
بسم الله الرحمن الرحيم

میراث ایران‌زمین

دوره ۱، شماره ۱، بهار ۱۴۰۵
نشریه علمی پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری

فصلنامه میراث ایران‌زمین

صاحب امتیاز و ناشر: پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری

مدیرمسئول: سامرا سلیم‌پور

سردبیر: مصطفی گودرزی، معاون سردبیر: محمد افروغ

شاپا چاپی: ۱۶۴۷-۱۰۲۴

دوره ۱، شماره ۱، بهار ۱۴۰۵

هیئت تحریریه به ترتیب حروف الفبا

دکتر احمد اکبری: استاد تمام دانشکده معماری و هنر دانشگاه کاشان

دکتر محمد افروغ: دانشیار دانشگاه هنر اراک

دکتر آزاده پشوتنی‌زاده: دانشیار پژوهشگاه میراث فرهنگی

دکتر الهه پنجه‌باشی: دانشیار دانشگاه الزهراء(س)

دکتر علیرضا حسن‌زاده: دانشیار پژوهشگاه میراث فرهنگی

دکتر ابوالقاسم دادور: استاد تمام دانشگاه الزهراء(س)

دکتر فریده طالب‌پور: استاد تمام دانشکدهٔ هنردانشگاه الزهراء(س)

دکتر مصطفی گودرزی: استاد تمام دانشگاه هنهای زیبا

دکتر مهدی محمدزاده: استاد تمام دانشگاه آتاتورک

دکتر حکمت ملاصالحی: استادتمام دانشگاه تهران

دکتر مهران هوشیار: دانشیار دانشکدهٔ هنر دانشگاه سوره

هیئت اجرائی

مدیر اجرائی و داخلی: لیلا نفیسی‌نیا

پشتیبان سامانه: ناهید فیضی

طراح لوگو، ویراستار و صفحه آرا: بابک شیخ بیکلو اسلام

نشانی پایگاه: https://tna.richt.ir

پست الکترونیک: miraseiran@richt.ir

آدرس: تهران، خیابان امام خمینی (ره)، خیابان سی تیر، روبروی ساختمان موزه ملی ایران، پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری

شیوه نگارش مقالات فصلنامه میراث ایران‌زمین

با توجه به ماهیت مجله میراث ایران‌زمین و تلاش اعضاء هیات تحریریه در راستای کسب درجه علمی، تاکید محتوای این مجله تنها بر روی شیوه تنظیم و نگارش **مقالات پژوهشی** است و امکان انتشار انواع دیگر مقاله‌ها (نظیر: مقاله مروری، مقاله نظری و یا نامه به سردبیر) با تصمیم هیات تحریریه مجله پذیرفته و منتشر می‌شود.

❋ محتوای مقاله

محتوای مقاله با زمینه موضوعی مجله مرتبط باشد.

مقاله نبایستی پیش ازین برای هیچ یک از نشریات داخلی و یا خارجی ارسال و یا چاپ شده باشد.

پدیدآورندگان باید به مدت ٤ ماه پس از ارسال مقاله، از ارسال آن به فصلنامه دیگر خودداری نموده و در این مدت وضعیت مقاله ارسالی خود را از طریق سامانه الکترونیکی (یا مدیر داخلی) پیگیری نمایند.

❋ساختار مقاله

عنوان کامل مقاله: کاملا گویا، رعایت اختصار در حد امکان(۱۰ تا ۱۵ کلمه)، غیرتکراری و بیانگر محتوای مقاله

نکته: در صورتی‌که مقاله از پایان‌نامه یا طرح پژوهشی استخراج شده باشد؛ نبایستی عنوان مقاله به‌طور کامل شبیه به عناوین پایان‌نامه یا طرح پژوهشی مذکور باشد.

مشخصات پدیدآورنده(گان): شامل نام و نام خانوادگی بدون استفاده از عناوینی چون دکتر، پروفسور، مهندس و ... ، سمت و رتبه علمی، وابستگی سازمانی، کد ارکید، نشانی، شماره تماس و پست الکترونیک باشد. نویسنده مسئول (نویسنده پاسخگو) بایستی با علامت ستاره مشخص شود.

چکیده: فارسی و انگلیسی حداکثر به ترتیب ۳۰۰ و ۲۵۰ کلمه، با ذکر عنوان مقاله و کلیدواژه‌ها به تعداد ۳ تا۵ واژه که بایستی دقیقاً از متن چکیده استخراج شده باشند و به مفاهیم موضوعی اصلی مقاله اشاره کنند.

مقدمه: شامل طرح و بیان مسئله، اهداف و ضرورت پژوهش، پرسش و فرضیهٔ پژوهش به صورت جامع و در یک صفحه تنظیم شده باشد).

پیشینه پژوهش و توضیح موضوع با ذکر منبع: این بخش پس از مقدمه به‌صورت بخشی مستقل ارائه می‌شود که ابتدا مطالب مقدماتی درباره موضوع پژوهش بیان می‌شود. سپس، پیشینه‌های پژوهشی (شامل: آخرین و به روزترین مقالات منتشر شده) مرور می‌گردند. دقت شود که در مرور پژوهش‌ها نقاط ضعف و قدرت آنها بیان شود و استنتاجی منطقی از خلاء(های) پژوهشی موجود ارائه شود.

روش پژوهش: شامل طرح، روش یا رویکرد پژوهش، با توصیف دقیق روش کلی و روش خاص اجرای پژوهش، جامعه پژوهش، ابزارگردآوری داده‌ها و روش تجزیه و تحلیل داده‌ها است.

متن مقاله: شامل مبانی نظری، مطالعات و بررسی‌ها، یافته‌ها و بحث باشد.

نتیجه‌گیری: به گونه‌ای منطقی و مستدل همراه با جمع بندی موارد مطرح شده و شامل پاسخ به سؤال و بررسی فرضیات تحقیق در قالب ارائه یافته‌های پژوهش بدون ارجاع به دیگران باشد.

سپاسگزاری: قدردانی از همکاری و راهنمایی کسانی که در تهیه و تدوین مقاله نقش داشته‌اند. چنانچه مقاله کد اخلاق یا اجازه‌نامه یا مجوز انجام دارد، در این بخش کد مربوط ذکر شود).

تعارض منافع: این بخش نویسنده ضمن رعایت اخلاق نشر، باید تعارض منافع مقاله با مقالات، کتب، دستگاه‌های اجرایی و حمایت کننده را مشخص کند. اگر تعارض منافعی وجود ندارد نوشته شود: تعارضی در منافع انتشار این مقاله بین نویسندگان وجود ندارد و سپس سهم هر نویسنده را از مقاله شرح داده شود.

پی‌نوشت: (شامل برابرنهادهای انگلیسی و توضیحات ضروری درباره اصلاحات و مطالب مقاله است که باید به ترتیب شماره در متن و به صورت پی‌نوشت در انتهای مقاله درج گردد).

منابع و مآخذ: (به ترتیب حروف الفبا و برحسب نام و نام خانوادگی نویسنده مرتب گردد)

تصاویر، نمودار، طرح‌ها و جداول حداقل: (تعداد تصاویر، جداول و نمودارها حداکثر ۱۵ عدد . کیفیت تصاویر ۳۰۰ dpi و فرمت jpg با ذکر منبع و تعیین محل مناسب در متن)

❋ شیوه ارجاعات

ساختار کلی استناد دهی از روش APA (ویرایش هفتم) تبعیت می‌کند که به طور دقیق‌تر در سایت نشریه به آدرس https://tna.richt.ir/ منتشر شده است.

فهرست مقالات

بررسی تکنیک خراطی و لایه‌چینی با مطالعه آثار حسن رحمانی
مصطفی رضاپور، آرزو خانپور..... ۱

روایت عشق و آزادی در بازنمایی نقشمایه «بهرام و آزاده» در هنر ایران
زینب مرادیان قوجه‌بگلو، محمد میرشفیعی..... ۱۷

عوامل مؤثر بر پویایی پارچه‌های زربفت در عرصهٔ کارآفرینی
نرگس فخیمی..... ۳۵

کاربست رویکرد هرمنوتیکی در تحلیل سه نگاره از سه مکتب متفاوت
آپه‌نا اسفندیاری..... ۵۱

نقش ارتش در حفظ و نگهبانی از موسیقی بومی ایران در راستای مأموریت حفظ تمامیت ارضی کشور
کیومرث مولادوست، یحیی حسینائی..... ۷۱

مطالعه‌ای بر ساختار و نقش‌پردازی‌های قالی‌های دست‌بافت لچک-ترنج یزد (نمونه موردی: موزه فرش ایران)
سامرا سلیم‌پور آبکنار..... ۸۵

فصلنامهٔ میراث ایران‌زمین
نشریهٔ علمی پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری
دورهٔ ۱، شمارهٔ ۱، بهار ۱۴۰۵
شاپا چاپی: ۱۶۴۷-۱۰۲۴

بررسی تکنیک خراطی و لایه‌چینی با مطالعه آثار حسن رحمانی

An Examination of Woodturning and Lamination Techniques through the Study of Hassan Rahmani's Works

مصطفی رضاپور[۱]✉، ابوالفضل عبداللهی‌فرد[۲]، آرزو خانپور[۳]

۱. کارشناسی ارشد رشتهٔ هنرهای اسلامی، دانشکدهٔ هنرهای صناعی اسلامی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران. نویسنده مسئول: **mostafa.rezapour@tabriziau.ac.ir**
۲. دانشیار، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.
۳. استادیار، دانشکدهٔ هنرهای صناعی اسلامی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.

Mostafa Rezapour [1]✉, Abolfazl Abdullahi Fard [2], Arezu Khanpour [3]

1. MA in Islamic Arts, Faculty of Islamic Crafts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran.
Corresponding Author: **mostafa.rezapour@tabriziau.ac.ir**
2. Associate Professor, Faculty of Visual Arts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran.
3. Assistant Professor, Faculty of Islamic Crafts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran.

اطلاعات مقاله

تاریخ‌ها
دریافت: ۱۴۰۵/۰۱/۱۵
پذیرش: ۱۴۰۵/۰۳/۰۵

واژگان کلیدی
خراطی چوب
لایه‌چینی چوب
نقوش سنتی
هنرهای چوبی

چکیده

استفاده از چوب برای ساخت آثار کاربردی و تزیینی هزاران سال است که مورد توجه هنرمندان قرار دارد. در میان فنون پایه‌ای هنرهای چوبی، خراطی جایگاه ویژه‌ای دارد و به‌واسطهٔ نقش تاریخی خود در شکل‌دهی به مصنوعات چوبی اهمیت یافته است. با به‌کارگیری به‌روزرسانی‌های فنی توسط هنرمندان معاصر، این شیوه دستخوش تحولات قابل‌توجهی شده و به حوزه‌ای پویا در هنر چوب تبدیل شده است. بررسی خراطی و تلفیق آن با دیگر تکنیک‌های چوبی، که هر یک ویژگی‌های ساختاری و بصری خاص خود را دارند، زمینه‌ای ارزشمند برای تولید آثار معاصر با هویت اصیل ایرانی فراهم می‌آورد. این پژوهش با هدف بررسی فرایندهای خاص خراطی، به‌ویژه از منظر شیوه‌های ساخت و ایجاد نقوش، انجام شده و با مطالعهٔ موردی آثار حسن رحمانی، به تحلیل تحولات خراطی و لایه‌چینی می‌پردازد. در این راستا، شاخصه‌های اصلی لایه‌چینی در خراطی و نقش آن در خلق آثار جدید چوبی شناسایی شده و همچنین چگونگی نوآوری در هنر چوب از طریق ترکیب لایه‌چینی با دیگر تکنیک‌ها مورد مطالعه قرار گرفته است. از نظر روش‌شناختی، پژوهش حاضر از نوع کاربردی و با رویکرد توصیفی-تحلیلی انجام شده و اطلاعات آن از طریق مطالعات کتابخانه‌ای و تحقیق میدانی گردآوری شده است. یافته‌ها نشان می‌دهد که شیوهٔ لایه‌چینی نزد رحمانی واجد نوآوری‌های مهمی است که طی دو دههٔ اخیر در معاصرسازی ساخت و تزیین آثار چوبی در ایران تأثیرگذار بوده است. از مؤلفه‌های اصلی این رویکرد، استفاده از محتوای مفهومی و نقوش سنتی ایرانی است که موجب گسترش اهمیت لایه‌چینی در هنر معاصر شده است. افزون بر این، ترکیب لایه‌چینی با دیگر فنون چوبی در آثار وی زمینه‌ساز خلق گونه‌های جدیدی از هنر چوب شده است.

History
Received: April 4, 2026
Accepted: May 26, 2026

Keywords
Woodturning
Wood Lamination
Traditional Motifs
Wood Arts

Abstract: The use of wood for functional and decorative objects has engaged human craftsmanship for millennia. Among core woodworking practices, *woodturning* holds particular importance due to its long historical role in shaping wooden artifacts. Continuous technical refinements by contemporary artisans have transformed this practice into a dynamic field within modern wood art. Studying woodturning and integrating it with complementary wooden techniques, each with distinct structural and visual qualities, offers meaningful potential for creating contemporary works enriched with elements of authentic Iranian identity. This study examines the specific processes of woodturning, with emphasis on construction methods and the formation of ornamental motifs. Using the works of Hassan Rahmani as a case study, it investigates the evolution of woodturning and lamination techniques, identifies the essential characteristics of lamination within woodturning, and analyzes its role in generating new wooden artworks. The research also explores how combining lamination with other woodworking techniques can foster innovation in contemporary wood art. Methodologically, the study is applied in purpose and descriptive-analytical in approach, with data gathered through fieldwork and library research. The findings show that Rahmani's lamination technique embodies significant innovations that have contributed to the modernization of wooden construction and decorative methods in Iran over the past two decades. Central to his approach is the use of thematic content and traditional Iranian motifs, which has strengthened the contemporary relevance of lamination. Moreover, Rahmani's integration of lamination with other wooden techniques has enabled the development of new artistic forms within the field of wood art.

استناد: رضاپور، مصطفی، عبداللهی‌فرد، ابوالفضل، خانپور، آرزو (۱۴۰۵). بررسی تکنیک خراطی و لایه‌چینی با مطالعهٔ آثار حسن رحمانی. *میراث ایران‌زمین*، ۱(۱)، ۱ـ ۱۵.
https://doi.org/10.22034/TNA.1.1.1

© ۱۴۰۵ (۲۰۲۶) نویسندگان مقاله، فصلنامهٔ میراث ایران‌زمین، مجلهٔ علمی گروه پژوهشی هنرهای ملی، پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری.

مقدمه

بهره‌مندی از چوب برای ساخت آثار کاربردی از هزاران سال پیش تاکنون رواج داشته و از آن در ساخت لوازم منزل و وسایل تزیینی استفاده می‌شده است. کاربرد چوب منحصر به نجاری و ساخت محصولات کاربردی نبوده، بلکه فنون مختلف رشته چوب از جمله منبت‌کاری، معرق‌کاری، خاتم‌کاری، ارسی‌سازی و خراطی نیز در تزیین آثار چوبی به وفور به کار رفته‌اند. هنر خراطی از جمله صنایع‌دستی ایران است که از دیرباز تاکنون رواج داشته و طرفداران خاص خود را یافته است. تکنیک خراطی به ساخت اشیای چوبی با شکل مدور اطلاق می‌شود.

تحولات هنر خراطی چوب در دوره معاصر، هم در نقوش به کار رفته و هم در شیوه اجرا قابل مشاهده است. امروزه تکنیک لایه‌چینی در خراطی، امکان بهره‌مندی از نقوش و فرم‌های متنوع را در این شیوه فراهم کرده است. برای آشنایی با تحولات صورت‌گرفته در دوره معاصر در حوزه نقش و شیوه اجرا در خراطی چوب، لازم است آثار هنرمندان شاخص این عرصه مطالعه شود. ازاین‌رو در پژوهش حاضر، با بررسی آثار شاخص یکی از هنرمندان برجسته این حوزه، به تحلیل تحولات تکنیک و نقوش به کاررفته در شیوه خراطی و لایه‌چینی پرداخته می‌شود.

بررسی شیوه‌های شکل‌گرفته در فرایند ساخت و تزیین آثار چوبی در دوره معاصر توسط هنرمندانی که نقش مؤلف و سازنده دارند، می‌تواند تبیین‌کننده الگوهای تحول و خلاقیت در ساخت آثار چوبی باشد. ازاین‌رو، این پژوهش به بررسی تحولات تکنیک خراطی و لایه‌چینی در آثار هنرمند شاخص معاصر، استاد حسن رحمانی، می‌پردازد. اهداف پژوهش عبارت‌اند از: مطالعه تکنیک خراطی چوب از لحاظ اجرایی و تغییر و تحولات آن در دنیای معاصر، و نیز تلفیق آن با دیگر تکنیک‌های چوبی. پرسش‌های مطرح در این زمینه عبارتند از: شاخصه‌های اصلی شیوه لایه‌چینی در خراطی برای خلق آثار چوبی چیست؟ و چگونه می‌توان با ترکیب این تکنیک با دیگر فنون چوبی به آثار جدیدی دست یافت؟ روش تحقیق توصیفی-تحلیلی است و گردآوری مطالب به‌شیوه میدانی و کتابخانه‌ای انجام شده است. نتایج حاکی از آن است که پیشرفت‌های صورت‌گرفته در این حوزه از سده چهاردهم شمسی به بعد، آثار ایرانی را کاملا از آثار سایر کشورها متمایز کرده است. خراطی به عنوان یکی از تکنیک‌های چوبی پیشتر بیشتر برای ساخت آثار کاربردی به کار می‌رفت، اما با پیشرفت علم و فناوری، این تکنیک نیز تحول یافته و امروزه آثار خراطی در سطح وسیعی با نقوش خاص و رنگ‌های متنوع خلق می‌شوند. بررسی تکنیک‌های چوبی ابداع‌شده در دنیای معاصر بسیار اندک است و با توجه به پیشرفت‌های روزافزون، نیاز به مطالعات میدانی از این تکنیک‌ها احساس می‌شود تا بتوان از آن‌ها در اجرای آثار چوبی بهره برد و با تلفیق این تکنیک‌ها به راه‌های نوین دیگری دست یافت.

پیشینه تحقیق

تحقیقات و مطالعات صورت‌گرفته در حوزه خراطی را می‌توان در منابع زیر مشاهده کرد:

- در کتاب «میراث مکتوب خراطی، بازشناسی هنر/صنعت خراطی در سازه‌های چوبی» تألیف رحمان شاه‌محمد اردبیلی (۱۳۸۹)، به تاریخچه این تکنیک و روش‌های کار از گذشته تا امروز پرداخته شده است.
- در کتاب «خراطی» نوشته داود ملائی اونجی (۱۳۸۸)، تاریخچه، تکنیک و شیوه ساخت آثار با دستگاه خراطی بررسی شده است.
- کتاب «آموزش جامع هنر خراطی» تألیف ابراهیم شفیعی (۱۳۹۹) نیز به آموزش تکنیک خراطی اختصاص دارد.
- پایان‌نامه کارشناسی ارشد با عنوان «طراحی و ساخت ظروف چوبی کاربردی بر اساس نقوش درهای دوره تیموری (مطالعه موردی: در چوبی مسجد ازغد خراسان)» توسط فاطمه تختی (۱۳۹۸) به مطالعه نقوش مسجد ازغد و انواع ظروف کاربردی پرداخته و در نهایت به ساخت یک ظرف چوبی خراطی‌شده با نقوش الهام‌گرفته از در چوبی مسجد ازغد انجامیده است.
- پایان‌نامه کارشناسی مصطفی رضاپور (نگارنده) با عنوان «به‌کارگیری طرح زیرگنبد مسجد شیخ لطف‌اله اصفهان در طراحی و ساخت ظروف چوبی» (۱۳۹۵) که در آن نخست نقوش زیرگنبد مسجد شیخ لطف‌اله مطالعه و سپس این نقوش در ظرف لایه‌چینی‌شده به کار رفته است.
- پایان‌نامه کارشناسی با عنوان «طراحی و ساخت ظروف لایه‌چینی با الهام از نقوش گلیم شاهسون» نوشته محمد داداش‌زاده (۱۳۹۵) که به مطالعه نقوش گلیم شاهسون پرداخته و بر اساس آن ظرف لایه‌چینی اجرا شده است.

روش تحقیق

مطالعات انجام‌گرفته در این تحقیق به روش توصیفی-تحلیلی بوده و بخش اصلی اطلاعات از طریق مصاحبه با اساتید این حوزه گردآوری شده است. ازاین‌رو، گردآوری اطلاعات به صورت میدانی و کتابخانه‌ای به طور همزمان انجام گرفته است. برای دستیابی به اهداف پژوهش، به طور هدفمند با استاد صاحب‌سبک این رشته، استاد حسن رحمانی، مصاحبه شده است. ایشان دارای مدرک درجه یک هنری (معادل دکتری) در حوزه هنرهای چوبی بوده و به عنوان هنرمند پیشگام در حوزه لایه‌چینی چوب شناخته می‌شوند که در دو دهه اخیر، شیوه لایه‌چینی چوب را در فضای هنری و دانشگاهی ایران متداول ساخته‌اند. ازاین‌رو، در زمینه خراطی، آثار ایشان و سیر تحول هنری آن‌ها مورد بحث و بررسی قرار می‌گیرد.

تاریخچهٔ آثار چوبی در ایران

چوب یکی از فراوان‌ترین و در عین حال در دسترس‌ترین محصولات طبیعی در اختیار بشر از گذشته تا امروز بوده است. آثار ساخته‌شده از چوب نسبت به آثار دیگر در طول زمان بیشتر دچار فرسایش می‌شوند و به دلایل طبیعی، عمر کوتاه‌تری دارند (ملائی اونجی، ۱۳۸۸: ۶). به همین دلیل، مدارک و اسناد باستانی به‌ویژه در ارتباط با چوب بسیار اندک است؛ اما از طریق آثار مکتوب برجای‌مانده از ادوار مختلف و نوشته‌های مورخان می‌توان دریافت که در ایران باستان نیز صنایع چوب و استفاده از این ماده مهم از رونق قابل‌توجهی برخوردار بوده است. در حدود ۴۲۰۰ سال پیش از میلاد، از چوب برای ساخت خانه استفاده می‌کردند. وجود نقش یک استوانه متعلق به ۳۰۰۰ سال پیش از میلاد که از شرق به دست آمده، نشان‌دهنده رواج استفاده از چوب برای وسایلی از قبیل نرده‌بان در این دوره است (یاوری و همکاران، ۱۳۹۱: ۱۲۲). از مهم‌ترین شواهد استفاده ماهرانه ایرانیان از چوب، آثار به دست آمده از شهر سوخته مربوط به ۵۰۰۰ سال پیش است. در شهر سوخته، آثار چوبی دیگری مانند جعبه، قاشق، تخته‌نرد و ... نیز یافت شده است (طاهری، ۱۳۹۸: ۴۰۴). یکی دیگر از آثار برجای‌مانده از چوب متعلق به ۳۰۰۰ سال پیش است که از تپه حسنلو به دست آمده؛ این اثر پایه‌میز است که به شیوه خراطی کار شده و بر اثر آتش‌سوزی به زغال تبدیل شده است (ملائی اونجی، ۱۳۸۸: ۱۶) (شکل ۱).



شکل ۱: پایه میز مرمت شده تپه حسنلو (ملائی اونجی، ۱۳۸۸: ۱۶)

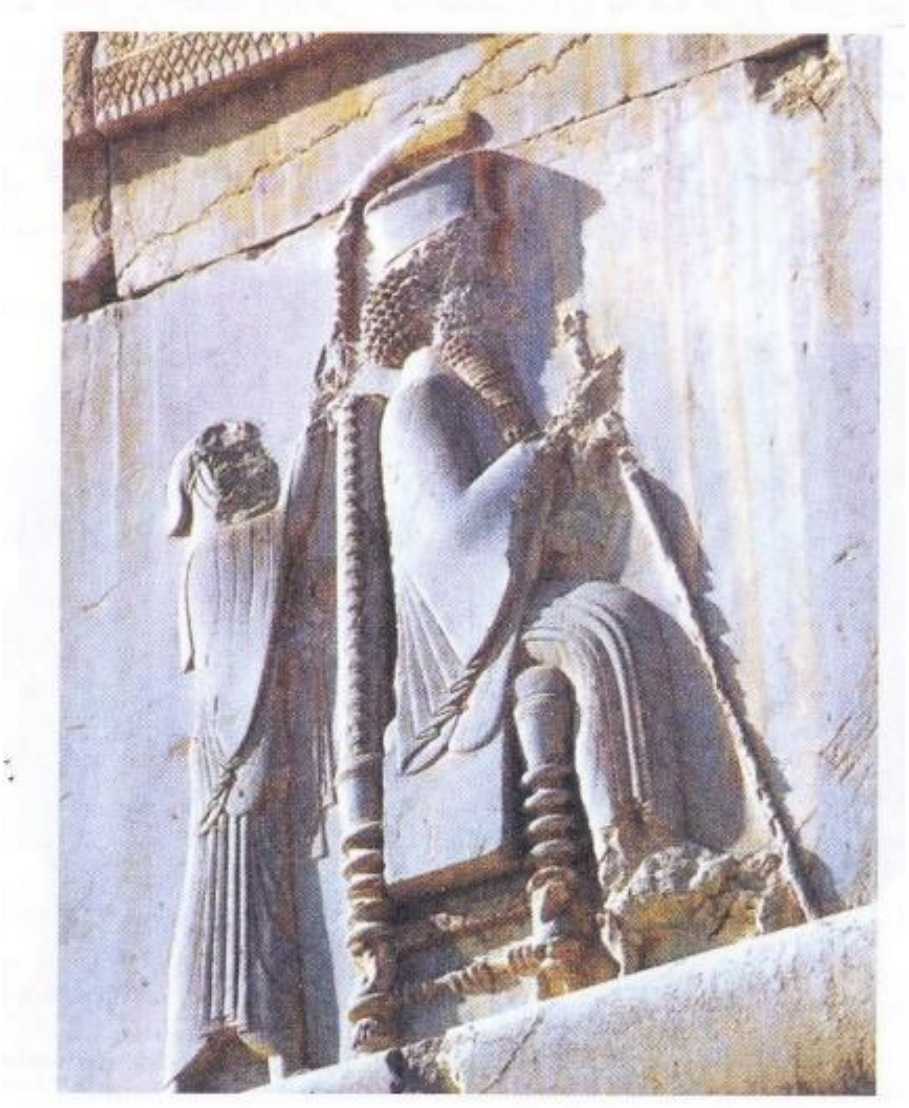
با توجه به اسناد موجود، در دوره هخامنشیان از چوب در ساخت ادوات جنگی، وسایل کشاورزی، کشتی‌سازی و خانه‌سازی استفاده می‌شد و این روند تا زمان ظهور اسلام ادامه داشت. در دوره اسلامی، رویکردی جدید به کارگیری چوب، آن هم به میزان قابل توجه، در ساخت بناها و آرایه‌های تزیینی مساجد و آرامگاه‌ها دیده می‌شود. از جمله این آثار می‌توان به منبر، صندوق قبر و رحل قرآن اشاره کرد که تزیینات متنوعی بر روی آن‌ها به کار رفته است؛ از جمله تکنیک‌های منبت، گره‌چینی، مقرنس‌کاری و غیره (شجاع‌نوری، ۱۳۹۴: ۲۳-۲۲). صنایع چوبی ایران در طی سالیان متمادی تنوع و زیبایی بسیاری یافته و با روش‌های ساخت و تزیین متفاوتی اجرا می‌شوند. یکی از این تکنیک‌های چوبی، تکنیک خراطی و لایه‌چینی در دوره معاصر است که توسط هنرمندان معاصر دستخوش تحولات بسیاری از حیث ساختار و نقوش مورد استفاده شده است.

تاریخچهٔ هنر خراطی در ایران

خراطی از روش‌های اصلی ساخت آثار چوبی است. بر اساس نظر زبان‌شناسان، این کلمه از صدای «خرت خرت» دستگاه و تراشیده شدن چوب گرفته شده است (شاه‌محمد اردبیلی، ۱۳۸۹: ۱۳). در کتاب «خراطی» نوشته داود ملائی اونجی، تعریف دیگری ارائه شده است: کلمه خراطی برگرفته از لغت تازی «خرط» به معنای «تراشیدن چوب و برابر ساختن آن»، «دست مالیدن بر درخت تا برگ آن فرو ریزد» و «پوست چوب باز کردن» آمده است. البته در فارسی معادل آن را تراشیدن، رندیدن و خراشیدن دانسته‌اند (ملائی اونجی، ۱۳۸۸: ۵).

به طور کلی، تراشیدن دورانی چوب به وسیله چرخ خراطی[1] و مغار برای ساخت اشیایی با حجم متقارن و مدور را خراطی می‌گویند. این روش برای شکل‌دهی سطح بیرونی و درونی اشیا به کار می‌رود و محصولاتی از قبیل نرده، پایه میز و صندلی، ظروف مدور و غیره با آن ساخته می‌شود (یاوری، ۱۳۹۳: ۱۹۸). این تکنیک جزو شیوه‌هایی است که برای ساخت آثار چوبی بسیار مورد استفاده قرار گرفته و قدمتی چند هزار ساله دارد.

از قدیمی‌ترین آثار برجای‌مانده از دوره باستان با تکنیک خراطی، پیشتر در بخش تاریخچه چوب به آن اشاره شد. وجود این اثر نشان‌دهنده سابقه طولانی این هنر در کشورمان است. پس از این نمونه، اثر دیگری از دوره پیش از اسلام باقی نمانده است، اما با توجه به حجاری‌ها و نقوش به دست آمده می‌توان به وجود این تکنیک در دوره‌های گذشته پی برد. یکی از این نمونه‌ها متعلق به قرن هفتم یا هشتم پیش از میلاد است که در منطقه شوش برجای مانده؛ در این نقش برجسته، تصویر دوکی دیده می‌شود که با تکنیک خراطی ساخته شده است (شاه‌محمد اردبیلی، ۱۳۸۹: ۱۹). نمونه دیگر، نقش برجسته‌های تخت جمشید است که بر اساس آن، تخت داریوش هخامنشی با فناوری خراطی ساخته شده بوده است. تخت‌هایی از این نوع نه تنها در دوره هخامنشی، بلکه در دوره اشکانی نیز قابل مشاهده است (شکل ۲) (ملائی اونجی، ۱۳۸۸: ۱۶).



شکل ۲: نقش برجسته موجود در تخت جمشید (ملایی اونجی، ۱۳۸۸: ۱۶)

در دوران اسلامی نیز از تکنیک خراطی استفاده‌های گسترده‌ای می‌شد. یکی از نمونه‌های باقی‌مانده از این تکنیک، متعلق به منبر بوانات فارس است که هم‌اکنون در موزه ملی ایران نگهداری می‌شود. این منبر در دوره ایلخانی ساخته شده و قطعاتی در آن وجود دارد که به شیوه خراطی تراشیده شده‌اند (شکل ۳).

[1] woodturning



شکل ۳: بخش خراطی شده از منبر بوانات فارس متعلق به دوره ایلخانی، موزه ملی ایران (نگارنده).

ژان شاردن[۲]، سیاح فرانسوی، در سیاحت‌نامه خود درباره خراط‌های دوره صفوی شرح مفصلی بیان کرده است که نشان می‌دهد در این دوره به این تکنیک توجه ویژه‌ای می‌شده است. همچنین اوژن فلاندن[۳] و پاسکال کست[۴]، دو هنرمند فرانسوی، تصویری از دکان خراطی در دوره قاجار کشیده‌اند (شکل۴) (ملائی اونجی، ۱۳۸۸: ۱۹).



شکل ۴: نقاشی از دکان خراطی در دوره قاجار، اثر اوژن فلاندن و پاسکال کست (ملائی اونجی، ۱۳۸۸: ۱۹).

[2] Jean Chardin

[3] Ejon Flanden

[4] Pascal Kast

دوره قاجار مقارن با انقلاب صنعتی بود و در این دوره دستگاه‌های برش ظهور یافتند که باعث تولید قطعات چوبی بیشتری شد. به همین دلیل، با تکنیک خراطی، وسایل مصرفی جدیدی ساخته گردید (کریمیان و عطارزاده، ۱۳۹۰: ۱۰۷). این روند در دوره معاصر به یکی از اصلی‌ترین شیوه‌های ساخت و تزیین آثار چوبی تبدیل شده است که مورد توجه هنرمندان و مخاطبان معاصر قرار دارد.

مطالعه شیوه‌های خراطی

خراطی چوب با دستگاه خراطی به طور کلی با دو شیوه اصلی انجام می‌شود: الف) بیرون‌تراشی، ب) داخل‌تراشی (کاسه‌تراشی). با پیشرفت تکنولوژی و ساخت ابزارهای جدید، امروزه هنر خراطی با خلاقیت‌های چشم‌گیری روبه‌رو شده است که خراطی لایه‌چینی و خراطی خارج از مرکز از جمله این نوآوری‌ها محسوب می‌شوند.

تکنیک بیرون‌تراشی

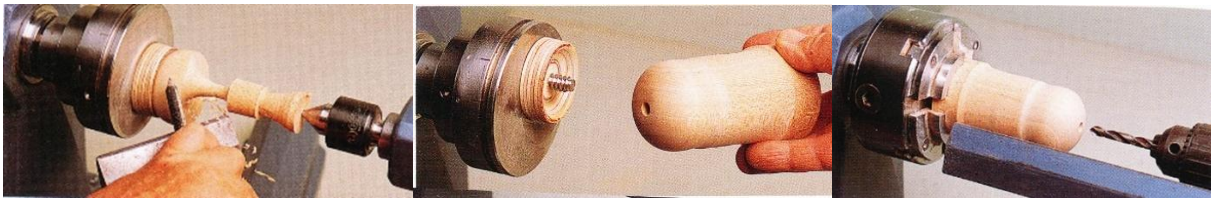
در این تکنیک، یک تکه چوب بین دو فک ثابت و متحرک دستگاه قرار می‌گیرد و فرایند تراش یا باربرداری از چوب با استفاده از انواع مغار تراش انجام می‌شود. در این شیوه، بافت چوب در موازات محور دوران دستگاه قرار دارد و تراش‌هایی به شکل محدب و مقعر در سطح بیرونی چوب ایجاد می‌شوند. میل‌تراشی، تراش مهره‌های شطرنج، پایه‌های مبل، نرده‌های پله و غیره با این روش انجام می‌گیرد (شکل ۵) (رضاپور، ۱۴۰۲: ۳۱).



شکل ۵: تکنیک بیرون‌تراشی در خراطی (نگارنده)

تکنیک خراطی خارج از مرکز

دستگاه خراطی قطعه چوب را به صورت دورانی حول محور خود می‌چرخاند و وقتی چوب در مرکز دستگاه قرار گیرد، نقش ایجادشده قرینه خواهد بود. اگر چوب در مرکز دستگاه قرار نگیرد، فرم حاصل قرینه نخواهد شد. امروزه از این ویژگی برای ساخت آثار هنری خاص که نیاز به طراحی و محاسبات هندسی دارند استفاده می‌شود و آثار متنوع و خلاقانه‌ای اجرا می‌گردد (شکل ۶) (رضاپور، ۱۴۰۲: ۳۴).



شکل ۶: تکنیک خراطی خارج از مرکز (Darlow, 2008 : 130)

تکنیک داخل‌تراشی (کاسه‌تراشی)

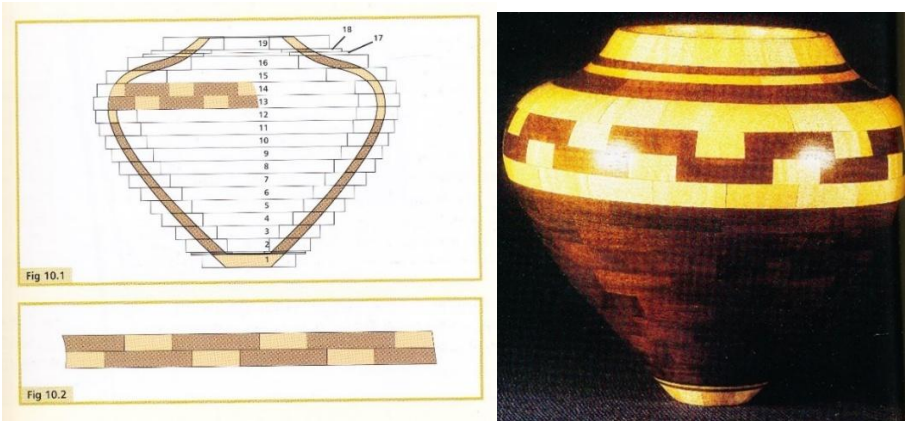
در این روش، نه تنها بیرون کار تراش داده می‌شود، بلکه داخل کار نیز تراش خورده و توخالی می‌گردد. انواع جام‌ها، لیوان‌ها، کاسه‌ها، ظروف دردار مانند قندان و گلدان از جمله آثاری هستند که با این شیوه تولید می‌شوند (شکل ۷).



شکل ۷: تکنیک داخل‌تراشی در خراطی (نگارنده)

مطالعه شیوه لایه‌چینی

لایه‌چینی از روش‌های جدید خراطی است که موجب تنوع نقش و رنگ در تولیدات خراطی شده است. در این روش، به جای استفاده از یک یا چند قطعه محدود و یک‌رنگ چوب، قطعات متعدد و رنگارنگی از چوب به کار می‌رود. این قطعات گاه نقش شطرنجی زیبایی می‌سازند و سپس به صورت لایه‌چینی روی هم چسبانده می‌شوند. در پایان، بدنه ناصاف با خراطی شکل داده و صاف می‌شود (شجاع‌نوری، ۱۳۹۴: ۱۰۴) (شکل ۸).



شکل ۸: تکنیک لایه‌چینی در خراطی (Hampton, 2003 : 77)

در این شیوه، با توجه به نحوه چیدمان چوب‌های رنگی، می‌توان از چوب‌های دورریز کارگاه‌های هنری در ساخت آثار خراطی بهره برد.

روش کار لایه‌چینی

ابتدا برای این کار، فرم بیرونی اثر مورد نظر ترسیم می‌شود (تصویر ۱ از جدول ۱) و سپس برای آن لایه‌هایی بر اساس ضخامت چوب در نظر گرفته می‌شود (تصویر ۲ از جدول ۱). پس از آن، به همان ضخامت چوب، خطوط روی فرم کار ترسیم می‌گردد. بعد از اینکه تعداد لایه‌ها مشخص شد (تعداد لایه‌ها به دلخواه است)، برای هر درف از آن قطعات، کار در ۳۶۰ درجه به قطعات زوج تقسیم می‌شود. وقتی قطعات کار مشخص گردید، ۳۶۰ درجه محیط دایره به تعداد قطعات تقسیم می‌شود؛ زاویه به‌دست‌آمده، اندازه شکل برش ذوزنقه را مشخص می‌کند.

برای پیدا کردن محیط هر لایه، شعاع دایره را در ۲ ضرب کرده، سپس در ۱۴/۳ ضرب می‌کنند تا عدد به‌دست‌آمده (محیط دایره) به تعداد قطعات هر لایه تقسیم شود و طول هر قطعه به دست آید. تمامی قطعات پس از برش به شکل ذوزنقه درمی‌آیند (تصویر ۳ از جدول ۱). لازم به ذکر است که پس از آماده‌سازی طرح و مشخصات آن و تعیین اینکه با چه رنگ‌هایی از چوب باید طرح مورد نظر اجرا شود، به آماده‌سازی چوب اقدام می‌گردد.

ابتدا چوب‌های رنگی را بر اساس طرح به صورت شمش درمی‌آورند (تصویر ۴ از جدول ۱) سپس برش داده می‌شود. ضخامت و ابعاد کلی شمش‌ها در قسمت تقسیم‌بندی لایه‌ها، و بلندی شمش‌ها در تقسیم‌بندی قطعات مشخص می‌گردد. با توجه به اندازه شمش‌ها، برش‌های زوایا با

دستگاه فارسی‌بر انجام می‌شود و درجه برش بر روی دستگاه تنظیم گشته، سپس قطعات برش داده می‌شوند (تصویر ۵ از جدول ۱). قطعات آماده‌شده را در کنار هم قرار داده و با چسب چوب به هم متصل می‌کنند (تصویر ۶ از جدول ۱). برای استحکام بیشتر، دور آن‌ها بست فلزی یا لاستیکی قرار می‌دهند (تصویر ۷ از جدول ۱). پس از چند ساعت که چسب کاملا خشک شد، لایه‌ها بر اساس طرح روی هم قرار داده می‌شوند.

برای شروع خراطی، یک چوب یک‌تکه با توجه به رنگ و جنس چوب انتخاب می‌شود. سپس دایره‌ای بر روی آن به اندازه قطر بیرونی لایه اول ترسیم می‌گردد (تصویر ۱۰ از جدول ۱) و با اره فلکی دور آن برش زده شده و به دستگاه خراطی متصل می‌شود. پیش از اتصال به دستگاه، حداقل دو یا سه لایه از حلقه‌های آماده‌شده روی دایره اولی پرس می‌گردد (تصویر ۸ از جدول ۱). پس از پرس، آن را به دستگاه وصل کرده و از دو طرف (داخل و بیرون کار) با اسکنه ناخنی تراش داده می‌شود، تنها به اندازه‌ای که برجستگی‌های کار از بین رفته و سطح آن صاف شود. سپس لایه‌های بعدی را به همین روند ادامه می‌دهند. پس از هفت یا هشت ردیف، قسمت داخلی کار را تا حد ساب نهایی اجرا کرده، سپس به پرس لایه‌های بعدی اقدام می‌شود (تصویر ۱۲ از جدول ۱).

پس از اتمام کار، ابتدا قسمت داخلی و سپس بیرونی کار را ساب داده و پرداخت نهایی آن با چند نوع سمباده نرم انجام می‌شود. در پایان، ابتدا با سیلر و سپس با ترکیب سیلر و کیلر، رنگ‌کاری انجام می‌گردد. لازم به ذکر است که امروزه برای رنگ‌کاری از رنگ‌های خوراکی استفاده می‌شود، زیرا اثر نهایی این تکنیک کاربردی است و برای انواع خوراکی‌های خشک قابل استفاده می‌باشد.

بررسی آثار لایه‌چینی آقای حسن رحمانی

استاد حسن رحمانی، متولد ۱۳۶۴، فارغ‌التحصیل رشته صنایع‌دستی از دانشگاه پردیس مازندران و دارنده مدرک درجه یک هنری (معادل دکترا) از شورای ارزشیابی هنرمندان است. ایشان هم‌اکنون مدرس دانشگاه هنر اسلامی تبریز و مرکز آموزش عالی میراث فرهنگی تهران بوده و سابقه تدریس در دانشگاه سوره و دانشگاه هنر تهران را نیز دارد. تاکنون موفق به کسب جوایز متعددی شده‌اند که از آن جمله می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

- کسب نشان اصالت از سازمان یونسکو (UNESCO Seal of Excellence) با شماره پرونده IR.۱۰.A.۱٤ (سال ۱۳۸۷)
- هنرمند برگزیده جشنواره مربیان صنایع‌دستی استان قزوین (نقش‌آفرین) در سال ۱۳۹۸
- کسب نشان ملی اصالت در سال ۱۳۹۰
- هنرمند برتر صنایع‌دستی کشور در سال ۱۳۹۰
- هنرمند برتر صنایع‌دستی کشور در سال ۱۳۹۲
- کسب نشان ملی اصالت در سال ۱۳۹۴
- برگزیده جشنواره بین‌المللی خلاقیت و نوآوری ارسیکا (بخش چوب) در سال ۱۳۹۴
- نفر برگزیده نمایشگاه نگاره‌های چوبی در سال ۱۳۹۴
- ثبت تکنیک لایه‌چینی چوب «ساخت ظروف چوبی» به شماره ۱۳۳۸، جلد یک دفتر گواهی ثبت آثار ادبی و هنری در وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

استاد رحمانی با توجه به آشنایی‌ای که از نقوش قالی و گلیم داشتند، همواره درصدد استفاده از این نقوش با تکنیک‌های مختلف برآمده‌اند. با توجه به رشته تحصیلی خود (صنایع‌دستی)، به کارگیری این نقوش با متریال‌های گوناگون را مدنظر داشتند. تحقیقاتی که در همین راستا انجام دادند، باعث آشنایی ایشان با تکنیک «segmented wood turning» شد که بیشتر در کشورهای آمریکایی و اروپایی برای خلق آثار چوبی به کار می‌رفت. «مایل مود» از هنرمندان این حوزه بود که استاد رحمانی از طریق ایمیل با ایشان در ارتباط بود و راهنمایی‌های این هنرمند آمریکایی زمینه شکل‌گیری اولیه تکنیک لایه‌چینی را فراهم کرد. با این حال، نوآوری‌هایی که توسط استاد رحمانی در این زمینه صورت گرفته، بیشتر معطوف به نقوش به‌کاررفته بر روی آثار است که اصالت ایرانی بودن را به اثر می‌بخشد. ایشان با بهره‌گیری از شناخت خود از نقوش قالی و گلیم و همچنین مطالعاتی که در مورد نقوش معماری ایرانی انجام داده‌اند، توانسته‌اند آثاری با هویت ایرانی و با تکنیک‌های تازه پدید آورند.

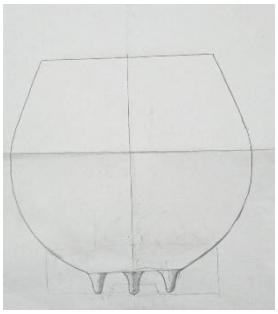
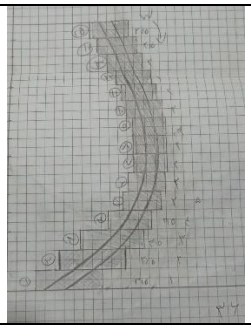
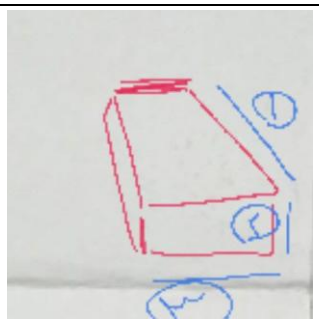
در ابتدای کار، از آنجا که تکنیک خراطی در ایران تکنیکی شناخته‌شده نبود و بیشتر به کارهای ساده‌ای نظیر ساخت پایه صندلی و نرده اختصاص داشت، ابزار کار بسیار محدود بود و استاد مجبور به ساخت ابزارهایی چون مغارهای متناسب با اجرای کار و سه‌نظام برای نگهداری قطعه در اجرای برون‌تراشی شد. به مرور زمان، آثار این هنرمند در جامعه هنری شناخته و مورد استقبال قرار گرفت و این امر تقاضا برای ابزارهای این حرفه را افزایش داد؛ به همین دلیل ابزار و دستگاه‌های زیادی وارد بازار شد که کار را برای علاقه‌مندان به این هنر هموارتر کرد. با این حال به اعتقاد ایشان، تعداد محدودی به صورت حرفه‌ای به این رشته مشغول هستند و با توجه به قابلیت‌های فراوان این تکنیک در رشد و پیشرفت، باید

از سوی هنرمندان توجه بیشتری به آن معطوف شود تا شاهد رشد و توسعه روزافزون این هنر در دوره معاصر و در آثار کاربردی باشیم (ارتباط شخصی با استاد حسن رحمانی، ۱۴۰۲/۲/۸).

از جمله اولین آثار استاد حسن رحمانی، اثر «شازده کوچولو» است که جهت ارائه در پایان‌نامه کارشناسی ایشان اجرا شده است. این اثر که در دوره‌های بعد موفق به دریافت نشان اصالت ملی و همچنین نشان یونسکو گردید، دارای نقوشی است که نشان‌دهنده ایرانی بودن آن می‌باشد؛ برای نخستین بار بود که این نقش‌ها با این تکنیک مورد استفاده قرار می‌گرفت (شکل ۱۰).

یکی دیگر از آثار ایشان، «ضحا» نام دارد که با تکنیکی مشابه اثر شازده کوچولو، اما با ابزارهای بهتر و تجربیاتی بیشتر ساخته شده است (شکل ۱۱).

جدول ۱: مراحل اجرای کار لایه چینی

		
۱: طراحی فرم	۲: تقسیم بندی لایه‌ها	۳: فرم قطعات
		
۴: آماده سازی شمش	۵: برش قطعات	۶: چسب زدن حلقه‌ها
		
۷: پرس کردن حلقه‌ها	۸: ساب دادن	۹: پرس چند حلقه روی هم
		
۱۰: برش چوب لایه اول	۱۱: بستن لایه اول به دستگاه	۱۲: ساب دادن و پرداخت نهایی کار



شکل ۹: استاد حسن رحمانی (آرشیو استاد رحمانی)



شکل ۱۰: نام اثر: شازده کوچولو (آرشیو استاد رحمانی)



شکل ۱۱: نام اثر: ضحا (آرشیو استاد رحمانی)

طراحی این اثر در چند مرحله صورت گرفته است؛ یکی از طرح‌ها مربوط به نقش موجود در اثر و دیگری مربوط به فرم آن می‌باشد. نقش به‌کاررفته عمدتا در راستای نقش‌های قالی است. همچنین در این اثر نه تنها دغدغه استفاده از نقش‌های قالی دیده می‌شود، بلکه رنگ نیز عنصری مهم به شمار می‌رود.

چوب‌های استفاده‌شده در این اثر عبارت‌اند از: ونگه، تولیپ، کاوازینکو، افرا، شمشاد، سرخدار، کرات، پرپل هارت و پادوک. علت استفاده از این چوب‌ها، تنوع بخشیدن به رنگ اثر و نزدیک کردن آن به رنگ‌های قالی بوده است. رنگ‌های به‌کاررفته شامل: سبز (چوب تولیپ)، زرد

(چوب شمشاد)، سفید (چوب افرا)، بنفش (پرپل هارت)، قهوه‌ای مایل به سیاه (ونگه) و تنالیته‌های قرمز (چوب‌های پادوک، سرخدار و کاوازینکو) می‌باشد (شکل ۱۱).

استاد رحمانی در حوزه‌های مختلفی آثار متعددی ساخته‌اند که یکی از آن حوزه‌ها سازسازی است. از جمله سازهایی که ایشان ساخته‌اند، تنبکی است با نام «دختر رز». ساخت این اثر حدود پانزده ماه به طول انجامیده است. نقوش به‌کاررفته در آن ذهنی بوده و با الهام از نقوش گلیم قشقایی، گلیم آذری و نقوش معماری خلق شده است (شکل ۱۲).



شکل ۱۲: تنبک لایه‌چینی (آرشیو استاد رحمانی)

قسمت کاسه در سی و یک لایه و قسمت نعلبکی در نه لایه اجرا شده است. هر لایه از یک صد و هشتاد ضلعی منتظم تشکیل شده که هر قطعه با زاویه یک درجه برش خورده است. به دلیل تعداد بالای قطعات چوب در هر لایه، اندازه‌گیری و رعایت زوایای دقیق در برش قطعات از اهمیت بالایی برخوردار بود (شکل ۱۳).



شکل ۱۳: برش قطعات با زاویه یک درجه (آرشیو استاد رحمانی)

نقش موجود در قسمت کاسه و نعلبکی از گلیم الهام گرفته شده است و در حاشیه و نفیر تنبک، نقش آجرکاری موجود در معماری ایرانی مورد اقتباس قرار گرفته است (شکل ۱۴).



شکل ۱۴: بخشی از نقش‌های به‌کاررفته در تنبک، آرشیو استاد رحمانی. راست: الهام گرفته از نقوش آجرکاری؛ چپ: الهام گرفته از نقوش گلیم

سیزده نوع چوب متفاوت در این اثر به کار رفته است که عبارت‌اند از: ونگه، تولیپ، کاوازینکو، افرا، شمشاد، سرخدار، کرات، پرپل هارت، پادوک، آلپی صورتی، زرشک، توت و خرمندی سبز.

اثر «طرقه» که در ابعاد ۱۸×۴۱ سانتی‌متر اجرا شده است، دارای ۲۶۵۰ قطعه بوده و متعلق به مجموعه «هفتا» واقع در برج میلاد می‌باشد (شکل ۱۵).



شکل ۱۵: اثر «طرقه» (آرشیو استاد رحمانی)

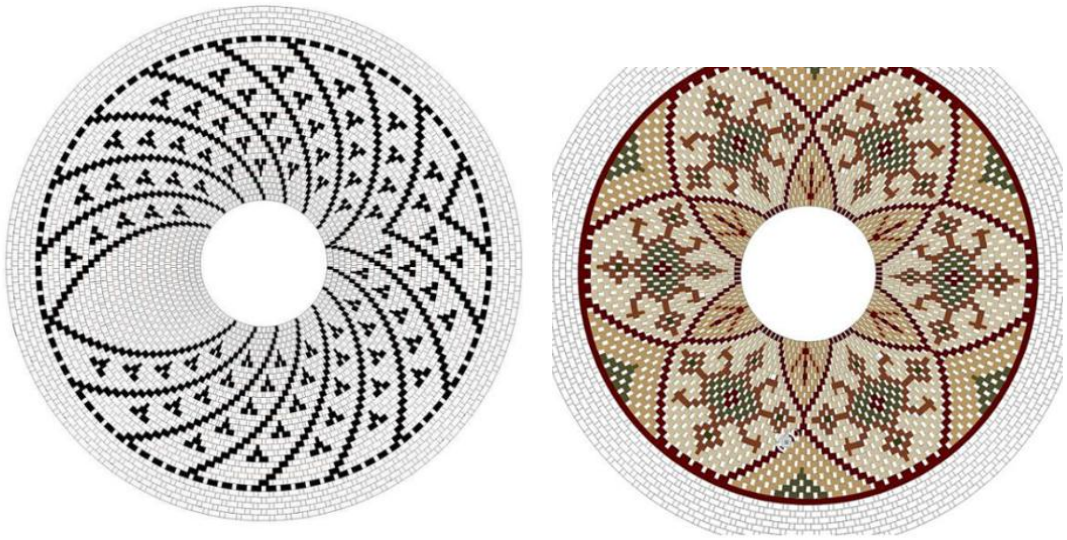
این اثر (طرقه) از نقوش گلیم آذربایجانی الهام گرفته شده و با چوب‌های مختلف و رنگ‌بندی‌های متنوع اجرا گردیده است که عبارت‌اند از: پرپل هارت، شمشاد، سرخدار، ونگه، پادوک، گردو، افرا و تولیپ (شکل ۱۶).



شکل ۱۶: اثر «طرقه» و نقش الهام‌گرفته از قالی آذربایجان (آرشیو استاد رحمانی)

یکی از ویژگی‌های این اثر، مشبک بودن آن است. در اجرای این اثر، فاصله‌هایی بین قطعات ایجاد شده که باعث پدیدآمدن فضای خالی یکسان در میان قطعات گردیده است.

یکی دیگر از آثار استاد رحمانی «دریای خیال» نام دارد. این اثر اگرچه از لحاظ اجرایی شباهت زیادی به اثر «طرقه» دارد، اما دارای نقوش خاصی است که آن را از اثر یادشده متمایز می‌کند (شکل ۱۷).



شکل ۱۷: نقوش به‌کاررفته در آثار طرقه و دریای خیال، آرشیو استاد رحمانی). راست: نقوش موجود در اثر دریای خیال؛ چپ: نقوش موجود در اثر طرقه

نقوش به‌کاررفته در این اثر نیز برگرفته از گلیم‌های آذربایجان است. این اثر از ۲۶۴۲ قطعه تشکیل یافته و چوب‌های به‌کاررفته در آن شامل افرا، ونگه، اقاقیا، آزاد، راش، آکاژور و ممرز است. ابعاد اثر ۳۹ سانتی‌متر قطر و ۱۹ سانتی‌متر ارتفاع می‌باشد (شکل ۱۸).



شکل ۱۸: اثر «دریای خیال» و نقش الهام‌گرفته از قالی آذربایجان (آرشیو استاد رحمانی)

به‌کارگیری شیوه لنگ‌تراشی در آثار استاد حسن رحمانی

ایشان در رابطه با تکنیک‌های پیشرفته و شیوه‌های ساخت سازه‌های چوبی در جهان مطالعات زیادی انجام داده‌اند. یکی از آن تکنیک‌ها، لنگ‌تراشی یا خراطی خارج از مرکز است که استاد رحمانی آن را در فرم‌های متنوع اجرا کرده است، گرچه این تکنیک عموما برای بخشی از کارهای ایشان به کار رفته است (شکل ۱۹).



شکل ۱۹: آثار ساخته‌شده با تکنیک لنگ‌تراشی (آرشیو استاد رحمانی)

جمع‌بندی

خراطی چوب یک تکنیک اجرایی است که اثر نهایی آن به صورت حجمی پدید می‌آید. لایه‌چینی نیز از زیرمجموعه‌های تکنیک خراطی محسوب می‌شود که در روش کار آن، به جای استفاده از چوب یک‌تکه، از قطعات چوب (با طرح و نقش از پیش تعیین‌شده) به صورت لایه به لایه استفاده می‌گردد. این آثار عمدتا دارای نقوش هندسی خاصی هستند که با محاسبات دقیق ریاضی‌وار اجرا می‌شوند. با تکنیک لایه‌چینی، میزان مصرف چوب به حداقل ممکن کاهش می‌یابد، تا جایی که حتی با کوچک‌ترین قطعات چوبی که در کنار هم چیده می‌شوند، اثری لایه‌چینی خلق می‌گردد.

در دنیای معاصر، پیشرفت‌های زیادی در این زمینه صورت گرفته است و تأثیرگذارترین هنرمند در زمینه خراطی در ایران را می‌توان حسن رحمانی دانست. آثار این هنرمند اگرچه شیوه اجرایی متفاوتی دارد، اما دارای ویژگی‌های خاصی نیز هست که آثارش را با هنر اصیل ایرانی همسو می‌کند. استفاده از نقوش منسوجات و بافته‌های سنتی ایرانی، همچنین به کارگیری رنگ، ریزه‌کاری و تزیین‌گرایی از خصوصیات کاری ایشان است که به آثارش هویتی ایرانی بخشیده است.

کاربرد رنگ در آثار نگارگری و معماری ایرانی از دیرباز قابل توجه بوده، اما در آثار چوبی بسیار کم و محدود استفاده می‌شد. در دنیای معاصر، با شناخت بیشتر چوب و بهره‌گیری از طیف رنگی مختلف چوب‌ها، این عنصر بصری به طور گسترده‌تری در آثار چوبی به کار رفته است. در آثار لایه‌چینی استاد رحمانی می‌توان هنر استفاده از رنگ را مشاهده نمود؛ رنگ‌هایی که همسو با رنگ‌های به‌کاررفته در گلیم و قالی ایرانی هستند.

نتیجه‌گیری

آثار چوبی برجای‌مانده از ادوار مختلف در موزه‌ها و بناهای باستانی، نشان‌دهنده استفاده از این ماده در سالیان متمادی است. بهره‌گیری از این ماده طبیعی، موجب پیدایش تکنیک‌های گوناگون چوبی شده است. از جمله تکنیک‌هایی که سابقه طولانی در ساخت مصنوعات چوبی دارد، تکنیک خراطی است. خراطی از تکنیک‌های رایج در رشته چوب به شمار می‌رود که اثر نهایی در آن به صورت مدور پدید می‌آید. این تکنیک با پیشرفت علم و فناوری، دستخوش تغییرات و تحولات فراوانی شده و این امر به خلق آثاری متنوع با نقش‌ها و رنگ‌های مختلف انجامیده است. مهم‌ترین تکنیک خراطی که در آن می‌توان از نقش و رنگ بهره گرفت، تکنیک لایه‌چینی است. شیوه لایه‌چینی افزون بر ایجاد تنوع رنگی در آثار چوبی، امکان خلق نقش‌های برگرفته از این تنوع رنگی را نیز در اختیار هنرمند قرار می‌دهد. همچنین در این شیوه می‌توان از چوب‌های دورریز کارگاه‌های چوب‌بری در ساخت آثاری بدیع و هنری بهره برد.

حسن رحمانی به عنوان یکی از شاخص‌ترین هنرمندان حوزه هنرهای سنتی چوب، با ایجاد تغییر و تحول در فرایند ساخت آثار، نه تنها در آثار خود تمایز و تحول پدید آورده، بلکه توانسته است تحولات تکنیکی در حوزه هنرهای چوبی معاصر ایران نیز ایجاد کند که می‌تواند مورد استفاده جامعه هنر معاصر قرار گیرد. این هنرمند در شیوه‌های خلق اثر، افزون بر تغییر در فرم و نقش آثار خود، شیوه‌های اجرایی در هنرهای سنتی چوب را نیز متحول ساخته است. از شاخص‌ترین وجوه کاری ایشان، استفاده از مفاهیم و مضامین هنر اصیل ایرانی است. به کارگیری نقوش منسوجات و بافته‌های سنتی ایرانی، این هویت اصیل را با طرح و رنگ‌های خاص خود تداوم بخشیده و طیف وسیعی از چوب‌های رنگی را نیز وارد این حوزه کاری نموده است.

منابع

رضاپور، مصطفی (۱۳۹۵). به‌کارگیری طرح زیرگنبد مسجد شیخ لطف‌الله اصفهان در طراحی و ساخت ظرف چوبی (پایان‌نامه کارشناسی). دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.

رضاپور، مصطفی (۱۴۰۲). طراحی و ساخت ظرف-مجسمه با مطالعه بر روی شیوه خراطی و ظریف‌نگاره معرق (پایان‌نامه کارشناسی ارشد). دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.

شاه‌محمد اردبیلی، رحمان (۱۳۸۹). میراث مکتوب خراطی، بازشناسی هنر *ا*صنعت خراطی در سازه‌های چوبی. اردبیل: آریتان.

شجاع‌نوری، نیکو (۱۳۹۴). چوب و هنرهای چوبی ایران. تهران: دانشگاه الزهرا (س).

طاهری، صدرالدین (۱۳۹۸). جایگاه اجتماعی زنان در تمدن باستانی شهر سوخته. زن در فرهنگ و هنر، ۱۱(۳)، ۴۱۱-۳۹۱.

کریمیان، حسن، عطارزاده، عبدالکریم (۱۳۹۰). نقش انقلاب صنعتی در تحولات صنایع‌دستی. مطالعات تاریخ اسلام، ۱۱(۳)، ۱۲۰-۹۹.

ملائی اونجی، داوود (۱۳۸۸). خراطی (چاپ اول). تهران: سمت.

یاوری، حسین (۱۳۹۳). آشنایی با چوب و هنرهای مرتبط با آن. تهران: سوره مهر.

یاوری، حسین، منصوری، آنیتا، سلطانی، شریفه (۱۳۹۱). آشنایی با هنرهای سنتی ایران (۳). تهران: سیمای دانش.

Darlow, M. (2008). *Woodturning methods*. East Petersburg, PA: Fox Chapel Pub.

فصلنامهٔ میراث ایران‌زمین
نشریهٔ علمی پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری
دورهٔ ۱، شمارهٔ ۱، بهار ۱۴۰۵
شاپا چاپی: ۱۶۴۷-۱۰۲۴

روایت عشق و آزادی در بازنمایی نقشمایه «بهرام و آزاده» در هنر ایران

The Narrative of Love and Freedom in the Representation of the Motif "Bahram and Azadeh" in Iranian Art

زینب مرادیان قوجه‌بگلو[۱]✉، محمد میرشفیعی[۲]

۱. مدرس و دانشجوی دکتری، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، دانشکده هنرهای صناعی، تبریز، ایران. نویسنده مسئول: **z.moradian@tabriziau.ac.ir**
۲. استادیار، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، دانشکده هنرهای صناعی، تبریز، ایران.

Zeynab Moradian Qojebagloo [1]✉, Mohammad Mirshafiee [2]

1. Instructor and PhD Candidate, Tabriz Islamic Art University, Faculty of Islamic Crafts, Tabriz, Iran.
Corresponding Author: **z.moradian@tabriziau.ac.ir**
2. Assistant Professor, Tabriz Islamic Art University, Faculty of Islamic Crafts, Tabriz, Iran.

اطلاعات مقاله

تاریخ‌ها
دریافت: ۱۴۰۴/۰۱/۱۸
پذیرش: ۱۴۰۴/۰۳/۰۷

واژگان کلیدی
بهرام و آزاده
شکارگاه
شاهنامه فردوسی
خمسه نظامی
هنر اسلامی
هنر ساسانی

چکیده

داستان بهرام و آزاده، یکی از روایت‌های عاشقانه و در عین حال تراژیک و اسطوره‌ای است که در ادبیات فارسی جایگاهی ویژه دارد و به‌ویژه در آثار شاعرانی چون نظامی، فردوسی و امیرخسرو دهلوی به تصویر کشیده شده است. این داستان در حقیقت ترکیبی از عشق و قدرت و سرانجام آن‌ها را بیان می‌کند. این مضمون بارها به‌عنوان یکی از مضامین خاص هنرمندان ادوار مختلف در تصویرسازی آثار تولیدی آن‌ها در پیش و پس از اسلام به کار رفته است. پژوهش پیش‌رو به بررسی آثار هنری مختلف (نگارگری، ظروف سفالین، کاشی‌کاری‌ها و ظروف زرین و سیمین)، تحلیل داده‌ها و معنای اثر می‌پردازد. هدف، بررسی و مطالعهٔ فرم و محتوای آثار و طبقه‌بندی نقشمایه‌های داستان به لحاظ معنایی است. پرسش مطرح‌شده در این پژوهش، بررسی چگونگی ارجاع مفهومی داستان بهرام‌گور بر روی آثار مختلف خواهد بود. این تحقیق به‌صورت توصیفی تطبیقی و مبتنی بر تحلیل آثار انجام شده و گردآوری اطلاعات به روش میدانی و اسنادی صورت گرفته است. نتایج حاصل نشان می‌دهد که الگوهای بصری و مفهومی بهرام‌گور برگرفته از یک حکایت و اسطورهٔ تاریخی ـ به‌صورت شفاهیِ کهنِ ایران ـ است و اهمیت ویژهٔ تصویری آن از دورهٔ ساسانی وجود داشته و این نقش بارها بر روی آثار مختلف هنری در آن زمان دیده می‌شود. اهمیت این مضمون حتی پس از اسلام در هنر و ادبیات ادوار مختلف اسلامی در ایران نیز به‌عنوان یکی از نقشمایه‌های بسیار مورد توجه ایرانیان شناخته شده است.

Abstract: The story of Bahram and Azadeh is one of the prominent romantic, tragic, and mythological narratives of Persian literature, vividly portrayed in the works of poets such as Nezami, Ferdowsi, and Amir Khusrow Dehlavi. This tale presents a compelling interplay of love and power and reflects their ultimate destiny. As a narrative motif, it has been repeatedly employed by artists across different historical periods, both before and after the advent of Islam, in various forms of visual representation. The present study investigates a range of artworks, including miniature paintings, ceramic vessels, tilework, and gold- and silverware, analyzing their visual data and underlying meanings. Its primary aim is to examine the form and content of these works and to categorize the narrative motifs of this story based on their semantic attributes. The central research question concerns the ways in which the conceptual dimensions of the Bahram-Gur narrative are referenced within these artworks. This research adopts a descriptive-comparative approach grounded in visual analysis, with data collected through fieldwork and documentary sources. Findings indicate that the visual and conceptual patterns associated with Bahram-Gur originate from an ancient oral tradition rooted in Iranian myth-history. The motif held significant visual importance during the Sasanian era, where it frequently appeared across diverse artistic artifacts. Its prominence persisted after the adoption of Islam, continuing as one of the most enduring and highly valued motifs in the art and literature of later Islamic periods in Iran.

History
Received: April 7, 2026
Accepted: May 28, 2026

Keywords
Bahram and Azadeh
Hunting Scene
Ferdowsi's Shahnameh
Nezami's Khamsa
Islamic Art
Sasanian Art

استناد: مرادیان قوجه‌بگلو، زینب، میرشفیعی، محمد (۱۴۰۵). روایت عشق و آزادی در بازنمایی نقشمایه «بهرام و آزاده» در هنر ایران. *میراث ایران‌زمین*، ۱ (۱)، ۱۷ـ ۳۴.
https://doi.org/10.22034/TNA.1.1.17

© ۱۴۰۵ (۲۰۲۶) نویسندگان مقاله، فصلنامهٔ میراث ایران‌زمین، مجلهٔ علمی گروه پژوهشی هنرهای ملی، پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری.

مقدمه

بهرام در اسطوره‌ها و متون ایرانی معمولا به‌عنوان قهرمانی جنگجو و شاهی نیکوکار و شجاع معرفی می‌شود. او در بسیاری از داستان‌های حماسی، نماد قدرت، استقامت و عدالت است. در شاهنامه فردوسی، بهرام به‌عنوان پهلوانی برجسته و نمونه‌ای از فضایل انسانی توصیف می‌شود. در برخی داستان‌ها، او با موجودات افسانه‌ای و دشمنان بزرگ مبارزه می‌کند و از این راه به الگویی اخلاقی برای ایرانیان تبدیل می‌شود. آزاده نیز به‌عنوان شخصیتی مهم و برجسته در ادبیات حماسی ایران، نمایانگر صفات عالی انسانی چون وفاداری، شجاعت و دلیری است. او اغلب به‌صورت زنی قوی و مستقل در کنار بهرام تصویر می‌شود و در بسیاری از داستان‌ها نقشی فعال در ماجراها ایفا می‌کند. آزاده معمولا در آزمون‌های سخت و بحران‌ها، توانمندی‌ها و استعدادهای ویژه خود را نشان می‌دهد و گاهی به‌عنوان منبع الهام برای دیگر شخصیت‌های داستانی عمل می‌کند. این تحقیق سعی دارد چندین نمونه از آثار هنری ادوار مختلف را بر اساس داستان بهرام‌گور از طریق فرم و محتوای آثار بررسی کند. بر همین اساس، هدف پژوهش، بررسی و طبقه‌بندی فرمی و محتوایی آثار است. پرسش مطرح‌شده در این پژوهش، مطالعه چگونگی ارجاع مفهومی آثار به لحاظ فرم و معنا در رشته‌های مختلف هنری خواهد بود.

روش تحقیق

این پژوهش جزء تحقیقات کیفی محسوب می‌شود و از روش توصیفی در مطالعه آثار استفاده شده است. همچنین از مطالعات کتابخانه‌ای و میدانی برای گردآوری مطالب و داده‌های تحقیق بهره‌گیری شده است. جامعه آماری این پژوهش شامل ۱۵ اثر با رشته‌های هنری مختلف با مضمون داستان بهرام‌گور است: یک نقش برجسته به‌صورت گچ‌بری، ۳ نمونه اثر از دوره ساسانی (بشقاب‌های زرین و سیمین)، ۳ اثر سفالین (کاسه)، ۳ مورد کاشی‌کاری و ۵ نگاره از دوره‌های اسلامی. این گزینش به‌گونه‌ای است که روندی تاریخی-تقویمی از آثار اصیل ایرانی ارائه دهد. لازم به ذکر است که نمونه‌های انتخابی این پژوهش از آثاری بوده که تاکنون کمتر بدان‌ها پرداخته شده است.

پیشینه تحقیق

در داستان‌های حماسی ایرانی، شخصیت‌های بهرام و آزاده به‌نوعی نمادهایی از ویژگی‌های اخلاقی و فرهنگی خاص هستند. بهرام نماد قدرت و شجاعت است، در حالی که آزاده نماد عشق و وفاداری به شمار می‌رود. این ترکیب ویژگی‌های گوناگون در کنار یکدیگر به داستان‌ها عمق می‌بخشد و مخاطب را به تأمل در باب روابط انسانی و ارزش‌های اخلاقی دعوت می‌کند. این اهمیت، بسیاری از پژوهشگران را بر آن داشته تا تحقیقاتی را در این باره به رشته تحریر درآورند.

آثار مکتوب (مقالات و کتب) با نگرش‌ها و رویکردهای متفاوت صورت پذیرفته است، از جمله:

- مقاله «بررسی تصویر بهرام‌گور در هنر ایران از دوره ساسانی تا پایان دوره قاجار» (۱۳۹۱) از مجید بهدانی و حسین مهرپویا: سیر تحول هنر ایرانی و نیز دگرگونی سلیقه هنرمندان در ادوار مختلف را مطالعه کرده است.
- مقاله «بررسی منشأ و اصالت پیش از اسلامی نقشمایه بهرام و آزاده در آثار هنری ایران سده‌های چهارم تا هشتم هجری-قمری» (۱۳۹۲) از بهرام آجورلو و ضحی اصغرزاده چرندابی: به منشأ و اصالت نقشمایه‌های داستان بهرام و آزاده در آثار هنری پیش و پس از اسلام پرداخته است.
- مقاله «تحلیل الگوهای بصری و مفهومی مرگ آزاده در ایران باستان، ساسانی و سلجوقی با رویکرد شمایل‌شناسی پانوفسکی» (۱۳۹۷) از سهیلا نمازعلیزاده و اشرف‌السادات موسوی‌لر: الگوهای بصری و مفهومی مرگ آزاده را به‌صورت تطبیقی بر روی سه اثر از دوره سلجوقی و ۵ نمونه از دوره ساسانی بررسی کرده است.
- مقاله «بررسی روایت تصویری از نقش‌آفرینی «آزاده» در داستان بهرام‌گور» (۱۴۰۲) از آزاده صحت: به نقش و جایگاه زن در ادبیات و روند داستانی آن و منابع تصویری موجود با مضمون داستان بهرام و آزاده پرداخته است.
- حسنوند و همکاران (۱۴۰۱)، «تحلیل بیش‌متنی روابط دین و اسطوره در نقاشی شکار بهرام‌گور»: با رویکرد بیش‌متنی، روابط احتمالی متون دین و اسطوره با نقاشی ایرانی را در دو وضعیت «تقلید یا همگونی» و «تغییر یا دگرگونی» مطالعه کرده‌اند.
- کتاب «رموز نهفته در هنر نگارگری» (۱۳۸۷) از مرتضی خلج امیرحسینی: آثار هنری در رشته‌های مختلف از اعصار پیش و پس از اسلام را معرفی و جنبه‌های معنایی و نمادین نهفته در آن‌ها را بررسی کرده است.
- کتاب «نگاهی به پهلوانان در شاهنامه فردوسی» (۱۳۹۰) از حمید عباسدوست: توضیحاتی در مورد پهلوانان شاهنامه از جمله بهرام‌گور ارائه می‌دهد و به داستان‌های او در پیش و پس از اسلام اشاره می‌کند.
- زهرا مسعودی‌امین و الهه مروج (۱۳۹۵)، «تطبیق صحنه شکار آهو، بهرام‌گور و آزاده در شاهنامه دوره ایلخانی»: به‌صورت تطبیقی، شاهنامه‌های دوره ایلخانی را با مضمون بهرام و آزاده در شکار از حیث فرم و طراحی، ویژگی‌های مشترک و افتراق آن‌ها را بیان کرده‌اند.

- یعقوب طالبی و بهمن نامورمطلق (۱۴۰۱)، «تحلیل اسطوره‌شناختی داستان بهرام و آزاده براساس نظریه میتوس پاییز نورتروپ فرای؛ بستر مطالعاتی سفالینه‌های منقوش»: به مطالعه اثری سفالین از دوره ایلخانی و تحلیل بخش‌های مختلف نقوش و فرم‌های آن از منظر آرای میتوس پاییز فرای پرداخته است.
- هانیه نیکخواه و همکاران (۱۳۹۱)، «واکاوی رازهای تداوم هزارساله تصویر بهرام‌گور و آزاده»: مسئله قدرت را در دوره ساسانیان مطرح و مشروعیت آن را در دوره‌های اسلامی به واسطه تبارسازی بررسی کرده‌اند.
- معصومه سادات حسینی و همکاران (۱۳۹۴)، «مضامین ادبیات غنایی روی سفالینه‌های مینایی کاشان؛ بررسی موردی داستان بیژن و منیژه و بهرام و آزاده»: تأثیر ادبیات بر سفالینه‌های دوره سلجوقیان و ایلخانیان را با موضوعات بهرام و آزاده و بیژن و منیژه بررسی کرده است.
- پرستو کریمی و میترا شاطری (۱۳۹۴)، مقاله «داستان بهرام‌گور و کنیزک در آیینه ادب و هنر»: به بررسی ادبی-محتوایی شعر با چند نمونه از آثار هنری ادوار مختلف پرداخته است.
- معصومه عباچی و اصغر فهیمی‌فر (۱۳۹۶)، «تفسیر شمایل‌شناسانه نگاره «بهرام‌گور و آزاده در شکارگاه» در شاهنامه‌های دوره آل اینجو (۷۵۸-۷۲۵ هـ.ق) بر مبنای آرای پانوفسکی»: به مطالعه تطبیقی و تحلیلی شمایل‌شناسانه داستان بهرام‌گور و آزاده با آرای پانوفسکی پرداخته‌اند.

مبانی نظری

واژه «بهرام» در اصل به معنای «درهم‌شکننده مقاومت» است. در اوستا بدان «پیروزگر» لقب داده‌اند. بهرام برجسته‌ترین شخص و از چهره‌های بزرگ در ایزدکده زردشتی است و به‌عنوان ایزدی بزرگ، دربرگیرنده عناصر بسیاری از روزگار پیش از زردشت بوده و به دوره‌ای هندواروپایی تعلق دارد (عباسدوست، ۱۳۹۰: ۱۵). در اسطوره‌شناسی ایران، بهرام بر هر گونه بدی پیروز می‌شود. او را زاده آتش و گشایش‌گر و پیروزگر می‌دانند (بهدانی و مهرپویا، ۱۳۹۱: ۶).

بهرام گور، پادشاه نامی ساسانی (بهرام پنجم، پسر یزدگرد اول)، زندگی‌اش سراسر بزم و رزم، سرور و خوشگذرانی همراه با نیروی جسمی بسیار بوده است. او نخجیرکاری ماهر و شاهی سخاوتمند و محبوب نسبت به رعایاست (عباسدوست، ۱۳۹۰: ۲۱). بهرام گور نه تنها پادشاهی تاریخی و قهرمانی و حماسی، بلکه نماینده یک اصل فعال الهی در قالب چهره‌ای انسانی و فناناپذیر است (عبدی، ۱۳۹۰: ۱۱۴). ساسانیان در مورد پادشاهی بهرام گور معتقد بودند که سلطنت ایشان بر مشیت الهی استوار است و این اعتقاد براساس باورهای دینی ایرانیان در میان مردم رواج یافته بود (حسنوند و همکاران، ۱۴۰۱: ۲۰۵). نویسندگان زردشتی دوران بهرام را سرشار از آرامش و آشتی می‌دانستند (بهدانی و مهرپویا، ۱۳۹۱: ۷).

داستان بهرام گور در متون دوره اسلامی با روندی تقریبا کم‌وبیش یکسان، وجود داستانی مستقل درباره او را از دوره ساسانی محتمل می‌سازد. معروف‌ترین داستان‌های منظوم درباره بهرام گور در شاهنامه، هفت‌پیکر، هشت‌بهشت و برخی دیگر از منظومه‌ها آمده است. نام این پادشاه در بخش تاریخی و اسطوره‌ای شاهنامه و شمار بسیاری از ابیات که به سرگذشت وی اختصاص یافته، نشان‌دهنده علاقه شاعر به شخصیت اوست. بهرام گور نه تنها در ادبیات، بلکه در نقاشی، موسیقی و نیز دستمایه آفرینش‌هایی از سوی هنرمندان اعصار مختلف بوده است. یکی از رایج‌ترین نگاره‌ها، صحنه رفتن بهرام به شکار با شتر و کنیزک چنگ‌نوازش، آزاده، است. این نقش از دوره ساسانیان به بعد رواج یافت و حتی پس از اسلام نیز به وفور دیده می‌شود.

تحلیل نگاره گچبری از دوره ساسانیان

قدیمی‌ترین شواهد باستان‌شناختی یا آثار هنری ثبت‌شده در موزه‌ها با این محتوا پیش از دوره ساسانیان وجود ندارد و نخستین آثار یافت‌شده با این مضمون متعلق به دوره ساسانیان است (آجورلو و اصغرزاده چرندابی، ۱۳۹۲: ۷). یکی از این آثار، گچبری نقش‌برجسته‌ای با نقش بهرام گور و آزاده در شکارگاه، مربوط به دوره ساسانیان است. این اثر در موزه دانشگاه M.F.A (اکسپدیشن فارسی)، گالری باستانی خاور نزدیک (گالری ۱۱۰)، با شماره ۳۹.۴۸۵ در مجموعه «آسیا، مصر باستان و خاور نزدیک» نگهداری می‌شود و طی کاوش‌های شهر ری به دست آمده است. ابعاد کلی اثر ۳٫۵ × ۳۵٫۵ × ۵۳ سانتی‌متر است (https://collections.mfa.org/objects/251540 مشاهده در تاریخ ۲۳/۰۹/۱۴۰۳) (شکل ۱).

این اثر به‌صورت برجسته‌کاری اجرا شده است. بهرام و آزاده سوار بر شتر، در حال شکار دیده می‌شوند: بهرام کمانی به دست دارد و در حال پرتاب تیر به سمت آهو است؛ آزاده چنگی به دست دارد و آن را می‌نوازد. سه آهو در مقابل آن‌ها قرار دارد؛ یکی از آهوها تیر خورده و در پایین تصویر افتاده است (پای خود را به سمت گوشش برده)، و دو آهوی دیگر در حال فرار هستند.



شکل ۱: بهرام گور و آزاده در شکارگاه، نقش‌برجسته گچبری‌شده با ابعاد ۳٫۵ × ۳۵٫۵ × ۵۳ سانتی‌متر، دوره ساسانیان، ایران، ری. موزه دانشگاه M.F.A، گالری باستانی خاور نزدیک (گالری ۱۱۰). https://collections.mfa.org/objects/251540 مشاهده در تاریخ ۲۳/۰۹/۱۴۰۳)

تحلیل بشقاب زرین دوره ساسانی

دو نمونه از بشقاب‌های دوره ساسانیان که امروزه در موزه آرمیتاژ نگهداری می‌شوند، یکی با شماره Q132783 و دیگری با شماره 252-5 در این موزه ثبت شده‌اند. مضمون این آثار، بهرام و آزاده است: بهرام در حال شکار، با تاج شاهی دارای نشان ماه و خورشید بر سر، و آزاده در پشت سر او سوار بر شتر هستند. آزاده در تصویر سمت راست، تاج و پیشانی‌بندی بسته است، اما در تصویر سمت چپ با موهای باز دیده می‌شود.

در هر دو تصویر، چهار آهو وجود دارد. در تصویر سمت راست، دو آهو در پایین دیده می‌شوند (یکی از آن‌ها زخمی شده و تیری بر روی گوشش قرار دارد) و دو آهوی دیگر در جلوی شتر در حال فرار هستند. در تصویر سمت چپ، سه آهو در جلوی شتر در حال فرارند و یکی از آن‌ها در پایین تصویر زخمی شده است. بهرام کمانی در دست دارد و حالت دست او به‌گونه‌ای است که در حال پرتاب تیر نشان داده شده است. آزاده نیز تیری به دست دارد: در تصویر سمت راست، تیر را با هر دو دست گرفته، اما در تصویر سمت چپ، تیر را با دست چپ گرفته و دست راست او به چیزی اشاره می‌کند.



شکل ۲: بشقاب طلایی دوره ساسانیان، موزه آرمیتاژ، شماره ثبت Q۱۳۲۷۸۳، سالن شماره ۳۹۱، بخش هنرهای تزیینی (نگارندگان).



شکل ۳: بشقاب طلایی دوره ساسانیان، موزه آرمیتاژ، شماره ۲۵۲-۵، سالن شماره ۳۹۱، بخش هنرهای تزیینی (نگارندگان).

تحلیل نگاره روی کاشی‌های مینایی و زرین‌فام

الف) کاشی میناکاری‌شده (موزه هنرهای اسلامی قاهره)

کاشی میناکاری‌شده با شماره ثبت Til, Inv. No. 11590، مربوط به دوره سلجوقی از ایران، با ابعاد ۲۱٫۵ × ۲۱٫۵ سانتی‌متر، در اتاق ۱۵ A موزه هنرهای اسلامی قاهره قرار دارد. موضوع نقاشی روی آن، بهرام و آزاده در شکارگاه است (شکل ۴). این کاشی با ابعاد مربعی، احتمالا بخشی از یک مجموعه تصویری بوده است. با توجه به یادداشت‌های موجود، جزئیات و ترک‌خوردگی لعاب آن نشان از تعلق به همان مجموعه دارد و پیش از ورود به موزه شکسته و تعمیر شده است (اوکان، ۲۰۱۲: ۲۲۹). زمینه کاشی فیروزه‌ای است و نقاشی با رنگ‌های طلایی، سیاه و قرمز اجرا شده است. مضمون، شکار بهرام گور است که با معشوقه‌اش آزاده در پشت شتری به تصویر درآمده‌اند. بهرام کمان‌به‌دست در حال شکار آهو است و آزاده چنگ در دست دارد و آن را می‌نوازد. روی آزاده در تصویر به سمت راست و روی بهرام به سمت چپ و رو به پایین قرار دارد. پس‌زمینه با نقوش اسلیمی با رنگ‌های طلایی و دورگیری‌ها با رنگ سیاه کار شده است. در جلوی تصویر، بهرام و آزاده همراه با شتر به رنگ سیاه و تزیینات لباس با رنگ طلایی دیده می‌شود.

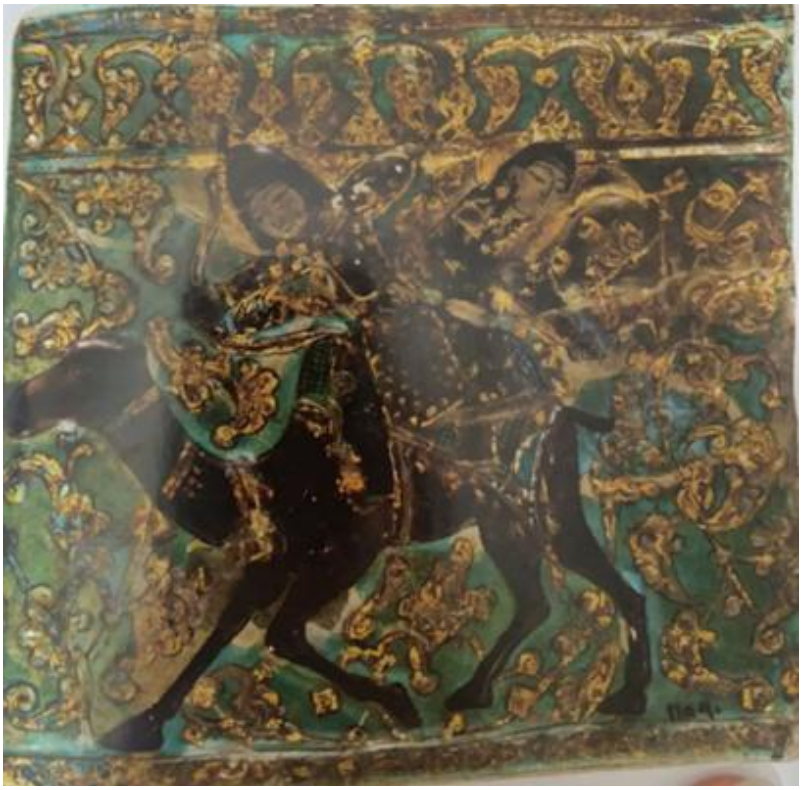
ب) کاشی میناکاری‌شده (موزه لوور)

در شکل ۵، کاشی میناکاری‌شده‌ای با نقش بهرام و آزاده سوار بر شتر دیده می‌شود که امروزه در موزه لوور نگهداری می‌شود و با شماره MAO 1221 در موزه ثبت شده است. این اثر مربوط به اواخر قرن ۱۲ و اوایل قرن ۱۳ میلادی است. نقوش اجراشده روی این اثر با تکنیک نقاشی روی لعاب و تزیینات طلاکاری (مینای هفت‌رنگ) انجام شده است (https://commons.m.wikimedia.org مشاهده در تاریخ ۲۳/۰۹/۱۴۰۳) (شکل ۵). زمینه این کاشی فیروزه‌ای و تزیینات آن شامل طرح اسلیمی با رنگ طلایی است. در قسمت جلویی، بهرام و آزاده سوار بر شتر به‌صورت برجسته اجرا شده‌اند. لعاب روی لباس بهرام از بین رفته و بر سر او کلاهی با گوش‌پوش به رنگ آبی دیده می‌شود. دستان او در حالت کشیدن تیری از کمان است و سرش رو به پایین است. آزاده در پشت او سوار بر شتر است، لباسی قهوه‌ای رنگ به تن دارد، بر سرش دستمالی آبی بسته که موهایش از بالا و پایین آن دیده می‌شود، و ساز معروفش، چنگ، به‌صورت برجسته در دست او کار شده است. نیمی از طرح که لعاب آن از بین رفته، به طور کامل مشخص نیست.

ج) کاشی زرین‌فام (موزه ویکتوریا آلبرت لندن)

اثر دیگر، کاشی‌ای است که در موزه ویکتوریا آلبرت لندن نگهداری می‌شود، مربوط به قرن ۱۳ میلادی، با شماره ثبت 1876-1841. این کاشی متعلق به ایران و محوطه تخت‌سلیمان است. هنرمند و سازنده اثر مشخص نیست (https://www.vandaimages.com مشاهده در تاریخ ۲۳/۰۹/۱۴۰۳) (شکل ۶). این کاشی با تکنیک زرین‌فام کار شده و در برخی قسمت‌ها رنگ آبی لاجوردی دیده می‌شود. زمینه با گل‌ها و برگ‌های ختایی به‌صورت بافت‌دار اجرا شده تا طرح را ظریف‌تر و پرکارتر نشان دهد؛ این نقوش با تکنیک زرین‌فام رنگ‌آمیزی گشته و حالتی طلایی و درخشان پیدا کرده است.

بهرام و آزاده در تصویر به‌صورت برجسته، با لباسی طرح‌دار و به رنگ طلایی دیده می‌شوند. دور سر بهرام هاله‌ای سفید رنگ کشیده شده و بر سر او تاجی طلایی مشاهده می‌شود. کمانی در دست اوست و آزاده نیز چنگ می‌نوازد و در پشت سر بهرام سوار بر شتر دیده می‌شود. روسری آبی رنگ با نقطه‌های طلایی بر سر آزاده وجود دارد. شتر با رنگ آبی و با تزیینات بافت‌مانند طلایی تزیین یافته است. در جلوی شتر، آهویی زیبا کار شده که پای عقبی خود را به سمت گوشش آورده است. در حاشیه بالایی اثر، یک ردیف حیوان نقش بسته که یکی از آن‌ها شبیه ببر و دو تای دیگر آهو هستند. در قسمت پایینی این کاشی نیز یک ردیف حاشیه تزیینی با خط کوفی گل‌دار به رنگ طلایی زرین‌فام مشاهده می‌شود. همچنین پرنده‌ای در مقابل آزاده در حال پرواز ترسیم شده است.



شکل ۴: کاشی میناکاری با نقش بهرام و آزاده، با ابعاد ۲۱٫۵ × ۲۱٫۵ سانتی‌متر، دوره سلجوقیان، ایران. موزه هنرهای اسلامی قاهره، شماره ثبت Til, Inv. No. 11590، اتاق A۱۵ (اوکان، ۲۰۱۲: ۲۲۹).



شکل ۵: کاشی مینای هفت‌رنگ، قرن ۱۲ و ۱۳ میلادی، موزه لوور، شماره ثبت MAO 1221 (https://commons.m.wikimedia.org/) مشاهده در تاریخ ۱۴۰۳/۰۹/۲۳).



شکل ۶: کاشی زرین‌فام، تخت‌سلیمان، موزه ویکتوریا آلبرت لندن، شماره ثبت 1876-1841 (https://www.vandaimages.com/ مشاهده در تاریخ ۲۳/۰۹/۱۴۰۳).

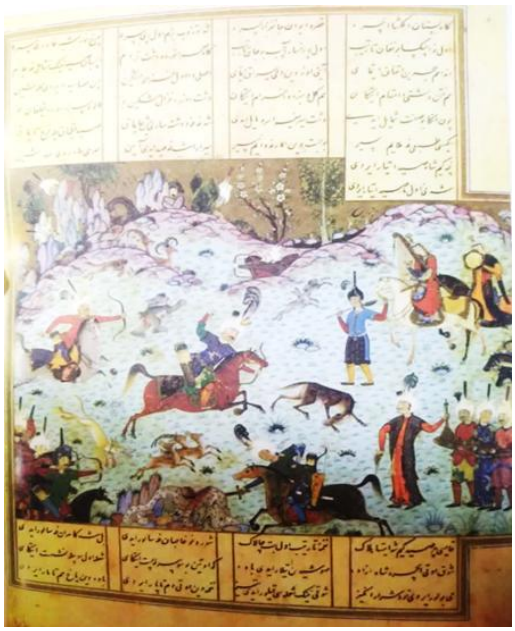
تحلیل نگاره بهرام گور در شکارگاه

یکی از زیباترین و مشهورترین نگاره‌های شکار با تیر و کمان، صحنه‌ای از شکار شدن آهویی توسط بهرام گور است (خلج امیرحسینی، ۱۳۸۷: ۵۰). این اثر منسوب به سلطان محمد، در مکتب تبریز دوم، برگرفته از کتاب کلیات میرعلی‌شیر نوایی است که در کتابخانه بریتانیا در لندن نگهداری می‌شود (شکل ۷).

تصویر، صحنه شکاری را در دشتی وسیع نشان می‌دهد که تپه‌هایی در پس‌زمینه دارد و درختان و بوته‌هایی گل‌دار بر روی تپه‌ها مشاهده می‌شود. دو آهو دیده می‌شوند که سر و گردن آن‌ها در میان درختان قرار دارد. پنج نفر نیز دیده می‌شوند که سرشان از لابه‌لای گل‌ها و بوته‌ها در پشت تپه‌ها نمایان است. کمی پایین‌تر، میان تپه‌ها، مردی سوار بر اسب در حال شکار با تیر و کمان دیده می‌شود.

در مرکز اثر، شخصیت اصلی، بهرام گور، با لباسی سبز و بالاپوشی بنفش، سوار بر اسبی قهوه‌ای رنگ، کمان به دست دارد و در حال شکار آهوست. در مقابل او، آزاده با لباسی قرمز، سوار بر اسبی سفید، چنگ به دست دیده می‌شود. افسار اسب آزاده را مردی در جلوتر به دست گرفته است. در پشت آزاده، زنی دایره‌ای به دست دارد و آن را می‌نوازد؛ او سوار بر اسبی سیاه است. در پشت سر بهرام گور نیز چندین مرد سوار بر اسب، کمان به دست، در حال شکار دیده می‌شوند.

در قسمت جلویی و پایین‌ترین بخش تصویر، مردی سوار بر اسب و شمشیر به دست دیده می‌شود که ببری را شکار کرده است. در پشت سر او، چهار مرد با سینی‌های پذیرایی، رو به بهرام گور قرار گرفته‌اند. بالاتر از آن‌ها، در سمت راست و مرکز اثر، سر و گردن دو اسب و یک انسان دیده می‌شود. در میانهٔ اثر نیز چندین حیوان در حال دویدن و فرار به تصویر کشیده شده‌اند.



شکل ۷: نگاره شکار بهرام در مقابل آزاده، منسوب به سلطان محمد، مکتب تبریز دوم، کتاب کلیات میرعلی‌شیر نوایی، کتابخانه بریتانیا، لندن (آژند، ۱۳۹۴: ۱۴۱).

نگاره بهرام و آزاده در شکارگاه (دوره صفوی)

نگاره بهرام و آزاده در شکارگاه از شاهنامه فردوسی، متعلق به ایران (تبریز یا قزوین)، دوره صفویه، با تکنیک آبرنگ و طلا روی کاغذ، به ابعاد ۲۱٫۵ × ۳۵٫۵ سانتی‌متر، در موزه هنری کلیولند، بخش هنرهای اسلامی نگهداری می‌شود. این اثر به‌عنوان هدیه انجمن هنری و پلی‌کلینیک جان هانتینگتون با شماره (۱۰۲۵ یا ۱۹–۹۴۰) ثبت شده است. این اثر از یک تابلوی ناتمام، پادشاهی ایرانی پیش از اسلام را به تصویر کشیده که او شکارچی مشهوری بوده است (https://ia800909.us.archive.org/ مشاهده در تاریخ ۱۴۰۳/۰۹/۱۰) (شکل ۹).

در این تصویر، بهرام توسط آزاده، معشوقه‌اش، به چالش کشیده می‌شود تا با یک تیر، پا و گوش الاغ را به هم بدوزد. آزاده در سمت راست و بالای تصویر، با پیراهنی نارنجی و عبایی آبی رنگ که با گل‌های ختایی به رنگ طلایی تزیین شده، دیده می‌شود. بر سر وی روسری سفیدرنگ به حالت سه‌گوش وجود دارد و تاجی طلایی با پرهایی به سمت بالا از زیر آن پیدا است. آزاده در حال نواختن چنگ روی شتری قرمز رنگ است. در جلوی او، مردی جوان با بالاپوشی طلایی که با نقش اسلیمی ماری با طلا کار شده، دیده می‌شود که گویی با آزاده گفتگو می‌کند.

بهرام در پایین و سمت چپ تصویر، سوار بر اسبی آبی و سرمه‌ای با بافتی دایره‌مانند دیده می‌شود. او پیراهنی نارنجی و شلواری آبی رنگ بر تن دارد که روی لباسش پر از نقش و نگار ختایی است. تاجی سبز و ۱۲ ترک بر سر دارد و تیردانی سبز رنگ به کمر بسته است. او در حال شکار الاغی است که سنگی به سوی آن پرتاب کرده و سپس با تیری، پا و گوش الاغ را به دوخته است. الاغ در جلوی اسب بهرام بر زمین افتاده و تیر، پا و گوش او را به هم متصل کرده است.

پس‌زمینه تصویر پوشیده از گل و برگ‌های ختایی همراه با صخره و درختانی طلایی رنگ است. دو کبک بر روی شاخه درخت در سمت چپ و بالای تصویر، روبروی هم دیده می‌شوند. این نگاره یکی از متفاوت‌ترین نگاره‌هاست که در آن هنرمند به جای آهو از الاغ استفاده کرده است (شکل ۱۰)؛ این امر احتمالا ناشی از ذوق هنرمند در تنوع‌بخشی به این اثر بوده است.

نگاره شاهنامه محمد جوکی (دوره تیموری)

در اثری دیگر، برگی از نسخه خطی شاهنامه محمد جوکی در دوره تیموریان، با شماره ثبت folio 362b، در موزه جامعه آسیا نگهداری می‌شود که با مضمون بهرام و آزاده در شکارگاه آراسته شده است (https://sites.asiasociety.org/ مشاهده در تاریخ ۱۴۰۳/۰۹/۱۰) (شکل ۸). این تصویر نیز بهرام و آزاده را سوار بر شتر نشان می‌دهد. بهرام با پیراهنی نارنجی و عبایی آبی رنگ، کمانی به دست دارد و تیری از آن را به سوی آهویی که بر زمین افتاده، پرتاب کرده است. آزاده در پشت سر او، چنگی آبی رنگ به دست گرفته و پیراهنی طلایی با عبایی قرمز و نقوش ریز تزیین شده بر تن دارد. روسری آبی‌رنگی بر سر دارد.

شش آهو در جلوی آن‌ها در حال فرارند که یکی از آن‌ها در پایین‌ترین بخش تصویر زخمی شده و بر زمین افتاده است و از سمت سرش خون بیرون تراوش کرده است. کل تصویر بر روی تپه‌ای ترسیم شده و گل‌ها و بوته‌هایی با رنگ‌های مختلف در آن کار شده است. در قسمت بالای کادر، آسمان آبی با فضایی بسیار کم دیده می‌شود. بر فراز تپه نیز دو درخت قرار گرفته که به آسمان رسیده‌اند و در سمت چپ، ابری سفید قابل مشاهده است.

نگاره دوره قاجار (منسوب به محمد صادق)

تصویر دیگر با مضمون بهرام و آزاده در دوره قاجار، در سال ۱۲۰۸ هـ.ق، به قلم محمد صادق کار شده است که امروزه در موزه لوور، بخش هنرهای اسلامی، با شماره ثبت MAO 806 - v1 نگهداری می‌شود. تکنیک اثر، گواش روی کاغذ است (https://useum.org/artwork مشاهده در تاریخ ۱۴۰۳/۰۹/۱۰) (شکل ۱۱). نام هنرمند با لقب «یا صادق الوعد ۱۲۸» در وسط کار و در آسمان رقم خورده است.

در این تصویر، بهرام، آزاده و یک مرد دیگر سوار بر اسب دیده می‌شوند. صحنه در دشتی با تپه‌های خاکستری رنگ رخ می‌دهد که آسمانی ابری دارد و درختی در سمت راست تصویر به‌صورت واقع‌نمایانه کار شده است. بهرام سوار بر اسبی خاکستری، نزدیک به مرکز کادر و در سمت چپ، با عبایی صورتی و پیراهنی آبی رنگ دیده می‌شود .او کمانی به دست دارد و تاجی طلایی با سنگ‌های رنگی مرصع (سبز و قرمز) بر سر دارد. کمربندی مرصع با انواع زیورآلات، که خنجر و تیردانی به آن وصل است، دور کمر بهرام مشاهده می‌شود. در جلوی او، آهویی تیرخورده قرار دارد که پا و گوشش با تیری به هم وصل شده است و اسبی در کنار او در حال دویدن است.

آزاده سوار بر اسبی سیاه، با عبایی طلایی و گل‌دار و پیراهنی سفید رنگ دیده می‌شود. رشته‌های مرواریدی روی لباس و دور گردن او به حالت تزیینی قرار دارد و بر سر او نیز مرواریدی دیده می‌شود. شالی صورتی رنگ بر پس‌سر او آویخته است و نگاهش به بهرام دوخته شده است. همچنین در پشت سر بهرام، مردی سوار بر اسبی قهوه‌ای، با لباسی آبی و دستاری سیاه بر سر مشاهده می‌شود.



شکل ۸: برگی از شاهنامه محمد جوکی، دوره تیموریان، تکنیک آبرنگ، موزه جامعه آسیا، شماره ثبت folio 362b (https://sites.asiasociety.org/) مشاهده در تاریخ ۱۴۰۳/۰۹/۱۰).



شکل ۹: مکتب تبریز یا قزوین، دوره صفویه، موزه هنری کلیولند، شماره ثبت (۱۹-۹۴۰ یا ۱۰۲۵) (https://sites.asiasociety.org/) مشاهده در تاریخ ۱۴۰۳/۰۹/۱۰).



شکل ۱۰: الاغ تیرخورده (جزئیات از نگاره صفوی).



شکل ۱۱: دوره قاجار، منسوب به محمد صادق، موزه لوور، شماره ثبت MAO 806 - v1 (https://useum.org/artwork) مشاهده در تاریخ ۱۴۰۳/۰۹/۱۰).

روایت چندبعدی در یک تصویر

در یکی از آثار دوره ساسانی که مهری سنگی با مضمون بهرام و آزاده است، آزاده در زیر پای شتر نمایش داده شده است (نمازعلیزاده و موسوی‌لر، ۱۳۹۷: ۷۶). این مضمون در نگاره‌های پس از اسلام به مراتب بیشتر دیده می‌شود. یکی از این نگاره‌ها با مضمون بهرام و آزاده در شکل‌های ۱۲ و ۱۳ مشاهده می‌شود که در آن دو بار از تصویر آزاده استفاده شده است؛ این تصویرسازی نوعی اشاره به پس از شکار بهرام و ناراحتی آزاده از کشته شدن آهو دارد.

در شکل ۱۲، ظرف سفالی تصویرسازی‌شده از دوره ایلخانی، با محتوای بهرام و آزاده دیده می‌شود که در آن آزاده در زیر پای شتر لگدمال می‌گردد. بهرام و آزاده سوار بر اسبی خاکستری هستند. بهرام با لباسی قرمز و کمانی در دست، در حال شکار است. در پشت سر او، آزاده با لباسی آبی و چنگ به دست نقاشی شده است. آهویی زخمی در پایین کار و آهوی دیگر در حال فرار در بالاتر و سمت چپ تصویر واقع شده است. اما در زیر پای شتر، آزاده دیده می‌شود که لگدمال می‌گردد. در پس‌زمینه تصویر، خطوط اسلیمی به‌صورت برجسته کار شده و یک ردیف حاشیه بر لبه ظرف، در میان خطوط آبی رنگ با رنگ طلایی اجرا شده است.

در شکل ۱۳ نیز که نگاره‌ای از شاهنامه است، مربوط به دوره تیموری بوده و با تکنیک گواش کار شده است. ابعاد اثر ۲۷٫۵ × ۲۰ سانتی‌متر است (https://www.mutualart.com/) مشاهده در تاریخ ۱۴۰۳/۰۹/۰۸). در این شکل، بهرام و آزاده با لباس‌های هم‌رنگ (پیراهنی قرمز و عبایی آبی و طرح‌دار) نشان داده شده‌اند. تاج بهرام طلایی است، اما آزاده کلاهی سبز رنگ دارد. بهرام سوار بر شتر و کمانی در دست است و به پایین نگاه می‌کند؛ آزاده زیر پای شتر قرار گرفته و لگدمال می‌گردد و ساز طلایی‌رنگ او در مقابلش بر زمین افتاده است. آهویی تیرخورده در جلوی شتر و دو آهو در بالای شکل و سمت راست در حال فرار ترسیم شده‌اند. مردی نیز از سمت چپ، از پشت تپه در حال نظاره کردن این صحنه است و دستش را جلو دهانش به علامت تعجب نگه داشته است. روی تپه، گل‌هایی به صورت پراکنده کار شده و آسمان در نگاره، در بخش کوچکی در سمت چپ و زیر کتیبه‌های مستطیلی به رنگ طلایی دیده می‌شود. همچنین یک ردیف کتیبه در کادرهای مستطیلی افقی قابل مشاهده است که هر کدام یک مصرع را در بر گرفته است.



شکل ۱۲: ظرف مینایی با مضمون بهرام، آزاده را زیر پا می‌گذارد، موزه ایلخانی مراغه، قرن هفتم هجری (نگارندگان).



شکل ۱۳: بهرام، آزاده را زیر پا می‌گذارد، نسخه‌ای از شاهنامه فردوسی (۱۰۲۵ میلادی) (https://www.mutualart.com/) مشاهده در تاریخ ۱۴۰۳/۰۹/۰۸).

تطابق اشعار فردوسی و نظامی درباره بهرام و آزاده

متون کهن، تصاویر، تمثیل‌ها و داستان‌ها، راهکار و تضمینی برای یافتن دلایل ضمنی موضوع مورد نظر هستند که از طریق آن‌ها می‌توان به معنا و رمزگان آثار دست یافت (عباچی و فهیمی‌فر، ۱۳۹۶: ۶۷). در داستان بهرام و آزاده به نقل از فردوسی، آزاده محبوب بهرام بوده است (مسعودی‌امین و مروج، ۱۳۹۶: ۹۰). روایت فردوسی از نظامی در این داستان متفاوت است. در شاهنامه فردوسی آمده که بهرام با کنیز رومی خود به نام آزاده، سوار بر شتر به نخجیرگاه رفته بود (آجورلو و اصغرزاده چرندابی، ۱۳۹۲: ۶). اما در روایت نظامی، بهرام با کنیزی چینی به نام فتنه، سوار بر اسب به شکار گور می‌رود. پس از شکار، فتنه از مهارت بهرام در شکار ستایش نمی‌کند و بهرام می‌گوید: «چگونه شکار بود؟» فتنه

در پاسخ می‌گوید: «باید که رخ برافروزی، سر این گور سمش دوزی» (صحت، ۱۴۰۲: ۱۶۳). ظاهرا از روزگاران بسیار دور، تیراندازی بهرام گور در چالاکی، نیرومندی و نشانه‌گیری زبانزد بوده است (بهدانی و مهرپویا، ۱۳۹۱: ۸).

تحلیل معنایی نگاره‌ها

در پس این تصاویر، داستان زیبای مجلس شکار نهفته است. بهرام گور یکی از سرآمدان شکار بوده و همسر خود، آزاده، را بسیار دوست می‌داشته و همیشه او را به همه جا، حتی به نخجیرگاه، می‌برده است. او آزاده را بر پشت شتر (و در برخی تصاویر بر اسب) می‌نشانده و به شکار می‌پرداخته است:

دل آرام او بود و همکام اوی
همیشه به لب داشتی نام اوی
به روز شکارش هیون خواستی
که پشتش به دیبا بیاراستی
فرو هشته زو چار بودی رکیب
همی تافتی در فراز و نشیب
رکیبش دو زرین، دو سیمین بدی
همان هر یکی گوهر آگین بدی (فردوسی، ۱۳۸۶: ۳۷۴)

روزی آزاده که بر ترک بهرام نشسته بود، آهویی ظریف را دید که بهرام قصد شکارش را داشت. آزاده به بهرام گفت: «تو لقب بهترین شکارگر آهو را داری، آیا می‌توانی تیری بیندازی که گوش و سم پای آهو را به هم بدوزی؟»

چنین گفت آزاده کای شیرمرد
بد آهو بخونید مردان نبرد
تو آن ماده را نره گردان به تیر
شود ماده از تیر تو نره‌پیر
وز آن پس هیون را برانگیزد تیز
چو آهو ز چنگ تو گیرد گریز
کمان مهره انداز تا گوش خویش
نهد همچنان فواره بر دوش خویش
همان که ز مهره مهره بخاردش گوش
به آزار پایش برآورد به دوش
به پیکان سر و پای و گوشش بدوز
چو خواهی که فراغت گیتی فروز (فردوسی، ۱۳۸۶: ۳۷۵)

بهرام نیز بی‌درنگ تیری پرتاب کرد و به گوش حیوان زد. آهو نیز به‌ناچار با پای عقبی خود مشغول خاراندن گوش تیرخورده‌اش شد. بهرام در همان زمان تیری دیگر به پای حیوان زد و بدین‌سان پای حیوان را به گوشش رساند و مایه حیرت آزاده و تمامی حاضران گردید. این ماجرا در میان همه مردم پیچید و در غالب آثار هنری جاودانه گشت. تیر و کمان وسیله‌ای بود تا هوش و درایت و ظرافت دقت را برای صاحب خود اذعان دارد (خلج امیرحسینی، ۱۳۸۷: ۵۱). اما در ادامه ماجرا، پس از این پیروزی، آزاده به خاطر کشته شدن آهو ناراحت می‌شود و به بهرام می‌گوید که او سنگدل است. آزاده گریه می‌کند و معتقد است که فقط یک روح شیطانی می‌تواند چنین کاری را انجام دهد. بهرام پس از آن، او را از شتر به پایین پرت می‌کند و زیر پا می‌گذارد و می‌گوید که چالش او، وی را در معرض خطر بی‌حرمتی قرار داده است (حسینی و همکاران، ۱۳۹۴: ۱۳۳):

سر و گوش و پایش به پیکان بدوخت
بر آن آهو آزاده را دل بسوخت
نبود دست بهرام و او را ز زین
نگون سارم زد و روی زمین
هیون از بر ماه‌چهره براند
بر و دست و چنگش به خون در نشاند

چنین گفت کای بی‌خرد چنگ‌زن
چه بایدت جستن به من برشکن؟
اگر کند بودی گشاد برم
از این زخم ننگی شدی گوهرم (فردوسی، ۱۳۸۶: ۳۷۶)

قربانی شدن آزاده، قهرمان تراژدی، پس از پیروزی بهرام رخ می‌دهد و فاجعه‌ای برابر با مرگ او پیش می‌آید. بهرام آزاده را بر زمین می‌افکند و در زیر پای حیوان به کشتن می‌دهد (طالبی و نامورمطلق، ۱۴۰۱: ۱۹۳).

تطبیق روایت اشعار ادبی با نمونه‌های تصویری

شاه، آزاده را دل‌آرام خود می‌خواند، اما او زنی شوخ‌طبع است. شاه به گله‌ای از آهو برمی‌خورد و سرفرازانه از دلبر خود می‌خواهد غزال‌هایی را به عنوان هدف برای تیر خطاناپذیرش برگزینند. آزاده گستاخانه او را به چالش می‌کشد: باید غزالی نر را به صورت ماده درآورد، سپس غزالی ماده را به غزالی نر تبدیل کند و سرانجام با یک تیر، گوش و سر و پای غزالی را به هم بدوزد. بهرام تیری از ترکش خود برمی‌دارد که پیکانی چون هلال دارد و دو شاخ غزالی را از بن می‌تراشد. سپس، یکی پس از دیگری، دو تیر بر پیشانی غزالی ماده می‌نشاند. خون‌اب از سینه آهو فواره می‌کند. سرانجام با یک کمان، مهره‌ای گلین به سوی قربانی پرتاب می‌کند که گوشش را می‌خراشد. غزالی زخمی، پای عقبش را بلند می‌کند تا گوشش را بخاراند؛ بهرام بی‌درنگ با تیری، همزمان سم او را به گوشش می‌دوزد (شکل ۱۴ و طرح خطی ۱۵ که با دایره قرمز رنگ، آهوان تیرخورده مشخص گردیده است).

آزاده به عنوان کنیز بهرام در دربار او بوده، اما معشوقه‌اش گشته و همراه اوست. با این حال، او خود باعث سرنوشت شوم خویش می‌شود. او از الطاف و مواهب درباری بهره‌مند بود، مانند زینی گوهربین و رکابی سیمین و بسیار دیگر، که می‌توانند دلیلی بر ایجاد غرور در آزاده باشند. جسارت و گستاخی او در به آزمون کشیدن شاهزاده، برآمده از غروری نهفته در دل اوست که به خود جرات داده تا آزمونی سخت از بهرام بگیرد؛ و همین غرور او منجر به فراموشی و گذشت‌ناپذیری او گردید (طالبی و نامورمطلق، ۱۴۰۱: ۱۹۶).

شیوه بازنمایی این داستان که بهرام و آزاده سوار بر شتری مزین به دیبا بودند و آزاده در حال چنگ‌نوازی، مطابق با روایت فردوسی است، برخلاف نظامی که هیچ سخنی از آن به میان نیاورده است (کریمی و شاطری، ۱۳۹۴: ۲۰). کشته شدن سوگلی گستاخ در زندگی بهرام گور، رویدادی ظالمانه اما معروف است که کمتر از یک سده بعد، در همان دوران ساسانی بر سینی‌های نقره‌ای کنده‌کاری شد و در دوره نظامی و فردوسی، بر سفالینه‌ها و کاشی‌های بسیاری نقش بست. فردوسی در آغاز سده یازدهم میلادی این رویداد را چنین بازگو می‌کند: بهرام سوار بر شتر در بیابان سرگرم شکار است و در پشت خود آزاده سوگلی‌اش را نشانده که نوازنده‌ای ماهر است، زیرا با نواختن چنگ، حماسه شکارورزی‌های سرورش را می‌سراید (بری، ۱۳۸۵: ۱۶۴). آزاده از دیدن صحنه شکار که برایش ناراحت‌کننده بود (چون شاه می‌توانست هزاران شکار را با چنین مهارتی از پای درآورد) تاب نمی‌آورد و به شاه می‌گوید که چنین سنگدلی از خصلت‌های شیطان است، نه مهارت و شجاعت (حسینی و همکاران، ۱۳۹۴: ۱۳۳). آنگاه بهرام از روی غرور نگاهی به آزاده می‌افکند. چشمان زن جوان از روی دلسوزی برای غزال‌ها پر از اشک می‌شود. آزاده نه تنها این کار را نشانه مردانگی نمی‌یابد، بلکه او را دیوصفت می‌خواند. بهرام، زن گستاخ را از شتر به پایین می‌اندازد و سر و صورت و تنش را پایمال شتر می‌کند و بر روی شن‌های بیابان رها می‌سازد:

اگر گنبد بودی گشاد برم
از این زخم ننگی شدی گوهرم

و فردوسی می‌گوید:

چو او در زیر پای هیون در سپرد
به نخچیر زان پس کنیزک نبرد (بری، ۱۳۸۵: ۱۶۶)

نظامی در «حکایت بهرام با کنیزک خویش به نام فتنه چینی» این ماجرا را سراپا دگرگون می‌کند و تنها به دست‌کاری در آن بسنده نمی‌کند. این که شکار شاه گور است یا این که شاه و چنگ‌نوازش سوار بر اسب‌های جداگانه هستند، اهمیتی ندارد؛ بلکه گفتار شاعر در اینجا ناظر بر مخالفت با بی‌رحمی افسانه‌ای است که همه پیشینیانش بازگو کرده‌اند و ناظر بر پی‌گیری سیر تحول اخلاقی شاهی شکارورز با دستور معشوقه گستاخش آزاده است، در حالی که فردوسی تنها به توصیف خوی تغییرناپذیرش اعتنا کرده بود. نظامی با جرات می‌گوید که فتنه در هنر چنگ‌نوازی با شاه شکارورز که استاد تیراندازی است، برابری می‌کند:

ساز او چنگ و ساز خسرو تیر
این زدی چنگ و آن زدی نخچیر

خویشتن‌داری فتنه در ستایش شاه، او را به خشم آورده و می‌گوید:

گفت کای تنگ‌چشم تاتاری
صید ما را به چشم می‌ناری؟
صید ما کز صفت برون آید
در چنان چشم تنگ چون آید؟

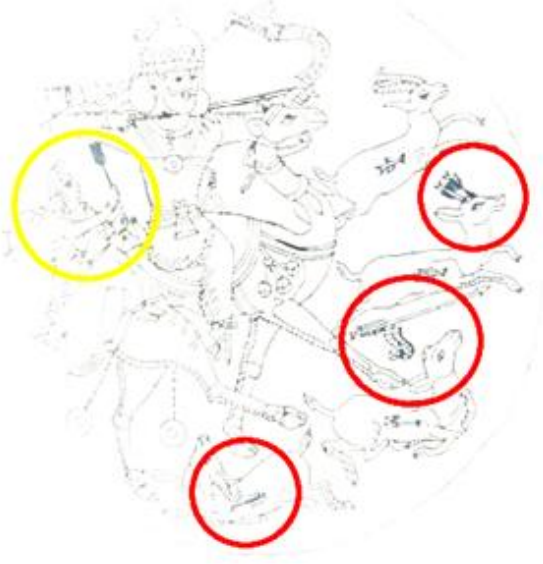
وقتی شاه گوش و سم آهو را به هم می‌دوزد، فتنه جوابی دندان‌شکن به شاه می‌دهد و برای توصیف «عادت» اکتسابی شاه، واژه عربی «ادمان» را به کار می‌برد که به مفهوم وسواس یا اعتیاد مکرر آدمی میخواره است:

گفت: پر کرده شهریار این کار
کار پر کرده، کی بود دشوار؟
هر چه تعلیم کرده باشد مرد
گرچه دشوار شد، بشاید کرد
رفتن تیر شاه بر سم گور
هست از ادمان، نه از زیارت زور (همان، ۱۶۸)

و گفت این از مردانگی نیست و زمردی تو را خوی دیوانگی است. بهرام هم او را از اسب خود به زمین پرتاب کرد و با اسب از رویش رد شد تا او را جزا دهد (حائری، ۱۳۸۳: ۲۸).



شکل ۱۴: بشقاب نقره‌ای، ساسانیان، ایران، شماره اثر ۱۹۹۴.۴۰۲، قطر بشقاب ۲۰ سانتی‌متر (https://www.metmuseum.org/ مشاهده در تاریخ ۱۴۰۳/۰۹/۰۵).



شکل ۱۵: طرح خطی شکل ۱۳ (بشقاب نقره‌ای با موضوع بهرام و آزاده).

هنگامی که نظامی منظومه خود را می‌سراید، از نزدیک شاهد اسلامی شدن این گونه چهره‌نگاری ساسانی بود. در ترسیمات پس از اسلام، خود نگاره‌ها نیز تغییر می‌یابند: بدن بهرام به سمت پایین خمیده شده و دور سرش هاله‌ای قرار گرفته است. این هاله از فر یا «روشنایی شکوه» شاهان ایران باستان اقتباس شده و در عین حال دستاری به دور سر پیچیده شده که این نوع دستار پس از اسلام رواج یافته است (شکل‌های ۱۶ و ۱۷). در طی روند تصاحب اسلامی اسطوره‌شناسی ایران، ادبیات فارسی بیشتر دستمایه اسلامی شدن را به خود گرفته است، مانند داستان بهرام گور که بر اهریمن پیروز می‌شود و برابر با ارزش‌های نوین و در چارچوب کیشی دیگر از نو ظهور می‌کند. بهرام گور تنها یک شاه زمینی نیست، بلکه قهرمانی به مفهوم سنتی حماسه‌هاست، یعنی اغلب یک نیمه‌خدا با چهره انسانی فانی و شکوهمند (نیکخواه و همکاران، ۱۳۹۱: ۲۴). از دوره ساسانی تا پایان قرن هشتم هجری قمری، آزاده و بهرام سوار بر شتر هستند، اما پس از آن سوار بر اسب شدند (مسعودی‌امین و مروج، ۱۳۹۶: ۹۰). در جدول ۱ به تمامی فرم‌های اشاره‌شده در بطن مقاله اشاره می‌گردد.



شکل ۱۶: کاسه مینایی، موزه متروپولیتن، بخش هنرهای اسلامی، قطر اثر ۲۰ سانتی‌متر، قرن ۱۳-۱۲ میلادی، شماره ثبت MET 57-36-14 (https://en.m.wikipedia.org/) مشاهده در تاریخ ۱۴۰۳/۰۹/۰۵).



شکل ۱۷: کاسه مینایی، موزه متروپولیتن، بخش هنرهای اسلامی، قطر اثر ۲۱٫۶ سانتی‌متر، قرن ۱۳-۱۲ میلادی، شماره ثبت MET sf57-36.13 (https://fr.m.wikipedia.org/) مشاهده در تاریخ ۱۴۰۳/۰۹/۰۵).

جدول ۱: تزیینات و فرم‌های نقشمایه بهرام و آزاده

ردیف	نوع اثر	فرم‌پیکره آزاداده	فرم پیکره بهرام	تزیینات	رنگ لباس بهرام	رنگ لباس آزاده	سرپوش بهرام	سرپوش آزاده	نوع مرکب	پس زمینه	نوع حیوان	دوره	هنرمند	محل نگهداری
۱	نقش برجسته گچی	بزرگ	صاف وکشیده	تزیینات کم و ظریف	-	-	-	-	شتر	ساده	آهو ۳عدد	ساسانی	-	دانشگاه M.F.A
۲	بشقاب زرین	کوچک	صاف وکشیده	تزیینات کم و ظریف	زرین	زرین	تاج بانشان ماه‌وخورشید	تاج و سربند	شتر	ساده	آهو ۴عدد	ساسانی	-	آرمیتاژ
۳	بشقاب زرین	کوچک	صاف وکشیده	تزیینات کم و ظریف	زرین	زرین	اج بانشان ماه‌وخورشید	سربند	شتر	ساده	آهو ۴عدد	ساسانی	-	آرمیتاژ
۴	کاشی مینایی	متوسط	خمیده به طرف پایین	تزیینات زیادودرشت	سیاه باطرح طلایی	سیاه باطرح طلایی	کلاه سیاه	کلاه دایره‌ای شکل	شتر	اسلیمی	-	سلجوقی	-	قاهره
۵	کاشی مینایی	متوسط	خمیده به طرف پایین	تزیینات زیادودرشت	-	قهواه‌ای	کلاه‌گوش پوش آبی	سربند	شتر	اسلیمی	-	ایلخانی	-	لوور
۶	کاشی زرین فام	مت.سط	خمیده به طرف پایین	تزیینات زیادوظریف	سفیدباطرح طلاایی	سفیدباطرح طلاایی	تاج طلایی با هاله-دورسر	روسری‌آبی‌با هاله‌دورسر	شتر	ختایی	آهو ۱عدد	ایلخانی	-	ویکتوریا آلبرت
۷	نگاره	بزرگ	خمیده به طرف پایین	تزیینات زیادوظریف	آبی و سبز	قرمز و آبی	عمامه سفید باپر بزرگ	سربندسفیدباپر طلایی	اسب	دشت	متنوع شکارآهو	صفوی تبریز	سلطان محمد	کتابخانه بریتانیا
۸	نگاره	بزرگ	خمیده به طرف پایین	تزیینات زیادودرشت	نارنجی و آبی	طلایی و قرمز	تاج طلایی	روسری آبی	شتر	دشت	آهو ۶عدد	تیموریان	-	موزه‌جامعه آسیا
۹	نگاره	بزرگ	خمیده به طرف پایین	تزیینات زیادوظریف	نارنجی و آبی	نارنجی و آبی	تاج طلایی با قبه سبز	سربندسفیدباتا چ‌طلایی	اسب	دشت	الاغ ۱عدد	صفوی	-	کلیولند
۱۰	نگاره	بزرگ	صاف وکشیده	تزیینات کم وظریف	صورتی	طلایی	تاج مرصع کاری-شده	شال صورتی	اسب	دشت	آهو ۱عدد	قاجار	محمد صادق	لوور
۱۱	ظرف سفالی	بزرگ	خمیده به طرف پایین	تزیینات کم و درشت	قرمز	آبی	-	سربند طلایی	شتر	اسلیمی	آهو ۳عدد	ایلخانی	-	ایلخانی مراغه
۱۲	نگاره	بزرگ	بدنی صاف وسری خمیده	تزیینات زیادودرشت	نارنجی و آبی	قرمز و آبی	تاج طایی	کلاه سبز	شتر	دشت	آهو ۳عدد	ایلخانی	-	-
۱۳	بشقاب زرین	کوچک	صاف وکشیده	تزیینات زیادوظریف	زرین	زرین	تاج زرین	شال و سربند	شتر	ساده	آهو ۴عدد	ساسانی	-	-
۱۴	ظرف سفالی	بزرگ	خمیده به طرف پایین	تزیینات زیادوظریف	خاکستری باطرح‌سفید	قرمز سفید	عمامه با هاله دورسر	هاله دورسر	شتر	ساده	آهو ۱عدد	ایلخانی	-	متروپولیتن
۱۵	ظرف سفالی	بزرگ	خمیده به طرف پایین	تزیینات زیادوظریف	سیاه با طرح-سفید	سبز	دستار آبی	دستارآبی	شتر	متنوع	آهو ۲عدد	ایلخانی	-	متروپولیتن

نتیجه‌گیری

تیر و کمان ابزاری است برای جنگ و نبرد علیه حیوانات که در دست انسان قرار می‌گیرد. این‌گونه نبردها را به وفور می‌توان بر روی نقش‌برجسته‌ها و نقاشی‌های دوره ساسانی مشاهده کرد؛ آن‌گاه که شاه همچنان به‌عنوان انسانی کامل و برگزیده، به مبارزه علیه نیروهای اهریمنی و شر که در قالب حیوانات ظاهر می‌شوند، برمی‌خیزد. تیر و کمان نمادی از دقت‌نظر و باریک‌بینی انسانی است که قصد دارد با هدف‌گیری و پرتاب مناسب تیرها بر بدی‌ها و پلیدی‌ها پیروز گردد. همان‌گونه که آزاده‌ی جویای حقیقت با موشکافی و توجه، زشتی‌های نفس خویش و دیگران را کشف می‌کند و در صدد نابودی آن‌ها برمی‌آید، موضوعات و طرح‌های شکارگاه نیز در پس زیبایی‌هایی که دارند، در اصل روایتی از همین نبردها هستند؛ نبردهایی که در قالب حیوانی وحشی به سوی او حمله‌ور می‌شوند یا از ترس و هیبت او پا به فرار می‌گذارند.

در داستان بهرام و آزاده که در نخجیرگاه توصیف شد، آزاده در بشقاب‌های زرین دوره ساسانی در دست خود تیری دارد که آن را به بهرام می‌دهد (به جز در گچبری که در آن تصویر نیز آزاده چنگ به دست دارد). اما در آثار دوره اسلامی، آزاده چنگ در دست دارد و این بیشتر به دلیل بال و پر دادن شاعران است که پس از اسلام بدان بخشیده‌اند.

هنرمندان ایرانی سده‌هاست که در خلق آثار خود از فرهنگ و ادب غنی کشورمان در پیش و پس از اسلام بهره برده‌اند؛ ادبیاتی که گسترده‌ترین عرصه ظهور تفکرات، باورها و احساسات را داراست. ارتباط عمیق هنرمندان با جامعه در نوع تولیدات هنری آنان بسیار تأثیرگذار بوده است و توجه به باورها، ارزش‌ها و همچنین ادبیات غنی (شامل افسانه‌ها، اسطوره‌ها، داستان‌های پهلوانی و قهرمانی) همه و همه در پدیدآوردن هنری زیبا و بامعنا اهمیت بسزایی داشته‌اند. با ورود اسلام و رواج آن، همه چیز رنگ و بوی اسلامی پیدا کرد. هنرمندان هر دوره سعی در به‌روزرسانی این آثار ارزشمند داشتند، هرچند با حفظ اصالت‌های سنتی، بومی و محلی.

هم موضوع، هم محتوا و هم فرم‌های به‌کاررفته در آثار مختلف این داستان در پیش و پس از اسلام مشترکات و تفاوت‌هایی دارند، از جمله:

- اندازه پیکره‌ها: هم‌اندازه بودن پیکره بهرام و آزاده در آثار پس از اسلام به مراتب بیشتر دیده می‌شود و این می‌تواند اشاره‌ای به برابری حقوق زن و مرد در جامعه باشد که در بطن اسلام بارها بر آن تأکید شده است. ولی در پیش از اسلام، به‌ویژه بر روی بشقاب‌های زرین و سیمین، پیکره آزاده بسیار کوچک‌تر ترسیم شده است.
- حالت اندام بهرام: در نگاره ساسانی، بهرام قدی صاف و کشیده دارد، اما در دوره اسلامی خمیده شده و به سمت پایین ترسیم شده است.
- تصویرسازی همزمان: یکی از تفاوت‌های کلی در نحوه تصویرسازی داستان این است که در آثار تصویری شماره ۱۱، ۱۲ و ۱۶، آزاده دو بار تصویر شده است. این هم‌زمانی، اشاره به اتفاقی دارد که پس از شکار بهرام رخ داده است: آزاده با گستاخی خود باعث رفتار گذشت‌ناپذیر بهرام می‌شود و توسط او زیر پای شتر لگدمال می‌گردد. (همچنین یکی از دلایل دیگر برای این نوع تصویرسازی می‌تواند این باشد که در نگارگری‌های ایرانی، زمان و مکان خطی وجود ندارد و همه چیز در عین واحد می‌تواند در تصویر حضور داشته باشد.)
- نوع مرکب: در تمامی آثار، مرکب مشترک، شتر بوده است، به جز سه مورد از آثار که بهرام و آزاده را بر روی اسب‌هایی جداگانه نشان داده‌اند.
- پس‌زمینه: اغلب آثاری که به صورت ظروف کاربردی و تزیینی بوده‌اند، پس‌زمینه‌ای ساده داشته‌اند، اما در نگاره‌ها، هنرمند فرصت بیشتری برای نشان دادن هنرمندی خود در خلق پس‌زمینه (مانند دشت با تنوع بسیار) داشته است.
- تمامی شباهت‌ها در محتوای داستان بوده است، اما در نوع انتخاب فرم و تزیینات، هنرمند بسته به شرایط جامعه خود آن را خلق کرده است. برای نمونه، سلطان محمد استادی تمام‌عیار در خلق آثار پیچیده با رنگ‌های الوان است که در نگاره ۷ به وضوح می‌توان تفاوت آن را نسبت به سایر نگاره‌ها یافت. همچنین نوع پوشش پیکره‌ها در هر دوره‌ای متفاوت بوده و این نوع پوشش از رویه‌های مهم آن دوران به شمار می‌رفته که در آثار بررسی‌شده نیز به وضوح قابل مشاهده است.

منابع

آجرلو، بهرام، اصغرزاده چرندابی، ضحی (۱۳۹۲). بررسی منشأ و اصالت پیش از اسلامی نقشمایه بهرام و آزاده در آثار هنری ایران سده‌های چهارم تا هشتم هـ.ق. پژوهش‌های ایران‌شناسی، ۳(۲)، ۱-۱۵.

آژند، یعقوب (۱۳۹۴). مکتب نگارگری تبریز و قزوین - مشهد (چاپ دوم). تهران: فرهنگستان هنر.

اوکان، برناد، عباس، محمد، عبدالقاته، ایمان آر. (۲۰۱۲). راهنمای مصور موزه از هنر اسلامی در قاهره. قاهره، نیویورک: دانشگاه آمریکایی در قاهره.

بهدانی، مجید، مهرپویا، حسین (۱۳۹۱). بررسی تصویر بهرام گور در هنر ایران از دوره ساسانی تا پایان دوره قاجار. نگره، (۱۹)، ۵-۱۹.

بری، مایکل (۱۳۸۵). تفسیر مایکل بری بر هفت پیکر نظامی (جلال علوی‌نیا، مترجم). تهران: نشر نی.

حسنوند، حجت اله، خزایی، محمد، حاتم، غلامعلی، عارف، محمد. (۱۴۰۱). تحلیل بیش متنی روابط دین و اسطوره در نقاشی شکار بهرام گور. نگره، (۶۴)، ۲۰۱-۲۱۷.

حسینی، معصومه سادات، شریف کاظمی، خدیجه، محمدیان، فخرالدین (۱۳۹۴). مضامین ادبیات غنایی روی سفالینه‌های مینایی کاشان؛ بررسی موردی داستان بیژن و منیژه و بهرام و آزاده. پژوهش‌نامه کاشان، ۷(۱۵)، ۱۲۲-۱۳۸.

حائری، جمال الدین (۱۳۸۳). زنان شاهنامه: پژوهش و نقالی از آذرگشسب تا همای. تهران: پیوند نو.

خلج امیرحسینی، مرتضی (۱۳۸۷). رموز نهفته در هنر نگارگری. تهران: کتاب آبان.

عباسدوست، حمیده (۱۳۹۰). نگاهی به پهلوانان در شاهنامه فردوسی. لاهیجان: رستم و سهراب.

عباچی، معصومه، فهیمی‌فر، اصغر (۱۳۹۶). تفسیر شمایل شناسانه نگاره «بهرام گور و آزاده در شکارگاه» در شاهنامه‌های آل اینجو (۷۵۸-۷۲۵ هـ.ق) بر مبنای آرای پانوفسکی. نگره، (۴۳)، ۶۱-۷۴.

عبدی، ناهید (۱۳۹۰). درآمدی بر آیکونولوژی: نظریه و کاربرد مطالعه موردی نقاشی ایرانی (چاپ دوم). تهران.

صحت، آزاده (۱۴۰۲). بررسی روایت تصویری از نقش آفرینی «آزاده» در داستان بهرام گور. مطالعات هنر و فرهنگ، ۸(۱)، ۱۶۱-۱۷۶.

طالبی، یعقوب، نامورمطلق، بهمن (۱۴۰۱). تحلیل اسطوره‌شناختی داستان بهرام و آزاده براساس نظریه میتوس پاییز نورتروپ فرای؛ بستر مطالعاتی سفالینه منقوش. فصلنامه علمی ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، ۱۸(۱۶)، ۱۱۷-۲۰۲.

کریمی، پرستو، شاطری، میترا (۱۳۹۴). داستان بهرام گور و کنیزک در آیینه ادب و هنر. دوفصلنامه مطالعات تطبیقی هنر، ۵(۱۰)، ۱۷-۳۴.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۶). شاهنامه فردوسی (ج. ۶، به کوشش جلال خالقی مطلق و محمود امیدسالار). تهران: مرکز دایره المعارف بزرگ اسلامی.

مسعودی امین، زهرا، مروج، الهه (۱۳۹۵). تطبیق صحنه شکار آهو، بهرام گور و آزاده در شاهنامه‌های دوره ایلخانی. دوره جدید، ۹(۱۷)، ۸۷-۹۷.

نمازعلیزاده، سهیلا، موسوی‌لر، اشراف السادات (۱۳۹۷). تحلیل الگوهای بصری و مفهومی مرگ آزاده در ایران باستان، ساسانی و سلجوقی با رویکرد شمایل شناسی پانوفسکی. نگره، (۴۸)، ۷۳-۸۵.

نیکخواه، هانیه، خزایی، محمد، حاتم، غلامعلی، نیستانی، جواد (۱۳۹۱). واکاوی رازهای تداوم هزارساله تصویر «بهرام گور و آزاده». نامه هنرهای تجسمی و کاربردی، (۹)، ۱۹-۳۵.

Museum of Fine Arts, Boston. (n.d.). *Plaque with Bahram Gur and Azada* (Accession Number: 39.485) [Stucco plaque]. Retrieved April 27, 2026, from https://collections.mfa.org/objects/251540

لینک‌های اینترنتی

https://commons.m.wikimedia.org/ 23/09/1403.
https://www.vandaimages.com/ 1403/09/23.
https://useum.org/artwork, 1403/09/10.
https://www.mutualart.com/ 08/09/1403
https://www.metmuseum.org/ 05/09/1403.
https://en.m.wikipedia.org/ 05/09/1403
https://fr.m.wikipedia.org/ 05/09/1403

فصلنامهٔ میراث ایران‌زمین
نشریهٔ علمی پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری
دورهٔ ۱، شمارهٔ ۱، بهار ۱۴۰۵
شاپا چاپی: ۱۶۴۷-۱۰۲۴

عوامل مؤثر بر پویایی پارچه‌های زربفت در عرصهٔ کارآفرینی

Factors Affecting the Dynamism of Brocaded Fabrics in the Field of Entrepreneurship

نرگس فخیمی[۱] ✉
۱. کارشناسی ارشد طراحی پارچه و لباس، پژوهشگر بافت‌ها و دوخت‌های سنتی، ایران.
نویسنده مسئول: **nafakhimiart@gmail.com**

Narges Fakhimi[1] ✉
1. MA in Textile and Clothing Design, Researcher in Traditional Weaving and Embroidery, Iran. Corresponding Author: **nafakhimiart@gmail.com**

اطلاعات مقاله

تاریخ‌ها
دریافت: ۱۴۰۴/۰۱/۱۱
پذیرش: ۱۴۰۴/۰۳/۰۹

واژگان کلیدی
شعربافی
زری‌بافی
کارآفرینی
پویایی
پارچه زربفت

چکیده

زری‌بافی به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین هنرهای سنتی نساجی ایران، تجلی‌گاه ذوق، هنر و استعداد مردم این سرزمین است که پیوندی عمیق با فرهنگ و تاریخ ایران دارد. پژوهش حاضر، سیر تاریخی پارچه‌های زربفت و وضعیت موجود آن را در ایران مورد واکاوی و بررسی قرار داده و هنر زری‌بافی را که علی‌رغم دارا بودن ارزش‌های فرهنگی، هنری و اقتصادی، شاهد کاهش پویایی و فعالیت خود در بازار داخلی و بین‌المللی بوده است، مدنظر داشته است. این مقاله پویایی و کارآفرینی را به‌عنوان نقطهٔ تمرکز برای پیشرفت در نظر گرفته است. پژوهش حاضر از نوع کاربردی و با رویکرد کیفی انجام شده و از طریق بررسی‌های کتابخانه‌ای و میدانی و با تمرکز بر شهر کاشان، چالش‌ها و فرصت‌های مرتبط با آن را شناسایی کرده و عوامل مؤثر بر پویایی پارچه‌های زربفت در عرصهٔ کارآفرینی را معرفی نموده است. از آنجا که تعداد هنرمندان این حرفه محدود است، برای استخراج داده‌ها از روش مطالعهٔ اسنادی، مصاحبهٔ نیمه‌ساختاریافته، گروه کانونی و پرسش‌نامه استفاده شده است. داده‌ها با بهره‌گیری از تحلیل PEST و مقیاس پنج‌نقطه‌ای لیکرت مورد بررسی قرار گرفته‌اند. گروه هدف شامل فعالان و هنرمندان زری‌بافی و صنایع وابسته است. این مقاله در پی ارزیابی چالش‌ها و فرصت‌های پویایی و کارآفرینی نشان داد که عوامل اقتصادی و اجتماعی بیشترین تأثیر را بر کارآفرینی در زمینهٔ زری‌بافی دارند و کارآفرینی نقش کلیدی در رفع چالش‌ها، افزایش بهره‌وری و احیای جایگاه این هنر در بازار ایفا می‌کند. همچنین برای پویایی هنر زری‌بافی، توجه ویژه به حمایت‌های ساختاری، توسعهٔ آموزش‌های مهارتی، بازاریابی نوین و فناوری تولید پیشنهاد می‌شود.

Abstract: Zari weaving, as one of the most distinguished traditional textile arts of Iran, embodies the taste, artistry, and creative capacity of the Iranian people and is deeply interwoven with the country's cultural and historical heritage. The present study examines the historical trajectory and current status of brocaded textiles in Iran, focusing on the art of zari weaving, which, despite its cultural, artistic, and economic value, has experienced a decline in vitality and market activity in both domestic and international contexts. This article positions dynamism and entrepreneurship as the central axes of development. Adopting an applied research design and a qualitative approach, the study draws on library and field research, with particular attention to the city of Kashan, in order to identify relevant challenges and opportunities and to introduce the factors influencing the dynamism of brocaded fabrics in the entrepreneurial sphere. Given the limited number of practitioners in this craft, data were collected through documentary study, semi-structured interviews, focus groups, and questionnaires. The data were analyzed using PEST analysis and a five-point Likert scale. The target population consisted of active zari weavers and professionals in related industries. The study's assessment of the challenges and opportunities surrounding dynamism and entrepreneurship indicates that economic and social factors exert the greatest influence on entrepreneurship in the field of zari weaving. It further demonstrates that entrepreneurship plays a key role in addressing challenges, increasing productivity, and revitalizing the position of this art in the marketplace. The findings also suggest that greater attention should be given to structural support, the expansion of skills-based training, modern marketing strategies, and production technologies in order to enhance the vitality of zari weaving as an art form.

History
Received: March 31, 2026
Accepted: May 30, 2026

Keywords
Sharbafi
Zari weaving
Entrepreneurship
Dynamism
brocaded fabric

استناد: فخیمی، نرگس (۱۴۰۵). عوامل مؤثر بر پویایی پارچه‌های زربفت در عرصهٔ کارآفرینی. *میراث ایران‌زمین*، ۱(۱)، ۳۵ـ ۴۹.
https://doi.org/10.22034/TNA.1.1.35

© ۱۴۰۵ (۲۰۲۶) نویسندگان مقاله، فصلنامهٔ میراث ایران‌زمین، مجلهٔ علمی گروه پژوهشی هنرهای ملی، پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری.

مقدمه

هنر زری‌بافی، یکی از آثار نبوغ و هنر ایران، گنجینه‌ای از طرح‌ها و نقش‌های سنتی است که در کنار جذابیت بصری می‌تواند حامل پیام‌هایی از گذشتگان باشد. نقش‌ونگارهایی که در تار و پود پارچه تنیده شده‌اند، ریشه تاریخی و ثمره ذوق، رنج و پشتکار هنرمند را دارند و از مبانی فکری و منابع الهام‌بخش برخوردارند.

پارچه‌های زربفت از جمله کالاهایی هستند که افزون بر برخورداری از ظرفیت‌های قوی اقتصادی، یک تولید فرهنگی نیز به شمار می‌روند؛ چراکه به باور و خلاقیت انسان ایرانی جسمیت می‌بخشند و آن را قابل عرضه و مشاهده می‌کنند. این غنای فرهنگی، هنگامی که در کنار ساختار تجاری و اقتصادی آن قرار می‌گیرد، محصولی ممتاز و ویژه از برآیند آن حاصل می‌شود که تاکنون بدان پرداخته نشده است. این در حالی است که احیا و پویایی هنر زری‌بافی می‌تواند نقش کلیدی در رونق اقتصادی، توسعه کارآفرینی، جذب گردشگر و ایجاد اشتغال ایفا کند.

با وجود ظرفیت‌های بالای این هنر، محدود بودن کارگاه‌های فعال و میانگین سنی بالای بافندگان، آینده آن را در هاله‌ای از ابهام قرار داده است. پرسش اساسی اینجاست که چگونه می‌توان پویایی پارچه‌های زربفت را ایجاد کرد و از این پویایی به‌عنوان بستری برای رونق تولید، اشتغال و کارآفرینی بهره گرفت. برای پاسخ به این پرسش، لازم است عوامل مؤثر بر تولید، عرضه و فروش این پارچه‌ها شناسایی شوند و راهکارهایی برای بهره‌برداری از فرصت‌های فرهنگی و اقتصادی آن ارائه گردد.

بر این اساس، فرض بر این است که بهره‌گیری از ظرفیت‌های نهفته زری‌بافی و بازآفرینی نقوش سنتی می‌تواند، علاوه بر احیای این هنر، موجب توسعه گردشگری، گسترش صنایع وابسته و تقویت هویت فرهنگی شود. همچنین بازنگری در نظام آموزشی-کارگاهی و تقویت زیرساخت‌های مهارت‌آموزی از عوامل مؤثر بر افزایش بهره‌وری و جذب نسل جوان به این صنعت محسوب می‌شود.

این پژوهش با هدف شناسایی عوامل مؤثر بر پویایی زری‌بافی و بررسی نقش آن در کارآفرینی فرهنگی، در پی ارائه الگویی عملی برای باززنده‌سازی این هنر و تبدیل آن به یک فعالیت اقتصادی پایدار است. با تمرکز بر این هدف، انتظار می‌رود نتایج تحقیق بتواند الگویی عملی برای باززنده‌سازی هنر زری‌بافی ارائه دهد؛ الگویی که نه تنها به حفظ هویت فرهنگی و انتقال آن به نسل‌های آینده کمک کند، بلکه بستر رشد اقتصادی، گسترش صنایع وابسته و ارتقای جایگاه ایران در بازار صنایع دستی جهانی را فراهم آورد.

پیشینه تحقیق

مدت‌هاست که صنعت نساجی ـ به‌ویژه زری‌بافی ـ و زوال تدریجی آن در محافل صنعتی و اقتصادی کشور مورد بحث قرار گرفته است. آنچه نادیده گرفته می‌شود این است که صنعت زری‌بافی در حال اضمحلال است و هرچه زودتر باید برای جلوگیری از زوال کامل آن چاره‌ای اندیشید. بی‌شک اگر مشکلات در حال حاضر ریشه‌یابی نشود و علل و عواملی که باعث بروز این وضعیت شده‌اند مشخص نگردند، شاهد نابودی ریشه‌دارترین و قدیمی‌ترین صنعت خواهیم بود.

در بخش پیشینه، پژوهش مشابهی در زمینه عوامل مؤثر بر پویایی و کارآفرینی صنعت زری‌بافی مشاهده نشد و مشخص گردید بیشتر تحقیقات انجام‌شده در زمینه زری‌بافی، درباره نقوش در ادوار مختلف بوده است و در این میان، در مورد پویایی صنعت زری‌بافی تحقیقی صورت نگرفته است. در راستای پژوهش پیش‌رو می‌توان به تعدادی از پژوهش‌های هم‌راستا و هم‌جهت با این تحقیق اشاره کرد:

- توکلی در مقاله‌ای با عنوان «بررسی عوامل تأثیرگذار بر توسعه صادرات صنعت نساجی (مطالعه موردی: صنعت نساجی استان یزد)» در مجله دانش و توسعه، شماره ۳۱، تابستان ۱۳۸۹، مهم‌ترین عوامل مؤثر در توسعه صادرات محصولات این بخش را شناسایی و رتبه‌بندی می‌کند. بر اساس یافته‌های وی، عوامل کیفیت محصولات، نگرش راهبردی و مواد اولیه بیشترین تأثیر، و عوامل نقش دولت و دانش فنی کمترین تأثیر را بر توسعه صادرات نساجی دارند. در این پژوهش، درباره صنعت زری‌بافی که با سرمایه انسانی ماهر و مسن و هنری در حال منسوخ‌شدن مواجه است و خود یک فرصت بحرانی محسوب می‌شود، بحثی به میان نیامده است.
- علی صفری در سال ۱۳۹۳، در فصلنامه مطالعات مدیریت گردشگری در مقاله‌ای با عنوان «بررسی رابطه میان مدیریت دانش، کارآفرینی و عملکرد در سازمان میراث فرهنگی، صنایع‌دستی و گردشگری»، خلق دانش و مدیریت دانش را از عوامل برجسته برای رقابت‌پذیری سازمان‌ها و موفقیت سازمانی می‌داند. مدیریت دانش به‌عنوان تلاشی سیستماتیک و سنجیده برای توسعه، ترویج و کاربردی‌سازی دانش موجود در سازمان‌ها در راه ایجاد ارزش‌افزوده مثبت، جهت کسب موفقیت و نیل به اهداف تعریف شده است. در این پژوهش به تدوین نظام جامع احیای صنعت زری‌بافی همراه با تعریف چشم‌اندازها پرداخته نشده است.
- مریم روستا و همکاران در مقاله‌ای با عنوان «کارآفرینی اجتماعی فراتر از کارآفرینی اقتصادی» در سال ۱۳۸۷ در مجله تدبیر، ده عامل «صداقت، دلبستگی و شور و شوق، روشنی هدف، تعهد، شهامت، ارزش‌های مهم و اصلی، تمرکز بر مشتری، مشتاق بودن برای برنامه‌ریزی و

اقدام کردن، و انعطاف‌داشتن» را از عوامل حیاتی موفقیت می‌دانند. در این پژوهش، شناسایی فرصت‌های بین‌المللی برای معرفی محصولات، استفاده از بازاریابی هوشمند و برقراری روابط تجاری با سایر کشورها مورد بحث قرار نگرفته است.

- محسن شاطریان و همکاران در سال ۱۳۹۱ در فصلنامه برنامه‌ریزی منطقه‌ای، سال دوم، شماره ۸، در مقاله‌ای با عنوان «تحلیلی بر نقش سرمایه‌های انسانی در توسعه شهر کاشان» که یکی از بنیان‌های باثبات در برنامه‌ریزی همه کشورها در عصر حاضر را توسعه دانسته، به بررسی ابعاد سرمایه انسانی پرداخته و رابطه آن را با توسعه شهری مورد بررسی قرار داده است. در این پژوهش، درباره مشکلات اعطای وام برای تجهیز و به‌روزرسانی کارگاه‌ها بحثی به میان نیامده است.

همان‌گونه که شرح داده شد، مرور انجام‌شده بر روی مقالات موجود درباره صنعت زری‌بافی و تعداد اندک آنها نشان داد که محققان نیز در حال فراموش کردن این صنعت هستند و مستندات بسیار کمی برای بررسی مشکلات، کمبودها و چالش‌های آن وجود دارد. به همین دلیل، شناسایی چالش‌های این صنعت خود یک چالش اساسی است که برای عبور از آن، از چالش‌های صنایع دستی نزدیک به این حوزه و همچنین از مصاحبه‌ها کمک گرفته شده است.

روش تحقیق

این پژوهش از نظر هدف در زمره تحقیقات کاربردی قرار می‌گیرد، زیرا با تمرکز بر حل یک مسئله واقعی در حوزه صنایع دستی و به‌ویژه زری‌بافی، به دنبال ارائه راهکارهای عملی و قابل اجرا برای احیا و پویایی این هنر است. از نظر ماهیت و روش، این مطالعه یک تحقیق کیفی با رویکرد اقدام انعکاسی (reflective action approach) است. روش اقدام انعکاسی بر مشارکت فعال هنرمندان و افراد درگیر در پدیده مورد مطالعه استوار است و با تعامل مستقیم با این افراد، به شناسایی مشکلات، تحلیل وضعیت، طراحی و آزمون راهکارها پرداخته شده است. دلیل انتخاب این رویکرد در پژوهش حاضر، ضرورت بهره‌گیری از تجربه‌های عملی و تخصصی بافندگان و فعالان صنایع وابسته به منظور شناسایی و تأیید عوامل مؤثر بر پویایی زری‌بافی بوده است.

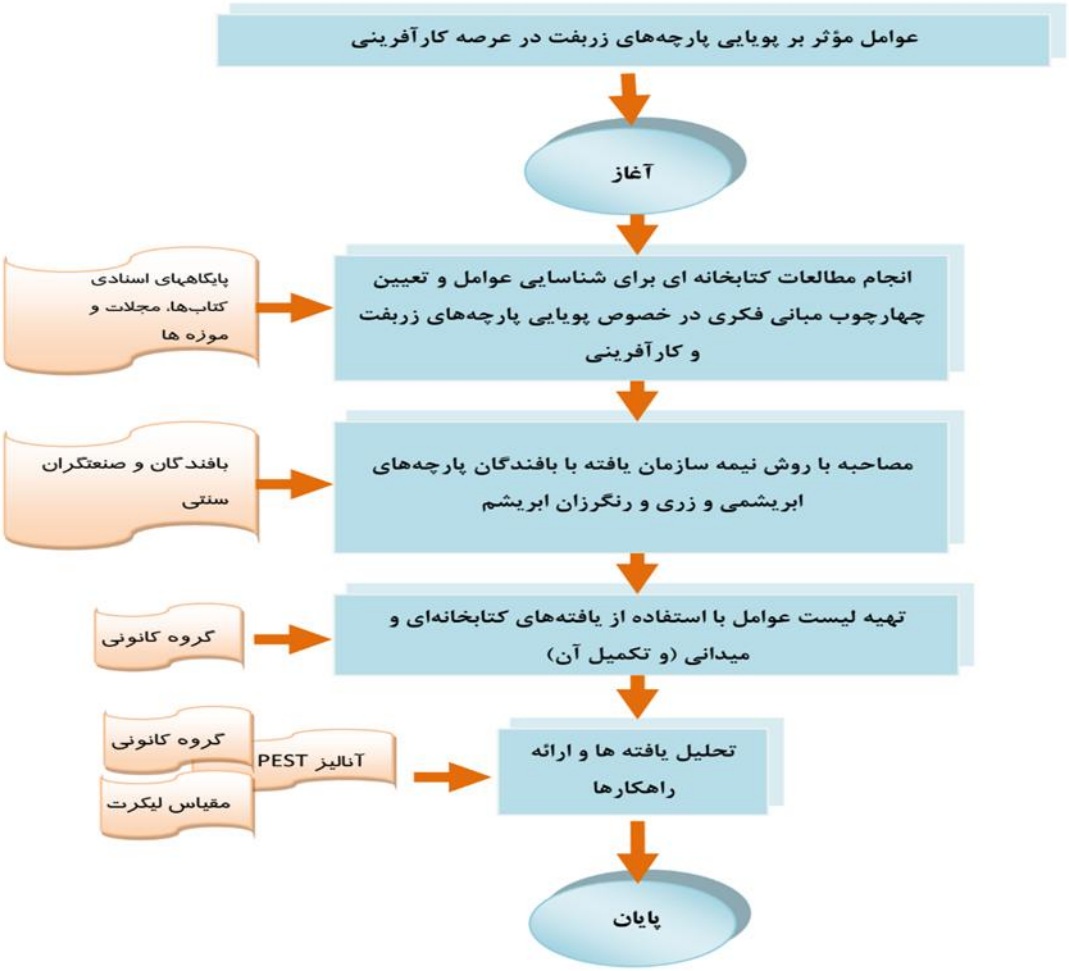
با توجه به تعداد اندک هنرمندان فعال در این رشته، مصاحبه نیمه‌ساختاریافته (نیمه‌سازمان‌یافته) به عنوان ابزار اصلی گردآوری داده‌ها انتخاب شد. این نوع مصاحبه ساختاری منعطف دارد که بر پایه مجموعه‌ای از پرسش‌های از پیش طراحی‌شده انجام می‌شود، اما در جریان گفت‌وگو امکان طرح سؤالات تکمیلی و پیگیری پاسخ‌ها وجود دارد تا اطلاعات غنی‌تر و دقیق‌تری از تجربه عملی و دیدگاه‌های شرکت‌کنندگان به دست آید. در این پژوهش، مصاحبه با اکثر بافندگان فعال زری‌بافی انجام شد و برای تکمیل داده‌ها، تعدادی از هنرمندان مشاغل نزدیک و مرتبط (مانند رنگرزان ابریشم و بافندگان شعر) نیز مورد مصاحبه قرار گرفتند تا از تجربیات آن‌ها که از نظر فرایند تولید شباهت‌هایی با زری‌بافی دارد، استفاده شود.

به منظور اعتبارسنجی داده‌ها و تکمیل یافته‌های حاصل از مصاحبه‌ها، یک گروه کانونی متشکل از شش تیم فعال در حوزه زری‌بافی و صنایع وابسته تشکیل گردید. هدف از تشکیل این گروه، بحث جمعی پیرامون عوامل شناسایی‌شده، امتیازدهی به اهمیت آن‌ها و اولویت‌بندی عوامل مؤثر بر پویایی زری‌بافی بود. این جلسات امکان تبادل نظر میان شرکت‌کنندگان را فراهم آورد و به غنی‌تر شدن داده‌ها کمک کرد.

داده‌های گردآوری‌شده از مصاحبه‌ها و گروه کانونی با استفاده از روش تحلیل محتوای کیفی مورد بررسی قرار گرفتند. این فرآیند شامل مراحل زیر بود: مطالعه و بازخوانی کامل متن مصاحبه‌ها، کدگذاری اولیه برای استخراج مفاهیم کلیدی، دسته‌بندی کدها در قالب مقوله‌های اصلی و فرعی بر اساس شباهت‌ها و ارتباط‌های معنایی، و در نهایت استخراج مضامین نهایی که بیانگر عوامل کلیدی مؤثر بر پویایی زری‌بافی هستند. در پایان، یافته‌ها از طریق بازخورد مستقیم شرکت‌کنندگان و مقایسه با داده‌های منابع کتابخانه‌ای و مطالعات پیشین اعتبارسنجی شد و نتایج به‌دست‌آمده مبنای ارائه پیشنهادهای عملی این پژوهش قرار گرفت (شکل ۱).

تجزیه و تحلیل داده‌ها

در این پژوهش، روش انتخاب‌شده، روش تحقیق کیفی است. از منظر داده‌ها و تحلیل آنها، روش اقدام انعکاسی به کار گرفته شده تا تطابق مناسبی با رویکرد مصاحبه مدنظر این تحقیق داشته باشد. مصاحبه‌ها بر اساس نتایج مطالعات کتابخانه‌ای آغاز شدند و از بازخورد آن‌ها برای جمع‌بندی نتایج استفاده گردید. نتایج جمع‌بندی‌شده که حاصل اعمال نظرات مصاحبه‌شوندگان برای هر بخش بود، بررسی و نتیجه نهایی از آن استخراج شد. به این ترتیب، نسبت به اخذ نتایج درست و قابل اعتماد از تحقیق اطمینان حاصل گردید و روایی تحقیق تأمین شد.



شکل ۱: ساختار کلی تحقیق (مأخذ: نگارنده)

با توجه به محدودیت‌های جامعه آماری، از گروه کانونی برای تجزیه و تحلیل اطلاعات استفاده شد و داده‌ها بر اساس تحلیل PEST با استفاده از مقیاس لیکرت رتبه‌بندی گردیدند. برای این منظور، یک گروه کانونی شامل بافندگان پارچه‌های زربفت و ابریشمی و برخی صنایع وابسته به آن، متشکل از ۱۲ استادکار حرفه‌ای و باتجربه، تشکیل شد و اقدامات زیر صورت پذیرفت:

۱. شناسایی و دسته‌بندی عوامل: کلیه عواملی که به هر نحو می‌توانست در نتایج این تحلیل تأثیر داشته باشد، از درون مطالعات کتابخانه‌ای و مصاحبه‌ها شناسایی و دسته‌بندی گردید.

۲. نهایی‌سازی عوامل مرتبط: از میان عوامل دسته‌بندی‌شده، عواملی که بیشتر با موضوع تحقیق ارتباط داشتند در جلسه گروه کانونی نهایی شدند. در این مرحله، عواملی که به نظر جمع تأثیرات ناچیزی داشتند، از فهرست حذف شدند.

۳. امتیازدهی و رتبه‌بندی: در مباحثه‌های بعدی گروه کانونی، هر یک از شرکت‌کنندگان به هر عامل مرتبط، امتیازی از یک تا پنج اختصاص دادند. امتیاز یک برای کمترین اثر در ایجاد چالش و امتیاز پنج برای بیشترین اثر در ایجاد چالش در نظر گرفته شد. در پایان، میانگین امتیازات داده‌شده به هر یک از عوامل محاسبه و بر اساس نمره میانگین، عوامل رتبه‌بندی شدند.

۴. انتخاب عوامل مؤثر: نتایج بحث‌های انجام‌شده در گروه، منجر به انتخاب رتبه‌های اول تا سوم هر دسته به عنوان عوامل مؤثر گردید.

در این راستا، با توجه به وضعیت صنعت بافندگی پارچه‌های زری که در حال حاضر بر اساس دسته‌بندی سازمان میراث فرهنگی استان اصفهان به عنوان صنعتی «در خطر» معرفی شده است (isfahancht.ir)، عوامل مؤثر همان چالش‌هایی هستند که این صنعت را به وضعیت کنونی رسانده‌اند. پویایی صنعت بافندگی دستی و کارآفرینی گسترده‌ای که به واسطه آن در کشوری مانند هند و با تبعیت از یک برنامه‌ریزی مدون به دست آمده، نشان داد که با شناسایی چالش‌های اصلی و برنامه‌ریزی مدون می‌توان آن‌ها را برطرف نمود. لیکن در ایران، علیرغم وجود مشخصه‌های قدرتمندی نظیر زیرساخت‌های فرهنگی و نیروی انسانی، این صنعت از گردونه رقابت بین‌المللی عقب مانده است. به همین جهت، چالش‌های اصلی پویایی پارچه‌های زربفت و کارآفرینی در این صنعت با تجزیه و تحلیل داده‌های گردآوری‌شده شناسایی و معرفی شده‌اند. علاوه بر این، فرصت‌هایی که هنوز از دست نرفته و قابل بهره‌برداری هستند نیز بیان شده‌اند.

چالش‌های صنعت زری‌بافی

با توجه به اینکه شناسایی صحیح چالش‌ها، مسیر حرکت به سمت هدف را نشانه‌گذاری می‌کند، شناسایی و دسته‌بندی چالش‌ها مهم‌ترین گام در فرآیند این پژوهش محسوب می‌شود. در این تحقیق، با مطالعه اسناد و مدارک کتابخانه‌ای شامل مقالات، گزارش‌های موردی، پایان‌نامه‌های دانشجویی و گزارش‌های ارائه‌شده از سوی مؤسسات و سازمان‌ها، چالش‌های صنعت زری‌بافی شناسایی و ثبت گردیدند. سپس به چالش‌های پرتکرار اهمیت بیشتری داده شد و نهایتا چالش‌هایی مدنظر قرار گرفت که در مصاحبه‌ها نیز مورد تأکید مصاحبه‌شوندگان قرار گرفته بودند و در گروه کانونی تأیید شدند.

چالش‌هایی که امروزه صنعت زری‌بافی در ابعاد سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و تکنولوژیکی با آن مواجه است، به ترتیب در جداول ۱ تا ۴ ارائه شده‌اند. چالش‌های پیش روی این صنعت، با توجه به موضوع تحقیق، از دو منظر کارآفرینی و پویایی مورد توجه قرار گرفته‌اند. کارآفرینی در ذات خود دارای چالش‌های بی‌شماری است که کارآفرین باید شجاعت روبه‌رو شدن با آن‌ها را داشته باشد و از پیش برای آن‌ها برنامه‌ریزی کرده باشد. برخی مراجع، روش «سعی و خطا» را برای عبور از سد این چالش‌ها معتبر می‌دانند و عامل پویایی را برای غلبه بر آن‌ها بسیار مهم قلمداد کرده‌اند (مؤسسه توسعه جهانی و کارآفرینی، ۲۰۱۷). نتایج حاصل از بررسی عوامل سیاسی مؤثر در پویایی و کارآفرینی صنعت زری‌بافی در جدول ۱ ارائه شده است.

جدول ۱: عوامل مؤثر سیاسی تأثیرگذار بر پویایی و کارآفرینی صنعت زری‌بافی (مأخذ: نگارنده)

عملکرد	عوامل مؤثر سیاسی
پویایی	۱) عدم سیاست‌گذاری، برنامه‌ریزی منسجم و سازماندهی عملیاتی در ابعاد داخلی و خارجی
	۲) عدم تدوین نظام جامع احیای صنعت زری بافی همراه با تعریف چشم‌اندازهای بلندمدت و برنامه‌های کوتاه‌مدت
	۳) عدم تدوین و اجرای استانداردهای مورد قبول و مطلوب برای مواد اولیه و محصولات
	٤) عدم حمایت بیمه‌ای هنرمندان و صنعتگران
	٥) عدم تعیین بودجه برای احیای صنعت زری‌بافی
کارآفرینی	٦) انجام اقدامات پراکنده درمدیریت رویدادهای تجاری
	۷) ناکارآمدی سازمانهای متولی صنایع دستی و لزوم تجمیع آنها برای تمرکز متولیان ذیربط روی صنعت زری‌بافی
	۸) برنامه‌ریزی جامع در زمینه اشتغال خانگی پایدار
	۹) تشویق سرمایه‌گذاری بخش خصوصی برای بومی‌سازی چرخه تولید مواد اولیه تا محصول
	۱۰) نبود بانک جامع هنرمندان و نشان‌های برتر تاریخی
	۱۱) نبود برنامه‌ریزی منسجم سه شاخص اصلی کارآفرینی، صنایع دستی و هنرمندان

جدول ۲: عوامل مؤثر اقتصادی تأثیرگذار بر پویایی و کارآفرینی صنعت زری‌بافی (مأخذ: نگارنده)

عملکرد	عوامل مؤثر اقتصادی
پویایی	۱) مشکلات اعطای وام برای تجهیز و به روز کردن کارگاه‌ها
	۲) مشکلات و محدودیت‌ها در تأمین مواد اولیه به دلیل نوسان قیمت فلزات گران‌بها (طلا و نقره) در دهه اخیر
	۳)کیفیت ناپایدار مواد داخلی
	٤) بی علاقگی بازماندگان هنر زری‌بافی به آموزش و گسترش کارگاه‌ها
	٥) عدم وجود صنف و تشکل منسجم
	٦) ناشناخته بودن هنر زری‌بافی برای هنرجویان صنایع دستی

عملکرد	عوامل مؤثر اقتصادی
	۷) نیاز به ارتباط صنایع دستی با دانشگاه‌های داخلی و خارجی
کارآفرینی	۸) نبود مشارکت نهادهای مدنی در کنار بازماندگان این هنر
	۹) نبود نگاه فراتر از فروش سنتی و استفاده از تجارت الکترونیک
	۱۰) عدم فعالیت غرفه‌های محصولات در سفارتخانه‌ها، فرودگاه‌ها و سایر اماکن متعلق به ایران
	۱۱) عدم آگاهی از وضعیت بازار و رقبا
	۱۲) عدم برقراری روابط تجاری دوجانبه و چندجانبه با سایر کشورها و سازمان‌ها و نهادهای خارجی یا بین‌المللی
	۱۳) معطل ماندن سرمایه و زایل شدن سود به جهت به‌کارگیری روش‌های سنتی فروش و باقی ماندن کالاها در بازار
	۱٤) عدم توجیه سودآوری و امکانات بالقوه و بالفعل این کار و در نتیجه از دست دادن سرمایه‌گذار
	۱۵) عدم ثبات بازار ارز و پشتیبانی نامناسب از مقولهٔ صادرات در این حوزه (مباحث مربوط به بانک‌ها، حمل و نقل وگمرک به عنوان زیرساخت‌های ضروری صادرات)

جدول ۳: عوامل مؤثر اجتماعی تأثیرگذار بر پویایی و کارآفرینی صنعت زری‌بافی (مأخذ: نگارنده)

عملکرد	عوامل مؤثر اجتماعی
پویایی	۱) نیاز به احیای رشته‌های در حال منسوخ شدن با تجهیز و راه‌اندازی کارگاه‌ها
	۲) عدم شناخت مدل‌های کارآفرینی جهانی
	۳) عدم توجه به کم‌توانان یا ناتوانان ذهنی که می‌توانند بخشی از ظرفیت مخاطبین آموزش را بعنوان یک رویکرد هنردرمانی در برگیرد
	٤) نبود سیستم جامع اطلاعات آماری
	۵) عدم وجود همایشهای کیفی
	٦) کپی‌برداری طرحها و نقشها و در نتیجه از بین رفتن انگیزهٔ کارآفرینی
	۷) نیاز به مستندنگاری ماندگاررشته زری‌بافی
	۸) بها ندادن به هنرمندان بزرگ و فاصله گرفتن آنها از جایگاه واقعی‌شان
	۹) فقدان آموزش مناسب برای شناسایی، بازارسازی، بازاریابی و تبلیغات در این صنعت
	۱۰) نیاز به فرهنگ‌سازی و اهمیت صنایع دستی در بدنه دولت و میان مردم با کمک رسانه‌های جمعی
	۱۱) عدم تمایل زنان وفراهم بودن شرایط اجتماعی در این حوزه
کارآفرینی	۱۲) عدم دیدگاه‌های راهبردی برای حضور در بازارهای جهانی
	۱۳) هزینه سنگین شرکت در نمایشگاه‌های داخلی و خارجی
	۱٤) عدم آموزشهای دانشگاهی جهت ارتباط‌گیری و ایجاد شبکه
	۱۵) عدم برخورداری از مهارت و دانش فنی مسئولین در زمینه نگرش بازدهی اقتصادی مطلوب صنعت زری‌بافی
	۱٦) نبود آشنایی با تجارت جدید عدم وجود یک شبکهٔ متمرکز، منسجم و غیردولتی هنرمندان این حوزه
	۱۷) اهمیت ندادن به گردشگران و خریداران بالقوه
	۱۸) عدم همکاری تورهای گردشگری و صنایع دستی

عملکرد	عوامل مؤثر اجتماعی
	۱۹) عدم شناسایی فرصتهای بین‌المللی جهت معرفی محصولات در این حوزه
	۲۰) عدم توجه و آگاهی هنرمندان به صادرات کالاهای خود

جدول ۴: عوامل مؤثر تکنولوژیکی تأثیرگذار بر پویایی و کارآفرینی صنعت زری‌بافی (مأخذ: نگارنده)

عملکرد	عوامل مؤثر تکنولوژیکی
پویایی	۱) عدم دسترسی به مواد اولیه مناسب با کیفیت و قیمت‌های رقابتی
	۲) مشکلات راه‌اندازی و حفظ کارگاه‌ها بصورت استاندارد و رعایت الزامات بهداشت حرفه‌ای
	۳) نداشتن دید کاربردی برای تولید و فروش محصول
	٤) فقدان مدیریت تولید بر مبنای تقاضا
	٥) عدم نوآوری و تنوع در بسته‌بندی
	٦) فقدان مشوق های لازم برای تولید محصولات باکیفیت و صادراتی
	۷) اصرار به ثابت بودن فرم، طرح، نقش و تکنیک کار
	۸) زمانبر بودن و عدم امکان تولید انبوه محصولات
	۹) نیاز به تبلیغات آگاهی‌بخش، حساسیت‌زا، هدفمند و اثرگذار در رسانه‌ها (مانند پویانمای‌ها)
کارآفرینی	۱۰) عدم رعایت استانداردهای جهانی در ورود به عرصه جهانی (مانند بارکد و شناسنامه کالا)
	۱۱) عدم توجه به تولیدات خانگی و کارگاهی
	۱۲) عدم تدوین راهبرد صحیح برای بازار هدف
	۱۳) نیاز به ارزیابی سلیقه و نیاز سایر کشورها با توجه به تغییر سلیقه نسل جدید
	١٤) عدم استفاده از شیوه‌های نوین بازاریابی
	١٥) عدم استفاده از بازاریابی هوشمند و تجارت الکترونیک
	١٦) عدم برقراری ارتباط تولیدکننده و مصرف‌کننده نهایی برای اطمینان بخشی به مشتری در راستای اصالت اثر و خدمات پس از فروش

شناسایی و معرفی چالش‌های اصلی

چالش‌های شناسایی‌شده در خصوص صنعت زری‌بافی بسیار زیاد و پراکنده بودند. برای تجزیه و تحلیل آن‌ها، سه مرحله مجزا صورت پذیرفت:

مرحله اول: دسته‌بندی چالش‌ها در دسته‌هایی که دارای جامعیت لازم برای بررسی تمام محیط کاری صنعت زربفت باشند. برای این منظور، با استفاده از روش تحلیل PEST، دسته‌های سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و تکنولوژیکی انتخاب شدند.

مرحله دوم: پالایش چالش‌ها و قرار دادن آن‌ها در دسته‌های مربوط.

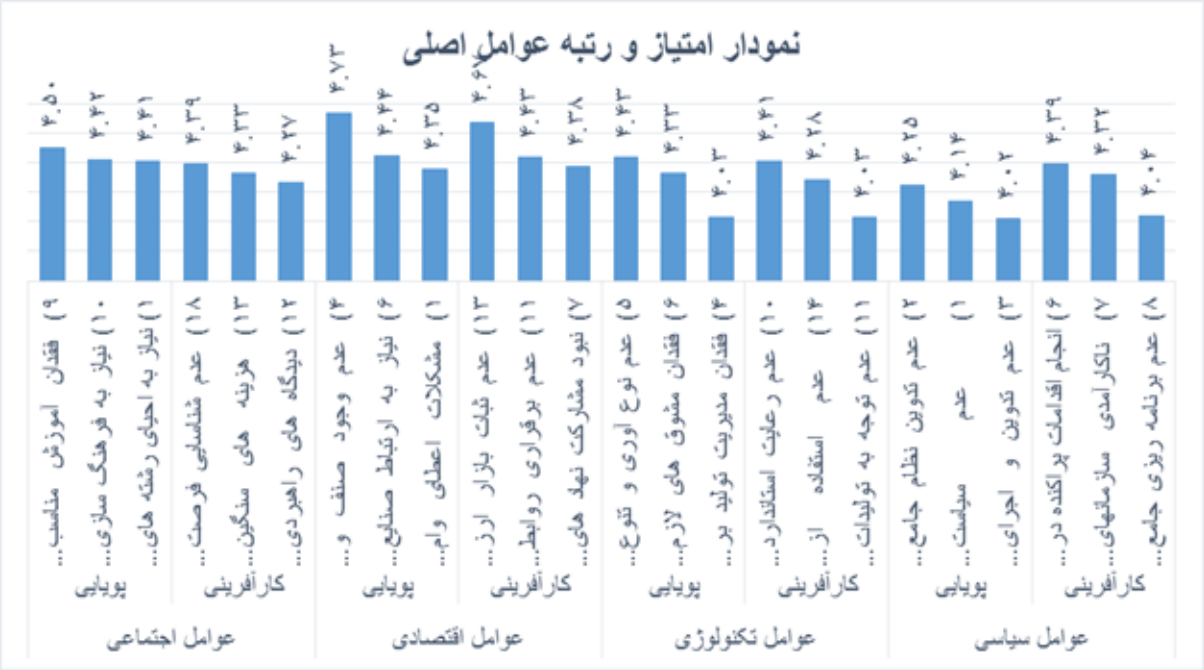
مرحله سوم و نهایی: آماده‌سازی چالش‌های شناسایی‌شده و تأییدشده در گروه کانونی برای تجزیه و تحلیل.

نهایتاً با استفاده از مقیاس پنج‌نقطه‌ای لیکرت و به کارگیری نرم‌افزار اکسل، چالش‌ها توسط اعضای گروه کانونی امتیازدهی شدند و چالش‌های اصلی شناسایی و معرفی گردیدند. چالش‌های اصلی همان عوامل مؤثری هستند که در ایجاد وضعیت کنونی دخالت حداکثری دارند و باید برای تغییر وضعیت موجود به سمت وضعیت مطلوب در اولویت قرار گیرند.

چالش‌های اصلی شناسایی‌شده (رتبه‌های اول تا سوم هر عامل) به عنوان نتایج تجزیه و تحلیل‌های انجام‌شده یا همان عوامل مؤثر معرفی گردیدند. این نتایج در جدول ۵ ارائه شده‌اند.

جدول ۵: امتیاز و رتبه عوامل اصلی شناسایی شده و حائز اهمیت در پویایی و کارآفرینی در صنعت زری‌بافی

چالش	بعد	عوامل	امتیاز	رتبه درنوع چالش
سیاسی	**پویایی**	۱) عدم سیاست‌گذاری، برنامه‌ریزی منسجم و سازماندهی عملیاتی در ابعاد داخلی و خارجی	**٤/١٤**	**۲**
		۲) عدم تدوین نظام جامع احیای صنعت زری‌بافی همراه با تعریف چشم‌اندازهای بلندمدت و برنامه‌های کوتاه‌مدت	**٤/۲٥**	**۱**
		۳) عدم تدوین و اجرای استانداردهای مورد قبول و مطلوب برای مواد اولیه و محصولات	**٤/۰۲**	**۳**
	کارآفرینی	٦) انجام اقدامات پراکنده درمدیریت رویدادهای تجاری	**٤/۳۹**	**۱**
		۷) ناکارآمدی سازمان‌های متولی صنایع دستی و لزوم تجمیع آنها برای تمرکز متولیان ذیربط صنعت زری‌بافی	**٤/۳۲**	**۲**
		۸) عدم برنامه‌ریزی جامع در زمینه اشتغال خانگی پایدار	**٤/۰٤**	**۳**
اقتصادی	**پویایی**	۱) مشکلات اعطای وام برای تجهیز و به روزکردن کارگاه‌ها	**٤/۳٥**	**۳**
		٥) عدم وجود صنف و تشکل منسجم	**٤/۷۳**	**۱**
		۷) نیاز به ارتباط صنایع دستی با دانشگاههای داخلی و خارجی	**٤/٤٤**	**۲**
	کارآفرینی	۸) نبود مشارکت نهادهای مدنی در کنار بازماندگان این هنر	**٤/۳۸**	**۳**
		۱۲) عدم برقراری روابط تجاری دوجانبه و چندجانبه با سایر کشورها و سازمان‌ها و نهادهای خارجی یا بین المللی	**٤/٤۳**	**۲**
		۱٥) عدم ثبات بازار ارز و پشتیبانی نامناسب از مقولهٔ صادرات در این حوزه (مباحث مربوط به بانکها، حمل و نقل وگمرک به عنوان زیرساختهای ضروری صادرات)	**٤/٦۷**	**۱**
اجتماعی	**پویایی**	۱) نیاز به احیای رشته‌های در حال منسوخ‌شدن با تجهیز و راه‌اندازی کارگاه‌ها	**٤/٤۱**	**۳**
		۹) فقدان آموزش مناسب برای شناسایی، بازارسازی، بازاریابی و تبلیغات در این صنعت	**٤/٥۰**	**۱**
		۱۰) نیاز به فرهنگ‌سازی و اهمیت صنایع‌دستی در بدنه دولت و میان مردم با کمک رسانه‌های جمعی	**٤/٤۲**	**۲**
	کارآفرینی	۱۲) عدم وجود دیدگاه‌های راهبردی برای حضور در بازارهای جهانی	**٤/۲۷**	**۳**
		۱۳) هزینه سنگین شرکت در نمایشگاههای داخلی و خارجی	**٤/۳۳**	**۲**
		۱۹) عدم شناسایی فرصت‌های بین‌المللی جهت معرفی محصولات در این حوزه	**٤/۳۹**	**۱**
تکنولوژیکی	**پویایی**	٤) فقدان مدیریت تولید بر مبنای تقاضا	**٤/۰۳**	**۳**
		٥) عدم نوآوری و تنوع در بسته‌بندی	**٤/٤۳**	**۱**
		٦) فقدان مشوق‌های لازم برای تولید محصولات باکیفیت و صادراتی	**٤/۳۳**	**۲**
	کارآفرینی	۱۰) عدم رعایت استانداردهای جهانی در ورود به عرصه جهانی (مانند بارکد و شناسنامه کالا)	**٤/٤۱**	**۱**
		۱۱) عدم توجه به تولیدات خانگی و کارگاهی	**٤/۰۳**	**۳**
		۱٥) عدم استفاده از بازاریابی هوشمند و تجارت الکترونیک	**٤/۲۸**	**۲**



شکل ۲: نمودار امتیاز و رتبه عوامل اصلی شناسایی شده و حائز اهمیت در پویایی و کارآفرینی در صنعت زری‌بافی (مأخذ: نگارنده)

فرصت‌ها در صنعت زری‌بافی

صنایع دستی یکی از مظاهر فرهنگی و هنری محسوب می‌شود. صنعت زری‌بافی بازگوکننده خصوصیات تاریخی، اجتماعی و فرهنگی کشور است و می‌تواند عامل مهمی در شناساندن فرهنگ و تمدن باشد و برای جلب و جذب گردشگران مورد استفاده قرار گیرد. در واقع، ترویج هنرهای سنتی و صنایع دستی می‌توانند موجبات رشد و توسعه یکدیگر را فراهم سازند و جامعه را به سمت خلاقیت، نوآوری و کارآفرینی با تأکید بر هدف تولید ثروت ملی، توسعه صادرات و حفظ و احیای هنرهای سنتی و صنایع دستی هدایت نمایند.

کالاهای فرهنگی استثنایی هستند و ما به خوبی می‌توانیم بین آن‌ها و دیگر کالاها تمایز قائل شویم. افراد با صنایع دستی به عنوان کالاهای فرهنگی به طریقی خاص ارتباط برقرار می‌کنند. مردم مایلند به خاطر لذتی که این کالاها به آن‌ها می‌دهند و به خاطر درآمدی که شاید از آن حاصل می‌شود، برای آن‌ها پول بپردازند. در حوزه صنایع دستی، اقدام کارآفرینانه به معنای فرآیند ایده‌پردازی، فرصت‌شناسی، ایجاد کسب‌وکارها و تأسیس مراکز و بنگاه‌های تولید و عرضه کالاها و خدمات مرتبط با حوزه صنایع دستی است که در این میان، فرصت‌شناسی بسیار حائز اهمیت می‌باشد.

تعامل بین هنر، طراحی و صنایع دستی ظرفیت‌ها و قابلیت‌های جدیدی را ایجاد و معرفی کرده است. از آنجا که صنایع دستی صنعتی پویاست و نیازمند عرضه خدمات متنوع و گوناگون است، می‌توان با استفاده از ایده‌های نو و کارآفرینانه، ضمن بهره‌برداری از مزیت‌ها و ظرفیت‌های ناشناخته، باعث رونق صنعت گردشگری شد. توجه به تنوع طرح، نقش و فرم در تولید محصولات صنایع دستی، همراه با حفظ میراث فرهنگی اصیل و کهن و اصول طراحی سنتی، از ضروریات است.

از لحاظ اقتصادی و تجارت جهانی، محصولات صنایع دستی ایران در بازار رقابت از سایر کشورها عقب مانده و در بازارهای داخلی نیز دچار مشکلات اقتصادی و رکود شده است. نبود توجه کافی به جنبه‌های کاربردی و کارکردی صنایع دستی (مانند عدم دوام و استحکام، استفاده از مواد اولیه نامرغوب، و استفاده از کارگران غیرحرفه‌ای و فاقد مهارت‌های لازم) سبب شده است که محصولات صنایع دستی جنبه صرفا تزیینی پیدا کنند.

از لحاظ فرهنگی، صنایع دستی ایران دارای جایگاه رفیع و والایی در فرهنگ و هنر ایران و جهان است و از شاخصه‌های بارز فرهنگ و تمدن ایرانی شناخته می‌شود. عدم آشنایی با طراحی در هنرهای سنتی ایرانی، عدم توجه به جایگاه استادکاران در سطوح دانشگاهی، مدرک‌گرایی در سطوح مختلف آموزشی، و در نهایت ضعف در طراحی، ایده‌پردازی و خلاقیت، موجبات عدم دستیابی به اهداف مورد نظر در تولید محصولات صنایع دستی را بیش از پیش فراهم آورده است (فرایدی و اوپارا، ۲۰۰۷).

معرفی و شناسایی فرصت‌ها در توسعه پایدار صنعت زری‌بافی

با وجود تعدد چالش‌ها، فرصت‌های مؤثر اندکی برای جلوگیری از فراموشی این صنعت باقی مانده است. فرصت‌های صنعت زری‌بافی به سه دسته بحرانی، کوتاه‌مدت و کافی قابل تقسیم هستند:

دسته اول ـ فرصت‌های بحرانی: فرصت‌هایی که در صورت عدم استفاده از آن‌ها، جبران‌پذیر نخواهند بود و به همین دلیل بحرانی قلمداد شده‌اند. استفاده از این فرصت‌ها باید فورا در دستور کار قرار گیرد. وجود طراحان و استادکاران بسیار ماهر اما سالخورده و در عین حال علاقه‌مند به انتقال تجربیات خود به نسل جوان برای زنده نگه‌داشتن این هنر، فرصتی است که اگر از دست برود، جبران‌ناپذیر خواهد بود. باید علل رکود هنر زری‌بافی بررسی و آسیب‌شناسی شود. بازتولید نقوش و بافت‌های تاریخی فرصت دیگری است که تا زمانی که اساتید و طراحان زبده این صنعت زنده هستند، هنوز می‌توان از آن استفاده کرد. در این راستا، هنوز امکان ارتباط بین طراحان قدیمی و ماهر پارچه‌های زربفت با بافندگان از بین نرفته است و می‌توان از تجربیات اساتید قدیمی این صنعت بهره گرفت.

دسته دوم ـ فرصت‌های کوتاه‌مدت: فرصت‌هایی که در شرایط کنونی دستیابی به آن‌ها دشوار است، اما نسبت به دسته اول وضعیت بهتری دارند. این دسته از فرصت‌ها در صورت عدم استفاده، به مرور با شرایط سخت‌تری مواجه خواهند شد و به همین جهت باید برنامه‌های کوتاه‌مدت برای بهره‌مندی از آن‌ها تدارک دیده شود. استفاده از پتانسیل قدرتمند صنعت زری‌بافی ایران برای بازپس‌گیری سهم بازار و رقابت با رقبای خارجی با بهره‌گیری از نوآوری و ابزارهای روزآمد نظیر تجارت الکترونیک، سفارشی‌سازی، کاربردی‌سازی محصولات و فراهم‌آوری زمینه تبادلات فرهنگی، نمونه‌هایی از این فرصت‌ها هستند.

دسته سوم ـ فرصت‌های کافی: فرصت‌هایی که می‌توان برای استفاده از آن‌ها برنامه‌ریزی بهتری انجام داد. استفاده از صنعت زری‌بافی برای رونق گردشگری فرهنگی، برگزاری جشنواره‌های زری‌بافی، برپایی نمایشگاه‌های دوره‌ای صنعت زری‌بافی و صنایع وابسته، ایجاد نیاز برای مشتریان داخلی از طریق معرفی پارچه‌های زربفت و کاربردهای روزآمد برای آن‌ها در سایه بازآفرینی نقوش سنتی، و بهره‌مندی از فقدان رقبای جدی، از جمله این فرصت‌ها به شمار می‌آیند. علاوه بر این‌ها، دسترسی به بازارهای هدف خارجی، امکان استفاده از فناوری‌های نوین برای بازارسازی، بازاریابی، تولید و عرضه محصولات نیز فرصتی مغتنم برای جلوگیری از فراموشی این صنعت است.

با توجه به اینکه فرصت‌های باقی‌مانده برای باززنده‌سازی صنعت زری‌بافی اندک هستند، امکان بررسی، امتیازدهی و تجزیه و تحلیل دقیق آن‌ها فراهم نبود. به همین دلیل، تمام فرصت‌های شناسایی‌شده بدون هرگونه تجزیه و تحلیلی در جدول ۶ ارائه شده‌اند. برای شناسایی و معرفی فرصت‌ها، همان فرآیند ترکیبی شناسایی و معرفی چالش‌ها (مطالعات کتابخانه‌ای، مصاحبه و گروه کانونی) به کار گرفته شده است.

جدول ۶: انواع فرصت‌های شناسایی شده در پویایی و کارآفرینی صنعت زری‌بافی (مأخذ: نگارنده)

ابعاد	فرایند	عوامل	نوع فرصت
سیاسی	**پویایی**	گسترش تبادلات فرهنگی از طریق برگزاری جشنواره‌ها، سمینارها	**کافی**
		تحقیق برای تهیه استاندارد محصولات زربفت در انطباق با گواهینامه‌های صادراتی بازارهای هدف	**کافی**
	کارآفرینی	ایجاد یک دفتر متمرکز برای باززنده سازی صنعت زری‌بافی در سازمان میراث فرهنگی و متمرکز کردن تمامی فعالیت‌های مربوطه در این دفتر همراه با اختیارات کامل	**کافی**
اقتصادی	**پویایی**	نوآوری در تولید برای رقابت با رقبای خارجی	**کوتاه**
		برگزاری نمایشگاه‌های بین‌المللی و فروشگاه‌های دائمی محصولات زربفت	**کافی**
	کارآفرینی	بازارسازی داخلی برای محصولات تولید داخل	**کوتاه**
		بازاریابی و بازارسازی خارجی برای محصولات زربفت ایرانی	**کوتاه**

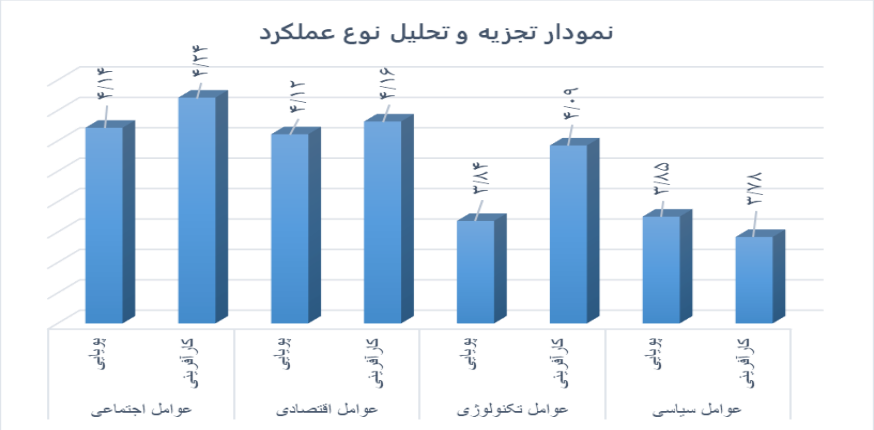
ابعاد	فرایند	عوامل	نوع فرصت
اجتماعی	پویایی	بازتولید نقوش تاریخی	بحرانی
		آموزش طراحی توسط اساتید طراح قدیمی در کارگاه‌های منتخب طی دوره های فشرده	بحرانی
		تقدیر از بزرگان صنعت زربفت در حضور هنرمندان داخلی و خارجی همزمان با نمایش و فروش آثار صنعتگران زری بافی	کوتاه
	کارآفرینی	ایجاد کارگاه‌های آموزشی برای نوآموزان و استفاده از هنرمندان متبحر برای انتقال تجربه به آنان	بحرانی
تکنولوژیکی	پویایی	سفارشی‌سازی و کاربردی‌سازی محصولات زربفت	کوتاه
		تحقیق در باره فرهنگ ملل و تولید محصولات منطبق با کاربری‌های مورد نظر آنان(مبل، پوشاک، پرده و ...)	کافی
	کارآفرینی	ایجاد پلتفرم تجارت الکترونیک برای محصولات بافندگان زری	کوتاه

تجزیه و تحلیل چالش‌ها و فرصت‌ها

با توجه به آنالیزهای انجام‌شده در مراحل قبل، چالش‌های اصلی پیش روی صنعت زری‌بافی ـ که همان عوامل مؤثر در پویایی پارچه‌های زربفت در عرصه کارآفرینی هستند ـ در زمینه‌های سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و تکنولوژیکی شناسایی و معرفی شدند. علاوه بر این، فرصت‌های محدودی که برای استفاده در این صنعت باقی مانده است نیز معرفی گردید. بر اساس نتایج به‌دست‌آمده از آنالیزهای انجام‌شده، امتیاز نوع عملکرد و رتبه آن‌ها در جدول ۷ ارائه شده است.

جدول ۷: امتیاز نوع عملکرد در پویایی و کارآفرینی صنعت زری‌بافی

نوع چالش	عملکرد	امتیاز نوع عملکرد	رتبه عملکرد در نوع چالش
سیاسی	پویایی	۳/۸۵	۱
	کارآفرینی	۳/۷۸	۲
اجتماعی	پویایی	٤/١٤	۲
	کارآفرینی	٤/٢٤	۱
اقتصادی	پویایی	٤/١٣	۲
	کارآفرینی	۴/۱۶	۱
تکنولوژیکی	پویایی	۳/۸٤	۲
	کارآفرینی	٤/٠٩	۱

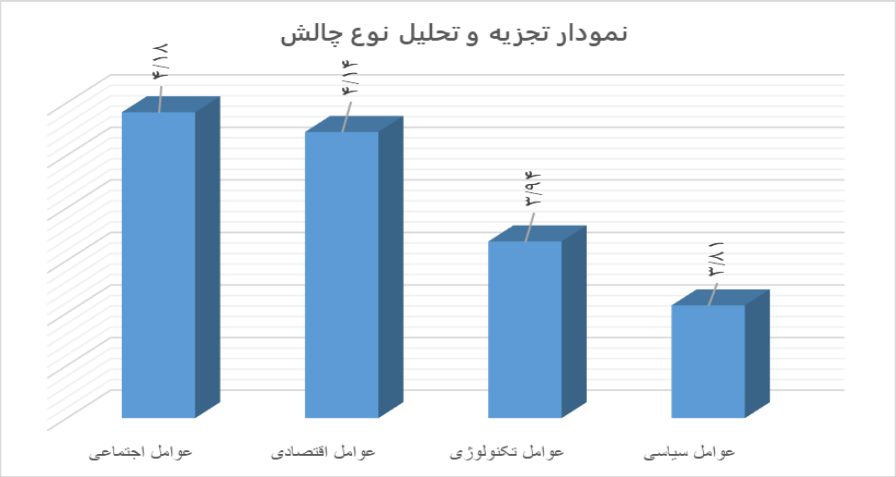


شکل ۳: نمودار تجزیه و تحلیل نوع عملکرد پویایی و کارآفرینی در صنعت زری‌بافی

جدول ۸: امتیاز و رتبه نوع چالش در پویایی و کارآفرینی صنعت زری‌بافی

نوع چالش	امتیاز نوع چالش	رتبه نوع چالش
سیاسی	**۳/۸۱**	**٤**
اجتماعی	**۴/۱۸**	**۱**
اقتصادی	**٤/۱۵**	**۲**
تکنولوژیکی	**۳/۹٤**	**۳**

الف) بر اساس یافته‌ها، عوامل اجتماعی، اقتصادی، تکنولوژیکی و سیاسی به ترتیب از درجه اهمیت بالاتری برخوردار هستند (جدول ۸)، در حالی که فاصله بین عوامل اجتماعی و اقتصادی با سایر عوامل معنی‌دار است. در یک دیدگاه کلان، باید عوامل اجتماعی و اقتصادی مرتبط با صنعت زری‌بافی مورد توجه ویژه قرار گیرند و پس از آن به عوامل تکنولوژیکی و سیاسی پرداخته شود. نکته حائز اهمیت آنکه فرصت‌های بحرانی نیز در بعد اجتماعی قرار گرفته‌اند که این موضوع نشان‌دهنده اهمیت ویژه عوامل اجتماعی است.



شکل ۴: نمودار امتیاز و رتبه نوع چالش در پویایی و کارآفرینی صنعت زری‌بافی

ب) در بین عوامل مورد بررسی، کارآفرینی در هر سه دسته اقتصادی، اجتماعی و تکنولوژیکی نسبت به پویایی از رتبه بالاتری برخوردار است. این موضوع نشان‌دهنده اهمیت پرداختن به مباحث کارآفرینی به منظور عبور از شرایط بحرانی صنعت زری‌بافی می‌باشد (جدول ۹). از سوی دیگر، رتبه پایین کارآفرینی در بعد سیاسی نیز حاکی از کم‌اهمیت بودن حمایت‌های سیاسی از این موضوع نسبت به سایر ابعاد مورد بررسی است. در این میان، کارآفرینی در ابعاد اجتماعی و اقتصادی باید در کانون توجهات قرار گیرد؛ با تمرکز بر جهانی‌سازی محصولات زربفت و توجه به ایجاد نهادهای مدنی و حمایت از هنرمندان موجود. علاوه بر این، کارآفرینی در بعد تکنولوژیکی نیز باید مورد توجه قرار داده شود. در این خصوص، باید به جهانی‌سازی همراه با ایجاد کارگاه‌های متعدد شخصی و بنگاهی و همچنین توسعه تجارت الکترونیک اهمیت داده شود.

جدول ۹: تجزیه و تحلیل رتبه چالش و عملکرد پویایی و کارآفرینی در صنعت زری‌بافی (مأخذ: نگارنده)

نوع چالش	نوع عملکرد	رتبه عملکرد	رتبه نوع چالش
اجتماعی	**پویایی**	**۳**	**۱**
	کارآفرینی	**۱**	
اقتصادی	**پویایی**	**٤**	**۲**
	کارآفرینی	**۲**	
تکنولوژیکی	**پویایی**	**۷**	**۳**
	کارآفرینی	**٥**	
سیاسی	**پویایی**	**٦**	**٤**
	کارآفرینی	**۸**	

ج) پس از کارآفرینی در ابعاد اجتماعی و اقتصادی، پویایی در ابعاد اجتماعی و اقتصادی در رتبه‌های بعدی عوامل دارای اهمیت قرار گرفته‌اند (جدول ۹). نکته حائز اهمیت آنکه کارآفرینی و پویایی هر دو در بعد اجتماعی دارای اولویت شده‌اند؛ این مسئله نشان‌دهنده اهمیت توجه به همه ابعاد اجتماعی در صنعت زری‌بافی می‌باشد. برای پویایی صنعت پارچه‌های زربفت، توجه به آموزش در همه جنبه‌های فنی، تجاری، اقتصادی و سیاست‌گذاری کلان برای رونق این صنعت، همراه با توجه به مباحث نوآوری در تولید و عرضه، باید مورد توجه قرار گیرد.

د) عمده‌ترین چالش‌ها بر اساس ابعاد مختلف:

- در بعد اقتصادی: عمده‌ترین چالش در حوزه پویایی، عدم وجود صنف و تشکل منسجم است و در حوزه کارآفرینی، بی‌ثباتی بازار و فقدان حمایت‌های صادراتی تشخیص داده شده‌اند.
- در بعد اجتماعی: در حوزه پویایی، فقدان آموزش مناسب برای شناسایی، بازارسازی، بازاریابی و تبلیغات؛ و در حوزه کارآفرینی، بی‌ثباتی بازار و عدم شناسایی فرصت‌های بین‌المللی جهت معرفی محصولات زری، عمده‌ترین چالش‌ها هستند.
- در بعد تکنولوژیکی: عدم رعایت استانداردهای جهانی در ورود به عرصه جهانی (مانند بارکد و شناسنامه کالا) رتبه برتر چالش‌های کارآفرینی تکنولوژیکی را به خود اختصاص داده است و نوآوری و تنوع در بسته‌بندی، چالش اصلی پویایی این صنعت می‌باشد.
- در بعد سیاسی: پویایی نیازمند رفع عمده‌ترین چالش این بعد، یعنی تدوین نظام جامع احیای صنعت زری‌بافی همراه با تعریف چشم‌اندازهای بلندمدت و برنامه‌های کوتاه‌مدت است. همچنین انجام اقدامات پراکنده در مدیریت رویدادهای تجاری، رتبه یک را در چالش‌های مرتبط با کارآفرینی سیاسی به خود اختصاص داده است.

از مجموعه چالش‌های برتر شناسایی‌شده مشاهده می‌شود که برای پویایی و کارآفرینی صنعت پارچه‌های زربفت در همه ابعاد مورد بررسی، باید نگاه درست و عمیقی به بازارهای صادراتی از طریق روش‌های مختلف بازارسازی و بازاریابی ایجاد شود و اقدامات فوری در این راستا صورت پذیرد. همه عوامل در نظر گرفته شده در پویایی امتیازی بیش از حد متوسط کسب نمودند و این امر مؤثر بودن این عوامل در پویایی صنعت زری‌بافی را نشان می‌دهد. این نتایج حاکی از آن است که وجود صنف، یک حرکت کارآمد در راستای تحقق اهداف افراد است و می‌تواند دغدغه‌ها و مشکلات پیش رو را حل کند. شناخت نظام بازار و نیازها و خواسته‌ها و رفع نیاز از طریق مبادلات مطلوب برای شکل‌گیری عرضه و تقاضا نیز از عوامل اصلی به شمار می‌رود. با این وجود، سیستم آموزشی-کارگاهی و افزایش مهارت تأثیر معناداری بر پویایی صنعت زری‌بافی دارد. از این رو، در راستای تحقق این هدف، ارتباط صنایع دستی با دانشگاه‌های داخلی و خارجی، ایجاد کارگاه‌های آموزشی برای نوآموزان و استفاده از هنرمندان متبحر، سفارشی‌سازی و کاربردی‌سازی محصولات زربفت، و ایجاد یک دفتر متمرکز برای باززنده‌سازی صنعت زری در سازمان میراث فرهنگی می‌تواند به عنوان حرکتی مؤثر مطرح شود. همچنین همه عوامل در نظر گرفته شده در کارآفرینی امتیازی بیش از حد متوسط کسب نمودند و این امر مؤثر بودن این عوامل را در کارآفرینی صنعت زری‌بافی نشان می‌دهد. این نتایج حاکی از آن است که نرخ ارز و نوسانات آن یکی از عوامل مهم و اساسی تعیین‌کننده قیمت و رقابت است و مؤلفه «عدم ثبات بازار ارز و پشتیبانی نامناسب از مقوله صادرات» در این حوزه دارای اولویت بالایی است. وجود روابط با برخی کشورها و شناخت آن‌ها از محصول زری می‌تواند به عنوان نقطه شروع شناسایی و ایجاد ارتباط با سایر کشورها باشد؛ این مؤلفه اهمیت تجربه مفید سایر کشورها برای دستیابی به توسعه پایدار را نشان می‌دهد. با در نظر گرفتن مدیریت رویداد و شناساندن صنعت زری‌بافی و محصولات آن به جامعه هدف داخلی و خارجی، می‌توان به معنادار بودن این عوامل تأثیرگذار در کارآفرینی پی برد. در این راستا، برای شناخت فرصت‌های ویژه تجارت خارجی، نه تنها به کسب دانش کافی در مورد محصول، بلکه به آگاهی از ویژگی‌های منحصربه‌فرد هر یک از بازارهای مختلف نیاز است. شناسنامه محصول عامل بسیار مهمی در شناساندن و نهایتا خرید محصول، به‌ویژه توسط گردشگران و خریداران خارج از کشور، ایفا می‌کند. رویدادهای تجاری شامل برگزاری و شرکت در نمایشگاه‌ها، مذاکره با هیئت‌های تجاری در داخل و خارج کشور، و حضور در مجامع تجاری و بازرگانی برای برقراری ارتباط، از اهمیت ویژه‌ای برخوردارند.

نتیجه‌گیری

در این پژوهش، نقش و کارکرد دو عامل مهم تأثیرگذار بر توسعه پایدار صنعت زری‌بافی، یعنی پویایی و کارآفرینی، بررسی شد. مقایسه تعداد فرصت‌های باقی‌مانده بحرانی و کوتاه‌مدت در خصوص توسعه پایدار نشان می‌دهد که پرداختن به استفاده از فرصت‌های پویایی، مقدم بر استفاده از فرصت‌های کارآفرینی است. در واقع، اهمیت صنعت زری‌بافی در ایجاد اشتغال، تربیت نیروهای خلاق و هنرمند، ایجاد بازارهای جدید و توسعه بازارهای موجود از طریق ایجاد پویایی در این صنعت قابل دستیابی است.

بازتولید نقوش و بافت‌های تاریخی فرصتی است که تا زمانی که اساتید و طراحان زبده این صنعت زنده هستند، هنوز می‌توان از آن استفاده کرد. افزون بر این، هنوز امکان ایجاد ارتباط بین طراحان قدیمی پارچه‌های زربفت با بافندگان از بین نرفته است و می‌توان از تجربیات اساتید قدیمی این صنعت بهره گرفت. در این راستا باید توجه داشت که یکی از عوامل تأثیرگذار بر توسعه گردشگری، استفاده از بافت‌های تاریخی به

عنوان نمادی از سوابق فرهنگی و مدنی و تبادلات فرهنگی است. برنامه‌ریزی برای بهره‌برداری از فرصت‌های بحرانی موجود و در رأس آن‌ها ایجاد کارگاه‌های زری‌بافی برای انتقال تجربه هنرمندان قدیمی به نسل جوان، می‌تواند چالش‌های مرتبط با آموزش، ارتباط صنعت و دانشگاه، و حضور در بازارهای خارجی را مرتفع سازد و به رونق اقتصادی و توسعه گردشگری منجر شود.

خاطرنشان می‌شود که توانمندسازی منابع انسانی مرتبط با صنعت زری‌بافی و کلیه صنایع وابسته به آن (از نوغانداری تا تهیه گلابتون و بافت پارچه‌های متنوع) با قابلیت جذب خریداران داخلی و خارجی، تنها زمانی اتفاق می‌افتد که صنعت زری‌بافی در فرصت باقی‌مانده احیا گردد. بدیهی است احیای این صنعت تنها با استفاده از فرصت آموزش و انتقال تجربه اساتید باقی‌مانده به نسل جوان در کارگاه‌ها و سپس در دانشگاه‌ها انجام می‌شود. این نتایج حاکی از آن است که وجود صنف، حرکتی کارآمد در راستای تحقق اهداف افراد است و می‌تواند دغدغه‌ها و مشکلات پیش رو را حل کند. شناخت نظام بازار و نیازها و خواسته‌ها و رفع نیاز از طریق مبادلات مطلوب برای شکل‌گیری عرضه و تقاضا نیز از عوامل اصلی به شمار می‌رود. با این وجود، سیستم آموزشی-کارگاهی و افزایش مهارت تأثیر معناداری بر پویایی صنعت زری‌بافی دارد. از این رو، در راستای تحقق این هدف، ارتباط صنایع دستی با دانشگاه‌های داخلی و خارجی، ایجاد کارگاه‌های آموزشی برای نوآموزان و استفاده از هنرمندان متبحر، سفارشی‌سازی و کاربردی‌سازی محصولات زربفت، و ایجاد یک دفتر متمرکز برای باززنده‌سازی صنعت زری در سازمان میراث فرهنگی می‌تواند به عنوان حرکتی مؤثر مطرح شود. علاوه بر این، نرخ ارز و نوسانات آن نیز یکی از عوامل مهم و اساسی تعیین‌کننده قیمت و رقابت است و مؤلفه «عدم ثبات بازار ارز و پشتیبانی نامناسب از مقوله صادرات» در این حوزه دارای اولویت بالایی است. وجود روابط با برخی کشورها و شناخت آن‌ها از محصول زری می‌تواند به عنوان نقطه شروع شناسایی و ایجاد ارتباط با سایر کشورها باشد؛ این مؤلفه اهمیت تجربه مفید سایر کشورها را برای دستیابی به توسعه پایدار نشان می‌دهد.

با در نظر گرفتن مدیریت رویداد و شناساندن صنعت زری‌بافی و محصولات آن به جامعه هدف داخلی و خارجی، می‌توان به معنادار بودن این عوامل تأثیرگذار در کارآفرینی پی برد. در این راستا، برای شناخت فرصت‌های ویژه تجارت خارجی، نه تنها به کسب دانش کافی در مورد محصول، بلکه به آگاهی از ویژگی‌های منحصربه‌فرد هر یک از بازارهای مختلف نیاز است. شناسنامه محصول عامل بسیار مهمی در شناساندن و نهایتا خرید محصول، به‌ویژه توسط گردشگران و خریداران خارج از کشور، ایفا می‌کند. رویدادهای تجاری شامل برگزاری و شرکت در نمایشگاه‌ها، مذاکره با هیئت‌های تجاری در داخل و خارج کشور، و حضور در مجامع تجاری و بازرگانی برای برقراری ارتباط، از اهمیت ویژه‌ای برخوردارند. تجارب کشورهای موفق همگی مؤید این نکته مهم است که ایجاد و گسترش این صنعت، سهم بزرگی در پویایی ایفا می‌کند. فرصت‌های بحرانی و چالش‌های اصلی شناسایی‌شده نشانگر آن است که در صورت عدم توجه ویژه به این هنر ظریف، امکان فراموشی کامل این صنعت دور از انتظار نخواهد بود.

بر مبنای نتایج حاصله، می‌توان برنامه‌ریزی‌هایی به شرح زیر صورت پذیرد:

الف) آموزش‌های بدیع و نو با توجه به حضور اساتید بازمانده این صنعت برای انتقال دانش و تجربه آن‌ها به نسل جوان در کارگاه‌ها و سپس در دانشگاه‌ها، و توجه کافی به جنبه‌های کاربردی و کارکردی صنعت زری‌بافی.

ب) شناخت عوامل مؤثر در طراحی و تولید با قرار دادن این هنر رو به زوال در لیست رشته‌های دانشگاهی و مراکز آموزشی. در این راستا، عدم آشنایی با طراحی در هنرهای سنتی ایرانی، عدم توجه به جایگاه استادکاران در سطوح دانشگاهی، مدرک‌گرایی در سطوح مختلف آموزشی، و در نهایت ضعف در طراحی، ایده‌پردازی و خلاقیت، موجبات عدم دستیابی به اهداف مورد نظر در تولید محصولات صنایع دستی را بیش از پیش فراهم آورده است.

ج) ایجاد تسهیلات برای راه‌اندازی کارگاه‌ها و انجمن‌های فعال با برنامه‌ریزی برای بهره‌برداری از فرصت‌های بحرانی موجود و در رأس آن‌ها، مقابله با چالش‌های مرتبط با آموزش، ارتباط صنعت و دانشگاه، حضور در بازارهای خارجی، ایجاد رونق اقتصادی و توسعه گردشگری.

د) جهانی‌شدن و تجارت صنعت زری‌بافی با توانمندسازی منابع انسانی مرتبط با این صنعت و کلیه صنایع وابسته به آن (از نوغانداری تا تهیه گلابتون و بافت پارچه‌های متنوع) با قابلیت جذب خریداران داخلی و خارجی. رویکردها و دیدگاه‌های جهانی نشان‌دهنده تغییر در نگرش صنعت زری‌بافی و ارتباط آن با هنر و طراحی شده است.

هـ) حمایت سریع از ایده‌های جدید

در نهایت، توجه به تولیدات صنایع دستی و هنرهای بومی، نوآوری در طرح‌های اصیل، و توجه به تنوع در طرح، نقش و فرم در تولید محصولات زری، همراه با حفظ میراث فرهنگی اصیل و کهن و اصول طراحی سنتی، از راهکارهای مهم به شمار می‌رود.

منابع

بهمن‌پور، فریدون (۱۳۶۸). پوشاک در ایران باستان، (هاجر ضیا و سیگارودی ، مترجم). تهران: امیرکبیر.

بیکر،پاتریشیا (۱۳۸۵). منسوجات اسلامی، (مهناز شایسته‌فر،مترجم). تهران: انتشارات مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.

پوپ، آرتور (۱۳۸۰). شاهکارهای هنر ایران، (پرویز ناتل خانلری، مترجم). تهران: انشارات علمی و فرهنگی.

توکلی، احمد, دهقانی سانیج، جلال (۱۳۸۹). بررسی عوامل تاثیرگذار بر توسعه صادرات صنعت نساجی (مطالعه موردی: صنعت نساجی استان یزد). دانش و توسعه، ۱۸(۳۱)، ۵۹-۷۵. https://doi.org/10.22067/pm.v17i31.27248

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۲). لغت‌نامه. تهران: دانشگاه تهران.

روستا، مریم، حیدری، محمد مهدی (۱۳۸۷). کارآفرینی اجتماعی فراتر از کارآفرینی اقتصادی. مجله تدبیر، -(۱۹۳)، ۳۲-۳۵.

زکی، محمد حسن (۱۳۶۳). تاریخ صنایع ایران بعد از اسلام، (محمد علی خلیلی،مترجم). تهران: اقبال.

شاطریان، محسن، اشنویی، امیر، گنجی‌پور، محمود (۱۳۹۱). تحلیلی بر نقش سرمایه‌های انسانی در توسعه شهر کاشان، فصلنامه برنامه‌ریزی منطقه‌ای، ۲(۸)، ۵۲-۴۳.

صفری، علی، شورج، فردین، صالح‌زاده، رضا (۱۳۹۳)، بررسی رابطه میان مدیریت دانش، کارآفرینی و عملکرد در سازمان میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری. فصلنامه مطالعات مدیریت گردشگری، ۹(۲۸)، ۹۵-۱۱۳. https://dor.isc.ac/dor/20.1001.1.23223294.1393.9.28.5.3

وولف، هانس (۱۳۸۴). صنایع دستی کهن ایران، (سیروس ابراهیم‌زاده، مترجم). تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

Sundaresan, S., Thangamani, K., & Arunraj A. (2017). Detailed study on the comfort properties of zari fabric. *Textile Engineering & Fashion Technology, 1*(1), 33-40.

Gupta, M., & Arora, V. (2017). Ashavali brocades from traditional to modern times. *International Journal of Home Science, 3*(2), 353-358

Garg, R., & Sidhpuria, M. (2015). Strategic interventions to enhance competitiveness: a case of Surat zari industry in India. *AI & SOCIETY*, *30*(2), 235-249.

Okpara, F. O. (2007). The value of creativity and innovation in entrepreneurship. *Journal of Asia entrepreneurship and sustainability*, *3*(2), 1.

Rakesh, C. (2014). Pest analysis for micro small medium enterprises sustainability. *J. Manag. Commer*, *1*, 18-22.

Krafft, J. (2006). Introduction: What do we know about Industrial Dynamics? *Revue de l'OFCE*, (5), 13-19.

Kotler, P. (1997). *Marketing management: Analysis, planning, implementation, and control*. Prentice Hall.

فصلنامهٔ میراث ایران‌زمین
نشریهٔ علمی پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری
دورهٔ ۱، شمارهٔ ۱، بهار ۱۴۰۵
شاپا چاپی: ۱۶۴۷-۱۰۲۴

کاربست رویکرد هرمنوتیکی در تحلیل سه نگاره از سه مکتب متفاوت

Application of Hermeneutic Approach in the Analysis of Three Miniatures from Three Different Schools

آپه‌نا اسفندیاری[۱] ✉
۱. استادیار پژوهشی و عضو هیئت‌علمی پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری، گروه هنرهای سنتی، تهران، ایران. نویسنده مسئول: **a.esfandiari@richt.com**

Apena Esfandiari [1] ✉
1. Research Assistant and Faculty Member, Research Institute of Cultural Heritage and Tourism, Department of Traditional Arts, Tehran, Iran. Corresponding Author: **a.esfandiari@richt.com**

اطلاعات مقاله

تاریخ‌ها
دریافت: ۱۴۰۴/۰۱/۱۹
پذیرش: ۱۴۰۴/۰۳/۱۰

واژگان کلیدی
هرمنوتیک
تجزیه‌وتحلیل
مکاتب نگارگری

چکیده

نادر بودن به‌سلطنت‌رسیدن شاپور دوم در دوران جنینی (بر اساس روایات)، هم از جهت موضوعیت آن و هم اختصاص یافتن یک برگ از شاهنامهٔ شاه طهماسبی و طرح داستان در شاهنامهٔ فردوسی، از نشانه‌های اهمیت این رویداد است. پرسش پژوهش این است که چگونه بستر اثر هنریِ آفریده‌شده توسط نگارگر، همراه با ویژگی‌های هنری و شخصی وی در رقم‌زدن اثر خویش، می‌تواند در نحوهٔ ترسیم و ظهور آن اثر — حتی با موضوعی واحد — تأثیر بگذارد. تحقیق و تحلیل نسخه‌هایی که کمتر به آنها پرداخته شده است، همراه با پژوهش در پیشینهٔ ادبیات غنی‌ای که در پشت نگاره‌ها و مجالس نگارگری و تاریخ ایران باستان وجود دارد؛ همچنین توجه به شاخصه‌های اصول نگارگری، موشکافی و استخراج آنها به دلیل اهمیت این هنر به‌منزلهٔ یکی از هنرهای سنتی، و مقایسهٔ نحوهٔ پرداختن به یک موضوع واحد در سه مکتب متفاوت، از اهداف پژوهش حاضر است. روش تحقیق توصیفی-تحلیلی است؛ بدین صورت که با توصیف زیرساخت‌ها و پرداختن به تحلیل، تمامی جزئیات تصاویرِ مورد مطالعه، هندسهٔ نقوش، مفاهیم نمادشناختی و زیبایی‌شناختی آنها ضمن در نظر گرفتن مکتب، بستر و مشخصات نگارگرِ آن اثر تحلیل خواهد شد. شیوهٔ گردآوری داده‌ها کتابخانه‌ای است.

Abstract: The rarity of Shapur II's accession to the throne during the embryonic stage (according to historical narratives), both in terms of its subject matter and the dedication of a folio in the Shahnameh of Shah Tahmasp to this episode—as well as its narration in Ferdowsi's Shahnameh—attests to the significance of this event. The central research question is how the artistic context created by the painter, together with his artistic and personal characteristics in the formation of the work, can influence the manner of its depiction and manifestation—even when addressing an identical subject. The objectives of the present study include the examination and analysis of less-studied manuscript copies, alongside an investigation into the rich literary tradition underlying the miniatures, pictorial assemblies, and the history of ancient Iran. Furthermore, particular attention is given to the defining principles of Persian miniature painting, their close analysis and extraction—owing to the importance of this art as one of the traditional arts—and to a comparative study of the treatment of a single subject across three distinct schools of painting. The research methodology is descriptive–analytical. Accordingly, through describing the underlying structures and undertaking analytical inquiry, all details of the selected images—the geometry of motifs, their symbolic and aesthetic concepts—will be examined in consideration of the respective school, context, and the characteristics of the painter. Data collection has been conducted through library-based research.

History
Received: April 8, 2026
Accepted: May 31, 2026

Keywords
Hermeneutics
Analysis
Schools of Miniature Painting

استناد: اسفندیاری، آپه‌نا (۱۴۰۵). کاربست رویکرد هرمنوتیکی در تحلیل سه نگاره از سه مکتب متفاوت. *میراث ایران‌زمین*، ۱ (۱)، ۵۱ـ ۶۹.
https://doi.org/10.22034/TNA.1.1.51

© ۱۴۰۵ (۲۰۲۶) نویسندگان مقاله، فصلنامهٔ میراث ایران‌زمین، مجلهٔ علمی گروه پژوهشی هنرهای ملی، پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری.

مقدمه

شاپور دوم با سابقه ۷۰ سال حکومت از دوران جنینی، چنان عظمتی در تاریخ از خود به جای گذاشت که برگ‌هایی از شاهنامهٔ فردوسی، این شاعر بزرگمرد تاریخ را نیز به خود اختصاص داد. به‌طبع در دوران‌های بعد و در سلسله‌های تاریخی هنرمندان، این گنج بزرگ در قالب شاهنامه‌نگاری‌ها با کلک جادویی خود به زیبایی به تصویر کشیده شد. تجلی این اشعار در وصف زندگی شاپور دوم و چگونگی به‌سلطنت‌رسیدن او (که از نوادر تاریخ است) نیز یکی از زیورهای مجسم و به‌تصویرکشیده‌شدهٔ تاریخ پرافتخار ایران‌زمین محسوب می‌شود. اهمیت شاپور دوم و پیروزی‌هایش باعث انتقال انگیزه‌ها و اشکال هنری شرق به غرب و بین‌المللی‌سازی هنر ایران باستان شد؛ به گونه‌ای که جانشینان او نیز نتوانستند به این میزان از عظمت و قابلیت دست یابند.

با وجود این جایگاه برجسته، در خصوص تحلیل نگاره‌های مربوط به «تاج‌گذاری شاپور دوم» تحقیقاتی وجود ندارد و صرفا پیشینهٔ آن از منظر تاریخی در منابع ادبیات، شعر و تاریخ ایران باستان موجود است. از سوی دیگر، استفاده از رهیافت‌ها و رویکردهای متناسب با موضوعات، از اهم مسائلی است که باید در هر کار تحقیقاتی مورد عنایت قرار گیرد. در این راستا، تحلیل هرمنوتیکی از جمله رویکردهای متناسب با محتوای پژوهش پیش روست؛ زیرا نه سوگیری و جهت‌گیری خاصی دارد و نه محدودیتی در به‌کارگیری آن وجود دارد. این رویکرد حتی در مباحث مرتبط با متافیزیک، عرفان، راز و تمثیل نیز به کار می‌رود و منافاتی با آنها ندارد. از منظر بسترهای فرهنگی (که شامل زیرمجموعه‌های مفصلی است) می‌توان به تحلیل زندگی‌نامهٔ شاپور دوم و سپس هنرمندان نگارگر و تحلیل آثار بر مبنای این رویکرد پرداخت.

بر اساس گزارش‌های تاریخی، در سال ۳۰۹ میلادی شخصیت‌های برجستهٔ پارسی تاج را بر شکم بیوهٔ پادشاه هرمزد دوم گذاشتند و فرزند نازادهٔ وی را به پادشاهی رساندند. شاپور دوم نخستین پادشاه جهان بود که در دوران رویانی (جنینی) به سلطنت رسید و این رکورد را در کل دنیا از آن خود ساخت و به مدت ۷۰ سال حکومت کرد. با این حال، مسئلهٔ کمتر پرداخته شدن به این موضوع و نادر بودن این پدیده در موضوعیت آن، همراه با ضرورت شناسایی برخورد سه هنرمند از سه مکتب متفاوت (اصفهان، تبریز ۲ و مکتب هند و ایرانی)، پژوهش حاضر را ضروری ساخته است. از جمله اهداف این پژوهش، تحقیق و تحلیل نسخه‌هایی است که کمتر به آنها پرداخته شده، همراه با پژوهش در پیشینهٔ ادبیات غنی‌ای که در پشت نگاره‌ها و مجالس نگارگری و تاریخ ایران باستان وجود دارد. همچنین توجه به شاخصه‌های اصول نگارگری، موشکافی و استخراج آنها به دلیل اهمیت این هنر به عنوان یکی از هنرهای سنتی، و مقایسهٔ نحوهٔ پرداختن به یک موضوع واحد در سه مکتب متفاوت از نگاه تحلیل هرمنوتیکی مد نظر است.

در این میان، دو پرسش اساسی پژوهش را جهت می‌بخشد: نخست آنکه از منظر تحلیل هرمنوتیکی، نگاه به آثار هنری و حتی موضوع نگارگری‌شده در سه مکتب یادشده چگونه قابل تبیین است؛ و دوم آنکه شاخصه‌ها و ویژگی‌های خاص این سه مکتب و سه هنرمند متفاوت آثار کدامند. پاسخ به این پرسش‌ها می‌تواند نشان دهد چگونه بستری که اثر هنری توسط نگارگر در آن آفریده شده است، همراه با ویژگی‌های رقم‌زدن خود نگارگر، در نحوهٔ ترسیم آن اثر (حتی با موضوعی واحد) تأثیر می‌گذارد.

روش پژوهش

پژوهش حاضر از نظر هدف، در زمرهٔ پژوهش‌های بنیادی و پایه‌ای قرار می‌گیرد و به عنوان کوششی منظم برای پاسخ‌گویی به پرسش‌های پژوهش و تبیین چگونگی تأثیرگذاری بستر آثار هنری و ویژگی‌های فردی نگارگران بر نحوهٔ ترسیم یک موضوع واحد طراحی شده است. رویکرد اصلی حاکم بر این پژوهش، تحلیل هرمنوتیکی است که از طریق آن، نحوه‌ی تجزیه و تحلیل عناصر دیداری آثار و روابط میان آنها در سه مکتب متفاوت نگارگری (اصفهان، تبریز ۲ و هند و ایرانی) مورد بررسی قرار می‌گیرد. در این راستا، شماری از صفات و ویژگی‌های جامعهٔ مورد مطالعه (که به عنوان متغیرهای پژوهشی تلقی می‌شوند) شناسایی و تحلیل می‌گردند.

روش تحقیق در این پژوهش، توصیفی-تحلیلی است. بدین صورت که داده‌ها با استفاده از رویکرد هرمنوتیکی (به‌منزلهٔ فیلتر تحلیلی) توصیف شده و سپس تمامی جزئیات تصاویر مورد مطالعه، شامل زیرساخت‌های بصری، هندسهٔ نقوش، عناصر نمادین و وجوه زیبایی‌شناختی آنها، در بسترهای فرهنگی و تاریخی مختلف و با توجه به مکتب، بستر زمانی-مکانی و مشخصات فردی نگارگر هر اثر، تحلیل می‌شوند. این شیوه امکان مقایسهٔ نظام‌مند نحوهٔ پرداختن به یک موضوع واحد (تاج‌گذاری شاپور دوم) را در سه مکتب متفاوت فراهم می‌آورد.

ابزار گردآوری داده‌ها در این پژوهش، عمدتاً کتابخانه‌ای است و شامل مطالعه نسخ خطی، منابع تاریخی، اسناد تصویری و پژوهش‌های پیشین در زمینهٔ نگارگری و هرمنوتیک می‌شود. همچنین به منظور تکمیل و اعتباربخشی به یافته‌ها، مصاحبه‌هایی نیمه‌ساختاریافته با استادان صاحب‌نظر در حوزهٔ هنرهای سنتی و نگارگری در تهران انجام گرفته است. مجموع این مراحل، امکان دستیابی به تحلیلی چندلایه و تفسیری مبتنی بر رویکرد هرمنوتیکی را فراهم می‌کند.

رویکرد هرمنوتیکی

شناخت و نقد تولیدات هنری، مستلزم چرخشی پارادایمی به سوی رویکردهای میان‌رشته‌ای است که بیشترین تناسب را با موضوعات مورد شناخت در چهارچوب‌های ساختارمند پژوهشی و عقلانی داشته باشد. هرمنوتیک، به تعبیر هانری کربن (بنیان‌گذار فلسفهٔ تطبیقی)، یکی از رویکردهای قابل انطباق با نگارگری ایرانی است؛ رویکردی که با معنا و محتوا سروکار دارد، نه صرفا با فرم و صورت. هرمنوتیک رویکردی برای تحلیل پدیده‌هاست که با معناها و مفاهیم کار می‌کند، برخلاف برخی رویکردهای فلسفی که با فراروی از ظاهر امور، با امور باطنی در تناقض قرار می‌گیرند.

در اینجا نگاه ما به رویکرد میان‌رشته‌ای، به منظور تحلیل علمی و شناخت امر هنری است و نه به مثابهٔ روندی برای ترکیب‌کردن رشته‌های مختلف هنری به طریقی منسجم (Tylor, 2006; Barret, 1997). معناگرایی در انتخاب روش‌شناسی مطالعات هنر و قابلیت انطباق با موضوع‌شناسی آن مؤثر است. از آنجا که معنای اثر هنری چندان آشکار و واضح نیست، توصیف، تبیین و تفسیر آن ضروری می‌گردد. اثر هنری دارای ساختار و متنی است که معناهای آن نیازمند تفسیر از منظرهای گوناگون و متضمن دلالت‌های فرهنگی و اجتماعی است (Kraft, 1989). هنر، فهم و تأویل متن بر اساس خواننده و مؤلف در روندهای تفسیری مطرح می‌شود (گال، ۱۳۸۶: ۱۱۰-۱۱۱). پارادوکس و معمای اصلی اینجاست که کدام معنا دارای قابلیت استناد است؟

هرمنوتیک بر سه دسته تقسیم می‌شود:

۱. مبتنی بر قصد مؤلف (هرمنوتیک رمانتیک)؛

۲. تکثیر و تکثر معنا با محوریت فهم مخاطب و عدم برگشت به زمان خلق اثر هنری (هرمنوتیک تاریخی یا نسبی‌نگر)؛

۳. تأکید بر هستی‌شناسی فهم و تأملات فلسفی به جای ایجاد روش برای رسیدن به فهم (هرمنوتیک فلسفی) (رحمانی و نایینی ظفری، ۱۳۹۳: ۵۰).

این تقسیم‌بندی منوط به آگاهی هنرمند است. آگاهی، دانایی مؤلف یا هنرمند از وجود چیزی تعریف می‌شود: آگاهی ذهن هنرمند از موضوع و رهنمود دیگران به سمت مکاشفه، آگاهی و بیداری نسبت به اثر هنری (احمدی، ۱۳۷۰: ۵۹۴). قصد هنرمند یا سفارش‌دهنده، یکی از معانی نگاره‌ها محسوب می‌شود. درواقع خود اثر است که معنای خویش را می‌سازد (Huey, 2006: 78). حدس موضوع اثر با دیدن دقیق آن، مقدم بر ورود به مرحلهٔ مکاشفه و شناخت است. مقایسهٔ عنوان نگاره با متن آن، همراه با وقایع اتفاقیه، زمانه، منابع مکتوب و غیرمکتوب، فرهنگ شفاهی، عرفان و اسطوره، تمثیل و رمزپردازی از جمله مراحل این فرایند است. مفسر و مخاطب عمل فهم را انجام می‌دهند و معنا گاهی پیش از شکل‌گیری اثر وجود می‌آید.

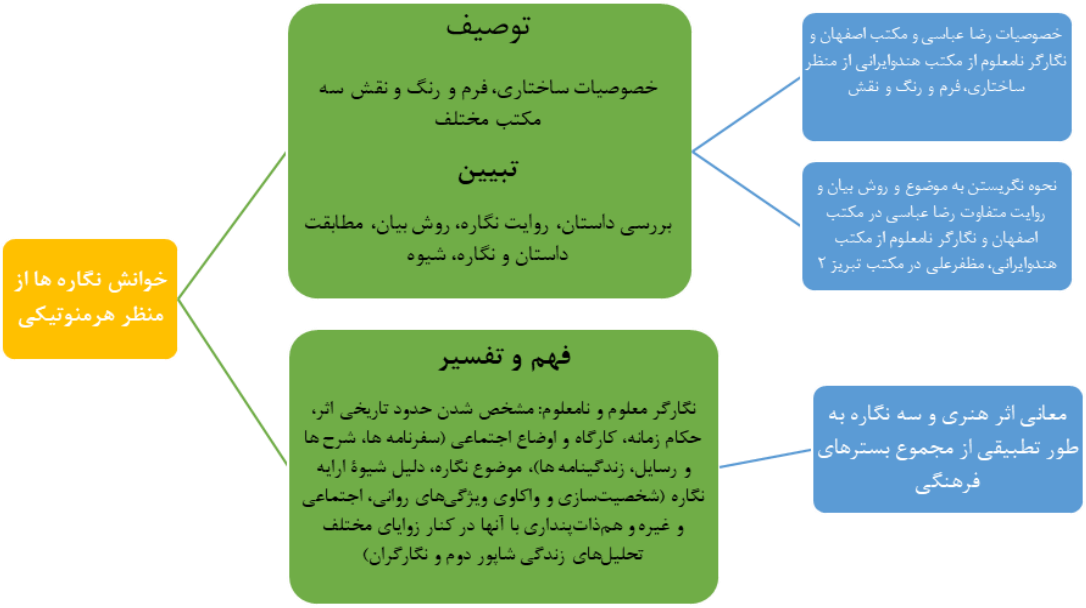
چگونگی کاربست رویکرد هرمنوتیکی در اثر بدین شرح است که «فهم موضوع ابتدا توسط خود نگارگر نیز می‌تواند رخ دهد. ورود به مرحلهٔ تأویل هنگام دست‌به‌قلم‌شدن است؛ زمانی که ذهن ایشان با اندیشیدن به خلق زیبایی و نیکویی، رنگ‌گذاری، تناسب، تعادل و اجزای صوری دیگر، الزاما معطوف به معنا نیست. شرح حال هنرمند، شیوه و اسلوب کارش می‌تواند در حدس معنا مؤثر باشد. حدس معنا، آغازگر تأویل و تحلیل است» (احمدی، ۱۳۸۱: ۵۹۹). سنجش اعتبار حدس، طبق روش در مرحلهٔ قیاسی انجام می‌شود. تأثیرات اثر هنری در ادوار گوناگون و حقایق فرعی و حاشیه‌ای که بر حسب منطق قابل استناد باشد، مربوط به مرحلهٔ داوری و دلالت است. این دلالت و زمینهٔ اثر هنری می‌تواند با کشف‌های بیشتر علم در آینده تغییر کند. دلالت می‌تواند دوره‌های مختلف آثار را با یکدیگر مقایسه کند. داوری عبارت است از آشکار ساختن دلالت‌های اثر هنری، طبقه‌بندی و رسیدن به نتایج قابل اثبات (که به طور مقطعی قطعی تلقی می‌شوند) یا «شرح نظری و دقیقی از تحلیل‌های منتج از نتایج و دستیابی به لایه‌های زیرین دلالت‌ها» (احمدی، ۱۳۷۰: ۵۹۳).

شاپور دوم، دهمین پادشاه بزرگ ساسانی

نام شاپور دوم (۳۰۹-۳۷۹ میلادی) که از دهه‌های پایانی قرن دوم میلادی به عنوان اسم شخص به کار رفت، برگرفته از ایرانی باستان به معنی «پسر پادشاه» و در اصل یک عنوان بود؛ اگرچه در فهرست اسامی پادشاهان پارتی در تاریخ‌نگاری عرب‌پارسی به صورت نادرست نگاشته شده است. وی فرزند هرمز دوم، هشتمین پادشاه ایران و انیران و از تبار ساسانیان بود. هرمز دوم هفت سال و پنج ماه (از ۳۰۲ تا ۳۰۹ میلادی) بر ایرانشهر فرمان راند. وی پسر نرسه و جانشین او بود (شهبازی، ۱۳۸۳: ۴۶۴-۴۶۵).

دوران حکومت پدرش هرمز دوم نسبتا کوتاه بود و وی به دست اشراف ایرانی به قتل رسید. آذرنرسه، پسر هرمز، پس از کشته شدن پدرش بر تخت پادشاهی نشست و به عنوان جانشین برگزیده شد. با این حال، دوره حکومت او کوتاه بود و به دلیل سیاست‌های خشونت‌آمیزش، تنها چند ماه سلطنت کرد و توسط اشراف و روحانیون برکنار شد و به روایتی توسط وزرگان کشته شد (دریایی، ۱۳۹۲الف: ۱۹). علت این کار، قساوت و

بی‌رحمانی آذرنرسه بود. اشراف و روحانیون، یکی از برادران او را که لایق سلطنت نمی‌دانستند کور کردند و برادر دیگرش را (که مثل پدر، هرمز نام داشت) به زندان افکندند؛ او چندی بعد فرار کرد و به روم پناه برد (زرین‌کوب، ۱۳۶۴: ۴۴۸).



شکل ۱: کاربست رویکرد هرمنوتیکی در نگاره‌های سه مکتب

دربار ساسانی، پسر نوزاد (و در برخی روایت‌ها پسر هنوز متولد نشده) هرمز، یعنی شاپور دوم را به عنوان شاهنشاه جدید برگزیدند و بر تخت پادشاهی نشاندند. بنابر یک روایت سنتی، درباریان و روحانیون تاج ساسانی را بر زهدان مادر وی (در هنگام بارداری) قرار دادند. می‌توان تصور کرد که در سال‌های آغازین پادشاهی او، درباریان و روحانیون و به‌ویژه مادر شاپور (ملکه‌مادر) زمام امور را در دست داشتند و نظام امپراتوری از نظر ساختاری و اداری، بدون حضور یک شاه تأثیرگذار، محفوظ ماند. این موضوع به درباریان و روحانیون فهماند که می‌توان کشور را بدون یک شاه توانا نیز چرخاند؛ امری که بی‌تردید به نفع آنان بود. دست‌کم مادر شاه (ملکه) که در زمان بارداری تاج شاهی بر زهدانش نهاده شد، در آن هنگام فرمانروایی کرد (دریایی، ۱۳۹۲ب: ۱۹).

تردیدی نیست که شاپور دوم یکی از بزرگترین پادشاهانی بود که بر سریر قدرت نشست؛ به حدی که حتی آمیانوس مارسلینوس، تاریخ‌نگار رومی که معمولا به‌آسانی بی‌طرفانه اظهارنظر نمی‌کند، نتوانست از تحسین او خودداری کند. منبع اصلی برای تفصیل جنگ‌های شاپور دوم با رومیان، آمیانوس مارسلینوس است، زیرا او شخصا در لشکرکشی‌های روم به آسیا در سال ۳۶۳ میلادی حضور داشته است. آمیانوس، با اینکه به‌طور طبیعی از این دشمن خطرناک دولت روم متنفر بوده، در روایت خود نتوانسته است از ذکر شکوه و دلیری شاپور خودداری کند: «شاه قدی بلند داشت و از ملتزمان خود یک سر و گردن بلندتر بود. در لشکر شاپور، انتظام کامل حکمفرما بود و معمولا در موقع فتح شهرهای دشمن، بیهوده قتل‌عام نمی‌کرد.» از روایات وی برمی‌آید که شاپور دارای صفات جوانمردانه، مروت و انصاف بوده است (کریستن‌سن، ۱۳۶۷: ۲۶۷).

در دوران او، ایران در جنگ با روم موفقیت‌های بزرگی به دست آورد. حکومت شاپور دوم همزمان با پذیرش مسیحیت به عنوان دین رسمی در امپراتوری روم بود. او پادشاهی مقتدر بود و در روزگار او، شاهنشاهی ساسانی دوره‌ای از رونق و شکوه را تجربه کرد. «در جوانی چنان هوشمندانه رفتار می‌کرد که مایهٔ تسلی مقامات و موبدان بود» (دریایی، ۱۳۹۲الف: ۱۹). وی در سال ۳۷۹ میلادی، پس از هفتاد سال حکومت، درگذشت (شیپمان، ۱۳۹۰: ۴۱). اهمیت شاپور دوم و پیروزی‌هایش باعث انتقال انگیزه‌ها و اشکال هنری شرق به غرب و بین‌المللی‌سازی هنر ایران باستان شد.

یکی از مجلس‌های شاهنامهٔ شاه طهماسبی به موضوع تاج‌گذاری شاپور دوم، به قلم مظفرعلی، اختصاص یافته است و واپسین صفحات شاهنامهٔ فردوسی (که متعلق به سلسلهٔ ساسانیان است) را نیز از آن خود ساخته است. شاهنامهٔ شاه طهماسبی به کوشش نقاشان تبریز ۲ و با ابداع اسلوب‌های خاص و شیوه‌های جدید رقم زده شد. علی‌رغم ناهماهنگی در کیفیت هنری آثار به دلیل تعدد نقاشان و نگارگران، تداوم نقاشی را در اواخر سدهٔ نهم قمری می‌توان در آنها بازشناخت (شریف‌زاده، ۱۳۷۵: ۴۶).

پیش از پرداختن به مبحث اصلی تحلیل نگاره‌ها، لازم است مکاتبی (اصفهان، تبریز ۲، هند و ایرانی) که این آثار در آنها تولد یافته‌اند، به عنوان بستر و زمینه‌های ظهور چنین آثاری، و همچنین هنرمندان نگارگر سه اثر با موضوع واحد، مورد بررسی قرار گیرند.

مکتب هند و ایرانی

دربارهٔ نام هنرمندی که نگارهٔ تاج‌گذاری شاپور دوم را در مکتب هند و ایرانی آفریده است، متأسفانه اطلاعی در دسترس نیست. اما می‌توان از مکتب، بستر و زمینهٔ اثری که در آن خلق شده است یاد کرد و به حس، هنر و خصوصیت هنرمند گمنام آن اثر نزدیک شد (شکل ۲). ازبکان در سال ۹۰۶ هـ‌ق به سمرقند دست یافتند و بابر نیز همراه با سپاهیان خود به سوی شبه‌قارهٔ هند رفت تا سلسلهٔ تیموریان هند (گورکانیان یا مغولان اعظم) را در آنجا تأسیس کند (آژند، ۱۳۹۴: ۱۴). بازگرداندن خواهر اسیر بابر (نزد ازبک‌ها) به هند، در زمان شاه اسماعیل صفوی، روابط ایران و هند را در دورهٔ صفوی در بالاترین و گرم‌ترین سطح خود قرار داد. مهاجرت ایرانیان و مشغول شدن آنان در دستگاه‌های اداری مغول، هنر نگارگری هند و ایرانی را که ریشه در طبیعت‌گرایی مکتب هرات و تأثیرپذیری از مکتب تبریز ۲ داشت، وارد مرحلهٔ جدیدی نمود. تقلید از سبک صفویه (تبریز ۲) نیز از جمله تأثیراتی بود که با قدرت تمام بر هنر نگارگری هند وارد شد (خادمی ندوشن و بابامرادی، ۱۳۸۶: ۲۹-۳۰).

دوران طلایی روابط فرهنگی ایران و هند، امپراتوری بابری (مغولی هند) بود. همایون (یکی از بنیانگذاران آن) و بعدها اکبر، جهانگیر و شاه‌جهان، این دوران طلایی را با استفاده از زبان فارسی، هنر و به طور کلی فرهنگ ایرانی به اوج تعالی رساندند. مبادلات ایران و هند در عرصهٔ اقتصاد و بازرگانی و بیش از همه در زمینهٔ نگارگری در دوران اسلامی و دورهٔ مغولان هند، همانند ادوار پیشین، بار دیگر شدت گرفت. نگارگری‌هایی که در مکتب هنری ایران در هند شکل گرفت، بی‌شک از شاهکارهای هنری زمان خود به شمار می‌روند که بعدها با هنر اروپایی درآمیختند و به دوران بعد سپرده شدند. میرمصور، میرسیدعلی، خواجه عبدالصمد، ابوالحسن (فرزند آقا رضا) و شریف از جمله نگارگران مکتب هند و ایرانی بودند.

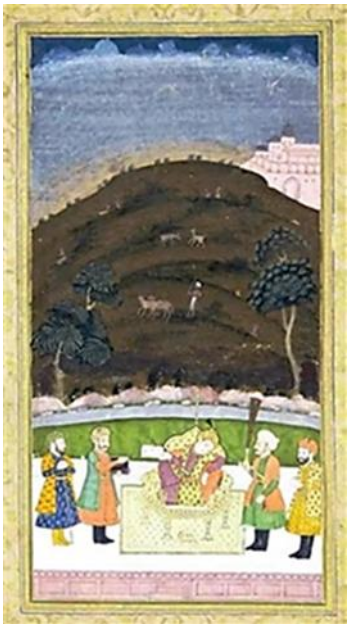
اکبرشاه (۱۵۵۶-۱۶۰۵ میلادی) اولین پادشاه تراز اول گورکانیان بود. نقاشی مغولی در واقع آیینهٔ سیاست‌های تلفیق فرهنگی او به شمار می‌آید. این سبک از نگارگری، شروعی ساده داشت و پس از آمیختن با سبک سرزندهٔ راجستانی، به سبب تمایل به وحدت ایدئولوژیک و فرهنگی در تمام قلمرو گورکانیان، شگردهای طبیعت‌پردازی اروپایی را نیز پذیرفت و به سمت فرنگی‌سازی پیش رفت. آخرین مرحلهٔ تحولات در نگارگری دوران اکبرشاه دارای ویژگی‌هایی بود که تقریبا تا پایان دوران گورکانی پایدار ماند؛ از جمله: هاله‌های طلایی، فرشته‌های مقرب بالای سر امپراتور، سایه‌انداختن روی چهره‌ها، قائل شدن جو و فضا در مناظر، و استفاده بیشتر و صحیح‌تر از دورنما (Creon, 2009: 228). همچنین نگارگری تصاویر به صورت منفرد (مانند اواخر دوران صفویه در ایران و در زمان رضا عباسی) رواج یافت.

اسلوب فرنگی‌سازی در این مکتب دیده می‌شود؛ اصطلاحی که برای توصیف الگوبرداری ناقص از نقاشی اروپایی توسط برخی از نگارگران ایرانی و هندی به کار می‌رود. اینان به طور سطحی از شگردهای برجسته‌نمایی و ژرف‌نمایی و گاه حتی از موضوع‌ها و نقش‌مایه‌های اروپایی تقلید می‌کردند (پاکزاد، ۱۳۷۸: ۳۷۱). سایه‌پردازی‌های خام‌دستانه و تلفیق پرسپکتیو نادرست با سطوح تخت دوبعدی در آثار، همنشینی زیبایی را پدید آورده است. به‌طور خلاصه، ویژگی‌های اساسی نقاشی مغولی را می‌توان چنین دسته‌بندی کرد: گویایی، واقع‌گرایانه بودن، رعایت اصول صورت‌گری فردی و مستقل بودن هویت هر شخص در تصویر کردن چهره (رستمی و یوسفی، ۱۳۹۴: ۵۲)، توجه به طبیعت و چهره‌پردازی، و هویت‌یافتن جدید در دوران جهانگیر (نه کاملا شبیه به سبک صفوی و نه شبیه به نگاره‌های سنتی و دیواری هندوان).

رنگ قرمز در این مکتب نماد نیروی حیات، اصرار برای به‌دست‌آوردن نتیجه و رسیدن به کامیابی و موفقیت است. تقریبا می‌توان تمام این معانی را در کسب افتخار و غرور مستتر دانست. در فرهنگ هندو، رنگ سرخ شامل تمام اشکال حیات می‌شود؛ چرا که قرمز رنگ زندگی است و دوام عشق و دوستی از آن استنباط می‌گردد. رنگ‌های ترکیبی در تفسیر معنایی، خصوصیات هر دو رنگ پایه را خواهند داشت. از این جهت، رنگ صورتی روشن به‌کاررفته در نگارهٔ تاج‌گذاری شاپور دوم (که از ترکیب سفید و قرمز حاصل می‌شود) علاوه بر داشتن خصوصیات تعدیل‌شدهٔ رنگ قرمز، نشانی از خلوص، آرامش و پاکی را با خود به همراه دارد. همچنین افزودن سفید به رنگ‌ها، شادی و نشاط می‌بخشد (گوهریان و همکاران، ۱۳۷۷-۷۸: ۳۹). یکی دیگر از رنگ‌های به‌کاررفته در نگاره‌های هند و ایرانی، رنگ طلایی است. رنگ طلایی در نقاشی هند و ایرانی، عنصری خارجی و وارداتی محسوب می‌شود (کوماراسوآمی، ۱۳۸۲: ۱۷۷). احتمال می‌رود این واردات توسط ایرانیان، به‌ویژه آثار تولیدشده در شیراز، صورت گرفته باشد (رستمی و یوسفی، ۱۳۹۴: ۵۳).

در دورهٔ مغول (۱۵۰۰-۱۸۰۰ میلادی)، معمولا انواع لباس‌هایی که در منابع بدان‌ها اشاره شده، فقط منحصر به افراد مرفه و سطح بالای کشور بوده است. چنان‌که بابر (اولین پادشاه مغول) در سال ۱۵۱۹ میلادی در خاطرات خود نوشته است که تودهٔ عظیمی از مردم فقیر و کاملا عریان بودند: «آنها لانگوتی می‌پوشند؛ تکه پارچه‌ای که از میان پاها رد می‌شود. پوشش زنان نیز لنگ نامیده می‌شود که یک سر آن به دور کمر و انتهای دیگر آن به روی سر انداخته می‌شود.» افزون بر روسری‌ای که برای پوشش سر استفاده می‌شد، شلوار تنگ و یک لباس بسیار اشرافی به نام «ابو» و «تیلک جاگولی» نیز وجود داشت که در یقه و کمر بسته می‌شد و فاصلهٔ این دو باز بود. فربز واتسون در کتاب مستند خود در قرن نوزدهم دربارهٔ بعضی از لباس‌های مردم هند می‌نویسد: «پیشواز، نام لباس مسلمانان است که تا مچ پا می‌رسد و معمولا از جنس نخ با رنگ‌های

مختلف است. قسمت بالای کمر شبیه جامه (جاما) و قسمت پایین کمر تا جایی که ممکن بوده، چین‌دار است. قسمت پایین دامن آن با نوار و والان‌های طلایی یا نقره‌ای تزیین می‌شود» (شاکری، ۱۳۷۸: ۴۴).



شکل ۲: هنرمند: نامشخص (بی‌تا)، مکتب هند و ایرانی، تاج‌گذاری شاپور دوم (دوران جنینی). رنگدانه و طلا بر روی کاغذ، ۴/۴۶ × ۳۰ سانتی‌متر (معادل ۳/۱۸ × ۸/۱۱ اینچ).

Metropolitan Museum of Art. (2020, February 25). The Coronation of the Infant Shapur II. World History Encyclopedia; https://www.worldhistory.org/image/11938/the-coronation-of-the-infant-shapur-ii (تاریخ دسترسی: ۲۵ فوریه ۲۰۲۰)

رضا عباسی و مکتب اصفهان

رضا عباسی از سرآمدان مکتب اصفهان بود که در دورهٔ صفویان می‌زیست. نام وی چالش‌هایی را در میان هنرپژوهان برانگیخته است؛ از جمله این پرسش که آیا آقا رضا، رضا عباسی و رضا یک شخص هستند یا سه شخص متفاوت. در این باره اختلاف نظر وجود دارد، اما به استناد پاره‌ای از مدارک، آثار اصلی‌ای که با مشخصات کار وی تطبیق می‌کند، قابل تشخیص است. کارهای اصیل رضا عباسی همگی با خط نستعلیق و موی‌گردهٔ گربه رقم خورده است.

مکتب رضا عباسی گرایشی کامل به طبیعت‌پردازی دارد و هرآنچه هست، عینا در آثار او منعکس می‌شود. او سنت‌های مکتب تبریز و هرات را درهم شکست و به مکتبی نو روی آورد. از ویژگی‌های کار او می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: ضبط دقیق چهره‌سازی، حرکات و زوایای چهره‌ها و پروراندن دقیق آنها؛ بزرگ‌تر و برجسته‌تر نشان دادن شخصیت‌ها (شکل ۳) در مقایسه با مکتب تبریز ۲؛ جایگزین کردن شخصیت‌های زمان خود به جای قهرمانان و اشخاص داستانی؛ پرهیز از ریزه‌کاری‌های مکتب هرات و تبریز ۲. کارهای او بیشتر با خط و رنگ مشخص می‌شود و در چهره‌پردازی از سایه‌زنی بهره می‌برد. در نقاشی دیواری با اندازه‌های بزرگ، سبک او متمایز است و در نقش‌سازی روی کاشی، سبکی تازه پس از دوران سلجوقی ابداع کرده است.

شیوهٔ رضا عباسی چنان مورد توجه قرار گرفت که مکتب اصفهان در دوران شاه عباس اول با نام او همراه شد و بسیاری از نگارگران (از جمله معین مصور، محمدقاسم و محمدیوسف) از پیروان او بودند. بعدها در اصفهان سبکی متفاوت پدید آمد که طیف رنگ‌های آن به انواع زردها، قهوه‌ای‌ها و ارغوانی‌ها محدود شد. ترسیم نقوش در جهت خوشنویسی تحول یافت. درختان، پیکره‌ها و صخره‌ها حجم‌دارتر شدند. تعداد شخصیت‌ها کاهش یافت و حالت صحنه‌ها کم‌تحرک‌تر گشت. پیکره‌ها و چهره‌ها (برخلاف مکتب قزوین که باریک و کشیده بودند) پف‌کرده و فربه به نظر می‌رسند. این شیوهٔ نگارگری توسط معاصران جوان‌تری چون محمدقاسم، محمدیوسف، افضل‌الحسینی، محمدعلی و شفیع عباسی ادامه یافت، اما معین مصور (شاگرد رضا عباسی) تا حدی آن را اصلاح کرد.

در زمان شاه عباس، عمامهٔ بزرگ با پر و گل رواج یافت و به یکی از مشخصات این دوره تبدیل شد. در این دوره، مصورسازی جای خود را به تصویر ریزنقش، تک‌چهره و دیوارنگاره داد (شریف‌زاده، ۱۳۷۵: ۱۵۶، ۱۶۱). رضا عباسی نگاره‌های تک‌برگی را به بهترین اسلوب، باریک‌بینانه‌ترین دقایق و ظریف‌ترین حالت ممکن ترسیم نمود: تراش‌خورده، سبک‌بال، با قلم‌گیری ظریف و سیال. شیوهٔ دیدن، حس کردن و

بیان او، گویی تصویر جامعهٔ دورهٔ شاه عباس و زمانه‌اش را به دقت بازنمایی کرده است. پیکره‌های شیوخ، کشتی‌گیران، درباریان، درویشان، طرفه‌خویان، شبانان، قوچ‌بازان، ساقیان و دلدادگان، همگی ابزاری برای رساندن مفاهیم و معانی عمیق حول محور جامعهٔ او هستند.

مکتب اصفهان در زمان پنج تن از پادشاهان صفوی شکل گرفت، بالندگی یافت و به افول رسید. شکل‌گیری آن از زمان شاه عباس اول بود. دورهٔ شاه صفی اول و شاه عباس دوم را باید تداوم مکتب اصفهان به وسیلهٔ شاگردان رضا عباسی دانست. در این دوره، اسلوب فرنگی‌سازی رشد فزاینده‌ای کرد. رونق فرنگی‌سازی حتی دامن رضا عباسی را نیز گرفت. او این اسلوب را نزد استاد میناس در محلهٔ جلفای اصفهان آموخته بود و رگه‌ای از آن شیوه را (چه در تکنیک و چه در محتوا) وارد نگارگری ایران کرد؛ نتایج این تأثیرات در دوران افشاریه، زند و قاجار بیشتر مشاهده شد (آژند، ۱۳۸۵: ۱۹، ۱۳۰، ۱۵۷).

در دورهٔ صفوی، نقاشی ناتورالیستی وارد ایران شد و اصطلاح «فرنگ» نه تنها در مورد اروپاییان و مسیحیان، بلکه ارمنی و گرجی را نیز در بر می‌گرفت. اسلوب فرنگی‌سازی (یعنی استفاده از عناصر نقاشی اروپایی از جمله حجم‌نمایی، برجسته‌نمایی و نقش‌مایه‌های اروپایی) از زمان شاه عباس اول آغاز شد، در زمان شاه عباس دوم رونق گرفت و در عصر قاجار به تکامل رسید. افزون بر الهام‌گیری از تابلوهای رنگ و روغن، نقاشان اروپایی و تصاویر چاپی، شاهان صفوی به وارد کردن مصالح نقاشی اروپایی نیز اقدام کردند؛ مانند قلم‌مو و رنگ و روغن از هلند که توسط شاه صفی سفارش داده شده بود (ذکاء، ۱۳۸۱). در دوران صفوی، تأثیر از اروپا بیشتر بر مبنای تکنیک نقاشی و کوششی رشدنیافته و مقدماتی در الگوبندی‌های فرم‌ها بود، هرچند که در برخی آثار رضا عباسی، این بهره‌گیری از اسلوب فرنگی‌سازی در استفاده از نقش‌مایه‌های سگ و جامهٔ کلاه‌فرنگی مردانه و زنانه نیز دیده می‌شود.

استقلال نقاش‌خانه در سدهٔ یازدهم، نشانهٔ بارزی از استقلال نقاشی به عنوان هنری قائم‌به‌ذات (و نه وابسته به خطاطی و سایر هنرها) بود که مورد پذیرش دربار و جامعه قرار گرفت. این مسئله از آن رو اهمیت دارد که هنرمندان به دلیل عدم حمایت شاه طهماسب، مجبور شدند کارگاه‌های خصوصی خود را راه بیندازند و برای خود کار کنند. این امر اگرچه بر کیفیت نگاره‌ها تأثیر گذاشت، اما آنها را با سلیقهٔ عمومی و کوچه و بازار پیوند زد و موقعیت نقاشی را در جامعه تثبیت کرد (آژند، ۱۳۹۷: ۶۰۱).

البسه در نیمهٔ دوم مکتب صفوی به شیوه‌ای واقع‌گرایانه‌تر و نمایشی طبیعت‌گونه، با تفاوت‌هایی قابل توجه، متحول شدند. در نیمهٔ اول این دوره، نقش‌اندازی روی پوشاک پیکره‌های انسانی به وجود می‌آید؛ تا جایی که در نمایش پیکره‌ها، تا اندازه زیادی از هنرنمایی هنرمندان در ایجاد طرح و نقش روی پوشاک کاسته می‌شود، یا با گرایش به واقع‌گرایی، به گونه‌ای متفاوت به نمایش درمی‌آید (نصیری و محمودی، ۱۳۹۳).



شکل ۳: تاجگذاری شاپور دوم. نگارگر: رضا عباسی، مکتب اصفهان، عصر صفوی، جوهر و رنگدانه روی کاغذ، سانتی متر۳۲/۵ x ۳۶/۵ (۹/۲ x ۱۴/۳ اینچ)
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Firdawsi_-The_Infant_King_Shapur_II_Enthroned_-_Walters_W602479B_-_Full_Page.jpg (Access date: 15 April 2020, at 21:21)

مظفرعلی و مکتب تبریز ۲

مظفرعلی بن حیدرعلی تبریزی (متولد ۹۴۰ هـ.ق، درگذشت حدود ۹۸۳ هـ.ق در قزوین)، ملقب به «نقاش شاهی»، از چهره‌های درخشان هنر ایران، خوشنویس، نقاش و شاعر سدهٔ دهم هجری و از هنرمندان روزگار شاه تهماسب بود. وی در نستعلیق شاگرد میرعلی هروی و در نقاشی، تصویرسازی و تذهیب شاگرد مظفرعلی هروی بود. صادقی‌بیک افشار (کتاب‌دار شاه عباس) و سیاوش بیک گرجی از شاگردان مظفرعلی نقاش بودند. همچنین مظفر از کارکنان کتابخانهٔ شاه اسماعیل دوم نیز بوده است (دانش‌پژوه، ۱۳۵۱-۱۳۵۲).

مظفرعلی از اهالی تربت و خواهرزاده و شاگرد استاد کمال‌الدین بهزاد بود (دانش‌پژوه، ۱۳۴۹: ۱۱). مردم او را قرینهٔ بهزاد می‌دانستند و او سوای تصویر، در مثنی‌برداری و تحریر خط نیز اعجاز داشت. خط نسخ تعلیق را نیکو می‌نوشت، افشان و تذهیب را به خوبی انجام می‌داد و در رنگ و روغن‌کاری سرآمد روزگار بود (شریف‌زاده، ۱۳۷۵: ۱۳۶). پدرش حیدرعلی نگارگر بود. مظفرعلی در نگارگری، تک‌چهره‌سازی، خوشنویسی، کاغذبری، تحریر خط، تذهیب، نقاشی رنگ و روغن، شعر و شطرنج دست داشت و هنرمندی جامع و کامل بود. وی از پنج تن نگارندگان خمسهٔ نظامی شاه تهماسب (که به خط شاه محمود نیشابوری است و اکنون در موزهٔ بریتانیا نگهداری می‌شود) به شمار می‌رود (Vista News Hub, 2019). مظفر به چندین هنر آراسته بود، اما بخت خوش نداشت.

مظفرعلی تصویرساز و چهره‌پردازی توانا بود و در صورت‌گری، کشیدن جانوران و نقش‌گرفت‌وگیر استادی ماهر بود. همچنین در تذهیب و تشعیر چیره‌دست بود. نقاشی‌های رنگ و روغن او بیشتر بر روی جلدهای روغنی و قلمدان‌ها انجام شده‌اند. او گاه آثاری را نیز به شیوهٔ قطاعی ارائه می‌داد. مظفرعلی در پیکربندی اسبان و سوارگان، مهارتی بسیار بیشتر از دیگر نگارگران داشت. او در خوشنویسی خفی و جلی توانمند بود و خط نستعلیق را به شیوهٔ سلطان‌علی مشهدی دنبال می‌کرد. مظفرعلی شطرنج‌باز، روغن‌کار و شاعر بود، غزل می‌سرود و مرقعی نیز ساخته است.

مظفرعلی نزد شاه تهماسب عزت و احترامی خاص داشت و بیشتر نقاشی‌های دولت‌خانه و چهل‌ستون این پادشاه اثر اوست. مردم مظفرعلی را همانند بهزاد می‌دانستند، اما پادشاه او را بر بهزاد برتری می‌نهاد و در قطعه‌ای به وی فرمود که از عنوان «نقاش شاهی» استفاده کند. مظفرعلی در قزوین درگذشت و در مزار شاهزاده حسین دفن شد. استادی و چیره‌دستی او در چندین نگاره از شاهنامهٔ شاه طهماسبی (از جمله تاج‌گذاری شاپور دوم) در طراحی، رنگ‌گذاری و ترکیب‌بندی به خوبی نشان داده شده است.

گری (Gray, 1976) در کتاب نگاهی به نگارگری در ایران می‌نویسد: خصلت کلی مکتب تبریز ۲، محافظه‌کاری مفرط، معطوف‌شدن به ترکیب‌بندی و موضوع به دلیل آزمودگی در فن و شیوهٔ رنگ‌بندی و تسلط بر آن، ریزه‌کاری بسیار، تنها نشان ندادن انسان‌ها و ترسیم وقایع و دقایق مربوط به آن‌ها، پر کردن سراسر فضای صفحه، گسترده‌شدن ترکیب‌بندی از پایین به بالا و ایجاد ترکیب‌بندی‌های چندسطحی (که گاه از حد فوقانی قاب بیرون می‌زند). رنگ، چه در تزیینات معماری، چه در لباس انسان‌ها و چه در ریزه‌کاری مناظر، درخشان، پرمایه و شادی‌آفرین است. سربند با لولهٔ قرمز که روی عمامهٔ سفید بسته می‌شود و به کلاه قزلباشی معروف است، یکی دیگر از مشخصات نگارگری صفوی است (این لوله به رنگ‌های سیاه و سفید نیز دیده می‌شود) (شریف‌زاده، ۱۳۷۵: ۱۳۸-۱۳۹).

ملاحت و ظریف‌تر شدن پیکره‌ها و بزرگ‌تر شدن آنها و نیز نگارگری نسخه‌ها از دیگر مشخصات بارز این مکتب بود. سیاست هنری شاه طهماسب در نیمهٔ دوم قرن دهم هجری باعث رونق گرفتن نقاشی در لایه‌های اجتماعی شد. نگاره‌های تک‌برگی و تک‌چهره‌های جوانان (دختر و پسر) و سالخوردگان با مفاهیمی خاص رواج یافت. رقم‌زنی نقاشان به نام خود نقاشان (به دلیل رواج در میان مردم) از مکتب تبریز آغاز شد، در مکتب اصفهان به اوج خود رسید و به جزئی لاینفک از نگاره‌ها تبدیل گشت؛ بدین ترتیب نقاش هویتی شاخص یافت.

رواج اسلوب فرنگی‌سازی به دلیل ارتباط ایران با ممالک غربی (مانند پرتغال، انگلستان و هلند)، تأثیر گرجی‌ها و ارامنه و نیز تأثیرپذیری از دیوارنگاری ایتالیا بود. افزون بر این‌ها، در تزیین منسوجات، سفالینه‌ها، کاشی‌های دورهٔ صفوی و حتی قالی‌های آن دوره، از ترکیب‌بندی‌های پیکره‌های نگاره‌ها و نسخه‌های مصور استفاده شد. مکتب تبریز در دوران صفوی از منابع مختلفی بهره‌مند شد: هم‌آمیزی مکاتب هرات، شیراز و ترکمان. مکتب ترکمان خود دو شاخه داشت: مکتب شیراز در دورهٔ پیربداق آق‌قویونلو و سلطان خلیل (که سنت هنری روزگار تیموریان را در اختیار داشتند)؛ و مکتب تبریز در روزگار جهانشاه قراقویونلو و سلطان یعقوب آق‌قویونلو با هنرمندان نامداری همچون سلطان محمد تبریزی. همچنین مکتب هرات در دورهٔ سلطان حسین بایقرا با هنرمندان نامداری چون بهزاد و آقا میرک (آژند، ۱۳۹۴: ۱۰۱-۱۰۴).

ذوق، سلیقه و علاقهٔ شاه طهماسب به هنرهای تجسمی فضایی بهشت‌آگین ساخت و شاید باشکوه‌ترین و مفصل‌ترین پروژهٔ انجام‌شده در مکتب تبریز ۲، شاهنامهٔ شاه طهماسبی باشد (شکل ۴). در مقدمهٔ شاهنامهٔ شاه طهماسبی، نوشتهٔ مارتین برنارد دیکسون و استوارت کری ولش، آمده است که نگاره‌های این شاهنامه نشان‌دهندهٔ تمامی جزئیات سبک‌های نگارگری ایران در مراحل گوناگون بالندگی آن است (Welch & Martin, 1982).

در مورد لباس‌ها باید به کلاه قزلباش اشاره کرد که نشان معروف سپاهیان صفوی و نقاشی‌های مکتب تبریز ۲ است. در مورد نقوش تزئینی می‌توان از تأثیر متقابل نقاشی بر نقوش لباس و نقوش لباس بر نقاشی سخن گفت؛ زیرا افزون بر آنکه هنرمندان، لباس‌های روزگار خود را در

آثارشان نقش می‌زدند، خود از طراحان نقوش پارچه‌های آن زمان نیز بودند. به عبارتی، عناصر تزئینی موجود در لباس‌های مردم و آثار نگارگری، حاصل قلمی مشترک است (هاشمی و پازوکی، ۱۳۹۲، بی‌تا).



شکل ۴: شاهنامهٔ شاه طهماسبی، ۹۴۴ هـ.ق. «تاج‌گذاری شاپور دوم»، مکتب تبریز ۲.
نگارگر: مظفرعلی. تکنیک و مواد: آبرنگ مات، جوهر، نقره و طلا روی کاغذ. ابعاد :۷/۳۳ × ۱/۲۲ سانتی‌متر
Welch, 2012. *The Houghton Shahnameh* (Vols. 1-2). Harvard Art Museums (as cited in your text).

یافته‌های پژوهش و تجزیه و تحلیل داده‌ها در تحلیل سه نگاره

الگوپردازی نگارهٔ پادشاه

الگوهای شخصیت: گاه نشانه‌ها در نگاره‌ها به فهم شخصیتی ویژه می‌انجامد. از شناخته‌شده‌ترین آن‌ها می‌توان به الگوی پادشاه اشاره کرد. البته بازنمایی شاه پیروز در بزم، بارعام یا خیمه شکارگاهی با نمایش این شخصیت در جنگ‌ها یا هنگام شکار تفاوت دارد (کشمیری و رهبرنیا، ۱۳۹۷: ۱۲). در نخستین گام، شاید بتوان به چرایی تکرار برخی الگوها در نگارگری پرداخت. مهم‌ترین هدف اجرای هر نگاره، شاید بیانگری آن باشد؛ چه بیان پیام‌های متنی که به تصویر درآمده (که پیام اولیه است) و چه بیان پیام‌های ثانویه که برخاسته از رویدادهای زمانهٔ هنرمند است. آنگاه مفهوم دیدنی‌ها بر اثر این عوامل دریافته می‌شود: ۱) نشانه‌های دیداری آمده در اثر را پیشتر دیده باشد (آشنایی)؛ ۲) بارها این نشانه‌ها برای او بازآفرینی شده باشد (تکرار)؛ ۳) نشانه‌های بازنموده چنان آشکار باشد که با نشانگان دیگر مفاهیم اشتباه نشود (تمایز).

در مباحث نوین هنری، آنگاه که بحث از ادراک مخاطب به میان می‌آید، چنین اصولی همچنان بازگو می‌شود. از دید پیر بوردیو، رمزگشایی یک اثر آنگاه ممکن می‌شود که کد یا رمز فرهنگی (که درک اثر هنری را ممکن ساخته است) بدون واسطه و به‌طور کامل ملکهٔ ذهن بیننده شده باشد و با آن رمز فرهنگی هم‌زمان در هم ادغام شود. هنگامی که چنین شرایطی مهیا نباشد، عدم درک اثر هنری اجتناب‌ناپذیر است (Bourdieu, 1998: 106). آنچه ذوق هنری دانسته می‌شود، اشتراک میان تمایزات دیداری ارائه‌شده در متن اثر هنری و مهارت‌های رمزگشایی این تمایزات نزد بیننده است. آنگاه که رمزهای دیداری با الگوهای ذهنی بیننده همخوانی داشته باشد، ادراک رخ می‌دهد و ذوق هنری اثر و مخاطب هم‌راستا می‌شود (Baxandall, 1988: 34).

الگوهای پرتکرار نگارگری می‌تواند تلاشی برای ارائه نشانگان دیداری شناخته‌شده به مخاطب باشد که شاید ضامن دریافت بدون اشتباه پیام باشد. گوناگونی الگوهای بازنموده، گواهی بر این یافته است. هر الگو، در جایگاه نشانه‌ای روشن، مفهومی قراردادی را به ذهن بیننده می‌آورد و

امکان تأویل اثر را (به دلیل پیروی از الگوهای سنتی) منتفی می‌سازد. ازاین‌رو، نگارگران در پی شکستن قراردادها و بازنمایی مفاهیم بیرون از الگوهای بصری نبودند. این نکته، به‌ویژه هنگام بازنمایی برخی شخصیت‌ها یا مفهوم‌ها، بیشتر به چشم می‌آید. برای نمونه، بازنمایی پادشاه در نگاره‌ها اهمیتی چندسویه داشت: نخست، چون این افراد حامیان اصلی تولید نسخه‌ها بودند، انتظار می‌رفت که جایگاه آنان اهمیت بسیاری داشته باشد؛ دوم، در محتوای کتاب‌هایی چون شاهنامه و جامع‌التواریخ، بازنمایی این شخصیت‌ها و تشخیص دقیق آن‌ها این ضرورت را ایجاب می‌کرد، زیرا متن این کتاب‌ها بیشتر پیرامون شخصیت و زندگی شهریاران است.

الگوی پادشاه پیروز، یکی از چند الگوی پرتکرار نگارگری ایرانی است که می‌توان سه گونه الگوپردازی برای آن ذکر کرد: الگوهای بازنمایی حالت، الگوهای نمایش شخصیت، الگوهای مفهومی (کشمیری و رهبرنیا، ۱۱: ۱۳۹۷). با صرف‌نظر از اندک تفاوت‌هایی که در برخی نسخه‌های متقدم دیده می‌شود، در بیشتر آثار، شاه را در میانهٔ طولی یا عرضی نگاره چنین بازنموده‌اند: پیکره‌ای تکیه‌زده بر مسندی فاخر که بیش از سایر اسباب صحنه آراسته شده؛ چهره‌اش سه‌رخ و گاه اندکی رو به پایین است؛ پاها یکی جمع و دیگری آویخته یا چهارزانو است؛ و دستی بر کمر یا زانو دارد. تمایز چهره‌ها اندک است و نگارگر چندان پای‌بند چهره‌سازی‌های واقع‌گرایانه نیست (جدول ۱). به بیانی دیگر، «در اینجا مخاطب با شناخت فرد (معرفه‌بالشخص) روبه‌رو نیست؛ بلکه گونه (معرفه‌بالنوع) را می‌شناسد» (کشمیری و رهبرنیا، ۱۳۹۷: ۱۳) و از پیام نگاره و نحوهٔ ترکیب‌بندی عناصر و قرارگیری پادشاه، او را شناسایی می‌کند. البته در برخی نسخه‌ها بر اساس سنت تصویرپردازی ایرانی (متأثر از نقش برجسته‌های باستان)، بزرگ‌نمایی مقامی از نوع مفهومی وجود داشته است؛ از جمله برای شخصیت‌های سیاسی، پادشاهان و اشخاص برجسته که از اهمیت خاصی برخوردار بودند، به گونه‌ای بزرگ‌تر به تصویر درمی‌آمدند. در مکتب هند و ایرانی نیز استقلال هویت فردی در چهره‌ها نمایان بود و شاید نتوان دقیقا آن را به عنوان قاعده‌ای کلی در نظر گرفت.

در نگارهٔ تاج‌گذاری شاپور دوم، این الگو به گونه‌ای خاص‌تر نمایان می‌شود. در داستان تاج‌گذاری وی (که در روایت آن اختلاف نظر وجود دارد) آمده است: شاپور را که چهل روز از تولدش می‌گذشت، به جای پدر درگذشته بر تخت شاهی نشاندند و تاج را بر سرش نهادند؛ و در برخی روایات، درون زهدان مادر، تاج بر شکم مادر نهادند. نگارگر از یک سو باید شاپور دوم را از دیگر شخصیت‌ها متمایز می‌کرد و او را همانند پادشاهان بالغ باز می‌نمود (شکل ۲ مکتب هند و ایرانی) و از دیگر شخصیت‌ها متمایز می‌ساخت، و از سوی دیگر با نمایش این الگو در کوچک‌ترین اندازه، نوزادی شاپور را نمایانده است (تصاویر ۲ و ۳ از مکاتب اصفهان و تبریز ۲). در نگاه مخاطب امروز، آمیختگی الگوی شاهانه با کوچکی اغراق‌آمیز پیکره شاید اندکی مضحک به نظر آید، اما مخاطب گذشته با این الگو به درستی آشنا بود و شخصیت محوری نگاره را بی‌درنگ درمی‌یافت و این الگو برای او آشنا می‌نمود. برخی نشانگان در همنشینی با نشانه‌های دیگر می‌تواند به درک درست یک مفهوم راه برد. در الگوی شاه، در کنار نشانه‌هایی مانند تاج‌های شهریاری، اجرای پرآذین مسندها و حالت اندام‌ها، در جایگاه نشانه‌های افزوده ظاهر می‌شود و فرآیند ادراک آسان‌تر می‌گردد.

نحوهٔ نمایش دوری و نزدیکی یا پرسپکتیو مقامی، نقاط و خطوط طلایی، دایره در نگارهٔ مکتب هند و ایرانی

نگارگر گاه آنچه را که مهم‌تر است (پرسپکتیو مقامی) یا دورتر است، بالاتر از چیزهای نزدیک می‌نمایاند (و نه کوچک‌تر از آنها)، همانند نگارهٔ شاپور دوم در مکتب هند و ایرانی (جدول ۲). فرد مهم‌تر و دارای مقام بالاتر در این نوع پرسپکتیو، بزرگ‌تر از سایرین نشان داده می‌شود. از این مهم گاه تحت عنوان «دورنمای اجتماعی» نیز یاد می‌شود. سر شاپور دوم با وجود قرار گرفتن در پلان عقب نسبت به اطرافیانش، بزرگ‌تر از بقیه به تصویر درآمده است. پرسپکتیو مقامی به صورت نحوهٔ ایستادن خطی به چشم می‌خورد که ریشه‌های آن شاید به نظام طبقاتی کاست در هند بازگردد. خطوط افقی روی زمین که با رنگ‌های مختلفی کشیده شده‌اند، نمایانگر این پرسپکتیو مقامی است. شبان، گوسفندان و پادشاه حول منطقهٔ خطوط و نقاط طلایی قرار دارند. شاید دادن حکم پادشاه به ملازمش ارتباطی با حقوق چوپانان داشته باشد، زیرا در جای مهمی واقع شده است؛ البته این تنها یک حدس است.

پادشاه درون فرم دایره (نماد آسمان) واقع شده است که بر فرم مستطیل زیر مسند پادشاه (نماد زمین) قرار دارد. فرم دایره‌ای منحنی‌های تپه‌ها به گونه‌ای تکرار فرم دایرهٔ پادشاه است که سیر صعودی بالارونده به سوی آسمان دارد. گویی حضور قدرت مرکزی شاپور را تشدید می‌کند و بر آن تأکید دارد (جدول ۲-ت). قرار گرفتن حرکت بدن پادشاه در فرم دایره (به‌عنوان نماد بی‌نهایت، جهان هستی و آسمانی‌ترین فرم هندسی) بر فراز طرح مربع‌شکل قالیچه‌ای (که نمادی از زمین تعبیر می‌گردد)، شاپور دوم را می‌توان به مثابه پادشاه آسمان و زمین توصیف کرد. هندسهٔ عملی در معماری و هنرهای تزئینی، نشانهٔ پیوند میان نظر و عمل است. دایره که حجم‌های کروی و حرکات اجرام آسمانی مطابق با آن است، منزلت خاصی دارد. در رسالهٔ بوزجانی از دایره برای ترسیم همهٔ چندضلعی‌های منتظم مسطح استفاده می‌شود و از کره برای ترسیم پنج نوع چندوجهی منتظم و دو نوع از دوازده نوع چندوجهی نیمه‌منظم به کار رفته است. شاید کاربرد شایع شبکه‌های شعاعی مدارگونه در ترسیم گره، متأثر از ذهنیتی باشد که دایره را اشرف اشکال هندسی می‌شمرد (نجیب‌اوغلو، ۱۳۷۹: ۱۸۲).

رنگ‌گذاری و فضاسازی در نگارهٔ مکتب هند و ایرانی

شگردهای طبیعت‌پردازی اروپایی به طور خفیف (فرنگی‌سازی)، سایه انداختن روی چهره‌ها، قائل شدن به استفاده از جو و فضای بیشتر در پشت سر پادشاه، سایه‌پردازی‌های خام‌دستانه و تلفیق پرسپکتیو نادرست با سطوح تخت دوبعدی، در این آثار همنشینی زیبایی را پدید آورده است. رعایت اصول چهره‌گری فردی و مستقل بودن هویت هر شخص در تصویر کردن صورت وی نیز در این اثر هویداست که از ویژگی‌های مکتب هند و ایرانی محسوب می‌شود. تقریبا دو سوم از کل کادر اثر به فضاسازی اختصاص یافته است. پادشاه در یک‌سوم پایینی کادر، اما در نقطهٔ تأکیدی واقع شده است (جدول ۲-الف).

در هر صحنه، ناخواسته برخی عوامل و عناصر اهمیت بیشتری دارند و بعضی کمتر. مثلا در صحنه‌ای از یک دشت که آسمان صاف است، هرچه هست در سطح دشت توجه را جلب می‌کند؛ اختصاص دادن بخش زیادی از کادر تصویر به آسمان و دشت منطقی نیست. اما در این نگاره، موضوع اصلی و پویایی لازم در یک‌سوم پایین کادر ایجاد شده و به حد کافی چشم را در خود متمرکز نگه می‌دارد. رنگ قرمز که در فرهنگ هندو به منزلهٔ نماد نیروی حیات، رسیدن به کامیابی و موفقیت، کسب افتخار و غرور است، در ترکیب با رنگ سفید و افزودن اندکی آبی تلطیف یافته و به رنگ صورتی-بنفش روشن درآمده است. رنگ قرمز در زمرهٔ رنگ‌های مقدس در هند است؛ همان‌گونه که زرد و زعفرانی نیز در سنخ رنگ‌های مقدس می‌گنجند. این رنگ‌ها در تضاد با رنگ‌های سبز و لاجوردی، باعث گردش نگاه به تمام اجزای تصویر می‌شوند.

تقسیم‌بندی‌های مستطیلی در نگارهٔ مکتب هند و ایرانی

تصویر از سه مستطیل اصلی بزرگ و سه مستطیل کوچک در بالا و پایین تشکیل شده است. فرشی که پادشاه بر روی تخت حکمرانی‌اش بر آن جلوس کرده است، به همراه کتیبه‌های کوچکی که در پایین کادر قرار دارند، در تقسیم‌بندی مستطیلی می‌گنجد. چهرهٔ پادشاه به صورت نوجوانی تصویر شده که با خونسردی، غرور و از سر قدرت، کاغذی یا فرمانی را به فرد صاحب‌منصب خود می‌دهد. در مقابل، در سمت دیگر کادر، ملازم چیزی شبیه سایبان یا بادبزن را در دستان خویش نگاه داشته است.

موقعیت پادشاه در مرکز اثر و در قسمت پایین، به عنوان هستهٔ اصلی داستان و مقام پادشاه و در عین حال بالاتر از بقیه قرار دارد. در پلان عقب‌تر و در هستهٔ مرکزی، شبان، چهارپایان را بر روی تپه هدایت می‌کند. در سمت راست، قصر صورتی رنگی وجود دارد که چشم را همانند یک فلش به سمت چپ کادر هدایت می‌کند. در بالای کادر، ابرها به لحاظ فرمی و تعادل، تا حدی به قسمت پایین کادر (که کتیبه‌ها در آن قرار دارند) پاسخ می‌دهند.

عنصر قرینگی و استفاده از اعداد و تعداد عناصر زوج، و نقش و نگار البسه و درختان در نگارهٔ مکتب هند و ایرانی

قانون قرینگی بدین معناست که اگر در تصویر تعداد عناصر عددی فرد باشد، آن تصویر از نظر بصری برای بیننده جذاب‌تر است. در این نگاره، تعداد عناصر زوج بیشتر از فرد است و نسبت به نگاره‌های بعدی، حالت پویایی کمتری دارد. به غیر از چوپان و عمارتی که در سمتی از تصویر قرار دارد، عنصر قرینگی تقریبا بر کل فضا حاکم است: پادشاه در وسط و دو ملازم در راست و چپ او قرار دارند؛ در بالای سرش نیز دو درخت در راست و چپ کادر دیده می‌شود. مدل سربند، لباس و چهره‌پردازی، هند و ایرانی است. در نحوهٔ پردازش درختان، پس‌زمینهٔ نگاره، گل و بوته، تأثیر مکتب مغول به چشم می‌خورد.

تحلیل تقسیم‌بندی مثلثی و مارپیچ طلایی در نگارهٔ مکتب هند و ایرانی

تحقیقات نشان داده است که وجود سه عنصر در تصویر، جذابیت و پویایی بیشتری ایجاد می‌کند. این عناصر بر روی خطوط و یا در رأس‌های یک مثلث قرار می‌گیرند. وجود عناصر در فاصله‌های متفاوت، عمق بیشتری نیز به تصویر می‌دهد که باعث جلب نظر به نقطهٔ اصلی و عناصر دیگر می‌شود (جدول ۲-پ).

تحلیل اسلیمی، ابرچینی، نقش گل‌های شاه عباسی در نگارهٔ مکتب اصفهان (اثر رضا عباسی)

طراحی اسلیمی در این اثر قوی و استوار است، زیرا با درخت سروکار دارد (نه با شاخ و برگ)، همانند خطایی، گل، غنچه، برگ و گره. اسلیمی، شاخه‌ای کشیده است که شبکه‌ای از شاخه‌ها و ساقه‌های فرعی را پدید می‌آورد؛ خطوط هم‌رس در هم‌تنیده‌ای که به تناوب از هم دور می‌شوند و سپس به یکدیگر می‌پیوندند. اسلیمی در انواع گوناگون وجود دارد: دهان‌اژدری، اسلیمی ماری، توپر، توخالی، برگی، گل‌دار، طوماری، خرطومی (ذابح، ۱۳۶۳: ۱۲۷). نقش اسلیمی چنان مهم است که بسیاری از ترکیب‌بندی‌ها از روی فرم‌های اسلیمی (در انواع متفاوت) ساخته می‌شوند؛ همانند اشیا و اشخاص در نقاشی که با استفاده از اشکال موزون و دایره‌وار اسلیمی تنظیم و ترکیب می‌شوند (هزاوه‌ای، ۱۳۶۳: ۱۰۴).

در داخل تذهیب نوار سبز رنگ لابه‌لای خوشنویسی‌ها، قالی لاجوردی زیر تخت شاه، و گنبد، اسلیمی‌ها دیده می‌شوند. ابرچینی (متأثر از فرهنگ چینی) و ابر و بترمه در آسمان مشهود است: نقوش پیچان و بریده از هم که دو سر آن در اطراف گسترش می‌یابد و در وسط آن شکلی گره‌مانند وجود دارد (در حاشیهٔ سمت چپ بالای کادر موجود است). در صحنهٔ شکارگاه پشت سر شاه، گرفتوگیر حیوانات در پس‌زمینهٔ قرارگاه شاپور، نقش گل‌های شاه عباسی همراه با «واق» (استفاده از نقش حیوانات در لابه‌لای گیاهان) به رنگ آبی دیده می‌شود. در سردر این قرارگاه به رنگ نارنجی، نیم‌ترنجی مشاهده می‌شود (جدول ۲).

نقوش کاشی، لباس و بناها با ظرافت و دقت در جزئیات ترسیم شده است. گل‌های شاه عباسی در صحنهٔ شکارگاه پشت سر شاپور دوم به رنگ آبی به چشم می‌خورد. رنگ طلا و لاجورد به عنوان دو رنگ مکمل، به زیبایی در این نگاره به تصویر کشیده شده است. گوشهٔ سمت چپ نقطه‌ای است که بیشترین نگاه را به خود معطوف می‌دارد. در اینجا شاپور دوم (که موضوع اصلی است) در آن محل تصویر شده است. گردش رنگ‌ها به دلیل استفاده از رنگ‌های اصلی و مکمل در سراسر اثر به چشم می‌خورد.

صادقی‌بیک افشار (موسیقی‌دان، نقاش، خطاط، کتاب‌دار و نویسندهٔ مکاتب قزوین و اصفهان) در منظومهٔ قانون الصور خویش (که درباره آموزش هنر نقاشی است) هفت اصل را به صورت منظوم گزارش می‌کند:

ز نقاشی چو خواهی کام یابی / گشایم بر تو از هر سوی بابی
اگر امداد طبیعت کارساز است / تصرف را در او دست دراز است
ولی جز هفت نبود اصل این کار / چه گویم زان که دارد فرع بسیار
چنین کرد اوستادم راهنمایی / که هست «اسلیمی» و دیگر «ختایی»
ز «ابر» و «واق» اگر آگاه باشی / چو «نیلوفر» و «فرنگی» خواه باشی
مکن از «بند رومی» هم فراموش / کند چون اسم هر یک جای در گوش (صادقی‌بیک، ۱۳۷۲: ۳۴۸)

پرسپکتیو مقامی، خطوط طلایی، رنگ‌های هدایت‌کننده، نقاط طلایی و فرم‌های قالب مربع، مستطیل و بیضی در نگارهٔ مکتب اصفهان (اثر رضا عباسی)

پرسپکتیو مقامی به صورت خطی نشستن به چشم می‌خورد. نوار سبز وسطی حاشیهٔ نوشته‌ها در پایین (که با اسلیمی منقش شده است) به منزلهٔ خط هدایت‌گر، چشم را به سمت بالا و حاشیهٔ دور زیرانداز پادشاه می‌برد. سپس به گوشهٔ سمت چپ بالا (در رنگ لباس یکی از ملازمان پادشاه) تکرار می‌شود و به بالا و گوشهٔ سمت راست می‌رود؛ سپس عینا در میانهٔ حاشیهٔ نوشته‌های بالایی تکرار می‌گردد و چشم را دوباره به سمت پایین بازمی‌گرداند و هدایت می‌کند.

خطوط هدایت‌گر و عوامل هدایت‌کنندهٔ چشم لزوما نباید مستقیم باشند. در واقع انواع خطوط می‌توانند ابزار ترکیب‌بندی بسیار جذابی باشند که چشم را در کل صفحه به گردش درمی‌آورند. رنگ‌ها و فرم‌ها نیز می‌توانند نقش هدایت‌گر را ایفا کنند. خطوط هدایت‌گر به هدایت بیننده درون تصویر و جلب تمرکز بر عناصر مهم کمک می‌کنند. هر چیزی (مانند مسیرها، دیوارها و الگوها) می‌تواند به عنوان خطوط هدایت‌گر استفاده شود. «کادر در کادر» نیز روشی مؤثر برای به تصویر کشیدن عمق درون صحنه (یعنی قرار دادن کادری درون کادر تصویر) است (جدول ۲-ث).

در نگارهٔ مذکور می‌توان فرم‌های قالب مربع و مستطیل را مشاهده کرد که بیانی مردانه و متناسب با موضوع اثر دارند. نیروهای بصری و اشخاص در این اثر همگی به یک چیز و یک جهت (به پادشاه) اشاره دارند. کل موضوع مهم داستان در دو تقسیم‌بندی طلایی و متناسب با موضوع می‌گنجد: یعنی پنج‌ضلعی طلایی دایره با تمرکز بر پادشاه، و تقسیم‌بندی مثلث متساوی‌الساقین (جدول ۲-ث). کتیبه درست بر روی خطوط طلایی واقع شده است. همچنین سر پادشاه روی نقطهٔ طلایی و داخل بیضی عمودی، و سر بازدیدکنندگان (که به حضور پادشاه مشرف شده‌اند) داخل بیضی افقی و روی خطوط طلایی قرار دارد (جدول ۲-ج).

قانون یک سوم

قانون یک سوم بدین گونه است که تقسیم تصویر با استفاده از دو خط افقی و دو خط عمودی و ایجاد شبکه بر روی تصویر صورت می‌گیرد. این قانون بسیار مهمی است. عناصر مهم اثر در امتداد یک یا چند خط، یا جایی که خطوط متقاطع می‌شوند، قرار داده می‌شوند. به چهار نقطه‌ای که در تقاطع خطوط هستند، «نقاط طلایی» گفته می‌شود و سوژه در این نقاط طلایی قرار می‌گیرد. قرار دادن سوژه در وسط کادر در بعضی مواقع جذابیتی در تصویر ایجاد نمی‌کند و راه حل برای این مشکل، استفاده از قانون یک سوم است که به پویایی تصویر کمک می‌کند.

هنگام قرار دادن افق روی خط افقی پایینی یا بالایی خطوط قانون یک سوم، تصویر آرامش و ثبات بیشتری خواهد داشت. اگر خط افق در مرکز و به مقدار مساوی در تصویر باشد، تصویری کسل‌کننده ایجاد می‌شود. خطوط قانون یک سوم و قرار دادن عنصر مهم در خط افقی،

جذابیت بیشتری در تصویر خلق می‌کند. همچنین قرار دادن ساختمان‌های بلند در راستای خطوط عمودی، بیانگر قدرت و پویایی است؛ مانند نگارهٔ مکتب هند و ایرانی که بنا در راستای خطوط عمودی قرار داشت.

نقاط تلاقی خطوط افقی و عمودی، نقاط طلایی تصاویر نامیده می‌شوند. بدین ترتیب بر روی هر اثری چهار نقطهٔ طلایی وجود خواهد داشت. هنگامی که نگاره درست در وسط کادر قرار گیرد، چیزی ایستا و فاقد پویایی حاصل می‌شود. زیبایی‌شناسان پس از آزمایش‌های متعدد دریافته‌اند که چشم انسان در اولین برخورد با کادرهای طلایی، به مقاطع و نقاط خاصی توجه می‌کند و سپس به بقیه فضای کادر می‌پردازد. این مناطق و نقاط، همان نقطه‌ها و محل‌های طلایی هستند. در الفبای ترکیب‌بندی (کمپوزیسیون) گفته می‌شود که بهتر است عوامل مهم صحنه را بر روی خطوط و نقطه‌های طلایی قرار داد.

استخراج مارپیچ طلایی از مثلث طلایی با تمرکز بر پادشاه و مثلث متساوی‌الساقین در نگارهٔ مکتب اصفهان (اثر رضا عباسی)

سر مارپیچ طلایی از سر پادشاه آغاز می‌شود، به سمت ملازمانش در سمت چپ کادر می‌چرخد، به سمت بالای گنبد می‌رود، به سمت سفیر در پایین فرود می‌آید، دوباره با چرخش به سمت بالا رفته و با حرکت درخت و جهت آن به سمت پایین برمی‌گردد و به تمامی حضار در صحنه اشاره دارد و همگی را شامل می‌شود (جدول ۲-چ).

در تعریف مثلث طلایی باید گفت: به طور فرضی مستطیلی را تصور کنید و خطی از قطر آن رسم کنید؛ سپس از هر گوشه، خطی به این قطر متصل کنید به نحوی که دو مثلث ۹۰ درجه ایجاد شود. اگر تصویر حاوی عناصر مورب باشد، مثلث طلایی گزینه‌ای عالی برای ترکیب قوی است.

ایجاد مثلث‌ها و خطوط قطری و اریب در نگارهٔ مکتب اصفهان (اثر رضا عباسی)

مثلث‌ها و خطوط قطری و اریب، یک «تنش پویا» و بصری به تصویر می‌افزایند. خطوط افقی و عمودی ثبات را نشان می‌دهند. ترکیب مثلث و خطوط مورب به طور ناخودآگاه نشان از بی‌ثباتی دارند که در تصاویر می‌توانند به ایجاد این احساس تنش پویا کمک کنند. مثلث‌ها می‌توانند اشیاء مثلث‌شکل واقعی یا مثلث‌های ضمنی (غیرآشکار) باشند. داشتن خطوط قطری که به جهت‌های مختلف می‌روند، تنش پویای زیادی به صحنه می‌افزاید. گنجاندن مثلث‌ها درون یک صحنه، راهی بسیار مؤثر برای ارائه تنش پویا است (جدول ۲-ح).

نقوش گره در نگارهٔ مکتب اصفهان (اثر رضا عباسی)

گره‌سازی تزییناتی است که با قواعد مشخص و به صورت هندسی رسم می‌شود. در مکان‌های مختلفی چون سردرها، در و پنجره‌ها، کتیبه‌ها، گنبدها و طاق‌ها در زمینه‌هایی گوناگون (دایره، بیضی، کثیرالاضلاع و غیره) استفاده می‌شود (مفید، ۱۳۷۴: ۴۱). مهم‌ترین شیوه‌های اجرای گره در هنرهایی چون کاشی‌کاری، آجرکاری، منبت‌کاری، فرش‌بافی و چوب به کار می‌رود و از اصول هندسه مسطحه (از جمله خواص خطوط متقاطع و موازی، چندضلعی‌ها، تساوی و تشابه شکل‌های هندسی) بهره می‌برد. گره در تکرار خود درهم می‌پیچد، به هم می‌پیوندد و نقشی جدید می‌آفریند (شریف‌زاده، ۱۳۸۱: ۶).

نقش گره با طرح چهارلنگه و شمسه بر روی زمین محل قرارگیری پادشاه به چشم می‌خورد. گرهٔ زنجیره‌ای درهم‌بافتهٔ صورتی رنگ در دور کادر شاه، و گره‌های شش‌ضلعی کف زمین که از حاشیه به درون کادر برای تزیین نقش‌اندازی شده‌اند، دیده می‌شود. توجه به حاشیه‌پردازی در عصر صفوی وجود دارد. مهارت رضا عباسی در پردازش ظریف برگ‌آرایی، شال، دستار، مو و ابرو، زبانزد خاص و عام است.

رنگ‌شناسی خاص نگارهٔ مکتب تبریز ۲ (اثر مظفرعلی)

بسیاری از کتب مرتبط با شیوهٔ تبریز ۲ در زمان شاه طهماسب به تصویر درآمده است. در این شاهنامه، بسیاری از نگارگران مکتب تبریز ۲ قلم زده‌اند، از جمله: سلطان محمد، میرمصور، آقامیرک، میرزا علی، مظفرعلی، میرسیدعلی و دیگران (شریف‌زاده، ۱۳۷۵: ۱۲۹، ۱۳۶). هنرمندان اسلامی با تأکید بر اصل عدم واقع‌گرایی، به محتوای غنی‌ای از لابه‌لای مضامین مورد نظر دست یافته‌اند (کاشفی، ۱۳۶۴-۱۳۶۵: ۲۴).

این مجلس (که در قسمت پادشاهی شاپور دوم (ذوالاکتاف) شاهنامهٔ فردوسی آمده است) به رنگ‌های زیر مزین شده است: سبز سیر، سرخ روشن مایل به بنفش و صورتی، طلایی، شنگرفی، سفید زمردین، زرد مایل به خرمایی. سرو و چمن سبز سیر است، آسمان طلایی، شکوفه‌ها سفید و بنفش، جویبار نقره‌فام، گل‌ها و شاخ و برگ به رنگ سبز روشن. نمای ساختمان خرمایی با تزیینات آبی سیر و زمردین روشن است؛ درها به رنگ قهوه‌ای و پرچین شنگرفی. دیرک‌های زمردین غرفه، ترنبه‌ها نارنجی، حاشیهٔ سرخ مایل به قهوه‌ای با کتیبه‌های سیاه و بنفش که با رنگ سپید روی آنها نوشته شده است. بر در جانبی، نوشته‌ای با سبز تیره بر زمینه‌ای زرد متمایل به نارنجی آمده است. دور تا دور سکو با کاشی‌هایی به

رنگ نارنجی و زمردین کاشیکاری شده است. کاشیکاری میان کاخ و غرفهٔ زمردین بر روی زمین به رنگ روشن است. سنگفرش صحنهٔ مقدم، سرخ روشن و مایل به بنفش است. اورنگ شاهی طلایی، متشکل از آبی روشن و سیر مایل به خاکستری با روکش سرخ مایل به نارنجی و شنگرفی است. قسمت زیرین اورنگ نارنجی و زمردین، قسمت فوقانی و پشتی آن شنگرفی، نشیمن‌گاه اورنگ زرد دلنشین و بالشچه‌ها آبی سیر است (شکل ۳).

شاپور نوزاد به صورت جوانی در ابعاد کوچک‌تر نشان داده شده است. وی بر پارچه‌ای زمردین نشانده شده و در پشت او متکایی به رنگ ارغوانی مایل به قهوه‌ای و سفید قرار دارد. قبای شاپور شاتوتی، پیراهنش آبی روشن و تاجش آبی سیر و طلایی است. پرستار وی با بادبزنی سفید، پیراهنی سفید و قبایی ارغوانی دیده می‌شود. نایب شاه در کنار اورنگ شاهی با قبایی نارنجی، پیراهنی بنفش سیر و موزه‌هایی زرد ایستاده است. فرش دارای حاشیهٔ آبی سیر و به رنگ بنفش است. درباریان، نگهبانان و بانوان جامه‌هایی به رنگ گرم پوشیده‌اند و رنگ‌های آبی سیر و ارغوانی، آبی روشن و زمردین از تندی آنها می‌کاهد (Welch, 2012: 136).

انواع نقش گره‌های تند و شل در نگارهٔ مکتب تبریز ۲ (اثر مظفرعلی)

انواع نقش گره‌های تند و شل (نه در حاشیه، بلکه به صورت تزیین) در داخل اثر وجود دارد. گره کند دربردارندهٔ آلتی به صورت پنج‌ضلعی منتظم است و گره تند، آلتی به صورت پنج‌ضلعی منتظم است که از آن ستارهٔ پنج‌پر به دست می‌آید. وجه افتراق آن با گره شل این است که به ستارهٔ پنج‌پر بازتری می‌انجامد. گره کند و شل، و تند و شل ترکیبی از اینهاست. گره در درون خود تکثیر می‌شود و کند و تند قابل تبدیل به یکدیگرند. از این گره‌ها در ترکیب‌بندی‌ها استفاده فراوان شده است (رئیس‌زاده مفید، ۱۳۷۴: ۱۴۱-۱۴۲).

اشکال متفاوت هندسی از قبیل مربع، مثلث، دایره و نیم‌دایره، چندضلعی، سه، چهار و پنج‌ضلعی منتظم، بیضی و ذوزنقه با استحاله، تکثیر و ترکیب، اشکال و صور متفاوتی در درون نقش‌های هندسی یافته‌اند. این نقوش در همه جای تصویر دیده می‌شوند: در کف‌پوش، حاشیهٔ در و پنجره، حاشیهٔ قرمز-نارنجی و سبز پایین قصر، نقش تزیینات معماری و لباس‌ها. در قاب و حاشیهٔ پنجره‌ها، گره‌های تزیینی به چشم می‌خورد. گنبد، سردر و کنگره‌های قرارگاه پادشاه به صورت نقش نیم‌ترنج است. گل‌های ریزنقش در حاشیه و در حواشی تذهیب نسخه‌ها وجود دارد. شمسه‌ها و چندضلعی‌ها به هم تبدیل می‌شوند و داخلشان پر از اسلیمی و گل‌های ریزنقش است (جدول ۲).

تقسیم‌بندی قطری، متقارن، نقاط و خطوط و مارپیچ طلایی، خطوط و رنگ‌های هدایت‌گر و پویایی در نگارهٔ مکتب تبریز ۲ (اثر مظفرعلی)

کادرهای مستطیل افقی و عمودی، میله‌ها، حرکت پیکره‌ها و چرخش رنگ‌های مکمل و اصلی در سراسر اثر به چشم می‌خورد و ترکیب‌بندی پویایی را ایجاد کرده است. دو درخت سمت چپ نگاره که به بیرون تصویر هدایت شده‌اند، جایی برای تنفس، استراحت چشم و آرامش آن پس از حرکت‌های مارپیچی شلوغ فراهم می‌کنند. تقسیم‌بندی قطری، متقارن، نقاط و خطوط طلایی در تحلیل نگاره مشخص شده‌اند (جدول ۲-د).

ختایی و اسلیمی در نگارهٔ مکتب تبریز ۲ (اثر مظفرعلی)

از سه نقش گل نیلوفر، گل عناب و گل خشخاش، اشکال و صور متفاوتی پدید می‌آید که با نقوش پیش از اسلام درآمیخت و گاه حالت انتزاعی یافت. در دورهٔ شاه عباس اول به عنوان «گل‌های شاه عباسی» استفاده شد و بدین نام نامیده گردید. اسلیمی، تجریدیافتهٔ طرح درخت و ساقه همراه با پرندگانی لابه‌لای آن و شاخه‌های آن است؛ و ختایی، تجریدیافتهٔ شاخه، بوته گل، برگ و غنچهٔ گسترده و درهم‌تنیده است که از طبیعت گرفته شده ولی عین طبیعت نیست (آژند، ۱۳۹۳: ۱۰۰).

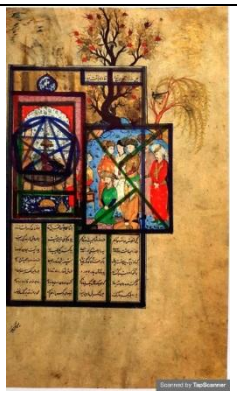
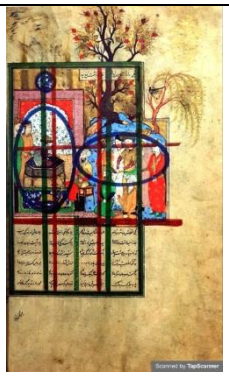
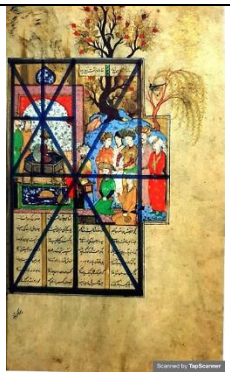
اسلیمی به صورت بریدهٔ شاخ و گل و برگ و غنچه به وفور در نوار کتیبه‌ها، نقش قالی، نیم‌ترنج بالای سر قرارگاه شاپور دوم، داخل و خارج ترنج اصلی، داخل کتیبه لابه‌لای خطنگاشته‌ها، شمسه‌ها و لباس‌های اشخاص دیده می‌شود. در مکتب تبریز ۲، ختایی به اوج می‌رسد و همچنین اسلیمی نیز در عصر صفوی (به دلیل توجه به پرکاری در تزیینات) پرکاربرد می‌شود.

در نگارهٔ مذکور می‌توان فرم‌های قالب مربع و مستطیل را مشاهده کرد که بیانی مردانه و متناسب با موضوع اثر دارند. در اینجا، پراکندگی و پرتحرکی بیشتری در مقایسه با نگارهٔ قبل وجود دارد و نگاه‌ها به صورت تمرکز صددرصد بر روی پادشاه نیست. پرسپکتیو مقامی به دلیل گردش عناصر و پیچش آنها در فرم دایره چندان وجود ندارد و این به دلیل تصویر کردن شرح دقیق هر چیز است که از ویژگی‌های مکتب تبریز ۲ و رنگ‌های درخشان و سرزنده و تزیینات انبوه و ظریف‌کاری در آن محسوب می‌شود. قرار دادن پادشاه در نقطهٔ طلایی سمت چپ تصویر، فضایی اختصاصی برابر با شأن و مقام پادشاه به او می‌دهد.

جدول ۱: مقایسهٔ تطبیقی شناسنامهٔ سه نگاره با موضوع تاجگذاری شاپور دوم (منبع: نگارنده)

مکتب	هندوایرانی	اصفهان	تبریز۲
هنرمند	نامعلوم	رضا عباسی	مظفرعلی
الگوی نمایش پادشاه	هویت مستقل، سر و بدن بزرگ در عین نوزاد بودن، واقع در مرکز نگاره یک سوم پایین، تمرکز نگاه ملازمان سمت راست و چپ بر وی، یک پا خمیده و یک پا جمع، نگاه اندکی رو به پایین، سر سه رخ لمیده بر مسند.	واقع در نقطه و خط طلایی سمت چپ تصویر نگاه افراد متمرکز بر وی، نشسته به حالت دو زانو، نگاه روبه رو، سر سه رخ	واقع در نقطه و خط طلایی سمت چپ تصویر نگاه افراد به دلیل نوع ترکیب‌بندی اسپیرال کاملا متمرکز بر وی نیست. چهارزانو در حال نوشتن یا امضا کردن فرمان، نگاه رو به پایین، سر سه رخ
ترکیب‌بندی	ایستا، خطی و خلوت	هم هندسی و هم پویا حد وسط نگارهٔ اول و سوم	پویا و دایره‌وار و پر تحرک و شلوغ، نمایش زندگی روزمره
خصوصیت و ویژگی بارز	آمیختگی مکتب هنری ایران در هند و سپس آمیختگی با هنر اروپایی پردازش چهره‌ها، جامه‌ها، سربند هندو ایرانی گرفتن شگردهای طبیعت‌پردازی اروپایی، پیش‌رفتن به سمت فرنگی‌سازی، گویایی، واقع‌گرایانه بودن و رعایت اصول صورت‌گری فردی و مستقل بودن هویت هر شخص در تصویرکردن صورت وی، (رستمی و یوسفی،۱۳۹٤ : ۵۲) توجه به طبیعت و چهره‌پردازی، هویت‌یافتن جدید در دوران جهانگیر یعنی نه کاملا شبیه به سبک صفوی و نه شبیه به نگاره‌های سنتی و دیواری هندوان،قائل شدن به جو و فضا در مناظر و استفادهٔ بیشتر و صحیح‌تر از دورنما	صورت‌های پف‌کرده و کلاه‌های حجیم و احیانا پردار با طرح گل، مهارت در ترسیم ظرافت صورت و شال و دستار، بزرگتر و برجسته نشان‌دادن شخصیت‌ها اوج نگاره‌های تک‌برگی گذاشتن شخصیت‌های زمان خود به جای قهرمانان و اشخاص داستان، پرهیز از ریزه‌کاری‌های مکتب تبریز۲، نشان‌دادن اثر، بیشتر با خط و رنگ، سایه‌زنی در صورت‌پردازی، رسم‌کردن نقوش در جهت خوشنویسی، حجم‌دارتر شدن درختان و پیکره‌ها و صخره‌ها، کم‌تر شدن تعداد شخصیت‌ها و کم‌تحرک‌تر شدن حالت صحنه‌ها، رشد اسلوب فرنگی‌سازی، نقش گره	توانایی در چهره‌پردازی، کشیدن جانوران و نقش گرفت وگیر، نقطهٔ قوت در طراحی و رنگ‌گذاری و ترکیب‌بندی ملاحت و ظریف‌تر شدن پیکره‌ها و بزرگتر شدن آنها، ریزه‌کاری بسیار، تنها نشان ندادن انسان‌ها و ترسیم وقایع و دقایق مربوط به آنها، سربند با لولهٔ قرمز که روی عمامهٔ سفید بسته می‌شود (کلاه قزلباشی) شروع نگاره‌های تک‌برگی، رواج اسلوب فرنگی‌سازی پرکردن سراسر فضای صفحه، گسترده‌شدن ترکیب‌بندی از پایین به بالا و ایجاد ترکیب‌بندی‌های چند سطحی و گاه از بیرون زده از حد فوقانی قاب
استفاده از هندسهٔ سنتی در تحلیل آثار	نقاط و خطوط طلایی و دوایر تکرار شونده حول محور مرکزی، طرح شمسه، ایجاد مثلث متساوی‌الساقین طلایی، استخراج مارپیچ طلایی از مثلث طلایی، استخراج چندضلعی طلایی از دایره با تمرکز بر قسمت‌های متفاوت، تقسیم بندی مثلثی و قطری و ایجاد تنش پویا، خطوط و انرژی‌های هدایت‌گر داخل کادر مربع و مستطیل حسب موضوع و عوامل هدایت‌کنندهٔ چشم	ایجاد مثلث متساوی‌الساقین طلایی، خطوط و نقاط طلایی، استخراج مارپیچ طلایی از مثلث طلایی، ایجاد پنج ضلعی طلایی با استفاده از فرم دایره در منطقهٔ طلایی نگاره، تقسیم بندی‌های مربع، مستطیل، مثلث، بیضی، تقسیم بندی مثلثی و قطری و ایجاد تنش پویا، جهت خطوط و رنگ‌ها و عوامل هدایت‌کنندهٔ چشم	ایجاد مثلث متساوی‌الساقین طلایی، خطوط و نقاط طلایی، استخراج مارپیچ طلایی از مثلث طلایی، ایجاد پنج ضلعی طلایی با استفاده از فرم دایره در منطقهٔ طلایی نگاره، تقسیم بندی‌های مربع، مستطیل، مثلث، تقسیم بندی مثلثی و قطری و ایجاد تنش پویا، جهت خطوط و رنگ‌ها و عوامل هدایت‌کنندهٔ چشم

جدول ۲: مقایسهٔ تطبیقی ساختاری و تصاویر آنالیز شدهٔ سه نگاره با موضوع تاجگذاری شاپور دوم (منبع: نگارنده)

مکتب هند و ایرانی	 الف) تقسیم‌بندی مثلثی و قطری	 ب) تقسیم بندی مثلث متساوی‌الساقین و قطری و ایجاد تنش پویا	 پ) تقسیم‌بندی و ایجاد مارپیچ طلایی با استفاده از مثلث طلایی	 ت) پرسپکتیو مقامی، نقاط و خطوط طلایی و دوایر تکرار شونده
مکتب اصفهان	 ث) استخراج پنج ضلعی طلایی از دایره با تمرکز بر پادشاه و تقسیم‌بندی مثلث متساوی‌الساقین و فرم‌های مربع و مستطیل	 ج) تقسیم‌بندی بیضی، خطوط و نقاط طلایی	 چ) استخراج مارپیچ طلایی از مثلث طلایی با تمرکز بر پادشاه و مثلث متساوی‌الساقین	 ح) ایجاد ترکیب‌بندی قطری و متقارن و زایش مثلث با تمرکز بر محور اصلی داستان و شخصیت‌ها
مکتب تبریز ۲	 خ) ایجاد پنج ضلعی طلایی با استفاده از فرم دایره در منطقهٔ طلایی نگاره	 د) تقسیم‌بندی قطری، متقارن، نقاط و خطوط طلایی در نگاره از مکتب تبریز ۲ اثر مظفرعلی	 ذ) استخراج مارپیچ طلایی از مثلث طلایی و ایجاد مثلث متساوی‌الساقین با تمرکز بر پادشاه در نگاره مکتب تبریز ۲ اثر مظفرعلی	 ر) ایجاد مثلث متساوی‌الساقین طلایی دو طرفه در قسمت اصلی نگاره

به‌طور کلی در تحلیل نگاره‌ها می‌توان به این نکته اشاره نمود که در کنار الگوپردازی‌های اجتناب‌ناپذیر، تأکید بر بازنمایی دقیق تزیینات تن‌پوش‌ها، رزم‌جامه‌ها، سراپرده‌ها، خیمه‌های شاهانه، زیراندازها، ظرف‌ها، بناها، زین‌افزارها و بیرق‌ها به چشم می‌خورد. نگارگر از یک سو در برخی جاها الگوهای مشابه را تکرار می‌کند، هویت مستقل به چهره می‌بخشد و قهرمانان و افراد مشهور را (چنان که رضا عباسی در چهره‌ها بازنمایی می‌کند) به تصویر می‌کشد و گاه حسب مورد، در بند بازنمایی چهرهٔ افراد نیست. از سوی دیگر، نقش‌مایه‌های اشیا و گره‌ها را سخت‌گیرانه و همراه با واقع‌نمایی، کپی‌برداری و بازنمایی می‌کند؛ به گونه‌ای که حتی ارزش اقتصادی شیء بازنموده نیز دریافت می‌شود.

نتیجه‌گیری

با توجه به تحلیل زیرساخت‌های فرهنگی و زندگی‌نامه‌ها از نگاه هرمنوتیکی و بررسی مستندات در خصوص تحلیل سه نگاره با یک موضوع واحد، چنین استنتاج می‌شود که در دوران طلایی روابط فرهنگی ایران و هند، امپراتوران هند با استفاده از زبان فارسی، هنر و به طور کلی فرهنگ ایرانی و با بهره‌گیری از هنرمندان بسیاری از مکتب هند و ایرانی که از ایران به هند رفتند، به اوج تعالی رسیدند؛ دستاوردی که بعدها با هنر اروپایی درآمیخت و به دوران بعد سپرده شد.

شگردهای طبیعت‌پردازی اروپایی (فرنگی‌سازی)، سایه انداختن روی چهره‌ها، قائل شدن به جو و فضا در مناظر، استفاده بیشتر و صحیح‌تر از دورنما، نگارگری تصاویر به صورت منفرد (مانند اواخر دوران صفویه در ایران و در زمان رضا عباسی)، سایه‌پردازی‌های خام‌دستانه، گویایی، واقع‌گرایانه بودن، رعایت اصول چهره‌گری فردی و مستقل بودن هویت هر شخص در تصویر کردن صورت وی، توجه به طبیعت و چهره‌پردازی، و هویت‌یافتن جدید در دوران جهانگیر (نه کاملا شبیه به سبک صفوی و نه شبیه به نگاره‌های سنتی و دیواری هندوان) از جمله خصوصیات مکتب هند و ایرانی بود.

در نگارهٔ مکتب تبریز ۲ و به قلم مظفرعلی (که در چهره‌گری، کشیدن جانوران و نقش‌گرفت‌وگیر، پیکربندی اسبان و سوارگان مهارتی بسیار بیشتر از دیگر نگارگران داشت)، خصلت کلی این مکتب عبارت بود از: معطوف شدن به ترکیب‌بندی و موضوع به دلیل آزمودگی در فن و شیوهٔ رنگ‌بندی و تسلط بر آن، ریزه‌کاری بسیار، تنها نشان ندادن انسان‌ها و ترسیم وقایع و دقایق مربوط به آن‌ها، پر کردن سراسر فضای صفحه، گسترده شدن ترکیب‌بندی از پایین به بالا و ایجاد ترکیب‌بندی‌های چندسطحی (که گاه از حد فوقانی قاب بیرون می‌زند)، توجه به غنای رنگ (چه در تزیینات معماری، چه در لباس انسان‌ها و چه در ریزه‌کاری مناظر درخشان)، استفاده از کلاه قزلباشی، رواج نگاره‌های تک‌برگی (که در مکتب اصفهان به اوج خود رسید)، و رواج اسلوب فرنگی‌سازی به دلیل ارتباط ایران با ممالک غربی (مانند پرتغال، انگلستان و هلند) و تأثیر گرجی‌ها و ارامنه.

در نگارهٔ مکتب اصفهان و به قلم رضا عباسی، ویژگی‌های زیر به چشم می‌خورد: تمایل کامل به طبیعت‌پردازی، ضبط دقیق چهره‌سازی و حرکات چهره‌ها و پروراندن دقیق آن‌ها، بزرگ‌تر و برجسته‌تر نشان دادن شخصیت‌ها در مقایسه با مکتب تبریز ۲، قرار دادن شخصیت‌های زمان خود به جای قهرمانان و اشخاص داستانی، پرهیز از ریزه‌کاری‌های مکتب هرات و تبریز ۲، توجه به خط و رنگ و سایه‌زنی در چهره‌پردازی، پیکره‌ها و چهره‌های پف‌کرده و فربه، عمامهٔ بزرگ با پر و گل، تصویر ریزنقش، تک‌چهره و دیوارنگاره، تراش‌خوردگی و قلم‌گیری ظریف، سبک‌بال و سیال. بازنمایی واقعی جامعهٔ دورهٔ شاه عباس، همگی ابزاری برای رساندن مفاهیم و معانی عمیق حول محور جامعهٔ اوست.

در تجزیه و تحلیل سه نگاره به موضوعات زیر پرداخته شد: الگوپردازی نگارهٔ پادشاه؛ نحوهٔ نمایش دوری و نزدیکی (پرسپکتیو مقامی)؛ رنگ‌گذاری و فضاسازی؛ تقسیم‌بندی‌های هندسی و غیرهندسی؛ عنصر قرینگی و استفاده از اعداد و تعداد عناصر زوج؛ انواع کادرها و عوامل تعیین و نمود آنها در تحلیل نگاره؛ قانون یک سوم و قرار دادن سوژه بر روی یکی از خطوط افقی یا عمودی؛ نقاط طلایی، مثلث طلایی و نسبت طلایی؛ خطوط و رنگ‌های هدایت‌گر و عوامل هدایت‌کنندهٔ چشم؛ خطوط قطری؛ کادر در کادر؛ مارپیچ طلایی؛ اسلیمی، گره و ختایی در تحلیل نقش و نگار البسه، درختان، چهره‌ها، پیکره‌ها، تزیینات معماری و دیگر عناصر و عوامل تشکیل‌دهندهٔ اثر در همهٔ مکاتب. همچنین اثبات شد که زمینهٔ تولد اثر، خصوصیات نگارگری آن دوره و البته ویژگی‌های شخصی نگارگر، می‌تواند تأثیری بسیار زیاد در بازنمایی یک موضوع واحد داشته باشد و پیام‌های محتوایی، اجتماعی و دیداری متفاوتی را به مخاطب خود عرضه کند.

سپاسگزاری

این مقاله مستخرج از طرح پژوهشی موظفی سال ۱۳۹۸ با عنوان «مقایسهٔ تطبیقی اجزای دیداری سه نگاره با موضوع تاج‌گذاری شاپور دوم در دوران رویانی از مکاتب اصفهان، تبریز ۲ و مکتب هند و ایرانی» است که در پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری، گروه هنرهای سنتی انجام گرفته است.

منابع

احمدی، بابک. (۱۳۶۹). ساختار و تأویل متن. جلد دوم. تهران. نشر مرکز.

احمدی، بابک. (۱۳۸۰). ساختار و هرمنوتیک. ویرایش دوم. تهران. گام نو

آژند، یعقوب. (۱۳۸۵). مکتب نگارگری اصفهان (به مناسبت گردهمایی بین‌المللی مکتب اصفهان، آذر ۱۳۸۵). تهران. چاپ اول. نشر فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.

آژند، یعقوب. (۱۳۹۳). هفت اصل هنر تزئینی ایران. تهران: پیکره.

آژند، یعقوب. (۱۳۹۴). مکتب نگارگری تبریز و قزوین مشهد. تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.

آژند، یعقوب. (۱۳۹۷). نگارگری ایران: پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران. تهران: سمت.

بوردیو، پیر. (۱۳۷۷). ذوق هنری و سرمایهٔ فرهنگی. برگردان لیلی مصطفوی، نامهٔ فرهنگ، ۸(۲)، ۱۰۶ـ۱۱۳.

دریایی، تورج. (۱۳۹۲الف). امپراتوری ساسانی. ترجمه خشایار بهاری. تهران: فرزان روز.

دریایی، تورج. (۱۳۹۲ب). ساسانیان. ترجمه شهناز اعتمادی. تهران: توس.

رحمانی، جبار، نایینی ظفری، سپیده. (تابستان ۱۳۹۲). مطالعهٔ میان‌رشته‌ای در هنر با رویکرد هرمنوتیکی هیرش: نمونهٔ مورد مطالعه نگارهٔ یوسف و زلیخا. فصلنامهٔ علمی- پژوهشی کیمیای هنر، ۴(۱۵)، ۶۳-۴۷

خادمی ندوشن، فرهنگ، رسول بابا مرادی. (بهار و تابستان ۱۳۸۶). تأثیر هنر نگارگری ایران بر شبه قاره با تأکید بر مکتب نقاشی مغولان هند. هنر و معماری: مدرس هنر، (۲)، ۲۹-۳۶

دانش‌پژوه، محمدتقی. (شهریور و مهر۵۱- دی۵۲). گنجور و برنامه او. هنر و مردم، ۱۰-۱۳، ۱۱۹ و۱۲۰- ۱۳۵.

دانش‌پژوه، محمدتقی. (فروردین۱۳۹۴). قانون‌الصور. هنر و مردم، ۸(۹۰)، ۱۱ - ۲۰.

ذابح، ابوالفضل. (۱۳۶۳). طلائی، شنگرف، سبز زنگاری. فصلنامه هنر. شماره ۶ : ۱۱۸-۱۲۹

ذکا، یحیی. (۱۳۸۱). محمد زمان. سخن، ۹ و ۱۰، ۱۰۱

رستمی، مصطفی و یاسمن یوسفی. (زمستان ۱۳۹۴). مقایسهٔ تطبیقی دو نگارهٔ راجستانی و گورکانی هند، شری راگا و جهانگیر شاه بر سریر ساعت شنی از نگاه زیبایی‌شناختی و نماد شناختی. نشریه هنرهای زیبا، هنرهای تجسمی، ۲۰(۴)، ۵۸ - ۴۹.

رئیس‌زاده، مهناز، حسین مفید. (۱۳۷۴). احیای هنرهای از یاد رفته (مبانی معماری سنتی در ایران). تهران. نشر مولی.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۶۳). تاریخ مردمان ایران قبل از اسلام. تهران. انتشارات امیرکبیر.

السعید، عصام و عایشه پارمان. (۱۳۷۶). نقش‌هاي هندسي در هنر اسلامی. ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا، تهران. سروش.

شاکری، نزهت. (بهمن و اسفند ۱۳۷۸). پوشاک مسلمانان در شبه قاره هند (سیری در تاریخ پوشاک زنان هند). کتاب ماه هنر، (۱۷ و ۱۸)، ۴۴ - ۴۷.

شریف‌زاده، سید عبدالمجید. (۱۳۷۵). تاریخ نگارگری در ایران. تهران: حوزه هنری.

شریف‌زاده، سید عبدالمجید. (۱۳۸۱). هندسه نقوش (۱). تهران: شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران

شریف‌زاده، سید عبدالمجید. (۱۳۹۳). شاهنامه‌نگاری در ایران. تهران: شرکت انتشارات سوره مهر.

شهبازی، ع شاپور (۱۳۸۳). "هرمزد دوم". دایره‌المعارف ایرانیکا، جلد دوازدهم، فصل ۵: ۴۶۴-۴۶۵.

شیپمان، کلاوس. (۱۳۹۰). مبانی تاریخ ساسانی. ترجمه کیکاووس جهانداری. تهران: فرزان روز.

صادقی‌بیک افشار. (۱۳۷۲). قانون الصور : کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی. مایل هروی. آستان قدس رضوی.

کاشفی، جلال‌الدین. (زمستان ۱۳۶۴- بهار ۱۳۶۵). مینیاتورهای ایرانی و هنر انتزاعی. فصلنامه هنر، (۱۰)، ۶۳-۲۲

کری ولش، استوارت و همکاران. (۱۳۹۱). اوج نگارگری: پژوهشی در توصیف نگاره‌های شاهنامه شاه طهماسب (شاهنامه هوتون). به کوشش سید کمال حاج سیدجوادی. تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی پژوهشکده هنر.

کریستن سن، آرتور (۱۳۶۷). ایران در زمان ساسانیان. ترجمه رشید یاسمی. تهرا: مؤسسه انتشارات امیرکبیر.

کریون، روی. سی. (۱۳۸۸). تاریخ مختصر هنر هند. مترجم فرزان، سجودی. تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

کشمیری، مریم و زهرا رهبرنیا. (پاییز و زمستان ۱۳۹۷). تبیین الگوپردازی، ریزنگاری و حجم‌پردازی در نگارگری ایرانی بر پایه مبانی ادراک در المناظر ابن هیثم. مبانی نظری هنرهای تجسمی، (۶)، ۵-۲۰.

کوماراسوآمی، آناندا. (۱۳۸۲). مقدمه‌ای بر هنر هند. مترجم امیرحسین ذکرگو. تهران: روزنه.

گال، مردیت دامین. (۱۳۸۶). روش‌های تحقیق کمی و کیفی در روانشناسی. ترجمه احمد نصر و دیگران. چاپ سوم. تهران: سمت.

گوهریان، فاطمه، حاج سید جوادی، کمال، حسینی خامنه‌ای، هادی (۷۸-۱۳۷۷). بررسی مفهوم رنگ در آیات و روایات. پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی، دانشکده هنر و معماری. تهران.

مفید، حسین. (۱۳۷۴). تجلیات عرفانی در هندسهٔ معماری (گره بنایی). مجموعه مقالات کنگره "تاریخ معماری و شهرسازی ایران" ۷ - ۱۲. (جلد ۴). ارگ بم - کرمان: انتشارات سازمان میراث فرهنگی کشور.

نجیب‌اوغلو، گل‌رو. (۱۳۷۹). هندسه و تزئین در معماری اسلامی: (طومار توپقاپی). ترجمه مهرداد قیومی بیدهندی. تهران: روزنه.

نصیری، فاطمه، محمودی، فاطمه. (۱۳۹۳). مقایسهٔ تطبیقی کاربست طرح‌های البسهٔ مردمان در نگارگری نیمه اول و دوم دورهٔ صفوی (مکتب اصفهان). https://civilica.com/doc/500845

هزاوه‌ای، هادی. (۱۳۶۳). اسلیمی، زبان از یاد رفته. هنرهای تجسمی، (۶)، ۹۰-۱۱۷.

Barret, T. (1997). *Talking About Student Art*; London: Daris Publications.

Baxandall, M. (1988). *Painting and Experience in the Fifteenth Century in Italy: a primer in the social history style*. New York: Oxford University Press.

Bourdieu, P. (1998). Artistic taste and cultural capital. Translated by Lily Mostafavi. *Nameh Farhang*, *8*(2), 106–113.

Welch, S.C. (2012). *The peak of painting: a study in describing the drawings of Shah Tahmaseb Shahnameh (Houton Shahnameh)*. By the effort of Seyed Kamal Hajj Seyed Javadi. Tehran. Publication of the Academy of Arts of the Islamic Republic of Iran.

Creon, R. (2009). *A Brief History of Indian Art*. Translated by Farzan Sojudi. Tehran. Academy of Arts Publications.

Kraft, S. (1989). Interdisciplinarity and the Canon of Art History. *Integrative Studies*, *7*, 57-71.

Tylor, P. (2006). *Interdisciplinary Approaches to Teaching Art in High School*; London: Natal Art Education.

Welch, S. C., & Martin, B. D. (1982*). The Houghton Shahnameh*: Text, A limited facsimile edition of the Shahnameh (Book of Kings) Volume 2, Art Museum of Harvard University Press

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Firdawsi_-_The_Infant_King_Shapur_II_Enthroned_-_Walters_W602479B_-_Full_Page.jpg (access date: 15 April 2020, at 21:21)

https://www.worldhistory.org/image/11938/the-coronation-of-the-infant-shapur-ii/

Www. Vista News Hub.com, 10 December, 2019

Zoca, Y. (1962). Mohammad Zaman. *Sokhan*. 9 & 10, 1010.

فصلنامهٔ میراث ایران‌زمین
نشریهٔ علمی پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری
دورهٔ ۱، شمارهٔ ۱، بهار ۱۴۰۵
شاپا چاپی: ۱۶۴۷-۱۰۲۴

نقش ارتش در حفظ و نگهبانی از موسیقی بومی ایران در راستای مأموریت حفظ تمامیت ارضی کشور

The Role of the Army in Safeguarding Iran's Indigenous Music within the Framework of its Mission to Protect National Territorial Integrity

کیومرث مولادوست[۱]✉، یحیی حسینائی[۲]

۱. کارشناس‌ارشد مدیریت امور فرهنگی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران مرکزی، تهران، ایران.
نویسنده مسئول: **k.moladoost@gmail.com**
۲. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه افسری امام علی(ع)، تهران، ایران.

Kiumars Moladoost[1]✉, Yahya Hosseinae[2]

1. M.A. in Cultural Management, Islamic Azad University, Central Tehran Branch, Tehran, Iran. Corresponding Author: **k.moladoost@gmail.com**
2. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Imam Ali Officer University, Tehran, Iran.

اطلاعات مقاله

تاریخ‌ها
دریافت: ۱۴۰۴/۰۱/۲۲
پذیرش: ۱۴۰۴/۰۳/۱۳

واژگان کلیدی
ارتش
موسیقی
ذائقه موسیقایی
اقتدار فرهنگی
تمامیت ارضی

چکیده

موسیقی ایرانی و اقوام، به‌عنوان یکی از عناصر فرهنگی، برای تحقق اقتدار فرهنگی ایران نیازمند نگهبانی و پاسداری از سوی ارتش در جهت مأموریت حفظ تمامیت ارضی کشور است. مطالعهٔ حاضر با هدف بررسی نقش و جایگاه ارتش در حفظ و پاسداری از موسیقی بومی ایران، به‌مثابه بخشی از مأموریت حفاظت از تمامیت ارضی و فرهنگی کشور، انجام شده است. این پژوهش کیفی با روش توصیفی تحلیلی و با استفاده از داده‌های ثانویه (مقالات، نشریات و منابع معتبر) اجرا گردید. یافته‌ها نشان می‌دهند که موسیقی بومی، به‌عنوان عاملی هویت‌ساز، در معرض تهدیدهایی چندبعدی از جمله نفوذ فرهنگ موسیقایی بیگانه، تغییر ذائقهٔ نسل جوان، و ثبت میراث ناملموس ایرانی به نام دیگر کشورها قرار دارد. در این میان، ارتش با توجه به مأموریت ذاتی خود در پاسداری از تمامیت ملی، می‌تواند از طریق برنامه‌ریزی کلان و اقدامات سازمان‌یافته، نقشی محوری در صیانت از این سرمایهٔ فرهنگی ایفا کند. بر این اساس، همسوسازی سیاست‌ها و طرح‌های ارتش با هدف حفاظت از عناصر فرهنگی، ضرورتی اجتناب‌ناپذیر برای تحقق اقتدار فرهنگی ایران به شمار می‌آید.

Abstract: Iranian music and the musical traditions of its ethnic groups, essential cultural components, require protection and preservation by the Army as part of its mandate to safeguard the territorial integrity of the nation, thereby contributing to the realization of Iran's cultural authority. This study aims to examine the role and position of the Army in preserving and protecting Iran's indigenous music as an extension of its mission to defend the country's territorial and cultural wholeness. Employing a qualitative approach with a descriptive-analytical method, the research is based on secondary data, including scholarly articles, journals, and authoritative sources. Findings indicate that indigenous music, as a key agent of identity formation, faces multidimensional threats such as the infiltration of foreign musical cultures, changing tastes among younger generations, and the registration of Iranian intangible heritage under the names of other countries. Within this context, the Army—given its inherent mission to safeguard national integrity—can play a central role in preserving this cultural asset through strategic planning and coordinated organizational initiatives. Accordingly, aligning the Army's policies and programs with the goal of protecting cultural elements emerges as an indispensable requirement for advancing Iran's cultural authority.

History
Received: April 11, 2026
Accepted: June 3, 2026

Keywords
Army
Music
Musical Taste
Cultural Authority
Territorial Integrity

استناد: مولادوست، کیومرث، حسینائی، یحیی (۱۴۰۵). نقش ارتش در حفظ و نگهبانی از موسیقی بومی ایران در راستای مأموریت حفظ تمامیت ارضی کشور. *میراث ایران‌زمین*، ۱ (۱)، ۷۱ـ ۸۴.

https://doi.org/10.22034/TNA.1.1.71

© ۱۴۰۵ (۲۰۲۶) نویسندگان مقاله، فصلنامهٔ میراث ایران‌زمین، مجلهٔ علمی گروه پژوهشی هنرهای ملی، پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری.

مقدمه

در جهان امروز، مصرف فرهنگی یکی از مؤلفه‌های سبک زندگی است که هم بازنمایی هویت فردی به شمار می‌رود و هم نشان‌دهنده تفاوت‌ها و تمایزهای اجتماعی است. یکی از گونه‌های مصرف فرهنگی، مصرف موسیقایی است که هم از عادت‌واره‌ها و سبک زندگی افراد تأثیر می‌پذیرد و هم به آن‌ها شکل می‌دهد (پروائی، ۱۴۰۲: ۳). یکی از دغدغه‌های نظری مهم در عرصه جامعه‌شناسی فرهنگ آن است که چه عواملی نوع و میزان مصرف فرهنگی مردم را تعیین می‌کنند، به‌ویژه آن‌گاه که محصولات فرهنگی در جوامع افزایش می‌یابد و مصرف فرهنگی نقشی فزاینده در خلق هویت‌ها و اقتصاد فرهنگ ایفا می‌کند (فاضلی، ۱۳۸۴: ۲۷).

موسیقی، کالایی فرهنگی و هنری در زندگی روزمره محسوب می‌شود و کارکردهای گوناگونی دارد که جامعه‌شناسان و روان‌شناسان مطرح کرده‌اند. موسیقی امکان فراغتی در دسترس و بسیار کم‌هزینه و حتی رایگان است و امروزه با گسترش اینترنت، رسانه‌ها و شبکه‌های اجتماعی، مصرف انواع موسیقی برای همه طبقات اجتماعی در دسترس و امکان‌پذیر شده است. افزون بر آن‌که سبک‌های موسیقی روزبه‌روز متنوع‌تر می‌شوند و پیدایش و گسترش سبک‌های جدید موسیقی در میان مخاطبان مشاهده می‌گردد، تغییراتی در شکل مصرف موسیقی نیز ایجاد می‌شود؛ به گونه‌ای که مصرف موسیقی از شکل جمعی تا مصرف مجازی، فردی، رسانه‌ای و تبلیغاتی متغیر است (پروائی، ۱۴۰۲: ۳).

گیدنز جوامع امروزی را «سنت‌زدایی‌شده» می‌داند. در این جوامع، دیگر سنت راهنمای عمل نیست و نمی‌تواند سازنده هویت شخصی برای فرد باشد (Kaspersen, 2000: 104). پیامد این مسئله، رویارویی فرد با گستره پیچیده‌ای از انتخاب‌های ممکن است. بنابراین مهم‌ترین پیامد مدرنیته، اهمیت یافتن سبک زندگی و الگوهای مصرف برای فرد دارای عاملیت و انتخاب‌گر است (گیدنز، ۱۳۸۵: ۱۱۹). پس سبک زندگی در فرهنگ مدرن اهمیت و کاربرد فراوان دارد. به‌علاوه، از نظر گیدنز، انسان‌ها به‌مثابه عاملانی اجتماعی، قدرت بازاندیشی دارند. یکی از پیامدهای بازاندیشی در دنیای مدرن، پیدایش سبک‌های زندگی است که برای ساخت هویت شخصی بسیار اهمیت دارد (گیدنز، ۱۳۸۵: ۱۱۹). بنابراین سبک زندگی افراد در زندگی روزمره، بازنمایی هویت شخصی آن‌هاست. گیدنز بر این عقیده است که در فرهنگ مدرن، فرد عاملیت دارد و برای بازنمایی هویت شخصی خود دست به انتخاب سبک زندگی می‌زند (پروائی، ۱۴۰۰: ۷۱).

در جوامع سنتی، پیوند تنگاتنگ فضا، زمان و فرهنگ با مکان و سرزمین، نیازهای هویتی را به خوبی تأمین می‌کرد و افراد درون دنیاهای کوچک، محدود، پایدار و منسجم خود به هویت و معنای مورد نیازشان به آسانی دست می‌یافتند (Held & McGrew, 2007: 62). اما فرایند جهانی‌شدن با گسستن این پیوند، نفوذپذیر کردن و فرو ریختن مرزهای مختلف جوامع ملی، گسترش جریان‌های جهانی و پدید آوردن جامعه فراملی، دولت‌ها را در عرصه هویت‌سازی دچار مشکل کرده و سلطه بلامنازع هویت و فرهنگ ملی را مخدوش ساخته است (جهانگیری و همکاران، ۱۴۰۰: ۱۱۸). با توجه به این اثرگذاری عمیق، پرداختن به جهانی‌شدن در بررسی موسیقی بومی ضروری است، زیرا این موسیقی به‌عنوان یکی از ارکان هویت‌ساز، بیش از سایر عناصر فرهنگی در معرض چالش‌های ناشی از فروریزی مرزها و هویت‌های یکپارچه ملی قرار دارد.

امروزه با ظهور و گسترش فناوری‌های نوین عرضه موسیقی، افراد از فرصت‌ها و انتخاب‌هایی بیش از گذشته برخوردارند. افراد عاملیت دارند که مبتنی بر هویت‌های قومی، ملی و جهانی، گونه‌های مختلف موسیقی را برای مصرف انتخاب کنند و با مصرف موسیقایی خود، هویت شخصی‌شان را بازنمایی نمایند (پروائی، ۱۴۰۰: ۷۱). هویت ملی از عوامل اصلی پایداری نظام‌های سیاسی و اجتماعی است. هویت ملی دارای ابعاد اجتماعی، تاریخی، جغرافیایی، فرهنگی و سیاسی است که هر یک از این ابعاد، مؤلفه‌ها و شاخص‌های خاص خود را دارند (ابوالحسنی، ۱۳۸۷: ۱). اقتدار ملی برای یک کشور، حفظ‌کننده هویت او، مایه عزت او و وسیله رسیدن او به آرمان‌هاست. اقتدار مهم‌ترین هدف کشورهاست که در پی کسب آن هستند (نیکنام و همکاران، ۱۴۰۱: ۲۰۹۴). اقتدار فرهنگی نیز یکی از زیرمجموعه‌های اقتدار ملی به شمار می‌آید (جعفری، ۱۳۹۸: ۶۹).

مفهوم «صیانت فرهنگی» از دهه ۲۰۰۰ میلادی به بعد، به عنوان بحثی مهم در جوامع علمی مطرح شده است، ولی منطق کانونی آن، یعنی شیوه سازماندهی فرهنگ از طریق کنترل و نظارت برای دفاع، بازدارندگی و مداخله در برابر عوامل تهدیدکننده، دردسرساز، نامطلوب و به‌نوعی انحراف از هنجارهای فرهنگی، از قرن هفدهم میلادی آغاز شده است (هوبرر، ۲۰۱۰). تردیدی نیست که با وجود پیچیدگی مقوله فرهنگ، عوامل تأثیرگذار بر صیانت فرهنگی، چندبعدی و چندلایه‌ای است. برای مثال، «جهانی‌سازی» و نقش هویت شبکه‌ای تابع رسوخ اطلاعات در دهکده جهانی است؛ از این نظر، مفهوم صیانت فرهنگی اقتضائات جدیدی می‌طلبد. این تغییر نگرش، به منزله تغییر جهت صیانت از هویت فرهنگی از کنترل یا پاسداری به گشودگی و حمایت است (بابایی، ۱۴۰۰: ۵۲).

نیروهای مسلح به عنوان بخش اصلی و اساسی قدرت نظامی، در روند شکل‌گیری و توسعه جامعه بر حوزه‌های فرهنگی، اقتصادی، علمی و فناوری به طور فعال و گسترده نفوذ دارند (جهان‌تاب، ۱۳۸۵: ۴۰). به‌ویژه ارتش، به‌عنوان بخش مهم و اساسی و نیز بخشی که نزد سازمان‌های بین‌المللی در حفظ تمامیت ارضی کشور مقبولیت دارد، باید در حفظ و نگهداری فرهنگ و عناصر فرهنگی نقش مهمی ایفا کند. دفاع فرهنگی

شامل ارتقای عزم ملی، باور و فرهنگ عمومی و سازمانی در خصوص رعایت اصول دفاع و مدیریت بحران‌های ناشی از تهدیدات فرهنگی دشمن و به‌ویژه هوشیاری و مراقبت فرهنگی است (بصیری و همکاران، ۱۴۰۰: ۱۵۹). دفاع فرهنگی از مهم‌ترین اقدام‌هایی است که می‌تواند در نگهداری تمامیت ارضی مؤثر واقع شود. نگهداری و پاسداری از ذائقه موسیقایی مردم ایران و ترویج موسیقی مقامی ایران، به دوام و قوام فرهنگ انجامیده و در پی آن، به هویت‌بخشی ایران منجر می‌شود. بدین ترتیب، هویت ایرانی پایدار می‌ماند و همبستگی و اتحاد همه اقوام ایرانی را به دنبال دارد.

با در نظر گرفتن مطالب بالا، از جمله پژوهش‌هایی که به بررسی ابعاد مختلف رابطه موسیقی، هویت و امنیت ملی پرداخته‌اند، می‌توان به مقاله جهان‌تاب (۱۳۸۵) با موضوع «بررسی مؤلفه‌های فرهنگی اقتدار ملی و نقش نیروهای مسلح در آن» اشاره کرد. وی مهم‌ترین نقش سپاه پاسداران انقلاب اسلامی را بر اساس قانون اساسی جمهوری اسلامی ایران و اساسنامه مربوطه در مؤلفه دین، نقش ارتش را بر اساس قانون اساسی و قانون ارتش در مؤلفه هویت ملی، و همچنین نقش نیروی انتظامی را در مؤلفه هویت ملی بیان می‌کند.

ارائه الگوی مطلوب نظام حکومت اسلامی، طراحی و نهادینه‌سازی نظام علوم انسانی بر مبنای زیرساخت‌های هویت فرهنگی و معرفت دینی، دستیابی به گفتمان مشترک دینی و تعمیم‌یافته در جهان اسلام، و گسترش ظرفیت‌ها و قابلیت‌های نظام رسانه‌ای کشور در سطح فراملی از راهبردهای حاصل از پژوهش نصراله‌زاده و همکاران (۱۳۹۴) با عنوان «راهبردهای نیل به اقتدار فرهنگی به مثابه اقتدار حقیقی جمهوری اسلامی ایران» است.

نتایج پژوهش اوجاقی (۱۳۹۹) با عنوان «تأثیر تهدیدات نرم فرهنگی بر مؤلفه‌های غیرفیزیکی توان رزمی نیروهای مسلح جمهوری اسلامی ایران» بیانگر آن است که: «دشمنان برای مقابله با انقلاب اسلامی و ارزش‌های اسلامی و جلوگیری از نفوذ فرهنگی و تضعیف ارکان اقتدارآفرین جمهوری اسلامی ایران، به‌ویژه تضعیف توان رزمی نیروهای مسلح در حوزه عوامل غیرفیزیکی برترساز توان رزمی یعنی شهادت‌طلبی و ولایت‌مداری، با ابزارهای مختلف نسبت به عملی کردن اهداف خود سرمایه‌گذاری و برنامه‌ریزی کرده‌اند. با عملی کردن این اهداف، کارکنان نیروهای مسلح را از فرهنگ غنی دفاع مقدس دور می‌کنند و پیامدهای آن گاه در نیروهای مسلح مشاهده می‌شود».

بصیری و همکاران (۱۴۰۰) به «تدوین راهبردهای دفاع فرهنگی آجا در مقابله با تهاجم فرهنگی» پرداخته‌اند و در نهایت ۱۶ راهبرد دفاع فرهنگی به همراه الزامات پیاده‌سازی هر یک از راهبردها را احصاء کرده‌اند.

پژوهش غربی و همکاران (۱۴۰۱) با عنوان «مصرف موسیقی و نسبت آن با سرمایهٔ فرهنگی: یک مطالعهٔ کیفی در شهر تهران»، تفاوت‌هایی را که میان کنشگران جوان با سرمایهٔ فرهنگی متفاوت در حوزهٔ مصرف موسیقی و تفسیر آن وجود دارد، در قالب مفاهیم و مقولاتی نشان داده است. این مفاهیم و مقولات عبارتند از: ۱. ذائقهٔ تربیت‌شده و ذائقهٔ حسی؛ ۲. هارمونی و شوریدگی؛ ۳. رهنمون‌های مذهبی: مواجههٔ نقدآمیز و مواجههٔ طردآمیز؛ ۴. شنیدن ناشنیدنی‌ها و دیدن نادیدنی‌ها. همچنین بخشی از نتایج پژوهش حاضر نشان می‌دهد که مادامی‌که کنشگران اجتماعی در سطح بالایی از سرمایهٔ فرهنگی قرار دارند، در زمینهٔ مصرف موسیقی به سمت نوعی فرهنگ‌گرایی رغبت و گرایش دارند. اما در نقطهٔ مقابل، کسانی که سرمایهٔ فرهنگی به میزان اندکی در اختیار دارند، به طبیعت نزدیک‌تر هستند. به عبارتی، ایشان قادر نیستند خود را وارد کدهایی کنند که با آن بتوانند موسیقی‌هایی نظیر سنتی، کلاسیک غربی یا موسیقی باروک را بازشناسی کنند. بنابراین از دو مفهوم محوری «فرهنگ‌گرایی» و «طبیعت‌گرایی» می‌توان برای صورت‌بندی تفاوت‌های موجود در مصرف و تفسیر موسیقی در نزد جوانان استفاده کرد.

نتایج پژوهش آشتیانی (۱۴۰۳) با عنوان «تأثیر مؤلفه‌های اجتماعی و فرهنگی بر بازدارندگی دفاعی جمهوری اسلامی ایران» بیان می‌کند: «مؤلفه‌های اجتماعی و فرهنگی تأثیر عمده‌ای بر امر دفاع و بازدارندگی در طول حیات کشور دارند؛ از جمله برخی از نشانه‌های فرهنگی و ایدئولوژیک همچون مذهب تشیع، کربلا، مناسک و مناسبت‌ها، سرمایه اجتماعی، هویت ایرانی و احساس تعلق به کشور، مقابله با تهدیدات، جهاد و شهادت، نقش محوری در فرهنگ اجتماعی ایران به‌ویژه در دوران دفاع مقدس دارند. دفاع قهرمانانه مردم ایران در هشت سال جنگ تحمیلی از نشانه‌های قدرت فرهنگی و اجتماعی است.«

با بررسی پژوهش‌های پیشین، چنین به نظر می‌رسد که تحقیق قابل‌ملاحظه‌ای با عنوان و موضوع دقیق مطالعه حاضر وجود ندارد و تحقیقات گذشته عمدتا به مباحث کلان‌تر پرداخته‌اند. از سوی دیگر، اگرچه علاقه، توجه و درک جوانان و نوجوانان نسبت به موسیقی و دیگر هنرهای ایرانی بسیار مهم و برای حفظ هویت ملی ضروری است، اما تمرکز اصلی این مطالعه بر بررسی نقش ارتش در حفظ تمامیت هنری و هویتی موسیقی ایرانی قرار دارد. بر این اساس، شاید بتوان پژوهش حاضر را در نوع خود منحصربه‌فرد تلقی نمود. از آنجایی که در مسیر مواجهه با تهاجم فرهنگی، نبود شناخت کافی از ماهیت و ابعاد آن در بخش‌های مختلف به‌ویژه نیروهای نظامی از چالش‌های اساسی بوده است و نداشتن بصیرت و شناخت عمیق از این مقوله در چنین سازمان‌های حساس و مهمی موجب می‌گردد که سازمان در اتخاذ راه‌کارهای مقابله و نیز تدوین برنامه‌های رویارویی با تهاجم فرهنگی دشمن، رویکرد مناسبی نداشته باشد (بصیری و همکاران، ۱۴۰۰: ۱۵۵). از این رو، توجه به همه مؤلفه‌ها و عناصر فرهنگی و پاسداری از آن‌ها امری ضروری و حائز اهمیت است. در این مطالعه، به بررسی نقش ارتش در حفظ و نگهبانی از موسیقی

بومی ایران در راستای مأموریت حفظ تمامیت ارضی کشور پرداخته می‌شود و ضرورت توجه ارتش به عناصر فرهنگی تبیین می‌گردد. از سوی دیگر، این مطالعه نگاهی متفاوت به حفظ تمامیت ارضی دارد که یا اصلا بدان توجه نشده است یا وسعت توجه به آن کافی نبوده است. بنابراین لازم است این پژوهش و یافته‌های آن مورد توجه خاص قرار گیرد.

چهارچوب مفهومی تحقیق

موسیقی و عنصر فرهنگ

بوردیو به عنوان تأثیرگذارترین متفکر در زمینه سبک زندگی، سرمایه فرهنگی، منش، ذائقه، بازتولید طبقاتی و تمایز، موج جدیدی از پژوهش‌های مصرف فرهنگی را آغاز کرد. او اعلام می‌کند که «گروه‌های فرودست و فرادست طبقه متوسط، درگیر مبارزه‌ای ملایم برای هویت، ارزش و موقعیت اجتماعی خود هستند». بر اساس دیدگاه تمایز ذائقه مصرف او، موسیقی کلاسیک نخبه‌گرایانه است؛ بنابراین افراد با سبک زندگی فرهنگی نخبه‌گرا بیشتر به موسیقی کلاسیک و سنتی گرایش دارند، در حالی که افراد توده‌وار به موسیقی‌های عامه‌پسند روی می‌آورند (محمدی و همکاران، ۱۴۰۲: ۹۰).

مجید کیانی، مدرس دانشگاه، نوازنده سنتور، پژوهشگر و رئیس گروه موسیقی، در نشست تخصصی «تحلیل تغییرات ذائقه موسیقی مردم ایران» که در روز یکشنبه ۳۰ دی‌ماه ۱۳۹۷ در پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات برگزار شد، بیان کرد (کاکاوند، ۱۳۹۷): موسیقی سنتی، دستگاهی و ردیفی؛ از لحاظ علمی به آن موسیقی دستگاهی یا موسیقی ردیفی نیز می‌گوییم. هرچند که واژه «سنتی» صحیح نیست؛ چرا که اروپاییان و فرانسویان به این نوع موسیقی که جنبه آیینی دارد، نام «سنتی» اطلاق کردند. در واقع برای آنان کلمه «سنتی» درست است، اما برای ما خیر. در واقع موسیقی دستگاهی، موسیقی رسمی ما ایرانیان است؛ مانند زبان فارسی. نواحی، محلات و اقوام مختلفی وجود دارند که هرکدام موسیقی خاص خود را دارند؛ کردی، آذربایجان، بلوچ، مازندران و غیره. موسیقی دستگاهی و ردیفی شامل دستگاه‌های مختلف مثل ماهور و همایون و گوشه‌های گوناگونی همچون زابل و غیره است.

ارتش جمهوری اسلامی ایران

مطابق اصل ۱۴۳ قانون اساسی، ارتش جمهوری اسلامی ایران پاسداری از استقلال و تمامیت ارضی و نظام جمهوری اسلامی کشور را بر عهده دارد. بنابراین «حفظ تمامیت ارضی» از اهداف نظامی تشکیل ارتش است؛ و قطعا حفظ «تمامیت ارضی» کشور بدون حفظ آنچه در آن است ــ نظیر زبان، فرهنگ، محیط‌زیست و طبیعت، موسیقی و ... ــ امری غیرممکن به نظر می‌رسد.

ارتش جمهوری اسلامی ایران (آجا) یکی از بزرگ‌ترین سازمان‌های کشور است و در ابعاد گوناگون نظامی، سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی، زمینه اعتلای قدرت ملی را فراهم می‌آورد. نقش ارتش در سیاست، نقشی مستقیم نیست و نباید بیش از این گسترش یابد؛ این بهترین راهبرد برای حفظ ارتش و دور نگه‌داشتن آن از قیل‌وقال‌های ناپایدار سیاسی است. معیار نهایی قدرت ملی، توانمندی نظامی است. در واقع ایفای نقش نظامی، وظیفه ذاتی و اصلی آجا است و سایر نقش‌ها، نقش‌های جانبی و فرعی هستند. نقش آجا در مؤلفه نرم قدرت ملی بسیار حائز اهمیت است، اما به نظر می‌رسد تا تأثیرگذاری مطلوب فاصله زیادی دارد (نیازمند، ۱۴۰۰: ۵). البته اعتقاد بر این است که ارتش نقش فعال و مؤثری در حوزه پدیده‌ها و مسائلی ایفا کند که در حفظ تمامیت ارضی کشور دخیل هستند. این حوزه‌ها می‌توانند شامل همه ابعاد سیاسی، اقتصادی، اجتماعی، فرهنگی و ... باشند.

نقش ارتش در اقتدار فرهنگی ایران به قرار زیر است (جهان‌تاب، ۱۳۸۵: ۴۰):

الف) نقش ارتش در خصوص مؤلفه‌های فرهنگی اقتدار ملی بر اساس قانون اساسی: در مؤلفه دین (شاخص‌های یکتاپرستی و حاکمیت الهی) و در مؤلفه هویت ملی (شاخص تمامیت ارضی)؛

ب) نقش ارتش در خصوص مؤلفه‌های فرهنگی اقتدار ملی طبق قانون ارتش: در مؤلفه هویت ملی (شاخص تمامیت ارضی)؛

پ) مهم‌ترین نقش ارتش در خصوص مؤلفه‌های فرهنگی اقتدار ملی بر اساس قانون اساسی و قانون ارتش: در مؤلفه هویت ملی (شاخص تمامیت ارضی).

روش تحقیق

این پژوهش از نظر هدف، بنیادی و از نظر ماهیت، تحلیلی-توصیفی است. روش تحقیق به کار گرفته شده، کیفی است که با توجه به ماهیت اکتشافی و تفسیری موضوع پژوهش ــ بررسی نقش نهادی مانند ارتش در حوزه فرهنگ ــ مناسب‌ترین رویکرد به شمار می‌رود. روش گردآوری داده‌ها به صورت کتابخانه‌ای و اسنادی و از طریق مطالعه منابع ثانویه انجام شده است. منابع اصلی عبارتند از: مقالات علمی پژوهشی معتبر،

کتب تخصصی، نشریات مرتبط با حوزه موسیقی و امنیت ملی، وب‌سایت‌های رسمی نهادهای فرهنگی و نظامی، و همچنین اسناد بالادستی در حوزه فرهنگ و امنیت. انتخاب این روش به دلیل دسترسی به ادبیات گسترده و زمینه‌های نظری موجود و نیز امکان تحلیل محتوای عمیق متون مرتبط بوده است. روش تحلیل داده‌ها با استفاده از تکنیک تحلیل محتوای کیفی و با رویکرد تفسیری صورت پذیرفته است. در این فرآیند، پس از گردآوری متون، مفاهیم کلیدی، مضامین و ارتباطات بین‌متنی استخراج و دسته‌بندی شدند. این داده‌ها با تأکید بر مفاهیم سرمایه فرهنگی تحلیل شدند تا به پرسش اصلی پژوهش پاسخ داده شود.

در پایان، با توجه به ملاحظات روش‌شناختی و اتکای پژوهش به منابع ثانویه، آگاهی از محدودیت‌هایی مانند امکان سوگیری در متون منتشرشده یا در دسترس نبودن برخی اسناد داخلی ضروری است. برای افزایش اعتبار پژوهش، سعی شده است معیار تنوع منابع و تطبیق مستمر داده‌ها با چارچوب نظری مدنظر قرار گیرد.

یافته‌ها

پیش از ورود به بحث امنیت ملی، تمامیت ارضی و حفظ آن توسط ارتش، باید به مباحثی توجه نمود که در صورت نادیده گرفتن آن‌ها، احتمال دارد در آینده تهدیدات امنیتی و نظامی در سایه این سهل‌انگاری‌ها تشدید شود و اقدامات نظامی در زمان بروز جنگ، تهدیدات نظامی یا جدایی‌طلبی، از قدرت و توان مقابله کمتری برخوردار باشند. بنابراین امروز باید به نقش و جایگاه ارتش در راستای مأموریت حفظ تمامیت ارضی توجه کرد و از امکانات و توانمندی‌های موجود بهره‌برداری نمود. مهم‌ترین دلایلی که می‌توان برای حضور ارتش در خصوص عنصر فرهنگی موسیقی در حوزه اقتدار فرهنگی قائل شد، در ادامه ذکر خواهد شد.

۱. نفوذ موسیقی غربی در فرهنگ موسیقایی ایران

نخستین نشانه‌های استفاده از موسیقی غربی متعلق به دوره صفویه است. در این دوره، برخی از سازهای غربی از طرف پادشاهان اروپایی به عنوان هدیه به دربار صفوی ارسال شد (سپنتا، ۱۳۶۹: ۳۵). البته سیاست‌های فرهنگی شاهان صفوی، به‌ویژه شاه عباس اول، نیز در ورود موسیقی غربی به ایران بی‌تأثیر نبود (لعل شاطری و وکیلی، ۱۳۹۲: ۷۴). نفوذ موسیقی غربی به فرهنگ موسیقایی ایران از دوره قاجار و با واسطه موسیقی نظامی آغاز شد. واژه «نفوذ» در اینجا به معنای اصلی و اولیه آن است و به معنای «تأثیر» نیست. در واقع، به نظر می‌رسد موسیقی غربی حقیقتا، بسیار پیش از آن که بر فرهنگ شنیداری ایرانیان یا بر ساختارهای موسیقی ایرانی تأثیر بگذارد، ابتدا به طریقی که به هیچ روی صرفا موسیقایی نبود، به فرهنگ عمومی ایرانی و تا حدودی به فرهنگ موسیقایی کشور نفوذ کرد (فاطمی، ۱۳۹۳: ۶).

تا دوره قاجار، فرهنگ شنیداری موسیقی ایرانی ریشه در اصالت‌های فرهنگی-هنری خود داشته است؛ اما با ورود مدرنیته به ایران، این فرهنگ دچار گسست از معیارهای اصیل خود شد. منظور از معیار اصیل در حوزه موسیقی ایران، ارکانی همچون شعر، سازبندی، ساختار موسیقی و چیدمان نغمات است که ریشه در فرهنگ و هنر ایرانی دارند. مقصود از موسیقی ایرانی (کلاسیک، سنتی یا اصیل) موسیقی‌ای است که نمایانگر یک هویت موسیقایی واحد و معیاری برای شناسایی موسیقی کشور باشد (میرزایی و شاهرودی، ۱۴۰۲: ۱۳۳).

موسیقی غربی از راه موسیقی نظامی و در پی نوگرایی در قشون ایران، در زمان فتحعلی‌شاه به کشور نفوذ کرد. پیشگام این نوگرایی، که در حقیقت باید محمل نفوذ موسیقی غربی، یعنی سپاه کشور را بر اساس الگوی اروپایی تغییر دهد، در دوره قاجار ظهور یافت (فاطمی، ۱۳۹۳: ۶). با تأسیس شعبه موسیقی در مدرسه دارالفنون و همچنین ورود استادان و موسیقیدانان اروپایی برای تدریس موسیقی به ایران، زمینه ترویج این موسیقی فراهم شد (کثیری و شمس، ۱۴۰۰).

موسیقی کلاسیک ایران پس از تأسیس شعبه موسیقی دارالفنون، که مدخلی برای حضور موسیقی غربی در ایران معاصر بود، دستخوش تحولات گوناگونی شد. شکل‌گیری جریان‌های مختلف در حیات موسیقایی ایران از جمله پیامدهای ورود تجددگرایی و تصادم آن با موسیقی ایرانی بود (مختاری و آزاده‌فر، ۱۴۰۰: ۶۹). غربی‌سازی نظام و موسیقی نظامی، یک نقطه عطف در حیات فرهنگی کشور به شمار می‌رود. تصور اینکه در این دوره، ایرانیان با احساس خودکم‌بینی مجذوب فرهنگ غرب شدند و بی‌تأمل به جذب فرهنگ اروپایی پرداختند، با واقعیت تطابق ندارد؛ به‌ویژه در مورد موسیقی که مانع بزرگی به نام «ناشنوایی فرهنگی» بر سر راه این جاذبه فرضی وجود داشت (فاطمی، ۱۳۹۳: ۶). می‌توان اذعان کرد که نفوذ و گسترش موسیقی غربی در دوره قاجار و بعد از آن، بر نحوه تفکر درباره موسیقی و بر فرهنگ موسیقایی و شنیداری کشور نیز بی‌تأثیر نبوده است.

۲. تغییر سبک زندگی نوجوانان و جوانان ایرانی

رابرتز و فاگان (Roberts & Fagan, 1999) شواهدی ارائه می‌کنند مبنی بر اینکه از فروپاشی کشورهای کمونیستی، جوانان اروپای شرقی از گوش دادن به موسیقی غربی برای مقاومت و حفظ هویت خود در برابر دولت استفاده می‌کردند. از سوی دیگر، در زمانه‌ای که پایگاه‌های منزلتی، که اغلب بر اساس جایگاه شغلی تعریف می‌شوند، دچار سستی شده‌اند، سبک‌های زندگی می‌توانند با ارائه نمادهایی، زمینه ظهور عوامل متمایزکننده و مرز میان «ما و آن‌ها» را به کنشگران عطا کنند؛ نمادهایی که به خاطر ویژگی بیانگرانه‌شان خصلتی سطحی دارند و برای فهم آن‌ها به تأمل زیادی نیاز نیست (کفاشی و همکاران، ۱۳۸۹: ۱۱۹). به این ترتیب سبک زندگی، علاوه بر فراهم آوردن امکان ارتباط اجتماعی، زمینه را برای استقلال فرد مهیا می‌کند (افشاریان و سعدی‌پور، ۱۳۹۵: ۸۹).

موسیقی در ایجاد سرمایه فرهنگی، کسب لذت و کسب هویت نقش دارد (شوکر، ۱۳۸۴). اهمیت آن در زندگی انسان مدرن بسیار است و ترجیحات موسیقایی فرد می‌تواند نقش عمده‌ای در کسب سرمایه فرهنگی و هویت فرد بر عهده گیرد. ازاین‌رو می‌توان گفت که موسیقی در زندگی روزمره مدرن همچون نوعی پس‌زمینه در کنه تمام کنش‌های افراد وجود دارد (افشاریان و سعدی‌پور، ۱۳۹۵: ۸۹)؛ در حالی که گوش دادن به آن در موقعیت‌ها و فعالیت‌های مختلف به شدت گسترش یافته است (محمدپور و همکاران، ۱۳۹۲)؛ به گونه‌ای که مصرف موسیقی به بخش مهمی از زندگی جوامع انسانی تبدیل شده است (Larsen et al., 2013).

شوارتز و فوتس (Shwartz & Fouts, 2004) در مورد اهمیت موسیقی در زندگی نوجوانان و جوانان می‌نویسند: موسیقی در زندگی شخصی و اجتماعی نوجوانان از اهمیت زیادی برخوردار است. آن‌ها در حالی که در وسیله نقلیه‌شان نشسته‌اند و در خیابان‌ها گشت می‌زنند، صدای ساب‌ووفر ماشین‌شان را بلند می‌کنند. ۲۵۰۰۰ صندلی استادیوم کنسرت‌ها در یک دقیقه فروخته می‌شود. میلیون‌ها دلار هر ساله صرف خرید نوارهای ضبط‌شده و دیسک‌های فشرده می‌شود. نوجوانان بین کلاس‌های هفتم و دوازدهم بالغ بر ۱۰۰۰۰ ساعت از وقتشان را صرف شنیدن موسیقی می‌کنند که برابر با وقتی است که در کلاس صرف می‌کنند تا از دبیرستان فارغ‌التحصیل شوند. بنابراین اهمیت موسیقی در زندگی جوانان به گونه‌ای است که آنان برای برآورده کردن نیازهای ویژه اجتماعی، عاطفی و خودشکوفاگرشان از آن استفاده می‌کنند (افشاریان و سعدی‌پور، ۱۳۹۵: ۸۹).

شوکر (۱۳۸۴) در پژوهشی که درباره اهمیت موسیقی در زندگی جوانان و نوجوانان بر روی جوانان نیوزیلند انجام داد، نشان داد که «گوش دادن به موسیقی به جذاب‌ترین فعالیت تفریحی دانش‌آموزان متوسطه و به‌خصوص دختران ۱۶ تا ۲۴ ساله تبدیل شده است. موسیقی برای آن‌ها چیزی بیش از صرف وقت است. موسیقی حالت روحی آن‌ها را تشدید می‌کند، شعارهای آن‌ها را شکل می‌دهد و بر محافظه‌کاری آن‌ها غلبه می‌کند» (افشاریان و سعدی‌پور، ۱۳۹۵: ۹۰).

پژوهش‌هایی نیز وجود دارند که نشان می‌دهند حجم زیادی از موسیقی مورد علاقه جوانان از سوی افرادی آفریده می‌شود که از لحاظ سنی به آنان نزدیک‌ترند و با ارزش‌های جامعه بزرگسال بیگانه یا مخالف‌اند؛ بنابراین قابل تصور است که این تولیدکنندگان عناصر وحدت‌بخش فرهنگ نوجوانان از احترام زیادی در نزد آنان برخوردار باشند. این هنرمندان که آثارشان بیشتر از طریق رسانه‌ها در دسترس تحسین‌کنندگان قرار می‌گیرد، در اغلب موارد برای جوانان علاقه‌مند به بت تبدیل می‌شوند (Wells & Tokinoya, 1998).

شیوع مصرف انواع موسیقی و مجادلات پیرامون این شیوه مصرف، اهمیت موضوع را دوچندان می‌کند. مواجهه با جهانی‌شدن و الگوها و سبک‌های مختلف موسیقی نیز بر اهمیت موضوع می‌افزاید. رواج انواع موسیقی داخلی و خارجی و تزریق موسیقی غربی به این فضای مصرف نشان می‌دهد که موسیقی وجهی از هویت و مصرف نمادین جوانان ایرانی است (افشاریان و سعدی‌پور، ۱۳۹۵: ۹۰).

۳. تغییر ذائقه موسیقایی نوجوانان و جوانان ایرانی

موج کره‌ای یا «هالیوو» ابتدا در کشورهای همسایه کره جنوبی رونق یافت. موج کره‌ای پس از رشد و رونق در منطقه شرق آسیا، به‌تدریج به کشورهای خاورمیانه، اروپا، آمریکای لاتین و آمریکای شمالی تسری یافت (ذکایی و عزیزی همدانی، ۱۳۹۴: ۸۱). مقصود از موج کره‌ای، گسترش اقبال به تولیدات رسانه‌ای و فرهنگ عامه‌پسند کره جنوبی است که در زبان کره‌ای از آن به «هالیوو» یاد می‌شود. این اقبال در نتیجه راهبرد دولت–صنعتی طراحی‌شده، به منظور صدور تولیدات صنعت سرگرمی کره به بازارهای آسیایی و با هدف دستیابی به سود اقتصادی رخ داد. به عبارت دیگر، اقتصاد در گسترش این پدیده نقش اساسی داشته است. ویژگی مهم جریان فراملی و ترامللی موج کره‌ای، مشارکت فعال دولت کره جنوبی در تأسیس و بهره‌برداری از صنایع خلاق به عنوان ابزار پیشرفت اقتصادی و سیاسی بوده است (بیچرانلو و اقبالی، ۱۳۹۹: ۳).

در سال‌های اخیر، بسیاری از کشورهای جهان در شبکه‌های ملی خود اقدام به پخش درام‌های کره‌ای کرده‌اند. به عنوان نمونه، در میان درام‌های کره‌ای موفق، درام تاریخی یانگوم)یا جواهری در قصر (و درام عاشقانه وینتر سوناتا مخاطبان قابل توجهی خارج از شرق آسیا به دست آورده‌اند و این دو درام به ترتیب به ۸۷ و ۲۰ کشور جهان صادر شده‌اند (Tuk, 2012: 17؛ به نقل از ذکایی و عزیزی همدانی، ۱۳۹۴: ۸۱).

نتایج پژوهش خیامی و بادین‌فکر (۱۴۰۱: ۲۲۵) نشان می‌دهد که گروه موسیقی کره‌ای «اکسو» در ساخت سبک زندگی جوانان اثر کرده و در چهار مؤلفه اوقات فراغت، اولویت مصرف فرهنگی، اهمیت ورزش و تناسب اندام، و الگوبرداری در اخلاقیات، مجموعه‌ای متنوع از معانی را ایجاد نموده است.

تب طرفداری از فرهنگ کره‌ای در میان جوانان ایرانی نیز در سال‌های اخیر شتاب قابل توجهی داشته است. افزون بر طرفداران درام‌های کره‌ای که صرفا از صدا و سیمای ملی پخش می‌شوند و گاهی میزان قابل توجهی مخاطب جلب می‌کنند، آمارها نشان می‌دهد که جومونگ با ۸۵ درصد مخاطب و جواهری در قصر با ۵۷ درصد مخاطب روبه‌رو بوده‌اند (کی. او. اس. آی. اس، ۲۰۱۱: ۲۹). طرفداری از پاپ و درام کره‌ای در چند سال اخیر در فضای وبلاگ‌ها و سایت‌های فارسی و در میان کاربران ایرانی در شبکه‌های اجتماعی نیز رشد قابل توجهی داشته است. سایت‌ها و وبلاگ‌هایی که به طور معمول به فعالیت‌های متفاوت و متنوعی می‌پردازند؛ از جمله بازگویی اخبار ستاره‌ها، گذاشتن تصاویر، نوشتن درام‌های تخیلی (فن‌فیکشن)، قرار دادن لینک دانلود موسیقی، ویدئوها و سریال‌ها، تهیه زیرنویس فارسی برای انواع محصولات صوتی و تصویری، تهیه ویدئوهای ویرایش‌شده برای تولد ستاره‌ها، و گاهی مسابقه و نظرسنجی در زمینه پاپ و درام کره‌ای. بازدید روزانه از این سایت‌ها و وبلاگ‌ها طی سال‌های اخیر رشد قابل توجهی داشته است؛ به نحوی که وبلاگ‌های فارسی مربوط به یک گروه پاپ کره‌ای گاه بازدیدهای روزانه بالای ۱۰۰۰ نفر را نیز تجربه می‌کنند. بسیاری از این وبلاگ‌ها ماهانه گاهی سه تا ده هزار بازدیدکننده دارند. اگرچه شمارش و بررسی بلاگ‌های طرفداری به عنوان مهم‌ترین و اصلی‌ترین فضاهایی که طرفداران ایرانی در اینترنت به فعالیت می‌پردازند کاری دشوار به نظر می‌رسد، اما بر اساس مشاهدات و گفتگو با برخی از این وبلاگ‌نویسان، تعداد آن‌ها به صدها نفر می‌رسد (ذکایی و عزیزی همدانی، ۱۳۹۴: ۸۲). در جامعه ایران، متغیرهای متعددی نظیر گروه‌های مرجع، ساز منتخب فرد، گروه همسالان، تأثیرات بصری (جذابیت موزیک‌ویدئو برای مخاطب)، شخصیت خواننده و دانش موسیقایی، ذائقه موسیقایی افراد را تحت تأثیر قرار می‌دهند (زنجانی‌زاده اعزازی و همکاران، ۱۳۹۱: ۶۵).

جدول۱: اخبار پیرامون موسیقی کره‌ای در خبرگزاری‌های ایران

خبر	سال	منبع خبری
پاپ کره‌ای یا کی-پاپ[1]؛ این روزها به یکی از محبوب‌ترین موسیقی‌های نسل نوجوان و دانش‌آموزی ایران بدل شد. نتایج نشان داد که ۷۰ درصد از کسانی که کی-پاپ را دنبال می‌کردند سن ۱۵ تا ۲۰ سال داشتند.	۱۴۰۱	ایسنا، ۱۴۰۱۰۹۳۰۲۰۸۷۱ isna.ir/xdMZ74
موسیقی کره‌ای توانسته قلب بسیاری از دختران جوانمان را تسخیر کند برای اینکه دختران جوان علاقه بسیار زیادی به کاراکترها و آیدول‌های پسر دارند. آیدول‌هایی که کاملا از نظر ظاهری متفاوت هستند با پسران و مردان ایرانی و غالب ظاهر و چهره این آیدول‌ها چهره‌هایی ملیح و کاملا زیبا هست که فکت‌های مردانه ندارد.	۱۴۰۲	خبرگزاری حوزوی رسا ۳۵۲۹۷۵
این روزها با موجی از علاقمندی گروه‌های سنی نوجوان به موسیقی و سریال‌های کره‌ای مواجه هستیم.	۱۴۰۰	خبرگزاری ایرنا، ۸۴۶۴۰۶۷۵ www.irna.ir/xjHsgK
دیدن سئول و حرف زدن به زبان مردم کره جنوبی، آرزوی روز و شب بسیاری از نوجوانان ایرانی است. از اواسط دهۀ ۸۰ بود که پای سریال‌های کره‌ای با فیلم جواهری در قصر به خانه ایرانی‌ها باز شد و در گذر زمان با اضافه شدن موسیقی کره‌ای به لیست علاقه‌مندان این فرهنگ، افزایش جمعیت عشاق زبان کره‌ای با جهش عجیبی روبه‌رو شد؛ تا جایی که بسیاری از نوجوان‌ها، بیان چند جمله ساده کره‌ای و نوشتن نام خود به این زبان را یک کار ساده و بدیهی می‌دانند[2].	۱۴۰۳	افکارنیوز، ۱۲۵۰۴۴۸
با ورود سریال‌های کره‌ای به کانون خانواده‌های ایرانی و موضوع و جذابیت آنها کم‌کم گرایش جوانان به ویژه دختران به موسیقی کره‌ای هم پر رنگ شد به نحوی که با وجود اینکه جوانان ایرانی شاید در گام اول معنای آن را ندانند اما به دلیل جذابیت‌های این نوع موسیقی به دنبال یادگیری زبان کره‌ای و ترجمه این اشعار هم می‌روند[3].	۱۴۰۰	خبرگزاری فارس

خبرگزاری ایسنا (۱۴۰۱) گزارش نموده است که موضوع تغییر ذائقه موسیقایی نوجوانان ایرانی به کی‌پاپ، ابتدا از صداوسیما آغاز شد؛ زمانی که سریال‌های کره‌ای پخش می‌شدند و بخش قابل توجهی از جمعیت کشور بیننده این سریال‌ها بودند. همین حالا نیز در میان نسل‌های مختلف، جومونگ و یانگوم چهره‌هایی شناخته‌شده هستند. این مسئله باعث شد که فرهنگ کره برای جامعه ایرانی شناخته‌تر شود؛ به همین دلیل مسیر هموارتری برای ورود کی‌پاپ و حتی آداب کره جنوبی به کشور فراهم گشت و به‌راحتی توانست جای خود را باز کند، به گونه‌ای که اکنون یکی از پرطرفدارترین سبک‌های موسیقی در میان نسل جوان ما همین گروه‌های کی‌پاپ هستند.

[1] K-pop
[2] https://www.afkarnews.com/fa/tiny/news-1250448
[3] https://farsnews.ir/My_Farsnews/1617415431000673141

۴. ثبت میراث ناملموس موسیقی ایرانی به نام کشورهای دیگر

میراث ناملموس یکی از مهم‌ترین حوزه‌های فرهنگی کشورها است و هر کشوری برای نگهداشت هویت و ریشه‌های تاریخی خود، سعی در ثبت آن‌ها در سازمان بین‌المللی یونسکو می‌نماید. میراث فرهنگی ناملموس عبارت است از رسوم، نمایش‌ها، اصطلاحات، دانش، مهارت‌ها و نیز وسایل، اشیا، مصنوعات دستی و فضاهای فرهنگی مرتبط با آن‌ها که جوامع، گروه‌ها و در برخی موارد افراد، آن‌ها را به عنوان بخشی از میراث فرهنگی خود می‌شناسند و از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌کنند. این میراث بیشتر از آنکه به مکانی خاص تعلق داشته باشد، وابسته به جوامع زنده و کاربست آن‌ها در زندگی روزانه است. اما به هر حال، مانند هر پدیده دیگر، دارای مبدأ است و در جایی متولد می‌شود؛ ولی به واسطه سیر اتفاقات و برخورد با فرهنگ‌ها، اقلیم‌ها و رویدادهای مختلف در طول زمان و تاریخ، زادگاه‌های متفاوت و اشکال جدیدی پیدا می‌کند.

درج عناوین میراث ناملموس در فهرست میراث معنوی یونسکو، اقدامی حفاظتی برای شناسایی، معرفی و حفاظت از میراث ناملموس با ارزش جهانی و ملی به حساب می‌آید و طبق روالی که یونسکو در پیش گرفته است، این ثبت به معنای مالکیت یک کشور نسبت به میراثی خاص نیست. در شرایط حاضر و مبتنی بر فرایندهای اجرایی ثبت جهانی، حتی اگر میراث فرهنگی ناملموسی در کشوری خاص زاده شده باشد و تمامی مردم جهان نسبت به اصلیت آن آگاه باشند، ثبت جهانی این میراث دلیلی بر مالکیت آن کشور خاص به شمار نمی‌آید؛ چراکه میراث ناملموس مقوله‌ای سیال، متغیر و در حال جابه‌جایی است و زنده بودن و استمرار حیات آن در جهانی که نوگرایی همه چیز را یکدست کرده است، اهمیت دارد.

جدول۲: ثبت میراث ناملموس موسیقی ایرانی به نام کشورهای دیگر

نام میراث	سال ثبت	نام کشور	خبر	منبع خبر
ساز «تار»	۱۳۹۱ ۲۰۱۲	کشور آذربایجان	ساز «تار» به نام کشور آذربایجان در یونسکو به ثبت رسید. این خبری است که از نشست اخیرکمیسیون میراث معنوی یونسکو در پاریس منتشر شد. براین اساس، روش‌های سنتی در ساخت و همچنین روش‌های نوازندگی و اجرای ساز تار به نام کشور آذربایجان ثبت شده است. خبرگزاری میراث فرهنگی با اعلام این خبر به نقل از سایت یونسکو نوشت: پرونده روش‌های سنتی در ساخت تار ونحوه نوازندگی و اجرای آن‌که از سوی کشور آذربایجان معرفی شده بود، درنشست اخیر کمیسیون میراث معنوی یونسکو ثبت شد.	همشهری آنلاین[4]
عاشیق لار	۱۳۹۲	کشور آذربایجان	«عاشیق لار» در یونسکو به نام جمهوري آذربایجان ثبت شد پرونده‌ي ایران روي دستش مي‌ماند؟ کم‌توجهي به وضعیت میراث مشترك ما با کشورهاي محدوده‌ي ایران فرهنگي و کند عمل کردن مسؤولان براي ثبت آن‌ها در فهرست میراث معنوي و ناملموس کشور، سبب شد جمهوري آذربایجان در اجلاس میراث ناملموس یونسکو که در امارات برگزار شده بود، پرونده‌ي «عاشیق لار» را ثبت کند.	ایسنا[5]
رقص سماع	۲۰۰۵	کشور ترکیه	در سال ۲۰۰۵ میلادي «رقص سماع» در فهرست میراث ناملموس یونسکو به نام کشور ترکیه ثبت شد.	ایسنا[6]
ردیف‌های آذربایجان	۱۳۹۱	کشور آذربایجان	بسیاری از مقام‌های موسیقی آذربایجان که متعلق به آذری زبان‌های ایران است متاسفانه در طول سال‌های متمادی به دلیل کم توجهی به دست فراموشی سپرده شد و امروز شاهدیم این مقام‌ها را جمهوری آذربایجان ثبت و به نام خود ضبط کرده است.	مهر[7]
ساز عود	۱۴۰۱	ایران و سوریه	«مهارت ساختن و نواختن عود» به طور مشترک به نام ایران و سوریه در یونسکو ثبت شد.	ایسنا[8]
ساختن و نواختن کمانچه	۱۳۹۶ ۲۰۱۷	ایران و کشور آذربایجان	پرونده‌ی مهارت ساختن و نواختن کمانچه، مشترک با جمهوری آذربایجان که از مراحل ارزیابی فنی برای ثبت در فهرست معرف عناصر میراث ناملموس یونسکو عبور کرده بود با اکثریت آرا مورد تأیید اعضای کمیته میراث جهانی ناملموس قرار گرفت.	پایگاه خبری یافته

4 :همشهری آنلاین، ۱۹۳۵۹۷- hamshahrionline.ir/x3FDY

5 :ایسنا، ۸۸۰۷-۱۲۲۸۱۰/۰۰۴۴۸ - isna.ir/xg29L

6 :ایسنا، ۸۸۰۷-۱۲۲۸۱۰/۰۰۴۴۸ - isna.ir/xg29L

7 :مهر، ۱۶۰۳۱۱۳ - mehrnews.com/xhDHC

8 :ایسنا، ۱۴۰۱۰۹۰۹۰۶۲۹۱ - isna.ir/xdMRNH

اما ثبت میراث فرهنگی ناملموس در فهرست یونسکو، پیامدهای جانبی مطلوب و کارکردهای متعدد هویتی و اقتصادی برای کشورها دارد که موجب رقابت شدید و گاه شرارت‌بار در ثبت میراث فرهنگی ناملموس شده است. برخی کشورهای تازه‌استقلال‌یافته یا دارای تاریخ و قدمت کمتر، از طریق ثبت آثاری که در سایر کشورها نیز زنده و موجود است (چه به صورت مستقل برای اولین بار و چه برای چندمین بار با تغییر عناوین پرونده‌های ثبت‌شده سایر کشورها)، به دنبال کسب هویت و انتساب اصالت به خود هستند. این عمل با افزایش تعداد آثار ثبت‌شده جهانی این کشورها همراه است که به بالا رفتن رتبه رقابتی آن‌ها در بازار گردشگری جهان می‌انجامد و تأثیر آن بر جذب گردشگر ورودی غیرقابل انکار است.

کشور آذربایجان و سایر کشورهای منطقه سعی دارند تا با ثبت میراث ناملموس ایرانی به نام خود، هویتی چندین‌هزارساله برای کشور تازه‌تأسیس‌شده خود ایجاد کنند. این در حالی است که بخش وسیعی از این کشور در قرون گذشته جزئی از خاک ایران بوده است. تاراج میراث فرهنگی ایران می‌تواند در درازمدت برای امنیت فرهنگی کشور و هویت ایرانی اثر نامطلوبی در پی داشته باشد. بنابراین توجه جدی به مقوله میراث فرهنگی ملموس و ناملموس، جزئی از مفهوم تمامیت ارضی کشور قابل تعمیم است.

۵. جذاب‌سازی موسیقی دستگاهی

از عوامل جذابیت موسیقی می‌توان به اجرای گروهی، تلفیق رقص با آواز و ستاره‌سازی اشاره کرد. بنابراین در فراگیرسازی موسیقی دستگاهی، توجه به این خصوصیات لازم و ضروری است. البته در کنار این موارد باید به نوآوری، تغییر، خلاقیت و عامه‌پسندسازی نیز توجه کرد.

الف) اجرای گروهی: یکی از جذابیت‌های موسیقی‌های فراگیر و عامه‌پسند، خصوصیت اجرای گروهی است. بنابراین، تغییر تمرکز از روش تک‌خوانی به اجرای گروهی، به عامه‌پسندی آن کمک فراوانی می‌کند.

ب) نادیده‌انگاری حرکات بدنی و موسیقی (آواز): بخش دیداری و زیبایی بصری بسیار جذاب است و عنصر مهمی در ترویج موسیقی و فراگیری آن در سایه تلفیق و اجرای هم‌زمان آواز با حرکات بدنی به شمار می‌رود. جذابیت و زیبایی بصری به‌قدری اهمیت دارد که بسیاری از خوانندگان موسیقی‌های پاپ یا عامه‌پسند، برای رسیدن به این مطلوب، تلاش‌های مختلف و ایده‌پردازی‌های جدیدی انجام می‌دهند. این زیبایی بصری در حرکات بدنی و همراه‌سازی رقص سنتی و محلی امکان‌پذیر است. نادیده گرفتن تلفیق این دو عنصر (رقص و آواز) مانع از فراگیر شدن موسیقی‌های دستگاهی در ایران شده است.

پ) ستاره‌سازی: ستاره‌سازی به عنوان یک سازوکار مؤثر و فراپدیده اجتماعی و فرهنگی، نقشی انکارناپذیر در جذب مخاطب و رونق بخشیدن به یک سبک موسیقی دارد. این موضوع در موفقیت جریان‌هایی مانند کی‌پاپ که بر پرورش نظام‌مند و همه‌جانبه هنرمندان تمرکز دارد، به وضوح مشاهده می‌شود. برای بهره‌گیری از این ظرفیت در احیای موسیقی دستگاهی ایران، می‌توان نهادهای آموزشی موجود ــ از جمله هنرستان‌ها، مدارس و کارگاه‌های تخصصی موسیقی ــ را به عنوان بستر اصلی تربیت نسل جدیدی از هنرمندان جامع‌نگر مورد توجه قرار داد. این نهادها می‌توانند با تکیه بر میراث غنی موسیقی ایرانی و در کنار آموزش فنون، به پرورش شخصیت هنری، جسارت اجرای صحنه‌ای و قابلیت ارتباط با مخاطب گسترده در هنرجویان بپردازند و بدین ترتیب نقش محوری در ایجاد چهره‌های شاخص و الهام‌بخش این عرصه ایفا کنند.

۶. حفظ هویت ملی

مؤلفه‌های هویت ملی در آرای صاحب‌نظران عبارتند از (آزاد ارمکی و وکیلی، ۱۳۹۲: ۹):

۱. سرزمین مشترک؛

۲. نژاد و ملیت مشترک؛

۳. فرهنگ و آداب و رسوم، خاطرات، باورها، سمبل‌ها، نمادها، عواطف و میراث فرهنگی مشترک؛

۴. نظام سیاسی و دولت؛

۵. تاریخ و پیشینه مشترک؛

۶. اقتصاد واحد و مشترک؛

۷. زبان مشترک؛

۸. هنر و ادبیات؛

۹. دین مشترک؛ و

۱۰. هویت جهانی‌شده و سیال.

مسئولیت حکومت‌های ملی آن است که از تهدیدهای مستقیم ناشی از خارج نسبت به بقای حکومت، نظام شهروندی و شیوه زندگی شهروندان خود ممانعت به عمل آورند (ماندل، ۱۳۸۰: ۲۵). توجه امنیت ملی در بعد عینی به فقدان تهدیدها نسبت به ارزش‌ها و در بعد ذهنی به

فقدان ترس از تهدید ارزش‌هاست (روشندل، ۱۳۷۴: ۱۲). در همین راستا و با عنایت به اهمیت موضوع، تهدیدات داخلی و خارجی متوجه هویت است و راهبردهای مقابله با آن‌ها شامل عوامل تقویت‌کننده هویت ملی و عوامل تضعیف‌کننده هویت ملی می‌شود (فرزندی، ۱۴۰۰).

عوامل تقویت‌کننده هویت ملی: دولت‌ها، ظرفیت‌های قانون اساسی جمهوری اسلامی ایران، آموزش و پرورش، زبان، برنامه‌ریزی زبانی، ادبیات فارسی، نقد ادبیات سیاسی و قومی، ارزش‌های مشترک فرهنگی و ... از مهم‌ترین عوامل تقویت‌کننده هویت ملی محسوب می‌شوند.

عوامل تضعیف‌کننده هویت ملی:

۱. وجود تعارض بین هویت ملی و هویت دینی؛
۲. تقویت هویت‌های منطقه‌ای، قومی، مذهبی، گروهی و زبانی در مقابل هویت دینی-ملی؛
۳. تضعیف هویت دینی؛
۴. تهاجم فرهنگی بیگانه؛
۵. اختلال در هویت‌یابی دینی و ملی نسل جوان.

راهکارهای تقویت هویت ملی:

۱. حمایت از انتشار کتب، نشریات و غیره در ارتباط با تقویت اتحاد ملی و معرفی مفاخر فرهنگی، علمی و تمدن ایرانی در سطح ملی و منطقه‌ای؛
۲. برخورد با نشریات و آثار آسیب‌زننده به وحدت ملی؛
۳. اختصاص بخشی از فضای نمایشگاه‌های کتاب، مطبوعات و غیره به موضوع اتحاد ملی و تجلیل از برگزیدگان عرصه‌های مختلف فرهنگی و هنری در همایش‌ها و جشنواره‌ها؛
۴. حمایت از رسانه‌های الکترونیکی (سایت، وبلاگ و ...) فعال در حوزه اتحاد ملی؛
۵. تجلیل از شخصیت‌ها، هنرمندان و فعالان عرصه فرهنگ و هنر ایرانی-اسلامی؛
۶. تولید و جذب آثار هنری اقوام مختلف برای نمایش از طریق رسانه‌های گوناگون؛
۷. حمایت از آیین‌های مختلف قومی و مذهبی.

این موارد از مهم‌ترین راهکارهای تقویت هویت ملی محسوب می‌شوند.

۷. نقش ارتش در مؤلفه فرهنگی قدرت ملی

قدرت ملی از تعامل میان مؤلفه‌های سیاسی، اقتصادی، فرهنگی-اجتماعی و نظامی (اعم از سخت و نرم) شکل می‌گیرد و مؤلفه فرهنگ، زیرساخت مؤلفه‌های دیگر قدرت ملی است. بی‌شک بالاترین و والاترین عنصری که در موجودیت هر جامعه نقش اساسی دارد، فرهنگ آن جامعه است. با انحراف فرهنگ، هر چند جامعه در ابعاد اقتصادی، سیاسی، صنعتی و نظامی قدرتمند باشد، میان‌تهی خواهد بود. استقلال و موجودیت هر جامعه از استقلال فرهنگ آن نشئت می‌گیرد. شناخت دقیق نقاط قوت و ضعف هر فرهنگی در مواجهه با تهدیدها و فرصت‌های پیش‌رو، نقشی حیاتی دارد (کریمی مله و دیگران، ۱۳۹۰: ۱۶۲).

اساسی‌ترین و مهم‌ترین مؤلفه‌های تأمین قدرت ملی نیز صبغه فرهنگی-اجتماعی دارند و ایجاد، تداوم و تحکیم این مؤلفه‌ها، تأمین‌کننده و ضامن قدرت ملی پایدار و فراگیر ارزیابی می‌شوند (نیازمند، ۱۴۰۰: ۱۰). پاسداشت تنوع فرهنگی بسیار ضروری است و ارتش بدون توجه به آن نمی‌تواند این اطمینان را داشته باشد که در اجرای حفظ تمامیت ارضی کشور موفق بوده یا خواهد بود. در پاسداشت تنوع فرهنگی ایران، راهبردهای زیر ضروری به نظر می‌آیند (امامی و اکبری خضری، ۱۴۰۳: ۱۱):

۱. پاسداشت تنوع و تقویت هم‌شناسی فرهنگی اقوام و نواحی فرهنگی مختلف ایران: بازنمایی حماسه‌ها و روایت‌های افتخارآمیز از شخصیت‌های برجسته اقوام مختلف، به‌ویژه تبیین سهم مفاخر قومی در افتخارآفرینی‌های ملی و حراست از مرزهای جغرافیایی و فرهنگی ایران؛ نظیر ورزش قهرمانی، دفاع مقدس، جنگ‌های تاریخی ایران، مبارزه با استعمار و غیره.

۲. تجلیل از مفاخر فرهنگی، چهره‌های ماندگار و شخصیت‌های تأثیرگذار محلی و ملی اقوام مختلف: تکریم شخصیت‌های برجسته و موفق و علمای اخلاقی و انقلابی اهل سنت در عرصه عمومی و ملی به عنوان نمادی از برادری و وحدت عملی اسلامی.

بحث

ارتش جمهوری اسلامی ایران با برخورداری از ظرفیت‌های گسترده فرهنگی، می‌تواند در حفظ و پاسداری از موسیقی ایرانی به عنوان سرمایه‌ای ملی، نقش محوری ایفا کند. وجود «گروه آموزش موسیقی» در قالب هنرستان تخصصی و ارائه «رشته موسیقی»، امکان ورود سازمانی و اثرگذاری در عرصه‌های مختلف فرهنگی، به‌ویژه موسیقی، را فراهم می‌آورد و می‌تواند جایگاه فنی و تخصصی ارتش را در این حوزه ارتقا دهد. از سوی دیگر، انجام موفقیت‌آمیز مأموریت حفاظت از تمامیت ارضی، موجب ایجاد آرامش و امنیت در مرزها می‌شود که خود بستری برای نشاط و پویایی اجتماعی فراهم می‌آورد. این شرایط به صورت غیرمستقیم نیز به حفظ، تقویت و گسترش موسیقی اقوام محلی کمک خواهد کرد.

موسیقی بومی ایران که از متن جامعه و پیشینه تاریخی مردم ایران برخاسته است، عامل انسجام و انطباق‌پذیری آن‌ها به شمار می‌رود و تضعیف آن، هویت و فرهنگ بومی جامعه را تهدید می‌کند (میرزمانی و همکاران، ۱۳۹۴: ۱۲). در مطالعه حاضر تلاش شد تا ارتباط بین مأموریت ارتش در راستای حفظ تمامیت ارضی کشور و وظیفه نگهبانی از موسیقی مقامی یا دستگاهی بررسی شود و راهکارهایی برای افزایش تعامل میان ارتش و موسیقی دستگاهی و بومی ایران ارائه گردد. به این منظور، الگوی شماره (۱) ترسیم شد.

مطابق با یافته‌های این پژوهش، ضرورت و مؤلفه‌های کلیدی حضور ارتش در راستای تحقق اقتدار فرهنگی ایران، از طریق حفاظت و نگهبانی از موسیقی دستگاهی به عنوان عنصری هویت‌ساز از فرهنگ ایرانی تبیین می‌شود. بر این اساس، ارتش جمهوری اسلامی ایران با درک عمیق از اهمیت مقوله فرهنگ و شناخت عناصر فرهنگ ملی، موظف است در قالب برنامه‌ریزی بلندمدت و طرح‌های جامع و کارشناسی‌شده، پاسداری و صیانت از تمامی مؤلفه‌های فرهنگی موجود در گستره ایران‌زمین را به عنوان مأموریت ذاتی خود تعریف کرده و برای حفظ و حراست از آن‌ها اقدام نماید. این ارتباط در قالب دیاگرام (۱) ارائه شده است.



شکل ۱: الگوی مفهومی حضور ارتش در حوزه‌ی اقتدار فرهنگی با نگهبانی از ارزش‌های عنصر فرهنگی موسیقی دستگاهی (منبع: مولف)

نتیجه‌گیری

با توجه به یافته‌های این پژوهش که در قالب هفت محور اصلی تدوین شده است، می‌توان نتیجه گرفت که موسیقی ایرانی به‌عنوان یکی از اجزای هویت‌ساز و اصیل فرهنگ ملی، در معرض چالش‌های جدی و چندبعدی قرار دارد. این چالش‌ها طیف گسترده‌ای را در بر می‌گیرد: از نفوذ تدریجی موسیقی غربی از دوران قاجار و تغییر ذائقه نسل جوان تحت تأثیر جریان‌های فرهنگی فراملی مانند موج کره‌ای گرفته، تا ثبت بخشی از میراث ناملموس موسیقی ایران به نام کشورهای همسایه و کمرنگ‌شدن جلوه‌های جذاب‌کننده موسیقی دستگاهی در میان عموم. این روندها بر سلیقه موسیقایی، هویت ملی و قدرت فرهنگی ایران تأثیرگذار بوده و غفلت از آن‌ها می‌تواند به تضعیف انسجام فرهنگی بینجامد. در این میان، نقش و جایگاه ارتش جمهوری اسلامی ایران در حراست و پاسداری از فرهنگ، به‌ویژه هنر و موسیقی نواحی، بسیار مهم و اساسی است.

ارتش به‌عنوان نهادی که مأموریت صیانت از تمامیت ارضی و امنیت ملی را بر عهده دارد، می‌تواند با درک عمیق از ارتباط ناگسستنی «امنیت» و «فرهنگ»، حراست از موسیقی اصیل ایرانی را جزئی از مأموریت ذاتی خود تعریف کند. از پیشنهادات پژوهش آن است که با توجه به ظرفیت‌های موجود در ارتش مانند «هنرستان‌های تخصصی موسیقی» و امکان برنامه‌ریزی بلندمدت، این نهاد می‌تواند در مقابله با تهاجم فرهنگی، احیای جذابیت موسیقی دستگاهی، جلوگیری از ثبت‌های غیرمنصفانه میراث مشترک، و در نهایت در تقویت هویت ملی و اقتدار فرهنگی ایران ایفای نقش نماید. بر این اساس، حضور فعال و برنامه‌ریزی‌شده ارتش در عرصه فرهنگی ــ نه به‌عنوان نقشی جایگزین، بلکه به مثابه پشتیبان و محافظ سرمایه‌های فرهنگی ملی ــ می‌تواند ضمن کمک به خنثی‌سازی تهدیدهای فراروی موسیقی ایرانی، به تقویت مؤلفه فرهنگی قدرت ملی بینجامد. این رویکرد، همسو با مأموریت حفاظت از مرزهای جغرافیایی و در راستای پاسداری از «مرزهای هویتی» ایران خواهد بود.

پیشنهاد می‌شود ارتش با استفاده از «هنرستان موسیقی» و دانشگاه‌های خود، اقدام‌های زیر را در راستای توسعه و ایجاد فهم مشترک در سازمان انجام دهد:

۱. آسیب‌شناسی موسیقی ایران (خطرات، نگرانی‌ها، فرصت‌ها، تهدیدات و ...) با حضور اندیشمندان نظامی و غیرنظامی؛

۲. حضور موسیقی ارتش در مراسم‌های رسمی و غیررسمی بین‌المللی، ملی، استانی، منطقه‌ای و غیره؛

۳. آموزش موسیقی مقامی به هنرجویان دوره‌های مختلف ارتش، به‌ویژه دوره‌های عالی رسته‌ای؛

۴. تدوین سیاست‌ها، روش‌ها و برنامه‌های مناسب برای حضور و حمایت فرماندهان در سطوح مختلف از موسیقی مقامی در سطح ملی، استانی، منطقه‌ای و غیره؛

۵. ابراز نگرانی جدی ارتش از ثبت ارزش‌های فرهنگی به‌ویژه موسیقی توسط کشورهای دیگر به سازمان میراث فرهنگی کشور؛

۶. توجه جدی به سیاست‌های ارتش به منظور هویت‌سازی برای نوجوانان و جوانان ایرانی با استفاده از ارزش‌های اصیل و فرهنگ ایرانی؛

۷. نگاه عالمانه به حوزه نیازها و ذائقه نوجوانان و جوانان ایرانی و اتخاذ روش‌های جدید علمی و تربیتی و جایگزین‌سازی موسیقی کره‌ای و کشورهای غربی با موسیقی مقامی و اصیل ایرانی؛

۸. اتخاذ سیاست توجه جدی ارتش به مقوله اقتدار فرهنگی، خارج از چارچوب‌های سنتی ساختاری؛

۹. تقویت و ساختارسازی فرهنگی در بدنه و ساختار فرماندهی تا سطوح گردان و شناخت عناصر فرهنگی و ارتباط‌سازی با فرهنگ اقوام و شهرهای مختلف و به‌ویژه عناصر فرهنگی ایران‌زمین.

سپاسگزاری

در پایان، نویسندگان بر خود لازم می‌دانند که از داوران ناشناس نشریه که با نظرات ارزشمند خود به غنای متن مقاله افزودند، قدردانی نمایند.

منابع

آزاد ارمکی، تقی، وکیلی، عارف (۱۳۹۲). مطالعهٔ جامعه‌شناختی تعریف مفهوم هویت ملی میان اندیشمندان ایرانی. مطالعات توسعه اجتماعي ـ فرهنگي، ۲(۱)، ۳۵-۹. http://journals.sabz.ac.ir/scds/article-1-60-fa.html

آشتیانی، محمدرضا (۱۴۰۳). تأثیر مؤلفه‌های اجتماعی و فرهنگی بر بازدارندگی دفاعی جمهوری اسلامی ایران. مطالعات دفاعی استراتژیک، ۲۲(۹۶)، ۵-۲۴. https://sds.sndu.ac.ir/article_2991.html?lang=en

ابوالحسنی، سیدرحیم (۱۳۸۷). مؤلفه‌های هویت ملی با رویکردی پژوهشی. فصلنامه سیاست، ۳۸(۴)، ۱-۲۲. https://jpq.ut.ac.ir/article_27701.html?lang=en

افشاریان، ندا، سعدی‌پور، اسماعیل (۱۳۹۵). مرزهای تمایز در مصرف کالاهای فرهنگی: مصرف موسیقی در بین جوانان (مطالعه موردی: دانشجویان دانشگاه علامه طباطبایی). پژوهش‌های ارتباطی، ۲۳(۸۶)، ۸۵-۱۰۴. https://doi.org/10.22082/cr.2016.21013

امامی، سیدمجید، اکبری خضری، صابر. (۱۴۰۳). اقتدار فرهنگی ایران. روزنامه ایران، شماره ۸۵۲۶.

اوجاقی، علی (۱۳۹۹). تأثیر تهدیدات نرم فرهنگی بر مؤلفه‌های غیرفیزیکی توان رزمی نیروهای مسلح جمهوری اسلامی ایران. فصلنامه مطالعات جنگ، ۲(۵)، ۵۳-۲۱. https://www.qjws.ir/article_246697.html?lang=en

بابایی، بیژن. (۱۴۰۰). بازشناسی نسبت صیانت فرهنگی با سرمایه اجتماعی: ایمن‌سازی یا مراقبت. صیانت فرهنگی و سرمایه اجتماعی، ۱(۳)، ۶۵-۵۱. https://doi.org/ppsc/ppsc.2021.3198

بصیری، مهدی، شهسواری، مهرداد، نصری، فرامرز، سیداسماعیلی، محمد (۱۴۰۰). تدوین راهبردهای دفاع فرهنگی آجا در مقابله با تهاجم فرهنگی. آینده‌پژوهی دفاعی، ۶(۲۱)، ۱۵۵-۱۸۶. https://doi.org/10.22034/dfsr.2021.534192.1518

بیچرانلو، عبدالله، اقبالی، ریحانه (۱۳۹۹). گزارش تحلیل زمینه‌ها و دلایل اقبال نوجوانان و جوانان ایرانی به موسیقی پاپ کره‌ای. تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.

پروائی، شیوا (۱۴۰۰). زنان و مصرف موسیقی؛ سنخ‌شناسی ذائقه موسیقایی زنان. جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر، ۳(۳)، ۹۸-۶۳. https://doi.org/10.34785/J016.2021.294

پروائی، شیوا (۱۴۰۲). زنان و مصرف موسیقی؛ پژوهشی کیفی درباره ذائقه موسیقایی زنان. زن در فرهنگ و هنر، ۱۵(۱)، ۱-۲۷. https://doi.org/10.22059/jwica.2022.346129.1814

جعفری، رضا (۱۳۹۸). تحلیلی بر تأثیر روایات دفاع مقدس به عنوان یکی از مؤلفه‌های فرهنگی بر اقتدار ملی ایران. مدیریت فرهنگی، ۱۳(۴۵)، ۸۳-۶۹. https://sanad.iau.ir/en/Article/817885

جهانتاب، محمد (۱۳۸۵). بررسی مؤلفه‌های فرهنگی اقتدار ملی و نقش نیروهای مسلح در آن. پژوهش‌های دانش انتظامی، ۸(۴)، ۴۲-۲۶.

جهانگیری، سعید، عبداللهی، محسن، غفار اف، سیده سمانه (۱۴۰۰)، واکاوی تحولات فرهنگ و ارزش‌ها در فرآیند جهانی شدن و تاثیر آن در اقتدار ملی. فصلنامه سیاست پژوهی ایرانی، ۸(۳۰): ۱۰۵-۱۲۶.

خیامی، عبدالکریم، بادین فکر، محمدجواد (۱۴۰۱). برهم کنش سبک زندگی و هویت در ساخت خرده فرهنگ‌های دیجیتالی جوانان؛ مورد مطالعه هواخواهان ایرانی گروه موسیقی کره‌ای اکسو. مطالعات فرهنگی و ارتباطات، ۱۸(۶۶)، ۲۲۵-۲۴۹. https://doi.org/10.22034/jcsc.2021.522713.2319

ذکایی، محمدسعید، عزیزی همدانی، متین (۱۳۹۴). موج کره‌ای در ایران: انگیزه‌ها و آثار اقبال به فرهنگ‌عامه پسند کره‌ای در ایران. مطالعات رسانه‌های نوین، ۱(۳)، ۷۷-۱۲۴. https://doi.org/10.22054/cs.2015.4594

روشندل، جلیل (۱۳۷۴). امنیت ملی و نظام بین‌المللی. تهران: سمت.

زنجانی‌زاده اعزازی، هما، صنعتی، نادر، محمدی، الهام. (۱۳۹۱). بازشناسی فرایندهای اجتماعی تأثیرگذار بر ذائقهٔ موسیقایی. جامعه شناسی هنر و ادبیات، ۴(۲)، ۸۰-۶۵. https://doi.org/10.22059/jsal.2013.35940

سپنتا، ساسان (۱۳۶۹). چشم‌انداز موسیقی ایران. تهران: مشعل.

شوکر، روی (۱۳۸۴). شناخت موسیقی مردم‌پسند، ترجمه محسن الهامیان. تهران: مؤسسه فرهنگی، هنری ماهور.

غربی، موسی الرضا، کوشکی، امین، عسکری، حسین (۱۴۰۱). مصرف موسیقی و نسبت آن با سرمایهٔ فرهنگی: یک مطالعهٔ کیفی در شهر تهران. جامعه فرهنگ رسانه، ۱۱(۴۵)، ۱۸۸-۱۵۹. https://www.jscm.ir/article_168575.html?lang=fa

فاضلی، محمد (۱۳۸۴). جامعه‌شناسی مصرف موسیقی. مطالعات فرهنگی و ارتباطات، ۱(۴)، ۲۷-۵۳. https://www.jcsc.ir/article_44606.html?lang=en

فاطمی، ساسان (۱۳۹۳). سیر نفوذ موسیقی غربی به ایران در عصر قاجار. نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی، ۱۹(۲)، ۵-۱۶. https://doi.org/10.22059/jfadram.2014.51688

فرزندی، عباسعلی (۱۴۰۰). آسیب‌ها و عوامل چالش‌آفرین هویت ملی، قومی و دینی در امنیت ملی جمهوری اسلامی ایران؛ (در یک نگاه). دفتر مکتب و اندیشه دفاعی دانشگاه و پژوهشگاه عالی دفاع ملی و تحقیقات راهبردی. https://sndu.ac.ir/maktab/fa/news/3716

کاکاوند، سمانه (۱۳۹۷). نشست تخصصی تحلیل تغییرات ذائقهٔ موسیقی مردم ایران. پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات، https://www.ricac.ac.ir

کثیری، محمدحسین، شمس، بهاءالدین (۱۴۰۰). ورود مدرنیسم و موسیقی غربی به ایران و تاثیر آن بر هنر و موسیقی، همایش ملی جلوه‌های هنر و معماری مکتب زند و قاجار شیراز. شیراز: موسسه فرهنگی هنری نوا آفرین سرورمهر.

کریمی مله، علی و بابایی، اکبر (۱۳۹۰). امنیت ملی از منظر امام خمینی. تهران: انتشارات پژوهشکده مطالعات راهبردی.

کفاشی، مجید، پهلوان، منوچهر، عباس‌نژاد عربی، کاظم (۱۳۸۹). بررسی تأثیر سبک زندگی بر هویت اجتماعی (مطالعه موردی جوانان ۱۵-۲۹ ساله شهر بابل). فصلنامه پژوهش اجتماعی، ۳(۹)، ۱۳۹-۱۱۷.

گیدنز، آنتونی (۱۳۸۵). تجدد و تشخص. ترجمه ناصر موفقیان، تهران: نی.

لعل شاطری، مصطفی، وکیلی، هادی. (۱۳۹۲). نفوذ غرب در موسیقی‌نظامی ایران (از اواسط عصر ناصری تا پایان حکومت قاجار). پژوهشنامه تاریخ تمدن اسلامی، ۴۶(۱)، ۶۹-۹۲. https://doi.org/10.22059/jhic.2013.62225

ماندل، رابرت (۱۳۸۰). چهره متغیر امنیت ملی. تهران: پژوهشکده مطالعات راهبردی

محمدی، زهرا، ربیعی، علی، ایران‌نژاد میزان، ربابه. (۱۴۰۲). ذائقه موسیقیایی فرهنگیان و عوامل مرتبط با آن. جامعه فرهنگ رسانه، ۱۲(۴۶)، ۸۵-۱۰۵. https://www.jscm.ir/article_173049.html?lang=en

مختاری، مهدی، آزاده‌فر، محمدرضا (۱۴۰۰). سنتز رویارویی سنت و تجدد در موسیقی کلاسیک ایران؛ مورد مطالعه، گروه چاووش. فصلنامه تحقیقات فرهنگی ایران، ۱۴(۴)، ۶۹-۹۹. https://doi.org/10.22035/jicr.2022.2892.3246

میرزایی، روزبه، شاهرودی، فاطمه (۱۴۰۲). علل گسست فرهنگ شنیداری موسیقی از اصالت‌های فرهنگی و هنری در ایران از دوره ناصری تا پهلوی اول. جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر، ۵(۲)، ۱۳۳-۱۴۸. https://doi.org/10.22034/scart.2023.62710

میرزمانی، اعظم، سعدآبادی، علی‌اصغر، رضاییان فردویی، صدیقه (۱۳۹۴). شناسایی راه‌کارهای ساماندهی نظام نوآوری صنعت موسیقی. سیاست علم و فناوری، ۸(۱)، ۲-۱۴. https://jstp.nrisp.ac.ir/article_13840.html?lang=en

نصراله‌زاده، محمدجواد، علیزاده، محمدجواد، صفدری، سلمان (۱۳۹۴). راهبردهای نیل به اقتدار فرهنگی به مثابه اقتدار حقیقی جمهوری اسلامی ایران. امنیت ملی، ۵(۱۵)، ۳۳-۶۶. https://ns.sndu.ac.ir/article_609.html?lang=en

نیازمند، امیر (۱۴۰۰). نقش ارتش جمهوری اسلامی ایران در مؤلفه‌های احصاء شده قدرت ملی. علوم و فنون نظامی، ۱۷(۵۷)، ۵-۲۹. https://doi.org/10.22034/qjmst.2021.521251.1479

نیکنام، خسرو، جعفری نژاد، مسعود، ملائکه، سیدحسن (۱۴۰۱). بررسی شاخص‌های اقتدار ملی جمهوری اسلامی ایران در اندیشه‌های مقام معظم رهبری. ماهنامه جامعه‌شناسی سیاسی ایران، ۵(۱۱)، ۲۰۹۴-۲۱۰۷. https://doi.org/10.30510/psi.2022.341502.3441

Held, D., & McGrew, A. (2007). *Globalization/anti-globalization: Beyond the great divide*. Polity.

Kaspersen, L. B. (2000). *Anthony Giddens: An introduction to a social theorist*. Blackwell Publishers.

Larsen, G., Lawson, R., & Todd, S. (2013). The symbolic consumption of music. In *New Horizons in Arts, Heritage, Nonprofit, and Social Marketing* (pp. 79-93). Routledge.

Roberts, K., & Fagan, C. (1999). Young people and their leisure in former communist countries: Four theses examined. *Leisure Studies, 18*(1), 1-17.

Schwartz, K. D., & Fouts, G. T. (2003). Music preferences, personality style, and developmental issues of adolescents. *Journal of youth and adolescence*, *32*(3), 205-213.

Tuk, W. (2012). *The Korean wave: Who are behind the success of Korean popular culture?* [Master's thesis, Leiden University].

Wells, A., & Tokinoya, H. (1998). The genre preferences of Western popular music by Japanese adolescents. *Popular Music & Society*, *22*(1), 41-53.

فصلنامهٔ میراث ایران‌زمین
نشریهٔ علمی پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری
دورهٔ ۱، شمارهٔ ۱، بهار ۱۴۰۵
شاپا چاپی: ۱۶۴۷-۱۰۲۴

مطالعه‌ای بر ساختار و نقش‌پردازی‌های قالی‌های دست‌بافت لچک-ترنج یزد (نمونه موردی: موزه فرش ایران)

A Study on the Structure and Embellishments of Yazd Hand-woven Lozenge-and-Medallion Carpets (Case Study: Iran Carpet Museum)

سامرا سلیم‌پور آبکنار[۱] ✉
۱. گروه پژوهشی هنرهای سنتی، پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری، تهران، ایران.
نویسنده مسئول: **s.salimpour@richt.ir**

Samira Salimpour Abkenar[1] ✉
1. Research Group of Traditional Arts, Research Institute of Cultural Heritage and Tourism, Tehran, Iran.
Corresponding Author: **s.salimpour@richt.ir**

اطلاعات مقاله

تاریخ‌ها
دریافت: ۱۴۰۴/۰۱/۲۶
پذیرش: ۱۴۰۴/۰۳/۱۶

واژگان کلیدی
قالی دست‌بافت ایرانی
استان یزد
موزه فرش ایران
طرح لچک-ترنج

چکیده

یزد از مهم‌ترین مراکز قالی‌بافی ایران در نواحی مرکزی کشور است و شرایط اقلیمی و جغرافیایی کویری آن، مردم را از دیرباز به هنرهای سنتی، به‌ویژه قالی‌بافی، سوق داده است. از این‌رو، بخش قابل توجهی از باورهای مذهبی، رخدادهای تاریخی، الگوهای معماری، طبیعت پیرامون و آداب‌ورسوم مردم یزد در قالی‌های دست‌بافت آنان بازتاب یافته است. همین امر سبب شده قالی‌های یزد از طرح‌ها و نقوشی متمایز و هویت‌مند برخوردار باشند و زمینه‌ای مناسب برای پژوهش‌های تخصصی فراهم کنند. این پژوهش با رویکرد توصیفی-تحلیلی و بر پایه مطالعات کتابخانه‌ای و میدانی، به بررسی ساختار و نقش‌پردازی‌های اصیل طرح «لچک-ترنج» در قالی‌های دست‌بافت یزد می‌پردازد. نمونه‌های مطالعه شامل سه تخته قالی بیش از صدساله موجود در موزه فرش ایران است. پرسش اصلی تحقیق این است که ویژگی‌های ساختاری و نقوش رایج و اصیل این قالی‌ها چیست و اقلیم، عوامل زیست‌محیطی و فرهنگی چه تأثیری بر آن‌ها داشته‌اند. یافته‌ها نشان می‌دهد انتخاب طرح لچک-ترنج، شیوه نقش‌پردازی و رنگ‌آمیزی این قالی‌ها با اقلیم گرم، خشک و کویری یزد پیوند مستقیم دارد. همچنین، عواملی چون شدت نور خورشید، کمبود بارش، پوشش گیاهی محدود، تأثیر مراکز قالی‌بافی هم‌جوار و باورهای بومی و مذهبی، در شکل‌گیری نقش‌مایه‌های گیاهی، جانوری و کیهانی این قالی‌ها نقش مؤثری داشته‌اند.

History
Received: April 15, 2026
Accepted: June 6, 2026

Keywords
Iranian Hand-woven Carpet
Yazd Province
Iran Carpet Museum
Lachak-Toranj design

Abstract: Yazd, situated in the central regions of Iran, stands as a preeminent center for carpet weaving. Its arid and desert climate has historically propelled its populace toward traditional arts, with a particular emphasis on carpet production. Consequently, a substantial segment of Yazd's cultural tapestry—encompassing religious beliefs, historical occurrences, architectural paradigms, the surrounding natural environment, and local customs—is intricately interwoven into the fabric of their hand-woven carpets. This intrinsic connection has endowed Yazd carpets with distinctive and identifiable designs and motifs, thereby establishing a fertile ground for specialized scholarly inquiry. This research employs a descriptive-analytical methodology, grounded in both literature review and empirical field studies, to investigate the structural composition and authentic motif applications within the "Lachak-Toranj" (Rhombus and Medallion) design prevalent in Yazd hand-woven carpets. The corpus for this study consists of three Lachak-Toranj carpets, each exceeding a century in age, currently housed at the Iran Carpet Museum. The primary research question posed is: What are the defining structural characteristics and the common, indigenous motifs of these carpets, and to what extent do climate, environmental conditions, and cultural factors influence their execution? The findings reveal a direct correlation between the selection of the Lachak-Toranj design, the methods of motif rendering, and the color palettes employed in these carpets, and the hot, arid, desert climate of Yazd. Furthermore, factors such as solar intensity, scarce precipitation, limited vegetation, the influence of adjacent carpet-weaving hubs, and prevailing indigenous and religious beliefs have demonstrably played a crucial role in the genesis of the vegetal, zoomorphic, and celestial motifs adorning these carpets.

استناد: سلیم‌پور آبکنار، سامرا (۱۴۰۵). مطالعه‌ای بر ساختار و نقش‌پردازی‌های قالی‌های دست‌بافت لچک-ترنج یزد (نمونه موردی: موزه فرش ایران). *میراث ایران‌زمین*، ۱ (۱)، ۸۵ـ ۹۶.
https://doi.org/10.22034/TNA.1.1.85

© ۱۴۰۵ (۲۰۲۶) نویسندگان مقاله، فصلنامهٔ میراث ایران‌زمین، مجلهٔ علمی گروه پژوهشی هنرهای ملی، پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری.

۱. مقدمه

پیوند عمیق و دیرین ایرانیان با هنرهای سنتی، چنان است که ردپای ذوق و استعداد آنان را می‌توان در اغلب اشیای ساده زندگی روزمره مشاهده کرد. در این میان، قالی ایرانی که سرآمد دست‌بافته‌های سنتی محسوب می‌شود، جایگاهی بی‌بدیل و ارجمند در میان اقوام کهن این سرزمین دارد. بافنده‌ی هنرمند ایرانی همواره کوشیده است تا باورهای دینی، آرزوها و ناگفته‌های قلبی خویش را در تار و پود قالی به یادگار بگذارد. بدین سبب است که طرح‌ها و رنگ‌بندی قالی‌های ایرانی شهرتی جهانی یافته‌اند؛ چرا که این نقوش، افزون بر چشم‌نوازی، حامل جنبه‌های عاطفی، آرامش باطنی و ستایش پروردگارند. فرهنگ اجتماعی، اقلیم جغرافیایی، آیین‌های مذهبی، آداب‌ورسوم و سبک زندگی، سبب شده است تا نقوش قالی هر ناحیه، حاوی محتوای نمادین، ارزشی و معنایی مختص به همان منطقه باشد. از این‌رو، می‌توان اذعان داشت که مطالعه تاریخ، فرهنگ و هویت یک جامعه، بدون بررسی نقوش و نگاره‌های به‌کاررفته در دست‌بافته‌های آن قوم، ناتمام خواهد بود.

یکی از طرح‌های اصیل و شناخته‌شده در قالی‌بافی ایران، طرح «لچک-ترنج» است. قالی‌های لچک-ترنج با بهره‌گیری از نقش‌مایه‌های رمزگونه، نمونه بارزی از هویت اجتماعی و سبک زندگی مردمان ایران، از جمله شهر یزد را به تصویر می‌کشند. تنوع این نقش‌مایه‌ها باعث شده است که قالی‌های یزد زینت‌بخش موزه‌های متعددی در داخل و خارج از کشور باشند. بر این اساس، پژوهش حاضر با تمرکز بر آثار موجود در «موزه فرش ایران»، به واکاوی نقش‌پردازی‌ها و مفاهیم نمادین در قالی‌های لچک-ترنج یزد می‌پردازد. ضرورت این پژوهش، علاوه بر شناسایی و مستندسازی آثار موزه‌ای، در این نکته نهفته است که موزه فرش ایران به‌عنوان یکی از مراکز اصلی نگهداری قالی‌های نفیس شناخته می‌شود؛ با این حال، سه تخته قالی ارزشمند و صدساله موجود در این مجموعه، دچار آسیب‌های فیزیکی شده و آرشیو تصویری مناسبی نیز از آن‌ها در دسترس نیست. بنابراین، این پژوهش با محدود کردن جامعه آماری به این سه تخته قالی، در پی حفظ میراث فرهنگی ناملموس و تحلیل ویژگی‌های ساختاری و مضامین معنایی آن‌هاست. پرسش‌های اصلی این پژوهش عبارتند از:

۱. ویژگی‌های ساختاری، نحوه نقش‌پردازی و مفاهیم نمادین نقوش اصیل در قالی‌های لچک-ترنج یزد کدامند؟

۲. اقلیم جغرافیایی و عوامل زیست‌محیطی و فرهنگی، چه تأثیری بر نوع طرح، نقش‌مایه‌ها و رنگ‌بندی این قالی‌ها داشته‌اند؟

۲. پیشینه پژوهش

با نگاهی به منابع کتابخانه‌ای، مقالات منتشرشده در مجلات پژوهشی و پایگاه‌های علمی معتبر، می‌توان دریافت که مطالعات اندکی درباره تحلیل ساختاری و زیبایی‌شناسی قالی‌های دست‌بافت شهر یزد انجام شده است. در ادامه، به برخی از مهم‌ترین پژوهش‌هایی که بیشترین قرابت را با موضوع این مقاله دارند، اشاره می‌شود:

در پژوهشی با عنوان «بررسی ساختار طرح‌های لچک-ترنجی قالی اردکان یزد» مشخص شد که اغلب نقش‌پردازی‌های قالی‌های لچک-ترنج اردکان متأثر از قالی‌های لچک-ترنج کاشان است؛ با این تفاوت که خلاقیت بافندگان اردکانی در ترسیم نقوش منحصربه‌فرد نیز به چشم می‌خورد (اردکانی موقت و اکبری، ۱۳۹۵).

در مقاله‌ای با عنوان «طرح، نقش و رنگ رایج‌ترین قالی‌های واگیره‌ای یزد»، پس از بررسی انواع طرح‌های رایج در اقلیم یزد، ساختار قالی‌های واگیره‌ای و فام‌های رنگی متداول برای رنگ‌آمیزی آن‌ها تحلیل شده است (عطرگیران و منصورزاده، ۱۳۹۳).

در پژوهشی با عنوان «عوامل مؤثر بر کاربرد رنگ در فرش یزد»، ابتدا فام‌های رنگی رایج در پالت‌های رنگی قالی‌های یزد به‌همراه منابع رنگ‌ده آن‌ها معرفی شده‌اند و سپس، پارامترهای مؤثر در انتخاب این فام‌های رنگی مورد مطالعه قرار گرفته‌اند (ساعدی و سیداحمدی‌زاویه، ۱۳۹۲).

مقاله‌ای دیگر با عنوان «زیبایی‌شناسی فرش یزد با نگاهی به طرح، نقش و رنگ»، علاوه بر معرفی رایج‌ترین طرح‌های قالی‌های دست‌بافت یزد، تنها به نام بردن از فام‌های رنگی مورد استفاده برای رنگ‌آمیزی نقوش در این طرح‌ها بسنده کرده است (رستگار و افروغ، ۱۳۸۹).

همچنین، مقاله‌ای با عنوان «سبک‌شناسی فرش دست‌بافت یزد» که در مجموعه‌مقالات دومین سمینار ملی فرش دست‌بافت منتشر شده است، ابتدا پیشینه قالی‌بافی در یزد و سپس ویژگی‌ها، طرح و نقش قالی‌های این منطقه را مورد بررسی قرار داده است (طالب‌پور، ۱۳۸۶).

بر این اساس، به‌روشنی می‌توان دریافت که پژوهش‌های منتشرشده درباره قالی‌های دست‌بافت یزد اندک‌اند و یکی از مهم‌ترین دلایل آن، احتمالا همجواری شهر یزد با قطب‌های شاخص قالی‌بافی مرکز ایران، مانند کرمان، فارس و اصفهان، است که بیشتر توجه‌ها را به خود جلب کرده‌اند. افزون بر این، پژوهش‌های پیشین عمدتا بر معرفی کلی طرح‌ها، رنگ‌ها و سبک‌شناسی قالی‌های برخی مناطق خاص استان یزد متمرکز بوده‌اند و بررسی قالی‌های لچک-ترنج یزد، به‌ویژه نمونه‌های محفوظ در موزه فرش ایران، کمتر مورد توجه قرار گرفته است. از این‌رو، نوآوری پژوهش حاضر در تمرکز بر تحلیل ساختار قالی‌های لچک-ترنج دست‌بافت یزد، همراه با مطالعه ریشه‌های تاریخی، ویژگی‌های بصری و شیوه‌های نقش‌پردازی آن‌هاست.

۳. روش پژوهش

این پژوهش از نظر هدف، کاربردی و از نظر ماهیت، توصیفی-تحلیلی است. گردآوری داده‌ها به دو صورت کتابخانه‌ای (جهت تدوین مبانی نظری) و میدانی (جهت تحلیل نمونه‌های موردی) انجام شده است. جامعه آماری پژوهش شامل سه تخته قالی دست‌بافت «لچک-ترنج» متعلق به دوره قاجار است که در موزه فرش ایران نگهداری می‌شوند. به‌منظور دستیابی به مستندات دقیق جهت تحلیل بصری، تصاویر این نمونه‌ها توسط نگارنده و با همکاری تیمی متخصص، در شرایط نوری استاندارد (نور طبیعی روز) تهیه شده است.

در این پژوهش، ابتدا ویژگی‌های ساختاری قالی‌های منتخب (پیکره مطالعاتی) مورد بررسی قرار می‌گیرد. سپس نقش‌پردازی‌های به‌کاررفته در این آثار از دو منظر تبیین و ارزیابی می‌شوند: نخست، تحلیل بصری (فرم و ترکیب‌بندی) و دوم، واکاوی معناشناختی (ارتباط نقوش با آداب‌ورسوم، شرایط اقلیمی، باورهای دینی و ریشه‌های تاریخی). در نهایت، یافته‌های حاصل از مطالعات میدانی و تحلیلی در کنار یکدیگر قرار گرفته تا پاسخ پرسش‌های پژوهش استخراج شود.

۴. سابقه تاریخی قالی‌بافی در شهر یزد

شهر یزد به‌مثابه نگینی در قلب کویر، به‌دلیل شرایط آب‌وهوایی گرم و خشک و بارندگی‌های اندک، همواره با محدودیت‌هایی در حوزه کشاورزی مواجه بوده است. این امر سبب شده تا مردمان این دیار از گذشته تا به امروز، برای امرارمعاش و گذران زندگی به هنرهای دستی و سنتی (نظیر سفال، سرامیک، ترمه، دارایی، شعربافی و زیلوبافی) روی آورند. افزون بر این، یزد به دلیل واقع‌شدن در شاهراه ارتباطی میان استان‌های خراسان، فارس و اصفهان و قرارگیری در مسیر خلیج‌فارس و راه جنوبی ایران به هندوستان (مسیر جاده ابریشم)، همواره یکی از مراکز مهم اقتصادی بوده و سهم عمده‌ای در پیشرفت هنرهای سنتی و دست‌بافته‌های ایران داشته است (علمدار یزدی، ۱۳۸۰: ۱۴).

درباره قدمت دقیق قالی‌بافی در یزد ابهاماتی وجود دارد؛ با این‌حال، به استناد کتاب «قالی ایران» اثر سیسیل ادواردز[1]، قالی‌بافی در یزد در دوره صفوی رواج نداشته و قالی بسیار زیبا و گران‌بهایی که «گوویا»[2] در سفرنامه خود (سال ۱۶۰۳ میلادی) از یزد یاد کرده، در واقع همان قالی کرمان بوده است (عطرگیران و منصورزاده، ۱۳۹۳: ۴۷). اسناد تاریخی نشان می‌دهد که با ورود ماشین‌آلات نساجی و جایگزینی آن‌ها با دستگاه‌های شعربافی در دوره قاجار، هنرمندان شعرباف یزدی ناچار به تغییر حرفه و روی آوردن به قالی‌بافی شدند.

اگرچه هنر قالی‌بافی به‌سرعت در یزد توسعه یافت، با این وجود، قالی‌های این منطقه از سبک متمایز و مستقلی برخوردار نیستند. مطالعات حاکی از آن است که استان یزد در حوزه قالی‌بافی به دو ناحیه شمال و جنوب تقسیم می‌شود؛ به‌طوری‌که ناحیه شمال از سبک‌های کاشان، اصفهان و نائین و ناحیه جنوب از سبک کرمان تأثیر پذیرفته‌اند (وزیری‌فر، ۱۳۸۱: ۱۴). امروزه مناطقی همچون اردکان، زارچ، ابرکوه، مهریز، خاتم، تفت، اشکذر (صدوق)، بافق، طبس و میبد از مراکز فعال قالی‌بافی در استان یزد محسوب می‌شوند (بصام و همکاران، ۱۳۸۳: ۲۰۱).

۵. مشخصات فنی، طرح‌ها و نقش‌مایه‌های رایج در قالی‌های دست‌بافت یزد

ساختار قالی یزد فارسی‌باف است و بر پایه تار پنبه‌ای و پود پنبه‌ای یا پشمی استوار است. قالی‌بافان یزدی برای بافت قالی از دار عمودی متحرک، گره نامتقارن یا فارسی، به‌صورت دوپوده (ضخیم و نازک) و گاه سه‌پوده (ظریف) با رج‌شمار[3] (پوخور یا تون در گویش محلی) در حدود ۲۵ تا ۳۵ رج در ۶/۲۵ سانتی‌متر استفاده می‌کنند (وزیری‌فر، ۱۳۸۱: ۱۴). چله‌کشی نیز به شیوه فارسی انجام می‌شود و سر چله‌ها در قالی یزد آزاد و رها هستند. افزون بر این، پرز از جنس پشم نیمه‌بلند است که اغلب از بازار اصفهان یا تهران تهیه می‌شود. البته پرز برخی از قالی‌های مصرف خانگی از پشم براق، کمی نرم‌تر و کم‌دوام‌تر تهیه می‌شود و کیفیت پایین‌تری دارد. شیرازه قالی‌ها نیز به‌صورت متصل موازی است و شیرازه‌پیچی هم‌زمان با بافت قالی انجام می‌شود؛ ازاین‌رو، کناره‌های قالی‌های یزد معمولا از دوام مناسبی برخوردارند (اردکانی موقتی و اکبری، ۱۳۹۵: ۱۰۴). همچنین، در گذشته پرداخت قالی یزد به دست استادکاران انجام می‌گرفت، اما امروزه با دستگاه انجام می‌شود و اندازه پرز قالی معمولی است. ابعاد رایج قالی‌های یزد نیز اغلب ۳×۳ و ۴×۳ متر است (رستگار و افروغ، ۱۳۸۹: ۱۱۷).

درباره طرح و نقش قالی‌های یزد نیز باید اذعان داشت که قالی دست‌بافت ایرانی معمولا دارای شناسنامه‌ای متناسب با ویژگی‌های اقلیمی محل بافت خود است و قالی یزد نیز از این قاعده مستثنی نیست. با این حال، همجواری اقلیم یزد با استان‌هایی نظیر کرمان، فارس و اصفهان که از مراکز کهن قالی‌بافی ایران به‌شمار می‌روند، بر طرح و نقش قالی‌های یزد تأثیرگذار بوده است. این امر سبب شده است که طرح‌های ابتدایی هراتی و چهارخانه، تحت تأثیر تنوع طرح در قالی‌های کرمان، به نقش‌مایه‌های گیاهی با تزئینات هندسی، ترنجی و باغی مبدل شوند. اغلب

[1] A. Cecil Edwards

[2] Gouveia

[3] تعداد نخ‌های تار در عرض قالی را رج‌شمار می‌نامند.

طرح‌هایی که از دوره قاجار و حتی پس از آن در قالی‌بافی یزد رواج زیادی داشته‌اند، طرح‌های واگیره‌ای[۴] هستند. رواج طرح واگیره‌ای به دو دلیل اصلی بازمی‌گردد: نخست، کم‌هزینه‌بودن بافت این طرح برای سفارش‌دهنده و دوم، سهولت نقشه‌خوانی برای بافندگانی که پیش‌تر در بافت پارچه مهارت داشتند. طرح‌های لاله یزدی، گل و ماهی (یا هراتی یزد)، تال و خونچه، احمدمندآبادی (یا محمدآبادی)، سردار جنگلی، امیر جنگی، شرق لندن، خشتی و کاشانی از رایج‌ترین طرح‌ها در بافت قالی‌های یزد به‌شمار می‌روند (عطرگیران و منصورزاده، ۱۳۹۳: ۴۵).

۶. قواعد حاکم بر طراحی قالی‌های لچک-ترنج ایرانی

بنا بر ادعای سیسیل ادواردز (۱۳۶۸: ۴۷-۵۱)، طرح لچک-ترنج طرحی کاملا ایرانی است که نخستین‌بار در قرن شانزدهم میلادی (دهم هجری قمری) برای قالی‌بافی مورد استفاده قرار گرفت و تا امروز نیز به‌عنوان یکی از طرح‌های شاخص و رسمی ایرانی باقی مانده است. قواعد سه‌گانه‌ای که ایرانیان برای تناسب و خوش‌قطع شدن قالی با طرح لچک-ترنج به آن پایبند هستند، عبارت‌اند از:

۱) درازای ترنج، به‌جز دو سر و گردن آن، باید برابر با یک‌سوم درازای کامل قالی باشد؛

۲) پهنای حاشیه باید برابر با یک‌پنجم یا یک‌ششم[۵] پهنای قالی باشد؛

۳) مجموع پهنای حاشیه‌های باریک باید برابر با پهنای حاشیه اصلی باشد.

افزون بر این، ترنج‌ها در قالی‌های شهری‌باف تک‌ترنج به اشکال هندسی متنوعی همچون دایره، بیضی یا بادامی‌شکل، لوزی، مربع، چندضلعی، کنگره‌ای و پلکانی بافته می‌شوند. سرترنج‌ها نیز در امتداد طول قالی و در بخش‌های فوقانی و تحتانی ترنج قرار می‌گیرند. معمولا ترکیب سرترنج‌ها از اجزای ترنج ساخته می‌شود و از نظر طرح و رنگ با آن هماهنگی دارد.

از سوی دیگر، لچک با مفهوم «گوشه» یا «کنج»، فرمی سه‌گوش است که در چهار گوشه قالی و معمولا معادل یک‌چهارم ترنج مرکزی، و گاه مشابه آن، ترسیم می‌شود. لچک‌ها در انواع مختلفی همچون تودرتو، مداخل، مداخل کنگره‌ای، چهارترنج، طره‌ای و قرینه دیده می‌شوند. همچنین به فضای میان لچک و ترنج «زمینه» گفته می‌شود که بر اساس نقوش به‌کاررفته در آن، نام فرعی قالی نیز مشخص می‌شود.[۶] حاشیه‌ها نیز که از عناصر مشترک در بیشتر قالی‌های ایرانی‌اند و همچون قابی زمینه را دربرمی‌گیرند، در اغلب طرح‌های لچک-ترنج نیز قابل مشاهده هستند (پیری و همکاران، ۱۳۹۹: ۱۵۵).

۷. قواعد حاکم بر نحوه نقش‌پردازی‌ها در متن و حاشیه‌های یک قالی

نقوش در قالی‌های ایرانی دارای مفاهیم و بار معنایی خاصی هستند که گاه می‌توانند نماینده اشیاء یا مفاهیمی در یک فرهنگ بومی باشند و بر بیش از یک معنی آشکار و ظاهری دلالت کنند (دریایی، ۱۳۸۶: ۷۱). نقش‌مایه‌ها نیز از تنوع گسترده‌ای برخوردارند و بر اساس فرم به پنج گروه کلی تقسیم‌بندی می‌شوند: ۱) جانداران (انسانی، حیوانی و نباتی)، ۲) بی‌جان‌ها (طبیعی و مصنوعی)، ۳) نگاشتاری (تجسمی، حروف و اعداد)، ۴) خیالی (عرفانی و غیرعرفانی) و ۵) تلفیقی (ترکیبی از دو، سه یا چهار شکل) (چیت‌سازان، ۱۳۸۵: ۴۹). اگر عناصر اصلی طراحی نقش را به زمینه (متن) و حاشیه قالی محدود کنیم، اصول حاکم بر نقش‌پردازی این دو بخش شامل سه اصل کلیدی است: کمیت نقوش، کیفیت نقوش و اندازه نقوش. رعایت این اصول در فرآیند نقش‌پردازی قالی منجر به برجسته‌تر شدن نقش زمینه یا حاشیه نسبت به یکدیگر، یا ایجاد هماهنگی میان آن‌ها می‌شود.

در باب اصل کمیت نقوش: استفاده از یک نقش منفرد، تکرار آن، یا به‌کارگیری نقوش متفاوت و با تعداد بیشتر، می‌تواند به قالی ظاهری خلوت یا پرنقش‌ونگار بدهد. به بیان ساده‌تر، شیوه پوشانندگی فضای حاشیه از طریق تراکم، تمرکز یا گسست نقش‌مایه‌های منفرد، به زیبایی حاشیه قالی و همچنین هماهنگی میان زمینه و حاشیه می‌انجامد.

در باب اصل کیفیت نقوش: طراح نقش حاشیه را می‌تواند از نقش زمینه الهام بگیرد یا حاشیه را مستقل از زمینه و به‌صورت مجزا طراحی کند؛ در حالت دوم، نوع نقش‌مایه‌ها با نقش‌مایه‌های زمینه متفاوت خواهد بود.

---

[۴] طرح واگیره‌ای یا بندی طرحیست که سرتاسر قالی هم از جهت طول و هم عرض به قطعات منظم تقسیم شده و هر قسمت توسط خطوط یا بندهایی به قسمت همجوار می‌پیوندد. بدین‌ترتیب، با به‌هم پیوستن این قسمت‌ها و بندهای آنها کل طرح به‌وجود می‌آید (ژوله، ۱۳۹۰: ۲۱).

[۵] اندازه یک پنجم برای قالی‌های فارسی‌باف و یک ششم برای قالی‌های مناطق ترکی‌باف رایج است (ادواردز، ۱۳۶۸: ۵۰).

[۶] به‌عنوان مثال، چنانچه در یک قالی لچک-ترنج دارای حاشیه هیچ نقشی در زمینه ترسیم نشده باشد به آن لچک-ترنج کف ساده می‌گویند (پیری و همکاران، ۱۳۹۹: ۱۶۰).

در باب اصل اندازه نقوش: نقوش حاشیه نسبت به نقوش زمینه می‌توانند ابعادی کوچک‌تر، بزرگ‌تر یا هم‌اندازه داشته باشند (دریایی، ۱۳۸۶: ۲۸-۳۲).

۸. یافته‌ها و بحث

۸-۱. معرفی پیکره‌های مطالعاتی

خصوصیات ساختاری و تصاویر قالی‌های دست‌بافت مورد مطالعه، به ترتیب در جدول ۱ و شکل ۱ ارائه شده‌اند. این قالی‌ها با قدمتی بیش از ۱۰۰ سال (اوایل قرن نوزدهم میلادی) در موزه فرش ایران نگهداری می‌شوند و محل بافت آن‌ها شهر یزد است. جنس تار و پود هر دو قالی از الیاف گیاهی پنبه و گره‌ها از الیاف حیوانی پشم است. علاوه بر این، برای رنگ‌آمیزی این قالی‌ها از رنگزاهای طبیعی مانند روناس، پوست انار، اسپرک و پوست گردو استفاده شده است.

جدول ۱: خصوصیات ساختاری قالی‌های دست‌بافت یزد محفوظ در موزه فرش ایران (نگارنده، ۱۴۰۴).

خصوصیات	قالی شماره ۱	قالی شماره ۲	قالی شماره ۳
شماره اموال موزه‌ای	۳۷۴	۳۸۷	۷۳۶
ابعاد کلی (سانتی‌متر مربع)	۶۲۴ × ۳۲۸	۶۲۳ × ۴۲۳	۳۱۲ × ۲۰۳
وزن (کیلوگرم)	۷۱/۷	۹۱/۸	۳۵/۹
فام‌های رنگی حاشیه و متن	کرم- کرم	سورمه‌ای- قرمز لاکی	سورمه‌ای- قرمز لاکی
نوع آسیب	ساییدگی در برخی نقاط، سوزن‌کاری در میانه قالی، از بین رفتن شیرازه	ساییدگی در برخی نقاط، سر ریختگی، رگه رگه شدن، بید خوردگی، کسری شیرازه	ساییدگی در برخی نقاط، رگه رگه شدن
تعداد گره (دسی مترمربع)	۳۰ در ۲۱۲۰		
جنس تار و پود	پنبه- پنبه		
جنس و نوع گره	پشم- فارسی (نامتقارن)		

۸-۲. تحلیل ساختار فرمی قالی‌های دست‌بافت لچک-ترنج یزد

بر اساس قواعد حاکم بر طراحی قالی‌های لچک-ترنج ایرانی، هر سه تخته قالی دست‌بافت مورد مطالعه از نوع «تک ترنجی» هستند و اشکال هندسی به‌کاررفته در آن‌ها شامل دایره (یا گرد)، بیضی و لوزی است. از سوی دیگر، تمامی ترنج‌ها به فرم «تو در تو و چندمتنی» طراحی شده‌اند. علاوه بر این، مطابق قاعده اول، نسبت طول ترنج (به‌جز دو سر و گردن آن) تنها در قالی‌های شماره ۱ و ۲، حدود یک سوم طول کل قالی است. این نتیجه تا حدودی بدیهی به نظر می‌رسد؛ زیرا این ویژگی به محدودیت‌های فرمی-هندسی ترنج‌های دایره‌ای بازمی‌گردد و رعایت نسبت مذکور اغلب در ترنج‌های بیضی و لوزی راحت‌تر امکان‌پذیر است (اردکانی موقتی و اکبری، ۱۳۹۵: ۱۰۶). چنانچه این نسبت برای ترنج‌های دایره‌ای شکل در نظر گرفته شود، اندازه ترنج در عرض قالی بزرگ‌تر از حد معمول شده و فضای کمتری برای متن قالی در عرض باقی می‌ماند.

ارزیابی ساختار لچک‌ها در قالی‌های مورد مطالعه نشان می‌دهد که طراحی لچک‌ها در قالی شماره (۱) از نوع «دور لچک» است. در این نمونه از قالی‌ها، لچک‌ها با استفاده از نوارهای طولی کنگره‌دار که محیط متن را احاطه کرده‌اند، مشاهده می‌شوند (بخشی و وندشعاری، ۱۳۹۵: ۷۷). لچک‌های قالی‌های شماره (۲) و (۳) هر دو از نوع طره‌ای هستند؛ با این تفاوت که در قالی شماره (۲) نقوش از مرز لچک‌ها عبور کرده و وارد زمینه اصلی قالی شده‌اند. در واقع، عبور نقوش از مرز لچک‌ها موجب شکل‌گیری ساختار «طره‌ای مداخل» شده است. این در حالی است که در قالی شماره (۳)، لچک‌ها دارای مرز مشخصی نسبت به زمینه هستند و نقوش‌شان نیز به فرم چند لایه‌ای ترسیم شده است.

در مورد زمینه، یعنی فضای میان ترنج و لچک‌ها، در قالی‌های مورد مطالعه باید اذعان داشت که به‌جز قالی شماره (۱)، که در آن از زمینه‌ای شلوغ و منقش به نقش‌مایه‌های گیاهی و جانوری استفاده شده است، دو قالی دیگر دارای زمینه‌ای ساده و بدون نقش هستند. افزون بر این، از آنجا که قالی‌های مورد مطالعه فارسی‌باف هستند، مبنای سنجش نسبت پهنای حاشیه به عرض قالی در این پژوهش، مقیاس «یک‌پنجم» در نظر گرفته شده است. ارزیابی‌ها نشان می‌دهد که قاعده دوم تنها در قالی شماره (۲) رعایت شده و پهنای حاشیه‌ها برابر با یک‌پنجم عرض قالی است. درباره مجموع پهنای حاشیه‌های باریک نسبت به پهنای حاشیه اصلی نیز مشخص شد که در هیچ‌یک از قالی‌های یادشده این نسبت برابر نیست. به‌طور کلی، می‌توان اذعان داشت که در طراحی هیچ‌یک از قالی‌های دست‌بافت محفوظ در موزه فرش ایران، هر سه قاعده طراحی برای

قالی‌های لچک-ترنج به‌طور هم‌زمان رعایت نشده است و تنوع ساختاری لچک‌ها و ترنج‌ها نشان‌دهنده تلفیق الگوهای رایج قالی‌بافی ایرانی، متناسب با سلیقه بصری بافندگان یزدی است. خلاصه نتایج حاصل از تحلیل ساختار فرمی قالی‌های دست‌بافت لچک-ترنج مذکور در جدول ۲ ارائه شده است.



شکل ۱: قالی شماره ۱ (راست)، قالی شماره ۲ (وسط)، قالی شماره ۳ (چپ) (نگارنده، ۱۴۰۴).

جدول ۲: یافته‌های حاصل از تحلیل ساختار فرمی قالی‌های دست‌بافت لچک-ترنج یزد (نگارنده، ۱۴۰۴).

ساختار فرمی	قالی شماره ۱	قالی شماره ۲	قالی شماره ۳
نوع و شکل هندسی ترنج	تک ترنجی، لوزی	تک ترنجی، بیضی	تک ترنجی، دایره
نوع طراحی و تعداد متن‌های ترنج	تودرتو، سه متنی	تودرتو، دو متنی	تودرتو، چهار متنی
نسبت درازای ترنج به درازای قالی	حدود یک سوم	حدود یک سوم	کمتر از یک سوم
نوع طراحی لچک	دور لچک	طره‌ای مداخل	طره‌ای تودرتو
نوع زمینه	منقوش (گیاهی و جانوری)	کف ساده	کف ساده
تعداد و پهنای حاشیه‌ها	۳، کمتر از یک پنجم	۴، برابر با یک پنجم	۵، کمتر از یک پنجم
مجموع پهنای حاشیه‌های باریک	کمتر از پهنای حاشیه اصلی	کمتر از پهنای حاشیه اصلی	بیش‌تر از پهنای حاشیه اصلی

۳-۸. شناسایی و تبیین نقش‌مایه‌ها در قالی‌های دست‌بافت یزد

قالی شماره (۱): نقوش حاشیه و زمینه این قالی از نظر تراکم و انباشتگی دارای وضعیت یکسانی هستند (عنصر کمیت) و نقش‌مایه‌های حاشیه با نقش‌مایه‌های زمینه اصلی تفاوت دارند (عنصر کیفیت). افزون بر این، اندازه نقش‌مایه‌های حاشیه تقریبا بزرگ‌تر یا مساوی با اندازه نقوش زمینه است؛ ازاین‌رو، در نگاه نخست، بیننده همسانی و قرابت ویژه‌ای میان نقش‌مایه‌های به‌کاررفته در نواحی زمینه و حاشیه پهن قالی احساس می‌کند (عنصر اندازه نقوش). از سوی دیگر، باید اذعان داشت که نقوش در هر دو راستای محورهای افقی و عمودی با یکدیگر قرینه‌اند و در نقش‌پردازی این قالی از تقارن آینه‌ای[۷] طولی-عرضی استفاده شده است. نقش‌مایه‌های شناسایی‌شده در قالی مذکور در شکل ۲ نشان داده شده‌اند. حاشیه اصلی با فام زمینه کرم‌رنگ و نقش‌مایه‌های گیاهی گل گرد[۸] (یا شش‌پر) و جانوری ماهی، یادآور حاشیه هراتی (یا ماهی درهم)[۹] است. منشأ پیدایش طرح هراتی در قالی‌های ایرانی، که از دوره تیموریان رواج یافته، اسطوره تولد مهر در آب و بیرون آوردن او از درون آب توسط دو ماهی (یا دولفین) است.

[۷] قرینه‌بودن نقش‌مایه‌ها نسبت به محورهای افقی، عمودی و یا مورب «تقارن آینه‌ای» نامیده می‌شود. خط فرضی که نقوش طرفین نسبت به آن قرینه هستند نیز «محور تقارن» نام دارد. اغلب نقش‌پردازی‌ها در یک قالی دارای تقارن طولی، عرضی و یا طولی- عرضی هستند (مایدا، ۱۳۹۲: ۳۷).

[۸] گل گرد، نقش‌مایه‌ای به شکل گلی با شش (یا هشت) گل‌برگ است که هر کدام به‌فرم یک مثلث کشیده‌اند که راس آن در وسط گل قرار دارد (حصوری، ۱۳۷۱: ۸۶).

[۹] نگاره جانوری ماهی درهم از نمودهای اساطیری «خورشید و مهر» محسوب می‌شود (موسوی لر و رسولی، ۱۳۸۹: ۱۱۴).



شکل ۲: نقش‌مایه‌های شناسایی شده در قالی شماره ۱ (نگارنده، ۱۴۰۴).

بنیاد نقش هراتی، دو یا چهار برگ یا غنچه/گل‌برگ خمیده متقابل با قرینگی دورانی است که در میان آن‌ها گلی بزرگ‌تر، مانند شاه‌عباسی یا نیلوفر، قرار دارد. البته شواهد تاریخی نشان می‌دهند که این برگ‌ها یا غنچه‌ها در اصل دولفین یا ماهی درهم بوده‌اند که از امتداد سر و دم آن‌ها نگاره‌ای هندسی و بیضی‌شکل پدید آمده است. درباره نقش‌مایه جانوری ماهی باید یادآور شد که ماهی در ایران باستان نمودی از نعمت و برکت از جانب دریا محسوب می‌شده است. افزون بر این، تقدس ماهی در این تمدن تا آنجا بوده که در مهرهای دوره بابلی کهن، حاشیه‌هایی با نقش‌مایه ماهی در کنار عناصر شوم برای بشر، همچون حمله خدایان و دیوان، مشاهده می‌شود. ازاین‌رو، نگاره ماهی نشانه‌ای از «خیر و نیکی» در برابر نیروهای شر است (الهی، ۱۳۸۷: ۱۲۰).

نگاره گل اناری (لاله عباسی یا شاه عباسی) که در متن این قالی ترسیم شده نیز اشاره‌ای به نقش‌مایه گیاهی انار دارد. در اسطوره‌های ایرانی و تعالیم دینی زرتشت، انار همواره میوه‌ای عرفانی و مقدس بوده و نمادی از «عشق، باروری و حاصل‌خیزی» قلمداد شده است و دانه‌های درون آن نیز یادآور «نعمت و فراوانی» هستند (چیت‌ساز و همکاران، ۱۳۹۸: ۴۳–۵۸).

قالی شماره (۲): در این قالی، نقوش حاشیه از تراکم و انباشتگی بسیار بیش‌تری نسبت به زمینه برخوردارند (عنصر کمیت). این تراکم و شلوغی نقش‌مایه‌های گیاهی موجود در حاشیه‌ها، که دارای پیوستگی نیز هستند، به‌گونه‌ای است که در نگاه نخست به‌درستی نمی‌توان نقش‌مایه‌های موجود در حاشیه‌های اصلی و باریک را تشخیص داد. افزون بر این، اندازه نقوش حاشیه‌ها کوچک‌تر است (عنصر اندازه نقوش) و از نقش‌پردازی‌های زمینه متفاوت است (عنصر کیفیت). این امر سبب می‌شود که در وهله اول، نگاه مخاطب بر ترنج مرکزی کلاله‌دار و بزرگ متمرکز شود که تقریبا بیشینه مساحت سطحی زمینه را به خود اختصاص داده است. از سوی دیگر، در طراحی این قالی از تقارن آینه‌ای عمودی استفاده شده است.

مطابق شکل ۳، نگاره‌های گیاهی اناری، گل گرد هشت‌پر و درخت زندگی (به‌همراه گلدان) در حاشیه‌ها و زمینه قالی مشاهده می‌شود. نگاره گل هشت‌پر، باستانی‌ترین نقش‌مایه متداول در هنر قالی‌بافی است. گل هشت‌پر با گل‌برگ‌های ساده و یک‌رنگ از دوران سکایی‌ها و هزاره دوم پیش از میلاد در ایران وجود داشته است. این گل می‌تواند نماینده چهار فصل و تمایز آن‌ها از یکدیگر باشد؛ پدیده‌ای رمزی از عدد چهار، جهات اربعه، و عدد هشت نیز نماینده‌ای از بهشت است (نصرتی، ۱۳۸۵: ۱۲۶).

نقش‌مایه گیاهی که از درون گلدانی به بیرون تراویده، یادآور درخت زندگی است. گیاهان و درختان غالبا نیاکان اسطوره‌ای محسوب شده و با «ایزدبانوی زمین و باروری» در ارتباط‌اند (کوپر، ۱۳۸۶: ۳۱۸). بسیاری از اقوام باستانی درخت را به‌عنوان جایگاه خدا یا حتی خود خدا می‌پرستیدند و ارواح درختان را مادینه می‌دانستند (هال، ۱۳۸۰: ۲۸۵). ازاین‌رو، باروری و تکثر درخت زندگی همواره به‌عنوان یک اسطوره مورد تقدیس و احترام بوده و نمادی «مونث و روزی‌رسان» به شمار می‌آید (دوبوکور، ۱۳۷۶: ۱۳). نقش‌مایه گلدان نیز نمادی مرتبط با «زمین، باروری و حاصل‌خیزی» است (دریایی، ۱۳۸۶: ۱۳۶). بر اساس باورهای قدیمی، گلدان یا ظرف مدور نمادی از بخش زنانه باروری یا زهدان و یادآور آفرینش و زایش است (هال، ۱۳۸۰: ۱۶۲) و از آنجا که گلدان با عنصر آب در ارتباط است، همواره با مفاهیمی همچون تولد، اصل مؤنث و زهدان عالم پیوند خورده است (کوپر، ۱۳۸۶: ۱).



شکل ۳: نقش‌مایه‌های شناسایی شده در قالی شماره ۲ (نگارنده، ۱۴۰۴).

قالی شماره (۳): نقوش حاشیه در این قالی از تراکم و انباشتگی بیش‌تری نسبت به زمینه برخوردار است (عنصر کمیت). نگاره‌های حاشیه و زمینه هر دو از نوع گیاهی بوده اما مشابه یکدیگر نیستند (عنصر کیفیت). اندازه نقش‌مایه‌های حاشیه تقریبا کوچک‌تر یا مساوی با نقش‌مایه‌های زمینه هستند و این نکته سبب می‌شود که در نگاه اول، بیننده نقش‌مایه‌های زمینه و حاشیه پهن قالی را همسان احساس کند (عنصر اندازه نقوش). همچنین، این قالی دارای تقارن آینه‌ای طولی–عرضی است.

لچک‌های این قالی با نگاره درخت زندگی که از گلدانی به بیرون تراویده، نقش‌پردازی شده‌اند (شکل ۴). حاشیه‌های باریک در قالی مذکور نیز از نوع هراتی (یا ماهی درهم) است. نگاره گیاهی «گل سه‌شاخه» علاوه بر حاشیه ترنج میانی، در حاشیه اصلی قالی نیز مشاهده می‌شود. این نگاره نمود رمزی مواضع سه‌گانه فلکی خورشید (طلوع، اوج نیمروزی و غروب) است. در این نقش‌مایه، عموما گل میانی نسبت به دو گل دیگر ارتفاع بیشتری دارد که این خود تأکید بر ارزشمندی موضع دوم خورشید (یا اوج نیمروزی) در قالی‌های کهن و گویای تجسم برتری مقام خورشید نیمروزی در آیین مهر است (پرهام، ۱۳۷۱: ۳۶۴).

علاوه بر این، ترنج مرکزی این قالی با نگاره زیبای ستاره هشت‌پر منقش به شمسه مرکزی تزئین شده است. ستاره هشت‌پر در واقع نمادی از عدد رمزی خورشید و تکامل یافته نقش دایره و همچنین، چلیپا (یا صلیب) است. این نگاره در اسلام نیز با «صور متفاوت هشت بهشت و هشت درب بهشت که در عرفان درب هشتم درب توبه است و این درب همیشه باز است» تجلی یافته است (امامی، ۱۳۸۱: ۶۳).



شکل ۴: نقش‌مایه‌های شناسایی شده در قالی شماره ۳ (نگارنده، ۱۴۰۴).

۴-۸. تأثیر عوامل محیطی و فرهنگی بر طراحی و نقش‌پردازی‌های قالی‌های دست‌بافت یزد

ارتباط میان تأثیر اقلیم جغرافیایی، عوامل زیست‌محیطی و فرهنگی بر نوع طرح، نقش‌مایه‌ها و رنگ‌آمیزی قالی‌های یزد (پرسش دوم پژوهش) در جدول ۳ نشان داده شده است. تحلیل‌ها نشان می‌دهد که یکی از طرح‌های رایج و پرکاربرد در قالی‌های دست‌بافت یزد (همانند قالی‌های محفوظ در موزه فرش) طرح «لچک-ترنج» است. این طرح که در ساده‌ترین شکل خود با ترسیم یک ترنج مرکزی در زمینه قالی و چهار مثلث در گوشه‌های داخلی حاشیه اصلی نمایش داده می‌شود، نمادی از یک حوض مرکزی در حیاط خانه‌ای ایرانی است. اهمیت پیوند زندگی با آب در فرهنگ ایرانی تا آنجاست که همواره تلاش بر این بوده است که حتی به اندازه یک حوضچه[۱۰] کوچک نیز جلوه‌ای از آب در محل زندگی پدیدار باشد. از آنجا که «حوض یکی از نمادهای روشن تلاقی آسمان، زمین و جهان زیرین با آب‌های آن است» (کوپر، ۱۳۸۶: ۷۰)، با قالی از حیث آینه‌گی آن همخوانی دارد؛ زیرا هر دو آینه‌ای در برابر بی‌نهایت آسمان و باغ‌های آسمانی هستند. با این‌حال، حوض نه به خودی خود، بلکه به دلیل ظرف بودن برای عنصر حیاتی آب، از تقدس خاصی در فرهنگ ایرانی برخوردار است.

جدول ۳: تحلیل ارتباط مابین اقلیم جغرافیایی، عوامل زیست‌محیطی و فرهنگی بر نقش‌پردازی‌های قالی‌های مورد مطالعه (نگارنده، ۱۴۰۴).

نگاره	توصیف ارتباط نقش‌پردازی با اقلیم جغرافیایی، عوامل محیطی و فرهنگ یزد
گل گرد (۶ یا ۸ پر)	عدد ۶ در دین زرتشت مقدس شمرده شده و یادآور امشاسپندان[۱۱] است (شیمل، ۱۳۸۸: ۱۳۷). در فرهنگ اسلامی نیز این عدد به‌دلیل تداعی برابری با صور هندسی‌اش (مکعب) مبین نقش کعبه و قبله‌گاه مسلمانان است (نورآقایی، ۱۳۸۷: ۷۶). در آیین زرتشت ستون هشت‌پر و سرسرای هشت‌گوش در بنای آتشکده‌ها به‌کار می‌رفت و عدد ۸ را مبارک می‌دانستند (رنجبر و همکاران، ۱۳۹۸: ۷۰). در فرهنگ اسلامی نیز این عدد تداعی‌کننده بهشت ابدی، تعداد درب‌های بهشت (شایگان، ۱۳۷۳: ۲۷۲) و فرشتگان مقرب درگاه پروردگار است[۱۲] (شاهپروری و بصام، ۱۳۹۵: ۲۰).
گل اناری (یا انار)	نمود بصری گردونه خورشید آریایی و یادآور آیین مهرپرستی در ایران باستان است. علاوه بر این، در کتاب مقدس اوستا از انار با نام‌های درخت خورشید، همای زرین و درخت بسیار دانه یاد شده است (پرهام، ۱۳۷۱ ج ۲: ۱۶۴-۱۶۳). از سویی دیگر، درخت انار در اقلیم جغرافیایی گرم و خشک یزد به‌خوبی پرورش می‌یابد.
گل سه شاخه	قدمت کاربرد این نگاره به نیمه سوم هزاره تمدن باز می‌گردد و مبین مفاهیم اساطیری «آسمان، افلاک و حرکات سه‌گانه خورشید» است (پرهام ۱۳۶۴: ۲۹۸). مطابق روایت‌های کهن، مواضع والای سه‌گانه خورشید از زمان‌های بسیار دور در ایران ستایش می‌شده و از جایگاه آیینی و مفاهیم رمزگونه شگرفی برخوردار بوده‌اند (شعار، ۱۳۶۷: ۳۸).
درخت زندگی	در ادیان و تمدن‌های کهن، باور بشر به‌وجود درختی کیهانی در مرکز جهان که منشأ آفرینش تمامی موجودات است، به‌چشم می‌خورد (عابددوست و کاظم‌پور، ۱۳۸۸: ۱۲۳). در بینش اسلامی نیز درخت نمادی از گردش زندگی، گذر چهار فصل و نمادی از اتحاد بین زمین و آسمان است (محدث، ۱۳۸۱: ۵۵).
ماهی	بر اساس باورهای آیین مهرپرستی، تولد مهر از دوشیزه باکره‌ایست که از آب دریاچه هامون بار بر می‌دارد و موعود زرتشتی از او متولد می‌شود (رضی، ۱۳۷۱: ۲۰۷). وابسته بودن زندگی ماهی با عنصر حیات‌بخش آب یادآور آرزوی قلبی بافنده به دسترسی راحت آب در یک زندگی کویری است.
شمسه	شمسه نمادی از گرمای خورشید و خداوند است (ستاری، ۱۳۷۶: ۵۳). نماد شمسه (یا ستاره هشت‌پر) نشانی از پیوند تنگاتنگ مردمان یزد با نور و گرمای خوشید است که همواره در زندگی‌شان حضور داشته است.

از سوی دیگر، این نوع نقش‌پردازی با معماری‌های رایج اقلیم گرم و کویری یزد همخوانی دارد؛ زیرا در تمامی مساجد و باغ‌های تاریخی این شهر، مانند مسجد امیرچقماق و باغ دولت‌آباد، حضور حوض نشانه‌ای از «آب و آبادانی» است. از این رو، بافنده هنرمند یزدی آرزوی قلبی و دیرینه خود، یعنی همنشینی با عنصر حیات‌بخش آب را، به زیبایی در قالب حوض آبی در مرکز قالی و نیز نقوش جانوری و گیاهی در حاشیه‌های هراتی به تصویر کشیده است. تجلی عنصر ارزشمند آب در نقوش هراتی نیز یادآور برخی از مناسک و آداب مهردینان، نظیر شست‌وشو و غسل دادن، در آیین مهرپرستی است که با عنصر آب پیوندی ناگسستنی دارند.

---

[۱۰] مستندات تاریخی نشان می‌دهد که رایج‌ترین اشکال هندسی برای حوض‌های ایرانی عموما دایره، بیضی، مربع، مستطیل و چند ضلعی بوده‌اند که با اشکال ترنج در قالی‌های ایرانی قرابت نزدیکی دارند (صدرحاج سید جوادی، ۱۳۸۵: ۵۷۸).

[۱۱] امشاسبندان در اوستا به معنای «جاودان مقدس» و در اصطلاح بزرگ‌ترین فرشتگان این دین به شمار می‌آید. مفهوم دیگر این واژه «افزونی بی مرگ» است (یاحقی، ۱۳۸۶: ۱۰۵).

[۱۲] و الملك علی أرجائها و یحمل عرش ربك فوقهم یومئذ ثمانیة: «در آن روز، عرش پروردگار را هشت ملک (فرشته) در بر می‌گیرند» (سوره الحاقه/ آیه ۱۷).

نقش‌پردازی نگاره انار نیز تا حدی به زرتشتی‌گری[۱۳] مردمان یزد پیش از اسلام بازمی‌گردد. در آیین پیوند زرتشتیان، با آرزوی باروری و بچه‌دار شدن، به زوجین انار می‌دهند و حتی میوه انار را به نشانه پیوند عمیق زناشویی بر سر سفره عقد قرار می‌دهند (چیت‌ساز و همکاران، ۱۳۹۸: ۴۳). علاقه فراوان مردم یزد به میوه بهشتی انار را می‌توان در تلاش آنان برای پرورش باغ‌های انار، متناسب با شرایط زیست‌محیطی اقلیم یزد، نیز مشاهده کرد. از این رو، تکرار نقش‌مایه زیبای انار در متن و حاشیه قالی‌های دست‌بافت یزد، افزون بر پیوند آن با ریشه‌های مذهبی، به وفور این پوشش گیاهی بومی در ناحیه مذکور نیز بازمی‌گردد.

از سویی دیگر، نمودگار رمزی و بصری عنصر حیات‌بخش «خورشید» که به کثرت در قالب نقش‌مایه‌های هندسی (دایره، مربع و لوزی)، گیاهی گل (گرد، اناری، شش‌پر و هشت‌پر)، گل سه شاخه، چلیپا (یا صلیب)، ستاره هشت‌پر و شمسه (آکرمن، ۱۳۸۷: ۱۰۵۶؛ دریایی ۱۳۸۶: ۱۵۰؛ دانشگر، ۱۳۷۶: ۱۶۴؛ صلواتی، ۱۳۸۷: ۴۱) در قالی‌های مورد مطالعه مشاهده می‌شود، نشانگر نقش بی‌بدیل خورشید در اقلیم جغرافیایی و کویری یزد است. در این راستا، بیان نمادین عنصر گرمابخش خورشید نه تنها در قالب نقش‌پردازی‌های زمینه و حاشیهٔ قالی‌ها مشاهده می‌شود؛ بلکه در شیوهٔ رنگ‌آمیزی‌شان نیز آشکار است. تأکید بر رنگ‌آمیزی مساحت بزرگی از نقوش قالی‌ها به کمک فام‌های رنگی گرمی همچون: قرمز، قرمز لاکی، کرم، زرد و نارنجی که یادآور گرمای نور خورشید هستند؛ گواه دیگری بر تأثیرگذاری این اقلیم جغرافیایی بر اندیشهٔ بافندگان یزدی است.

نتیجه‌گیری

تحلیل‌های ساختاری نشان می‌دهند که هر سه تخته قالی دست‌بافت یزد که در موزه فرش ایران نگهداری می‌شوند، دارای طرح رایج «لچک-ترنج» هستند. دو تخته از این قالی‌ها از نوع «لچک-ترنج کف ساده» و تخته دیگر منقش به نگاره‌های گیاهی و جانوری است. ترنج‌های میانی با اشکال هندسی دایره‌ای، لوزی و بیضی، به صورت تک ترنج یا تو در تو با دو تا چهار لایه متن طراحی شده‌اند. لچک‌ها نیز از انواع «طره‌ای مداخل»، «طره‌ای تو در تو» و «دور لچک» هستند. قابل ذکر است که در هیچ‌یک از این قالی‌ها، به‌طور همزمان، سه قاعده اصلی حاکم بر طراحی قالی‌های لچک-ترنج ایرانی رعایت نشده است. علاوه بر این، مشخص شد که اقلیم جغرافیایی کویری یزد، عوامل زیست‌محیطی (مانند گرمای شدید خورشید، بارش کم و نوع پوشش گیاهی)، معماری بناهای تاریخی، و باورهای فرهنگی و مذهبی (پیش از اسلام، زرتشتی‌گری؛ و پس از اسلام) بر نقش‌پردازی‌ها و رنگ‌آمیزی قالی‌های مورد مطالعه، با استفاده از فام‌های رنگی گرم (مانند قرمز لاکی، کرم، زرد و نارنجی)، تأثیرگذار بوده‌اند. در نهایت، آنچه بر زیبایی این قالی‌های ارزشمند می‌افزاید، بینش و تفکر بافندگانی است که علی‌رغم اقلیم خشک، کویری و کم‌باران یزد، و دوری از درختان انبوه و سرسبز، باز هم نقوشی را برگزیده‌اند که یادآور برکت، فراوانی و جریان حیات‌بخش آب است.

منابع

الهی قمشه‌ای، مهدی (مترجم). (۱۳۹۰). قرآن کریم. قم: انتشارات کاتبان وحی.

آکرمن، فیلیس. (۱۳۸۷). مباحثی چند در نگاره‌پردازی آغازین (پرویز مرزبان، مترجم؛ زیر نظر سیروس پرهام، ویراستار). تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

ادواردز، سیسیل. (۱۳۶۸). قالی ایران (مهین‌دخت صبا، مترجم). تهران: انتشارات انجمن دوستداران کتاب.

اردکانی موقتی، زهرا، و فاطمه اکبری. (۱۳۹۵). بررسی ساختار طرح‌های لچک ترنجی قالی اردکان یزد. چیدمان، ۵(۱۵)، ۱۰۲-۱۰۸.

الهی، محبوبه. (۱۳۸۷). هویت ماهی در فرش ایرانی. گلجام، ۴(۱۰)، ۱۰۱-۱۳۶.

امامی، صابر. (۱۳۸۱). نماد و تمثیل، تفاوت‌ها و شباهت‌ها. کتاب ماه هنر، ۴۷و۴۸، ۶۰-۶۸.

بخشی، اکرم، و علی وندشعاری. (۱۳۹۵). بررسی ساختار فرمی طرح و نقش قالی‌های اصیل کردی خراسان (رضوی و شمالی). گلجام، ۱۲(۲۹)، ۶۳-۹۲.

بصام، جلال‌الدین، فرجو، محمد حسین، ذریه، زهرا، و سیدامیر احمد. (۱۳۸۳). رویای بهشت: هنر قالی‌بافی ایران (جلد دوم). تهران: سازمان اتکا.

پرهام، سیروس. (۱۳۷۱). دستبافته‌های عشایری و روستایی فارس (به‌کوشش سیاوش آزادی). تهران: انتشارات امیرکبیر.

پرهام، سیروس. (۱۳۶۴). دست‌بافته‌های عشایری و روستایی. تهران: انتشارات امیرکبیر.

پیری، علی، حسنوند، محمدکاظم، و مرتضی فرهادیه. (۱۳۹۹). تبیین شیوه طراحی قالی لچک و ترنج شکارگاه دوره صفوی. گلجام، ۱۶(۳۸)، ۱۴۹-۱۶۹.

چیت‌ساز، شقایق، ندایی فرد، احمد، و بهمن نامور مطلق. (۱۳۹۸). خوانش بیش‌متنی نقش‌مایه انار در زیورآلات ایرانی. باغ نظر، ۱۶(۷۷)، ۴۳-۵۸.

چیت‌سازیان، امیرحسین. (۱۳۸۵). نمادگرایی و تأثیر آن در فرش ایران. گلجام، ۲(۴و۵)، ۳۷-۵۶.

[۱۳] بنا بر روایت زرتشت‌نامه، انار نماد «جنگاوری» است.

حصوری، علی. (۱۳۷۱). فرش سیستان. تهران: انتشارات فرهنگیان.

دانشگر، احمد. (۱۳۷۶). فرهنگ جامع فرش یادواره «دانشنامه ایران». تهران: انتشارات موسسه یادواره اسدی.

دریایی، نازیلا. (۱۳۸۶). زیبایی‌شناسی در فرش دستباف ایران. تهران: انتشارات مرکز ملی فرش.

دوبوکور، مونیک. (۱۳۷۶). رمزهای زنده جان (جلال ستاری، مترجم). تهران: نشر مرکز.

رستگار، نازنین‌السادات، و محمد افروغ. (۱۳۸۹). زیبایی‌شناسی فرش یزد با نگاهی به طرح، نقش و رنگ. کتاب ماه هنر، ۱۴۷، ۱۱۶-۱۲۴.

رضی، هاشم. (۱۳۷۱). آیین مهر، میترائیسم. تهران: انتشارات بهجت.

رنجبر، مریم، بهزاد نیک اندیش، و امیر حسین چیت سازیان. (۱۳۹۸). نقش نمادین ستاره در قالیهای دوره اسلامی. پیکره، ۸(۱۵)، ۶۵-۷۷.

ژوله، تورج. (۱۳۹۰). پژوهشی در فرش ایران. تهران: انتشارات یساولی.

ساعدی، سیما، و سید سعید سید احمدی زاویه. (۱۳۹۲). عوامل موثر بر کاربرد رنگ در فرش یزد. پیکره، ۲(۴)، ۲۵-۴۲.

ستاری، جلال. (۱۳۷۶). رمز اندیشه و هنر قدسی. تهران: نشر مرکز.

شایگان، داریوش. (۱۳۷۳). هانری کربن: آفاق تفکر معنوی در اسلام ایرانی (باقر پرهام، مترجم). تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

شاهپروری، محمدرضا، و سید جلال الدین بصام. (۱۳۹۵). تجلی نمادین اعداد در فرش. گلجام، ۲۹، ۵-۲۸.

شعار، جعفر. (۱۳۶۷). آیین شهریاری. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

شیمل، آنه ماری. (۱۳۸۸). راز اعداد (فاطمه توفیقی، مترجم). قم: انتشارات دانشگاه ادیان و مذاهب.

صدر حاج سید جوادی، احمد. (۱۳۸۵). دایره المعارف تشیع (جلد چهارم). تهران: انتشارات شهید سعید محبی.

صلواتی، مرجان. (۱۳۸۷). تجلی نماد گردونه خورشید «مهرانه» در قالیهای ایل قشقایی. گلجام، ۴(۹)، ۳۵-۴۸.

طالب‌پور، فریده. (۱۳۸۶). سبک شناسی فرش دست‌بافت یزد. دومین سمینار ملی فرش دست‌بافت، تهران.

عابددوست، حسین، و زیبا کاظم‌پور. (۱۳۸۸). صورتهای متنوع درخت زندگی بر روی فرشهای ایرانی. گلجام، ۱۲، ۱۲۳-۱۳۹.

عطرگیران، منیره، و یوسف منصورزاده. (۱۳۹۳). طرح، نقش و رنگ رایج‌ترین قالی‌های واگیره‌ای یزد. باغ نظر، ۳۱(۱۱)، ۴۵-۵۴.

علمدار یزدی، علی اصغر. (۱۳۸۰). نساجی یزد. تهران: انتشارات سبحان نور.

کوپر، جی. سی. (۱۳۸۶). فرهنگ مصور نمادهای سنتی (ملیحه کرباسیان، مترجم). تهران: انتشارات فرشاد.

مایدا، تادئوش. (۱۳۹۲). شاهکارهای هنر ایران در مجموعه‌های لهستان (داوود طبایی و مهدی مقیسه، مترجمان). تهران: انتشارات شادرنگ.

محدث، محبوبه. (۱۳۸۱). نماد درخت زیتون. جلوه هنر، ۲۰و۲۱، ۵۲-۶۱.

موسوی لر، اشرف السادات، و اعظم رسولی. (۱۳۸۹). بررسی نمودهای اساطیری خورشید و مهر در فرش دستباف ایران. گلجام، ۶(۱۶)، ۱۱۱-۱۳۲.

نصرتی، مسعود. (۱۳۸۵). نگاره‌های نمادین در نمد: پیشینه تاریخی. کتاب ماه هنر، ۹۳-۹۴، ۱۱۸-۱۲۸.

نورآقایی، آرش. (۱۳۸۷). عدد، نماد و اسطوره. تهران: انتشارات افکار.

وزیری‌فر، امیرعباس. (۱۳۸۱). کنکاشی در قالی یزد. ماهنامه قالی ایران، ۴۶، ۱۴-۱۶.

هال، جیمز. (۱۳۸۰). فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب (رقیه بهزادی، مترجم). تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.

یاحقی، محمد جعفر. (۱۳۸۶). فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی. تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.

Contents

An Examination of Woodturning and Lamination Techniques through the Study of Hassan Rahmani's Works

Mostafa Rezapour, Arezu Khanpour……..…….……...1

The Narrative of Love and Freedom in the Representation of the Motif "Bahram and Azadeh" in Iranian Art

Zeynab Moradian Qojebagloo, Mohammad Mirshafiee…….……17

Factors Affecting the Dynamism of Brocaded Fabrics in the Field of Entrepreneurship

Narges Fakhimi……..35

Application of the Hermeneutic Approach in the Analysis of Three Miniatures from Three Different Schools

Apena Esfandiari……...51

The Role of the Army in Safeguarding Iran's Indigenous Music within the Framework of its Mission to Protect National Territorial Integrity

Kiumars Moladoost, Yahya Hosseinae……..71

A Study on the Structure and Embellishments of Yazd Hand-woven Lozenge-and-Medallion Carpets (Case Study: Iran Carpet Museum)

Samira Salimpour Abkenar……85

Author Guidelines for Articles Submitted to the Quarterly Journal of Iranian Heritage

Given the nature of the Iranian Heritage journal and the efforts of its Editorial Board to obtain scientific accreditation, the journal primarily focuses on the preparation and writing of original research articles. The publication of other types of articles, such as review articles, theoretical articles, or letters to the editor, may also be considered and published at the discretion of the Editorial Board.

Article Content

The content of the article must be relevant to the journal's thematic scope.

The article must not have been previously submitted to or published in any domestic or international journal. Authors must refrain from submitting the manuscript to another quarterly journal for four months after submission and, during this period, should follow up on the status of their submitted manuscript through the electronic submission system or the journal's internal manager.

Article Structure

Full Title of the Article: The title should be clear and informative, concise where possible (10–15 words), original, and representative of the content of the article.

Note: If the article is derived from a thesis or research project, its title should not be identical or substantially similar to the title of the relevant thesis or research project.

Author Information: This section should include the author's full name without titles such as Dr., Professor, Engineer, etc.; academic position and rank; institutional affiliation; ORCID iD; postal address; telephone number; and email address. The corresponding author must be identified with an asterisk.

Abstract: The Persian and English abstracts should not exceed 300 and 250 words, respectively. Each abstract should be accompanied by the article title and 3–5 keywords. The keywords must be extracted directly from the abstract and should represent the principal thematic concepts of the article.

Introduction: The introduction should comprehensively present the statement and formulation of the research problem, the objectives and significance of the study, and the research question and hypothesis, preferably within one page.

Research Background and Discussion of the Topic with References: This section should be presented independently after the introduction. It should first provide introductory information concerning the research topic, followed by a review of the relevant research literature, including the most recent and up-to-date published studies. The strengths and weaknesses of previous studies should be critically addressed, and a logical inference concerning the existing research gap or gaps should be presented.

Research Methodology: This section should describe the research design, method, or approach, including a precise description of the general methodology and specific procedures employed in conducting the research, the study population, data-collection instruments, and data-analysis methods.

Main Text: The main body of the article should include the theoretical framework, studies and investigations, findings, and discussion.

Conclusion: The conclusion should provide a logical and well-substantiated synthesis of the issues discussed in the article. It should answer the research question and evaluate the research hypotheses by presenting the study's findings, without citing other authors.

Acknowledgements: This section should acknowledge the cooperation and guidance of individuals who contributed to the preparation and development of the article. If the study has an ethics code, letter of permission, or research permit, the relevant code or authorization should be stated in this section.

Conflict of Interest: In accordance with publication ethics, the authors must disclose any conflicts of interest involving the article, related publications or books, executive institutions, or supporting organizations. If no conflict of interest exists, the following statement should be provided: "The authors declare that there is no conflict of interest regarding the publication of this article." The respective contribution of each author to the article should then be described.

Footnotes: This section should include English equivalents of terms and necessary explanations concerning revisions and other aspects of the article. Footnotes should be numbered consecutively in the text and presented at the end of the article.

References: References should be arranged alphabetically according to the authors' surnames and given names.

Figures, Charts, Illustrations, and Tables: The total number of figures, tables, and charts should not exceed 15. Images must have a resolution of 300 dpi and be submitted in JPG format, with the source clearly indicated and the appropriate location of each image identified in the text.

Citation Style

The overall citation and referencing system follows the APA Style, 7th edition. Detailed guidelines are available on the journal's website at https://tna.richt.ir/.

Journal of Iranian Heritage

Scientific Journal of Research Institute of Cultural Heritage and Tourism (RICHT)
ISSN: 1024-1647

Editor-in-Chief: Samra Salimpour
Editor: Mostafa Goudarzi; Associate Editor: Mohammad Afroogh

Vol. 1, Issue 1, Spring 2026

Editorial Board (Listed Alphabetically)

Dr. Ahmad Akbari – Full Professor, Faculty of Architecture and Art, University of Kashan

Dr. Mohammad Afroogh – Associate Professor, Arak University of Art

Dr. Azadeh Pashoutanizadeh – Associate Professor, Research Institute of Cultural Heritage and Tourism

Dr. Elaheh Panjebashi – Associate Professor, Alzahra University

Dr. Alireza Hassanzadeh – Associate Professor, Research Institute of Cultural Heritage and Tourism

Dr. Abolghasem Dadvar – Full Professor, Alzahra University

Dr. Farideh Talebpour – Full Professor, Faculty of Art, Alzahra University

Dr. Mostafa Goudarzi – Full Professor, University of Fine Arts

Dr. Mehdi Mohammadzadeh – Full Professor, Atatürk University

Dr. Hekmat Mollasalehi – Full Professor, University of Tehran

Dr. Mehran Houshyar – Associate Professor, Faculty of Art, Soore University

Executive Board

EExecutive and Administrative Director: Leila Nafisinia

System Administrator: Nahid Feyzi

Logo Designer, Copy Editor, and Layout Designer: Babak Shaikh Baikloo Islam

Website: https://tna.richt.ir
E-mail: miraseiran@richt.ir

Address: Research Institute of Cultural Heritage and Tourism (RICHT), Opposite the National Museum of Iran, Si-e Tir Street, Imam Khomeini Street, Tehran, Iran.

Journal of Iranian Heritage

Scientific Journal of Research Institute of Cultural Heritage and Tourism (RICHT)

Vol. 1, Issue 1, Spring 2026

ISSN: 1024-1647