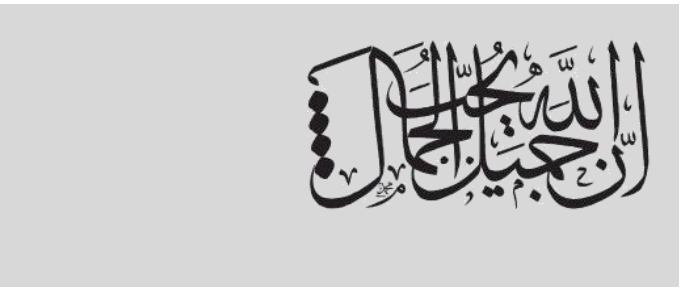

إن الله جميل يحب الجمال

فصلنامه هنرهای کاربردی
دانشکده هنر و معماری، دانشگاه سمنان
فصلنامه علمی دانشکده هنر، معماری و شهرسازی
دوره پنجم، شماره ۲، تابستان ۱۴۰۴
صاحب امتیاز: دانشگاه سمنان
شاپا چاپی: ۲۲۵۲-۰۲۶۰
شاپا الکترونیکی: ۲۸۲۱-۰۶۷۰
مدیر مسئول: دکتر بیتا مصباح
سردبیر: دکتر ابوالقاسم دادور

گروه دبیران: (بر اساس حروف الفبا):

دکتر پویان آزاده	استادیار، دانشکده موسیقی، دانشگاه هنر ایران تهران
دکتر فریده آفرین	دانشیار، دانشکده هنر، معماری و شهرسازی، دانشگاه سمنان
دکتر سمیه باصری	دانشیار، دانشکده هنر، معماری و شهرسازی، دانشگاه سمنان
دکتر مهدی حسینی	استاد، دانشگاه هنر تهران
دکتر قدرت‌الله خیاطیان	استاد، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه سمنان
دکتر صمد سامانیان	دانشیار، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر تهران
دکتر فرزانه فرخ‌فر	دانشیار، دانشکده هنر، دانشگاه نیشابور
دکتر فتانه محمودی	دانشیار، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه مازندران
دکتر حکمت‌اله ملاصالحی	استاد، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران
دکتر جواد نیستانی	استاد، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس

عضو مشورتی گروه دبیران: دکتر محمد خزائی
دستیار سردبیر: دکتر امیرحسین صالحی
مدیر داخلی: دکتر نجیبه رحمانی
مشاور علمی: دکتر حسین شجاعی‌قادی‌کلائی
ویراستار ادبی (فارسی): الهام حرمان
صفحه‌آرا: الهام حرمان
کارشناس نشریه: الهام حرمان

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

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

فهرســــــــت

بررسی مراکز تولیدی آثار شیشه‌ای ایران در دوران اسلامی ۶

حسین صدیقیان [۱]

حمید حسنعلی‌پور [۲]

[۱] استادیار، گروه باستان‌شناسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه لرستان، خرم‌آباد، ایران.

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

مطالعه رابطه‌ی متن و تصویر در کاشی‌های زرین‌فام دوره‌ی ایلخانی ۱۸

صدیقه پورمختار [۱]

[۱] استادیار، گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران. (نویسنده مسئول)

مطالعه‌ی تحلیلی– تطبیقی ساختار و ویژگی‌های تزیینی محراب کاشی مسجد جامع ورزنه ۳۴

زهرا راشدنیا [۱]

احمد صالحی‌کاخکی [۲]

[۱] دانش‌آموخته دکتری، گروه باستان‌شناسی (دوران اسلامی)، دانشکده حفاظت و مرمت، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.

[۲] استاد، گروه باستان‌شناسی، دانشکده حفاظت و مرمت، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران. (نویسنده مسئول)

مطالعه و تحلیل نقش پرنده در سفال نقش کنده نوع آقکند ۵۲

عاطفه فاضل [۱]

ابوالفضل عبداللهی‌فرد [۲]

[۱] استادیار، گروه هنرهای صناعی، دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنراسلامی تبریز، تبریز، ایران. (نویسنده مسئول)

[۲] دانشیار، گروه هنرهای تجسمی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنراسلامی تبریز، تبریز، ایران.

تحلیل و گونه‌شناسی سفال‌های (قرون ۶ تا ۸ هجری قمری) موجود در موزه مراغه ۶۶

مهدی کاظم‌پور [۱]

صحرا ساکی [۲]

[۱] دانشیار، گروه باستان شناسی، دانشکده حفاظت آثار فرهنگی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران. (نویسنده مسئول)

[۲] دانش‌آموخته کارشناسی‌ارشد، گروه باستان شناسی، دانشکده حفاظت آثار فرهنگی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.

تحلیلی بر گفتمان اعتراضی گرافیتی شهر نیویورک در دهه ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ میلادی (نظریه ارنستو لاکلا و شانتال موفه) ۸۴

حمیده محمودزاده [۱]

نجیبه رحمانی [۲]

[۱] استادیار، گروه نقاشی، دانشکده معماری و هنر، دانشگاه گیلان، رشت، ایران.

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

Vol. 5, Issue 2, Serial Number 18, Summer 2025, pp. 5-16

Semnan University

Journal of Applied Arts

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

ISNN: 2821-0670

Scientific– Research Article

Investigating the Production Centers of Iran's Glass Works in the Islamic Era

Hossein Sedighian [1], Hamid Hasanalipoor [2](Corresponding Author)

[1] Assistant Professor, Department of Archaeology, Faculty of Literature and Humanities, Lorestan University, Lorestan, Iran.

[2] Assistant Pprofessor, Department of Archaeology, Faculty of Art and Architecture, Zabol University, Zabol, Iran.

(Received: 22.07.2024, Revised: 29.09.2024, Accepted: 13.10.2024)

https://doi.org/10.22075/aaj.2024.34809.1278

Abstract

One of the relatively important and well-known products of Iran in the Islamic era is various glass containers and works. Due to the relatively easy availability of raw materials and uncomplicated manufacturing conditions, glass has been one of the common but not very expensive products of Iran during this period. Based on this, it can be seen that in this land, these works were mainly built with the purpose of practical use and not as a luxury and ornamental aspect. The thing about these containers is the little and limited knowledge about their production centers; Except for a few known centers, there is not much knowledge about other production centers of these works. Based on this, the questions are always raised whether the land of Iran was one of the main centers of glass production in different Islamic periods or not? And in which centers, what kind of products and with what scale or volume? According to these questions, the main goals of the current research included the investigation and identification of different production centers of glass containers in Iran in the Islamic era, as well as the approximate knowledge of the possible types and volume of productions of these centers. According to these goals, the current research method is descriptive-analytical and the method of collecting information is mainly based on library sources. As a result of this research, it was found that glass containers were produced during different Islamic centuries and in many centers. But in the meantime, centers such as Nishapur, Jurjan and Sirjan were engaged in the production of glass works on a large scale and with a variety of different forms. However, the production of some centers such as Ardeshir-Khore and Bishapur has been on a small scale and includes the specialized production of some containers such as perfumes.

Keywords: Glass Making, Manufacturing Centers, Iran, Islamic Era.

1- Email: Sedighian.h@lu.ac.ir

2- Email: Hasanalipoor@uoz.ac.ir

How to cite: Sedighian, H. and Hasanalipoor, H. (2025). Investigating the Production Centers of Iran's Glass Works in the Islamic Era, Journal of Applied Arts, 5(2), 5-16.

Doi: 10.22075/aaj.2024.34809.1278

مقاله علمی- پژوهشی

بررسی مراکز تولیدی آثار شیشه‌ای ایران در دوران اسلامی

حسین صدیقیان [۱]
حمید حسنعلی‌پور (نویسنده مسئول) [۲]

[۱] استادیار، گروه باستان‌شناسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه لرستان، خرم‌آباد، ایران.
[۲] استادیار، گروه باستان‌شناسی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه زابل، زابل، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۵/۰۱، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۷/۰۸، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۳/۰۷/۲۲)
https://doi.org/10.22075/aaj.2024.34809.1278

چکیده

یکی از تولیدات نسبتاً مهم و شناخته شده ایران در دوران اسلامی را ظروف و آثار شیشه‌ای گوناگون تشکیل می‌دهد. شیشه به‌دلیل در دسترس بودن نسبتاً راحت مواد اولیه و شرایط ساخت نه‌چندان پیچیده، از تولیدات رایج اما نه‌چندان گران‌بهای ایران در طول این دوران بوده‌است. بر همین اساس مشاهده می‌شود که در این سرزمین عمدتاً با هدف استفاده کاربردی از این آثار و نه به‌عنوان جنبه تجملی و زینتی، ساخته شده‌اند. نکته‌ای که در ارتباط با این ظروف وجود دارد، شناخت اندک و محدود در زمینه مراکز تولیدی آن‌ها است؛ به نحوی که به جز چند مرکز شناخته شده، آگاهی چندانی در ارتباط با سایر مراکز تولیدی این آثار وجود ندارد. بر همین اساس همواره این پرسش‌ها مطرح می‌شود که آیا سرزمین ایران در ادوار مختلف اسلامی، از مراکز اصلی تولید شیشه بوده‌است یا خیر؟ این که در چه مراکزی، چه نوع تولیداتی و با چه مقیاس یا حجمی تولید می‌شده‌است؟ با توجه به این پرسش‌ها، اهداف اصلی پژوهش حاضر، شامل بررسی و شناسایی مراکز تولیدی مختلف ظروف شیشه‌ای ایران در دوران اسلامی و نیز شناخت تقریبی انواع و حجم احتمالی تولیدات این مراکز بوده‌است. با توجه به این اهداف، روش پژوهش حاضر توصیفی– تحلیلی و شیوه گردآوری اطلاعات عمدتاً بر پایه منابع اسنادی است. در نتیجه این پژوهش چنین مشخص شد که در طول قرون مختلف اسلامی و در مراکز متعددی ظروف شیشه‌ای تولید می‌شده‌است. اما در این میان مراکزی هم‌چون نیشابور، جرجان و سیرجان با مقیاس زیاد و با تنوع فرم‌های مختلف، به تولید آثار شیشه‌ای مشغول بودند. اما تولیدات برخی مراکز هم‌چون اردشیرخوره و بیشاپور، با مقیاس اندک و شامل تولید تخصصی برخی ظروف هم‌چون عطردان، بوده‌است.

واژه‌های کلیدی: شیشه‌گری، مراکز تولیدی، ایران، دوران اسلامی.

1- Email: Sedighian.h@lu.ac.ir
2- Email: Hasanalipoor@uoz.ac.ir

شیوه ارجاع به این مقاله: صدیقیان، حسین و حسنعلی‌پور، حمید. (۱۴۰۴). بررسی مراکز تولیدی آثار شیشه‌ای ایران در دوران اسلامی، نشریه هنرهای کاربردی، ۵(۲)، ۱۶-۵. Doi: 10.22075/aaj.2024.34809.1278

مقدمه

فرایند تولید شیشه در ایران حداقل از حدود هزاره دوم پیش از میلاد به بعد، شروع شد (امامی و پاک گوهر، ۱۳۹۶). این روند در طول دوران اسلامی نیز ادامه پیدا کرد که در نتیجه آن و در مراکز گوناگون شاهد تولیدات متنوعی از ظروف شیشه‌ای هستیم. در آغاز ورود اسلام به ایران، با وجود آن‌که شاهد تغییر حکومت و ورود اقوام جدید به سرزمین ایران هستیم، اما صنایع تولیدی محلی از این تحولات آسیب چندانی ندیده و روند تولیدات خود را در این دوران جدید نیز ادامه دادند؛ اما به‌تدریج از قرن سوم هجری به بعد، تغییراتی در این صنایع ایجاد شده و سنت هنری ساسانی به اسلامی تغییر یافت (Ricke, 2002: 39). از این تاریخ به بعد است که عملاً در برخی مراکز ایران، آثار شیشه‌ای مختلف با کاربری و اهداف گوناگون تولید شده‌است.

آن‌چه که تاکنون در ارتباط با هنر شیشه‌گری ایران در دوران اسلامی نگاشته و منتشر شده، بیشتر شامل بررسی شیوه‌های مختلف ساخت و پرداخت این آثار در قرون مختلف بوده که بعضاً مقایسه‌هایی نیز با سایر سرزمین‌ها صورت پذیرفته‌است. اما در زمینه شناخت مراکز تولیدی این آثار در قرون مختلف اسلامی، خلاء نسبی دیده می‌شود؛ چرا که تاکنون پژوهش مستقلی در این زمینه صورت نپذیرفته و هر آن‌چه در این ارتباط منتشر شده، بیشتر شامل اشاراتی به یک مرکز تولیدی بوده مانند سیرجان یا مرتبط با یک دوره زمانی خاص بوده‌است مانند قاجاریه. بر همین اساس ضرورت داشت که در یک پژوهش مستقل، به بررسی شواهد تاریخی و باستان‌شناسی مراکز تولید شیشه در ایران دوران اسلامی پرداخته شود؛ موضوعی که تاکنون هیچ پژوهش مستقل و جامعی در مورد آن صورت نپذیرفته‌است. با توجه به این موارد، هدف اصلی پژوهش حاضر بررسی و شناسایی مراکز بزرگ و کوچک تولید شیشه در ایران دوران اسلامی و انواع شیشه‌های تولیدی این مراکز است. مهم‌ترین پرسش پژوهش حاضر بر این امر استوار است که در قرون مختلف اسلامی و در کدام مراکز، شیشه تولید شده و شامل چه انواعی از لحاظ فرم یا کارکرد می‌گردد؟

پیشینه پژوهش

با توجه به منابع منتشر شده موجود، تاکنون پژوهش‌های مختلفی از جنبه‌های گوناگون، در زمینه شیشه‌های ایران در دوران اسلامی، منتشر شده‌است. گروهی از این پژوهش‌ها، صرفاً در ارتباط با یافته‌های شیشه‌ای به‌دست‌آمده از برخی محوطه‌های باستانی هم‌چون نیشابور، جرجان و سیرجان هستند (معطوفی، ۱۳۹۳؛ Kroger, 1995 و Morgan & Leacherby, 1987). در این منابع بیشتر به بیان توضیح مختصری در ارتباط با شواهد تولید در محوطه‌ها و نیز طبقه‌بندی انواع فرم‌ها و ویژگی‌های تزیینی آن‌ها پرداخته‌اند. گروه دیگری از منابع، به‌صورت کلی در ارتباط با شیشه‌های دوران اسلامی ایران نگاشته شده که در موزه خاصی نگهداری شده یا از طرق خاصی به‌دست آمده‌اند (فوکایی، ۱۳۷۱؛ خلیلی، ۱۳۸۷؛ علی‌اکبرزاده کردمیهنی، ۱۳۶۸). این منابع نیز به جز توصیفاتی در زمینه فرم‌های این ظروف و مکان‌های احتمالی تولید آن‌ها، سخن چندانی بیان نکرده‌اند. در پاره‌ای از پژوهش‌ها نیز بیشتر به بیان ویژگی‌های فنی و تزیینی ظروف شیشه‌ای تولیدی ایران پرداخته و کمتر به موضوعات دیگر هم‌چون مراکز تولیدی پرداخته‌اند (صالح‌وند، ۱۴۰۲). گونه‌شناسی و بررسی برخی فرم‌های شیشه‌ای خاص مانند عطردان یا کاسه‌های تولیدی ایران نیز پاره‌ای دیگر از پژوهش‌های مرتبط در این زمینه را شامل می‌شود (برای نمونه رک: جانبازی و محمدزاده، ۱۳۹۰؛ زمانی‌سعدآبادی و دیگران، ۱۳۹۹). به جز این موارد، در خلال برخی گزارش‌ها یا توصیفات منابع تاریخی نیز اشاراتی پراکنده در زمینه مراکز تولیدی ظروف شیشه‌ای ایران شده‌است. در پژوهش حاضر سعی بر آن شده که با بهره‌گیری از همه این منابع، تا حد امکان، به بررسی مراکز تولیدی ظروف شیشه‌ای ایران در دوران اسلامی پرداخته شود.

روش پژوهش

برای انجام پژوهش حاضر از روش توصیفی– تحلیلی استفاده شده که داده‌های آن صرفاً بر پایه مطالعات اسنادی و بررسی اسناد منتشر شده یا منتشر نشده، به‌دست‌آمده در زمینه موضوع مورد مطالعه است.

قرون اولیه‌ی اسلامی

آن‌چه که از بررسی منابع تاریخی قرون اولیه اسلامی حاصل شد، چنین مشخص گردید که در این منابع از مراکز تولید شیشه این دوران ایران سخن چندانی به میان نیامده‌است. بر همین اساس با استناد به این متون نمی‌توان با قطعیت سخن چندانی را بیان کرد. البته در برخی اشارات و شواهد غیر مستقیم، می‌توان نشانه‌هایی از تولید شیشه این دوران را در متون پیدا کرد. به‌عنوان نمونه مقدسی مؤلف قرن چهارم هجری، اشاره به این نکته دارد که در اطراف کاشان گیاهی وجود دارد که می‌توان از آن برای تولید شیشه‌های سفید براق استفاده کرد (مقدسی، ۱۳۶۱: ۵۹۳). منطقه‌ای که این گیاه در آن رشد کرده، احتمالاً در نزدیکی روستای کوهستانی قهرود کاشان بوده‌است (مافروخی‌اصفهانی، ۱۳۸۵: ۶۴). علاوه‌براین اشارات کوتاه، وجود برخی اسامی مربوط به شخصیت‌های تاریخی این دوران نیز نشان‌دهنده وجود مشاغل مرتبط با حرفه شیشه‌گری در برخی مراکز هم‌چون شهر نیشابور بوده‌است. به‌عنوان نمونه می‌توان به دو شخصیت ساکن قرون ۴-۵ هـ‌ق نیشابور، یعنی ابوعمرو محمد بن ابراهیم زجاجی و ابوالقاسم فضل بن احمد تاجر زجاجی، اشاره کرد (قشیری، ۱۳۷۴: ۷۷؛ ابن‌نجار، ۱۴۱۷: ۱۴۹). البته احتمال داده می‌شود که یکی از این دو شخصیت، در کنار شغل شیشه‌گری به تجارت این حرفه نیز مشغول بوده یا اینکه کاملاً تاجر شیشه در شهر نیشابور بوده‌است (ثنایی و قنوات، ۱۳۹۶: ۲۰۸). در همین ارتباط برخی پژوهش‌گران اعتقاد دارند که در تولیدات شیشه نیشابور، شواهد شاخصی به‌کار نرفته که نشان‌دهنده صادراتی بودن آن باشد (Kroger, 1995: 33). اما این دیدگاه با شناسایی نمونه‌های تولیدی نیشابور در سیراف تا حدودی قابل تردید است (Whitehouse, 1968: 18).

اندک بودن اشارات منابع تاریخی به مراکز تولید شیشه ایرانِ اوایل اسلام، تا حد زیادی با نتایج به‌دست آمده از کاوش‌های باستان‌شناسی و شناسایی برخی شیشه‌های کتیبه‌دارِ این دوران، جبران شده‌است. از معدود شیشه‌های کتیبه‌دار این دوران که اشاره‌ای به مرکز تولیدی آن شده، می‌توان به یکی از ظروف مجموعه سن‌مارک اشاره کرد که در زیر آن کلمه «خراسان» نوشته شده‌است (اتینگهاوزن و دیگران، ۱۳۷۶: ۲۸). وجود این کلمه و نیز وجود معدود شخصیت‌های تاریخی شیشه‌گرِ نیشابوری، نشان‌دهنده جایگاه خراسان و به‌ویژه شهر نیشابور در امر تولید شیشه بوده‌است. همین امر تا حدودی با توجه به کاوش‌های باستان‌شناسی این شهر به اثبات رسیده‌است.

در کاوش‌های پیش از انقلاب نیشابور، قطعات زیادی از قالب‌های شیشه‌گری و شواهد بسیار مرتبط با تولید شیشه اوایل اسلام هم‌چون قالب، به‌دست‌آمده که نشانه متقنی از تولید شیشه در این مرکز است؛ اما در این کاوش‌ها هیچ کوره شیشه‌گری از این دوران به‌دست نیامد (دیماند، ۱۳۶۵: ۲۳۰؛ Kroger, 1995: 20)؛ البته در کاوش‌های پس از انقلاب و در محدوده شادیاخ، شواهد متقنی از دو کارگاه تولید شیشه شناسایی شد که مربوط به قرون میانی اسلامی بوده و در جای دیگر بدان پرداخته خواهد شد (لباف‌خانیکی، ۱۴۰۰: ۲۲۲). لازم به ذکر است که با توجه به ظروف شیشه‌ای فراوان اوایل اسلام به‌دست‌آمده از کاوش‌های نیشابور که عموماً بی‌رنگ هستند، چنین مشخص می‌گردد که در طول این دوران با مقیاس بالا، انواع فنون و فرم‌های ساخت شیشه مثل کاسه، بطری و ابریق با تزییناتی هم‌چون حکاکی و قالبی، در تولیدات نیشابور

به‌کار گرفته می‌شد (Kroger, 1995: 21).

در محدود خراسان بزرگ و در کاوش‌های باستان‌شناسی مسجد جامع قائن نیز شواهدی از تولید شیشه شناسایی شده‌است. در کاوش‌های این لایه تاریخی بنا، بقایای یک کارگاه شیشه‌گری به‌دست‌آمد که در آن علاوه بر کوره، چندین قالب گچی با بدنه صاف و صیقلی در کف فضا، وجود داشت که تا حدودی مشابه نمونه‌های شادیاخ بوده‌است؛ با این تفاوت که قاب‌های به‌دست‌آمده در کاوش‌های قائن به نسبت ساده‌تر و ابتدایی‌تر بوده‌اند (لباف‌خانیکی، ۱۳۹۱: ۲۲-۲۱؛ لباف‌خانیکی، ۱۳۹۱: ۱۰۲). با توجه به این‌که کارگاه شیشه‌گری قائن در حد فاصل لایه اول و سوم بنا بوده که مربوط به بازه زمانی قرن دوم و چهارم هجری است، کاوش‌گر اعتقاد دارد که این کارگاه مربوط به قرن سوم هجری بوده و در عین حال که قدیمی‌ترین کارگاه تولید شیشه‌های تخت شناخته شده در ایران نیز محسوب می‌شود؛ کارگاهی که صرفاً در آن شیشه‌های تخت با هدف استفاده در سازه‌های معماری تولید می‌شده‌است (لباف‌خانیکی، ۱۳۹۱: ۲۳).

تصویر ۱- قاب‌های گچی شناسایی شده در کارگاه شیشه‌گری به‌دست‌آمده در کاوش‌های مسجد جامع قائن. منبع: (لباف‌خانیکی، ۱۳۹۱: ۲۱)

بندر سیراف نیز یکی از مراکز مهم تجاری ایران در اوایل اسلام محسوب می‌شده که ضمن تجارت کالاهای گوناگون، کارگاه‌های تولید شیشه نیز در آن‌جا فعال بوده‌است. در کاوش‌های این محوطه، بقایای چند کارگاه شیشه‌گری از سده ۳ تا ۵ هـ‌ق به‌دست‌آمده که در این کارگاه‌ها شواهدی هم‌چون کوره، مواد اولیه به‌شکل خرده شیشه، وازده‌های کوره شیشه‌گری و انبوهی از قطعات شیشه، شناسایی شده‌است. شیشه‌های تولیدی این محوطه بیشتر به رنگ آبی و سبز بوده اما در کنار نمونه‌های تولیدی محلی، شیشه‌های بی‌رنگ تولید خراسان و مصر نیز به این منطقه وارد شده‌است. در این کارگاه‌ها نیز انواع مختلفی از ظروف شیشه‌ای با فرم‌های گوناگون تولید شده که از حجم قابل توجهی نیز برخوردار بوده‌است (سمسار؛ ۱۳۷۵: ۲۶۳ و ۲۵۱؛ Whitehouse, 1968: 18–19؛ Whitehouse, 1975: 267–268؛ Swan, et.al, 2017: 102-103). در محدوده نیمه جنوبی ایران علاوه بر سیراف، در بررسی‌های سطحی محوطه لافت ۱ (QS133) جزیره قشم نیز شواهد فراوانی از شیشه و جوش‌شیشه به‌دست‌آمده که نشان‌دهنده تولید این محصول در محوطه است. با توجه به گاهنگاری‌های مقایسه‌ای دیگر آثار به‌دست‌آمده در این محوطه، احتمالاً بازه زمانی اوایل اسلام تا دوره سلجوقی را می‌توان برای شیشه‌های تولیدی آن در نظر گرفت (خسروزاده، ۱۳۹۴: ۶۸-۶۷).

بیشاپور نیز از دیگر مراکزی است که در کاوش‌های باستان‌شناسی آن، بقایای یک کوره شیشه و شواهد مرتبط فراوانی هم‌چون جوش‌شیشه به‌دست‌آمده است. به گفته کاوش‌گر این محوطه، این کوره احتمالاً در بازه زمانی قرن ۳ تا ۵ هـ‌ق فعال بوده و بیشتر ظروف شیشه‌ای مرتبط با عطردان در آن تولید می‌شده‌است (امیری، ۱۳۹۳: ۶۷–۶۶؛ امیری و برفی، ۱۳۹۴: ۲۱۰). همین وضعیت را می‌توان در محوطه اردشیرخوره فیروزآباد یا شهر گور اوایل اسلام ملاحظه کرد. در بررسی‌های باستان‌شناسی این محوطه شواهدی متقنی از تولید شیشه به‌دست‌آمده که بیشتر مرتبط با ظروف عطردان بوده‌است. احتمال داده شده که این ظروف با اهداف ثانویه و در روند تولید گلاب معروف به جوری این منطقه، مورد استفاده قرار می‌گرفته‌است (کریمیان و منتظر ظهوری، ۱۳۹۳: ۲۳۸-۲۳۶).

در کاوش‌های شهر شاهی شوش نیز شواهدی از یک کوره کوچک شیشه‌گری شناسایی شده که احتمالاً مربوط به قرون ۲-۳ هـ‌ق بوده‌است (Rosen-Ayalon, 1972: 171-182؛ هاردی‌گیلبر،

۱۳۷۶: ۲۶۲). علاوه بر شوش، در کاوش‌های باستان-شناسی شهر قدیم سیرجان نیز شواهد متقنی از ۱۷ کوره تولید شیشه به‌دست‌آمده که احتمالاً مربوط به بازه زمانی قرون ۴-۵ هـ‌ق هستند (Morgan & Williamson, 1987 ؛Leacherby, 1987). هم-چنین در بررسی‌های سطحی این محوطه نیز تعداد زیادی شواهد مرتبط با تولید شیشه هم‌چون جوش کوره و قطعات بسیار شیشه‌های تک‌رنگ عمدتاً به رنگ سبز و با فرم‌های گوناگون، شناسایی شد که حاکی از تولید زیاد و تنوع فراوان این آثار در خود محوطه، طی این بازه زمانی است (کریمیان و افضلی، ۱۴۰۰: ۲۸۲). علاوه بر این مراکز، در کاوش‌های شهر کهن جیرفت نیز بقایای یک کوره تولید شیشه شناسایی شده که متأسفانه کاوش‌گر آن، اطلاعات چندانی در زمینه این کوره منتشر نکرده‌است. اما با توجه به آن‌که این کوره در بافت اوایل اسلام محوطه شناسایی شده، احتمالاً مربوط به همین بازه زمانی بوده‌است؛ در عین حال که احتمالاً حجم تولیدات آن نیز نسبتاً محدود بوده‌است (چوبک، ۱۳۹۱: ۸۶). در محدوده استان کرمان، علاوه بر سیرجان و جیرفت، در کاوش‌های باستان‌شناسی قلعه منوجان نیز نشانه‌هایی اندک، از تولید شیشه هم‌چون نمونه‌های دفرمه و جوش‌شیشه به‌دست‌آمده که احتمالاً مربوط به بازه زمانی قرن ۴-۵ هـ‌ق هستند (علیدادی‌سلیمانی، ۱۳۹۷: ۹۴۶).

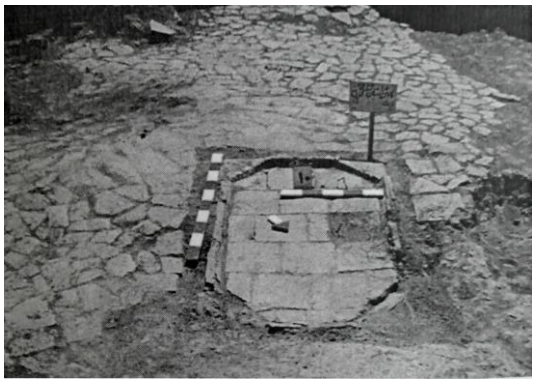
قرون میانی اسلامی

با بررسی منابع تاریخی قرون میانی اسلامی نیز شواهد معتبر چندانی از مراکز تولید شیشه شناسایی نشد. البته اشاراتی غیر مستقیم هم‌چون ساخت شیشه‌هایی با رنگ‌های مختلف (طوسی، ۱۳۶۳: ۱۴۸) و یادگیری فرایند تولید شیشه توسط غازان‌خان (همدانی، ۱۳۸۸: ۱۷۲)، حاکی از تولید شیشه در این دوران است. علاوه‌براین، برخی منابع نیز اشاره به معادن مرتبط با مواد اولیه تولید شیشه در برخی مناطق کرده‌اند که به نحوی برای ما اهمیت دارد. به‌عنوان نمونه در برخی منابع اشاراتی در زمینه معادن بلور در کوه‌های کاشان و طوس شده‌است (کاشانی، ۱۳۸۶: ۱۴۱؛ جوهری نیشابوری، ۱۳۸۳: ۲۰۹-۲۰۸). علاوه‌براین در همین منبع اشاره به این نکته شده که در خراسان، بلور گداخته را شکرسنگ می‌نامیدند (همان: ۲۰۹). در همین محدوده خراسان و نزدیک روستای دوین مشهد نیز، منابع غنی از گیاه اشنان یا اشنونان وجود داشته که یکی از ترکیبات مهم شیشه‌گری محسوب می‌شده-است (جهت آگاهی بیشتر رک: صالحوند، ۱۴۰۲: ۵۸). به استناد منابع تاریخی این گیاه با حجم بالا از این منطقه به شهر نیشابور ارسال می‌شده‌است (بیهقی، ۱۳۶۱: ۲۸۰). شهر شیراز نیز احتمالاً در زمان حکومت اتابکان سلغری و آل‌اینجو، طی بازه زمانی قرن هفتم و هشتم هجری، از مراکز تولیدی ظروف شیشه شراب بوده‌است که این روند در زمان حکومت آل‌مظفر، به - دلیل سخت‌گیری‌های مذهبی تا حدودی دچار افول شده بود. این شهر هم‌چنین به دلیل صادرات قابل توجه شراب، گلاب و عرق نرگس، از مراکز مهم تولید قرابه و پیاله شیشه‌ای در این دوران بوده‌است (بحرانی‌پور، ۱۳۸۸: ۱۸). با استناد به اشارات این منابع می‌توان چنین بیان کرد که حداقل در سه منطقه خراسان، کاشان و شیراز، احتمالاً در این دوران، شیشه تولید می‌شده‌است.

با وجود اشارات محدود و اندک منابع تاریخی، شواهد متقنی نیز از تولید شیشه در طول این دوران به‌دست آمده‌است. در همین ارتباط باید به این نکته اشاره شود که یکی از مهم‌ترین مراکز تولید شیشه این دوران شهر جرجان بوده که در طول دوره سلجوقی از مراکز معتبر در این زمینه محسوب می‌شده‌است. تاکنون در کاوش‌های این محوطه بقایای چهار کوره شیشه‌گری به‌دست آمده‌است (مرتضایی، ۱۳۸۳: ۱۵۷ و ۱۵۹؛ شیشه‌گر، ۱۳۸۲: ۲۴؛ شیشه‌گر، ۱۳۹۰: ۱۴۷؛ محمد-زاده‌میانجی و چنانه، ۱۳۹۳). شیشه‌های تولیدی این محوطه عموماً به رنگ‌های حنایی، قهوه‌ای نباتی، لاجوردی، سبز و خاکستری بوده و شامل فرم‌هایی هم‌چون عطردان، گلدان، فنجان و آب‌خوری می‌شود (مرتضایی، ۱۳۸۳: ۱۶۶). در این کارگاه‌ها، شیشه‌های بسیار نازکی و عموماً ساده‌ای با مقیاس بالا تولید شده

که بعضاً روی برخی از آن‌ها تزییناتی هم‌چون مینایی، تراشیده و کنده‌کاری، به‌کار رفته‌است (گلاک و هیراموتو، ۱۳۵۵: ۱۰۳).

در کاوش‌های پس از انقلاب و در محدوده شادیاخ نیشابور نیز، شواهد متقنی از دو کارگاه تولید شیشه مربوط به قرن ششم هجری شناسایی شد که در آن‌ها بقایای شاخصی هم‌چون کوره، قاب هشت‌وجهی آجر-فرش و قطعات فراوان شیشه‌های ذوب‌شده داخل و اطراف کوره، به‌دست‌آمده است (لباف‌خانیکی، ۱۴۰۰: ۲۲۲، ۲۵۴ و ۶۸۳). به اعتقاد لباف‌خانیکی قاب هشت‌وجهی آجرفرش به‌دست‌آمده در این کارگاه‌ها، نشانه‌ای از تولید شیشه‌های تخت بوده‌است (همان). این کارکرد احتمالی، با شناسایی شیشه‌های تخت بزرگ و کوچک در کاوش‌های قبل از انقلاب نیشابور، تا حدودی قابل توجیه‌است (Kröger, 1995: 184).



تصویر ۲- بخشی از کارگاه شیشه‌گری شادیاخ یا قاب هشت-وجهی آجرفرش آن. منبع: (لباف‌خانیکی، ۱۴۰۰: ۲۲۲)

در کاوش‌های قبل و پس از انقلاب شهر حریره کیش نیز بقایای چهار کوره شیشه‌گری شناسایی شده که احتمالاً مربوط به بازه زمانی اواخر دوره سلجوقی تا ایلخانی بوده‌اند (Whitehouse, 1975: 267–268؛ لک‌پور، ۱۳۸۵: ۳۷۰). در این کاوش‌ها قطعات درپوش کوره، انباره کوره، شیشه دفرمه، شیشه دورریز، حوضچه‌های آب و فلزات و ابزار مربوط به شیشه‌گری شناسایی شده‌است. این کوره‌ها در فضایی به مساحت ۴۰۰ متر مربع پراکنده بوده که احتمالاً محله شیشه-گران بوده و در آن‌جا انواع مختلفی از ظروف شیشه‌ای و حتی النگو با مقیاس بالا تولید می‌شده‌است (لک‌پور، ۱۳۸۵: ۳۷۱-۳۷۰).

در کاوش‌های باستان‌شناسی لایه‌های مربوط به دوران اسلامی پاتپه گونسپان ملایر نیز شواهدی از یک کارگاه تولید شیشه به‌دست‌آمده که در دو فضای تقریباً چهارضلعی قرار داشته و بقایای یک کوره شیشه‌گری و حجم زیادی قطعات شیشه، النگو، مهره و جوش‌شیشه در آن به‌دست آمده‌است. به گفته کاوش‌گران این کوره در مرحله دوم ساخت‌وسازهای دوران اسلامی این محوطه شکل گرفته که احتمالاً مربوط به بازه زمانی دوره سلجوقی یا ایلخانی بوده-است؛ احتمالاً در این کارگاه و با حجم اندکی برخی آثار شیشه‌ای مانند النگو و مهره تولید می‌شده‌است (رضوانی و رشیدی‌ارزنده، ۱۳۹۰: ۲۵۹-۲۵۸).

قرون متأخر اسلامی

بر خلاف قرون اولیه و میانی، در بازه زمانی قرون متأخر اسلامی، اطلاعات زیادی در منابع تاریخی منتشر شده که حاکی از تولید شیشه در بسیاری از مراکز این دوران بوده‌است. با توجه به این اشارات چنین مشخص می‌شود که در طول دوره صفویه و در بسیاری از شهرهای آن روزگار، کارگاه‌های شیشه‌گری دایر بوده اما عموم تولیدات آن‌ها از کیفیت بالایی برخوردار نبوده‌است (شاردن، ۱۳۷۲: ۸۹۲). از جمله شهرهایی که عمدتاً در فصل بهار به تولید شیشه در این دوره مشغول بودند می‌توان به شیراز با تولیدات مرغوب، اصفهان با تولیدات بی‌کیفیت و قم، اشاره کرد (همان: ۸۹۲ و ۱۸۹۸). در شهر تبریز نیز کارگاه تولید شیشه وجود داشته که هم‌چون اصفهان بیشتر از خرده‌های شیشه برای تولید ظروف جدید استفاده می‌کردند (کربلایی‌تبریزی، ۱۳۸۳: ۴۵۸). علاوه بر تولیدات داخلی، در این دوره آینه‌های شیشه‌ای نیز از ونیز به ایران صادر می‌شده‌است (همان: ۸۹۲).

با استناد به منابع تاریخی، روند تولید ظروف شیشه‌ای در دوره افشار و به‌ویژه زندیه نیز ادامه پیدا کرده و شهرهایی هم‌چون شیراز، به‌طور پیوسته در این دوره نیز دارای کارگاه‌های شیشه‌گری بوده‌اند. در این شهر نه تنها قلیان‌های شیشه‌ای بسیار معروف کریم‌خانی

تولید شده، بلکه ظروف شیشه‌ای سفید ظریف و بزرگی نیز به تولید می‌رسیده که عموماً برای نگهداری آب‌غوره و شراب مورد استفاده قرار گرفته و بعضاً به دیگر شهرها و حتی مناطقی هم‌چون بصره و هندوستان نیز صادر می‌شده‌است (نیبور، ۱۳۵۴: ۷۰).

روند تولید ظروف شیشه‌ای در دوره قاجاریه نیز ادامه پیدا کرد با این تفاوت که از زمان حکومت ناصرالدین-شاه به بعد، علاوه بر کارگاه‌های محلی، کارخانه‌های شیشه‌گری نیز با هدف مقابله با واردات گسترده مصنوعات شیشه در برخی شهرها هم‌چون قم، اصفهان، تبریز و تهران، شروع به‌کار کردند؛ هر چند که در این زمینه موفقیت چندانی حاصل نشد (خانپور و آشوری، ۱۳۹۱: ۶۷-۶۱). از جمله کارگاه‌ها یا کارخانه‌های تولید شیشه این دوره می‌توان به نمونه-های شهر قم اشاره کرد که در آن‌جا و در برخی کارگاه‌ها ظروفی هم‌چون کوزه قلیان، قندان، کاسه و گلاب‌پاش تولید می‌شده‌است (نجم‌الدوله، ۱۳۸۶: ۵۷؛ دالمانی، ۱۳۳۵: ۴۲۸). در این شهر شش کارخانه بلورسازی و چندین کارخانه شیشه‌گری وجود داشته-است (قریشی‌کرین، ۱۳۹۰: ۴۲۳). علاوه بر قم، در شهرهایی هم‌چون اصفهان و شیراز نیز در این دوره به تولید شیشه مشغول بودند که تولیدات آن‌ها بعضاً با کارهای ایتالیایی نیز برابری می‌کرد (دالمانی، ۱۳۳۵: ۴۲۷؛ پولاک، ۱۳۶۸: ۳۸۸؛ قریشی‌کرین، ۱۳۹۰: ۴۲۳). البته در کارگاه‌های شیراز، بعضاً شیشه‌هایی به شیوه دمیدن در قالب تولید می‌شده که فرم‌های متفاوتی نسبت به سایر جاه‌ها داشتند (وارینگ، ۱۴۰۰: ۳۱). در شهر تهران نیز کارخانه‌های تولید شیشه دایر شده که در آن تولیداتی نه چندان مرغوب عرضه می‌شده‌است (افضل‌الملک، ۱۳۶۱: ۱۶۰). در شهر کرمان نیز کارگاه‌هایی دایر بوده که بیشتر به تولید بطری شیشه‌ای مشغول بودند (Floyer, 1882: 300).

علاوه بر کارگاه‌های شیشه‌گری، در منابع تاریخی این دوران، بعضاً اشاراتی به معادن مرتبط با مواداولیه تولید شیشه نیز شده‌است. از آن جمله می‌توان به معدن سنگ منگنز یا مغنسیا اشاره کرد که در حوالی کرمان دایر بوده‌است (پولاک، ۱۳۸۶: ۳۸۶؛ عیسوی، ۱۳۶۲: ۴۲۲) یا گیاه اشنان برای ساخت قلیاب که از اطراف کویر قم و شهر بابک به‌دست می‌آمده‌است (همان: ۳۸۸؛ افشار، ۱۳۸۵: ۲۵۸).

با وجود اشارات گسترده منابع تاریخی قرون متأخر اسلامی در زمینه مراکز شیشه‌گری این دوران ایران، تاکنون شواهد اندکی از کارگاه‌های این دوران به‌دست آمده‌است. یکی از دلایل این امر را می‌توان به کاوش-های محدود شهری در بافت‌های تاریخی این دوره و نیز تخریبات گسترده ابنیه این دوران در سایه ساخت-وسازهای جدیدتر شهری، اشاره کرد. اما از آن‌چه تاکنون در این زمینه شناسایی شده می‌توان به شواهد تولید النگوهای سیاه‌رنگ در بندر کنگ قدیم و شمد دیده‌بان در محدوده شهرستان بندر لنگه، اشاره کرد. در این دو محوطه علاوه بر فراوانی النگوهای سیاه‌رنگ، نمونه‌های جوش شیشه و النگوهای دفرمه نیز در بررسی‌های سطحی آن به‌دست‌آمده که احتمالاً مربوط به اواخر دوره صفویه هستند (آقاعلی‌گل و دیگران، ۱۴۰۱: ۱۷۸). علاوه بر کنگ، در سطح محوطه تَم گز جزیره قشم نیز به فراوانی جوش شیشه، خرده شیشه و النگو پراکنده بوده که حاکی از تولید شیشه با حجم بالا در این محوطه است. در ارتباط با قدمت این محوطه تاریخ دوران اسلامی و در مطالعات جدیدتر، تاریخ دوره صفویه را برای این محوطه کارگاهی در نظر گرفته‌اند (خسروزاده، ۱۳۹۴: ۶۹؛ امیدی، ۱۴۰۳). علاوه بر این موارد، پریسمان هم که به بررسی آثار سفالی کرانه شمالی خلیج‌فارس پرداخته، اشاره به سه قطعه وازده آجری کوره شیشه‌گری قرون متأخر اسلامی می‌کند که مکان کشف آن‌ها مشخص نیست (Priestman, 2005: 27 & 275).

نتیجه‌گیری

بر خلاف آن‌چه که قبلاً بیان می‌شده، ایران در طول دوران اسلامی، یکی از مراکز مهم تولید ظروف و آثار شیشه‌ای گوناگون و متنوع بوده‌است. هر چند که از لحاظ تنوع تزیینات، قابل مقایسه با سرزمین‌هایی هم-چون مصر و سوریه نبوده‌است. در طول این دوران،

انواع مختلف ظروف شیشه‌ای با کاربری‌های گوناگون و حتی بعضاً النگو و مهره، تولید شده و بعضاً به مناطق مختلف صادر شده‌است مانند صادرات برخی تولیدات شیشه‌ای نیشابور به سیراف در قرون اولیه اسلامی.

در طول قرون اولیه اسلامی و در مراکزی هم‌چون نیشابور، قائن، سیراف، اردشیرخوره، شوش، سیرجان و بیشاپور، ظروف شیشه‌ای تولید شده‌است. در این میان مراکزی هم‌چون نیشابور و سیرجان دارای حجم تولید بالا و تنوع فرم‌های شیشه‌ای گوناگون بوده‌اند. این امر نشان می‌دهد که احتمالاً در این مراکز تولید کارگاهی شیشه با هدف مصرف داخلی و صادرات به شهرها و مناطق دیگر، صورت پذیرفته‌است. اما در برخی مراکز دیگر، با حجم کمتر و احتمالاً به تولید تخصصی یک نوع شیشه و با اهداف دیگر هم‌چون نگهداری مایعات مختلف داخل آن‌ها، مشغول بوده‌اند از آن جمله می‌توان به تولید شیشه‌های تخت در قائن و عطردان‌ها در اردشیرخوره اشاره کرد که اولی احتمالاً در معماری و دومی برای نگهداری گلاب جوری مورد استفاده قرار می‌گرفتند.

در طول قرون میانی اسلامی نیز علاوه بر اشارات منابع تاریخی به برخی مراکز هم‌چون کاشان، نیشابور و شیراز، شواهد تولید آثار شیشه‌ای در مراکزی هم‌چون نیشابور، جرجان و کیش، نیز به‌دست آمده‌است. در این میان مراکزی هم‌چون جرجان دارای تولید با مقیاس و تنوع بالا بوده اما در مراکزی هم‌چون پاتپه گونسپان ملایر، تولید با مقیاس کمتر و احتمالاً تخصصی در زمینه تولید النگو و مهره، صورت گرفته‌است. این روند در طول قرون متأخر اسلامی نیز ادامه یافته‌است؛ با این تفاوت که بیشتر دانش ما در زمینه مراکز تولیدی این دوران بر اساس اشارات منابع تاریخی بوده‌است مانند شهرهای شیراز و قم. اما در این میان شواهد باستان‌شناسی اندکی نیز در برخی محوطه‌های باستانی هم‌چون بندر کنگ به‌دست‌آمده که احتمالاً تولید تخصصی النگوهای شیشه‌ای در آن صورت می‌گرفته‌است.

منابع

- آقاعلی‌گل، داوود؛ امیدی، کاظم؛ رحیمی، طیبه؛ مرادی، محمود (۱۴۰۱)، شناسایی ترکیبات شیمیایی النگوهای شیشه‌ای به‌دست‌آمده از محوطه کرانه‌ای بندر کنگ قدیم و پسکرانه‌ای شمد دیده‌بان، *مجله پژوهه باستان‌سنجی*، ۸(۲)، ۱۹۱-۱۶۵.
- ابن‌نجار، ابوعبدالله‌محمد (۱۴۱۷)، *ذیل تاریخ بغداد، تحقیق مصطفی عبدالقادر عطا*، بیروت، دارالکتب العلمیه.
- اتینگهاوزن، ریچارد و دیگران (۱۳۷۶)، *هنر سامانی و غزنوی*، ترجمه یعقوب آژند، تهران، نشر مولی.
- افشار، ایرج (۱۳۸۵)، *فرهنگ ایران‌زمین*: تلگرافچی فرنگی، تهران: نشر سخن.
- افضل‌الملک، غلام‌حسین (۱۳۸۱)، *افضل‌التواریخ*، به‌کوشش سیروس سعدوندیان و منصوره اتحادیه، تهران: نشر تاریخ ایران.
- امامی، محمدامین و پاک‌گوهر، سجاد (۱۳۹۶)، مفتول‌های شیشه‌ای چغازنبیل: اولین نشانه‌های شیشه‌گری ایران در هزاره دوم پیش از میلاد، نشریه پژوهه باستان‌سنجی، ۵، ۱۵–۱.
- امیدی، کاظم (۱۴۰۳)، پرونده ثبتی محوطه تاریخی تم گز جزیره قشم، *آرشیو اداره‌کل میراث فرهنگی، گردشگری و صنایع‌دستی استان هرمزگان*، منتشر نشده.
- امیری، مصیب (۱۳۹۳)، نهمین فصل کاوش در شهر تاریخی بیشاپور، مقاله‌های کوتاه دوازدهمین گردهمایی سالانه باستان‌شناسی کشور، کوشش حمیده چوبک، تهران، *انتشارات پژوهشگاه میراث فرهنگی*، ۶۸–۶۶.
- امیری، مصیب؛ برفی، سیروس (۱۳۹۴)، یافته‌های نو از نهمین فصل کاوش در شهر تاریخی بیشاپور، مفاخر میراث فرهنگی ایران: جشن‌نامه دکتر صادق ملک شهمیرزادی، به کوشش مرتضی حصاری، تهران، *انتشارات پژوهشگاه میراث فرهنگی*، ۲۱۸ – ۲۰۳.
- بحرانی‌پور، علی (۱۳۸۸)، اصناف و صنایع در بازار شیراز در سده‌های هفتم و هشتم قمری، *مجله تاریخ ایران*، ۶۲، ۲۵-۱.

- بیهقی، علی‌بن‌زید (۱۳۶۱)، *تاریخ بیهق*، تصحیح احمد بهمنیار، تهران: کتابفروشی فروغی.
- پولاک، یاکوب ادوارد (۱۳۶۸)، *سفرنامه پولاک: ایران و ایرانیان*، ترجمه کیکاوس جهانداری، تهران: نشر خوارزمی.
-ثنایی، حمیدرضا؛ قنوات، عبدالرحیم (۱۳۹۶)، صنایع عمده نیشابور در سده‌های سه تا شش هجری بر پایه داده‌های باستان-شناختی و منابع مکتوب، فصل‌نامه پژوهش‌های تاریخی، ۳۶، ۲۱۷ – ۱۹۵.
-جانبازی، فاطمه؛ محمدزاده، مهناز (۱۳۹۰)، بررسی عطردان‌های شیشه‌ای ایران در دوران اسلامی، *مجله جلوه هنر*، ۵، ۱۴-۵.
- جوهری‌نیشابوری، محمدبن‌ابی‌البرکات (۱۳۸۳)، *جواهرنامه نظامی*، تصحیح ایرج افشار و محمدرسول دریاگشت، تهران: مؤسسه نشر میراث مکتوب.
- چوبک، حمیده (۱۳۹۱)، سفالینه‌های دوران اسلامی شهر کهن جیرفت، *مجله مطالعات باستان‌شناسی دانشگاه تهران*، دوره ۴، شماره ۱، ۱۱۲ – ۸۳.
- خانپور، آرزو؛ آشوری، محمدتقی (۱۳۹۱)، تلاش‌های دوران قاجار برای تولید شیشه در ایران، *مجله مطالعات تاریخ فرهنگی*، ۴، شماره ۱۲، ۵۳-۸۲.
- خانپور، آرزو؛ سهرابی‌نصیرآبادی، مهین (۱۳۹۹)، شیشه‌گری قبل از انقلاب صنعتی به روایت اسناد تصویری، *مجله هنرهای صناعی اسلامی*، ۴، شماره ۱، ۴۴ – ۳۵.
- خسروزاده، علیرضا (۱۳۹۴)، بررسی آثار و محوطه‌های اسلامی جزیره قشم، *مجله اثر*، شماره ۶۹، ۷۸-۶۳.
- خلیلی، ناصر (۱۳۸۷)، *کارهای شیشه، ج۱۰ از مجموعه هنر اسلامی*، ترجمه سودابه رفیعی‌سخایی و غلامحسین‌علی مازندرانی، تهران: نشر کارنگ.
- دالمانی، هانری‌رنه (۱۳۳۵)، *سفرنامه از خراسان تا بختیاری*، ترجمه محمدعلی فره‌وشی، تهران: نشر امیرکبیر.
- دیماند، س. م (۱۳۶۵)، *راهنمای صنایع اسلامی*، ترجمه عبدالله فریار، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- رضوانی، حسن؛ رشیدی‌ارزنده، مصطفی (۱۳۹۰)، آثار معماری دوره اسلامی در پاتپه ملایر، از مجموعه باستان‌شناسی ایران در دوره اسلامی، به‌کوشش محمدابراهیم زارعی، همدان: *انتشارات دانشگاه بوعلی‌سینا*، ۲۸۵-۲۵۱.
- زمانی‌سعدآبادی، معصومه؛ اسدی، سمیه؛ شمیلی، فرنوش (۱۳۹۹)، مطالعه سیر تحول کاسه‌های شیشه‌ای ایران از قرون ۴ تا ۷ هـ‌ق از منظر ریخت‌شناسی، *مجله نگارینه هنر اسلامی*، ۷، شماره ۱۹، ۲۲۶-۲۰۷.
- سمسار، محمدحسن (۱۳۵۷)، *جغرافیای تاریخی سیراف*، تهران: انتشارات آثار انجمن ملی ایران.
- شاردن، ژان (۱۳۷۲)، *سفرنامه شاردن*، ترجمه اقبال یغمایی، ۵ ج، تهران: نشر توس.
- شیشه‌گر، آرمان (۱۳۸۲)، صنعت ساخت آبگینه در دوره سلجوقی و معرفی چند نمونه آن، *مجله موزه‌ها*، شماره ۳۷، ۲۹–۲۴.
- شیشه‌گر، آرمان (۱۳۹۰)، پیوست‌ها و تعلیقات مقاله ظروف شیشه‌ای و سنگی نوشته کارل یوهان لام، ترجمه پرویز مرزبان، در مجموعه سیری در هنر ایران، ج ۶ و ۱۵، تهران، *شرکت انتشارات علمی و فرهنگی*، ۱۵۷–۱۳۴ و ۳۶۰–۳۳۸.
- طوسی، خواجه‌نصیرالدین (۱۳۶۳)، *تنسوخ‌نامه ایلخانی*، تصحیح محمدتقی مدرس رضوی، چاپ دوم، تهران: انتشارات روزنامه اطلاعات.
- علی‌اکبرزاده‌کردمیهنی، هلن (۱۳۶۸)، *شیشه مجموعه بازرگان*، تهران: انتشارات سازمان میراث فرهنگی کشور.
- علیدادی‌سلیمانی، نادر (۱۳۹۷)، گزارش پی‌گردی و کاوش باستان‌شناسی قلعه منوجان: فصل نخست، مجموعه مقالات کوتاه هفدهمین گردهمایی سالانه باستان‌شناسی ایران، به کوشش روح‌الله شیرازی و شقایق هورشید، ج ۲، تهران: *انتشارات پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری*، ۹۴۹-۹۴۶.
- عیسوی، چارلز (۱۳۶۲)، *تاریخ اقتصادی ایران: دوران قاجاریه*، ترجمه یعقوب آژند، تهران: نشر گستره.
- فوکایی، شین‌جی (۱۳۷۱)، *شیشه ایرانی*، ترجمه آرمان شیشه‌گر، تهران: انتشارات سازمان میراث فرهنگی کشور.

- قریشی‌کرین، حسن (۱۳۹۰)، *قم در دوره قاجار: از تأسیس تا مشروطه*، قم: نشر زائر.
- قشیری، ابوالقاسم (۱۳۷۴)، *ترجمه رساله قشیریه*، تصحیح بدیع‌الزمان فروزان‌فر، تهران، نشر علمی فرهنگی.
- کاشانی، عبدالله‌بن‌علی (۱۳۸۶)، *عرایس‌الجواهر و نفایس‌الاطایب*، تصحیح ایرج افشار، تهران: نشر المعلی.
- کربلایی‌تبریزی، حافظ‌حسین (۱۳۸۳)، *روضات‌الجنان و جنات‌الجنان، تصحیح جعفر سلطان‌القرائی*، ۲ ج، تبریز: نشر ستوده.
- کریمیان، حسن؛ افضلی، زینب (۱۴۰۰)، شهر سیرجان یکی از مراکز شیشه‌گری جنوب‌شرق ایران در سده‌های اولیه اسلامی: طبقه‌بندی و گونه‌شناسی شیشه‌های شهر قدیم، مجله *مطالعات باستان‌شناسی*، دوره ۱۳، شماره ۳، ۲۸۶–۲۶۸.
- کریمیان، حسن؛ منتظرظهوری، مجید (۱۳۹۳)، اردشیرخوره از شکل‌یابی تا زوال با استناد به متون تاریخی، *مجله پژوهش‌های ایران شناسی*، دوره ۴، شماره ۲، شماره پیاپی ۲، ۸۳-۶۵.
- کیانی‌زاد، مریم؛ قیم، بهادر (۱۳۹۴)، جایگاه باستانی شهر باستانی حریره در جزیره کیش، *فصل‌نامه جندی‌شاپور دانشگاه شهید چمران اهواز*، سال یکم، شماره ۴، ۶۶–۴۵.
- گلاک، جی؛ هیراموتو، سومی (۱۳۵۵)، *سیری در صنایع دستی ایران*، تهران، انتشارات بانک ملی.
- لباف‌خانیکی، رجبعلی (۱۳۹۱)، نگاهی به مساجد کهن قاین در کاوش‌های باستان‌شناسی، *نشریه پاژ*، شماره ۱۰، ۱۰۹–۱۰۱.
- لباف‌خانیکی، رجبعلی، (۱۳۹۱)، گزارش کاوش باستان‌شناسی مسجد جامع قائن: فصل دوم، *آرشیو اداره‌کل میراث فرهنگی، گردشگری و صنایع‌دستی استان خراسان جنوبی*، منتشر نشده.
- لباف‌خانیکی، رجبعلی (۱۴۰۰)، *شادیاخ و نیشابور در عرصه تاریخ و باستان‌شناسی*، تهران: نشر امید مجد.
- لک‌پور، سیمین (۱۳۸۵)، کاوش شهر تاریخی حریره کیش، تهران، *مرکز اسناد و مدارک پژوهشکده باستان‌شناسی*، منتشر نشده.
- مافروخی‌اصفهانی، مفصل‌بن‌سعد (۱۳۸۵)، *ترجمه محاسن اصفهان*، ترجمه حسین بن محمد آوی، اصفهان، سازمان فرهنگی تفریحی شهرداری.
- محمدزاده‌میانجی، مهناز؛ چنانه، مهسا (۱۳۹۳)، مطالعه شکل و روش ساخت آثار آبگینه جرجان: سده سوم تا ششم هجری، *مجله جلوه هنر*، شماره ۱۱، ۸۱–۶۵.
- مرتضایی، محمد (۱۳۸۳)، گزارش مقدماتی نخستین فصل کاوش‌های باستان‌شناسی در محوطه جرجان، *مجموعه مقالات گزارش‌های باستان‌شناسی* ۳، تهران: پژوهشکده باستان‌شناسی، ۱۸۸–۱۵۵.
- معطوفی، اسدالله (۱۳۹۳)، *سفال و شیشه: شهر تاریخی گرگان*، تهران: نشر فروهر.
- مقدسی، محمدبن‌احمد (۱۳۶۱)، *احسن التقاسیم فی معرفه الاقالیم*، ترجمه علی‌نقی منزوی، ۲ ج، تهران، شرکت مؤلفان و مترجمان.
- نجم‌الدوله، عبدالغفاربن‌علی‌محمد (۱۳۸۶)، *سفرنامه دوم نجم‌الدوله به خوزستان*، تصحیح احمد کتابی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- نیبور، کارستن (۱۳۵۴)، *سفرنامه کارستن نیبور*، ترجمه پرویز رجبی، تهران: نشر توکا.
- وارینگ، ادواردا‌سکات (۱۳۹۰)، *سفرنامه اسکات وارینگ در ایران*، ترجمه ابوالقاسم سری، تهران: نشر اساطیر.
- هاردی‌گیلبر، کلر (۱۳۷۶)، سهمی در تحلیل بافت شهری شوش از قرن نهم به بعد، از مجموعه شوش جنوب‌غربی ایران، زیر نظر ژان پرو و ژنویو دلفوس، ترجمه هایده اقبال، تهران، مرکز نشر دانشگاهی، ۲۷۷–۲۵۹.
- همدانی، خواجه‌رشیدالدین‌فضل‌الله (۱۳۸۸)، *تاریخ مبارک غازانی: داستان غازان خان*، تصحیح کارل یان، تهران: نشر پرسش.

References

- Floor, W. (2003), *Tradition craft in Qajar Iran (1800-1925)*, California: Mazda publishers.
- Floyer, E., A. (1882), *The unexplored Baluchistan*, London: Nissa Traders.
- Francklin, W., (1976), *Observations made on a tour from Bengal to Persia in the years 1986-7*, London: Cadell.
- Kröger, J (1995), Nishapur: Glass of the early Islamic period, New York, *The Metropolitan Museum of art*.
- Morgan, P. and Leatherby J. (1987), Excavated Ceramics from Sirjan, In Syria & Iran, Three Studies in Medieval Ceramics, edited by James Allan and Caroline Roberts, pp. 23-172. *Oxford Studies in Islamic Art*, 4. Oxford.
- Priestman, Seth M.N (2005), Settlement & ceramics in Southern Iran, *An analysis of the Sasanian & Islamic periods in the Williamson collection, Durham theses*, Durham University. Available at Durham E-Theses Online, http//etheses.dur.ac.uk/2745/.
- Ricke, H. (2002), *Glass art reflecting the centuries*, New York: Dusseldorf.
- Rosen-Ayalon, Myriam (1972), *Niveaux islamiques de la Ville Royale*, DAFI 2, 169-202.
- Swan, C.M. et.al (2017) Compositional observations for Islamic Glass from Sīrāf, Iran, in the Corning Museum of Glass collection. *Journal of Archaeological Science*, Reports16, pp 102-116.
- Tait, H. (2011), *5000 years of glass*, London, British Museum Press.
- Waring, E., S. (1807), *A tour to Sheeraz by the rout of Kazroon & Feerozabad*, New York: Arno press.
- Whitehouse, D. (1968), Excavation of Siraf: first interim report, *Iran*: *Journal of The British Institute of Persian Studies*, Vol6, pp 1-22.
- Whitehouse, D. (1975), The decline of Siraf, Firouz Bagherzadeh(ed), procecding of the IIIed Annual Symposium on Archaeological Research in Iran, 1974, Tehran, *Iranian Centre for Archaeological Research*, 267-268.
- Williamson, A. (1987), Regional Distribution of Medieval Persian Pottery in the Light of Recent Investigations. In Syria and Iran, Three Studies in Medieval Ceramics, edited by James Allan and Caroline Roberts, pp. 11- 22, *Oxford Studies in Islamic Art*, 4. Oxford.

Semnan University

Journal of Applied Arts

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

ISNN: 2821-0670

Scientific– Research Article

Study of the Relationship Between Text and Image in Luster Tiles of Ilkhanid Period

Sediqeh Pourmokhtar [1](Corresponding Author)

[1] Assistant Professor, Art Research Department, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran.

(Received: 18.02.2025, Revised: 14.08.2025, Accepted: 17.08.2025)

https://doi.org/10.22075/aaj.2025.34810.1276

Abstract

The most important contribution of Muslim potters, the application of luster to a ceramic surface was not limited to vessels. As early as the ninth century, this costly technique was applied to wall tiles to distinguish parts of buildings. In the eastern Islamic lands during the medieval era, the use of colored tiles — decorated with luster but with other techniques as well — increased in complexity and scope. In both religious and secular buildings, large surface areas came to be sheathed in brilliant ceramic revetments. The use of glazed ceramics for architectural decoration continued into the early modern era, culminating in the great monuments of the Safavid and Ottoman Empires. Although the star tiles bear self-contained designs, they were intended to interlock with cruciform tiles in a grid. Three of the tiles feature inscriptions. The two large stars, which were probably intended for the interior of a religious shrine, reproduce verses from the Qurʾan in Arabic. The tile with figural imagery bears fragments of poetry in Persian, demonstrating the revival of Persian as a literary language in the medieval era. Although Mongol conquests initially brought devastation and affected the balance of artistic production, in a short period of time, the control of most of Asia by the Mongols, created an environment of tremendous cultural exchange. Following the conversion to Islam of Il-Khan Mahmud Ghazan (r. 1295–1304) in 1295 and the establishment of his active cultural policy in support of his new religion, Islamic art flourished once again. East Asian elements absorbed into the existing Perso-Islamic repertoire created a new artistic vocabulary, one that was emulated from Anatolia to India, profoundly affecting artistic production. During the Ilkhanid period, the decorative arts—textiles, pottery, metalwork, jewelry, and manuscript illumination and illustration—further developed along established lines. The arts of the book, however, including illuminated and illustrated manuscripts of religious and secular texts, became a major focus of artistic production. Baghdad became an important center once again. In illustration, new ideas and motifs were introduced into the repertoire of the Muslim artist, including an altered and more Chinese depiction of pictorial space, as well as motifs such as lotuses and peonies, cloud bands, and dragons and phoenixes. Popular subjects, also sponsored by the court, included well-known stories such as the *Shahnama* (Book of Kings), the famous Persian epic. Furthermore, the widespread use of paper and textiles also enabled new designs to be readily transferred from one medium to another. Luster tile was the most common and famous technique in tile decoration and among the luster tiles of Ilkhanid period (756-654 A.H.) in Iran, varieties of patterns can be found: tiles with plant, animal and human motifs. Some of these tiles have inscriptions on their edges that help to understand the image better. Since the number of luster tiles with these characteristics is relatively high, it seems that the examination of the types of motifs and inscriptions on these tiles is a source for further understanding of the art and literature of this period. This research seeks to answer the question, what is the relationship between the designs of the tiles and the inscriptions of the Ilkhanid luster tiles? The main purpose of this research is to get a deeper understanding of the luster tiles of the Ilkhanid period and to study the relationship between the image and its inscriptions. The importance of identifying and introducing the capabilities of Iranian arts and their role in the history of Iranian art and culture is one of the necessities of this research. The current research was conducted qualitatively and in a descriptive-analytical way. Collecting library data and reading images from valid databases. By dividing the motifs of these tiles into plant, animal, and human, this research investigates the relationship between these motifs and their inscriptions. With this division, a number of tiles were selected for each category by non-probability sampling method and matched with their marginal inscriptions. The variety of motifs of these lusters tiles and the presence of inscriptions next to them doubles the importance of examining the relationship between the motif and the text. This research comes to the conclusion that the motifs of luster tiles of the Ilkhanid period are in three categories of plant, animal and human motifs and the text used for each type of these motifs has a different theme related to the role.

Keywords: Luster Tile, Ilkhanid, Text and Image, Design, Inscription.

1- Email: s.pourmokhtar@shahed.ac.ir

How to cite: Pourmokhtar, S. (2025). Study of the Relationship Between Text and Image in Luster Tiles of Ilkhanid Period, Journal of Applied Arts, 5(2), 17-31.

Doi: 10.22075/aaj.2025.34810.1276

مقاله علمی- پژوهشی

مطالعه رابطه‌ی متن و تصویر در کاشی‌های زرین‌فام دوره‌ی ایلخانی

صدیقه پورمختار (نویسنده مسئول) [۱]

[۱] استادیار، گروه پژوهش‌هنر، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۱۱/۳۰، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۵/۲۳، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۴/۰۵/۲۶)

https://doi.org/10.22075/aaj.2025.34810.1276

چکیده

کاشی زرین‌فام معروف‌ترین و رایج‌ترین شیوه در تزیینات کاشی است. کاشی‌های زرین‌فام دوره‌ی ایلخانی (۷۵۶-۶۵۴هـ‌ق) بیشترین تنوع از نقوش را به خود اختصاص داده‌است. کاشی‌های زرین‌فام بر جا مانده از دوره‌ی ایلخانی شامل کاشی محراب، کاشی حاشیه‌ای کتیبه‌دار و کاشی ستاره‌ای و صلیبی شکل هستند که با تزیینات زرین‌فام یا لعاب تک‌رنگ همراه هستند. برجسته‌کاری در این دوره بر روی کاشی‌ها انجام می‌شد و مقدار زیادی کاشی ستاره-ای با کتیبه و نقوش انسانی، حیوانی و گیاهی تزیین شده‌اند. برخی از این کاشی‌ها دارای کتیبه‌هایی در حاشیه خود هستند که به درک بهتر تصویر کمک می‌کند. از آن‌جا که تعداد کاشی‌های زرین‌فام با این ویژگی‌ها نسبتاً زیاد است، به نظر می‌رسد بررسی انواع نقوش و کتیبه‌های این کاشی‌ها منبعی برای شناخت بیشتر هنر و ادبیات این دوره باشد. این پژوهش به دنبال پاسخگویی به این پرسش است: چه رابطه‌ای بین نقوش کاشی‌ها و کتیبه‌های زرین‌فام دوره‌ی ایلخانی وجود دارد؟ هدف اصلی این پژوهش شناخت عمیق‌تر کاشی‌های زرین‌فام دوره‌ی ایلخانی و مطالعه‌ی رابطه‌ی بین تصویر و کتیبه‌های آن است. شناخت و معرفی قابلیت‌های هنرهای ایرانی و نقش آن‌ها در تاریخ هنر و فرهنگ ایران از ضرورت‌های انجام این تحقیق است. پژوهش حاضر از نوع کیفی و به شیوه‌ی توصیفی-تحلیلی به انجام رسیده‌است. گردآوری داده‌ها به روش اسنادی انجام گرفت. جامعه‌ی پژوهش کاشی‌های دوره‌ی ایلخانی دارای نقش و کتیبه در دسترس در نظر گرفته شد و نمونه‌های پژوهش بر اساس دسته‌بندی نقوش، در سه گروه گیاهی، حیوانی و انسانی قرار گرفتند. با این تقسیم‌بندی برای هر دسته حداقل پنج کاشی به روش نمونه-گیری غیراحتمالی انتخاب شد و با کتیبه‌های حاشیه‌ی خود مورد تطبیق قرار گرفت. از نتایج این پژوهش می‌توان به ارتباط نزدیک نقش و محتوای کتیبه در هر گروه از کاشی‌ها اشاره کرد.

واژه‌های کلیدی: کاشی زرین‌فام، ایلخانی، متن و تصویر، نقش، کتیبه.

1- Email: s.pourmokhtar@shahed.ac.ir

شیوه ارجاع به این مقاله: پورمختار، صدیقه. (۱۴۰۴). مطالعه رابطه‌ی متن و تصویر در کاشی‌های زرین‌فام دوره‌ی ایلخانی، نشریه هنرهای کاربردی، ۵(۲)، ۳۱-۱۷. Doi: 10.22075/aaj.2025.34810.1276

مقدمه

هنر کاشی‌کاری در ایران دارای پیشینه‌ای طولانی است و قدمت آن به هزاره‌ی دوم می‌رسد. بنای چغازنبیل در خوزستان از جمله مکان‌هایی است که کاشی‌های لعاب‌دار از آن به‌دست‌آمده‌است (Carboni, 1993: 3). از نمونه‌هایی دیگر می‌توان به آجرهای لعاب‌دار برجسته هخامنشی در شوش و تخت جمشید، و بیشابور در دوران ساسانیان اشاره کرد (Porter, 1995: 22). بعد از اسلام، پیدا شدن کاشی‌های زرین فام در قیروان و سامره در دوره‌ی عباسیان نشان از آشنایی سفالگران و کاشی‌سازان با شیوه‌ی ساخت کاشی زرین‌فام دارد. ساختن کاشی زرین‌فام و پیشرفت تدریجی آن در معماری به ویژه در بناهای دینی از انتهای دوره‌ی سلجوقیان آغاز و در خوارزمشاهیان و ایلخانیان به اوج خود رسید. تصاویر این نوع کاشی بیشتر نقوش انسانی، هندسی، حیوانی و گیاهی است. کاشان مرکز تولید کاشی بود و نمونه‌های گوناگونی از نظر شکل و شیوه در آن‌جا تولید می‌شد (Carboni, 1993: 7). دوره‌ی ایلخانان اوج استفاده از چنین مهارت برای تزیین بناهای دینی و غیردینی بود. تا این دوره، فقط سطح‌های بیرونی بناها از کاشی استفاده می‌شد اما از این دوره به بعد این کاشی‌ها برای داخل بناها نیز به‌کار گرفته شده‌است. در این دوره است که رواج کتیبه‌نویسی بر حاشیه‌ی کاشی‌ها بیش از پیش رایج می‌شود و هنرمند کاشی‌کار از متن‌های متفاوتی بر حاشیه‌ی کاشی استفاده کرده‌است، که مسئله‌ی این پژوهش را تشکیل داده‌است و به دنبال پاسخ‌گویی به این پرسش است که: چه رابطه‌ای بین نقوش کاشی‌ها و کتیبه‌های زرین‌فام دوره‌ی ایلخانی وجود دارد؟

پیشینه پژوهش

نزدیک‌ترین تحقیق به پژوهش حاضر، مقاله‌ی پژوهشی صدیقه پورمختار است با عنوان «خوانش هرمنوتیکی نقش و متن در دو کاشی ایلخانی با تکیه بر آرای اریک هرش» (۱۴۰۳) که نقش و متن دو کاشی ایلخانی را به شیوه‌ی هرمنوتیک مدرن تحلیل کرده و در نتایج خود به مطابقت نقوش کاشی‌ها با نجوم و صورت‌های فلکی رسیده‌است. «کاشی‌های اسلامی» (۱۳۸۰) عنوان کتاب ونیتیا پورتر[1] است و در آن اشکال، رنگ‌ها، مضمون‌ها و روش‌های گوناگون مهارتی را که در دوره اسلامی برای کاشی‌کاری استفاده شده مورد بررسی قرار دهد و مسیری را ردیابی می‌کند که مراکز بزرگ صنعت و هنر کاشی-کاری برای پیشرفت خود طی کرده‌اند. همچنین در این کتاب تلاش دارد با ارائه‌ی ارزش‌های هنری کاشی‌کاری اسلامی در موزه‌های جهان، به ویژه موزه‌ی بریتانیا را برای خواننده روشن سازد. الیور واتسون[2] در کتاب خود با عنوان «سفال زرین فام ایرانی» (۱۹۹۵) به بررسی سابقه‌ی سفالینه‌سازی، سیر تحول و سبک-های مختلف آن در ایران می‌پردازد. در بخش اول این کتاب سفالگران دوره‌های مختلف و در بخش دوم بناهای مزین به کاشی‌های زرین فام معرفی شده و در برخی موارد نقوش و کتیبه‌های موجود مورد بررسی قرار گرفته‌اند. آرش لشکری و دیگران در مقاله‌ی خود «بررسی نقوش کاشی‌های زرین فام آوه از دوره‌ی ایلخانی» (۱۳۹۳) با تحلیل نقش‌های کاشی‌های زرین فام آوه به این نتیجه می‌رسد که کاشی‌کاری آوه، شباهت‌هایی با نقوش تزیینی کاشی‌های کاشان دارد و به نظر می‌رسد محصولی وارداتی از کاشان به آوه باشد. سحر عبدالهی و همکاران در مقاله‌ای با عنوان «پژوهشی بر کاشی‌های زرین فام ستاره‌ای هشت پر دوره‌ی ایلخانی، با تکیه بر مجموعه‌ی موزه‌های بنیاد» (۱۴۰۱) به شناسایی فرم کاشی‌های ایلخانی موزه‌های بنیاد و همچنین به مضمون‌شناسی کتیبه‌های آن‌ها پرداخته و به این نتیجه رسیده‌است که نقوش این کاشی‌ها به چند دسته‌ی گیاهی، حیوانی، هندسی و انسانی تقسیم شده و اشعار به‌کار رفته نیز بیشتر عاشقانه و عارفانه هستند. سیدمحمد میرشفیعی در مقاله‌ی خود با عنوان «خوانش روایت کین‌خواهی کیخسرو، درکاشی نگاره زرین‌فام ایلخانی» (۱۴۰۱) به بررسی یک کاشی زرین‌فام ایلخانی پرداخته و به این نتیجه رسیده‌است که این کاشی نگاره زرین‌فام دارای مضمونی برگرفته از داستان نبرد کِی‌خسرو با افراسیاب از شاهنامه‌ی فردوسی است. هاشم حسینی نیز در مقاله‌ی خود با عنوان «درآمدی بر شناخت و مفهوم-

شناسی نقوش گیاهی کاشی‌های زرین‌فام هشت‌پر عصر ایلخانی برپایه نمونه‌های موجود در موزه آستانه مقدسه قم» (۱۴۰۰) به شناسایی مضامین کاشی‌های زرین‌فام موزه‌ی آستانه با نقش گیاهی پرداخته‌است و دو نقش نیلوفری و درخت سرو انتزاعی را شاخص‌ترین این نقوش می‌داند. با توجه به پیشینه‌های بررسی شده، بیشتر این آثار یا تنها به نقوش و سیر تاریخی آن و یا به مضمون‌شناسی کتیبه‌ها پرداخته‌اند و تحقیقی با موضوع پژوهش حاضر (شناسایی رابطه‌ی متن و تصویر کاشی‌های زرین‌فام ایلخانی) یافت نشد.

روش پژوهش

این پژوهش از نظر و روش ماهیت، توصیفی-تحلیلی است. روش گردآوری داده‌ها اسنادی و ابزار آن برگه شناسه می‌باشد. با بررسی اولیه‌ی کاشی‌های دوره‌ی ایلخانی از منابع مختلف، از قبیل موزه‌های بزرگ سراسر جهان از قبیل لوور[۳]، ویکتوریا و آلبرت، بریتانیا[۴]، هاروارد[۵] و کتاب‌های مختلف در زمینه‌ی کاشی‌های ایرانی، کاشی‌های مورد بررسی، بر اساس نقوش آن‌ها تقسیم‌بندی شدند و سپس در مرحله‌ی بعد با خواندن کتیبه‌های آن‌ها به رابطه‌ی بین نقوش و محتوای کتیبه‌ها پرداخته شد. جامعه‌ی پژوهش شامل کاشی‌های زرین‌فام دوره‌ی ایلخانی که دارای نقش و کتیبه است و روش نمونه‌گیری هدفمند است. بر اساس نقش، کاشی‌ها به سه گروه گیاهی، حیوانی و انسانی دسته‌بندی شده و از هر دسته با توجه به نمونه‌های موجود حداقل پنج نمونه به روش غیراحتمالی انتخاب و تحلیل شده‌است. روش تجزیه و تحلیل داده‌ها به شیوه‌ی کیفی است.

مبانی نظری پژوهش

یکی از ارزشمندترین آثار هنری و فرهنگی دوران اسلامی کاشی‌ها می‌باشند که در نبود اسناد مکتوب و مصور با ویژگی داشتن نقوش و غالباً کتیبه، می‌توانند مسیر تحول و پیشرفت هنرهایی چون خوشنویسی، نگارگری را نشان دهند. یکی از ویژگی‌های منحصربه‌فرد این رسانه تنوع آن‌ها در دوران مختلف اسلامی می‌باشد. تنوع تکنیکی این کاشی‌ها شامل بدون لعاب، تک‌رنگ، چندرنگ، نقش‌کنده، لعاب‌پاشیده، قالب‌زده، مشبک، بدل چینی، زرین‌فام و مینایی که با اسلوب-هایی زیررنگی و دوررنگی است (پورتر، ۱۳۸۰: ۵). الیور واتسون شیوه‌ی زرین‌فام را شیوه‌ی لعاب روی نقش تعریف می‌کند که در آن رنگیزه در یک آتش-گیری ثانویه، در دمایی کمتر از دمای اولیه، روی سطح لعاب محکم و حرارت دیده‌ای به‌کار گرفته می‌شود. به هر حال، لعاب زرین‌فام به علت ضخامت یک میکرونی نامحسوس است (Watson, 1985: 33). از نظر پورتر تکنیک‌های اصلی تزیین کاشی‌کاری زرین‌فام، نقاشی زیرلعاب، نقاشی روی‌لعاب (مینایی و لاجوردی) کاشی معرق و کاشی هفت‌رنگ بوده که برخی برای استفاده داخلی، مانند زرین‌فام و مینایی و برای داخل و خارج استفاده می‌شد (Porter, 1995: 18).

سه سبک عمده‌ی کاشی‌های زرین‌فام از نظر واتسون عبارتند از: *درشت‌نقش ری*، *ریزنقش ری*، و *کاشان*. سبک درشت نقش به سبب نقش مایه‌های نسبتاً بزرگ و روش برجسته‌ی رسم آن به این نام نامیده شده‌است. ویژگی اصلی آن متکی بر روش نقاشی آن است. نقش‌مایه‌های از قبل آماده و سفیدرنگ که بر زمینه‌ی زرین فام رخ می‌نمایند. ظاهراً ابتدا طرح‌ها با خطوط نازکی رسم می‌شد. آن‌گاه با رنگیزه‌ی زرین پس‌زمینه، پُر می‌شد و لعاب سفید رنگ معمولاً برای نمایش نقش مایه‌ی اصلی طرح می‌ماند. در محدوده‌ی قسمت‌های سفید، لعاب زرین‌فام با جزییات رنگ-آمیزی می‌شد. سبک ریزنقش از بسیاری جهات، از جمله روش نقاشی، تزیین و شکل نقش‌مایه‌ها ظرف با سبک درشت نقش تفاوت دارد. اساس این روش بر شیوه نقاشی آن است. زیرا نقش‌مایه‌ها، که از سبک درشت نقش گرفته شده‌اند، از طرح پیش‌آماده روی زمینه‌ی لعاب زرین‌فام استفاده کرده‌است. تمایز سبک کاشان در نحوه‌ی کار روی زمینه‌ی اصلی است. در این سبک همانند شیوه درشت نقش، تصویر از پیش آماده روی زمینه‌ای با لعاب زرین‌فام ترسیم شده که نه تنها به وسیله‌ی تزیینات طوماری شکل، برجسته دارد، بلکه ردیفی از اشکال حلزونی ویرگول‌ها و در سرتاسر لعاب تراشیده می‌شود تا ترکیب واضح‌تری را نشان دهد.

سبک کاشان استادانه‌ترین و درخشان‌ترین شیوه‌ی زرین‌فام است و نمی‌تواند از شیوه‌های دیگر تقلید کرده باشد (Watson, 1985: 48-58).

الیور واتسون همچنین از لحاظ فرم کاشی‌ها معتقد است سه نوع کاشی دیواری زرین فام از دوره‌ی ایلخانی بر جا مانده که شامل کاشی محراب، کاشی ستاره‌ای و صلیبی شکل کتیبه‌دار[۶] است که همراه با تزیینات لعاب تک رنگ یا زرین فام هستند. در این دوره بر روی کاشی‌ها برجسته‌کاری انجام می‌شد و تعداد زیادی کاشی ستاره‌ای با نقوش انسانی، گیاهی و حیوانی با کتیبه تزیین شده‌اند. از این دوره به بعد به تدریج نام سفالگر و تاریخ ساخت بر روی کاشی ظاهر می‌شود (Watson, 1985: 84). در این دوره، صنعتگران ایرانی مهارت زیادی را در تزیین بناها با انواع کاشی به‌دست آوردند و کاشی‌های ستاره‌ای شکل را که فضای خالی بین آن‌ها با کاشی‌هایی چلیپایی پر می‌شد در تزیین بناها به‌کار می‌رفت. در زمینه‌ی استفاده از نقوش گوناگون بر روی کاشی‌های زرین فام این دوره، تأثیرات هنر چینی را می‌توان ردیابی کرد که شامل: نقوش نیلوفر آبی، اژدها، صورت‌های گرد مغولی. نکته‌ی قابل توجه در این تزیینات آن است که به رغم مخالفت‌های شدید در صورت‌نگاری انسانی در دین اسلام، کاشی‌کاری بناهای مذهبی دوره ایلخانی بیشتر به بناهای مربوط به مذهب شیعه مربوط است. شیعیان در زمان ایلخانیان از آزادی نسبی برخوردار بودند که گاه از سوی سلجوقیان مورد اذیت و آزار قرار می‌گرفتند، شهرهایی همچون نجف، قم و مشهد، از جمله مکان‌هایی بودند که بیشترین بناهای دینی و قبرها در آن‌جا بنا شده‌است. رشد توأمان و صوفی‌گری مذهب شیعه در قرون وسطی ایران، استفاده از نقوش انسانی را با استفاده از شعرهای غنایی و قرآنی در مقبره‌ها فراهم می‌ساخت، همان‌گونه که در روش صوفی نیز همین روش است و عشق زمینی مثالی برای حب خدا بود (Porter, 1995: 33-53).

کاشی‌های زرین‌فام ایلخانی

ایلخانان یا ایلخانیان نام سلسله‌ای مغولی است که از سال ۶۵۴ تا ۷۵۰ هجری قمری، معادل ۱۲۵۶ تا ۱۳۳۵ میلادی در ایران حکومت رانده است و نوادگان چنگیزخان مغول بودند. فتح ایران توسط هلاکوخان نتایج مهمی مانند پایان‌دادن به‌کار اسماعیلیان و انقراض حکومت عباسیان را در پی داشت. ایلخانان بودایی، بودند اما کم‌کم به اسلام گرویدند. ایلخانان مسلمان خود را *سلطان* نامیده و نام‌های اسلامی انتخاب کردند. آشوب‌ها و بی‌نظمی و که بر اثر حمله-های مغولان در زندگی و اقتصادی و اجتماعی مردم ایران به وجود آمد، به کاهش شدید تولید ظروف زرین‌فام منجر شد. در این دوران تولید ظروف بسیار اندک و بخش اعظم نیروی سفالگران صرف کاشی سازی می‌شد. بیشتر کتیبه‌های کاشی‌های زرین‌فام دوره‌های پیش از مغول و ایلخانی را می‌توان به دو قسمت تقسیم کرد: آیات قرآن و اشعار غیرمذهبی. از نظر واتسون آیات قرآنی تنها بر روی کاشی‌ها ولی اشعار هم بر روی کاشی‌ها و هم روی ظروف دیده می-شوند (Porter, 1995: 180). از جمله مراکز دیگر ساخت کاشی زرین‌فام می‌توان جرجان، ساوه و سلطانیه را نام برد. جهانگردانی که در قرن‌های دهم و یازدهم هجری به ایران آمده بودند، مراکزی دیگر چون کرمان اصفهان، مشهد و شیراز را نیز به‌عنوان مراکز ساخت کاشی زرین‌فام یادکردند (کیانی و دیگران، ۱۳۶۲: ۱۲). در ادامه به شرح کاشی‌های زرین‌فام دوره‌ی ایلخانی از لحاظ نقوش و کتیبه‌های آن‌ها از طریق جداول توصیفی پرداخته، سپس به بررسی رابطه‌ی بین نقوش و کتیبه‌ها می‌پردازیم.

در جدول (۱)، نقوش گیاهی گاه بوته‌ای شکل (اثر شماره ۱، ۸ و ۱۲) و گاه به شکل اسپیرال (اثر شماره ۲) می‌باشند؛ آثار شماره (۳، ۴، ۶، ۸، ۱۰، ۱۱ و ۱۳) هم نقوش گیاهی قرینه‌ای و چهاربخشی را به تصویر کشیده‌اند.

جدول ۱- کاشی‌های ایلخانی با نقوش گیاهی. منبع: (نگارنده)

	تصویر	نقش	شرح کتیبه	محل یافت	محل نگهداری/ شماره دسترسی	سال تولید
۱		گیاهی/ بوته	سوره حمد/ سوره توحید/ صدق العظیم	امامزاده یحیی ورامین	موزه‌ی هنر والترز/ 48.1292 (URL: 1)	۱۲۶۲م
۲		گیاهی/ اسپیرال	سوره قدر/ سوره فلق/ سبحان ا..العظیم بحمده/ توکلت علی ا../ حسبی ا.. و نعم الوکیل	امامزاده یحیی ورامین	موزه‌ی هنر والترز/ 48.1290 (URL: 1)	۶۶۰/ ۶۶۱
۳		گیاهی/ قرینه	سوره حمد/ سوره توحید/ تسبیحات اربعه/ لاحول ولا قوه الا بالله	کاشان	موزه‌ی بریتانیا/ G.452 (URL: 2)	۱۲۶۷م
۴		گیاهی/قرینه	سوره انسان دو آیه اول آیات ۲۳و ۲۴و ۲۵/ بخش‌هایی از آیات ۲۶ و ۲۷	امامزاده یحیی ورامین	موزه ویکتوریا و آلبرت/ 1837L-1876 (URL: 3)	۱۲۶۲م
۵		گیاهی/اسپیرال	سوره حمد و توحید	امامزاده یحیی ورامین	موزه متروپلیتن/ 91.1.100 (URL: 4)	۱۲۶۲م/ ۶۶۱هـ‌ق
۶		گیاهی/ قرینه	سوره جمعه	امامزاده یحیی ورامین	موزه هاروارد/ 1931.128 (URL: 5)	۱۲۶۳م
۷		گیاهی	ابیاتی از شاهنامه فردوسی	کاشان	موزه هاروارد/ 1940.343 (URL: 5)	۱۳۳۷م/ ۷۳۸هـ‌ق
۸		گیاهی	ابتدای سوره یاسین	کاشان	موزه‌ی ویکتوریا و آلبرت/ 734B-1888 (URL: 3)	۱۲۶۶م
۹		گیاهی/ قرینه	سوره کافرون/ و توحید	کاشان	موزه ی ویکتوریا و آلبرت/ 673-1889 (URL: 3)	۱۳۰۰- ۱۳۲۵
۱۰		گیاهی/ قرینه	سوره ضحی	کاشان	موزه ویکتوریا و آلبرت/ 672-1889 (URL: 3)	۱۳م
۱۱		گیاهی/ قرینه	سوره حمد و توحید	امامزاده یحیی ورامین	موزه ویکتوریا و آلبرت/ 1072-1875 (URL: 3)	۱۲۶۰م
۱۲		گیاهی	سوره فجر و اشهد	کاشان	موزه ویکتوریا و آلبرت/ 1074-1875 (URL: 3)	۱۲۵۰م
۱۳		گیاهی / صلیبی	آیات اول تا هفتم سوره کهف	امامزاده یحیی ورامین	موزه ویکتوریا و آلبرت/ 1838B-1876 (URL: 3)	۱۲۶۲م

روی همه‌ی این کاشی‌های منتخبی از آیات قرآن به‌عنوان کتیبه در حاشیه استفاده شده‌است. آیات قرآن روی کاشی‌ها آیات محدودی هستند و اغلب تکرار می‌شوند؛ از آن جمله می‌توان به سوره‌های حمد، توحید و آیه‌الکرسی اشاره کرد. در جدول (۱) کاشی‌هایی با کتیبه‌ی غیرتکراری انتخاب شده‌اند. مندرج در جدول (۱) نمونه‌های ۱، ۲، ۳، ۴، ۶، ۱۱ و ۱۳ متعلق به بنای امام زاده یحیی در ورامین هستند، که در این پژوهش این آثار مورد بررسی و تحلیل قرار می‌گیرند تا تفسیر و تحلیل رابطه‌ی بین نقوش و کتیبه‌ها با دقت بیشتری انجام پذیرد. زیرا مکانی که این کاشی‌ها در آن قرار داشته‌اند، می‌تواند در تفسیر نقش بسیار مهمی داشته باشد. بنابراین ابتدا به بررسی موقعیت بنا و سپس تحلیل و بررسی کاشی‌های مکشوف از آن‌جا می‌پردازیم.

بنای امامزاده یحیی ورامین

این آرامگاه در محله‌ی معروف به *کهنه گل* در جنوب شرقی ورامین و در نزدیکی مسجد جامع آن شهر واقع است (عقابی، ۱۳۷۸: ۲۲۲) ابوالفرج اصفهانی راجع به نسب امامزاده یحیی می‌نویسد: «یحیی بن‌علی‌بن‌ابراهیم عبدالرحمن‌بن‌قاسم بن‌حسن‌بن‌زید (بن‌ابی‌محمدالحسن)، مادرش دختر عبدالله بن‌محمدبن عبدالله بن‌جعفربن‌ابی‌طالب است و او را یاران حاکم شهر ری در یک از قراء ری به قتل رساندند» (اصفهانی، ۱۳۸۰: ۶۲۴). بنای کنونی امامزاده از دو بخش متأخر متقدم و تشکیل شده و در یک قبرستان قدیمی قرار گرفته‌است. اضافه‌های جدید شامل دو ایوان شمالی و جنوبی و ده غرفه در ضلع‌های و غربی شرقی است. ورودی بنای اصلی جلویی از ایوان شمالی است پلان بنا از بیرون، مربع و از داخل، هشت‌ضلعی است (دیماند، ۱۳۶۵ :۱۹۰). سبک معماری مقبره شباهت زیادی به مسجد جامع ورامین دارد. گنبد بنا مشابه مسجد جامع یک پوسته و پله‌ای شکل است. دیواره‌های خارجی بنا، توسط یک سلسله اتاق‌های کوتاه متعلق به دوره‌های بعد محصور شده‌است. تا سال‌های اخیر قسمت بیشتری از دستگاه ساختمانی زیارتگاه سرپا بوده‌است. «ژان دیولافوا» که در سال ۱۸۸۱ م. این محل را دیده‌است، معتقد است که مقبره‌ی برجی هشت‌گوش متعلق به دوره‌ی قبل از سلجوقی است و طرح‌های آجری و بدون تزیین و سفال کاشی بوده‌است. وی، مسجد را که در طراحی او با طاق نماهایی در امتداد صحن باریک نشان داده شده‌است به دوره‌ی سلجوقی و امامزاده را به دوره‌ی مغول منتسب می‌سازد. این بنا به شماره ۱۹۹ در فهرست آثار تاریخی ایران به ثبت رسیده‌است (عقابی، ۱۳۷۸: ۲۲۲). از جمله تزیینات این بنا کاشی‌های ستاره‌ای است. تعداد زیادی از این کاشی‌های ستاره‌ای متعلق به سال ۶۵۹- ۶۶۱ هـ‌ق ۱۲۶۳-۱۲۵۹م. است. این کاشی‌های نفیس به‌کار رفته در قسمت ازاره، صلیبی و ستاره‌ای است و استاد سازنده آن، علی‌بن‌محمدابی‌طاهر و تاریخ آن ۶۶۳ هـ‌ق/ ۱۲۶۴ م. بوده‌است. بخشی از این کاشی‌ها، در موزه ویکتوریا آلبرت، آرمیتاژ لنین گراد و برخی در موزه‌ها و مجموعه‌های خصوصی خارج ایران نگهداری می‌شود (دیماند، ۱۳۶۵ :۱۹۰). کتیبه‌های کاشی‌های منتخب این بنا (آثار شماره ۱، ۵ و ۱۱) سوره‌های مبارک حمد و توحید می‌باشند. سوره حمد یا فاتحه‌الکتاب اولین سوره‌ی قرآن‌کریم است که هفت آیه دارد و تنها سوره‌ای است که بر هر مسلمانی واجب است هر روز ۱۰ بار آن را در نمازهای یومیه بخواند و در صورت ترک عمدی نماز او باطل است (مستدرک، ۱۴۵۲). آیات سوره فاتحه اشاراتی درباره خداوند و مسئله معاد، صفات او، درخواست هدایت شناخت و در راه حق و قبول حاکمیت و ربوبیت خداوند است همچنین به ادامه‌ی راه و از گمراهان اعلام و انزجار بیزاری شده اولیای خدا، ابراز علاقه است. سوره‌ی توحید یا اخلاص دارای چهار آیه است و به طور خلاصه اما کامل از توحید پروردگار و یگانگی او سخن می‌گوید.

با این توجه به معنا و تفسیر سوره‌های نوشته شده بر روی کاشی‌های بنای امامزاده یحیی ورامین می‌توان نقوش به‌کار رفته را با این کتیبه‌ها تطبیق داد. در جدول (۱)، اثر شماره (۱) نقش بوته‌ای را به تصویر کشیده که در خاک ریشه دارد و در قسمت پایین کاشی زمین و یا خاک نشان داده شده‌است. بوته یک

ساقه دارد و چهار شاخه از آن منشعب شده‌اند. گوشه-ی پایینی کاشی خاک و در گوشه‌های دیگر هر کدام برگی از این شاخه‌ها قرار گرفته‌است. حالت قرار گرفتن و کشیدن برگ‌ها هم نوعی حرکت و صیرورت را تداعی می‌کند. بنابراین، می‌توان چنین تفسیر کرد که ساقه‌ی اصلی به نوعی اشاره به وحدانیت و یکی بودن خداوند در دیدگاه مسلمانان اشاره دارد و چهار شاخه‌ی منشعب از آن هم همان مضمون‌های چهارگانه‌ای می‌توانند باشند که از این وحدانیت سرچشمه گرفته و در سوره‌ی توحید (که در کتیبه آمده) بیان شده‌اند.

در جدول (۱)، تصویر (۳) که شامل سوره‌های حمد و توحید و تسبیحات اربعه و ذکر *لاحول ولاقوه الا بالله* است که دو ذکر اخیر هر کدام از چهار بخش تشکیل شده‌اند که در نقش به‌کار رفته در این کاشی هم همه-ی عناصر چهارتایی هستند. جهت‌هایی در مرکز، نقش‌هایی به شکل گل در جهت‌های اصلی و همچنین نقوشی از همین شکل در جهت‌های فرعی کاشی. همچنین می‌توان به استفاده‌ی ذکر *لاحول ولا قوه الا بالله* در ادبیات اشاره کرد که تمامی رباعیات سروده شده توسط شاعران و برخی عرفای بزرگ بر این وزن بوده و این ذکر معیاری برای سرودن رباعی شده‌است.

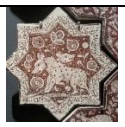
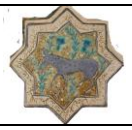
در جدول (۱)، تصاویر (۵) و (۱۱) که سوره حمد و توحید در کتیبه آمده باز این چهارگانگی را می‌توان مشاهده کرد. مثلاً در نقش اثر شماره (۵) چهار اسپیرال بزرگ و چهار اسپیرال کوچک می‌بینیم. در انتهای آن‌ها یک نقش به شکل گل مشاهده می‌شود و در انتهای اسپیرال‌های کوچک نقشی به شکل غنچه. شکل اسپیرال را می‌توان حرکتی رو به تعالی تفسیر کرد که با طی مراحل خود از مراحل پایین مثل اسپیرال‌های کوچک و نماد غنچه به اسپیرال بزرگ و شکوفا شدن غنچه و تبدیل شدن به گل و رسیدن به تعالی را نشان دهد. که می‌توان آن را با مضامین این سوره‌ها تطبیق داد. در سوره‌ی حمد از خداوند راه درست را می‌خواهیم که می‌تواند این نمادی از آن تعالی باشد.

کتیبه‌ی اثر شماره (۴) در جدول (۱)، هم آیاتی از سوره‌ی انسان را شامل می‌شود که درباره‌ی خلقت، انسان و کسب روزی و برکت سخن می‌گوید. ارتباط نقش این کاشی و کتیبه‌ی آن باز نقشی در مرکز کاشی است که مانند ریشه عمل می‌کند و از چهار جهت به نقوشی مانند غنچه و از آن‌جا به گلی که شکوفا شده می‌رسند. که به نوعی شاید بتوان آن را حرکت، تلاش و رسیدن به کمال تفسیر کرد که نتیجه‌ی این تلاش منجر به برکت می‌شود.

کتیبه‌ی اثر شماره (۱۳) در جدول (۱)، شامل آیات اول تا هفتم سوره‌ی کهف می‌باشد سوره مسئله نفی فرزند داشتن خدا مورد عنایت و توجه زیادی واقع شده‌است نظیر این‌که می‌بینیم تهدید و انذار را به کسانی اختصاص می‌دهد که برای خدا فرزند قائل شده‌اند این سوره با انذار و تبشیر به اعتقاد حق و عمل صالح دعوت می‌کند.

با کنار هم قرار دادن کاشی‌های زرین فام در امامزاده یحیی ورامین و بررسی کتیبه‌های آن‌ها، مضمون این آثار حول این محورها می گردد: یگانگی خداوند، حمد و سپاس خداوند، اهمیت دادن به جماعت به ویژه در روز جمعه، انذار به شریک گرفتن برای خدا، پناه بردن به خداوند برای رهایی از شر و درخواست هدایت و نشان دادن راه راست. از کنار هم قرار دادن این مضامین می‌توان به اصول دین اسلام پی برد. همچنین با مشاهده‌ی نقوش هم بیشتر علامت و نشانه‌هایی به شکل فلش می‌بینیم که انگار می‌خواهند با ارجاع به مضمون کاشی کناری راه را برای بیننده روشن کنند تا مسیر تعالی را بپیمایند. همچنین تقسیم‌بندی چهارگانه که بر روی این کاشی‌ها به انحای مختلف تکرار شده، می‌تواند نشانی از جهت مسیر و راهی باشد که در این آیات به آن اشاره شده‌است. همچنین سایر نمونه‌های مورد مطالعه هم که محل یافت آن‌ها مشخصا این بنا نبوده‌است و تنها به شهر کاشان اشاره شده‌است (نمونه‌های (۸)، (۹)، (۱۰) و (۱۲)) نیز به آیاتی از سوره‌ی ضحی، کافرون، توحید و یاسین اشاره دارند که دربرگیرنده‌ی همان مضامین اشاره شده‌است.

جدول ۲- کاشی‌های زرین فام ایلخانی با نقوش حیوانات. منبع: (نگارنده)

	تصویر	نقش	شرح کتیبه	محل یافت	محل نگهداری/ شماره دسترسی	سال تولید
۱۴		دو خرگوش پشت به هم	ابیاتی از شاهنامه	امامزاده جعفر دامغان	موزه بریتانیا/ G.232.1 (URL: 2)	ق ۶۶۴/ ۱۲۶۶م
۱۵		دو خرس کنارهم	ابیاتی از شاهنامه	امامزاده جعفر دامغان	موزه‌ی لوور/ OA 6319/5 (URL: 6)	۱۲۶۷
۱۶		حیوانی و اسطوره‌ای- شیر و خورشید	رباعی باباافضل کاشانی/ مهستی گنجوی	امامزاده جعفر دامغان	موزه‌ی لوور/ OA 6319/11 (URL: 6)	۱۲۶۷
۱۷		دو شیر حافظ درخت زندگی	ابیاتی از شاهنامه	امامزاده جعفر دامغان	موزه بریتانیا/ G.232. 2 (URL: 2)	ق ۶۶۴/ ۱۲۶۶م
۱۸		درخت زندگی دو مرغابی، دو جغد و یک برکه با چهار ماهی	آیات ۲۷-۲۶ سوره آل عمران	امامزاده جعفر/ دامغان	موزه بریتانیا/ G.205 (URL: 2)	۱۲۷۰
۱۹		بزکوهی یا گورخر	ابیاتی از شاهنامه	کاشان	موزه بریتانیا/ G.242 (URL: 2)	ق ۶۶۵/ ۱۲۶۶م
۲۰		غزال در علفزار	نثر	کاشان	موزه متروپلیتن/ 28.89.4 (URL: 4)	قرن ۱۴ م
۲۱		الاغ در علفزار	نثر	کاشان	موزه متروپلیتن/ 41.165.23 (URL: 4)	قرن ۱۳ م
۲۲		اسب در علفزار	سوره‌های توحید/ ناس	کاشان	موزه متروپلیتن/ 08.110.19 (URL: 4)	۱۲۷۶ تقریباً
۲۳		حیوانی	ابیاتی از شاهنامه	کاشان	موزه متروپلیتن/ 41.165.22 (URL: 4)	۶۶۵ق/۱۲۶۷م
۲۴		پرنده	ابیاتی از شاهنامه	کاشان	موزه ویکتوریا و آلبرت/ 675-1889 (URL: 3)	۱۲۸۲ تقریباً
۲۵		گاو در علفزار	آیه‌الکرسی	کاشان	موزه ویکتوریا و آلبرت/ 592-1890 (URL: 3)	۱۲۶۵

طبق بررسی جدول (۱) که تنها به بررسی کاشی‌هایی با بنای مشخص بود، در این جدول هم به بررسی و تحلیل کاشی‌هایی می‌پردازیم که متعلق به امامزاده جعفر دامغان می‌باشند. این آثار از شماره (۱۸- ۱۴) و تعداد ۵ کاشی می‌باشند. قبل از بررسی کاشی‌های این بنا ابتدا به معرفی امامزاده جعفر دامغان می‌پردازیم.

امامزاده جعفر دامغان

منابع نسب‌شناسی امامزاده جعفر دامغان را از نسل امام زین‌العابدین (ع) دانسته که با ۴ واسطه این امامزاده (ع) را به امام سجاد (ع) منسوب می‌دانند (فقیه بحرالعلوم ۱۳۹۳ در (URL: 7)). بقعه‌ی مبارکه این امامزاده در وسط شهر دامغان قرار دارد، صحن امامزاده مربع مستطیل بود. تاریخ بنای بقعه‌ی امامزاده را به دوران سلجوقی می‌دانند (حاجی‌قاسمی، ۱۳۸۹: ۲۷۱-۵) و معمار این بنا با توجه به نوشته‌های داخل خود صحن ـ عمل العبد الفقیر الحقیر المذنب المحتاج بعفوا... و غفرا.. شخصی به نام استاد نظام الدین بن استاد علی بن ابن علی نجار بوده‌است. داخل بقعه سفیدکاری شده و هیچ‌گونه تزیینی ندارد، دور تا دور سنگ روی مرقد دارای تزیینات گچ‌بری است، روی سنگ سیاه قبر نسب امامزاده و سوره مبارکه توحید به خط کوفی کنده شده‌است (فقیه بحرالعلوم ۱۳۹۳ در (URL: 7)).

کاشی‌های امامزاده جعفر دامغان

تعداد کاشی‌های موجود در جدول (۲) متعلق به این بنا، پنج اثر می‌باشند. اثر شماره (۱۴) در جدول (۲)، یک کاشی ستاره‌ای است که در پایین‌ترین گوشه نقش یک برکه‌ی کوچک و ماهی در آن است. همچنین درخت زندگی و دو نقش به شکل خرگوش که از درخت زندگی محافظت می‌کنند. نقوش با ترکیب قرینه‌ای به تصویر کشیده شده‌اند. کتیبه‌ی این کاشی هم دربرگیرنده‌ی ابیاتی از شاهنامه می‌باشد.

اثر شماره (۱۵) در جدول (۲) هم در پایین‌ترین گوشه‌ی خود برکه کوچک و ماهی دارد و نقوش مرکزی آن دو خرس در کنار هم در حال راه رفتن در علفزاری می‌باشند. حاشیه‌ی این کاشی با ابیات آغازین داستان رستم و اسفندیار تزیین شده‌است:

کنون خورد باید می خوشگوار// که می‌بوی مشک آید از جویبار

هوا پر خروش و زمین پر ز جوش// خنک آنک دل شاد دارد به نوش

همه بوستان زیر برگ گلست // همه کوه پرلاله و سنبلست

به پالیز بلبل بنالد همی// گل از ناله او ببالد همی

ز لاله فریب و ز نرگس نهیب// ز سنبل عتاب و ز گلنار زیب

در جدول (۲) اثر شماره (۱۶) نقشی از شیر و خورشید است که در میان علفزاری هستند و باز هم برکه و ماهی در پایین‌ترین قسمت کاشی قرار گرفته‌اند. این نقش در متون ادبی و باستان‌شناسی ایران قدمتی دیرینه دارد. اما در کتیبه‌ی این کاشی دو رباعی نوشته شده‌است؛ یکی از بابا افضل کاشانی شاعر پایان قرن ششم هجری قمری:

رو دیده بدوز تا دلت دیده شود// زان دیده جهان دگرت دیده شود

گر تو ز سر پسند خود برخیزی// احوال تو سر به سر پسندیده شود

و رباعی دیگر از مهستی گنجه‌ای یا گنجوی شاعر رباعی سرای قرن پنجم و ششم هجری قمری:

غم با لطف تو شادمانی گردد// عمر از نظر تو جاودانی گردد

گر باد به دوزخ برد از کوی تو خاک// آتش همه آب زندگانی گردد

در جدول (۲) اثر شماره (۱۷) هم دو شیر پشت به هم در کنار درخت زندگی قرار گرفته‌اند و در نقش محافظان درخت زندگی ظاهر شده‌اند. کتیبه‌ی حاشیه‌ای این کاشی هم با ابیاتی از شاهنامه‌ی فردوسی تزیین شده‌اند؛ که بخشی از آن به این شرح می‌باشد: اگر جز بکام من آید جواب من و گرز و میدان افراسیاب.

از بررسی و کنار هم گذاشتن نقوش این چهار کاشی در کنار هم می‌توان اشارتی به صور فلکی را نتیجه گرفت. این تصاویر برخی از صور فلکی از قبیل خرس،

شیر و خرگوش را نشان می‌دهند. بر طبق سایت نجوم ایران، گروهی از ستاره‌ها که شکل و پیکربندی مشخصی را در آسمان تشکیل داده باشند، صورت فلکی می‌گویند (URL: 8). صورت‌های فلکی در فرهنگ‌های گوناگون حضور داشته‌اند و طی گذشت زمان تغییراتی هم در تقسیم‌بندی، تعداد و نام‌گذاری آن‌ها صورت گرفته‌است. نقش خرگوش‌ها در اثر شماره (۱۴) در جدول (۲) نشان‌دهنده‌ی صور فلکی خرگوش در ستاره‌شناسی هستند.

در اثر شماره (۱۵) جدول (۲) هم این دو خرس می‌توانند نشانه‌ای از دب اکبر و دب اصغر (خرس‌های کوچک و بزرگ) در نجوم باشند که در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند. خرس کوچک، در آسمان شمالی صورت فلکی کوچکی است و یکی از هشتادوهشت صورت فلکی امروزی است. در این صورت فلکی ستاره‌ی قطبی قرار دارد که همیشه سمت قطب شمال را نشان می‌دهد. خرس بزرگ از معروف‌ترین صورت‌های فلکی آسمان و همچنین صورت فلکی فروردین ماه مهم‌ترین است. این صورت فلکی از هفت ستاره تشکیل شده‌است.

اثر شماره (۱۶) در جدول (۲) هم که نقش شیر و خورشید را در خود دارد، نشانی دیگر از نجوم و ستاره شناسی را نشان می‌دهد. ستاره‌شناسان باستان از نظر کسروی، به وجود ارتباطی بین و پدیده‌های زمینی و موقعیت ستارگان باور داشتند. آن‌ها ۱۲ برج آسمانی را میان ۷ جسم گردان آسمانی از جمله خورشید تقسیم می‌کردند و هر یک یا دو برج را و خانه‌ی آن جرم آسمانی ویژه‌ی یکی از جرم‌ها می‌پنداشتند. آن‌ها برج اسد را خانه‌ی خورشید می‌دانستند. خواجه نصیرالدین توسی در منظومه‌ی خود در ستاره‌شناسی می‌نویسد:

اولین از بروج با هشتم// نام آن بره و دگر کژدم
هر دو مریخ را شدند بیوت// همچو برجیس را کمان با حوت
زهره را خانه ثور و هم میزان// شمس را شیر و ماه را سرطان
تیر را خانه و شه و جوزا// مر زحل راست جدی و دلو عطا (توسی به نقل از کسروی، ۱۳۵۶: ۴۸-۴۴)

در شعری از قطران تبریزی هم می‌توان این اشاره را دید که درباره‌ی رفتن پادشاه آذربایجان به دیدن شاه گنجه چنین گفته‌است: اگر به خانه آمده‌است شیر رواست// بدان که خانه‌ی شید است شیر برگردون (کسروی، ۱۳۵۶: ۳۸).

در اثر شماره (۱۷) جدول (۲) صورت فلکی اسد یا شیر نمایان است. این صورت فلکی در نیم‌کره شمالی در فصل بهار و نیم‌کره جنوبی در پاییز در مشاهده می‌شود. در انتهای قسمت غربی این صورت فلکی، شکلی همانند داس دیده می‌شود. این شکل نشانگر سر شیر است. مثلثی، ساق پا و دم را به وجود می‌آورد و یک شش ضلعی بدن آن را تشکیل می‌دهد.

نجوم چه به صورت علمی و چه از نظر احکامی، از گذشته‌های دور در ایران رواج داشته و مانند بقیه شاخص‌های فرهنگی تحت حمایت حکمرانان بوده‌است. در دوره ایلخانی به علت این‌که فرمانروایان مغول به طالع‌بینی و تأثیر آسمان بر زندگی اعتقاد داشته‌اند این علم از جایگاه ویژه‌ای برخوردار بود. اما کتیبه‌های همه‌ی این کاشی‌ها از شاهنامه‌ی فردوسی و مهم‌تر آن‌که از ابیات نخستین هر بخش انتخاب شده‌اند. ارتباط فردوسی و نجوم را حافظ حاتمی در مقاله‌ای با عنوان "شاهنامه و نجوم" تشریح کرده‌است. فردوسی به‌عنوان شاعری حکیم و آگاه، اطلاعات مفیدی درباره‌ی علوم، به‌ویژه نجوم دارد که در شاهنامه موج می‌زند. علم نجوم و علاقه‌ی فراوان فردوسی در بازتاب مفاهیمی چون مکان سیارات، صورفلکی، بروج دوازده‌گانه، سعد و نحس اختران و تأثیر آن‌ها در کامیابی یا عدم کامیابی شاهان و قهرمانان داستان‌ها، به قدری مهم است که کمتر داستانی از شاهنامه را می‌توان سراغ گرفت که در آن، فردوسی پس از ستایش یزدان پاک، نگاهی به نجوم نداشته باشد (حاتمی، ۱۳۸۶: ۳-۲). بنابراین، این ابیاتی که در آن‌ها فردوسی هنر خود را به تصویر کشیده‌است بیشتر در آغاز هر بخش آورده شده‌اند. بنابراین، هنرمند کاشی‌کار با اهداف

ستاره‌شناسی در کتیبه‌ها از این ابیاتی که مستقیم و یا غیر مستقیم به نجوم اشاره داشته استفاده کرده‌است. در کاشی‌های بررسی شده از کاشان، ابیات شاهنامه و هم در برخی موارد به آیات قرآن اشاره شده‌است. جدول (۳) به شرح کاشی‌هایی با نقوش انسانی می‌پردازد. این نوع نقوش تعداد کمتری در بین کاشی‌ها داشتند از این رو تنها پنج کاشی از این نقوش مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

جدول ۳- کاشی‌های زرین فام ایلخانی با نقوش انسانی. منبع: (نگارنده)

	تصویر	نقش	شرح کتیبه	محل یافت	محل نگهداری/ شماره دسترسی	سال تولید
۲۶		انسانی	ابیات عاشقانه	امامزاده جعفر دامغان	موزه لوور/ OA 457/4 (URL: 6)	قرن ۱۳م
۲۷		انسانی	ابیات عاشقانه	کاشان	موزه بریتانیا/ 1878,1230.561 (URL: 2)	قرن۱۳م
۲۸		انسانی	رباعی سنایی غزنوی	کاشان	موزه‌ی بریتانیا/ OA+.1123 (URL: 2)	۷۳۹ق/ ۱۳۳۸م
۲۹		انسانی	ابیات عاشقانه	کاشان	موزه متروپلیتن/ 40.181.1 (URL: 4)	۶۰۸ق/۱۲۱۱م
۳۰		انسانی	ابیات عاشقانه به زبان عربی	کاشان	موزه متروپلیتن/ 66.95.5 (URL: 4)	۶۱۶ق

اثر شماره (۲۶) در جدول (۳) نقش دو انسان را در خود دارد که در دو طرف درخت زندگی نشسته‌اند؛ پرنده‌ای هم در بالای سر آن‌ها در حال پرواز کردن است. از چهره‌ی این دو تصویر چنین بر می‌آید که زن و مرد هستند. کتیبه‌ی این کاشی این ابیات عاشقانه را در خود دارد:

"دانی که چراست ای پسندیده من/ بر اشک دو دیده ستم دیده من

می‌کشاند در آرزوی لب تو/ آب از دهن مردمک دیده من"

دلیل آسیب دیدگی به‌طور کامل خوانا نیست به جز بخش‌هایی همچون: مه کیست کی او با تو نشیند یکجا یا که روایت سخنان عاشقانه بین دو دلداده است که مضمون آن چنین است: شب گذشته ماه به خانه‌ی تو آمد آنقدر حسادت کردم و می‌خواستم آن را از خانه ات بیرون کنم. ماه که باشد که در جای تو بنشیند؟

در جدول (۳) اثر شماره (۲۸) نقش دو انسان را نشان می‌دهد که یکی ایستاده و دیگری نشسته است. پیکره‌ای که ایستاده از تنگ شرابی که در دست دارد جامی به پیکره‌ی نشسته می‌دهد. دو چهره کوچک‌تر در دو طرف این دو احتمالاً شاهدان این صحنه هستند. کتیبه‌ی حاشیه‌ی این کاشی بر خلاف توضیحات موزه‌ی لوور از شاهنامه نمی‌باشد بلکه یک

رباعی از سنایی شاعر قرن است با این مضمون : ضربت گردون دون آزادگان را خسته کرد// کو دل آزاده‌ای کز تیغ او مجروح نیست// در عنا تا کی توان بودن به امید بهی// هر کسی را صابری ایوب و عمر نوح نیست.

اثر شماره (۲۹) در جدول (۳) یک نقش مرد در وسط که نشسته و همچنین چهار نقش زن که در دو طرف نقش مرد ایستاده‌اند. چندین پرنده که تعدادی روی زمین نشسته‌اند و برخی در حال پرواز هستند. یک نقش که شبیه سگ است در پایین کاشی کشیده شده‌است. دو نقش همای هم بالای سر این مرد که به نظر می‌رسد پادشاه و یا صاحب منصبی باشد، قرار گرفته‌اند. هما جایگاه مهمی در اسطوره‌های ایرانی دارد و معروف است که به سعادت و کامرانی سایه‌اش بر سر هر کس بیفتد خواهد رسید به همین دلیل به مرغ سعادت معروف شده‌است. کتیبه‌ی این کاشی به دلیل آسیب‌دیدگی کاملاً خوانا نمی‌باشد. اما برخی ابیات آن چنین است: هر چند دراز است بیابان بلا // دیدیم به پای عشق گامی هم نیست - ای از طرب هجر چشان می‌بینی// و زدیده به جز خون فشان می-بینی- و عباراتی با مضامین هجر و دوری، عشق و شوق محبوب و ... در آن نمایان است.

اثر شماره (۳۰) در جدول (۳) نیمی از یک کاشی ستاره‌ای است که نقش انسان در آن نمایان است. به نظر می‌رسد که این پیکره‌ها ایستاده هستند زیرا با وجود اینکه این اثر نیمی از کاشی است اما بخش بزرگی از پیکره‌ها مشخص هستند. کتیبه‌ای که حاشیه‌ی این کاشی با آن تزیین شده‌اند ابیاتی عارفانه به زبان عربی است. این ابیات و ترجمه‌ی آن به فارسی بدین شرح می‌باشد:

له همم لا منتهی لکبارها ... وهمته الصغری أجل من الدهر

برای او هیچ انتها و حد و مرزی برای صعود به بالاترین نقطه نیست// تا ابد او جاودان خواهد ماند

له راحۀ لو أن معشار جودها ... علی البر صار البر أندی من البحر

اگر خیر او پیش بیاید، برای او سراسر آرامش است//

در تقوا و عدالت که از دریا سرچشمه می‌گیرد

ولو أن خلق الله فی مسک فارس ... وبارزه کان الخلی من العمر

شاعر این ابیات قاسم‌بن‌عیسی معروف به ابودلف عجلی بن ادریس بن معلق عجلی کرجی در گذشته به سال ۲۲۵ یا ۲۲۶ در بغداد از فرماندهان نظامی برجسته‌ی معتصم عباسی و مامون عباسی و از شاعران عرب زبان است که تألیفاتی نیز در این زمینه دارد. وی سرسلسله‌ی ساست و داستان او با افشین در تاریخ لاطین بنودلف[۷] مسعودی بسیار معروف است (نعیمی، ۱۳۸۵: ۳۷). با کنار هم قرار دادن این نقوش و کتیبه-ها می‌توان به این نتیجه دست یافت که آثار کاشی دارای نقوش انسانی، کتیبه‌ی تزیینی آن‌ها رباعیات و اشعار عاشقانه و عارفانه می‌باشد. این ابیات گاه از شاعرانی چون سنایی و یا از عارفانی چون ابوسعیدابوالخیر و در بعضی موارد هم از شاعری نامشخص و یا خود هنرمند کاشی‌کار می‌باشند. با توجه به بررسی انجام شده در این جدول، که از امامزاده جعفر دامغان و نمونه‌هایی از کاشان می‌باشند، مشاهده شد که در همه‌ی کتیبه‌های این کاشی‌ها از ابیات عاشقانه و عارفانه استفاده شده‌است.

نتیجه‌گیری

کتیبه‌های آثار زرین‌فام دوره‌های قبل از مغول و ایلخانان را می‌توان به دو بخش تقسیم کرد؛ یکی آیات قرآن و دیگری اشعار غیرمذهبی. در پژوهش حاضر که به بررسی کتیبه‌های کاشی‌های زرین‌فام دوران ایلخانی می‌پردازد یک تقسیم‌بندی کلی برای این کاشی‌ها بر اساس نقوش در نظر گرفته شد؛ کاشی-هایی با نقوش گیاهی، حیوانی و انسانی. تقریباً تمامی کاشی‌های زرین‌فام با نقوش گیاهی در کتیبه‌ی حاشیه‌ای آن‌ها از آیات قرآن استفاده شده‌است. آیات قرآن روی کاشی‌ها آیات محدودی هستند و بیشتر از سوره‌های حمد و توحید استفاده شده‌است. با دقت در آیات این سوره‌ها و تفسیر آن‌ها که به یگانگی خداوند

و حمد او می‌پردازد و از او راه راست را می‌خواهد نقوش هم در همین راستا طراحی شده‌اند. به نظر می‌رسد هنرمند مسلمان با این مضمون‌ها به صورت انتزاعی، این نقوش را آفریده است، نقوشی که به شکل جهت هستند و راه راست را نشان می‌دهند. در برخی کتیبه‌های کاشی از آیه‌الکرسی، سوره‌های معروف به چهار قل (چهار کوتاه از قرآن که پس از بسم ا... الرحمن الرحیم) که با کلمه‌ی *قل* آغاز می‌شوند، استفاده شده‌است؛ از این رو می‌توان نتیجه گرفت استفاده از این سوره‌ها با این مضمون‌ها برای نصب در بناها استفاده می‌شده‌است. بخش دوم کاشی‌ها مربوط به نقوش حیوانات است. حیواناتی که در این کاشی‌ها نقش شده‌اند همگی جزو صور فلکی هستند که از آن جمله می‌توان به خرس بزرگ و کوچک، خرگوش و شیر اشاره کرد. تقریباً در همه‌ی این آثار از اشعار حماسی شاهنامه و از ابیات آغازین بخش‌هایی مثل رستم و اسفندیار، رستم و سهراب استفاده شده‌است. بنابراین، می‌توان به این نتیجه رسید که از آن‌جا که فردوسی به نجوم هم تسلط داشته‌است و در اثر جاودان خود شاهنامه بعد از ذکر، حمد و سپاس خداوند از اصطلاحات نجوم در اشعار خود استفاده نموده‌است، هنرمند کاشی‌کار برای مطابقت نقوش خود با کتیبه از این ابیات استفاده کرده‌است؛ این نشانی از اعتقاد آنان به تقدیر و سرنوشت و تأثیر ستارگان در تعین سعد و نحوس آن می‌باشد. دسته‌ی سوم کاشی‌ها مربوط به نقوش انسانی هستند. تعداد این کاشی‌ها نسبت به سایر نقوش کمتر است. با بررسی کتیبه‌های این کاشی‌ها مشاهده شد که محتوای این کتیبه‌ها ابیات عاشقانه و عارفانه است و با نقوش به‌کار رفته هماهنگی دارند. اما این صورت و ظاهر کار است. در واقع در دیدگاه عرفان و تصوف هنرمند مسلمان که احتمالا عارف مسلک بوده‌است از ظاهر این آثار و از خلال عناصری چون عاشق، معشوق، جام و شراب می‌خواسته عشق حقیقی را با عناصر زمینی به تصویر کشد. زیرا از نظر آنان حالات عشق حقیقی وصف شدنی نیستند، عارفان و صوفیان با اشارات و ابهام از آن سخن گفته‌اند. بنابراین، آرایه‌ها و ابهام‌های فراوان در ادبیات خود به‌کار برده‌اند. هنرمندان عارف مسلک هم به همین شیوه در هنر خود از صورت و ظاهر استفاده کرده‌اند ولی مرادشان عشق و محبوب حقیقی است. بنابراین، می‌توان به این نتیجه رسید که بین نقوش و کتیبه‌های کاشی‌های زرین‌فام ایلخانی ارتباط و هماهنگی برقرار بوده‌است.

پی‌نوشت

1. Venetia Porter
2. Oliver Watson
3. Louvre Museum
4. British Museum
5. Harvard Museum

۶ . علاوه بر تقسیم‌بندی ذکر شده، نمونه‌های دیگری از کاشی‌های ایلخانی موجود است از جمله کاشی‌های گنبد عبدالصمد نطنزی که شامل کاشی‌های عریض با کتیبه به خط ریحان است.

۷. از حکومت‌های کوچک و دست نشانده‌ی خلفای عباسی در ایران که از سال ۲۱۰ تا ۲۸۵ هجری در بخش‌هایی از مرکز و غرب و شمال غربی ایران همچون همدان، اصفهان، نهاوند و قزوین فرمانروایی کردند.

منابع

- اصفهانی، ابوالفرج (۱۳۸۰)، *مقاتل الطالبین*، ترجمه سیدهاشم رسولی‌محلاتی، تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.
- پورتر، ونیتیا (۱۳۸۰)، *کاشی‌های اسلامی*، مترجم مهناز شایسته‌فر، تهران: موسسه مطالعات هنر اسلامی.
- پورمختار، صدیقه (۱۴۰۳)، خوانش هرمنوتیکی نقش و متن در دو کاشی ایلخانی با تکیه بر آرای اریک هرش، *هنرهای صناعی اسلامی* ۸ (۱) :۱۶۹-۱۵۹.
- حاتمی، حافظ (۱۳۸۶)، شاهنامه و نجوم، *ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*، تهران: دانشگاه آزاد واحد جنوب.
Doi: 20.1001.1.20084420.1386.3.8.4.6
- حاجی‌قاسمی،کامبیز (۱۳۸۹)، *امامزاده‌ها و مقابر*، تهران: انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.
- حسینی، هاشم (۱۴۰۰)، درآمدی بر شناخت و مفهوم‌شناسی نقوش گیاهی کاشی‌های زرین‌فام هشت‌پر عصر ایلخانی بر پایه نمونه‌های موجود در موزه آستانه مقدسه قم، *هنرهای زیبا*، تهران: دانشگاه تهران.
Doi: 10.22059/JFAVA.2021.288301.666311
- دیماند، موریس‌اسون (۱۳۶۵)، *راهنمای صنایع اسلامی*، ترجمه عبدالله فریار، تهران: علمی فرهنگی.
- عبدالهی، سحر و دیگران (۱۴۰۱)، پژوهشی بر کاشی‌های زرین‌فام ستاره‌ای هشت‌پر دوره ایلخانی با تکیه بر مجموعه موزه‌های بنیاد، *مطالعات باستان‌شناسی دوران اسلامی*. Doi: 10.22080/jiar.2021.3216
- عقابی، محمدمهدی (۱۳۷۸)، *دایره‌المعارف بناهای تاریخی ایران در دوره اسلامی: بناهای آرامگاهی*، چاپ دوم، تهران: سوره.
- فقیه بحرالعلوم، محمدمهدی (۱۳۹۳)، *امامزاده جعفر دامغان*، سایت مزارات ایران و جهان اسلام (URL: 7).
- کسروی، احمد (۱۳۵۶)، *تاریخچه‌ی شیر و خورشید*، تهران: انتشارات فردوس.
- کیانی، محمدیوسف (۱۳۷۴)، *تاریخ هنر معماری ایران در دوره‌ی اسلامی*، تهران: سمت.
- لشکری، آرش و دیگران (۱۳۹۳)، بررسی نقوش کاشی‌های زرین‌فام آوه از دوره‌ی ایلخانی، *نگره*، تهران: دانشگاه شاهد.
- میرشفیعی، سیدمحمد (۱۴۰۱)، خوانش روایت کین‌خواهی کیخسرو، درکاشی نگاره زرین‌فام ایلخانی، *هنرهای صناعی اسلامی*، تبریز: دانشگاه هنر اسلامی.
- نعیمی، داود (۱۳۸۵)، *افتخارآفرینان استان مرکزی*، چاپ اول، تهران: کومه.
- هیلن‌برند، رابرت (۱۳۶۶)، *معماری ایران دوره اسلامی*، ترجمه کرامت‌الله افسر، تهران: جهاد دانشگاهی.

References

- Carboni, Stefano. Masuya, Tomoko (1993), *Persian Tiles*, New York: Metropolitan Museum of Art.
- Masuya, Tomoko (2014), Persian Tiles on European Walls: Collecting Ilkhanid Tiles in Nineteenth-Century Europe, *Ars Orientalis*, Vol. 30, Exhibiting the Middle East: Collections and Perceptions of Islamic Art (2000), pp. 39-54.
- Porter, Venetia (1995), *Islamic Tiles*, British museum press.
- Watson, Oliver (1995), *Persian Lustre Ware*, Boston: Faber and Faber.

- URL1: https://art.thewalters.org/ Accessed at 1403-09-07
- URL2: www.britishmuseum.org Accessed at 1403-08-10
- URL3: www.vam.ac.uk Accessed at 1403-10-07
- URL4: www.metmuseum.org Accessed at 1403-08-07
- URL5: https://harvardartmuseums.org Accessed at 1403-10-17
- URL6: www.louvre.fr Accessed at 1403-08-15
- URL7: http://shrines.ir Accessed at 1403-05-07
- URL8: https://noojum.com Accessed at 1403-05-07

Vol. 5, Issue 2, Serial Number 18, Summer 2025, pp. 33-50

Semnan University

Journal of Applied Arts

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

ISNN: 2821-0670

Scientific– Research Article

Analysis- Comparative Study of the Structure and Decorative Characteristics of the Tile Mihrab of Masjed-e Jame of Varzana

Zahra Rashednia [1], Ahmad Salehi Kakhki [2](Corresponding Author)

[1] Ph.D. Graduate, Department of Archaeology (Islamic Period), Faculty of Conservation and Restoration, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran.

[2] Professor, Department of Archaeology, Faculty of Conservation and Restoration, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran.

(Received: 21.07.2024, Revised: 06.12.2024, Accepted: 15.03.2025)

https://doi.org/10.22075/aaj.2025.34814.1277

Abstract

Masjed-e Jame of Varzana has a very important status due to the existence of its many tiling decorations from the Timurid period in different parts of the building. Including the tiling ornaments of this building, we can mention the entrance facades, the south porch, the decorations under the arch between the south porch and the dome chamber, the pulpit and mihrab. among which, its Mosaic Tile (Mo'araq) mihrab, due to reasons such as the lack of research in relation to the structure (general shape), designs, motifs, the lack of reading inscriptions (apart from mentioning the date of its construction) and also the lack of adequate and appropriate visual documentation, has It is very important. Therefore, the aims of this article are to identify and describe the decorative characteristics of the tile mihrab, as well as the Analysis - Comparative Study of the structure (general shape) of its motifs and inscriptions. Therefore, to achieve these Objectives, the questions of this research are as follows: What decorative characteristics can be listed for the tile mihrab of the mosque? And what are its comparable examples in terms of structure, motifs and inscriptions in other tiling decorations of the Timurid era? The research methodology is based on date gathering through field research and documentary resources. It uses an descriptive-analytical approach to analyze the data obtained from the case studies. The results of this research show that the mihrab has structural features, including; The rectangular frame, an vault with a pointed arch, two pendentive and the without Column can be mentioned. The Thuluth inscription with long and elongated vertical elongations, using the phrase "Fasikfikhom Allah wa Hu al-Sami al-Aleem", the decorative form of the phrase "Fasikfikhom Allah wa Hu al-Sami al-Aleem", which consists of connecting curved and arched lines and creating a mihrab-like form, are among the features of the inscriptions used in the mihrab. The use of simple multi-petaled flowers with round petals (Khataei), The use of multiple narrow and wide borders, such as Khattai motifs, that are repeated periodically, the use of motifs such as intervening frame-like forms, the border with a frame-like unit, the border consisting of geometric motifs combined with plant motifs, etc. One of the distinctive features of the mihrab is the motifs, similar examples of which can be found in other mihrabs and other tiling ornaments of the Timurid era.

Keywords: Masjed-e Jame of Varzana, Tile Mihrab, Mihrab Structure, Plant and Geometric Motifs, Inscriptions.

1- Email: z.rashednia@yahoo.com

2- Email: salehi.k.a@aui.ac.ir

How to cite: Rashednia, Z. and Salehi Kakhki, A. (2025). Analysis- Comparative Study of the Structure and Decorative Characteristics of the Tile Mihrab of Masjed-e Jame of Varzana, Journal of Applied Arts, 5(2), 33-50. Doi: 10.22075/aaj.2025.34814.1277

مقاله علمی- پژوهشی

مطالعه‌ی تحلیلی– تطبیقی ساختار و ویژگی‌های تزیینی محراب کاشی مسجد جامع ورزنه

زهرا راشدنیا [۱]

احمد صالحی‌کاخکی (نویسنده مسئول) [۲]

[۱] دانش‌آموخته دکتری، گروه باستان‌شناسی (دوران اسلامی)، دانشکده حفاظت و مرمت، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.

[۲] استاد، گروه باستان‌شناسی، دانشکده حفاظت و مرمت، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۴/۳۱، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۹/۱۶، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۳/۱۲/۲۵)

https://doi.org/10.22075/aaj.2025.34814.1277

چکیده

مسجد جامع ورزنه به دلیل داشتن تزیینات کاشی‌کاری متعدد از دوره‌ی تیموری در بخش‌های مختلف بنا، درخور توجه است. از جمله آرایه‌های کاشی‌کاری این بنا، به سردر ورودی، ایوان جنوبی، تزیینات زیر طاق مابین ایوان جنوبی و گنبدخانه، منبر و محراب می‌توان اشاره نمود. در این میان، محراب کاشی معرق آن، به دلایلی همچون عدم وجود پژوهش درخوری در رابطه با ساختار (شکل کلی)، طرح‌ها، نقوش و عدم خوانش کتیبه‌ها (به غیر از اشاره به تاریخ ساخت آن) و همچنین فقدان مستندات تصویری کافی و مناسب، حائز اهمیت بسیار است. بنابراین اهداف این مقاله، شناسایی و توصیف ویژگی‌های تزیینی محراب کاشی و همچنین مطالعه تحلیلی-تطبیقی ساختار (شکل‌کلی)، نقوش و کتیبه‌های آن است. در راستای دستیابی به این اهداف، پرسش‌های این پژوهش چنین است: چه ویژگی‌های تزیینی را می‌توان برای محراب کاشی مسجد برشمرد؟ نمونه‌های قابل قیاس آن از حیث ساختار، نقوش و کتیبه‌ها، در سایر تزیینات کاشی‌کاری عهد تیموری کدام است؟ روش یافته‌اندوزی بر پایه پژوهشی میدانی و با استناد به منابع مکتوب صورت گرفته که به روش توصیفی- تحلیلی به بررسی داده‌های به‌دست‌آمده از نمونه مطالعاتی می‌پردازد. دستاوردهای حاصل از این پژوهش، نشان‌دهنده آن است که محراب از نظر ساختاری دارای ویژگی‌هایی است که از آن جمله به کادر مستطیل شکل، یک طاق‌نما با قوس‌تیزه‌دار، دو لچکی و عدم وجود ستون‌نما می‌توان اشاره نمود. کتیبه ثلث با کشیده‌های عمودی بلند و باریک، بهره‌گیری از عبارت «فسیکفیکهم الله و هو السمیع العلیم»، فرم تزیین عبارت «فسیکفیکهم الله و هو السمیع العلیم» که از اتصال خطوط منحنی و قوسی شکل و ایجاد فرم محرابی شکل تشکیل شده‌است، از جمله ویژگی‌های کتیبه‌های به‌کار رفته در محراب محسوب می‌شود. کاربرد گل‌های ساده چندپَر با گلبرگ‌های گرد، به‌کارگیری حاشیه‌های متعدد باریک و پهن مانند نقش‌مایه‌های ختایی که به تناوب تکرار شده‌اند، بهره‌گیری از نقش‌مایه‌هایی همانند فرم‌های قاب‌مانند مُداخل، حاشیه با واگیره قاب‌قابی، حاشیه متشکل از نقش‌مایه‌های هندسی که با نقوش گیاهی تلفیق یافته و غیره از جمله ویژگی‌های شاخص نقوش محراب است که نمونه‌های مشابه آن در دیگر محراب‌ها و سایر آرایه‌های کاشی‌کاری عصر تیموری نیز یافت می‌شود.

واژه‌های کلیدی: مسجد جامع ورزنه، محراب کاشی، ساختار محراب، نقوش گیاهی و هندسی، کتیبه‌ها.

* این مقاله مستخرج از رساله دکتری نویسنده اول با عنوان: «شناخت ویژگی‌ها و طبقه‌بندی تزیینات کاشی‌کاری در بناهای دوره تیموری و ترکمانان ایران امروزی (با تأکید بر استان یزد)» در دانشگاه هنر اصفهان است که به راهنمایی نویسنده دوم انجام شده‌است.

1- Email: z.rashednia@yahoo.com

2- Email: salehi.k.a@aui.ac.ir

شیوه ارجاع به این مقاله: راشدنیا، زهرا و صالحی‌کاخکی، احمد. (۱۴۰۴). مطالعه‌ی تحلیلی– تطبیقی ساختار و ویژگی‌های تزیینی محراب کاشی مسجد جامع ورزنه، نشریه هنرهای کاربردی، ۵(۲)، ۵۰-۳۳.

Doi: 10.22075/aaj.2025.34814.1277

مقدمه

«مسجد جامع ورزنه» واقع در شرق اصفهان، به دلیل تزیینات کاشی‌کاری گوناگون در قسمت‌های مختلف مانند سردر ورودی، ایوان‌جنوبی، تزیینات زیر طاق مابین ایوان جنوبی و گنبدخانه، منبر و غیره قابل‌توجه است. محراب مسجد، فاقد رقم هنرمند و بانی، اما دارای تاریخ ساخت ۸۴۷ هـ‌ق است. محراب مذکور به دلایلی از قبیل: عدم وجود مطالعات و پژوهش‌های محققان در مورد ساختار (شکل کلی)، طرح‌ها و نقوش محراب، عدم خوانش کتیبه‌های آن (به غیر از اشاره به تاریخ ساخت آن)، جزء محدود محراب‌های دارای عمق دوره‌ی تیموری و نیز نبود مستندات تصویری کافی و مناسب در جهت معرفی آن‌ها، حائز اهمیت است. لذا پژوهش حاضر بر اساس دلایل مذکور، تلاشی در جهت معرفی ویژگی‌های تزیینی محراب کاشی «مسجد جامع ورزنه» و نیز شناسایی تحلیلی- تطبیقی محراب از لحاظ ساختار (شکل کلی)، طرح‌ها، نقوش و کتیبه‌ها است. بنابراین پژوهش پیش‌رو، درصدد پاسخگویی به این پرسش‌ها است: چه ویژگی‌های تزیینی را می‌توان برای محراب کاشی مسجد برشمرد؟ نمونه‌های قابل قیاس آن از حیث ساختار، نقوش و کتیبه‌ها در سایر کاشی‌کاری‌های عهد تیموری کدام است؟ بدین جهت مقاله حاضر، شاید مقدمه‌ای برای شناخت بیشتر این محراب کاشی به شمار آید که کمبود آن، از لحاظ ساختار (شکل کلی)، طرح، نقش و کتیبه، بر اهمیت و ضرورت پرداختن به این موضوع تأکید می‌نماید.

پیشینه پژوهش

در زمینه «مسجد جامع ورزنه»، به‌ویژه محراب نفیس کاشیِ آن از حیث ویژگی‌های تزیینی، پژوهشی مشاهده نشد. در بیشتر کتب و مقالات، بیانی توصیفی و کلی در مورد تزیینات مسجد و محراب آن وجود دارد و در برخی نمونه‌ها، تصاویری به صورت پراکنده آمده‌است. آنتونی هت، از نخستین افرادی بود که این مسجد را مورد توجه قرار داد. وی در مقاله‌ای با عنوان؛ « Recent Discoveries in Iran, 1969–70: A Major Islamic Monument» (۱۹۷۱)، منتشر شده در نشریه ایران، به معرفی و مطالعه اجمالی، چند بنای جدید (در سال‌های ۴۹-۱۳۴۸ هـ‌ق) مربوط به دوره‌ی اسلامی در استان‌های اصفهان، سمنان و یزد می‌پردازد. یکی از نمونه‌های مورد بررسی «مسجد جامع ورزنه» و مناره آن در ۱۰۰ کیلومتری جنوب‌شرق اصفهان است. وی علاوه بر منبر کاشی مسجد، به سایر تزیینات کاشی‌کاری معرق به‌کار رفته در بخش‌های مختلف این مسجد از قبیل محراب، ایوان قبله و سردر ورودی، اشاره گذرایی دارد. همچنین اطلاعاتی در مورد محتوای کتیبه سردر ورودی شامل نام بانی، معمار، کاتب، ناظر و تاریخ ساخت ارائه می‌دهد. این مقاله، علی‌رغم کوتاه و مختصر بودن، جزء منابع دسته اول و قابل استناد در مورد تزیینات کاشی‌کاری «مسجد جامع ورزنه» به شمار می‌آید. وی همچنین در کتابی مشترک با هاروو با عنوان «Iran 2, Islamic Architecture» (۱۹۷۸)، تعدادی از آثار دوره‌های مختلف ایران را با ارائه تصاویر و توضیحاتی مختصر آورده‌اند که «مسجد جامع ورزنه» از جمله این نمونه‌ها به شمار می‌رود. هنرفر در اثر خود با عنوان «اصفهان در دوره‌ی جانشینان تیمور» (۱۳۵۵)، توجه خود را بیشتر به کتیبه‌های به‌کار رفته در دوره‌های مختلف «مسجد جامع ورزنه» معطوف نموده‌است. لازم به ذکر است که وی تنها به معرفی و خوانش کتیبه‌های سردر ورودی مسجد و ایوان‌جنوبی مسجد پرداخته و ذکری از سایر کتیبه‌های موجود بر روی منبر و نیز محراب مسجد به میان نیاورده‌است. ویلبر و گلمبک در کتابی تحت عنوان «معماری تیموری در ایران و توران» (۱۳۷۴)، پس از شرح مختصری در مورد ویژگی‌های فضای معماری مسجد، به تزیینات به‌کار رفته در آن از جمله کاشی‌کاری اشاره نموده‌اند. نگارندگان کتاب تزیینات کاشی‌کاری مورد استفاده در بخش‌های مختلف بنا را معرفی کرده‌اند و در خلال آن، به گونه‌ای مختصر به طرح‌ها، نقوش و کتیبه‌های مورد استفاده در کاشی‌کاری‌های مسجد پرداخته‌اند. اوکین در مقاله «منبرهای کاشی‌کاری شده ایران» (۱۳۸۱)، ترجمه شده در نشریه اثر، علاوه بر شرح مختصری از معماری

«مسجد جامع ورزنه»، به کاشی‌کاری‌های مورد استفاده در بخش‌های مختلف مسجد و کتیبه‌های آن اشاره می‌کند. تمرکز اصلی ایشان بر روی نقوش، خوانش کتیبه‌ها، تکنیک‌های اجرایی و رنگ‌های به‌کار رفته در پنج منبر «مسجد جامع ورزنه»، «مسجد خضرشاه یزد»، «مجموعه‌ی سطان بُندرآباد اشکذر یزد»، «مسجد میدان کاشان» و «مسجد جامع کوهپایه» است. در کتاب «معماری ایران دوره‌ی اسلامی» (۱۳۸۷)، اثر محمد یوسف کیانی؛ دو مقاله با عنوان «معماران، استادکاران دوران اسلامی» از ویلبر (۱۳۸۷) و ذکاء (۱۳۸۷) موجود است که فهرستی از نام معماران و هنرمندان دوره‌های مختلف را، با آوردن نام بناهای تاریخی و تاریخ ساخت آن‌ها، ذکر نموده‌اند. بخشی از فهرست ارائه شده توسط پژوهشگران فوق، در مورد هنرمندان تیموری است. تعدادی دیگر از پژوهشگران از قبیل: کرسول در کتاب « A Bibliography of the Architecture, Arts, and Crafts of Islam» (۱۹۶۱)، شایسته‌فر در مقالاتی با عنوان‌های «کتیبه‌های اسلامی تجلی کلمه علی در تزیین معماری» (۱۳۸۰)، «بررسی محتوایی کتیبه‌های مذهبی تیموریان و صفویان» (۱۳۸۱)، «تجلی نام علی (ع) در کتیبه‌های ابنیه اصفهان» (۱۳۸۶)، که به ترتیب در نشریات کتاب ماه هنر، علوم انسانی و کتاب ماه هنر چاپ شده‌اند، اوکین در کتاب «معماری تیموری در خراسان» (۱۳۸۶)، حاجی قاسمی و همکاران در کتاب «گنجنامه، فرهنگ آثار معماری اسلامی ایران (مساجد جامع)» (۱۳۸۹) و غیره در آثار خویش، نام بانی، کاتب، معمار، تاریخ ساخت، تکنیک‌های اجرایی، مرمت و غیره کاشی‌کاری‌ها به صورت گذرا و کوتاه مطالبی را ارائه نموده‌اند. مطالعات انجام شده نشان می‌دهد که علی‌رغم اهمیت محراب کاشی «مسجد جامع ورزنه»، هنوز تحقیق مستقلی در مورد ساختار، طرح‌ها، نقوش و کتیبه‌های آن صورت نگرفته‌است که بر ضرورت پرداختن به این موضوع تأکید می‌نماید.

روش پژوهش

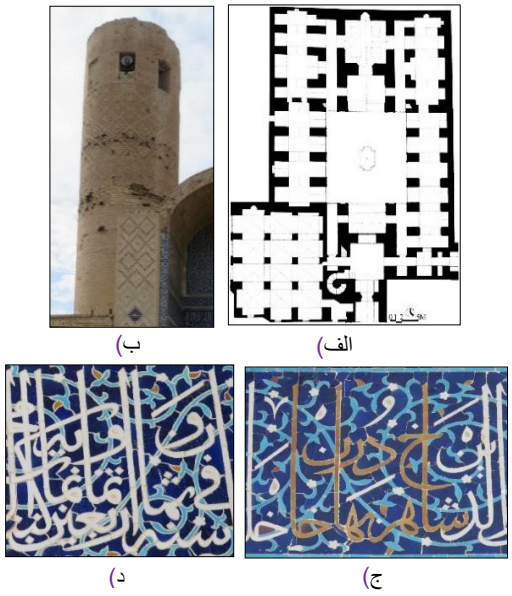
با توجه به اینکه در مقاله پیش‌رو با منابع تاریخی و همچنین بناهای تاریخی و تزیینات وابسته به آن‌ها (کاشی) سروکار داریم، از این رو برای رسیدن به نتایج، نیاز به ابزار تفسیر داریم. بنابراین روش تحقیق پژوهش حاضر ماهیت کیفی دارد و طی آن به شیوه توصیفی و تحلیلی به بررسی نمونه مطالعاتی پرداخته شده‌است. روش یافته‌اندوزی اطلاعات و داده‌ها، به شیوه‌ی اسنادی و مبتنی‌بر مشاهدات عینی (میدانی) شامل بازدید از مسجد و آرایه‌های کاشی‌کاری آن، عکاسی و تهیه طرح خطی برخی نمونه‌ها با انواع نرم‌افزارها است. جامعه آماری این پژوهش را، علاوه بر «مسجد جامع ورزنه»، سایر محراب‌های کاشی دوره‌ی تیموری از جمله محراب‌های «مسجد گوهرشاد مشهد»، «مسجد جامع امیرچخماق یزد»، «مدرسه غیاثیه خرگرد خواف»، «بقعه‌ی شیخ‌خلیفه خفر»، «مسجد معصوم» کوهپایه اصفهان و نیز سایر تزیینات کاشی‌کاری دوره‌ی مذکور در بر می‌گیرد. در این میان با روشی هدفمند، یک نمونه یعنی محراب «مسجد جامع ورزنه» برای بررسی گزینش شد. از این رو نخست یافته‌ها ارائه شده‌اند و سپس به معرفی ساختار و ویژگی‌های تزیینی محراب کاشی مسجد و مطالعه تحلیلی-تطبیقی آن، با دیگر نمونه‌های مشابه پرداخته شده‌است.

مبانی نظری پژوهش

مسجد جامع ورزنه

«مسجد جامع ورزنه» در موقعیت جغرافیایی ۳۲ درجه و ۲۵ دقیقه و ۴۸ ثانیه عرض شمالی و در ۵۲ درجه و ۳۹ دقیقه و ۳۸ ثانیه طول شرقی، در بخش مرکزی شهرستان ورزنه، در ۱۰۵ کیلومتری جنوب شرقی شهر اصفهان واقع شده‌است.[1] مسجد دارای صحنی مربع‌شکل، با رواق‌هایی در دو جانب شرقی و غربی است، ایوانی مرتفع در ضلع شمالی و ایوان و شبستانی در جنوب دارد و نیز گنبدی بر فراز شبستان جنوبی قرار دارد (هنرفر، ۱۳۵۵: ۹) (تصویر ۱- الف). همچنین مناره‌ای استوانه‌ای شکل، با ارتفاعی حدود بیست متر، با یک پایه هشت‌ضلعی بلند متصل به مسجد، مربوط به نیمه اول قرن ششم هـ‍ق موجود

است (Hutt, 1971: 160) (تصویر ۱- ب). بنای فعلی مسجد، طبق کتیبه کاشی معرق سردر ورودی، از آثار عصر «شاهرخ تیموری» توسط «محمود بن مظفر»، ملقب به «عماد ورزنه»، به تاریخ ۸۴۸ هـ‌ق ساخته‌است (تصویر ۱- ج-د) و نیز الحاقاتی از دوره‌ی صفوی دارد (هنرفر، ۱۳۵۵: ۱۸-۹). این مسجد به شماره ثبت ۱۳۱۱، در تاریخ ۱۳۵۵/۱۰/۲۰، با عنوان «مسجد ورزنه» در فهرست آثار ملی ایران به ثبت رسیده‌است (پازوکی‌طرودی، ۱۳۸۴: ۷۶).



الف) ب)

ج) د)

تصویر ۱- الف) پلان طبقه همکف «مسجد جامع ورزنه». منبع: (آرشیو اداره کل میراث فرهنگی استان اصفهان) ب) مناره مسجد ج) نام «شاهرخ تیموری» به رنگ عسلی در مرکز کتیبه سردر ورودی مسجد د) تاریخ ساخت مسجد موجود در کتیبه سردر ورودی. منبع: (نگارندگان)

معرفی و شرح اجمالی تزیینات کاشی‌کاری متعلق به دوره‌ی تیموری در مسجد جامع ورزنه

تزیینات کاشی‌کاری به‌کار رفته در بخش‌های مختلف مسجد، به طور کلی مشتمل است بر؛ سردر ورودی (تصویر ۲- الف)، شُباک هشتی موجود در ایوان شمالی (تصویر ۲- ب)، ایوان شمالی (تصویر ۲- ج)، جان‌پناه‌های طبقه دوم (تصویر ۲-د)، ایوان جنوبی (قبله) (تصویر ۲- ه)، تزیینات زیر طاق مابین ایوان جنوبی و گنبدخانه (تصویر ۲- و)، منبر (تصویر ۲- ز)، گنبد (تصویر ۲- ح) و نیز محراب (تصویر ۳- الف-ب) است. بر اساس کتیبه‌های بر جای مانده در مسجد، کاشی‌کاری‌ها متعلق به ادوار تیموری، صفویه و همچنین بازسازی‌های از عصر حاضر است. کاشی‌های بخش‌های مختلف مسجد با انواع نقوش هندسی، گیاهی و کتیبه‌ها با تکنیک‌های معرق، معرق در تلفیق با لعاب‌پران، کاشی معرق تخت/ مسطح و برجسته (دو سطحی) و معقلی با رنگ‌های متنوعی همچون فیروزه-ای، لاجوردی، سفید، سیاه، حنایی، سبز و بادمجانی به اجرا در آمده‌اند. چنان که ذکر گردید بر مبنای کتیبه‌های موجود در مسجد، تزیینات کاشی‌کاری سردر ورودی، ایوان جنوبی (قبله)، تزیینات زیر طاق مابین ایوان جنوبی و گنبدخانه، منبر، گنبد و همچنین محراب مربوط به دوره‌ی تیموری است.

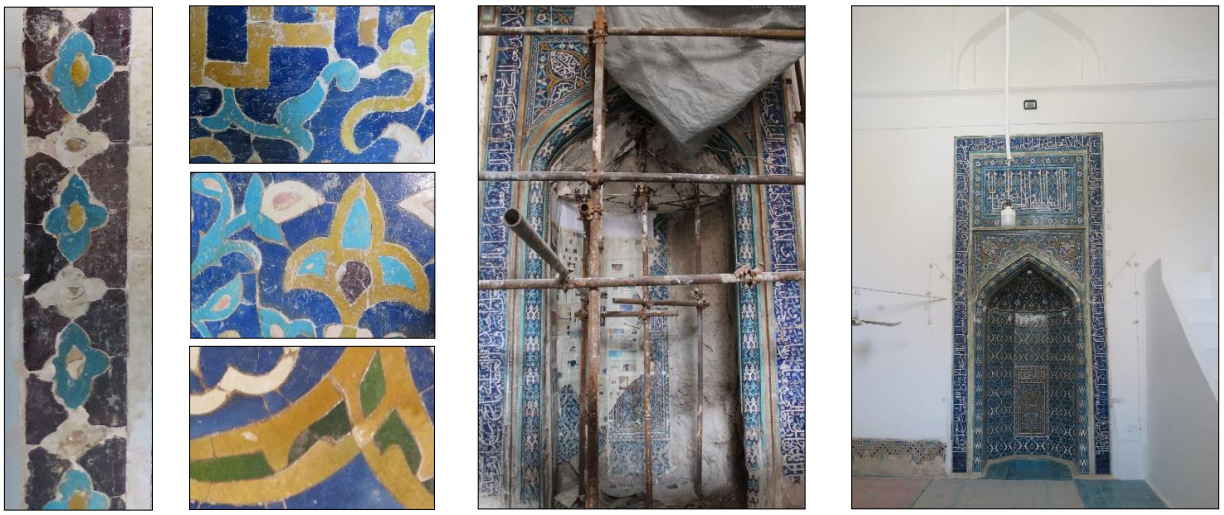
محراب مسجد جامع ورزنه

چنان که ذکر شد بخشی از تزئینات کاشی‌کاری مسجد شامل محراب نیز می‌گردد. در جبهه جنوبی گنبدخانه مسجد، محرابی به ابعاد تقریبیِ ۲ متر عرض، ۴ متر ارتفاع و ۵۰ سانتی‌متر عمق قرار دارد (تصویر ۳- الف). این محراب از نظر شکل ظاهری تقریباً سالم باقی مانده و بخش‌های از فضای درونی طاق‌نمای آن دچار آسیب بوده که مورد مرمت قرار گرفته‌است (تصویر ۳- ب). محراب به لحاظ تکنیک اجرا، با کاشی معرق و یا معرق در تلفیق با لعاب‌پران با رنگ‌های فیروزه‌ای، لاجوردی، سفید، حنایی، بادمجانی و سبز تیره با انواع طرح‌ها و نقوش گیاهی و هندسی اجرا شده‌است (تصویر ۳- ج-د). آن چه بر ارزش تاریخی محراب می‌افزاید، وجود کتیبه‌ای حاوی تاریخ ساخت محراب است که در انتهای کتیبه اصلی دورتادور محراب، به قلم ثلث موجود است (تصویر ۵- د). این محراب فاقد رقم هنرمند سازنده، نام کاتب و بانی است.

الف) ب) ج) د)

هـ) و) ز) ح)

تصویر ۲- «مسجد جامع ورزنه» الف) سردر ورودی ب) شُباک هشتی موجود در ایوان شمالی ج) ایوان شمالی د) جان‌پناه‌های کاشی طبقه دوم هـ) ایوان‌جنوبی (قبله) و) تزیینات زیر طاق مابین ایوان جنوبی و گنبدخانه ز) منبر ح) گنبد. منبع: (نگارندگان)



الف) ب) ج) د)

تصویر ۳- الف) نمایی از محراب «مسجد جامع ورزنه» ب) نمایی از فضای درونی طاق‌نمای محراب قبل از مرمت ج-د) کاربرد رنگ‌بندی لعاب با رنگ‌های متفاوت در محراب. منبع: (نگارندگان)

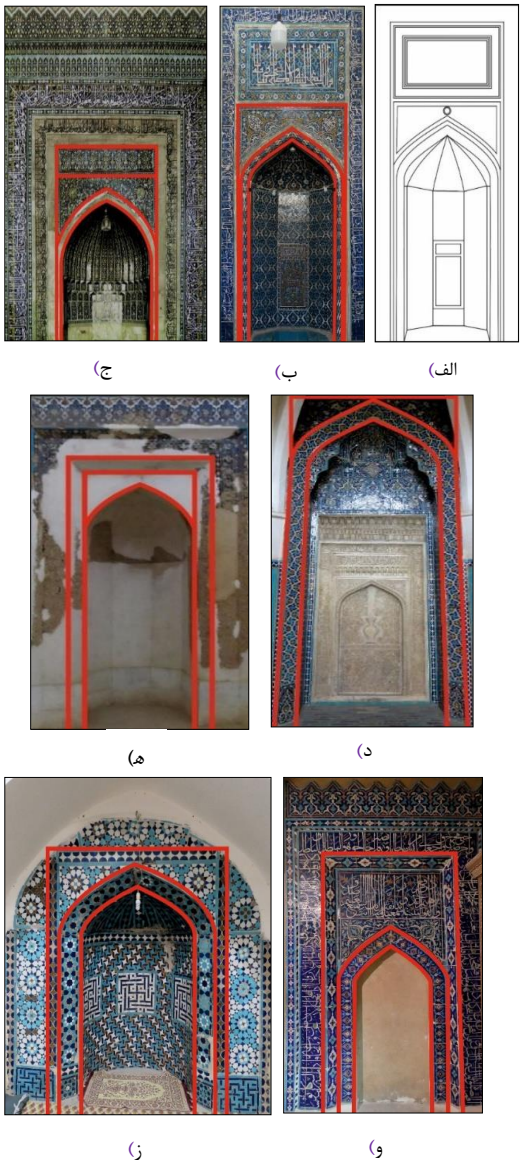
ساختار محراب

محراب به صورت مستطیل شکل، دارای عمق و متشکل از اجزایی از قبیل؛ یک حاشیه پهن اصلی کتیبه‌دار دورتادور، یک طاق‌نما با قوس تیزه‌دار، دو لچکی، یک پیشانی تقریباً مرتفع کتیبه‌دار و نیز چندین حاشیه پهن و باریک است، ویژگی‌های که در اغلب محراب‌های دارای عمقِ[۲] دوره‌ی تیموری دیده می‌شود (تصویر ۴- الف-ب).

توصیف ساختار محراب مسجد جامع ورزنه و مطالعه تحلیلی-تطبیقی آن با سایر محراب‌های کاشی دوره‌ی تیموری

همان گونه که ذکر شد، فرم/ شکل کلی محراب مذکور، کادری مستطیل شکل است که یکی از ویژگی‌های ساختاری محراب‌های دوره‌ی تیموری محسوب می‌شود (تصویر ۴- الف). این مشخصه به استثنای محراب «مسجد معصوم» کوهپایه (تصویر ۴- ز)، در سایر محراب‌های عصر مذکور مانند «مسجد گوهرشاد» مشهد (تصویر ۴- ج)، «مسجد جامع امیرچخماق» یزد (تصویر ۴- د)، مسجد «مدرسه غیاثیه» خرگرد خواف (تصویر ۴- هـ) و «بقعه‌ی شیخ‌خلیفه خفر» محفوظ در «موزه‌ی پارس شیراز» قابل مشاهده‌است (تصویر ۴- و). البته قابل ذکر است که بنابر بازدید نگارندگان از محراب «مسجد معصوم» کوهپایه (تصویر ۴- ز)، به دلیل قرار گرفتن بخش فوقانی و دیوارهای جانبی محراب مذکور در زیر لایه‌ای از گچ و نیز، با توجه به ناقص بودن کتیبه‌های کوفی بنایی در قسمت پایینی آن، ظاهراً این محراب پیش از این، دارای فرمی متفاوت‌تر از اکنون بوده و با این اوصاف، به نظر می‌رسد که دارای کادری مستطیل شکل بوده‌است.

ساختار محراب مورد مطالعه از نظر اجزای تشکیل‌دهنده آن شامل یک طاق‌نما با قوس تیزه‌دار، دو لچکی و عدم وجود ستون‌نما (پیلک) است. ویژگی‌های مشترکی که در تمامی محراب‌های کاشی دارای عمقِ عهد تیموریان می‌توان دید (تصویر ۴- الف-ز). از لحاظ حاشیه اصلی پهن کتیبه‌دار دورتادور محراب، با حاشیه محراب‌های «مسجد گوهرشاد» مشهد و «بقعه‌ی شیخ‌خلیفه خفر» قابل قیاس است (تصاویر ۴- الف، ج، و). پیشانی کتیبه‌دار تقریبا مرتفع بالای طاق‌نمای محراب «مسجد جامع ورزنه» با پیشانی محراب «بقعه‌ی شیخ‌خلیفه خفر» قابل تطبیق است. در هر دو محراب، به صورت قابی مستطیل شکل افقی است که با سه نوار باریک احاطه گردیده و با حاشیه گیاهی کنارشان تفکیک شده‌است (تصاویر ۴- الف، و).



تصویر ۴- ساختار یک طاق‌نمایی با دو لچکی و فاقد ستون‌نما در محراب‌های کاشی دارای عمق دوره‌ی تیموری. الف-ب) طرح خطی و تصویر «مسجد جامع ورزنه». ج) «مسجد گوهرشاد» مشهد. د) «مسجد جامع امیرچخماق» یزد. هـ) محراب موجود در مسجد «مدرسه‌ی غیاثیه» خرگرد خواف. و) «بقعه‌ی شیخ خلیفه خفر» محفوظ در موزه‌ی پارس شیراز. ز) «مسجد معصوم» کوهپایه. منبع: (نگارندگان)

تزیینات محراب

تزیینات محراب شامل نقوش گیاهی (نقوش اسلیمی و اجزای ختایی) که بیشتر سطوح محراب را به خود اختصاص داده، هندسی (نقوش ساده) و کتیبه‌ها است که در ادامه به معرفی آن‌ها پرداخته می‌شود.

معرفی و توصیف کتیبه‌های محراب و مطالعه تحلیلی-تطبیقی آن‌ها با محراب‌ها و سایر تزیینات کاشی‌کاری دوره‌ی تیموری

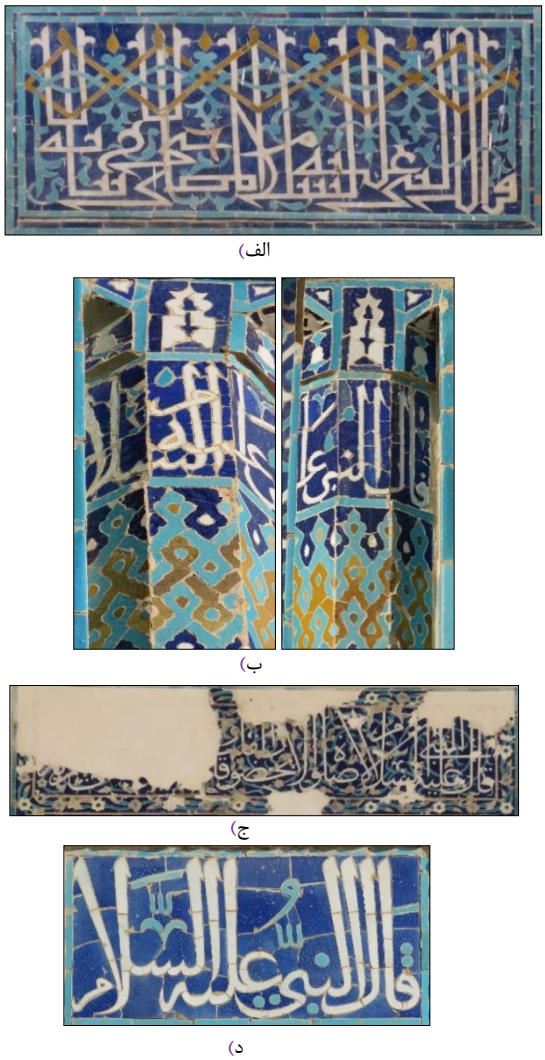
این محراب دارای ۷ کتیبه به خط کوفی تزیینی (۲ مورد) و قلم ثلث (۵ مورد) در پس‌زمینه‌ای ساده و یا مزین شده با نقش‌مایه‌های اسلیمی و عناصر ختایی (گل، برگ و غنچه) است. کتیبه‌ها به صورت اِعراب‌گذاری شده و یا بدون اِعراب، با تکنیک معرق و یا معرق در تلفیق با لعاب‌پران کاشی‌کاری شده‌است (تصویر ۵- الف). متن آن‌ها از این قرار است: در حاشیه اصلی دورتادور محراب، کتیبه‌ای معرق در تلفیق با لعاب‌پران، به قلم ثلثِ اعراب‌گذاری شده در پس‌زمینه‌ای ساده حاوی آیه ۳۷ تا ۴۰ و همچنین تا نیمه‌های آیه ۴۱ (قال رب اجعل لی ایَه) سوره‌ی «آل عمران» قرار دارد. کتیبه بدون «بسم الله الرحمن الرحیم» است ولی با عبارت «قال الله تبارک و تعالی» شروع شده‌است. در انتهای این کتیبه تاریخ ساخت محراب «صَدق الله العظیم فی تاریخ سنه سبع اربعین و ثمانمائه [۸۴۷ هـ.ق]»، یعنی همزمان با دوره‌ی سلطنت «شاهرخ تیموری» آمده‌است (تصویر ۵- د). این تاریخ نشان‌دهنده این است که محراب حدود یک سال[۳] زودتر از تزیینات کاشی‌کاری سردر مسجد ساخته شده‌است. کتیبه مزبور همانند بسیاری از کتیبه‌های ثلث دوره‌ی تیموری، با رنگ سفید بر زمینه لاجوردی است. چشم‌های حروف در این کتیبه با تکنیک لعاب‌پران و بخشی دیگر با رنگ زمینه، یعنی لاجوردی کار شده‌است. اِعراب‌گذاری و علامات کتیبه به رنگ فیروزه‌ای و تعداد خیلی محدودی، با رنگ سفید و نقطه‌ها به صورت چهارگوش و سفیدرنگ هستند (تصویر ۵- ب-د).

کتیبه پیشانی محراب به صورت قابی مستطیل شکل افقی با سه نوار باریک، به رنگ‌های فیروزه‌ای و لاجوردی آن را با حاشیه گیاهی کنارش تفکیک نموده است. این کتیبه دربردارنده عبارت «قال النبی علیه السلام: المصلی یناجی ربه» است. کتیبه نظیر حاشیه اصلی دورتادور محراب، به رنگ سفید در زمینه لاجوردی و به خط کوفی تزئینی اجرا شده‌است. برخی کشیده‌های عمودی این کتیبه مانند «الف» و «لام» به اسلیمی‌های ساده‌ای ختم گردیده‌است. قسمت فوقانی کتیبه مذکور، به نقوش گره مانند و بند/ ساقه‌های اسلیمی به رنگ‌های حنایی و فیروزه‌ای آراسته شده‌است (تصویر ۶- الف). این کتیبه از نظر شکل ظاهری که در قابی مستطیل شکل قرار دارد و به رنگ سفید در زمینه لاجوردی و همچنین با عبارت «قال النبی علیه السلام» شروع شده، با کتیبه سردر شبستان «امامزاده شهداء/ سلطان ابراهیم» صفاشهر استان فارس منسوب به دوره‌ی تیموری (مصطفوی، ۱۳۴۳: ۷؛ ابراهیم‌زاده و صالحی‌کاخکی، ۱۳۹۷: ۱۸۴) (تصویر ۶- ج) و همچنین کتیبه سرستون سمت راست سردر بیت‌لشتاء «مسجد جامع اصفهان» [۴] (تصویر ۶- ب) قابل قیاس است.

الف) ب) ج) د)

تصویر ۵- الف) جانمایی کتیبه‌ها (بخش‌های رنگی) در محراب «مسجد جامع ورزنه» ب، ج، د) جزییاتی از کتیبه‌های دورتادور محراب. منبع: (نگارندگان)

البته قابل ذکر است که این عبارت در کاشی‌کاری‌های دوره‌ی ایلخانی نیز به‌کار رفته و مصداق آن را در «امامزاده جعفر» اصفهان، در قابی مستطیل شکل می‌توان مشاهده کرد (تصویر ۶- د). علاوه بر این در هر دو کتیبه (تصاویر ۶- الف، ج)، همانند بسیاری از کتیبه‌های ثلث تیموریان، تأکید بر کشیدگی حروفی مانند «الف» و «لام» را می‌توان دید. بلند، کشیده و باریک بودن حروف عمودی، یکی از ویژگی‌های شاخص کتیبه‌های ثلث دوره‌ی تیموری محسوب می‌گردد (اوکین، ۱۳۸۶: ۱۵۳). از جمله نمونه‌های شاخصِ کتیبه‌های ثلث تیموریان، با تأکید بر کشیده‌های عمودی بلند و باریک، می‌توان به کتیبه کاشی معرق ایوان سردر ورودی شرقی «مسجد جامع یزد» (تاریخ ۸۱۹ هـق) (Pickett, 1997: 151) (تصویر ۷- الف)، کتیبه سردر ورودی «مسجد جامع امیرچخماق» یزد به تاریخ ۸۴۱ هـق (افشار، ۱۳۵۴: ۱۶۲) (تصویر ۷- ب)، کتیبه فضای درونی «بقعه/ خانقاه شاه ولی» منسوب به سال‌های ۸۴۸ هـق و ۸۸۹ هـق (همان: ۴۱۷-۴۱۴) (تصویر ۷- ج)، کتیبه مربوط به «بقعه/ خانقاه شاه ولی» تفت منصوب در بخش اسلامی موزه‌ی ملی ایران مورخ ۸۷۶ هـق (همان: ۵۸۷) (تصویر ۷- د)، کتیبه کاشی حاشیه قوس طاق بالای محراب سنگی مسجدِ «مجموعه‌ی شیخ علی بنیمان» بیداخوید تفت به تاریخ ۸۹۳ هـق (همان: ۲۶۵-۲۶۴) (تصویر ۷- ه)، کتیبه سردر «مسجد جامع بفروئیه» میبد به تاریخ ۸۷۹ هـق (ویلبر و گلمبک، ۱۳۷۴: ۵۱۴) (تصویر ۷- و)، کتیبه سردر ورودی «مدرسه غیاثیه» خرگرد خواف (۸۴۸ هـق) (O'Kane, 1976: 79) (تصویر ۷- ز)، کتیبه تلفیقی کاشی لعاب‌دار و قطعات بدون لعاب ایوان «بقعه‌ی زین‌الدین ابوبکر تایبادی» (۸۴۸ هـق) (Ibid, 1979: 87) (تصویر ۷- ح)، سردر بیت‌الشتاء «مسجد جامع» اصفهان (۸۵۱ هـق) (رفیعی مهرآبادی، ۱۳۵۲: ۵۳۲) (تصویر ۷- ط)، کتیبه پیشانی محراب «بقعه‌ی شیخ‌خلیفه خَفر» استان فارس منسوب به تاریخ ۸۵۴ هـق [۵] (مصطفوی، ۱۳۴۳: ۳۶۱) و غیره اشاره نمود (تصویر ۷- ی).



الف) ب) ج) د)

تصویر ۶- عبارت «قال النبی علیه السلام» و کتیبهِ ثلث بلند و باریک در الف) کتیبه پیشانی محراب «مسجد جامع ورزنه». ب) کتیبه سرستون سمت راست سردر بیت‌الشتاء «مسجد جامع» اصفهان. ج) کتیبه سردر شبستان «امامزاده شهداء» صفاشهر استان فارس. د) «امامزاده جعفر» اصفهان (ع). منبع: (نگارندگان)

در لچکی‌های طاق‌نمای محراب دو کتیبه به قلم ثلث به رنگ سفید در زمینه لاجوردی مشاهده می‌شود. کتیبه‌ها در فضای خالی مابین دو اسلیمی قرار گرفته‌اند و با تکنیک معرق و چشم‌های حروف با لعاب‌پران به اجرا درآمده‌است. کتیبه دست راستِ لچکی حاوی عبارت «هو الله الباقی توکلت علی الله» (تصویر ۸-الف) و کتیبه سمت چپ دربردارنده عبارت «توکلی علی خالقی» که به صورت قرینه دو مرتبه تکرار شده‌است (تصویر ۸- ب). علاوه بر این دو کتیبه، یک کتیبه کوچک معرقِ سفید رنگِ اعراب‌گذاری شده، در فضای

تصویر ۷- کتیبهِ ثلث با کشیده‌های عمودی بلند و باریک در ابنیه دوره‌ی تیموری. الف) «مسجد جامع» یزد. ب) «مسجد جامع امیرچخماق» یزد. ج) کتیبه فضای درونی «بقعه/ خانقاه شاه ولی» تفت. د) کتیبه «بقعه/ خانقاه شاه ولی» تفت منصوب در بخش اسلامی موزه‌ی ملی ایران. هـ) مسجدِ «مجموعه‌ی شیخ علی بنیمان» بیداخوید تفت. و) «مسجد جامع بفروئیه» میبد. ز) «مدرسه غیاثیه» خرگرد خواف. ح) ایوان «بقعه‌ی زین‌الدین ابوبکر تایبادی». ط) سردر بیت‌الشتاء «مسجد جامع» اصفهان. ی) کتیبه پیشانی«بقعه‌ی شیخ‌خلیفه» خَفر استان فارس. منبع: (نگارندگان)

مابین دو لچکی، با عبارت «یا الله» نیز موجود است (تصویر ۸- ج). کتیبه مزبور در درون قابی بیضی‌شکلِ فیروزه‌ای قرار دارد و در قسمت پایین کتیبه با یک نیم‌اسلیمی مزین شده‌است.

در دیوار روبه‌رویی محراب، قابی مستطیل شکل مشتمل‌بر دو کتیبه موجود است، در قسمت بالایی این قاب، در کادری مستطیل شکل کتیبه‌ای به قلم ثلث حاوی عبارت «لا اله الا لله [کذا] محمد رسول الله علی ولی [ا]لله» قرار دارد. این کتیبه نیز مانند سایر کتیبه-های که شرح آن‌ها داده شد، به رنگ سفید در زمینه لاجوردی، با کاشی معرق به اجرا درآمده‌است. علامات و اعراب کتیبه، به رنگ حنایی و چشم‌های حروف به رنگ بادمجانی است (تصویر ۹- الف). این عبارت در قسمت بالای سه لوح کاشی در «مسجد میرعماد/ سنگ» کاشان، «مسجد ریگ مَجومِرد» اشکذر و «بقعه‌ی سلطان شیخداد» یزد موجود است. یک نمونه در قسمت فوقانی لوح کتیبه کاشی معرقِ مورخ سال ۸۶۷ هـ‌ق، واقع در دیوار ضلع جنوب غربی صحنِ «مسجد میرعماد/ سنگ» کاشان (تصویر ۹- ب)، دیگری در «مسجد ریگ مَجومِرد» اشکذر که در بالای قبر «حاجی جمال‌الدین محمود بن حاجی کمال‌الدین عیسی بن جلال‌الدین محمود» به تاریخ ۸۷۸ هـ‌ق قرار داشته و هم‌اکنون در دیوار روبه‌رویی صندوقه قبر نصب است (افشار، ۱۳۵۴: ۱۴۵-۱۴۴). همچنین در لوح کاشی قبر «امین‌الدین محمود» مورخ ۸۹۳ هـ‌ق، در «بقعه سلطان شیخداد» یزد نیز وجود دارد (همان، ج ۲: ۳۵۵-۳۵۴).

در قسمت پایین قاب مستطیل شکل محراب، بخشی از آیه ۱۳۷ سوره‌ی «بقره» حاوی عبارت «فسیکفیکهم الله و هو السمیع العلیم»[۶] قرار دارد. این کتیبه با اتصال خطوطی منحنی و کمانی شکل، تشکیل یک فرم محرابی شکل را داده‌است، کلمه «الله» و همچنین «و هو السمیع العلیم» نیز به طور مستقل در داخل فرم محرابی شکل اجرا گردیده‌است (تصویر ۱۰- الف-ب). شواهدی از این فرم تزیین (اتصال خطوط منحنی و قوسی شکل و تشکیل فرم محرابی)، از عبارت «فسیکفیکهم الله و هو السمیع العلیم» در تزیینات بناها و دیگر آثار، از دوره‌ی خوارزمشاهی تا دوره‌ی تیموری در ایران بسیار استفاده شده‌است، ولی اوج استفاده از این عبارت با توجه به شواهد موجود، نیمه

اول سده هشتم هـق (دوره‌ی ایلخانی) است. ظاهراً این جمله را برای رفع اختلاف اهل شیعه و تسنن آورده که همه را به کفایت خداوند شنوا و دانا حواله می‌دهد[۷] (سرفراز و آورزمانی، ۱۳۸۵: ۲۸۰). این فرم طراحی در آثار سنگی (قاب سنگی در موزه‌ی بریتانیا)، گچ‌بری (اتاق گنبدخانه/ چلّه‌خانه بقعه‌ی پیربکران)، نقاشی روی گچ (بقعه‌ی سید رکن‌الدین یزد)، سکه (تعدادی از سکه‌های ابوسعید پادشاه ایلخانی)، کاشی‌کاری و غیره تقریباً به یک شکل کار شده‌است. در ادامه به ذکر نمونه‌های آن، در تزیینات کاشی‌کاری در دوره‌ی تیموری پرداخته خواهد شد. مواردی از این آیه، با تزیین فرم محرابی‌شکل در سه لوح کاشی مربوط به «مسجد جامع» یزد قابل‌مشاهده‌است (تصویر ۱۰- ج ـ ه). محراب‌نمایی از کاشی معرق در سمت چپ گنبدخانه در دیوار شاه‌نشین طبقه بالای مسجد (تصویر ۱۰- ج)، نمونه دیگری در شبستان شرقی مسجد (تصویر ۱۰- د) و نیز لوحی دیگر از کاشی معرق در سردر شرقی ورودی مسجد نیز موجود است (تصویر ۱۰- ه). این نمونه‌ها به خصوص از نظر رنگ‌بندی لعاب کتیبه (رنگ حنایی)، حاشیه اطراف قاب کتیبه و برخی گل‌های ختایی چندپَر، به کتیبه «مسجد جامع ورزنه» شباهت دارد و با آن مطابقت می‌نماید. قابل ذکر است که کتیبه «مسجد جامع ورزنه»، پُرکارتر و ظریف‌تر و از بستر شلوغ‌تر و متراکم‌تری از نمونه‌های «مسجد جامع» یزد برخوردار است.

معرفی و توصیف نقـوش محـراب و مطالعـه تحلیلی تطبیقی آن‌ها با محـراب‌هـا و سـایر تزیینات کاشی‌کاری دوره‌ی تیموری

نقوش محراب را نقوش گیاهی و نقوش هندسی (به صورت محدود و در تلفیق با نقوش گیاهی) دربر می‌گیرد. نقش‌مایه‌های گیاهی، مشتمل‌بر عناصر ختایی (گل، برگ و غنچه) و انواع اسلیمی، نیم‌اسلیمی، سراسلیمی، سهم قابل‌توجهی را در تزیینات این محراب به خود اختصاص داده‌است. این دسته از نقوش فضای داخلی طاق‌نما، لچکی‌ها، حاشیه اطراف قوس طاق‌نما، حاشیه زیر قوس طاق‌نما، دیوار روبرویی محراب و یا در حاشیه‌های پهن و باریک سطوح محراب را پوشش داده‌اند. در مواردی نقوش گیاهی در تلفیق با نقش‌مایه‌های هندسی و یا کتیبه‌ها به‌کار رفته‌اند (تصویر ۱۱- الف). چنان که اشاره گردید، حضور نقوش هندسی در این محراب بسیار کم‌رنگ و بیشتر سطوح محراب را نقوش گیاهی پوشش داده‌است. تقریباً کلیه قسمت‌های این محراب، با انواع نقوش گیاهی (ختایی و اسلیمی) آراسته شده‌است. نقش‌مایه‌های ختایی در این محراب، از تنوع بسیار برخوردار است، به نحوی که مشابه آن را در دیگر تزیینات کاشی‌کاری عصر تیموری نیز می‌توان یافت. از آن جمله اجزای ختایی می‌توان به انواع گل‌های ساده چندپَر با گلبرگ‌های گرد (سه‌پَر، چهارپَر، پنج پَر، شش‌پَر)، گل‌هایی با گلبرگ‌های تیز، گل‌هایی با گلبرگ‌های گرد و تیز، گل‌های پنج‌پَر دو سطحی گرد، گل‌های نیلوفر با گلبرگ‌های بلند و کشیده، گل‌هایی با گلبرگ‌های تیز شبیه گل‌های پروانه‌ای، انواع غنچه‌های باز و بسته، شبه غنچه‌ها، شبه گل‌ها و برگ‌های بادامی شکل اشاره نمود. علاوه بر عناصر ختایی، نقوش گیاهی شامل انواع اسلیمی نظیر ساده، دهان‌اژدری، خرطوم فیلی، توسازی‌دار، نیم اسلیمی و سراسلیمی/ سربندها نیز می‌شود. در پیشانی محراب قابی مستطیل شکل حاوی کتیبه دیده می‌شود که به موازات آن یک حاشیه نسبتاً پهن، از نقوش گیاهی موجود است. این حاشیه شامل اجزای ختایی همانند برگ‌های بادامی شکل، غنچه بسته، گل پنج‌پَری دو سطحی گرد و نیز گلی دیگر با گلبرگ‌های تیز و گرد به رنگ حنایی است (تصویر ۱۱- ب).

الف)　　ب)　　ج)

تصویر ۸- الف) کتیبه موجود در لچکی سمت راست محراب. ب) کتیبه موجود در لچکی سمت چپ محراب. ج) کتیبه مابین دو لچکی محراب. منبع: (نگارندگان)

الف)　　ب)

تصویر ۹- عبارت «لا اله الا لله [کذا] محمد رسول الله علی ولی الله» در الف) محراب «مسجد جامع ورزنه». ب) لوح کاشی «مسجد میرعماد» کاشان. منبع: (نگارندگان)

الف)　　ب)　　ج)　　د　　ه)

تصویر ۱۰- عبارت «فسیکفیکهم الله و هو السمیع العلیم». الف) «مسجد جامع ورزنه». ب) طرح خطی کتیبه «مسجد جامع ورزنه». ج) محراب‌نمای سمت چپ گنبدخانه در دیوار شاه‌نشین طبقه بالای «مسجد جامع» یزد. د) محراب‌نمای شبستان شرقی «مسجد جامع» یزد. ه) لوح کاشی سردر ورودی «مسجد جامع» یزد. منبع: (نگارندگان)

طاق‌نما از دیگر بخش‌های محراب است که با انواع نقوش گیاهی مزین شده‌است. در فضای داخلی طاق‌نما، تلفیق بند/ ساقه گیاهی از انواع اسلیمی و ختایی وجود دارد. در این بخش توسط بندهای اسلیمی، تقسیم‌بندی‌هایی در فضای زمینه انجام شده و سپس ساقه ختایی در پس‌زمینه و فواصل خالی قرار گرفته‌است. از جمله نقوش اسلیمی و اجزای ختایی قسمت فوق از اسلیمی توسازی‌دار، سراسلیمی و عناصر ختایی همانند گل پنج‌پَر گِرد، گل شش‌پَر گِرد، گل نیلوفر بزرگ و کوچک، غنچه، برگ ساده و برگ بادامی را می‌توان نام برد (تصویر ۱۱- ج). ترکیب‌بندی اسلیمی‌های این بخش، بسیار شبیه ترکیب‌بندی اسلیمی‌های سردر «خانقاه شیخ ابوالقاسم ابراهیم نصرآبادی» اصفهان (تصویر ۱۲- الف) و «بقعه‌ی درب امام» اصفهان است (تصویر ۱۲- ب). در قسمت پایین طاق‌نما، در زمینه قابی مستطیل شکل نیز، نقوش گیاهی (اسلیمی) مشاهده می‌شود. تمام سطح دیوار روبه‌رویی طاق‌نما، به جزء در مرکز آن که قابی مستطیل شکل قرار دارد مابقی آن با بندهای اسلیمی و سراسلیمی‌ها پر شده‌است (تصویر ۱۱- د-ه). قاب مستطیل شکلی که در دیوار روبه‌رویی طاق‌نما قرار دارد شامل دو قسمت است که تمام زمینه بخش پایینی آن با بند/ ساقه‌های اسلیمی و ختایی پر شده‌است. اجزای ختایی و نقش‌مایه‌های اسلیمی تشکیل‌دهنده قاب مذکور مشتمل است بر؛ برگ‌های ساده و بادامی شکل، غنچه‌های باز و بسته، گل‌های سه‌پَر گرد، گل‌های سه‌پَر با گل‌برگ‌های تیز و گرد، گل‌های نیلوفر، اسلیمی‌های ساده، دهان‌اژدری، خرطوم فیلی و سراسلیمی است (تصویر ۱۳- الف). دورتادور قاب مستطیلی مزبور نیز حاشیه‌ای باریک از گل‌های ختایی به رنگ‌های سفید (گل چهارپَر) و حنایی در زمینه‌ای بادمجانی رنگ، به تناوب تکرار شده‌اند (تصویر ۱۳- ب). مشابه نقش‌مایه‌های این حاشیه را در «مسجد جامع یزد» (تصویر ۱۳- ج) و همچنین در کاشی‌کاری‌های صحن «مدرسه غیاثیه خرگرد خواف» نیز می‌توان ملاحظه نمود (تصویر ۱۳- د).

لازم به ذکر است که گل چهارپَر موجود در این حاشیه، به وفور در آرایه‌های کاشی‌کاری بناهای دوره‌ی تیموری یافت می‌شود. از جمله این نمونه‌ها «مسجد جامع ورزنه» (تصویر ۱۴- الف-ج)، سردر «خانقاه شیخ ابوالقاسم ابراهیم نصرآبادی» اصفهان (تصویر ۱۴- د-و)، بنای موسوم به «شربت‌خانه/ چهارصفه» افوشته نطنز (تصویر ۱۴- ز)، «مسجد شاه» مشهد (تصویر ۱۴- ح-ط)، «مدرسه دودر» مشهد (تصویر ۱۴- ی)، «مدرسه غیاثیه» خرگرد خواف (تصویر ۱۴- ک)، «بقعه‌ی زین‌الدین ابوبکر تایبادی» (تصویر ۱۴- ل)، «گنبد سبز/ گنبد فیروزشاهی» در مجموعه‌ی شیخ تربت‌جام (تصویر ۱۴- م) و «امامزاده شهداء/ سلطان ابراهیم» صفاشهر استان فارس و غیره را می‌توان نام برد (تصویر ۱۴- ن). در طاق‌نما دو حاشیه وجود دارد، یکی حاشیه اطراف قوس طاق‌نما و دیگری حاشیه زیر قوس طاق‌نما است. حاشیه اطراف قوس طاق‌نما که تا پایین طاق‌نما نیز ادامه یافته، به صورت یک سطح چند ضلعی (از کنار هم قرار گرفتن تعدادی صفحه تخت کاشی معرق) به وجود آمده‌است (تصویر ۱۵- الف). نقوش این حاشیه از فرم‌های قاب‌مانندی که به صورت تکرار شونده، به دو شکل یکسان (با اندکی تفاوت در تزیینات که در یک ردیف فرم اشک‌مانند وجود دارد)، در بالا و پایین به صورت قرینه معکوس به یکدیگر متصل شده‌اند که در واقع فضاهای مثبت و منفی هم اندازه‌ای را ایجاد نموده‌اند. نمونه مشابه آن را در بیت-الشتاء «مسجد جامع اصفهان» نیز می‌توان مشاهده نمود که در هر دو مورد، به شکل ترک‌ترک کار شده-است (تصویر ۱۵- ب). قابل ذکر است که بانی بیت-الشتاء «مسجد جامع اصفهان» و «مسجد جامع ورزنه» «محمود بن مظفر» ملقب به «عماد» است. علاوه بر این کاتب هر دو بنا، «سید محمود نقاش» است. حاشیه زیر قوس طاق‌نما که تا پایین نیز ادامه یافته، از نقش هندسی تکرار شونده‌ای به صورت قاب‌قابی به اجرا درآمده‌است (تصویر ۱۶- الف) که با حاشیه موجود در سردر «بقعه‌ی درب امام» اصفهان قابل قیاس است (تصویر ۱۶- ب). لچکی‌های طاق‌نما هم با

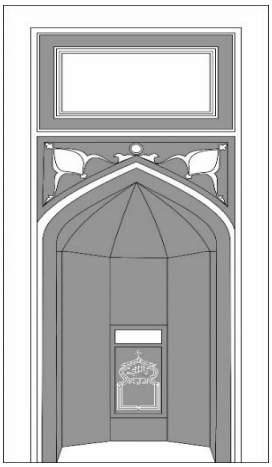
بند/ ساقه‌های اسلیمی و ختایی و نقش‌مایه‌ها و عناصر آن‌ها تزیین شده‌است (تصویر ۱۷- الف). دورتادور لچکی‌ها را حاشیه‌ای باریک از نقوش هندسی که با نقوش گیاهی تلفیق یافته دربرگرفته‌است. این نقش‌مایه با رنگ‌های سفید و فیروزه‌ای به‌صورت متناوب تکرار شده‌است (تصویر۱۷- ب). حاشیه مذکور را با رنگ‌بندی مشابه در سردر بیت‌الشتاء «مسجد جامع» اصفهان نیز می‌توان دید (تصویر ۱۷- ج).

ب)

ج)

ه)

د)



الف)

تصویر ۱۱- الف) جانمایی نقوش (بخش‌های رنگی) در محراب «مسجد جامع ورزنه». ب) حاشیه متشکل از عناصر ختایی (غنچه، برگ، گل) در اطراف کتیبه پیشانی محراب. ج) طاق‌نمای محراب و مزین شدن آن با انواع اسلیمی و ختایی. د-هـ) نمایی از دیوار روبه‌رویی محراب و جزییاتی از نقوش اسلیمی موجود در آن. منبع: (نگارندگان)

الف)

ب)

تصویر ۱۲- ترکیب‌بندی مشابه در اسلیمی‌های. الف) سردر «خانقاه شیخ ابوالقاسم ابراهیم نصرآبادی» اصفهان. ب) سردر «بقعه‌ی درب امام» اصفهان. منبع: (نگارندگان)

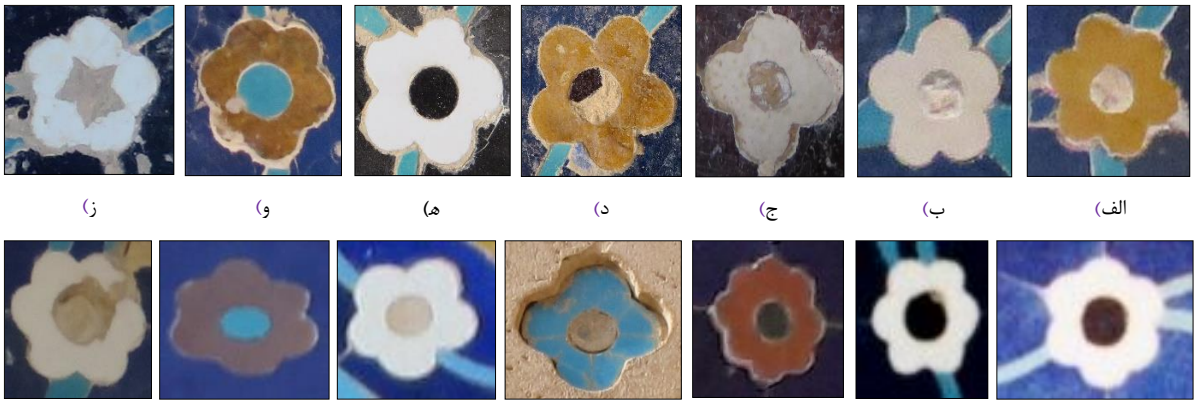
الف)

ب)

ج)

د)

تصویر ۱۳- قاب مستطیل شکل موجود در دیوار روبرویی محراب «مسجد جامع ورزنه». ب) جزییاتی از حاشیه‌ای باریک از گل‌های ختایی در اطراف قاب مستطیل شکل. ج) حاشیه‌ای باریک از گل‌های ختایی در «مسجد جامع» یزد. د) حاشیه‌ای باریک از گل‌های ختایی در «مدرسه غیاثیه» خرگرد خواف. منبع: (نگارندگان)



الف) ب) ج) د) ه) و) ز)

ح) ط) ی) ک) ل) م) ن)

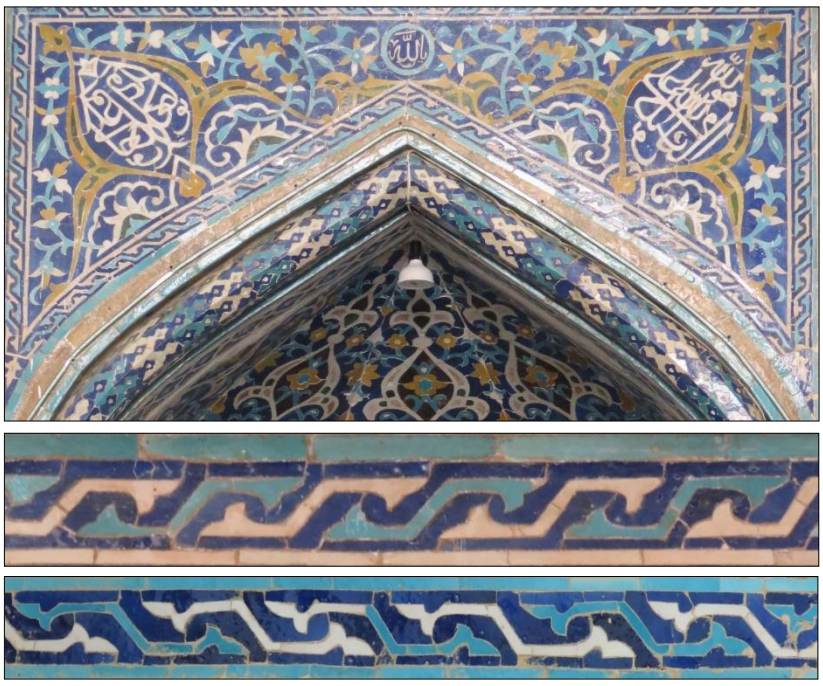
تصویر ۱۴- گل‌های ختایی چندپَر در الف-ج) محراب «مسجد جامع ورزنه». د-و) سردر «خانقاه شیخ ابوالقاسم ابراهیم نصرآبادی» اصفهان. ز) بنای موسوم به «شربت‌خانه» افوشته. ح-ط) «مسجد شاه» مشهد. ی) «مدرسه دودر» مشهد. ک) «مدرسه غیاثیه» خرگرد خواف. ل) «بقعه‌ی زین‌الدین ابوبکر تایبادی». م) «گنبد سبز/ گنبد فیروزشاهی» در مجموعه‌ی شیخ تربت‌جام. ن) «امامزاده‌شهداء/ سلطان ابراهیم» صفاشهر استان فارس. منبع:

الف) ب)

تصویر ۱۵- الف) حاشیه اطراف طاق‌نمای محراب «مسجد جامع ورزنه» با فرم‌های قاب‌مانند مُداخل. ب) حاشیه سردر بیت‌الشتاء «مسجد جامع» اصفهان با فرم‌های قاب‌مانند مُداخل. منبع: (نگارندگان)

الف) ب)

تصویر ۱۶- الف) حاشیه زیر قوس طاق‌نمای محراب «مسجد جامع ورزنه» با واگیره قاب‌قابی ب) حاشیه موجود در سردر « بقعه‌ی درب امام». منبع: (نگارندگان)



الف)

ب)

ج)

تصویر ۱۷- الف) لچکی محراب «مسجد جامع ورزنه». ب) حاشیه باریک دورتادور لچکی محراب «مسجد جامع ورزنه». ج) حاشیه باریک موجود در سردر بیت‌الشتاء «مسجد جامع» اصفهان.

منبع: (نگارندگان)

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر، با هدف شناخت ویژگی‌های تزیینی محراب کاشی «مسجد جامع ورزنه» و مطالعه تحلیلی-تطبیقی محراب، از لحاظ ساختار (شکل کلی)، طرح‌ها، نقوش و کتیبه‌ها آغاز گردید؛ چرا که کمبود منابع اطلاعاتی در این زمینه احساس می‌شد. در پاسخ به پرسش‌های پژوهش، نتایج به‌دست‌آمده حاکی از آن است که ساختار محراب مسجد، از حیث فرم/ شکل کلی، دارای کادری مستطیل شکل و از نظر اجزای تشکیل‌دهنده آن شامل: یک طاق‌نما با قوس تیزه‌دار، دو لچکی و عدم وجود ستون‌نما است. خصوصیتی که در تمامی محراب‌های کاشی دارای عمق عصر تیموری دیده می‌شود. در این میان، ساختار محراب مورد مطالعه، از نظر اجزای تشکیل‌دهنده آن مانند کتیبه دورتادور محراب، پیشانی کتیبه‌دار مستطیل شکل افقیِ احاطه شده با سه نوار باریک، طاق‌نما با قوس تیزه‌دار، دو لچکی و عدم وجود ستون‌نما، با محراب «بقعه‌ی شیخ خلیفه» خفر، بیشترین نقطه اشتراک را دارد.

از جمله ویژگی‌های کتیبه‌های محراب مشتمل است بر: کاربرد کتیبه ثلث در پیشانی محراب با تأکید بر بلند، کشیده و باریک بودن حروف عمودی مانند «الف» و «لام»، بهره‌گیری از عبارت «فسیکفیکهم الله و هو السمیع العلیم»، فرم تزیین عبارت «فسیکفیکهم الله و هو السمیع العلیم» که از اتصال خطوط منحنی و کمانی شکل و تشکیل فرم محرابی شکل، متن کتیبه به رنگ سفید در زمینه لاجوردی است که موارد قابل قیاس با آن را در دیگر محراب‌ها و سایر آرایه‌های کاشی، دوره‌ی مذکور می‌توان جستجو نمود. از نظر ویژگی‌های شاخص تزیینی محراب، به کاربرد گل‌های ساده چندپَر با گلبرگ‌های گرد، به‌کارگیری حاشیه‌های متعدد باریک و پهن مانند نقش‌مایه‌های ختایی که به تناوب تکرار شده‌اند، فرم‌های قاب‌مانند مُداخل، حاشیه با واگیره قاب‌قابی، حاشیه‌ای باریک از نقوش هندسی تلفیق یافته با نقوش گیاهی و غیره که نمونه‌های مشابه آن در دیگر محراب‌ها و سایر تزیینات کاشی‌کاری عصر تیموری نیز وجود دارد می‌توان اشاره کرد. افزون بر این با مطالعات، تحلیل‌ها و مقایسه‌هایی که بر روی نقوش و کتیبه‌های محراب صورت گرفته، به‌نظر می‌رسد که ویژگی‌های تزیینی محراب «مسجد جامع ورزنه»، با آثار دوره‌ی تیموری شهر اصفهان به‌ویژه سردر بیت‌الشتاء مسجد جامع اصفهان (۸۵۱ هـ*ق*)- نسبت به دیگر نقاط فرمانروایی تیموریان نقاط اشتراک بیشتری دارد. ظاهراً به دلیل اینکه بانی هر دو اثر، یک شخص یعنی «محمود بن مظفر»، ملقب به «عماد» بوده و در فاصله زمانی بسیار کمی نسبت به هم ساخته شده‌اند (۸۴۷ هـ*ق*) به احتمال زیاد این شخص، از یک هنرمند کاشی‌کار در اجرای این تزیینات استفاده نموده‌است.

پی‌نوشت

۱. شهرهای ورزنه، جَرقویه، کوهپایه و هَرند در شرق اصفهان، در سال ۱۴۰۰ از شهرستان اصفهان مستقل گردیده و به شهرستان‌های جداگانه‌ای تبدیل شدند. منبع: (URL: 1)

۲. در دوره‌ی تیموری علاوه بر محراب‌های در ابعاد بزرگ و دارای عمق، تعدادی دیگر محرابِ مسطح و فاقد عمق (محراب‌نما) نیز وجود دارد.

۳. درخور یادآوری است که اگر کتیبه‌های محراب و سردر حاوی نام ماه نیز بودند فاصله زمانی ساخت این دو قسمت را دقیق‌تر می‌شد بیان کرد. چون ممکن است محراب، در ماه/ ماه‌های پایانی سال ۸۴۷ هـ*ق* و سردر در ماه/ ماه‌های آغازین سال بعد (۸۴۸ هـ*ق*) اجرا شده باشد و در واقع یک سال فاصله نداشته باشند.

۴. کتیبه سرستون سمت چپ شامل «الصلوة عَماد [کذا] الدین» است. در مجموع کتیبه سرستون سمت راست و چپ «قال النبی علیه‌السلام الصلوة عَماد [کذا] الدین » است که اشاره به بانی مسجد دارد.

۵. مصطفوی در کتاب «اقلیم پارس» به نقل از گزارش محمود راد، با توجه به وجود تزیین آرایه‌های کاشی معرق ازاره، با تاریخ ۸۵۴ هـ‌ق که در بالای سر قبر «علی‌خلیفه» به‌کاررفته بوده (اکنون دیگر اثری از آن نیست) سال ساخت محراب را منسوب به تاریخ مزبور می‌دانند. دسترسی به گزارش مورخ ۲۲ دی ۱۳۱۵ آقای محمود راد برای نگارندگان امکان‌پذیر نبود، بنابراین نگارندگان مقاله، به مطالب مصطفوی به نقل از محمود راد اکتفا نموده‌اند. متن گزارش محمود راد به بیان مصطفوی از این قرار است: «تاریخ آن [سنگ قبر] به استناد تاریخ مذکور بر تزیینات کاشی‌کاری بقعه ۸۵۴ هـ‌ق تشخیص داده شده‌است و تاریخ کاشی‌کاری مزبور طبق گزارش آقای راد (مورخ ۲۲ دی ماه ۱۳۱۵ ه‍.ش) از روی کاشی معرقی که در بالای سر قبر علی‌خلیفه به کار رفته و خوشبختانه سالم مانده است تعیین می‌گردد که می‌نویسد فی الثانی من شهر الله الاصب رجب المرجب سنه اربع و خمسین و ثمان‌مائه» (مصطفوی، ۱۳۴۳: ۳۶۱).

۶. این عبارت بخشی از آیه ۳۷ سوره بقره است: «فَإِنْ آمَنُوا بِمِثلِ ما آمَنتُم بِهِ فَقَدِ اهتَدَوْا و َإِنْ تَوَلَّوْا فَإِنَّما هُم فی شِقاقٍ فَسَیَکْفیکَهُمُ اللَّهُ وَ هُوَ السَّمیعُ الْعَلیمُ» به معنای «پس اگر یهودیان و مسیحیان به مانند آن‌چه شما بدان ایمان آورده‌اید، ایمان بیاورند قطعا هدایت یافته‌اند و اگر روی برتابند، جز این نیست که در ستیز و مخالفت‌اند و به زودی خدا شرشان را از تو کفایت می‌کند و تو را بر آنان پیروز خواهد کرد که او شنوا و داناست» (بقره (۲): ۱۳۷).

۷. «ابن بطوطه» در مورد این آیه، در سفرنامه خود هنگام اقامت در شهر بصره چنین نوشته است: «... نماز جمعه را در مسجد علی بن ابیطالب به جای می‌آورند و بعد در آن مسجد را تا جمعه دیگر می‌بندند. مسجد علی (ع) یکی از بهترین مسجدها و دارای صحن بسیار وسیعی است که با سنگپاره‌های سرخ رنگ مفروش گردیده و این سنگ‌ها را از وادی السباع به آن شهر آورده‌اند. مصحف عثمان در این مسجد موجود است و این همان قرآنی است که عثمان در هنگام کشته شدن مشغول تلاوت آن بود و اثر خون وی در صفحه‌ای که آیه «فسیکفیکهم الله و هو السمیع العلیم» در آن است نمودار است» (ابن بطوطه، ۱۳۷۶، ج ۱: ۲۳۰).

منابع

- قرآن کریم.
- ابراهیم‌زاده، اکرم؛ صالحی‌کاخکی، احمد (۱۳۹۷)، امامزاده شهداء (سلطان ابراهیم) خرّمی-ده‌بید فارس خانقاهی از عصر ایلخانی- تیموری، *پژوهش‌های باستان‌شناسی ایران*، ۸ (۱۹): ۱۸۶ـ۱۶۷.
- ابن‌بطوطه (۱۳۷۶)، *سفرنامه ابن‌بطوطه*، ج. ۱، ترجمه محمدعلی موحد، تهران: سپهر نقش.
- افشار، ایرج (۱۳۵۴)، *یادگارهای یزد*، ج ۱ و ۲، تهران: انجمن انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
- اوکین، برنارد (۱۳۸۱)، منبرهای کاشی‌کاری شده ایران، ترجمه اکرم بحرالعلومی، *اثر*، ۳۵ (۲۳). ۷۳ـ۵۲.
- اوکین، برنارد (۱۳۸۶)، *معماری تیموری در خراسان*، ترجمه علی آخشینی، مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی.
- پازوکی‌طرودی، ناصر (۱۳۸۴)، *آثار ثبت شده ایران در فهرست آثار ملی (از ۱۳۱۰/۶/۲۴ تا ۱۳۸۴/۶/۲۴)*، تهران: سازمان میراث فرهنگی و گردشگری کشور.
- حاجی‌قاسمی، کامبیز و همکاران (۱۳۸۳)، *گنجنامه، فرهنگ آثار معماری اسلامی ایران (مساجد جامع)*، ج ۷ و ۸، تهران: انتشارات دانشگاه شهید بهشتی، دانشکده معماری و شهرسازی، مرکز اسناد و تحقیقات: روزنه.
- ذکاء، یحیی (۱۳۸۷)، *معماران، استادکاران دوران اسلامی در: معماری ایران (دوره‌ی اسلامی)*، گردآورنده محمدیوسف کیانی، تهران: سمت، ۴۶۳ـ۴۴۱.
- رفیعی‌مهرآبادی، ابوالقاسم (۱۳۵۲)، *آثار ملی اصفهان*، تهران: انجمن آثار ملی.
- سلیمانی، پروین؛ وحیدزاده، رضا؛ فرهمندبروجنی، حمید (۱۳۹۴)، *کتیبه‌های کاشی معرق در ایران*، تهران: نشر همپا.
- شایسته‌فر، مهناز (۱۳۸۰)، کتیبه‌های اسلامی تجلی کلمه علی در تزیین معماری، *کتاب ماه هنر*، (۳۲–۳۱): ۷۳-۶۸.

- شایسته‌فر، مهناز (۱۳۸۱)، بررسی محتوایی کتیبه‌های مذهبی تیموریان و صفویان، *علوم انسانی*، ۱۲ (۴۳): ۱۱۱ـ۶۲.

- شایسته‌فر، مهناز (۱۳۸۶)، تجلی نام علی (ع) در کتیبه‌های ابنیه اصفهان، *کتاب ماه هنر*، (۱۱۰–۱۰۹): ۳۱-۲۲.

- مصطفوی، محمدتقی (۱۳۴۳)، *اقلیم پارس آثار تاریخی و اماکن باستانی فارس*، تهران: انتشارات انجمن آثار ملی.

- ویلبر، دونالد؛ گلمبک، لیزا (۱۳۷۴)، *معماری تیموری در ایران و توران*، ترجمه کرامت‌الله افسر و محمدیوسف کیانی، تهران: سازمان میراث فرهنگی.

- ویلبر، دونالد (۱۳۸۷)، *معماران، استادکاران دوران اسلامی، در: معماری ایران (دوره‌ی اسلامی)*، ترجمه کرامت‌الله افسر و محمدیوسف کیانی، گردآورنده محمدیوسف کیانی. تهران: سمت، ۴۴۰-۴۲۳.

- هنرفر، لطف‌الله (۱۳۵۵)، *اصفهان در دوره‌ی جانشینان تیمور*، تهران: هنر و مردم.

References

- Hutt, Antony (1971), Recent Discoveries in Iran 1969–70: A Major Islamic Monument, *Iran*, (9): 159–160.

- Hutt, Anthony, Harrow, Leonard (1978), *Iran 2, Islamic Architecture*, London: Scorpion Publications Limited.

- Creswell, K.A.C (1961), *A Bibliography of the Architecture, Arts, and Crafts of Islam*, London: The American University at Cairo Press.

- Pickett, Douglas (1997), *Early Persian Tilework The Medieval Flowering of Kashi*, London: Associated University Press.

- O'Kane, Bernard (1976), The Madrasa al-Ghiyasiyya Khargird. *Iran*, (14): 79–92.

- O'Kane, Bernard (1979), Taybad, Turbat-I Jam and Timurid Vaulting, *Iran*, (17): 87–104.

- URL1: https://www.amar.ir Accessed at 08-09-2022

Vol. 5, Issue 2, Serial Number 18, Summer 2025, pp. 51-64

Semnan University

Journal of Applied Arts

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

ISNN: 2821-0670

Scientific– Research Article

Research and Analysis of Bird Motif in Aqkand Pottery

Atefe Fazel [1] (Corresponding Author), Abolfazl Abdollahifard [2]

[1] Assistance Professor, Faculty of Islamic Handicrafts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran.

[2] Professor, Faculty of Visual Arts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran.

(Received: 12.06.2024, Revised: 09.09.2024, Accepted: 18.02.2025)

https://doi.org/10.22075/aaj.2025.34430.1255

Abstract

The importance of the presence of birds in human life, the use of birds on pottery has been widely used throughout the history of pottery, which represent symbolic concepts such as happiness and victory, prosperity, flight, blessing, awakening and fertility. The motif birds in Aqkand type pottery are very important due to the variety of bird species and the observance of the principles of visual arts. Aqkand pottery is one of the most significant examples of incised pottery from the 3rd to the 8th century AH, characterized by large animal motifs in the center and plant motifs in the background, decorated with lead glazes in yellow, green, and brown colors. The purpose of the research is to study of bird motif from the perspective of composition, pattern and color in the Aqkand pottery. This study aims to answer two questions: What are the pictorial characteristics of Aghkand type pottery in the analysis of motif birds? What form, shape and color patterns does the bird motif in Aqkand type pottery have that differentiates this group from other pottery? The research method is descriptive-analytical, and the information was gathered through library research and reliable internet sources. The statistical population of the study includes 21 pieces of Aqkand pottery from the 5th and 6th centuries AH, which are decorated. The findings of the research indicate that the birds are drawn in a simple and plant and geometric motifs have had an important effect on the composition, form and patterning of these birds. Also, repeating patterns in the way of drawing a bird motif, such as the angle of the face, the plant motifs in the middle of the bird's body, the direction of the bird's head and body and moving legs, the use of variety of lines, are visual features.

Keywords: Bird Motif, Aqkand Type Pottery, Carved Pottery, Sgraffito Pottery.

1- Email: a.fazel@tabriziau.ac.ir
2- Email: a.abdollahifard@tabriziau.ac.ir

How to cite: Fazel, A. and Abdollahifard, A. (2025). Research and Analysis of Bird Motif in Aqkand Pottery, Journal of Applied Arts, 5(2), 51-64. Doi: 10.22075/aaj.2025.34430.1255

مقاله علمی- پژوهشی

مطالعه و تحلیل نقش پرنده در سفال نقش‌کنده نوع آقکند

عاطفه فاضل (نویسنده مسئول) [۱]
ابوالفضل عبداللهی‌فرد [۲]

[۱] استادیار، گروه هنرهای صناعی، دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنراسلامی تبریز، تبریز، ایران.
[۲] دانشیار، گروه هنرهای تجسمی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنراسلامی تبریز، تبریز، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۳/۲۳، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۶/۱۹، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۳/۱۱/۳۰)

https://doi.org/10.22075/aaj.2025.34430.1255

چکیده

به دلیل اهمیت حضور پرندگان در زندگی انسان‌ها، استفاده از نقش پرنده بر روی سفالینه‌ها در طول تاریخ سفال بسیار پرکاربرد بوده‌است، که نمایانگر مفاهیمی نمادین از جمله سعادت و پیروزی، آبادی، آبادانی، پرواز، برکت، بیداری، باروری و حاصل‌خیزی است. نقش پرنده در سفال نوع آقکند به دلیل تنوع گونه‌های پرندگان و رعایت اصول مبانی هنرهای تجسمی در نقش‌پردازی از اهمیت به سزایی برخوردار است. سفال نوع آقکند یکی از مهم‌ترین نمونه‌های سفال از گروه «سفال نقش‌کنده» و مربوط به حدود قرن سوم تا هشتم هجری است که با نقوش درشت جانوری در مرکز و نقش گیاهی در پس‌زمینه و با لعاب‌های سربی به رنگ‌های زرد، سبز و قهوه‌ای تزیین شده‌اند. هدف از پژوهش مطالعه نقش پرنده از منظر ترکیب‌بندی، نقش و رنگ در سفال نوع آقکند است. در همین راستا به دو سؤال اصلی می‌پردازد؛ ویژگی‌های بارز تصویری سفال نوع آقکند در تحلیل نقش پرنده چگونه است؟ نقش پرنده در سفال نوع آقکند دارای چه الگوهای فرمی، نقشی و رنگی است که سبب تمایز این گروه از دیگر سفالینه‌ها شده‌است؟ روش این پژوهش، توصیفی- تحلیلی است و شیوه‌ی گردآوری اطلاعات به صورت اسنادی و با مراجعه به وبگاه‌های معتبر اینترنتی غنی‌تر شده‌است. جامعه آماری پژوهش به صورت هدفمند از تعداد ۲۱ عدد سفالینه‌های نوع آقکند با نقش پرنده و مربوط به قرون پنجم و ششم هجری انتخاب شده‌است. یافته‌های پژوهش حاکی از آن است، پرندگان به صورت ساده و خلاصه ترسیم شده‌اند و نقوش گیاهی و هندسی تأثیر به‌سزایی در نوع ترکیب‌بندی، فرم و نقش‌پردازی این پرندگان داشته‌است. هم‌چنین الگوهای تکرارشونده در نحوه ترسیم نقش پرنده مانند زاویه نیم‌رخ، نقش گیاهی در میان بدن پرنده، جهت سر و بدن پرنده و پاهای در حال حرکت، اهمیت استفاده از تنوع خطوط جهت نمایش پرها، از جمله ویژگی‌های بارز بصری در تحلیل نقوش است.

واژه‌های کلیدی: نقش پرنده، سفال نوع آقکند، سفال نقش‌کنده، سفال اسگرافیتو.

1- Email: a.fazel@tabriziau.ac.ir
2- Email: a.abdollahifard@tabriziau.ac.ir

شیوه ارجاع به این مقاله: فاضل، عاطفه و عبداللهی‌فرد، ابوالفضل. (۱۴۰۴). مطالعه و تحلیل نقش پرنده در سفال نقش‌کنده نوع آقکند، نشریه هنرهای کاربردی، ۵(۲)، ۶۴-۵۱. Doi: 10.22075/aaj.2025.34430.1255

مقدمه

سفال نوع آقکند یکی از مهم‌ترین گروه سفالینه‌های نقش‌کنده در دوران اسلامی است. تحقیقات نشان می‌دهد، «سفال نقش‌کنده» در مناطق شمال غربی ایران از قرن ۲ هجری (۸ میلادی) با تولید سفال‌های بدون لعاب آغاز شده‌است. در قرن‌های ۴ تا ۶ هجری (۱۰ تا ۱۲ میلادی)، سفال نقش‌کنده به نوعی سفال لعابدار تحول یافت و در قرن‌های ۷ و ۸ هجری (۱۴ و ۱۵ میلادی)، سفال نقش‌کنده به سفال آقکند با تزیینات هندسی و گیاهی و لعاب‌های رنگی تبدیل شد (فاضل و رازانی، ۱۴۰۲: ۶). تکنیک نقش‌کنده به اشکال مختلفی در دوره‌های تاریخی بسط داده شد، این شیوه از ایجاد حکاکی خطوط باریک بر روی سطح گل نیمه خشک آغاز شد و با تراشیدن گلابه سفید از سطح بدنه رس قرمز به اوج خود رسید. سفال نوع آقکند، ابتدا با گلابه سفیدی پوشش داده می‌شود سپس طرح مورد نظر تراشیده شده و بعد از یک مرحله پخت بدنه، لعاب‌ها به رنگ‌های زرد، سبز و قهوه‌ای اعمال می‌شوند. در نهایت، سطح برجسته‌ای با ظرافت و پیچیدگی‌های خاص ایجاد می‌شود که در قسمت خطوط مرزی و کناری نقوش، از قسمت گلابه برداشته شده و طرحی قلم‌زده را تداعی می‌کند، این ویژگی سبب می‌شود پس از پخت ظرف در کوره و در مرحله لعاب‌گذاری قسمت خطوط کنده‌کاری شده کمی تیره‌تر و سبب جداسازی رنگ‌های مختلف از یکدیگر می‌شود، همچنین لعاب نقش مرکزی و اصلی کمی روشن‌تر و نوعی مرزبندی در اطراف نقش ایجاد می‌شود. بر طبق نمونه‌های به‌دست‌آمده بیشتر تزیینات نمایشی از نقوش حیوانات و پرندگان بزرگ و خاص با اسلیمی‌های پیچیده در پس‌زمینه است هم‌چنین در بعضی ظروف سفالی از خط در کنار تزیینات حیوانی، گیاهی، هندسی و اسلیمی استفاده شده و نیز در چند مورد تزیینات تنها با نقوش هندسی انجام شده‌است.

نظر به اینکه مطالعاتی در حوزه سفال نقش‌کنده صورت گرفته اما کمتر به سفال نوع آقکند و نقوش آن توجه شده لذا ضرورت داشت در پژوهشی مستقل به بررسی نقش پرنده در این گروه سفالینه پرداخته شود. بر همین اساس، هدف اصلی پژوهش مطالعه نقش پرنده از منظر ترکیب‌بندی، نقش و رنگ در سفال نوع آقکند است. در این راستا تعداد ۲۱ عدد سفال نوع آقکند با نقش پرنده به صورت نمونه‌گیری هدفمند انتخاب شد و مورد مطالعه توصیفی و تحلیلی قرار گرفت. انتخاب عنوان برای نقوش پرندگان به‌دلیل عدم دسترسی به اطلاعات دقیقی از نام پرندگان و ترسیم نقوش به صورت تجریدی، در مواردی صورت نگرفته فقط در برخی موارد مانند نقش خروس و نقش کبوتر که فرم منقار، بال‌ها، پرها و پاها با نمونه واقعی مشابهت دارد، نام‌گذاری شده‌است.

پیشینه پژوهش

تحقیقات بسیاری در زمینه گونه‌های «سفال نقش‌کنده» موسوم به «سفال اسگرافیتو»، «سفال شاملووه»، «گبری» و «گروس» صورت گرفته‌است. هر کدام به نحوی کوتاه و خلاصه به این گروه سفالینه‌ها از نظر تاریخی، محل رواج و اکتشاف، نوع تولید و نحوه ساخت اشاره کرده‌اند اما در کمتر پژوهشی به طور جداگانه و مفصل به سفال نقش‌کنده نوع آقکند پرداخته شده‌است.

به لحاظ زمان تاریخی، کهن‌ترین نمونه‌های ظروف سفال نقش‌کنده از چین و مصر و از سده‌های پنجم تا هفتم میلادی تاریخ گذاری شده‌اند (Lane, 1937-8: 34; Fehervari, 2000: 49). در سرزمین‌های اسلامی، نمونه‌های اولیه سفال نقش‌کنده از کاوش‌های سامرا به‌دست‌آمد (Sarre, 1925: 71-72). با گسترش کاوش در محوطه‌های اسلامی سراسر جهان اسلام و کشف قطعات زیادی از این نوع معلوم شد که تقریباً تمامی محوطه‌های تاریخی مربوط به سده‌های ۳ تا ۸ هـ‍ق دارای قطعات و نمونه‌های گونه‌ی نقش‌کنده هستند. اما آن چه در این جا مد نظر پژوهش حاضر قرار می‌گیرد، بررسی سفال نقش‌کنده بر روی گلابه سفید و به خصوص سفال موسوم به نوع آقکند است. در بیشتر منابع از سفال نوع آقکند به‌عنوان گروهی از سفال نقش‌کنده نام برده شده و تنها به ذکر تاریخ و در معدود مواردی به معرفی یک یا دو

نمونه اکتفاء شده‌است، لذا هیچ پژوهش مستقلی در این رابطه صورت نگرفته‌است. مهدی بهرامی، در کتاب «صنایع ایران» (۱۳۲۷)، این‌گونه ظروف لعاب‌دار نقش‌کنده را مربوط به زنجان دانسته و اظهار داشته که بیشتر در نواحی یاسکند و آقکند به‌دست‌آمده و به همین نام شهرت یافته‌است. محمدیوسف کیانی در کتاب «سفال ایرانی، بررسی سفالینه‌های ایرانی مجموعه نخست‌وزیری» (۱۳۵۷)، گروهی از سفالینه عصر سامانی را سفال نقش‌کنده معرفی و به چهار گروه تقسیم کرده‌است، الف) ظروف نقش‌کنده معروف به گبری یا شاملوه ب) ظروف با نقش‌کنده معروف به آمل ج) ظروف با نقش‌کنده و لعاب پاشیده د) ظروف معروف به نوع آقکند. در منابعی مانند، فائق توحیدی در کتاب «فن و هنر سفالگری» (۱۳۷۸) و سیف‌الله کامبخش‌فرد در کتاب «سفال و سفال‌گری در ایران» (۱۳۸۳)، آرتورلین در کتاب «سفال اوایل اسلامی» (۱۹۶۵)، فهرواری در کتاب «سرامیک‌های جهان اسلام» (۲۰۰۰)، این گروه سفالینه را مربوط به قرون چهارم و پنجم هجری می‌دانند. اما در برخی منابع دیگر مانند، ارنست گروبه در مجموعه کتاب‌های «سفال اسلامی» (۱۳۸۴)، ارنست کونل در کتاب «سفال‌های تاریخ‌دار ایرانی» (۱۹۲۴) و موریس اسون دیموند، در کتاب «راهنمای صنایع اسلامی» (۱۳۸۷)، این گروه سفالینه را مربوط به قرن ششم هجری معرفی کرده‌اند.

از جمله مطالعات دیگر در این زمینه می‌توان به این پژوهش‌ها اشاره کرد؛ فاضل و محمدزاده (۱۳۹۰)، در پژوهشی با عنوان «معرفی و بررسی سفال نوع آقکند» به مطالعه سفال نقش‌کنده نوع آقکند در بازه زمانی قرن چهارم هجری تا آغاز حمله‌ی مغول که در حوزه‌ی فرهنگی غرب و شمال‌غرب ایران فعال بوده‌است، پرداخته‌اند. فاضل و تیموری در مقاله‌ای با عنوان «مطالعه نقش خروس بر سفال نوع آقکند» (۱۳۹۳)، به اهمیت نقش خروس و معنای نمادین آن در سفال نوع آقکند اشاره کرده‌اند. شاطری، لاله و چوبک در مقاله‌ای با عنوان «بازنگری در طبقه‌بندی و تاریخ‌گذاری سفال گونه‌ی نقش‌کنده در گلابه (اسگرافیتو) در ایران دوره‌ی اسلامی» (۱۳۸۹)، به طبقه‌بندی این گونه سفال با در نظر گرفتن ویژگی‌های فنی و تزیینی پرداخته‌اند و معتقدند این گونه سفال تا دوره صفویه در ایران تولید می‌شده‌است. کاظم‌پور در مقاله‌ای با عنوان «سفال آقکند و گروس در کاوش‌ها و بررسی‌های اخیرشمال غرب ایران» (۲۰۲۳)، از نظر مطالعات باستان‌شناسی در جنوبِ شمال غرب ایران، مقادیر نسبی سفال‌های نوع اسگرافیتو را به چهار گروه سفال ساده، نوع گروس، نوع اسگرافیتو پاشیده و نوع آقکند تقسیم می‌کند. اگر چه بیشتر تحقیقات درباره این موضوع تقسیم‌بندی-های تاریخی است اما معدود بررسی‌هایی با هدف مطالعه مشخص و دقیق بر روی نقوش صورت گرفته‌است. لذا تمایز پژوهش حاضر با دیگر تحقیقات، مطالعه و تحلیل نقش پرنده در سفال نوع آقکند از منظر ترکیب‌بندی، نقوش و رنگ است.

روش پژوهش

روش تحقیق در این پژوهش توصیفی و تحلیلی است و شیوه گردآوری اطلاعات به صورت اسنادی و با مراجعه به وبگاه‌های معتبر اینترنتی غنی‌تر شده‌است. جامعه آماری پژوهش به صورت هدفمند از تعداد ۲۱ عدد سفالینه‌های نوع آقکند مربوط به قرون پنجم و ششم هجری انتخاب شده‌است که مزین به نقش پرنده هستند.

موقعیت جغرافیایی و تاریخ سفال نوع آقکند

آرتورلین، آقکند را منطقه‌ای در ۱۲۵ مایلی (۲۰۰ کیلومتری) جنوب شرقی تبریز معرفی کرده‌است که هم محدوده جغرافیایی تخت سلیمان و هم زنجان را شامل می‌شود (lane, 1965: 25). آن‌چه در این‌جا مورد بحث قرار می‌گیرد، سفال منسوب به این منطقه است، که به درستی جای ساخت آن معلوم نیست، چونانکه بسیاری با نام زنجان نیز نامیده‌اند، شاید به آن دلیل که نمونه‌های اولیه از این محل به بازار آورده شده‌است، اما گروه بزرگی از نمونه‌های سفالی از روستایی به نام آقکند پیدا شده که بین زنجان و تبریز قرار دارد. مورگان (۱۳۸۴) ظروف نوع آقکند را از جمله سبک‌های محلی تولید سفال با شیوه اسگرافیتو

در شمال غرب ایران دانسته‌است (مورگان، ۱۳۸۴: ۱۰۳). آشنایدر معتقد است منشأ این نوع ظروف را باید در آذربایجان جستجو کرد (Schnyder, 1979: 609). علارغم نظرات مختلف محققان در ارتباط با محل کشف این گونه سفال با توجه به وجود ویژگی‌های مشترک در تکنیک ساخت، لعاب و نقوش، لذا این گروه سفالینه با نام سفال نوع آقکند بررسی خواهد شد.

در طبقه‌بندی تاریخی این گونه سفالینه نظرات متفاوتی ارائه شده‌است، برخی آن‌ها را زیر مجموعه سفال‌های وره سامانی قرار داده‌اند (کیانی و کریمی، ۱۳۶۴: ۱۷) و برخی دیگر ظروف آقکند را به همراه نوع آمل در ردیف سفال نقش‌کنده منقوش رنگی زیر لعاب شفاف طبقه‌بندی کرده‌اند (گروبه، ۱۳۸۴: ۱۰۱). با استناد به نظر بسیاری از باستان‌شناسان هم‌چون مهدی بهرامی، محمدیوسف کیانی (۱۳۵۷)، فائق توحیدی (۱۳۷۸)، سیف‌الله کامبخش‌فرد (۱۳۸۳)، آرتورلین (۱۹۳۷)، گزافهروری (۲۰۰۰)، ریچارد اتینگهاوزن، ارنست گروبه (۱۳۸۴)، م.راجرز (۱۳۷۴)، پوپ (۱۳۸۷) و چارلز ویلکینسن (۱۹۶۳)، سفال نقش‌کنده از نوع آقکند سیر تحول و تطور خود را از قرن ۳ تا قرن ۸ هجری در ایران سپری کرده‌است.

به لحاظ تکنیک ساخت، این گروه سفالینه با بدنه گل رسی ساخته شده و انگوبی سفید بر روی آن پوشیده شده‌است، نقوش بیشتر شامل پرندگان و حیوانات درشت نقش در میان گیاهان و زمینه‌ای پر کار، بر بستر ظرف دیده می‌شود، که در قسمت خطوط مرزی و کناری نقوش، از قسمت انگوب برداشته شده و در نهایت طرحی قلمزده را تداعی می‌کند، این ویژگی سبب می‌شود پس از پخت ظرف در کوره و در مرحله لعاب‌گذاری قسمت خطوط کنده‌کاری شده کمی تیره‌تر و سبب جداسازی رنگ‌های مختلف از یکدیگر شود. همچنین لعاب نقش مرکزی و اصلی کمی روشن‌تر و نوعی مرزبندی در اطراف نقش ایجاد می‌شود. پس از پخت بدنه‌ی رسی و انگوب در کوره، لعاب‌گذاری با رنگ‌های مختلف در قسمت‌های نقوش انجام می‌شود و در نهایت لعاب سربی شفافی همه‌ی بدنه‌ی ظرف را می‌پوشاند که سبب یکدستی و تلألؤ کار می‌شود.

شکل و فرم ساخت این ظروف سفالی بیشتر شامل بشقاب‌ها، سینی‌های بزرگ، ظروف دهانه باز و بشقاب‌هایی با لبه‌ی پهن هستند که عموماً با نقش پرندگان و حیوانات در ترکیب با نقوش گیاهی پیچان به رنگ‌های زرد، قهوه‌ای و سبز مصور شده‌اند.

مطالعه توصیفی نمونه‌های سفال نوع آقکند با نقش پرنده

نقش واحد و درشت پرنده در میان طرح‌های گیاهی، برآمده از ذهن خلاق سفالگر، از نقوش غالب و رایج در مجموعه سفال نوع آقکند است. این میل به آفرینش هنری با ترکیب چند عنصر بصری مانند نقوش جانوری، نقوش گیاهی و نقوش هندسی در ترکیب‌بندی منسجم و کادرهای مختلف با خلق نقوشی بی‌بدیل نمود پیدا کرده‌است.

بخش زیادی از داده‌های این نوشتار از طریق مطالعه‌ی نمونه‌های سفال نقش‌کنده آقکند با نقش پرنده و مطالعه‌ی تصاویر به‌دست آمده‌است. در بررسی‌های صورت گرفته در رابطه با سفال نوع آقکند تعداد ۶۲ نمونه تصویر سفالینه از مجموعه کتاب‌های سفال ایرانی و غیر ایرانی و از موزه‌های معتبر دنیا مانند موزه ویکتوریا و آلبرت، موزه متروپولیتن، موزه بروکلین و مجموعه کریستی به‌دست‌آمده که ۲۱ عدد آن مزین به نقوش پرندگان است. در نمونه‌های سفال نوع آقکند، الگوهای ثابت و تکرارشونده‌ای از فرم ساخت ظرف، تکنیک ساخت، رنگ‌گذاری و لعاب مشخص شد. لذا به دلیل پرهیز از تکرار مطالب و خلاصه کردن مباحث توصیفی، جدولی بدین منظور طراحی شده است. جدول (۱) و جدول (۲) علاوه‌بر معرفی نمونه‌ها، به بررسی ویژگی‌های توصیفی سفال نوع آقکند می‌پردازد.

جدول ۱- بررسی نمونه‌های مطالعاتی براساس ویژگی‌های توصیفی، مشخصات، فرم ظرف و رنگ لعاب‌ها. منبع: (نگارندگان)

ردیف	تصویر	منبع	ردیف	تصویر	منبع	ردیف	تصویر	منبع
تصویر ۱		(Fehrevari, 2000 : 89)	تصویر ۲		(پوپ، ۱۳۸۷: ۶۰۷)	تصویر ۳		(URL: 1)
مشخصات	ارتفاع ۹ و قطردهانه ۲۸ سانتی‌متر، قرن پنجم و ششم هجری، نگهداری کلکیان درموزه دولتی برلین.		قطر دهانه ۲۸ سانتی‌متر، قرن پنجم هجری.			قطر دهانه ۳۰ سانتی‌متر، ارتفاع ۱۳سانتی‌متر، قرن ششم هجری، نگهداری موزه هنرهای زیبای بوستن.		
فرم ظرف	کاسه بزرگ با کناره‌های عمودی و لبه-های برگشته.		کاسه‌ای بزرگ با لبه‌های برگشته مسطح.			ظرف بزرگ با لبه عمودی و برگشته.		
رنگ‌لعاب	با لعاب ها به رنگ زرد مایل به اکر، قهوه ای و سبز.		لعاب‌ها به رنگ زرد اکر، قهوه‌ای تیره، سبز و زرد.			لعاب‌ها به رنگ زرد مایل به قهوه‌ای، قهوه‌ای و رنگ سبز.		
تصویر ۴		(پوپ، ۱۳۸۷: ۶۰۹)	تصویر ۵		(پوپ، ۱۳۸۷: ۶۰)	تصویر ۶		(گروبه، ۱۳۸۴: ۱۱۱)
مشخصات	قطر ۲۸ سانتی‌متر، قرن پنجم و ششم هجری، نگهداری در مجموعه شارل ژیله		دهانه ۲۵/۵ سانتی‌متر، قرن پنجم هجری، نگهداری در موزه ویکتوریا و آلبرت			قطر دهانه ۳۵/۵ سانتی متر، ارتفاع ۱۲/۴ سانتی-متر، قطر پایه ۱۱/۳سانتی‌متر، قرن ششم هجری.		
فرم ظرف	کاسه سفالی با دهانه باز و لبه‌های برگشته		کاسه سفالی با لبه‌های برگشته			کاسه سفالی با دهانه باز و لبه‌های برگشته		
رنگ‌لعاب	لعاب‌ها به رنگ زرد اکر، قهوه‌ای تیره، سبز و زرد		لعاب‌ها به رنگ زرد، قهوه‌ای و رنگ سبز			لعاب‌ها به رنگ زرد، قهوه‌ای و رنگ سبز		
تصویر ۷		(گروبه، ۱۳۸۴: ۱۱۳)	تصویر ۸		(نگارندگان)	تصویر ۹		(نگارندگان)
مشخصات	دهانه ۲۶/۶ سانتی‌متر و ارتفاع ۱۰ سانتی‌متر، قرن ششم هجری		قطر دهانه ۳۶ سانتی‌متر، ارتفاع ۱۲ سانتی‌متر، قرن پنجم هجری، نگهداری موزه رضا عباسی			قطر دهانه ۳۱ سانتی‌متر، ارتفاع ۱۲ سانتی‌متر، قرن پنجم هجری، نگهداری موزه رضا عباسی		
فرم ظرف	کاسه سفالی با دهانه باز و لبه‌های برگشته عمودی		کاسه سفالی با دهانه باز و لبه‌های برگشته مسطح			کاسه سفالی با دهانه باز و لبه‌های برگشته مسطح		
رنگ‌لعاب	لعاب‌ها به رنگ زرد اکر، قهوه‌ای تیره و سبز		لعاب به رنگ‌های زرد مایل به قهوه‌ای (اکر)، قهوه‌ای و سبز			لعاب به رنگ‌های زرد مایل به قهوه‌ای (اکر)، قهوه‌ای و سبز		
تصویر ۱۰		(URL: 2)	تصویر ۱۱		(URL: 3)	تصویر ۱۲		(URL: 4)
مشخصات	قرن ششم هجری		قرن ششم هجری، نگهداری موزه‌ی هنر عالی آتلانتا			قرن ششم و هفتم هجری، نگهداری مجموعه الصباح کویت		
فرم ظرف	کاسه سفالی با دهانه باز و لبه‌های برگشته عمودی		کاسه سفالی با دهانه باز و لبه‌های برگشته عمودی			کاسه سفالی با دهانه باز و لبه‌های برگشته عمودی		
رنگ‌لعاب	لعاب به رنگ سبز و زرد مایل به اکر و قهوه‌ای		لعاب‌ها به رنگ زرد اکر، قهوه‌ای تیره و سبز			لعاب‌ها به رنگ زرد اکر، قهوه‌ای تیره، سبز و زرد		

جدول ۲- بررسی نمونه‌های مطالعاتی بر اساس ویژگی‌های توصیفی، مشخصات، فرم ظرف و رنگ لعاب‌ها. منبع: (نگارندگان)

تصویر ۱۳	(URL: 5)	تصویر ۱۴	(URL: 6)	تصویر ۱۵	(نگارندگان)			
مشخصات	قطر دهانه ۲۸/۵ سانتی‌متر، قرن ششم و هفتم هجری، نگهداری مجموعه فرانسوا و کلود بورلیه		قرن ششم هجری، نگهداری مجموعه ساتبیز		قرن ششم هجری، نگهداری موزه رضا عباسی			
فرم ظرف	ظرف به صورت دهانه باز و لبه‌های عمودی و برگشته		دیس یا بشقاب با لبه‌های برگشته وعمودی		دیس یا بشقاب نسبتاً بزرگی با لبه‌های برگشته			
رنگ‌لعاب	لعاب‌ها به رنگ زرد اکر، قهوه‌ای تیره، سبز		لعاب‌ها به رنگ زرد، قهوه‌ای تیره، سبز تیره و سبز روشن		لعاب‌ها به رنگ زرد اکر، قهوه‌ای تیره، سبز و زرد			
تصویر ۱۶	(پوپ، ۱۳۸۷: ۷-۶؛ Grobe,1976 :89)	تصویر ۱۷	(R.Koechin, G.migeon, 1987 : 46)	تصویر ۱۸	(URL: 7)			
مشخصات	قطر ۳۲/۵ سانتی متر، قرن پنجم هجری، در مالکیت کلکیان در موزه ویکتوریا آلبرت		قطر دهانه ۲۵/۵ سانتی‌متر، قرن پنجم هجری، نگهداری در paris ..rene pottier coll		قطر دهانه ۳۰ سانتی‌متر، قرن ششم هجری، نگهداری در گالری کریستی			
فرم ظرف	ظرف بزرگ با کناره‌های عمودی و لبه برگشته مسطح		ظرف سفالی با لبه برگشته مسطح و عمودی		ظرف بزرگ با لبه برگشته مسطح و عمودی			
رنگ‌لعاب	رنگ‌های قهوه‌ای مایل به زرد، قهوه‌ای تیره و سبز		لعاب مصرفی به رنگ‌های سبز، قهوه‌ای و قهوه‌ای تیره		لعاب‌ها به رنگ زرد، قهوه‌ای تیره، سیاه و سبز			
تصویر ۱۹	(Watson, 2004 : 230)	تصویر ۲۰	(URL: 8)	تصویر ۲۱	(Fehervavi, 2000 : 40 ; URL: 9)			
مشخصات	قطر دهانه ۳۵,۴ سانتی‌متر، ارتفاع ۱۰ سانتی متر، قرن ششم و هفتم هجری، گالری الصباح کویت		قطر دهانه ۲۲ سانتی‌متر، قرن ششم و هفتم هجری		قطر دهانه ۱۸/۴ سانتی‌متر، ارتفاع ۷ سانتی‌متر، قرن ششم و هفتم هجری، نگهداری در موزه اشمولین			
فرم ظرف	ظرف دهانه باز با لبه برگشته و عمودی		فرم ظرف با لبه برگشته و دهانه باز		کاسه با لبه‌های برگشته			
رنگ‌لعاب	رنگ‌های قهوه‌ای مایل به زرد، قهوه‌ای تیره، سبز		لعاب به رنگ‌های قهوه‌ای تیره و سبز		لعاب به رنگ‌های سبز، قهوه‌ای، زرد و اُکر			

همانطورکه در اطلاعات جدول نیز ملاحظه می‌شود، فرم و شکل ساخت ظروف تقریباً در تمامی موارد به صورت تکرارشونده‌ای، کاسه و بشقاب با لبه تخت عمودی و برگشته است. رنگ‌های این نوع سفالینه مجموعی از رنگ سبز، زرد، عسلی، اکر، قهوه‌ای روشن تا تیره و در برخی موارد سیاه و آبی لاجوردی است. پایه لعاب مصرفی در رنگ‌های سفالینه‌های نوع آقکند، لعاب سربی است که ترکیبی از سرب (لیتارژ یا سرنج) و شیشه (کوارتز، سیلیس) را شامل می‌شود. این پایه لعاب سربی در ترکیب با اکسید آهن به ترتیب از رنگ زرد، عسلی، قرمز قهوه‌ای، قرمز شرابی و نهایتاً به رنگ قهوه‌ای تیره، بر اساس تغییر میزان (کم یا زیاد بودن) ماده‌ی رنگ‌دهنده تغییر می‌کند. در ترکیب با اکسید مس از سبز روشن تا سبز تیره حاصل می‌شود. در ترکیب با اکسیدمنگنز رنگ ارغوانی، قهوه‌ای تیره تا سیاه و در ترکیب با اکسید کبالت رنگ لاجوردی به‌دست می‌آید.

تحلیل نمونه‌های مطالعاتی از منظر ترکیب‌بندی

ترکیب‌بندی در یک اثر سبب ایجاد وحدت و تناسب بین بخش‌های مختلف اثر شده و جایگاه اجزای اثر را تنظیم می‌کند. نمونه‌های مطالعاتی در سفال نوع آقکند در قالب فرم کاسه یا بشقاب ساخته شده‌اند، لذا از یک کادر دایره و ترکیب‌بندی دایره‌ای تبعیت می‌کنند. ترکیب‌بندی نقوش به صورت یک کل منسجم در یک یا چندکادر دایره قرار گرفته‌است. با توجه به آنالیز خطی نمونه‌ها، این مجموعه در دو گروه؛ ترکیب‌بندی منتشر و ترکیب‌بندی مرکزی با دوایر متحدالمرکز طبقه‌بندی می‌شود. جدول (۳) این دو گروه را نشان می‌دهد. در ترکیب‌بندی منتشر، عناصر بصری به گونه‌ای پویا، مستمر و گسترده در ترکیب قرار می‌گیرند، از این نوع ترکیب در نگاره‌های سنتی و گل و مرغ می‌توان نام برد. نمونه‌هایی که در این گروه طبقه‌بندی شده‌اند، دارای یک یا دو کادر باریک در لبه‌ها هستند و متن اصلی ظرف پوشیده از طرح پراکنده و گسترده از نقوش پرنده و نقوش گیاهی است. نمونه‌هایی که در گروه ترکیب‌بندی مرکزی با دوایر متحدالمرکز قرار گرفته‌اند، دارای چند کادر یا یک کادر قطور بوده و یا چندین کادر دایره به صورت متحدالمرکز در حاشیه قرار گرفته، سپس در کادر مرکزی ترکیبی از نقش پرنده و نقوش گیاهی طراحی شده‌است.

در تمامی نمونه‌ها موارد زیر به صورت الگوهای تکرارشونده‌ای دیده می‌شود. قسمت مرکزی ظرف با نقوش پرنده، نقوش گیاهی و هندسی به صورت هماهنگ ترکیب‌بندی شده‌است. توزیع متناسبی از نقوش گیاهی و نقوش هندسی در کنار نقش درشت پرنده دیده می‌شود. حرکت و چرخش سر پرنده درون کادر با فرم دایره و نوع ترکیب‌بندی هماهنگی مناسبی دارد. از یک سو، اتصال پاها و دم پرنده به کادر جهت ایجاد ایستایی و استحکام ترکیب‌بندی شده، از سویی دیگر، قرارگیری پاها بر روی گیاهان پیچکی نمایشی از تعلیق و پویایی است. نکته قابل توجه، اهمیت قرارگیری نقوش گیاهی در پس‌زمینه ظرف و تکرار یک پیچک در میانه‌ی بدن پرنده است. همچنین استفاده از نقوش هندسی در زمینه و نقاط تک و سه‌تایی پراکنده در بین نقوش گیاهی سبب ایجاد هماهنگی در فضای مثبت و منفی شده‌است.

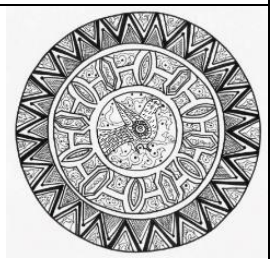
تحلیل نمونه‌های مطالعاتی از منظر نقوش پرنده، نقوش گیاهی و هندسی

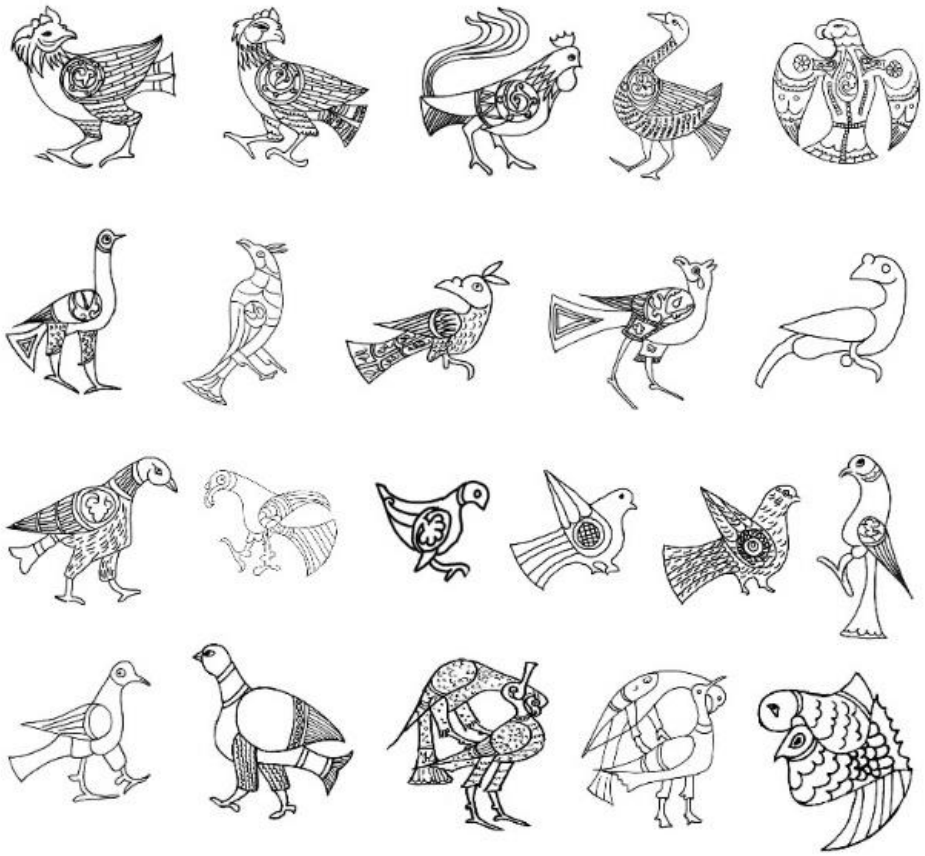
نقوش سفال نوع آقکند با توجه به ویژگی‌های بصری به دو گروه تقسیم می‌شود؛ **الف) عناصر شمایلی،** که به دو گروه نقوش جانوری مانند نقش حیوانات، نقش پرندگان، حیوانات ترکیبی، نقش انسان و گروه نقوش گیاهی دسته‌بندی می‌شود. **ب) عناصر هندسی،** مانند نقوش مثلث، دایره، نقطه و لوزی. با توجه به طبقه‌بندی انجام شده، پژوهش حاضر به تحلیل نقوش پرنده، نقوش گیاهی و نقوش هندسی در این مجموعه سفالینه می‌پردازد.

نقوش پرنده

در راستای پاسخ به سؤالات پژوهش و تحلیل نقش پرنده در سفال نوع آقکند، نقش پرندگان از بستر نقوش گیاهی و هندسی در کادر دایره ظرف جدا شده و در تصویر (۲۲) طبقه‌بندی شده‌است.

جدول ۳- طبقه‌بندی نمونه‌های مطالعاتی از منظر ترکیب‌بندی. منبع: (نگارندگان)

	طبقه‌بندی نمونه‌ها براساس ترکیب‌بندی			ترکیب‌بندی منتشر
۱				دارای یک یا دو کادر باریک در لبه‌ها و متن اصلی ظرف پوشیده از طرح پراکنده و گسترده از نقوش پرنده و نقوش گیاهی است.
۲				**ترکیب‌بندی مرکزی- دوایر متحدالمرکز** نمونه‌هایی که در گروه ترکیب‌بندی مرکزی با دوایر متحدالمرکز قرار گرفته‌اند، دارای چند کادر یا یک کادر قطور بوده و یا چندین کادر دایره به صورت متحدالمرکز در حاشیه قرار گرفته، سپس در کادر مرکزی ترکیبی از نقش پرنده و نقوش گیاهی طراحی شده‌است.
				



تصویر ۲۲- نقوش پرنده مستخرج از نمونه‌های مطالعاتی سفال نوع آفکند. منبع: (نگارندگان)

در بیشتر موارد ارتباط نقش پرندگان با زیست بوم او در قرابت نحوه تصویرگری دیده می‌شود نقوشی مانند خروس، کبوتر، اردک، عقاب و نقش شبیه درنا یا قو که پیشتر در نمونه‌ها ذکر شد. در اینجا مشاهده‌گری و مطالعه نقاش در طبیعت اهمیت می‌یابد به گونه‌ای که در سه نمونه نقش خروس، در دو مورد ویژگی‌های بصری معرف خروس خانگی و یک مورد معرف خروس جنگی است. همچنین در سه نمونه آخر می‌توان نمایشی از جفت‌گیری پرندگان در طبیعت را مشاهده کرد.

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌ها در نحوه طراحی، انتخاب زیباترین و واضح ترین زاویه برای معرفی پرنده است، به صورتی که بدن، سر، بال و دم از نیم رخ و دو پا در حال حرکت به نمایش درآمده‌است. در واقع در تمامی نقوش، پرندگان از بهترین نما یعنی نیم‌رخ تصویر شده‌اند، به جز نقش عقاب که از فاخرترین و قدرتمندترین زاویه نشان داده شده، چرا که بدن، بال‌ها، دم و پاها از تمام‌رخ، سر و منقار از نیم‌رخ نقش شده‌است. گویی نقاش ایده‌ی این نوع تصویرگری را به جهت نگاه از زمین به آسمان نسبت به عقاب به‌دست آورده‌است. یکی دیگر از ویژگی‌های تکرارشونده در نقوش، جهت سر و نگاه پرنده به روبرو و در برخی موارد چرخش سر به سمت مخالف که تداعی‌کننده آگاهی و جستجوگری پرنده است. همچنین نمایش هر دو پا در زاویه نیم‌رخ به نوعی حرکت و جنب و جوش پرنده را معرفی می‌کند.

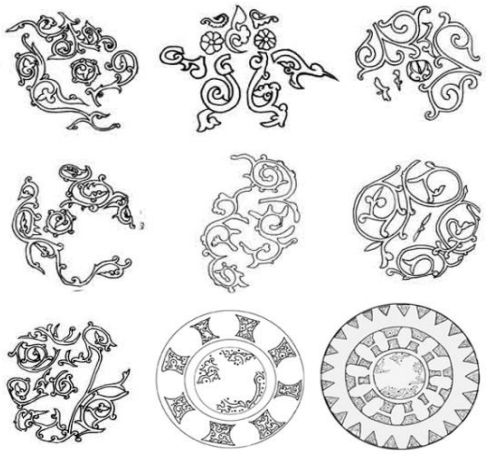
یکی از مهارت‌های نقاش استفاده وی از انواع خطوط در انواع زوایا است. وجود خطوط موازی در قسمت بال، دم و خطوط بریده‌بریده در قسمت بدن و پاها، نمایشی از پر در پرنده است. استفاده از خطوط منحنی در گردن پرنده، طرحی از طوق گردن را نشان می‌دهد.

از یک سو، اتصال پاها و دم به کادر جهت ایجاد فضایی ایستا و محکم در کادر لغزان و مدور ظرف تلاشی موفق در نمایش وقار و ایستایی پرنده در ترکیب‌بندی است. از سویی دیگر، قرارگیری پاها بر روی گیاهان پیچان به‌صورت معلق و آزاد، نشان‌دهنده‌ی تعلیق و پویایی است.

اهمیت استفاده از تنوع خطوط و نقوش مانند خطوط مستقیم، خطوط مدور و منحنی، خطوط بریده، خطوط اریب و مایل، نقطه، در ایجاد تعادل بصری مشاهده می‌شود. همچنین استفاده از نقش گیاهی و هندسی در میان بال و بدن پرنده، سبب ایجاد هماهنگی در ترکیب نقش پرنده، نقوش گیاهی و هندسی در ترکیب‌بندی ظرف شده‌است.

نقوش گیاهی

نقوش گیاهی به شکل طومارهای پیچان و اسلیمی-های ساده بر تمامی ظروف به طور گسترده و منسجم پخش شده‌اند. نقوش گیاهی از متن تصویری ظرف جدا شده و در تصویر (۲۳) طبقه‌بندی شده‌است.

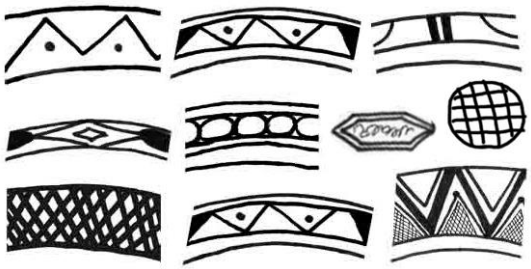


تصویر ۲۳- نقوش گیاهی مستخرج از نمونه‌های مطالعاتی سفال نوع آقکند. منبع: (نگارندگان)

است. به‌گونه‌ای که نقوش گیاهی در پس‌زمینه ظرف به صورت گسترده قرار گرفته در حالی که نقش درشت یک پرنده بر روی پیچک‌ها ایستاده است. به علاوه نقش گیاهی کوچک‌تری در میانه‌ی بدن پرنده تکرار شده‌است. برای پیچک‌های گیاهی انشعاب مشخصی وجود ندارد، گاهی از کنار بدن پرنده و گاهی از لبه‌ی کادر دایره ظرف آغاز شده‌است. در واقع این نقوش، اسلیمی‌های ساده و طومارهای گیاهی جهت ایجاد تعادل بصری در فضای زمینه ظرف هستند که به‌طور گسترده و مناسب در فضای ترکیب‌بندی دایره پخش شده‌اند.

نقوش هندسی

نقوش هندسی بر روی سفالینه از سده‌های پیش از میلاد در مراکز مهم سفالگری رایج بوده‌است. نقوش مربع، مستطیل، دایره و چند ضلعی همه از نمونه‌های نقوش هندسی هستند که بر سفال‌های تمامی دوران سفالگری به وفور دیده می‌شود و این حکایت از آشنایی سفال‌گران با علوم ریاضی هندسی دارد (کیانی، ۱۳۸۰: ۹۵). در دوره‌های اسلامی استفاده از نقوش هندسی به اوج خود می‌رسد و تنوع طرح‌ها با نقوش هندسی بیشتر می‌شود. تصویر (۲۴) طبقه‌بندی نقوش هندسی در نمونه‌های مطالعاتی سفال نوع آقکند را نشان می‌دهد.



تصویر ۲۴- نقوش هندسی مستخرج از نمونه‌های مطالعاتی سفال نوع آقکند. منبع: (نگارندگان)

نقش هندسی تکرار شونده‌ای که در بیشتر نمونه‌ها نقش مثلث است، بر لبه‌ی ظروف در تمامی سفالینه‌ها دیده می‌شود. همچنین در این لبه گاه نقاط هم در ترکیب با نقش هندسی شرکت یافته‌اند. طرح‌های دایره‌ی متوالی، نیم‌دایره، لوزی، شش‌ضلعی، نقاط تکی

و نقاط سه‌تایی، هاشورهای متقاطع و خطوط موازی از جمله نقوش هندسی در بررسی نمونه‌های مطالعاتی است.

نتیجه‌گیری

یکی از مهم‌ترین و بزرگ‌ترین گروه سفالینه‌های نقش‌کنده در دوران اسلامی سفالینه‌های منسوب به نوع آقکند است. سفال نقش‌کنده از حدود قرن ۲ و ۳ هجری (۸ میلادی) با تولید سفال‌های بدون لعاب آغاز شد، در قرن‌های ۴ تا ۶ هجری (۱۰ تا ۱۲ میلادی)، به نوعی سفال نقش‌کنده‌ی لعابدار تحول یافت و در قرن‌های ۷ و ۸ هجری (۱۴ و ۱۵ میلادی)، سفال نقش‌کنده به سفال آقکند با تزیینات هندسی و گیاهی و لعاب‌های رنگی تبدیل شد. تکنیک نقش‌کنده در مسیر تحول خود از ایجاد حکاکی خطوط باریک بر روی سطح گل نیمه‌خشک آغاز شد و با تراشیدن گلابه سفید از سطح بدنه رس قرمز به تکنیک جدیدتری دست یافت. سفالینه‌های نوع آقکند با گلابه سفیدی پوشش داده می‌شود سپس طرح مورد نظر تراشیده شده و بعد از یک مرحله پخت بدنه، لعاب‌ها به رنگ‌های زرد، سبز و قهوه‌ای اعمال می‌شوند. با توجه به جامعه آماری به‌دست‌آمده از این گروه، در بیشتر تزیینات از نقوش درشت جانوری در بین طومارهای گیاهی و پیچک‌های اسلیمی استفاده شده و در حاشیه‌ها و لبه‌ها نقوش هندسی به‌کار گرفته شده‌است.

پژوهش حاضر پس از بررسی ۲۱ نمونه به‌دست‌آمده از سفال نوع آقکند با نقش پرنده به توصیف هر نمونه از منظر تکنیک، لعاب، نقش و فرم ظرف به صورت مجزا پرداخت. سپس ویژگی‌های بارز تصویری در نقش پرنده مورد تحلیل قرار گرفت. نتایج حاکی از وجود الگوهای تکرارشونده و مشخص در سفال نوع آقکند است که عبارتند از:

- استفاده از تکنیک نقش‌کنده و تراشیدن گلابه سفید جهت ایجاد نقش.
- فرم تمامی ظروف، به صورت بشقاب یا کاسه‌های دهانه باز با لبه‌ی عمودی و برگشته است.
- استفاده از لعاب‌های رنگی زرد، سبز و قهوه‌ای و لعاب سربی شفاف بر روی بدنه ظرف.
- استفاده از ترکیب‌بندی منتشر و ترکیب‌بندی مرکزی با دوایرمتحدالمرکز در ترکیب نقوش ظرف.
- استفاده از یک یا چندین کادر دایره در ترکیب‌بندی ظرف و توزیع متناسب نقوش گیاهی و نقوش هندسی در کنار نقش درشت پرنده.
- اتصال پاها و دم پرنده به کادر جهت ایجاد ایستایی و استحکام ترکیب‌بندی شده‌است، در حالی که حرکت هر دو پا به گونه‌ای پویایی و تحرک را به نمایش می‌گذارد. همچنین قرارگیری پاها بر روی گیاهان پیچکی نمایشی از تعلیق و پویایی است.
- استفاده از نقوش پرنده، نقوش گیاهی و نقوش هندسی در ترکیب‌بندی ظرف.
- حضور نقش پرنده واحد و درشت در مرکز ظرف.
- قرارگیری پرنده درشت نقش در بین طومارهای گیاهی و در کادر مرکزی ظرف.
- نمایش پرنده از زاویه نیم‌رخ در قسمت سر، منقار، بال، بدن و نمایش هر دو پا از نمای نیم‌رخ.
- استفاده از خطوط صاف و خطوط بریده بریده جهت نمایش پرهای پرنده در قسمت بدن و بال و دم.
- استفاده از خطوط منحنی در قسمت گردن پرنده جهت نمایش طوق گردن.
- حرکت سر پرنده به سمت روبه‌رو و چرخش به سمت مخالف جهت ایجاد هماهنگی در ترکیب‌بندی ظرف و نمایشی از جستجوگری.
- توزیع متناسب نقوش گیاهی در متن تصویری ظرف.
- استفاده از نقش گیاهی در بین بال و بدن پرنده جهت ایجاد هماهنگی با زمینه‌ی گیاهی ظرف.
- استفاده از اسلیمی‌های ساده و طومارهای گیاهی جهت ایجاد تعادل بصری در فضای زمینه ظرف بدون انشعاب مشخص.
- نقش هندسی و مثلثی در لبه‌ی برگشته ظرف.
- استفاده از نقاط تک و سه‌تایی به صورت پراکنده در زمینه ظرف.
- استفاده از نقوش هندسی مانند؛ طرح‌های دایره‌ی متوالی، نیم دایره، لوزی، شش ضلعی، هاشورهای متقاطع و خطوط موازی.

منابع

- بهرامی، مهدی (۱۳۲۷)، *صنایع ایران*، تهران: دانشگاه تهران.
- پوپ، آرتور آپم (۱۳۸۷)، *سیری در هنر ایران*، تهران: علمی و فرهنگی.
- توحیدی، فائق (۱۳۷۸)، *فن و هنر سفالگری*، تهران: سمت.
- دیموند، موریس اسون (۱۳۸۳)، *راهنمای صنایع اسلامی*، ترجمه عبدالله فریار، تهران: علمی و فرهنگی.
- شاطری، میترا؛ لاله، هایده؛ چوبک، حمیده (۱۳۹۸)، بازنگری در طبقه‌بندی و تاریخ‌گذاری سفال گونه‌ی نقش‌کنده در گلابه (اسگرافیتو) در ایران دوره‌ی اسلامی، مجله پژوهش‌های باستان‌شناسی ایران، شماره ۲۱، دوره نهم، تابستان، ۱۳۹۸، ۱۸۸-۱۷۳.
- فاضل، عاطفه؛ محمدزاده، مهدی (۱۳۹۳)، بررسی نقوش و تکنیک ساخت سفال نقش‌کنده آقکند، *مجله مطالعات هنراسلامی*، بهار و تابستان ۱۳۹۳، شماره ۲۰، ۱۶-۱۲.
- فاضل، عاطفه؛ تیموری، مرتضی (۱۳۹۳)، مطالعه نقش خروس بر سفال نوع آقکند، *سومین کنفرانس بین‌المللی پژوهش در علوم و تکنولوژی، برلین-آلمان*، تیرماه ۱۳۹۳، ۱۲-۲.
- فاضل، عاطفه؛ رازانی، مهدی (۱۴۰۲)، بازسازی تجربی سفال نقش‌کنده معروف به نوع آقکند، *دو فصلنامه علمی دانش‌های بومی ایران*، دوره دهم، شماره ۲۰، پاییز و زمستان ۱۴۰۲، ۳۷-۱.
- فریه، دبلیو (۱۳۷۴)، *هنرهای ایران*، ترجمه پرویز مرزبان، تهران: فروزان.
- کامبخش‌فرد، سیف‌الله (۱۳۸۳)، *سفال و سفالگری در ایران از ابتدای نوسنگی تا دوران معاصر*، تهران: ققنوس.
- کیانی، محمدیوسف (۱۳۵۷)، *سفال ایرانی بررسی سفالینه‌های ایرانی مجموعه نخست وزیری*، تهران: فرهنگ معاصر.
- کیانی، محمدیوسف؛ کریمی، فاطمه (۱۳۶۴)، *هنر سفالگری دوره‌ی اسلامی ایران*، تهران: مرکز باستان‌شناسی ایران.
- کیانی، محمدیوسف (۱۳۸۰)، *پیشینه سفال و سفالگری در ایران*، تهران: نسیم دانش.
- گروبه، ارنست ج (۱۳۸۴)، *سفال اسلامی*، ترجمه فرناز حائری، جلد هفتم از گزیده ده جلدی مجموعه هنرهای اسلامی، گردآورنده ناصر خلیلی، تهران: کارنگ.
- ویلسن آلن، جیمز (۱۳۸۳)، *سفالگری اسلامی*، ترجمه مهناز شایسته‌فر، از مجموعه آثار هنر اسلامی، جلد ۸، تهران: مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.
- هال، جیمز (۱۳۸۳)، *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب*، ترجمه رقیه بهزادی، تهران، نشرفرهنگ معاصر.
- هیلن‌برند، رابرت (۱۳۸۶)، *هنر و معماری اسلامی*، ترجمه اردشیر اشراقی، تهران: روزنه.
- هینلز، جان‌راسل (۱۳۸۳)، *شناخت اساطیر ایران*، ترجمه باجلان فرخی، تهران: انتشارات اساطیر.
- یاحقی، محمدجعفر (۱۳۸۶)، *فرهنگ اساطیر و داستان واره‌ها در ادبیات فارسی*، تهران: فرهنگ معاصر.

References

- Allan, J., & Roberts, C. (1987), *Syria and Iran: Three studies in medieval ceramics*, Oxford University Press.
- Eravşar, O., Karpuz, H,. Dıvarcı, İ., Kuş, A,. Şimşek, F. (2014), *Büyük Selçuklu, Müzeler, TürkiyeCumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı*, C. 1, İstanbul: Kristal Matbaacılık San. Tic.
- Fehervari, G. (1973), *Islamic pottery: A comprehensive study based on the Barlow collection*, Faber and Faber Limited.
- Fehervari, G. (2000), Ceramics of the Islamic world, *in the Tareq Rajab museum*, London-New York: I.B. Tauris Publishers.
- J. Grube, Ernst (1976), *Islamic Pottery of the 8th to the 15th century in the keir collection*, londen faber and faber limited.
- Kazempour, M. (2023), Aqkand and Garrus Ware from recent excavations and surveys in North-Western Iran, *Paper presented at Sgraffito And Champlevé in Islamic Lands (9th-14th Century) Iran, Azerbaïjan And Beyond International Workshop*, Maison de l'Orient et de la Méditerranée, Lyon.
- Kuhnel, E. (1924), *Datierte Persisch Fayencen*, Jahrbuch der Asiatischen Kunst, 1, 1-23.

- Lane, A. (1937-8), The Early Sgraffito Ware of the Near East, *Transaction of the Oriental ceramic society* 15: 33-54.
- Lane, A. (1965), *Early Islamic pottery of the Victoria and Albert Museum*, Faber and Faber.
- R.Koechin, G.migeon (1928), *oriental Art*, new York the Macmillan company.
- Sarre, F., (1925), *Die Keramik von Samarra*, Die Ausgrabungen von samarra 2, Berlin.
- Schnyder, R., (1979), *" Slip painting and sgraffito in early Islamic Earthen Ware"*, In: M.Medley. ed. Decorative techniques and styles in Asia ceramics, London: 69-85.
- Watson, Oliver (2004), Ceramic from Islamic lands, the al- Sabah collection, *Kuwait national museum*, Thames and Hudson, London.
- Wilkinson, Charles (1963), Iranian ceramics, new York.: *metropolitan museum of art*.

- URL1: https://www.mfa.org/collections/object/bowl-with-rooster-22008 Accessed at 1402-12-10
- URL2:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bowl_with_bird,_Aghkand_ware,_Northwestern_Iran,_Seljuk_period,_12th_or_13th_century_AD,_earthenware_with_white_slip,_painted_in_green_%26_brown_with_incised_outlines_-_Cincinnati_Art_Museum_-_DSC03984.JPG Accessed at 1402-12-10
- URL3: https://medium.com/high-museum-of-art/beauty-takes-flight-real-and-fantastical-birds-in-persian-art-5bb56f405eec Accessed at 1402-12-10
- URL4: https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2010/arts-of-the-islamic-world-l10223/lot.163.html?locale=en Accessed at 1402-12-10
- URL5: https://www.artcurial.com/index.php/fr/lot-coupe-en-ceramique-loiseau-aghkand-12e-13e-siecle-2548-144 Accessed at 1402-12-10
- URL6: http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2015/art-orientaliste-pf1519/lot.84.html Accessed at 1402-12-10
- URL7: https://www.christies.com/lot/an-aghkand-sgraffito-pottery-dish-north-persia-2034482/?intObjectID=2034482&lid=1 Accessed at 1402-12-10
- URL8: www.veilingweek.n Accessed at 1402-12-10
- URL9: www.khalili.org Accessed at 1402-12-10

Vol. 5, Issue 2, Serial Number 18, Summer 2025, pp. 65-81

Semnan University

Journal of Applied Arts

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

ISNN: 2821-0670

Scientific– Research Article

Analysis and Typology of Pottery (6th to 8th Centuries A.D.) in Maragheh Museum

Mehdi Kazempour [1] (Corresponding Author), Sahra Saki [2]

[1] Associate Professor, Department of Archaeology, Faculty of Cultural Materials Conservation, Tabriz Islamic Art University, Tabriz Iran.

[2] Master's Graduate, Department of Archaeology, Faculty of Cultural Materials Conservation, Tabriz Islamic Art University, Tabriz Iran.

(Received: 19.07.2024, Revised: 25.02.2025, Accepted: 10.03.2025)

https://doi.org/10.22075/aaj.2025.34798.1275

Abstract

The Maragheh Ilkhanid Museum is one of the specialized pottery museums in Iran. The pottery housed in this museum was not unearthed in Maragheh itself but was collected from various parts of northwestern Iran. Despite the lack of precise information regarding the exact locations and contexts of these pottery finds, the variety and quantity of pottery preserved in this museum surpass the excavation data of dozens of rich Islamic sites. One of the unique features of this museum is the presence of various pottery techniques from the Ilkhanid period (15th–16th centuries). Introducing these techniques in the form of an academic article can provide valuable resources for researchers. In this study, we have attempted to classify the pottery of this museum through field and library research and to describe the characteristics of each type. The key questions addressed in this article are as follows:

1. What types of decorative technologies were used on the pottery in the Maragheh Museum?
2. How many typological categories can be identified?

Based on our study, it was determined that all the pottery in this museum belongs to the Ilkhanid period and is decorated using the techniques of **sgraffito** (scratching under the glaze), **underglaze painting** (Ghalam Meshki and Sultanabad), and **over glaze painting** (Golden Paste and Mina'i). Kashan-style pottery, which originated in the Seljuk period, is also among the most common types. Additionally, unglazed pottery produced using the mold technique is considered one of the most prevalent types. Through this study, the Ilkhanid pottery collection of the Maragheh Museum was classified into eleven distinct types, encompassing all the common pottery styles of the Ilkhanid period.

Keywords: Maragheh Museum, Ilkhanid Era, Sgraffito, Painted Under the Glaze, Painted on the Glaze.

1- Email: M.kazempour@tabriziau.ac.ir

2- Email: sahra.saki99@gmail.com

How to cite: Kazempour, M. and Saki, S. (2025). Analysis and Typology of Pottery (6th to 8th Centuries A.D.) in Maragheh Museum, Journal of Applied Arts, 5(2), 65-81.

Doi: 10.22075/aaj.2025.34798.1275

مقاله علمی- پژوهشی

تحلیل و گونه‌شناسی سفال‌های (قرون ۶ تا ۸ هجری قمری) موجود در موزه مراغه

مهدی کاظم‌پور (نویسنده مسئول) [۱]
صحرا ساکی [۲]

[۱] دانشیار، گروه باستان‌شناسی، دانشکده حفاظت آثار فرهنگی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.
[۲] دانش‌آموخته کارشناسی‌ارشد، گروه باستان‌شناسی، دانشکده حفاظت آثار فرهنگی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۴/۲۹، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۱۲/۰۷، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۳/۱۲/۲۰)

https://doi.org/10.22075/aaj.2025.34798.1275

چکیده

موزه ایلخانی مراغه یکی از موزه‌های تخصصی سفال در ایران است که سفال‌های آن منحصراً متعلق به این شهر نبوده بلکه از نقاط مختلف شمال‌غرب ایران سفال‌هایی جمع‌آوری و در آن نگهداری می‌شوند. علی‌رغم این‌که از محل یافت این سفال‌ها و همچنین کیفیت یافت آن‌ها اطلاع دقیقی در دست نیست ولی تنوع و همچنین تعداد سفال‌های موجود در آن از داده‌های کاوش ده‌ها محوطه غنی اسلامی فراوان‌تر است. یکی از ویژگی‌های منحصربه‌فرد این موزه، وجود تکنیک‌های مختلفی از سفال‌های متعلق به دوره ایلخانی در آن است که معرفی آن‌ها در قالب یک مقاله می‌تواند منابع ارزشمندی را در اختیار محققان قرار دهد. در این مقاله به روش توصیفی-تحلیلی سعی بر آن شده‌است تا با استفاده از مطالعات میدانی و اسنادی سفال‌های این موزه گونه‌شناسی شده و ویژگی هر کدام از آن‌ها ذکر شود. سؤالات این مقاله به شرح زیر می‌باشند: سفال‌های موجود در این موزه بیشتر با چه تکنیک‌هایی تزیین شده‌اند؟ سفال‌های این موزه از لحاظ گونه‌شناسی به چند دسته تقسیم‌بندی می‌شوند؟ بر اساس این مطالعه مشخص گردید که سفال‌های این موزه که همه آن‌ها متعلق به دوره ایلخانی هستند با تکنیک‌های نقش‌کنده زیر لعاب (اسگرافیتو)، نقاشی زیر لعاب (قلم مشکی و سلطان‌آباد) و نقاشی روی لعاب (زرین فام و مینایی) تزیینی شده‌اند. سفال‌های سبک کاشان نیز از رایج‌ترین گونه‌های آن به شمار می‌آیند که از دوره سلجوقی تولید آن‌ها آغاز شده بود. به غیر از آن‌ها سفال‌های بدون لعاب با تکنیک نقش اندازی به روش قالبی و همچنین کنده از رایج‌ترین گونه‌ها به شمار می‌آیند.

واژه‌های کلیدی: موزه مراغه، ایلخانی، اسگرافیتو، نقاشی زیرلعاب، نقاشی روی لعاب.

1- Email: M.kazempour@tabriziau.ac.ir
2- Email: sahra.saki99@gmail.com

شیوه ارجاع به این مقاله: کاظم‌پور، مهدی و ساکی، صحرا. (۱۴۰۴). تحلیل و گونه‌شناسی سفال‌های (قرون ۶ تا ۸ هجری قمری) موجود در موزه مراغه، نشریه هنرهای کاربردی، ۵(۲)، ۸۱-۶۵.
Doi: 10.22075/aaj.2025.34798.1275

مقدمه

یکی از کاستی‌های مطالعات سفال در ایران، نبود کاوش‌های باستان‌شناسی کافی در محوطه‌های دوره اسلامی است. این امر سبب شده‌است تا اطلاعات ارائه شده که قدمت آن‌ها از یک قرن فراتر می‌رود برای مطالعات سفال دوران اسلامی کاربرد داشته باشد. همچنین از مشکلات دیگر می‌توان به نبود نگاه تخصصی به مطالعات باستان‌شناسی این دوران باز می‌گردد. باستان‌شناسان نگاه خود را بیشتر معطوف به معماری و بناهای حاصل از کاوش معطوف داشته و در خصوص سفال‌های یافت شده از کاوش مطالعات تخصصی انجام نمی‌شود. از دیگر مشکلات می‌توان به اتکاء محققان به آثار موزه‌ای اشاره کرد. در این روش محققان با توجه به دسترسی که به سفال‌ها داشته‌اند به ارائه نظر در خصوص سبک‌های مختلف سفال در دوارن اسلامی پرداخته‌اند که در برخی از موارد کاوش‌های باستان‌شناسی می‌تواند برخی از آن‌ها را مورد چالش قرار دهد. در این میان کاوش‌های باستان‌شناشی با نگاه تخصصی و همچنین سؤال محور می‌تواند در تکمیل و یا تصحیح اطلاعات ارائه شده نقشی اساسی داشته باشد. متأسفانه طی سال‌های اخیر نبود اعتبار کافی برای کاوش‌های باستان‌شناسی این مورد را با روند کندی مواجه ساخته‌است. در این میان، آثار موجود در موزه‌ها اگر با نگاه تخصصی مورد مطالعه قرار گیرند می‌توانند تا حدی به غنی شدن مطالعات دوران اسلامی کمک نمایند. موزه مراغه نمونه بسیار منحصربه‌فرد از موزه‌های ایران است که آثار آن منحصراً متعلق به دوره ایلخانی بوده و آثار گوناگون فلزکاری، شیشه، سنگ و سفال در آن نگهداری می‌شود که هر کدام از آن‌ها قابل مطالعه توسط محققان با تخصص‌های گوناگون است. در میان مجموعه سفال‌های این موزه، سفال‌هایی با تکنیک‌های گوناگون وجود دارد که می‌توان گفت تمامی تکنیک‌های رایج سفالگری دوره ایلخانی را می‌توان در آن یافت. تعداد سفالینه‌های بدون لعاب این موزه بسیار قلیل هست و به جای آن سفالینه‌هایی با لعاب یکرنگ که با تکنیک قالبی تزیین شده‌اند زیاد هست.

پیشینه پژوهش

پیشینه‌ی مطالعات در خصوص سفال ایران به دهه‌ی ۱۹۰۹.م برمی‌گردد، زمانی‌که تیکران کلکیالن مطالعات خود با نام «ظروف سفالی ایران» را بر اساس اطلاعات تجاری خود منتشر کرد. این مطالعه متکی بر اشیاء فاخر تجاری بوده‌است. پس از او ارنست کونل در ۱۹۲۲.م مطالعات بعدی را انجام داده‌است: این مطالعه متکی بر داده موزه‌ها و همچنین مجموعه‌های شخصی است. در خصوص سفال نوع اسگرافیتو، نخستین بار در سال ۱۹۲۰ .م موری پزار تمامی ظرف گبری وقت را جمع‌آوری و در کتاب دو جلدی به نام «تاریخ ظروف سفالین صدر اسلام» به‌صورت متن و آلبوم منتشر کرد (بهرامی، ۱۳۲۷). در سال ۱۹۲۲.م ارنست کونل کتاب «صنایع ظریفه‌ی اسلامی» منتشر و در فصل مربوط به ظروف سفالین اسلامی، اصلاحاتی در پیشنهادهای پراز انجام داد و ظروف گبری را به قرون ۱۲-۱۰ .م منسوب کرد. او اصطلاحات رایج گبری، مینایی، نوع سلطان‌آباد و... را اساسی جدید در طبقه‌بندی ظروف سفالی قرار داد (همان: ۲۳). به غیر از موارد فوق، محققان خارجی و داخلی مطالعاتی را بر پایه کاوش‌های باستان‌شناسی و آثار موجود در موزه‌ها و مجموعه‌های خصوصی انجام داده‌اند که به شرح زیر قابل ذکر هستند: کتاب «سفال‌های نیشابور در قرون اولیه اسلامی» (۱۹۷۳)، نوشته ویلکینسون[1] که در آن بر پایه کاوش‌های باستان‌شناسی این شهر، سفال‌ها مورد گونه‌شناسی دقیق به لحاظ تکنیک‌های ساخت و تزیین قرار گرفته‌اند. ویلکینسون همچنین در کتاب «سفال ایران» (۱۹۶۳)، یک گونه‌شناسی را برای سفال‌های دوره اسلامی ایران بر اساس کاوش‌های صورت گرفته تا به آن روز ارائه داده‌است. کتاب «مقدمه‌ای بر هنر ایران» (۱۹۳۰)، نوشته پوپ[2]، نیز جزو منابع مهم در خصوص هنر ایران در دوره‌های مختلف (تاریخی و اسلامی) به شمار می‌آید. در این کتاب در کنار معرفی آثار هنری ایران سفالینه‌ها به لحاظ تکنیک‌های تزیین گونه‌شناسی و تاریخ‌گذاری شده‌اند. کتاب «سفال‌های قرون متأخر اسلامی» (۱۹۷۵)، که توسط لن[3]، نوشته شده‌است، به

ویژگی‌های سفال‌های جهان اسلام پرداخته‌است. کتاب «سفال قلمرو اسلامی» (۱۹۷۳)، آتیل اسین[۴]، نیز کتابی مشابه با کتاب لن بوده و در آن به ویژگی‌های فنی و تزیینی سفال‌های قلمرو اسلامی پرداخته شده‌است. کتاب «سفال اسلامی از قرون ۸ تا ۹ در مجموعه کییر»[۵] (۱۹۷۶)، نوشته گروبه[۶]، بر پایه ظروف سفالی موجود در این موزه نگارش شده‌است. کتاب «سفال اسلامی» (۱۹۷۶)، کلین[۷]، از سلسله مطالعات در خصوص سفال‌های دوره اسلامی به شمار می‌آید و در آن سعی شده‌است تمامی سفال‌های قلمرو اسلامی مورد مطالعه قرار گیرند. کتاب «سفال اسلامی: تاریخ مختصر» (۱۹۸۳)، جنکینز[۸]، که توسط جنکینز نگارش شده‌است، بر پایه مطالعات باستان‌سنجی است و در آن نمونه‌هایی که طی یک فعالیت تجاری حاصل شده بود، مورد مطالعات باستان‌سنجی قرار گرفته‌اند. کتاب «سفال‌های اسلامی» (۱۹۹۱)، آلن[۹]، کتابی مشابه با کتاب‌های لن و اسین می‌باشد و می‌توان گفت اطلاعات موجود آن‌ها در این کتاب مجدد تکرار شده‌است. کتاب «سفال قرون میانی اسلام خاورمیانه» (۲۰۰۴)، نوشته آلن، بیشتر به بررسی و مطالعه سفالینه‌های متعلق به قلمرو جغرافیایی سوریه، ایران، عراق و مصر در قرون میانی اسلام پرداخته‌است. کتاب «سفال قرون اولیه اسلامی: مواد و تکنیک» (۲۰۰۳)، نوشته برستد[۱۰]، نیز از جمله مطالعات متکی بر مطالعات باستان‌شناسی و باستان‌سنجی می‌باشد. کتاب «سفال‌های اسلامی ایران موجود در مجموعه ساریخانی» (۲۰۲۰)، نوشته واتسون[۱۱]، کتابی است که به مطالعه فنی و تزیینی سفال‌های موجود در این مجموعه پرداخته‌است. در این مقاله به پیشینه سفال در قلمرو سرزمین‌های اسلامی نیز پرداخته شده‌است. کتاب «سفال اسلامی» (۱۹۸۵)، سوستیل[۱۲]، توانسته است با دسترسی که به سفالینه‌های موجود در موزه‌های جهان داشته‌است یک سلسله اطلاعات کامل در خصوص سفالینه‌های قرون اولیه، میانی و متأخر اسلامی ارائه نماید. کتاب «سفال اسلامی» (۱۹۷۴)، گیرشمن[۱۳]، بر پایه مطالعات باستان‌شناسی رومن گیرشمن نگارش یافته‌است و در آن تأکید بر سفالینه‌های یافت شده از محوطه شوش است. کتاب «سفال قلمرو اسلامی» (۲۰۰۰)، نوشته فهروری[۱۴] یکی از منابع غنی در خصوص مطالعات سفال ایران به شمار می‌آید و در آن اطلاعات دقیق به همراه گاهنگاری در خصوص سفالینه‌های تمامی قلمرو سرزمین‌های اسلامی خصوصاً ایران ارائه شده‌است. یکی از ویژگی منحصربه‌فرد پژوهش حاضر، در مقایسه با مطالعاتی که به آن‌ها اشاره شد، مطالعه تخصصی سفال‌های موجود در موزه مراغه با رویکرد گونه‌شناسی می‌باشد.

روش پژوهش

روش این تحقیق توصیفی-تحلیلی، از نوع هدف کیفی و شیوه گرداوری اطلاعات به‌صورت میدانی و اسنادی است. جامعه هدف این مطالعه سفال‌های دوره ایلخانی موجود در موزه مراغه است که طی دوره‌های مختلف جمع‌آوری شده‌اند. تعداد سفال‌های مورد مطالعه ۲۰۰ قطعه است که به روش نمونه‌گیری غیراحتمالی تعداد ۲۰ نمونه برای این مطالعه مورد مستندنگاری قرار گرفتند. برای این منظور، سفال‌های این موزه به گونه‌های مختلف تقسیم‌بندی شدند و پس از آن سفالینه‌هایی که با موضوع این مقاله ارتباط بیشتری داشتند و همچنین اطلاعات فنی و تزیینی بیشتری ارائه می‌دادند انتخاب شدند.

موزه مراغه: موزه مراغه یکی از اولین موزه‌های تخصصی دوره ایلخانی در کشور به شمار می‌آید که در سال ۱۳۶۴ هـ‌ش تأسیس و در سال ۱۳۷۵ هـ‌ش به صورت هدفمند به‌عنوان موزه تخصصی دوره ایلخانی فعالیت خود را آغاز نمود. آثار ارائه شده در این موزه در برگیرنده آثار دوره‌هایی از اوایل هزاره اول پیش از میلاد، دوران اشکانی، ساسانی و سلجوقی به تعداد محدود و دوره ایلخانی به تعداد زیاد است.

گونه‌شناسی سفال‌های موزه مراغه: طبق گونه‌شناسی سفال‌های موزه مراغه، سفال‌های این موزه، در ده گونه قابل مطالعه هست که در این مقاله به ویژگی‌های تزیینی و فنی آن‌ها پرداخته خواهد شد:

گونه اول: سفال بدون لعاب: که خود به دو دسته

سفال بدون لعاب فاقد نقش و منقوش تقسیم‌بندی می‌شوند. سفالینه بدون لعاب فاقد نقش، سفالینه‌هایی هستند که بدون لعاب بوده و بر روی آن‌ها هیچ‌گونه نقش‌اندازی نشده‌است. این سفالینه‌ها معمولاً سفال‌های کاربردی هستند و در تمامی لایه‌ها از فراوانی بیشتری برخوردار هستند. این‌گونه از سفالینه‌ها دارای خمیره‌ی نخودی، خاکستری، قرمز و قهوه‌ای هستند و سطح داخل و خارج آن‌ها با استفاده از گلابه‌ای از جنس و رنگ خمیره، پوشش یافته‌است. شاموت آن‌ها شن نرم، ماسه و ماسه بادی است و در این میان قطعاتی با آمیزه‌ی آهک و همچنین ذرات میکای نقره‌ای نیز دیده می‌شود. به لحاظ تکنیک ساخت در دو دسته دست‌ساز (به مقدار بسیار اندک) و چرخ ساز تقسیم‌بندی می‌شوند. از تکنیک دست‌ساز برای ساخت برخی ظروف آشپزخانه‌ای و همچنین برخی خمره‌های ذخیره استفاده شده‌است. شکل ظروف متنوع و اغلب شامل انواع کاسه‌های دهان گشاد، پیاله‌ها، فنجان، کوزه و خمره است. به لحاظ کاربرد شامل ظروف ذخیره (خمره، تغار) و ظروف آشپزخانه‌ای (ظروف پخت نان، کاسه، بشقاب، کوزه و تنگ) و همچنین روغن‌دان هستند. سفال بدون لعاب منقوش: سفالینه‌های بدون لعابی هستند که با تکنیک گوناگون بر روی آن‌ها نقش‌اندازی شده‌است. نقش‌اندازی بر روی این‌گونه به طریق کنده‌کاری، اثر انگشت و افزوده بوده، از تکنیک مهری به ندرت و قالبی استفاده نشده‌است. جهت تزیین این نوع سفالینه‌ها به‌وسیله یک شیء نوک تیز و یا ناخن، قبل از این‌که سفال پخت شود، نقش‌مایه‌های ایجاد شده‌است. نقش‌مایه‌ها معمولاً هندسی (نقطه چین، خطوط موازی، خطوط زیگزاگ، اریب و مواج)، نقش‌های ناخنی، طنابی، فرورفتگی‌های دایره‌ای، به همراه دایره‌های کوچک هستند که روی بدنه‌ی خارجی ظرف اجرا شده‌اند. در مواردی از تکنیک افزوده نیز برای نقش‌اندازی استفاده شده‌است بدین شکل که یک نوار گلی به‌صورت برجسته بر بده ظرف کشیده شده و سپس به طریق یک شیء سخت و یا نوک انگشت به طریق فشاری نقش‌هایی بر روی آن‌ها ایجاد شده‌است. نقش‌مایه قالبی که از اوایل اسلام تا دوره ایلخانی استفاده شده‌است ولی اوج آن مربوط به دوره سلجوقی بوده‌است (کریمی و کیانی، ۱۳۶۴: ۱۱) به تعداد بسیار اندک می‌باشد معمولا یک نقش‌مایه هندسی (اشکال چهار یا شش برگی) هست که در قسمت فوقانی ظرف زده شده‌است (تصویر ۱). ایجاد نقش به طریق فشاری با انگشت نیز جزو تکنیک‌های رایج برای نقش‌اندازی بوده‌است (تصویر ۲). به لحاظ گاهنگاری این نوع سفالینه‌ها را نمی‌توان به دوره خاصی محدود کرد ولی برای نمونه‌های مشابه، مهم‌ترین مراکز تولید نیشابور، کاشان، ری، ساوه، زنجان، آمل و جرجان قابل ذکر هستند (همتی‌ازندریانی و خاکسار، ۱۴۰۱: ۱۸۴-۱۸۳).

تصویر ۱- راست: سفال با نقش فشاری از طریق دست با نقش‌کنده خطوط عمودی، موجود در موزه مراغه، دوره سلجوقی. منبع: (نگارندگان) تصویر ۲- چپ: سفال با نقش قالبی، موجود در موزه مراغه، قرن هفتم هجری قمری. منبع: (نگارندگان)

گونه دوم: سفال با لعاب یکرنگ: این ظروف جدید نبود، زیرا ظروف لعابدار تک‌رنگ از زمان فرعون در مصر و سوریه، بین‌النهرین و ایران از دوره هخامنشیان تولید می‌شد. چیزی که جدید بود این بود که لعاب تک رنگ قلیایی رنگی روی بدنه کامپوزیت سفید رنگ جدید اعمال شد. علاوه بر این، به دلیل مواد بدنه و لعاب جدید، سفالگران توانستند از طرح‌ها و نقش‌های تزیینی ظریف‌تری استفاده کنند. رنگ لعاب بسیار

گسترده بود از سایه‌های مختلف سبز تا سایه‌های مختلف آبی و فیروزه‌ای، زرد، قهوه‌ای تا ارغوانی و منگنزی. تقریباً هر شیء قابل تصوری را می‌توان با این لعاب‌های رنگی پوشاند: کاسه‌هایی با اندازه‌ها و اشکال مختلف، میخ‌ها، کوزه‌ها، دستگاه‌های بخور، چراغ‌ها، شمعدان‌ها، سینی‌ها و کاشی‌ها. تاریخ این ظروف با لعاب قلیایی را می‌توان به قرن دوازدهم نسبت داد، اگرچه قطعاً از حمله مغول به بعد در سال ۶۱۷ هـ‌ق /۱۲۲۰ .م برخی از نمونه‌ها با سوراخ‌های کوچک سوراخ شده بیشتر تقویت می‌شود. این‌ها با لعاب آبی کبالتی به خوبی پر شده‌اند (Fehérvári, 2000: 104-105). اینگونه سفال در دوران سلجوقی و ایلخانی پیشرفت چشم‌گیری داشته‌است: هم در زمینه تزیینات (نقش‌کنده و قالب‌زده)، هم آشنایی هنرمندان با خاک چینی. در دوره سلجوقی رنگ لعاب‌های استفاده شده اغلب فیروزه‌ای و سبز ملایم بوده ولی در دوره ایلخانی رنگ لاجوردی بر آن افزوده شد. تحول دیگری که در این عصر برای سفالینه‌های یکرنگ به وجود آمد تغییر فنی در خمیره سفالگری بود سفالگران ایرانی در این دوره برای تهیه خمیر از گل نرم، خمیر شیشه و خاکستر استفاده می‌کردند که در نتیجه ظروف بسیار نازک و شفاف تولید می‌شد. در نتیجه استفاده از خمیر شیشه، پودر کوارتز و خاکستر برای ساخت ظروف یکرنگ، استفاده از پوشش لعاب گلی را منسوخ کرد و از ان پس دیگر سفالگران احتیاجی به پوشش لعاب گلی نداشتند (Atil, 1973: 85) (تصاویر ۳ و ۴). تکنیک قالبی یکی از سبک‌های تزییناتی سفالینه‌های با لعاب یکرنگ ایلخانی موزه مراغه است که نقوش به‌صورت نواری در قسمت بالایی و میانی بدنه ظروف تکرار شده‌است. تزیینات قالبی به صورت برجسته ظاهر شده‌اند که به تقلید از شیوه قلمزنی آثار فلزی بر روی سفالینه‌ها اجرا شده‌اند (تصاویر ۵ و ۶). تزیین مشبک سفالینه‌های با لعاب یکرنگ، یکی از شیوه‌های بود که در عصر ایلخانی در مراکز مختلف سفالگری ایران رایج شد. نمونه‌هایی از سفالینه‌های با این شیوه در موزه مراغه موجود است این شیوه بیشتر برای ساخت ظروف سفالی که کاربرد تزیینی و آیینی داشتند استفاده می‌شد و معمولاً آن را به‌صورت دو پوش می‌ساختند. منافذ کوچک را با لعاب شفاف می‌پوشاندن تا کاربری مطلوب‌تری به آن‌ها ببخشند (تصویر ۷).

تصویر ۳- بالا سمت راست: سفال نوع ساده لعابدار با لعاب یکرنگ لاجوردین، قرن هفتم هجری قمری، موجود در موزه مراغه. منبع: (نگارندگان) تصویر ۴- بالا وسط: سفال نوع ساده لعابدار با لعاب یکرنگ آبی فیروزه‌ای، قرن هفتم هجری قمری، موجود در موزه مراغه. منبع: (نگارندگان) تصویر ۵- بالا سمت چپ: سفال با تکنیک قالبی، نقش‌مایه‌های گیاهی و انسانی، قرن هفتم هجری قمری، موجود در موزه مراغه. منبع: (نگارندگان) تصویر ۶- پایین سمت راست: سفال با تکنیک قالبی، نقش‌مایه‌های گیاهی و حیوانی، قرن هفتم هجری قمری، موجود در موزه مراغه. منبع: (نگارندگان) تصویر ۷- پایین سمت چپ: سفال با شیوه مشبک، اوایل قرن هفتم هجری قمری، موجود در موزه مراغه. منبع: (نگارندگان)

گونه سوم: سفال با سبک اسگرافیتو: فن تزیینی نقش کندن «گرافیاتو»، «اسگرافیتو»، «گرافیتی»، «گرافیتو» و یا اسگرافیاتو نامیده می‌شود (Hobson, 1932; 33) که برگرفته از واژه‌ی ایتالیایی «اسگرافیره» است که به معنی کندن و خراشیدن است (Allan, 1991: 35). در ابتدا واژه‌ی اسگرافیاتو یا اسگرافیتو از سوی پژوهشگرانی که در زمینه‌ی سفال کشورهای اروپایی مطالعه می‌نمودند، برای نامیدن شیوه‌ی تزیین سفالینه‌های نقش کنده در گلابه اروپا (سده‌های ۱۵ تا ۱۸ .م)، به‌کار رفت (بهرامی، ۱۳۲۷؛ ۵۵). اسگرافیتو به معنای خراش دادن است و به شیوه‌ای در سفالگری اسلامی اطلاق

می‌شود که در آن سفال با روکش گلی نازک پوشانده می‌شود و سپس طرح بر روی آن، قبل از لعاب اصلی، حکاکی می‌شود (Allan, 1991: 32). سفال اسگرافیتو با توجه به تکنیک ساخت، تزیین و رنگ به پنج حوزه جغرافیایی تقسیم می‌شود: نخست حوزه جغرافیایی شمال ایران (محوطه‌های آمل، الموت و جرجان) (شاطری، ۱۳۸۸: ۶۷). دوم: حوزه جغرافیایی شمال‌غرب و غرب ایران (محوطه‌های آقکند، سلطانیه، شیخ‌تپه ارومیه، محوطه‌های شهر همدان، محوطه‌های شهر کنگاور، طاق‌بستان، تخت‌سلیمان، آغچه‌ریش، یئل‌سویی، شیخ‌رش یک و اولتان قلعه‌سی). سوم حوزه جغرافیایی شمال شرق ایران (محوطه‌های نیشابور، توس و سمرقند). چهارم: حوزه جغرافیایی شرق و جنوب شرق ایران (محوطه-های سیرجان، لشکری‌بازار و جیرفت) و پنجم: حوزه جغرافیایی جنوب ایران (محوطه‌های شوش و سیراف) (کاظم‌پور و شکرپور، ۱۴۰۱: ۵۶). اولین کاوش‌های باستان‌شناسی در ایران که در آن‌ها به تکنیک نقش‌کنده در گلابه اشاره شده، کاوش‌های باستان‌شناسی شوش (Ghirshman, 1974) و سیراف است و گاهنگاری قرن ۱۰ میلادی برای آن‌ها پیشنهاد شده‌است (Whitehouse,1992: 230). این نوع تکنیک مشابه ظروف سفالی دوره عباسی (سامرا) بود که به نظر می‌رسد، سفالگران سامانی نیشابور و سمرقند از آن تقلید نموده‌اند (Lane, 1937-38: 90). از ویژگی‌های مشترک بین آن‌ها، خطوط ساده و خراش مانند بود (Schneider, 1974: 110). علی‌رغم نبود تاریخ‌گذاری مطلق در خصوص این نوع سفال، بسیاری از محققین را عقیده بر این است که این ظروف بین قرون ۱۳-۱۰ میلادی در بخش‌های مختلفی از ایران تولید شده‌است (Watson, 2004؛ Grube, 1994). البته ناگفته نماند که ارنست کونل تولید این سفال را قرن ۱۰ میلادی و لین قرن ۱۳ میلادی می‌داند (Lane, 1947: 196). کهن‌ترین نمونه نقش‌کنده در گلابه از چین و مصر (سده‌های ۱۴-۱۲ میلادی) شناسایی شده (Lane, 1937-38: 8) ولی در سرزمین‌های اسلامی نخستین بار در کاوش‌های باستان‌شناسی سامرا توسط زاره [۱۵] به قطعات و نمونه‌های ظروف نقش‌کنده در گلابه اشاره شده‌است (Sarre, 1925: 71-72). سبک‌شناسی سفال اسگرافیتو و تقسیم‌بندی آن به پنج سبک، به مطالعات گروبه مربوط می‌شود که طی آن سبک‌های I تا V نام‌گذاری و معرفی شدند (Grube, 1994: 89). از میان سبک‌های سفال اسگرافیتو ۳ سبک اولیه آن در موزه مراغه وجود دارد ولی سبک‌های IV (آقکند) و V (نوع آمل) در این موزه وجود ندارد. **سبک I: سفال با تزیین کنده و لعاب یکرنگ (نوع ساده اسگرافیتو):** توسط ویلکینسون به‌عنوان گونه‌ای متفاوت در نظر گرفته شد با تزیینات حکاکی شده زیر لعاب سبز شفاف مشابه ظروف پاشیده حکاکی شده. تنها تفاوت واقعی این است که یک لعاب رنگی تک رنگ ساده جایگزین لعاب‌های شفاف پاشیده می‌شود (Watson, 2004: 110). سفال‌های حکاکی شده تک‌رنگ تقریباً در همان دوره ظروف لعاب گلی ظاهر می‌شوند. این گروه معمولاً از لعاب‌های آبی تیره، فیروزه‌ای، بنفش، زرد، سبز یا قهوه‌ای استفاده می‌کنند و برخی از نمونه‌ها با نقوش سوراخ‌دار تزیین شده‌اند (Soustiel, 1985: 65). تعدادی از ظروف حکاکی شده تک‌رنگ نشان‌دهنده پرندگان یا حیواناتی است که در مقابل نقش‌مایه آرابسک قرار گرفته‌اند. به تصویر کشیدن پیکره‌های انسانی هم در این نوع بسیار نادر است و نقش‌مایه‌های گیاهی و هندسی از محبوبیت بیشتری برخوردار بوده‌است. در نیشابور، سمرقند، ری، راکا و فستات، تعداد زیادی ظروف حکاکی شده تک رنگ یافت شد که نشان‌دهنده جذابیت گسترده این سبک است (Atil, 1973: 67) تمام ظروف با تزیینات سبک I دارای خمیره قرمز رنگ هستند و در مواردی به‌دلیل پخت بیش از حد به رنگ خاکستری تبدیل شده‌اند. رنگ‌های مورد استفاده برای لعاب‌دهی سطح ظرف به طور قابل توجهی متفاوت‌است. رایج‌ترین رنگ لعاب سبز روشن است که توسط اکسید مس تولید می‌شود. برخی دیگر زرد یا سبز کمرنگ و یا رنگ قهوه‌ای مایل به قهوه‌ای هستند. این ظروف در همه اشکال و انواع از جمله کوزه، بشقاب، کاسه و حتی

بخور سوز تولید می‌شود. نقوش در این سبک مستقیماً در بدنه سفالی یا سفالی قرمز حک می‌شد و سپس با لعاب سربی سبز یا قهوه‌ای پوشانده می‌شد (Fehérvári, 1973: 90) محققان در تاریخ‌گذاری خودشان این سبک را بین قرون ۱۰ تا ۱۲ میلادی قرار می‌دهند (تصویر ۸). سبک II: نقش‌کنده زیر لعاب به همراه لعاب پاشیده: این ظروف از بسیاری جهات شبیه به ظروف با تکنیک لعاب تک‌رنگ سبک I هستند. طرح‌ها به طریق نقش‌کنده ایجاد شده‌اند و با رنگ بنفش و علاوه بر این با سبز در یک زمان با رنگ قهوه‌ای و سبز در زیر لعاب سربی شفاف پاشیده می‌شوند (Wilkinson, 1973: 98). نامی است که به اندازه کافی قطعی به نظر می‌رسد، اما سفال‌هایی که توصیف می‌کند و تاریخچه آن از زمانی که این ظروف مورد توجه مجموعه‌داران و محققان در دهه‌های اول قرن بیستم قرار گرفت، با سردرگمی همراه بوده‌است. تزیین پاشیده یک نگاه است، نه یک تکنیک خاص و اثر آن را می‌توان در میان چندین کالای متمایز، مانند لعاب‌های رنگی ظروف لعاب‌دار قبطی مصر، در رنگ‌هایی که بر روی ظروف سفالی عراق و ایران اعمال می‌شود، مشاهده کرد. این گونه‌های گسترده از قرن هشتم تا یازدهم، در سرزمین‌هایی به دور از هم مانند شمال آفریقا و ماوراءالنهر، قدمت دارند، اما اغلب به‌طور تصادفی با هم گروه‌بندی می‌شوند و به آن ظروف پاشیده می‌گویند. در حالی که تاریخچه ظروف لعاب قبطی، خانواده زرد رنگ و لعاب سفید کدر عراقی در حال روشن شدن است، داستان سایر ظروف سفالی پاشیده شده عراق و ایران هنوز مبهم است (Watson, 2004: 145). همزمان با لعاب پاشیده با نقش‌کنده زیر لعاب، گونه دیگری از لعاب پاشیده بدون نقش‌کنده نیز رایج بوده‌است که در موزه مراغه نمونه‌هایی از آن وجود دارد. این شیوه تزیین به تقلید از روش چینی در ایران تولید می‌شد. در این روش ابتدا سطح ظرف را با گلابه سفید می‌پوشاندند و بعد با اکسیدهای فلزی نظیر اکسید مس، آهن و کبالت نقطه‌های را بر سطح ظرف مشخص می‌نمودند و پس از ذوب شدن این نقاط در کوره خطوط شره شده‌ای از لعاب و شکل‌های بی‌نظم و درهم رفته از رنگ‌ها پدید می‌آمد و جلوه زیبایی به ظرف می‌داد (Kazempour, 2023: 15). سبک III: نوع شانلوه (گروس/ گبری): سفال اولیه اسلامی در دوران سامانی و غزنوی که ملهم از هنر دوران ساسانی بود، به سفال گبری یا شانلوه و ظروف معروف به ساری با نقش‌کنده معروف هستند (Jenkins, 1992: 53). از ویژگی‌های صنعت سفالگری این دوران می‌توان به نقوش سیاه با زمینه سفید، تزیین رنگارنگ، نقوش‌کنده، رابطه میان سفالگران با اقتصاد، مذهب، ادبیات و اسطوره اشاره کرد. خمیر آن قرمز رنگ و دارای لعاب گلی غلیظ دارای تزیینات نقش‌کنده بوده و با لعاب سربی به رنگ‌های سبز و زرد پوشانده می‌شد. نقوش این سفال‌ها شامل گیاهی، هندسی، انسانی، حیوانی و اشکال ظروف آن کاسه، بشقاب، تنگ و مراکز ساخت آن زنجان، گروس، آمل، ساری و جرجان بوده‌است (همان: ۱۶). تأثیر نقوش قلم‌زنی و چکش‌کاری دوره‌ی ساسانی و احیاء و بازگشت به بسیاری از داستان‌ها و اساطیر ملی و توجه بیش از اندازه به داستان‌های شاهنامه موجب می‌شود تصاویر مرغان افسانه‌ای عقاب، شیر و بالاخره نقش انسان به‌صورت کنده و برجسته زیر لعاب به وسیله سفالگران هنرمند ترسیم و عرضه گردد (کیانی، ۱۳۵۷: ۲۲) (تصویر ۱۰).

تصویر ۸- راست: سفال با شیوه اسگرفیتو نوع ساده (سبک I)، با نقش‌مایه هندسی، موجود در موزه مراغه. منبع: (نگارندگان)
تصویر ۹- وسط: سفال با شیوه اسگرفیتو و لعاب پاشیده (سبک II)، با نقش‌مایه هندسی، موجود در موزه مراغه. منبع: (نگارندگان)
تصویر ۱۰- چپ: سفال با شیوه لعاب پاشیده، موجود در موزه مراغه. منبع: (نگارندگان)

گونه چهارم: سفال سبک فیروزه قلم‌مشکی: آغاز ساخت سفالینه‌های موسوم به فیروزه قلم‌مشکی به قرن ششم باز می‌گردد ولی تولید این‌گونه سفالینه در دوره ایلخانی کاملاً رایج می‌شود. در این تکنیک نقوش به رنگ سیاه مستقیم بر روی بدنه

ظـروف ترسـیم شـده‌اسـت. پـس از آن سـفال را بـا لعـاب شـفاف فیـروزه‌ای پوشـانده‌اند. نقـوش موجـود بـر روی آن را می‌تـوان بـه دو گـروه تقسـیم کـرد؛ الـف) نقـوش روی لبه ظـروف، ب) نقـوش روی بدنـه. نقاشـی روی لبـه یـا شـانه، یکـی از شـاخصه‌های سـفال ایلخانـی اسـت. نقـوش به صـورت نقش‌مایه‌هـای تکرار شـونده کـه معمـولاً بیـن دو حاشـیه پهـن مـوازی قـرار گرفته‌انـد و آن‌هـا را می‌تـوان بـه سـه دسـته متمایـز شـامل: نقـوش گیاهـی و پیچک‌هـای تزیینـی، دو نـوار پهـن مـوازی و نقـوش مبهـم، نقطـه یـا پرنـده تقسـیم‌بندی کـرد. مراکز تولید متعددی برای ساخت این‌گونه سفالینه ذکر شده‌است. به باور رایس (۱۳۳۲) مرکز عمده ساخت این نوع سفال کاشان بوده، ولی در شهرهای سلطان‌آباد، ساوه و سلطانیه هم تولید می‌شده‌است. علاوه بر آن، فیروزه قلم‌مشکی در ساوه، سلطان‌آباد و به احتمال زیاد در مراکز کم اهمیت دیگری نیز تولید می‌شد (pope, 1939: 87). از جرجان، نیشابور، سمرقند، آمل و ساری نیز به‌عنوان مراکز تولید این سفال نام برده شده‌است (کامبخش-فرد، ۱۳۹۲: ۳۱). علاوه بر ایران، بین‌النهرین به خصوص رقه نیز از مراکز مهم تولید فیروزه قلم مشکی بوده‌است (Hall, 1934: 65). این شیوه از ابتدای دوره سلجوقی رایج بود (Sarre, 1925: 87) ولی در دوره‌های ایلخانی به ویژه عصر تیموری با تغییراتی در رنگ لعاب و همچنین نوع خاک به اوج خود رسید (Allan, 2004; 30). سفالینه‌های زیر لعاب شفاف اغلب با تزیینات قلم‌مشکی زیر لعاب فیروزه‌ای تولید می‌شدند که این شیوه را فیروزه‌قلم مشکی نیز می‌نامند. گاهی هم به رنگ لاجوردی بر روی بدنه شیری نقاشی می‌شد. این تزیینات در شیوه قلم‌مشکی اغلب نقوش حیوانات غزال، ماهی، اردک، کلاغ و نقوش گیاهی از قبیل برگ‌های متراکم گل‌های اسلیمی و طوماری و نقوش انسانی شامل طرح‌های از شکار، رقص و نوازندگی، گاهاً نوشته‌های فارسی به شکل طولی بر بدنه تنگ‌های محدب و گاهی نیز شعار فارسی در زیر لبه و روی بدنه ظرف. تمامـی سـفالینه‌های موسـوم بـه قلم‌مشـکی بـا اسـتفاده از خمیـره‌ی سـنگی سـاخته شـده‌اند و دارای دو سبک بوده‌اند: سـبک اول: ایـن نـوع سـفالینه‌ها مربـوط بـه ظروفـی اسـت کـه بـا اسـتفاده از رنـگ سـیاه بـر روی زمینـه‌ی فیـروزه‌ای تزییـن شـده‌اند. تزیینـات ایـن ظـروف بـا اسـتفاده از الگوهـای هندسـی و گیاهـی کار شـده‌است. سـبک دوم: ایـن گـروه از ظـروف نقاشـی زیرلعـاب بـا اسـتفاده از رنـگ آبـی بـر روی زمینـه‌ی سـفید یـا شـیری کار شـده‌اسـت (تصویر ۱۱).

تصویر ۱۱- سفالینه‌های با شیوه قلم مشکی، به فرم پیکرک انسانی، بشقاب و کوزه، مربع با نقش‌مایه‌های هندسی، گیاهی، حیوانی و کتیبه‌ای موجود در موزه مراغه. منبع: (نگارندگان)

گونه پنجم: سفال سبک سـیلوتو: از جملـه تکنیک‌هـای غیرمتـداول تزییـن کـردن سـفال در قـرون میانـه‌ی اسـلامی، اسـتفاده از تکنیـک نقـوش تراشـیده زیرلعـاب اسـت (شبیه به شانلوه) کـه امـروزه بـا عنـوان سـبک «سـیلوتو» شـناخته می‌شـود. در ایـن روش، سـفالینه بـا دو رنـگ آبـی و سـیاه زیرلعـاب شـفاف پوشـیده می‌شـود و سـپس به منظـور نقش‌انـدازی، لعـاب فوقانـی بـر اسـاس موتیف‌هـای متنـوع گیاهـی، جانوری و انسـانی تراشـیده و لعـاب تحتانـی بـا رنـگ مخالـف ظاهـر می‌گـردد (Allan, 1971: 80). سـفالینه‌های سـیلوتو از مراکـزی ماننـد کاشـان، ری،

جرجـان و شـمال‌غرب ایـران به‌دسـت آمـده‌اسـت (توحیـدی، ۱۳۹۲: ۲۷۰) (تصویر ۱۲).

تصویر ۱۲- سفال با شیوه سیلوتو با نقش‌مایه‌های افزوده و هندسی، قرن هفتم هجری قمری، موجود در موزه مراغه. منبع: (نگارندگان)

گونه ششم: سفال سبک کاشـــان: در گونه‌شناسی سفال ایلخانی، سه نوع شاخص وجود دارد: الف) سفال نوع زرین‌فام؛ ب) سفال‌های نوع مینایی (هفت رنگ) که به واسطه لعاب آبی تیره‌ای که بر آن جاری است تحت عنوان لاجوردینه شناخته می‌شوند؛ ج) سفال-هایی با تزیین زیرلعابی که به لحاظ کمی رشد قابل توجهی دارند. این تکنیک سوم، در دو دهه‌ی آغازین قرن سیزدهم به سرعت گسترش یافت که به عقیده محققان، احتمالاً کاشان مرکز تولید سفال‌های مرغوب بوده‌است (تصاویر ۳۵ تا ۳۶). شایان ذکر می‌باشد که این سفالینه‌ها (سفال زیرلعابی) که امروزه تحت عنوان سفال سلطان‌آباد شناخته می‌شوند به دلیل اینکه نخستین‌بار در مجموعه کلکیان در نمایشگاه بزرگ هنر اسلامی مونیخ در۱۹۱۰.م ارائه و به‌عنوان کشفیات سلطان آباد معرفی شدند (Watson, 2004: 373) به این نام معروف شدند. تا قبل از این نام، سلطان‌آباد در میان پایگاه‌های اصلی تولید سفال ایرانی/ اسلامی تقریباً ناآشنا بود. پوپ مدعی بود که سلطان‌آباد اراک، دقیقاً جایی که این مصنوعات ساخته شده باشند نیست بلکه در چندین روستا در اطراف اراک ساخته شده‌اند. او اشاره می‌کند که شهری در آن زمان وجود نداشته و از این گذشته هیچ پاره سفالی از داخل شهر به‌دست نیامده‌است (پوپ، ۱۳۹۴: ۸۶۷). جرالد ریتلینگر از نخستین کسانی که سفال سلطان‌آباد را مطالعه کرد این تئوری پوپ را تکرار می‌کند و همچنان مدعی بود که منشأ این سفال‌ها را باید در همسایگی اراک جستجو کرد (Fehérvári, 2000: 219). آرتور لین تولیدات زیرلعابی سلطان‌آباد را در سه گروه اصلی تقسیم‌بندی و بررسی کرد که تا به امروز همه پژوهشگران این گونه سفال را بر اساس پیشنهاد او مطالعه می‌کنند. لین در این تقسیم‌بندی توامان مسائل فنی و تکنیکی و اصول فرمی را در نظر گرفته‌است. «گروه اول سفال‌هایی حجیم و سنگین ساخت هستند که کالبدی زمخت به رنگ سفید مایل به نخودی دارند. طرح‌ها گاهی برجسته و پیرامون آن با خطی سیاه دور گرفته شده‌است. رنگ نقوش سیاه و آبی تیره بوده و گاهی اشاراتی از رنگ فیروزه‌ای نیز در متن آن به‌کار رفته‌است (Lane, 1937-38: 210). گروه دوم از بسیاری جهات شبیه گروه اول است با این تفاوت که رنگ خمیر بدنه نخودی مایل به قرمز بوده و رنگ آبی به‌صورت غالب در نقوش به‌کار رفته‌است. «بدنه این ظروف پوشش خاکستری داشته و طرح‌های آن دارای یک پوشش سفید برآمده‌تر از سطح اصلی سفال می‌باشند. این طرح‌ها قلم‌گیری سیاه دارند و با رنگ آبی سیر هاشور زده شده‌اند. سفال‌های این گروه رنگی‌تربه نظر می‌رسند و به واسطه‌ی درهم‌فشردگی نقوش زمینه‌ی خاکستری کاملاً پنهان شده‌است. سومین گروه شامل بدنه‌هایی نازک‌اند که اشکال و تزییناتشان بسیار شبیه سفال‌های زیرلعابی کاشان است. «این گروه که شاید سفالگران کاشان آن را تولید کرده باشند بدنه‌ی ترکیبی فریت دارند و یک لعاب شفاف عالی تمام آن را پوشانده‌است (Fehérvári, 1973: 103). گروه دیگری از این نوع یافت شده که اگر چه تزیینات آن شبیه نمونه‌های منسوب به کاشان است اما پخت نامناسب و کیفیت پایینی دارند. خمیر بدنه در برخی از سفال‌های گروه سوم نخودی مایل به قرمز با ماده‌ی چسباننده ماسه بوده که اغلب سطح آن به خوبی پرداخت نشده و گاهی بخش‌های لعاب‌دار آن نیز ناهموار است و به راحتی پوسته می‌شود (Lane, 1957: 91). همراه با ورود و استقرار مغولان، تأثیرات قابل توجهی از فرهنگ و تمدن شرق دور وارد ایران

شد. انعکاس آن در تمامی شاخه‌های هنری از جمله سفالگری محسوس بود. فرم ظروف سفالی و تزیینات آن‌ها نشان‌دهنده فرم و تزیین هنر چینی است. بیشتر مراکز سفال مانند گرگان، ری و نیشابور ویران شدند. اما کاشان از ویرانی در امان مانده و تولید سفال را با وقفه‌ای کوتاه ادامه داد. در همین زمان مراکز جدیدی مانند اراک (سلطان‌آباد) در زمینه تولید سفال شروع به فعالیت نمودند. کاشان در آغاز سده هفتم هـ‌ق یکی از مراکز عمده تولید سفالینه شد و به مدت چندین دهه، ظروفی را ساخت که فنی بسیار دقیق و ظریف داشتند. در این شهر، نخست، گروهی از ظروف منقوش زیرلعابی 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 (اتیگهاوزن و گرابر، ۱۳۸۷: ۵۱۶). سفالینه‌هایی که در مناطق اروپایی و روسیه با عنوان سبک کاشان شناخته می‌شوند سفال‌هایی هستند با گلابه و سطح سفید رنگ که با رنگ آبی، لاجوردی و سیاه روی آن نقش ایجاد شده‌است. در موارد بسیار محدودی از رنگ‌های طلایی و مایل به نارنجی نیز استفاده شده‌است. این سفالینه‌ها در درون ظرف توسط نوارهایی هندسی به بخش‌های مختلف تقسیم شده و نقش در درون آن‌ها ایجاد شده‌است. نقش‌مایه‌ها بیشتر گیاهی هستند و در موارد معدودی از نقش‌مایه هندسی نیز استفاده شده‌است (تصویر ۱۳).

تصویر ۱۳- سفال با تکنیک نقاشی زیرلعاب، نقش‌مایه‌های گیاهی و کتیبه‌ای، قرن هفتم هجری قمری، موجود در موزه مراغه. منبع: (نگارندگان)

گونه هفتم: سفال آبی و سفید: تزیین سفالینه با دو رنگ آبی و سفید یا گاهی سیاه و سفید در اوایل اسلام (قرون سوم و چهارم هجری) در بعضی از کشورهای اسلامی از جمله ایران معمول بوده‌است و نیز عده‌ای از محققان عقیده دارند که تکنیک ساخت این نوع سفال در قرن هشتم هجری از چین آغاز شده‌است (کریمی و کیانی، ۱۳۶۴: ۵۷). شاید بتوان گفت، توسعه و گسترش ساخت این سفال‌ها در ایران از دوره ایلخانی و به طور مداوم در دوره‌های تیموری و صفوی، به تأثیر از نقش‌مایه‌های چینی در مشهد، اصفهان، کاشان و کرمان آغاز شد اوج اهمیت و درخشندگی سفال آبی و سفید در ایران در دوران صفویان بوده‌است. این نوع سفال، نوعی سفالینه وارداتی یا ساخته شده به تقلید از ظروف چینی دوره مینگ بود. آقای کامبخش‌فرد نیز عقیده دارد در اواخر قرن دهم هـ‌ق چینی‌سازان صفوی موفق شدند بدنه بسیار مفید و نیمه‌شفافی مشابه خمیره چینی را به‌وجود آورند. طرح تزیینی این ظروف غالباً مشابه چینی‌های مینگ و با ظرافت و لطافت تزیینات ایرانی بود که نسبت به کارهای چینی برتری چشمگیری داشت (کامبخش‌فرد، ۱۳۹۲: ۶۷). در زمان شاه‌عباس بزرگ پیش از پیش هنر ساخت سفال آبی و سفید و تولید و تجارت آن رونق می‌گیرد. در این زمان شاه‌عباس سفالگران چینی را به ایران دعوت می‌کند تا سفال‌سازان ایرانی در صنعت چینی‌سازی آموزش دهند. و کارگاه‌های صنعتی شاهی بیشماری تأسیس کرد (تصویر ۱۴).

گونه هشتم: سفالینه لاجوردین: لعاب لاجوردی، معمولاً برای پوشش ظروف بدون نقش مورد استفاده قرار می‌گرفت یا پس از اینکه ظرف را با این رنگ،

تصویر ۱۴- سفال سبک آبی و سفید، با نقوش اسلیمی و حیوانی، قرون هفتم و هشتم هجری قمری، موجود در موزه مراغه. منبع: (نگارندگان)

لعاب می‌دادند آن را تزیین می‌کردند. رنگ‌های آبی لاجوردی و فیروزه‌ای گاهی برای تزیینات نقوش و گاهی به عنوان زمینه به‌کار می‌رفت (اتینگهاوزن و گرابر، ۱۳۸۷: ۱۴۵). در قرن ششم هـ‌ق ساختن ظروف با لعاب فیروزه‌ای و لاجوردی در گرگان رواج یافت که غالباً با رنگ سیاه نقاشی می‌شده‌اند. حدود قرن هفتم هجری قمری و مصادف با حمله‌ی مغول که ساخت ظروف مینایی متوقف شد، تولید ظروف لاجوردی رونق یافت. در این دوره کاشان و سلطان آباد مراکز اصلی تولید این نوع سفال بوده‌اند. از جمله ویژگی‌های این سفال‌ها، تقسیم سطح داخلی آن‌ها به ۴ ، ۶ و یا ۸ قسمت است که داخل آن‌ها نوشته فارسی و حد فاصل آن‌ها با گل‌های اسلیمی و طوماری پر شده‌است (توحیدی، ۱۳۹۲: ۲۷۲). در موزه مراغه ظروف ایرانی ساخته شده با این تکنیک، شامل کاسه-هایی با بدنه تقسیم‌شده و تزیین شده با عناصر کوچک و ظریف می‌باشند. تزیینات شامل نقش‌مایه‌های گل و گیاه به‌صورت غالب است و کمتر از نقوش هندسی (مثلاً لوزی‌های طلاکاری شده) استفاده شده‌است. نقش‌مایه‌ها با رنگ‌هایی در طیفی از سفید هستند (تصویر ۱۵).

تصویر ۱۵- سفالینه‌های لاجوردین، با نقش‌مایه گیاهی و هندسی، قرن هفتم هجری قمری، موجود در موزه مراغه. منبع: (نگارندگان)

گونه نهم: سفالینه‌های زرین فام: سفال‌های زرین فام از جمله گونه‌های سفالی است که علاوه بر جنبه مذهبی به لحاظ ساختار فنی و زیباشناسی جایگاه ویژه‌ای داشته‌است. در سده‌های میانه اسلامی مقارن با ایام حکومت سلجوقیان، خوارزمشاهیان و ایلخانیان سرآغاز تحولی جدید در ساخت ظروف موسوم به زرین‌فام است (توحیدی، ۱۳۹۲: ۲۷۴). در طی این ایام ساخت سفالینه‌های زرین‌فام در مراکز سفالگری مختلف به‌خصوص در شهرهای کاشان و ری شکوفا شد (پوپ، ۱۳۹۴: ۱۰۴). در طی سده‌های متأخر دوران اسلامی مصادف با دوران صفوی و قاجار نیز سنت ساخت این سفالینه‌ها کم و بیش تداوم داشت. در طبقه‌بندی سفالینه‌های دوران اسلامی یکی از مهم‌ترین ابداعات و نوآوری‌ها، پیدایش تکنیک موسوم به زرین‌فام است. تکنیک زرین‌فام که سرآغاز تحولی جدید در تزیین آثار هنری دوران اسلامی است، در قرون ششم و هفتم هجری قمری به حد اعلی خود می‌رسد و زینت‌بخش بسیاری از دست ساخته‌های هنرمندان گردیده‌است. همان‌گونه که در بالا ذکر شد این تکنیک در ایران در سه دوره تاریخی؛ اولیه (سده‌های سوم و چهارم هـ‌ق، میانی (سده‌های پنجم تا هشتم هـ‌ق) و متأخر (سده‌های دهم تا دوازدهم هـ‌ق) مراحل تکامل خود را طی کرده‌است (توحیدی، ۱۳۹۲: ۲۷۶-۲۷۴). در دوره اول، ظروف زرین‌فام این دوره، دارای موضوعات مختلفی از قبیل صحنه‌های رسمی درباری، گفتگوی بین دو معشوق، صحنه‌های زندگی روزمره و نیز صحنه‌های برگرفته از روایات تاریخی و ادبی است. تصاویر از قالب خشک گذشته رها می‌شوند، شخصیت‌ها در ارتباط قوی‌تر با یکدیگر قرار می‌گیرند و کلیت تصویر تا اندازه‌ی زیادی واقعی‌تر به نظر می‌رسد. برای سفال‌های زرین‌فام این دوره مراکز تولید بسیاری مانند شهرهای کاشان، ری، گرگان، ساوه، سلطان‌آباد و تخت‌سلیمان پیشنهاد شده‌است (کیانی، ۱۳۵۷: ۳۴). هجوم مغول تولید زرین‌فام را مختل کرد (Watson, 2020: 56) و سبک‌های سفال زرین فام نیز همانند سایر سبک‌های موجود دوره سلجوقی دگرگون شدند. این دگرگونی در سبک تولید رنگدانه‌ها و در شکل ظروف صورت گرفت. از جمله مشخصات ظروف زرین‌فام این دوران، اقتباس فرم از ظروف چینی از جمله کاسه‌های نیم‌کروی شکل و بشقاب‌های بزرگ با لبه جداگانه‌است (محمدزاده‌میانجی، ۱۳۹۲: ۴۷). در این دوره کاشان که از حملات مغول در امان مانده بود به‌عنوان بزرگ‌ترین مرکز تولیدکننده‌ی سفالینه باقی ماند (بلر

و بلوم، ۱۳۸۲: ۳۲). تولید ظروف زرین‌فام و منقوش زیر لعاب تا اواخر قرن هشتم هـ‌ق در کاشان ادامه یافت به طوری هیچ تغییری قابل ملاحظه‌ای در تکنیک یا بدنه ظروف و کاشی به وجود نیامد و تنها تغییر در تزیین است که تأثیر هنر چین در آن‌ها دیده می‌شود (Fehrevari, 1973: 120). طی کاوش‌های باستان‌شناسی تیم آلمانی در محوطه تخت سلیمان شواهدی از کوره متعلق به تولید سفال نوع زرین فام یافت شده است (Rudolf and Nauman, 1976: 87). همچنین طی کاوش باستان‌شناسی خانم میرزایی در تپه قاپان شاهین دژ نیز، مجموعه‌ای غنی از سفالینه‌های نوع زرین‌فام به‌دست آمده‌است. تحقیقات نشان می‌دهد در طی دوران سده‌های پنجم تا هشتم هـ‌ق سفالینه‌های زرین‌فام بسیار مورد توجه بوده و در انواع فرم‌های مختلف ساخته شده‌اند (تصویر ۱۶).

تصویر ۱۶- سفالینه‌های با شیوه زرین فام، نقش‌مایه‌های انسانی، حیوانی، هندسی، قرن هفتم هجری قمری، موجود در موزه مراغه. منبع: (نگارندگان)

گونه دهم: سفالینه مینایی: سفال‌های مینایی پیرو یک نوآوری فنی، در سفالگری و کاشی‌سازی تولید شدند. در این نوآوری فنی، سنگ بلورچینی (کوارتز، پتاس و خاک رس سفید) با هم مخلوط و خمیرهای سخت و سفید و لطیف را به وجود آوردند که اساس ساخت این ظروف شد (کامبخش‌فرد، ۱۳۹۲: ۴۶۵).

بدنه ظروف مینایی با لعاب مات قلع و با رنگ‌های کرم یا فیروزه‌ای تیره پوشانده و حرارت داده شده‌است و سپس تزیینات شامل اشکال بی‌شمار و رنگینی از تصاویر آدمیان، سواران، پادشاهان نشسته بر تخت، جانوران و در مواردی نقوش اسلیمی و هندسی در جهت تزیین این ظروف ترسیم شده‌اند. لعاب مینایی این امکان را به هنرمند می‌داد که بتواند نقوش پرتفصیل‌تری را ارائه بدهد. این نقوش در طیف گسترده رنگ‌ها نمایش یافته‌است؛ آبی تیره، آبی خاکستری، فیروزه‌ای، ارغوانی و رنگمایه‌های سبز درخشان رقیق و یک سبز سیاه فام، انواع طیف زرد قهوه‌ای مشتق از نخودی روشن، قهوه‌ای کمرنگ و قهوه‌ای تیره تا رنگ زرد کدر مایل به سیاه، رنگ‌های سرخ معمولی با رنگ‌مایه قهوه‌ای مایل به سرخ یا شاه بلوطی کمرنگ و سیاه سفید وجود دارد که در گونه‌ای موارد با افزودن ورق طلا خالص زراندود می‌شوند (پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷: ۱۷۹۷). بر اساس کتیبه‌های موجود بر روی سفال‌های مینایی، سال‌های ۵۷۵ تا ۶۱۶ هـ‌ق. محدوده زمانی کوتاهی حدود ۴۰ سال، دوره‌های اوج تا افول سفال‌های مینایی را نشان می‌دهد. اما در این بین بر طبق گفته کاژیر اسمیت، قدیمی‌ترین نمونه از ظروف مینایی که در موزه بریتانیا نگهداری می‌شود را مربوط به سال ۱۱۶۸ میلادی می‌داند که معادل ۵۶۳ هـ‌ق می‌باشد و تاریخی قدیمی‌تر از تاریخ کتیبه‌های موجود را نشان می‌دهد. بر اساس نظر اپهام پوپ مطابق با پیراستگی روزافزون زمانه، ظرف‌ها به کوچک‌تر شدن گرایش یافته‌اند که برای تزیین بیش از حد مناسب‌تر بوده‌اند (پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷: ۸۷). سفالگران بیش از همه ساخت کاسه، قدح و بشقاب را ترجیح می‌دادند که می‌توان دلیل آن را، هموار بودن این سطوح برای ایجاد بستری مناسب برای آزمودن رنگ‌های متنوع نقاشی و نگارش متون دانست

(Grube, 1976: 122). نظر به این‌که در ساخت و تزیین ظروف مینایی با تنوع بسیاری مواجه هستیم، می‌توان طبقه‌بندی‌های متفاوتی برای این‌گونه از سفالینه‌ها ارائه داد. با این وجود و با توجه به یافته‌های تصویری و منابع اسنادی، می‌توان براساس نوع تزیین و وجود و یا عدم وجود تزیین برجسته‌کاری روی لعاب سفالینه‌های مینایی، آن‌ها را به سه گروه طبقه‌بندی نمود (Klein, 1976: 120). نوع اول: با تزیین برجسته و فاقد تزیینات پیکره‌ای: براساس آنالیزهای صورت گرفته بر روی نمونه‌هایی از سفالینه‌های مینایی نوع اول که دارای برجسته‌کاری‌هایی بر روی لعاب پایه سفید و فیروزه‌ای بوده‌اند، مشخص شده‌است که ترکیبات بدنه و برجسته‌کاری‌ها از نظر مواد سازنده بسیار شبیه هستند. نوع دوم: فاقد تزیینات برجسته و تزیینات پیکره‌ای: این نوع از سفال‌های مینایی شامل اسلیمی‌ها و ختایی‌ها و گاه نقوش هندسی است که در کاشی‌کاری این دوران نیز به وفور دیده می‌شود. در این گروه از سفالینه‌ها، تمام فضای سفالینه مزین به این نقش‌ها است که خود نقش‌مایه اصلی هستند همچون شمسه متشکل از اسلیمی‌هایی که تمام سطح ظرف را پوشانده است. نوع سوم: فاقد تزیینات برجسته با تزیینات پیکره‌ای شامل ظروف با تزیینات انسانی و حیوانی می‌باشند که اغلب بر اساس روایات و داستان-های کهن همچون شاهنامه و خمسه نظامی شکل گرفته‌اند (پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷: ۱۷۹۹) (تصویر ۱۷).

تصویر ۱۷- سفالینه‌های با شیوه مینایی، قرن هفتم هجری قمری، موجود در موزه مراغه. منبع: (نگارندگان)

نتیجه‌گیری

در قرن هشتم هجری قمری، یک دولت جدید بنیان‌گذاری شده‌است که هدف آن استفاده از پتانسیل تاریخی و فرهنگی ایران برای بازسازی سرزمین تحت نفوذ و سلطه خودشان بوده‌است. رجعت به شیوه کشورداری حکومت قبلی (سلجوقیان) و در کنار آن ویژگی‌های فنی و هنری تولیدات آن‌ها نیز در دستور کار این حاکمان بوده‌است. ویرانی وسیع مراکز مهم تولیدات آثار هنری و کاربردی نیاز به ایجاد و شکل‌گیری مراکز جدید تولیدی را طلب می‌کرد. بر همین اساس در این دوره شاهد ظهور مراکز جدید هنری از جمله تبریز، مراغه، سلطانیه، تخت سلیمان، سلطان‌آباد و... هستیم. گرچه برخی از مراکز تولیدی و هنری دوره سلجوقی از قبیل کاشان و جرجان هنوز به حیات هنری خودشان ادامه داده‌اند. ویرانی مراکز تولیدی گذشته و ظهور مراکز جدید باعث زایش برخی سبک‌های هنری جدید با ویژگی‌های ایرانی-مغولی شد. این ویژگی برای تمامی شاخه‌های مختلف هنری صدق می‌کند و برای هنر سفالگری نیز صادق است. ادامه حیات سفال‌های زرین‌فام و مینایی و تحول فنی و تزیینی در ساخت و تزیین آن‌ها مرهون ادامه حیات برخی مراکز تولید سفال دوره سلجوقی از جمله کاشان، جرجان و ری هست. توجه زیاد به ساخت سفالینه‌های نوع آبی و سفید، ظهور سفالینه‌های لاجوردی و اهمیت بیش از پیش کاشان در تولیدات سفالی از نتایج ظهور سبک‌های جدید سفالگری ایران هست. امروزه به دلیل دامنه کم مطالعات باستان‌شناسی در نقاط مختلف ایران، اطلاعات ما در خصوص سبک‌های مختلف سفالگری ایران در دوره ایلخانی با کاستی‌های زیادی همراه است. متعاقباً این کمبود مطالعات، به کمبود داده‌های فرهنگی در موزه‌ها نیز منجر شده‌است. در این میان، موزه تخصصی دوره ایلخانی مراغه به دلیل دارا بودن آثار هنری متنوع مربوط به این دوره، نقشی اساسی در مطالعات هنر این دوره ایفاء می‌کند. آن چیزی که از مطالعه سفال‌های دوره ایلخانی موزه مراغه درک می‌شود، این است که در این دوره گونه‌های مختلف

سفال در مراکز متفاوتی تولید شده‌است که هر کدام از آن‌ها ویژگی‌های فنی و تزیینی خاص خودشان را دارا بوده‌اند. سفال‌های بدون لعاب که با تکنیک‌های کنده، مهری، قالبی و برجسته تزیین می‌شده‌اند از رایج‌ترین گونه سفال‌های کاربردی این دوره به شمار می‌آیند با این تفاوت که نسبت به دوره قبل از میزان تکنیک قالبی برای تزیین سفال کاسته شده و به جای آن تزیین مهری رواج بیشتری پیدا کرده‌است. سفالینه‌های لعابدار هم در دو دسته سفالینه‌های ساده و منقوش دسته‌بندی می‌شوند. تحول در نوع رنگ لعاب‌ها و گرایش به رنگ آبی فیروزه‌ای و همچنین لاجوردی نسبت به رنگ سبز فیروزه‌ای دوره سلجوقی، از تحولات اساسی سفال با لعاب یکرنگ این دوره به حساب می‌آید. در این دوره و در سفالینه‌های با لعاب یکرنگ، ایجاد نقش به شیوه قالبی محبوبیت بیشتری داشته و موتیف‌های انسانی و گیاهی نسبت به سایر موتیف‌ها از محبوبیت بیشتری برخوردار بوده‌است. در این میان، تکنیک اسگرافیتو نسبت به دوره قبل بسیار کم مورد توجه بوده و به جای آن کاشان به نقاشی زیر لعاب اهمیت بیشتری داده‌است. گویا با از بین رفتن مرکزیت تولید سفال با شیوه نقاشی زیر لعاب نیشابور و شمال شرق ایران، کاشان، آن را با شیوه‌ای جدید در قرون میانی اسلام ادامه داده‌است. ظهور سبک‌های محلی در سفالگری از دیگر شاخصه‌های سفالگری این دوره به حساب می‌آید. برای نمونه، سلطان‌آباد یک مرکز جدید تولید سفال در این دوره است که با ایجاد سبکی جدید، یا روش ایجاد نقش به دو شیوه هم‌زمان قالبی و نقاشی، تحولی را در سفالگری این دوره به‌وجود آورده‌است. در تکنیک نقاشی روی لعاب (سفالینه‌های مینایی و هفت رنگ)، مراکزی هم‌چون: ساوه، کاشان، جرجان و ری در فلات مرکزی ایران تحولی اساسی را ایجاد می‌کنند. در این دو تکنیک مورد اشاره، استفاده از رنگ لاجوردین به‌عنوان رنگ حاشیه‌ای تضاد سایه روشن مناسبی را برای نمود نقش اصلی ایجاد کرده بود و تضاد رنگی بین طلایی و لاجوردی بر جذابیت آن‌ها افزوده بود.

پی‌نوشت

1. Wilkinson
2. Pope
3. Lane
4. Esin
5. The Keir Collection
6. Grube
7. Klein
8. Jenkins
9. Allan
10. Bernsted
11. Watson
12. Soustiel
13. Ghirshman
14. Fehérvári

۱۵. کاوش سامرا به سال‌های ۱۹۱۳-۱۹۱۱ انجام شده‌است.

منابع

- اتینگهاوزن، ریچارد؛ گرابر، الگ (۱۳۸۷)، *هنر و معماری اسلامی (۱) ۶۵۰-۱۲۵۰*، ترجمه یعقوب آژند، تهران: انتشارات سمت.
- بهرامی، مهدی (۱۳۲۷)، *صنایع ایران : ظروف سفالین*، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- پوپ، آرتور اپهام؛ اکرمن، فیلیس (۱۳۸۷)، *سیری در هنر ایران*، ج ۶، ترجمه نجف دریابندری، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.
-پوپ، آرتور اپهام (۱۳۹۴)، *سیر و صور نقاشی ایران*، ترجمه یعقوب آژند، تهران: ناشر مولی.
- توحیدی، فائق (۱۳۹۲)، *فن و هنر سفالگری*، تهران: انتشارات سمت.
- شاطری، میترا (۱۳۸۸)، سفال گونه نقش‌کنده در لابه، سیر تحول و جایگاه آن در روابط فرهنگی، اقتصادی ایران دوران اسلامی با تکیه بر یافته‌های سفالین منطقه الموت، *رساله دکترای باستان‌شناسی*، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران (منتشر نشده).
- کامبخش‌فرد، سیف‌الله (۱۳۹۲)، *سفال و سفالگری در ایران از ابتدای نوسنگی تا دوران معاصر*، تهران: انتشارات ققنوس.
- کاظم‌پور، مهدی؛ شکرپور، شهریار (۱۴۰۱)، محوطه آغچه‌ریش: شواهدی نویافته باستان‌شناسی از سلسله آل‌بویه در شمال غرب ایران، *پژوهش‌های باستان‌شناسی ایران*، ۱۲ (۳۵): ۲۷۱-۲۴۵.
- کریمی، فاطمه؛ کیانی، محمدیوسف (۱۳۶۴)، *هنر سفالگری دوره اسلامی ایران*، تهران: مرکز باستان‌شناسی ایران.
- کیانی، محمدیوسف (۱۳۵۷)، سفال ایرانی: *بررسی سفالینه‌های ایرانی*، تهران: انتشارات مخصوص نخست‌وزیری.
- همتی‌ازندریانی، اسماعیل؛ خاکسار، علی (۱۴۰۱)، بررسی مجموعه سفال‌های دوران تاریخی و اسلامی کاوش‌های معماری دستکند ارزانفود-همدان، *مطالعات باستان‌شناسی پارسه*، ۲ (۶): ۱۸۸-۱۶۳.

References

- Atil, Esin. (1973), *Ceramics from the World of Islam*, Washington: Smithsonian Institution.
- Allan, J. W. (1991), *Islamic Ceramics*, Oxford: Ashmolean Museum.
———. (2004), *Medieval Middle Eastern Pottery*, Oxford: Ashmolean Museum.
———. (1971), *Medieval Middle Eastern Pottery*, Oxford: Ashmolean Museum.
- Grube, Ernst J. (1976), *Islamic Pottery of the Eighth to the Fifteenth Century in the Keir Collection*, London: Faber & Faber.
———. (1994), *The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art*, Vol. IX. Oxford: Oxford University Press.
- Fehérvári, Géza. (1973), *Islamic Pottery: A Comprehensive Study Based on the Barlow Collection*, London: Faber & Faber.
———. (2000), *Ceramics of the Islamic World in the Tareq Rajab Museum*, London/ New York: I.B. Tauris.
- Ghirshman, Roman. (1974), *La Poterie Islamique*, Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner.
- Hobson, R. L. (1932), *A Guide to the Islamic Pottery of the Near East*, London: British Museum.
- Jenkins, Marilyn. (1992), Early Medieval Islamic Pottery, Muqarnas: *An Annual on Islamic Art and Architecture*, 9. Leiden: Brill.
- Klein, Adolf. (1976), *Islamische Keramik*, Holle Art Library.
- Kazempour, Mehdi. (2023), Aghkand and Garrus Ware from Recent Excavations and Surveys in Northwestern Iran, Sgraffito and Champlevé in Islamic Lands (9th–14th Century): Iran, Caucasia and Beyond, *International Workshop*, 11 May 2023, Maison de l'Orient et de la Méditerranée, Lyon (Book of Abstracts).
- Lane, Arthur. (1937-1938), "The Early Sgraffito Ware of the Near East." *Transactions of the Oriental Ceramic Society*, 15: 33-54.
———. (1947), *Early Islamic Pottery*, London: Faber & Faber.
———. (1957), *Later Islamic Pottery*, London: Faber & Faber.

- Pope, Arthur Upham. (1939), *"The Ceramic Art in Islamic Times."* In: A. U. Pope & Phyllis Ackerman (Eds.), Survey of Persian Art, Vol. IV, pp. 1505-1541.
- Rudolf, & Naumann, E. (1976), *Takht-i Suleiman*: Katalog der Ausstellung München.
- Soustiel, Jean. (1985), *La Céramique Islamique*, Fribourg: Office du Livre S.A.
- Sarre, Friedrich. (1925), *Die Keramik von Samarra: Die Ausgrabungen von Samarra*, Vol. 2. Berlin: Dietrich Reimer Verlag.
- Schneider, R. (1974), "Seljuk Pottery in Iran." *Proceedings of the International Congress of Iranian Art and Archaeology*, pp. 189-197.
- Wilkinson, Charles. (1973), *Nishapur: Pottery of the Early Islamic Period*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Whitehouse, David. (1992), "Ceramics XIII: The Early Islamic Period, 7th–11th Centuries." In: Ehsan Yarshater (Ed.), *Encyclopedia Iranica*, Vol. V, pp. 308-311. California: Mazda Publishers.
- Watson, Oliver. (2004), *Ceramics from Islamic Lands*. London: Thames & Hudson. ———. (2020), *Ceramics of Iran: Islamic Pottery from the Sarikhani Collection*, The Sarikhani Collection.

Vol. 5, Issue 2, Serial Number 18, Summer 2025, pp. 83-98

Semnan University

Journal of Applied Arts

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

ISNN: 2821-0670

Scientific– Research Article

Graffiti Protest Discourse in 70s and 80s in New York (Ernesto Laclau and Chantal Mouffe Theory)

Hamideh Mahmoudzadeh [1], Najibeh Rahmani [2](Corresponding Author)

[1] Assistant Professor, Department of Painting, Faculty of Architecture and Art, University of Guilan, Rasht. Guilan.

[2] Assistant Professor, Department of Graphic Design, Faculty of Art, Architecture and Urban Planning, Semnan University, Semnan, Iran.

(Received: 08.01.2024, Revised: 09.02.2024, Accepted: 16.03.2024)

https://doi.org/10.22075/aaj.2024.32928.1197

Abstract

Graffiti were present in the social space in the form of walling protest in social events or each kind of impersonation of identity notification and protest in public, Graffiti is similar to graphic in terms of communicating with the audience. Different media and people transmitting messages to people. Modern graffiti first appeared in New York City in the late 1960s and since then it has become more and more popular. Graffiti and street art embody cultural significance through its individualistic nature, though its ability to beautify and enhance public spaces, and through its highly visible way of speaking out on political, social and economic issues, because it so clearly represents an artistic subculture with a message seen by some elements of the public and the art establishment as important. Ernesto Laclau and Chantal Mouffe's theory has great potential in explaining social and political phenomena. In the form of critical discourse, we try in this paper to describe the government discourse with the graffiti discourse of New York in the 1970s and 1980s. Thus, we study graffiti from the perspective of a protest phenomenon. Our goal is to demonstrate the importance of graffiti protest expression by keeping in mind that graffiti has now turned into a highly popular and universal area and seems to be very different in terms of expression from New York. The data were collected by the documentary method using written sources as well as reputable sites of taggers. The results indicated that in the 1970s and 1980s in New York, the graffiti discourse with the central symbol of declaring identity and protest had opposed to the government's discourse with the central signifier of security. Hence, by highlighting the issue of creating security and protecting public property, the government focused on marginalizing and fighting the taggers (graffiti artists).

Keywords: Graffiti, Protest, Critical Discourse, Laclau and Mouffe, Hiphap.

1- Email: Hamidehmahmoudzadeh@guilan.ac.ir

2- Email: najibeh.rahmani@semnan.ac.ir

How to cite: Mahmoudzadeh, H., and Rahmani, N. (2025). Graffiti Protest Discourse in 70s and 80s in New York (Ernesto Laclau and Chantal Mouffe Theory), Journal of Applied Arts, 5(2), 83-98. Doi: 10.22075/aaj.2024.32928.1197

مقاله علمی-پژوهشی

تحلیلی بر گفتمان اعتراضی گرافیتی شهر نیویورک در دهه ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ میلادی (نظریه ارنستو لاکلا و شانتال موفه)

حمیده محمودزاده [۱]
نجیبه رحمانی (نویسنده مسئول) [۲]

[۱] استادیار، گروه نقاشی، دانشکده معماری و هنر، دانشگاه گیلان، رشت، ایران.
[۲] استادیار، گروه گرافیک، دانشکده هنر، معماری و شهرسازی، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۱۰/۱۸، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۱۱/۲۰، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۱۲/۲۶)
https://doi.org/10.22075/aaj.2024.32928.1197

چکیده

گرافیتی در دهه ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ .م در شهر نیویورک به طور رسمی و همه‌گیر به‌عنوان نوعی گفتمان مطرح شد؛ چنان‌که نیروی حکومتی مجبور به واکنش در برابر آن گردید. اعتراض جوهره گرافیتی است و از این رو گفتمانی اعتراضی را شکل داد. به کمک نظریه گفتمان انتقادی لاکلا و موفه با تکیه بر شاخصه‌هایی چون مفصل‌بندی، دال مرکزی، دال شناور و... می‌توان گفتمان حکومتی در تخاصم با گفتمان گرافیتی را مطالعه نمود. هدف این مقاله تحلیل گفتمان گرافیتی در دهه ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰.م نیویورک است تا اهمیت بیان اعتراضی آن را روشن‌سازد. سؤال یا فرضیه پژوهش بر این قرار است که گرافیتی‌کارهای جوان و خلاق نیویورک، هنرمندان به نام و یا حتی هنرمندان آکادمیک نبودند و دغدغه‌ی بیان هنری نداشتند؛ بیان اعتراضی و اعلان وجود عامل اصلی حرکت همه‌گیر و عاصیانه جوانان نیویورکی بود. کنش اعتراضی آن‌ها در قالب گرافیتی، موجب ایجاد گفتمان قدرتمندی در برابر حکومت گشت. روش تحقیق پژوهش پیش رو به روش تحلیلی-توصیفی، تدوین شده‌است و شیوه گردآوری اطلاعات اسنادی است. نتیجه مقاله نشان می‌دهد که گفتمان گرافیتی دهه‌های ۱۹۸۰-۱۹۷۰ گفتمانی اعتراضی و مستقل است؛ از این لحاظ و بر طبق نظریه لاکلا و موفه، دال مرکزی گرافیتی اعتراض و اعلان هویت است و برای نمایش خود، در برابر گفتمان حکومت قرار می‌گیرد و حکومت با تکیه بر دال شناور، برقراری امنیت و حفظ اموال عمومی؛ به حاشیه‌رانی گفتمان گرافیتی می‌پردازد و آن را وندالیسم می‌نامد. همچنین حکومت از نظریه «پنجره شکسته» برای اعمال فشار و حاشیه‌رانی بهره می‌برد. گرافیتی، در زمان حاضر از پذیرش بین‌المللی برخوردار است، اما خواستگاه اعتراضی آن، به درستی معرفی نشده‌است.

واژه‌های کلیدی: گرافیتی، اعتراض، گفتمان انتقادی، لاکلا و موفه، هیپ‌هاپ.

1- Email: Hamidehmahmoudzadeh@guilan.ac.ir
2- Email: najibeh.rahmani@semnan.ac.ir

شیوه ارجاع به این مقاله: محمودزاده، حمیده و رحمانی، نجیبه. (۱۴۰۴). تحلیلی بر گفتمان اعتراضی گرافیتی شهر نیویورک در دهه ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ میلادی (نظریه ارنستو لاکلا و شانتال موفه)، نشریه هنرهای کاربردی، ۱۵(۲)، ۹۸-۸۳.

Doi: 10.22075/aaj.2024.32928.1197

مقدمه

گرافیتی در یافتن جایگاه و موقعیت سرگردان است؛ خیلی‌ها بر این اعتقاد هستند که نمی‌توان آن را هنر نامید؛ برخی صرفاً آن را حرکتی وندالیسمی می‌دانند و برخی آن را رسانه‌ای اعتراضی. حقیقت امر این است که اگر جریان پررنگ گرافیتی نیویورک دهه ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰.م مبدع اصلی، گرافیتی به‌عنوان یک حرکت همه‌گیر در نظر گرفته شود، گرافیتی فارغ از ادعای هنر بود و در خدمت اعلان هویت و اعتراض جوانان عاصی منسوب به طبقه پایین اجتماع قرار داشت. آمریکا در آن دوران در تب و تاب عجیب به سر می‌برد؛ تنش‌های بین‌المللی از سویی و برخی بحران‌ها و وقایع داخلی از سوی دیگر؛ طبعات این موقعیت، دامنگیر طبقه پایین اجتماع بود. فاصله طبقاتی، داشتن رویای بزرگ آمریکایی، مصرف‌گرایی، جوانان مناطق پایین نیویورک چون منطقه برانکس را تشنه دیده شدن و عصیان ساخته بود. از این جهت جوانان نیویورکی برانکس، هارلم و... با ارزان‌ترین ابزار، اسپری رنگ به گذاشتن رد خود بر دیوارها و بدنه‌های مترو پرداختند. این جوانان که اغلب از اقلیت‌های نژادی (سیاهان و دورگه‌ها) تشکیل می‌شدند، از تبعیض‌های نژادی و طبقاتی رنج می‌بردند. در آمریکایی که رویای بزرگ آمریکایی، آرمان محسوب می‌شد. فقر و خصومت نژادی پررنگ شده بود و اعلان وجود و اعتراض گرافیتی‌کارها، گفتمانی جدی را در برابر با حکومت، به وجود آورد.

نظریه‌ی ارنستو لاکلا[۱] و شنتال موفه[۲]، قابلیت فراوانی در تبیین پدیده‌های اجتماعی و سیاسی دارد. در این مقاله در قالب گفتمان انتقادی، به شرح گفتمان حکومت با گفتمان گرافیتی نیویورک دهه ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰.م پرداخته می‌شود؛ گرافیتی را از منظر، پدیده‌ی اعتراضی مورد مطالعه قرار داده؛ سؤال پژوهش گرافیتی دهه ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰.م نیویورک چه مفصل‌بندی دارد و دال مرکزی گفتمان چیست. ضرورت پژوهش در نمایش اهمیت بیان اعتراضی گرافیتی است با توجه به این امر که گرافیتی در حال حاضر به حوزه پرطرفدار و جهانی بدل گشته‌است و به لحاظ بیانی بسیار متفاوت از دهه ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰.م نیویورک است. گردآوری اطلاعات به روش اسنادی و با بهره‌گیری از منابع مکتوب و همچنین سایت‌ها معتبر گرافیتی‌کارها، صورت گرفته‌است.

پیشینه پژوهش

پژوهش در زمینه گرافیتی با رشد فعالیت جدی گرافیتی‌کارها در دهه هشتاد آغاز شد. از پژوهش‌های ارزنده این دوره می‌توان کتاب «چگونه یک خرده فرهنگ سازماندهی شده‌است» (۱۹۸۲)، از کریک کاستلمن[۳] را نام برد که گرافیتی و ارتباط آن با خرده فرهنگ‌های آن دوره را مطالعه کرده‌است، همان کاری که جنیس ران[۴] نیز در کتاب «نقاشی بدون اجازه» (۲۰۰۲)، انجام داده‌است. جوهانز استال[۵] کتاب «هنر خیابانی» (۲۰۰۹)، را تألیف کرد که نگاهی به سیر تحول گرافیتی دارد. در این میان توجه ژان بودریار، جامعه‌شناس و فیلسوف مطرح نیز باب تازه‌ای را گشود؛ وی در آثارش به خصوص در کتاب «وانمودها و وانمود» (۱۹۸۱)، از گرافیتی یاد می‌کند. بودریار، گرافیتی را رسانه‌ی شورشی و مردمی می‌بیند که در برابر فضای نابرابر سرمایه‌داری اجتماع قد علم کرده‌است.

در باب گرافیتی نیویورک سری تألیفات و گردآوری‌های صورت گرفته‌است. استودیو هنری چالفانت[۶] (مرکز گرافیتی نیویورک)، آرشیو عکس از آثار گرافیتی فراهم می‌آورد و کتابی با عنوان «subway-art» را در سال ۱۹۸۴.م مکتوب می‌سازد. در سال ۱۹۷۳.م، نورمن میلر با همکاری جان نار[۷] (عکاس) کتاب « The Faith of Graffiti» را تدوین می‌کند. کتاب « From the Platform 2: More NYC Subway Graffiti, 1983-1989» توسط برادران کنی[۸] عکاسی و ثبت شده‌است. آن‌ها از صدها اثر در واگن‌های متروی شهری عکس گرفتند و آثار گرافیتی را در حین و بعد از اجرا تگ‌نویسی، مستند ساختند. کتاب «Out Gallery:NewYork» (۲۰۱۴)، در مورد گرافیتی نیویورک به قلم یوآو لیتوین[۹] به معرفی گرافیتی‌کارهای قدیمی نیویورک چون Cope2 در

کنار گرافیتی‌کارهای متأخر چون Asvp, Cern, EKG, GAIA, می‌پردازد و کار آن‌ها را کنار برخی آثار همکاران بین‌المللی از جمله KRAM, Yok, Nick Walker, نشان می‌دهد. یوآو لیتوین در کتاب «Create art collaborations: NewYork» (۲۰۱۶)، به معرفی گرافیتی‌کارها و هنرهای خیابانی نیویورک می‌پردازد. راجر گاستوم و کالب نیلون[۱۰] در کتاب «The History of American Graffiti» (۲۰۱۱)، تاریخچه گرافیتی آمریکایی را با بیش از هزار عکس از بیش از دویست عکاس و مصاحبه با گرافیتی‌کارهای دوره‌های مختلف را تدوین کرده‌اند. مگی دیکنسون در مقاله « The Making of Space, Race and Place: New York City's War on the Present 1970 Graffiti,» (۲۰۰۸)، به جنگ شهر نیویورک علیه گرافیتی از دهه هفتاد تا اکنون می‌پردازد. نهایتاً فیلم مستند «Style Wars» که به کارگردانی تونی سیلور و با همکاری هنری چالفانت در سال ۱۹۸۳.م ساخته شد، روح گرافیتی و فرهنگ هیپ‌هاپ را نشان می‌دهد. این مستند بسیاری از لحظات تاریخی فرهنگ هیپ‌هاپ را در اولین روزهای آن در دهه ۱۹۷۰.م به بعد تا اوایل دهه ۱۹۸۰.م به تصویر می‌کشد.

مقاله «گرافیتی به‌عنوان هنر اعتراضی» (۱۳۸۹)، نشریه جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، جزو معدود مقالات داخلی درباره گرافیتی است؛ مسعود کوثری نویسنده مقاله اشاره می‌کند که گرافیتی هنری مردمی و ارتباط با خرده فرهنگ‌ها، فرهنگ اعتراض جوانان و هنر خیابانی در شهرهای بزرگ مورد توجه قرار گرفته‌است. مقاله پیش رو بر نمایش منشاء اعتراضی گرافیتی متمرکز است و با استفاده از گفتمان انتقادی لاکلا و موفه نشان می‌دهد که گفتمان‌گرافیتی دارای چه مفصل‌بندی در بُرهه زمانی و مکانی خاص (نیویورک ۱۹۷-۱۹۸۰.م) بوده‌است.

روش پژوهش

پژوهش حاضر به روش توصیفی-تحلیلی و با گرداوری اطلاعات از طریق اسنادی تدوین شده‌است. به کمک شیوه کیفی در تحقیق به توصیف عوامل و معناکاوی و کشف خواستگاه‌های کنشی گرافیتی‌کاران دهه ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰.م نیویورک پرداخته شده‌است تا مفصل‌بندی گفتمان گرافیتی نیویورک دهه هفتاد و هشتاد قرن بیستم، روشن شود و دلایل موضع‌گیری‌های گفتمان رقیب و چگونگی مقابله آن نیز معرفی شود.

گفتمان انتقادی لاکلا و موفه

واژه فرانسوی «discours» به معنای گفت‌وگو، محاوره و گفتار است. مفهوم «گفتمان» در ادبیات فلسفی_اجتماعی، به ویژه دوران مدرن، کاربرد فراوانی دارد و آن را در نوشته‌های ماکیاولی و روسو نیز می‌توان یافت، در چند دهه‌ی اخیر در اندیشه امیل بنونیسته، میشل فوکو، ژاک دریدا و دیگر متفکران برجسته‌ی معاصر غرب، حضور پر رنگ دارد. میشل فوکو: «ما مجموعه‌ای از احکام را تا زمانی که متعلق به صورتبندی گفتمانی مشترکی باشند؛ گفتمان می‌نامیم. گفتمان متشکل از تعداد محدودی از احکام است که می‌توان برای آن‌ها مجموعه‌ای از شرایط وجودی را تعریف کرد» (مقدمی، ۱۳۹۰: ۹۲).

زلیک هریس[۱۱]، زبان‌شناس ساختارگرای آمریکایی، واژه گفتمان را به‌عنوان یک اصطلاح در سال ۱۹۵۲.م، در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل گفتمان[۱۲]» در نشریه زبان به کار برد. هریس، در بررسی‌های زبان‌شناسی، توجه را به بررسی واحدهای بزرگ‌تر معطوف کرد و آن را «تحلیل گفتمان» نامید. تا قبل از آن زمان تحلیل (کلمه) بود. در این نوع از تحلیل تنها به ساختار جمله فارغ از بافت و شرایط زمانی-مکانی و بیرونی متن اکتفا می‌شود (گفتمان ساختارگرا). در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰.م برخی از زبان شناسان مفهوم بافت را نیز وارد «تحلیل گفتمان» کردند و «گفتمان» را به مثابه‌ی (زبان در حال کاربرد) در نظر گرفتند. منظور از بافت شرایط زمانی و مکانی است که زبان در آن به کار رفته و اصطلاحاً (بافت در محل) نامیده می‌شود. این نگرش هر «گفتمان نقش‌گرا»، نام گرفت که دامنه‌ی

محدودی در تحلیل گفتمان دارد (همان: ۱۰۴).

با توجه به محدودیت‌های «گفتمان نقش‌گرا»، نوع سومی از تحلیل گفتمان وارد عرصه‌های تحلیل گفتمان می‌شود که بر نقش قدرت و ایدئولوژی به مثابه‌ی شرایط فرامتنی مؤثر بر تحلیل گفتمان تأکید می‌ورزد. این نگرش در دهه ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰.م در قالب «تحلیل گفتمان انتقادی» جریان غالب گفتمان‌گرایی محسوب می‌شود؛ از این رو، می‌توان ون دایک، وداک، فرکلاف و فوکو را از بنیانگذاران تحلیل گفتمان انتقادی در حوزه زبان‌شناسی برشمرد.

تحلیل گفتمان انتقادی، یک رویکرد بینارشته‌ای برای مطالعه «گفتمان» است که زبان را به‌عنوان شکلی از کارکرد اجتماعی بررسی می‌کند و بر نحوه بازتولید قدرت اجتماعی و سیاسی به‌وسیله متن و گفتگو تأکید می‌کند. ویژگی گفتمان ارنستو لاکلا و شانتال موفه این است که این دو نفر تحلیل گفتمان انتقادی را از حوزه زبان‌شناسی به عالم سیاست و اجتماع کشاندند و از آن به مثابه‌ی ابزاری نیرومند برای تحلیل‌های اجتماعی خود استفاده کردند. در تحلیل گفتمان لاکلا و موفه برخلاف تحلیل‌های قدیمی زبان‌شناسانه، صرفاً به عناصر نحوی و لغوی تشکیل‌دهنده‌ی جمله به‌عنوان عمده‌ترین مبنای تشریح معنا توجه نمی‌شود، بلکه فراتر از آن، عوامل بیرون از متن یعنی بافت موقعیتی، فرهنگی، سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و... مورد توجه قرار می‌گیرد (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۸).

نظریه‌ی ارنستو لاکلا و شنتال موفه، ریشه در دو سنت نظری ساختارگرا یعنی مارکسیسم و زبان‌شناسی سوسوری دارد. مارکسیسم مبنای اندیشه اجتماعی را برای نظریه مذبور فراهم می‌آورد و زبان‌شناسی ساختارگرا سوسور، نظریه‌ی معنایی مورد نیاز این دیدگاه پساختارگرایانه را در اختیار قرار می‌دهد. نظریه گفتمان این زوج، قابلیت فراوانی در تبیین پدیده‌های اجتماعی و سیاسی دارد. نظریه لاکلا و موفه نظام مفاهیم خاص خود را دارد؛ این مفاهیم به‌عنوان ابزار تحلیلی عبارتند از: مفصل‌بندی، دال مرکزی، دال شناور، دال خالی، زنجیره‌ی هم ارزی و تفاوت، برجسته‌سازی و حاشیه‌رانی (جدول ۱).

جدول ۱- معرفی نظام مفاهیم نظریه لاکلا و موفه «تحلیل گفتمان انتقادی». منبع: (نگارندگان)

اصطلاح	توضیح
مفصل-بندی	قرار دادن پدیده‌هایی در کنار یکدیگر که به طور طبیعی در کنار هم قرار ندارند. مفصل‌بندی عبارت است از تلفیقی از عناصری که با قرار گرفتن در مجموعه‌ی جدید، هویتی تازه می‌یابند. از این رو، هویت یک گفتمان، بر اثر رابطه‌ی که از طریق عمل مفصل‌بندی میان عناصر گوناگون پدید می‌آید (هویت ارتباطی) شکل می‌گیرد (سجودی و مرادی، ۱۳۹۱: ۹۶).
دال و مدلول	دال اشخاص، مفاهیم عبارات و نمادهایی انتزاعی یا حقیقی هستند که در چارچوب‌های گفتمانی خاص، بر معنای خاص دلالت می‌کنند. معنا و مصداقی که یک دال بر آن دلالت می‌کند، مدلول نامیده می‌شود.
دال مرکزی	دال مرکزی، گره‌گاه و بست؛ دالی است که سایر دال‌ها در اطراف آن جمع می‌شوند و نقطه ثقل همه‌ی دال‌ها و انسجام بخش آن‌ها است. اهمیت دال مرکزی از این‌جا ناشی می‌شد که لاکلا و موفه، ظهور یک گفتمان را از طریق تثبیت نسبی معنا حول گره‌گاه‌های خاص می‌دانند.
دال شناور	دالی است که مدلول آن شناور و غیرثابت است. به عبارت دیگر، دال شناور دالی است که مدلول‌های متعدد دارد و گفتمان‌ها بر اساس نظام معنایی خود و متناسب با آن سعی دارند مدلول خویش را به آن الحاق کنند و مدلول دیگر (رقیب) را به حاشیه برانند (مقدمی، ۱۳۹۰: ۱۰۱).
دال خالی	دال خالی بیانگر یک فضای خالی است و نشان از امر غایبی دارد. کارکرد دال خالی بازنمایی وضعیت آرمانی و مطلوبی است که گفتمان‌ها سعی در ارائه آن در بهترین وجه ممکن دارند. از سوی دیگر، این وضعیت بیانگر کوتاهی و قصور گفتمان حاکم در تأمین آن است (مقدمی، ۱۳۹۰: ۱۰۲).
زنجیره هم ارزی‌و تفاوت	گفتمان‌ها از طریق زنجیره هم‌ارزی، تفاوت‌های موجود در میان عناصر را از بین می‌برند و به نوعی وحدت و انسجام میان آن‌ها کمک می‌کنند. در مقابل منطق تفاوت به خصلت تکثر در جامعه اشاره دارد و می‌کوشد از طریق تأکید بر تفاوت‌ها، زنجیره‌ی هم ارزی را در هم بریزد و نوع جدیدی از مفصل بندی ایجاد کند.
برجسته سازی و حاشیه رانی	این دو مفهوم با مفهوم تخاصم ارتباط دارد. در منازعات گفتمانی هر گفتمان با برجسته کردن نقاط‌قوت خود و نقاط‌ضعیف رقیب و با به حاشیه‌راندن نقاط‌ضعیف خود و نقاط‌قوت رقیب، سعی در کشیدن هاله‌ای از قدرت دست نایافتنی به اطراف خود است. (مریدی و تقی‌زادگان، ۱۳۹۲: ۷۸).

گرافیتی نیویورک دهه ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ میلادی

گرافیتی نیویورک با تصمیمات کلان سیاسی آمریکا و تحولات اجتماعی شکل می‌گیرد. این مواضع کلان در بخش بعدی عنوان می‌شود؛ اما تغییرات در ساختار شهر نیویورک مهم‌ترین دلیل بروز گرافیتی است. راه‌اندازی یک اتوبان بزرگی در اوایل دهه هفتاد، ساختار محله برانکس جنوبی نیویورک را به سمت نابودی برد؛ از سویی، اتوبان باعث شد که فرهنگ امریکایی- آفریقایی‌تبار که با حفظ فاصله از فرهنگ امریکایی حرکت می‌کرد با آن پیوند بخورد و حاصل آن تولید گرافیتی و خرده فرهنگ هیپ‌هاپ در اوایل دهه ۱۹۷۰.م بود (Erin, 2008: 2).

اولین نشانه‌های گرافیتی، امضاء زدن روی دیوارها و قطارهای شهری بود. از اولین تگ‌کاران می‌توان از امضای «Taki 183» نام برد که در آن زمان مقاله‌ای راجع به او در روزنامه تایمز چاپ شده بود که او را نوجوانی یونانی-آمریکایی معرفی می‌کرد. فردی دیگر نیز با نام مستعار فرندلی فردی (Friendly Freddy) از منطقه بروکلین نیویورک معروف شد (URL: 1).

اواخر دهه ۱۹۷۰.م، دوره شکوفایی گرافیتی محسوب می‌شود؛ گرافیتی پذیرش بیشتری از سوی جوانان دریافت کرد و گرافیتی‌کارها، گروه تشکیل می‌دادند و با هم رقابت می‌کردند. این نوع ارتباطات فضای بیشتری را می‌طلبید و فضای متروها مساعد فعالیت-های گنگ‌های گرافیتی بود. افزایش گرافیتی متروها باعث شد تا آن‌ها را با نام «هنر مترویی» بشناسند و بعدها دو اصطلاح «هنر اسپری» و «هنر حمل شونده[۱۳]» جایگزین شد. قطارها به بومی متحرک برای گرافیتی‌کارها بدل شدند که معمولاً کارهایشان به دلیل تعقیب مأموران و حرکت قطار نیمه رها می‌شد. امروزه از آن دوره به‌عنوان «عصر طلایی گرافیتی» یاد می‌شود. سبک‌های نوشتاری توأم با تصاویر چون تروآپ (Graffiti Throw up)، پیس (Graffiti Piece) و بوبل آپ (graffiti bubble) هم در این دوره ابداع شدند؛ در واقع در این دوره گرافیتی‌کارها به زیبایی اجرایشان اهمیت می‌دادند.

دوره بعدی مربوط به سال‌های ۱۹۸۱-۱۹۷۸.م است؛ دوره فعالیت علنی (خروج از زیرزمین‌های مترو)؛ با پیدایش فرهنگ هیپ‌هاپ در بین نوجوانان، انواع موسیقی هیپ‌هاپ نیز به وجود آمد و از همه مهم‌تر پیدایش شبکه تلویزیونی MTV موجب رونق این فرهنگ شد. ویدئو موزیک (کلیپ‌های) خوانندگان که از این تلویزیون پخش می‌شد نیز گاهی دیوارهای گرافیتی شده را نشان می‌داد. گرافیتی ابزاری برای تشخص جوانان می‌شود؛ رقابت گروه‌ها با انجام سبک-های مختلف شکل می‌گیرد و از این‌جا است که شهرداری‌ها به مقابله با آن‌ها می‌پردازند. مقابله‌ی که باعث می‌شود گرافیتی‌کارها حتی نسبت به گذشته پرکارتر شوند و این هنر را چون یک گرایش زیرزمینی توسعه دهند.

تا اوسط دهه ۱۹۸۰.م، گرافیتی نه تنها توسط نهادهای دولتی، اجتماعی و امنیتی محکوم می‌شد؛ بلکه توسط نهادهای رسمی هنر نیز مورد انتقاد قرار می‌گرفت؛ گرافیتی که با گنگ‌ها و جوانان عاصی آلوده به مواد مخدر همراه بود و دربردارنده مضامین غیراخلاقی بود. آن‌ها نظم معمول را می‌شکستند و تابع رفتارهای عرفی نبودند، لذا قوانینی برای جلوگیری از کار گرافیتی‌کاران تصویب شد. اما رفته-رفته، نهادهای رسمی هنر گرافیتی را پذیرفتند و آن را به نمایشگاه‌ها راه دادند. پذیرش گرافیتی زمانی رخ داد که جامعه از آن اشباع شد و پس از این دوره آن بیان متمایز و غیرمنتظره گرافیتی رنگ باخت و تا انتهای دهه ۱۹۸۰.م، گرافیتی به امری عادی بدل شد. این دوره، دوره پذیرش اقلیت‌های اجتماعی است؛ پست‌مدرن در اوج خود است و رهیافت‌های تفکر پست مدرن خود را نشان می‌دهد. گفتمان پست‌مدرن که گفتمان پذیرش تنوع از هر نوعی است و اقلیت‌های طرد شده اجتماعی را که به گرافیتی تشخص دادند، را پذیرا شد. گسترش شبکه‌های تلویزیونی و اختصاص برخی از این شبکه‌ها به موضوعات مورد نظر گروه‌های اقلیت، عامل مهمی در تعدیل حس طردشدگی بود؛ همان طور که مستند «Style Wars» در سال ۱۹۸۳.م ساخته شد و جایزه جشنواره فیلم ساندنس را در بخش مستند، به دست آورد. کیت هرینگ و کنی

شارف که در اواخر دهه ۱۹۷۰.م در مدرسه هنرهای تجسمی در نیویورک با هم آشنا شدند؛ مجذوب گرافیتی شدند. هرینگ به خاطر فیگورهای گچی مشهور بود که موضوعات بحث برانگیز را به تصویر می‌کشید؛ در حالی که شارف به خاطر تفسیرهای سرکشانه برآمده از فرهنگ عامه شهرت داشت. از سوی دیگر، باسکیت قبلاً با نام مستعار «SAMO» در صحنه گرافیتی حضور داشت. باسکیت به پاپ‌آرت گرایش داشت. اندی وارهول در دهه ۱۹۸۰ با باسکیت همکاری‌هایی داشت و این ارتباطات پذیرش گرافیتی را تسهیل می‌نمود (Bates, 2014: 37). گرافیتی علاقه افراد متعددی را در محافل هنری متعارف برانگیخت. کلاس اولدنبرگ گرافیتی را تحسین می‌کرد: «در ایستگاه منتظرید. همه چیز خاکستری و تیره است و ناگهان یکی از آن قطارهای گرافیتی به داخل می‌لغزد و مکان را مانند دسته گل بزرگی از آمریکای لاتین روشن می‌کند» (همان: ۳۶).

گروه ((United Graffiti Artists)UGA) متشکل از برخی گرافیتی‌کارهای فعال که در سال ۱۹۷۲.م توسط هوگو مارتینز[۱۴] تأسیس شد، نشان از رام شدن گرافیتی دارد. (UGA) اولین گروه سازماندهی شده از گرافیتی‌کارها بود و اولین گروهی که گرافیتی را به عنوان یک هنر رسمی تبلیغ کرد. مارتینز، دانشجوی جوانی که گروهی از نوجوانان گرافیتی‌کار را سازماندهی کرد تا گرافیتی را به عرصه هنر رسمی و درآمدزایی نزدیک کند. در سپتامبر ۱۹۷۳.م، (UGA) اولین نمایش گرافیتی را در گالری ریز (Razor gallery art) در سوهو برگزار کرد. هنری چالفانت، گروه (UGA) و گروه (NOGA (Nation of Graffiti Artists)، را اولین تلاش‌ها برای سازماندهی و مشروعیت بخشیدن به گرافیتی‌کارها به عنوان هنرمند قلمداد می‌کند. بسیاری از گرافیتی‌کارها که در مستند «Style Wars» حضور داشتند، کارشان را به گالری‌ها انتقال دادند، اگرچه حضور زودگذری داشتند. لویسون[۱۵]: «تگ‌نویسی کاری اغلب خطرناک و بالقوه کشنده است؛ اما خطرناک و غیرقانونی بودن آن را منحصر می‌کند. بین گرافیتی قانونی و غیرقانونی تفاوت‌های زیادی وجود دارد. این تفاوت‌ها مفهومی، سبکی و مبتنی بر زمان هستند. وقتی غیرقانونی بودن از بین می‌رود، هیجان آن نیز از بین می‌رود. تنها چیزی که باقی می‌ماند هجوم خلاقیت این کار است» (همان: ۳۶).

هرچه پذیرش جامعه بیشتر شد، جنبه اعتراضی گرافیتی تعدیل یافت و افول گرافیتی را به صورت یک جنبش مردمی به همراه آورد. گرافیتی در گام بعدی به یک جنبش بین‌المللی پذیرفته شده تبدیل می‌شود و به صورت یک سبک فرمالیستی در انواع هنرها نفوذ می‌کند.

گرافیتی و بیان اعتراضی نیویورک دهه ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ میلادی

گرافیتی‌کارهای فعال دهه ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰.م، بیش از هر چیزی به اعلان وجود خویش می‌پرداختند؛ آن‌ها از این که توسط جامعه فرادست و نظام حکومتی نادیده گرفته‌شده‌اند و وضعیت معاششان مورد بی‌اعتنایی بود و به لحاظ نژادی تحقیر می‌شدند به تنگ آمده بودند و خود را فریاد می‌زدند. الکساندر مک‌کری[۱۶] پدر گرافیتی مدرن آمریکا (نام مستعار کورن برِد)، در مرکز رشد جوانان (۱۹۶۵.م) به سر می‌برد. وی که عمده فعالیت‌هایش تگ‌نویسی بود، اولین تگ‌نویسی‌هایش را بر دیوارهای همین مرکز نوشت (white, 2014: 4).

گرافیتی‌کار (Graffiti creator) و گرافیتی آرتیست (Graffiti Creater) عناوینی هستند که برای فعالان این عرصه به کار می‌رود. گاهاً گرافیتی‌آرتیست را برای افراد حرفه‌ای و آموزش دیده که به گرافیتی روی آورده‌اند، به‌کار می‌برند و گرافیتی‌کار را به افرادی که خودجوش و آموزش ندیده‌اند، اطلاق می‌کنند؛ اما در ابتدای راه، آن‌ها قائل به هیچکدام از این نام‌ها نبودند حتی خود را تگ‌نویس خطاب نمی‌کردند؛ آن‌ها خود را بامبرز (Bombers) «بمب افکن» می‌نامیدند و عمل تگ‌نویسی را «بامبینگ» یا بمباران می‌خواندند. رَم اِل زی[۱۷] از گرافیتی‌کارهای قدیمی عنوان می‌کند: «ما به خودمان گرافیتی‌کار نمی‌گفتیم! این جامعه بود که این اسم را برای ما اختراع کرد. ما بامبر بودیم و در یک ارتش بودیم. ارتشمان به اینکه دیگران درباره‌یمان چه

فکر می‌کنند، اهمیت نمی‌داد و اصلاً اهمیتی به کسی نمی‌دادیم» (white, 2014: 6). در آن مقطع زمانی، جایی نبود که زیر بمباران تگ‌نویسان قرار نگرفته باشد. شهر نیویورک مورد حمله نسل نامرئی (گرافیتی‌کارها هویت خود را پنهان می‌کردند) دهه ۱۹۷۰ قرار گرفته بود. در یکی از مقالاتی که در مورد جنبش گرافیتی نوشته شده بود، عکسی از تگ‌های «اِستی‌های ۱۴۹» بر روی بدنه مترو دیده شده‌است و عکسش را در کنار تگ‌نویسیش چاپ کردند. شهروندان و پلیس نیویورک برای اولین بار چهره‌ی یکی از تگ‌نویسان پُرکار را می‌دیدند. یک ماه بعد در حال تگ‌نویسی در منطقه بروکلین دستگیر شد. چند بار نام خود را عوض کرد و با نام « Voice of The Ghello» به کارش ادامه داد. جوانان گرافیتی‌کار برای دستیابی به محیط‌های ناب‌تر از روی ریل راه‌آهن می‌گریختند. این فعالیت‌ها گاه مرگبار بود و جوانان دیوانه وار بدان دست می‌زدند (همان: ۶۳).

هنری چالفانت، هنرمندی بود که خود را به گرافیتی-کارهای برانکس نزدیک کرد و از فعالیت‌های آن‌ها عکاسی نمود و در آتلیه‌ی خود آن‌ها را پذیرا شد؛ در این راه مارتا کوپر[۱۸] گزارشگر نیویورک‌پُست که به هنرهای شهری علاقمند بود، وی را همراهی نمود. عکس‌های چالفانت از گرافیتی‌های بدنه قطارهای زیر زمینی نیویورک، در مجموعه‌ای مستند شد. اکثر مؤسس‌های انتشاراتی، آن را نمی‌پذیرفتند: «تنها دلیل رد کردن انتشاراتی‌ها این بود که آن‌ها می‌ترسیدند به خاطر معرفی گرافیتی با سیستم مشکل پیدا کنند» (همان: ۶۴). بالاخره این کتاب تحت عنوان «subway-art» توسط انتشارات « Thames & Hudson» (۱۹۸۴.م) منتشر شد تا مرجعی برای آثار گرافیتی باشد که اکنون اثری از آن‌ها نمانده است.

تصویر ۱- گرافیتی بدنه مترو، دهه هفتاد، نیویورک. منبع: (URL: 1)

گرافیتی‌کارها به دنبال حرکات اعتراضی، آزاد و جوان-گرایانه مادام در جنب و جوش بودند. اعلان وجود شاخصه اصلی کارشان بود؛ در واقع تگ‌نویسی، همان نام مستعار گرافیتی‌کار بود. اعتراض‌های اجتماعی با اعلان وجود درآمیخته و فعالیت گرافیتی‌کارها را بیشتر جهت‌دهی می‌کرد. مطرح‌ترین گرافیتی‌کارهای دهه ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰.م، عبارتند از: BIL ROCK, Cope2, DAZE, DONDI, Dondi White, Futura 2000, JON ONE, Kel 139, Kel 139, Phase 2, Seen TAKI 183, ZEPHYR.

لیدی پینک (ساندرا فابرا، متولد اکوادور)، برای یک دوره طولانی تنها هنرمند برجسته زن در صحنه‌ی گرافیتی نیویورک بود (Blackshaw & Farrelly, 2008: 44). در این دوره جنبش فمینیستی به‌عنوان، جنبشی اجتماعی در حوزه‌های مختلف پر رنگ شده بود. لیدی پینک نیز به‌عنوان یک دختر نوجوان عصیانگر دارای دیدگاه‌های فمینیستی بود: «بدون این‌که متوجه شوم یک فمینیست جوان بودم. دیگران فکر می‌کردند به واسطه زن بودن به‌عنوان گرافر، نمی-توانی از عهده کار بر بیایی و من باید ثابت می‌کردم که اشتباه می‌کنند» (URL: 1).

تصویر ۲- تگ‌نویسی لیدی پینک بر بدنه مترو و نقاشی دیواری با موضوع فمنیستی. منبع: (URL: 2)

تصویر ۳- تگ‌نویسی TAKI183 روزنامه نیویرک تایمز مقاله (۱۹۷۱) در مورد وی چاپ کرده بود. منبع: (URL: 3)

ارتباط گرافیتی با هیپ‌هاپ؛ ارتباطی ماهیتی نیست و گرافیتی مولد هیپ‌هاپ محسوب نمی‌شود؛ بلکه آن‌ها ارتباطی هویتی دارند. هیپ‌هاپ، با برگزیدن گرافیتی به‌عنوان یکی از نمودهای اصلی خود، باعث گسترش آن به نقاط دیگر امریکا و در گام بعدی گسترش جهانی آن شد. هیپ‌هاپ، حرکتی فرهنگی– اجتماعی است که در میان گروه‌های آفریقایی-آمریکایی‌ها و آمریکای لاتینی مقیم ایالات متحده و به خصوص ناحیه‌ای برانکس جنوبی نیویورک از اواخر دهه ۱۹۷۰.م آغاز شد. بخش‌هایی از این جنبش در قالب موسیقی در دهه ۱۹۸۰.م معرفی شد و نزد عامه محبوبیت یافت؛ تا جایی که در دهه ۱۹۹۰.م، این خرده فرهنگ، خود را به تمامی دنیا شناساند. واژه «هیپ‌هاپ» اولین بار در آهنگی با نام «شوق رپ-کارها[۱۹]» کاری از شئگر هیل گنگ[۲۰] به‌کار برده شد. چهار نمود اصلی هیپ‌هاپ عبارتند از: رپ‌خوانی، استفاده از دی‌جی، گرافیتی و رقص‌های خاص؛ گرافیتی را جزئی از این چهار مورد برشمرده‌اند که نشان از پویایی گرافیتی در تعامل با یک جنبش هنری و مردمی دارد.

پروفسور گریگوری اسنایدر[۲۱]، جامعه‌شناس کالج باروچ (Baruch College) دانشگاه نیویورک، بیان می‌کند: «اگر چه فرهنگ گرافیتی تقریباً همزمان با هیپ‌هاپ در اوایل دهه ۱۹۷۰.م ظهور کرد؛ اما در حقیقت از منابع فرهنگی گوناگونی نشأت گرفته‌است» (خباز، ۱۳۹۴: ۳۳). وی معتقد است هنرمندان گرافیتی در هر قشر اجتماعی و با هر نژاد، قومیتی، مذهب یا از هر سنی که باشند خود را به وسیله‌ی ظاهر خود، یا زبانی که صحبت می‌کنند یا لباسی که می‌پوشند، تعریف نمی‌کنند؛ بلکه به‌وسیله کاری که انجام می‌دهند، نمایان می‌سازند. وی گرافیتی را هنری آزاد می‌داند، زیرا برای دیدن آن نیازی به پول، دانش خاص، وسیله-ی مناسب، ماشین یا حتی کارت‌شناسایی نیست. به این دلیل است که گرافیتی الهام‌بخش چنین تنوعی از جوانان‌است (همان: ۳۳).

جف فرل[۲۲]، جامعه‌شناسی که در حوزه جرم‌شناسی فرهنگی (Cultural criminology) فعالیت می‌کند؛ در مقاله «جرائم مربوط به سبک زندگی» تلاش می-کند، فهم پدیدارشناختی از گرافیتی جوانان که آن را «مقاومتی آنارشیستی» می‌خواند، ارائه کند و نشان دهد که معنای گرافیتی در جزییات مربوط به اجرای آن نهفته است. فرل معتقد است که توجه به جزییات اجتماعی و وضعیتی جرائمی از این دست از چند نظر حائز اهمیت است. توجه به عوامل بلافصل وضعیتی، دغدغه‌های زیباشناختی خالقان آن‌ها، جمعی بودن گفتگوی شکل‌گرفته در هویت‌های خُرد فرهنگی، دینامیسم‌های قدرت و اقتدار قرارگرفته در معنا در فهم آن کاملاً ضروری است. بدین ترتیب گفتگو از فرهنگ جُرم تنها مربوط به عوامل زمینه‌ای ارتکاب آن نیست؛ بلکه به سبک و سمبولیسیم (بافت زیباشناختی) جلوه‌های بیرونی آن مربوط است (فرل، ۱۹۹۶: ۳۶۷).

برای بودریار، گرافیتی شگفت‌انگیز بود، شکلی از مخالفت که عصر سایبر توان بازداشتن آن را نداشت. او به روشنی به روح معترض گرافیتی که نوعی شورش علیه فضای تفکیک شده سرمایه‌داران شهری است، اشاره می‌کند و از آن خشنود است که جهان سایبر کنونی قدرت مقابله با آن را ندارد. وی در کتاب «مبادله نمادین و مرگ» در مورد گرافیتی نوشته‌است: «برای انجام آن نه به سازمان‌دهی توده‌های مردم و نه به آگاهی سیاسی نیاز بود. هزاران جوان مجهز به ماژیک و قوطی‌های اسپری رنگ برای برچیدن علائم شهری و در هم ریختن نظم نشانه‌ها کافی است. گرافیتی راهروهای زیرزمینی را پوشاند، درست همان-گونه که چک‌ها برای آزار دادن روس‌ها، اسامی خیابان‌های پراگ را تغییر دادند: کُنشی چریکی...» (کوثری، ۱۳۸۹: ۷۶).

گفتمان گرافیتی نیویورک در برابر گفتمان حکومت

آمریکا پس از اتمام جنگ جهانی دوم، به واسطه نقش تعیین‌کننده در اتمام جنگ، از وضعیت بی‌طرف نسبت به اتفاقات جهانی بیرون آمد؛ در حقیقت جنگ جهانی دوم، به آمریکا این باور را القاء نمود که موظف به

کنترل وضعیت جهان است و از سویی بازی قدرت که باعث ورود این کشور به گفتمان جهانی شد با این باور و در ادامه مناقشات بین‌المللی با روسیه به جنگ سرد ختم شد؛ جنگی که دلهره مادام را برای سالیان دراز، به همراه داشت. تبعات جنگ سرد، بحران موشکی کوبا، گسترش پایگاه‌های نظامی در کشورهایی که به لحاظ سیاسی جو ناآرامی داشتند و در نهایت جنگ ویتنام بود. همچنان که سرمداران در مناقشات جهانی دست به گریبان بودند؛ در داخل آمریکا نیز وضعیت ناآرامی حاکم بود: وضعیت اقتصادی به واسطه‌ی رکود اقتصادی، مک کارتیسمی در دهه ۱۹۵۰.م، رسوایی واترگیت در دهه ۱۹۷۰.م، اقدامات نژادپرستانه و خشن علیه شهروندان سیاه، فساد پلیس و گسترش مافیای مواد مخدر و... از سویی افزایش مصرف‌گرایی و تشویق به داشتن رویای بزرگ آمریکایی، افزایش مهاجرت و افزایش روز افزون فاصله طبقاتی، فشارهای روانی که به واسطه‌ی حرکت‌های بین‌المللی آمریکا صورت می‌گرفت، ترس از جنگ با روسیه، بیزاری از جنگ ویتنام، تخصیص بودجه برای این اقدامات در حالی که مردم به خاطر رکودها و بحران‌های مالی دهه‌های پیش، همچنان وضعیت نامساعد داشتند که باعث افزایش جرم و جنایت و زندگی ناسالم در بین جوانان شده بود.

مهاجرت گسترده سیاهان آمریکایی در دهه‌های اولیه قرن بیستم به شهر نیویورک، این شهر را به بزرگ‌ترین مرکز اقامت سیاهان در آمریکای شمالی تبدیل کرد. محله هارلم که سکونتگاه اصلی سیاهان آمریکایی در نیویورک محسوب می‌شد به سرعت در دوران منع خرید و فروش الکل رشد کرد. همان‌طور که شهر نیویورک به بزرگ‌ترین شهر جهان از نظر جمعیت در سال ۱۹۴۸.م تبدیل می‌شد به همان سرعت در دهه شصت و هفتاد میلادی رشد جرائم و درگیری‌های نژادی در این شهر افزایش یافت. با این وجود در دهه ۱۹۸۰.م موج تازه‌ای از مهاجران آمریکای جنوبی و مهاجران آسیایی، وارد نیویورک شدند؛ در این دوره نیویورک شاهد شکوفایی اقتصادی بود که ثبات و توسعه مالی را به همراه داشت و همچنین از شدت درگیری‌های نژادی کاسته شد و آمار جرائم شهری پایین آمد. نیویورک دهه ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰.م سرزنده و ملتهب بود، شهری پرجنبش، تنش‌زا؛ شاید فیلم «راننده تاکسی» (۱۹۷۶)، اثر مارتین اسکورسیزی بهترین معرف اضطراب نیویورک باشد. محله برانکس که شروع حرکت اولیه گرافیتی را در خود داشت، جزو محله‌های مهاجرنشین و فقیر نیویورک بود.

همان‌طور که عنوان شد حکومت آمریکا در دهه ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰.م، یک گفتمان جهانی با دال مرکزی برقراری عدالت در جهان و اعطای آزادی و برابری به همه‌ی مردم جهان را مطرح کرد؛ بر پایه این دال مرکزی وارد نبرد سرد با روسیه شد و تخاصمی شکننده چندین دهه جهان را ملتهب ساخت. همچنین تکیه بر همین دال مرکزی، آمریکا را وارد جنگ ویتنام نمود و دخالت در امور کوبا و دیگر کشورها را به همراه داشت. اما در درون آمریکا نیز گفتمان‌های مردمی شکل گرفت که در برابر گفتمان حاکم قرار می‌گرفت. گرافیتی و خرده‌فرهنگ هیپ‌هاپ از این نوع هستند. گرافیتی با توجه به طبقه اجتماعی خواستگاه‌اش و تمرکزش بر بیان اعتراضی مفصل‌بندی‌اش را شکل داد. دال‌های عدالت، برابری، عدم تبعیض نژادی و جنسیتی را در یک نظام معنایی جا داده بود. این گفتمان هویت خود را در تقابل و تخاصم با نظام معانی حاکم بر نهاد حکومت می‌یافت. در سوی دیگر نهاد حکومت که با دال‌هایی چون: آزادی، برقراری عدالت جهانی، رویای بزرگ آمریکایی، مبارزه با قدرت روسیه (جنگ سرد)، توسعه اقتصادی و رفاه جمعی در عرصه جهانی وارد گفتمان شد؛ در گفتمان با گرافیتی با دال‌های دیگر وارد عمل شد؛ و برای به حاشیه‌راندن گفتمان رقیب تلاش‌های گسترده‌ای صورت داد.

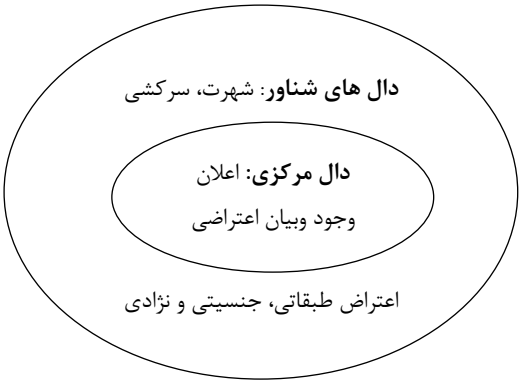
تونی شفرازی[۲۳]، از گالری‌داران مطرح نیویورک، فضای هنری نیویورک دهه ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰.م را چنین توصیف می‌کند: «در دهه هفتاد، اتفاقات زیادی در

حال وقوع بود. دهه‌ای که سبک‌ها یکی پس از دیگری سر بر می‌آوردند. دنیای هنر داشت فرسودگی و خستگی جنگ ویتنام و تأثیرات فرهنگی کلان آن را پشت سر می‌گذاشت» (شریفیان، ۱۳۸۶: ۱۹). دهه ۱۹۸۰.م، با خودآگاهی درباره هویت سیاسی همراه بود؛ یعنی همان زمانی که تونی شفرازی گالری خود را در منطقه سوهو در نیویورک تأسیس کرد. بسیاری از جوانان دورگه با هویت‌هایی مشخص، برای کاوش در مسائل نژادپرستی و همگون‌سازی فرهنگی به هنر متوسل شدند و همه چیز در دهه ۱۹۸۰.م دوباره گزینش شد. درباره دهه ۱۹۸۰.م می‌توان گفت که نخستین نشانه‌های گرایش‌های سیاسی نوین در این دهه دیده می‌شود (همان: ۱۹).

دون بریور[۲۴]، جامعه‌شناس دانشگاه واشینگتن، که به صورت گسترده گرافیتی را مورد بررسی قرار داده‌است، چهار ارزش اصلی شامل، بیان، قدرت، شهرت و سرکشی را برای گرافیتی عنوان کرده‌است. بدیهی است که بیان هنری را می‌توان برای هر شکلی از هنر به کار برد؛ اما سه ارزش دیگر نسبتاً برای گرافیتی منحصربه‌فرد هستند و نماد غبطه‌ی جوانان محروم‌اند. این عوامل انگیزش بخش را می‌توان برای توضیح علل اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی به وجود آمدن گرافیتی بیان کرد (خباز، ۱۳۹۴: ۳۰).

با توجه به موارد گفته شد و اینکه گرافیتی‌کارها خود را «بامبرز» می‌نمایدند که عضو یک ارتش هستند، می‌توان هویت اعتراضی عیان در فعالیتشان و اعلان وجود را دال مرکزی در مفصل‌بندی گفتمان گرافیتی دهه ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰.م، در نظر گرفت. از سویی به گفته دون بریور، شهرت، سرکشی، اعتراضات طبقاتی، نژادی و جنسیتی را می‌توان به عنوان دال‌های شناور مطرح نمود.

رشد گسترده گرافیتی در بین جوانان و محبوبیت آن به حدی بود که گرافیتی‌کارها، بی‌مهابا و شجاعانه برای نقاشی روی بدنه متروها جان خود را به خطر می‌انداختند؛ محله‌های برانکس، هارلم و دیگر محله‌های پایین نیویورک، سرشار از آثار تگ‌نویسی و



تصویر ۴- گفتمان گرافیتی دهه ۱۹۷۰و۱۹۸۰.م نیویورک.
منبع: (نگارندگان)

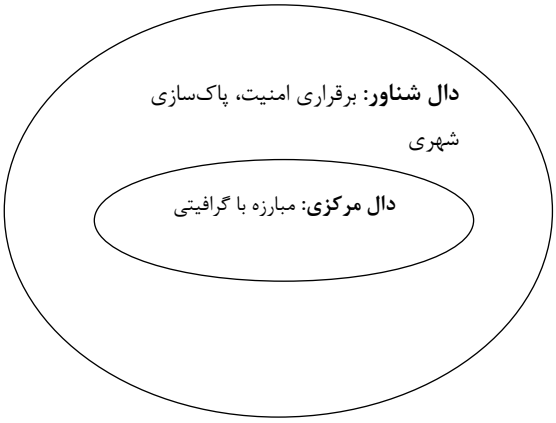
بمباران گرافیتی‌کارها بود. این گفتمان شهرداری نیویورک و نیروی پلیس آن را دچار چالش ساخت؛ در اقدامات اولیه، مأموران مترو جوانان خاطی را دستگیر و اسپری، ماژیک‌ها و شابلن‌ها را ضبط می‌کردند. از همان ابتدا برخوردی خصومت‌آمیز بین گرافیتی‌کارها و پلیس وجود داشت. پلیس اغلب با تحقیر و زور برخورد می‌کرد و جوانان را کتک می‌زدند و به آن‌ها فشار می‌آورد تا در ازای نرمش، دیگران را لو دهند (drop a dime «یک سکه بریزند»). رابطه خصمانه بین گرافتی‌کارها و پلیس یکی از عناصر مهم جوی شهر بود. به چالش کشیدن و فرار از دست پلیس بخشی از فعالیت گرافیتی بود؛ نمونه آن را در گرافیتی‌های که ثبت شده‌اند می‌توان دید؛ مثل گرافیتی که اسکمی (SKEME) روی بدنه مترو کشیده بود: «به پسران آبی‌پوش، اگر می‌توانید مرا دستگیر کنید» (URL: 2).

در ابتدا بدنه متروها تمیز نمی‌شد، چرا که هزینه‌بر و بی‌دلیل می‌نمود؛ اما با اوج‌گیری فعالیت گرافیتی‌کارها، اقدامات اولیه بی‌تأثیر ماند و لزوم فعالیت‌های جدی‌تری احساس شد. جان لیندسی، شهردار نیویورک که در سال ۱۹۶۵.م، سمت شهرداری را بر عهده گرفت؛ «کمپین ضد گرافیتی» (anti-graffiti campaign) را آغاز کرد. اوایل دهه ۱۹۷۰.م، به دستور وی بدنه واگن‌های مترو مرتباً تمیز می‌شدند، اما واگن‌های تمیز مثل بومی جدید برای گرافیتی‌کارها عمل می‌کرد (Bates, 2014: 33). شهردار ادوارد اروینگ (اد کخ)، که در سال ۱۹۷۷.م انتخاب شد، اولین مقام شهری

بود که به طور مؤثر بحران گرافیتی را کنترل کرد؛ تا سال ۱۹۷۸.م، تقریباً ۱۵ میلیون دلار سالانه برای حذف گرافیتی خرج می‌شد. نصب حصارهای سیم خاردار ویژه با ارتفاع دو اینچ با تیغه‌هایی که به فاصله دو اینچ فاصله داشتند و استفاده از سگ‌های نگهبان در محوطه مترو، از اقدامات وی بود. همچنین حصار ثانویه برای دور نگه داشتن سگ‌ها از ریل ساخته شد؛ سیستم دو حصاری که نوزده یارد طول داشت. همچنین رنگ‌آمیزی مجدد واگن‌ها آغاز شد، اما چهار ماه بعد، پس از اینکه ۸۵ درصد واگن‌ها در عرض یک هفته گرافیتی شدند، این برنامه رها شد (همان: ۳۴). رودولف‌جولیانی، شهردار نیویورک طی سال‌های ۲۰۰۱-۱۹۹۴.م قانونی وضع کرد که با دعوت چند جانبه از دستگاه‌های دولتی علیه معضل وندال‌های گرافیتی در شهر نیویورک به جنگ همه جانبه علیه جرائمی که «جرائم علیه کیفیت زندگی» نامیده می‌شد، انجامید. حتی قوانین ایالتی تصویب شدند که طی آن، فروش اسپری رنگ به جوانان زیر هجده سال غیرقانونی اعلام شد و تخطی از قانون جریمه‌ای بالغ بر ۳۵۰ دلار برای هر نفر به همراه داشت (خباز، ۱۳۹۴: ۳۰). در سال ۱۹۸۹.م «نهضت قطار پاک» (Clean Train Movement) اجرا شد؛ همچنین جولیانی در سال ۱۹۹۴.م «گروه ویژه ضد گرافیتی» (Anti-Graffiti Task Force) را ایجاد کند. این بخشی از موضع جولیانی در مورد جنایات «کیفیت زندگی» بود. وی تلاش‌های زیادی برای مبارزه با همه‌گیری گرافیتی انجام داد. یک خط تماس خاص برای شهروندان ایجاد شد تا موارد را گزارش کنند و یک تیم ۲۵ نفره با عنوان «چشم در خیابان[۲۵]» به‌کار گماشته شدند (URL: 3).

«جرائم علیه کیفیت زندگی» توسط یک نظریه جرم‌شناسانه‌ی پشتیبانی می‌شد، یعنی نظریه‌ی «پنجره شکسته»، نظریه‌ی که توسط جیمز ویلسون و جرج کلینگ[۲۶]، در دهه‌ی ۱۹۸۰.م مطرح شد. این دو، فرضیه‌ای را درباره‌ی رفتار جنایتکارانه مطرح کردند که به «تئوری پنجره شکسته» معروف است. استدلال آن‌ها چنین بود که جُرم پیامد اجتناب‌ناپذیر اختلال است. اگر پنجره‌ی ساختمانی بشکند، اما تعمیر نشود؛ افرادی که از آن محل عبور می‌کنند، با خود می‌پندارند که هیچ‌کس اهمیت نمی‌دهد. آن وقت پنجره‌های بیشتری شکسته می‌شوند، دیوارنگاشته‌ها ظهور می‌یابند و زباله‌ها روی هم انباشته می‌شوند. به احتمال زیاد، وقوع جُرم‌های بزرگ و سنگین هم وقتی بیشتر می‌شود که بی‌اعتنایی در جامعه مشهود شود. پژوهشگران بر این باورند که پیوند مستقیمی بین خرابکاری، خشونت خیابانی جامعه وجود دارد. این نظریه پایه روند پاک‌سازی جرائم در شهر نیویورک و گرافیتی بود (محسن‌پرور، ۱۳۹۳: ۱۶). در این‌جا سرکشی و قانون‌مداری با هم رقابت می‌کنند؛ تانگو گرافیتی سرکش و غیر قابل کنترل در برابر کنترل‌کنندگان شهر: ساختارهای قانونی، قدرت‌های نظارتی و تجهیزات تکنولوژیکی که کل شهر را تنظیم می‌کنند، در برابر گرافیتی‌کارها. طیف وسیعی از تکنیک‌های کنترل اعمال می‌شد. لیدی پینک عنوان می‌کند: «گرافیتی یعنی ما این‌جا هستیم... آن‌ها می‌خواهند جلوی ما را بگیرند؛ اما نمی‌توانند» (Ferrell, 1995: 35). حکومت، در قالب شهرداری نیویورک و پلیس شهری وارد عمل می‌شود؛ گفتمان حکومت با دال مرکزی مبارزه با گرافیتی مفصل‌بندی شده‌است. دال‌های شناور شامل برقراری امنیت، پاک‌سازی شهر از گرافیتی، از بین بردن جرائم، حفظ محیط شهری و ... نیز شکل گرفت.

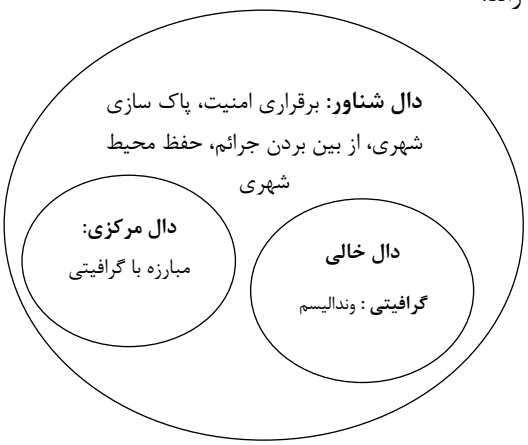
با شکل گرفتن دال مرکزی و شناور هر دو گفتمان و با گسترش منازعات بین آن‌ها، حکومت برای مقابله با گرافیتی به «تئوری پنجره شکسته» رجوع نمود و برنامه مقابله «جرائم علیه کیفیت زندگی» را مطرح ساخت. با این روش، دال خالی که در واقع همان بازنمایی وضعیت آرمانی و مطلوبی است که گفتمان‌های حکومتی سعی در ارائه آن در بهترین وجه ممکن



تصویر ۵- گفتمان حکومت برابر گرافیتی دهه ۱۹۷۰و۱۹۸۰.م نیویورک. منبع: (نگارندگان)

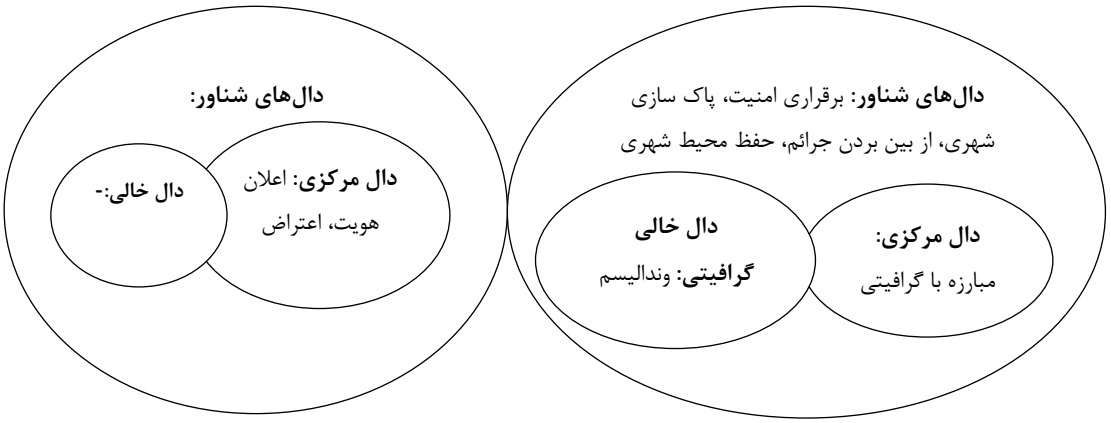
دارند، شکل گرفت. از سوی دیگر، این وضعیت بیانگر کوتاهی و قصور گفتمان رقیب در تأمین وضعیت مطلوب دارد. دال خالی عنوان می‌کند که گرافیتی، حرکتی وندالیسمی است تا جُرمی که به ظاهراً کوچک و بی‌خطر است اما طبق «تئوری پنجره شکسته» زمینه ایجاد جرائم بزرگ است، را محکوم و سرکوب نماید.

در ادامه نیروی حکومتی با اقدامات محکم و شدید در برابر گرافیتی قرار گرفت: هزاران دلار صرف پاکسازی روزانه متروها گشت؛ نیروهای پلیس در محیط‌های زیرگذر، متروها دو برابر شد، فروش اسپری به جوانان ممنوع گشت و برای آن جریمه در نظر گرفته شد و دستگیری جوانان گرافیتی‌کار در حین کار و... به این صورت حکومت با برجسته نمودن عواملی چون: امنیت، جرم زدایی، جرائم علیه کیفیت زندگی، آسیب به اموال عمومی، گرافیتی را منزوی ساخت و با تکیه بر موضوعاتی چون تئوری پنجره شکسته، حضور نیروهای امنیتی، پاکسازی متروها، آن را به حاشیه راند.

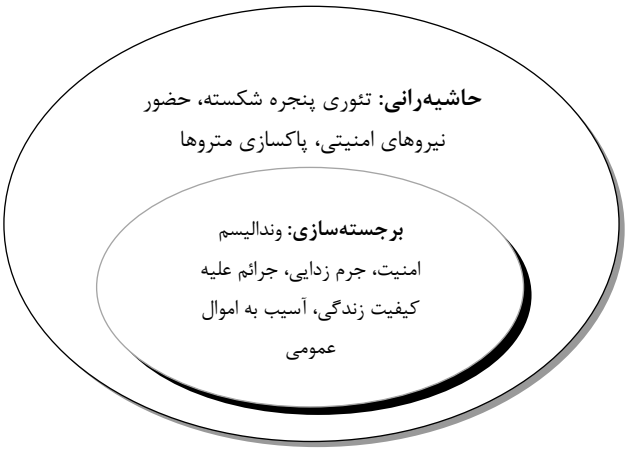


تصویر ۶- گفتمان حکومت برابر گرافیتی دهه ۱۹۷۰و۱۹۸۰.م نیویورک. منبع: (نگارندگان)

گفتمان گرافیتی دهه ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰.م برابر گفتمان حکومتی، بسیار جسورانه و شجاعانه صورت گرفت؛ کم پیش می آید که جنبش بصری مردمی و مستقل به چنین درجه‌ی از اشتهار برسد. ازاین‌رو گرافیتی نیویورک یک نمونه منحصربه‌فرد محسوب می‌شود که گفتمانی متمایز را شکل داد.



تصویر ۷- گفتمان حکومت برابر گرافیتی دهه ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰.م نیویورک. منبع: (نگارندگان)



تصویر ۸- گفتمان حکومت برابر گرافیتی دهه ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰.م نیویورک (برجسته‌سازی و حاشیه‌رانی توسط حکومت). منبع: (نگارندگان)

نتیجه‌گیری

گرافیتی به‌عنوان رسانه‌ی اعتراضی و جریان ساز، از زادگاه اصلی خود یعنی نیویورک در دهه ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰.م پا گرفت.

گرافیتی‌کارهای عاصی و جوانی که در آمریکا آن دوره به‌دنبال رسانه‌ی بیانی می‌گشتند؛ جوانانی که به واسطه تبعیض نژادی، فقر و معضلات زندگی حاشیه نشینی، نام خود را با ساده‌ترین ابزار، اسپری و ماژیک بر دیوارهای شهر به جای می‌گذاشتند. آنان خود را با این حرکت فریاد می‌زدند و به حکومتی که حاشیه نشینان را با معضلاتشان رها کرده بود، اعلان وجود می‌کردند.

سؤال پژوهش گرافیتی دهه ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰.م نیویورک چه مفصل‌بندی دارد و دال مرکزی گفتمان چیست؟

گفتمان انتقادی از مباحث حوزه جامعه‌شناسی دوره اخیر است که به روشنی چارچوبی را برای تحلیل مسائل اجتماعی نمایان می‌سازد. در این نگرش با مفاهیم کلیدی چون مفصل‌بندی، دال مرکزی، دال شناور، برجسته‌سازی، حاشیه‌رانی، گفتمان بین گروه‌ها و نهادهای اجتماعی قابل تحلیل است. در گفتمان حکومت علیه گرافیتی، گرافیتی به‌عنوان رسانه‌ی اعتراضی در اختیار جوانان عاصی و شورشی مورد حمله حکومت قرار گرفت. دال مرکزی حکومت در جهت تقابل با گرافیتی حفظ امنیت و با شعار «مبارزه با جرائم علیه کیفیت زندگی» آنان بر این اساس و به کمک دال شناور، نظریه «پنجره شکسته» که عدم رسیدگی به بی‌سامانی و جرائم کوچک را موجب بروز آسیب‌های اجتماعی بزرگ می‌دانست، و با توسل به دال خالی برقراری امنیت و جلوگیری از آسیب اموال عمومی، به حاشیه‌رانی گفتمان گرافیتی پرداختند. در این حاشیه‌رانی، برجسته‌سازی مبارزه با جرائم کوچک و برقراری امنیت بیش از همه به چشم می‌خورد و نحو حاشیه‌رانی بدین شکل بود که برای فروش اسپری به جوانان زیر هجده سال جریمه در نظر گرفته شد، گرافیتی به‌عنوان جرم مورد پیگرد قانونی قرار گرفت، شهردار نیویورک با برگزاری جلساتی همراه با مؤسسات دولتی دیگر، گرافیتی را تهدید علیه کیفیت زندگی اعلان نمود و گرافیتی معادل وندالیسم محسوب گشت. بدین صورت تگ‌نویسان جوان نیویورکی با برخورد صریح حکومت به عقب رانده شدند. گفتمان گرافیتی، گفتمانی اعتراض محور با دال مرکزی اعلان وجود و اعتراض، از نیویورک، به سایر شهرهای آمریکا و اروپا سرایت نمود؛ رفته رفته جنس بیان آن، تغییر یافت.

نتیجه پژوهش نشان می‌دهد که در نیویورک دهه هفتاد و هشتاد، گفتمان گرافیتی با دال مرکزی اعلان هویت و اعتراض، در برابر گفتمان حکومت با دال مرکزی برقراری امنیت قرار گرفته بود؛ از این جهت حکومت با برجسته‌سازی ایجاد امنیت و حفظ اموال عمومی به حاشیه‌رانی و مبارزه با گرافیتی‌کارها پرداخت.

گرافیتی نیویورک دهه ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰.م، برخاسته از جامعه هنری نبود؛ گرافیتی‌کارهای جوان، هنرمندان به نام و یا حتی هنرمندان آکادمیک نبودند. کارهای آن‌ها در حد تگ‌نویسی و نه خلق اثر هنری بود. آنان

دغدغه‌ی بیان هنری نداشتند؛ بیان اعتراضی و اعلان وجود عامل اصلی حرکت همه‌گیر و عاصیانه جوانان نیویورکی بود. رفتار آن‌ها و واکنششان در قالب گرافیتی، موجب ایجاد گفتمان در برابر حکومت گشت. در زمان حاضر، گرافیتی هویتی فرمالیستی پیدا کرده‌است و بسیاری را مجذوب خویش ساخته‌است؛ همچنین جشنواره‌ها و فستیوال‌هایی را برای آن در جهان برگزار می‌کنند و نکته جالب حمایت کشورها و نهادهای دولتی و هنری از گرافیتی است که این امر از سرچشمه‌ی جریان‌ساز گرافیتی دهه ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰.م نیویورک متمایز است.

پی‌نوشت

1. Ernesto Laclau
2. Chantal Mouffe
3. Craig Castleman
4. Janice Rahn
5. Johannes Stahl
6. Henry Chalfant
7. Jon Naar
8. Paul Cavalieri, Kenny Cavalieri
9. Yoav Litvin
10. Roger Gastman & Caleb Neelon
11. Zellig Harris
12. Discourse Analysis
13. Freight art
14. Hugo Martinez
15. Lewisohn
16. Darryl Alexander McCray
17. Ramm Ell Zee
18. Martha Cooper
19. Rapper s Delight
20. Sugarhill Gang
21. Gregory Snyder
22. Jeff *Ferrell*
23. Tony Shafrazi
24. Devon Brewer
25. Eyes on the Street
26. James Q. Wilson &George L. Kelling

تضاد منافع

دکتر نجیبه رحمانی، نویسنده مسئول در این مقاله، مدیر داخلی فعلی نشریه هنرهای کاربردی سمنان است، اما هیچ دخالتی در فرآیند ارزیابی این مقاله نداشته‌است. فرآیند داوری این مقاله توسط دیگر اعضای هیأت‌تحریریه در نشریه هنرهای کاربردی سمنان مدیریت شد.

منابع

- خباز، بهاره (۱۳۹۴)، هنر شهری دنیای بی‌مرز دیوارها رویکردکشورهای جهان به گرافیتی، *تندیس*، شماره ۳۱۷، ۳۱-۳۰.
- خباز، بهاره؛ تفضلی، جاوید (۱۳۹۴)، هنر جدید: گرافیتی. رویکرد اجتماعی_فرهنگی، *تندیس*، شماره ۳۲. ۳۳-۳۲.
- سجودی، فرزان؛ قاضی‌مرادی، بهناز (۱۳۹۱)، تأثیر گفتمان مشروطیت بر هنجارهای تصویری دوره قاجار، *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، سال چهارم*، شماره ۱، ۱۲۲-۹۳.
- شریفیان، وحید (۱۳۸۶)، خلاقیت بدون مرز (پرونده تونی شفرازی)، *تندیس*، شماره ۱۱۷، ۲۱-۱۸.
- فرکلا، نورمن (۱۳۷۹)، *تحلیل انتقادی گفتمان*، فاطمه شایسته‌پیران و دیگران. تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.
- کوثری، مسعود (۱۳۸۹)، گرافیتی به منزله هنر اعتراض، جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، شماره ۱، ۱۰۰-۶۵.
- محسن‌پرور، حمیده (۱۳۹۳)، بررسی مفاهیم و نظریه‌ها: گرافیتی از منظر فرهنگ بصری شهر، *رشد آموزش هنر*، شماره ۳۷، ۱۹-۱۶.
- مقدمی، محمدتقی (۱۳۹۰)، نظریه تحلیل گفتمان لاکلا و موفه و نقد آن، *معرفت فرهنگی و اجتماعی*، سال‌دوم، شماره ۲، ۱۲۴-۹۱.
- مریدی، محمدرضا؛ تقی‌زادگان، معصومه (۱۳۹۲)، تحلیل گفتمان‌های هنر در ژئوپولیتیک جهان اسلام، *فصلنامه مطالعات ملی*، سال چهاردهم، شماره ۲، ۹۷-۷۴.

References

- Bates. Lindsay (2014), *Bombing, Tagging, Writing: An Analysis of the Signifificance of Graffiffiti and Street Art*, (Masters Thesis), University of Pennsylvania. Philadelphia.
- Blackshaw.Ric .Farrelly.Liz (2008), *Street Ar*, Published: RotoVision.
- Erin.Alison (2008), *Girls Night Out: Female Graffiti Artists in a Gendered city*, Bowling Green, USA.
- Ferrell. Jeff (1995), *Urban graffiti: Crime, control, and resistance, in Youth and Society.27*, pp.73–92. Reprinted with permission from Sage Publications. Inc.
- Ferrell. Jeff (1996), *Crimes of style, in c.Greer (ed) (2010) Crime and media:a redder*, London, Routledge.
- White. Ashanti (2014), From Primitive to Integral: The Evolution of Graffiti Art, *Journal of Conscious EvolutionIssue 11*, California Institute of Integral Studies, 1-13.

- URL1: https://www.henrychalfant.com/ Accessed at 26-08-2022 9:17
- URL2: www.ladypinknyc.com/ Accessed at 25-11-2021 10:30
- URL3:http://graphics8.nytimes.com/packages/pdf/arts/taki183.pdf
  Accessed at 12-05-2022 20:43

CONTENTS

Investigating the Production Centers of Iran's Glass Works in the Islamic Era **5**

Hossein Sedighian [1]

Hamid Hasanalipoor [2]

[1] Assistant Professor, Department of Archaeology, Faculty of Literature and Humanities, Lorestan University, Lorestan, Iran.

[2] Assistant Pprofessor, Department of Archaeology, Faculty of Art and Architecture, Zabol University, Zabol, Iran. (Corresponding Author)

Study of the Relationship Between Text and Image in Luster Tiles of Ilkhanid Period **17**

Sediqeh Pourmokhtar [1]

[1] Assistant Professor, Art Research Department, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran. (Corresponding Author)

Analysis - Comparative Study of the Structure and Decorative Characteristics of the Tile Mihrab of Masjed-e Jame of Varzana **33**

Zahra Rashednia [1]

Ahmad Salehi kakhki [2]

[1] Ph.D. Graduate, Department of Archaeology (Islamic Period), Faculty of Conservation and Restoration, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran.

[2] Professor, Department of Archaeology, Faculty of Conservation and Restoration, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran. (Corresponding Author)

Research and Analysis of Bird Motif in Aqkand Pottery **51**

Atefe Fazel [1]

Abolfazl Abdollahifard [2]

[1] Assistance Professor, Faculty of Islamic Handicrafts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran. (Corresponding Author)

[2] Professor, Faculty of Visual Arts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran.

Analysis and Typology of Pottery (6th to 8th Centuries A.D.) in Maragheh Museum **65**

Mehdi Kazempour [1]

Sahra Saki [2]

[1] Associate Professor, Department of Archaeology, Faculty of Cultural Materials Conservation, Tabriz Islamic Art University, Tabriz Iran. (Corresponding Author)

[2] Master's Graduate, Department of Archaeology, Faculty of Cultural Materials Conservation, Tabriz Islamic Art University, Tabriz Iran.

Graffiti Protest Discourse in 70s and 80s in New York (Ernesto Laclau and Chantal Mouffe Theory) **83**

Hamideh Mahmoudzadeh [1]

Najibeh Rahmani [2]

[1] Assistant Professor, Department of Painting, Faculty of Architecture and Art, University of Guilan, Rasht. Guilan.

[2] Assistant Professor, Painting Department, Faculty of Art and Architecture, University of Sistan and Baluchestan, Zahedan, Iran. (Corresponding Author)

Semnan University

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

Scientific Journal of Faculty of Art, Architecture and Urban Planning

Vol. 5, Issue 2, Summer 2025
License Holder: Semnan University
Print ISSN: 2252-0260
Online ISSN: 2821-0670
Frequency: Quarterly
Director-in-Charge: Bita Mesbah
Editor-in-Chief: Abolghasem Dadvar

Editorial Board:

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

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

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