فصلنامه علمی-تخصصی هنر پژوه
انجمن علمی- دانشجویی پژوهش هنر دانشگاه الزهرا(س)
سال دهم، شماره۳۲، تابستان ۱۴۰۱
۳۲

نام اثر: زمین، کاری از مریم قنبریان

بررسی هنر و تمدن در شبه جزیره عربستان در پیش از اسلام بر اساس متون تاریخی ..... الهـام اکبری
شرحی بر فرش وموقعیت مادی و معنایی آن در دوره اموی و عباسی ..... فریبا یاوری / دکتر ابوالقـاسم دادور
مطالعه تطبیقی تصویرگیـاه هوم و آثار نقاشی‌خط مریم قنبریان؛مطـالعه موردی شش تـابلو ..... سمیـرا فغانی
سنت و رمز از دیدگاه تیتوس بورکهارت ..... فریماه فاطمی
نشانه‌شناسی؛ مقالات کلیدی ..... النـــاز عزیزی

فصلنامه علمی-تخصصی هنر پژوه
انجمن علمی-دانشجویی پژوهش هنر دانشگاه الزهرا(س)

صاحب امتیاز: انجمن علمی-دانشجویی پژوهش هنر دانشگاه الزهرا(س)
مدیر مسئول و سردبیر: الهام اکبری
اعضای هیات تحریریه به ترتیب حروف الفبا:
پروانه احمدی، سیما بهراد، الهه پنجه باشی، اعظم حکیم، رویا روزبهانی، ملوسک رحیم زاده تبریزی، مستوره سرحدی، محبوبه طاهری، سپیده طراوتی محجوبی، طیبه عزت اللهی نژاد، فریماه فاطمی، فرزانه فلاحی، پریسا فیروزکوهی، افسون لاشایی، آزاده مرادی، فاطمه مرسلی توحیدی، الهه مروج، سارا سادات نوری، نسترن نوروزی، سپیده یاقوتی، سمیه یزدانی
کارشناس نشریه: دکتر زهرا وزیری استاد مشاور: دکتر عفت السادات افضل طوسی
صفحه آرا: عاطفه نبوی
لیتوگرافی و چاپ: دامون
نشانی: تهران، میدان ونک، خیابان ده ونک، دانشگاه الزهرا(س)، واحد نشریات.
تلفن: ۸۸۰۴۱۳۴۳

شیوه نامه

مقالات پژوهشی، علمی و تحلیلی فارسی و انگلیسی در زمینه هنر و علوم بینارشته‌ای، نقد و گزارش‌های علمی و هنری، معرفی کتب مرتبط با موضوع هنر، معرفی آثار بدیع هنری و چهره‌ها و رویدادهای موثر هنری برای انتشار در نشریه هنرپژوه پذیرفته می‌شوند.
مقالات ارسالی باید دارای چکیده، واژگان کلیدی، مقدمه، بدنه، نتیجه و فهرست منابع بوده و بین ۲۵۰۰ تا ۳۵۰۰ کلمه باشند.
عکس ها، تصاویر، جداول و نمودارهای مورد نیاز مطالب باید همراه منابع آنها و با کیفیت ۳۰۰ *dpi* ارسال شوند.
نویسندگان اطلاعات خود را بدین شرح ارسال کنند: نام و نام خانوادگی، رتبه علمی و جایگاه شغلی، نشانی الکترونیک، تلفن

مطالب به پست الکترونیکی زیر ارسال شوند تا پس از بررسی و تایید در اولویت چاپ قرار گیرند.

Art.re.ir92@gmail.com

تنها آن دسته از مقالات که توسط هیات داوران مناسب تشخیص داده شوند مورد پذیرش قرار خواهد گرفت. مقالات مندرج لزوماً نقطه نظرات هنرپژوه نبوده و مسئولیت مقالات به لحاظ علمی و حقوقی بر عهده نویسندگان محترم است.

هنر پژوه

نشـریه هنرپـژوه مفتخر اسـت کـه به یـاری خداوند و حمایت‌هـای مسـئولین و همکاری دانشـجویان عزیـز، پـس از ده سـال فعالیـت مـداوم در زمینـهٔ هنـر در قالـب انتشـار ۳۲ شـماره از نشـریه، بتوانـد همچنـان در مسـیر پرفـروغ علـم و دانـش و هنـر، پرتـلاش و اسـتوار بـه راه خـود ادامـه دهد. هدف گذاری نشـریه هنرپـژوه بر این امر اسـتوار گردیده کـه از طریـق انتشـار مقـالات علمـی پژوهشـگران هنـر، معرفـی رویکردهـا و نظریه‌های گوناگـون هنـری، معارفـهٔ هنرمنـدان و ارائـهٔ گزارش‌هـای تصویـری از نمایشـگاه‌های هنـری موجـب ارتقـای سـطح علمـی دانشـجویان هنـر و آشـنا کـردن مخاطبان نشـریه بـا ابعـاد مختلـف حوزه‌هـای هنـری شـده و بدیـن واسـطه گامـی بـه سـوی آینـده‌ای روشـن‌تر بـردارد. در نشـریه پیـش‌رو بـر آن شـده‌ایم تا بسـتری مناسـب را بـرای فعالان حـوزهٔ هنـر فراهم سـازیم تـا از طریـق آن بتواننـد دسـتاوردهای علمی و هنـری خویش را در معـرض دیـد مخاطبـان قـرار داده و از ایـن دریچـه بتواننـد خـود را در جایـگاه افـراد صاحـب نظـر و فعـال در حـوزه هنـر بـه جامعـهٔ علمـی معرفـی نماینـد. لـذا برای نیـل بـه ایـن هـدف و رشـد و ارتقـای هرچـه بیشـتر و بهتـر سـطح کیفـی نشـریه، از تمامـی دانشـجویان فعـال در زمینـهٔ پژوهش‌هـای هنـری دعـوت می‌شـود تـا مقـالات و دسـتاوردهای نویـن علمـی خـود را با ما به اشـتراک بگذارنـد. امید که به موجـب اینگونه تعامـلات سـازنده و مسـتمر، هـر روزه بـر غنـای علمـی نشـریه هنرپـژوه افـزوده شـود.

الهام اکبری

سخن سردبیر ۳

بررسی هنر و تمدن در شبه جزیره عربستان در پیش از اسلام بر اساس متون تاریخی ۴

الهام اکبری

شرحی بر فرش وموقعیت مادی و معنایی آن در دوره اموی و عباسی ۱۴

فریبا یاوری / دکتر ابوالقاسم دادور

مطالعه تطبیقی تصویرگیاه هوم و آثار نقاشی‌خط مریم قنبریان؛مطالعه موردی شش تابلو ۲۴

سمیرا فغانی

سنت و رمز از دیدگاه تیتوس بورکهارت ۳۸

فریماه فاطمی

نشانه‌شناسی؛ مقالات کلیدی ..... ۴۲++

الناز عزیزی

مقاله

بررسی هنر و تمدن در شبه جزیره عربستان در پیش از اسلام بر اساس متون تاریخی

نویسنده: الهام اکبری، دانشجوی مقطع دکترا، رشته تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنرهای اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا
Email: E.akbari@alzahra.ac.ir

چکیده

هنـــر در تمدن اســـلامی از جایگاه بالایی برخوردار اســـت و آثـــار هنری برجای مانـــده در این تمدن همگی اســـنادی هســـتند در تأیید این کلام. آثاری که به ســـبب آنها شـــاهد انجـــام مطالعات بســـیاری تحت عنوان هنرهای اســـلامی هســـتیم. از آنجا که شـــبه جزیرهٔ عربســـتان مهد ظهور دین اســـلام بـــوده، لذا شـــناخت و آشـــنایی با پیشـــینهٔ هنر و تمدن این ســـرزمین در پیش از اســـلام لازم و ضروری می‌نماید. از ایـــن رو هدف از مطالعهٔ پیش‌رو در گام نخســـت معرفی جایگاه شـــبه جزیره عربســـتان از منظرهای مختلفی چـــون جغرافیایـــی، اقتصادی و مذهبی اســـت و ســـپس معرفی آثار هنری در این ســـرزمین اســـت. برای نیل به اهداف مذکور، در تحقیق حاضر به این ســـوالات پاســـخ داده شـــده اســـت: ۱- موقعیت جغرافیایی، سیاســـی، اقتصادی عربســـتان در پیش از اســـلام چگونه بوده؟ و هنـــر و تمدن مردمان این ســـرزمین در آســـتانهٔ ظهور اسلام به چه شـــکلی بوده؟

بـــا توجه به نبود مســـتندات تصویـــری از دورهٔ مذکـــور، مطالعهٔ حاضر بـــه روش تحلیل محتـــوای متون تاریخی انجام شـــده اســـت و بررســـی‌ها نشـــان داد که مکه در پیش از ظهور اســـلام از جایگاه قابل اتکائی از نظـــر اقتصادی برخـــوردار بوده و مردمـــان این ســـرزمین از دو طریق بـــا هنر و تمدن ســـرزمین‌های اطراف آشـــنا بوده‌اند؛ یکـــی از طریق وجود کعبه در این ســـرزمین کـــه منجر به ارســـال هدایای مختلفی بـــه آنجا می‌شـــده و دیگـــری بخاطر تجارت پیشـــه بودن اعـــراب، که آنهـــا را با تمدن‌های اطراف آشـــنا می‌ســـاخته. این شـــناخت و آشـــنایی بـــا تمدن‌ها بدون شـــک موجبات جـــذب آنها را در اعـــراب فراهم نمـــوده و ایـــن میل و گرایش بی شـــک یکـــی از بزرگترین انگیزه‌هـــای اعراب برای متمدن شـــدن را پس از اســـلام فراهم کرده اســـت که ثمرهٔ آن شـــکل‌گیری آثاری باشـــکوه و عظیمی در این ســـرزمین پس از اســـلام و تحت لوای تمدن اســـلامی است.

کلید واژه‌ها: عربستان، کعبه، دارالندوه، اصنام

مقدمه

هرچنـد کـه همـواره در متـون مختلـف بـه تهی بـودن شـبه جزیرهٔ عربسـتان از هنـر و تمـدن در پیـش از اسـلام اشـاره شـده اسـت ولیکـن بررسـی هـا نشـان مـی دهنـد کـه سـاکنان ایـن سـرزمین و در رأس آنهـا مردمـان مکـه از طـرق مختلفـی کـه از جملـه مهمتریـن آنهـا تجـارت و داد سـتد بـوده بـا هنـر و تمـدن دیگـر سـرزمین‌ها آشـنا بوده‌انـد و شـاید بـه جـرأت بتـوان گفـت کـه وجـود خانـهٔ کعبـه خـود یکـی از مهمتریـن علـل رشـد تمـدن در آنجـا بـوده اسـت چـرا کـه از دیـر بـاز همـواره از سـوی کشـورهای اطـراف هدایایـی بـرای کعبـه ارسـال می‌شـده اسـت. در برخـی از متـون تاریخـی بـه بعضـی از آثـار معمـاری در عربسـتان اشـاراتی شـده اسـت و هرچنـد کـه امـروزه از برخـی از آنهـا اثـری برجـای نمانـده ولیکـن خـود، مسـتنداتی هسـتند در جهـت اینکـه نشـان دهنـد عربسـتان و بخصـوص مکـه در سـالهای پیـش از اسـلام آمـادهٔ پذیـرش تمـدن پرشـکوه اسـلام شـده بـوده و ایـن میـل و اشـتیاق بـرای جـذب تمدن‌هـای بـزرگ را می‌تـوان از جملـه مهمتریـن عوامـل رشـد و شـکوفایی ایـن سـرزمین پـس از ظهـور اسـلام دانسـت. لـذا هـدف از مطالعـهٔ حاضـر روشـن و شـفاف سـاختن وضعیـت شـبه جزیـره از منظرهـای مختلـف در پیـش از اسـلام اسـت و بدنبـال پاسـخ بـه ایـن سـوال اسـت کـه موقعیـت سـرزمین عربسـتان در آسـتانهٔ ظهـور دیـن اسـلام چگونـه بـوده اسـت؟ بررسـی‌ها نشـان داد کـه در آسـتانهٔ ظهـور اسـلام، مکـه بـه یـک مرکـز تجـاری و مالـی مهـم در شـبه جزیـره تبدیـل شـده بـوده بـه گونـه‌ای کـه زمـام بازرگانـی سـرزمین هـای عربـی را در دسـت داشـته اسـت و وجـود اماکنـی همچـون معابـد، دارالنـدوه، دارالعجلـه و یـا اشـاره بـه خانه‌هایـی اعیانـی می‌تواننـد جملگـی از مظاهـر تمـدن بـرای مردمـان ایـن سـرزمین محسـوب شـوند.

۱- موقعیت جغرافیایی جزیره العرب

جزیـره العـرب و بـه تعبیـر دقیق‌تـر شـبه جزیـره عـرب در جنـوب غربـی آسـیا، بـا حـدود سـه میلیـون و دویسـت هـزار کیلومتـر مربـع مسـاحت، بزرگتریـن شـبه جزیـره جهـان اسـت. جزیـره العـرب، از نظـر جغرافیایـی بـه سـه بخـش تقسـیم شـده اسـت:

۱. شـمال و غـرب (حجـاز): ایـن بخش، که شـهرهای مکـه، مدینه، طائـف، ینبـوع و جـده را دربـر میگیـرد، سـرزمینی کوهسـتانی همـراه بیابان‌هـای وسـیع، کـم آب و کمتـر مسـتعد کشـاورزی اسـت. البتـه در آن روزگار زمین‌هـای اطـراف مدینـه و طائـف بـه خاطـر قنات‌هـا اسـتعداد کشـاورزی داشت. ۲. مرکـز و شـرق (صحـرا هـای عـرب) : سـرزمین هـای بلنـد منطقـه نجـد ، بیابـان هـای ربـع الخالـی، کـه در آن از بـاران و آبادانـی خبری نیسـت، در ایـن بخـش قـرار دارد. انسـان بـدوی، شـتر، نخـل و ریگـزار چهـار بازیگـر نقـش اساسـی زندگـی صحراینـد و کمی آب ، گرمـا ی زیاد، سـختی راه‌هـا و نایابـی غـذا چهـار مشـخصه اصلـی ایـن صحراهـا. ۳. جنـوب (یمـن): ایـن بخـش کـه در گذشـته، عربسـتان خوشـبخت یـا یمـن نامیـده مـی شـد، شـامل منطقـه‌ای بـه شـکل مثلـث اسـت کـه سـاحل دریـای غـرب، ظلـع شـرقی و دریـای سـرخ، ظلـع غربـی و خـط فرضـی ظهـران – حضـر مـوت، ظلـع سـوم آن را می‌سـازد. ایـن بخـش پـر نعمت‌تریـن نقطـه جزیـره اسـت؛ بـه گونـه‌ای کـه آثـار تمـدن درخشـان و بـا عظمـت آن تـا بـه امـروز باقـی و مشـهور اسـت. دولـت معیـن، دولـت حضـر مـوت، قَتَبـان، سـبا، از حـدود چهـارده قـرن قبـل از میلاد مسـیح (ع) تـا شـش قـرن بعـد از میـلاد و آسـتانه ظهـور اسـلام، در ایـن منطقـه وجـود داشـته اسـت (نصیـری، ۱۳۸۹، ۴۶) (تصویـر۱).

تصویر ۱: موقعیت جغرافیایی شبه جزیره عربستان، URL1

۲- ساکنان جزیره العرب

اساس ملت و بافت اجتماعی – سیاسی عرب بدوی، قبیله بود. مورخان، اعراب ساکن در جزیره العرب را به سه طبقه تقسیم کرده اند: ۱. عرب بائده (بادیه نشینان): مراد قبایلی که سال‌ها قبل از ظهور اسلام به سبب نافرمانی، به وسیله بلا های آسمانی و زمینی ازمیان رفتند. ۲. عرب عاربه (شهر نشین): قبایلی که در یمن و دیگر نقاط جنوبی عربستان زندگی می‌کردند. قبایل فراوان در این منطقه از جمله «اوس» و «خزرج» که در اغاز اسلام دو قبیله بزرگ در مدینه بودند، نسبت خود را به یَعرُب بن قحطان، فرزند پنجم حضرت نوح، می‌رساندند. وقتی از تمدن عرب بیش از اسلام گفت و گو می‌شود، بیشتر عرب عاربه مراد است. ۳. عرب مستعربه (عدنانیان): قبیله‌هایی که از طریق عدنان و با چند واسطه از فرزندان حضرت اسماعیل (ع) شمرده می‌شوند. قبیله قریش در این گروه جای دارد (نصیری، ۱۳۸۹، ۴۹). برخی نیز ساکنان شبه جزیره را کلاً دو دسته می دانند، اعراب قحطانی و اعراب عدنانی. قحطانی‌ها مسکن اصلی شان یمن بود و مرکز اعراب عدنانی نجد و حجاز (بهشتی، ۱۳۸۷، ۴۴).

۳- وضعیت اقتصادی جزیره العرب

پشتوانه اقتصادی عربستان، داد و ستد جواهر و سنگ های قیمتی، کشاورزی و دامداری و درآمد حاصل از زیارت مکه در ایامی خاص بود. در اوایل قرن ششم میلادی، مکه به مرکز تجاری و مالی مهمی تبدیل شد که در روابط تجاری و داد و ستد کشورها و بلاد منطقه، نقشی اساسی ایفا می‌کرد، به گونه‌ای که زمام بازرگانی سرزمین های عربی را در دست داشت. در این شهر و اطرافش بزرگ‌ترین بازارهای داد و ستد و کانون‌های شعر و ادب در موسم حج بر پا می‌شد و قافله‌های تجاری آن تا اطراف شبه جزیره و خارج از آن در فعالیت و رفت و آمد بودند (جمیلی، ۱۴۲۲، ۱۰۵). بعضی از این بازارها و نمایشگاه‌های فصلی عبارت اند از: دومه الجندل، مشقر، صحار، عدن، صنعا و عکاظ (بهشتی، ۱۳۸۷، ۵۳). اهمیت این کاروان های تجاری تا بدانجا بود که امپراطوری بیزانس دولت‌های حبشه و یمن را به جنگ با رقیب قدرتمند خود، ایران، تحریک نمود تا از یک سو دامنه قدرت و نفوذ خود را بر تمام جزیره ازسواحل دریای سرخ تا اقیانوس هند گسترش دهد و بر همه راه‌های دریایی و زمینی، کاروان های تجاری بین یمن و شام که از مکه عبور می‌کرد، تسلط یابد. شعرا هم درهمین نمایشگاه‌ها می‌آمدند و اشعار خود را عرضه می‌کردند در حقیقت نمایشگاه‌ها نه تنها نمایشگاه‌های اقتصادی بلکه کار انجمن‌های ادبی را هم انجام می‌دادند (بهشتی، ۱۳۸۷، ۵۳).

۴- دین مردم شبه جزیره

در زمان حضرت اسماعیل (ع) مردم یکتا پرست بودند و قبیله‌ای که وی در میان آنان بود، جُرْهم نام داشت ولی سالها بعد در دوره تسلّط جُرهم بر مکه بود که مردم موحّد و خداپرست این ناحیه، پس از سال‌ها که عقاید توحیدی داشتند، بت پرست شدند. آنها در عین حال، به کعبه و خدای کعبه (ربّ البیت) نیز معتقد بودند (جعفریان، ۱۳۷۹، ۴۳). بر طبق مآخذ، در خاندان هاشم یک نوع روح یکتا پرستی وجود داشته است و عبدالمطلب و بعضی دیگر اصلاً به بت‌ها اهمیتی نمی‌دادند. درست است که اعراب می‌آمدند و بت ها را می پرستیدند اما آنها برای بت ها اهمیتی قائل نبودند (بهشتی، ۱۳۸۷، ۱۷۵- ۱۷۴). علاوه بر این، دین مسیحیت و یهود هم در نقاطی مانند نجران و یثرب گسترش داشت و در مناطقی مانند حیره، کیش مانی و زرتشتی نیز مورد توجه بود (نصیری، ۱۳۸۹، ۵۷). در سرزمین عربستان مقارن ظهور اسلام، آیین یهود در درجه اول، مسیحیت در درجه دوم، دین زرتشت در درجه سوم، درجه چهارم صابئین- کسانی که پیرو یک نوع دین بت پرستی بودند و در اصل اعتقاداتشان به آیین های معاصر ابراهیم خلیل (ع) می‌رسید و در درجه پنجم ادیان محلی قرار داشتند. بنابراین از نظر دینی شبه جزیره عربستان در آن موقع، منطقه نفوذ ادیان مختلف بوده است (بهشتی، ۱۳۸۷، ۶۱).

۵- وضعیت سیاسی در شبه جزیره

نزدیک به زمان بعثت پیامبر اسلام، مکه و مدینه در مرحلهٔ برزخ و انتقال از سیستم قبله‌ای به سیستم دولتی بوده، چنانچه طایفه خزرج تصمیم می‌گیرد برای خود پادشاهی انتخاب کند و این برای نخستین بار است در تاریخ زندگی اعراب مقیم مدینه صحبت از **پادشاه** به میان آمده و زمینه فراهم شده است که که همه با «عبدالله بن اُبی» که مردی محترم در میان خزرجیان بود، به عنوان پادشاه خزرج بیعت کنند و برای او تاج و تختی بسازند. این موضوع از هر نظر در تاریخ آینده اسلام تا مدت ها اثر گذاشت (بهشتی، ۷۲-۷۱). لازم به ذکر است اگر تاج را یکی از ملزومات و نشانه‌های سلطنت بدانیم، به وجود حکومت های پادشاهی در دیگر قسمت های شبه جزیره آنهم در نزدیکی تاریخ ظهور اسلام پی می‌بریم. هرمزد چهارم (حک : ۵۷۹ ـ ۵۹۰ میلادی) به نعمان بن مُنذر، امیر حیره ، و خسروپرویز (حک : ۵۹۰ ـ ۶۲۸ میلادی) به هوذهٔ بن علی حنفی، از امرای عرب ، تاج بخشیده بودند (طبری، ۱۳۸۷ ، ج ۲، ص ۱۶۹، ۱۹۵). بهشتی نیز به وجود حکومت‌های مرکزی در حیره و در میان غسانیان اشاره می‌کند (بهشتی، ۱۳۸۷، ۱۵۲). در یمن پادشاهان حِمیَری رسماً به صورت پادشاه و با تاج و تاجگذای و به وسیلهٔ سیستم حکومت سلطنتی، اوضاع را اداره می‌کردند (بهشتی، ۱۳۸۷، ۴۵). اغلب شاعرانِ عرب دورهٔ جاهلی هم به تاج اشاره کرده‌اند. در کتیبهٔ معروف «النماره» از امرؤالقیس (۵۰۰ ـ ۵۴۰ میلادی)، قدیمترین اثری که از زبان عربی به جا مانده است، کلمهٔ تاج دیده می‌شود (آذرنوش، ۱۳۷۴ ، ص ۱۵۵).

هنر و تمدن در شبه جزیره عربستان در پیش از اسلام

۱- معماری در شبه جزیره

- کعبه

کعبه، نام قدیمی‌ترین، مقدّس‌ترین و محبوب‌ترین معبد الهی است که در شهر مکّه و در سرزمین حجاز واقع شده است. پیش از ظهور اسلام، خانه خدا نزد اعراب ارج و منزلتی رفیع داشت و برای عرب هیچ معبدی همانند کعبه دارای عظمت و منزلت نبود؛ زیرا آن را خانه خدا (بیت الله) می‌دانستند (وجدی، بی تا، ۱۴۶) در قرآن کعبه را بیت العتیق نیز نامیده‌اند. کعبه در لغت به معنی مرتفع است چون بنای کعبه از زمین مرتفع و بلند است لهذا کعبه نام کردند یا مرتفع است از روی مراتب (دهخدا ، به نقل از غیاث). در چهار آیه از قرآن کریم، به کعبه و تاریخ بنای آن اشاره شده است. این چهار آیه عبارتند از:

۱-بقره:آیه۱۲۷ ۲-آل عمران:آیه۹۶ ۳-ابراهیم:آیه ۴۳۷-حج:آیه۲۶

مفسّران قرآن کریم درباره این دسته آیات تفاسیر گوناگونی را ارائه نموده‌اند، امام در طی مقاله‌ای با بررسی آراء مفسران و احادیث و روایات تاریخی، تاریخ بنای کعبه را به پیش از حضرت ابراهیم باز گردانیده است (امام، ۱۳۸۶، ۵۵- ۷۴). برخی مورخین متقدم اسلامی نیز تاریخ بنای کعبه را پیش از حضرت ابراهیم می‌دانند علت اینکه چرا کعبه در مکه بنا شده در روایات و حتی در خطبه‌های نهج البلاغه این گونه آمده است که این خانه در سرزمینی ساخته شد که هرکس به آنجا رود به خاطر گردش و تفریح نرود؛ یعنی عامل گردش و تفریح در کار نیست تا دلها را به آنجا بکشاند، بلکه عامل، صرفاً معنوی است (بهشتی، ۱۳۸۷، ۱۷۶). بر اساس برخی نقل‌ها کعبه حدود ۴/۳۲ متر ارتفاع داشته و دیوار شرقی آن ۲۴ متر، دیوار غربی ۲۳/۱۰ متر، دیوار شمالی ۱۶/۵ متر و دیوار جنوبی ۱۵ متر بوده است. در آن زمان خانه کعبه سقفی نداشت و دیوارهای آن از سنگ بنا شده بود (جعفریان، ۱۳۷۹ ،۴۲). برخی از اعراب، به دلایلی که چندان مشخص نیست، به تدریج کعبه‌هایی در دیار خود ساختند و رنج آمدن به کعبه را از خود برداشتند. شمار این کعبه‌ها را بالغ بر ده دانسته‌اند که البته چندان مورد توجه نبوده است (همان، ۴۵). اهمیت کعبه از آنجا روشن می‌شود که می‌بینیم، ابرهه حَبَشی پس از آنکه از

آن سوی دریای سرخ به این سوی آمد و بر یمن تسلط یافت، تصمیم گرفت آیین مسیح را بر این مناطق مسلّط سازد. از این رو کلیسایی بنا کرد و مصمم شد تا مردم عرب را از زیارت کعبه باز دارد و وادار کند تا به کلیسای او بروند ولی این امر هرگز تحقق نیافت. این واقعه در سال تولد رسول خدا (ص)، که به عام الفیل شهرت یافته، رخ داده است پس از این ماجرا، کعبه و قریش اعتبار بیشتری یافتند و عرب‌ها احترام بیشتری به خانه خدا و ساکنان مکه می گذاشتند (همانجا) و (بهشتی، ۱۳۸۷، ۶۸- ۱۶۲).

در طول تاریخ کعبه بارها تخریب و بازسازی شده است برای مثال در سال ۶۴ هجری، عبدالله بن زبیر شورش کرد و شهر مکه را به عنوان مرکز حکومت خود برگزید. سپاهیان شام که در پی براندازی حکومت زبیریان بودند، برای تصرف آن، ابتدا به مدینه رفتند و سپس با سرکوبی قیام آن شهر، به سوی مکه آمدند. در این درگیری ها و پس از آن کعبه نیز ویران شد (جعفریان، ۱۳۷۹، ۷۴). عبدالله بن زبیر، به رغم مخالفت برخی از اصحاب، باقی مانده دیوار کعبه را از پایه و اساس برداشت و بار دیگر آن را بنا کرد. ابن زبیر قدری نیز بر ارتفاع مسجد افزود. از زمان ابن زبیر رسم شد که به هنگام ترمیم کعبه، یک دیوار چوبی بزرگ در اطراف آن نصب می‌کردند تا طواف گزاران، خارج از آن دیوار طواف کنند و ناظر تجدید بنا یا ترمیم کعبه نباشند (جعفریان، ۱۳۷۹، ۷۵). لازم به ذکر است که خانه کعبه بر حسب نقل تاکنون بیش از ده بار بدین صورت تجدید بنا و مرمت شده است: ملائک عظام؛ حضرت ابوالبشر؛ جناب شیث و اولاد و احفاد او؛ حضرت خلیل؛ طایفه عمالقه؛ عشایر جرهم؛ قصی بن کلاب بن مره؛ قریشیان پیش از بعثت؛ عبدالله‌بن زبیر. سلطان مرادخان رابع و سلطان عثمانی و تا این زمان (سنه ۱۰۴۰ق) به همان حالت باقی است (صبری پاشا، ۱۳۸۲، ۱۴۵).

- مسجدالحرام

علاوه بر کعبه، مسجدالحرام نیز پیش از اسلام وجود داشت چنانچه پیش از اسلام، پیرامون کعبه را مسجدالحرام می‌گفته‌اند که حدودی تقریبی داشته‌است (ازرقی، ۱۴۱۶، ج۲، ۶۲). در روایتی از پیامبر اکرم(ص) بنای مسجد به ابراهیم(ع) نسبت داده شده است. در این روایت، مسجدالحرام، قدیم‌ترین مسجد بر زمین است (ابن ضیاء، ۱۴۱۶، ج۱، ۳).

- معابد و کنیسه‌ها

با توجه به بت پرست بودن عده‌ای از اعراب، معابدی برای برخی از بت‌ها ساخته شده بوده. از جمله بت ذوالخلصه، که معبد آن در تَبالَه در جنوب منطقهٔ عسیر (میان مکه و یمن) جای داشت. حتی هنگامی که فرستادگان پیامبر اسلام (ص) برای از میان بردن بت به معبد ذوالخلصه درآمدند، کسانی از اهل شرک را نزد آن بت در حال استقسام یافتند (نک : بخاری، ۱۳۱۵ق، ج۵، ۱۱۲). در سطور پیشین ذکر شد که یکی از دین‌های مورد پرستش در شبه جزیره، یهود بوده پس متعاقباً کنیسه‌های یهودیان نیز در آن سرزمین وجود داشته اگرچه که تا اکنون هیچ آثاری از آنها بدست نیامده است.

- اماکن حکومتی

۱- دارالندوه

قُصَیّ بن کلاب، جد چهارم پیامبر اکرم (ص)، دامادِ رییس قبیله خُزاعه بود. او توانست پس از مرگ پدرِ همسرش، با استفاده از خاندان‌های متفرق قریش و با کمک آنها، که در اطراف مکه زندگی می‌کردند، بر مکه تسلط یابد. قُصَی در آبادی مکه کوشید و دارالندوه را برای مشاوره رؤسا و برجستگان و چهل ساله‌های قریشی پدید آورد و سر و سامانی به مکه داد. پس از وی، پسرانش، عبدمناف و عبدالدار و سپس هاشم پسر عبدالمناف و عبد المطّلب فرزند هاشم در مکه نفوذ فراوانی داشتند. در زمان هاشم بود که مکه به مرکز تجاری مهم تبدیل شد و قریش به کار تجارت در بلاد دوردست پرداخت (جعفریان، ۱۳۷۹،۴۴- ۴۳). خداوند در سوره قریش به این مسأله اشاره کرده‌است. شاید اساسی‌ترین اقدام قُصَی تأسیس دارالندوه بود که منصب‌های چهارده گانه را در آنجا سازمان‌دهی می‌کرد (بهشتی، ۱۳۸۷،۶۷- ۶۳). با بررسی‌های به عمل آمده در منابع تاریخی، این نتیجه به دست می‌آید که دارالندوه پیش از قصی وجود خارجی نداشته، زیرا قصی به عنوان مجمِّع قریش آنها را که به صورت پراکنده در اطراف مکه می‌زیستند، به شهر مکه آورده و خانه‌ای در کنار کعبه در مکه بنا کرد که دارالندوه نامیده شد که محل گردهمایی رؤسای قریش بود و سپس با قطع درختان نخل اطراف کعبه، قریش را به ساختن خانه در اطراف حرم تشویق کرد (ابن هشام، ۱۳۷۵، ۸۳). دارالندوه از نیمه قرن چهارم میلادی، یعنی تقریباً یک قرن و نیم پیش از ظهور اسلام توسط قصی بنیان نهاده شده و تا ظهور اسلام، نقش‌های مختلفی را در حفظ موقعیت دینی و تجاری مکه ایفا کرده بود. حتی دختران جامه عروسی در آنجا بر تن کرده یا آنجا جامه را می‌بریدند و سپس آن را به خانه می‌بردند (ابن سعد، ۱۳۷۴، ۵۸). همچنین قریشیان در دارالندوه درباره نبردها و امور خویش به مصلحت‌اندیشی و شور می‌نشستند، «عقداللواء» (بستن پرچم و انتخاب پرچم‌دار درجنگ) می‌کردند؛ بدین معنا که اعطا یا حمل پرچم را به نام فرماندهی معین تعیین می‌کردند. این امر در عهد جاهلیت یکی از امتیازات و مناصبی بود که به یکی از رؤسای مکه تعلق داشت و صاحب این منصب، پرچم سپاهیان را در لشکرکشی بردوش می‌گرفت و نشانه پرچم را نیز او معین می‌کرد (بلاذری، ۱۳۳۷، ۷۸). در سالهای ابتدایی پس از اسلام، نشست‌های مشورتی مهم بر علیه پیامبر همچنان در دارالندوه تشکیل می‌شد (نصیری، ۱۳۸۹، ۹۹).

۲- دارالعجله

از دیگر ساختمان های حکومتی در مکه، دارالعجله بوده. بلاذری دارالندوه را نخستین سرای از سراهای قریش می‌داند که در مکه بنا شد و ساخت دارالعجله را پس از دارالندوه می‌داند (بلاذری، ۱۳۳۷، ۷۸).

- خانه‌های اعیانی

یکی از معدود آثار برجای مانده در مدینه از پیش از اسلام، قصر کعب بن اشرف از ثروتمندان یهودی است که به دلیل تحریکاتش بر ضد اسلام، به دستور رسول خدا (ص) پس از واقعه اُحد و جریان بیرون راندن بنی النضیر از مدینه، کشته شد. این قصر که حالت قلعه گونه دارد، در منطقه قبا قرار دارد و بقایای آن تا به امروز برجای مانده است. دیوارهای قطور یک متری و بنای به احتمال چند طبقه که بخشی از آن زیر خاک مدفون شده و از سطح بلند آن نسبت به زمین های زراعی اطراف آن روشن می شود، می تواند آگاهی های جالبی را در باره نوع قلعه سازی پیش از اسلام در این منطقه یهودی نشین، نشان دهد (جعفریان، ۱۳۷۹، ۳۳۷) (تصویر۲). علاوه بر آن، با بررسی احادیث پی به وجود خانه‌هایی اعیانی در زمان پیش از اسلام نیز می توان برد. چنانچه آمده که پیامبر(ص) پس از فتح مکه، به اوّلین خانه‌ای که وارد شد، خانه امّ هانی بود. بعدها عبدالله بن مسعود هم که به مکه می‌آمد، به خانه امّ هانی می‌رفت. این نشان می‌دهد که خانه او، خانه‌ای بزرگ و اعیانی و محل استقبال از بزرگان بوده است (جعفریان، ۱۳۷۹ ،۱۵۶).

تصویر ۲: قصر کعب بن اشرف از ثروتمندان یهودی در عربستان منطقه قبا، URL2

۲- هنرهای تزیینی در پیش از اسلام در عربستان

اعراب پیش از اسلام از طرق مختلفی با هنرهای سرزمین‌های اطراف خود آشنا بودند، یکی از طریق تجارت که در سطور پیش بدان اشاره شد و دیگری از طریق هدایایی که پادشاهان دیگر سرزمین ها برای کعبه می‌فرستادند. ابن خلدون اختصاص موقوفات به کعبه توسط پیشینیان را نشانه احترام کعبه در نزد ایشان دانسته است:

«....ملت‌های گذشته از روزگار جاهلیت مکّه را گرامی می‌داشتند و پادشاهانی مانند کسری (خسرو) و دیگران اموال و گنجینه‌های بسیار بدان می‌فرستادند و داستان شمشیرها و دو آهوی زرین که عبدالمطلب هنگام کندن چاه زمزم یافته است، معروف می‌باشد. و رسول صلی‌الله‌علیه‌وآله هنگامی که مکّه را گشود در چاهی که در خانه کعبه واقع بود هفتاد هزار اوقیه زر یافت و این مبلغ از ارمغان‌هایی بوده است که پادشاهان، آنها را برای خانه کعبه می‌فرستاده‌اند و قیمت زر مزبور معادل دو میلیون دینار و به وزن دویست قنطار بوده است.» (ابن خلدون، ۱۳۷۵، ۶۹۷). رسم هدیه دادن به کعبه در بعد از اسلام هم ادامه یافت برای مثال، عمر شیء هلال گونه‌ای که از ایران آورده بود، یزید اول دو هلال مرصع یاقوت نشان را از کلیسای دمشق با دو جام، عبدالملک دو گردنبند و دو جام بلورین، ولید دو جام، ولید دوم یک تخت و دو آرایه هلالی همراه با یک کتیبه را به کعبه هدیه کرده‌اند (ازرقی، ۱۴۱۶، ۱۷۰).

۳- اصنـــام

چنانچه پیش از این گفته شد در زمان حضرت اسماعیل (ع) مردم یکتا پرست بودند ولی سالها پس از آن بت پرست شدند. آنان به پیروی یکی از بزرگان خود با نام عمرو بن لُحَیّ، بتی را که وی از شام به مکه آورد و نامش هُبَل بود، پرستیدند (جعفریان، ۱۳۷۹، ۴۳). در زمان ظهور اسلام، بنا به اظهار برخی از منابع، نزدیک به ۳۶۰ بت در اطراف و درون کعبه قرار داشت. این افزون بر بت هایی بود که مردم در خانه‌های خود نگه می داشتند (جعفریان، ۱۳۷۹ ،۴۳). بت های اعراب اگر به شکل انسان بود «صنم» و چنانچه شکل خاصی نداشت، «وثن» نامیده می شد مانند سنگ های مقدس و برخی خانه‌ها و درختان (نصیری، ۱۳۸۹، ۵۷). در قرآن به اسامی برخی از آنها اشاره شده‌است:

۱- انصاب: (مائده۳). نام بتهای سنگی که اعراب آنها را پرستش نموده، برای آنها قربانی می‌کردند (راغب اصفهانی، ۱۴۱۲ق، ص ۸۰۷)
۲- بَعل، بت قوم الیاس: (صافات سورهٔ ۱۲۵- ۱۲۳) و (راغب اصفهانی، ۱۴۱۲ق، ۱۳۵)
۳- جِبت : بتی در عصر جاهلیت (نساء ۵۱)
۴- سُواع: بتی از بت های قوم نوح (نوح، آیه ۱ و ایه ۲۳)
۵- لات و عُزّی: از بت های جاهلیت (نجم، آیه ۱۹)
۶- منات: از بت های جاهلیت، (نجم، آیه ۱۹ و ۲۰)
۷- نَسر: از بت های قوم نوح (نوح، آیه ۱ و ۲۳)
۸- ودّ : از بت های قوم نوح (نوح، آیه ۱ و ۲۳)
۹- یعوق: از بت های قوم نوح (نوح، آیه ۱ و ۲۳)
۱۰- یغوث: از بت های قوم نوح (نوح، آیه ۱ و ۲۳)

۴- تمثال

در روایات آمده‌است که، در کعبه نقاشی ها و تمثال‌هایی آویزان بوده است؛ از جمله، تمثالی از حضرت ابراهیم و اسماعیل. این تمثال‌ها تا زمان فتح مکه در کعبه آویزان بوده است (امینی، ۱۳۷۷، ۵۸). کسانی هم که پیش از سال فتح مکه، داخل کعبه را دیده‌اند، گویند: تمثال حضرت مریم و حضرت عیسی(ع) در آن نصب بوده و عیسی در دامن مادر نشسته بود (وجدی، بی تا، ۱۴۷). و در روایات آمده که در روز فتح مکه پیامبر (ص) این تمثال ها را محو کردند (جوادعلی، ۱۹۷۸، ۴۳۶- ۴۳۸). اما تصاویری که بر دیوار کعبه نقش بسته بودند، بی شک کار هنرمندانی بوده که به دعوت اعراب از خارج آمده بودند. از میان آثاری که از آنجا به دست آمده آثار سبائیان نیز همچون پیکرههای کوچکی که در فاصله سدهٔ ۶-۲ میلادی در اسکندریه ساخته شده و رومیان آنها را از راه دریای سرخ به جزیره العرب برده‌اند دیده می‌شود (عکاشه، ۱۳۸۰، ۶- ۴).

۵- خط و کتابت

باید دانست که در شعر اعراب، همه علوم و تواریخ و حکمت‌های آنان منعکس می‌شده است و بزرگان و رؤسای قبایل عرب بدان شیفتگی نشان می‌داده‌اند، چنان‌که در بازار عکاظ برای سرودن شعر حاضر می‌شده و هر یک از آنان شعر خود را بر بزرگان بیان و صاحبان بصیرت عرضه می‌کرده‌اند تا بافت یا سبک شعر آنان باز شناخته شود و سرانجام کار آنان به هم‌چشمی و مفاخره می‌کشید و بهترین اشعارشان را از ارکان بیت‌الحرام، کعبه، که جایگاه حج‌گزاری و خانه [پدرشان] ابراهیم علیه‌السلام بود فرو می‌آویختند (ابن خلدون، ۱۳۷۵، ۱۲۴۱). بهترین قصیده‌های انتخابی سال که آن را بر حریر مصری و گاه با حروف طلایی می نوشتند و به عنوان جایزه به دیوار کعبه می‌آویختند (معلقات) نام داشت (نصیری، ۱۳۸۹، ۵۱). در تاریخ آمده که بزرگان، اشراف و سرمایه‌داران مکه درباره پیمان‌ها و قراردادهای تجاری در دارالندوه مشورت می‌کردند (صالح، ۱۳۸۴،۱۷۷) و متن این قراردادها نیز در همان محل نگهداری شده و در مواقع ضروری به آگاهی آنان می‌رسیده. گویا علاوه بر شعر، سرودخوانی (که یکی از متعلقات شعر و موسیقی است) هم در میان اعراب رایج بوده. در روز ورود پیامبر به یثرب، جوانان مسلمان سرود می خواندند (نصیری، ۱۳۸۹، ۱۰۴). مسجد بنات بنی النجار در شمال مسجد جمعه، در فاصله تقریبیِ صد متری، مسجد کوچکی با مساحت تقریبیِ دوازده متر مربع بدون سقف بوده و چنین شایع است که دختران بنی نجار در اینجا ایستادند و وقتی رسول خدا(ص) وارد قبا شد، سرود طَلَعَ الْبَدْرُ عَلَیْن را خواندند. (جعفریان، ۱۳۷۹، ۳۱۳).

تمدن های اطراف شبه جزیره

برخی پژوهشگران بر این امر معتقدند که چون پیامبر، از همان ابتدا، دعوت را به صورت یک دعوت جهانی- برای جهان متمدن آن روز- شروع کرده است، پس برای شناخت محیط پیدایش اسلام، نباید فقط در حد مکه و مدینه و طائف و یا در حد سرزمین عرب نشین توقف کنیم بلکه باید لااقل مناطقی را که پیغمبر (ص) در زمان خودش آنها را به اسلام دعوت کرده است را هم بشناسیم (بهشتی، ۱۳۸۷، ۴۰).

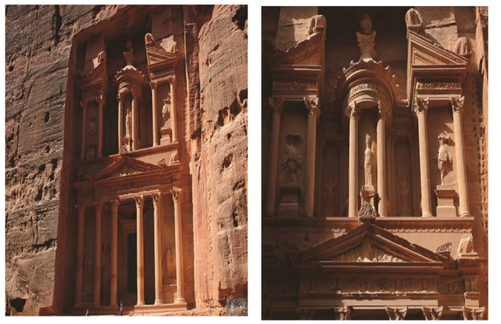
۱- تمدن یمن

در سطور پیشین به سرزمین یمن در جنوب عربستان و تمدن پیشرفتهٔ آن اشاره شد. از جمله شهرهای معروف آن شهر سبا است. سَبأ، در لغت عرب به معنی خریدن و در اصطلاح نام مردی است که قبائل یمن همه از نسل او هستند و او "سَبَأ بن یشحب» است (ابن منظور، ج۱، ۱۳۷۵، ۹۴) این کلمه تنها دو بار در قرآن آمده (یکی در سورهٔ سبأ (آیه ۱۵) که به سرزمین و نعمات و ناسپاسی و... قوم می پردازد و دیگری در سورهٔ نمل که داستان حضرت سلیمان(ع) و هدهد و ملکه سبأ است. آثار تاریخی بسیار زیبای مأرب (شهر معروف سبا) و سد عظیم آن، زمین های حاصلخیز، معادن زرخیز صادراتی طلا و نقره و سنگ های گرانبهای آن حکایت گر پیشرفت های هنری، صنعتی و منابع طبیعی این بخش است. جهان گرد مشهور رومی «سترابون» که یک قرن قبل میلاد از این سرزمین دیدن کرده است از تمدن این منطقه یاد کرده است، می گوید: شهر مارب شهر عجیبی بوده است. زیرا سقف عمارات آن از عاج ساخته شده و با لوحه‌های زراندود و جواهر، تزیین شده بود. ظروف زیبایی در شهر مارب دیده میشود که انسان را متحیر میساخت (نصیری، ۱۳۸۹، ۴۷). پایتخت سبأ در این دوره شهر مأرب بود که داستان سد آن معروف است. این شهر آباد و پر ثروت در مشرق شهر صرواح و قریب ۱۲۰ کیلومتر در مشرق صنعاء اندکی مایل به شمال واقع بوده و هم‌اکنون در همان نقطه روستایی به اسم «مأرب» وجود دارد که مقر امارت مأرب است. سد مأرب که مایه اساسی عمران شهر مأرب و حوالی آن بود تاریخ مفصلی دار . آغاز بنای آن از دوره مکارب سبأ بوده. ولی خرابی آن سد عظیم به‌تدریج باعث انحطاط آبادی وتنزل مقام مأرب گردید و عاقبت خرابی قطعی این سد بی‌نظیر به‌وسیله سیلی عظیم بنیان کن شد، که مآخذ آن را همان «سیل الَعَرِم» مذکور در قرآن کریم دانسته‌اند. اسناد و شواهد فراوانی به ویژه در کاوشهای باستان شناسی قرن جدید درباره‌ی تمدن درخشان و دیرینه این سرزمین وجود دارد و همسایگان، که از وجود چنین ثروتی در در این منطقه اگاهی داشتند، بارها به قصد تصرف بدان یورش بردند (نصیری، ۱۳۸۹، ۴۷). در ۹ کیلومتری خرابه‌های سد مأرب آثار برجسته کاخ بلقیس ملکه سبأ واقع می‌باشد. بقایای آثار این کاخ بزرگ و زیبا نشان می‌دهد که «سبأ» مملکت بسیار بزرگ و عظیمی بوده‌است. از طرف غرب کاخ بلقیس مایل به سمت جنوب روی تپه‌ای آثار قلعه‌ای به چشم می‌خورد که آن را قلعه سبأ می‌نامند. همچنین در نزدیکی‌های کاخ بلقیس ملکه سبأ، ستون‌های بزرگی که از سنگ تراشیده شده‌است برجای مانده‌است (تصویر۳).

تصویر۳: آثار تاریخی برجا مانده از تمدن یمن،URL3

۲- تمدن نبطی‌ها

قرنها پیش هنر اعراب در نزد تمدن نبطیها که از جنوب اردن تا شبه جزیره عربستان را در اختیار داشتند وجود داشت. نبطی‌ها از سده چهارم پیش از میلاد استقلال و قدرت یافتند و تا سده اول میلادی که از رومی ها شکست خوردند به حکومت خود ادامه دادند. میراث این قوم در شهر پترا درمیان کوههای اردن برجای مانده است (تصویر۴).



تصویر ۴: تمدن نبطی‌ها در جنوب اردن، URL4

۴- تمدن ایران و روم

در زمان ظهور اسلام دو تمدن و دو قدرت بزرگ منطقه، ایران و روم بودند که البته منظور از روم و تمدن آن، روم شرقی یعنی بیزانس است. درباره تمدن درخشان دوره ساسانی و بیزانس به میزان کافی در کتب مختلف سخن به میان آمده لذا در این جا به آنها پرداخته نمی‌شود. تنها در جهت نشان دادن گوشهٔ کوچکی از تمدن ساسانیان به نقل قولی از فرستادهٔ سپاه اسلام نزد فرمانده ایران (رستم) بسنده می‌کنیم. «".... فرستاده مسلمین وقتی وارد اردوگاه ایرانیان در قادسیه شد با شکوه و جلالی مواجه شد که تا پیش از آن هرگز به چشم ندیده بود. رستم بر تختی از زر استقرار داشت و اطرافیانش فاخرترین لباسها را بر تن داشتند و با کفش های زرین بر روی فرش‌های زربفت صف کشیده بودند.....» (نصیری، ۱۳۸۹، ۱۷۰- ۱۶۹).

نتیجه گیری

زندگی به رسم قبیله‌ای یعنی عدم وجود قدرت مرکزی از سویی و وجود ادیان مختلف از سویی دیگر و مضاف بر همه اینها نامناسب بودن شرایط آب و هوایی در عربستان عواملی هستند که موجب فقدان تمدنی با شکوه در عربستان در پیش از اسلام شده‌اند. ولیکن با اینهمه، مطالعه و بررسی متون تاریخی موجود برخی از زوایای پنهان هنر و تمدن هرچند اندک این سرزمین را آشکار می‌سازد. چنانچه مطالعات نشان می‌دهند که مکه در پیش از ظهور اسلام از جایگاه قابل اتکائی از نظر اقتصادی برخوردار بوده و مردمان این سرزمین از دو طریق با هنر و تمدن سرزمین‌های اطراف از جمله تمدن یمن، نبطیان، ایران و روم آشنا شده‌اند؛ یکی از طریق وجود کعبه در این سرزمین که منجر به ارسال هدایای مختلفی به آنجا می‌شده و دیگری بخاطر تجارت پیشه بودن اعراب، که آنها را با تمدن‌های اطراف آشنا می‌ساخته. این شناخت و آشنایی با تمدن‌های بزرگ موجبات جذب آنها را در اعراب فراهم نموده و این میل و گرایش بی شک یکی از بزرگترین انگیزه‌های اعراب برای متمدن شدن را پس از اسلام شکل داده است که ثمرهٔ آن تولید و بنای آثاری باشکوه و عظیم در این سرزمین پس از اسلام و تحت لوای تمدن اسلامی است.

از جمله آثار معماری اعراب در پیش از اسلام می‌توان به، بنای کعبه، مسجدالحرام، دارالندوه، دارالعجله، خانه های اعیانی، معابد و کنیسه‌ها اشاره کرد و از جمله دیگر هنرهایی که بر اساس متون می‌توان گفت که اعراب با آنها اشنا بوده‌اند عبارت است از: نقاشی (از طریق تمثال‌هایی که در کعبه بوده)، مجسمه سازی (بواسطهٔ بت پرست بودن برخی از اعراب)، خط و کتابت (اشاره به مکتوب کردن اشعار و آویختن آنها از دیوارهای کعبه و یا مکتوب کردن فرمان‌های مهم در دارالندوه).

پی نوشت

۱-سوره حج، آیه ۲۹ و ۳۳

۲-وَإِذْ يَرْفَعُ إِبْرَاهِيمُ الْقَوَاعِدَ مِنَ الْبَيْتِ وَإِسْمَاعِيلُ رَبَّنَا تَقَبَّلْ مِنَّا إِنَّكَ أَنتَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ

۳- إِنَّ أَوَّلَ بَيْتٍ وُضِعَ لِلنَّاسِ لَلَّذِي بِبَكَّةَ مُبَارَكاً وَ هُدىً لِلْعَالَمِينَ

۴-رَبَّنَا إِنِّي أَسْكَنتُ مِن ذُرِّيَّتِي بِوَادٍ غَيْرِ ذِي زَرْعٍ عِندَ بَيْتِكَ الْمُحَرَّمِ رَبَّنَا لِيُقِيمُواْ الصَّلاَةَ فَاجْعَلْ أَفْئِدَةً مِنَ النَّاسِ تَهْوِي إِلَيْهِمْ وَارْزُقْهُم مِنَ الثَّمَرَاتِ لَعَلَّهُمْ يَشْكُرُونَ

۵-وَإِذْ بَوَّأْنَا لِإِبْرَاهِيمَ مَكَانَ الْبَيْتِ أَن لَّا تُشْرِكْ بِي شَيْئاً وَ طَهِّرْ بَيْتِيَ لِلطَّائِفِينَ وَالْقَائِمِينَ وَالرُّكَّعِ السُّجُود

۶-نک: احمدبنابی واضح یعقوبی، تاریخ یعقوبی، ترجمه ابراهیم آیتی، ج ششم، تهران، عملی فرهنگی، ۱۳۷۱، ج ۱، ص ۴.

۷- سوره قریش آیات ۱ -۴

۸- منصب سقایت؛ ۲. منصب رفادت؛ ۳. منصب حجابت؛ ۴. منصب قیادت؛

۵. منصب لواء؛ ۶. منصب سدانهٔ؛ ۷. منصب عمارت.

۹- تمدن نبطیان باستان که اردن، جنوب کنعان و شمال شبه‌جزیره عربستان را شامل می‌شد در سده ۶ (پیش از میلاد) شکل گرفت. هنگامی که نبطی‌های کوچ‌نشینی که به زبان آرامی گفتگو می‌کردند به تدریج مهاجرت خود را از عربستان آغاز کردند. میراث آن‌ها در شهر پترا و در میان ماسه‌سنگهای کوه‌های اردن بر جای مانده که نشان‌دهنده مهارت آن‌ها در مدیریت منابع آب و مدیریت یک سامانه پیچیده از سد، آبراهه، و مخازن است که به گسترش آن‌ها در منطقه خشک کویری کمک کرد. اگرچه نام ایشان در کتیبه‌های آشوربانی‌پال آمده‌است، اما در سده ۴ (پیش از میلاد) استقلال و قدرت یافتند و همه راه‌های بازرگانی از مداین صالح در جنوب باختر تا بندر غزه در شمال را از آن خود کردند. عالی‌ترین دوران‌های تاریخی ایشان، زمان حارثه سوم، در ۸۵ پیش از میلاد است که که از دمشق تا العلا و حتی کناره دریای سرخ را در تصرف خود داشتند. آنچنان که حتی رومیان یکی دو بار در جنگ با ایشان دچار شکست شدند. نبطیان را به علت‌های گوناگون، به ویژه به سبب تشابه میان نام اشخاص و خدایان ایشان با نام‌های عربی، قومی کاملاً عرب دانسته‌اند. از نظر تاریخ ادب، اهمیت نبطیان به خصوص در این است که از یک سو، برخلاف دیگر اقوام شمالی، خط یمنی (مُسنَد) را رها کرده و نوشته‌های خود را به خط آرامی می‌نوشتند. بعدها از روی همین، خط عربی ساخته شد. از سوی دیگر، زبان گفتگوی ایشان، ظاهراً عربی ویژه‌ای بود و با عربی حجاز تشابه فراوانی داشت.

فهرست منابع

ابن خلدون، عبدالرحمن (۱۳۷۵)، مقدّمه ابن خلدون، ترجمه محمّدپروین گنابادی تهران، علمی و فرهنگی، تهران ابن سعد، محمدبن سعد کاتب واقدی (۱۳۷۴)، الطبقات الکبری، ترجمه محمود مهدوی دامغانی، فرهنگ و اندیشه، تهران
ابن ضیاء، محمد بن احمد (۱۴۱۶ق)، تاریخ مکهٔ المشرفهٔ و المسجد الحرام و المدینهٔ الشریفهٔ و القبر الشریف، مصحح ایمن نصر ازهری و علاء ابراهیم ازهری، المکتبه التجاریه مصطفی احمد الباز، مکه مکرمه
ابن منظور (۱۳۷۵)، لسان العرب ج۱، بیروت، ابن‌هشام، السیره النبویه (۱۳۷۵)، ترجمه سید هاشم رسولی، کتابچی، تهران
آذرتاش آذرنوش (۱۳۷۴) ، راههای نفوذ فارسی در فرهنگ و زبان عرب جاهلی، انتشارات توس، تهران
ازرقی، محمد بن عبد الله (۱۴۱۶)، أخبار مکهٔ و ما جاء فیها من الآثار، دار الأندلس، بیروت
امام، سید جلال (۱۳۸۶)، کعبه و بررسی تاریخی آن در قرآن، نشریه معرفت، شماره ۱۱۴، ۵۵- ۷۴
بخاری، محمد (۱۳۱۵ق)، صحیح بخاری، استانبول
بلاذری، ابوالحسن احمدبن یحیی (۱۳۳۷)، فتوح البلدان، ترجمه، مقدمه و تحشیه محمدتوکل، نقره، تهران
بهشتی، محمد (۱۳۸۷)، محیط پیدایش اسلام، تهران: بقعه
جعفریان، رسول (۱۳۷۹)، آثار اسلامی مکه و مدینه، انتشارات مشعر
جمیلی، خضیرعباس (۱۴۲۲ق)، قبیلهٔ قریش و أثرها فی الحیاه العربیه قبل الاسلام، المجمع العلمی، عراق
جواد علی (۱۹۷۸)، المفصل فی تاریخ العرب قبل الاسلام، دارالعلم للملایین، ط. الثانیهٔ، بیروت
صالح، احمد العلی (۱۳۸۴)، عرب کهن در آستانه بعثت، ترجمه هادی انصاری، چاپ و نشر بین الملل، تهران
طبری، ابوجعفر محمد بن جریر (۱۳۸۷ق)، تاریخ الامم و الملوک، تحقیق: ابراهیم، محمد ابوالفضل، دارالتراث، بیروت
عکاشه، ثروت (۱۳۸۰)، نگارگری اسلامی، مترجم: سید غلامرضا تهامی، انتشارات سوره مهر، تهران
نصیری، محمد (۱۳۸۹)، تاریخ تحلیلی صدر اسلام، قم: معارف

URLs

URL1:https://wikihaj.com/view
URL2:https://hajj.ir/fa/gallery/84119
URL3:https://kban.ir/NewsImage
URL4: https://www.ajibtarin.com/strange-place

مقاله

شرحی بر فرش و موقعیت مادی و معنایی آن در دوره اموی و عباسی

نویسنده اول و مسئول مقاله: فریبا یاوری. دانشجوی دکترا رشته تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنرهای اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا
Email: faribayavary@gmail.com

نویسنده دوم: دکتر ابوالقاسم دادور، استاد تمام گروه پژوهش هنر دانشگاه الزهرا
Email: a.dadvar@alzahra.ac.ir

چکیده

تولید منسوجات در دوران اموی و عباسی از رشد و غنای خاصی برخوردار بوده و منابع تاریخی و شواهد باستان شناختی حاکی از شهرت بغداد و موصل عباسی در تولید پارچه‌های ممتاز بوده است. اگرچه از کارگاه‌های فرش بافی و تولیدات آن در قلمرو عباسی و اموی سخنی در میان نیست. با اینهمه، فرش نیز بعنوان یکی از منسوجات مهم مرتبط با سبک زندگی اسلامی، عنصری اساسی در خانه‌های اسلامی عوام و بارگاههای باشکوه خواص بوده است. با این حال گزارشات باستان شناسی در پی تصویر سازی و بازسازی فضای کاخ‌های ویران آن دوران، در نهایت تکامل فرضی و نسبی مجموعه‌ها، همچنان در بیان تمامیت فضای درون کاخ‌ها، با نقص زیبایی شناختی مواجه است و فرش‌ها را بعنوان عنصر مکمل کاخ‌های خلفای اسلامی مدنظر قرار نداده است. این در حالی است که فرش بعنوان کفپوش و دیوارپوش جزء لاینفک و کمال بخش در فضای داخلی هر سازه‌ی معماری اسلامی و بخشی از فرهنگ زیسته مسلمانان است. از طرفی دیگر با توجه به اشارات قابل تأمل منابع مکتوب آن دوران مبنی بر بُعد غیر تزیینی فرش دربار خلفا، بررسی فرش و منسوجات اسلامی در دربارهای دوران امویه و عباسی نه تنها به لحاظ مادی و کارکردگرایانه بلکه از جهت معنایی و فرهنگی نیز اهمیت ویژه‌ای می‌یابد. پرسش اصلی پژوهش عبارت از این است که بر اساس شواهد و مستندات تاریخی، فرش در دوران عباسی و اموی، به لحاظ مادی و فرهنگی چه جایگاهی داشته است؟ در این راستا، هدف پژوهش عبارت است از «بررسی فرش و منسوجات دربارهای اموی و عباسی از بُعد مادی و معنوی». پژوهش از نوع مطالعات تطبیقی با رویکرد تاریخی و توصیفی بوده و گردآوری داده‌ها بصورت کتابخانه‌ای و اسنادی صورت گرفته است. نتایج تحقیق حاکی از ارزش فرهنگی و سیاسی فرش در دوره اموی و عباسی است و قدم گذاشتن بر فرش خلیفه، عملی نمادین و نشانگر برخورداری از حمایت بوده است. تعداد زیادی منسوجات قرمز با کیفیت متنوع، نشان دهنده ویژگی تزئینی خاص در جوامع اموی و عباسی است.

واژگان کلیدی: فرش، منسوجات، اموی، عباسی، دربار خلیفه، فرش خلیفه

مقدمه

رشد و گسترش هنر و معماری اسلامی به گونه‌ای سریع و عمیق بود که نمونه مشابه آن را در تاریخ کمتر می‌توان یافت. خلفای بنی‌امیه با الگوبرداری از امپراطوری های مغلوب ایران و بیزانس، در پی ایجاد شکوه شاهانه در قلمرو خود بودند که بطور بدیهی در پیشرفت هنر و معماری اثر گذار بوده است. در دوران عباسی نیز با آرامش نسبی سیاسی و اقتصادی، گسترش قلمرو اسلامی و انباشتگی خزانه‌های خلافت، اهتمام و علاقه‌ی هرچه بیشتر خلفا این دوران به نمایش جلال و شکوه سلطنت، موجبات رشد و غنای هرچه بیشتر هنر و معماری اسلامی را فراهم آورد. کاخ‌های باشکوه دوران امویه و عباسیان به یقین آکنده از هنرهای تزیینی دوران خود بوده‌اند که فرش و منسوجات بعنوان پوشش رایج در طراحی فضای داخلی اسلامی، جایگاهی درخور داشته است.

پیشرفت صنعت پارچه بافی در دوران اموی و عباسی نه تنها به لحاظ اقتصادی با رفع نیاز روز جامعه اسلامی مرتبط است بلکه تولید منسوجات رسمی و سلطنتی موسوم به خلعت و طراز، به این صنعت اهمیتی روزافزون بخشیده بود. منابع تاریخی و شواهد باستان شناختی حاکی از شهرت بغداد و موصل عباسی در تولید پارچه‌های ممتاز است. اگرچه از کارگاه‌های فرش بافی و تولیدات آن در قلمرو عباسی و اموی سخنی در میان نیست. با اینهمه، فرش عنصری اساسی در خانه‌های اسلامی عوام و بارگاههای باشکوه خواص بوده است. لذا گزارشات باستان شناسی در پی بازسازی فضای کاخ‌های ویران آن دوران، در نهایت تکامل فرضی و نسبی مجموعه‌ها، همچنان در بیان تمامیت فضای درون کاخ‌ها، با نقص زیبایی شناختی مواجه خواهد بود چراکه بنا به عرف اسلامی، فرش و منسوجات عنصری لاینفک و کمال بخش در فضای داخلی هر سازه‌ی معماری اسلامی بوده است.

بنابراین ضرورت بررسی فرش و منسوجات اسلامی در فضای معماری دوران امویه و عباسی نه تنها به لحاظ مادی بلکه از بُعد فرهنگی بعنوان هنر صنعتی مرتبط با فرهنگ زیسته‌ی اسلامی، حائز اهمیت است. اگرچه عدم توجه کافی به بازسازی فرش و منسوجات در یافته‌های باستان شناسان، معلول شرایط مادی و موقعیت کاربردی این قبیل هنرهاست که فرسایش آنها را تسریع می‌بخشد. با این حال، منابع تاریخی و حداقل شواهد موجود، می‌تواند دورنمایی نسبی از ویژگی‌های مادی و فرهنگی منسوجات مرتبط با معماری را در دوران اموی و عباسی ارائه دهد. فرشبافی پیشرفته‌ی دوران ساسانی که بعدها به زیر سلطه‌ی قلمرو اسلامی درآمد و از طرفی اهمیت سیاسی ایرانیان در بنیان گرفتن حکومت خلفای عباسی و خصیصه‌ی هنرپروری آنان، در خور توجه است. در این راستا، هدف پژوهش عبارت است از «بررسی فرش و منسوجات در دوران اموی و عباسی از بُعد مادی و معنوی». فرضیه تحقیق که مبتنی است بر اهمیت کالایی و فرهنگی فرش و منسوجات وابسته به آن در دوران مذکور، با پاسخ به پرسشهای زیر محقق خواهد گردید:

۱- بر اساس شواهد و مستندات تاریخی، فرش در دوران عباسی و اموی، به لحاظ مادی و فرهنگی چه جایگاهی داشته است؟

۲-براساس مستندات تاریخی و حداقل نمونه‌های منسوجات موجود، فرش‌های کاخ‌ها از چه ویژگی‌های بصری برخوردار بوده است؟

روش شناسی

پژوهش حاضر، از نوع مطالعات تطبیقی با رویکرد تاریخی و توصیفی است. جمع آوری داده‌ها بر اساس منابع اسنادی و کتابخانه‌ای است و تحلیل داده‌ها بصورت کیفی است. بنابر نگرش تاریخی تحقیق، تمرکز بر حداقل نمونه‌های نساجی موجود و در دسترس از بازه زمانی تحقیق بوده است.

پیشینه پژوهش

تحقیقاتی که تاکنون در رابطه با فرش و منسوجات دوره اسلامی انجام شده است حول محور صنعت نساجی و تولید پارچه‌های نفیس و طرازهای دولتی بوده است. منسوجات اسلامی (بیکر، ۱۳۸۶)، پارچه بافی سیسیل در دوره اسلامی (طالب پور، ۱۳۹۷)، بازتاب مذهب تشیع در طراحی نقوش منسوجات فاطمیان مصر (فربود و سیاحی، ۱۳۹۶)، طراز و کارکرد آن در دربار خلفای عباسی (طاهر خانی و ناصری راد، ۱۳۹۷)، کارکرد طراز در دوره فاطمیان (طالب پور، ۱۳۹۵)، کارکردهای فرهنگی و سیاسی طراز در دوره سلجوقی (علی نژاد، ۱۳۹۰)، تکنیک‌های پارچه بافی ایران در صدر اسلام و عصر سلجوقی (طالب پور، ۱۳۹۵)، نگاهی بر پارچه بافی دوران اسلامی (روح فر، ۱۳۸۰)، بررسی نقوش منسوجات قرون اولیه اسلامی از قرن اول هجری قمری تا اواخر

دوره سلجوقی (دادور و حدیدی، ۱۳۹۰). نمونه‌هایی از این دست پژوهش‌ها هستند که مبحث فرش و منسوجات در رابطه با معماری داخلی در آنها مغفول مانده است. مقاله‌ی سلیقه‌ی نساجی: طراحی فضای داخلی اموی و عباسی (Williams,2019) نخستین پژوهشی است که با استفاده از منابع نساجی موجود سعی در ارائه ویژگی‌هایی از طراحی داخلی آن دوران دارد. در اثر مذکور بعلت اکتفا به نمونه نساجی موجود، مبحث فرش در حیطه پژوهش قرار نگرفته است.

فرش و منسوجات در اثاث البیت عصر عباسی

در میان ۲۵۰ صنعت و پیشه‌ای که با معیارهای تخصصی عالی و اقتصادی در دوره تاریخ میانه جهان اسلام به تولید کالا می‌پرداختند، تولید پارچه جایگاهی ویژه داشت و از حیث اهمیت و ارزش، منسوجات آن دوران جایگاهی همچون آثار استیل و فلزی در جهان امروز داشتند. محصولات آن هم شامل پوشاک و هم ملزومات مربوط به خانه می‌شد. از اینها گذشته منسوجات به شکل «ردای افتخار» -خلعت- به تعداد بیشماری از ماموران لایق و با کفایت اهدا می‌شد و حکم مدال و تزیینات امروزی جوامع غربی را داشت (اتینگهاوزن و گرابر،۱۳۸۱: ۵۰۵). درباره محصولات گوناگون عراقی بیشتر از همه درباره پارچه‌ها، انهم از طریق منابع ادبی و تاریخی، چیزهایی می دانیم و این اطلاعات هم چندان دقیق نیست تا امکان تطبیق آنها با پارچه‌های باقیمانده فراهم شود. ولی شهرت پارچه‌های عراقی به اروپای قرون وسطی رسیده بود و خواهان زیادی در آنجا داشت: در حقیقت ورود اسامی این پارچه‌ها به زبان‌های اروپایی، این زبان‌ها را غنی ساخته است. از کلمه «بالداتچو» که نامگذاری بغداد به زبان ایتالیایی بوده است، اصطلاح بالداچینو برای پارچه‌های اعلا بخصوص پارچه‌هایی که برای سایه بان ها و چترها به کار می‌رفته، گرفته شده است. در انگلستان پارچه‌های بالداک، بادکین یا بالداچین نامیده می‌شد. موصل در جزیره در سده هفتم ه. / سیزدهم. طبق کلماتی که هنوز در زبانهای اروپایی رایج است یعنی موصلین، موصلاین، موصلینا و موصولینا از مراکز مهم پارچه بافی بوده است. ولی هنوز امکان اینکه بتوان این نوع پارچه‌ها را از آنهایی که به دست ما رسیده جدا کرد، وجود ندارد (همان: ۵۲۰-۵۲۱).

با وجود اهمیت صنعت پارچه بافی، فرش بخش ویژه‌ای از جامعه اسلامی را تشکیل می‌دهد و آن را به عنصر نمادین شرقی در نقاشی‌های اورینتالیست ها بدل کرده است (جدول ۱). خانه‌های قرون وسطایی مسلمانان اثاث بزرگ مانند میز و صندلی و اشکاف و تختخواب و مانند آن کم داشت. مسلمانان به نشستن بر زمین خو کرده بودند و بسته به عادت به مخده‌ها و متکاها تکیه می‌کردند که نه چهارچوبی داشتد و نه تکیه گاهی. بهای اتاق بستگی داشت به برآوردی که از فرش‌های آن می‌کردند و مقرنسکاری سقفها (اصفهانی،۱۳۷۴؛۱۴۵) در آرایش درون خانه توجه بسیاری مبذول می‌شد به فرش و مخده و حصیر و پرده و بنابراین فرشبافی رونقی یافت تا مناسب با نیازهای روز افزون توانگران در سرزمین‌های مختلف اسلامی شود. فرش که نمادی بود از تجمل و نیازمندی عملی کمابیش در همه شهرهای اسلامی بافته می‌شد.

جدول۱- فرش در نقاشی‌های اورینتالیست‌ها، منبع: URL 1-2-3-4-5-6

از آنجا که فرش برای طبقات مختلف جامعه و برای برآوردن نیازهای گوناگون بافته می‌شد می‌توان آنها را به سه گروه عمده طبقه بندی کرد: ۱. برای دربار و دستگاه خلیفه ۲. برای بلند پایگان دیوان و بازرگانان و توانگران و برای صادرات ۳. و جهت مردم ساده‌تر شهری و روستایی و نیز بیابانگردان. نام فرش را نوع و اندازه و کیفیت و ویژگی‌های بصری آن مشخص می‌کرد: **بساط** و **زولّیه** که فرشهای بزرگ بود و **طنفسه** که نام فرش گره خورده باشد و **زربیه** که فرشی است خط دار و رنگارنگ و **نمط** که کناره باشد و مانند اینها (مناظر احسن، ۱۳۸۰؛۲۲۸). نویسندگان همزمان از فرش‌های ارمنستان و طبرستان با ستایش بسیار یاد می‌کنند.

کاخ‌های خلفا عمدتاً از فرش‌های ارمنستان آراسته گشته بود که آفرین همگان را در سراسر جهان بر می‌انگیخت و از زمان امویان هم بارها از آنها همچون اشیایی بسیار گرانبها یاد شده است. علت این ستایش مرهون دو صفت بود: یکی رنگ قرمز آن و دیگری مرغوبیت پشم آن (اصفهانی،۱۳۷۴؛۱۸۱). فرش‌های پشمین ایرانی بویژه فرش‌های اصفهانی به فرش‌های ارمنی پهلو می‌زدند و در این هنگام هواخواهان بسیار داشتند. فرش‌های هنری (البسوط الصنیعه) را گاهی به شیوه سوسنگرد که در آن هنگام بسیار پر آوازه بود می‌بافتند. اغانی گوید که در تالار فضل بن ربیع فرشی گسترده بود بزرگ و درخشان از سوسنگرد ابریشمین با نقش‌های زربفت (اصفهانی،۱۳۷۴؛۳۷۱). شهر آمل در استان مازندران مرکز فرشبافی عمده‌ای بود که از سده سوم آغاز شده و تا صدها سال ادامه یافت. گذشته از فرش‌های فارس و طبرستان و ارمنستان فرش‌های حیره و نعمانیه بلند آوازه بودند (Sergint,1972:97-106). فرش‌های حیره را توصیف کرده‌اند که نقش جانوران فیل و اسب و شتر و پرنده داشت. این‌ها تقلیدی بودند از نعمانیّه که سرانجام با نام فرش‌های حیره معروف شد. همچنین بخش‌های میشان و دشت میشان نیز به محصول فرش‌ها و پرده‌های مرغوب مشهور بودند. به گفته جاحظ، واسط نیز به تولید فرش‌های بافت پرده وار بلند بود (مناظر احسن، ۱۳۸۰؛۲۲۸). ابن زبیر در کتاب الذخائر و التحف از فهرستی یاد می‌کند از آنچه هارون الرشید در کاخ خلافت بر جای گذاشته بود که حاکی از فراخ دستی و شکوه دربار عباسیان است. شمار فرش‌ها و پرده‌ها و پشتی‌ها را چنین نگاشته است: ۱۰۰۰ فرش (بساط) ارمنستان، ۵۰۰ فرش (بساط) بافت طبرستانی، ۱۵۰۰ فرش گره‌ای (طنفسه) و خزّ (پوست سگ آبی)، ۱۰۰۰ فرش (بساط) بافت دارابجرد[1]،۳۰۰ فرش (بساط) بزرگ میسانی،۱۰۰ کناره نمد (نماط) خزّ،۴۰۰۰ پرده (ستور) بی ذکر نوع جنس،۱۰۰۰ پرده خزّ ابریشم،۳۰۰ پده زربفت (دیباج)، ۶۰۰۰ پشتی (وساده)، ۵۰۰۰ مخدّه، ۱۰۰۰ پشتی (وساده) زربفت،۱۰۰۰ پشتی خز ابریشم، ۱۰۰۰ پشتی خز رقم، ۱۰۰۰ متکّا (مرفقه) (فقیهی، ۱۳۵۷؛ ۶۴۲).

پس از فرش، حصیر معمول‌ترین گستردنی بود که بر زمین می‌انداختند. حصیر را می‌شد بر کف اتاق با یا بی فرش گسترد و از پیرز (حلفه) و نی و پاپیروس و برگ خرما بافته می‌شد. بلند آوازه‌ترین حصیری که در این زمان در میان توانگران مصرف بسیار داشت از عبّادان (آبادان) جزیره کوچکی در دهانه شط العرب بود. بعضی از این حصیرهای عبادانی نازک و زیبا و بسیار نرم شده بودند که مانند پارچه تا می‌خورد. بعدها (شاید در سده چهارم یا پنجم) حصیرهای بافته از نی در بغداد نامی و محبوبیتی یافت و به خوبی و مرغوبیت شهره گشت (مناظر احسن، همان؛۲۲۹).

جایگاه فرش خلیفه در دربار اموی و عباسی در ارتباط با مناسبات اجتماعی مختلف

در تاریخ آمده است که عباسیان غالباً به هنگام مصیبت بر فرش نمی‌نشستند و بیشتر بر کف زمین یا گستردنی‌های زیر فرشی می‌نشستند. این رسم به گفته‌ی ثعالبی به زمان هارون الرشید برمی گردد که به هنگام درگذشت ابراهیم بن صالح بن علی، هارون به خانه ابراهیم رفت تا تسلیت گفته باشد و از نشستن بر تشک و پشتی با روکش فرش خودداری کرد و تنها بر شمشیر خویش تکیه کرد و دستور داد تا پشتیها و تشکها را بردارند و خودش بر زیرفرشی نشست (مناظر احسن، ۱۳۸۰؛۲۳۱). چنین رسمی بطور ضمنی بیانگر موقعیت خاص فرش در جامعه‌ی عباسی است. منابع تاریخی از روایات فراوانی درمورد گستراندن فرش برای رویدادهای خاص در سالن‌های بارعام کاخ‌های خلفا را بازگو می‌کنند. در واقع، فرش‌های تالارهای بارعام، بخش بزرگی از اشیاء مربوط به تصویر عمومی خلیفه بودند، به ویژه تخت، تاج، لباس تشریفاتی سلطنتی، پرچم‌های نشان، عصا، حلقه و همچنین پرده‌ای که روی آن قرار داشت. منابع ادبی از رسم پهن کردن فرش در تالارهای پذیرایی خلفای اموی نیز می گویند. به عنوان مثال، وقتی عبدالله، پسر مروان دوم، به نوبیا گریخت، از او خواسته شد که در حضور پادشاه نوبی حاضر شود. عبدالله انتظار داشت که پادشاه روی فرش ظاهر شود، اما او در کمال شگفتی روی زمین نشست و حتی از نشستن روی فرش ارزشمند (بساط) امتناع کرد (طبری، ۱۳۶۸: ۳۴). این حقیقت که عبدالله تصمیم گرفت این داستان را برای خلیفه عباسی منصور بگوید نشان می‌دهد که هر دو رفتار پادشاه را عجیب و غریب می‌دانند. این احتمال وجود دارد که امویان از فرشهای گرانبها در سالنهای پذیرایی خود استفاده کرده‌اند که در طول فتوحات اعراب در قرن هفتم غارت شده بودند.

این‌ها را می‌توان در کارگاه‌هایی که توسط سلطنتی ساسانی یا بیزانس پشتیبانی می‌شد، تهیه کرد. متأسفانه فرش معروف ساسانی بهارستان تخریب شد. گفته می‌شود که عمر فرش را تکه تکه کرده و بین سربازانی که در نبرد تیسفون شرکت کرده بودند تقسیم کرد (حشمتی رضوی، ۱۳۹۲؛ ۱۴۲). با این حال، مشخص نیست که آیا قطعه‌ای از این فرش عظیم به گنجینه اموی راه یافته است.

برخی منابع ادبی در مورد فرش گرانبها (بساط) بافته شده از نخ‌های ابریشم و طلا گزارش می‌دهند که متعلق به هشام بن عبدالملک خلیفه اموی (متوفی ۷۴۳) بود. بر اساس منابع تاریخی، فرش بزرگی بود که طول آن ۱۰۰ ذرع و عرض آن ۵۰ ذرع بود. این فرش بعدها بخشی از خزانه خلیفه عباسی متوکل (۸۴۷-۸۶۱) شد و در اتاق تخت او برای ضیافت تشریفاتی به مناسبت مراسم پسرش پهن شد. همچنین فرشهایی که زمانی در بافت پادشاهی بیزانس استفاده می‌شد توسط خلفای اموی مورد استفاده مجدد قرار گرفت. به گفته مسعودی، خلیفه معاویه بن ابوسفیان بسیار مفتخر بود که در سالن پذیرایی خود یک فرش بیزانسی شاهنشاهی دارد. او به یک اسیر بیزانسی که به دمشق آورده شده بود، گفت: نزد پادشاه خود برو [...] و به او بگو: من پادشاه اعراب را روی فرش [بیزانس بزرگ] رها کرده‌ام. جایی که شما زمانی نشسته بودید، عدالت را محفوظ می‌داشتید و انتقام جراحات وارده را بر قوم خود در قصری که زمانی مال شما و مقر مرکز سابق شما بود، می‌گرفتید (مسعودی، ۱۳۷۰؛ ۱۲۶).

منابع ادبی از اوایل دوره عباسی اغلب از استفاده از یک فرش خاص در سالن تماشاگران خلیفه یاد می‌کنند و نشان می‌دهند که فرش‌های سالن تماشاگران حداقل در سیصد سال اول حکومت عباسیان عملکرد خاصی داشته‌اند. مسعودی در قسمتی دیگر از کار خود گزارش می‌دهد که چگونه در دوران خلافت منصور (۷۵۴-۷۷۵) مردی از روسفا پیش خلیفه آورده شد. این مرد که احتمالاً به دلیل آگاهی عالی از سوء استفاده‌های هشام خلیفه اموی (۷۲۴-۷۴۳) مشهور بود، باید برای المنصور به سوالاتی مربوط به تاکتیک‌های نظامی هشام پاسخ می‌داد. مرد پاسخ داد، اما بعد از هر اطلاعاتی که افشا می‌کرد، بر هشام درود می‌فرستاد. این امر خلیفه عباسی را که بنی امیه را دشمنان خود می‌دانست، خشمگین کرد و بر سر آن مرد فریاد زد: «برو بیرون! [...] و باشد که خشم خدا بر شما وارد شود! شما روی فرش‌های من راه می‌روید (بساط) و با این وجود جرات می‌کنید بر یاد دشمن من برکت دهید!» (مسعودی، ۱۳۷۰؛۳۲۳). نزدیک شدن به خلیفه و مهمتر از همه نشستن روی فرش او بدیهی است که افتخاری بزرگ محسوب می‌شد (همان؛ ۱۹۵).

بنا به گفته‌ی سرجنت، فرش را بویهیان به جامعه عباسی شناساندند (Sergint,1972:97-106). منابع ادبی درباره تاریخ سلسله آل بویه (حدود ۹۳۰–۱۰۵۵) بر اهمیت سیاسی فرش نزد این طبقه‌ی حاکم تأکید می‌کنند. ابن مسکویه (حدود ۹۳۲–۱۰۳۰) که در دادگاه آل بویه و برای سلاطین معزالدوله (۹۴۵-۹۶۷)، رکن الدوله (۹۳۵-۹۷۶) و عدودالدوله (۹۷۸-۹۸۳)، خدمت کرده بود، نقل می‌کند که به ابن عبدالرزاق، اهل خراسان، هدایای زیادی توسط رکن الدوله داده شد. او می‌افزاید که «این بعد از آن بود که ابن عبدالرزاق خود را نشان داده و بر فرش رکن الدوله قدم گذاشته بود. به گفته همان نویسنده، بن العامید که به عنوان میانجی بین عادل الدوله و بختیار (جانشین معزالدوله در عراق)، پس از اعطای لباس افتخار به خانه عادل الدوله بیرون آمد. او فرش عادل الدوله را بوسیده بود و این شرط را پذیرفت که باید به عنوان معاون او در این استان منصوب شود.» ابن مسکویه داستان ابوعبدالله را برای ما بازگو می‌کند که «عادل الدوله» مؤدبانه از وی استقبال کرد، عذرخواهی او را پذیرفت و اجازه قدم گذاشتن بر فرش عادل الدوله و پذیرش حمایت از او را داد (ابن مسکویه،۱۳۶۹؛۳۲۵-۳۲۶).

این روایات ادبی نشان می‌دهد که حداقل در دوران بنی امیه و اوایل عباسی، فرش‌ها در تالارهای پذیرایی خلفا پهن شده بود. علاوه بر این، به نظر می‌رسد که فرش خلیفه فضای خاصی را در جلوی یا پیرامون تاج و تخت تعریف کرده است. قدم زدن روی این فرش تنها با اجازه خلیفه مجاز بود و به عنوان عملی نماد اعتماد متقابل، اطاعت یا حمایت بی قید و شرط شخص از حاکم خود تلقی می‌شد. در برخی موارد، عمل خلیفه به خاطر اعطای لباس افتخار به وفادارانش را به یاد می‌آورد. متأسفانه منابع ادبی به ندرت تزئین این فرش‌ها را توصیف می‌کنند. با این حال، روایت زیر از ابوالعباس محمد بن سهل که در قصر خلیفه عباسی المنتصر (۸۸۱/۶۲) کار می‌کرد، ممکن است پیام اصلی این فرش‌ها را بیان کند. این توصیفی از فرشی است که پدر المنتصر و متوکل سابق توسط افسر ترک روی آن کشته شده بود که احتمالاً پسرش در توطئه بوده است:

«من به یکی از سالن‌های طبقه بالا رفتم و دیدم که آن را با یک فرش کف ساخته شده در سوسنگرد، یک تختخواب که به عنوان تخت، یک مصلی یا قالی کوچک نماز و بالشتک‌های قرمز و آبی استفاده می‌شد، مجهزشده بود. فرش بزرگ با ترنج‌هایی شامل تصاویر مردان و کتیبه‌ای به زبان فارسی لبه دار شده بود - زبانی که من به روانی می‌خوانم. در حال حاضر، در سمت راست فرش نمازکوچک، پرتره پادشاهی را دیدم که تاجی بر سر داشت، در وضعیت کسی که صحبت می‌کند نشان داده شده است. من کتیبه را خواندم که به شرح زیر بود: «این شبیه شیرویه، قاتل پدرش، شاه پرویز است. او شش ماه پادشاهی کرد». سپس متوجه تعدادی پرتره دیگر از پادشاهان شدم و در سمت چپ سجاده کوچک نماز، در آخرین قسمت، یک تصویرچهره قرارداشت که کلمات زیر در بالای آن نوشته شده بود: «پرتره یزید بن الولید بن عبدالملک، قاتل وی پسر عمو ولید بن یزید بن عبدالملک. او شش ماه پادشاهی کرد.» من از همه اینها و همچنین از این حالت تصادفی که این پرتره‌ها را در سمت چپ و راست محل نشستن منتصر قرار داده بود شگفت زده شدم. من با خودم گفتم: فکر نمی‌کنم این حکومت بیش از شش ماه طول بکشد.» (مسعودی، ۱۳۷۰؛ ۵۳۷) در قسمت بعد، بن سهل می‌فهمد که خود منتصر این فرش خاص را برای چیدن در سالن تماشاگران انتخاب کرده است. به ابتکار وی، درست پس ازملاقات رسمی حضار با خلیفه، این بافته‌ی مصنوعی از تالار خارج می‌شده و از بین می‌رود. با این وجود، المنتصر نیز پس از شش ماه حکومت، ترور شد.

با توجه به این روایت، به نظر می‌رسد که فرش خلیفه در واقع مورد توجه فراوان در کاخ عباسی بوده است. ابن سهل همچنین اشاره می‌کند که یک مسیحی به نام ایوب بن سلیمان به عنوان نگهبان فرش (خزین الفروش) در قصر المنتصر منصوب شد. این مرد احتمالاً مسئول حفظ و نظافت فرش‌ها و همچنین انتخاب فرش مناسب بود که قرار بود برای هر رویداد عمومی زیر تخت خلیفه پهن شود. بنابر گفته سهل، پرتره‌های شیرویه پادشاه ساسانی، یعنی کواد دوم (۶۲۸) و خلیفه سوم اموی بن الولید (۷۴۴) در سمت راست و چپ تاج و تخت خلیفه ظاهر شد. این بدان معناست که تاج و تخت در مرکز فرش قرار داشت و توسط پرتره‌های پادشاهان مختلف احاطه شده بود، ترتیبی که به نوبه خود نشان می‌دهد که خلیفه در قلمرو پادشاهی دارای مقام افتخار بود است.

فرش و منسوجات اولیه اسلامی در چیدمان اثاثیه داخلی منازل و دربار

در حالی که نقد مورخان معماری و باستان شناسان اولیه اسلامی به دلیل حذف منسوجات در ارزیابی فضای داخلی آسان است، دلایل این غفلت قابل درک است: منسوجات به خوبی نگهداری نمی‌شوند و به ندرت مورد مطالعه قرار می‌گیرند. مطالعات اندکی در مورد پارچه‌های اولیه اسلامی وجود دارد در حالیکه بسیاری از آنها قطعاتی هستند که تداوم قوی فنی و بصری با پارچه‌های دروه های ماقبل خود را نشان می‌دهند. این عوامل نسبت دادن یا تعیین تاریخ دقیق آنها به آن دوره را دشوار می‌کند (Mackie,2015). در عوض، مطالعات گسترده و جامع‌تر منسوجات اولیه اسلامی بیشتر تحت الشعاع لباس‌های کامل، فرش، منسوجات و اثاثیه دوران عثمانی، مغول و صفویه قرار می‌گیرند که از اسناد متنی فراوان‌تری نیز بهره می‌برند. اهمیت شناسایی منسوجات سپس ادغام آنها در فرهنگ مادی و تصویری اولیه اسلامی را نمی‌توان نادیده گرفت (Williams,2019). منسوجات مجموعه‌ای وسیع از شواهد باستان شناختی باقی مانده از دوره اسلامی را در برمی گیرند و به همین دلیل دیدگاه‌های منحصر به فردی در مورد فرهنگ بصری و مادی اسلام اولیه ارائه می‌دهند. به عنوان مثال، منسوجات در طول دوره تغییرات گسترده فرهنگی در قرن دوم و سوم هجری، تداوم قابل توجهی در تکنیک‌های تولیدی و اشکال نمادین نشان می‌دهد. علاوه بر این، رواج منسوجات در فرهنگ تصویری اولیه اسلامی در احادیث عصر عباسی تأکید شده است که بیزاری پیامبر اسلام را از پرده‌هایی با تصاویر مجسمه‌ای بازگو می‌کند. نکته جالب توجه این است که مباحثات اولیه اسلامی در مورد مشروعیت نمایش چهره‌ها تا کنون بر شواهدی متمرکز بوده است که از طریق

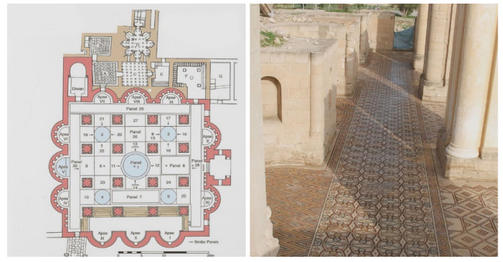
موزاییک‌های دیوار و کف کاخ‌ها ارائه شده است.

جدول ۲- منسوجات اسلامی دوره اموی و اوایل عباسی، منبع: Thompson,1967

تصاویری که فقط برای بینندگان خاص و فقط در زمانهای خاص قابل دسترسی است. اما منسوجات یک جزء همه جانبه در مجموعه تصویری مردم بود و مطمئناً بخشی از بحث‌های مربوط به مشروعیت تجسم آن دوره بود. بنابراین منسوجات برای درک فرهنگ مادی و بصری دوره اولیه اسلامی بسیار مهم است و در ارزیابی‌های تاریخی هنر توجه بیشتری را به خود جلب می‌کند. گروهی از منسوجات که می‌توانند از نظر فنی، سبکی و علمی مربوط به اوایل دوره اسلامی باشند (جدول ۲)، یک مطالعه موردی عالی برای ترکیب پارچه‌ها در فضای داخلی اولیه اسلامی ارائه می‌دهد (Thompson,1967). تشخیص دقیق منسوجات اسلامی در بازار هنر اغلب بسیار دشوار است، اما گروه قرمز شامل تعدادی نمونه شامل کتیبه‌های عربی به سبک کوفی، قراردادهای خوشنویسانه مربوط به سلسله‌های امویان (۶۶۱-۷۵۰ م) و اوایل عباسی (۷۵۰ - حدود ۸۵۰م) است. این کتیبه‌ها، به همراه نتایج قدمت کربن ۱۴، گروه پارچه‌ها را در دوره اولیه اسلامی قرار می‌دهد. در نظر گرفتن ویژگی‌های فنی این گروه از منسوجات منجر به مشاهدات مهمی در مورد ساخت، شمایل نگاری و طراحی می‌شود. این قطعات امکان تصور طرح کلی اصلی پارچه‌های این گروه را فراهم می‌کند که احتمالاً همه دارای مدال‌های شبیه به تاج گل هستند که در زمینه قرمز قرار گرفته و با طرح‌های پیچیده حاشیه قاب شده‌اند. پارچه‌هایی شامل چندین ردیف متناوب قرمز و آبی از الگوهای گل انتزاعی، نقوش گیاهی و دایره‌هایی مانند سنگ‌های قیمتی در یک طرف با حواشی سبز زرد است. در تطبیق این قطعات با هم، می‌توانیم تصور کنیم که یک پارچه کامل دارای الگوی کلی مدالیون‌هایی با فاصله منظم است که پر از پرندگان، چهارپا، پیکره‌های انسانی و نقوش گیاهی است، همه با یک حاشیه طرح دار متراکم با ردیف نقوش گلدار را می‌سازند (Williams,2019). علاوه بر این، درک عملکرد منسوجات به عنوان اثاثیه مستلزم دید وسیع‌تری است، با در نظر گرفتن شواهد متنی، معماری و باستان شناسی به همراه شواهد موجود با بررسی دقیق بافت ها. منابع متنی وسیله‌ای برای تصور کاربردها، معانی و ارتباطات این قطعات در زمینه‌های اموی و اوایل عباسی به عنوان بخشی از سبک چیدمان محلی اسباب و اثاثیه داخل منازل است. منابع عصر عباس در ارائه حس تزئینات مجلل مورد علاقه صاحبان دربار و نخبگان بسیار غنی هستند. از جمله این متون عقدنامه‌هایی است که به تملک دارایی زنان هنگام ازدواج می‌پردازد. این‌ها شامل لیست‌های گسترده و مفصلی از بالش‌ها، پرده‌ها، بالشتک‌ها، پوشش‌های کف و آویزهای متعلق به عروس‌ها است که با توجه به نوع نساجی و ارزش پولی آنها فهرست شده است (Goitein,1967:310).

در مورد این گروه از منسوجات قرمز مرتبط، تنوع در کیفیت و ویژگی‌های فنی نشان دهنده تنوع سلیقه‌ی گسترده در استفاده از این منسوجات است، البته احتمالاً در طیف وسیعی از مصرف کنندگان یا در یک دوره زمانی. چنین ابریشم‌های اسلامی اولیه به اندازه کافی کوچک باقی می‌مانند و می گویند حتی در زمان خود نیز بسیار نادر بوده‌اند و می‌توان فرض کرد که آنها فقط برای بالاترین قشر اجتماعی در نظر گرفته شده‌اند. قطعات محقرانه ممکن است در واقع به تقاضاهای خاصی برای تقلید از این وسایل خاص در میان مجموعه اجتماعی وسیع‌تری پاسخ داده باشند.

دوم، شواهد معماری و باستان شناسی اولیه اسلامی، اطلاعات بالقوه‌ای را برای قرار دادن اثاثیه منسوجات در فضای داخلی منازل و کاخ‌های آن زمان ارائه می‌دهد. متأسفانه هنوز سازه‌های اموی و اولیه عباسی برای قلاب، میله و سایر جزئیات فنی استخراج نشده‌اند که به طور قطعی به مکان‌های تهیه منسوجات در محیط ساخته شده اشاره می‌کند. در حال حاضر، ما ممکن است به انواع دیگر شواهد معماری باقی مانده برای تصور استفاده از منسوجات در فضاهای اولیه اسلامی متکی باشیم. به عنوان مثال، موزاییک‌های کف حمام در خربهٔ المفجر مورد جالبی برای استفاده از شواهد موجود در محل به عنوان راهی برای درک استفاده زودگذر از منسوجات ارائه می‌دهد. به عنوان مثال، موزاییک‌ها دارای منگوله‌های کوچکی است که از حاشیه یک پارچه تقلید می‌کند. این منگوله‌های تقلیدی این احتمال را ایجاد می‌کند که موزاییک سازان ترکیبات خود را بر اساس منسوجات موجود طراحی کرده باشند. نوار متمایز موزاییک‌ها با نقوش تکرارشونده که از در بیرونی حمام به این اتاق مخصوص مخاطبان منتهی می‌شود به همان اندازه جذاب است (تصویر ۱).



تصویر ۱- پلان خربه المفجر و موزاییک‌های کف آن با طرح فرش، منبع: Williams,2019

با لایه بندی منسوجات در دکوراسیون معماری اولیه اسلامی، می‌توان درک خود را از زیبایی شناسی اولیه اسلامی، به ویژه از نظر رنگ و نقش، عمیق‌تر کرد. به عنوان مثال، کارهای اخیر بر روی سامرا، تزیینات رنگارنگ معماری را دربرمی گیرد که شامل گچ بری، شیشه‌های منبت، موزاییک و سایر عناصر تزئینی است. جلوه‌های رنگ آمیزی این تزیینات زمانی تقویت می‌شد که فضا با ابریشم یا پارچه‌های تزئینی بافته شده با منسوجات منقوش که طیف وسیعی از رنگ‌های آبی، سبز، زرد و قرمز را به کار می‌برد، به همان نسبت جلوه بصری داشته باشد. در واقع، تزئینات معماری این مکان نشان دهنده ارتباط نزدیک بصری بین سازه‌های دائمی و منسوجات فرسودنی است: به عنوان مثال، قطعاتی از نقاشی‌های دارالخلافه، مجموعه‌ای از کاخ‌ها که توسط خلیفه المعتصم در حدود سال ۸۳۶ میلادی ساخته شده است، نقاشی در حال اجرا را نشان می‌دهد. پرندگان رو به جلو و معکوس در مدال‌های مروارید پی در پی قرار گرفته‌اند که یادآور شمایل نگاری و طراحی ابریشم‌های اولیه اسلامی و پارچه‌های پشمی قرمز رنگ است که در بالا مورد بحث قرار گرفت (تصویر ۲).

تصویر ۲- نقاشی دیواری از سامرا، عراق، قرن سوم هجری. عکس از آرشیو ارنست هرتسفلد، موزه متروپولیتن، منبع: Williams,2019

ظاهر گسترده تزیینات گچ بری در مساجد اصلی شهر، کلیساهای کوچک خانقاه، نمازخانه‌های محلی کوچک و اقامتگاه‌های خصوصی-به همراه تعداد زیادی منسوجات قرمز با کیفیت متنوع-نشان دهنده ترجیحات مردمی برای یک زیبایی تزئینی خاص در یک جامعه گسترده اجتماعی است. در حالیکه در مصر اسلامی چارچوب نسبتاً تنگ بناها و منسوجات به شیوه‌ای خاص برای سبک‌های چیدمان اثاثیه داخلی منازل اشاره دارد که با تغییر سلیقه یا شرایط خاص آن زمان مرتبط است. در سمت شرق در سرزمین‌های مرکزی عباسیان، به سبک‌های تزئینی پارسی گرایش وجود دارد. شواهد باستان شناسی و مادی ارائه شده در این مقاله نشان می‌دهد که ذوق و سلیقه زیبایی شناختی در نحوه چیدمان فرش و اثاثیه کاخ‌ها ارتباط چندانی با عملکرد ساختمانها یا هویت مذهبی ساکنان آنها ندارد. به نظر می‌رسد که آنها سبک بین المللی مرتبط با سرزمین‌های بین النهرین را پذیرفته‌اند. از این نظر، گسترش ارزش و اهمیت درکیفیت و کمیت اثاثیه منازل قابل مقایسه با اهمیتی است که به لباس در آن دوران داده می‌شد که با تنوع فراوان در پوشاک و البسه و بویژه پیروی از سبک پوشاک ایرانی همراه بود. آن‌ها در انتخاب اسباب و اثاثه منزل خود همان دقت

و ظرافتی را به خرج می‌دادند که در انتخاب لباس‌های تن خود بکار می‌گرفتند یعنی به شدت از قدرت اثاثیه و منسوجات منزل برای انتقال اطلاعات در مورد مالکان و صاحبان آن منازل آگاه بوده‌اند (Williams,2019)، از این رو برای نشان دادن مقام و موقعیت‌های سیاسی، طبقه بندی اجتماعی و بیان قدرت و منزلت، اشخاص از وسایل مذکور در جهت معنایی و غیر کارکردگرایانه نیز بهره می‌بردند

تیجه گیری

همه این منابع ادبی و تصویری بر جایگاه مادی و معنایی که فرش خلیفه در اواخر اموی و دوران عباسی داشت، تأکید می‌کند. این فرش قلمرو سلطنتی خصوصی را در مقابل یا اطراف تخت خلیفه نشان می‌داد. طرح و نقش و در کل ویژگی‌های بصری خاص فرش دربار خلیفه، همراه با نحوه چیدمان سایر عناصر فضای دربار که عنصر مکمل بودند، در واقع به منظور تأکید بر ایده فرش به عنوان یک قلمرو محافظت شده سلطنتی بود و چینش ترکیبی فرش‌های هندسی و گلدار ممکن است تخصیص فضای تشریفاتی را در سالن‌های تماشاگران تعیین کند. در هر صورت، قدم گذاشتن در آن فقط با اجازه خلیفه مجاز بود و به عنوان نماد اعتماد متقابل بین حاکم و تابع او تلقی می‌شد. استفاده از فرش‌های مجلل در زمینه‌های سیاسی، به عنوان مثال برای چیدمان سالن‌های تماشاگران یا استقبال از یک شخصیت سیاسی در فضای عمومی، دارای سنت دیرینه‌ای است. آیین دیپلماتیک معاصر پهن کردن فرش قرمز به عنوان یک حرکت استقبال به افتخار یک شخصیت سیاسی، در واقع اثری از سنت قرون وسطایی در انتخاب فرش‌های خاص و گران قیمت برای تزئین سالن‌های مخاطبان برای بازدید از هیئت‌های دیپلماتیک است.

در حالی که هیچ یک از روایت‌های متنی به اندازه کافی برای تطبیق با پارچه‌های شرح داده شده در اینجا مناسب نیستند، منابع تاریخی و ادبی حاکی از محیط‌های پرده دار و ملایم کاخ‌های اولیه اسلامی است. این منابع روشن می‌کنند که منسوجات اغلب با ارزش‌ترین اقلام به نمایش درآمده در فضای داخلی دربار بوده است. از آنجا که متون برای توصیف ظاهر خانه‌های اولیه اسلامی بسیار تلاش می‌کنند، می‌توان حدس زد که کیفیت و تنوع چیدمان و اثاثیه منازل مسلمانان منعکس کننده موقعیت اجتماعی صاحبان آنها بوده است. این که منسوجات و اثاثیه منزل اغلب در کنار جواهرات و لباس توصیف می‌شوند، روشن می‌سازد که هویتی همچون لباس‌های فاخر برای آنها قائل بوده‌اند و در عین حال هویت فرد و خانواده‌ای را که به آن تعلق دارند ساخته و منتقل می‌کرده و از آنجا که فرش به لحاظ کیفیت مادی و معنایی، از زیراندازهای دیگر متمایز می‌شود اهمیت ویژه‌ای در جامعه اسلامی آن روزگار نیز داشته است.

پی نوشت

۱- دارابجرد شهری که به داشتن انواع جامه‌ها و حصیرها و فرش‌های گرانبها مشهور بوده است.

فهرست منابع

اتینگهاوزن، ریچارد؛ گرابر، اولگ (۱۳۸۱) هنر و معماری اسلامی، تهران: سمت.

اصفهانی، ابوالفرج (۱۳۷۴). الاغانی. ترجمه: محمد مشایخ فریدنی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

بیکر، پاتریشیا (۱۳۸۶). منسوجات اسلامی. ترجمه: مهناز شایسته فر. تهران: مطالعات هنر اسلامی.

حشمتی رضوی، فضل الله (۱۳۹۲). تاریخ فرش. تهران: سمت.

دادور، ابوالقاسم؛ حدیدی، الناز (۱۳۹۰). بررسی نقوش منسوجات قرون اولیه اسلامی از قرن اول تا اواخر دوره سلجوقی. جلوه هنر. ۶. ۲۲-۱۵.

روح فر، زهره (۱۳۸۰). نگاهی بر پارچه بافی دوران اسلامی. تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور با همکاری سمت.

طالب پور، فریده (۱۳۹۵). کارکردهای طراز در دوره فاطمیان. هنرهای زیبا. ۲۱ (۲). ۶۴-۵۵.

طالب پور، فریده (۱۳۹۷). پارچه بافی سیسیل در دوران اسلامی. هنرهای زیبا. ۲۳ (۳). ۸۲-۷۵.

طاهر خانی، لیلا؛ ناصری راد، مصطفی (۱۳۹۷) طراز و کارکردهای آن در دربار خلفای عباسی. تاریخ، ۱۳(۵۱) ۵۴-۶۹.

طبری، محمد بن جریر (۱۳۶۸). تاریخ طبری. جلد ۱۳. تصحیح: محمد روشن. تهران: نشر نو.

علی نژاد سبویی، زهرا (۱۳۹۰) کارکردهای فرهنگی و سیاسی طراز در دوره سلجوقی. مطالعات تاریخ فرهنگی، ۳(۹) ۸۷-۶۹.

فربود، فرینار؛ سیاحی، ماه منیر (۱۳۹۶). بازتاب مذهب تشیع در طراحی نقوش منسوجات فاطمیان مصر. مبانی نظری هنرهای تجسمی. ۴. ۹۸-۸۵

فقیهی، علی اصغر (۱۳۵۷). آل بویه و اوضاع زمان ایشان. تهران.

مسعودی، ابوالحسن علی بن حسین (۱۳۷۰). مروج الذهب. ج ۲ ترجمه: ابوالقاسم پاینده. تهران: علمی و فرهنگی.

مسکویه رازی، ابو علی (۱۳۶۹). تجارب الامم. جلد اول. ترجمه: ابوالقاسم امامی. تهران: سروش نو.

مناظر احسن، محمد (۱۳۸۰) زندگی اجتماعی در حکومت عباسیان. ترجمه؛ مسعود رجب نیا، تهران: علمی و فرهنگی.

Mackie, L. W. (2015) Symbols of Power: Luxury Textiles from Islamic Lands, 7th–21st Century. Cleveland

S. D. Goitein (1967). A Mediterranean Society: The Jewish Communities of the Arab World as Portrayed in the Documents of the Cairo Geniza Berkeley, CA.

Serjeant, R.B. (1972). Islamic Textiles, Librairie du Liban.

Thompson, Deborah (1967). “Catalogue of Textiles in the Dumbarton Oaks Collection” (unpublished catalogue, Washington, DC, 1976), no. 60.

Williams, E. D. (2019). A Taste for Textiles: Designing Umayyad and Early Abbasid Interiors. Dumbarton Oaks Papers, 73, 409–432.

URLs:

URL1,2,4,5,6:https://nazmiyalantiquerugs.com/blog/antique-oriental-rug-bazaar-art-orientalist-paintings

URL3:https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2020/the-orientalist-sale/clement-pujol-de-guastavino-the-sultan-and-the

مقاله

مطالعه تطبیقی تصویرگیاه هوم و آثار نقاشی‌خط مریم قنبریان؛ مطالعه موردی شش تابلو

نویسنده: سمیرا فغانی، دانشجوی مقطع کارشناسی ارشد، رشته پژوهش هنر دانشگاه الزهرا
Email: sfaghani1394@gmail.com

چکیده

هوم، گیاهی است اساطیری و مقدس که ریشه در باورهای ایران باستان دارد و در نقوش کهن دیده می‌شود. درخت در کتب مقدس با آفرینش انسان پیوند نزدیک دارد و در معنای کهن‌الگویی خود دلالت بر زندگی کیهان، تداوم آن، رشد و فرایندهای زایشی و باززایی دارد. از طرفی یکی از عناصر بصری که یک نقاش می‌تواند از آن، برای بیان احساسات خود استفاده کند نمادهای گوناگون است. نقاشی‌خط که حروف محور است بیشتر از نقاشی می‌تواند بر مبنای نمادها شکل بگیرد و از آنجا که طبیعت جایگاه ویژه‌ای در هنرهای تجسمی دارد، ردیابی تصویر گیاه باستانی هوم در آثار تجسمی نقاشی‌خط‌های مریم قنبریان از اهداف این پژوهش می‌باشد. آثار هنرمند مذکور که به صورت عمده به طبیعت نگاری با حروف پرداخته است، پژوهش حاضر را بر آن داشت تا به کشف پیوند بین حروف نگاری و ارتباط آن با طبیعت (درخت، هوم) به صورت موردی بپردازد. این تحقیق از نظر هدف بنیادین، و ماهیت و روش آن تطبیقی، توصیفی و تحلیلی است، ابزار اندازه‌گیری این تحقیق بر اساس مطالعات کتابخانه‌ای، فیش برداری، مقالات معتبر، فصل‌نامه‌های تخصصی و سیستم های اطلاع رسانی رایانه‌ای و مصاحبه می‌باشد. نمونه‌گیری به صورت هدفمند و بر اساس شش اثر منتخب از هنرمند صورت گرفته است و با نمونه‌های واقعی هوم تطبیق داده شده است. نتایج بدست آمده از این پژوهش نشان می‌دهد، بازنمایی طبیعت و گیاه در نقاشی‌خط در آثار این هنرمند چگونه ظهور کرده است و حروف چگونه محل زایش گیاهان شده‌اند همچنین خصوصیت رهایی‌زایی گیاه هوم و تمایل هنرمند به نقش حیات در ورای این زمین خاکی و عروج از آن به دنیایی دیگر، با نگاه اوستا به گیاه هوم مطابقت دارد.

واژگان کلیدی: گیاه هوم، نماد ، نقاشی‌خط، مریم قنبریان

مقدمه

بشر دیرین برای گیاه نقش مهمی قائل بود و اگر بنابر ضرورتی مجبور به قطع درختی می‌شد، باید ابتدا به جای آن نهالی کاشته می‌شد؛ زیرا در غیر این صورت، به سرنوشتی شوم گرفتار می‌شد؛ به علاوه درخت به سبب اهمیت فراوانی که در زندگی انسان داشته است، در نمادپردازی اسطوره‌ای جهان، نماد زن و مادر است که این نمادها به دلیل جنبه‌هایی نظیر تغذیه، سایه افکندن و حمایت از مادرِ بزرگ طبیعت که مسئول باروری وجلوگیری از نابودی موجودات است، شکل گرفته است (پورخالقی چترودی،۹۳:۱۳۸۰). درخت و گیاه، در بستر اساطیر، ادیان، هنرها و ادبیات تمدنهای گوناگون تقریبا تعاریف و نمودهای یکسانی دارد. درخت در کتب مقدس با آفرینش انسان پیوند نزدیک دارد. درخت در نماد کهن نسل بشری جای دارد و تمثیل آفرینش بشر در جهان است و از سوی دیگر در ادبیات فارسی به جنبه های تمثیلی درخت به کرات اشاره شده و درخت جایگاه مهمی در سمبلهای ادبی دارد. به طور کلی گیاهان همواره در طول تاریخ نقش پررنگی در هنرهای تجسمی داشته‌اند. خصوصا در دوره باستان که نقش توتمهای گیاهی بسیار پررنگ است. اما در پژوهشهای عصر حاضر گیاه باستانی هوم تقریبا هیچ جایگاهی در نقوش تجسمی ندارد و این یکی از زمینه های فکری این پژوهش بود که به دنبال کشف ردپای گیاه باستانی هوم در آثار تجسمی می‌گردد. دستاورد این جستجو کشف آثار هنرمندی از عرصه نقاشی‌خط بود. چه بسا که خالق یک اثر هنری، برای بیان اندیشه‌های خود از عناصر بصری و یک سری موتیفها که در فرهنگ و سنت خود معنا دارد استفاده می‌کند، لذا با بررسی هر یک از عناصر بصری می‌توان به اندیشه‌ها، احساسات و درونیات او دست یافت. مهمترین عنصر بصری که یک نقاش می‌تواند از آن، برای بیان احساسات خود استفاده کند نماد است. خصوصا در دوران معاصر که تاکید بر معنا و محتوا در آثار هنری بیشتر مورد توجه است. درخت و گیاه باز نمودی از جهان ابدیت و میل به جاودانگی و حیات می‌باشد. از طرفی دیگر حروف که مبدا و پایه‌ی نگاشتن و ثبت و ماندگاری تاریخ است زمانی به میان آمد که انسان ناطق، برای بیان اندیشه ها و انتقال مفاهیم از آن استفاده کرد و پرورش یافت. مطالعه نماد گیاه در دوران باستان و تسلسل آن تا هنر امروز از مواردی است که پژوهش حاضر بر اساس آن شکل گرفته است. برای تحقق اهداف پژوهش به بررسی نماد گیاه هوم و سیر تحول آن در آثار تجسمی به صورت موردی پرداخته شد. همچنین کشف شباهت این گیاه در آثار نقاشی‌خط مریم قنبریان که از هنرمندان معاصر این عرصه به حساب می‌آید؛ هدف این پژوهش است. سرشت هنرمند و میل به جاودانگی در آثار هنری نمود پیدا می‌کند و با گذشت قرون فقط عناصر منتقل کننده‌ی رموز تغییر می‌کنند و آنچه که پا برجاست رمزوارگی آثار است. به قول رولان بارت :« تنها نوشتن اثر کار خلاقانه نیست؛ بلکه نقد آن اثر هم می‌تواند کاری خلاقانه تلقی شود (فاضلی،۹:۱۳۸۲). بنابراین مطالعه بر روی نقاشی‌خط‌های هنرمند مورد نظر که به گونه‌ای فرم‌نویسی انجام می‌دهد و پیوند آن با گیاهانی که از آنها رویش می‌کنند، از اهداف این پژوهش می‌باشد که در طی آن به معرفی هوم و آثار هنرمند و در نهایت به تطبیق بین آنها پرداخته شده است.

روش تحقیق

این پژوهش بر اساس مطالعات کتابخانه‌ای و فیش برداری از نقوش گیاهان باستانی (هوم)، مشاهده، توصیف و تحلیل آثار نقاشی خط مریم قنبریان و تطبیق آن با درخت و گیاه هوم در طبیعت بوده است. نمونه گیری‌ها به صورت هدفمند و غیر تصادفی بر اساس بررسی ۶ اثر از آثار مریم قنبریان و مصاحبه با ایشان صورت گرفته است که با نمونه های واقعی گیاه هوم در طبیعت مطابقت داشته است.

پیشینهٔ تحقیق

درخت به عنوان نمادی از قداست در متون ادبی و دینی نمود داشته است که در پژوهشهای پیشین مورد مطالعه قرار گرفته است از آن جمله: پایان نامه‌ای با عنوان "گیاهان اساطیری در هنر ایران باستان" (فلاح،۱۳۹۰) مطالعه‌ای کامل بر روی جنبه های مختلف گیاهان اساطیری می‌باشد. پایان نامه دیگری با عنوان "نقش اسطورهای گیاه درهنر های تجسمی ایران قبل از ظهور اسلام"(فقیهی و کاشفی،۱۳۹۲) که هدف تحقیق بازشناسی برخی نقوش گیاهی بر اساس مفاهیم ادبی، اسطوره‌ای

و بررسی متون مختلف باستان و نوع کارکرد و جایگاه گیاه در فرهنگ و هنر ایران است و پژوهش حاکی این مطلب است که پیشینه تاریخی و اسطوره‌ای گیاهان، یکی از علل توجه به گل و سبزه در هنرهای تجسمی ایران قدیم و استفاده آن در جشنها و مراسم بوده است. حمیرا زمردی (۱۳۸۱) در" تجلیات قدسی درخت" مقاله‌ای که نویسنده در آن به رویکرد نمادین درخت، بیشتر از جنبه ی اساطیری و باورهای عامیانه، توجه کرده است. پژوهشی دیگر با عنوان "بررسی تطبیقی مفهوم نمادین درخت در ایران"(فربود و طاووسی،۱۳۸۱) که با تکیه بر برخی متون ادبی و عرفانی ایران باستان و ایران اسلامی به صورت مقایسه‌ای و تطبیقی است، که در آن نگاه هنری و زیباشناسانه به نماد درخت مد نظر بوده است. مقاله "تطبیق شکل درخت در طبیعت با آثار نگارگری ایرانی"(صالح شوشتری و شیرازی،۱۳۸۷)،که نتیجه کلی این پژوهش بیانگر این است که در اغلب آثار نگارگری، دقت و توجه نگارگر به اصل و جوهره درختان، جنبه ای مثالی به آنها بخشیده و توجه به شکل ظاهری درختان سبب مشخص شدن گونه های آنها در بسیاری موارد گردیده است. پژوهشی با عنوان " بازخوانی ارتباط «انسان ـ طبیعت» از طریق بررسی نماد باغ در آثار نقاشی معاصر ایران" (شاهچراغی و اسلامی، ۱۳۸۹) که مطالعه‌ای موردی است بر هفت نمایشگاه دوسالانه نقاشی معاصر ایران و پنج نمایشگاه تجلی احساس که در این تحقیق چگونگی بازنمایی طبیعت و باغ را در خلال آثار نقاشی معاصر ایران به عنوان بخشی از دغدغه های ذهن انسان ایرانی در مورد دو مقوله مذکور و تفاوت‌های مابین آنها را نشان می‌دهد. تحقیقات و مطالعاتی نیز بر روی زمینه‌ی حروف و خوشنویسی انجام شده است. کاوه تیموری (۱۳۹۲) " رازهای خط و نقاشی‌خط نگاهی بر آثار رضا مافی " که مطالعه‌ی آثار رضا مافی است و توسط نشر هنر معماری قرن در تهران منتشر گردیده است و فقط به بررسی آثار رضا مافی می‌پردازد که از پیشکسوتان خوشنویسی بود و طی مراحلی راه خود را به سمت نقاشی‌خط تغییر داد و از سنت گرایی صرف سر باز زد و کارهای زیبایی را در عمر کوتاه خود خلق کرد. مقاله "نقاشی‌خط در گذرگاه تاریخ معاصر ایران با محوریت تحلیل و مقایسه هنرمندان فرمگرا و کلاسیک در نقاشی‌خط معاصر،" (ولی زاده،۱۳۹۶) که موضوع آن هنرمندان نقاشی‌خط؛ فرامرز پیلارام، حسین زنده رودی، رضا مافی، محمد احصایی، جلیل رسولی، نصرالله افجعی، و غلامعلی اجلی را نام می‌برد که با آثارشان شیوه ی جدیدی را شکل داده اند. این مقاله به تاریخچه هنر نقاشی‌خط، تفاوت های تکنیکی این هنرمندان، تأثیراتی که این شیوه بر روی هنر معاصر و همینطور جهانی شدن هنر ایرانی داشته پرداخته است. همچنان که ملاحظه شد، هیچ کدام از مقالات و دیگر منابعی که مورد استفاده این تحقیق قرار گرفته‌اند، میان نقاشی‌خط و گیاه باستانی هوم مطالعه تطبیقی انجام نداده‌اند و عموما به بخشهایی مجزا از هر مقوله پرداخته شده است که در تحقیق و جستجوی این مقاله بسیار راهنما بوده‌اند اما به گونه تطبیقی گیاه هوم به عنوان یک کهن الگو در هنرهای تجسمی بررسی نشده است.که در پژوهش حاضر تلاش بر آن بود که مقایسه‌ای تطبیقی بین دو موضوع مذکور صورت گیرد.

مبانی نظری پژوهش

۱- نماد

نماد عبارت از مفهومی است که دربردارنده تصویر رساننده از معانی سرّی و رمزی یک شیء است. انسان به شیوه نمادپردازی در طول دوره‌های مختلف تاریخی بهتر توانسته است مفاهیمی را نمودار سازد که به گونه‌ای دیگر قابل بیان و توصیف نبوده‌اند (پویان و خلیلی ،۱۳۹۸:۹۸). شاید بتوان گفت درک و شناخت نمادها روزی به صورت یکی از مفیدترین ادراک بشر درخواهد آمد، زیرا درک نمادها به تعبیری از میان برداشتن شکافی است که میان جهان بدوی و جهان امروزین وجود دارد (پورخالقی،۱۳۸۰:۹۱). نماد یکی از ابزارهای معرفت و کهنترین و بنیادی‌ترین روش بیان محسوب میشود، ابزاری که موجب آشکار شدن مفاهیمی میگردد که به صورت دیگری قابل بیان نیستند (کوپر،۱۳۸۰:۴).

یونگ[1] در ارتباط با نمادپردازی چنین عقیده دارد:

تاریخ نمادگرایی نشان می‌دهد که هر چیزی می‌تواند معنای نمادین پیدا کند؛ مانند اشیای طبیعی (سنگها ،گیاهان، حیوانات، انسانها ،کوهها، دره ها، خورشید، ماه، باد، آب وآتش) و یا آنچه دستساز انسان است(مانند خانه، کشتی و خودرو) و یا حتی اشکال تجریدی (مانند اعداد، سه گوشه، چهارگوشه و دایره). در حقیقت تمامی جهان یک نماد بالقوه است و انسان با گرایش طبیعی که آفرینش نمادها دارد به گونه های ناخودآگاه اشیا یا اشکال را تغییر میدهد تا حالتی مذهبی یا هنری به خود بگیرند (یونگ، ۱۳۷۸:۳۵۲). بنابراین به گفته یونگ برخی از نمادها در خواب از ناخودآگاه جمعی ناشی می‌شوند؛ یعنی از روان که میراث روانی مشترک بشریت است. این نمادها آن قدر قدیم و نا آشنا هستند که انسان امروزی قادر نیست آنها را درک و یا مستقیما جذب کند (کزازی،۱۳۷۲:۱۵۷).

شباهتهای موجود میان اسطوره‌های قدیم و وقایعی که در خوابهای انسان امروزی بروز می‌کنند نه تصادفی هستند و نه بی‌اهمیت. سبب هم این است که ناخودآگاه انسان امروزی توانایی آفریدن نمادهایی را داراست که در قدیم در آیین‌ها و باورهای انسان بدوی نمود پیدا می‌کرده است. این توانایی آفرینش هنوز هم نقش روانی مهم را ایفا می‌کند. ما بیش از آن چه می‌پنداریم، وابستهٔ پیامهای این نمادها هستیم و رفتار و کردارمان عمیقا تحت تاثیر آنهاست (یونگ،۱۳۸۲:۱۵۸).

۲- هوم گیاه مقدس ایران باستان

هوم[2]

گیاه مقدسی که از فشرده‌ی آن نوعی آشامیدنی پدید می‌آوردند و در جشنها و نیایش‌های دینی مانند شراب می‌نوشیدند و مورد ستایش و نیایش قرار می‌گرفت و از وی بسان ایزدی توانا خواستار یاری و پاسداری شدند (اوستا، پورداود،۱۳۵۳:۱۱۰). به گفته هینلز: «هوم در دنیای مینویی ایزد است و در گیتی گیاه است و درمان بخش است. هوم آسمانی، پسراهورا مزدا است. فشردن این گیاه (کوبیدن در هاون برای به دست آوردن شیره گیاه) نوعی قربانی غیر خونین است. قربانی شدن او موجب شکست شر است. او ایزدی است که در مراسم قربانی، قربانی می‌شود تا مردم به زندگی برسند» (هینلز،۱۳۹۱:۵۰). هوم از سوی دیگر برای مراسم تطهیر بکار می‌رود، وقتی در خانه‌ای وارد شود تمام آلودگیها در زمانی کوتاه از بین می‌روند (مبینی،۱۳۹۸:۹۴)

هوم بجز نام گیاه، نام ایزد نگاهبان این گیاه نیز به حساب می‌آید. در واقع بخشهای عمده مطالبی که در اوستا در خصوص هوم آمده گفتگوی ایزد هوم با زرتشت است. ایزد هوم دارای اندیشه نیک، گفتار نیک، کردار نیک، فرمانبرداری و پیوستگی با اشه است. هوم سپید که در اوستا گئوکرنه نامیده شده است به باور ایرانیان کهن، بیمرگی را در روز رستاخیز به آدمی ارمغان خواهد داد. هوم سپید را انگار که برای آیین پرورده می‌شده است، سرور گیاهان دارویی می‌دانسته‌اند. از تهیه هوم آمیخته با شیر است که زرتشت زاده شد. هوم در باورهای ایران باستان ایزدی است که هم برایش قربانی می‌کنند و هم قربانی می‌شود (پورخالقی چترودی، ۱۳۸۰). هوم را همان گیاه دارویی "افدرا"[3] می‌دانند که دارای مقدار زیادی ماده "افدرین" است و به‌کاربردن زیاد این ماده شادمانی و شوری در آدمی به‌همراه می‌آورد. رویشگاه آن در ایران، افغانستان، پاکستان و هندوستان گزارش شده است. گیاه به عنوان عنصر پیشکشی در نیایش و برای پاک کردن گناهان در آیینها بکار می‌رود (او باید گَوَن یا هر گیاه خوشبوی دیگری را نزد آتش برد...اما باید هزار دسته برسم را ببندد و ویژهٔ آیین نیایش کند) (دوستخواه،۱۳۴۳:۲۳۹). «مراسمِ هوم از مهم ترین مراسمِ مزدیسنا است و با آدابِ شست و شوی خاصی با سرود اوستا در مقابلِ مجمرِ آتش، پنج تا هفت ساقه از هوم با قدری آب زور و شاخه ای اُورورام در هاون فشرده شده و قطرات حاصل از این مراسم را که از گیاهانِ فشرده شده بدست آمده پراهوم می‌گویند» (پور داوود، ۱۳۴۳:۴۷۳). این گیاه در تمامی چهار فصل سال و حتی در میان برف و یخبندان، سبزی و طراوت خود را حفظ می‌کند. ساقه‌های درختچه هوم تنها به هنگامی خشک می‌شوند که سن آن‌ها به پایان رسیده باشند. در این صورت، ساقه‌ها به رنگ زرد درخشانی در می‌آیند که در اوستا هوم زرین نامیده شده‌اند. رنگ زرین ساقه‌ها تنها هنگامی ایجاد می‌شود که ساقه‌ها بدون چیده شدن، خشک شده باشند. ساقه‌های هوم حتی پس از چیده شدن، رنگ سبز خود را از دست نمی‌دهند (مرادی غیاث آبادی، ۱۳۸۲:۱۳۸). محل رویش این گیاه تخت‌رستم شهریار، کوهستان‌های دشت جوین خراسان و کوه‌های دربند در شمال تهران می‌باشد (غیاث آبادی،۱۳۸۷).

به نظر می‌رسد که نقوش گیاهی دو اثر باستانی فوق مربوط به گیاه هوم باشد. تصویر ۱،گیاه هوم، نقش شده درون ماه بر جام شوش (عبداللهیان،۱۳۷۸) و تصویر ۲، بشقاب نقره با نقش درخت زندگی، در این ظرف علاوه بر درخت زندگی نقوش گیاهی پالمت، برگ کنگر و گل لوتوس نیز مشاهده می‌شود هرچند که هیچ سند معتبری که نشان دهد که این گیاهان دقیقا چه گیاهی هستند وجود ندارد اما شواهد مذکور حاکی از آن است که گیاه هوم باشند.

تصویر۱:نقش‌ماه‌وگیاه‌هوم،ظرف‌سفالی،شوش،خوزستان،طبقه‌اول‌دوران‌کالکوتیک قدیم و متوسط، ۳۴۰۰۰ تا ۴۲۰۰ ق. محل نگهداری: موزه ایران باستان، URL 2

تصویر۲: بشقاب نقره دوره ساسانی، قرن ۷ـ۶ پس از میلاد، محل نگهداری موزه ارمیتاژ، (ماخذ تصویر: لوکونین،۰۵۳۱)

۳- نقاشی خط

واژۀ نقاشی‌خط را اولین بار نصرالله افجه ای برای پوستر نمایشگاه آثارش استفاده کرد. در کلام برخی هنرمندان: «هرگاه نوشتن خط، با قلم نی و مرکب و در سنت خوشنویسی انجام نگیرد و حروف و کلمات با ابزاری دیگر طراحی شود و سپس داخل و خارج طرح (فضای مثبت و منفی) رنگ آمیزی شود به آن نقاشی خط میگویند (در نقاشی‌خط برخلاف خط‌نقاشی هدف اصلی هنرمند نشان دادن قابلیت‌های خوشنویسی است که با ابزار و تکنیک های اجرایی نقاشی) از جمله ایجاد حجم، بافت، سایه روشن، پرسپکتیو و غیره و گاه حجم سنجی انجام می‌شود. نقاشی‌خط در معنای کنونی با آثار استادانی چون فرامرز پیلارام (۱۳۱۶-۱۳۶۲ش.) آغاز گشت و به شکل گسترده و پی‌گیرتر با آثار سیدمحمد احصایی (تولد ۱۳۱۸ ش.) از دهه چهل به بعد مقبول عام و خاص شد» (قلیچ خانی،۱۳۸۸:۴۰۴). پس خوشنویسی به عنوان عنصری بصری و یک فرم انتزاعی برای نقاشی بکار گرفته شد. چون رویکرد فرم گرایانۀ حروف الفبای فارسی منجر به خلق اثری می‌شود که در نگاه اول ترکیب‌بندی و فرم و رنگ، جلب نظر می‌کند نه معنای حروف و کلمات آن. در نقاشی‌خط نتیجه کار نقاشی است که معمولا با ابزاری غیر از قلم و مرکب خوشنویسی صورت می‌گیرد و فضاهای مثبت و منفی حروف و حرکات عمودی و افقی آن و کشیده های حروف نوعی لذت بصری را در ترکیب مناسب ایجاد کرده، که مخاطب را به خودش جلب می‌کند. از طرفی دیگر خط به علت سابقه‌ی طولانی که در حافظه‌ی بصری ایرانیان دارد می‌تواند مهمترین دستاوردی باشد که هنرمندان نوگرا به آن پرداختند. آنها با عناصر نوشتاری و فرمالیستی حروف به تصویر سازی و نقاشی می‌پردازند و آنچه که مسلم است معنا و مفهوم نوشتار و خوانایی آن اهمیت ندارد و بیشتر فرم بصری حائز اهمیت است.

معرفی مریم قنبریان

مریم قنبریان در تهران متولد شد. نقاشی های او برگرفته از درک خودش از جهان و تفسیر او از مشاهداتش است که توسط صداها و ریتم‌های به وجود آمده در ذهن او شکل می‌گیرد. عناصر نقاشی‌های او تکه‌هایی از فرم‌های برگرفته از خوشنویسی ایرانی هستند که بین خطوط رقصی قرار گرفته اند که حرکت را بیان می‌کنند. او قطعات انتزاعی حروف را مانند نت‌های موسیقی می بیند و با آنها طوری رفتار می کند که صداهای نهفته در حروف را حمل می کنند. مریم با برگزاری نمایشگاه های انفرادی در ایران و دبی و شرکت در بیش از ۳۰ نمایشگاه جمعی در خاورمیانه، بریتانیا، اروپا و آمریکا، حضور گسترده بین المللی دارد. آثار او اکنون بخشی از مجموعه‌های خصوصی و عمومی مانند مجموعه دائمی موزه مالزی است و در نمایشگاه‌های هنری مانند آرت دبی و آرت میامی به نمایش درآمده است. وی همچنین در مسابقه بین المللی پروژه نوروز که توسط موزه الکما و بنیاد فرهنگ در لس آنجلس، کالیفرنیا برگزار شد، برنده جایزه اول شد (برگرفته از صفحه شخصی هنرمند، URL 3، تاریخ دسترسی ۱۴۰۱/۴/۱۰).

بیانیه هنرمند در مورد آثار

فضاهای تجریدی از طبیعت با آوای مبهمش در ذهنم نقش بسته‌اند؛ چیزی مثل عبور رقص وار علفها از میان انبوه برگها بر پهنه‌ی زمینِ خشک یا نمناک . هیاهویی که در زمان عبور از کنار آن، سکوت را می‌شکند. با صدای حروف و خطوط ذهنی‌ام آمیخته می‌شوند تا نشان دهنده‌ی آوای نهفته در کنار خطوط رقصان باشند. حروف برای صدا و خط برای آوا در هم می‌آمیزد تا خالق تصاویر باشند. خطوطی که آوای طبیعت است و می‌خواهم فراتر از قاب من باشند. همیشه به نظرم می‌رسید که شکافی غیرطبیعی و غیرضروری بین جذابیت جهانی و درک اشکال و اشکال خاص) مانند مربع و دایره و برگ گلها و درختان) و اشکال و فرم های الفبای مورد استفاده در خطها و زبانهای مختلف وجود دارد. به نظر می‌رسد که مردم درک مشترکی از این اشکال و اشکال جهانی دارند، اما درک مشابهی از خط و کلمات نوشتاری یکدیگر ندارند. کار من تلاشی برای پر کردن این شکاف با ایجاد نمایشی انتزاعی از حروفی است که در کنار هم قرار می گیرند تا داستانی را در برابر پس زمینه‌ای الهام گرفته از طبیعت روایت کنند.

این رویکرد به من این امکان را داده است که از زبانی که با آن بزرگ شده‌ام استفاده کنم و اساسی‌ترین بخش آن یعنی الفبا و خط آن را بر عهده بگیرم و انتزاعی ظاهراً آشنا از آنها ایجاد کنم تا با کسانی که با آن خط آشنا نیستند ارتباط برقرار کنم. این ترجمه ها از طریق هنر انتزاعی همه موارد را حذف می‌کنند. موانع درک فرهنگ و ایجاد یک تجربه بصری جهانی مشترک برای به اشتراک گذاشتن بین گروههای مختلف که ممکن است قبلا از وجود چنین تجربیات مشترک و مشترکی آگاه نباشند. آن را شامل دیگران نیز می‌کند (برگرفته از صفحه شخصی هنرمند، URL 3، تاریخ دسترسی ۱۴۰۱/۴/۱۰).

مطالعه تطبیقی شش تابلوی نقاشی خط از آثار مریم قنبریان

۱- نام اثر: زمین ش۱ (تصویر شماره ی ۳): اثر در کادری مربع (نماد جسم، ماده و خاک) جای گرفته و در قسمت یک سوم پایینی بوم، کره زمین با حروف به صورت نیم دایره به گونه‌ای تصویر شده است که گویی گیاهان از آن رویش کردهاند. هنرمند از رنگ قرمز برای زمین که مادر طبیعت و حیات بخش هستی می‌باشد و مانند آتش گرما بخش و پر انرژی است بهره برده است و استفاده از دایره برای زمین نیز انتخابی هوشمندانه بوده است. زیرا دایره در نمادشناسی، به علاوۀ تمامیت و کلیت، بی زمانی و بی مکانی را نیز تداعی می‌کند. چون دارای آغاز و پایان نیست و دلالت بر ابدیت دارد (اسماعیل پور،۱۳۹۱:۲۲). بکارگیری رنگ قهوه ای برای ساقه‌ی گیاه که از زمین روییده است شباهت بسیاری از نظر فرمی و شکل بصری با نمونه واقعی گیاه هوم در طبیعت دارد که نشان دهنده الهام هنرمند به صورت ذاتی و سرشتی از طبیعت و کهن الگوها بوده است (تصویر۴).

تصویر ۳: نام اثر (زمین) ، ش۱، ۱۴۵*۱۴۵ سانتیمتر، آکریلیک روی بوم، ۲۰۱۲،منبع تصویر URL4 تاریخ دسترسی: ۱۰/۴/۱۴۰۱

۲- نام اثر: زمین ش۲ (تصویر شماره ی ۵): مجدد کادر مربع است و این بار گره‌های گیاه یا همان گلهای آن با رنگ سفید و به صورت نیم دایره در بین ساقه های گیاه که به رنگ سبز (نماد رشد، باززایی، حیات و زندگی) هستند تصویر شده است و نمایش رنگ سبز بر تاریکی زمینه سیاه اشاره‌ای به زندگی جاوید و بقا دارد و رنگ سفید گیاه نماد پاکی و معصومیت و حتی روشنی و بی زمانی است. استفاده از مربع و نیم دایره در این اثر هم تکرار شده است. در تصویر شماره ۶ که گیاه هوم در طبیعت می‌باشد نشان داده شده است که محل رویش آن بر فراز کوهها می باشد و ساقه های سبز ،گلهای به رنگ زرد روشن و انتخاب رنگ زمین تیره شباهت ظاهری اثر با این گیاه باستانی را نشان می دهد. هوم در فصل بهار گل‌های ریز زرد رنگی می‌دهد که بوی خاص و گیرا و گیج‌کننده‌ای دارد. این درختچه در اواخر تابستان و اوایل پاییز میوه می‌دهد. میوه‌ها، گوی‌های کوچک سرخ رنگ و چند وجهی هستند که حدود نیم سانتی‌متر قطر دارند. به عقیدهٔ برخی گلهای قرمز آن به شکل قلب شباهت بسیاری دارد و شاید این شباهت ظاهری با خواص بیشمار این گیاه بی ارتباط نباشد.

تصویر۵: نام اثر (زمین)، ش۲، ۱۴۵*۱۴۵سانتیمتر، آکریلیک روی بوم، ۲۰۱۲ ،منبع تصویر: مکرر URL4، تاریخ دسترسی: ۱۴۰۱/۴/۱۰

تصویر۴: تصویر گیاه هوم یا افدره یا برسَم، منبع تصویرسایت پژوهشهای ایرانی URL5 تاریخ دسترسی: ۱۰۴۱/۴/۰۱

تصویر ۶: گیاه هوم در کوهستان منبع تصویرسایت پژوهشهای ایرانی URL6 ، تاریخ دسترسی: ۱۰/۴/۱۴۰۱

۳- **نام اثر: طنین سری ۱۳** (تصویر شماره ی ۷): اثر مذکور در کادری مستطیل تصویر شده است و نمایش طنین برگها و گیاهان در زمین است. استفاده از گلهای قرمز به تصویر گونه‌ی افدرا با گلهای قرمز بسیار شباهت دارد (تصویر ۸). باز هم به مانند تصاویر قبل شاخه‌ها از کادر بیرون رفته اند و انتها ندارند و همانطور که هنرمند به آن معتقد است فراتر از کادر هستند و می توانند تا ابد ادامه پیدا کنند و این نامیرایی و میل به جاودانگی را در اثر بیشتر می‌کند. استفاده از رنگ قرمز برای نشان دادن طنین و ضربان زندگی که با شباهت گلهای قبل مانند افدرا یا هوم بسیار قرابت دارد.

تصویر۷: (طنین سری ۱۳) ، ۱۶۰*۱۲۰ سانتیمتر، میکس مدیآ روی بوم، ۲۰۱۴ ، منبع تصویر: مکرر URL4، تاریخ دسترسی: ۱۰/۴/۱۴۰۱

تصویر۸: گیاه افدرا درکوهستان‌های نزدیک روستای آزادور. منبع تصویر: URL7، تاریخ دسترسی: ۱۰/۴/۱۴۰۱

۴- نام اثر: (انعکاس) سری XIII (تصویر شماره ی ۹): باز شباهت ظاهری و فرمی مشهود است (تصاویر۹ و ۱۰) که البته هنرمند قطعا هنگام خلق اثر به صورت سرشتی عمل کرده است که ریشه در ناخودآگاه جمعی و کهن الگوهای یونگی دارد. یونگ زادگاه اسطوره و رویا را در درون ناخودآگاه می‌داند. وی رویای جمعی را اسطوره می‌نامد که در طی تاریخ، اقوام و ملل آن را دیده و به زبان تمثیل و نماد باز گفته اند. در حقیقت ناخودآگاه جمعی همان عواملی است که نمادهای جمعی را پدید می‌آورد (شایگان، ۱۳۷۱: ۱۶۱-۱۲۱). زبان ناخودآگاهی زبان آن چه را می‌خواهد باز گوید و باز نماید در جامه‌ای از راز و در پوست‌های از نمادها فرو می‌پوشد و فرو می‌پیچد. ناخودآگاهی به یاری رویا و اسطوره با ما راز می‌گوید و با بر انگیختن و پدید آوردن نمادهای رویایی و اسطورهای، نهفته‌ای خویش را بر ما آشکار می‌سازد (کزازی،۱۳۷۲:۱۲۳). همچنین استفاده از کادر مربع و تکرار دایره وار حروف به نشان از زمین یا سیاره‌ای دیگر که لابلای شاخه ها شناور است و رنگ رویایی بنفش به نشان از خیال پردازی چون بنفش، آبی و قرمز را در کنار هم دارد و ترکیب و قرار گرفتن آن در کنار قهوه‌ای(رنگ با استحکام و یادآور کالبد زمین) از چشم نوازترین ترکیبات است.

تصویر۹: (انعکاس) سری ۱۷۰*۱۴۰ ،XIIIسانتی متر، اکریلیک روی بوم،۲۰۱۶،
منبع تصویر: مکرر URL4

تصویر۱۰: گونه‌ای دیگر از گیاه افدرا یا هوم. منبع : URL8

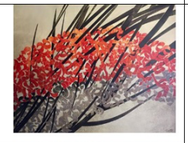
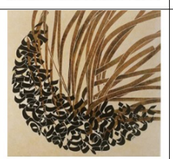
۵- نـام اثـر: زحـل (تصویـر شـماره ی ۱۱): اثـر مذکـور رویـش گیاهـان در سـیاره زحـل را نشـان می‌دهـد هنرمنـد بـه دنبـال نمایـش حیـات در سـیارات دیگـر و ادامـه زندگـی شـاید در جـای دیگـر غیـر از زمیـن اسـت، نـگاه هنرمنـد بـا رویـش گیـاه در تابلـوی زمیـن شـماره ۱، تصویـر ۳ همسـان اسـت. رنـگ آبـی نماد بیکرانگـی آسـمان و ژرفـای دریاسـت کـه بشـر همـواره میـل بـه کشـف اسـرار ناشـناخته در آن دو را دارد. در بیـن ایرانیـان آبـی معجـزه آسـا و شـفابخش اسـت. در بیـن النهریـن بـرای تزییـن سـقف معابـد رنـگ آبـی لاجـورد بـه کار می‌رفتـه کـه رنـگ سـمبول لطـف الهـی اسـت. (کوپـر،۱۳۸۰:۱۱۱) طلایـی رنـگ خورشـید نشـانه بـارزی از گرمـا و نـور هسـتی بخـش کـه در سـاقه‌های گیـاه نمـود پیـدا کـرده اسـت. رنـگ سـیاه زمینـه کـه در هنـر دینـی رنگـی اسـت کـه بـر حسـب تفسـیر حکمـی و عرفانـی دلالـت بـر ذات دارد. سـیاهی بالاتریـن رنگهاسـت یعنـی جایـی کـه مـا نمـی توانیـم ببینیـم، یعنـی آنقـدر نـور در آن اسـت کـه چشـم قـادر بـه دیـدن نیسـت (فیـروزان، ۱۳۹۷:۲۷).

تصویـر۱۱: (زحـل) ، ش۱، ۱۴۵*۱۴۵ سـانتیمتر، آکریلیـک روی بـوم، ۲۰۱۲ ،
منبـع تصویـر: مکررURL4، تاریـخ دسترسـی: ۱۰/۴/۱۴۰۱

تصویـر۱۲: (سـیاره تیـر)، ۱۴۵*۱۴۵ سـانتیمتر، آکریلیـک روی بـوم، ۲۰۱۲،
منبـع تصویـر: مکررURL4 ، تاریـخ دسترسـی: ۱۰/۴/۱۴۰۱

۶- سـیاره تیـر (تصویـر شـماره ی۱۲): در ایـن دو اثـر کـه رویـش گیاهـان در سـیاره زحـل و تیـر را نشـان می‌دهنـد هنرمنـد بـه دنبـال نمایـش حیـات در سـیارات دیگـر و ادامـه زندگـی شـاید در جـای دیگـر غیـر از زمیـن، همـان برخـوردی را دارد کـه بـا رویـش گیـاه در تابلـوی زمیـن ش۱، تصویـر ۳ داشـته اسـت. رنـگ آبـی بی‌کرانگـی آسـمان و ژرفـای دریاسـت کـه بشـر همـواره میـل بـه کشـف اسـرار ناشـناخته در آن دو را دارد. در بیـن ایرانیـان آبـی معجـزه آسـا و شـفابخش اسـت. در بیـن النهریـن بـرای تزییـن سـقف معابـد رنـگ آبـی لاجـورد بـه کار مـی رفتـه کـه رنـگ سـمبول لطـف الهـی اسـت (کوپـر،۱۳۸۰:۱۱۱). طلایـی رنـگ خورشـید نشـانه بـارزی از گرمـا و نـور هسـتی بخـش کـه در سـاقه‌های گیـاه نمـود پیـدا کـرده اسـت و مکـرر رنـگ سـیاه بـا تعابیـری کـه ذکـر شـده اسـت. در تصویـر شـماره ۱۲ سـیاره تیـر در کادر معلـق اسـت همانگونـه کـه سـیارات در فضـا شـناورند ولـی تـا بـه امـروز نشـانی از حیـات و نمونـه هـای گیاهـی در کـرات دیگـر پیـدا نشـده اسـت کـه هنرمنـد بـا ذهـن خـلاق خـود بـه نمـود آن پرداختـه اسـت و شـاید اسـتفاده از رنـگ سـیاه بـرای تیـر نشـان از ناشـناخته‌گی ایـن سـیاره باشـد امـا بـا رنـگ طلایـی بـرای گیـاه گرمـا و نـور را بـه آن برگردانـده اسـت.در هـر دو تصویـر ۱۱ و ۱۲ گیاهـان از حـروف رویـش کرده‌انـد و محـل زایـش حیاتنـد همانگونـه کـه گیاهـان مایـه ی زندگـی و حیـات هسـتند حـروف محـل زایـش آنهـا جلوه‌گـر گشـته‌اند.«درخت در کهـن تریـن تصویـرش، درخـت کیهانـی غـول پیکـری اسـت کـه رمـز کیهـان و آفرینـش اسـت. نـوک ایـن درخـت، تمـام سـقف آسـمان را پوشـانده اسـت و ریشـه‌هایش در سراسـر زمیـن دویده‌انـد. شـاخه هـای سـتبر و پهنـش در پهنـه ی جهـان گسـترده‌اند. خورشـید و مـاه و سـتارگان در میـان شـاخ و برگهـای ایـن درخـت، همچـون میـوه هـای تابنـاک می‌درخشـند» (دوبوکـور، ۱۳۷۳:۹).

بـا اسـتناد بـه ایـن اعتقـاد در تصاویـر می‌بینیـم کـه نـوک درختـان یـا گیاهـان از کادر تصویـر بیـرون رفته‌انـد و نشـان دهنـده ی ارتبـاط بیـن زمیـن و آسـمان هسـتند کـه بـا سـاقه گیـاه پیونـد خـورده اسـت و ریشـه در زمیـن و سـر در آسـمان لایتناهـی دارد. همچنیـن بـه اعتقـاد کارل گوسـتاو یونـگ، تصویـر درخـت در رویاهـا نمـاد خویشـتن فراشـخصی اسـت کـه کل فرآیندهـای خـودآگاه و ناخـودآگاه را در بـر می‌گیـرد و تمامیـت بالقـوه ی وجـود انسـانی را منعکـس می‌کنـد و بـا چنیـن تعریفـی، یونـگ آن را از خویشـتن شـخصی یـا (خـود) کـه مرکـز پهنـه آگاهـی اسـت، متمایـز می‌سـازد. یونـگ زادگاه اسـطوره و رویـا را در درون ناخـودآگاه میدانـد. وی رویـای جمعـی را اسـطوره می‌نامـد کـه در طـی تاریـخ، اقـوام و ملـل آن را دیـده و بـه زبـان تمثیـل و نمـاد بـاز گفتـه انـد. در حقیقـت ناخـودآگاه جمعـی همـان عواملـی اسـت کـه نمادهـای جمعـی را پدیـد مـی‌آورد (شـایگان، ۱۳۷۱: ۱۶۱-۱۲۱). آنچـه کـه در سـطور پیشـین آورده شـد در جـدول قابـل مشـاهده اسـت.

شماره	نام اثر	ویژگی اثر	تصویر اثر	تصویر گیاه	میزان مطابقت اثر با گیاه
۱	نام اثر (زمین) ، ش۱، ۱۴۵*۱۴۵ سانتیمتر، اکریلیک روی بوم، ۲۰۱۲	کادر مربع و فرم دایره نماد زمین و فرمهای کشیده و صاف نماد گیاه. رویش گیاهان از حروف			از نظر فرم و عناصر بصری بسیار مطابقت دارند.
۲	نام اثر (زمین)، ش۲، ۱۴۵*۱۴۵سانتیم تر، آکریلیک روی بوم، ۲۰۱۲	کادر مربع و فرم دایره و دوار برای گیاهان.پیوند گیاه و حروف به معنای میل به یگانگی با هستی عالم در سرشت هنرمند.			از نظر فرم بصری و رنگبندی بسیار مطابقت دارند.
۳	(طنین سری ۱۳) ، ۱۶۰*۱۲۰ سانتیمتر، میکس مدیا روی بوم، ۲۰۱۴	گیاهان در طنین حروف، رنگ قرمز گلها با شکل قلب مانند و گرد آن بین شاخه های بلند پیچیده است			از نظر فرم و محتوا با هم مطابقت دارند
۴	(انعکاس) سری XIII ۱۴۰*۱۷۰سانتی متر، اکریلیک روی بوم،۲۰۱۶	گیاهان به فرم بصری حروف بین شاخه ها شناورند و فرم دایره نماد زمین یا سیارات دیگر است.			از نظر رنگ و فرم بصری تا حدودی مطابقت دارد ولی از نظر ترکیب بندی و محتوا متفاوت است.
۵	(زحل) ، ش۱، ۱۴۵*۱۴۵ سانتیمتر، آکریلیک روی بوم، ۲۰۱۲	روند گیاه بر روی زمینه سیاه به سمت بیرون از کادرکه نشان از بی کرانگی عالم نامحدود است و میل به جاودانگی.		در سیاره زحل نشانی از حیات یافت نشده است و این نقش گیاه زادهی تخیل هنرمند است.	محلی برای مطابقت وجود ندارد.
۶	(سیاره تیر)، ۱۴۵*۱۴۵ سانتیمتر، آکریلیک روی بوم، ۲۰۱۲	سیارهی تیر در اثر با حروف نقش بسته و از آن گیاهان رشد کردهاند که استفاده نمادین صورت گرفته است.		در سیاره تیر نشانی از حیات یافت نشده است و این نقش گیاه زادهی تخیل هنرمند است.	محلی برای مطابقت وجود ندارد.

جدول ۱: جدول تطبیقی آثار هنرمند با تصاویر انواع گیاه هوم، مأخذ: نگارنده.

نتیجه گیری

نتایج حاصله از این پژوهش را که در جدول شماره ۱ آورده شده را می‌توان این گونه تشریح کرد: آنچه مسلم است هنرمند در تلاش برای برقراری ارتباط بین حروف فارسی و جهان اطراف است و به کار گرفتن طبیعت و گیاهان که نمادی جهان شمول دارند گزینه‌ای مناسب برای برقراری این ارتباط است که ریشه در پیشینه و ارتباط انسان با طبیعت دارد. حروف در آثار مذکور محل رویش گیاهان هستند که ریشه در آب یا در خاک دارند. گیاه هوم نیز همانگونه که ذکر شد یا در کنار رود و یا در دامنه‌ی کوه می‌روید خصوصیت رهایی زایی گیاه هوم و تمایل هنرمند به نقش حیات در ورای این زمین خاکی و عروج از جهان مادی به جهان فضایی، با نگاه اوستا به گیاه هوم مطابقت دارد. همانگونه که گیاه هوم یا افدرا در گونه‌های مختلف که در کوهها یا پای رودها رشد می کنند نماد حیات و میل به جاودانگی است هنرمند هم به صورت ناخودآگاه میل به جاودانگی و کشف حیات حتی در سیارات دیگر دارد که این میل ریشه در کهن الگوی درخت و گیاه دارد. در تمامی تمدن‌ها درخت و گیاه نماد آبادانی و زندگی است و این تفکر از دوران باستان تا به امروز ادامه پیدا کرده است و در آثار هنرمندان بسیاری نمود دارد. هنرمند نقاشی‌خط‌های مورد مطالعه در این تحقیق، در خلق آثار خود از حروف برای به تصویر کشیدن طبیعت و گیاه استفاده می‌کند و همانطور که درخت در اسطوره‌ها و ایران باستان سر در هوا و ریشه در زمین دارد و لایتناهی است، در آثار این هنرمند نیز گیاهان انتهایی ندارند و ریشه در خاک یا آب دارند و این میل به هستی را به نمایش می‌گذارد و در نهایت بر اساس پژوهش حاضر، ردپای نمادین گیاه هوم در آثار تجسمی نقاشی‌خط مریم قنبریان شناسایی و مشاهده شد.

پی نوشت

۱-روانشناس سوئیسی است متولد۲۶ژوئیه ۱۸۷۵ که بخاطر پرداختن به نظریاتی درباره روانشناسی تحلیلی، از جمله اشخاصی است که طرفداران بسیاری در طول تاریخ داشته و دارد . از نظر یونگ هر انسان با الگویی از پیش تعیین شده متولد می‌شود که در ناخودآگاه و ناهشیار او حضور دارد و به طور غریزی به آن‌ها تمایل دارد که به گذشته باز می‌گردد (منبع: ویکی پدیا،URL1)

۲- «هوم» (hūm)، در فارسی میانه hōm و ایرانی باستان hauma، از ریشهٔ hav به معنی کوفتن و افشردن است (حسن‌دوست، 1393، ج4: 2921) و از گیاه ـ خدایان مقدّس دوران هند و ایرانی به شمار می‌رود و مانند همتای هندی آن، «سومه» (soma)، به چندین چهره و پیکر درمی‌آید. او در دنیای مینوی، ایزد است؛ در دنیای مادی، صورت گیتیانهٔ گیاهی دارد و در شاهنامه، به‌صورت موبدی پرهیزگار درآمده است و به یاری کیخسرو می‌شتابد و افراسیاب را به بند می‌کشد .(رستگار فسایی،1383: 189)

۳--Ephedra (نک: یشتها، ابراهیم پورداوود، جلد نخست، برگِ ۴۷۳)

فهرست منابع

افجه‌ای، نصرالله (۱۳۶۷)، نقاشی خط یک زبان بین المللی است، کیهان فرهنگی، ش .۵۹، ۱۳۶۷: ۶۴-۶۵.

پور داود، ابراهیم(۱۳۴۳)، آناهیتا، به کوشش مرتضی گرجی، تهران: امیر کبیر.

پورخالقی چترودی، مهدخت (۱۳۸۰)، درخت زندگی و ارزش فرهنگی و نمادین آن در باورها، نشریه مطالعات ایرانی، زمستان ۱۳۸۰، ش.۱، صفحه ۸۹ تا ۱۲۶.

پورداود، ابراهیم (۱۳۵۳)، تحقیق بر اوستا، انتشارات فروهر،

۱۳۵۳،چاپ اول.
تیموری، کاوه؛ رسولی، جلیل (۱۳۹۲)، رازهای خط و نقاشیخط (نگاهی بر آثار رضا مافی) ، تهران: هنر معماری قرن.
دوبوکور، مونیک (۱۳۷۳)، رمزهای زندهٔ جان، ترجمه جلال ستاری، تهران: مرکز.
رستگار فسایی، منصور(۱۳۸۳)، پیکرگردانی در اساطیر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
زمردی، حمیرا (۱۳۸۱). تجلیات قدسی درخت، زمستان ۱۳۸۰و بهار ۱۳۸۱، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، صفحه ۱۹۷ تا۲۰۹.
شاهچراغی, آزاده و اسلامی, سید غلامرضا. (۱۳۸۹) بازخوانی ارتباط «انسان-طبیعت» از طریق بررسی نماد باغ در آثار نقاشی معاصر ایران. معماری و شهرسازی ایران. پاییز ۱۳۸۹ ،ش.۱صفحه ۴۳ تا ۵۴.
شایگان، داریوش(۱۳۷۱)، بتهای ذهنی و خاطره ازلی، تهران: امیرکبیر.
صالح شوشتری، سمیه و شیرازی، علی‌اصغر. (۱۳۸۷). تطبیق شکل درخت در طبیعت با آثار نگارگری ایران، نشریه نگره، تابستان ۱۳۸۷،ش.۷، صفحه ۵ تا۱۶.
فربود، فریناز و طاووسی، محمود (۱۳۸۱)، بررسی تطبیقی مفهوم نمادین درخت در ایران، دوره ۱، ش ۲، نشریه مدرس هنر،۵۴-۴۳.
فقیهی، پریناز السادات؛ سلطان کاشفی، جلال الدین (۱۳۹۲)، نقش اسطورهای گیاه در هنرهای تجسمی ایران قبل از ظهور اسلام، دانشگاه هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، تهران.
فلاح، لیلا (۱۳۹۰)، گیاهان اساطیری در هنر ایران، دانشگاه الزهرا، دانشکده هنر، تهران
فیروزان، مهدی(۱۳۹۷)، راز و رمز هنر دینی، نشر سروش، ۱۳۹۷،چاپ چهارم،
قلیچ خانی، حمیدرضا.(۱۳۹۱)، مجموعه مقالات خوشنویسی، گردهمایی مکتب شیراز،۲۷ اردیبهشت۱۳۹۱.
قلیچخانی، حمیدرضا (۱۳۹۰)، فرهنگ واژگان و اصطلاحات خوشنویسی و هنرهای وابسته، تهران: ۱۹ دی.
کزازی، میرجلال الدین(۱۳۷۲)، رویا، حماسه و اسطوره، تهران: مرکز.
کوپر، جی سی (۱۳۸۰)، فرهنگ مصور نمادهای سنتی، ترجمه ملیحه کرباسیان، نشر فرهاد، چاپ اول.
مبینی، مهتاب (۱۳۹۸)، اسطوره و هنر، تهران: دانشگاه پیام نور.
محمدی‌پارسا و بلخاری قهی،عبدالله. (۱۳۹۶). جایگاه حروف نزد عرفا و تاثیر آن بر هنر خوشنویسی اسلامی، الهیات هنر، بهار ۱۳۹۶، ش.۸،صفحه ۵۳ تا ۸۲.
مرادی غیاث آبادی، رضا (۱۳۸۲)، اوستای کهن و فرضیاتی پیرامون نجوم شناسی بخش های کهن اوستا، ۱۳۸۲، ص ۱۳۷تا ۱۴۴.
ولی زاده، فاطمه.(۱۳۹۶)، نقاشیخط در گذرگاه تاریخ معاصر ایران با محوریت تحلیل و مقایسه هنرمندان فرمگرا وکلاسیک در نقاشیخط معاصر، وزارت علوم و تحقیقات بجنورد،۱۳۹۶.
هینلز، جان(۱۳۸۶)، شناخت اساطیر ایران، ترجمه ژاله آموزگار، تهران.
یونگ، کارل گوستاو (۱۳۷۸) ، انسان و سمبل هایش ، ترجمه ی محمود سلطانیه، تهران: جامی.
یونگ، کارل گوستاو (۱۳۸۲)، اسطورهای نو(نشانههایی در آسمان)، ترجمه جلال ستاری، تهران: مرکز.
یونگ، کارل گوستاو (۱۳۸۶)، تحلیل رویا، ترجمه رضا رضایی، تهران: افکار، چاپ سوم.

URLS

https://fa.wikipedia.org/wiki/%DA%A9%D8%A7%D8%B1%D9%84_%DA%AF%D9%88%D8%B3%D8%AA%D8%A7%D9%88_%DB%8C%D9%88%D9%86%DA%AF#%D8%B6%D9%85%DB%8C%D8%B1_%D9%86%D8%A7%D8%AE%D9%88%D8%-AF%D8%A2%DA%AF%D8%A7%D9%87
URL2: https://irannationalmuseum.ir/fa/%d8%af%d9%88%d8%b1%d9%87-%d9%85%d8%b3-%d9%88-%d8%b3%d9%86%da%af/
URL3: www.maryamghanbarian.com
URL4: WORKS (maryamghanbarian.com)

URL5: R.c77f4ca1be650bbbbedb708d13a61fde (448×300) (bing.com)

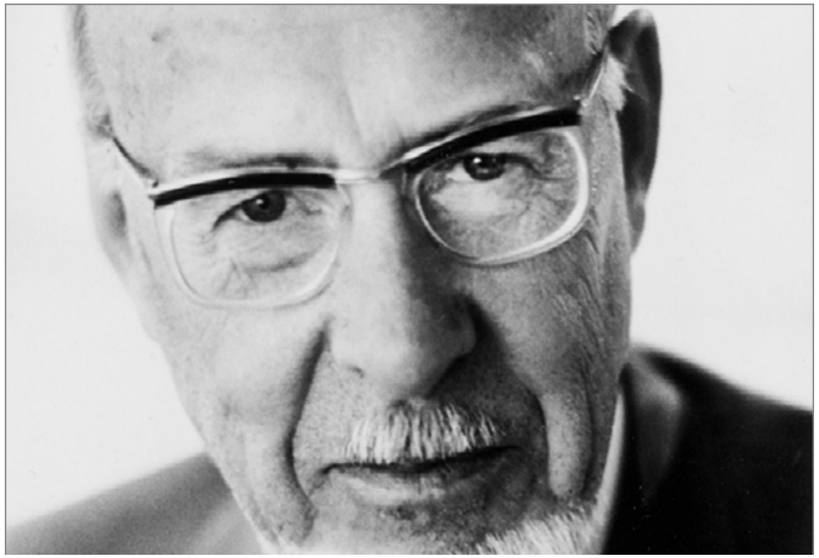
URL6: سایت آنلاین خرید گیاه افدرین به صورت عمده - چم چم (ephedra.ir)

URL7: http://jdkhj.ir/images/www/fa/news/original/2021/1636439796-stock-ephedra-plant-scaled.jpg

URL8: Ephedra fragilis (herbal-organic.com)
URL8: Ephedra fragilis (herbal-organic.com)

سنت و رمز از دیدگاه تیتوس بورکهارت

فریماه فاطمی
دکتری پژوهش هنر دانشگاه الزهرا(س)
Email: farimah2f@yahoo.com



تیتوس بورکهارت (۱۹۰۸-۱۹۸۴)، هنر شناس و اندیشمند سوئیسی-آلمانی، از جمله نویسندگان پیشتاز معتقد به حکمت جاویدان و از سنت‌گرایان مشهور در قرن بیستم بود که همواره تاثیر بسزایی در مطالعات هنر اسلامی داشته است. بورکهارت به عنوان اندیشمندی معناگرا، منبع اصلی شناخت او از قرآن، پیشوایان دینی، سخنان علما و فلاسفه مسلمان نشات گرفته است؛ وی بر سنت و رمز تاکید و توجه ویژه‌ای داشته و در مبانی نظری خود به طور دقیق و جامعی به آن پرداخته است.

بورکهارت در رابطه با هنر اسلامی دیدگاه‌های منحصر به فردی را ارائه کرد. ویژگی‌های هنر از دیدگاه او «وحدت (کیفیت اثر هنری و سرچشمه همه کمالات)، عدل (توازن و تعادل در اثر هنری)، کرم (کمال در اثر هنری) می‌باشد و هدف اصلی هنر در بینش اسلامی، تقلید یا توصیف طبیعت نیست، بلکه شکل دادن به محیط انسان است؛ چرا که فعل بشر هرگز با هنرالهی برابر نخواهد بود. اصلی‌ترین این هنرها خوشنویسی است؛ هنر معماری نیز تقریبا شان و اهمیتی نظیر خوشنویسی دارد» (بورکهارت، ۱۳۸۸: ۵۲). زیبایی هنرهای اسلامی یا به بیان دیگر زیبایی که اسلام به طور عادی به پیرامونش القا می‌کند، همچون تعلیمی خاموش است که به طریقی وجودی آموزش عقیده‌ای را که در تعلیم دینی آشکار است معقول و پذیرفتنی کرده و این زیبایی به درون روح نفوذ می‌کند. بی‌آنکه از صافی تفکر منطقی عبور کند؛ و این زیبایی برای بسیاری از مومنان حجتی مستقیم‌تر از آموزه محض است. این زیبایی حیات و گوشت دین است، حال آنکه علم کلام و فقه و علم اخلاق اسکلت دین است. به همین دلیل، هنر برای تعادل روحی و اجتماعی اسلام ضرورتی بنیادین دارد؛ اما هنر ممکن نیست بدون هنرمند و صنعتگر به وجود آید. به علاوه در جهان سنتی اسلام هیچ تمایزی میان هنرمند و صنعتگر قائل نبودند و هنر بدون صنعتگری و صنعتگری بدون زیبایی را به یک اندازه تصورناپذیر می‌پنداشتند (طباطبایی، ۱۳۸۱: ۲۸). بورکهارت معتقد است که شریعت اسلام نه از طریق تعیین یا توصیه فرم خاص هنری، بلکه از طریق تعیین حدود مشخص در بیان فرمی بر هنر و معماری اسلامی تاثیر گذاشته است. وی با پرداختن به هنر و معماری اسلامی به دنبال تبیین ماهیتی ازلی و متعالی است که ویژگی وحدت در عناصر مختلف این هنر را شکل می‌دهد. به زعم او عامل درونی‌ای که سبب این ویژگی می‌شود، اصل توحیدی است که هنر و معماری اسلامی از آن منبعث شده است (بورکهارت، ۱۳۷۰: ۱۳). از این رو هنر و معماری اسلامی را دارای ماهیتی غیرشخصی تبیین می‌کند که به دنبال تجسد صفات ذاتی و کیفیات درونی خویش در قالب اشیا است (بورکهارت، ۱۳۸۸: ۵۷). سنت و رمز دو مفهومی هستند که وی به توصیف آنها پرداخته است و ارتباط این مفاهیم را با هنر اسلامی بیان می‌دارد.

سنت

سنت‌گرایی به عنوان یک جریان احیا تفکر دینی اسلام، در اوایل سده بیستم با رنه گنون آغاز شد و پس از او توسط پژوهشگران و متفکران دیگری همچون بورکهارت با اهتمام در شناخت جنبه‌های جهان شناختی تمدن‌های سنتی، بسط و تداوم یافت. این پژوهشگران بعدها اصحاب مکتب جاویدان خرد یا سنت گرایان نام گرفتند (بورکهارت، ۱۳۸۸: ۱۹). سنت به طرق مختلفی معنا شده است. سید حسن نصر در کتاب معرفت و معنویت سنت را اینگونه تعریف می‌کند: «سنت به معنایی که در اینجا مراد است، غیر از سنت به معنای متعارف آن است. سنت در معنای متعارف آن، اغلب اگر هم معنایی موهن نداشته باشد این قدر هست که امری متعلق به گذشته تلقی می‌شد که دورانش به سر آمده است. مراد از سنت در این جا سنت جاویدان است که چیزی جز سنت خداوندی نیست، همان سنتی که تغییر و تبدیلی در آن راه ندارد و هرگز دورانش به سر نمی‌آید و در همه اعصار حضوری زنده دارد و همگان می‌توانند از نور و رحمتش برخوردار شوند» (نصر، ۱۳۸۸: ۱۹). بنابراین سنت به معنای آنچه در دوره‌های پیشین ارزشمند بوده شناخته نمی‌شود و در هر دوره‌ای حضوری بسزا و موثر دارد.

سنت‌گرایی پدیدای مدرن و رویه‌ای غیر سنتی است؛ که نگاه بیرونی، علمی و مدرن به سنت دارد و سنت‌گرا، سنت گرایی را به عنوان گرایشی از گرایش‌های عصر مدرن برمی‌گزینند (حجت، ۱۳۹۴: ۷-۶). مساله مهمی که در تفکرات سنت‌گرایان وجود دارد، تلقی خاص آنها از مفهوم

سنت است که به دور از مفهوم عرف یا عادت می باشد. سنت از منظر آنها نقلی است بر حقیقتی مطلق، امری جاودانه و مفهومی ازلی. و از وجه زمانی بر تمام تمدن‌ها و ادیان تقدم دارد. بنابراین در منظر بورکهارت سنت مفهومی فرادینی و فرافرهنگی است که خود دین و فرهنگ بخشی از آن به شمار می‌روند(چیتیک، ۱۳۸۸: ۴۰). در واقع سنت مورد نظر ایشان از آسمان نزول می‌یابد و مبنای متافیزیکی دارد و با اخذ، انتقال و کاربست امر قدسی از طریق ابزارهایی به شیوه‌های مختلف، حائز کیفیتی مرئی و ملموس می‌شود (نصر، ۱۳۸۵: ۲۹۰). هیچ هنرمند مسلمانی نیست که از پیشینیان خود چیزی به میراث نبرده باشد. اگر او الگوهایی را که از سنت در اختیارش می‌گذارد نادیده بگیرد، صرف همین کار ناآگاهی او را از معنی ذاتی و ارزش معنوی آن الگوها ثابت می‌کند؛ و هرگاه او از سنت ناآگاه باشد نمی‌تواند قلب خود را به روی شکل‌ها و قالب‌های آن بگشاید. به این ترتیب به جای سنت، صرفا تکراری سترون و بی‌محتوا وجود خواهد داشت (طباطبایی، ۱۳۸۱: ۲۹). سنت‌گرایان صورت را حائز اهمیت می‌دانند زیرا ظرفیت بسیاری در رمز نگاری و نمادپردازی دارد. آنچه سنت گرایان از صورت بیان می‌کنند فرم می‌باشد؛ آنها صورت به معنای فرم را ارزشمند می‌دانند.

رمز

«رمزپردازی یا نمادگرایی یک ابزار دانش کهن و قدیم‌ترین و اصولی‌ترین بیان مفاهیم است. نمادگرایی در طی زمان‌ها و قرون به دست آمده و در تفکرات و در رویاهای نژادهای مختلف جا گرفته است و در فراسوی مرزهای ارتباطی جای دارد. نماد اندیشه را بر می‌انگیزد و انسان به گستره تفکر بدون گفتار رهنمون می‌شود و این ترجمان کوششی است جهت دستیابی و تجسم مفاهیمی که از ورای ابهامات انسان را احاطه کرده است. در نمادگرایی، عین و ذهن دارای همگونی و پویایی از پیش انگاشته شده است (هال، ۱۳۸۰: ۹). رمز عبارت از هر علامت اشاره، کلمه، ترکیب و عبارتی است که بر معنی و مفهومی ورای آن چه ظاهر می‌نماید دلالت دارد» (پورنامداریان، ۱۳۸۹: ۹).از منظر بورکهارت «رمزپردازی بیانگر و توصیف کننده حقیقت ازلی است، رمز بهترین وسیله ابلاغ حقایق بنیادی حکمت می‌باشد و زبان رمز و تمثیل زبانی ازلی، فطری و جامع است و در آن نقص وجود ندارد» (سرتیپی پور، ۱۳۸۷: ۹۴). بورکهارت عقیده دارد «هر هنر مقدسی مبتنی است بر دانش و شناخت صورت‌ها، یا به بیانی دیگر بر آیین رمزی‌ای که ملازم صورت‌هاست. رمز نشانه‌ای قراردادی نیست، بلکه مظهر صورت مثالی خود رمز، به حسب قانونی مربوط به معرفت وجود و هستی‌شناسی است. رمزپردازی سنتی هرگز عاری از زیبایی نیست؛ چه بر وفق بینش روحانی از جهان، زیبایی چیزی، جز شفافیت لفافه‌های وجودی آن چیز نیست، هنر راستین زیباست زیرا حقیقی است» (بورکهارت، ۱۳۸۹: ۸). هنر همواره در تلاش به بیان مفاهیمی است که برگرفته از عقاید و اعتقادات می‌باشد؛ در این راستا هنر مفاهیم را به واسطه رمزها بیان می‌کند. بورکهارت در رابطه با رمز در هنرهای اسلامی مفاهیمی را مطرح کرده است و آن را سرشار از رمزها می‌داند که برگرفته از مفاهیم اسلامی و حضور خداوند می‌باشد که به واسطه رمزها، در صورت نمایان می‌شود.هنر اسلامی به طور کلی می‌کوشد تا محیطی به وجود آورد که در آن انسان بتواند وزن و وقار فطری و اولیه خود را بازیابد و بنابراین از هر گونه بت حتی به معنای نسبی و موقت آن دوری می ورزد. هیچ چیز نباید حجاب بین انسان و حضور نامرئی خداوند قرار گیرد (بورکهارت، ۱۳۸۶: ۹۶). به اعتقاد او راز و رمز از نوعی معرفت و بینش عمیق سرچشمه می گیرد و بر اساس آفرینش و وحی الهی و نگاه معنوی و روحانی به جهان و به اشرف مخلوقات، انسان یا تفسیر باطنی از آن هاست. از نظر او رمز پردازی و نماد پردازی راه به جهان نامتناهی دارد و انسان را به همان مسیر هدایت می کند. او زیباترین و برترین ظهور و تجلی نمادگرایی و تمثیل را در هنرهای تجسمی و به ویژه معماری می دانست. در هم گره خوردن نقوش و تزئینات رمز و اشاره بر اندیشه این که یگانگی و وحدت خداوند زمینه و اساس همه گوناگونی های نامتناهی جهان آفرینش است می باشد فضای خالی و خلا در معماری اسلامی نماد حضور همه جایی پروردگار است و نور رمزی از وحدت الهی است. بورکهارت قائل به مکتب اصالت صورت است. زیرا از نظر او «صورت به لحاظ جوهر کیفتش در عالم محسوسات، همتای حقیقت است در مرتبه معقولات» (بورکهارت، ۱۳۷۶: ۸).

یکی از مواردی که بورکهارت به عنوان عنصر رمزپردازی شده از آن سخن مکی‌گوید فضا در معماری اسلامی است. فضا در معماری اسلامی از دیدگاه بورکهارت اینگونه است: فضایی به ظاهر خالی، اما همین فضای تهی تمامی جان و دل انسان را به تسخیر درمی‌آورد و نشان از حضور همه جایی پروردگار متعال است» (بورکهارت، ۱۳۸۸: ۶۳). علاوه بر فضا وی به هندسه و حضور آن در شکل‌گیری نقوش اسلامی به عنوان عنصری رمزپردازی شده اشاره می‌کند. بورکهارت «با استناد بر جهان بینی اسلام که هر هنری را علم و هر علمی را هنر می پندارد، به هندسه به عنوان یکی دیگر از عناصر مهم مسجد اشاره می کند و آن را بهترین شیوه برای نمایش تمثیل و پیچیدگی درونی رمزنگاری و نمادگرایی مسلمانان در جهت انتقال مفهوم وحدت از طریق سیر از کثرت به وحدت و بالعکس می‌داند» (بورکهارت، ۱۳۴۶: ۵). زیرا خیر و تناسب که جوهره بنیادین زیبایی است در هندسه مقدس، مبدا شکل گیری هر نوع هنر و تصویری است که آشکار کننده جمال احدی و قرارگیری نقوش در کنار هم در فضا، نمایانگر وحدت می‌باشد که از مفاهیم بنیادین اسلام به شمار می‌رود.

پی نوشت

۱ - René Guénon (1886-1904)

فهرست منابع

بورکهارت، تیتوس(۱۳۴۶) روح هنر اسلامی، ترجمه سید حیسین نصر، هنر و مردم، شماره ۵۵، صص ۷-۲

..... (۱۳۸۶) مبانی هنر اسلامی، ترجمه امیر نصری، تهران: انتشارات حقیقت

.....(۱۳۷۰) ارزش های جاویدان در هنر اسلامی، ترجمه سید محمد آوینی، تهران: نشر برگ

..... (۱۳۷۶) نظری بر اصول و فلسفه هنر اسلامیف ترجمه غلامرضا اعوانی، هنر دینی، شماره ۲، صص ۷۸-۶۷

.....(۱۳۸۸) جهان شناسی سنتی و علم جدید، ترجمه حسین آذرکار، تهران: حکمت

..... (۱۳۸۹) هنر مقدس (اصول و روش ها)، ترجمه جلال ستاری، تهران: انتشارات سروش

پورنامداریان، ت (۱۳۸۹) رمز و داستان های رمزی در ادب فارسی، تهران: انتشارت علمی فرهنگی

چیتیک، ویلیام (۱۳۸۸) علم جهان، علم جان: ربط جهان شناسی اسلامی در دنیای جدید، ترجمه سید امیرحسین اصغری، تهران: اطلاعات

حجت، عیسی(۱۳۹۴) سنت سنت گرایان و سنت گرایی معماری، نشریه هنرهای زیبا معماری و شهرسازی، دوره ۲۰، شماره ۱، صص ۱۶-۵

سرتیپی پور، محسن (۱۳۸۷) بن مایه های هنر اسلامی در اندیشه تیتوس بورکهارت، صفه، شماره ۴۶، صص ۱۰۰-۹۱

طباطبایی، سید علا الدین (۱۳۸۱) تیتوس بورکهارت؛ سهم هنرهای زیبا در تعلیم مسلمانان، نشریه خیال، شماره ۳، صص ۳۳-۲۲

نصر، سید حسین(۱۳۸۵) در جستجوی امر قدسی، ترجمه مصطفی شهر آیینی، تهران: نشر نی

نصر، سید حسین(۱۳۸۸) معرفت و معنویت، ترجمه انشالله رحمتی، تهران: انشارات سهروردی

هال، جیمز(۱۳۸۰) فرهنگ نگاره ای نمادها در هنر شرق و غرب، ترجمه رقیه بهزادی، تهران: موسسه فرهنگ معاصر تهران

معرفی کتاب

نشانه‌شناسی؛ مقالات کلیدی

ترجمه، گزینش و ویرایش: امیرعلی نجومیان

النازعزیزی
دانشجوی دکتری تاریخ تحلیلی تطبیقی هنر اسلامی، گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا
Email: Emazizi1@gmail.com

کتب و مقالات متنوعی در زمینهٔ نشانه شناسی تا کنون منتشر گردیده که از جملهٔ آنها می‌توان به کتاب نشانه شناسی کاربردی به قلم فرزان سجودی[۱] (۱۳۹۷)، مقاله بازنمایی فضای معماری در سینمای اصغر فرهادی با رویکرد نشانه‌شناسی[۲] به قلم نوائی و همکاران (۱۴۰۰) و یا مقاله نشانه‌شناسی ارتباطات بینافرهنگی صفویان و گورکانیان با استناد بر آثار نگارگران مهاجر ایرانی در دربار گورکانی[۳]، نوشتهٔ رویان (۱۴۰۰) نمونه‌هایی از این دست هستند ولیکن از نگاه نگارنده، در میان مطالعات انجام شده در حوزهٔ نشانه شناسی کتاب نشانه شناسی که به اهتمام دکتر امیرعلی نجومیان (دانشیار ادبیات انگلیسی و نظریه‌های ادبی،دانشگاه شهید بهشتی) که در قالب ۴۸۰ صفحه تألیف، گردآوری و ترجمه شده است را می‌توان یکی از مهم‌ترین منابع قابل ارجاع در این حوزه دانست. در این مجموعه تلاش شده تا سیر تکوینی نشانه‌شناسی در صد سال اخیر به روایت نظریه‌پردازان اصلی آن به نمایش گذاشته شود. بخش نخست کتاب حاضر به مبانی، تعاریف و تاریخچه نشانه‌شناسی اختصاص داده شده است. در این بخش مقالاتی از یوگنی گرنی[۴]، ورنر همرستینگل[۵]، اومبرتو اکو[۶] و رولان بارت[۷] ترجمه و منتشر شده است و سپس در بخش دوم کتاب مذکور، نخستین مقالاتی را که نویسندگانی چون رومن یاکوبسن[۸]، فردینان دوسوسور[۹] به رشته تحریر درآورده‌اند، ترجمه و در اختیار مخاطبان قرار داده شده است. در ادامه و در بخش سوم، مبحث حرکت مطالعات اولیه از زبان‌شناسی به سوی مطالعات ادبی مطرح گردیده است. این بخش مقالاتی از رابرت اسکولز[۱۰]، جاناتان کالر[۱۱] و ژرار ژنت[۱۲] را در بر می‌گیرد. نجومیان در بخش چهارم کتاب خود، حوزه‌های نوین مطالعات نشانه‌شناسی را به ویژه در متون هنری معرفی نموده است در این بخش مقالات ارزشمندی در حوزه هنر دیده می‌شود که از جملهٔ آنها می توان به مقالهٔ «تلویزیون» نوشتهٔ استوارت هال[۱۳]، «معماری» به قلم امبرتو اکو، «موسیقی» نوشتهٔ ایرو تاراستی[۱۴] «سینما» به قلم کرسیتین متس[۱۵]، «سینما» نوشتهٔ وارن باکلند[۱۶] و مقالهٔ «تئاتر» به قلم کر الام[۱۷] را نام برد. نجومیان در پایان در بخش پنجم به چالش‌هایی که تعریف نشانه و نشانه‌شناسی در دهه‌های اخیر با آن روبه‌رو شده است پرداخته و در ضمن آن مقالاتی از ژاک دریدا [۱۸] و جاناتان کالر[۱۹] را منتشر کرده است. وی عنوان داشته‌اند که این چالش‌ها نه تنها از اهمیت این حوزه دانش بشری نکاسته است بلکه به قابلیت‌ها و ظرفیت‌های آن افزوده است (نجومیان، ۱۳۹۶، ۱۳).

یکی از ویژگی‌های مهم این کتاب را که در قالب مجموعه مقالات ارائه شده است استفاده از نوشتارهای نویسندگانی

است که همگی از نظریه‌پردازان اصلی در رشته نشانه شناسی هستند و این ویژگی باعث گردیده که کتاب مذکور به منبعی قابل اتکا در مطالعات نشانه‌شناسی تبدیل شود. لازم به ذکر است که نجومیان برای هر مقاله، متنی مفید و سودمند درباره مؤلف و معرفی مقاله اضافه نموده و سپس فهرستی نسبتاً جامع از منابع انگلیسی و فارسی در حوزه نشانه‌شناسی به صورت کتاب‌شناسی ارائه کرده است. از دیگر امتیازات کتاب حاضر معرفی کلید واژگان انگلیسی کتاب به همراه ترجمه فارسی آنها است همچنین مولف کتاب در برخی موارد معادل کلمات را به زبان‌های دیگری مانند فرانسه یا آلمانی نیز ارائه نموده است.در کتاب ارزشمند نشانه‌شناسی، حوزه‌ای از دانش بشری معرفی شده که در دهه‌های نخست سده‌ی بیستم فهم جدیدی را از زبان و زبان‌شناسی را منجر شده است. در اثر مذکور تعریف نشانه‌شناسی این گونه آمده است: نشانه‌شناسی بررسی، تحلیل و تفسیر کنش دلالت‌پردازی(فرآیند معناسازی) پدیده‌های عالم است. نشانه‌شناسی روش خواندن متن است تا زبان زیرین متن را کشف کند. نشانه شناسی ساختارگرا امروزه یکی از مهم‌ترین رویکردهای نشانه‌شناسی، نشانه‌شناسی فرهنگی است که رابطه ی نشانه‌ها را در بستر فرهنگی و فرهنگ را به عنوان متن تحلیل می‌کند (نجومیان، ۱۳۹۶، ۱۳) همچنین در تعریف نشانه‌شناسی ساختگرا، این‌گونه آمده است که، نشانه‌شناسی ساختگرا به دنبال معنی نهفته‌ای در متن نیست، بلکه به دنبال آن است که توضیح دهد معنی هر متن چگونه شکل می‌گیرد. به عبارت دیگر، نشانه‌شناسی ساختگرا هدفی جز توصیف فرآیند تولید معنی ندارد. ما نمی‌توانیم یک رفتار اجتماعی واحد ، یا یک متن ادبی واحد را تحلیل کنیم مگر آنکه آن را در ارتباط با نظام‌های مشابه دیگر بررسی کنیم (همانجا) و در ادامه در توصیف نشانه‌شناسی پساساختگرا این‌گونه آمده است که: رویکرد پساساختگرا به مجموعه‌ی گسترده‌ای از نظریه‌های نقد اطلاق می‌شود که پس از ساختگرایی و با گونه‌ای موضع‌گیری نسبت به ساختگرایان شکل گرفته‌اند (همانجا). به گمان نجومیان به این دلیل نقد پساساختگرا به عنوان پارادایم یا چهارچوبی نوین در نقد مطرح شد که، درون رویکردهای متفاوتی از خوانش متن جاری گشت که از جملهٔ آنها می‌توان نقد واساز، نقد پسا استعماری، نقد فرهنگی ، نقد نژاد و مهاجرت، نقد گفتمانی، رویکرد تاریخ‌گرایی نو، نقد جنسیت و هویت جنسی را برشمرد. پساساختگرایان با زبان نشانه‌شناسی ساختگرا و اصطلاحات وابسته به آن از جمله دال و مدلول، همنشینی و جانشینی، در زمانی و همزمانی و زبان و گفتار سخن می‌گویند و اصول تفکر ساختگرا را با یاری همین واژه‌ها به چالش گرفتند هرچند که پساساختگرایی در توان نمایش معنی درون زبان و وجود نظامی زیرین و ثابت در متن که محور و مرکز فهم باشد تردید دارد.

پی نوشت

۱- ایشان این کتاب را در ۷ فصل تنظیم نموده اند.این کتاب از سطح علمی بالایی برخوردار است و قلم ایشان برای غالب خوانندگان سنگین می‌نماید.
۲- این پژوهش در پی واکاوی کارکرد دراماتیک کالبد و عناصر فضای معماری در سینمای اصغر فرهاد به طور خاص فیلم فروشنده و کشف مضامین آشکار و پنهان نشانه‌های متن فیلم است. در این مطالعه با استفاده از تحلیل محتوای کیفی و چارچوب نشانه شناسی سوسور به نتایجی از قبیل اینکه در فیلم فروشنده حجمی گسترده از نشانه‌ها به صورت کاملا محسوس و هدفمند در قالب کالبد معماری باعث بوجود امدن فضای دراماتیکی داستان شده و و برانگیختن احساسات بیننده را موجب گشته، دست یافته است.
۳- در این مقاله با واکاوی ویژگی‌های سبکی و عناصر بصری آثار نگارگران ایرانی در دربار گورکانی و پیگیری سیر تحول سبک و نقش‌مایه‌ها در آثار این هنرمندان به تبیین جایگاه هر یک از فرهنگ‌های دخیل و قابل رویت در این آثار پرداخته شده است.
۴-Eugene Gorny
۵-Hammerstingl,Wener
۶-Eco.Umberto
۷-Barthes,Roland
۸-Jakobson,Roman
۹-de Saussure,Ferdinand
۱۰-Scholes,Robert
۱۱-Culler,Jonathan
۱۲-Genette,Gerard
۱۳-.Hall, Edward T
۱۴-Tarasti,Eero
۱۵-Metz,Christian
۱۶-Buckland, Warren
۱۷-Ealam, Ker
۱۸-Derrida,Jacques
۱۹-Culler,Jonathan

فهرست منابع

رویان، سمیرا (۱۴۰۰)، نشانه شناسی ارتباطات بین فرهنگی صفویان و گورکانیان با استناد بر آثار نگارگران مهاجر ایرانی در دربار گورکانی، دوفصلنامه علمی هنرهای صناعی ایران، بهار و تابستان، سال چهارم، شماره ۱۰، پیاپی ۶، ص۱۲۸- ۱۱۵

سجودی، فرزان (۱۳۹۷)، نشانه شناسی کاربردی، تهران: علم

نجومیان، امیرعلی (۱۳۹۶)، نشانه شناسی؛ مجموعه مقالات، تهران: مروارید

نوایی فرزاد،کاظمی شیشوان مهروس،حسینی اکرم، نصیری نگار (۱۴۰۰)، بازنمایی فضای معماری در سینمای اصغر فرهادی با رویکرد نشانه شناسی نمونه موردی:فیلم فروشنده،باغ نظر،مهر ماه،دوره ۱۸،شماره ۱۰۰،ص ۲۰-۵

فرهیخته گرامی:
جهت درخواست اشتراک نشریه، فرم اشتراک را تکمیل نموده و همراه با تصویر کار ملی به آدرس پست الکترونیکی نشریه ارسال فرمایید.(دانشجویان محترم جهت استفاده از تخفیفات دانشجویی، لازم است تصویر کارت دانشجویی خود را نیز ضمیمه نمایند.)
پس از دریافت فرم تکمیل شده اشتراک، از سوی دفتر نشریه جدول تعرفه و شرایط بهره مندی از تخفیفات و نحوه و میزان پرداخت مبلغ اشتراک برای متقاضیان محترم ارسال خواهد شد.
آدرس پست الکترونیکی: ***Art.re.ir92@gmail.com***
نشانی: تهران، میدان ونک، خیابان ده ونک، دانشگاه الزهرا(س)، واحد نشریات
تلفن: ۰۲۱۸۸۰۴۱۳۴۳

فصلنامه علمی-تخصصی هنر پژوه
انجمن علمی-دانشجویی پژوهش هنر دانشگاه الزهرا(س)

فرم اشتراک فصلنامه علمی-تخصصی هنر پژوه دانشگاه الزهرا(س)

نام و نام خانوادگی/موسسه/سازمان: .....
تاریخ تکمیل فرم:.....شغل/نوع فعالیت:.....میزان تحصیلات:.....
رشته تحصیلی:.....
نشانی پستی:.....کدپستی ده رقمی: .....
تلفن تماس:.....
آدرس پست الکترونیکی.....

خواهشمند است اشتراک اینجانب با مشخصات یاد شده را برقرار نمایید.
امضای متقاضی: