایجاد آن‌ها و چرایی استفاده از آن‌ها را نیز توضیح می‌دهد. او همچنین نمونه‌های مختلفی مانند راهنمای صوتی، کتابچه‌های فعالیت، بازی‌های تعاملی یا وب‌سایت‌ها و پلتفرم‌های آنلاین را ارائه می‌کند. در کنار این موارد شبکه‌های اجتماعی را هم می‌توان به این لیست اضافه کرد (Huebner, 2022).

تحقیقات (Huebner)، (Meunier,2011)، (Cao et al ,2024)، (Zhang et al., 2023)، (Li ,2022)،(Liu et al ,2023, 2022) با مؤلفهٔ مورد نظر همسو است. همچنین این مؤلفه در تلفیق با مؤلفهٔ مطالعه، قابل بررسی است. به صورت کلّی بین این مؤلفه و مؤلفهٔ مطالعه، نوعی هم‌پوشانی داده مطرح است. بنابراین می‌توان تا حدود زیادی این دو بخش را در ارتباط با یکدیگر مورد واکاوی قرار داد. مطالعه اشکال و شیوه‌های مختلفی را شامل می‌شود. امروزه جامعه به استفاده از تکنولوژی روز به‌منظور بهبود روش‌های انتقال پیام و دانش گرایش پیدا کرده است. در این زمینه می‌توان به ایجاد صفحات دیداری و شنیداری، شبیه‌سازی‌های تصویری و هزاران مورد دیگری اشاره کرد که به مدد تکنولوژی ایجاد می‌شود. به بیان روشن‌تر رسانه جزء لاینفک بیان فرهنگی در عصر امروز است. در واقع مطالعه نقش دوجانبه‌ای در جهان واقعی و مجازی ایفا می‌کند و می‌تواند به‌عنوان کانونی مهم در انتقال دانش به شمار آید، زیرا دائماً خود را بازنمایی و حتی بازتولید می‌کند. از این رو مهم‌ترین و قالبی‌ترین عنصر آموزش، مطالعه است که امروزه بیش از همه چیز، به اشکال فناوری جدید روی آورده است.

آموزش در دسترس با عناصر میراث ناملموس

آموزش در دسترس به‌عنوان یک کد فرایندی مطرح است. این کد توصیفی نبوده و بنابراین دارای زیرکد نیست و به آموزش همگانی و در دسترس اشاره دارد. عمومیت اطلاعات و در دسترس بودن آن از جمله مهم‌ترین زمینه‌های حفظ میراث فرهنگی ناملموس است. موزه در مفهوم کلی خود، به‌عنوان مؤسسه‌ای که اشیای نفیسِ دارای ارزش تاریخی یا علمی را به نمایش می‌گذارد و نمایشگاهی از ایده‌هاست، معمولاً با دسترسی عمومی و آموزش پیوند دارد. بنابراین می‌توان گفت مهم‌ترین وظیفهٔ موزه دسترسی به اطلاعات و آموزش به عموم است. به قول **دیوید اندرسون** «موزه‌ای که نتواند آموزش هدفمند همراه با تفسیر را برای مخاطبان فراهم کند، در واقع موزه نیست. آموزش، ماهیت ذاتی موزه هاست.» **گرینهیل** نیز معتقد است از اوایل قرن نوزدهم موزه‌ها به دلیل ماهیت‌شان به مؤسسات آموزشی بدل شده‌اند که با ارائهٔ تجربهٔ آموزشی و فراهم کردن شرایط یادگیری، باعث یادگیری مهارت‌های مختلفی در بازدیدکنندگان می‌شوند (Hein, 2007). **ادوارد** و همکارانش در این زمینه با مثالی از موزهٔ **کیسومو** موارد آموزش جذاب و در دسترس را در ارتباط با فرهنگ ناملموس بیان می‌کنند (Edward et al, 2017). در طول دههٔ گذشته موزه‌ها و گالری‌ها در بریتانیا تحت فشار فزاینده‌ای از سوی دولت و مقامات محلی قرار گرفته‌اند تا مخاطبان‌شان را گسترده‌تر کنند و مجموعه‌های خود را از نظر فرهنگی و فکری در دسترس همگان قرار دهند. همچنین آن‌ها باید موانعی را که مانع دسترسی به موزه‌ها و گالری‌ها و رفع نیازهای خاص گروه‌های مختلف‌اند، از بین ببرند و زمینهٔ دسترسی و تشویق مردم را به استفاده بیشتر از مجموعه‌ها و خدمات موزه‌ای فراهم آورند (Davies, 2007).

نتایج مطالعه‌ای در لتونی در سال‌های ۲۰۲۰-۲۰۱۹ نشان داده است که خانواده‌ها به‌ندرت در موزه‌ها حضور می‌یابند و عمدتاً تنها موزه‌هایی را انتخاب می‌کنند که در نزدیکی محل زندگی‌شان قرار دارد (Kacane, 2021). همچنین **کوسماس** و همکارانش بر این باورند که مؤسسات فرهنگی باید در دسترس باشند (Kosmas et al., 2020)؛ بنابراین کارکنان موزه باید نیازهای آموزشی متفاوت بازدیدکنندگان را در نظر بگیرند و در این خصوص با اعضای جامعه مشورت کنند تا به‌منظور رسیدن به تغییراتی که در پی آن هستند، بتوانند درک بهتری برای بازدیدکنندگان با توانایی‌های مختلف ایجاد کنند (Radojichikj, 2017). با این هدف بسیاری از موزه‌ها از اصول طراحی جهانی برای انعطاف پذیری، تنوع

و ارائهٔ راه‌های متعدد به منظور درگیر کردن مخاطبان استفاده می‌کنند (McGinnis, 2007). طراحی جهانی[1] به این معنی است که نمایشگاه‌ها و برنامه‌ها باید طوری طراحی شوند که همه بتوانند از آن‌ها استفاده کنند (Radojichikj, 2017)؛ چنان‌که دسترسی باید از طریق توسعهٔ طراحی جهانی، قابل اجرا برای همهٔ افراد بدون نیاز به پشتیبانی خاص تضمین شود (Hurtado et al., 2020).

همچنین بهره‌گیری از فناوری که پیش از این به آن اشاره شد، دسترس‌پذیری موزه‌ها و ارائهٔ تجربیات فراگیر نیز در حال گسترش است (pisoni et al., 2021) برای نمونه می‌توان به احداث موزه‌های مجازی اشاره کرد (Taranova, 2020). در این خصوص تجربهٔ موزهٔ هنر مدرن ایرلند قابل توجه است؛ در تمام امور این موزه برنامهٔ آموزش و جامعه در هم تنیده شده است و هدف از این کار آن است که از طریق پیشرفت دادن مخاطبانی که هم درگیر و هم آگاه هستند، دسترسی به هنرهای تجسمی افزایش یابد. (Fleming, 2000). در این زمینه همچنین می‌توان به استفاده از واقعیت مجازی به‌عنوان مؤثرترین روش دسترسی برای مشاهدهٔ قلعهٔ کورسانو (در ایتالیا) در منطقه‌ای صعب‌العبور اشاره کرد (De Paolis et al., 2022).

در همین راستا اتحادیه موزه‌های آمریکا[2] نیز تمرکز بیشتری بر دسترسی داشته و «تنوع، برابری، دسترسی» را به‌عنوان یکی از سه حوزهٔ تمرکز در برنامهٔ استراتژیک خود برای سال‌های ۲۰۲۰-۲۰۱۶ معرفی کرده است (Bra-den, 2016). از این رو در سال‌های اخیر، تأکید بر آن است که افراد دارای معلولیت یا در معرض خطرِ محرومیت اجتماعی نیز می‌توانند با توجه به پتانسیل آموزشی خود به موزه‌ها یا فضاهای میراثی دسترسی داشته باشند. (Hutchinson & Eardley, 2021) (McMillen & Alter, 2017) Martins, 2019) بنابراین موزه باید برای همه، از افراد معلول گرفته تا گروه‌هایی که در معرض محرومیت اجتماعی هستند، فضایی مناسب را فراهم کند (Mend-ieta Vargas, 2015) به نقل از (González). موزه‌ها و سازمان‌های اجتماعی می‌توانند با ایجاد روابط حرفه‌ای مشترک بهترین شیوه‌های خدمات‌رسانی به معلولان را از یکدیگر بیاموزند (Blandy, 1993). در نهایت **برادن** بر این نظر است که آینده به‌لحاظ دسترسی در موزه‌ها روشن به نظر می‌رسد. موزه‌ها به طور فزاینده‌ای برنامه‌ها و پیشنهادهایی را برای افراد معلول ایجاد می‌کنند (Braden, 2016). همچنین این مؤلفه با پژوهش‌ها (Hurtado et al.,2020) (Kosmas et al., 2020)، (Taranova,2020)، (Fleming,2000)، (Vargas,2015)، (Braden, 2016)، (De Paolis et al 2022)، (Edward et al., 2017)، (Kacane, 2021)، (pisoni et al., 2021)، (Davies,2007)، (Radojichikj, 2017)، همسو است.

ادغام حفظ موزه با عناصر میراث ناملموس

این کد نیز فرایندی به شمار می‌رود و توصیفی نیست. بنابراین هیچ زیرکد خاصی را شامل نمی‌شود. از سویی اصلی‌ترین فرضیه این پرسش محسوب می‌شود. در واقع هدف نهایی این پژوهش بر مبنای این موضوع است که مهم‌ترین کاربرد موزه حفظ عناصر میراث ناملموس یک جامعه در پی ارائهٔ آموزش است. به عبارتی دیگر نمایش آنچه دیده نمی‌شود، در مکانی که تا پیش از این برای نمایش میراث ملموس به کار می‌رفته است.

۱. این مدل به‌وسیلهٔ گروهی از محققان به رهبری رونالد میس در دانشگاه ایالتی کارولینای شمالی در سال ۱۹۹۷ ایجاد شد. این الگو برخاسته از مدل اجتماعی ناتوانی است که در آن به جای فرد، محیط است که نیروی ناتوان کننده به شمار می‌رود؛ فراتر از دسترسی صرف (McGinnis, 2007,141).

2. AAM: American Alliance of Museums

تعامل مؤسسات آموزشی و مراکز فرهنگی ویژگی‌های یک فرآیند سیستماتیک و ساختاریافته را مهیا می‌سازد. با این حال، شکل‌های جدیدِ فرهنگ در حال ظهور، که باید شامل موزه‌های مجازی باشد، به طور کامل مورد استفاده قرار نمی‌گیرند (Tatyana, 2020)

Labrador در بررسی خود نشان داد که پیشرفت‌های نظری گسترده و آزمایش‌های میدانی در تلاقی آموزش و میراث فرهنگی ناملموس فرصت‌های بزرگی را برای ادغام این دسته از میراث در محیط‌های آموزشی رسمی و غیررسمی فراهم می‌کند؛ از این رو در تلاقی میراث فرهنگی ناملموس و آموزش چهار گرایش متمایز را ارئه می‌دهد که شامل این موارد است: ۱- درک انتقال بین نسلی به‌عنوان شکلی از آموزش؛ ۲- توسعهٔ فرهنگی بخش آموزشی پاسخ‌گو؛ ۳- ایجاد ارتباط میان حفاظت از میراث فرهنگی ناملموس با اهداف توسعهٔ پایدار ۲۰۳۰؛ ۴- تغییر جهت از روش آموزش دادن دربارهٔ میراث به آموزش در خلالِ کار برای میراث که ارائه‌دهندهٔ روش‌های جدید و فوق‌العاده‌ای برای علاقه‌مندان در حوزه‌های مربوط به آموزش میراث ناملموس است (Labrador, 2022). **ادوارد** و همکارانش در پژوهشی توصیفی توضیح می‌دهند که چگونه می‌توان با حفظ عناصر آموزشی موزه و ادغام آن عناصر، میراث ناملموس را حفظ کرد (Edward et al., 2017) پژوهش‌های (Edward et al.,2017) (Labrador, 2022) (Tatyana, 2020) این مؤلفه را تأیید می‌کنند.

عناصر و فرهنگ میراث ناملموس

میراث فرهنگی ناملموس در مقایسه با میراث فرهنگی طبیعی و ملموس بیشتر متکی به ادراك و هویت مردم است و ارتباطات گسترده برای حفاظت، نوآوری و توسعهٔ پایدار آن اهمیت زیادی دارد. با این حال، اکنون میراث فرهنگی ناملموس به‌دلیل وارثان اندک و محدود بودن مخاطبان، برای اینکه زمینهٔ بروز و نمایش داشته باشد با معضل ارتباطی مهمی مواجه است (Xue et al., 2019)؛ از این رو Kurin در تعریف خود به مباحث فرهنگی، موزه را فقط اشیاء ملموس و ناملموس نمی‌داند، بلکه آن را بسطی از فرهنگ جوامع انسانی برمی‌شمارد. در تعریف فرهنگ ناملموس آمده است که فرهنگ ناملموس عملکردها، بازنمایی‌ها، روایت‌ها، دانش‌ها، مهارت‌ها، ابزارهای مرتبط، مواد و مکان‌هایی فرهنگی را دربرمی‌گیرد که جوامع، گروه‌ها، افراد آن را به‌عنوان بخشی از میراث فرهنگی خود می‌دانند (Kurin, 2004). در واقع موارد فوق نوعی انتقال بین نسلی است که روایت‌ها، هنرها و سنت‌ها را در گسترهٔ وسیعی بین نسل‌های انسانی انتقال می‌دهد و نوعی ارائهٔ ارزش بین نسلی تلقی می‌شود. فرهنگ میراث ناملموس در پدیده‌های مختلفی چون آیین‌ها، هنرهای نمایشی، رویدادها و جشن‌ها، آداب و رسوم و سنت‌های شفاهی نمود پیدا می‌کند و این پدیده‌ها شکل‌هایی از فرهنگ را در خود دارند. انتقال و آموزش این دست از میراث از موضوعات اصلی موزه‌هاست؛ چنان‌که تجربه در موزه‌های اروپایی و آمریکایی، در دو دهه گذشته در بحث آموزش میراث فرهنگی، علاقهٔ فزاینده‌ای به بعد تجربی میراث، درگیر شدن با طیف وسیع‌تری از ادراکات حسی، در حرکت دادن چارچوب مرجع وجود داشته است. یعنی رویکردی فراتر از تأکید بر نگاه به یک شیء ایستا که در قالب موزه گنجانده شده است. این تغییرات به سمت ارزش‌گذاری حواس و فرهنگ‌های تجربی را می‌توان به روش‌های مختلفی تحلیل کرد (Littler, 2014). از این رو همان‌طور که **فیو** و همکارانش دریافتند، میراث ناملموس نباید در موزه‌ها به‌عنوان «اشیاء منجمد» معرفی شود، بلکه باید به شکلی ناملموس و به‌گونه‌ای متفاوت به نمایش درآید. «حالتی کاملاً زنده» ویژگی منحصر به فرد میراث ناملموس است که نمی‌توان آن را تنها با تکیه بر نمایش‌های مبتنی بر اشیاء منجمد در موزه ارائه کرد (Fu et al., 2014). از این رو تجربه در موزه به‌منظور درک بهتر در جهت تقویت و خلق احساس و استفاده

صحیح از آن به شکل اجرای نمایشی گزینهٔ مناسبی برای آموزش میراث ناملموس خواهد بود؛ به‌ویژه در موزه‌هایی که شرایط مالی مناسبی ندارند.

نتیجه

میراث فرهنگی ناملموس نشان‌دهندهٔ هویت ملی و قومی است که در فرآیند توسعهٔ اجتماعی، حفاظت و انتقال آن از طریق آموزش هموارتر خواهد شد. از نظر تاریخی، جنبش بین‌المللی برای مشارکت قوی‌تر موزه‌ها در حفاظت از میراث فرهنگی ناملموس، در اوایل دهه ۲۰۰۰، عمدتاً به دلیل تلاش‌های شورای بین‌المللی موزه‌ها (ایکوم) و کمیته‌های تابع آن، پایه‌های خود را پیدا کرد. بر این اساس، توصیه شده است که همهٔ برنامه‌های آموزشی برای متخصصان موزه بر اهمیت میراث ناملموس متمرکز باشد. با توجه به اهمیت این دسته از میراث فرهنگی، موضوع آموزش و انتقال آن از اهمیت بیشتری برخوردار است. به همین سبب شناسایی مؤلفه‌ها و معیارهای بنیادین در جهت به‌کارگیری آن‌ها باعث تقویت این دسته از میراث خواهد شد. بنابراین این پژوهش در پی پاسخ به این پرسش اساسی است که مؤلفه‌های آموزش میراث ناملموس در موزه‌ها کدام‌اند؟

به‌منظور شناسایی مؤلفه‌های اساسی اثرگذار بر آموزش میراث ناملموس در موزه ها، مبتنی بر روش سنتزپژوهشی (فراترکیب)، مفاهیم و مؤلفه‌های اصلی اثرگذار شناسایی گردید، بر اساس نتایج به دست آمده از ۲۵ منبع مورد تحلیل بر پایهٔ کدگذاری در چندین مرحله ۲۴ مقوله اساسی استخراج شد که در نتیجهٔ آن دو مفهوم کلان آموزش و حفظ میراث فرهنگی به دست آمد. این مقوله‌ها عبارت‌اند از: چرخهٔ ابزار آموزشی برای فرهنگ ناملموس، تأکید بر مطالعه، نقش آگاهی، آموزش در دسترس، ادغام حفظ موزه با آموزش، میراث فرهنگی ناملموس، حفظ عناصر میراث ناملموس، انتقال، ثبت مستندات در موزه کمک به حفظ فرهنگ ناملموس، اثر مدرنیسم، اهمیت محیط زیست، اهمیت توسعه اقتصادی، اهمیت فرهنگ، نقش فناوری در حفظ میراث فرهنگی، سنت شفاهی، میراث ادبی، آداب و رسوم، رویدادها و جشن‌ها، آیین‌ها، هنرنمایشی، فرهنگ ناملموس، نقش نهادها در حفظ میراث فرهنگی، اهمیت دولت و اهمیت مدارس.

بر پایهٔ متغیرهای ذکرشده و متغیرهای استخراجی و توجه به تحلیل هم‌پوشانی، اشراف نظری محقق و همچنین نظر خبرگان، محقق به مجموعه‌ای از اصول تأثیرگذار آموزشی بر حفظ عناصر ناملموس دست یافت که در پی آن هشت مؤلفهٔ تأثیر نهادهای مختلف، چرخهٔ ابزار آموزشی، در دسترس همگان قرارگرفتن آموزشِ میراث ناملموس در موزه، فرهنگ ناملموس، آموزش عناصر میراث ناملموس، تأکید بر مطالعه، حفظ نقش موزه و آموزش با یکدیگر و آگاهی مهم‌ترین مؤلفه‌های اثرگذار بر آموزش میراث ناملموس در موزه‌ها شناخته شد. بر این اساس مدارس و دولت به‌عنوان مقولات اصلی در مؤلفهٔ نهاد به چشم می‌خورد که دولت با حمایت‌های مالی و معنوی در این حوزه نقش مؤثری خواهد داشت و مدارس نیز به‌عنوان بازدیدکنندگان اصلی زمینهٔ مناسبی برای یادگیری و درک میراث ناملموس دارند.

مؤلفهٔ آگاهی به دو شکل به‌منظور آموزش میراث ناملموس در موزه قابل انتقال و تحقق یافتن است. یکی از طریق آگاهی مخاطب از موزه‌ها و دیگری آگاهی مسئولان موزه از نوع مخاطب که در پی آن متناسب با نوع مخاطب، نحوهٔ آموزش متفاوت خواهد بود. این مؤلفه با مؤلفهٔ مطالعه ارتباط نزدیکی دارد و در بهبود بازدید و همچنین فرایند ایجاد چرخهٔ آموزشی مطلوب تأثیرگذار است. چرخهٔ ابزار آموزشی خود مؤلفه اساسی دیگری است که با فناوری نوین روز

همسو و هم‌جهت است؛ چنان‌که این مؤلفه مقولاتی چون تضمین فرایند یکپارچه در موضوع آموزش، پیاده‌سازی و مفهوم سازی را در خود دارد. عناصر میراث ناملموس به‌عنوان مؤلفه‌ای که با فرهنگ ارتباط زیادی دارد، در بردارندهٔ مقولاتی چون حفظ، انتقال، ثبت، اهمیت توسعهٔ اقتصادی، سنت‌های شفاهی، میراث ادبی، رویدادها و جشن‌ها، آیین‌ها، اهمیت فرهنگ، هنرهای نمایشی، اهمیت محیط زیست و فناوری است.

بحث فناوری از جمله مفاهیم قابل توجه در غالب مؤلفه‌ها بود که به شکل ضمنی نقش تعیین‌کننده‌ای در انتقال میراث ناملموس دارد. علاوه بر این استفاده از روش‌های فعال که منجر به تجربه می‌شود، در آموزش میراث ناملموس نقش مؤثری دارد. حال باید افزود تفسیر متوازن میراث ملموس و ناملموس در محیط‌های موزه همچنان با چالش‌های نظری و عملی همراه است.

موزه‌ها چالش‌های زیادی برای آموزش میراث ناملموس پیش‌رو دارند. تنوع گستردهٔ موزه‌ها و توجه به لایه‌های فرهنگی نهفته در اثر موزه‌ای به‌عنوان پایگاه‌های اصلی حفظ میراث ناملموس که پیش از آموزش نیاز به پژوهش دارد، از آن جمله است. معرفی مؤلفه‌های اساسی در این زمینه به منظور تقویت حفظ و انتقال میراث ناملموس نقش بسزایی دارد که می‌تواند در تصمیم‌گیری‌های آموزشی میراث ناملموس موزه‌ها کمک‌کننده باشد.

پیشنهادهای پژوهشی و اجرایی

۱. راهکار مناسب آموزش در موزه‌ها به‌منظور تقویت عناصر ناملموس از طریق فرهنگ، زبان و گروه‌های متفاوت اجتماعی؛

۲. انجام دادن پژوهش‌هایی در زمینهٔ کاربرد فناوری اطلاعات به‌منظور آموزش در موزه‌ها با استفاده از چند رسانه‌ای‌ها؛

۳. همکاری پژوهشی و اجرایی مابین موزه‌ها و نهادهای پژوهشی مانند دانشگاه‌ها؛

۴. امکان اجرایی کردن الگوهای مطالعاتی و پژوهشی با تقویت نهادهای مالی و اجرایی در موزه‌ها با رعایت اصول و روش‌های علمی و اجرایی؛

۵. برگزاری سمینارهای توجیهی برای مدیران، کارشناسان ارشد آموزشی و متصدیان آموزش در موزه‌ها؛

۶. اجرای آزمایشی هر یک از مؤلفه‌ها برای امکان‌سنجی کاربردی آن در موزه‌ها.

منابع و مأخذ:

۱. اعظمی،کاترین. الیزابت بلیک، ژانت. قیومی، عباسعلی (۱۴۰۰). «بررسی عملکرد مدیریت فرهنگی جمهوری اسلامی ایران در حوزهٔ میراث فرهنگی ناملموس»، **مجله مدیریت فرهنگی**، سال چهاردهم، شماره۵۴ ، ۱۲۰-۱۰۱ .

۲. تاج‌زاده نمین، ابوالفضل. میکائیلی کیوی، سیامک. علیزاده سولا، رضا (۱۴۰۱). «طراحی الگوی توسعهٔ گردشگری میراث ناملموس در ایران با رویکرد داده‌بنیاد»، **فصلنامه علمی- پژوهشی گردشگری و توسعه**، سال یازدهم، شماره سوم، پاییز، ۱۴۹-۱۶۴.

۳. تانکارد، جیمز. سورین، ورنر جوزف (۱۳۸۱). **نظریه‌های ارتباطات**. ترجمه: علیرضا دهقان. تهران: مؤسسهٔ چاپ و انتشارات دانشگاه تهران.

۴. حبیب‌پور، کرم. صفری، رضا (۱۳۸۸). **راهنمای جامع کاربرد SPSS در تحقیقات پیمایشی**. تهران: نشر لویه، متفکران.

۵. مهدی‌زاده، سیدمحمد (۱۳۹۱). **نظریه‌های رسانه: اندیشه‌های رایج و دیدگاه‌های انتقادی**، چ دوم، تهران: همشهری.
۶. میرتقیان رودسری، سیدمحمد. خراسانی، محمدامین. خلج، بهاره (۱۴۰۱). «تحلیل توزیع فضایی میراث فرهنگی ناملموس در راستای حفاظت و توسعه میراث در ایران». **فصلنامه آمایش جغرافیایی فضا**،۱۲(۴،)۳۷-۱۹.
۷. میرواحدی، سید سعید. قائدی‌ها هونجانی، نفیسه (۱۳۹۹). «بررسی رویکرد متفاوت کارآفرینان در کارآفرینی گردشگری میراث فرهنگی ناملموس»، **فصلنامه علمی-پژوهشی گردشگری و توسعه**، سال دهم، شماره دوم، ۱۴۴-۱۳۱.
۸. نایبی، هوشنگ. دهقان، علیرضا. معیدفر، سعید (۱۳۸۶). «تحصیلات، رسانه‌ها و آگاهی‌ها، رسانه جهانی». شماره ۳، ۱۲-۱.
۹. نعمت طاوسی، مریم (۱۴۰۱). «شیوه‌های تعامل عناصر میراث فرهنگی ناملموس در طول تاریخ موردپژوهی: ترنابازی»، **پژوهشنامه اورمزد**، شماره۵۹، تابستان، ۱۱۳-۹۷.
۱۰. وبستر، فرانک (۱۳۸۴). **کتاب نظریه‌های جامعه اطلاعاتی**. ترجمه: مهدی داودی.تهران: وزارت امور خارجه.
11. Abu Bakar, Aisyah. Mohamed Osman, Mariana. Bachok, Syariah (2011), INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE (ICH): UNDERSTANDING AND MANIFESTATIONS, International Conference on Universal Design in Built Environment (ICUDBE2011).
12. Allard, Michel, Suzanne Boucher)1998(. Eduquer au musée. Un modèle théorique de pédagogie muséale, Montréal, Hurtubise.
13. Ansbacher, Ted (2002) On Making Exhibits Engaging and Interesting. Curator: The Museum Journal. Volume45, Issue3. pp 167-173.
14. Altintas, İrem Namli. Yenigül, Çiğdem Kozaner)2020(International Journal of Evaluation and Research in Education (IJERE), Active learning education in Museum , Vol. 9, No. 1. 120-128.
15. Bala, Shashi. (2015) Role of Museums to promote and preserve Intangible cultural heritage in the Indian Context. pp 1-4.
16. Blandy, D. (1993) Community-based lifelong learning in in art for adults with mental retardation: A rationale, conceptual foundation, and supportive environments. Studies in Art Education, 34(3), 167-175.
17. Braden, Caroline) 2016(Welcoming All Visitors: Museums, Accessibility, and Visitors with Disabilities, University of Michigan.
18. Burduk, Alicja Jagielska. Mateusz Pszczy´nski & Piotr Stec.)2021(. Cultural Heritage Education in UNESCO Cultural Conventions, Sustainability 13, 3548, pp. 1-15.
19. Cao,Yuhua,. Xiaoli Qu, Xiangfen Chen(2024), Metaverse application, flow experience, and Gen-Zers' participation intention of intangible cultural heritage communication, Data Science and Management 7, 144-153.
20. Cerquetti, M. Ferrara, C. Romagnoli, A. et al., (2022), Enhancing intangible cultural heritage for sustainable tourism development in rural areas: the case of the "Marche food and wine memories" project (Italy), Sustainability 14 (24) 16893.
21. Chen, Zhaoyu. Constructing an intangible cultural heritage experiencescape: The case of the Feast of the Drunken Dragon (Macau) Wantanee Suntikul, Brian King (2020), Tourism Management Perspectives, Volume 34, 100659.
22. Chenail, R.)2009(. "Bringing Method to the Madness: Sandelowski and Barroso's Handbook for Synthesizing Qualitative Research." The Weekly Qualitative Report 2 (2): pp 8–12.
23. Childers, Thomas. Post, Joyce A.)1975(. The information-poor in America. Metuchen, NJ: Scarecrow Press.
24. Chiwara, Davison)2017(Fostering Human Rights and Empowering Communities through Art and Education: The Case of the National Gallery of Zimbabwe.. ISSN 1350-0775, Vol. 68, No. 271-272 © ICOM. Published by ICOM and Blackwell Publishing Ltd.
25. Connor ,Molly C. O' , Kristen C. Nelson , Amit Pradhananga & Megan E. Earnest (2020) Exploring How Awareness-making Elicits Meaning-making in Museum, Visitors: A Mixed-methods Study, Journal of Museum Education, 45:2, 187-199.
26. Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural. Paris, 17 October)2003(, United Nations Cultural Organization.
27. Cole, Denise (2008) Museum marketing as a tool for survival and creativity: the mining museum perspective, Museum Management and Curatorship, 23:2, 177-192

28. Cosley, Dan., Joel Lewenstein, Andrew Herman, Jenna Holloway,Jonathan Baxter, Saeko Nomua, Kirsten Boehner, Geri Gay, ArtLinks (2008) Fostering Social Awareness and Reflection in Museums, 403–412
29. Davies, S. (1995) By Popular Demand. A strategic analysis of the market potential for museums & art galleries in the UK. Museums and Galleries Commission, London.
30. Davies, Roderick (2007) Overcoming Barriers to Visiting: Raising Awareness Of, and Providing Orientation and Navigation To, A Museum and its Collections Through New Technologies, Museum Management and Curatorship, Vol. 19, No. 3, pp. 283–295,
31. Deacon, Harriet. Smeets, Rieks (2013).Authenticity, Value and Community Involvement in Heritage Management under the World Heritage and Intangible Heritage Conventions. Heritage & Society 6(2):129–143.
32. De Paolis, Lucio Tommaso,. Sofia Chiarello, Carola Gatto, Silvia Liaci, Valerio De Luca, (2022) Virtual reality for the enhancement of cultural tangible and intangible heritage: The case study of the Castle of Corsano,,Digital Applications in Archaeology and Cultural Heritage,Volume 27, e00238.
33. Desvallées, André ; Mairesse, François, Paris : Armand Colin (2010) ICOM International Committee for Museology (ICOFOM)
34. Drvin, Brenda (2003) "Communication Gaps and Inequalities: Moving toward a Reconeptualization". In B. Dervin and l. Foreman – Wemet (Eds). Sense–Making Methodology Reader. Selected writings of Brenda Dervin. Cress kill, NJ. Hampton Press.
35. Edward M. Luby, Isaya O. Onjala, and Daniel Kibet arap Mitei ,Museums, Intangible Cultural Heritage, and Changing Societies: The Ber gi dala Exhibition and Cultural Heritage Preservation at the Kisumu Museum, Kenya, Vol. 68, No. 271-272 © ICOM 2017 ,Published by ICOM and Blackwell Publishing Ltd118-130.
36. Erwin, E. J, M. J Brotherson, and J. A. Summers. 2011. "Understanding Qualitative Metasynthesis Issues and Opportunities in Early Childhood Intervention Research." Journal of Early Intervention 33 (3): pp 186–200.
37. Estabrooks, C.A., P.A. Field, and J.M. Morse. 1994. "Aggregating Qualitative Findings: An Approach to Theory Development." Qualitative Health Research 4 (4): pp 503–11
38. Fleming, Ted (2000) Adult learning in the museum In book: Museums and Adult Learning: Perspectives from EuropeChapter: 24Publisher: NIACEEditors: A. Chadwick, A. Stannett
39. Fu, Yi. Kim, Sangkyun. Zhou, Tiantian (2014) Journal of Tourism and Cultural Change, Staging the 'authenticity' of intangible heritage from the production perspective: the case of craftsmanship museum cluster in Hangzhou, China.
40. Gonçalves, A.R., L.L.P. Dorsch, M. Figueiredo(2022), Digital tourism: an alternative view on cultural intangible heritage and sustainability in Tavira, Portugal, Sustainability 14 (5) 2912
41. González, Ana Isabel. Díaz-Herrera, Andrea Betsabé. Hernández-Dionis, Paula. Pérez-Jorge, David (2023) Educational and accessible museums and cultural spaces, Humanities and Social Sciences Communications 10(1).
42. Gray, Clive (2009). Managing cultural policy: pitfalls and Public prospects, Administration Vol. 87, No. 3, 574–585.
43. Gray, Clive, 2015. The Politics of Museums, Palgrave Macmillan.
44. Gregory ,Patricia, Ronald Crown, Lee Cummings, Judy Geczi, Jonathan Harms, Donghua Tao, Awaress of SLU museums (2017) A Project of the Pius/Medical Center Libraries Assessment Committee
45. Özer Sarı, Ferika. Nazli, Murat. (2018). Sustaining Cultural Heritage by Means of Museums in an Ever-Changing World, Gaziantep University Journal of Social Sciences, 17 (1), 1-14, DOI: 10.21547/jss.316178
46. Hansen ,Dorte Skot (2010) "Pierre Bourdieu, Alain Darbel and Dominique Schnapper, The love of art: European art museums and their public ." International Journal of Cultural Policy, 16(1), pp. 76–77.
47. Hein ,George E. (2007). Museum Education, A Companion to Museum Studies, (edited with Paul Basu, Blackwell. pp340-352
48. Huebner ,Emma June (2022)Museum Education Through Social Media , Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of Arts (Art Education) at Concordia University ,Montreal, Quebec, Canada
49. Hurtado,Inmaculada Gómez., José María Cuenca-López, Beatrice Borghi, Sustainability (2020)Good Educational Prac-

tices for the Development of Inclusive Heritage Education at School through the Museum: A Multi-Case Study in Bologna,
50. Hutchinson R, Eardley AF (2021) Inclusive museum audio guides: guided looking'through
51. audio description enhances memorability of artworks for sighted audiences. Mus Manag Curatorship 36:427–446.
52. ICOM, Prague. (2022).https://icom.museum/en/news/icom-approves-a-new-museum-definition/
53. Ilhan, Ayşe Çakır. Muge Artar. Ayse Okvuran and Ceren Karadeniz (2014).Museum Training Programme in Turkey: Story of Friendship Train and Children's Education Rooms in the Museums.Creative Education 05(19): pp 1725-1732.
54. Ioannides, Elisabeth (2017) Museums as Therapeutic Environments and the Contribution of Art Therapy,. ISSN 1350-0775, Vol. 68, No. Pp 271-272 . Published by ICOM and Blackwell Publishing Ltd.pp 98-109.
55. Kacane, Ilze. (2021) Heritage Sites as Means of Bringing Cultural Awareness: Intergenerational Attitudes towards Visiting Museums, Proceedings of INTED2021 Conference8th-9th March.
56. Keitumetse, Susan. (2006) UNESCO 2003 Convention on Intangible Heritage: Practical Implications for Heritage Management Approaches in Africa, The South African Archaeological Bulletin, Vol. 61, No. 184, 166-171
57. Kelly, Lynda (2006) Measuring the impact of museums on their communities: The role of the 21st century museum, INTERCOM 2006 Conference Paper
58. Kurin, Richard (2004) 'Safeguarding Intangible Cultural Heritage in the 2003 UNESCO Convention: A Critical Appraisal', Museum International 221-222, May.
59. Konach, Teodora (2015) Intangible cultural heritage projects – National policies and strategies. The creation of intangible cultural heritage inventories, Encatc Journal of Cultural management and policy, Volume 5, 67-79.
60. Kosmas P, Galanakis G, Constantinou V, Drossis G, Christofi M, Kli ronomos I,Zaphiris P, Antona M, Stephanidis C (2020) Enhancing accessibility in cultural heritage environments: considerations for social computing.
61. Labrador, Angela M (2022)Integrating ICH and education: A review of converging theories and methods, International Journal of Intangible Heritage, Vol.17, 18-36
62. Lenzerini, Federico (2011), Intangible Cultural Heritage: The Living Culture of Peoples **European Journal of International Law**, Volume 22, Issue 1, February 2011, Pages 101–120
63. Li, Jia, Grounded theory-based model of the influence of digital communication on handicraft intangible cultural heritage, Heritage Science, (2022) 10:126,1-12
64. Littler, Jo (2014)Intangible roles: Theory, policy, practice and intangible cultural heritage, Ethnologies 36(1):93
65. Liu, Xueyan (2019) The value connotation and implementation path of traditional Chinese culture in improving college students' cultural confidence, Heilongjiang Education (Higher Education Research and Evaluation) 8, 12–14.
66. Liu, Yanlong. Peiyun Cheng, Jie Li(2023), Application interface design of Chongqing intangible cultural heritage based on deep learning, Heliyon 9, e22242
67. Martins P (2019) (Un) Acessible museums: disability, accessibility and inclusion in
68. art museums. E-Journal of Portuguese History 17:499–500
69. Mahmoud, Taha Mahdi(2023) The Role of Museums in Promoting Cultural AwarenessSurvey Study ofA Sample of Visitors to The Shrine Museums In The Holy City of Karbala,
70. Mattiussi, Elisa, Matteo Danielis, Lucia Venuti, Marta Vidoni, and Alvisa Palese(2019) "Sleep Deprivation Determinants as Perceived by Intensive Care Unit Patients: Findings from a Systematic Review, Meta-Summary and Meta-Synthesis." Intensive Crit Care Nurs 53: pp 43–53.
71. McGinnis, R. (2007). Enabling education: Including people with disabilities in art museum
72. Programming. In P. Villeneuve (Ed.), from periphery to center: Art museum education in
73. The 21st century (pp. 138-149). Reston, VA: National Art Education Association.
74. McMillen R, Alter F (2017) Social media, social inclusion, and museum disability
75. access. Mus Soc Issues 12:115–125

76. Meunier, A. (2011). Les outils pédagogiques dans les musées: pour qui, pour quoi? La Lettre de l'OCIM, 5-12.
77. Monk, David F. 2013.John Dewey and Adult Learning in Museums , 24: 63Adult Learning
78. Munteanu Florea, Ionela. Marioara Mirea, Cosmin Susu 2020 Public Governance and Cultural Heritage: Exploring the Links between Culture and Social Indicators with the Principal Component Analysis
79. Özbilen, Fatih Mutlu(2023) Determining the Classroom Teachers' Opinions on Museum Education , International Journal of Research in Teacher Education, Vol. 14(3) 41-55
80. Parezo Nancy J.Museums (1987) Promoting Cultural Awareness, Museum Anthropology 11(3):3-9
81. Paterson, B.L. (2001) "The Shifting Perspectives Model of Chronic Illness." Journal of Nursing Scholarship 33 (1): pp 21–26.
82. Pisoni G, Díaz-Rodríguez N, Gijlers H, Tonolli L (2021) Human-centred artificial intelligence for designing accessible cultural heritage. Appl Sci 11:1–30.
83. Radojichikj, Daniela Dimitrova(2017) Museums: Accessibility to visitors with visual impairment , MUSEUMS ACCESSIBILITY,1-9
84. Rojas, Hesmeralda. Ronald Renteria, Marisol Pilares, Willie Alvarez, Kevin A. Arias , Vladimiro Ibañez(2020) Construction of a virtual museum as an educational tool for cultural learning. Conferencia Latinoamericana de Tecnologias de Aprendizaje (LACLO)
85. Rossettini, G, T.M Latini, A Palese, S.M Jack, D Ristori, S Gonzatto, & M. Testa (2018). "Determinants of Patient Satisfaction in Outpatient Musculoskeletal Physiotherapy: A Systematic, Qualitative Meta-Summary, and Meta-Synthesis." Disability and Rehabilitation 14: pp 460–72
86. Sachatello-Sawyer, B., Fellenz, R., Burton, H., Gittings-Carlson,L., Lewis-Mahony, J., & Woolbaugh, W. (2002) Adult museum programs: Designing meaningful experiences.New York, NY: Altamira.
87. Sandelowski M, Barroso J. Handbook for synthesizing qualitative research. USA: Springer Publishing Company, Inc; 2007.
88. Sarumaha, Martiman Su'aizisiwa.Government Commitment to Preserve Cultural Heritage Society through Education (Review of the Nias Heritage Society Omo Hada), Ever seminar at the International Seminar and Reunion Gold the Faculty of Education, University of Muhammadiyah - Makassar, May 5-6, 2016
89. Šobáň, Marek. Šobáňová, Petra, Teaching Tools in the Olomouc Museum of Art: A Case Study, ournal of Museum Education, Volume 38, Number 1, March 2013, pp. 103-117
90. Soile, S., K. Adam, C. Ioannidis, A. Georgopoulos (2013) accurate 3D textured models of vessels for the improvement of the educational tools of a museum, International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences, Volume XL-5/W1
91. Taranova, Tatyana N. (2020) Virtual Museum Technologies and the Modern Educational Process, VI International Forum on Teacher Education, Proceedings IFTE-2020, 2513-2521.
92. Xue, K., Li, Y., Meng, X (2019). An evaluation model to assess the communication effects of intangible cultural heritage. J. Cult. Herit. 40, 124–132.
93. Yoshida, Kenji (2004) The Museum and the Intangible Cultural Heritage, Museum International, No. 221-222 (Vol. 56, No. 1-2,
94. Zhang, Lekai. Li, Ming. Zhang, Lingyan. Liu, Xiaojian. Tang, Zhichuan and Wang,Yingfan., (2022) MasterSu: The Sustainable Development of Su Embroidery Based on Digital Technology ,Sustainability 14, 7094.
95. Zhao, Xi. Elahi, Ehsan. Wang, Fushuai. Xing, Hu, Khalid, Zainab (2024). Sustainable tourism development for traditional Chinese drama's intangible cultural heritage,Heliyon 10 e25483
96. Zhang, Xuelei. Edelenbos, Jurian. Gianoli, Alberto(2024) .Urban conservation in multi-level governance: Comparing the interaction patterns in conserving different types of cultural heritage in the mainland of China, Urban Governance 4, 25-36
97. Zimmer, L., (2006) Qualitative meta-synthesis: A question of dialoguing with texts. Journal of Advanced Nursing, Volume 53. pp 311-318.

واکاویِ بازنمایی زنان در تصویرسازی‌های شاهنامه‌های چاپ سنگی دوره قاجار

مصطفی لعل شاطری[1]، مژگان آراسته[2]

چکیده

در ادبیات فارسی، شاهنامه فردوسی از نمونه آثاری است که به نقش و جایگاه زن توجه داشته و در بیشتر روایت‌ها، زنان همراه مردان در جنگ‌ها، کشورداری و سایر امور حضور دارند. در ادوار هنری ایران، بارها شاهنامه توسط نگارگران مصوّر شده است و به پیروی از این سنت، پس از ورود چاپ سنگی به ایران در دوره قاجار، مصوران بسیاری به تولید شاهنامه‌های چاپ سنگی پرداختند و متعاقباً شاهنامه‌هایی با تصاویر بی‌بدیل و زیبا انتشار یافت. در تصاویر شاهنامه‌های چاپ سنگی موردمطالعه، میزان حضور زنان، مسئله‌ای قابل تأمل است. هدف اصلی این پژوهش، شناخت و بررسی جایگاه و میزان حضور زنان در تصویرسازی‌های شاهنامه‌های چاپ سنگی در دوره قاجار (انتشاریافته در ایران طی سال‌های ۱۲۶۷، ۱۲۷۵، ۱۳۰۷، ۱۳۱۶، ۱۳۲۲ق) است.

این پژوهش بر محور این سؤال شکل‌گرفته است که تصویرسازان، کدام یک از داستان‌های شاهنامه را که زنان در آن حضور دارند بیشترمورد توجه قرار داده‌اند و جایگاه این زنان بازتاب شاهنامه و یا بازتاب جامعه قاجار است؟ بررسی حاضر با تکیه‌بر روش توصیفی-تحلیلی و مبنی بر مطالعه آرشیوی (مخازن چاپ سنگی کتابخانه مرکزی آستان قدس رضوی و کتابخانه ملی) صورت پذیرفته است. در تصاویر بررسی‌شده، زنان با هویتی تغییریافته و مطابق با هنجارهای اجتماعی و فرهنگی (همچون نگاه مردسالارانه) در دوره قاجار تصویر شده‌اند و نقش‌آفرینی‌های مشهود و ویژگی‌های خاص زنانه مانند فریبندگی، زیبایی، قدرت تصمیم‌گیری و جایگاه قدرت برای آنان چندان لحاظ نگردیده و با در نظرگیری محدودیت‌های فرهنگی زمان خلق تصویر، هنرمندان به بازنمایی شخصیت‌های زن صرفاً در پنج داستان (پیوند زال و رودابه، از آتش گذشتن سیاوش، خواهران اسفندیار، بهرام گور و آزاده و باربد برای خسروپرویز می‌نوازد) مبنی بر هنجارهای حاکم بر جامعه پرداخته‌اند.

واژگان کلیدی

دورهٔ قاجار، چاپ سنگی، تصویرسازی، شاهنامه، زنان

۱. استادیار، گروه باستان‌شناسی و تاریخ، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه نیشابور، ایران mostafa.lalshateri@neyshabur.ac.ir
۲. دانش‌آموخته کارشناسی ارشد، گروه تصویرسازی، مؤسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران araste367@gmail.com

مقدمه

چاپ سنگی در دورهٔ قاجار موجب تحولات فرهنگی گسترده‌ای در جامعه ایران شد. از آغاز ورود تجهیزات چاپ سنگی حامیان چاپ کتاب، به سهولت و صرف اقتصادی این روش نوین آگاهی یافته و پیوسته در جهت گسترش فعالیت این حوزه تلاش نمودند. پس از چند سال، متولیان نشر کتاب به وجود ظرفیت تصویرسازی آگاه شدند و هنرمندان تصویرگر مختلف را برای همکاری فراخواندند. در این بین، یکی از مهم‌ترین کتاب‌های چاپ سنگی که بارها به چاپ رسید، شاهنامهٔ فردوسی است که پس از هند، در ایران چندین نسخهٔ مصوّر از این کتاب به روش چاپ سنگی منتشر شد و در اختیار عموم قرار گرفت. شاهنامه‌های مصوّر چاپ سنگی، برخوردار از داستان‌های گوناگون و متعاقبا شخصیت‌های متنوعی است که در این میان زنان از عناصر حایز اهمیت محسوب می‌شوند و نمایش بصری آنان، بازتابی از باورداشت‌های جامعهٔ دوره قاجار است.

پژوهش حاضر به دنبال پاسخ به این پرسش است که تصویرسازان، کدام یک از داستان‌های شاهنامه را که زنان در آن حضور دارند بیشترمورد توجه قرار داده‌اند و جایگاه این زنان بازتاب شاهنامه و یا بازتاب جامعه قاجار است؟ در این راستا به بررسی جایگاه زنان در تصاویر شاهنامهٔ چاپ‌شده در تهران ۱۲۶۷ق (تصویرساز: میرزا علی‌قلی خویی)[۱]، تبریز ۱۲۷۵ق (تصویرساز: استاد ستار)[۲]، تهران ۱۳۰۷ق (تصویرساز: مصطفی)[۳]، تبریز ۱۳۱۶ق (تصویرساز: عبدالحسین)[۴] و تهران ۱۳۲۲ق (تصویرساز: علی‌خان)[۵]، پرداخته شده است. درمجموع این آثار، زنان در داستان‌های پیوند زال و رودابه، خواهران اسفندیار، بهرام و آزاده، باربد برای خسروپرویز می‌نوازد و از آتش گذشتن سیاوش، در تصاویر حضور دارند. پس از معرفی شخصیت‌های یادشده، جایگاه این زنان در تصاویر بررسی شده است.

پیشینهٔ پژوهش

تاکنون در زمینه تصویرسازی زنان در شاهنامه‌های مصوّر چاپ سنگی دوره قاجار انتشاریافته در ایران، پژوهشی صورت نپذیرفته است و صرفاً در نوشتارهایی به معرفی آن‌ها پرداخته‌اند، ازجمله مارزلف، (a2002، 2012) در مقالاتی با عناوین «کتاب‌های چاپ سنگی فارسی مصوّر از شاهنامه فردوسی[۶]»، «شاهنامه‌های چاپیِ منتشرشده به شیوهٔ چاپ سنگی دربردارندهٔ حماسه ملی ایرانیان[۷]»، هاشمی‌فشارکی (۱۳۹۰) در «بررسی تطبیقی تصاویر چاپ سنگی شاهنامه در دوره قاجار و نسخه‌های مشابه هندی»، یاوری (۱۳۹۰) در پایان‌نامه‌ای با عنوان «مطالعه تطبیقی ویژگی‌های تصویرسازی، شاهنامه چاپ سنگی امیر بهادر با دیگر شاهنامه‌های مصوّر چاپ سنگی ایران»، لعل شاطری (۱۳۹۹) در مقالهٔ «جایگاه بهره‌گیری از تصویرسازی‌های متون کهن در گفتمان‌سازی فرهنگی، مبتنی بر هویت ملی (مطالعه موردی: شاهنامه چاپ سنگی ۱۲۶۷ق)». شایان‌ذکر است که توجه به جایگاه زنان در کتاب‌های

۱. محفوظ در کتابخانه آستان قدس رضوی به شمار ثبت: ۴۳۴۳۱.
۲. همان‌جا، به شمار ثبت: ۳۴۳۷۵.
۳. همان‌جا،به شمار ثبت: ۴۵۳۸۸.
۴. محفوظ در کتابخانه ملی به شمار ثبت: ۱۰۴۰۴۳۷.
۵. محفوظ در کتابخانه آستان قدس رضوی به شمار ثبت: ۲۴۳۳۶.
6. Illustrated Persian Lithographic Editions of the Shâhnâme
7. The Shahnama in Print: Lithographed Editions of the Persian National Epic

چاپ سنگی در سایر آثار نیز به‌صورت محدودی صورت پذیرفته است، چنان‌که می‌توان صرفاً به پژوهش‌های مهتدی (۱۳۸۸) در پایان‌نامه‌ای با عنوان «بررسی رابطه متقابل فرهنگ عامیانه و تصاویر چاپ سنگی در ایجاد نگاه نو به زن (عهد ناصری)»، عسگری در دو مقاله (۱۳۹۴، ۱۴۰۰) «بررسی تصویرسازی زندگی حضرت فاطمه زهرا(س) در نسخه‌های چاپ سنگی طوفان‌البکاء»، «واکاوی تصویرسازی زنان حاضر در کربلا با تأکید بر جایگاه حضرت زینب(س) در نسخ چاپ سنگی کلیات جودی» و شیرازی و حسینی (۱۴۰۰) در «بازیابی نقش زن در متن و تصاویر نسخه چاپ سنگی نوش‌آفرین گوهرتاج ۱۲۶۴ق» اشاره نمود.

روش پژوهش

پژوهش حاضر مبنی بر روش توصیفی ـ تحلیلی و رویکرد کیفی و بررسی مخازن چاپ سنگی کتابخانه مرکزی آستان قدس رضوی و کتابخانه ملی، سامان‌یافته است. نمونه‌های آماری دربردارنده پنج شاهنامه (۱۲۶۷ق، ۱۲۷۵ق، ۱۳۰۷ق، ۱۳۱۶ق، ۱۳۲۲ق) چاپ سنگی انتشاریافته در ایرانِ دورهٔ قاجار است که مبنی بر آخرین یافته‌ها، تنها چاپ‌های مصوّر محسوب می‌شوند و جامعه آماری عبارت‌اند از تصویرسازی‌های پیوند زال و رودابه، از آتش گذشتن سیاوش، خواهران اسفندیار، بهرام گور و آزاده، باربد برای خسروپرویز می‌نوازد.

چاپ سنگی در ایران

واژهٔ چاپ سنگی یا همان لیتوگرافی برگرفته از لغت یونانی گراف (Graph) به معنای نوشتن و لیتو (Litho) به معنی سنگ است. این روش نو و تحول‌آور، به‌طور اتفاقی توسط یک نمایشنامه‌نویس و بازیگر آلمانی به نام آلوئیس زنفلندر در حدود سال‌های ۱۷۹۸-۱۷۹۶م اختراع شد (لعل‌شاطری، ۱۴۰۱: ۲۰۶). هرچند حضور نخستین چاپخانه‌ها در ایران به دوره صفوی مرتبط است، اما این جریان توأم با تداوم نبود[1] و عملاً نقطه آغازِ جدی و رسمی آن را می‌توان از اواسط دوره قاجار دانست. در این هنگام به‌واسطه تلاش‌های عباس میرزا نایب‌السلطنه در ۱۲۳۳ق نخست چاپ سربی و سپس به‌واسطه قابلیت‌ها و کاهش محدودیت‌های چاپی در ۱۲۴۹ق چاپ سنگی به ایران وارد شد (Marzolph, 2002b: 249, 256). در ساختار ظاهری و صفحه‌آرایی کتاب‌های چاپ سنگی ایران، به‌صورت مستقیم از شیوهٔ نسخ خطی الگوبرداری شده است. نخستین کتاب‌های چاپ سنگیِ دوره قاجار صرفاً شامل متن و فاقد آرایه‌های تزیینی بود و در حدود یک دهه بعد، ناشران به سایر قابلیت‌های این تکنیک دست یافتند. از این‌رو، استفاده از تصویر موردتوجه قرار گرفت.

نخستین کتاب چاپ سنگی مصور، لیلی و مجنون اثر مکتبی است که در ۱۲۵۹ق انتشار یافت (Marzolph, 2001: 18-19). بااین‌حال، متولیان چاپ سنگی، به‌واسطه کم‌تجربگی در این زمینه، در ایجاد و اجرای تصاویری استادانه که همچون آثار فاخر نگارگری ایران دارای روابط و قواعد بصری برجسته بودند، ضعف داشتند. اغلب تصاویر چاپ سنگی فارغ از توجه به نکات ظریف ترکیب‌بندی و توزیع صحیح عناصر بصری در فضا، طراحی شده‌اند و در هر بخش فضای تصویر خالی مانده است، هنرمند فضاها را با اشیایی مانند گلدان، ظرف‌ها و دیگر اشیا پر کرده است. خط در این آثار عنصر بصری اصلی است و خط با تغییر در کیفیت و حالت خود موجب ایجاد بافت، حجم، نور، تاریکی و حرکت شده است (حسینی‌راد و خان‌سالار، ۱۳۸۴: ۸۴).

۱. برای اطلاع بیشتر از تاریخچه چاپ در ایران، ر.ک: (اصلانیان، ۱۳۹۹).

هرچند که به اعتقاد بسیاری از مورخان هنر، هنر دوران قاجار متکی به تقلید و الگوبرداری از هنر غرب بود؛ اما بخش عمدهٔ هنر این دوران درواقع بازخوانی و استحاله‌ای از هنر سنتی ایران است که در شکلی جدید در هنر این دوره به‌ویژه هنر چاپ سنگی بروز یافت. هنرمندان چاپ سنگی با تلاش برای حفظ روش‌های صفحه‌آرایی و تزئین کتاب‌ها به شیوهٔ رایج در سنت کتاب‌آرایی ایران، این هنر را تا حد زیادی در دوران مدرن نگهداری کردند (افضل‌طوسی، ۱۳۹۷: ۴۶). چاپ سنگی به چند لحاظ، امکانات کتاب‌آرایی را برای چاپ و نشر کتاب‌هایی زیباتر فراهم آورد که این امر به محبوبیت و گسترش این روش در نشر کتاب کمک نمود. اولین ویژگی که موجب محبوبیت این روش شده بود، امکان تولید و انتشار آثار به‌خصوص کتاب‌ها در تعداد بالا بود که در دسترس اقشار مختلف قرار می‌گرفت. خاصیت دوم چاپ سنگی امکان ارائه تصاویر در کنار متن بود که به این سبب متن مؤثرتر و گیراتر در نگاه خواننده بازتاب می‌یافت. ویژگی سوم آن وجود امکان نمایش چند واقعه و یا چند صحنه از یک واقعه در یک تصویر بود. برای این منظور هنرمندان از چند قاب‌بندی مختلف در کادر و یا از نمایش زمان‌ها و مکان‌های مختلف در یک صحنه بهره می‌بردند (لعل‌شاطری، ۱۳۹۹: ۷۱۰).

آثار چاپ سنگی به لحاظ محتوا و مخاطب به چند گروه تقسیم می‌شوند. یک گروه از آثار به چاپ رسیده مختص خوانندگان بزرگسال بود و گروه دیگر برای کودکان مکتب‌خانه در نظر گرفته می‌شد. گروه اول شامل آثار ادبیات کلاسیک فارسی مانند شاهنامهٔ فردوسی، لیلی و مجنون و خمسهٔ نظامی؛ ادبیات مذهبی مانند اسرارالشهاده، حملهٔ حیدری و طوفان‌البکاء؛ ادبیات عامیانه مانند هزار و یک‌شب، چهل‌طوطی، رستم‌نامه و قاضی بغداد و گروه آخر شامل کتاب‌های ترجمه‌شده مانند سه تفنگدار بود. در زمینهٔ آثار مکتب‌خانه‌ای بر اساس انواع مکتب‌خانه‌های فعال در دورهٔ قاجار که شامل مکتب‌خانهٔ آخوندباجی، مکتب‌خانهٔ عمومی و مکتب‌خانهٔ خصوصی بودند، کتاب چاپ می‌شد، کتاب‌هایی مانند گلستان سعدی، تاریخ نادری و ترسّل از سجمله کتاب‌های چاپ‌شده در چاپخانه‌های چاپ سنگی برای مکتب‌خانه‌ها بود (حسینی‌راد و خان‌سالار، ۱۳۸۴: ۸۳-۷۹).

شاهنامه‌های مصوّر چاپ سنگی

در طی سلسله‌های حاکم در ایران، شاهنامه به جهت ایجاد مقبولیت و دیگر اهداف، توسط حامیان درباری کتابت و مصورسازی شده است که از جملهٔ شاخص‌ترین شاهنامه‌های مصوّر می‌توان به شاهنامهٔ بایسنقری و شاهنامهٔ جوکی در دوران تیموریان و شاهنامهٔ تهماسبی در دوران صفویه (هیلن‌برند، ۱۳۸۸: ۲۷-۲۵). اهمیت مصورسازی شاهنامه تا عصر قاجار نیز ادامه داشت و شاخص‌ترین نسخهٔ شاهنامه که در این دوره مصورسازی شد، شاهنامهٔ داوری[1] بود (آژند، ۱۳۹۵: ۷۹۸). شاهنامه بارها توسط کاتبان و خوش‌نویسان نسخه‌برداری و بسیاری از این نسخه‌ها با نگاره‌های باشکوهی تزیین شده است؛ اما در آغاز قرن سیزدهم هجری‌قمری، نسخه‌های چاپی شاهنامه پدیدار گردید. اولین نسخه کامل از شاهنامه توسط ترنر کامان (چهار جلد، ۱۸۲۹م) در کلکته انتشار یافت و سپس با

۱. شاهنامه داوری دارای ۱۲۳۲ صفحه، کاغذ از نوع فرنگی و به خط نستعلیق زیبای داوری نوشته شده است. تاریخ کتابت آن ۱۲۷۴ق و آخرین تاریخ نگاره‌ها ۱۲۸۰ق و به لحاظ سبک دارای مکتب قاجاری است. این شاهنامه چهارستونی و در بین ستون‌ها، جدول‌های مذهّب دارد و اطراف صفحات دارای کمند است. بعضی صفحات به‌صورت چلیپا و در اطراف بعضی از صفحات تذهیب به‌کاررفته است. در این نسخه، ۶۸ نگاره از مجالس شاهنامه وجود دارد که ۵۵ مجلس با رقم و قلم لطفعلی‌خان صورتگر شیرازی و ۱۳ مجلس آن رقم داوری را دارد. این اثر در چهار جلد تنظیم و صحافی شده است (سامانیان، ۱۳۸۴: ۲).

ورود چاپ سنگی به ایران، این اثر تا حدودی با الگوبرداری از نمونه‌های هندی، تولید شد (Marzolph, 2012: 64-65). بر این اساس، سنتِ به تصویر درآوردن روایت‌های شاهنامهٔ فردوسی به دوره قاجار نیز رسید. اطلاعات دقیقی از تعداد شاهنامه‌های چاپ سنگی در دست نیست. گویا نخستین کتاب انتشاریافته مربوط به ۱۲۶۲ق در بمبئی است و در این بین ۳۰ شاهنامه چاپ سنگی در شرق منتشرشده که غالباً در هند و شهرهای بمبئی، لکهنو و کانپور تولید شده‌اند. در این بین، تنها پنج نسخه از شاهنامه چاپ سنگی در ایران (تبریز، تهران) انتشاریافته است (Ibid: 65).

مشخصات شاهنامه‌های چاپ سنگی مصورِ انتشاریافته در دوره قاجار (مأخذ: نگارندگان)

محل نگهداری	انتشار	محل نشر	ناشر	کاتب	تصویرگر	تعداد برگ	تعداد تصاویر	ابعاد
کتابخانه آستان‌قدس (۴۳۴۳۱)	۱۲۶۷ق	تهران	حاجی محمدحسین تهرانی	مصطفی قلی بن محمدهادی سلطان کجوری	میرزا علیقلی خویی	۵۹۵	۵۷	cm ۳۳×۲۰/۵
کتابخانه آستان‌قدس (۳۴۳۷۵)	۱۲۷۵ق	تبریز	مشهدی حاجی‌آقا بن آقا احمد تبریزی	عسکرخان بن حین بک اردوباری	استاد ستار تبریزی	۴۱۲	۵۷	cm ۳۶×۲۲/۵
کتابخانه آستان‌قدس (۴۵۳۸۸)	۱۳۰۷ق	تهران	حاج محمدحسین کاشانی	محمدرضا صفا (سلطان الکتاب)	مصطفی	۶۳۴	۶۲	cm ۲۱×۳۴
محفوظ در کتابخانه ملی (۱۰۴۰۴۳۷)	۱۳۱۶ق	تبریز	علی آقا	میرزا علی دلخون بن محمدجواد تبریزی	عبدالحسین و کربلایی حسن نقاش	۶۹۲	۶۳	cm ۲۱×۳۶
کتابخانه آستان‌قدس (۲۴۳۳۶)	۱۳۲۲ق	تهران	به سفارش حسین پاشا خان امیربهادر	عمادالکتاب	علی‌خان	۶۵۴	۴۱	cm ۳۲×۴۲

تصویرسازان شاهنامه‌های چاپ سنگی مذکور که غالباً در زمره نقاشان عامیانه و گاه کمتر شناخته محسوب می‌شوند، عبارت‌اند از: میرزا علی‌قلی خویی (شاهنامهٔ ۱۲۶۷ق): دورهٔ فعالیت ۱۲۷۲-۱۲۶۳ق. این تصویرساز از پرکارترین هنرمندان تصویرسازی در کتاب‌های چاپ سنگی محسوب می‌شود. او در ابتدا ساکنِ تبریز، اما از ۱۲۶۴ق به تهران سفر نمود. او در کتاب‌های مختلف، خود را با عناوین گوناگونی همچون «فراش قبلهٔ عالم»، «بندهٔ درگاه»، «خادم مدرسهٔ دارالفنون»، «نقاش» و غیره معرفی نموده است. حدود ۳۰ کتاب در طول ده سال توسط خویی امضا شده است. در این کتاب‌ها بیش از ۱۲۰۰ تصویر در ابعاد مختلف وجود دارد که کوچک‌ترین آن‌ها به‌اندازهٔ یک تمبر و بزرگ‌ترین آن‌ها، تمام‌صفحه است. ازجمله آثار تصویرسازی به‌وسیله او می‌توان به بختیارنامه ۱۲۶۳ق، نوش‌آفرین ۱۲۶۳ق، عجایب المخلوقات ۱۲۶۴ق، مصیب‌نامه ۱۲۶۵ق، اسرارالشهاده ۱۲۶۸ق، حمله حیدری ۱۲۶۹ق، خمسه

نظامی ۱۲۷۰ق، طوفان‌البکاء ۱۲۷۱ق، الف لیله و لیله ۱۲۷۱ق اشاره داشت (Marzolph, 2001: 18-19). استاد ستار تبریزی (شاهنامهٔ ۱۲۷۵ق): دورهٔ فعالیت ۱۲۶۷-۱۲۷۵ق. به‌احتمال فراوان او ساکن تبریز بوده و علاوه بر کتاب‌های فارسی، تصویرسازی چند کتاب را به زبان ترکی عهده‌دار بوده است. سبک استاد ستار با خطوط واضح و اصول مشخصی شناخته می‌شود. ازجمله آثار تصویرسازی به‌وسیله او می‌توان به **فرهاد و شیرین** ۱۲۶۷ق، گلستان سعدی ۱۲۷۴ق اشاره داشت (Ibid: 34-35). مصطفی (شاهنامهٔ ۱۳۰۷ق): دورهٔ فعالیت ۱۲۹۹-۱۳۱۱ق. او بیشتر به سبب نقاشی زیرلاکی رو قلمدان شناخته شده است. در آثار او تأثیرات زیادی از نقاشی اروپا مشاهده می‌شود. مصطفی همچنین شیوهٔ مخصوصی در تصویرسازی سرفصل‌ها به‌کاربرده است. ازجمله آثار تصویرسازی به‌وسیله او می‌توان به **خمسهٔ نظامی** ۱۳۰۱ق، لالرُخ ۱۳۰۶ق، **چهارفصل میکده** ۱۳۰۷ق، **حبیب‌الاوصاف** ۱۳۰۸ق، **مثنوی الاطفال** ۱۳۰۹ق اشاره داشت (Ibid: 42). عبدالحسین و کربلایی حسن (شاهنامهٔ ۱۳۱۶ق): از این دو هنرمند اطلاعاتی در دست نیست. علی‌خان (شاهنامهٔ ۱۳۲۲ق): دورهٔ فعالیت ۱۲۹۸-۱۳۳۲ق. این هنرمند در تصویرسازی تعداد بسیاری از داستان‌های عامیانه فعال بوده است. شاهکار هنری او شاهنامه است که در آن یک سبک ساده و واضح ارائه می‌دهد، چنان‌که از صفات بارز این شیوه، کاهش سایه‌روشن، پر کردن پس‌زمینه و به حداقل رساندن جزییات است. ازجمله آثار تصویرسازی به‌وسیله او می‌توان به حملهٔ حیدری ۱۲۹۸ق، **انوارالشهاده** ۱۳۰۱ق، **الف لیله و لیله** ۱۳۱۵ق، **دزد و قاضی بغداد** ۱۳۱۵ق، **رستم‌نامه** ۱۳۱۸، **جامع‌التمثیل** ۱۳۲۱ق، **امیرارسلان** ۱۳۲۲ق، **چهل‌طوطی** ۱۳۳۲ق اشاره داشت (Ibid: 42-43).

تجزیه‌وتحلیل تصویرسازی‌ها

پس از بررسی شاهنامه‌های چاپ سنگی مصوّر، دریافت شد که صرفاً در پنج داستان، زنان حضور دارند: ۱ پیوند زال و رودابه دو تصویر، مصوران: مصطفی (۱۳۰۷ق، تهران)، عبدالحسین و کربلایی حسن نقاش (۱۳۱۶ق تبریز). ۲. از آتش گذشتن سیاوش، چهار تصویر، مصوران: میرزا علی‌قلی خویی (۱۲۶۷ق تهران)، استاد ستار (۱۲۷۵ق تبریز)، مصطفی، (۱۳۰۷ق تهران)، عبدالحسین و کربلایی حسن نقاش (۱۳۱۶ق تبریز). ۳. خواهران اسفندیار، دو تصویر، مصوران: میرزا علی‌قلی خویی (۱۲۶۷ق تهران)، استاد ستار (۱۲۷۵ق تبریز). ۴. بهرام گور و آزاده، دو تصویر، مصوّران: مصطفی (۱۳۰۷ق تهران)، عبدالحسین و کربلایی حسن نقاش (۱۳۱۶ق تبریز). ۵. باربد برای خسروپرویز می‌نوازد، دو تصویر، مصوران: مصطفی (۱۳۰۷ق تهران)، عبدالحسین و کربلایی حسن نقاش (۱۳۱۶ق تبریز).

پیوند زال و رودابه

داستان زال و رودابه، ماجرای عشقی است که نادیده هر دو طرف را گرفتار می‌کند. زال پس از آنکه پدرش پادشاهی زابل را به او می‌سپارد برای سرکشی به شهرها و کشورهای تابعه از زابل بیرون می‌رود تا به کابل می‌رسد. پس از آشنایی با مهراب که پادشاه کابل بود، به‌گونه‌ای شگفت دلباختهٔ دختر مهراب می‌شود. از آن‌سو هم رودابه دخت مهراب با شنیدن ویژگی‌های زال از زبان پدرش، شیفته زال می‌شود. پس از آن با میانجی غلام زال و چند کنیز رودابه پیش‌درآمدهای دیدار این دو فراهم شد. باوجود مخالفت‌های دربار، سرانجام با پافشاری و پیگیری‌های زال و یاری بخت، این پیوند فرخنده سر می‌گیرد. پیش از این وقتی که زال و رودابه برای نخستین دیدار ناشکیبا بودند، زال شب‌هنگام برای دیدار رودابه می‌رود و با کمند خود را به بام بلند کاخ می‌رساند. او را در کنار خود می‌بینند. پس از

آن‌که زال از رودابه جدا می‌شود، پیوسته در پی آماده‌سازی پیش‌نیازهای این پیوند است. نخست نامه‌ای به پدرش ـ سام ـ می‌نویسد و به او یادآور می‌شود که هنگام ازدواج اوست و سپس دخت مهراب را به‌عنوان جفت درخور خود نشانی می‌دهد. سام در کار زال با موبدان مشورت می‌کند و با کمک ستاره‌شناسان از آیندهٔ این پیوند اطلاع می‌یابد. ستاره شناسان به او می‌گویند که فرزندی از زال و رودابه پدید خواهد آمد که مرزبان ایران‌زمین خواهد شد.

در شاهنامهٔ ۱۳۰۷ق، تصویر رودابه و زال در مراسم پیوندشان، توسط مصطفی اجرا شده است. رودابه در این تصویر بزرگ‌تر نسبت به دیگر افراد حتی زال، ترسیم شده است (تصویر ۱). علاوه بر رودابه، زنان دیگری نیز در این تصویر حضور دارند، دو رقصندهٔ زن در پایین کادر در حال خنیاگری هستند. بزرگ‌نمایی در پیکرهٔ رودابه موجب شده است که نقطهٔ جلب‌توجه و نگاه مخاطب در این تصویر، رودابه باشد. علاوه بر پیکر بزرگ‌تر، در چهرهٔ رودابه نیز درایت، احترام و جدیت دیده می‌شود. وقتی رودابه از پدرش ـ مهراب ـ از خوی و کردار و پهلوانی زال می‌پرسد، او به توصیف زیبایی، شجاعت و بخشندگی زال داد سخن می‌دهد:

چو بشنید رودابه آن گفت‌گوی — برافروخت و گلنارگون کرد روی
دلش گشت پرآتش از مهر زال — از او دور شد خورد و آرام و هال
چو بگرفت جای خرد آرزوی — دگر شد به رای و به آیین و خوی

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۳۵)

در این ابیات رودابه پس از شنیدن وصف زال و خوبی‌هایش، بسیار به او دلبسته می‌شود و احساسش را بر تصمیم منطقی و خردمندانه ترجیح می‌دهد، اما در طراحی حالت رودابه، نشانی از شوق و علاقه دیده نمی‌شود و رودابه با وقار به‌طور رسمی در صحنهٔ مراسم عروسی نمایان شده است (تصویر ۱). علی‌رغم حالت چهرهٔ رودابه، در ابیات شاهنامه به شادی این دو دلباخته اشاره شده است:

بفرمود تا رفت مهراب پیش — ببستند عقدی برآیین و کیش
به یک تختشان شاد بنشاندند — عقیق و زبرجد برافشاندند...
وز ایوان سوی کاخ رفتند باز — به شادی گرفتند یک هفته ساز

(همان: ۴۵)

در شاهنامهٔ ۱۳۱۶ق (تصویر ۲)، حس شادمانی در حالت چهرهٔ رودابه نسبت به تصویر قبل، بیشتر مشاهده می‌شود. در این تصویر، پیکرهٔ رودابه متناسب با دیگر افراد حاضر در تصویر طرح‌ریزی گردیده و تناسبات رعایت شده است. رودابه در این تصویر جام نوشیدنی را به سمت زال گرفته است، ولی در تصویر ۱، رودابه علاوه بر حالت خشک و رسمی، به حالت خطاب به زال، انگشت اشاره را بالاگرفته است. مسئلهٔ دیگر، نوع پوشش رودابه در این دو تصویر است. مطابق با متن ابیات شاهنامه، سیندخت، مادر رودابه، دخترش را به بهترین زینت‌ها و گران‌بهاترین نقش و جواهرات آرایش می‌کند تا در مراسم ازدواجش حاضر شود:

بساطی بیفگند پیکر به زر — زبرجد برو بافته سر به سر
دگر پیکرش دُر خوشاب بود — که هر دانه‌ای قطره‌ای آب بود
یک ایوان همه تخت زرین نهاد — به آیین و آرایش چین نهاد
همه پیکرش گوهر آگنده بود — میان گهر نقشه‌ها کنده بود

ز یاقـوت مـر تخـت را پایـه بـود | کـه تخـت کیـان بـود و پرمایـه بـود
یـک ایـوان همـه جامـهٔ رود و مـی | بیـاورده از پـارس و اهـواز و ری
بیاراسـت رودابـه را چـون نـگار | پـر از جامـه و رنـگ و بـوی بهـار

(همان: ۴۳)

در تصویر ۱، شخصیت رودابه را در پوشش بسیار ساده اجرا نموده است. آنچه مشهود است، مبنی بر ساختار جوامع سنتی، زنانِ قاجار، در چارچوب نظام سنتی و دیدگاه‌های بسته تنها در جایگاه همسر و مادر ایفای نقش می‌کردند. به احتمال فراوان، این محدودیت‌ها و فضای بسته جامعه به‌گونه‌ای بود که حتی می‌توان تأثیر پوشش زنان قاجار را در جایگاه اجتماعی آنان نیز به‌سادگی دریافت. درمجموع، نوع پوشش زنان در بیرون از منزل در زمان قاجار به شکل یکسان و تمام زنان فارغ از جایگاه اجتماعی، مشابه یکدیگرند، اما در تصویر ۲، رودابه با نوع پوشش متفاوت‌تری حاضر شده است. جامعهٔ قاجار هرچه به دوران متأخر نزدیک‌تر می‌شد، به لحاظ فضای فرهنگی به‌خصوص در زمینهٔ مسائل زنان شفاف‌تر و نوگراتر عمل می‌کرد. تفاوت فرهنگ پوشش برای زنان در این دو تصویر که با اختلاف حدوداً ده سال از یکدیگر اجرا شده‌اند، به‌خوبی آشکار است. در مورد اول همان‌طور که اشاره شد، رودابه در لباسی بسیار ساده و کاملاً پوشیده تصویرسازی گردیده، هرچند که در ابیات به زینت و پوشش زیبا و فاخر رودابه اشاره شده است؛ اما در تصویر ۲، رودابه بدون چارقد و با پیراهن ترسیم گردیده و پوششِ سرِ او مطابق با رسم قاجار یک تور نازک و زینت و جزئیات لباس او نیز بیشتر شده است. در ارتباط با حالت بدن و نوع پوشش رودابه در این دو تصویر، می‌توان بیان داشت که زنانگی و زیبایی در تصویر ۱ نسبت به تصویر ۲، حاکمیت بیشتری دارد و رودابه به‌عنوان یک دلباخته که برای رسیدن به زال ناامید گردیده، جایگاهش در تصویر ۲ بهتر نمایان است. در هر دو تصویر، احتمالاً یکی از رسومات رایج دورهٔ قاجار به اجرا درآمده است، چنان‌که هنگامی‌که عروس و داماد به عقد هم درمی‌آیند، هریک از آن‌ها که زودتر پا روی پای دیگری بگذارد، یا زودتر ضربه‌ای به پشت پای دیگری بزند، در زندگی مشترک مسلط خواهد شد. در هر دو مورد، پای زال روی پای رودابه قرارگرفته است، درحالی‌که در ارتباط با این موضوع و برتری دیگری به‌طرف مقابل در ابیات اشاره‌ای نشده است؛ اما هنرمندان این دو تصویر، بنا بر هنجارهای فرهنگی-اجتماعی حاکم، این مسئله را در تصاویر بازتاب داده‌اند و با این عمل موجب شده‌اند که جایگاه رودابه نسبت به زال در موقعیتی ضعیف‌تر قرار گیرد.

تصویر ۱: پیوند زال و رودابه (شاهنامه، ۱۳۰۷ق)

تصویر ۲: پیوند زال و رودابه (شاهنامه، ۱۳۱۶ق)

از آتش گذشتن سیاوش

سیاوش از ازدواج زنی از خاندان گرسیوز با کیکاووس زاده شد. نام مادر سیاوش در شاهنامه روشن نیست، اما نامادری او سودابه، دختر شاه هاماوران است. کیکاووس برای تربیت و آموزش مهارت‌های جنگی، سیاوش را به رستم سپرد تا به او فنون نظامی بیاموزد. رستم او را به زابلستان می‌برد و سال‌ها سیاوش از خانه و خانواده دور می‌ماند. رستم آیین سپهسالاری و کشورداری را به او می‌آموخت و برخی از شایسته‌ترین ویژگی‌های خود را به سیاوش منتقل می‌کند. چون سیاوش از زابلستان به ایران بازمی‌گردد، کاووس به مناسبت آمدن فرزندش جشنی برپا می‌نماید. سیاوش خوش‌چهره چنان است که همه از زیبایی او حیرت می‌کنند. سودابه نامادری سیاوش، پس از بازگشت او از زابل، با دیدن سیاوش دلباخته‌اش می‌شود. سودابه به‌طور مخفیانه، واسطی به‌سوی سیاوش می‌فرستد و او را به شبستان خود دعوت می‌کند؛ اما سیاوش دعوت او را نمی‌پذیرد و همین باعث می‌شود تا سودابه در تدارک دسیسه‌ای علیه سیاوش باشد. روز دیگر، سودابه نزد کیکاووس می‌رود و از او می‌خواهد که سیاوش را به شبستان بفرستد تا از میان دخترانِ حرم همسرا برای سیاوش همسری برگزینند. سیاوش نیز به‌ناچار از دستور پدر اطاعت می‌کند و به شبستان می‌رود. بااین‌حال، سیاوش روی خوشی به سودابه نشان نمی‌دهد. برای بار سوم سودابه او را به شبستان دعوت می‌کند. وقتی سیاوش به شبستان می‌آید سودابه او را به نزد خویش می‌خواند و خود را به او عرضه می‌کند، اما سیاوش برآشفته می‌شود و با تلخ‌کامی و خشم از شبستان بیرون می‌آید. سودابه از ناچاری و برای حفظ حیثیت با ناله و شیون کاووس را به صحنه می‌کشاند و سیاوش را متهم به خیانت می‌سازد. کاووس پس از شنیدن یاوه‌های سودابه، در این اندیشه است که سیاوش را به کیفر گناه بِکُشد، اما طبق عادت باستان، آزمایشی لازم بود تا گناهش محرز گردد. نخست جامه و دست سودابه را می‌بوید و در آن رایحهٔ مشک، گلاب و شراب می‌یابد، اما از سر و روی سیاوش، بویی به مشامش نمی‌رسد. پس درمی‌یابد که سودابه بیراه سخن گفته است و پسرش سیاوش بی‌گناه است. هنگامی‌که کیکاووس به ناراستی سخنان سودابه پی‌می‌برد، می‌خواهد که او را بِکُشد، اما از شاه هاماوران اندیشه می‌کند که به کین‌خواهی برخواهد خاست. پس به توصیه موبدان، آتشی برپا می‌کند تا به این روش، گناهکار را از بی‌گناه مشخص کند. پس سیاوش آزمون آتش را می‌پذیرد. روز بعد از کوه آتشی که کاووس برافروخته، با جامه سپید و کافورزده با اسب شبرنگ خویش به نام بهزاد، وارد میدان می‌شود و کاووس را آشفته می‌یابد، سیاوش پس از دلداری دادن پدر، کفن‌پوش با اسب به میانهٔ آتش می‌زند و تندرست از آن‌سوی بیرون می‌آید. چون بی‌گناهی سیاوش بر شاه مسلم می‌شود، شاه می‌خواهد که سودابه را به قتل برساند، اما سیاوش؛ با میانجیگری از شاه خواهان بخشایش سودابه می‌شود و کیکاووس نیز سودابه را می‌بخشاید و از گناه او چشم می‌پوشد (صفا، ۱۳۷۹: ۵۱۱-۵۱۴).

در چهار تصویرسازی موجود از این روایت (۱۲۶۷ق، ۱۲۷۵ق، ۱۳۰۷ق، ۱۳۱۶ق)، شخصیت سودابه تا حد زیادی در تمامی این موارد به شکل مشابهی تصویرسازی شده است. با توجه به آنکه سودابه نقش منفی و گناهکارِ روایت و با شخصیت اهریمنی حضور یافته، اما در این تصاویر، زنی زیبا و با پوششی آراسته و مجلل به تصویر درآمده است. در تصویر ۳، میرزا علی‌قلی خویی او را در بالای کادر و سمت چپ قرار داده است. حالت بدن و حرکت سودابه دقیقاً مشابه کاووس است، انگشت اشاره را برای نمایش تحیر و شگفتی به سمت دهان بالا برده است. سودابه با تاجی فاخر و البسه‌ای مزین و پرکار مشاهده می‌شود که شکوه و زیبایی او را چندین برابر کرده است. این امر در تصویر ۴ نیز صدق می‌نماید. استاد ستار نیز سودابه را نه در هیبت زنی گنهکار و هراسیده، بلکه در قامت بانویی که در نظر کاووس حق‌به‌جانب است، تصویر کرده است. در تصویر ۵، مصطفی ظرافت و

زیبایی زنانهٔ سودابه را کمتر موردتوجه قرار داده که این امر نه به علت در نظر گرفتن جایگاهی معمولی برای سودابه، بلکه شیوهٔ کار این هنرمند است. در تصویر ۶ نیز، تصویرگران سودابه را کاملاً مشابه موارد قبلی اجرا نموده‌اند.

نمایش بصری سودابه در تصویرسازی‌ها در بالاترین بخش تصویر قرار دارد و ارزش و جایگاه او به‌عنوان همسر کاووس و جایگاه او در دربار با این مسئله هماهنگی دارد. کاووس باوجودآنکه نسبت به سودابه شک دارد، اما او را از مقام والایی که دارد، منع ننموده و سودابه همان‌طور که در ابیات اشاره‌شده است، از ایوان اتاق خود در حال تماشای سیاوش است. لباس‌های تن سودابه در هر دو تصویر نیز، فاخر و مجلل است، آراستگی و تجمل در پوشش سودابه در چنین شرایطی که هرلحظه ممکن است گناهکاری او اثبات شود و مورد غضب شاه قرار گیرد، مجدد تأکید به حفظ و تکریم جایگاه او دارد.

پوشش سودابه در این تصاویر صرفاً محدود به لباس‌های مجلل و زینت یافتهٔ درباری نمی‌شود و او در این لحظات سرنوشت‌ساز، تاج خود را به سر دارد. در این تصاویر علاوه بر سودابه، زن دیگری به‌عنوان ندیمه و همراه سودابه حضور دارد. ندیمهٔ او بالباس‌های عادی قاجاری که در میان زنان عام جامعه مرسوم بوده، به تصویر درآمده و حالت بدنی او و حیرتی که دچار شده است، حاکی از ابراز همدردی با سودابه است. محل قرارگیری این شخصیت که به لحاظ سطح اجتماعی به‌مراتب پایین‌تر از سودابه است، تفاوتی با سودابه ندارد و هر دو در یک محل و نیز با دقت عمل در اجرای خطوط به‌صورت یکسان تصویر شده‌اند. عدم تصویرسازی سودابه به‌تنهایی و بدون همراه، مهر تأیید دیگری در رابطه با حفظ جایگاه والای او به‌عنوان همسر کاووس است و باید اشاره کرد که در واقع، در این تصاویر، زن (سودابه) به‌خودی‌خود دارای جایگاهی برجسته و ارزشمند است؛ حتی در شرایطی که او محکوم به عمل ناشایستی باشد. باید توجه داشت که این جریان نشأت گرفته از هویت زنانهٔ او نبوده، بلکه به واسطهٔ نسبتی است که با کاووس دارد و نیز علاقهٔ قلبی کاووس به وی، در ایجاد و حفظ این جایگاه از منظر تصویرسازان، مؤثر واقع شده است.

تصویر ۳: گذر سیاوش از آتش (شاهنامه، ۱۲۶۷ق)

تصویر ۴: گذر سیاوش از آتش (شاهنامه، ۱۲۷۵ق)

تصویر ۵: گذر سیاوش از آتش (شاهنامه، ۱۳۰۷ق)

تصویر ۶: گذر سیاوش از آتش (شاهنامه، ۱۳۱۶ق)

خواهران اسفندیار

هفت‌خان اسفندیار سفری پرماجراست که اسفندیار در آن قصد رهاندن خواهرانش «همای» و «به‌آفرید» را از کشور بیگانه دارد. اسفندیار باید از هفت خطر عمده عبور کند تا به مقصد نهایی (رویین دژ) برسد. در خان اول، دو گرگِ تنومند را می‌کشد و مسیر پرمخاطره را ادامه می‌دهد. سرانجام گرگسار را که راهنمای اوست، می‌کشد. آنگاه به نظارهٔ دژ محلِ اسارت خواهرانش می‌نشیند. کیخسرو زمانی که سلطنت را به لهراسپ می‌سپارد. لهراسپ مدتی با صلح و آرامش حکمرانی می‌کند؛ اما پسرش گشتاسپ در پی کدورتی که با او به میان می‌آید، به دربار روم پناهنده می‌شود و با کتایون، دختر قیصر روم ازدواج می‌کند. قیصر روم با کمک گشتاسپ قصد گرفتن باج و خراج و لشکرکشی به ایران را دارد که طی یک سلسله اتفاقات لهراسب خود تخت شاهی را به گشتاسپ می‌سپارد. در زمان گشتاسپ کیش زرتشت دین رسمی ایرانیان می‌شود و گشتاسپ دین او را می‌پذیرد و پسرش اسفندیار را برای ترویج آیین مزدیسنا به اطراف و اکناف، می‌فرستد. ارجاسپ، شاه خیونان، به مرز گشتاسپ حمله می‌آورد، اما عاقبت اسفندیار آنان را پس می‌راند و سپس به تعقیبشان می‌پردازد. چون ارجاسپ خواهرانش را می‌رباید و با خود می‌برد در تعقیب ارجاسپ هفتخان اسفندیار آغاز می‌گردد. طبق متون، اسفندیار به اهداف تعیین‌شده می‌رسد و رویین‌دژ را آتش می‌کشد و ارجاسپ را می‌کشد (محمدپناه، ۱۳۹۱: ۵۱). سفر هفت‌خان در حقیقت یک رژهٔ نظامی است که منتهی به مقر یا قرارگاه ارجاسپ می‌شود در این راه‌پیمایی، بلد راه رزمنده‌ای از ترکان به نام گرگسار است که ابتدا اسفندیار از او مسیر راه را می‌پرسد و گرگسار به سه مسیر اشاره می‌نماید و انتخاب را بر عهدهٔ اسفندیار می‌گذارد. مسیرهای راحت یکی سه‌ماهه و دومی دوماهه طی طریق می‌شد اما راه سومی که هشت‌روزه به پایان می‌رسید خطراتی دارد. اسفندیار راه پرمخاطره را انتخاب می‌کند و سپاه وی در همین راه حرکت می‌کند. خان هفتم ده فرسنگ راه تا رسیدن به رویین‌دژ، محل اسارت خواهران اسفندیار، فاصله دارد. گرگسار را در حالی‌که در غل و زنجیر است، فرامی‌خوانند. وی طبق عادت سه جام پیاپی سر می‌کشد و می‌گوید اگر بازگردید بهتر است چون تا مقصد نه آب خواهید یافت و نه غذا، پیش‌رو بیابان است با آب‌های شور و تلخ. در خان هفتم قتل گرگسار را روی می‌دهد وقتی ایرانیان از مانع هفتم به تاخت گذر می‌کنند (همان: ۵۳، ۵۵). اسفندیار از بالای تپه‌ای به دژ رویین می‌نگرد و می‌بیند که هیچ آب

و گلی در ساخت آن به‌کار نرفته و فقط از تخته‌سنگ است. اسفندیار به اردوگاه بازمی‌گردد و می‌گوید این دژ را نتوان گرفت و همه رنج و پیکار ما بیهوده شد. اما وقتی به بیابان می‌نگرد دو چوپان با چهار سگ مشاهده می‌کند. نزد آنان می‌رود و راجع به دژ و فرمانروای آن می‌پرسد و می‌گویند که این دژ فقط دو دروازه دارد، یکی سوی ایران و دیگر سوی چین. به این طریق سفر هفت‌خان اسفندیار به پایان می‌رسد و تنها راه باقی‌مانده تصرف رویین‌دژ و آزادی خواهرانش است که با موفقیت انجام می‌پذیرد. آنگاه خبر فتح و پیروزی برای گشتاسپ که در پارس است ارسال می‌گردد (همان: ۵۷). در شاهنامه این ابیات در ارتباط با زمانی که اسفندیار دو خواهر خود را پیدا می‌کند، آمده است:

دو خواهرش رفتند ز ایوان به کوی — غریوان و بر کفتها بر سبوی
به نزدیک اسفندیار آمدند — دو دیده‌تر و خاکسار آمدند
چو اسفندیار آن شگفتی بدید — دو رخ کرد از خواهران ناپدید
شد از کار ایشان دلش پر ز بیم — بپوشید رخ را به زیر گلیم
برفتند هر دو به نزدیک اوی — ز خون برنهاده به رخ‌بر دو جوی
به خواهش گرفتند بیچارگان — بران نامور مرد بازارگان
بدو گفت خواهر که ای ساروان — نخست از کجا راندی کاروان
که روز و شبان بر تو فرخنده باد — همه مهتران پیش تو بنده باد
ز ایران و گشتاسپ و اسفندیار — چه آگاهی است ای گوِ نامدار؟
بدین‌سان دو دخت یکی پادشا — اسیریم در دست ناپارسا
برهنه سر و پای و دوش آبکش — پدر شادمان روز و شب خفته خوش
برهنه دوان بر سر انجمن — خنک آنک پوشد تنش را کفن
بگرییم چندی به خونین سرشک — تو باشی بدین درد ما را پزشک
گر آگاهیت هست از شهر ما — برین بوم تریاک شد زهر ما
یکی بانگ برزد به زیر گلیم — که لرزان شدند آن دو دختر ز بیم

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۱۸۵)

در دو تصویر ۷ و ۸، قرارگیری خواهران اسفندیار در یک موقعیت مشابه اجرا شده‌اند؛ اما دو تفاوت در چهره‌نگاری این دو شخصیت وجود دارد. این تصاویر زمانی را نشان می‌دهند که خواهران اسفندیار از بند رها شده‌اند و به این مناسبت جشن و شادی به پا شده است، در تصویرسازی میرزا علی‌قلی خویی (تصویر ۷)، دو خواهر که مقابل اسفندیار ایستاده‌اند، با حس و حالتی آرام و همراه با لبخند حاضر شده‌اند. در این تصویر دو خواهر اسفندیار همچون برادرشان دارای جایگاهی بلند در تراز بالا و با قدرت طرح‌ریزی شده است. در تصویر ۸ که از قلم استاد ستار به اجرا درآمده، خواهران اسفندیار درحالی‌که اشک می‌ریزند تصویر شده‌اند و زن در این تصویر از موضع ضعف تصویرسازی شده است و شرایط و دشواری‌ها را تحمل‌ناپذیر می‌پندارد. البته باید اشاره کرد که اثر استاد ستار همخوانی و هم‌پوشی بیشتری با متن دارد. مطابق متن شاهنامه، زمانی که خواهران اسفندیار برادر خود را ملاقات می‌کنند، با شِکوه و دلی دردمند از شرایط بدی که از سر گذرانده‌اند برای او بازگو می‌کنند و اشارهٔ مستقیم نیز به اشک خونین است. نوع پوشش این دو زن در دو تصویر مذکور به‌گونه‌ای طراحی شده است که مناسب شأن دختر

پادشاه باشد، باوجودآنکه در متن ذکر گردیده که تنشان برهنه و سر و رویشان به‌هم‌ریخته است، در این تصاویر دو خواهر با لباسی مرتب و مزین دیده می‌شوند، همان‌طور که در فرهنگ قاجار نیز پوشش زنان بسیار اهمیت داشت، در این تصاویر نیز هنرمندان از ترسیم برهنگی و ژولیدگی آنان پرهیز داشته‌اند. طراحی سیمای زیبا، همراه ظرافت برای شخصیت‌های موردمطالعه در این تصویر نیز حائز اهمیت است. در این دو تصویر زن از منظر وجه زیبایی ظاهری نیز موردتوجه قرار دارد. رعایت زیبایی ظاهری و پوشش آراسته برای دو شخصیت خواهران اسفندیار، برگرفته از دیدگاه سنتی در مفاهیم ایرانی است که زن را مظهر وقار و زیبایی می‌داند و همچنین عدم اشاره به تنی برهنه و سر و رویی آشفته، به حفظ جایگاه عفیف زن در نگاه هنرمندان دوره قاجار کمک نموده است.

تصویر ۷: خواهران اسفندیار (شاهنامه، ۱۲۶۷ق)

تصویر ۸: خواهران اسفندیار (شاهنامه، ۱۲۷۵ق)

بهرام گور و آزاده

به روایت شاهنامه آزاده را که یك کنیز رومی است منذر بن نعمان امیر حیره به بهرام پیشکش می‌کند. مهارت آزاده در نواختن چنگ و زیبایی‌اش موجب می‌شود تا در میان زنان حرم شاه از موقعیتی خاص برخوردار شود و همیشه همراه و در کنار شاه باشد. در یکی از روزها بهرام به همراه آزاده سوار بر اسبی برای شکار از کاخ خارج می‌شود. در دشت به تعدادی آهو برمی‌خورند. آزاده چنگ می‌نوازد و بهرام سرمست از نغمه چنگ، آهوان گریزپای را یکایك با تیر از پای درمی‌آورد. آنگاه مغرورانه از آزاده می‌پرسد کدام آهو را شکار کنم؟ آزاده که از غرور و خودخواهی بهرام ناخرسند است، آزمونی سخت را به شاه پیشنهاد می‌دهد. روزی در نخجیرگاه دو آهو یکی نر و دیگری ماده را مشاهده می‌کنند. بهرام از آزاده می‌پرسد که کدام را اول شکار کنم؟ آزاده می‌گوید: نخست با تیر خود شاخ‌های آهوی نر را بیانداز و او را به آهوی ماده تبدیل کن. و هنگامی که می‌گریزد، با کمان‌مهره[1] خود، مهره‌ای به سوی گوش

۱. کمان‌مهره: یا کمان‌گروهه، کمانی که با آن مهره و سنگ پرتاب می‌کرده‌اند. دکتر خالقی مطلق مصحح شاهنامه گفته است همان قلاب‌سنگ یا فلاخن است که چوپانان دارند.

او پرتاب کن و همین‌که می‌خواهد گوشش را بخاراند، تو با تیر خود سر و گوش و پای او را به هم بدوز، اگر می‌خواهی تو را تیرانداز ماهری بدانم.

بهرام با تیر دو پیکانی که در ترکش دارد، وقتی آهوی نر می‌گریزد، شاخ‌های او را می‌اندازد به‌طوری که در ظاهر همچون آهوی ماده به نظر می‌رسد و بی‌درنگ با تیر دو پیکان دو شاخ بر سر او می‌نشاند و سپس مهره‌ای را به سوی گوش آهوی ماده پرتاب می‌کند و به محض آنکه می‌خواهد گوشش را بخاراند، با تیر دیگری سر و گوش و پای او را به هم می‌دوزد.

آزاده از دیدن این صحنه متأثر می‌شود و می‌گرید. وقتی بهرام هنر تیراندازی خود را مطرح می‌کند و از آزاده می‌پرسد، او تاب نمی‌آورد و می‌گوید این کار نشانهٔ مردانگی نیست؛ بلکه از سر دیوانگی و خوی اهریمنی است. بهرام هم از سخن آزاده برمی‌آشوبد و او را از اسب به زمین می‌اندازد و می‌کشد و با خود عهد می‌کند که دیگر کنیزی را با خود به شکار نبرد.

چنان بد که یک روز بی‌انجمن — به نخچیرگه رفت با چنگ زن
کجا نام آن رومی آزاده بود — که رنگ رخانش به می داده بود
به پشت هیونی چمان برنشست — ابا سرو آزاده چنگی به دست
دلارام او بود و هم کام اوی — همیشه به لب داشتی نام اوی...
همان زیر ترکش کمانْ‌مهره داشت — دلاور ز هر دانشی بهره داشت
به پیش اندر آمدش آهو دو جفت — جوانمرد خندان به آزاده گفت
کدام آهو افکنده خواهی به تیر؟ — که ماده جوانست و همتاش پیر
چنین گفت آزاده کای شیرمرد — به آهو نجویند مردان نبرد!
تو آن ماده را نرّه گردان به تیر — شود ماده از تیر تو نرّه پیر
وزان پس هیون را برانگیز تیز — چو آهو ز چنگ تو گیرد گریز
کمان مهره[1] انداز تا گوش خویش — نهد همچنان خوار بر دوش خویش،
همان‌گه ز مهره بخاردش گوش — به آزار پایش برآرد به دوش
به پیکان سر و پای و گوشش بدوز — چو خواهی که خوانمت گیتی فروز
دو پیکان به ترکش یکی تیر داشت — به دشت اندر از بهر نخچیر داشت
به تیر دو پیکان ز سر برگرفت — کنیزک بدو ماند اندر شگفت
هم‌اندر زمان نرّه چون ماده گشت — سرش زان سُروی[2] سیه ساده گشت
همان در سروگاه ماده دو تیر — بزد همچنان مرد نخچیرگیر
دو پیکان به جای سرو در سرش — به خون اندرون لعل گشته برش
هیون را سوی جفت دیگر بتاخت — به خم کمان مهره در مهره ساخت

۱. کمان‌مُهره: یا کمان گروهه، کمانی که با آن مهره و سنگ پرتاب می‌کرده‌اند. دکتر خالقی مطلق مصحح شاهنامه گفته است همان قلاب‌سنگ یا فلاخن است که چوپانان دارند.

۲. سُرو: شاخ.

به گوش یکی آهو اندر فکند | پسند آمد و بود جای پسند
بخارید گوش آهو اندر زمان | به تیر اندرون راند جادو کمان
سر و گوش و پایش به پیکان بدوخت | بدان آهو آزاده را دل بسوخت
بدو گفت چونست ای ماهروی | روان کرد آزاده از دیده جوی
ابا شاه گفت این نه مردانگیست | نه مردی ترا، خوی دیوانگیست
بزد دست بهرام و او را ز زین | نگونسار برزد به روی زمین
هیون از بر ماه‌چهره براند | برو دست و چنگش به خون درفشاند
چو او زیر پای هیون در سپرد | به نخچیر زان پس کنیزک نبرد

(فردوسی، داستان رفتن بهرام در شکارگاه با کنیزک چنگ‌زن و هنر نمودن)

در دو شاهنامهٔ ۱۳۰۷ق (تصویر ۹) و ۱۳۱۶ق (تصویر ۱۰) تصویرسازی این روایت صورت پذیرفته است. تصویرسازی داستان بهرام و آزاده بارها در ادوار قبل انجام شده است و تصاویر پیشین یک تفاوت بزرگ با تصاویر مورد مطالعهٔ حاضر دارند. در بسیاری از موارد آزاده مطابق با متن به همراه بهرام سوار به اسب و در حال چنگ‌نوازی است. در دو تصویر منتخب، آزاده برخلاف متن اشعار، در گوشه‌ای از تصویر سوار بر اسب و به همراه ملازمانش در حال نظارت شکار بهرام است. آزاده که درواقع، کنیزکی در دربار بهرام بود، همچون یک شاهزاده در تصویر حضور دارد. بهرام باوجود علاقه‌ای که به آزاده دارد، زمانی که آزاده به حرمتش خدشه وارد می‌کند و حرف و انتقادش را نسبت به مسائلی مهم در ارتباط با اخلاقیات به بهرام منتقل می‌نماید، دیگر برای بهرام قابل‌احترام نیست و بهرام بی‌درنگ کنیز را از بین می‌برد که در نظام مردسالارانه دوره قاجار امری طبیعی محسوب می‌شده است. آزاده در داستان شاهنامه به مهارت در نواختن چنگ مشهور است، اما در هیچ‌کدام از این تصاویر، اثری از چنگ نیست و تصویرسازان در این مورد مطابق با هنجارهای اجتماعی و فرهنگی عصر خود عمل کرده‌اند. به لحاظ ترکیب‌بندی و قرارگیری آزاده در این تصاویر باید اشاره شود که آزاده و همراهانش در قسمت بالایی تصویر قرار دارند، در هنر ایران معمولاً این بخش‌های محل قرارگیری شاهد (شخصِ در حال تماشای اتفاقات) است و این احتمال وجود دارد که قرارگیری این گروه از زنان در بالای تصویر نه برای بزرگداشت جایگاه و نمایش اهمیت آنان بوده، بلکه طبق عادت و رسم رایج هنر سنتی ایران، هنرمندان این اشخاص را در این بخش قرار داده‌اند. همراهان آزاده نیز یکسان با او طراحی شده‌اند و در این تصاویر آزاده باوجودآنکه کنیز برگزیدهٔ بهرام است و برای او ارزشی ویژه دارد، همچون کنیزان عادی بالباس‌هایی معمولی و ساده به تصویر درآمده است. تنها نکته‌ای که جایگاه آزاده را اندکی متمایز و برجسته نموده، چتر و سایه‌بانی است که یکی از کنیزان روی سر آزاده گرفته است. تفاوت دیگر نیز تنها در تصویر ۱۰ مشاهده می‌شود که موهای آزاده مزین‌تر و آراسته‌تر از دو زن دیگر ترسیم شده است.

تصویر ۹: بهرام گور و آزاده (شاهنامه، ۱۳۰۷ق)

تصویر ۱۰: بهرام گور و آزاده (شاهنامه، ۱۳۱۶ق)

باربد برای خسروپرویز می‌نوازد

باربَد یا باربُد شاعر، خنیاگر، موسیقی‌دان، بربط‌نواز و ترانه‌سرای ایرانی بود که در دربار شاهنشاه خسروپرویز خدمت می‌کرد. او یکی از نامورترین افراد تاریخ موسیقی ایران و برجسته‌ترین موسیقی‌دان زمان خود به‌شمار می‌رفت. در متن ابیات شاهنامه که مجالس باربد مربوط‌اند، اشاره‌ای به حضور زنان خنیاگر نشده است و ابیاتی برای وصف حضور رقصندگان در این مجالس وجود ندارد. در بین شاهنامه‌های موردبررسی، صرفاً در تصویر ۱۱ (اثری از مصطفی در شاهنامهٔ ۱۳۰۷ق) می‌توان حضور چند زن رقصنده را مشاهده نمود که در آن رامشگران زن در حال رقص در دربار خسرو هستند. رقصیدن زنان در دربار ولیعهدان و پادشاهان قاجار یکی از سرگرمی‌های همیشگی آنان بود، به‌گونه‌ای که هر ولیعهدی برای خود رقصنده‌ای مخصوص و انحصاری داشت، این امر تأکید بیشتری به استفادهٔ کالایی و ابزاری زنان در دوران قاجار دارد (سلامی و نجم‌آبادی، ۱۳۸۴: ۲۰۰). در این تصویر نیز خنیاگران در لباسی به سبک پوشش دورهٔ قاجار در حال رقص نشان داده شده‌اند. دو زن رقصنده و یک تارنواز در پایین‌ترین بخش تصویر قرارگرفته‌اند که نسبت به دیگر پیکره‌ها نیز کوچک‌تر تصویر شده‌اند و هم به لحاظ محل قرارگیری و هم به لحاظ اندازه‌ها در مرتبهٔ نازل‌تری نسبت به دیگر شخصیت‌های تصویر، قرار دارند. در حالت چهرهٔ این زنان رقصنده در تصویر ۱۱، حالت طرب و شادی دیده می‌شود و این امر می‌تواند حاکی از این باشد که آن‌ها نه به‌اجبار، بلکه با خواست خود در این زمینه مشغول به کار بوده‌اند. در چهرهٔ آن‌ها حالتی از بی‌توجهی به دیگر افراد در تصویر وجود دارد و آن‌ها سرمست از موسیقی در عالم خود در حال رقص هستند.

تصویر ۱۱: باربد برای خسروپرویز می‌نوازد (شاهنامه، ۱۳۰۷ق)

نتیجه‌گیری

زنان در عصر قاجار، در چارچوب نظام سنتی و دیدگاه‌های بسته تنها در جایگاه همسر و مادر ایفای نقش می‌کردند. در چنین جوامع سنتی، نقش اصلی زن در خانواده معنی می‌شد و زنان تمامی وقتشان را برای رسیدگی به امور فرزندان و خانه می‌گذراندند. این محدویت‌ها و فضای بسته جامعه به‌گونه‌ای بود که حتی می‌توان تأثیر پوشش زنان قاجار را در جایگاه اجتماعی آنان نیز به‌سادگی دریافت؛ درحالی‌که زنان در شاهنامه در نقش‌های سرنوشت‌ساز و مهمی نقش‌آفرینی نموده و بارها در تولد، مرگ و کیفیت زندگی پهلوانان و قهرمانان شاهنامه حضورداشته و یا در قالب قهرمانی راسخ جلوه نموده‌اند. فریبندگی، عشق‌پیشگی، زیبایی، مهارت‌های مختلف ازجمله موسیقی و دیگر موارد ازجمله خصوصیات بارز و مهم زنان ایرانی در شاهنامه است که منع و پیشگیری برای ابراز هویت زنانه در این اثر فاخر به چشم نمی‌رسد. درمجموع سی زن در شاهنامه ذکرشده‌اند که تعدادی از آن‌ها مانند سودابه، آزاده، رودابه و خواهران اسفندیار، دارای شخصیت‌های برجسته و تأثیرگذارتری هستند. مبنی بر یافته‌های پژوهش، باوجود حضور تعداد نسبتاً بالایی از زنان در داستان‌های شاهنامهٔ فردوسی، تنها به تعداد نفرات محدودی از آن‌ها در آثار شاهنامه‌های چاپ سنگی دوران قاجار پرداخته شده است که شامل زنان معرفی‌شده در این مطالعه هستند. در واقع، دورهٔ قاجار به لحاظ تفکر و فرهنگ، جامعه‌ای مردمحور است و زنان نقش‌هایی بسیار محدود و صرفاً وابسته به خانه‌داری و فرزندپروری دارند و فعالیت اجتماعی زنان نیز در بستر خانه شکل می‌گرفت و محدودیت‌های فرهنگی و هنجارهای اجتماعی بسیار سخت‌گیرانه‌ای برای زنان در نظر گرفته می‌شد، به‌نحوی‌که می‌توان در نظر گرفت که این نگرش مردمحوریِ رایج، در دیدگاه هنرمندان تصویرساز نیز مؤثر واقع شده است. بر این اساس، زنان با هویتی سانسور شده و مطابق با هنجارهای حاکم تصویر شده‌اند و ویژگی‌های خاص زنانه مانند فریبندگی، زیبایی، توانایی، تصمیم‌گیری و جایگاه قدرت برای آنان چندان لحاظ نشده است و با در نظر گرفتن محدودیت‌های فرهنگی دورهٔ قاجار، هنرمندان به بازنمایی شخصیت‌های زن در شاهنامه، پرداخته‌اند.

منابع

۱. آژند، یعقوب. (۱۳۹۵). **نگارگری ایران (پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران)**. تهران: سمت.

۲. اصلانیان، صبوح دیوید. (۱۳۹۹). **ظهور اولیهٔ چاپ در عصر صفوی (نگاهی نو به نخستین چاپخانه ارمنیان در جلفای نو)**. ترجمهٔ مصطفی لعل شاطری. قم: وراقان.

۳. افضل‌طوسی، عفت السادات. (۱۳۹۷). «کلیشه‌سازی در گذار از صفحه‌آرایی سنتی به شیوهٔ چاپ سنگی دورهٔ قاجار»، **هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی**. (شماره ۲)، ۳۷-۴۶.

۴. حسینی‌راد، عبدالمجید، و زهرا خان‌سالار. (۱۳۸۴). «بررسی کتاب‌های چاپ سنگی مصوّر دوره قاجار». **هنرهای زیبا**. (شماره ۲۳)، ۸۶-۷۷.

۵. سامانیان، ساسان. (۱۳۸۴). «شاهنامه داوری (آخرین نسخه خطی شاهنامه فردوسی)». **پیام بهارستان**. (شماره ۴۹)، ۲-۵.

۶. سلامی، غلامرضا، و افسانه نجم‌آبادی. (۱۳۸۴). **نهضت نسوان شرق**. تهران: شیرازه.

۷. شیرازی، ماه‌منیر، و مریم حسینی. (۱۴۰۰). «بازیابی نقش زن در متن و تصاویر نسخه چاپ سنگی نوش‌آفرین گوهرتاج ۱۲۶۴ق». **هشتمین کنفرانس بین‌المللی مطالعات زبان، ادبیات، فرهنگ و تاریخ**. تهران.

۸. شیرازی، ماه‌منیر، و اشرف السادات موسوی‌لر. (۱۳۹۵). «بازیابی لایه‌های هویتی در هنر دورهٔ قاجار (مطالعهٔ موردی:

کاشی‌های دورهٔ قاجار)». **نگره**. (شماره ۶۱)، ۱۶-۳۰.
۹. صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۷۹). **حماسه‌سرایی در ایران: از قدیمی‌ترین عهد تاریخی تا قرن چهاردهم هجری**. تهران: امیرکبیر.
۱۰. عسگری، فاطمه. (۱۳۹۴). «بررسی تصویرسازی زندگی حضرت فاطمه زهرا علیها السلام در نسخه‌های چاپ سنگی طوفان‌البکاء». **نگره**. (شماره ۳۴)، ۵-۲۵.
۱۱. عسگری، فاطمه، و همکاران. (۱۴۰۰). «واکاوی تصویرسازی زنان حاضر در کربلا با تأکید بر جایگاه حضرت زینب(س) در نسخ چاپ سنگی کلیات جودی». **تاریخ اسلام و ایران**. (شماره ۵۲)، ۱۴۱-۱۷۲.
۱۲. فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۶). **شاهنامه**. تهران: خانه فرهنگ و هنر گویا.
۱۳. لعل‌شاطری، مصطفی. (۱۴۰۱). «واکاوی تکنیک چاپ سنگی در دوره قاجار با تکیه‌بر تصویرسازی میرزا علی‌قلی خویی(ملزومات اولیه، ویژگی‌های فنی، عوامل اجرایی)». **پژوهشنامه مطالعات نسخ خطی**. (شماره ۱)، ۲۰۳-۲۳۰.
۱۴. ـــــــ . (۱۳۹۹). «جایگاه بهره‌گیری از تصویرسازی‌های متون کهن در گفتمان‌سازی فرهنگی، مبتنی بر هویت ملی (مطالعه موردی: شاهنامه چاپ سنگی ۱۲۶۷ق)». **سیزدهمین کنگره ملی پیشگامان پیشرفت**. تهران.
۱۵. محمدپناه، بهنام. (۱۳۹۱). **کهن‌دیار**. ج۲. تهران: سبزان.
۱۶. مهتدی، معصومه. (۱۳۸۸). «بررسی رابطه متقابل فرهنگ عامیانه و تصاویر چاپ سنگی در ایجاد نگاه نو به زن (عهد ناصری)». **پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد**. تهران: دانشگاه الزهرا(س).
۱۷. هاشمی‌فشارکی، شادی. (۱۳۹۰). «بررسی تطبیقی تصاویر چاپ سنگی شاهنامه در دوره قاجار و نسخه‌های مشابه هندی». **هنر**. (شماره ۸۳-۸۴)، ۶۵-۸۰.
۱۸. هیلن‌برند، رابرت. (۱۳۸۸). **زبان تصویری شاهنامه**. ترجمهٔ سید داود طبایی. تهران: متن.
۱۹. یاوری، صدیقه. (۱۳۹۰). «مطالعه تطبیقی ویژگی‌های تصویرسازی، شاهنامه چاپ سنگی امیر بهادر با دیگر شاهنامه‌های مصوّر چاپ سنگی ایران». **پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد**. تهران: دانشگاه تربیت مدرس.
20. Marzolph, Ulrich. (2002a). "Illustrated Persian Lithographic Editions of the Shâhnâme". Edebiyât. (vol 13), 177-198.
21. Marzolph, Ulrich. (2002b). "Early Printing History in Iran (1817-ca. 1900)". Sprachen des Nahen Ostens und die Druckrevolution. Eine interkulturelle Begegnung. Middle Eastern Languages and the Print Revolution. A Cross-Cultural Encounter. ed. E. Hanebutt-Benz/D. Glass/G. Roper. Ausstellungskatalog Gutenberg Museum Mainz. Westhofen.
22. Marzolph, Ulrich. (2001). Narrative Illustration in Persian Lithographed Books. Leiden: Brill.
23. Marzolph, Ulrich. (2012). "The Shahnama in Print: Lithographed Editions of the Persian National Epic". Heroic Times. A Thousand Years of the Persian Book of Kings. ed. J. Gonnella/C. Rauch. Berlin/Munich, 64-71.

بررسی نقوش هندسی نگاره‌های نسخهٔ مصوّر سلسلة‌الذهب جامی محفوظ در موزه کاخ گلستان

مریم عظیمی‌نژاد[1]

چکیده

نقاشی ایرانی جلوه‌ای درخشان از هنر ایرانی است که ریشه‌هایش در هنر پیش از اسلام بوده و فروغش در دوران اسلامی ظهور و بروز یافته‌است. پژوهش حاضر به بررسی نقوش هندسی نگاره‌های نسخه مصوّر سلسلة‌الذهب جامی می‌پردازد. این نسخه که ۱۴ نگاره دارد، هم‌اکنون در گنجینهٔ کاخ گلستان محفوظ است و از نسخ کمتر شناخته‌شدهٔ دوره صفوی است که جز لیست‌شدن در برخی منابع، اطلاعات دقیقی از آن در دست نیست. این پژوهش بر آن‌است تا به معرفی ویژگی‌های نقوش هندسی نگاره‌های نسخهٔ مصوّر سلسلة‌الذهب بپردازد. بر این اساس، این پرسش اصلی مورد توجه بوده‌است: نقوش هندسی در نگاره‌های نسخهٔ مصوّر سلسلة‌الذهب، دارای چه ویژگی‌های ساختاری است؟ این پژوهش از نوع بنیادین است که به شیوه کتابخانه‌ای صورت گرفته و از منظر کیفی به روش تاریخی و توصیفی-تحلیلی تدوین شده‌است. جامعهٔ پژوهش به‌صورت تمام‌شماری نگاره‌های نسخه مصوّر سلسلة‌الذهب و همهٔ ۱۴ نگاره نسخه مذکور است و ۶ نگاره که دارای گره‌های هندسی بوده مورد تحلیل قرار گرفته است. نتایج پژوهش نشان از تأکید در بروز آرایه‌های هندسی در فضای کلی نگاره دارد که نقش مؤثری در تنظیم ساختار و ترکیب‌بندی نگاره داشته است. وجود این تزئینات علاوه بر غنای تصویری و ارتقای بصری تصویر، در تدقیق فضای تصویری و تعمیق مفاهیم نیز مؤثر بوده است.

واژگان کلیدی

نگارگری، سلسلة‌الذهب جامی، نقوش هندسی

۱. عضو هیات علمی دانشگاه بیرجند
maryam.aziminezhad@gmail.com

مقدمه و بیان مسئله:

یکی از نسخ کمتر شناخته شدهٔ دوره صفوی، نسخه مصوّر سلسلةالذهب جامی محفوظ در موزهٔ کاخ گلستان است. این نسخه مصوّر در نیمهٔ دوم سده دهم هجری در کارگاه مشهد تصویرشده است. ابراهیم میرزا در نیمه دوم قرن دهم هجری، هنرمندان مشهور عرصه کتابت را به مشهد فراخواند و مکتب مشهد را پایه‌گذاری نمود (سیمپسون،۱۳۸۲: ۲۲-۱۶). در این برهه، سلسلةالذهب جامی در حدود سال‌های ۹۷۷ه.ق در قالب ۱۴نگاره به تصویر درآمده‌است. در این مقاله، سعی بر آن است تا با معرفی نقوش هندسی مندرج در نگاره‌های این نسخه، ویژگی و نقش آن‌ها در ساختار ترکیب‌بندی نگاره‌ها بررسی‌شود. براین‌اساس این پرسش اصلی مورد توجه خواهد بود: نقوش هندسی در نگاره‌های نسخهٔ مصوّر سلسلةالذهب، دارای چه ویژگی‌های ساختاری است؟ نقوش هندسی از تزئینات هنرهای اسلامی است که پس از ممنوعیت استفاده از تصاویر انسانی و حیوانی مورد توجه قرار گرفت. آرایه‌های هندسی منتظم یا گره، مجموعه‌ای از عناصر متنوع هندسی است که با نظمی خاص و به طور هماهنگ، در زمینه‌ای مشخص، در کنار هم به‌کار رفته‌اند (سامانیان، ۱۳۸۷: ۷). این طرح‌ها می‌توانند از چندین جهت گسترش یابد بی‌آنکه ترکیب هماهنگ و منظم‌شان دستخوش تغییری شود. گره، عین نظم، عین تعادل و هماهنگی است. استفاده از آرایه‌های هندسی بیش از همه در معماری ایرانی و در تزئینات نقاشی ایرانی مشهود است. کاربرد این تزئینات را در مکتب نگارگری تیموری و صفوی می‌توان ملاحظه نمود. در بعضی از نسخ مصوّر این دوران، با توجه به رویکرد تصویری و مضمون، می‌توان شاهد کثرت کاربرد از گره‌های هندسی بود. در نگاره‌های سلسلةالذهب جامی کاربرد این نقوش مشهود است. از ۱۴ نگارهٔ این نسخه مصور، ۶ نگاره با توجه به مضمون و روایتگری در فضای داخلی و حضور بنا، از گره‌های هندسی بهره برده‌اند. هدف این پژوهش شناسایی انواع نقوش و گره‌های هندسی به‌کاررفته در نگاره‌های این نسخه مصوّر و همچنین معرفی تکنیک‌های اجرایی گره‌هایی است که قابل‌تعمیم به نحوهٔ تزئین در نگارگری عصر صفوی از منظر کاربرد نقوش هندسی‌اند.

روش تحقیق

این پژوهش از منظر ماهیت بنیادین است که در تحلیل داده‌ها از روش توصیفی- تحلیلی استفاده شده است. از این‌رو با بررسی بصری نگاره‌ها به تحلیل آرایه‌های هندسی مندرج در آن‌ها پرداخته‌شده و در هر نگاره، نقوش و گره‌های هندسی، به‌صورت مجزا شناسایی، استخراج و خطی شده است، از ۱۴ نگاره، ۶ نگاره که دارای این فرم‌های هندسی‌اند موردبررسی قرارگرفته است و نتایج بررسی تمامی جامعهٔ پژوهش (نگاره‌ها) به‌صورت نمودار و جدول ارائه و تحلیل آن‌ها در جمع‌بندی پایانی پژوهش آمده است. برای شناسایی صحیح عناوین آرایه‌ها و گره‌ها و همچنین دستیابی به اطلاعات مربوط به نگاره‌های سلسلةالذهب جامی از روش اسنادی استفاده‌شده است. استخراج تصاویر نقوش هندسی در هر نگاره و ترسیم صحیح گره‌ها با نرم‌افزارهای گرافیکی انجام پذیرفته‌است.

پیشینهٔ تحقیق

به‌طورکلی در مورد ویژگی‌های نگاره‌های سلسلةالذهب، مطالبی بیان شده‌است که شامل شرح مضامین و اشعار نگاره‌هاست. اما در کمتر منبعی به فرم و ساختار نقوش و گره‌های هندسی موجود در نگاره‌های نسخه مذکور پرداخته شده‌است. در خصوص بررسی ویژگی‌ها و شناخت آرایه‌های هندسی، منبعی که به‌طور مستقیم و مدون

به بررسی گره‌های هندسی موجود در نگارگری و تجزیه و تحلیل نقوش آن پرداخته باشد، مشاهده نشد و علی‌رغم اهمیت و گستردهٔ فراوان تزئینات هندسی (گره‌ها) که در بیشتر نگاره‌های ادوار تیموری و صفوی مشاهده می‌شود، تحقیق جامعی درباره این آرایه‌ها، صورت نگرفته است. بعضی پژوهشگران به ذکر گره‌های هندسی و روش ترسیم آن‌ها اکتفا کرده‌اند؛ زمرشیدی (۱۳۶۵)، شفائی (۱۳۸۰)، شعرباف (۱۳۷۲)، طوجی (۱۳۸۶)، گودرزی‌منش (۱۳۹۴)، سعید و پرمان (۱۳۷۷) و عظیمی‌نژاد و دیگران (۱۳۹۶)، از محققانی هستند که در کتاب‌ها و مقالات خود به معرفی گره‌های هندسی و کاربرد آن‌ها در معماری پرداخته‌اند در منابع فارسی و لاتین پژوهشی در خصوص نسخه مصوّر سلسلة‌الذهب جامی صورت نگرفته و تحلیل فرم، ساختار و ترکیب‌بندی نگاره‌های آن‌که از اهداف این مقاله است، بررسی نشده‌است. گاموری و دیگران(۱۳۹۸) در مقاله سبک‌شناسی سلسلة‌الذهب جامی، به سبک ادبی این نسخه مصوّر پرداخته‌اند. عظیمی‌نژاد و دیگران(۱۴۰۲) در مقاله تحلیل ساختاری نگاره‌های نسخه مصوّر سلسلة‌الذهب جامی محفوظ در موزه کاخ گلستان با معرفی نسخهٔ مذکور به ترکیب‌بندی و ساختار نگاره‌های آن نسخه پرداخته‌اند. عظیمی‌نژاد و دیگران(۱۴۰۱) در مقاله تحلیل عناصر تشعیر در نگاره‌های نسخهٔ مصوّر سلسلة‌الذهب جامی به شناسایی و بررسی عناصر تشعیر این نسخه پرداخته‌اند؛ اما هیچ یک از منابع یادشده به عناصر هندسی این نسخه و جزئیات و تحلیل ویژگی‌های آن نپرداخته‌اند.

نسخهٔ مصوّر سلسلة‌الذهب جامی

مثنوی سلسلة‌الذهب یکی از آثار منظم و عرفانی جامی[1] است. ساختار منظومه در سه دفتر تنظیم‌شده؛ دفتر اول دربارهٔ اصول و عقاید اسلامی و مفاهیم خداشناسی و هستی‌شناسی و دفتر دوم ادامهٔ دفتر اول در معارف و اسرار عشق معنوی است و دفتر سوم در موضوع کشورداری و رعیت‌پروری است. در هر سه دفتر نیز آموزه‌ها و قصص اخلاقی و تعلیمی آمده‌است(محمدی و حداد خانشان، ۱۳۹۸: ۱۳۶). نسخه مصوّر سلسلة‌الذهب، از نسخ محفوظ در کاخ گلستان است که تاکنون موردبررسی قرار نگرفته و جز لیست‌شدن در برخی کتب(آژند،۱۳۸۴) و (آتابای، ۱۳۵۵) شرحی از آن نیامده و ناشناخته مانده و تنها اطلاعات معدودی از متن، نگاره‌ها و مشخصات آن در دست است. این نسخه ۴۹۸ صفحه و هر صفحه ۱۴ سطر کتابت دارد، در قطع وزیری و به ابعاد۱۵/۵× ۲۴/۵ سانتی‌متر به خط نستعلیق باباشاه اصفهانی و به تاریخ ۹۷۷ه.ق[2] کتابت شده‌است. متن سمرقندی و حواشی الوان تشعیرسازی زرافشان و مذهب است. نسخه مصوّر سلسلة‌الذهب در تملک میرزامهدی‌خان نادری بوده و سجع مهر وی (من هدایت‌المهدی ۱۱۵۲) در چند موضع مشهود است این نسخه مزین به۱۴ نگاره ممتاز است و هم‌اکنون در کتابخانهٔ کاخ گلستان تهران به شمارهٔ ۶۷۱ نگهداری می‌شود (بیانی، ۱۳۵۸: ۳۲۰-۳۲۱) و (آتابای، ۱۳۵۵: ۲۲۳-۲۲۴).

آرایه‌های هندسی

هنر اسلامی، هنری است که هیچگاه خالی از تزئینات نبوده و همواره از این تمهید برای جلوه‌گری بیشتر، بهره برده

۱. نورالدین عبدالرحمن بن نظام‌الدین احمد(۸۱۷-۸۹۸ه.ق)، در خرجرد جام به‌دنیا آمده و جامی تخلص می‌کرد(بهار،۱۳۸۱: ۱۱۳۸). جامی مؤلف و شاعر برجسته و پیشوای روحانی هرات و هم‌عصر سلطان حسین‌میرزا، آخرین حاکم تیموری بود. او در شعر دو هدف داشت: اول تجدید حیات قالب‌های ادبی کلاسیک، دوم تبلیغ گسترده عقاید خود که در قالب فرقه نقشبندیه تکامل یافته‌بود (اشرفی، ۱۳۸۴: ۲۷-۲۴).

۲. این کتاب شریف الموسوم به سلسلة‌الذهب من منظومات مولانا عبدالرحمن جامی در تاریخ شهر رمضان‌المبارک سنه سبع و سبعین و تسمعائه بسعی ففقیر باباشاه اصفهانی غفرالله ذنوبه و ستتر عیوبه (آتابای، ۱۳۵۵: ۲۲۳).

است. تزئینات در هنرهای اسلامی، به‌طورکلی به انواع گیاهی، هندسی و کتیبه‌ای قابل‌تقسیم است. حرمت نقوش تصویری در اسلام باعث توجه به تزئینات انتزاعی و هندسی شد. آرایه‌های هندسی موجود در هنرهای سنتی ایرانی به دو دسته تقسیم می‌شوند که دسته اول شامل نقوش هندسی و شکسته ساده است و دسته دوم، گره‌ها می‌باشند که ساختار پیچیده‌تری دارند. گره‌چینی عبارت است از قراردادن آلات گره در ترکیبی همگن، زیبا و هماهنگ (زمرشیدی، ۱۳۶۵: ۵۳). گره‌چینی که از انتزاج دو واژه‌ی«گره» و«چین» به وجود آمده است در لغت، معنایی معادل پیچیدگی همراه با چین و شکن دارد. در تعریفی دیگر گره‌چینی عبارت است از ترکیبی هماهنگ از اشکال هندسی به‌هم‌پیچیده، موزون و جذاب که با استفاده از خطوط راست و ایستا شکل گرفته‌است (نجیب‌اوغلو، ۱۳۷۹: ۱۳۰). یکی از خصائص بارز گره‌ها که موجب شده است در طول تاریخ چند صد سالهٔ خود زنده و پویا بمانند، خاصیت تنوع‌پذیری و زایندگی آن‌هاست. گره‌ها می‌توانند از همه‌سو گسترش یابند بی‌آنکه در ترکیب منظم‌شان تغییری ایجاد شود (عظیمی‌نژاد، ۱۳۹۶: ۵۵). نمونه‌های بسیار زیبایی از این دسته نقوش در هنرهای اسلامی مختلف و بیش از همه در معماری و بناهای دوران اسلامی وجود دارد.

کاربرد آرایه‌های هندسی در نگارگری

کاربرد نقوش تزئینی در نقاشی به سنت تصویری پیش از اسلام بازمی‌گردد. بعد از اسلام، استفاده از گونه‌های مختلف نقوش تزئینی به‌ویژه نمونه‌های تجریدی رواج بیشتری یافت و در نگارگری ایرانی نیز همچون سایر هنرهای اسلامی استفاده شد که نمونه‌های آن در مکاتب مختلف نگارگری قابل مشاهده است (همان). با توجه به منع شمایل‌نگاری و تصویرسازی در اسلام، انواع آرایه‌های تزئینی هنرهای ایرانی را می‌توان به انواع گیاهی (اسلیمی و ختایی)، هندسی، نمادین و خط و کتیبه‌ای تقسیم نمود. آرایه‌های هندسی، سهم به‌سزایی را در ارتقای بصری تصویر، در نگارگری ایرانی به خود اختصاص داده‌است. گره‌های هندسی، شکل عمده‌ای از کاربست نقوش هندسی در نگارگری اسلامی است که به‌واسطهٔ تنوع و گستردگی طرح‌های هندسی، از جایگاه ممتازی برخوردارند. نقوش هندسی و خصوصاً گره‌های هندسی جزو پرکاربردترین تزئینات ابنیه در بیشتر ادوار هنر دوران اسلامی ایران است، تصویر این‌گونه بناها در نگاره‌ها نیز بی‌پیرایه نمانده و اکثر سطوح ابنیه موجود در نگاره‌های ایرانی با گره‌های هندسی ساده و یا پیچیده تزئین شده است (همان). سطوح مزین و پرکار پوشیده از طرح‌های هندسی چندلایه و تنیده در نگاره‌ها با جلوه‌های مبهوت‌کننده و حیرت‌انگیزشان برای جذب نظر، طراحی‌شده است همچنین هندسهٔ به‌کاررفته در نگاره‌های ایرانی نیز، نوعی از بیان زیباشناسانه نمادین را پیش می‌کشد. فضای هندسی، به منزلهٔ ابزار و آلتی برای تبیین جهان به کار می‌رود و آنچه در این تبیین رخ می‌دهد این است که محتوای حسی، شکلی تازه به خود گرفته و طبق قوانین هندسی شناخته و درک می‌شوند (حسنوند و دیگران، ۱۳۸۵: ۱۰۸). جز کاربرد تزئینی این نقوش، مفاهیم دیگری نیز در درون آن نهفته است که عاملی در القا و ارتقای مفاهیم روایت‌گرانه، متأثر از فضای کلی نگاره است.

حضور گره‌های هندسی در مکاتب مختلف نقاشی قابل‌پیگیری است اما کاربرد آن‌ها در نگاره‌های دوره صفوی به اوج می‌رسد. نقوش هندسی در سطوح مختلف بنا شامل: محراب، ایوان، دیواره و کف بنا، حفاظ باغ، در، پنجره و... در تکنیک‌های کاشی‌کاری، آجرکاری، گره‌چینی چوبی، گچ‌بری و... اجرا شده‌است تا هم عاملی در وحدت ترکیب‌بندی نگاره باشد و هم سطوح موجود در نگاره را با زیباترین تمهید ممکن مزین نماید.

در نگاره‌های دوران تیموری و صفوی، بروز آرایه‌ها و گره‌های هندسی از منظر تنوع، تکنیک‌های اجرایی و غنای

رنگ به اوج تنوع و ظرافت خود رسیده است. لکن افول بروز تزئینات هندسی از ابتدای قرن دهم در دوره صفوی به‌ویژه با تغییر مضامین نقاشی مشهود است و در دوران بعد تزئینات به نقوش گیاهی محدود شده و یا اصولاً محملی برای پرداخت و کاربرد نقوش هندسی باقی نمی‌ماند (عظیمی‌نژاد و دیگران، ۱۳۹۶: ۵۵). از این رو، به معرفی نگاره‌های سلسلة‌الذهب در مکتب صفوی و آرایه‌های هندسی موجود در آن‌ها می‌پردازیم تا بر اهمیت کاربرد تزئینات هندسی در آن‌ها، تأکید شود.

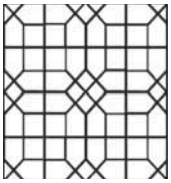
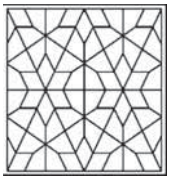
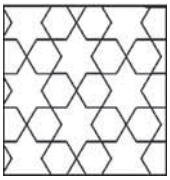
تحلیل متن و ساختار نگاره‌ها

۱- حکایت دختر عاشق و یار حبشی‌اش

این مثنوی چند روایت تعلیمی و اخلاقی است در باب آمیختگی راحتی و رنج نزد انسان. روایت با شِکوه دختری آغاز می‌شود که از آسودگی و جدایی یارِ در خواب افتاده‌اش خونین‌جگر شده و از دایه‌اش می‌خواهد تا معشوق او را بیدار کند. یار حبشی، با قصری مواجه می‌شود که زیبارویان در آن جمع‌اند و یکی ازآن میان برجسته و بر صدر نشسته، چشم از او برنمی‌دارد. حبشی به این گمان که در خواب است دم‌به‌دم چشم می‌مالد که شاید خیال است و دائم در کشاکش خوشی و ناخوشی است، خوشی ازآن جهت که به خوب‌روی‌ترینِ خوب‌رویان رسیده و ناخوش از آنکه این وصال جدایی و این جمال فنایی در پی دارد و به این نتیجه می‌رسد که زندگی بدون محنت و رنج نخواهد بود. (عظیمی‌نژاد، ۱۴۰۱: ۱۰۲). (تصویر۱). نگاره سرشار از عناصر تزئینی پرشمار و گره‌های هندسی و تشعیر است. عناصر تزئینی هندسی در قالب کاشی‌کاری، مشبک‌کاری، آجرکاری نگین‌دار و چند سطح مزین است؛ اما تزئین ویژه در تخت آراستهٔ شاهدخت به‌کار رفته که ترکیبی از مشبک و معرق با نقوش پرکار گیاهی است. نگاره مجموعه‌ای از سطوح رنگی با غلبه رنگ‌های گرم است که با جزئیات و برخی سطوح بارنگ‌های سرد مزین شده‌است.

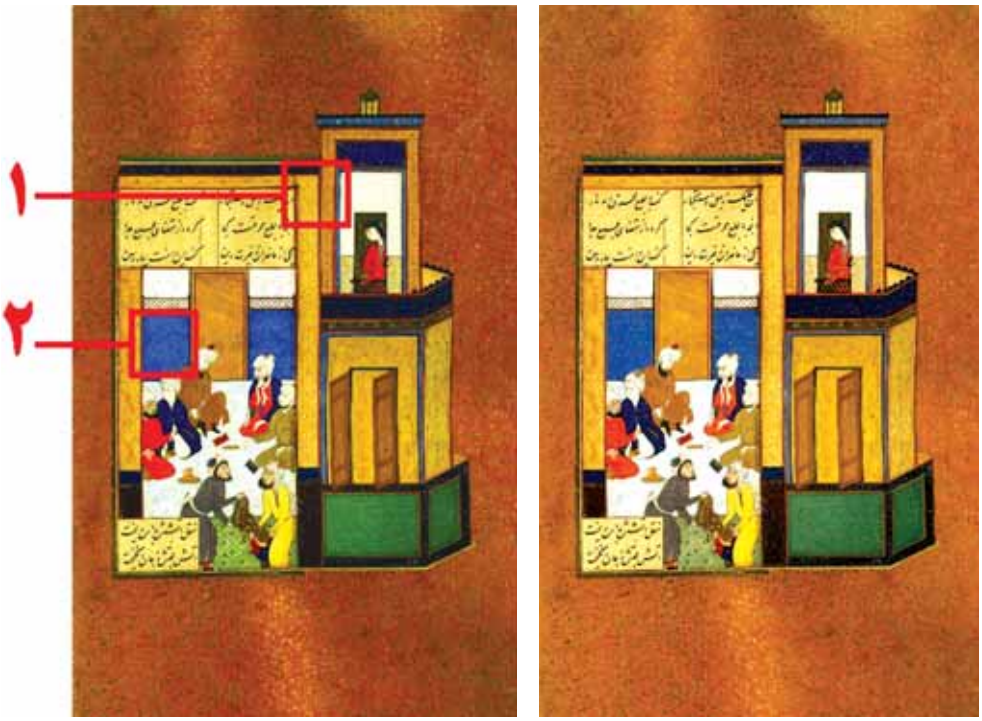
تصویر(۱). دختر عاشق و یار حبشی‌اش. سلسلة‌الذهب (محل نگهداری: کتابخانه کاخ‌گلستان، تهران) و تفکیک نقوش هندسی آن.

جدول (۱) گره‌های هندسی نگاره دختر عاشق و یار حبشی‌اش (منبع: نگارنده، ۱۴۰۳)

	۱	۲	۳	۴
فرم گره				
آنالیز خطی				
عنوان گره	چوب‌خط	چهارسلی	شش در شش تند	شش و شمسه
نقش‌مایه‌ها	چوب‌خط	مربع، هشت، سلی	شمسه، ترنج کند	شش منتظم، شمسه
نوع اجرا	آجرکاری	گره چینی چوبی	گره چینی چوبی	کاشی‌کاری
تعداد تکرار	۴	۵	۵	۳
محل بکارگیری	دیواره نما	حفاظ ایوان. سریر	حفاظ پنجره، سریر	کف بنا

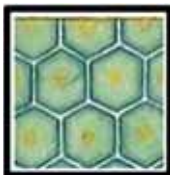
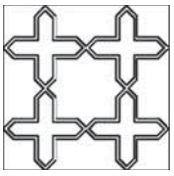
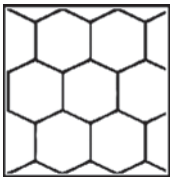
۲- گواهی حکیم به جهل خود

روزی حکیمی به مجلس جمعی از اولیاءالله حاضر می‌شود، دی‌ماه است و سرمای زمستان. آتشدانی در میانهٔ مجلس نهاده‌اند. به مناسبت بحث به ابراهیم خلیل‌الله و آتشی که بر او گذشت، می‌رسد. حکیم با اشاره به طبع سوزانندگی آتش، آن قصه کهن را انکار می‌کند. یکی از آن جمع، از این سخن برآشفته می‌شود و آتشدان را در جامه حکیم می‌ریزد، اما نه جامه‌اش آتش می‌گیرد و نه گرمایی به دست او می‌رسد. حکیم که آتش را به‌فرمان حضرت‌حق می‌یابد به جهل خود پی می‌برد و ایمان می‌آورد. سپس جامی با ذکر آفت علم بدون یقین متذکر می‌شود که ایمان توأم با یقین همیشه از جهل و کفر در امان می‌ماند (عظیمی‌نژاد، ۱۴۰۱: ۱۰۸). (تصویر۲). نقوش تزئینی شامل کاشی‌کاری‌های ساده در کف و نمای بناست. در برخی سطوح، نقوش کم‌رنگی دیده‌می‌شود که در حد طرح‌پردازی باقی‌مانده است. همچنین زمختی حفاظ ایوان، نه با تزئینات این نگاره همخوانی دارد و نه با نمونه‌های مشابه ازین نسخه. گزینه‌های رنگی نگارگر محدود است و از رنگ‌های پرشور خبری نیست.



تصویر(۲). گواهی حکیم به جهل خود. سلسلة‌الذهب. (محل نگهداری: کتابخانه کاخ‌گلستان، تهران) و تفکیک نقوش هندسی آن.

جدول (۲) گره‌های هندسی نگاره گواهی حکیم به جهل خود (منبع: نگارنده، ۱۴۰۳)

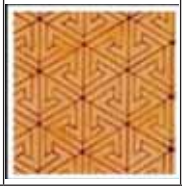
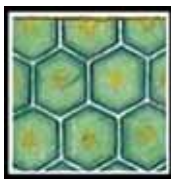
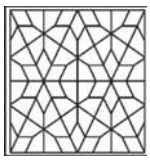
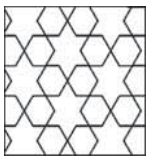
	۱	۲
فرم گره		
آنالیز خطی		
عنوان گره	هشت و سلی	نقش شش
نقش‌مایه‌ها	هشت و سلی	شش منتظم
نوع اجرا	آجر، کاشی، مشبک	کاشی‌کاری
تعداد تکرار	۷	۸
محل بکارگیری	دیواره نما، کاشی کف. حفاظ پنجره	دیواره بنا

۳- ابوعلی‌سینا و بیمار مالیخولیا

در عهد بوعلی‌سینا، جوانی مبتلا به مالیخولیا می‌شود و خیال می‌کند گاو شده و همه‌روزه بانگ می‌کند که مرا بکشید که از گوشت من هریسه (نوعی حلیم) به دست می‌آید. طبیبان از درمان او عاجز می‌مانند و استعانت به ابن‌سینا می‌برند... بوعلی لباس قصابان به‌تن می‌کند و می‌گوید: آن جوان را بشارت دهید که قصاب می‌آید تا تو را بکشد. پس خواجه بر سرای بیمار آمده کاردی به دست گرفته و می‌گوید: این گاو کجاست تا او را بکشم؟ بیمار چون آن می‌شنود، می‌دود و به میان سرای می‌آید و بر پهلوی راست می‌خوابد، پای او را سخت می‌بندد. پس بوعلی می‌آید و کارد بر کارد می‌مالد و می‌نشیند و دست بر پهلوی او می‌نهد. پس می‌گوید: این چه گاو لاغری است! این را نشاید کشتن، علف دهیدش تا فربه شود و مردم را می‌گوید که دست‌وپای او را بگشایید و خوردنی آنچه فرمایم پیش او برید و او را گویید، بخور تا زودتر فربه شوی. چنان می‌کنند که خواجه می‌گوید... او بشنودی و بخوردی بر آن امید که فربه شود تا او را بکشند. پس اطباء دست به معالجت او برگشودند. (عظیمی‌نژاد، ۱۴۰۱: ۱۲۱). (تصویر۳). جزئیات و نقوش تزئینی پرشماری بر سطح بنا تجسم‌یافته‌اند؛ انواع آجرکاری‌های ساده و مزین، کاشی‌کاری با نقوش هندسی، طرح‌های تذهیب، نقاشی روی گچ و مشبک‌کاری چوبی در بنا مشاهده می‌شود. نگاره چینش سطوح رنگی بناست که با تعادل و هماهنگی ویژه‌ای نظم یافته‌اند.

تصویر(۳). ابوعلی‌سینا و بیمار مالیخولیا. سلسلة‌الذهب. (محل نگهداری: کتابخانه کاخ‌گلستان، تهران). و تفکیک نقوش هندسی آن.

جدول (۳) گره‌های هندسی نگاره ابوعلی‌سینا و بیمار مالیخولیا (منبع: نگارنده،۱۴۰۳)

	۱	۲	۳	۴
فرم گره				
آنالیز خطی				
عنوان گره	چوب‌خط	شش در شش تند	نقش شش	شش و شمسه
نقش‌مایه‌ها	چوب‌خط	شمسه، ترنج کند	شش منتظم	شش منتظم، شمسه
نوع اجرا	آجرکاری	گره چینی چوبی	کاشی‌کاری	کاشی‌کاری
تعداد تکرار	۲	۱	۲	۱
محل بکارگیری	دیواره نما	حفاظ پنجره	دیواره بنا	کف ایوان

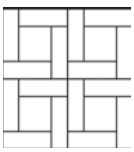
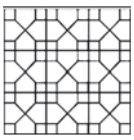
۴- تاجر و شیخ و خواجه و کنیزی به نام تحفه

روزی شیخی و کنیزی به نام تحفه، گرم گفتگویند که تاجری دنیاپرست که صاحب کنیز است وارد به خلوت آنان می‌شود و وقتی متوجه تعلق‌خاطر شیخ به کنیزک می‌شود، به‌طمع بیست‌هزار درهم در اِزایش طلب می‌کند. شیخ سرخورده رو به منزل می‌کند و از خداوند حل این مشکل طلب می‌نماید. شیخ در حال راز و نیاز است که خواجه‌ای به‌نزد وی می‌آید و بهای تحفه را تقدیم می‌کند. شیخ جویای علت می‌شود و پاسخ می‌شنود که در خواب به من امر شد که شیخ دل درگرو تحفه دارد. شیخ و خواجه به‌سوی تحفه و تاجر می‌روند. تاجر اشک‌ریزان می‌گوید که خداوند متعال به من امر کرد که تحفه برگزیده ماست او را بهر رضای خدا آزاد کن. خواجه چون این می‌شنود محزون می‌شود که گویا خالق معبود از کاروبار من خشنود نیست، حال هرچه دارم درراه خدا می‌دهم چون خدا برای دو جهان من کافی است. تحفه از بندگی رهیده و هرچه زینت دارد از خود دور می‌کند و از نظرها پنهان می‌شود. شیخ و خواجه و تاجر از او اثری نمی‌یابند و عزم حج می‌کنند. خواجه با محنت در بیابان جان می‌سپارد. شیخ در هنگامه طواف، ناله‌ای می‌شنود که بی‌دلی مناجات حضرت‌حق می‌کند. شیخ تحفه را می‌شناسد. تحفه با تنی رنجور و قامتی خمیده از بخت بلندش می‌گوید که از محنت رهیده و به قرب ذوالجلال رسیده. شیخ نیز تعریف می‌کند که خواجه در راه حجاز در غمت جان‌سپرد، تحفه می‌گوید جایگاهش جنت برین است. شیخ می‌گوید تاجری که تو را آزاد کرد نیز بر امیدت در طواف حرم است. تحفه درحالی‌که بر او دعا می‌کند در کعبه جان می‌سپارد. تاجر که بر او می‌رسد و او را مرده می‌یابد نیز از بیدلی به خاک می‌افتد و جان پاک می‌دهد (عظیمی‌نژاد، ۱۴۰۱: ۱۲۸). (تصویر ۱۰). نمایش وسیع بنا منجر به ایستایی‌شده و سطوح متعددی برای بروز نقوش تزئینی را فراهم آورده است. سه سطح متفاوت در نگاره ترسیم‌شده: بخش پایینی که محل وقوع روایت و تأکید نگاره است؛ بخش ایوان که سرشار از نقوش تزئینی است؛ و قسمت راست که جداافتاده و با طیف رنگی متفاوت تصویر شده‌است. نقوش تزئینی عمارت شامل آجرکاری‌های ساده و رنگی، گچ‌کاری نقشین، مشبک‌کاری چوبی، قرنیزهای برجستهٔ طرح‌دار و انواع کاشی‌کاری

مزین در رنگ‌های مختلف و با نقوش تذهیب و هندسی است.

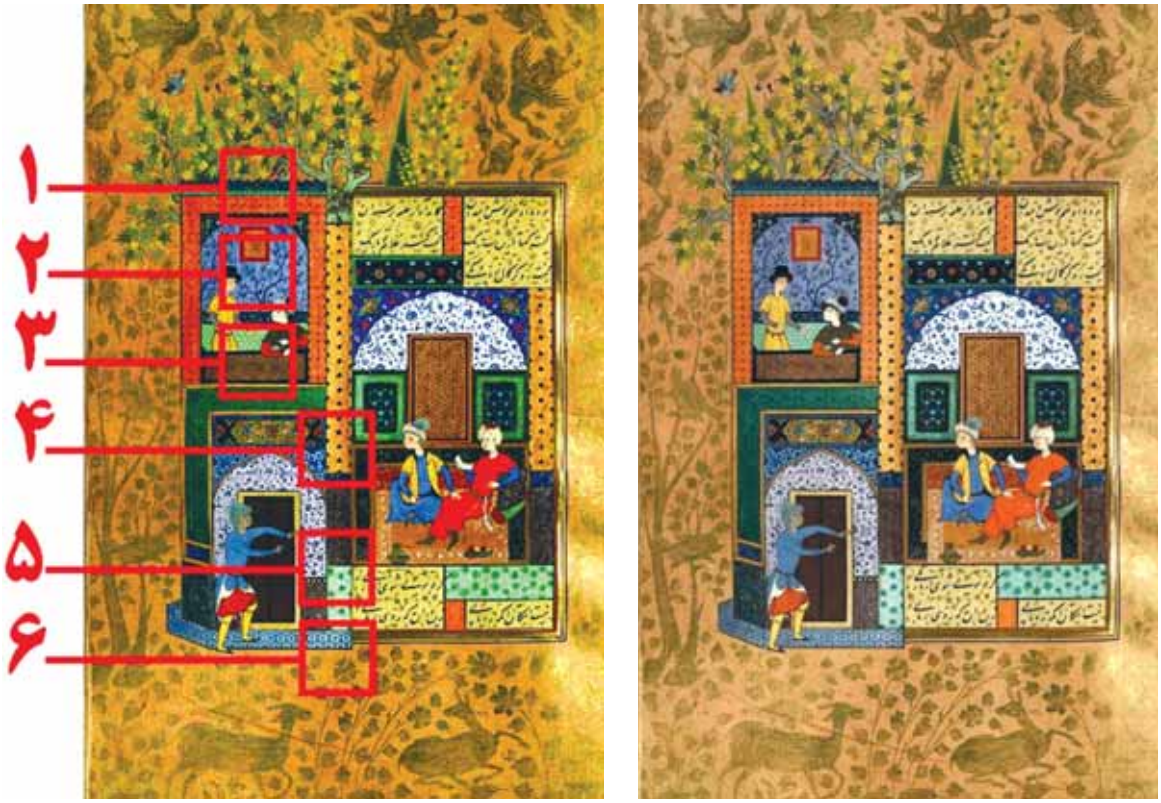
تصویر(۴). تاجر و شیخ و خواجه و کنیز. سلسلة‌الذهب. (محل نگهداری: کتابخانه کاخ‌گلستان، تهران) و تفکیک نقوش هندسی آن.

جدول (۴) گره‌های هندسی نگاره تاجر و شیخ و خواجه و کنیز (منبع: نگارنده، ۱۴۰۳)

	۱	۲	۳	۴	۵
فرم گره					
آنالیز خطی					
عنوان گره	مورد	سه پیکان	چهارسلی	شش و شمسه	چوب‌خط
نقش‌مایه‌ها	مربع، راسته	پیکان، دایره	مربع، سلی	شش منتظم، شمسه	چوب‌خط
نوع اجرا	آجرکاری	کاشی‌کاری	مشبک کاری چوبی	کاشی‌کاری	آجرکاری
تعداد تکرار	۱	۱	۳	۲	۱
محل بکارگیری	نورگیر	دیواره ایوان	حفاظ پنجره	قرنیز ایوان	دیواره بنا

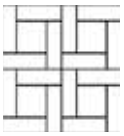
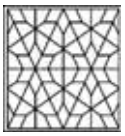
۵- حکایت عاشق و معشوق و غلام باریک

داستان، روایت عشق‌ورزی عاشقی است که بخت یارش‌شده و معشوقه را در کنار خود می‌یابد و به عشق‌ورزی مشغول‌است. در این هنگام، غلام هندویی، باریک نام، حلقه بر در زده و خلوتگه آنان را برهم می‌زند. عاشق، هراسان می‌پرسد که کیست در این میانهٔ شب مخل آنان شده و غلام پاسخ می‌دهد منم باریک. عاشق برآشفته پاسخ می‌دهد که اگرچه از کمالات کاستی نداری، اما اگر به باریکی مویی شوی در این خلوتگه جایی نداری، بهتراست ازین در روی برتابی. در خلال این روایت عاشقانه مفاهیم عرفانی مستتر است؛ اول معشوق عالم، ذات باری‌تعالی است و بندگان درگاهش، عاشقان دلداده اویند و غلام، استعاره از امور دنیوی است. حکایت اشاره به آن دارد که چیزی نبایستی در دلدادگی به ذات باری‌تعالی خلل ایجاد کند(عظیمی‌نژاد، ۱۴۰۱: ۱۳۶). (تصویر ۱۱). عناصر تزئینی نگاره شامل اسلیمی‌های ظریف، کاشی‌های پرنقش آبی و سبز و فیروزه‌ای، آجرکاری‌های مزین و فرش زربفت است که یکی از ظریف‌ترین نگاره‌های این دفتر را رقم‌زده است. نگاره سرشار از رنگ‌پردازی است و طیف متنوعی از رنگ‌ها به برکت سطوح پرشمار بنا به نگاره افزون شده‌است. تعدد در نمود نقوش هندسی در این نگاره چشمگیر است که در انواع و شمار متعدد آمده است و غنای بصری نگاره را ارتقا و روابط سطوح را تنظیم کرده‌است.



تصویر(۵). حکایت عاشق و معشوق. سلسلة‌الذهب. (محل نگهداری: کتابخانه کاخ گلستان، تهران) و تفکیک نقوش هندسی آن.

جدول (۵) گره‌های هندسی نگاره حکایت عاشق و معشوق (منبع: نگارنده، ۱۴۰۳)

	۱	۲	۳	۴	۵	۶
فرم گره						
آنالیز خطی						
عنوان گره	مورد	چهارسلی	شش در شش تند	چوب‌خط	شش و شمسه	نقش شش
نقش‌مایه‌ها	مربع، راسته	مربع، سلی	شمسه، ترنج کند	چوب‌خط	شش منتظم، شمسه	شش منتظم
نوع اجرا	آجرکاری	مشبک‌کاری چوبی	مشبک‌کاری چوبی	آجرکاری	کاشی‌کاری	کاشی‌کاری
تعداد تکرار	۱	۱	۲	۳	۴	۲
محل بکارگیری	دیواره ایوان	حفاظ پنجره	حفاظ پنجره	قرنیز ایوان	دیواره ایوان	قرنیز و کاشی کف

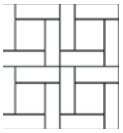
۶- هشام‌بن‌عبدالملک و زین‌العابدین علیهما‌السلام در طواف کعبه

ابیات این مثنوی، بازگوی حکایتی‌است که درآن هشام‌ابن‌عبدالملک در جمع طایفه‌اش به طواف کعبه مشرف می‌شود لیکن به سبب کثرت طواف‌گران، نمی‌تواند برای بوسیدن حجرالأسود به آن نزدیک شود. به‌ناچار در گوشه‌ای به نظاره یاران می‌نشیند. ناگاه حضرت زین‌العابدین علی بن الحسین بن علی علیهم‌السلام حاضر می‌شود و به طواف کعبه می‌پردازد. چون به حجرالأسود می‌رسد همه مردمان به یک‌جانب می‌شوند تا او نقبیل[1] حجرالأسود کند یکی از اعیان شام که همراه هشام است می‌پرسد که این چه‌کس است؟ هشام می‌گوید نمی‌شناسم از ترس آنکه مبادا اهل شام به وی رغبت نمایند. فرزدق شاعر آنجا حاضر است می‌گوید من می‌شناسمش و در جواب سائل قصیده‌ای انشا می‌کند؛ بیست بیت، کمابیش در مدیح زین‌العابدین علیه‌السلام (عظیمی‌نژاد، ۱۴۰۱: ۱۳۶). (تصویر۶). علی (عظیمی‌نژاد، ۱۴۰۱: ۱۳۶). علی‌رغم حضور سطوح مختلف و متعدد در نگاره، تزئینات نگاره کم رمق و کم تعداد است تا (احتمالاً) بر اصل روایت تأکید بصری بیشتری شده باشد. تنظیم رنگی نگاره از کنار همنشینی سطوح همجوار با چینش رنگی متعادل‌کننده بوده است. فضای تصویری اگرچه کم عمق و مسطح است، اما فرم کادر و قرارگیری عناصری بیرون از آن، بر گسترش فضای کلی نگاره تأکید داشته‌است.

۱. به معنی بوسه‌زدن است.

تصویر(۶). هشام‌بن‌عبدالملک و زین‌العابدین علیه‌السلام در طواف کعبه. سلسلة‌الذهب. (محل نگهداری: کتابخانه کاخ‌گلستان، تهران) و تفکیک نقوش هندسی آن.

جدول (۶) گره‌های هندسی نگاره نصیحت هشام‌بن‌عبدالملک و زین‌العابدین علیه‌السلام در طواف کعبه (منبع: نگارنده، ۱۴۰۳)

	۱	۲	۳
فرم گره			
آنالیز خطی			
عنوان گره	چوب‌خط چپ و راست	چوب‌خط	مورد
نقش‌مایه‌ها	چوب‌خط، تکه	چوب‌خط	مربع، راسته
نوع اجرا	آجرکاری	آجرکاری	آجرکاری
تعداد تکرار	۱	۳	۲
محل بکارگیری	دیواره بنا	دیواره بنا	قاب درب

بررسی ساختار در تصویرگری نگاره‌های سلسلة‌الذهب

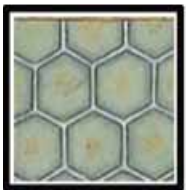
در این بخش با استناد به ساختار نگاره‌ها به تحلیل ویژگی‌های این نسخهٔ مصوّر پرداخته شده‌است. ابتدا اطلاعات حاصل از تحلیل نگاره‌ها به‌صورت جدول ارائه‌شده و سپس نتایج به‌صورت جداگانه بررسی‌شده و ویژگی‌های مزبور و اطلاعات هر بخش به‌طور مجزا مورد تحلیل قرارگرفته است. نتایج تحلیل ۱۴نگاره در سه بخش: کادر و حاشیه؛ ساختار تصویر و نوشتار، آمده‌است.

تحلیل گره‌های هندسی

آرایه‌های هندسی منقوش در نگاره‌های سلسلة‌الذهب، به ۹ گونهٔ متنوع و مجزا می‌رسند که با طرح تکنیک‌های متنوع در سطوح نگاره‌ها نقش بسته‌اند. در جدول شماره (۷) عناوین این گره‌ها و همچنین تعداد تکرار آن‌ها در نگاره‌های سلسلة‌الذهب آمده است تا فراوانی کاربرد هر یک از گره‌ها مشخص شود. همچنین با توجه به نوع گره و نقش‌مایه‌های مورد استفاده، عدد مبنای ترسیم نقش‌مایه‌های آن‌ها مشخص شده‌است. در جدول شماره (۸) نیز نتایج بررسی تمام نگاره‌هایی که دارای گره‌های هندسی‌اند و تعداد و نوع کاربرد گره‌های موجود در آن‌ها مشخص‌شده است تا در ادامه بحث، اطلاعات موردنیاز استخراج شود.

جدول (۶) انواع گره‌های هندسی موجود در نگاره‌های سلسلة‌الذهب. (منبع: نگارنده، ۱۴۰۳)

	۱	۲	۳
گره			
عنوان گره	چوب خط	چهارسلی	شش در شش تند
تعداد تکرار	۱۳	۸	۷
عدد مبنای ترسیم	۶	۴ و ۸	۶

	۴	۵	۶
گره			
عنوان گره	شش و شمسه	هشت و سلی	نقش شش
تعداد تکرار	۱۰	۷	۱۲
عدد مبنای ترسیم	۶ و ۸	۸	۶

	۷	۸	۹
گره			
عنوان گره	گره مورد	سه پیکان	چوب‌خط چپ و راست
تعداد تکرار	۴	۱	۱
عدد مبنای ترسیم	۴	۶	۶

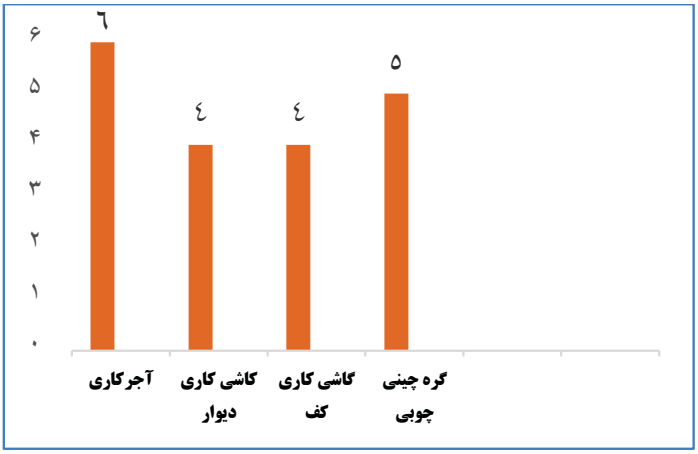
جدول (۸). بررسی نگاره‌های سلسلة‌الذهب بر اساس تعداد، عدد مبنای نقش‌مایه و نوع کاربرد گره‌های هندسی (منبع: نگارنده، ۱۴۰۳).

	تحلیل نگاره عنوان نگاره تنوع	تعداد گره‌ها		عدد مبنای گره			نوع کاربرد گره‌ها			
		تعداد	مبنای ۴	مبنای ۶	مبنای ۸	آجرکاری	کاشی‌کاری دیوار	کاشی‌کاری کف	گره‌چینی چوبی	
۱	دختر عاشق و یار حبشی‌اش	۴	۱۷	*	*	*	*	-	-	*
۲	گواهی حکیم به جهل خود	۳	۱۵	-	*	*	*	*	*	*
۳	ابوعلی‌سینا و بیمار مالیخولیا	۴	۶	-	*	*	*	*	*	*
۴	تاجر و شیخ و خواجه و کنیز	۵	۸	*	*	*	*	*	*	*
۵	حکایت عاشق و معشوق	۶	۱۳	*	*	*	*	*	*	*
۶	هشام و زین‌العابدین(ع) در طواف کعبه	۳	۶	*	*	-	*	-	-	-

تحلیل ویژگی‌های گره‌های هندسی در نگاره‌های سلسلة‌الذهب جامی

با توجه به بررسی نگاره‌های سلسلة‌الذهب جامی و همچنین اطلاعات جدول شماره (۷)، می‌توان مشاهده نمود که کاربست گره‌های هندسی در قالب آجرکاری بیش از سایر تکنیک‌هاست، به‌گونه‌ای که در تمامی نگاره‌های حامل نقوش هندسی، طرح این تکنیک در تزئین نگاره‌ها دیده می‌شود. از آجرکاری به‌عنوان بیشترین تمهید تزئینی

در پوشش سطوح فراگیر بنا استفاده شده است.«چوب‌خط»،«شش در شش تند» و«چهارسلی»«گره مورد» از عمده گره‌های اجرا شده با تکنیک آجرکاری بوده‌است. پس‌از آن می‌توان به کاربرد طرح تکنیک گره‌چینی چوبی اشاره نمود. در اکثر نگاره‌های مورد بررسی می‌توان نشانی از طرح این گونه مشاهده نمود.«چهارسلی» و«شش در شش تند» بیش از همه به روش گره‌چینی نقش شده‌اند. اما حضور گره‌های کاشی‌کاری در بیش از نیمی از نگاره‌ها مشهود است و تمهید مذکور به صورت کاشی‌کاری کف و دیوار جزو متنوع‌ترین عناصر تزئینی نگاره‌هاست و در ۴ نگاره مشاهده می‌شود. روش کاشی‌کاری امکان اجرای طرح شدن گونه‌های پیچیده‌تری از نظر تنوع فرم و رنگ را فراهم آورده است. بیشتر گره‌ها در این تکنیک از نوع«شش و شمسه» و«نقش شش» هستند. تزئینات هندسی به صورت‌های دیگر همچون منبت و معرق چوب، فلزکاری، طرح‌پردازی روی منسوجات، گچ‌بری و نقاشی روی سطوح در نگاره‌های این نسخه مصوّر مشاهده نشد.



نمودار (۱). کاربرد تکنیک‌های تزئینی در نگاره‌های سلسلة‌الذهب جامی. (منبع: نگارنده،۱۴۰۳)

۵-۲- فراوانی گره‌ها

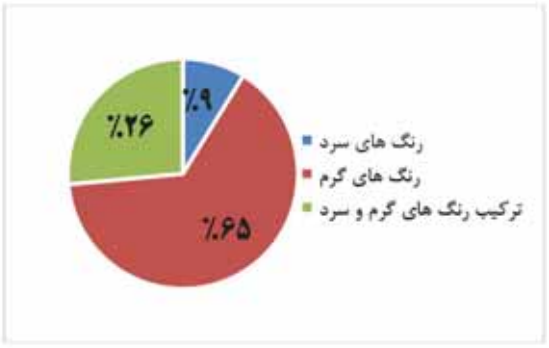
بر اساس اطلاعات حاصل از تحلیل جدول شماره (۷) که کل مجموعه گره‌های موجود در نسخهٔ مصوّر سلسلة‌الذهب را شامل می‌شود، می‌توان دریافت که کدام گونه از نقوش و گره‌ها بیش از سایر نمونه‌ها موردتوجه بوده و در بیشتر نگاره‌ها و سطوح مورداستفاده قرار گرفته‌است. درمجموع می‌توان ۹ نوع گره متنوع را در نگاره‌های سلسلة‌الذهب تشخیص داد که اکثراً با تکرار مورد استفاده بوده‌اند. بیش از همه گره«چوب‌خط» ۱۳ مرتبه در نگاره‌ها تکرار شده و گره«نقش شش» و همچنین گره«چهارسلی» و«شش در شش تند» به صورت پرکار و پرتکرار در نگاره‌ها طرح شده‌اند. برخی نیز مانند گره«سه‌پیکان» و«چوب خط چپ و راست» یک بار در کل نگاره‌های این نسخه نقش شده است. اگر کل گره‌های موجود با توجه به عدد مبنای ترسیم نقش‌مایهٔ[1] آنان تفکیک شوند، نتایج نشان خواهد داد که اکثر گره‌های مورد استفاده در نگاره‌های سلسلة‌الذهب جامی، گره‌های هندسی با عدد مبنای ترسیم ۶ و ۸ هستند. گره‌های با عدد مبنای ۶ همچون «شش در شش»، «نقش شش» و... هستند که بیستر گره‌ها بر این عدد

۱. منظور از عدد مبنا در گره‌ها، عددی است که در نقش‌مایه‌های تشکیل‌دهندهٔ گره موردنظر نقش محوری دارد. به‌عنوان‌مثال عدد مبنای«گره شش»، شش‌ضلعی و عدد ۶ است.

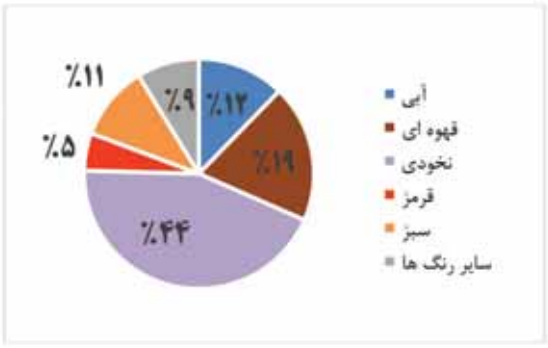
مبنا نقش شده‌اند و گره‌هایی با مبنای ۸، همچون گره«هشت و سلی»، «چهار و سلی» و... می‌باشند که پرتکرار در نگاره‌های این نسخه مورد استفاده بوده‌اند.

۵-۳- رنگ در گره‌ها

آرایه‌ها و گره‌های هندسی، در هنرهای مختلفی همچون تزئینات معماری و نگارگری رایج است؛ اما تنوع کاربرد، رنگ‌پردازی و چگونگی کاربست گره‌های هندسی، در نگارگری متمایز از سایر هنرها بوده‌است. در بیشتر هنرها به علل محدودیت‌های فرمی، فنی و تکنیکی، امکان تنوع در طرح و رنگ‌پردازی با محدودیت‌هایی مواجه است؛ اما نگارگر با الگوبرداری از تزئینات ابنیه و یا با استمداد از قوه خیال، امکان اجرای تکنیک‌های متعدد را در طیف‌های مختلف رنگی دارد و می‌تواند انواع آرایه‌ها را فارغ از هر محدودیتی در کار خود به‌کار بندد. تا جایی که ممکن است برخی نمونه‌ها مابه‌ازای حقیقی نداشته و یا امکان اجرا در تزئینات معماری به لحاظ تکنیکی یا رنگی را نداشته باشند. تحلیل گره‌های هندسی در سلسلة‌الذهب مشخص می‌کند که سطوح با نقوش هندسی و رنگ‌های متنوع، علاوه بر ایفای نقش تزئینی خود، به‌عنوان ابزاری برای تنظیم ترکیب‌بندی و کنترل روابط بین سطوح مورداستفاده بوده‌اند، همچنین این سطوح به عنوان تقاطع‌های خنثی و یا کم‌رمق، بین سطوح اصلی دیگر قرارگرفته و منجر به تنظیم تعادل رنگی در فضای نگاره‌ها شده‌اند، گاهی با گره‌ها و نقوش تزئینی هندسی ساده از امتزاج و اختلاط سطوح طرح کاسته و به طرح وقار بخشیده‌اند و گاهی با گره‌های ملون، پر طمطراق، پرتکرار و پیچیده به پویایی طرح و نگاره و جلوه بصری آن افزوده‌اند. جز این، تحلیل رنگی گره‌ها نشان می‌دهد که کاربرد تزئینات هندسی با طیف‌های مختلف و متمایز، منجر به القای بعد در فضای طرح شده‌است. تحلیل نمودار شماره (۲) حاکی از آن است که بیشتر گره‌ها با رنگ‌های کرم و خاکستری طرح شده‌اند، به‌نحوی‌که اکثراً، نقوش قهوه‌ای و بر زمینه‌ای نخودی نقش‌شده‌اند. در ترکیب گونه‌های سرد نیز طیف رنگ‌های خاکستری، سبز و آبی شاخص‌اند. برخی از گره‌ها نیز از ترکیب همسان و موازن رنگ‌های سرد و گرم تشکیل یافته‌اند.



نمودار (۲) طیف رنگ در گره‌های هندسی سلسلة‌الذهب
(منبع: نگارنده، ۱۴۰۳)



نمودار (۳) نوع رنگ در گره‌های هندسی سلسلة‌الذهب
(منبع: نگارنده، ۱۴۰۳)

همچنین بررسی گره‌های هندسی نشان می‌دهد که نیمی از گره‌ها از طیف‌های مختلف کرم، نخودی و قهوه‌ای استفاده شده‌است. سبز و آبی کاربردی تقریباً همسان داشته‌اند. از قرمز و سایر رنگ‌ها نیز به میزان کمتری استفاده

شده‌است (نمودار۳). رنگ‌های دیگر در رنگ‌پردازی گره‌های هندسی شامل سفید، سیاه و بنفش است که البته به‌صورت محدود و کم تعداد بوده‌اند.

نتیجه‌گیری:

نقوش هندسی نگاره‌های سلسلة‌الذهب جامی، احتمالاً از آرایه‌ها و تزئینات رایج معماری در دوره صفویه نشات گرفته‌است و از حیث ساختار و رنگ‌بندی، گونه‌های قابل توجهی از تزئینات این عصر به شمار می‌روند. این پژوهش با توجه به بررسی گره‌های هندسی نگاره‌های سلسلة‌الذهب جامی انجام‌گرفته است تا علاوه بر معرفی گره‌های شاخص، سبک کلی تزئین نگاره‌ها با نقوش تزئینی هندسی به دست آید. پرسش اصلی این پژوهش، درصدد پاسخ‌گویی به چیستی نقوش هندسی، بیشترین گره‌های استفاده‌شده و نوع کاربرد این نقوش در نگاره‌های سلسلة‌الذهب جامی است. به‌منظور پاسخ‌گویی به سؤالات و اهداف تبیین شده، با استناد به نتایج تحلیل نگاره‌هایی که در تزئین سطوح آن از نقوش هندسی استفاده‌شده، انواع گره‌های هندسی به‌کاررفته در این نسخه مصور، استخراج و مشابهت گره‌ها به لحاظ نوع گره، نقش‌مایه‌ها، تکنیک مورداستفاده و محل قرارگیری آن‌ها در نگاره‌ها بررسی شد. نتایج بررسی حاکی از آن است که گره‌های هندسی عمدتاً به‌منظور تزئین و پوشاندن سطوح خارجی نما، ایوان، کف و دیواره‌ها، قرنیز بنا و همچنین سطوح دیگر مورداستفاده بوده‌اند. طبق نتایج به‌دست‌آمده نیز، بیشترین کاربرد نقوش هندسی متعلق به گره‌ها بر اساس عدد مبنای شش و هشت است که از گره‌هایی مانند«شش در شش»،«شش و شمسه»، و... می‌توان نام برد. همچنین کاربرد گره‌های هندسی در نگاره‌های این نسخه مصور، بیشتر در قالب آجرکاری و کاشی‌کاری و گره چینی چوبی بوده است. در رنگ‌پردازی تزئینات، شاهد استفاده از هر دو طیف رنگ‌های سرد و گرم در گره‌های هندسی هستیم؛ اما غلبهٔ رنگ‌های گرم در رنگ‌پردازی نقوش هندسی این نگاره مشهود است، به‌گونه‌ای که عمده نقوش طرح‌شده در فام‌های خاکستری و رنگ‌های نخودی و قهوه‌ای‌اند. علاوه بر این، سطوح منقش با تزئینات و نگاره‌های هندسی، با ایجاد پاساژهای خاکستری، ارتباط منطقی سطوح رنگی مختلف را در نگاره رقم زده و سایر عوامل رنگی تصویری را در آن متعادل ساخته است.

منابع:

۱. اشرفی، مقدمه مرجان. (۱۳۸۴)، **سیر تحول نقاشی ایران** (سده شانزدهم میلادی) (ترجمه زهره فیضی)، تهران: فرهنگستان هنر.
۲. آتابای، بدری. (۱۳۵۵). **فهرست دیوان خطی**. جلد اول. تهران: انتشارات سلطنتی.
۳. آژند، یعقوب. (۱۳۸۴). **مکتب نگارگری تبریز و قزوین و مشهد**. تهران: فرهنگستان هنر.
۴. بیانی، مهدی. (۱۳۵۸). **احوال و آثار خوشنویسان**. تهران: انتشارات علمی‌فرهنگی.
۵. زمرشیدی، حسین. (۱۳۶۵). **گره‌چینی در معماری اسلامی و هنرهای سنتی**. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
۶. سعید، عصام؛ آیشه پرمان. (۱۳۷۷). **نقش‌های هندسی در هنرهای اسلامی**. ترجمه مسعود رجب نیا. تهران: سروش.
۷. سیمپسون، ماریانا.ش. (۱۳۸۲). **شعر و نقاشی ایرانی، حمایت از هنر ایران**. ترجمه عبدالعلی براتی و فرزاد کیانی. تهران: نسیم دانش.
۸. شعرباف، اصغر. (۱۳۷۲). **گره و کاربندی**. تهران: انتشارات سازمان میراث فرهنگی کشور.

۹. شفائی، جواد. (۱۳۸۰). **هنر گره‌سازی در معماری و درودگری**. جلد اول. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
۱۰. طوجی، حمید. (۱۳۸۶). **گره چینی**. تهران: انتشارات ارمغان.
۱۱. عظیمی‌نژاد مریم؛ افهمی، رضا و مهدی کشاورز افشار. (۱۴۰۱). «تحلیل عناصر تشعیر در نگاره‌های نسخه مصوّر سلسلة‌الذهب جامی»، **مجلهٔ نگارینه**. دوره نهم، شماره ۲۴. صص۲۱۱-۱۹۵.
۱۲. عظیمی‌نژاد، مریم؛ افهمی، رضا و مهدی کشاورز افشار. (۱۴۰۲). «تحلیل ساختاری نگاره‌های نسخه مصوّر سلسلة‌الذهب جامی محفوظ در موزه کاخ گلستان»، **پژوهشنامه خراسان بزرگ**، دوره ۱۴، شماره ۵۰. صص ۶۹-۴۶.
۱۳. عظیمی‌نژاد، مریم؛ خواجه احمد عطاری، علی‌رضا؛ نجارپورجباری، صمد و بهاره تقوی نژاد(۱۳۹۶). «پژوهشی بر آرایه‌های هندسی نگاره‌های هفت‌اورنگ ابراهیم‌میرزا»، **پژوهشنامه خراسان بزرگ**، دوره ۸، شماره ۲۸. صص ۶۸-۵۱.
۱۴. گاموری، نفیسه؛ آقاحسینی، حسین و محمودی، مریم. (۱۳۹۸). «سبک‌شناسی سلسلة‌الذهب جامی»، **فصلنامهٔ تخصصی سبک شناسی نظم و نثر فارسی**، ۲۶، زمستان ۱۳۹۸: صص۱-۱۹.
۱۵. گودرزی منش، خلیل (۱۳۹۴). **گره‌سازی و کاربندی**. تهران: مرکز چاپ و انتشارات دانشگاه پیام نور.
۱۶. محمدی، برات، و مریم حداد خانشان. (۱۳۹۸). «بررسی تعالیم اخلاقی و آموزه‌های تربیتی در مثنوی سلسلة‌الذهب جامی»، **فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی**، (شماره۲). صص۱۳۴-۱۵۲.

بازنماییِ نماد طاووس در آثار آیینی گنجینه‌های آستان قدس رضوی

حشمت کفیلی[1]؛ مونا موسوی[2]

چکیده

گنجینه‌های آستان قدس رضوی مجموعه‌ای از آثار تاریخی و هنری را در بردارند که هنرمندانی گمنام و نامدار دست‌اندرکار آفرینش هر یک از آن‌ها بوده‌اند و دوستداران و مؤمنانی که به این بارگاه مطهر نذر کرده‌اند. در این مجموعه آثار ارزشمندی از هنر دوره اسلامی وجود دارد که به لحاظ آیینی و نمادین قابل مطالعه‌اند. یکی از این نمادها نقش پرنده طاووس در برخی صنایع هنری است که به سبب گستردگی و استفاده از آن از منظر زیباشناختی و نمادین دارای اهمیت و جذابیت است. از این رو، برآن شدیم با توجه به نقش نماد طاووس به بررسی آثار تاریخی و فرهنگی با کاربردهای مختلف در اشیای آیینی موزهٔ حرم مطهر امام رضا علیه‌السلام بپردازیم و با شناسایی آثاری که در مجموعهٔ میراث فرهنگی رضوی وجود دارد با طرح سؤالات فرضیه ای به اهداف تحقیق دست یابیم. پژوهندگان در این تحقیق در برخی آثار تاریخی و هنری رابطه معناداری بین تفکر معنویِ سازندگان و گاه سفارش‌دهندگان و فرهنگ‌هایی که منشأ آن اثر بوده‌اند، یافته‌اند. هم‌چنین در تداوم این سنت هنری هر یک از هنرمندان برای خلق اثر از یک الگوی کهن نیز پیروی کرده است.

اهداف تحقیق:

بررسی اهمیت بستر فرهنگی و هنری در شکل‌گیری و خلق اثر.

بررسی تأثیر اندیشهٔ صنعتگران در تجسم بخشیدن به نقش طاووس در رابطه با کاربرد این آثار.

سؤالات تحقیق:

آیا سازندگان آثار مورد بررسی در این مقاله در تجسم این پرنده به جنبه نمادین آن توجه داشته‌اند یا صرفاً جنبه تزیینی داشته است؟

آیا بستر فرهنگی خلق آثار در تجسم این پرنده از وجه نمادین آن تأثیر داشته است؟

واژگان کلیدی

اشیای آیینی، طاووس، موزهٔ آستان قدس، نماد

۱. پژوهشگر حوزه باستانشناسی و تاریخ هنر kafili.h1963@gmail.com
۲. کارشناسی ارشد باستان شناسی mona.mousavi@gmail.com

مقدمه:

جایگاه آیینی حرم مطهر امام رضا علیه السلام از گذشته تا به حال برای شیعیان و مؤمنان و دوستداران اهل بیت از سراسر جهان این فرصت را فراهم آورده تا بارگاه آن حضرت را به عرصه‌ای باشکوه برای عرضه انواع هنرهای تزیینی و صنایع کاربردی تبدیل نمایند و این سنت پایدار را تداوم بخشند. بررسی این آثار چه در حیطه معماری و چه در زمینهٔ اشیای متنوع ساخته شده در این مجموعه فرصتی ارزنده را به پژوهشگران ارائه می‌دهد تا به کشف رمز و راز الهام گرفته از اندیشه معنوی سازندگان و سفارش‌دهندگان بپردازند. آثار ارزشمند به جامانده از قرن چهارم هجری تا عصر حاضر نشان می‌دهد این بارگاه قدسی در ادوارمختلف تجلیگاه هنر و فرهنگ بوده است. اشیای متنوع آیینی و کاربردی موجود در حرم مطهر و موزه آستان قدس رضوی نشان می‌دهد که هنرمندان، حقایق متعالی و ماوراییی را که در اندیشه و باورهای دینی آنان بوده را از طریق نمادها به تصویر درآورده و از این طریق آن‌ها را به امری قدسی که تجلی عوالم برتر از ساحت‌های نفسانی و مادی هستی است، تبدیل کرده‌اند.

کاربرد این نمادها در تزیینات با اندیشهٔ معنوی رایج در جامعه و ذهنیت هنرمند و سفارش‌دهندگان ارتباطی تنگاتنگ دارد. خالقان آثار در تجسم نمادها تلاش داشته‌اند انسان را از غربت در زمین برهانند و جایگاه او را به جهان معنوی ارتقا دهند. از آنجا که انسان همیشه در آرزوی رسیدن به بهشت برین بوده با استفاده از نقش جانوران و گیاهان خاص در آثاری که خلق می‌کند نشانه‌های آن فردوس برین را در زمین جاودانه می‌سازد و به آثارش تقدس می‌بخشد. یکی از این جانوران، طاووس است که در هنر دوره اسلامی نقش و جایگاه مهمی دارد. گستردگی استفاده از نقش طاووس از منظر زیبایی شناسی و نمادین دارای اهمیت است.

از آنجا که تا کنون در مورد نقش نمادین طاووس در آثار گنجینه‌های رضوی تحقیقی صورت نگرفته، نویسندگان در این پژوهش تلاش نموده‌اند هر یک از اشیای یادشده در این پژوهش را از منظر پیوند تفکر آیینی با نماد طاووس در قالب فرهنگ و هنر دوران اسلامی بررسی و معلوم نمایند.

طاووس به تنهایی نه فقط در فرهنگ اسلامی بلکه در میان فرهنگ‌های دیگر نیز ارزش و ارج بسیار دارد. از این‌رو تلاش شده با بررسی و شناخت آثار موجود در موزه آستان قدس رضوی به نمادشناسی و چرایی اهمیت پرنده طاووس و به تأثیر هنرمندان از بستر فرهنگی در خلق این آثار داشته، پرداخته‌ایم. همچنین نمادشناسی عنصر طاووس در بستر مکانی و زمانی در ساحت مفاهیم اسلامی و محبوبیت آن در این هنر بررسی شده است.

روش تحقیق: کتابخانه‌ای و میدانی

تحقیق حاضر بر اساس ماهیت و روش از نوع تحقیقات تاریخ هنری است. درگردآوری اطلاعات آن ضمن مطالعه میدانی آثار جدید، از مطالعات کتابخانه‌ای و متون اسنادی موجود در آرشیوها نیز بهره برده شده است.

نوع تحقیق: بنیادی

این تحقیق بر پایهٔ اهداف آن از نوع بنیادی و تحلیلی است.

پیشینهٔ پژوهش

نقش نمادین طاووس در هنرهای منقول و غیرمنقول ایران همیشه مورد پژوهش و تحقیقِ پژوهشگران حوزه تاریخ

هنر بوده است. تعدد استفاده از این نقش در آثار تاریخی و هنری موجب شده تا پژوهشگران بسیاری به مطالعهٔ این نقش بپردازند و آن را در ابعاد مختلف بررسی کنند. از جمله پژوهش‌های مرتبط با این موضوع عبارتند از:

۱. هانیه شیخی نارانی در«نشانه‌شناسی پرنده طاووس» با نگاهی گذرا به آثار تاریخی، ادبی و هنری، نقش این پرنده را در زندگی فکری و اجتماعی ایرانیان بررسی کرده است (شیخی نارانی، ۱۳۸۹).

۲. مرجان صلواتی در«عظمت نماد طاووس در چنته‌بافی زنان ایلات قشقایی فارس» به لایه‌های معنایی طاووس در چنته‌بافی زنان عشایر پی‌برده است (صلواتی ۱۳۸۸).

۳. محمد افروغ نیز به بررسی و تحلیل نقش طاووس در جل‌های قشقایی پرداخته (افروغ، براتی، ۱۳۹۲) .

۴. محمد خزائی در دو مقاله«نقش نمادین طاووس در هنرهای تزیینی ایران» و«تأویل نقوش نمادین طاووس و سیمرغ در بناهای عصر صفوی» به بررسی نماد طاووس پرداخته است (خزائی، ۱۳۸۰-۱۳۸۶).

۵. سارا صادقی‌نیا و سارا پوزش از دریچهٔ حکمت اسلامی به بررسی تأویلی و نمادشناسانه نقش طاووس در هنرهای ایرانی پرداخته‌اند (صادقی‌نیا و پوزش، ۱۳۹۵).

۶. صباغ پور و شایسته فر نقشمایهٔ نمادین پرنده در فرش‌های صفویه و قاجار را از نظر شکل و محتوی تحلیل کرده‌اند.(صباغ پور و شایسته‌فر، ۱۳۸۹).

طاووس در ادبیات ایران

جایگاه پرنده طاووس در ادبیات غنی ایران، نشان از اهمیت جلوهٔ ظاهری‌اش در نظر ادیبان و اندیشهٔ معناگرای آنان دارد، چنان که در مفاهیم و حکایات ادبی به شکل رمز و راز گونه و تمثیلی به کار رفته است. عطار در منطق الطیر طاووس را مظهر خداپرستی معرفی می‌کند که بهشت نهایت آرزویش است و عملاً بهشت جای ایشان از رؤیت حق تعالی می‌شود (عطار نیشابوری ؛ ۱۳۸۷:۱۷۴). سهروردی در فصل هشتم لغت موران، حکایت دورافتادن آدمی را از اصل خویش با تمثیل و اشاره بیان می‌کند. طاووس در این حکایت رمز انسان غریب و دور افتاده از حق است (سهروردی، ۱۳۸۰:۳۰۵-۳۰۸). سنایی با اشاره به نقش طاووس و مار در هبوط آدم، در قصیده ۷۱، در اجتناب از غرور و کبر و حرص سروده است:

خشم‌وشهوت‌ماروطاووسنددرترکیب‌تو — نفس را آن پایمرد و دیو را این دستیار
کی توانستی برون آورد آدم را زخلد — گر نبودی ابلیس را طاووس و مار
(سنایی: ۱۲۶)

مولوی در مثنوی حکایات متنوعی با الهام از جنبه‌های مختلف پرنده طاووس دارد، در دفتر پنجم براساس داستان حضرت ابراهیم علیه‌السلام که چهار مرغ را به امر الهی ذبح کرده و بالای چهار کوه قرار می‌دهد تا زنده شدن مردگان را به چشم خود ببینند هر یک از مرغان را نماینده یکی از صفات نفسانی قرار داده و آورده است: بط حرص است و خروس آن شهوت است/ جاه چون طاووس و زاغ منیت است. و در حکایتی دیگر، زیباییِ پَر و بال طاووس را رَمزی از دل‌بستگی‌هایی می‌داند که بسیاری از مردم را می‌فریبد و موجب رنج و ناآرامیِ آن‌ها می‌شود (نیکلسون، ۱۳۷۳، ج۴). از طرفی مولانا در جای دیگر از مثنوی از طاووس‌های پران به علمای ظاهر و فقهای قشری تعبیر نموده و در مقابل فقیه عالم و عالم کامل و یا حتی عالم ظاهری که به کمال نرسیده را طاووس علیین خوانده است (یاحقی

۱۳۸۶: ۵۵۵). هم‌چنین سعدی در دیوان غزلیاتش در غزل ۵۴۸ طاووس را مظهر زیبایی و غرور بیان کرده است:

کبـک ایـن چنیـن نـرود
سـرو ایـن چنیـن نچمـد طـاووس را نرسـد پیـش تـو جلوه‌گـری

در حکایتی دیگر پنجه‌های کریه و صدای نخراشیده طاووس نماد جنبه ظلمانی روح آدمی است. برای مثال نظامی در برابر جذابیت‌های ظاهری به ما هشدار می‌دهد و از ما می‌خواهد که بر مبنای ظاهر زیبای یک طاووس قضاوت نکنیم، بلکه به فریاد نخراشیده آن نیز توجه داشته باشیم. فریادی که در حقیقت اشاره به روح به شمار می‌رود (دانشوری، ۱۳۹۰: ۵۱-۵۲). بیت شعر«مبین رنگ طاووس و پرواز او/ که چون گربه زشت آمد آواز او» (نظامی، ۱۳۹۹: ۲۵۶) در **شرف‌نامه** به همین امر اشاره دارد.

نمادشناسی طاووس در فرهنگ و هنر ملل

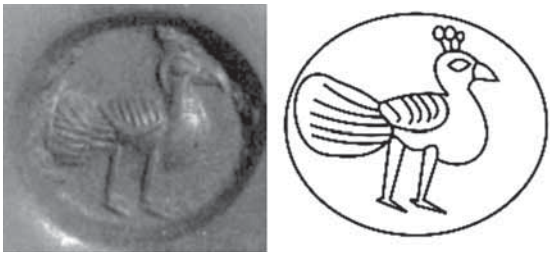
نمادشناسی در هنر اسلامی با فرهنگ اسلامی و عرفان معنا می‌گیرد. نمادها در درون خود رمز و رازهایی دارند که با مخاطب خود از داستان‌ها و اساطیر کهن یا روایات دینی سخن می‌گویند. تجلی این نمادها در آثار خلق شده به دست هنرمندان هر سرزمین در بطن خود، مکاشفهٔ بیننده را می‌طلبد تا به مفهوم و حقایقی دست پیدا کند که در پس ظاهر نقوش پنهان شده است. نمادها در یک اثر هنری پیوندی بین دنیای مادی و حقیقت معنوی برقرار می‌کند و راهی است از روایت انسانی به عالم معنا و شناختی.

طاووس در هنر ایران نماد مقدس قلمداد می‌شده به طوری‌که در دو سوی درخت زندگی از نقش‌های مهم در هنر ایران باستان و تمدن بین النهرین، به صورت‌های مختلف دیده می‌شود.

برخی پژوهندگان هنر، نشان نگهبانی دو طاووس از درخت را نماد برکت و باروری، در مقابل قحطی و خشک‌سالی گفته‌اند (صادقی‌نیا و پوزش، ۱۳۹۵: ۵۶). ایرانیان باستان معتقد بودند، طاووس به دلیل نوشیدن آب حیات، عمر جاودانه به دست آورده است. در آیین زرتشت نیز طاووس به مثابه مرغ مقدس مورد توجه بوده و نیز طاووس در ایران باستان به‌عنوان مرغ ناهید و ایزد آناهیتا مطرح است (پرهام، ۱۳۷۱: ۵). در دنیای کهن این نقش در قالب حیوانات اساطیری و یا گریفون‌ها برروی ظروف سیمین و زرین و منسوجات و همچنین در کنار الهه آناهیتا دیده می‌شود (صادقی‌نیا و پوزش، ۱۳۹۵: ۵۶) (تصویر شماره۱).

در اساطیر طاووس را از آن جهت که نابود کننده مار است عامل حاصلخیزی زمین دانسته‌اند (دادور و منصوری، ۱۳۸۵: ۱۱۴). طاووس پیش از اسلام از دوران ساسانیان در نقش‌برجسته‌های طاق بستان، در لوح‌های گچی تیسفون، منسوجات و حتی بر روی مهرهای این دوره به وفور دیده می‌شود (تصویر شماره۲). در فرهنگ و هنر ساسانی پیوند عمیقی میان طاووس و سیمرغ وجود دارد به شکلی که ساسانیان در تجسم سیمرغ از دم طاووس استفاده می‌کردند و این نقش تلفیقی در اکثر هنرهای زینتی به چشم می‌خورد. سیمرغ نمادی از جبرئیل، عقل فعال، روح مقدس و فرشته بالدار است (مرندی، ۱۳۹۷: ۷۲). در باور ساسانیان طاووس نماد شکوه و سلطنت است (صادقی‌نیا و پوزش، ۱۳۹۵: ۵۶). «در باور ایرانی و به صورت طاووس‌های ایستاده در دو سوی درخت زندگی مظهر ثنویت و طبیعت دوگانه انسان است و در عقاید اسلامی دم آن نماد نفس و چشم آن ملازم چشم دل است» (کوپر، ۱۳۷۹: ۲۵۶). نماد طاووس در هنر ایران باستان و هنر دورهٔ اسلامی مفاهیم ذاتی و اسطوره‌ای دارد که از آن جمله می‌توان به عمر جاودانه، نشان ثنویت، مظهر سلطنت، نماد حضرت محمد (ص)، اسطوره آب، نماد زن و ... اشاره نمود (صلواتی ۱۳۸۸: ۹۱).

تصویر ۱. کاسه با نقش آناهیتا و طاووس در مرکز (شهبازی شیران و همکاران، ۱۳۹۷: ۲۵۰)



تصویر ۲: نقش طاووس در مهر ساسانی (مرندی، ۱۳۹۷: ۷۳)

نقش طاووس در درون خورشید به عنوان نمادی از مرغ آفتاب آسیای باستان برای هنرمندان سده‌های اول اسلام قابل اهمیت بوده که یکی از قدیمی‌ترین نمونه‌های آن در نقاشی‌های دیواری درون برج هشت گوش خرقان مربوط به سال ۴۶۰ هجری قمری انعکاس یافته است (صباغ‌پور، شایسته‌فر، ۱۳۸۹: ۴۱). در قسمت بالای طاقنماها، قاب‌های بیضی شکل با شعاع خورشید دیده می‌شود که درداخل آن نقش طاووس با دم چتری به شکل بادبزن و دو طاووس در مقابل یکدیگر و یا دو طاووس که گردن‌های بلندشان به هم پیچیده نقش شده است (ورجاوند، ۱۳۵۶:۳۲۵). اما دامنه مفاهیم و موضوعاتی که در ارتباط با طاووس در فرهنگ اسلامی مطرح است از منظر نمادشناسی طاووس طیف گسترده‌ای از معانی را در بر می‌گیرد.[۱]«در هنر دوران اسلامی، دوران میانه، طاووس تصویری محبوب و پایدار محسوب می‌شود. در منسوجات اوایل دوران اسلامی نیز می‌توان آن‌ها را کنار درخت زندگی یا در موقعیت متقابل مشاهده کرد» (دانشوری، ۱۳۹۰: ۴۹). در فرهنگ اسلامی گاه حتی طاووس نمادی از خود پیامبر اکرم مطرح شده است (خزائی، ۱۳۸۰:۱۴۰). در روایتی از پیامبر، حضرت مهدی(عج) مظهر طاووس بهشت معرفی شده است (مجلسی

۱. حضرت علی(ع) در نهج‌البلاغه در مورد زیبایی و شگفتی‌های خلقت طاووس در ضمن خطبه‌ای می‌فرمایند: واز شگفت انگیز ترین پرندگان در آفرینش، طاووس است، که آن را در استوار ترین شکل موزون آفرید، و رنگ‌های پر وبالش را به نیکوترین رنگ‌ها آرایش داد، با بال‌های زیبا که پرهای آن روی یکدیگر انباشته، ... گویا نی‌های پر طاووس مانند شانه هایی است که از نقره ساخته شده، و گردی‌های شگفت انگیز آفتاب گونه که به پرهای اوست از زر ناب و پاره‌های زبرجد بافته شده است. اگر رنگ‌های پر طاووس را به روییدنی‌های زمین تشبیه کنی، خواهی گفت: دسته گلی است که ازشکوفه‌های رنگارنگ گل‌های بهاری فراهم آمده است، و اگر آن را با پارچه‌های پوشیدنی همانندسازی، پس مانند پارچه‌های زیبای پر نقش و نگار یا پرده‌های رنگارنگ یمن است، و اگر آن را با زیور آلات مقایسه کنی چون نگین‌های رنگارنگی است که در نواری از نقره با جواهرات زینت شده است. بر فراز گردن طاووس به جای یال، کاکلی سبز رنگ و پر نقش و نگار روییده، و برآمدگی گردنش مثل آفتابه‌ای نفیس و نگارین است، در اطراف گردنش گویا چادری سیاه افکنده که چون رنگ آن شاداب و بسیار می‌باشد، گمان می‌کنی با رنگ سبز تندی در هم آمیخته است که در کنار شکاف گوش جلوه خاصی دارد.کمتر رنگی می‌توان یافت که طاووس از آن در اندامش نداشته باشد، یا با شفافیت و صیقل فراوان وزرق و برق جامه اش آن را جلای برتری نداده باشد.طاووس مانند شکوفه‌های پراکنده‌ای است که باران بهار و گرمای آفتاب در پرورش آن نقش چندانی ندارد. (سید رضی، نهج‌البلاغه، ترجمه محمد دشتی، ص۳۱۳ و ۳۱۵، مؤسسه الهادی، چاپ نوزدهم ۱۳۸۱ش).

۱۳۵۱: ۳۱۱). در روایتی دیگر آمده است که پیامبر در تفسیر کلمه روح الامین در سوره شعراء آن را به جبرئیل با بال‌های گشوده هم چون طاووس تاویل نموده‌اند (مجلسی ۱۳۵۱: ۲۱۴). تشبیه جبرئیل به طاووس در برخی از تفاسیر نیز ذکر شده است (لاهیجی ۱۳۷۳: ج۳، ۳۹۸ و همان ج۴، ۶۶۵ و میبدی ۱۳۷۱: ۳۷۶). یکی از نام‌های جبرئیل در اسلام طاووس‌الممالک است. (یاحقی، ۱۳۸۶: ۲۸۱). حضور نقش‌مایه طاووس درتزیینات مساجد و اماکن مذهبی در دوره‌های صفوی و قاجار، مانند تزیینات کاشی‌کاری گنبد الله‌وردیخان و قاب کاشی سردر ورودی ایوان شمالیِ صحن نو (آزادی) حرم امام رضا علیه‌السلام، همچنین در قالیچه‌هایی که برخی با طرح محرابی و برخی نشان‌دهنده باغ بهشت‌اند و نمونه‌های تاریخی و ارزشمندی از آن در موزه فرش آستان قدس وجود دارد، در این دوران نشان از ارتباط طاووس با مفاهیم معنوی بهشت، پیامبر، حضرت مهدی عجل‌الله‌تعالی‌فرجه‌الشریف و جبرئیل دارد.

تصویر۳: طاووس در فرش دوره صفوی با طرح چهارباغ نماد پرندهٔ بهشتی، آرشیو موزه آستان قدس رضوی

تصویر۴: طاووس (ملک طاووس) در قاب کاشی سردرِ ورودیِ ایوان شمالیِ صحن نو (آزادی)، نماد نگاهبان بهشت، نگارنده ۱۴۰۲.

جیمز هال می‌نویسد: «از دیدگاه نمادین برخی این پرنده را با خورشید خدایان مربوط می‌دانستند، شاید از آن لحاظ مانند خروس و میمون مصری فریادش بشارت دهنده سپیده دم بود» (هال: ۱۳۸۰: ۶۶). در مورد معانی نمادین این پرنده نیز به صفاتی همچون«پادشاهی و سلطنت، تزیینات، تجمل، رستاخیز، زندگی توام با عشق، زندگی درباری، زیبایی، شان و مقام و اشاره می‌شود» (شیخی نارانی، ۱۳۸۹: ۲۸).

طاووس در سایر ملل نیز به دلیل اهمیتی که در ادوار مختلف داشته، در اشکال متفاوتی بر روی اشیا ظاهر شده است. گاهی طاووس جزو زینت آلات سلطنتی به شمار می‌رفت. به طور مثال در چین از سلسلهٔ مینگ به بعد پرهای دم طاووس را به کسانی اعطا می‌کردند که می‌خواستند آن‌ها را مفتخر سازند. گاهی جزو غنایم جنگی است، در سال ۱۷۳۹م. طاووسی زرین را پادشاه ایران در جنگ با لشکر هندوستان به غنیمت گرفته شده که بر تخت جواهرنشان پادشاه ایران، قرار دارد. (هال:۱۳۸۰: ۶۶) در فرهنگ ملل، برخی بر این باورند نماد طاووس از اعتقادات هندی نشات گرفته و در نزد آن‌ها مستقیما با خدایان در ارتباط بوده است (صادقی‌نیا و پوزش، ۱۳۹۴: ۵۶). بروس فورد می‌نویسد:«در مذهب هندو طاووس مرکب کارتیکیا الهه جنگ است طاووس نر از جفت خود با غرور خواستگاری می‌کند که او را به پرنده‌ای متکبر تبدیل کرده است» (بروس فورد ۱۳۸۸: ۶۹). در واقع این پرندهٔ اشرافی با دمی به شکل بادبزن سمبل خورشید است. دنباله دایره‌ای شکلش نماد طاق آسمان و لکه‌های چشم مانند آن همچون ستاره‌های آسمان هستند. همچین چشم‌هایش در آیین بودا سمبل هشیاری و هر پر آن به خاطر داشتن چشم شیطانی سمبل بدشانسی بیان شده است. در هند این پرنده به چندین خدای بزرگ‌تر، که معمولاً مرکب آن‌ها به شمار می‌رفت، وابسته بود.[۱] بودائیان طاووس را با شفقت و هوش برابر می‌دانند (میتفورد، ۱۳۹۴: ۵۷). در هندوستان بادبزن از پرِ طاووس، نشان چندین الهه کوچک بودایی در تبت است و در میان ظروف مقدس مربوط به مراسم لامایی‌ها یافت می‌شود[۲] (هال: ۱۳۸۰: ۶۷). برخی پژوهندگان پرهای باز شده طاووس را نمودی از گسترده شدن روح هستی به شمار می‌آورند (وند سعاری و نادعلیان ۱۳۷۸: ۲۲۵). ایزدی‌ها نیز ملک طاووس را نشانه خدا و یک فرشته خوب و خیرخواه و از فرشتگان مقرب خدا می‌دانند، که پس از گذراندن یک آزمایش، به وی واگذار شد تا از دنیا مراقبت کند و کیهان را از تخم کیهانی خلق کند. ایزدی‌ها معتقدند که ملک طاووس منبع شرارت یا شیطان نیست. آن‌ها او را رهبر فرشتگان می‌دانند، نه یک فرشته سقوط کرده ننگین بلکه او را از خاندان خدا می‌شمارند. ملک‌طاووس خدایی به شکل پرنده است که بر هفت هوشمند سماوی یا فرشته حکمرانی می‌کند (ویکی پدیا، ملک طاووس، ۱۴۰۳). در چین، طاووس مظهر زیبایی و شکوه و غالبا همراه گل صد تومانی است.[۳]

۱. به این ترتیب طاووس، مرکب کارتی‌کیا، خدای جنگ نزد هندوان، و برهما و همسر ساراسواتی (sarasvati)، و نیز بودای آسمانی به نام آمی‌تابها amitabha بود. هنگامی که امی تابها با پاهای گشوده بر طاووس سوار است، پرهای دم این پرنده، مانند بادبزن در پشت او باز می‌شود و هاله‌ای را تشکیل می‌دهد و غالباً لگام را در نوک خود دارد (هال: ۱۳۸۰: ۶۷).

۲. جین‌ها jains در هندوستان، از این گونه بادبزن‌ها برای جارو کردن راه خود استفاده می‌کردند، تا مبادا بر روی موجودی زنده پا بگذارند (هال: ۱۳۸۰: ۶۷).

۳. در بین اشیای موجود در گنجینهٔ آستان قدس رضوی ظروف چینی دارای تنوع و قدمت قابل توجهی هستند. در این مجموعه چینی‌های پنج رنگ (که به علت تنوع رنگ در تزیینات آن‌ها، برخی آن را هفت رنگ یا مینایی هم نامیده‌اند و امروزه معروف به چینی مرغی هستند) وجود دارد که در بین آن‌ها تعدادی به طور سفارشی ساخته شده‌اند. یک نمونه از آن‌ها یک جفت گلدان است با تزییناتی شامل نقوش گیاهی و جانوری متنوع و پرندگان در میان گل‌ها در حال پرواز، دارای کتیبه سفارش:«جناب اجل اکرم صاحب دیوان دام اجلاله سنه ۱۲۹۹». در این اثر نقش طاووس در دو حالت نشسته در گلزار و روی شاخه‌ای گل ترسیم شده است. با وجود اینکه این تصویرگری طبیعت‌گرایی هنرمند را نشان می‌دهد اما بزرگ نمایی این پرنده در این باغ بهشتی نشان دهندهٔ اهمیت و نقش نمادین آن در نزد هنرمند است. این اثر با توجه به ویژگی‌های نقوش آن به خصوص نقش طاووس و گل صدبرگ احتمالاً ساخت کشور چین است (برای مطالعه بیشتر ر.ک. آرشیو موزهٔ آستان قدس رضوی شناسنامه اثر: مریم سادات ضابطیان، ۱۳۹۲).

ملکه مادر غرب نزد تانویی‌ها به نام هسی وانگ مو hsi wang mu، گاهی بر طاووس سوار است.[1] در غرب، گفته می‌شود که، طاووس‌ها را در معبد باستانی هرا/ جونو در ساموس نگاه می‌داشتند و شاید قدیمی ترین پیوند میان این الهه و صفت مقدس عمده آن به شمار می‌رفته است. در اساطیر یونانی«چشمان دم طاووس»، به وسیله هرا در آنجا نهاده شد، که آن‌ها را از بدن غولی هزار چشم به نام آرگوس پس از آن که به وسیله هرمس کشته شد گرفته بود (هال:۱۳۸۰: ۶۷).

اهمیت استفاده از این نماد تنها در هنرهای کاربردی نبوده بلکه در بیشتر موارد این پرنده مصداقی از معنویات در باورهای ادیان مختلف است. در اعتقادات مسیحی طاووس نماد عیسی مسیح«خیر» و مار نماد«شر» است. نبرد میان خیر و شر در این دین وجود دارد که پیروزی نهایی نصیب نیروهای الهی در مقابل شیطان خواهد بود (طاهری ۱۳۹۱: ۲۴).

بازنماییِ نماد طاووس در اشیای آیینیِ گنجینه‌های آستان قدس رضوی

در بین اشیای تاریخی و هنری موزه آستان قدس رضوی برخی جزو آثار کاربردی و برخی تزیینی‌اند. این اشیا دارای منشأ مختلف و نشانه‌های تنوع فرهنگی هستند. در بین آن‌ها تعدادی اشیای آیینی هست که مزین به تندیس طاووس است. این اشیا شامل برخی وسایل روشنایی مانند شمعدان‌هایی مربوط به سرزمین هندوستان، عودسوزی به شکل تندیس طاووس مشبک و مرصع، علم‌های عزاداری، تابلو نقاشی معراج حضرت محمدﷺ اثر استاد محمدزمان و جارویی که برای غبارروبی ضریح مطهر هستند که به منظور آشنایی بیشتر پژوهشگران هریک معرفی می‌شود.

الف: وسایل روشنایی

وسایل روشنایی از جمله متنوع‌ترین آثار تاریخی و هنری در مجموعهٔ میراث فرهنگی رضوی‌اند که قدمت کهن‌ترین آن به دوران سلجوقیان می‌رسد. اهمیت روشنایی در بستر آیینی در حرم رضوی موجب شده که آثاری بسیار نفیس و متنوع در این مجموعه وجود داشته باشد. این آثار بسیار ارزشمند برخی برای استفاده در این مجموعه ساخته شده و برخی خریداری و تعدادی از آن‌ها از طریق وقف و نذر وارد شده‌اند. در بین مجموعه روشنایی‌های به نمایش درآمده در موزهٔ آستان قدس رضوی دو عدد شمعدان وقفی وجود دارد که محل ساخت آن هندوستان بوده است. در ساخت و تزیین این دو اثر فاخر به طرز قابل توجهی از نماد طاووس بهره برده‌اندکه به معرفی آن‌ها می‌پردازیم.

۱. شمعدان فلزی با تندیس طاووس

این شمعدان به ارتفاع: ۱۷/۶ سانتی‌متر، به عرض ۲۷ سانتی‌متر، از چند قطعه تشکیل شده شامل: تندیس یک طاووس با دمی افراشته و مشبک که هنرمند با تزیینات قلمزنی پرهای این پرنده را در اتصال بدنش نشان داده و بر جلو سینه و روی بال‌هایش نقشی نمادین برجسته‌کاری شده است. تاجش به شکل طاووسی کوچک‌تر با دمی

۱. حکیمی که طاووس را می‌راند و در نقاشی ژاپنی کوجوکو می‌یو او نام دارد که بودای شفا بخشی است و تصور می‌رود که از وایروکانا اقتباس شده باشد.

افراشته بر بالای سرش تجسم یافته است. این تندیس در میان دو جاشمعی پایه‌دار، همه بر یک سینی دسته‌دار به شکل غنچه گل نیلوفر نصب شده‌اند.[۱] گل نیلوفر یکی از نمادهای مهم در فرهنگ و هنر هند به شمار می‌رود. این شمعدان توسط کربلایی محمد (خاک روب آستانه)[۲] نذر شده و مشخصاتش نشان می‌دهد که محل خلق اثر هندوستان و احتمالاً مربوط به قرن ۱۳ هجری است.

تصویرشماره ۵: شمعدان دوشاخه مزین به تندیس طاووس، حمید جاجرمی، ۱۴۰۲ ش.

۲. یک جفت فانوس مشبک مزین به تندیس طاووس

این فانوس‌ها دارای بدنهٔ مکعب شکل، با طرح یک عمارت یا کجاوه است که داخل آن شمعدانی تعبیه شده است. بام گنبدین آن با مجسمه‌های متعدد طاووس (۲۳ عدد) تزیین شده که برخی به مرور زمان افتاده است و در قسمت فوقانی نوک گنبد آن، تجسم دو سرو متقاطع که تنهٔ آن از میان برگ‌های یک گل برخاسته دیده می‌شود. بر روی بام و بدنه آن با نقوش جانوری و گیاهی مشبک‌کاری و قلمزنی شده که در بین حیوانات نقش شیر و طاووس دیده می‌شود و بر لبهٔ سایه‌بان آن تعدادی حلقه‌های ریز با آویزهای منگوله‌ای متّصل و دارای چهار پایه به شکل پنجه شیر است. این شمعدان‌ها ساخت هندوستان و در کتابچه اموال آستان قدس رضوی مربوط به سال ۱۲۸۵ قمری از یک جفت شمعدان نقره[۳] نام برده شده که واقف آن را بانو نوابه هندیه نوشته‌اند.

۱. برای توضیحات بیشتر رجوع کنید به: مریم حبیبی، ۱۳۹۰، شناسنامه اثر موجود در آرشیو اداره ارزیابی، مستندنگاری و مطالعات آثار موزه آستان قدس رضوی.

۲. در بررسی اسناد آستان قدس و جستجوی نام کربلایی محمد برای دریافت ارتباط وی با آستان قدس رضوی مشخص شد در همین دوره زمانی شخصی به این نام در شغل خاک روب آستانه خدمت می‌کرده است (برای جستجوی موضوع از همکاری آقای کاظم جهانگیری در مدیریت اسناد و مطبوعات آستان قدس رضوی، سپاسگزارم. کفیلی).

۳. احتمالاً جنس این فانوس‌ها از فلز بیدری است. Bidriware یک صنایع دستی فلزی از شهر بیدار در کارناتاکا هند است. در قرن چهاردهم میلادی در زمان حکومت سلاطین بهمنی توسعه یافت. واژه بیدری‌ور از شهرستان بیدار سرچشمه می‌گیرد که همچنان مرکز اصلی تولید است. فلز مورد استفاده برنج سفید است که با نقره سیاه شده و منبت کاری شده است. https://en.wikipedia.org/wiki/Bidriware

تصویر شماره ۶: فانوس مشبک، قدمت قرن ۱۲ هجری، آرشیو موزه آستان قدس رضوی

ب: اشیای نمادین:

در بین آثار آیینی حرم مطهر دو نماد عَلَم چلیپا شکل در معرض نمایش هستند که یکی از آن‌ها مربوط به دوره قاجار و دیگری مربوط به دوره معاصر است. این دو عَلَم بنابر آنچه در تزیینات مرسوم بوده و هنوز هم هست، مزین به تندیس فلزی طاووس به عنوان یکی از پرندگان مقدس و مرغ رخ پرنده‌ای نمادین با دمی به شکل دم طاووس است. این علم‌ها از نوع چلیپایی و برای مراسم عزاداری در ماه‌های محرم و صفر سوگواری اهل بیت علیهم‌السلام استفاده می‌شده‌اند. هریک از عناصر تزیینی آن‌ها دارای معنی و با هدف عرضهٔ موضوعی خاص و مرتبط با این آیین است. مشخصات این آثار به این شرح است:

۳. عَلَم فولادی زرکوب و مرصع

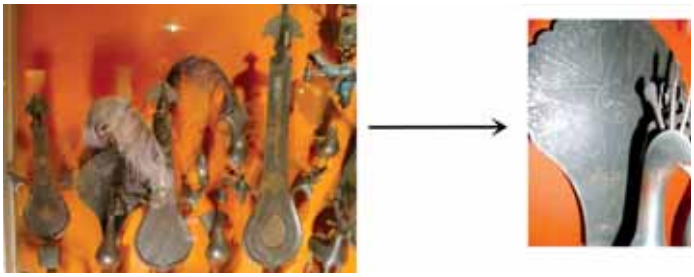
این عَلَم مربوط به دوره قاجار، از نوع چلیپایی و دارای هفت تیغه است که تیغهٔ وسطی بلندتر و سایر تیغه‌ها به ترتیب متوسط و کوچکترند که در دو طرف آن‌ها نماد اژدها با شاخه‌ای اسلیمی دهان‌اژدری وجود دارد که زنگوله‌ای از آن آویخته است. تیغه مرکزی بر صندوقچه‌ای شش‌گوش نشانده شده و با کتیبه‌های طلاکوب و شمسه‌های مرصع آراسته شده است. دو طرف آن دو گلدان و تندیس پرندگان کوچک نشانده شده، بین تیغه‌های دیگر نمادهای حیواناتی مانند: طاووس، کبوتر، گوزن، شیر، اژدها بر صندوقچه‌های چهارگوش که با چهرهٔ انسانی برجسته‌ای تزیین شده، نصب شده‌اند. از دیگر اجزای آن در هر طرف از محور افقی یک نماد سراژدها و در قسمت پایین محور عمودی ـ مطابق شکل ـ گوی فلزی کتیبه‌داری نصب شده است.

بجز دو تیغه کناری روی پنج تیغه دیگر ـ شامل تیغهٔ میانی و دو تیغهٔ کوتاه‌تر در هر طرف ـ آیات و ادعیه و ابیاتی از محتشم کاشانی کتیبه شده در بالای تیغهٔ میانی آیه فتح[1] اسماءالحسنی و اسامی پنج تن[علیهم السلام]، در ترنج بالای آن کتیبهٔ یا فتاح به خط ثلث طلاکوب شده و با شمسه‌های مرصع تزیین شده است. هر تیغه به یک سرترنج ختم می‌شود.[2] (کریمی، ۱۳۹۰، شناسنامه اثر)

۱. «انا فتحنا لک فتحاً مبینا».

۲. برای توضیحات تفصیلی این اثر رجوع کنید به شناسنامه اثر مضبوط در آرشیو موزه آستان قدس رضوی.

تصویر شماره ۷: علم فولادی زرکوب و مرصع، قدمت قرن ۱۳ هجری، آرشیو موزه آستان قدس



تصویر شماره ۸: نماد طاووس با دم چتری که بر آن چهره نمادین خورشیدخانم را در میان ستاره ای چهارپر ترصیع کرده‌اند بر علم فولادی زرکوب.

۴. عَلَم شاه حسین

این عَلَم مربوط به دوره معاصر و از جنس فولاد و برنج، ارتفاع آن پنج متر و طول بازوی افقی آن ده متر که دارای ۱۹ تیغه است. این اثر به شیوه قالب‌ریزی، چکش‌کاری و قلمزنی و مشبک‌کاری با تزیینات طلاکوب و نقره‌کوب ساخته شده و با تندیس نمادهای جانوری و اساطیری تزیین شده است. نمادهای جانوری در این علم شامل: شیر، طاووس، مرغ رخ (نمادی از مَرکب پیامبر(ص) با چهرهٔ انسان و تاجی بر سر و دم طاووس)، کبوتر با دم چتری و آهو، همه بر صندقچه‌های مکعب شکل که بر آن نقوشی قلمزنی شده همچنین نمادهای دیگری مانند گنبد و مناره (برنجی)، زنگوله، گلدان، شیر و شمشیر بر آن نصب شده است. قسمت پایین تیغه‌ها با تزیین یک ستاره شش‌پر برجسته و یک شاخه اسلیمی دهن اژدری منتهی به دو سراژدها می‌باشند. در قسمت‌های مختلف آن پرهای رنگی نشانده شده و بر بازوی افقی آن کتیبهٔ پارچه‌ای از ابیاتی در وصف وقایع روز عاشورا (از ترجیع‌بند محتشم کاشانی) نصب شده که در پایین آن رشته‌ای از شال‌های رنگین آویزان شده است. این عَلَم توسط حاج غلامحسین غیور مرادی در طی سال‌های ۱۳۱۱ تا ۱۳۸۷ ش. ساخته و تکمیل شده و در سال ۱۳۸۶ ش. وقف آستان قدس رضوی شده است.[۱]

۱. مشخصات این اثر براساس اتیکت نصب شده در موزه و بررسی میدانی آن نوشته شده است.

تصویر شماره۷: علم شاه حسین، قدمت قرن ۱۵ هجری، موزه دیجیتال آستان قدس

تصویرشماره ۹: تندیس طاووس بر علم شاه حسین، قدمت قرن ۱۵ هجری

تصویر شماره ۱۰: تندیس مرغ رخ با دم طاووس بر علم شاه حسین، قدمت قرن ۱۵ هجری

پ: طاووس در نقاشی و نگارگری

در مجموعه موزه و مخزن نفایس آستان قدس رضوی صدها تابلو نقاشی نگهداری می‌شود که تعدادی از آن‌ها در معرض نمایش است. برخی از این آثار اهدایی و تعدادی مانند تابلو معراج اثر استاد محمدزمان، خریداری شده‌اند.

برخی نیز آفرینش هنرمندان آستان قدس رضوی در ضمن کار در بخش هنری است. در بین این آثار تعدادی دارای نقش طاووس هستند.[1]

۵. تابلو نقاشی معراج

این نقاشی که موضوع آن موجب می‌شود آن را یک اثر آیینی بدانیم، معراج پیامبر اکرم ﷺ را نشان می‌دهد. این اثر بنابر کارشناسی استاد فروغی که در هنگام خریداری، پشت تابلو مستند شده، توسط استاد محمدزمان به شیوه رنگ روغن روی بوم اجرا شده و احتمالاً متعلق به اواخر دورهٔ زندیه است. در این نقاشی اسب حضرت محمد ﷺ نقشی ترکیبی دارد با سر انسان و تاجی بر سر، بدن اسب و دم آن به شکل پرهای دم طاووس است.

تصویر شماره ۱۱: معراج، قدمت قرن ۱۳ هجری، آرشیو موزه آستان قدس رضوی

ت: اشیا تزیینی و کاربردی:

در بین اشیای تزیینی و کاربردی[2] در حرم مطهر برخی جزو آثار آیینی محسوب می‌شوند که در اینجا دو اثر عودسوز مشبک و جاروی پر طاووس معرفی می‌شود.

۱. در گنجینه آستان قدس رضوی آثار نگارگری از استادان ارزشمند آستانه مانند: استاد محمدرضا بروسان قزلباش و شاگردان وی استاد عیسی آلفته و استاد هاشم ظریف تبریزیان و شاگردان هنرمند ایشان زهره مهانی منش، حسین رزاقی و عبدالعلی بروسان وجود دارد. در بین آثار خلق شده توسط استاد بروسان و شاگردانشان برخی نقاشی‌های آبرنگ به سبک پرداز و برخی جلدهای لاکی روغنی هست که دارای نقش طاووس است و هنرمندان در پیروی از سبک و قلم استاد به خلق آن پرداخته‌اند. این هنرمندان، طاووس را یکی از سی مرغ بهشتی و نماد حضرت مهدی عجل‌الله‌تعالی‌فرجه و اجرای نقش طاووس را با همه ریزه‌کاری‌های هنری‌اش، فرصتی برای ارائه توانمندی خود در خلق اثر می‌دانسته‌اند.

۲. در میان آثار تزیینی موجود در گنجینه یک تندیس طاووس فولادی مربوط به دورهٔ معاصر وجود دارد که سطح خارجی بدن طاووس با نقش پیکره‌های انسانی، حیوانی (شیر، بز، طاووس، اسب و سر اژدها) و نقوش گیاهی و کتیبهٔ نام سازنده و محل ساخت و اشعاری از حافظ شیرازی قلمزنی وکنده کاری شده و با قطعات فیروزه ترصیع و تزیین شده است. تاج این طاووس یک طاووس کوچک‌تر است که نقوش جانوری مانند شیر، بز، طاووس، اسب و سر اژدها بر آن قلمزنی شده است (بررسی میدانی و مطالعه آثار گنجینه، کفیلی و همکاران).

۶. عودسوز مرصع

این عودسوز به شکل تندیسِ طاووسی مشبک، بر روی پایه نگهدارنده با مقطع هشت وجهی، ساخته شده است. این تندیس با دم چتری، متشکل از قطعات به هم متصل شده است و بدنه آن برای گذاشتن عود باز می‌شود. به شیوه مشبک‌کاری ساخته شده و با نگین‌های فیروزه ترصیع و تزیین شده که برخی از نگین‌های آن ریخته و جایگزین نشده است. احتمالاً متعلق به اواخر دورهٔ صفوی است. بر پایه آن کتیبه‌ای به خط نستعلیق در میان تزیینات مشبک‌کاری دیده می‌شود که واژه‌های السلطان و عباس صفوی در آن خوانده شده. بلندی این اثر از پایه تا بالای تاج ۷۲ سانتی‌متر است. تزیینات آن شامل کتیبه، نقوش انسانی، جانوری و گیاهی است که باظرافت بر بدنه و پایه آن قلمزنی و مشبک‌کاری شده است.[۱]

تصویر شماره ۱۲: عودسوز مرصع، قدمت احتمالاً اواسط قرن ۱۲ هجری، آرشیو موزه آستان قدس رضوی

۷. جاروی پرطاووس

جاروی پر طاووس[۲] از دو قسمت پرهای طاووس و دسته‌پوش مرواریددوز به طول ۱۰۲/۵ سانتی‌متر تشکیل شده است. در قسمت انتهایی این جارو، دسته‌ای طلایی به طول ۷ سانتی‌متر و قطر ۵ سانتی‌متر که برای نگه‌داری و ایستایی پرهای آن ساخته شده قرار دارد. ساق بزرگ این دسته‌پوش محل نگه‌داری پرها است و ساق کوچک‌تر داخل دسته طلا قرار می‌گیرد. دسته‌پوشِ این اثر در سال ۱۲۶۳ ق. به سفارش حاجیه نواب والده سالار برای پوشش دسته جاروی پر طاووس تهیه و اهدا شده است.

تصویر شماره ۱۳: جاروی پرطاووس، ۱۲۶۳ هجری، آرشیو موزه آستان قدس رضوی

۱. آرشیو موزه آستان قدس، شناسنامه اثر، مستندنگار: مهدی موحد، سال ۱۴۰۰. مطالعه این اثر در حال انجام است (کفیلی).

۲. از این نوع جارو برای غبار روبی مضجع مطهّر امام رضا علیه‌السلام استفاده می‌شده است.در اسناد موجود در آرشیو مدیریت اسناد و مطبوعات آستان قدس رضوی در سال ۱۲۴۹-۱۲۵۰ ق. از جاروی پرطاووس با دسته نقره نام برده شده که دارای قاب چوبی رنگ کرده بوده است (سند شماره ۳۷۷۳۵). همچنین در سند شماره ۳۹۱۲۱ (سال ۱۲۶۵ ق.) از سند هزینهٔ جاروی دسته طلای پرطاووس نام برده شده است.

تحلیل یافته‌ها

شناخت هنر در اسلام به تنهایی و بدون آگاهی از مفاهیم حکمت و توجه به نگرش عرفانی هنرمند و صنعتگر کافی نیست. شواهد موجود از آثار خلق شده توسط هنرمند و صنعتگر مسلمان طی بیش از یک هزاره گرایش به آیین اسلام، تأییدی بر اندیشه مذهبی و معنوی و نگاه حکمت‌آمیز آنان به جهان به عنوان آفریده‌ای از خالق یکتاست که با زبانی نمادین آن را تجسم بخشیده‌اند. بررسی نمادهای به کار رفته در آثار هنری دوره اسلامی طیف گسترده‌ای از مفاهیم را نشان‌می‌دهد که هنرمند صنعتگر به آن باور داشته و به تناسب کاربرد هر اثر یا با هدف تأثیرگذاری بر مخاطبانش به خلق آن پرداخته است. در طول ادوار مختلف نیاز انسان برای برقراری ارتباط بین محیط زندگی، باورها و اعتقاداش موجب شکل‌گیری بسیاری از آثار شده که برای درک هرچه بیشتر آن شناخت و تحلیل عمیق‌تر بسیار سودمند است. از این رو برخی پژوهشگران در باب نقوش نمادین در هنر دوره اسلامی می‌نویسند: «برای شناخت حکمت اسلامی در بستر هنر اسلامی نیاز به آشنایی با مفاهیم عمیق به کار رفته شده در لابه لای عناصر هنری در طول زمان داریم تا معنای نمادین به کار گرفته شده در اشکال و نقوش را بهتر درک کنیم و با بررسی آثار و مکاتب هنری یک تمدن در تمامی ابعاد آن بازخوانی باطن و هویت آن تمدن شناسایی شود» (افروغ، براتی:۱۳۹۲:۱۲۶). همچنین در باب نمادگرایی در هنر دوره اسلامی می‌نویسند:«در مکتب اسلامی نمادهای به کار رفته شده نه تنها وابسته به مقام الهی، بهشت و اشخاص برگزیده است بلکه هنرمند تلاش نموده تا با به کار گرفتن از عناصر طبیعی و عالم زمینی پیوندی بین مفاهیم عرفانی و نمادهای انسانی برقرار کند. تاریخ حکمت و هنر اسلامی حاوی و حامل داستان‌های رمزی و سمبولیک چندی است که از لطیف‌ترین و جذاب‌ترین بخش‌های این تاریخ‌اند» (بلخاری ۱۳۹۰: ۶۹).

طاووس پرنده‌ای است که نماد آن در فرهنگ و هنر ملل مختلف با جنبه‌های گوناگون آن بازنمایی شده و در عناصر هنری بازتاب داشته است. ارزش و اهمیت طاووس در نقوش دوران اسلامی گاه به عنوان نمادی از تکبر و غرور معنی شده حتی در بعضی از روایت‌ها اشاره به کریه و بد منظر بودن پاهای طاووس شده که نمادی از بخش تاریک روح است. اما در مهم‌ترین و کلی‌ترین تحلیل با نگاهی آسمانی و مقدس به طاووس این پرنده زیبا از مخلوقات خاص پروردگار است که جایگاه بلند مرتبه‌ای در مکتب اسلامی دارد چنان‌که حضرت مهدی عجل‌الله‌تعالی‌فرجه‌الشریف را مظهر طاووس بهشت گفته‌اند. طاووس به دلیل نقش واسطه‌ای که میان پروردگار و آفرینش دارد قابلیت این را دارد که جایگاه نمادین پیامبر اسلام را به خود بگیرد، در فرهنگ اسلامی مرکب پیامبر اسلام براق، به هنگام معراج با بدن اسب، سر انسان و دم طاووس توصیف شده است (وند شعاری و نادعلیان، ۱۳۸۵:۵۸).

پژوهشگران حوزه ادبیات و هنر دوره اسلامی در فرهنگ ایرانی در باره معنای نماد طاووس آن را چنین بیان کرده‌اند که«دوسویگی و حتی چندگانگی مفاهیم مرتبط با طاووس گاه وی را مظهر شهوت و علایق دنیوی ساخته است» (صباغ پور، شایسته فر، ۱۳۸۹: ۴۲). همچنین نسفی در انسان کامل هنگام بیان تعبیرات عرفانی فلسفی خود از داستان آدم در میان آن‌هایی که از بهشت سوم بیرون آمدند طاووس را نماد شهوت شمرده است. (نسفی ۱۳۴۱: ۳۰۱). اما فرقه یزیدیه برای طاووس مقامی والا قایل‌اند و آن را واسطه آفریدگار در آفرینش جهان می‌دانند (یاحقی ۱۳۸۶: ۵۵۵) به نظر می‌رسد طاووس از دیدگاه عرفان و حکمت اسلامی نماد روح بشری است که قابلیت رسیدن به عرش الهی را دارد و اگر به خطا رود در مقام شهوت انسانی گرفتار می‌شود.

بر اساس نظریه هال در چین و ژاپن طاووس مظهر زیبایی و بودای شفابخش هستند (هال:۱۳۸۰: ۶۷) و در هند این پرنده مرکب خدایان است (بروس فورد ۱۳۸۸، ۶۹). از آنجا که ارتباط فرهنگی و هنری بین ایران و هندوستان

پیشینه‌ای طولانی دارد، این سؤال به ذهن متبادر می‌شود که آیا هنرمندان ایرانی مانند محمدزمان که در نقاشی‌هایشان مَرکب پیامبر را با دُم طاووس و صورت انسانی به‌تصویر کشیده‌اند متأثر ازاساطیر هند باستان و تصویر خدایان هند سوار بر طاووس بوده‌اند؟ از طرفی در نقاشی معراج اثر محمد زمان، چهره‌یِ انسانیِ براق متمایل به چهرهٔ اروپاییان است که می‌تواند تحت تأثیر هنر مغرب زمین باشد. در آثار نگارگری هنرمندان دوره معاصر آستان قدس، مانند استاد محمدرضا بروسان نیز کشیدن تصویر این مرغ بهشتی به شیوه پرداز، نشان از اهمیت این پرنده به عنوان نمادی از زیبایی و نفس پاک و تجلی جاه و جلال امامت بوده است.

در فرهنگ بودائیان طاووس سمبل خدای خورشید است. شاید به همین دلیل نماد طاووس را در اشیای روشنایی در موزه می‌بینیم. در بین آثار موجود دو شمعدان وجود دارد که سوغاتی وقف شده از زائران سرزمین تاریخی و اسطوره‌ای هند است. این شمعدان‌ها هریک دارای ویژگی‌هایی هستند که نشان از ذوق هنرمندانه و معناگرای صنعتگر دارند. در یکی از آن‌ها تجسم این پرنده با دُمی گشوده و مشبک به شکل ملک طاووس و با تزییناتی نمادین چون تاجی به شکل طاووس با دم افراشته و نقوش تزیینی بر بدن پرنده که در میانه دو شمعدان کوچک که روشنایی‌بخش‌اند قرار گرفته بیش از آن‌که کاربرد صرفاً روشنایی را نشان دهد حاکی از تفسیر آن در وجه سمبلیک این پرنده و نماد نور الهی است. همچنین در یک جفت فانوس مشبک و مرصع با تزیینات طاووس نیز هنرمند این دو ابزار روشنایی را با نقش و تندیس طاووس به عنوان نماد روشنایی آراسته است. بر بام گنبدین این فانوس بجز تندیس طاووس‌ها که با دم چتری بر دسته‌ها و روی سقف نشانده شده نقش حیواناتی مانند طاووس و شیر قلمزنی شده است. قرار گرفتن طاووس بر شمعدان می‌تواند با توجه آسمانی بودن این حیوان؛ نمادی بر چراغ راه هدایت بشری نیز باشد. همچنین استفاده از پرهای طاووس این مرغ مقدس برای غبارروبی حرم امام رضا علیه السلام ـ که بنا به استناد اسناد تاریخی دوره قاجار در میان اشیای مرتبط با ضریح مطهر وجود داشته است ـ[1] احتمالاً با توجه به ارتباط نزدیک زائران و حضور خدمه هندی در حرم امام رضا علیه‌السلام می‌تواند ره آوردی از این سرزمین و تحت تأثیر آیین جین در هندوستان در استفاده از بادبزن‌های پرطاووس برای پاک‌سازی مسیرشان باشد.

در بین آثار آیینی موزه آستان قدس رضوی، عَلَم یکی از مهمترین نمادهاست که در طی چند سده اخیر در برگزاری مراسمات عزاداری مورد استفاده قرار می‌گیرد. این اثر آیینی با رویکردی هدفمند توسط هنرمند صنعتگر مسلمان با تندیس‌های جانوران گوناگون مانند شیر و آهو یا گوزن و اژدها و پرندگان مختلف از جمله طاووس‌هایی با دم افراشته آراسته شده است. اما در این مقاله با توجه به تمرکز بر پرنده طاووس تنها به نقش این جانور اشاره می‌کنیم . در دو عَلَم موجود در موزه آستان قدس رضوی تندیس طاووس‌هایی با دُم افشان وجود دارد . علاوه بر طاووس، دو هارپی با دم طاووس نیز تجسم شده است. طاووس به شکل هارپی یادآورگریفن‌هایی است که در کنار آناهیتا نمایان می‌شدند و استفاده از آن در علمی که در مراسم محرم به کار می‌رود می‌تواند در ارتباط با اسطوره آناهیتا با آب باشد و این خود فرضیه ایست که به تنهایی قابل بحث و تحلیل است.

استفاده از تندیس این پرنده به عنوان عودسوز که یک شیی آیینی به شمار می‌رود نشان از دیدگاه معناگرای هنرمند ایرانی است که برای بیان اندیشه‌اش از این بستر استفاده کرده است. در این عود سوز پرنده با دمی چتری و گشوده یادآور ملک طاووس و نقش مثبت آن به عنوان یک فرشته مقرب خداست که بوی خوش بهشت را به ارمغان

۱. در اسناد موجود در آرشیو مدیریت اسناد و مطبوعات آستان قدس رضوی در سال ۱۲۴۹-۱۲۵۰ ق. از جاروی پرطاووس با دسته نقره نام برده شده که دارای قاب چوبی رنگ کرده بوده است (سند شماره ۳۷۷۳۵).

می‌آورد. هنرمندِ صنعتگر تنها به تجسم این پرنده اکتفا نکرده و با انواع فنون و هنرهای تزیینی، ترکیبی متفاوت و چندوجهی را خلق کرده، چنان‌که در ساخت آن از تکنیک مشبک‌کاری و در تزیین آن از قلم‌زنی پرهای پرنده در قسمتی از بال‌ها و پاهای آن استفاده کرده و سایر قسمت‌های بدن را با نقوش گیاهی و حیوانی و انسانی و ترصیع با سنگ‌های قیمتی آراسته‌است[1] که در حال حاضر تنها تعدادی از نگین‌های فیروزه بر آن وجود دارد. تجسم این پرنده بهشتی بر پایه‌ای گنبدین و هشت وجهی است که نمایانگر بام جهان و ارتباط وی با عالم بالا است و در هر وجه قاب کتیبه‌ای دارد که با شاخه‌های اسلیمی درهم پیچیده پیام هنرمندِ صنعتگر را بیان می‌کند و با دو ردیف نگین ترصیع‌کاری هم شده که این نشان می‌دهد هنرمند تلاش داشته تا اثری فاخر خلق کند. در جدول زیر به جزییات کنش و واکنش میان فرهنگی می‌پردازیم.

جدول شماره ۱: اشیا آیینی موزه و نمادهای مرتبط

	طاووس در اشیا موزه	نام آثار	معانی نمادین
۱	طاووس در اشیا روشنایی	شمعدان برنجی، فانوس نقره‌ای مشبک	تحت تأثیر هنر هند و بودایی نماد روشنایی و نور الهی
۲	طاووس در علم	دو علم چلیپایی در موزه مربوط به دوره قاجار و دوره معاصر	تحت تأثیر اساطیر و نمادی از الهه آناهیتا
۳	طاووس در نقاشی	نقاشی محمد زمان سوم احتمالا متعلق به اواخر دوره زندیه	تحت تأثیر مفاهیم دین اسلام، هنر اروپایی و اساطیر هند باستان
۴	طاووس در جاروی غبارروبی حرم مطهر	جاروی پر طاووس با دسته پوش مرواریددوزی	پرهای طاووس به عنوان پرنده‌ای مقدس و بهشتی برای استفاده در مکانی مقدس، متأثر از آیین جین‌ها در هندوستان.

نتیجه‌گیری

پرنده طاووس به علت زیبایی و جذابیت خود همواره نظر بینندگان را به خود جلب کرده چنان‌که بیش از هرشخص، هنرمندان با گرایش‌های مختلف به آن پرداخته‌اند به نحوی که خصوصیات و جلوه‌های زیبای او را در ادبیات و هنر زمان خود تجلی داده‌اند. طاووس در هنر دوره اسلامی و اشیا به‌کار رفته در موزه معنایی فراتر از ظاهر یک پرنده و از شاخصه‌های حکمت و عرفان اسلامی است. بدیهی است به میزانی که یک اثر فاخر بوده از جزئیات

۱. در اسناد موجود در آرشیو مدیریت اسناد و مطبوعات آستان قدس رضوی درسند شماره ۳۷۱۸۶ مربوط به دوره افشار، از وقف عودسوزی مشبک و مرصع به الماس و یاقوت و زمرد و طلای مینا نام برده شده که اگر این عودسوز باشد در حال حاضر بجز تعدادی نگین‌های فیروزه سایر نگین‌ها موجود نیست.

بیشتری برخوردار است و در خلق آن نگرش معناگرای هنرمند مشهود است. برای بررسی نقوش طاووس به کار رفته شده در موزه و مجموعهٔ حرم این نکته قابل توجه است که نمی‌توان کنش و برهم کنش ملل و فرهنگ مختلف بر آن را نادیده گرفت. ارتباط نزدیک فرهنگی بین دو تمدن بزرگ ایران و هند که ریشه در چندین هزاره قبل دارد واقعیتی است که انکارناپذیر و ریشه‌های این ارتباط دو سویه را در عناصر متعدد فرهنگی مشترک می‌توانیم ببینیم.[1] نمونه بارز این تنوع در آثار تاریخی فرهنگی موجود در بین اشیای موزه آستان قدس رضوی قابل مشاهده است. طاووس پرنده‌ای است که در دو وجه نمادین حق و باطل، در هنر دوره اسلامی نشان داده شده؛ اما بیشتر مفاهیمی را که به بیننده القا می‌کند در بستر روحانی و به همراه بار معنایی مثبت است و تمایل هنرمندان نیز در نشان دادن معنای عرفانی و وجهٔ حقانیت الهی این پرنده بیشتر است. نقش طاووس یکی از پرکاربردترین نقوشی است که در مجموعه آستان قدس رضوی به کار رفته در میان آثاری که طاووس در آن‌ها مشاهده می‌شود، نقش طاووس در دو طرف گلدانی پر از گل‌های زیبا و در اطراف آن زمینه‌ای غرق در گل‌ها و گیاهان تداعی‌کنندهٔ بهشت در زمین و زندگی نیکان در بهشتِ وعده داده شده در دین اسلام است که در آن برکت و سرسبزی در جوار پرندگان الهی با مفهوم نفس پاک قابل رؤیت، می‌باشد.[2] بررسی آثار تاریخی و فرهنگی در گنجینه‌های مختلف آستان قدس رضوی نشان داد که نقش طاووس در فرهنگ و تمدن دوره اسلامی تا عصر حاضر نمادی پایدار بوده و در بین آثار آیینی در این مجموعه دو شمعدان به عنوان آثاری برای روشنایی، دو نماد آیینی عَلَم عزاداری تزیین شده با تندیس حیوانات مختلف و پرنده طاووس و یک عودسوز به شکل تندیس طاووس، همچنین در بین آثار هنرهای تجسمی یک نقاشی رنگ روغن مربوط به دوره زندیه و در بین اشیای مرتبط با غبارروبی حرم امام رضا علیه‌السلام یک جاروی پرطاووس شناسایی شده و مورد بررسی قرار گرفته است.

قدر مسلم آن‌که هنرمند در دوران مختلف جدا از مبحث عرفانی تحت تأثیر دانش هنری خود نقش آفرینی می‌کرده است.[3] در واقع این پرنده مسیری از نور و روشنایی در عالم چیستی و الهی را برای مخاطب به ارمغان می‌آورد. شکوه و جلال عالم معنویت و بهشت برین در این نقش به خوبی نمایان است. علاوه بر این طاووس در

۱. ورونیکا ایونس در کتاب اساطیر هند می‌نویسد: «باورها و اسطوره‌های قبایل دورافتاده هند به باورها و اسطوره‌های پیش آریایی و مردمان دراویدی و دوره‌یی کهن‌تر از هزاره دوم پیش از میلاد بازمی‌گردد و قدمت خود را حفظ کرده است. اساطیر شهروندان هند بیش از پیروی از ویژگی‌های جغرافیایی و پراکندگی‌های قومی از ساختار اجتماعی و ویژگی‌های تربیتی آن متأثر است» (ایونس، ۱۴۰۰: ۱۲).

۲. در بین بافته‌های گنجینهٔ فرش آستان قدس رضوی یک مجموعه از قالیچه‌ها شناسایی شده‌اند که قدمت آن‌ها از عصر صفوی تا عصر حاضر است. در این قالیچه‌ها نقش طاووس به عنوان نگاهبان بهشت و نور و روشنایی قابل بررسی هستند. در بافتهٔ دوره صفوی با طرح محرابی چهارباغ، هنرمند کرمانی با طراحی زیبا و رنگ‌های موزون، نمایی از باغ عدن را به نمایش گذاشته که در میان گل‌های رنگارنگ و پرندگان گوناگون طاووس دیده می‌شود. (کفیلی، ۱۴۰۳، ۱۶۲)، در دو قالیچهٔ دیگر، یکی قالیچه سوف باف کاشان در دو طرف گلدانی پر از گل که بر تمام زمینه اثر گلهای متنوع و رنگارنگ منتشر شده و جانوران مختلف در بین آن‌ها در حرکتند و دیگری قالی پرده‌ای تصویری (بافت تبریز) که طاووس در آرامش باغ بهشت در میان گیاهان و جانوران و بهشتیانِ دیگر راه می‌رود، در این آثار نقش طاووس بزرگ‌نمایی شده و به عنوان نماد نگاهبان بهشت قابل مطالعه است. همچنین در دو قالیچه دیگر یکی «سروی طاووسی» در دو طرف یک شمعدان که شعلهٔ آن به شکل درخت سرو نمایانده شده و در قالیچه سوف باف کاشان نقش طاووس در دو طرف چهلچراغ به عنوان نگاهبان نور و روشنایی دیده می‌شود که قابل توجه هستند (برای مطالعه مشخصات این بافته‌ها رجوع کنید به: کفشدار طوسی و همکاران، ۱۳۸۸ و شناسنامه‌آثار مضبوط در آرشیو موزه آستان قدس).

۳. در بررسی برخی آثارهنری دوره معاصر (مانند آثار نگارگری) که نقش طاووس را نشان می‌دهند، مشهود است که در بسیاری موارد استمرار استفاده از یک نقش الزاماً به معنی درک و شهود خالق و نیاز مخاطب نیست بلکه به لطف زیبایی یک نقش است که در ادوار مختلف به شکل تکرار شونده، هنرمند را به خلق اثری بدون تاکید بر معنای نمادین آن سوق می‌داده است.

ارتباط با مفاهیم مذهبی مقوله‌ای فرا فرهنگی است که منحصر به یک دوره هم نمی‌شود، اما در هنر دوران اسلامی به بهترین وجه ممکن به تصویر درآمده است. به طور کلی نمادهای طاووس به کارگرفته شده در اشیای معرفی شده را در این مقاله می‌توان در سه دسته قرار داد:

الف- تحت تأثیر هنر اسلامی و بر اساس مفاهیم حکمت در مکتب اسلامی

ب- تحت تأثیر فرهنگ شرق و غرب

ج- متأثر از گذشته بشری و اساطیرکهن.

منابع:

۱. آوینی، سید محمد. ۱۳۷۰، جاودانگی و هنر، تیتوس بورکهارت: **ارزش‌های جاودان در هنر اسلامی**، تهران: برگ.

۲. افروغ محمد براتی بهاره، ۱۳۹۲، «عناصر و نمادهای هویت اسلامی در قالی ایران»، **فصلنامه مطالعات ملی** ۵۳ سال چهاردهم شماره ۱

۳. ایونس، ورونیکا، ۱۴۰۰، **شناخت اساطیر هند**، ترجمه باجلان فرخی، تهران: اساطیر.

۴. بوکهارت تیتوس، ۱۳۹۲، **هنر مقدس اصول و روش‌ها**، ترجمه جلال ستاری، تهران: سروش

۵. بروس فورد، ۱۳۸۸، **نماد ونشانه‌ها در جهان**، ترجمه ابوالقاسم دادور زهرا تاران، تهران، انتشارات کلهر، دانشگاه الزهرا چاپ اول.

۶. پرهام، سیروس، ۱۳۷۱، **دستبافت‌های روستایی و عشایری فارس**، ج۲، تهران امیرکبیر.

۷. جلال الدین محمد بلخی، حسن لاهوتی، رینولد.ا. نیکلسون، **مثنوی معنوی**، ۱۳۷۳ مثنوی معنوی [۶ دفتر و کشف الابیات و نمایه‌ها] (۴ ج) جلد چهارم، ترجمه: حسن لاهوتی، میراث مکتوب

۸. خزائی، محمد، ۱۳۸۰، «نمادگرایی در هنر اسلامی، تاویل نمادین نقوش در هنر ایران»، **مجموعه مقالات اولین همایش هنر اسلامی در ایران**، به‌اهتمام محمد خزائی، مؤسسه مطالعات هنر اسلامی، ۱۲۵-۱۴۲، تهران

۹. خزائی، محمد، ۱۳۸۶، «نقش نمادین طاووس در هنرهای تزیینی ایران»، **کتاب ماه هنر**، آذر و دی

۱۰. دادور، ابوالقاسم، الهام منصوری، ۱۳۸۵، درامدی بر اسطورهای ایران و هند در عهد باستان، تهران دانشگاه الزهرا

۱۱. دانشوری، عباس، ۱۳۹۰، مقابر بُرجی سده‌های میانی ایران: مطالعه‌ای نگاره شناختی، ترجمهٔ جواد نیستانی و زهره ذوالقدر کندری، تهران، سَمت.

۱۲. سهروردی، شهاب الدین یحیی، ۱۳۸۰، مجموعه مصنفات شیخ اشراق، ج۳، تصحیح و تحشیه و مقدمه سید حسین نصر، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

۱۳. سید رضی، نهج البلاغه، ۱۳۸۱ش، ترجمه محمد دشتی، مؤسسه الهادی، چاپ نوزدهم.

۱۴. سنایی، کتاب قصاید و غزلیات سنایی، سایت گنجور https://ganjoor.net/

۱۵. شیخی نارانی، هانیه، «نشانه‌شناسی پرنده، طاووس»، **نقش‌مایه**، دوره ۳، شماره ۵؛ از صفحه ۲۷ تا صفحه ۴۲ بهار و تابستان ۱۳۸۹.

۱۶. شهبازی شیران، حبیب، معروفی اقدام، اسماعیل، ستارنژاد، سعید و فریبرز طهماسبی، **زن در فرهنگ و هنر**، دوره ۱۰، شماره ۲، تابستان ۱۳۹۷: ۲۳۷-۲۶۲.

۱۷. صلواتی مرجان، «عظمت نماد طاووس در چنته‌بافی زنان ایلات قشقایی فارس»، **دوفصلنامه تخصصی هنرهای تحسمی**

نفش‌مایه، سال دوم شماره سوم بهار و تابستان ۱۳۸۸ صص ۹۱-۱۲۲
۱۸. صادقی‌نیا، سارا و سارا پویش، ۱۳۹۵، «بررسی تأویلی و نمادشناسانه نقش طاووس در هنرهای ایران»، **ادبیات نمایشی هنرهای تجسمی**، دوره ۱ شماره ۲ شماره پیاپی۲ بهار ۹۵ صص ۵۳-۶۲
۱۹. صباغ پور وشایسته‌فر، ۱۳۸۹، «بررسی نقشمایه نمادین پرنده در فرش‌های صفویه و قاجار از نظر شکل و محتوی»، **فصلنامهٔ تحلیلی پژوهشی نگره**، شماره ۱۴، بهار ۸۹، صص ۳۹-۴۹.
۲۰. طاهری، علیرضا، ۱۳۹۱، «تأثیر نقوش ساسانی بر روی تصویرسازی نسخ بئاتوس»، **فصلنامهٔ باغ نظر**، شماره ۲۱ تهران: انتشارات مرکز پژوهشی هنر، معماری و شهرسازی.
۲۱. عطار نیشابوری، فریدالدین، ۱۳۸۷، **منطق‌الطیر**، مقدمه و تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران، سخن.
۲۲. کفشدارطوسی، محمدباقر و همکاران، ۱۳۸۸، **همه فرش‌های حرم، مشهد**، اداره کل روابط عمومی آستان قدس رضوی با همکاری سازمان کتابخانه‌ها، موزه‌ها و مرکز اسناد آستان قدس رضوی.
۲۳. کفیلی، حشمت، ۱۴۰۳، **جام جهان بین**، مشهد، سازمان کتابخانه‌ها، موزه‌ها و مرکز اسناد آستان قدس رضوی.
۲۴. کوپر، جی سی، ۱۳۷۹، **فرهنگ مصوّر نمادهای سنتی**، ترجمهٔ ملیحه کرباسیان، تهران، فرهاد.
۲۵. لاهیجی، محمد بن شریف، ۱۳۷۳، **تفسیر شریف لاهیجی**، ج۳ و ۴، دفتر نشر داد، تهران.
۲۶. مجلسی، محمدباقر، ۱۳۵۱، **آسمان و جهان** (جلد چهارم بحار الانوار)، ج۳، ترجمهٔ محمدباقر کمره‌ای، تهران، اسلامیه.
۲۷. مرندی، نیلوفر، محمودی، فتانه، ۱۳۹۷، «نمادشناسی مهرهای ساسانی»، **پرتال جامع علوم انسانی**، دوره جدید سال۱۰، شماره ۲، پاییز.
۲۸. میبدی، ابی سعید رشیدالدین احمب بن، ۱۳۷۱، **کشف الاسرار و عدة‌الابرار**، ج۸، تهران، امیرکبیر، ۱۳۱.
۲۹. میتفورد، میراندا بوروس، ۱۳۹۴، **دائرةالمعارف مصوّر نمادها و نشانه‌ها**، تهران نشر سایان.
۳۰. وند شعاری علی احمد نادعلیان ۱۳۸۵، «تجلی عرفان در قالی‌های عصر صفوی»، **فصلنامه نگره**، تهران، دانشگاه شاهد، دانشکده هنر شاهد ش۲ و ۳ صص۸۳-۹۷.
۳۱. ورجاوند، پرویز، ۱۳۴۹، **سرزمین قزوین**، انجمن آثار ملی، تهران.
۳۲. نسفی، عزیز الدین، ۱۳۴۱، **الانسان الکامل**، با تصحیح و مقدمه فرانسوی ماریژان موله، انستیتو ایران و فرانسه، تهران.
۳۳. نظامی گنجوی، ۱۳۹۹، **شرفنامه**، حسین وحید دستگردی، قطره.
۳۴. هال، جیمز ۱۳۸۰ **فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب**، ترجمه رقیه بهزادی، تهران، فرهنگ معاصر.
۳۵. یاحقی، محمدجعفر، ۱۳۸۶، **فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی**، تهران، فرهنگ معاصر.
۳۶. شناسنامه‌های آثار موجود در آرشیو موزه آستان قدس رضوی.
۳۷. Wikipedia.org
۳۸. با سپاس ویژه از مدیریت و همکاران محترم اداره ارزیابی، مستندنگاری و مطالعات موزه و همچنین موزه دیجیتال آستان قدس رضوی که فرصت استفاده از مستندات آرشیوی و تصویری را برایمان فراهم کردند.

بررسی تحلیلی نقوش هندسی در نگارگری کتاب اندرزنامه (قابوس‌نامه) نگهداری در موزهٔ سین‌سیناتی

مریم کامیار[1]؛ مریم زارع خلیلی[2]

چکیده

اندرزنامه یا قابوس‌نامه ـ در چهل و چهار باب ـ یکی از کتب اخلاقی مهم در حوزهٔ ادبیات تعلیمی سدهٔ چهارم و پنجم هجری در ایران به‌شمار می‌آید. نسخهٔ دست‌نویس آن به‌تاریخ ۴۸۳ ه.ق اثری ارزشمند در حیطهٔ ادبیات و نگارگری ایران است. اندرزنامهٔ محفوظ در موزهٔ سین‌سیناتی[3] نیویورک، پندنامه‌ای آموزنده، اخلاقی، اجتماعی و سیاسی است که برای روشن‌تر شدن مطالب، تصاویری در پایان روایت، افزوده است. از آنجا که کتاب اندرزنامه روایتی از مردم روزگار آل‌زیار است، پوشش و نقوش لباس‌ها در این نگاره‌ها قابل توجه است. در این مقاله سعی شده، تزیینات پارچه‌های نگاره‌های نسخهٔ یادشده در زمینه نگارگری ایران، بررسی شود. بخشی از این نسخهٔ خطی در موزهٔ «سین‌سیناتی» نگه‌داری می‌شود. این پژوهش که به روش کیفی ـ تحلیلی و توصیفی است، نشان می‌دهد که الگوهای ثابت هندسی در نقوش، نظامی ساختارمند دارند و تزیین نگاره‌های اندرزنامه از منظر ساختار نقوش، دارای نظام هندسی‌اند. این نقوش، بیشتر شامل نقوش گیاهی است و نقوش جانوری نیز همچون پرنده که شاخصهٔ نقوش پارچه‌های صدر اسلام است، در آن دیده می‌شود. در میان نقوش گیاهی، ساختار هندسی به سبک ایرانی، قابل تشخیص است.

واژگان کلیدی

آل زیار، کتاب اندرزنامه، نقاشی، نقش پارچه، نقوش هندسی

۱. استادیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، پژوهشکده دانشنامه‌نگاری، گروه بین‌رشته‌ای mpkamyar@gmail.com
۲. استادیار دانشکده هنر دانشگاه زنجان maryamkhalili1398@gmail.com
3. Cincinati Museum of Fine Art.

مقدمه

ادبیات و نگارگری در تاریخ هنر ایران همواره همگام یکدیگر بوده‌اند. برخی نسخه‌های خطی اولیه دارای نگاره‌اند. از این نگاره‌ها در متن کتاب برای کمک به درک بهتر محتوا استفاده شده است. از جمله کتبی که تصویرسازی شده، نسخهٔ خطی اندرزنامه در سال ۴۸۳ ه.ق مقارن با حکومت آل زیار و آل بویه در ایران است. اندرزنامه جزو ادبیات تعلیمی بوده و درایران پیشینه طولانی دارد. اندرزنامه‌های متقدم ایرانی، حاوی پندها و گفتارهای حکمی بوده است. در زبان پهلوی ساسانی اندرزنامه یک رشته رسالات و کتب حکمت‌آمیز بود که اندرزنامگ و یا پندنامگ خوانده می‌شد. بسیاری از این متون در دورهٔ اسلامی تداوم یافت. ابن‌مقفع (۱۴۴-۱۰۶ ه) با ترجمهٔ آثار مهمی مانند **ادب الکبیر** پایه‌گذار سنت اندرزنامه‌نویسی سیاسی در دوران اسلامی است. فردوسی با آفرینش **شاهنامه** جایگاه مهمی در این باره دارد و پس از وی نیز شخصیت‌های درخشانی چون مسکویه رازی (۴۲۱-۳۲۰ه.ق) نظام‌الدین توسی (۴۸۵-۴۰۸ه.ق) شناخته شده‌اند. یکی از کتب اندرزنامه‌نویسی در قرن چهارم و پنجم هجری، کتاب قابوس‌نامه عنصرالمعالی است. عنصرالمعالی کیکاووس بن وشمگیربن زیار متولد۴۱۳ه.ق (عنصرالمعالی، ۱۳۷۱: ۲۶۳) از شاهزادگان دیلمی خاندان زیاری بود. کتابش، ادراک نویسنده را به اوضاع و احوال اجتماعی قرون چهار و پنج هجری (زرین‌کوب، ۱۳۷۵: ۱۱۴) نشان می‌دهد.

نسخهٔ اندرزنامه ۴۸۳ ه.ق دارای ۹۸ تصویر است. شیوهٔ نگارش آن‌چنین است که در هر باب، ابتدا تعریف و توصیف مبحث آمده و سپس، حکایت یا حکایت‌هایی مناسب موضوع نقل شده و در ادامه برای روشن‌تر شدن مطلب، تصویری در پیوند با آن افزوده شده است. این دسته از متون بستری مناسب برای بازتاب و انتقال اندیشه فرهنگ و هنر در دوران اسلامی بوده است. ویژگی این نسخه از قابوس‌نامه تنها بخش تعلیمی و ادبی نیست؛ بلکه تصاویر و تزئینات لباس‌ها در آن نشانه‌های فرهنگ و هنر ایران است که در قالب تصویر مشاهده می‌شود. از این رو دو سوال در این پژوهش مطرح است. یکی اینکه الگوهای تصویری در پوشاک نسخه اندرزنامه در بستر زمانی دورهٔ آل زیاد چیست؟ و دیگر اینکه ساختار هندسه پنهان در نقوش پارچه‌های نسخه خطی اندرزنامه چگونه است؟

روش پژوهش

روش‌شناسی این پژوهش کیفی- تحلیلی و توصیفی است. در این نوع روش تحقیق، هدف شناسایی، طبقه‌بندی و استخراج مفاهیم براساس مطالعات پیشین است. از این‌رو ابزارهای اصلی گردآوری داده‌ها و اطلاعات در روش تحقیق کیفی **مطالعات کتابخانه‌ای** است. نحوهٔ گردآوری مطالب این پژوهش به صورت اسنادی (کتاب، پایان‌نامه و مقالات پژوهشی) است. همچنین نگارندگان برای دستیابی به اطلاعات در خصوص نقوش پارچهٔ پوشاک نگاره‌های کتاب اندرزنامه به صورت اسنادی به جمع‌آوری اطلاعات از موزهٔ سین‌سیناتی پرداخته‌اند. جامعه آماری ۲۱ نگاره است که در این موزه نگهداری می‌شود.

پیشینهٔ تحقیق

به سبب آنکه اندرزنامه یکی از آثار ادبیات تعلیمی به‌شمار می‌رود تا کنون پژوهش‌های فراوانی دربارهٔ این اثر منثور صورت گرفته است. سعید نفیسی (نفیسی، ۱۳۶۳) و غلامحسین یوسفی (یوسفی، ۱۳۶۷) از پیشگامان تصحیح قابوس‌نامه بوده‌اند. بعد از آن‌ها محمد معین (معین، ۱۳۷۱) در مجموعه مقالات ادوارد براون در تاریخ ادبی ایران (براون، ۱۳۵۶) در حوزهٔ ادبی قابوس‌نامه تحقیق کرده‌است. علاوه بر حیطهٔ ادبی، ذبیح‌الله صفا در کتاب **تاریخ ادبیات**

در ایران، قابوس‌نامه را از جنبه‌های اجتماعی، سیاسی و اقتصادی مورد بررسی قرار داده است (صفا، ۱۳۷۸). برخی محققان به این اثر از دیدگاه ساختار اندیشهٔ سیاسی (افتخاری، ۱۳۷۸)؛ برخی از دیدگاه ادبیات تعلیمی (الهامی، ۱۳۹۱) و برخی در محدودهٔ سنت اندرزنامه‌نویسی در قرون اولیه هجری (اللهیاری، ۱۳۸۱) توجه داشته‌اند؛ اما در حیطه نگارگری نسخهٔ اندرزنامه، پژوهش‌ها اندک است؛ یکی از علت‌های آن عدم دسترسی به نسخه و بحث‌هایی در مورد صحت نسخه بوده است. پوپ در کتاب سیر هنر ایران به نسخه مصوّر اشاره می‌کند و این اثر را متعلق به قرون پنجم هجری می‌داند (پوپ، آکرمن، ۱۳۷۸). فرای در مورد اصلی یا جعلی بودن این نسخه خطی مصوّر بحث‌هایی داشته است (فرای، ۱۳۳۵). نصیری و دیگران (۱۳۹۵) در مقالهٔ «واکاوی عوامل مؤثر بر روند طراحی و نگرش هنرمندان در چهره‌پردازی تصاویر» به شیوهٔ طراحی شخصیت‌های نسخه پرداخته‌اند. همچنین نصیری در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل رابطه متن و تصویر در کتاب قابوسنامه با رویکرد ترامتنیت ژنت» به همبستگی متن و تصویر اشاره کرده و هر دو را در یک نظام واحد کل و همبسته دانسته است. در حوزهٔ پایان‌نامه‌ها، «بررسی ویژگی‌های تصویری نگاره‌های نسخهٔ خطی مصوّر ۴۸۳ه.ق» (شریفی، ۱۳۹۵) پایان نامه‌ای‌ست که به وجوه هنری و بصری نسخه پرداخته است.

تاریخچه حکومت آل زیار و شخصیت قابوس‌بن‌وشمگیر

سلسلهٔ زیاریان یکی از حکومت‌های محلی بودند که در قرن سوم و چهارم هجری در مناطقی از ایران از جمله طبرستان و گرگان، با اندیشه استقلال‌طلبی و احیای سنت‌های ایران باستان، حکمرانی کردند. زیاریان خود را از نوادگان ((ارغش فرهادان/ وهادان)) شاه گیلان در زمان کیخسرو می‌دانستند (مرعشی، ۱۳۶۸، ۳۸۸). زیاریان حدود ۱۶۴ سال حکومت کردند و پیاپی قزوین، اصفهان، ری و خوزستان را در تصرف داشتند. مؤسس سلسلهٔ زیاریان، مرداویج‌بن‌زیار (۳۱۵-۳۲۳) بود. مرداویج پس از تثبیت قدرت، با اینکه خراج‌گزار خلیفه عباسی شد، در پی براندازی خلافت عباسی و احیای شاهنشاهی ساسانی بود (مسعودی، ۱۳۴۷: ۲۷۰). بعد از مرداویج به ترتیب، وشمگیربن‌زیار، بهستون/ بیستون و قابوس‌بن‌وشمگیر و سپس منوچهر به‌قدرت رسیدند. قابوس‌بن وشمگیر از ۳۲۳ تا ۴۰۳ حکومت کرد. در میان امیران زیاری، قابوس سرآمد دانایی و علم و حمایت از دانشمندان بود. دربار او فضایی مناسب برای شعرا، مورخان، اطبا و سایر عالمان بود. او شاعری زبردست بود که به عربی، فارسی و طبری شعر سروده. مجالس مشاعره ترتیب می‌داد و شعرا را از صله بهره‌مند می‌کرد (عوفی، ۱۳۶۱: ۱۹). کیکاووس مانند جدش، قابوس، جامع فنون بود. او هنرها و دانش‌های بسیاری را از سپاهیگری و عرفان گرفته تا موسیقی، سواری، طب، مملکت داری، ورزش می‌دانست. حاصل تمام اندوخته‌هایش در قابوس‌نامه در قالب نصیحت به پسرش، گیلانشاه موجود است. پس از مرگ کیکاوس، پسرش گیلانشاه، که نوه دختری سلطان محمد غزنوی بود، مجال حکومت نیافت. گسترش حاکمیت سلجوقیان و روی کارآمدن شاخه جدید باوندیه و تصرف چند قلعه در قلمرو زیاریان به دست اسماعیلیان، سبب شد که حاکمیت زیاریان پایان یابد (مهرآبادی، ۱۳۷۴: ۲۴۵-۲۵۸).

اندرزنامه یا قابوس‌نامه

قابوس‌نامه یا اندزنامه نوشته عنصرالمعالی کیکاووس‌بن‌قابوس وشمگیرزیار متولد ۴۱۳ ه.ق نویسندهٔ سده پنجم هجری است. او از شاهزادگان دیلمی خاندان زیاری بود. وی قبل از قبل از رسیدن به حکومت ندیم خاص سلطان مودود غزنوی بود و در لشکرکشی‌های مودود به هند، همراهی‌اش می‌کرد (عنصر المعالی،۱۳۷۱:۲۳۳-۲۳۴). از کتاب

عنصرالمعالی با نام **نصیحت‌نامه** هم یاد شده و به‌نظر می‌رسد نام قابوس‌نامه بعد به آن اضافه شده است (العاکوب، ۱۳۷۴: ۹۰۰؛ افشار، ۱۳۳۳: ۲۷۳). خود کیکاووس از کتاب به عنوان نصیحت یاد می‌کند (نفیسی، ۱۳۴۲: ۲۸). در زمان سامانیان و سلجوقیان واژهٔ نصیحت‌نامه یا اندرزنامه بر این کتاب رایج بوده؛ بعد از آن فراموش شده و واژه قابوس‌نامه متداول گردیده است (محبی، ۱۳۸۴: ۹۶). قابوس‌نامه اثری تعلیمی و آموزشی، در چهل و چهار باب با هدف ارشاد و تعلیم به جنبه‌های مختلفی از اخلاقیات، مسائل و انتقادات اجتماعی و سیاسی و آموزشی فنون می‌پردازد.

قابوس‌نامه نثری ساده و روان دارد. لغات عربی در آن کم و از نظر سبکی، نثرش مرسل[1] است. هدف نویسنده در اختیار گذاشتن تجربه‌های ارزشمند خود به فرزندش بود تا او را با مسائل مختلف زندگی، هنرها و فنون آشنا سازد. قابوس‌نامه، حاوی اطلاعات گران بها راجع به فرهنگ و عادات، آداب و رسوم ایران در قرن پنجم است (صفا، ۱۳۶۸: ۹۰۰). محور اصلی قابوس‌نامه تعلیم و تربیت انسان برای رسیدن به سعادت است. عنصر المعالی فرزند خود را مخاطب قرار می‌دهد و برای او دستورالعمل‌های اخلاقی و تربیتی وضع می‌کند تا فزرونی و نیک‌نامی دو جهان نصیب او شود. شیوهٔ بیان دیدگاه او ساده و عام‌پسند است. نویسنده این اثر سعی دارد با بیانی روایی و آمیخته با حکایت و داستان و با استفاده از اشارات تاریخی و نقلی سخن بزرگان، مطالب را عینی و مملوس جلوه دهد.

معرفی نسخهٔ کتاب اندرزنامه در موزهٔ سین‌سیناتی به شماره ۱۹۵۴،۴۱۲

نسخهٔ خطی مصوّر اندرزنامه که مورد پژوهش این مقاله است در موزهٔ سین‌سیناتی نگه‌داری می‌شود و به نظر می‌رسد تاریخ این نسخه ۴۸۳ه.ق است، یعنی زمانی که خود عنصرالمعالی در قید حیات بوده. تاریخ نسخه اندرزنامه بین سال‌های ۴۵۷ ه.ق/ ۱۰۶۴ م تا ۴۶۲ه.ق/ ۱۰۶۹ ذکر شده که نسخهٔ دستنویس آن در سال ۴۸۳ ه.ق/۱۰۶۹م تدوین شده است (نصیری و دیگران، ۱۳۹۵: ۳۷). نسخهٔ خطی مصوّر ۴۸۳ه.ق، ۱۸۷ صفحه به ابعاد ۲۸ در ۳۶ سانتی‌متر و هر برگ ۱۳ سطر است (فرای، ۱۳۳۵: ۲۷۲). رنگ کاغذ، زرد متمایل به قهوه‌ای روشن است که بعضی قسمت‌ها ترمیم شده و به خط نسخ نزدیک به کوفی ایرانی نوشته شده است. صفحاتی از این نسخه برای نخستین بار در سال ۱۹۵۰ م در پاریس یافت شد. کل کتاب دارای ۱۰۹ تصویر است که بخشی از آن در موزهٔ سین سیناتی نیویورک نگه‌داری می‌شود و مشتمل بر ۳۱ صفحه و ۲۱ تصویر است که در حال حاضر برای مطالعه بیشتر پژوهشگران قابل دسترسی است.

نقوش تزیینی در لباس نگاره‌های اندرز نامه

نقش لباس‌ها پرتزیین و دارای اهمیت بوده است. کمتر پارچه‌ای را می‌توان دید که ساده باشد. در طرح لباس‌های نسخهٔ اندرزنامه قسمت کتیبه‌دار بر روی بازو(طراز[2]) کاملاً مشخص است. طرح‌ها تکرارشونده‌اند و با توجه به پارچه‌های یافت شده در شهر ری[3] (دوران آل‌بویه) مرسوم بوده است. از بین ۹۸ فیگور مصوّر شده در نسخه، تعداد ۵۸ فیگور لباس پر نقش و نگار دارند و چهل فیگور که اغلب کودکان و زنانند و لباس ساده پوشیده‌اند. تنوع پارچه‌های ترسیم شده در اندرزنامه از میزان توسعه صنعت نساجی در ایران به‌خصوص در طبرستان حکایت دارد.

۱. نثری که از همه قیدها لفظی و معنوی آزاد باشد. هیچ گونه تکلف و پیچیدگی در آن ملاحظه نشود و بنیان آن بر سادگی و صراحت استوار باشد. این آیین نگارش در قرن‌های چهارم و پنجم هجری معمول اکثر نویسندگان ایرانی بوده است.

۲. واژهٔ طراز به معنی گلدوزی است و در درجه اول برای شناسایی پارچه‌های کتیبه‌دار قرون اولیه اسلامی به کار گرفته می‌شود. طراز در جاهای مختلفی از لباس افزوده می‌شد.

۳. برای اطلاعات بیشتر به مقاله «بررسی نقش و نوشتار در منسوجات آل‌بویه» مطالعه موردی: پارچه‌های مکشوفه در آرامگاه بی‌بی شهربانو و نقاره‌خانه شهر ری، زارع خلیلی و دیگران، ۱۳۹۹) مراجعه شود.

تصویر ۱: تنوع تزئینات لباس در دو تصویر از نسخه اندرزنامه، نگهداری در موزه سین سیناتی

تقسیم‌بندی تزیینات پوشاک نگاره‌های کتاب اندرزنامه

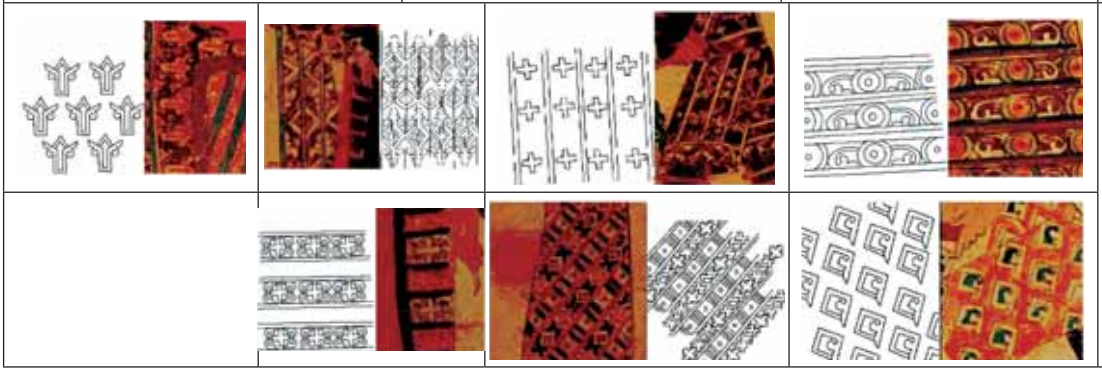
در مجموعه ۲۱ تصویر اندرزنامه در موزهٔ سین سیناتی، تنوع فراوانی از لباس‌ها وجود دارد. برای تحلیل بهتر نقش لباس‌ها در نرم افزار کورل[1] باز طراحی شدند. طرح پارچه‌ها شامل نقوش گیاهی، حیوانی و هندسی بوده است. نقوش پارچه‌ها به شکل خطوط اریب، نقش جناغی ساده و طرح‌دار، دایرهٔ کوچک (مرواریدی)، اسلیمی، طرح‌دار متناوب و نقش پرنده است. الگوی پارچهٔ پرندگان در نسخه اندرزنامه سنت باقی مانده از دوره ساسانی است. (جدول شماره ۱).

جدول ۱: طراحی کورل تزیینات پوشاک نگاره‌های کتاب اندرز نامه منبع: (نگارندگان).

				نقوش گیاهی

1. CorelDraw.

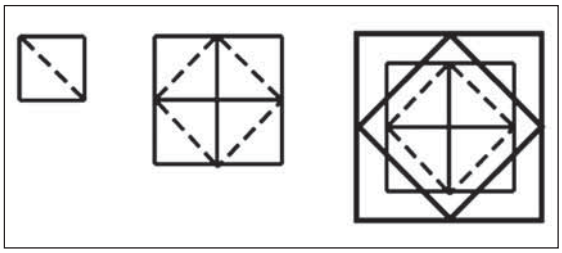
دنبالهٔ جدول ۱: طراحی کورل تزیینات پوشاک نگاره‌های کتاب اندرز نامه منبع: (نگارندگان).

نقوش حیوانی	
نقوش هندسی	

تناسبات هندسی نقش‌های پارچهٔ پوشاک نگاره‌های کتاب اندرز نامه بر اساس مرجع رادیکال۲

تناسبات رایج در ترکیب‌بندی هنرهای سنتی مراجع مختلفی دارد، از جمله «۲√» در ایران. مرجع ابتدایی آن در بخش مربوط به «تناسبات هندسه در عمل» از ریاضیدان برجسته (قرن چهارم هجری/ دهم میلادی) ابوالوفاء بوزجانی، شارح کتاب خوارزمی است. این نقل قول سابق فارابی که هندسه عملی در هر حرفه کاربرد دارد، دارای اهمیت خاصی است زیرا بوزجانی در کتاب مزبور مستقیماً به حوایج صنعتگران می‌پردازد (کامیار، ۱۳۹۵: ۱۳۷).

تصویر هندسی مربع‌های متحدالمرکز با قانون رشد ۲√، خطوط انتظام‌دهنده‌ای را می‌سازند که متکی به ستاره‌ای هشت پر است و اضلاع، پی در پی آن با نسبت ۲√ به هم وابسته‌اند. نسبت رشد مربع‌ها، رابطه میان دو توان مولد مربع‌های ۲√ را که از دو نیم شدن و آنگاه دو برابر شدن را نتیجه می‌شود، شکل می‌دهد. از سوی دیگر سودمندی بارز رشد هندسی ۲√ در این نکته است که مربع‌ها نه تنها گسترش می‌یابند و رشد می‌کنند بلکه با سیستم عمل کننده اولیه‌اش (الگوی شطرنجی پایه) خوانایی خود را حفظ می‌کنند (تصویر۲). به واسطه این ویژگی است که به عنوان یک الگوی رشد مناسب در طراحی صنعتگران و معماران مورد استفاده قرار گرفته است.



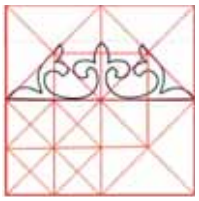
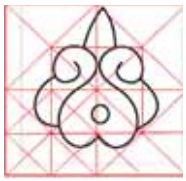
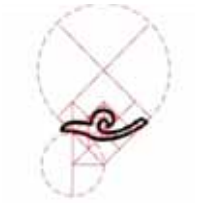
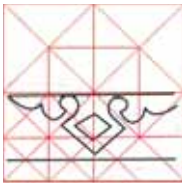
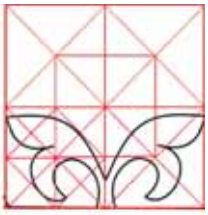
تصویر۲- ریتم مربع‌ها بر اساس نسبت ثابت ۲، منبع: (کامیار، ۱۳۹۵: ۹۴).

الگوی ۲ √، الگویی متقارن و تکراری است که در تمام جهات تکرار می‌شود. الگوهای تکراری ممکن است دارای تقارن چرخشی، آینه‌ای افقی یا آینه‌ای عمودی باشند.این موتیف در یک الگوی پایه ترسیم شده است و خطوط تقسیم شده بر اساس قوس‌های دایره‌های متحدالمرکز در این مدول‌اند.

در جدول ۲، شکل ۳ کمی با شکل ۲ متفاوت است. کل پانل در اینجا از دو موتیف تشکیل شده‌است که در یک ریتم متناوب تکرار می‌شود. این الگو نقش از یک قاب مستطیلی اصلی تشکیل شده که به دو بخش تقسیم می‌گردد و نشان می‌دهد که تمام نقوش در این نما بر روی مکان‌های سیستم هندسی دقیقی قرار گرفته‌است. با تقسیم هر بخش، هر ضلع مربع به دو قسمت و با کشیدن همان مربع در داخل و همچنین با رسم دو دایره مماس، در یک کادر قرار می‌گیرد. الگوی ۲ √ که در موتیف ۱ تا ۱۰ استفاده شده، شامل تقارن انتقالی و تقارن آینه‌ای عمودی است. موتیف در شکل ۱۱ ، طراحی نقوش با استفاده از قوس‌ها و فرم‌های منحنی در بهترین مکان انجام شده است. شعاع این کمان‌ها بر اساس تقسیمات مربع پایه است. قوس بزرگ با قطر دو مربع اصلی به منظور قرار دادن برگ‌ها ترسیم شده. تقاطع دو قوس بزرگ محل گل‌ها را تعیین می‌کند. در موتیف شکل ۱۲ تا ۱۵ رسم دایره‌ای که در مربع محیط شده و تقسیم آن دایره بر قطر آن، مکان گلبرگ‌ها است. این شکل دو نوع مختلف از الگوی هندسی را دنبال می‌کند: تقارن انتقالی و تقارن چرخشی. شکل ۱۶ تا ۲۱ را می‌توان حاوی تقارن‌های انتقالی، محور عمودی و چرخش (با نیم چرخش) در نظر گرفت. زیرساخت موتیف نشان می‌دهد که تکثیر مدول اصلی می‌تواند به صنعتگران در طراحی دقیق کمک کند. الگوی هندسی دیگری از شکل ۲۱ تا ۲۷ را می‌توان به‌عنوان ساده‌ترین نظم هندسی این گروه به حساب آورد که حاوی تقارن‌های انتقالی و چرخش (با نیم چرخش) است.

جدول ۲: بررسی همخوانی الگوی ۲ √ در نقوش تزیینی نگاره‌های اندرزنامه، منبع: (نگارندگان)

۱		۲		۳		۴	
۵		۶		۷		۸	
۹		۱۰		۱۱		۱۲	
۱۳		۱۴		۱۵		۱۶	

۱۷		۱۸		۱۹		۲۰	
۲۱		۲۲		۲۳		۲۴	
۲۵		۲۶		۲۷			

نتیجه‌گیری

بررسی منسوجات نسخهٔ مصوّر اندرزنامه شامل نقوش گیاهی، جانوری و هندسی است که تکرارشونده‌ترین آن، نقوش گیاهی است. از نقوش حیوانی مورد استفاده در پارچه‌ها، پرنده است که این نقش شاخصهٔ نقوش پارچه‌های صدر اسلام بوده. این پژوهش نشان می‌دهد که الگوهای ثابت هندسی دارای ساختاری نظام‌مند در نگارگری کتاب مصوّر اندرزنامه استفاده شده است. این الگو مشابه با الگویی از هندسه ایرانی است. در ساختار هندسی نقوش تزیینی نگاره‌های اندرزنامه، الگوی نواری هندسی ساده به‌کار رفته است. از منظر ریخت‌شناسی نقوش، در ۲۷ نقش تحلیل شده، الگوی ۲ √ ، الگویی نظام‌مند متقارن و تکراری است که در تمام نقوش استفاده شده‌است. این الگوی تکراری ممکن است با تقارن چرخشی، آینه‌ای افقی یا آینه‌ای عمودی استفاده شده باشد. این موتیف در تمام نقوش با یک الگوی پایه مربع ترسیم شده‌است.

منابع

۱. افتخاری، اصغر(۱۳۷۸)، «مروری اجمالی بر ساختار اندیشه سیاسی عنصر المعالی در قابوس‌نامه»، **فصلنامهٔ پژوهشی دانشگاه امام صادق**، شماره ۹،صص ۶۵- ۱۰۱ .

۲. افشار، ایرج(۱۳۳۳)، **فرهنگ ایران زمین**، چاپ سوم، تهران: انتشارات سخن.

۳. العکوب، عیسی(۱۳۷۴)، **تأثیر پند پارسی بر ادب عرب**، ترجمهٔ عبدالله شریفی خجسته، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۴. الهامی، فاطمه(۱۳۹۱) «جایگاه قابوس‌نامه در قلمرو ادبیات تعلیمی»، **پژوهشگاه ادبیات تعلیمی**، شماره ۱۶،صص ۱۳۱-۱۵۸.

۵. الهیاری، فریدون(۱۳۸۱)،«قابوس‌نامه عنصر المعانی و جریان اندرزنامه نویسی سیاسی در ایران دوران اسلامی»، **مجلهٔ علمی پژوهشی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان**، شماره سی ام وسی و یکم،صص: ۱۲۵-۱۴۲.

۶. براون، ادوارد(۱۳۵۶)، **تاریخ ادبی ایران**، جلد ۱ و ۲، ترجمهٔ علی پاشا، تهران: انتشارات امیرکبیر.

۷. پوپ، آرتور اپهام، آکرمن، فیلیس(۱۳۷۸)، **شاهکارهای هنر ایران**، ترجمهٔ پرویز ناتل خانلری، تهران: انتشارات علمی فرهنگی.

۸. زارع‌خلیلی، مریم احمدپناه، سید ابوتراب، کامیار، مریم، «بررسی نقش و نوشتار در منسوجات آل بویه (مطالعه موردی: پارچه‌های مکشوفه در آرامگاه بی‌بی شهربانو و نقاره خالد شهر ری»، **هنرهای صنایع ایران**، سال سوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۹، شماره ۲، پیاپی ۵.

۹. زرین‌کوب، عبدالحسین(۱۳۷۵)، **از گذشته ادبی ایران**، انتشارات بین‌المللی المهدی.

۱۰. شریفی، محمد(۱۳۹۵)، «بررسی ویژگی‌های تصویری نگاره‌های نسخه مصوّر اندرزنامه(۴۸۳ ه.ق)؛ عنوان بخش عملی: منظره‌های ایرانی»، **پایان نامه کارشناسی ارشد رشتهٔ نقاشی**، دانشگاه هنرتهران: دانشکده هنرهای تجسمی.

۱۱. صفا، ذبیح الله(۱۳۶۸)، **تاریخ ادبیات در ایران و در قلمرو زبان پارسی**، جلد ۱و۲، تهران: انتشارات فردوس.

۱۲. عنصر المعالی کیکاووس‌بن اسکندربن قابوس‌بن وشمگیربن زیار(۱۳۷۱)، **قابوس‌نامه**، به اهتمام و تصحیح غلامحسین یوسفی، چاپ سوم، تهران ،انتشارات علمی و فرهنگی.

۱۳. عوفی، محمد، **لباب الالباب**(۱۳۶۱)، چاپ ادوارد براون و محمد قزوینی، لیدن.

۱۴. فرای، ریچارد(۱۳۳۵)، «کاپوس نامه فرای تمرینی در فن تزویرشناسی»، **مجلهٔ یغما**، سال نهم، صص: ۴۸۱-۴۹۴.

۱۵. کامیار مریم(۱۳۹۵)، **نشانه‌شناسی معماری**، بیرجند: نشر چهار درخت.

۱۶. محبی، حمیدرضا(۱۳۸۴)،«بررسی جایگاه نقاشی‌های اندرزنامه در سیر تاریخ نقاشی ایران»، **نشریه هنر و معماری**، شماره ۶۶، صص: ۹۰-۱۱۷ .

۱۷. مرعشی، سید ظهیرالدین (۱۳۶۸)، **تاریخ طبرستان و رویان و مازندران**، به کوشش محمد تسبیحی و مقدمهٔ محمد جواد مشکور، تهران: نشر شرق.

۱۸. مسعودی،علی‌بن‌حسین(۱۳۴۷)، **مروج الذهب و معادن الجوهر**، ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده، جلد دوم، تهران: انتشارات علمی فرهنگی.

۱۹. معین، محمد (۱۳۷۱)، **فرهنگ فارسی**، تهران: انتشارات امیبر کبیر.

۲۰. مهرآبادی، میترا (۱۳۷۴)، **تاریخ سلسله زیاری**، دنیای نشر.

۲۱. نصیری، فاطمه (۱۴۰۱)، «تحلیل رابطه متن و تصویر در کتاب قابوسنامه با رویکرد ترا متنیت ژنت»، **هنرهای کاربردی**، دوره ۲، شماره ۱، صص:۶۰-۷۵.

۲۲. نصیری، فاطمه؛ اعظم‌زاده، محمد؛ محمودی، فتانه(۱۳۹۵)، «واکاوی عوامل مؤثر بر روند طراحی و نگرش هنرمندانه در چهره‌پردازی تصاویر کتاب قابوس‌نامه» **فصلنامهٔ علمی ـ پژوهشی نگره**، شماره ۳۸، صص:۳۴-۴۸.

۲۳. نفیسی، سعید(۱۳۴۲)، **قابوسنامه** (امیر عنصرالمعالی کیکاووس)، تهران: انتشارات فردوس.

۲۴. نفیسی، سعید(۱۳۶۳)، **تاریخ نظم و نثر در ایران ئر زبان فارسی** (تا پایان قرن دهم هجری) انتشارات فروغی.

۲۵. یوسفی، غلامحسین(۱۳۶۷)، **دیداری با اهل قلم**، جلد اول، تهران: انتشارات علمی.

بررسی موضع امام رضا علیه‌السلام نسبت به اقدامات سیاسی برادرش ابراهیم بن موسی الکاظم علیه‌السلام با تکیه بر شواهد سکه‌شناسی

سید محمدعلی موسوی[1]

چکیده

به علت مشروعیت نداشتن خلافت عباسی نزد علویان، آنان در دوره خلافت مأمون قیام‌های متعددی علیه عباسیان شکل دادند که یکی از مهم ترین آن‌ها، قیام ابراهیم بن موسی الکاظم علیه‌السلام در یمن و ضرب سکه توسط او بوده است. بررسی نزاع بین علویان و عباسیان می‌تواند اطلاعات ارزشمندی در اختیار پژوهشگران قرار دهد. در منابع متقدم تاریخی گزارش و اطلاعی در مورد ضرب سکه توسط او وجود ندارد یا حداقل تاکنون چنین منبع یا منابعی معرفی و شناسایی نشده است. پژوهش حاضر با هدف شناسایی سکه‌های ابراهیم بن موسی علیه‌السلام در پی پاسخ‌گویی به سوالاتی چون: ابراهیم بن موسی الکاظم علیه‌السلام در چه سال هایی و ضرابخانه هایی اقدام به ضرب سکه کرده است؟ و نوشته‌های ضرب شده بر سکه‌های او چه مضامین و مفاهیمی داشته اند؟ همچنین چه تعداد سکه ولایتعهدی از امام رضا علیه‌السلام و با چه مضامین و مفاهیمی در مخزن گنجینه سکه موزه آستان قدس رضوی وجود دارد؟ جامعه آماری مورد بررسی در پژوهش حاضر، شامل چهار عدد از سکه‌های شناخته شده از ابراهیم بن موسی علیه‌السلام است و همچنین با توجه به حوادث دوره حکومت او در مکه، به بررسی تعداد نُه عدد از سکه‌های ولایتعهدی امام رضا علیه‌السلام برادر بزرگوار ایشان نیز پرداخته شده است. روش گردآوری اطلاعات پژوهش؛ از طریق مطالعات کتابخانه ای و میدانی و رویکرد پژوهش نیز توصیفی، تحلیلی و تاریخی است. نتایج پژوهش حاکی از آن است که سکه‌های به دست آمده از ابراهیم بن موسی علیه‌السلام، مربوط به دوره حکومت اوست و مضامین اصلی ضرب سکه‌هایش، اشاره به برخی آیات قرآنی خاص و عبارتی است که انتساب او را به پیامبر صلی‌الله‌علیه‌وآله در جهت مشروعیت بخشیدن به قیام او می‌رساند. در موزه آستان قدس رضوی سیزده عدد سکه درهم ولایتعهدی وجود دارد که متن تمامی سکه‌ها شامل نام امام رضا علیه‌السلام و انتساب ایشان به علی بن ابی‌طالب علیه‌السلام و همچنین نام خلیفه، محل ضرب و شعائر مذهبی است.

واژگان کلیدی

ابراهیم بن موسی علیه‌السلام، امام رضا علیه‌السلام، سکه، ضرابخانه، کتیبه ها، مضامین.

۱. محقق تاریخ و سکه‌شناس
musavimohammadali123@gmail.com

مقدمه

شواهد سکه شناختی می‌توانند در مطالعه و شناخت رویدادهای تاریخی بسیار تأثیرگذار باشند به ویژه در مواقعی که اطلاعات منابع مکتوب کاستی هایی داشته باشند. در سال‌های پس از مرگ هارون الرشید عباسی قیام‌های متعددی علیه خلافت عباسیان شکل گرفته است که از جمله آن‌ها، قیام ابراهیم بن موسی علیه‌السلام است. او فرزند امام موسی کاظم علیه‌السلام و برادر کوچک‌تر امام رضا علیه‌السلام است که در مورد تاریخ دقیق تولد او اطلاعی در دست نیست. لقبش مرتضی و مادرش نجیه نام داشته است. او در سال ۲۰۰ ه ق در یمن به دستور ابوالسرایا به قیام می‌پردازد و تا سال ۲۰۱ ه ق بر آنجا حکومت می‌کند. خوشبختانه به واسطه در دست بودن تعدادی از سکه‌های او، دسترسی به اطلاعات ارزشمندی از وضع سیاسی و حکومتی وی امکان پذیر است. پیش از او، ابوالسرایا در کوفه در سال ۱۹۹ ه ق به ضرب سکه اقدام کرده و از شعائر سکه‌های خود برای بیان عقیده قیام‌کنندگان سود جسته است.این روند در ضرب سکه‌های ابراهیم بن موسی علیه‌السلام نیز تداوم یافت.

پرسش‌های پژوهش

پژوهش حاضر تلاش دارد که به این پرسش‌ها پاسخ گوید: ابراهیم بن موسی الکاظم علیه‌السلام در چه سال هایی و ضرابخانه‌هایی اقدام به ضرب سکه کرده است؟ سکه‌های ضرب‌شدهٔ او چه مضامین و مفاهیمی داشته اند؟ همچنین چه تعداد سکه ولایتعهدی از امام رضا علیه‌السلام و با چه مضامین و مفاهیمی در مخزن گنجینه سکه موزه آستان قدس رضوی وجود دارد؟

جامعه آماری، روش گردآوری و روش تحقیق

در این پژوهش اطلاعات چهار عدد از سکه‌های شناخته شده از ابراهیم بن موسی علیه‌السلام و نُه عدد از سکه‌های ولایتعهدی امام رضا علیه‌السلام مورد بررسی قرار گرفته است. رویکرد پژوهش، تاریخی ـ توصیفی و تحلیلی است و روش جمع آوری اطلاعات با مطالعات کتابخانه‌ای ـ میدانی و از خلال جستجو در موزه‌های داخلی و خارجی با بررسی سکه‌های به جا مانده از دوره حکومت ابراهیم بن موسی علیه‌السلام و سکه‌های ولایتعهدی امام رضا علیه‌السلام انجام شده است.

ضرورت و اهمیت پژوهش

ابراهیم بن موسی علیه‌السلام در سال ۲۰۰ ه ق در یمن قیام کرده و از سال ۲۰۰ ه ق تا ۲۰۱ ه ق بر آنجا تسلط داشته و به ضرب سکه‌هایی پرداخته است. بخشی از حکومت ابراهیم بن موسی علیه‌السلام در مکه، هم زمان با دوره ولایتعهدی امام رضا علیه‌السلام بوده است. با توجه به حوادث سال‌های ۱۹۹ تا ۲۱۰ ه ق، که در یمن، ایران و مکه رخ داده است بخشی کمبودها و نارسایی اطلاعات از اوضاع سیاسی و مذهبی یمن در دوره حکمرانی ابراهیم بن موسی علیه‌السلام و همچنین ارتباط فعالیت‌های سیاسی او با موضوع ولایتعهدی امام رضا علیه‌السلام، می‌تواند از طریق بررسی‌های صورت گرفته در مورد سکه‌های دوره حکومت ابراهیم بن موسی علیه‌السلام تکمیل گردد.

پیشینه پژوهش

پژوهش‌های اندکی در خصوص سکه‌های ابراهیم بن موسی علیه‌السلام انجام شده است. کتاب **تاریخ سکه در**

دودمان‌های محلی ایران (قرون سوم و چهارم هجری قمری)، یکی از اولین منابعی است که به ضرب سکه توسط ابراهیم بن موسی علیه‌السلام در یمن اشاره داشته است. مؤلف تنها به معرفی یک نمونه از سکه‌های ابراهیم بن موسی علیه‌السلام که در موزه آستان قدس رضوی نگهداری می‌شود اکتفا کرده است. حسن محسنی و حمیدرضا آذری‌نیا(۱۴۰۲) در مقاله خود تحت عنوان«بازتاب تبار مشروع خلافت در سکه‌های قرن دوم هجری» به معرفی یک نمونه از سکه‌های ابراهیم بن موسی علیه‌السلام پرداخته و تنها اشاره‌ای به آن داشته‌اند. در زمینه بررسی سکه‌های امام رضا علیه‌السلام نیز پژوهش‌هایی صورت گرفته است. عباس سرافرازی(۱۳۹۳) در مقاله«جغرافیای تاریخی ضرب سکه‌ها با نام مبارک امام رضا علیه‌السلام»، به استفاده پادشاهان از نام امام رضا علیه‌السلام برای مشروعیت‌طلبی خود، در برخی سکه‌های دوره اسلامی، اشاره کرده است. سید مسعود شاه مرادی و اصغر منتظرالقائم(۱۳۹۵) در مقاله«کاربرد سکه‌ها در مطالعات تاریخ تشیع؛ مطالعه نمونه‌ای سکه‌های ولایت عهدی امام رضا علیه‌السلام» تلاش کرده‌اند تا با معرفی مشخصات سکه‌های ولایت‌عهدی امام رضا علیه‌السلام، کاربرد سکه‌شناسی را در علم تاریخ را نشان دهند.

ابراهیم بن موسی الکاظم علیه‌السلام

شخصیت مذهبی:

ابراهیم بن موسی، فرزند حضرت موسی کاظم علیه‌السلام است(بخاری، ۱۴۱۳: ۳۶) که در عرصه مذهبی، نخستین بار نام او پس از مرگ پدرش آمده و جزو پنج نفر وصی موسی بن جعفر علیه‌السلام در وصیت نامه او بوده است(شیخ صدوق، ج۱، ۱۴۰۴: ۴). وی را از راویان حدیث دانسته‌اند که از پدران خود احادیثی را روایت کرده است(مجلسی، ۱۳۱۱: ۱۴۳).

شخصیت سیاسی:

در زمینه سیاسی، شهرت او برای قیام در یمن و حکمرانی در آنجاست. در سال ۱۹۹ ه ق محمد بن ابراهیم علوی معروف به ابن طباطبا به یاری شخصی به نام ابوالسرایا در کوفه قیام کرد (تاریخ یعقوبی، ۱۹۶۰: ۴۴۵) و ابراهیم بن موسی علیه‌السلام نیز با آنان بیعت کرد (شامی، ج ۱، ۱۹۷۴: ۲۱۲). او در سال ۲۰۰ ه ق به قصد تصرف یمن به آن سوی حرکت کرد؛ زیرا پیش از آن ابوالسرایا او را برای حکومت آن سرزمین انتخاب کرده بود (ابوالفرج اصفهانی، ۱۳۸۵: ۳۵۵). با نزدیک شدن ابراهیم به صنعا، حاکم آنجا ـ اسحاق بن موسی ـ که از جانب مأمون عباسی بر یمن حاکم بود، به مکه گریخت و در همان سال، ابراهیم در یمن استقرار یافت (طبری، ج ۸، ۱۳۸۶: ۵۴۰). او پس از ورود به یمن و کشتن جمعیت بسیار، به ابراهیم جزّار (قصاب) معروف شد (رازی، ج۴، ۱۴۲۲: ۱۱۹-۱۱۸). مدتی بعد، حسن بن سهل که از جانب مأمون عباسی حکومت عراق را عهده‌دار بود پس از ورود به مدائن، حمدویه بن علی بن عیسی بن ماهان را به حکومت یمن انتخاب کرد. در نبردی ابراهیم بن موسی، از او شکست خورده و به مکه گریخت (یعقوبی، ج ۲، ۱۹۶۰: ۴۴۷) و در همان سال از طرف مأمون به حکومت مکه انتخاب شد (یعقوبی، ج ۲، ۱۹۶۰: ۴۴۹؛ فاکهی، ج ۲، ۱۸۵۹: ۱۹۱). در سال ۲۰۲ به فرمان مأمون، حمدویه بن علی که حاکم یمن بود برکنار شد و ابراهیم بن موسی بار دیگر به حکومت یمن انتخاب شد. ولی بعد از جنگ حمدویه بن علی و ابراهیم بن موسی، ابراهیم شکست خورد و به مکه گریخت.

سکه‌های ابراهیم بن موسی الکاظم علیه‌السلام:

با توجه به اطلاعات سکه شناختی موجود، ابراهیم بن موسی کاظم علیه‌السلام در سال‌های حکومت خود، اقدام به ضرب سکه‌های طلا (تصویر۱) و نقره(تصاویر۲، ۳ و۴) در یمن کرده است.

تصویر۱: سکه دینار ابراهیم بن موسی، ۲۰۰ ه ق(منبع: مجموعه خصوصی).

متن روی سکه: محمد رسول الله.

حاشیه: بسم الله ضرب هذا الدینر سنه مئتین ابرهیم بن رسول الله.

متن پشت سکه: لااله الا الله وحده لاشریک له.

حاشیه: محمد رسول الله جاء الحق و زهق الباطل ان الباطل کان زهوقا.

تصویر۲: سکه درهم ابراهیم بن موسی ضرب صنعا، ۲۰۰ ه ق (منبع: URL:1)

متن روی سکه: جاء ـ محمد رسول الله ـ مما امر به الامیر ابراهیم بن رسول الله- الحق.

حاشیه: لقد جاءکم رسول من انفسکم عزیز علیه ما عنتم حریص علیکم بالمومنین رئوف رحیم.

متن پشت سکه: لا اله الا الله وحده لا شریک له.

حاشیه: بسم الله [ضرب هذا الدرهم بمدینه صنعا] سنه مئتین.

تصویر ۳: سکه درهم ابراهیم موسی ضرب صنعا، ۲۰۱ ه ق(منبع: موزه آستان قدس رضوی، س ۶۱۵- ردیف ۵۴)

متن روی سکه: منصور- محمد رسول الله- مما امر به الامیر ابراهیم بن رسول الله- الیمن.

حاشیه: لقد جاءکم رسول من انفسکم عزیز علیه ما عنتم حریص علیکم بالمومنین رئوف رحیم.

متن پشت سکه: لااله الا الله وحده لا شریک له.

حاشیه: بسم الله ضرب هذا الدرهم بمدینه صنعا سنه احدی و ماتین.

واقف: اهدایی سید فرید مصنف

سکه تصویر۳، دارای شکستگی است و بخش هایی از آن به سختی قابل تشخیص است. نمونه سالم تری از این نمونه سکه در تصویر۴ آورده شده است.

تصویر ۴: سکه درهم ابراهیم بن موسی ضرب صنعا، ۲۰۱ ه ق(منبع: URL.۲)

متن روی سکه: منصور- محمد رسول الله- مما امر به الامیر ابراهیم بن رسول الله- الیمن.

حاشیه: لقد جاءکم رسول من انفسکم عزیز علیه ما عنتم حریص علیکم بالمومنین رئوف رحیم.

متن پشت سکه: لااله الا الله وحده لا شریک له.

حاشیه: بسم الله ضرب هذا الدرهم بمدینه صنعا سنه احدی و ماتین.

مضامین کتیبه‌های سکه‌های ابراهیم بن موسی علیه‌السلام:

مضامین کتیبه‌های مورد استفاده در سکه‌های ابراهیم بن موسی علیه‌السلام، را می‌توان در سه گروه تقسیم بندی کرد:

۱. نام حاکم

۲. شعائر مذهبی مانند آیه ۱۲۸ سورۀ توبه و آیه ۱۷ سورۀ الاسراء
۳. نام محل و تاریخ ضرب

نام حاکم:

مهم ترین موضوع در کتیبه‌های سکه‌های به دست آمده از ابراهیم بن موسی علیه‌السلام، چگونگی معرفی ایشان است. او در سکه‌هایش نام خود را به صورت« ابراهیم بن رسول الله» آورده است (تصاویر۱تا۴) و خود را مستقیماً از نسل پیامبر صلی‌الله‌علیه‌وآله معرفی کرده است چراکه عباسیان به حقوق علویان توجهی نداشتند و ادعای فرزندان عموی پیامبر تا آنجا پیش رفت که محمد المهدی (۱۶۹-۱۵۸ ه ق) در زمان خلافت خود، مدعی شده بود که امامت از پیامبر به عباس بن عبدالمطلب رسیده است و همه کسانی که بعد از پیامبر به خلافت رسیده‌اند غاصب بوده‌اند و همین زمینه اصلی شورش علویان را به وجود آورد (قلی زاده، کریمیان، نیستانی، ۱۴۰۲: ۷). ابراهیم بن موسی علیه‌السلام با این نوع معرفی خود بر روی سکه‌هایش، تأکید هر چه بیشتر بر نسب و مشروعیت‌اش بوده است؛ زیرا پسران امام موسی کاظم علیه‌السلام به پیامبر نزدیکی بیشتری داشته‌اند تا خاندان عباسی و وجود چنین شعائری بر روی سکه‌های ابراهیم بن موسی علیه‌السلام، نشان‌دهنده همین موضوع و تهدیدی جدی برای مشروعیت حاکمیت مأمون بوده است. مأمون که به طور کلی در رویارویی با قیام‌های متعدد، متوجه جایگاه متزلزل خود شده بود پس از اعلام ولیعهدی امام رضا علیه‌السلام و ورود آن حضرت به مرو، وی را «الرضا» لقب داد تا به نحوی علویان را خلع صلاح کند. او می‌خواست به مردم بفهماند امام رضا علیه‌السلام مصداق اکمل الرضا من آل محمد(ص) است که در کنار او قرار گرفته است و با این کار قصد داشت به مشروعیت خود بیفزاید (صفری فروشانی، ۱۳۸۸: ۲۲). علت قیام ابراهیم بن موسی علیه‌السلام، سرنگونی عباسیان و رسیدن به حکومت بوده است؛ اما با ولیعهدی امام رضا علیه‌السلام، از قیام خود دست می‌کشد و با امام رضا علیه‌السلام بیعت می‌کند (نقوی، ۱۳۸۸: ۱۶).

شعائر مذهبی:

در سکه‌های تصاویر ۱ تا ۴، شعائر دینی مانند «محمد رسول الله» و «لا اله الا الله وحده لا شریک له» به کار رفته است که بر رسالت حضرت محمد صلی‌الله‌علیه‌وآله و یگانگی پروردگار اشاره دارد و همچنین کلمات«جاء» و«الحق» در بالا و پایین سکه ضرب شده است که به درستی باید«جاء الحق» خوانده شود و در واقع ابراهیم بن موسی با درج آن بر سکه‌های خود، به حقانیت حکومتش اشاره داشته است. حاشیه سکه‌ها شامل آیاتی از قرآن است که عقیده و نوع باور او را که افکار زیدی داشته است، تا حد زیادی نشان می‌دهد. این آیات شامل مضمون جهاد و پیروزی حق بر باطل و لطف پیامبر در هدایت به حقیقت است (جدول شماره ۱). در سکه‌های تصاویر۲ تا ۴، در حاشیه سکه‌ها، متن آیه ۱۲۸ سورۀ توبه: «لَقَدْ جَاءَكُمْ رَسُولٌ مِنْ أَنْفُسِكُمْ عَزِيزٌ عَلَيْهِ مَا عَنِتُّمْ حَرِيصٌ عَلَيْكُمْ بِالْمُؤْمِنِينَ رَءُوفٌ رَحِيمٌ» ضرب شده است که در آن به مومنان گوشزد می‌کند که: رنج‌های شما بر پیامبر سخت است و همه اصرار او به خاطر دلبستگی به هدایت شماست و او نسبت به مؤمنان رئوف و مهربان است. در سکه تصویر ۱، متن آیه ۸۱ از سوره الاسرا: «جَاءَ الْحَقُّ وَزَهَقَ الْبَاطِلُ اِنَّ الْبَاطِلَ كَانَ زَهُوقًا» ضرب شده است که به آمدن حق و نابود شدن باطل، و باز هم به نوعی اشاره بر حقانیت حکومت ابراهیم بن موسی دارد. (قلی‌زاده، کریمیان، نیستانی، ۱۴۰۲: ۱۲).

تاریخ و محل ضرب سکه‌ها:

تاریخ ضرب سکه‌ها، سال ۲۰۰ ه ق تا سال ۲۰۱ ه ق را شامل می‌شود(تصاویر۱ تا ۴). همهٔ سکه‌های درهمی که به نام ابراهیم بن موسی علیه‌السلام است، در یمن و در ضرابخانه صنعا ضرب شده‌اند (تصاویر۲ تا ۴) و تنها نمونه فاقد محل ضرب، سکه‌ای از جنس طلا است که در آن مکان ضرب نوشته نشده است (تصویر ۱). اطلاعات سکه‌های مورد بررسی در جدول شماره ۱، ارائه شده است.

جدول شماره ۱: اطلاعات سکه‌های ابراهیم بن موسی علیه‌السلام

ردیف	جنس سکه‌ها	متن روی سکه	متن حاشیه روی سکه	متن پشت سکه	متن حاشیه پشت سکه	محل ضرب	سال ضرب	وزن	قطر	منبع
۱	طلا	محمد رسول الله	بسم الله ضرب هذا الدینر سنه مئتین ابرهیم بن رسول الله	لااله الا الله وحده لاشریک له	محمد رسول الله جاء الحق و زهق الباطل ان الباطل کان زهوقا	ندارد	۲۰۰ ه ق	۴/۱ gr	۱۸/۷۲ mm	تصویر۱
۲	نقره	جاء- محمد رسول الله-مما امر به الامیر ابراهیم بن رسول الله- الحق	لقد جاءکم رسول من انفسکم عزیز علیه ما عنتم حریص علیکم بالمومنین رئوف رحیم	لا اله الا الله وحده لا شریک له	بسم الله[ضرب هذا الدرهم بمدینه صنعا] سنه مئتین	صنعا	۲۰۰ ه ق	-	-	تصویر۲
۳	نقره	منصور- محمد رسول الله- مما امر به الامیر ابراهیم بن رسول الله- الیمن	لقد جاءکم رسول من انفسکم عزیز علیه ما عنتم حریص علیکم بالمومنین رئوف رحیم	لااله الا الله وحده لا شریک له	بسم الله ضرب هذا الدرهم بمدینه صنعا سنه احدی و ماتین	صنعا	۲۰۱ ه ق	۱ gr	۱۵/۴۱ mm	تصویر۳
۴	نقره	منصور- محمد رسول الله- مما امر به الامیر ابراهیم بن رسول الله- الیمن	لقد جاءکم رسول من انفسکم عزیز علیه ما عنتم حریص علیکم بالمومنین رئوف رحیم	لااله الا الله وحده لا شریک له	بسم الله ضرب هذا الدرهم بمدینه صنعا سنه احدی و ماتین	صنعا	۲۰۱ ه ق	-	-	تصویر۴

منبع: نگارنده

موضع امام رضا علیه‌السلام در ارتباط با قیام ابراهیم بن موسی علیه‌السلام:

به نظر می‌رسد ابراهیم بن موسی در ابتدای ورود خود به عرصه سیاست، تحت تأثیر اندیشه‌های زیدیه بوده است و اما همراهی ابراهیم با قیام ابوالسرایا بدون یاری و یا حتی اجازه امام رضا علیه‌السلام بوده و این دلیلی قاطع است که آن حضرت همسو با افکار برادرش نبوده و قیام‌های ابن طباطبا، ابوالسرایا و قیام‌های وابسته به آن‌ها را تایید و همراهی نکرده است (بارانی، قانونی، ۱۳۹۵: ۸). در سخنرانی که ابوالسرایا برای مردم انجام داده به وضوح می‌توان تعارض کلام و عمل قیام‌کنندگان و همراهان آنان را دریافت چراکه ابوالسرایا می‌گوید: «ای مردم اگر نتوانسته اید در یوم الطف حضور یابید و حسین بن علی را یاری کنید چرا از کسی کناره می‌گیرید که نام حسین بر زبان می‌آورد و دین حسین را زنده می‌دارد؟ و در رکابش نمی‌جنگید؟... هم اکنون به کوفه می‌روم تا امر خدا را اطاعت کرده و از دینش حمایت کنم و اهل بیت رسول الله را یاری کنم...» (اصفهانی، بی‌تا: ۴۲۸). او در اینجا از امام رضا علیه‌السلام، وصی و جانشین بر حق امام موسی کاظم علیه‌السلام سخنی به میان نیاورده است و این خود نشان از جهت‌گیری قیام او و سایر قیام‌های وابسته به قیام او، در مسیری غیر از تبعیت از امام رضا علیه‌السلام دارد. در حقیقت قیام‌کنندگان مرتبط با قیام ابن طباطبا و ابوالسرایا، والیان انتخاب شده از طرف این دو نفر بودند (نقوی، ۱۳۸۸: ۴) و تأکید آن‌ها بر انتخاب برخی از برادران امام رضا علیه‌السلام با هدف مشروعیت بخشیدن به قیام خود، از مهم‌ترین دلایل این انتساب‌ها بوده است. به همین سبب اهواز و بصره را به زید بن موسی، فارس را به اسماعیل بن موسی و یمن را به ابراهیم بن موسی، سپرده‌اند (همان: ۵). ابراهیم بن موسی در ابتدا با ابوالسرایا همکاری کرده، از جانب او در سال ۲۰۰ ه ق به حکومت یمن فرستاده شد و در آنجا قیام کرد (اصفهانی، ۱۳۸۵: ۳۵۵).

با وجود روایاتی که در مورد رویدادهای حکومت ابراهیم بن موسی در یمن و پیروزی‌ها و شکست‌ها و همچنین انتسابش به حکومت مکه از جانب مأمون، نقل شده؛ در نهایت با طرح موضوع ولایتعهدی امام رضا علیه‌السلام از جانب مأمون عباسی، با روی باز ولیعهدی امام هشتم را پذیرفته و به سال ۲۰۲ ه ق در مکه به گرفتن بیعت برای آن حضرت اقدام کرده است (مسعودی، ج ۳، ۱۴۰۹: ۴۴۱). با توجه به شواهد سکه شناختی، در همین سال در مکه اقدام به ضرب سکه‌هایی با نام امام رضا علیه‌السلام با عنوان ولیعهد مسلمین کرده است و متن این سکه مشابه سایر سکه‌های دوره ولایتعهدی امام رضا علیه‌السلام است که در شرق خلافت عباسی ضرب شده اند. متأسفانه به علت نگهداری این نمونه سکه در یک مجموعه خصوصی و عدم همکاری صاحب آن، نگارنده موفق به ارائه تصویر این سکه در پژوهش حاضر نشده است و این سکه طبق مشاهدات عینی نگارنده در سال ۲۰۲ ه ق ضرب شده است.

زمان ضرب سکه‌های ولایتعهدی امام رضا علیه‌السلام را بین سال‌های ۲۰۱ ه ق تا ۲۰۵ ه ق دانسته‌اند (شاه‌مرادی، منظرالقائم، ۱۳۹۵: ۱)؛ اما سهیلی خوانساری تاریخ ضرب سکه‌های امام رضا علیه‌السلام را تا سال ۲۰۷ ه ق عنوان کرده است (سهیلی خوانساری، ۱۳۵۴: ۷۹) که البته با توجه به اینکه تا به امروز درهمی از تاریخ ۲۰۶ و ۲۰۷ ه ق مشاهده نشده و گزارشی هم به دست نیامده است، نظر ایشان، جای بحث دارد.

مرحوم سهیلی خوانساری در مقاله خود اشاره کرده است که یک سکه درهم ولایتعهدی ضرب سمرقند در مجموعه خود داشته که در زمان نیابت تولیت آستان قدس رضوی، آقای محمد مهران، به موزه آستان قدس رضوی هدیه کرده است که ما احتمال می‌دهیم سکه یاد شده همان سکه ولایتعهدی ضرب سمرقند تصویر ۵ باشد.

تصویر۵: سکه درهم ولیعهدی امام رضا علیه‌السلام، ضرب سمرقند ۲۰۲ ه ق(منبع: موزه آستان قدس رضوی، س ۳ ر ۱۶۸)

متن روی سکه: لله- محمد رسول الله- المأمون خلیفه الله- مما امر به الامیر الرضا ولی عهد المسلمین علی بن موسی بن علی بن ابی طالب- ذوالریاستین

متن حاشیه روی سکه: محمد رسول الله ارسله باالهدی و دین الحق لیظهره علی الدین کله و لو کره المشرکون.

متن پشت سکه: لا اله الا الله وحده لا شریکله- المشرق

متن حاشیه داخلی پشت سکه: بسم الله ضرب هذا الدرهم بسمرقند سنه اثنتین و ماتین

حاشیه خارجی پشت سکه: لله الامر من قبل و من بعد و یومئذ یفرح المومنون بنصرالله

واقف سکه به موزه: اموال خزانه حضرت امام رضا علیه‌السلام.

سکه‌های ولایتعهدی امام رضا علیه‌السلام در شرق و غرب ایران یعنی در سمرقند(تصویر ۵)، مرو(تصویر۶)، نیشابور(تصویر۷)، محمدیه (ری) (تصویر۸ و ۹)، اصفهان (تصویر ۱۰، ۱۱ و ۱۲) و فارس (تصویر۱۳) ضرب شده‌اند (سرافرازی، ۱۳۹۳: ۳) اما همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد نمونه‌ای از سکه‌های دوره ولایتعهدی امام رضا علیه‌السلام که ضرب مکه است نیز وجود دارد که تاریخ ۲۰۲ ه ق بر آن درج شده است و این همان سکه‌ای است در زمان حکومت ابراهیم بن موسی علیه‌السلام برادر امام رضا علیه‌السلام در مکه ضرب شده است.

تصویر۶: سکه درهم ولیعهدی امام رضا علیه‌السلام، ضرب مرو ۲۰۲ ه ق (منبع: شاه مرادی، منتظرالقائم، ۱۳۹۵: ۱۰)

متن روی سکه: لله ـ محمد رسول الله ـ المأمون خلیفه الله ـ مما امر به الامیر الرضا ولی عهد المسلمین علی بن موسی بن علی بن ابی طالب ـ ذوالریاستین

متن حاشیه روی سکه: محمد رسول الله ارسله باالهدی و دین الحق لیظهره علی الدین کله و لو کره المشرکون.

متن پشت سکه: لا اله الا الله وحده لا شریکله ـ المشرق

متن حاشیه داخلی پشت سکه: بسم الله ضرب هذا الدرهم بمرو سنه اثنتین و ماتین

حاشیه خارجی پشت سکه: لله الامر من قبل و من بعد و یومئذ یفرح المومنون بنصرالله

تصویر ۷: سکه درهم ولیعهدی امام رضا علیه‌السلام، ضرب نیشابور ۲۰۳ ه ق(منبع: موزه آستان قدس رضوی، س ۱۰۸۹ ر۱)

متن روی سکه: لله- محمد رسول الله ـ المأمون خلیفه الله ـ مما امر به الامیر الرضا ولی عهد المسلمین علی بن موسی بن علی بن ابی طالب- ذوالریاستین

متن حاشیه روی سکه: محمد رسول الله ارسله باالهدی و دین الحق لیظهره علی الدین کله و لو کره المشرکون.

متن پشت سکه: لا اله الا الله وحده لا شریکله ـ المشرق

متن حاشیه داخلی پشت سکه: بسم الله ضرب هذا الدرهم بنیشابو{ر} سنه ثلث و ماتین

حاشیه خارجی پشت سکه: لله الامر من قبل و من بعد و یومئذ یفرح المومنون بنصرالله

واقف سکه به موزه: محمدتقی صفار.

تصویر ۸: سکه درهم ولیعهدی امام رضا علیه‌السلام، ضرب محمدیه ۲۰۲ ه ق (منبع: موزه آستان قدس رضوی، س ۱۳۶۱)

متن روی سکه: لله ـ محمد رسول الله ـ المأمون خلیفه الله ـ مما امر به الامیر الرضا ولی عهد المسلمین علی بن موسی بن علی بن ابی طالب ـ ذوالریاستین

متن حاشیه روی سکه: محمد رسول الله ارسله باالهدی و دین الحق لیظهره علی الدین کله و لو کره المشرکون.

متن پشت سکه: لا اله الا الله وحده لا شریکله ـ المشرق

متن حاشیه داخلی پشت سکه: بسم الله ضرب هذا الدرهم بالمحمدیه سنه اثنتین و ماتین

حاشیه خارجی پشت سکه: لله الامر من قبل و من بعد و یومئذ یفرح المومنون بنصرالله

واقف سکه به موزه: داوود پیرزادی

تصویر ۹: سکه درهم ولیعهدی امام رضا علیه‌السلام، ضرب محمدیه ۲۰۳ ه ق (منبع: موزه آستان قدس رضوی: س ۷۰۴)

متن روی سکه: لله- محمد رسول الله ـ المأمون خلیفه الله ـ مما امر به الامیر الرضا ولی عهد المسلمین علی بن موسی بن علی بن ابی طالب ـ ذوالریاستین

متن حاشیه روی سکه: محمد رسول الله ارسله باالهدی و دین الحق لیظهره علی الدین کله و لو کره المشرکون.

متن پشت سکه: لا اله الا الله وحده لا شریکله المشرق

متن حاشیه داخلی پشت سکه: بسم الله ضرب هذا الدرهم بالمحمدیه سنه ثلث و ماتین

حاشیه خارجی پشت سکه: لله الامر من قبل و من بعد و یومئذ یفرح المومنون بنصرالله

واقف سکه به موزه: سید محمدعلی موسوی و علی اطاعت.

تصویر ۱۰: سکه درهم ولیعهدی امام رضا علیه‌السلام، ضرب اصفهان ۲۰۲ ه ق (منبع: موزه آستان قدس رضوی، س ۷۰۳)

متن روی سکه: لله ـ محمد رسول الله ـ المأمون خلیفه الله ـ مما امر به الامیر الرضا ولی عهد المسلمین علی بن موسی بن علی بن ابی طالب ـ ذوالریاستین

متن حاشیه روی سکه: محمد رسول الله ارسله باالهدی و دین الحق لیظهره علی الدین کله و لو کره المشرکون.

متن پشت سکه: لا اله الا الله وحده لا شریکله ـ المشرق

متن حاشیه داخلی پشت سکه: بسم الله ضرب هذا الدرهم بمدینه اصبهان سنه اثنتین و ماتین

حاشیه خارجی پشت سکه: لله الامر من قبل و من بعد و یومئذ یفرح المومنون بنصرالله

واقف سکه به موزه: اموالی آستان قدس رضوی

تصویر ۱۱: سکه درهم ولیعهدی امام رضا علیه‌السلام، اصفهان ۲۰۳ ه ق (منبع: موزه آستان قدس رضوی، س ۱۱۱۰ ر ۱)

متن روی سکه: لله- محمد رسول الله ـ المأمون خلیفه الله ـ مما امر به الامیر الرضا ولی عهد المسلمین علی بن موسی بن علی بن ابی طالب ـ ذوالریاستین ـ ع.

متن حاشیه روی سکه: محمد رسول الله ارسله باالهدی و دین الحق لیظهره علی الدین کله و لو کره المشرکون.

متن پشت سکه: لا اله الا الله وحده لا شریکله- المشرق

متن حاشیه داخلی پشت سکه: بسم الله ضرب هذا الدرهم بمدینه اصبهان سنه ثلث و ماتین

حاشیه خارجی پشت سکه: لله الامر من قبل و من بعد و یومئذ یفرح المومنون بنصرالله

واقف سکه به موزه: محمدتقی صفار.

تصویر ۱۲: سکه درهم ولیعهدی امام رضا علیه‌السلام، ضرب اصفهان ۲۰۴ ه ق (منبع: موزه آستان قدس رضوی، س ۴۴۷).

متن روی سکه: لله ـ محمد رسول الله ـ المأمون خلیفه الله ـ مما امر به الامیر الرضا ولی عهد المسلمین علی بن موسی بن علی بن ابی طالب ـ ذوالریاستین ـحس.

متن حاشیه روی سکه: محمد رسول الله ارسله باالهدی و دین الحق لیظهره علی الدین کله و لو کره المشرکون.

متن پشت سکه: لا اله الا الله وحده لا شریکله ـ المشرق

متن حاشیه داخلی پشت سکه: بسم الله ضرب هذا الدرهم بمدینه اصبهان سنه اربع و ماتین

حاشیه خارجی پشت سکه: لله الامر من قبل و من بعد و یومئذ یفرح المومنون بنصرالله

واقف سکه به موزه: سرکار خانم گلی خاتم

تصویر ۱۳: سکه درهم ولیعهدی امام رضا علیه‌السلام، ضرب فارس ۲۰۲ ه ق (منبع: موزه آستان قدس رضوی، س ۹۲۵).

متن روی سکه: لله- محمد رسول الله ـ المأمون خلیفه الله ـ مما امر به الامیر الرضا ولی عهد المسلمین علی بن موسی بن علی بن ابی طالب ـ ذوالریاستین

متن حاشیه روی سکه: محمد رسول الله ارسله باالهدی و دین الحق لیظهره علی الدین کله و لو کره المشرکون.

متن پشت سکه: لا اله الا الله وحده لا شریکله ـ المشرق

متن حاشیه داخلی پشت سکه: بسم الله ضرب هذا الدرهم بفارس سنه اثنتین و ماتین

متن حاشیه خارجی پشت سکه: لله الامر من قبل و من بعد و یومئذ یفرح المومنون بنصرالله

واقف سکه به موزه: امین رضایی.

در موزه آستان قدس رضوی ۱۳ عدد سکه درهم ولایتعهدی وجود دارد که ما در این گفتار، ۸ نمونه غیرتکراری را مورد بررسی قرار داده‌ایم. اطلاعات پشت و روی تمامی سکه‌ها در جدول شماره ۲ آورده شده است.

جدول شماره۲: اطلاعات سکه‌های ولایتعهدی امام رضا علیه‌السلام

ردیف	جنس سکه‌ها	متن روی سکه	متن حاشیه روی سکه	متن پشت سکه	متن حاشیه داخلی پشت سکه	متن حاشیه خارجی پشت سکه	محل ضرب	سال ضرب	وزن	قطر	منبع
۱	نقره	لله ـ محمد رسول الله ـ المأمون خلیفه الله ـ مما امر به الامیر الرضا ولی عهد المسلمین علی بن موسی بن علی بن ابی طالب- ذوالریاستین	محمد رسول الله ارسله باالهدی و دین الحق لیظهره علی الدین کله و لو کره المشرکون.	لا اله الا الله وحده لا شریکله ـ المشرق	بسم الله ضرب هذا الدرهم بسمرقند سنه اثنتین و ماتین	لله الامر من قبل و من بعد و یومئذ یفرح المومنون بنصرالله	سمرقند	۲۰۲ ه ق	۲/۶۷ gr	۲۵/۵۰ mm	موزه آستان قدس رضوی، س ۳ ر ۱۶۸
۲	نقره	لله ـ محمد رسول الله ـ المأمون خلیفه الله ـ مما امر به الامیر الرضا ولی عهد المسلمین علی بن موسی بن علی بن ابی طالب- ذوالریاستین	محمد رسول الله ارسله باالهدی و دین الحق لیظهره علی الدین کله و لو کره المشرکون	لا اله الا الله وحده لا شریکله ـ المشرق	بسم الله ضرب هذا الدرهم بمرو سنه اثنتین و ماتین	لله الامر من قبل و من بعد و یومئذ یفرح المومنون بنصرالله	مرو	۲۰۲ ه ق	-	-	شاه مرادی، منتظرالقائم، ۱۳۹۵: ۱۰)
۳	نقره	لله ـ محمد رسول الله ـ المأمون خلیفه الله ـ مما امر به الامیر الرضا ولی عهد المسلمین علی بن موسی بن علی بن ابی طالب- ذوالریاستین	محمد رسول الله ارسله باالهدی و دین الحق لیظهره علی الدین کله و لو کره المشرکون	لا اله الا الله وحده لا شریکله ـ المشرق	بسم الله ضرب هذا الدرهم بنیشابو{ر} سنه ثلث و ماتین	لله الامر من قبل و من بعد و یومئذ یفرح المومنون بنصرالله	نیشابور	۲۰۳ ه ق	۲/۸۵ gr	۳۰/۶ mm	موزه آستان قدس رضوی، س ۱۰۸۹ ر ۱)
۴	نقره	لله ـ محمد رسول الله ـ المأمون خلیفه الله ـ مما امر به الامیر الرضا ولی عهد المسلمین علی بن موسی بن علی بن ابی طالب- ذوالریاستین	محمد رسول الله ارسله باالهدی و دین الحق لیظهره علی الدین کله و لو کره المشرکون	لا اله الا الله وحده لا شریکله ـ المشرق	بسم الله ضرب هذا الدرهم بالمحمدیه سنه اثنتین و ماتین	لله الامر من قبل و من بعد و یومئذ یفرح المومنون بنصرالله	محمدیه	۲۰۲ ه ق	۲/۱۴ gr	۲۴/۹۲ mm	(منبع: موزه آستان قدس رضوی، س ۱۳۶۱)

ردیف	جنس سکه‌ها	متن روی سکه	متن حاشیه روی سکه	متن پشت سکه	متن حاشیه داخلی پشت سکه	متن حاشیه خارجی پشت سکه	محل ضرب	سال ضرب	وزن	قطر	منبع
۵	نقره	لله ـ محمد رسول الله ـ المأمون خلیفه الله ـ مما امر به الامیر الرضا ولی عهدالمسلمین علی بن موسی بن علی ابی طالب ـ ذوالریاستین	محمد رسول الله ارسله باالهدی و دین الحق لیظهره علی الدین کله و لو کره المشرکون	لا اله الا الله وحده لا شریکله ـ المشرق	بسم الله ضرب هذا الدرهم بالمحمدیه سنه ثلث و ماتین	لله الامر من قبل و من بعد و یومئذ یفرح المومنون بنصرالله	محمدیه	۲۰۳ ه ق	۲/۹۲ gr	-	(موزه آستان قدس رضوی
۶	نقره	لله ـ محمد رسول الله ـ المأمون خلیفه الله ـ مما امر به الامیر الرضا ولی عهد المسلمین علی بن موسی بن علی بن ابی طالب[۱] ـ ذوالریاستین	محمد رسول الله ارسله باالهدی و دین الحق لیظهره علی الدین کله و لو کره المشرکون	لا اله الا الله وحده لا شریکله ـ المشرق[۲]	بسم الله ضرب هذا الدرهم بمدینه اصبهان سنه اثنتین و ماتین	لله الامر من قبل و من بعد و یومئذ یفرح المومنون بنصرالله	اصفهان	۲۰۲ ه ق	۲/۹۸ gr	۲۵/۹۳ mm	(موزه آستان قدس رضوی، س ۷۰۳)
۷	نقره	لله ـ محمد رسول الله ـ المأمون خلیفه الله ـ مما امر به الامیر الرضا ولی عهد المسلمین علی بن موسی بن علی بن ابی طالب ـ ذوالریاستین	محمد رسول الله ارسله باالهدی و دین الحق لیظهره علی الدین کله و لو کره المشرکون	لا اله الا الله وحده لا شریکله ـ المشرق	بسم الله ضرب هذا الدرهم بمدینه اصبهان سنه ثلث و ماتین	لله الامر من قبل و من بعد و یومئذ یفرح المومنون بنصرالله	اصفهان	۲۰۳ ه ق	۲/۷۰ gr	۲۵/۸۰ mm	موزه آستان قدس رضوی، س ۱۱۱۰ ر ۱)
۸	نقره	لله ـ محمد رسول الله ـ المأمون خلیفه الله ـ مما امر به الامیر الرضا ولی عهد المسلمین علی بن موسی بن علی بن ابی طالب ـ ذوالریاستین	محمد رسول الله ارسله باالهدی و دین الحق لیظهره علی الدین کله و لو کره المشرکون	لا اله الا الله وحده لا شریکله ـ المشرق	بسم الله ضرب هذا الدرهم بمدینه اصبهان سنه اربع و ماتین	لله الامر من قبل و من بعد و یومئذ یفرح المومنون بنصرالله	اصفهان	۲۰۴ ه ق	۳/۱۲ gr	۲۵/۴۹ mm	(موزه آستان قدس رضوی، س ۴۴۷).
۹	نقره	لله ـ محمد رسول الله ـ المأمون خلیفه الله ـ مما امر به الامیر الرضا ولی عهد المسلمین علی بن موسی بن علی بن ابی طالب ـ ذوالریاستین	محمد رسول الله ارسله باالهدی و دین الحق لیظهره علی الدین کله و لو کره المشرکون	لا اله الا الله وحده لا شریکله ـ المشرق	بسم الله ضرب هذا الدرهم بفارس سنه اثنتین و ماتین	لله الامر من قبل و من بعد و یومئذ یفرح المومنون بنصرالله	فارس	۲۰۲ ه ق	۳/۷۰ gr	۲۷/۱۵ mm	موزه آستان قدس رضوی، س ۹۲۵)

منبع: نگارنده

در سال ۲۰۲ ه ق، حمدویه بن علی از مأمون نافرمانی می‌کند و مأمون حکومت یمن را به ابراهیم بن موسی علیه‌السلام می‌دهد و با وجود پیروزی او در جنگ با سپاه فرزند حمدویه، در نبرد با سپاه حمدویه شکست می‌خورد و به مکه باز می‌گردد(یعقوبی، ج ۲، ۱۹۶۰: ۴۴۹و ۴۵۰). ابراهیم بن موسی علیه‌السلام دو بار به حکومت در یمن رسیده است؛ یک بار با قیام در مخالفت با حکومت مأمون از سال ۲۰۰ تا ۲۰۱ ه ق و بار دوم از طرف مأمون به حکومت یمن منصوب می‌شود که البته در نهایت موفق به گرفتن یمن از دست حمدویه، حاکم آنجا نشده است. سکه‌های به دست آمده از ابراهیم بن موسی علیه‌السلام مربوط به دوره حکومت او در یمن از طریق قیام در آنجاست(تصاویر۱تا ۴). او در تاریخ ۲۱۰ ه ق در بغداد فوت می‌شود و مدفنش در آنجاست(امین، ۱۴۰۳: ۲۸۸). مجلسی قبر او را در بغداد و در صحن حرمین امامین کاظمین می‌داند (مجلسی، ۱۴۰۴: ۳۰۳).

نتیجه‌گیری:

ابراهیم بن موسی علیه‌السلام در سال ۲۰۰ ه ق در یمن علیه مأمون عباسی برای به دست گرفتن حکومت به نفع علویان، قیام کرده و مدت کمتر از دو سال یعنی تا سال ۲۰۱ ه ق حاکم آنجا بوده است. سکه‌های طلا و نقره از دوره حکومت او بر یمن به دست آمده است. در این پژوهش، اطلاعات ۴ عدد از سکه‌های ابراهیم بن موسی علیه‌السلام مورد بررسی قرار گرفته است که سه عدد از سکه‌ها از جنس نقره و یک عدد از جنس طلا ضرب شده‌اند. همچنین ۹ عدد از سکه‌های نقره ولایتعهدی امام رضا علیه‌السلام مورد بررسی قرار گرفته اند. متن سکه‌های ابراهیم بن موسی علیه‌السلام به طور کلی نشان‌دهنده نام ایشان، با تأکید بر نسبش به پیامبر(ص)، رسالت پیامبر(ص)، یگانگی خداوند، و آیات قرآنی است. ابراهیم بن موسی علیه‌السلام همچنین با استفاده از عبارت «جاء الحق» در سکه‌های خود، به نوعی بر حقانیت حکومتش که از خاندان پیامبر است تأکید کرده است. با استناد به جدول شماره ۱ پژوهش حاضر، در متن سکه‌های ابراهیم بن موسی علیه‌السلام جنبه سیاسی و مذهبی بسیار پررنگ‌تر است چراکه ابراهیم بن موسی علیه‌السلام با نسب خویشاوندی خود با پیامبر(ص) و پیروزی حق بر باطل بر سکه‌های خود، اشاره به حق شرعی حکومتش داشته است و ضرب سکه توسط او، ابزار تبلیغاتی برای افکار زیدیه اش بوده است. ابراهیم موسی علیه‌السلام در سال ۲۰۲ ه ق که از جانب مأمون به حکومت مکه انتخاب شده است اقدام به ضرب سکه‌های ولایتعهدی امام رضا علیه‌السلام در مکه کرده است. سکه‌های ولایتعهدی امام رضا علیه‌السلام در ضرابخانه‌های سمرقند، مرو، نیشابور، محمدیه(ری)، اصفهان، فارس و مکه ضرب شده‌اند و تمامی سکه‌ها با وجود ضرب در ضرابخانه‌های مختلف، متنی نسبتاً مشابه دارند.

فهرست منابع:

۱. اصفهانی، علی بن حسین، بی‌تا. **مقاتل الطالبیین**. به تحقیق: سید احمد صفر. بیروت: دارالصفا.
۲. امین، سید محسن. ۱۴۰۳. **اعیان الشیعه**. جلد دوم. به تحقیق: سید حسن امینی. بیروت: دارالتعارف.
۳. بارانی، محمدرضا؛ قانونی، صفرعلی، ۱۳۹۵. «واکاوی ماهیت سیاسی و فکری جنبش ابن طبا طبا». **مجلهٔ شیعه پژوهی**. سال۲. شماره ۷. صص: ۱۲۴-۱۰۱.
۴. بخاری، سهل بن عبدالله. ۱۴۰۴قمری. **سرالسلسله العلویه**. به تحقیق سید محمد صادق بحرالعلوم. قم.
۵. خرمشاهی، بهاءالدین (مجموعهٔ نویسندگان)، ۱۳۹۱، **دایرةالمعارف تشیع**. جلد اول، تهران: حکمت، چاپ دوم.
۶. رازی، احمد بن محمد. ۱۴۲۲ قمری. **تجارب الامم**. جلد چهارم. به تحقیق ابوالقاسم امامی. تهران: سروش. دوم.

۷. شیخ صدوق، محمد بن علی. ۱۴۰۴قمری. **عیون الاخبار الرضا**علیه‌السلام. به تحقیق حسین اعلمی. بیروت: مؤسسه الاعلمی. چاپ اول.
۸. شاه مرادی، سید مسعود؛ منتظر القائم، اصغر. ۱۳۹۵.«کاربرد سکه‌شناسی در مطالعات تاریخ شیعه؛ مطالعه نمونه‌ای سکه‌های ولایت عهدی امام رضاعلیه‌السلام. **شیعه‌شناسی**. سال سوم. شماره نهم. صص:۹۳-۶۹.
۹. سلیمانی، سعید. ۱۳۹۶. **تاریخ سکه در دودمان‌های محلی ایران** (قرون سوم و چهارم هجری قمری). تهران. برگ نگار.
۱۰. شامی، فضیله عبدالامیر. ۱۹۷۴. **تاریخ الفرقه الزیدیه**. جلد اول. نجف.
۱۱. سرافرازی، عباس. ۱۳۹۳. «جغرافیای تاریخی ضرب سکه‌ها با نام مبارک امام رضاعلیه‌السلام». **خراسان بزرگ**. سال پنجم. شماره پانزدهم. صص: ۲۱-۱۱.
۱۲. صفری فروشانی، نعمت‌الله. ۱۳۸۸. «تحلیلی بر قیام‌های علویان در دوران امام رضاعلیه‌السلام و ارتباط آن با ولایتعهدی». **فصلنامه علمی- پژوهشی شیعه‌شناسی**. سال ۷. شماره ۲۶. صص: ۷۶-۵۷.
۱۳. طبری، محمد بن جریر طبری. ۱۳۸۶. **تاریخ طبری**. جلد هشتم. به کوشش محمد ابوالفضل ابراهیم. قاهره.
۱۴. فاکهی، محمد بن اسحاق. ۱۸۵۹. **المنتقی**. جلد دوم. لایپزیک.
۱۵. قلی زاده، فاطمه؛ کریمیان، حسن؛ نیستانی، جواد. ۱۴۰۲. «بازتاب اندیشه‌های اعتقادی تشیع زیدی بر مسکوکات علویان طبرستان». **مجلهٔ مطالعات باستان‌شناسی**. دوره ۱۵. شماره ۱. صص: ۱۸۲-۱۶۵.
۱۶. مفید، محمدبن محمد، ۱۳۷۴. **الارشاد**. جلد دوم. آل البیت. چاپ دوم.
۱۷. مجلسی، محمدباقر. ۱۴۰۴ق. **بحارالانوار**. جلد ۴۸. لبنان. مؤسسه الوفا. بیروت.
۱۸. محسنی، حسین؛ آذری نیا، حمیدرضا. ۱۴۰۲. «بازتاب تبار مشروع خلافت در سکه‌های قرن دوم هجری». **مجلهٔ تاریخ و تمدن اسلامی**. سال ۱۹. شماره ۲۲. صص: ۳۶-۳.
۱۹. نقوی، سید اذکار. ۱۳۸۸. «تأثیر قیام‌های علویان بر علویان بر ولایت عهدی امام رضاعلیه‌السلام». **مجله سخن تاریخ**. شماره ۶. صص: ۱۶۲-۱۳۹.
۲۰. یعقوبی، احمد بن واضح. ۱۹۶۰. **تاریخ یعقوبی**. جلد دوم. بیروت.
21. URL.1: https://hcr.ashmus.ox. Uk/coin/HCR: 11209. Date: 20/2/2022
22. URL.2: https://www.zeni.ru/ cod: 259732. Date: 20/2/2022

تاریخ‌یابی مسجد بالاسر

حامد طهماسبی زاوه[1]

چکیده

مسجد بالاسر، نخستین مسجد و فضای عبادی است که بعد از شهادت حضرت رضا علیه‌السلام در سمت غربی بقعهٔ رضوی ساخته شده است. مسجد بالاسر به احتمال، همان مسجدی است که مَقدسی آن را بهترین مسجد خراسان می‌داند. با توجه به وجود مساجد جامع و بزرگ در نوقان، طابران و نیشابور در خراسان، شاید نزدیکی مسجد بالاسر به قبر مبارک حضرت رضا علیه‌السلام و فضیلت نماز خواندن در این مسجد موجب آن شده تا مقدسی، مسجد بالاسر را بهترین مسجد خراسان بداند. با وجود آنکه، تعیین زمان ساخت مسجد بالاسر کمک شایانی به درک چگونگی پیدایش و سیر تکامل مجموعه معماری حرم مطهر رضوی می‌نماید؛ اما تاکنون زمان ساخت این مسجد به روشنی مشخص و تبیین نشده است. در خوانشی ناصحیح از متن تاریخ بیهقی، بانی ساخت این مسجد کوچک را ابوالحسن عراقی دبیر سلطان مسعود غزنوی (حک: ۴۲۱-۴۳۲هـ.ق)، بیان نموده‌اند. از سوی دیگر دفن عراقی در مسجد بالاسر نیز بر قوت گرفتن این مسئله نیز دامن زده است. این مقاله در راستای رسیدن به پاسخی مناسب برای روشن نمودن زمان ساخت و بانی مسجد بالاسر، سعی نموده با بیان مدارک تاریخی و ارجاع به قرآن‌های وقفی سدهٔ پنجم هجری موجود در آستان قدس رضوی، ابتدا مبحث انتساب ساخت مسجد بالاسر به ابوالحسن عراقی را مورد کنکاش قرار داده و در انتها اثبات کند که این مسجد را همان‌طور که مقدسی بیان نموده، عمیدالدوله فائق در دورهٔ سامانیان بنا کرده است.

واژگان کلیدی

مسجد بالاسر، حرم امام رضا علیه‌السلام، غزنوی، سامانیان.

۱. دکتری باستانشناسی hamed.tahmasebizave@yahoo.com

مقدمه

مسجد بالاسر در غرب روضهٔ منوره و شرق دارالسیاده قرار گرفته و ابعاد آن به عرض ۴/۵۰ متر و طول ۸ متر و ارتفاع ۱۰متر است (رضایی برجکی، ۱۹۴:۱۳۹۳). مسئله اصلی این پژوهش رسیدن به پاسخی مناسب برای دو موضوع اساسی (زمان ساخت و سازنده)، دربارهٔ مسجد بالاسر است. یافتن پاسخی علمی برای این موضوع از آن رو مسئله اصلی این پژوهش را شامل می‌شود که زمان ساخت مسجد بالاسر به درک چگونگی شکل‌گیری و پیدایش حرم و سیر توسعه آن کمک می‌کند. بدیهی است انجام مطالعات کتابخانه‌ای جامع درباره هستهٔ مرکزی حرم و امیدواری به انجام کاوش‌های باستان‌شناسی در این محدوده در آینده، می‌تواند به صورت علمی و متقن منشأ شکل‌گیری و نحوهٔ پیدایش مجموعهٔ حرم مطهر را روشن و تبیین نماید. از این رو در این پژوهش سعی بر این بوده تا زمان ساخت و بانی مسجد بالاسر که گمان می‌رود نخستین بنایی است که بعد از بقعهٔ رضوی ساخته شده است روشن شود. از این رو دو سوال برای این پژوهش در نظر گرفته شده: ۱) ساخت و الحاق مسجد بالاسر به روضهٔ منوره حضرت رضا علیه‌السلام، در چه دوره زمانی اتفاق افتاده است؟ ۲) بانی و سازنده مسجد، چه کسی بوده است؟

در این مقاله با تکیه بر روش کتابخانه‌ای و استناد و رجوع به کتب و اسناد تاریخی و قرآن‌های وقفی موجود در آستان‌قدس رضوی، سعی شده است تا پاسخی مناسب برای سؤالات این پژوهش ارائه شود.

در این زمینه تاکنون تحقیقاتی صورت گرفته است که از آن جمله می‌توان به موارد زیر اشاره نمود: در برخی از متون و منابع متأخر، مسجد بالاسر را از آثار ابوالحسن عراقی (متوفی ۴۲۹هـ.ق) بیان نموده‌اند (مولوی و همکاران، ۳۵: ۱۳۶۹/ بینش، ۶۰: ۱۳۴۶/ عطاردی، ۱۴۳: ۱۳۷۱/ سیدی، ۵: ۱۳۹۴). اما از آن رو که موضوع اصلی پژوهش‌های فوق، معرفی کلی مجموعهٔ حرم مطهر بوده، به‌صورت اختصار به مبحث مسجد بالاسر در آن‌ها پرداخته شده و به این سبب برخی از زوایای تاریخی در مورد این مسجد، مورد توجه قرار نگرفته است. که همین امر ضرورت انجام یک پژوهش مستقل را در مورد مسجد بالاسر بیش از پیش ضروری می‌نمود. این مسجد برخلاف آنچه که تاکنون در متون و منابع مطرح شده، ابوالحسن عراقی در دوره غزنویان نساخته، بلکه به عنوان کهن‌ترین مسجد در مجموعهٔ حرم مطهر در دورهٔ سامانیان توسط عمیدالدوله فائق ساخته شده است. این نوشتار کوتاه به بررسی شواهد و قرائنی می‌پردازد که در موضوع زمان ساخت مسجد بالاسر راهگشا باشد.

این مسجد در گذشته از طریق یک پنجره فولادی زرکوب به بقعه متصل می‌شده که اکنون این پنجره به موزه رضوی منتقل شده است (رضایی برجکی، ۱۹۴: ۱۳۹۳). این پنجره را شاهرخ شاه تیموری(حک: ۸۰۷-۸۵۰هـ.ق) در ماه محرم سال ۸۱۷هـ.ق وقف حرم نموده و تا دههٔ پنجاه شمسی در فاصلهٔ دارالسیاده و مسجد بالاسر نصب بوده است (صمدی، ۳۱: ۱۳۵۱/مولوی و همکاران، ۳۶: ۱۳۶۹). بر کتیبه بالای آن نوشته است:«امر بعمارة هذا البنجره من خالص ماله السلطان الاعظم مالک الرقاب الامم معزالدنیا و الدین شاهرخ بهادر خلدالله ملکه» و در قسمت پایین آن نوشته: «اعز المولانا السلطان المعظم مالک الرقاب الامم سلطان السلاطین العرب و العجم فی تمت شهور محرم من سنه سبع عشر و ثمانمایه عمل استاد شیخ علی خودگر بخارائی عمل استادان کوفتگر مولانا شمس طبسی و استاد محمود کوفتگر و استاد سعادت و شرافت خواجه حسین زاهد» و «عمل حاجی محمد بن علی حافظ اسفراینی فی شهور محرم سنه سبع عشر و ثمانمائه». این پنجره در سال ۹۸۴هـ.ق توسط محمدبیگ ترکمان مرمت شد:«و اظن علی کافة العالمین بره عدله و احسانه و المال ایالت دستگاه محمدبیک موصلو ترکمان به تجدید مرمت یافت این پنجره مبارکه به اضافه آلات برنجی در تاریخ شهر جمادی‌الاخر سنه اربع و ثمانین و تسعمائه من الهجر کتیبه حسن

بن رضا بن حاجی محمود الخادم» (صمدی، ۳۳:۱۳۵۱). اتصال میان بقعه و مسجد بالاسر در زمان فتحعلی‌شاه (حک: ۱۲۱۲-۱۲۵۰هـ.ق) به سال ۱۲۹۹هـ.ق به همت شاهزاده محمدولی میرزا، حاکم وقت خراسان صورت گرفت (مولوی و همکاران، ۳۵:۱۳۶۹/ سدیدالسلطنه، ۲۳۱:۱۳۶۲).

کف مسجد و ازاره‌ها با سنگ مرمر و دیوارها تا سقف با کاشی معرّق مزیّن شده است. سقف این مسجد از چوب و آجر ضربی بوده که در اوایل دهه پنجاه شمسی، این سقف برداشته شد و با بتن مسلح تجدید گردید. ضلع شمالی آن توسعه یافت و به رواق دارالشکر متصل گردید. محراب نفیس زرین‌فام آن که در سال ۶۴۰هـ.ق، توسط علی بن محمد ابی طاهر ساخته شده است. در طی تعمیرات سال‌های ۱۳۴۲ تا ۱۳۴۴هـ.ش به موزه رضوی منتقل شد(عطاردی، ۱۴۲:۱۳۷۱/ موتمن، ۱۲۸:۱۳۴۸). مسجد بالاسر در چوبی بزرگی (۱۸۰×۳۵۰سانتی‌متر)، داشته است که اکنون در موزه آستان قدس رضوی نگهداری می‌شود، براساس کتیبه آن «امر هذه بتجدید العماره للمسجد الشریف المرتضی الاعظم الاعلم سلطان النقباء فی العالم امیر عبدالحی بن امیر طاهر موسوی»، این مسجد در دوره تیموری مرمت شده است. شواهد و قرائن تاریخی گواه آن است که ساخت و نصب این در و همچنین مرمت مسجد بالاسر پیش از سال ۸۳۰هـ.ق روی داده باشد(شیخی و تندی، ۸۱-۹۲: ۱۳۹۴).

در توصیف مرمت آن در دوره صفویه این‌چنین آمده است: «در صفه مذکوره (صفه مابین مسجد و بقعه)، در دو طرف این چند شعر به خط نستعلیق بسیار جلی، حجاری شده است:

این مسجد فرخنده که بر مسجد اقصی — دارد شرف از مشهد سلطان خراسان
تعمیر شد و نقش شد و زیب دگر یافت — در دولت پایندهٔ شاهنشه ایران
از همت سرحلقه اصحاب شهامت — عباسقلیخان فلک جاه و ملک جان
این نقش روان بخش چو افزود بر این طاق — این خدمت شایسته چو آورد به پایان
خرم پی تاریخ طرازش بثنا گفت — نیکو عملی ماند ز عباسقلیخان»

(صنیع‌الدوله، ۱۰۳:۱۳۰۲).

بررسی شواهد

مقدسی در کتاب **احسن التقاسیم** که در سال ۳۷۵ هـ.ق نگاشته شده، در مورد محدودهٔ حرم حضرت رضا علیه‌السلام این چنین بیان می‌دارد: «قبر علی الرضی در طوس است و دژی[1] برای آن ساخته شده که خانه‌ها و بازار دارد. عمیدالدوله فائق نیز مسجدی بر آن ساخت که در همهٔ خراسان به از آن نیست» (مقدسی ج۲، ۴۸۸:۱۳۶۱). با توجه به این‌که مقدسی بیان داشته که قبر امام در طوس است و به بارو و بازار آن اشاره دارد می‌توان به جدا بودن محدودهٔ حرم از شهر نوقان پی برد. در این محدوده که شالودهٔ شهر مشهد الرضا را شکل می‌داده در نیمه دوم قرن چهارم هجری مسجدی در بالاسر حضرت رضا علیه‌السلام ساخته شده که محل آموزش و اشاعهٔ اصول مذهب تشیع گردیده است که از آن جمله می‌توان به حضور شیخ صدوق (متوفی ۳۸۱ هـ.ق) و آموختن بخش‌هایی از امالی در ماه شعبان سال ۳۶۷

۱. باروی مورد اشارهٔ مقدسی، قدیمی‌ترین بارویی است که پیرامون شهر مشهد کشیده شده بود و تا سال ۵۱۵هـ.ق که فرامرز بن علی حاکم آل‌کاکویه یزد بر دور شهر مشهد بارویی جدید و مستحکم ساخت، کاربرد دفاعی خود را برای شهر مشهد حفظ کرده بود. سازنده باروی اولیه شهر و زمان ساخت آن به روشنی مشخص نیست.

و ذی الحجه ۳۶۸هـ.ق و برگزاری جشن عید غدیر اشاره نمود (شیخ صدوق، ۱۳۷۶). شیخ صدوق همچنین در بیان حدیثی در کتاب **عیون اخبارالرضا** به وجود مسجد بالاسر اشاره می‌نماید: «حدثنا أبوالعباس...الحاکم رضی‌الله عنه قال: سمعت أباعلی عامر بن عبدالله البیوردی الحاکم بمروالرود و کان من أصحاب الحدیث یقول: حَضرتُ مشهد الرضا علیه‌السلام بطوس فرأیت رجلا ترکیا قد دخل القبه و وقف عند الرأس و جعل یبکی و یدعو بالترکیة و یقول: یا رب إن کان ابنی حیا فاجمع بینی و بینه و إن کان میتا فاجعلنی من خبره علی علم و معرفة قال: و کنت أعرف اللغة الترکیة فقلت له: أیها الرجل ما لك؟ فقال کان لی ولد و کان معی فی حرب اسحاق آباد ففقدته و لا أعرف خبره و له أم تدیم البکاء علیه، فأنا أدعو الله تعالی هیهنا فی ذلك لانی سمعت أن الدعاء فی هذا المشهد مستجاب قال: فرحمته و أخذته بیده و أخرجته لاضیفه ذلك الیوم فلما خرجنا من المسجد لقینا رجل شاب» (شیخ صدوق ج۱، ۳۲۰: ۱۳۸۷). در این داستان متوجه می‌شویم مرد ترک‌زبان داخل قبه می‌شود و در قسمت بالاسر حضرت دعا می‌کند و از مسجد خارج می‌شود. از این رو می‌توان با قاطعیت بیان کرد که در زمان نگارش کتاب عیون اخبارالرضا توسط شیخ صدوق (متوفی ۳۸۱هـ.ق)، مسجدی در بالاسر حضرت وجود داشته است. مسجدی که مقدسی نیز در احسن التقاسیم به آن اشاره کرده است. بررسی وقایع تاریخی و وقفنامه‌های قرآنی و مرمت‌های صورت گرفته در مسجد بالاسر (جدول شماره یک)، نشان‌دهنده اهمیت این مسجد، با وجود مساحت کم آن به‌خاطر قرارگیری در نزدیک‌ترین فاصله با قبر مبارک حضرت رضا علیه‌السلام، است.

با وجود این، اشاره بیهقی به دفن ابوالحسن عراقی در مسجد بالاسر و بیان این جمله که «مال این کار را در حیات خود بداده بود» (بیهقی، ۱۳۹۰:۵۸۰)، باعث برداشت‌هایی اشتباه از سوی برخی از محققان شده که مسجد بالاسر را منتسب به سده پنجم هجری (دوره غزنویان) و ساخته بوالحسن می‌پندارند که این برداشتی ناصحیح از متن کتاب تاریخ بیهقی است. بیهقی در وقایع سال ۴۲۹هـ.ق می‌نویسد: «ابوالحسن عراقی دبیر فوت کرده بود و تابوتش به مشهد علی موسی‌الرضا رضوان‌الله علیه بردند به طوس و آنجا دفن کردند که مال این کار را در حیات خود بداده بود و کاریز مشهد را که خشک شده بود، باز روان کرده و کاروان‌سرایی برآورده و دیهی مستغل سبک خراج بر کاروانسرای و بر کاریز وقف کرده». بیهقی در ادامه می‌گوید که در سال ۴۳۱هـ.ق «به نوقان رفتم و تربت رضا رضی‌الله عنه زیارت کردم گور عراقی را دیدم در مسجد آنجا که مشهد است در طاقی پنج گز از زمین تا طاق و او را زیارت کردم» (بیهقی، ۱۳۹۰:۵۸۰).

دلایلی بر عدم ساخت مسجد از سوی ابوالحسن عراقی وجود دارد که در ادامه به آن می‌پردازیم:

الف) بیهقی بیان می‌دارد که تابوت ابوالحسن را به مشهد بردند و آنجا دفن کردند و مال این کار را در حیاتش داده بود. اشاره بیهقی به این موضوع «که مال این کار را در حیاتش داده بود» به هزینهٔ تدفین و هزینهٔ حمل جسد به مشهد برمی‌گردد نه ساخت مسجد بالاسر. از آنچه که در تاریخ بیهقی ذکر شده، نمی‌توان استنباط نمود که عراقی هزینهٔ ساخت مسجد بالاسر را داده باشد.

ب) از سوی دیگر، بیهقی اقدامات عمرانی را که عراقی در مشهد انجام داده به دقت و با جزئیات بیان می‌کند: «کاریز مشهد را باز روان کرد و کاروان‌سرایی بساخت و دهی وقف کرد». با همهٔ این ریزه‌کاری‌هایی که او بیان می‌کند به ساخت مسجد از سوی عراقی اشاره‌ای نمی‌کند. مسلماً اگر مسجد بالاسر در دورهٔ غزنوی یا توسط عراقی ساخته شده بود، حتماً بیهقی بدان اشاره می‌نمود.

ج) دلیل دیگر بر عدم ساخت مسجد بالاسر از سوی ابوالحسن عراقی، اشارهٔ صریح مقدسی در **احسن التقاسیم**

است. آنجا که بیان می‌دارد: عمیدالدوله فائق مسجدی بر آن ساخت که در همه خراسان به از آن نیست (مقدسی ج۲، ۱۳۶۱:۴۶۸). در همین زمینه، بیهقی بیان می‌کند که: «... مشهد علی بن موسی الرضا علیه السلام، که بوبکر شهمرد کدخدای فائق الخادم خاصه، آبادان کرده بود...» (بیهقی، ۱۳۹۰:۳۰۶). فائق در اصل برده‌ای رومی از اهالی اندلس بود و در جوانی به غلامی سامانیان درآمد و در زمان حکومت امیر منصور بن نوح سامانی (حکومت ۳۵۰ تا ۳۶۵هـ.ق)، از خواص وی شد و به فائق الخاصه خادم، شهرت یافت. وی در زمان نوح بن منصور از امرای ارشد حکومت سامانیان شد و از سال ۳۷۱هـ.ق در خراسان صاحب سمت شد که تا سال ۳۸۵هـ.ق در این سمت باقی ماند و در این مدت چند سال نیز حاکم طوس شد. وی در شعبان سال ۳۸۹هـ.ق درگذشت (بیهقی، ۱۳۹۰:۸۰۱/ سیدی، ۱۳۹۴:۵).

د) ابوالحسن عراقی در ربیع‌الاول سال ۴۲۷هـ.ق دبیر سلطان مسعود غزنوی (حک: ۴۲۱-۴۳۲هـ.ق) شد و در جمادی‌الاول سال ۴۲۸هـ.ق از این سمت برکنار شد و چندی بعد در شعبان سال ۴۲۹هـ.ق بعد با دسیسهٔ همسرانش کشته شد و بنا بر وصیتش، جنازه‌اش را به مشهد بردند و در مسجد بالاسر دفن کردند. از همین رو اگر عراقی را بانی مسجد بالاسر بدانیم، وی تنها در فاصله سال‌های ۴۲۷ و ۴۲۸هـ.ق فرصت این را داشته که اقدام به ساخت مسجد بالاسر نماید؛ اما با توجه به موقعیت و فاصله مناره (موقعیت کنونی در پشت ایوان جنوبی صحن عتیق) از روضهٔ منوره، معقول است که متصوّر شویم در حد فاصل روضهٔ منوره تا مناره بناهایی وجود داشته که معمار به ناچار مجبور بوده تا مناره را با این فاصله از گنبد بسازد. براساس متن کتاب تاریخی بیهقی: «مشهد علی بن موسی الرضا علیه‌السلام که بوبکر شهمرد کدخدای فائق الخادم خاصه آبادان کرده بود. سوری در آن زیادت‌های بسیار فرموده بود و مناره‌ای کرد و دیهی خرید فاخر و بر آن وقف کرد»(بیهقی، ۱۳۹۰:۴۵۴). منارهٔ طلای ایوان نادری را همان مناره ساخته سوری بن معتز می‌پندارند که در دورهٔ صفویه به کلی مرمت شد (مولوی و همکاران، ۱۳۶۹:۳۳). پس ساخت مناره از سوی سوری بن معتز (متوفی ۴۲۵هـ.ق) صاحب دیوان خراسان در زمان سلطان مسعود غزنوی پیش از سال ۴۲۵هـ.ق یعنی سال فوت سوری، صورت گرفته است. یعنی قبل از سال ۴۲۵هـ.ق مسجد بالاسر در حد فاصلهٔ مناره و روضهٔ منوّره ساخته شده بود و از این رو نمی‌توان این مسجد را ساخته عراقی دانست که در سال ۴۲۷ و ۴۲۸ هـ.ق صاحب دیوان خراسان بوده است.

هـ) از طرفی قرآن‌های وقفی در کتابخانه حرم وجود دارد که به صراحت به وجود مسجد در جوار قبه (روضهٔ منوره) اشاره دارد. بدیهی است قرآن‌هایی که قبل از سال ۴۲۷هـ.ق (زمانی که عراقی صاحب دیوان خراسان شده) بر حرم مطهر وقف شده، در رد دلیل ساخته شدن مسجد بالاسر از سوی ابوالحسن عراقی مفید واقع خواهد بود:

قرآن ابوجعفر موسوی سال ۴۰۲هـ.ق

این قرآن سی‌پاره که اکنون تنها پنج جزء آن در کتابخانه آستان قدس رضوی باقی‌مانده، در شوال سال ۴۰۲هـ.ق از سوی ابوجعفر موسوی بر حرم حضرت رضا علیه‌السلام، وقف شده است. متن وقف‌نامه آن به این شرح است: «وقفه و سبله السید أبوجعفر محمد بن موسی الموسوی تقبل الله منه علی مسجد مشهد الامام أبی‌الحسن علی بن موسی الرضا علیه‌السلام لایباع و لایوهب و لایخرج من سور المشهد و ذلک فی شوال سنة اثنتین و أربع مائة» (کریمی‌نیا، ۱۳۹۹الف:۷۷). ابوجعفر قرآن را وقف مسجد مشهد (مسجد بالاسر)، نموده و خروج آن را از محدوده باروی شهر ممنوع کرده است.این قدیمی‌ترین وقف‌نامه‌ای است که در آن به مسجد بالاسر اشاره شده است.

تصویر شماره ۱: نمونه‌ای از وقف‌نامه قرآن ابوجعفر موسوی (کریمی‌نیا، ۹۹: الف ۱۳۹۹)

تصویر شماره ۲: نمونه‌ای از وقف‌نامه قرآن ابوجعفر موسوی، نسخه قرآنی شماره ۴۸۷۸ (کریمی‌نیا، ۹۹: الف ۱۳۹۹)

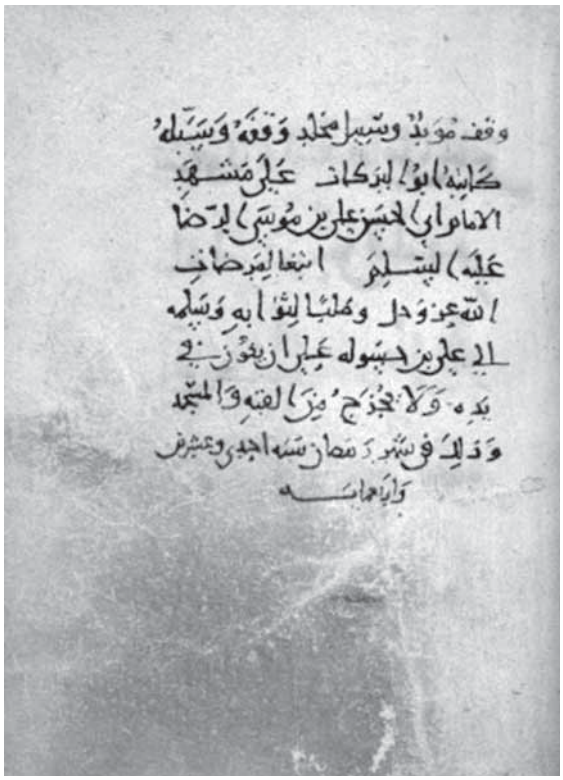
قرآن عبدالرحمن التاجر سال ۴۱۲هـ.ق

در وقفنامه قرآن سی‌پاره عبدالرحمن التاجر نیز این جمله قید شده است:«و حرام علی من یخرج ذلك من مشهده و هو القبة التی فیه تربته و عن المسجد التی تشرع بابه إلیه». از این رو، عبدالرحمن التاجر نیز به هنگام وقف قرآن بر حرم، اشاره می‌کند که خروج آن از محدوده قبه و مسجد، حرام است.

تصویر شماره ۳: نمونه‌ای از وقف‌نامه قرآن عبدالرحمن التاجر (جزوه قرآنی شماره ۳۳۱۶، کتابخانه آستان‌قدس رضوی)

قرآن ابوالبرکات سال ۴۲۱هـ.ق:

این قرآن سی‌پاره در رمضان سال ۴۲۱هـ.ق از سوی ابوالبرکات علی بن الحسین الحسینی بر روی کاغذ نوشته شده و بر حرم رضوی وقف شده است. اکنون ۱۸پاره از آن در کتابخانه آستان‌قدس رضوی موجود است. او از عالمان شیعی در قرن چهارم و ربع اول قرن پنجم هجری در نیشابور بوده و از جمله کسانی است که در سال ۳۶۷هـ.ق در مشهد امالی را از شیخ صدوق آموخته است. متن وقف‌نامه‌ای که در این قرآن آمده، به این مضمون است: «وقف موبد و سبیل مخلد وقفه و سبّله کاتبه ابوالبرکات علی مشهد الامام ابی الحسن علی بن موسی الرضا علیه‌السلم ابتغاء لمرضات الله عزوجل و طلبا لثوابه و سلّمه الی علی بن حسوله علی ان یکون فی یده و لا یخرج من القبه و المسجد ذلک فی شهر رمضان سنه احدی و عشرین و اربعمائه» (تصویر شماره۴)،(کریمی‌نیا، ب۱۳۹۹). ابوالبرکات در هنگام وقف، شرط نموده که قرآن از قبه و مسجد خارج نشود.



تصویر شماره ۴: وقف‌نامه قرآن ابوالبرکات؛ وقف‌نامه آغازین نسخه شماره ۳۳۲۴ (کریمی‌نیا، ۱۴۶: ۱۳۹۹)

نتیجه‌گیری:

منابع و کتب تاریخی و همچنین وقف‌نامه‌های قرآنی ابوجعفر موسوی، عبدالرحمن التاجر و ابوالبرکات بر وجود مسجد بالاسر در قبل از سال ۴۲۷هـ.ق گواهی دارند. از این رو این مسجد نمی‌تواند توسط ابوالحسن عراقی که در سال ۴۲۷هـ.ق صاحب دیوان خراسان شده، ساخته شده باشد. با توجه به حدیث بیان شده در عیون اخبارالرضا و خطبه‌ها و بیان احادیث توسط شیخ صدوق در شعبان ۳۶۷ و ذی‌الحجه ۳۶۸هـ.ق در مسجد مشهد، مسجد بالاسر در دورهٔ سامانیان وجود داشته است. بنابراین مسجد بالاسر همان مسجدی است که مقدسی آن را بهترین مسجد خراسان می‌داند و سازنده آن را عمیدالدوله فائق می‌خواند. با توجه به وجود مساجد جامع و بزرگ نوقان، طابران و نیشابور در خراسان، شاید نزدیکی مسجد بالاسر به قبر مبارک حضرت رضا علیه‌السلام و فضیلت نماز خواندن در مسجد بالاسر، موجب آن شده تا مقدسی، مسجد بالاسر را بهترین مسجد خراسان بداند. موضوعی که در کتیبه مرمت مسجد توسط عباسقلی‌خان هم به خوبی بدان اشاره شده است.

این مسجد فرخنده که بر مسجد اقصی　　دارد شـرف از مشهد سلطان خراسـان

بنابراین باید بیان نمود که مسجد بالاسر توسط عمیدالدوله فائق در دورهٔ سامانیان ساخته شده است.

جدول شماره یک: اشاره به وجود مسجد در جوار حرم (مسجد بالاسر) در طول تاریخ

ردیف	منبع	سال هـ.ق	توضیحات
۱	امالی شیخ صدوق	۳۶۷	جلسات بیان حدیث در ذی‌الحجه ۳۶۷ و شعبان ۳۶۸ هـ.ق
۲	کتاب احسن التقاسیم	۳۷۵	عمیدالدوله فائق نیز مسجدی بر آن ساخت که در همه خراسان به از آن نیست (مقدسی ج۲، ۱۳۶۱:۴۶۸)
۳	عیون اخبارالرضا	۳۸۱م	فلما خرجنا من المسجد (شیخ صدوق ج۱، ۱۳۸۷:۳۲۰)
۴	قرآن وقفی ابوجعفر موسوی	۴۰۲	وقفه و سبله السید أبوجعفر محمد بن موسی الموسوی تقبل الله منه علی مسجد مشهد الامام أبی‌الحسن علی بن موسی الرضا علیه‌السلام...
۵	قرآن وقفی علی بن عبدالرحمن التاجر	۴۱۲	و حرام علی من یخرج ذلك من مشهده وهو القبة التی فیه تربته وعن المسجد التی تشرع بابه إلیه
۶	قرآن وقفی ابوالبرکات	۴۲۱	و لا یخرج من القبه و المسجد
۷	کتاب تاریخ بیهقی	۴۳۱	«به نوقان رفتم و تربت رضا رضی‌الله عنه زیارت کردم، گور عراقی را دیدم در مسجد آنجا که مشهد است در طاقی پنج گز از زمین تا طاق و او را زیارت کردم» (بیهقی، ۱۳۹۰:۵۸۰).
۸	قرآن وقفی حسین بن علی بن حسین بقالان	۵۱۴	فی المسجد المبنی فی هذا المشهد
۹	ابوالمجد سعید بن محمد بن موسی البراوستانی	۵۱۵	یقرأ فی الروضه الرضویه و المسجد المتصل بالقبه
۱۰	علی بن محمد المعروف بالسرکرینی الرازی	۵۴۰	وقف علی المسجد المقدسه الرضویه النبویه الامامیه الطاهریه علی بن موسی الرضا علیهما السلام و الصلوه المعروف بمشهد الطوس
۱۱	محراب زرین فام	۶۴۰	ساخت محراب مسجد بالاسر توسط علی بن محمد ابی طاهر
۱۲	پنجره فولادی زرکوب حدفاصل مسجد و بقعه	۸۱۷	امر بعماره هذا البنجره من خالص ماله السلطان الاعظم مالک الرقاب الامم معزالدنیا و الدین شاهرخ بهادر خلدالله ملکه
۱۳	نصب در چوبی و مرمت مسجد	۸۳۰	امر هذه بتجدید العماره للمسجد الشریف المرتضی الاعظم الاعلم سلطان النقباء فی العالم امیر عبدالحی بن امیر طاهر موسوی
۱۴	تعمیر و مرمت پنجره فولادی زرکوب	۹۸۴	و اظن علی کافه العالمین بره عدله و احسانه و المال ایالت دستگاه محمدبیک موصلو ترکمان به تجدید مرمت یافت این پنجره مبارکه به اضافه آلات برنجی در تاریخ شهر جمادی‌الاخر سنه اربع و ثمانین و تسعمائه من الهجر کتیبه حسن بن رضا بن حاجی محمود الخادم

منابع:

۲۳. بینش، تقی. ۱۳۴۶. «مسجد بالاسر». **مجلهٔ نامهٔ آستان قدس**. شماره ۲۶-۲۷. ص ۶۰-۶۲.

۲۴. بیهقی، ابوالفضل محمد بن حسین. ۱۳۹۰. **دیبای دیداری، متن کامل تاریخ بیهقی**. تصحیح محمدجعفر یاحقی و سیدمهدی سیدی فرخد. تهران: سخن.

۲۵. رضایی برجکی، اسماعیل. ۱۳۹۳. «مسجد بالاسر». **دایرةالمعارف آستان قدس رضوی**. جلد اول. مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان‌قدس رضوی. ص۱۹۴-۱۹۶.

۲۶. سدیدالسلطنه. ۱۳۶۲. **سفرنامهٔ سدیدالسلطنه**. به کوشش احمد اقتداری. تهران: به نشر.

۲۷. سیدی فرخد، سید مهدی. ۱۳۹۴. «حضرت رضا علیه‌السلام و حرم و موقوفات اولیه آن به روایت ابوالفضل بیهقی». **فصلنامهٔ پاژ**. شماره ۱۷. ص ۱-۸.

۲۸. شیخ صدوق، ابن بابویه، محمدبن علی. ۱۳۷۶. **امالی**. تصحیح محمدباقر کمره‌ای. تهران: کتابچی.

۲۹. ــــــــــ . ۱۳۷۸هـ.ق. **عیون اخبارالرضا**. تهران: نشر جهان.

۳۰. شیخی، علیرضا و احمد تندی. ۱۳۹۴. «تاریخ‌یابی در مسجد بالاسر آستان‌قدس رضوی براساس مطالعهٔ تطبیقی ویژگی‌های کتیبه، نقش و ساخت آن با آثار شاخص چوبی وکاشی تزئینات معماری خراسان». **پژوهشنامهٔ خراسان بزرگ**. سال۶. شماره۱۸. ص ۸۱-۹۲.

۳۱. صمدی، حبیب‌الله. ۱۳۵۱. **راهنمای موزهٔ آستان قدس**.

۳۲. صنیع‌الدوله، محمدحسن خان. ۱۳۰۲. **مطلع الشمس**. چاپخانه دارالسلطنه.

۳۳. عطاردی، عزیزالله. ۱۳۷۱. **تاریخ آستان قدس رضوی**. جلد اول. تهران: انتشارات عطارد.

۳۴. کریمی‌نیا، مرتضی. الف ۱۳۹۹. «نسخه‌شناسی مصاحف قرآنی۱۲. ابوجعفر محمدبن موسی الموسوی، عالم و ادیب شیعه در قرن چهارم و قرآن وقفی‌اش بر حرم رضوی در سال ۴۰۲ هجری». **آینهٔ پژوهش**. سال ۳۱. شماره۶. ص۷۵-۱۰۵.

۳۵. ــــــــــ . ب ۱۳۹۹. «نسخه‌شناسی مصاحف قرآنی۹. یک عالم گمنام شیعی در قرن چهارم و پنجم هجری؛ ابوالبرکات الحسینی الجوری و کتابت قرآنی در ۴۲۱ هجری در نیشابور». **آینهٔ پژوهش**. سال ۳۱. شماره۳. ص۱۷۰-۱۲۱.

۳۶. مقدسی، شمس‌الدین ابی‌عبدالله. ۱۳۶۱. **احسن التقاسیم فی المعرفة الاقالیم**. ترجمه: علینقی منزوی. تهران: شرکت مؤلفان و مترجمان.

۳۷. مؤتمن، علی. ۱۳۴۸. **راهنما یا تاریخ آستان قدس**. تهران: انتشارات بانک ملی.

۳۸. مولوی، عبدالحمید، محمدتقی مصطفوی و ابراهیم شکورزاده. ۱۳۶۹. «سیر تحول معماری و توسعه آستان قدس رضوی». ترجمهٔ، رجبعلی یحیایی. **میراث جاویدان**. سال۱۷. شماره۶۵. صص:۳۲-۴۹.

Bala sar Mosque Dating

By Hamed Tahmasbi Zaveh[1]

Abstract:
The Bala sar Mosque is the first mosque and place of worship which was built in the west of the Razavi Mausoleum following the martyrdom of Imam Reza (A.S.). The Bala sar Mosque is likely the same mosque that Moqadasi considered the best mosque in Khorasan. Because of large and magnificent mosques in Nughan, Tabaran, and Nishapur in Khorasan, the proximity of the Bala sar Mosque to the Imam Reza's Holy Mausoleum, and the virtue of praying in this mosque may have led Moqadasi to consider the Bala sar Mosque as the best mosque in Khorasan. Although determining the construction date of the Bala sar Mosque would greatly help in understanding the emergence and evolution of the Holy Razavi Shrine's architectural complex, the exact construction date of this mosque has not yet been clearly identified and explained.
In an incorrect reading of the Tarikh-e Bayhaqi (Bayhaqi's History), the founder of this small mosque has been stated as Abu al-Hasan Iraqi, the secretary of Sultan Masoud Ghaznavi (r. 1030-1042). Moreover, the burial of Iraqi in the Bala sar Mosque has strengthened this claim. This article, in an attempt to provide a suitable answer to clarify the construction date and founder of the Bala sar Mosque, has tried to examine the issue of attributing the construction of the Bala sar Mosque to Abu al-Hasan Iraqi by presenting historical evidence and referring to the fifth century AH endowed Qur'ans to the Astan Quds Razavi. Finally, this article tries to prove that, as Moqadasi stated, this mosque was built by A'mid al-Duwlah Fa'iq during the Samanid period.

Keywords:
Bala sar Mosque, Imam Reza Shrine, Ghaznavid, Samanid.

1. PhD in Archaeology hamed.tahmasebizave@yahoo.com

A Study of Imam Reza's Stance towards His Brother, Ibrahim b. Musa al-Kazim's Political Actions Based on Numismatic Evidence

By Seyyed Mohammad Ali Mousavi[1]

Abstract:
Due to the lack of legitimacy of the Abbasid Caliphate among the Alawites, they staged numerous uprisings against the Abbasids during the Ma'mun's reign, one of the most significant being the uprising of Ibrahim b. Musa al-Kazim in Yemen and his minting of coins. Examining the conflict between the Alawites and Abbasids can provide valuable information for researchers. Previous historical sources do not report or provide information about the minting of coins by Ibrahim b.Musa al-Kazim, or at least such sources have not been identified or introduced until now. This research aims to identify the coins of Ibrahim b. Musa al-Kazim to answer questions such as: In which years and mints did Ibrahim b. Musa al-Kazim mint coins? What were the themes and concepts of his coins inscriptions? In addition, how many coins of the appointment of Imam Reza (A.S.) exist in the coin treasury of the Astan Quds Razavi Museum and what are their themes and concepts? The statistical population of this research consists of four known coins of Ibrahim b. Musa al-Kazim, and considering the events during his rule in Mecca, nine coins of the appointment of Imam Reza (A.S.), his elder brother, were also examined. The data collection method: Library and field studies, and the research approach is descriptive, analytical, and historical. The results indicate that the coins obtained from Ibrahim b. Musa al-Kazim belong to his rule period and the main themes of his coins refer to specific Qur'an verses and a phrase that attributes him to the Prophet in order to legitimize his uprising. In the treasury of the Astan Quds Razavi Museum, there are thirteen dirham coins of appointment, all of which include the name of Imam Reza (A.S.) and his attribution to Ali b. Abi Talib (A.S.), as well as the name of the caliph, the place of minting, and religious symbols.

Keywords:
Ibrahim b. Musa al-Kazim, Imam Reza (A.S.), coin, mint, inscriptions, themes.

1. History researcher and numismatist musavimohammadali123@gmail.com

Geometric Patterns in the Miniatures of the Andarznameh (Qabusnameh) Manuscript Held at the Cincinnati Museum; An Analytical Study

By Maryam Kamyar[1], Maryam Zar'e Khalili[2]

Abstract:
The Andarznameh, or Qabusnameh, a 44-chapter work, is one of the most important ethical books in instructive literature in 4th and 5th century AH in Iran. Its manuscript, dated 1090, is a valuable work in the Iranian literature and miniature painting. The Andarznameh preserved in the Cincinnati Museum, New York, is an instructive, ethical, social, and political advice book that includes illustrations at the end of each story for better understanding. Since the Andarznameh narrates the people story during the Ziyarid era, the clothing and miniatures patterns are noteworthy. This article tries to examine the decorations of the fabrics in the miniatures of the mentioned manuscript in the context of Iranian miniature painting. A part of this Manuscript is kept in the Cincinnati Museum. This qualitative-analytical and descriptive research shows that the fixed geometric patterns in the designs have a structured system, and the decorations of the Andarznameh miniatures have a geometric system from the design structure perspective. These patterns mainly include floral motifs, and animal motifs such as birds, which are characteristic of early Islamic fabric designs, can also be seen. Among the floral motifs, the Iranian-style geometric structure is discernible.

Keywords:
Ziyarid, Andarznameh, painting, fabric pattern, geometric patterns.

1. Assistant Professor, Research Institute for Humanities and Cultural Studies, Encyclopedia Research Center, Interdisciplinary Group mpkamyar@gmail.com
2. Assistant Professor, Faculty of Art, Zanjan University maryamkhalili1398@gmail.com

The Representation of the Peacock Symbol in Ritual Artifacts of the Astan Quds Razavi Treasury

By Heshmat Kafili[1], Mona Mousavi[2]

Abstract:
The Astan Quds Razavi Treasury houses a collection of historical and artistic works, created by both renowned and anonymous artists, as well as offerings from devotees to this Holy Shrine. Among these, there are valuable pieces of Islamic art that hold significant ritual and symbolic value. One such symbol is the peacock, frequently depicted in various art forms, and is of interest due to its aesthetic and symbolic significance. This study aims to examine historical and cultural artifacts, specifically focusing on the peacock symbolic representation in the ritual objects of the Imam Reza's Shrine Museum. By identifying artifacts within the Razavi cultural heritage collection and posing hypothetical questions, we seek to achieve our research objectives.Researchers in this study have found a meaningful connection between the creators' spiritual beliefs and, sometimes, the patrons, as well as the cultures from which they originated. Furthermore, in the continuity of this artistic tradition, each artist has followed an ancient pattern for creation.
Research Objectives:
1. To examine the significance of the cultural and artistic context in the artwork formation and creation.
2. To investigate the craftsmen's thoughts influence on visualizing the peacock in relation to these artifacts function.
Research Questions:
1. Did the works' creators examined in this article consider the peacock's symbolic aspect in their visualization, or was it purely decorative?
2. Did the cultural context influence the peacock symbolic aspect?

Keywords:
Ritual objects, peacock, Astan Quds museum, symbol.

1. Researcher in Archaeology and Art History
2. MA in Archaeology
kafili.h1963@gmail.com
mona.mousavi@gmail.com

A Study of Geometric Patterns in the Illustrated Manuscript of Jami's Silsilat al-Dhahab, Preserved in the Golestan Palace Museum

By Maryam Aziminezhad[1]

Abstract:
Iranian painting is a radiant facet of Iranian art, its roots tracing back to pre-Islamic art and its brilliance shining throughout Islamic eras. This research delves into the geometric patterns found in the illustrated manuscript of Jami's Silsilat al-Dhahab. Currently housed in the Golestan Palace Museum, this manuscript, containing fourteen illustrations, is one of the lesser-known works from the Safavid period, with limited detailed information available beyond its inclusion in certain sources. This study primary objective is to introduce the characteristics of the geometric patterns in the Silsilat al-Dhahab illustrated manuscript. Consequently, the following fundamental question was addressed: What are the structural features of the geometric patterns in the illustrated manuscript of Silsilat al-Dhahab? This is a fundamental research conducted using a library-based approach, qualitatively analyzed using historical and descriptive-analytical methods. The research population encompasses all illustrations of the Silsilat al-Dhahab manuscript, with all fourteen illustrations being considered, and a specific analysis conducted on the six illustrations containing geometric knots. The research findings indicate an emphasis on the manifestation of geometric ornaments within the overall composition of the illustration, playing a significant role in structuring and organizing the image. The presence of these embellishments not only enhances the visual richness and image's aesthetic appeal but also contributes to the precision of the visual space and the deepening of concepts.

Keywords:
Miniature painting, Jami's Silsilat al-Dhahab, Geometric patterns.

1. Faculty Member, Birjand University maryam.aziminezhad@birjand.ac.ir

Women's Representation Analysis in Lithographic Illustrations of the Shahnamehs during Qajar Era

By Mostafa La'l Shateri[1], Mojgan Arasteh[2]

Abstract:
In Persian literature, Ferdowsi's Shahnameh is a prime example that pays attention to the role and status of women. In most narratives, women are present alongside men in wars, governance, and other affairs. Throughout Iran art history, the Shahnameh has been illustrated by many painters. After the lithography introduction to Iran during the Qajar era, many illustrators produced lithographic versions of the Shahnameh, resulting in Shahnamehs with unique and beautiful images. In the images of the studied lithographic Shahnamehs, The level of women's presence is an issue worth considering. The main goal of this research is to identify and examine the status and level of women's presence in the lithographic Shahnamehs' illustrations during the Qajar era (published in Iran in 1888, 1896, 1928, 1973, and 1943). This research is based on the following question: Which of the stories in the Shahnameh that feature women has received the most attention from illustrators? This research employs a descriptive-analytical method based on archival research (lithographic collections of the Astan Quds Razavi Central Library and the National Library). The analyzed images depict women with altered identities, conforming to the social and cultural norms of the Qajar era (such as patriarchal perspective). The remarkable roles and distinctive feminine characteristics such as allure, beauty, decision-making power and authority, are largely overlooked. Considering the cultural constraints of the time, artists have focused on representing female characters in only five stories (the union of Zal and Rudabeh, Siavash passing through fire, Esfandiyar's sisters, Bahram-e Gur and Azadeh, and Barbad playing for Khosrow Parviz), conforming to the prevailing social norms.

Keywords:
Qajar era, lithography, illustration, Shahnameh, Women.

1. Assistant Professor, Department of Archaeology and History, Faculty of Humanities, University of Neyshabur, Iran
mostafa.lalshateri@neyshabur.ac.ir
2. MA Graduate, Illustration Department, Ferdows Higher Education Institute, Mashhad, Iran araste367@gmail.com

Identifying Dimensions and Components of Intangible Cultural Heritage Education in Museums; Meta-synthesis Method

By Azam Safipur[1], Reza Afhami[2], Marjan Kiyan[3]

Abstract:

Intangible cultural heritage has become a significant focus for international organizations in recent decades. These organizations recognize museums as suitable places for preserving and disseminating intangible cultural heritage. However, how to teach this heritage in museums is a subject that requires careful consideration and research, as museum activities have traditionally focused on tangible heritage. This research aims to identify the educational components of intangible heritage in museums. It employs a qualitative approach using the seven-stage meta-synthesis method of Sandelowski and Barroso (2007). To this end, the researcher first defined the research questions to determine the scope of the studies conducted. Then, to gather information to answer the research question, relevant and credible written sources were examined. The study population consisted of published articles in accessible and reputable Persian and English databases in six Persian and seven international databases between 2000 and 2021.Based on quality assessment criteria, 460 sources were identified from 3000 sources, and 25 relevant sources were selected based on article quality assessment criteria. Then, the data was analyzed in three coding stages. Based on the research results, 85 initial codes were extracted, from which 24 categories were identified. Based on these categories, eight essential components were identified as dimensions and influential components in intangible heritage education in museums: the cycle of educational tools for intangible culture, emphasis on study, the role of awareness, accessible education, and integration of museum preservation with education, elements of intangible heritage, intangible culture, and the role of institutions in preserving cultural heritage .The findings of this research can be used by institutions and cultural organizations in cultural heritage education policies and can contribute to improving the performance of intangible heritage education in museums.

Keywords:

Awareness, Museum Education, Meta-synthesis, Intangible Cultural Heritage.

1. PhD at Art Research, Faculty of Architecture and Urban Planning, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran
a.safipour@modares.ac.ir
2. Associate Professor, Art Research Department, Faculty of Architecture and Urban Planning, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran
afhami@modares.ac.ir
3. Associate Professor, Curriculum Studies Department, Faculty of Psychology and Educational Sciences, Kharazmi University, Tehran, Iran
kian@khu.ac.ir

Narrative Analysis in the Illustrations of Ilkhanid's Lusterware Ceramics; With Emphasis on the Correlation between Text and Image in the Lusterware Ceramics Collection at the National Museum of Iran

By Toktam Akbari[1], Reza Khazaei[2] *

Abstract:
The magnificent architectural complex of the Imam Reza's Shrine is not only a final destination for the hearts, but also a healer for the eyes and a manifestation of culture, art, science, and literature. Among the cultural manifestations of the Holy Shrine that recall the Iranians' ancient beliefs are scenes depicting mythological narratives in various locations. Beyond the architectural structure and spatial design of the Shrine, which are likely shaped by their mythological origins, the Shrine's miniaturists, with their understanding and mastery of certain motifs' mythological functions, have utilized them. While taking advantage of their decorative aspects, they seem to have intended to visualize the myths and legendary narratives that have formed the backbone of Iranian culture and history for millennia by embodying their core elements on the Shrine complex buildings. Mythical creatures such as dragons and real animals like lions and cows, and vital elements such as the sun, birds, and plants plays a defining role in the cycle of life and the governance of the universe, are among the motifs that have shaped the mythological scenes of the Shrine's tile work and miniature painting. This article will explore the philosophical significance and function of each element.

Keywords:
Imam Reza's Shrine, mythology, history, motif, inscription, miniature painting.

1. MA Student in Handicrafts, Research Orientation *tktmakbry29@gmail.com*
2. PhD at Art Research, Lecturer, Faculty of Art, University of Birjand *reza.khazaei64@gmail.com*

Ancient Iranian Mythology Manifestations in the Imam Reza's Shrine

By Rjab Ali Labbaf Khaniki[1]

Abstract:
The magnificent architectural complex of the Imam Reza's Shrine is not only a final destination for the hearts, but also a healer for the eyes and a manifestation of culture, art, science, and literature. Among the cultural manifestations of the Holy Shrine that recall the Iranians' ancient beliefs are scenes depicting mythological narratives in various locations. Beyond the architectural structure and spatial design of the Shrine, which are likely shaped by their mythological origins, the Shrine's miniaturists, with their understanding and mastery of certain motifs' mythological functions, have utilized them. While taking advantage of their decorative aspects, they seem to have intended to visualize the myths and legendary narratives that have formed the backbone of Iranian culture and history for millennia by embodying their core elements on the Shrine complex buildings. Mythical creatures such as dragons and real animals like lions and cows, and vital elements such as the sun, birds, and plants plays a defining role in the cycle of life and the governance of the universe, are among the motifs that have shaped the mythological scenes of the Shrine's tile work and miniature painting. This article will explore the philosophical significance and function of each element.

Keywords:
Imam Reza's Shrine, mythology, history, motif, inscription, miniature painting.

1. Archaeologist, Founding Director of Kohn Boom-e Khorasan Cultural Research Institute rajablabbaf@yahoo

3

Zarrīn Fām; Biannual journal of Museum Studies
Astan-e Quds-e Razavi Museum's Journal
Volume 2, Issue 3 (Autumn and Winter 2024)

Publisher: The Organisation of the Libraries, Museums and Archives of Astan-e Quds-e Razavi
Managing Director: Mahdi Qaiṣari Nik
Editor-in-Chief: Ḥikmat'ullah Mullah Ṣalihi
Coordinating Manager: Māndānā Yamīni

Editorial board:
Dr. Ṭahira ʿAzīm-Zada Tehrāni, retired associate professor of the Islamic Azad University of Mashhad
Dr. Farhād Khusravī Bīzhāʾim, associate professor of the Art University of Isfahan
Dr. Maytham Labbāf Khānīki, associate professor of the Archeology Department at the University of Tehran
Dr. Hayedeh Lāla, retired associate professor of the Archeology Department at the University of Tehran
Dr. Muḥammad Mortiẓāyī, associate professor of Iran's research institute for cultural heritage and tourism (RICHT)
Dr. Ḥikmat'ullah Mullah Ṣalihi, full professor of the Archeology Department at the University of Tehran
Dr. Marẓia Pīrāvi Vanak, associate professor of the Art University of Isfahan
Dr. Aḥmad Ṣalihi Kākhkī, full professor of the Art University of Isfahan
Dr. Moḥsin Ṭabassi, associate professor of the Islamic Azad University of Mashhad
Dr. Bahāra Taqavī Nezhād, associate professor of the Art University of Isfahan

International Editorial Board:
Dr. Sheila Blair, Norma Jean Calderwood University Professor of Islamic and Asian Art at Boston College and Hamad bin Khalifa Endowed Chair of Islamic Art at Virginia Commonwealth University (VCU)
Dr. Sheila R. Canby, Curator Emerita of the Department of Islamic Art at the Metropolitan Museum of Art, New York and a former curator of Islamic art and antiquities at the British Museum
Dr. Markus Ritter, Professor of the History of Islamic Art and Deputy Head of the Department of Art History, University of Vienna

Editorial Advisory Board:
Maryam Habībī Qāeni Bāygi, Curator of the Department of Qurʾān Manuscripts at the Razavi Museum
Ḥishmat Kafīlī, archeologist
Dr. Reza Khazāʾī, Lecturer of the Faculty of Art at the University of Birjand
Rajab ʿAli Labbāf Khānīki, archeologist and director of Kohan Būm-e Khurasan institute for cultural research
Dr. Mahdi Ṣahrāgard, assistant professor of the Islamic Azad University of Mashhad
Dr. Ṣadr'uddin Ṭahiri, assistant professor of the Art University of Isfahan

Editor: Aṣghar Irshād Sarābiy
English Text Editor and Translator: Ali Kāzerooni Zand
Graphic Designer: Nīmā Naghavi
Calligrapher of the Logo Design: Muḥammad ʿAli Farāsati

Journal's Office address:
Research Department, As tan-e Quds-e Razavi Museum, Kawthar Courtyard, Holy Shrine of Imam Reza (AS), Mashhad, Iran.
Tel: +98 (0)51 32241105 and 32235329

In the name of God