فصلنامه علمی-تخصصی هنر پژوه
انجمن علمی- دانشجویی پژوهش هنر دانشگاه الزهرا(س)
سال نهم، شماره ۳۱، زمستان ۱۴۰۰

بازشناسی علل مرمت در فرش های لول بافت دوره صفویه.....فاطمه ترابی / آناهیتا مقبلی
مناره های دوقلوی شهر غزنی در دوره غزنویان .....سارا سادات نوری
معرفی نظریه:موریس مرلوپونتی،فیلسوف پدیدارشناس.....فریماه فاطمی
تجزیه تحلیل اثر درخت آبی.....مریم فرهادی
تجزیه تحلیل اثر تبلیغاتی برند نایکی.....محدثه ماستری فراهانی

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: فریماه فاطمی سردبیر: سارا سادات نوری
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، مریم 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 فاطمه کاتب
مدیر هنری فاطمه مرسلی توحیدی
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 هیاتِ 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.

سـرمقاله..... ۳

بازشناسـی علل مرمت در فرش های لـول بافـت دوره صفویـه ۴

فاطمه ترابی/ آناهیتا مقبلی

مناره های دوقلوی شهر غزنی در دوره غزیان..... ۱۳

سارا سادات نوری

معرفی نظریه: موریس مرلوپونتی، فیلسـوف پدیـدار شـناس ۲۳

فریماه فاطمی

تجزیـه تحلیـل اثـر درخـت آبـی..... ۲۶

مریم فرهادی

تجزیـه و تحلیـل اثـر تبلیغاتـی برنـد نایکـی..... ۲۹

محدثه ماستری فراهانی

هنرپژوه

هنرپژوه

فصلنامه هنر پژوه سعی دارد ارتباط موثری میان هنرمندان با مخاطبان، در زمینه‌های مختلف هنری برقرار سازد تا نیل به دستاوردهای نوین پژوهشی میسر گردد. خوانندگان این فصلنامه، می توانند با مطالعه مطالب مفید و سودمند موجود در این نشریه، اطلاعات هنری و بینارشته ای خود را وسعت بخشند و نیز گردانندگان این نشریه را در فراهم آوردن بستری مناسب برای دستاوردهای تازه و نظرات دانشجویان یاری نمایند. دنیای هنر همواره آماده دریافت پژوهشهای نوین می باشد و نشریه پیش رو، امکان دسترسی و تداوم انتقال اطلاعات را فراهم کرده است. در این راستا، رسالت عمده هنرپژوه، اشاعه علوم و دستاوردهای هنری و بینارشته‌ای است که توسط پژوهشگران و دانشجویان زمینه‌سازی شده است. پژوهشگران می توانند با ارایه موارد زیر پشتوانه ای برای ارتقای سطح علمی نشریه باشند:

مقالات علمی، معرفی کتاب، معرفی هنرمند، اثر هنری و نقد هنری(گزارش یا مصاحبه)، گزارش نمایشگاه، نشست های علمی، همایش ها و رویداد های هنری، معرفی رویکرد های تحقیقاتی در حوزه هنر، گزارش بناهای و شهرهای تاریخی. امید آن است دانشجویان و پژوهشگران سختکوش، با ارسال ایده ها و یافته های مفید و ارزشمند خود، ما را در اعتلای هرچه بیشتر اهدافمان یاری نمایند.

در اینجا لازم می دانم که از همکاران، پژوهشگران و تلاشگرانی که به منظور دستیابی به نتایج بهتر برای فراهم آوردن این شماره همت داشتهاند سپاسگذاری شده، همچنین در دیگر شماره های آتی نیز شاهد حضور موثر و پرثمرشان باشیم.

سردبیر

مقاله

بازشناسی علل مرمت در فرش های لول بافت دوره صفویه

فاطمه ترابی[1]، آناهیتا مقبلی[2]
۱.دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر و رسانه، دانشگاه پیام نور
ftorabi303@gmail.com
۲.دانشیار گروه هنر، دانشگاه پیام نور تهران شرق
anahita.moghbeli@gmail.com

چکیده

فرش همواره به دلایل مختلف از جمله فرسایش، مجاورت با مواد شیمیایی، ضربه، آتش، آفت‌ها و عدم کیفیت مواد اولیه، همواره در معرض آسیب قرار دارد و نه تنها از زیبائی و کمّیت فرش می‌کاهد بلکه بهره‌دهی کامل و عمر مفید آن را نیز کاهش می‌دهد. همین امر باعث شده کار مرمت و رفوگری در جهت ترمیم استادانه در بخش‌های آسیب دیده، از اهمیت زیادی برخوردار باشد. در این تحقیق هدف بررسی دلایل آسیب‌های وارد شده بر فرش‌های لول بافت و دستیابی به نحوه مرمت آنها می‌باشد و وجود فرش‌های معیوب و غیرقابل فروش باعث کاهش صادرات و گرفتن قدرت بازار توسط رقبا، از ضروریاتی بود تا به این پژوهش پرداخته شود. این پژوهش در قالب توصیفی-تحلیلی صورت گرفته که در پایان به نکات جالب توجهی منتج شد؛ از جمله با رعایت راهکارهای پیشنهادی توسط همه عوامل دست اندرکاران تولید فرش در جهت مرمت و ترمیم آسیب‌های موجود می‌توان به مانند سابق فرش ایرانی را به شهرت خود رساند.

واژگان کلیدی: آسیب‌ها، فرش، لول باف، مرمت

مقدمه

قالی این کالای دیر آشنای مشرق زمین، خصوصاً ایرانیان با آن شکوه و شهرت جهانی خود که سیطره آن از شرق به غرب و از شمال به جنوب در این کره خاکی گسترانده شده است، قدمتی به بلندای تاریخ داشته و همواره یکی از مأنوس‌ترین صنایع دستی در جوامع بشری شناخته شده و در زندگی انسان‌ها آنچنان جای پایی برای خود باز کرده است که یکی از اجزاء لاینفک احتیاجات انسانی حداقل در مصرف به عنوان کفپوش از ارجحیّت برخوردار بوده است.

اما همین فرش همواره به دلایل مختلف از جمله فرسایش، مجاورت با مواد شیمیایی، ضربه، آتش، افت‌ها، عدم کیفیت مواد اولیه، عدم مهارت بافنده، یا عیوبی که بعد تولید فرش و یا درنحوه نگهداری فرش و... همواره در معرض آسیب قرار دارد که در تولید این آسیب‌ها اول انسان‌ها دخیلند و بعد موجودات و عوامل دیگر؛ همین امر باعث شده تا شناسایی آنها از اهمیت بسیاری در رفو و مرمت برخوردار شود. این موارد را آسیب‌های کلی و آسیب‌های جزئی تشکیل می‌دهند؛ آسیب‌های کلی اکثراً نیازمند صرف وقت و هزینه بسیاری هستند و ممکن است در مواردی از برطرف کردن این گونه عیوب صرف نظر کنند که بیشتر در مورد فرش‌هایی صادق است که از ارزش هنری و قدمت کمتری بهره‌مند هستند.

معمولاً مرمت‌کاران یا رفوگران آسیب‌هایی را جزئی می‌دانند که نیازمند ترمیم و تعویض تمام عناصر اصلی و شالوده فرش نباشد، اما در کل هزینه و مواد کمتری راصرف می‌کند. از آنجایی که هدف در این تحقیق بررسی دلایل آسیب‌های وارد شده بر فرش‌های لول بافت و دستیابی به نحوه مرمت آنها می‌باشد، مطالعاتی با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی صورت گرفته و جهت گردآوری اطلاعات از روش کتابخانه‌ای و اسنادی به جمع آوری اطلاعات در زمینه آسیب‌های فرش دستباف پرداخته و با مصاحبه با صاحب نظران یکسری اطاعات جمع آوری شده استفاده شد تا در جهت کاهش و نزول آسیب‌ها، با ارائه راهکارهای پیشنهادی برای عوامل اجرایی در تولید یک فرش بکار گرفته شوند تا فرش ایرانی به ارزش اولیه خود برگردد. در این تحقیق با پرسش‌های زیر مواجه هستیم که به آنها پاسخ خواهیم داد:

چه دلایلی باعث می‌شود تا یک فرش به مرمت نیاز داشته باشد؟

چرا فرش‌های لول بافت بیشتر از سایر فرش‌ها دچار آسیب می شو ند ؟

انواع آسیب‌های وارد شده بر یک فرش کدامند؟

چه راهکارهایی وجود دارد تا یک فرش آسیب دیده مرمت شو د ؟

مبانی نظری

فرش در دوره صفویه

تاریخ اوج هنر فرش‌بافی در دوران حکومت سلسله صفویان می‌باشد؛ در واقع عالی‌ترین قالی‌های ایران که تنها نمونه‌های باقیمانده از دوران عظمت این هنر می‌باشند متعلق به دوران حکومت پادشاهان صفوی است. شهر تبریز یکی از بزرگترین مراکز هنر از جمله قالیبافی گردید؛ مراکز مهم دیگری نیز بودند از جمله کاشان، همدان، شوشتر و هرات.

از آن جایی که شاه طهماسب علاقه وافری به فرش داشت و آن را تا مقام یک هنر ارتقا داد، دستور بافتن فرش‌های متمایز و ممتازی را صادر کرد و آنها را به مسجد سلمانیه در استانبول هدیه کرد؛ همچنین خودش طرح‌هایی برای فرش می‌کشید. شاه عباس با تاسیس کارگاه‌های قالی بافی در اصفهان، کاشان و دیگر نقاط، قالیبافی را به سطح یک هنر ملی ارتقا داد؛ در زمان وی قالی‌هایی از ابریشم و طلا در کاشان بافته شد؛ در اصفهان نه تنها فرش‌های گرانبهای سفارشی شاه، بلکه فرش‌های سفارشی اشخاص دیگر نیز به دست استادان بافنده کارگاه‌های سلطنتی تهیه می‌شد. در گزارشی اشاره‌هایی به دوراندیشی شاهان صفوی را نسبت به حفظ اصالت‌های بافندگی در هر منطقه نشان می‌دهد؛ در گزارشی دیگر برای حفظ ویژگی‌های خاص هنری بافته‌های هر منطقه، شاه دستور داد که هر کارگاه به روش خود به بافت ادامه دهد. به هر حال توجه و التفات شاهان صفوی به انواع هنر باعث شکوفایی هنر ایرانی در آن عهد گردید؛ نقاشی، خطاطی، صحافی و کتاب‌سازی، معماری، قالی بافی، نساجی و همچنین قلمزنی از مهمترین هنرهایی بودند که قالی‌بافی در میانشان از اهمیت بالایی برخوردار بود؛ خوشبختانه تعداد نسبتاً زیادی از قالی‌های عهد صفوی باقی مانده و نمونه‌هایی نیز در موزه فرش ایران موجود است (ژوله، ۱۳۸۱: ۱۷).

مکانیزم‌های بافت فرش

شیوه بافت فرش‌ها برحسب پود در سه دسته قرار می‌گیرند:

۱- تخت باف: در این روش بافت گلها در کنار هم و در یک سطح قرار می‌گیرند؛ بین آنها زاویه‌ای وجود ندارد و فاصله تارها به اندازه یک قطر نخ می‌باشد. فرش‌هایی که به این روش بافته می‌شوند چون بین آنها زاویه وجود ندارد پشت این گونه فرش‌ها سطحی صاف دارد و همچنین این فرش‌ها نرم، تخت و انعطاف‌پذیر می‌باشند؛ به همین علت صاف روی زمین باقی نمی‌مانند و زود جمع می‌شوند. از نظر تعداد گره‌ها در این شیوه از بافت، نصف تعداد گره‌ها در قالی لول بافت می‌باشد؛ از نظر پود در هر رج فقط یک پود ضخیم گذرانده می‌شود و از پشت فرش، پودها و چله‌ها به صورت یک در میان مشاهده می‌شود؛ در این روش وجود چوب کوجی الزامی است و استفاده از این روش در قالی‌های ترکمن و بلوچ و بعضی از روستاها رایج است.

۲- نیم لول بافت: در این روش فاصله بین تارها تقریباً نیم برابر نخ چله است؛ از نظر پودکشی در این روش از دود با ضخامت یکسان استفاده می‌شود که یکی از زیر زیگزاگ و دیگری از روی زیگزاگ عبور داده می‌شود و مقداری کشیدگی آنها یکسان است و به نتیجه در این گونه فرش‌ها نیاز به چوب کجو وجود دارد.

۳- لول بافت: در این روش تارها کاملاً به هم چسبیده می باشند و بین آنها فاصله وجود ندارد؛ در این روش از دود با ضخامت متفاوت یعنی ضخیم و نازک استفاده می‌شود که پود ضخیم از زیر تارهای زیر هاف و پود نازک از زیر تارهای روی حافظه رد می‌شود که روش دقیق رد کردن و کوبیدن این دو نوع خود مهم است. چوب کوجی الزامی نیست و می‌توان بدون آن به بافتن فرش اقدام نمود؛ در این روش به علت تراکم چله‌ها و استفاده از دود، فرش محکم و بادوام می‌باشد (نیرومند، ۱۳۸۷: ۱۲۷).

آقای بیژن اربابی در کتاب خود، مرمت قالی و زیرانداز شیوه بافت لول را بدین شکل عنوان می‌کند: این شیوه بافت بیشتر در مناطق شهری مانند تبریز، اصفهان، قم، نائین، مشهد و... رایج است؛ این شیوه با توجه به ویژگی‌های آن از رواج بیشتری برخوردار است. در این شیوه تارهای چله بر روی دار به گونه‌ای قرار دارند که در محل گره زدن (دم بافت) کاملا به هم چسبیده‌اند و به کمک چوب هاف (در مناطق آذری) و چوب هاف و کوجی (در مناطق فارسی) به صورت زیر و رو قرار می‌گیرند؛ در این شیوه معمولا از دو پود استفاده می‌شود که پود زیر از زیر ضربدر (وقتی هاف بالاست) عبور می‌کند، کم‌تاب و ضخیم است و پود را که از بالای ضربدر عبور می‌کند نازک و پرتاب است. زاویه‌ای بین چله‌ها در این شیوه بین ۸۰-۱۲۰ درجه در نوسان است؛ هر قوس در پشت فرش نشانگر یک گره است و در پشت فرش ردیف گره‌ها برجسته و متمایز دیده می‌شوند (اربابی، ۱۳۸۶: ۲۲). چون اکثر مناطق کشور، فرش‌ها را به صورت لول می‌بافند و تنها مناطق خاص از دیگر شیوه‌های بافت فرش استفاده می‌کنند ما هم تمرکز خود را بر روی این نوع از فرش‌ها قرار می‌دهیم.

مرمت و رفوگری

مرمت فرش به روش‌هایی گفته می‌شود که معایب یا خرابی‌های فرش (پارگی، سوختگی و پوسیدگی) را اصلاح می‌کند. از آنجایی‌که فرش وسیله‌ای کاربردی است و مواد تشکیل دهندهٔ آن پشم، پنبه و ابریشم می‌باشد و در معرض آسیب‌پذیری قرار دارد. به همین دلیل است که هنر مرمت هم‌زمان با فرشبافی به وجود آمده و باعث شده است که عیوبی مانند کجی‌ها و پارگی‌ها برطرف شود؛ البته تعمیرات جزئی فرش از قبیل شیرازه‌دوزی، ریشه‌بافی و عملیات مربوط به صاف کردن کناره‌های فرش را می‌توان در منزل انجام داد ولی عملیاتی مثل رفوگری و رفع چروکیدگی فرش، کاری است که تنها از عهدهٔ رفوگرهای متخصص برمی‌آید و باید در کارگاه‌ها انجام گیرد.

گر چه در فرهنگ معین «رفو» به معنی «دوخت پارگی‌ها و سوراخ‌ها به نوعی که به سهولت معلوم نشود» آمده و در فرهنگ فارسی عمید نیز رفو، «دوختن پارگی و سوراخ به طوری که رد آن به آسانی معلوم نشود» معنی شده است، اما از لحاظ فنی و در هنر قالیبافی، تعمیر و ترمیم استادانه بخش‌های آسیب‌دیده قالی به گونه‌ای که به راحتی قابل تشخیص نباشد را رفوگری می‌دانیم.

پیشینه تحقیق

در قرن بیستم با افزایش کاوش‌های باستان‌شناسی و اهمیت به میراث فرهنگی گذشتگان، علم مرمت پیشرفت قابل توجهی کرد و در اکثر کشورهای پیشرفته دارای جایگاه دانشگاهی شد. نظریات و شیوه‌هایی که در زمینه مرمت مورد قبول استادان این فن بود با گذشت زمان دچار تغییر و تحولات زیادی شد؛ این امر تاثیر مستقیمی بر روش‌های کار و تکنیک‌های مرمتی داشت.

این نظریات و شیوه‌ها به صورت کلی در مورد انواع اشیاء قدیمی و تاریخی از جمله فرش قابل تعمیم است؛ برخی اعتقاد داشتند که مرمت اشیاء قدیمی باید به گونه‌ای انجام پذیرد که نتوان محل تعمیر و حتی اضافه شدن بخشی را تشخیص داد؛ این نوع مرمت مهارت بالایی می‌طلبید و با استفاده از ابزار خاص، مصالح قدیمی و روش‌های کهنه‌سازی مواد به این کار می‌پرداختند. برخی بر این باور بودند که مرمت باید به گونه‌ای انجام شود که بین قسمت‌های اصلی و اضافه شده کاملاً تمایز وجود داشته باشد، به خاطر اینکه مشاهده کننده تفاوت کار اصلی و مرمتی را به راحتی متوجه گردد و همچنین وفاداری به اصل بیشتر باشد. امروزه جدیدترین نظریه‌ای که در موزه‌ها و مراکز مهم مرمتی مورد توجه است این است که مرمتگر حق اضافه کردن چیزی به اصل اثر را ندارد و تنها باید در جهت حفظ و نگهداری قسمت‌های باقیمانده اثر تلاش کند و تدابیری را برای جلوگیری از پیشرفت آسیب بیاندیشد؛ اما هنر رفوگری در جامعه ما، ریشه در فرهنگ و سنت‌های ما دارد و تعریف جداگانه‌ای را می‌طلبد که گاه با تعاریف علمی و آکادمیک مرمت در تعارض است.

جعفر شهری در کتاب «تهران در قرن سیزدهم» خود در مورد شغل رفوگری اینگونه می‌نویسد: رفوگری فرش عبارت است از گرفتن سوراخ‌ها، سوختگی‌ها، بیدخوردگی‌ها و پوسیدگی‌های فرش، تعمیرات و خراب‌شدگی آن در دو قاعده. یکی رفوی هنری صحیح، که واقعا عیب فرش را برطرف بکند؛ شامل اصلاحی که پس از آن از حیث خامه‌ی کار شده در آن و هماهنگ بودن دانه‌ها، گره‌ها و همرنگ بودن مصالح کار شده فرقی با سایر نقاط آن نداشته باشد. در آن حد که حتی با دقت، نقطه‌ی رفو شده مشخص نتواند شد و نه تنها بیگانه متوجه نشود بلکه صاحب فرش نیز از یافتن جای رفو شده‌ی آن عاجز بماند و از حیث کار و دوام با سایر قسمت‌های آن برابری داشته باشد (رسا، ۱۳۶۹: ۴۲۸).

مرمتگر، ضمن تاکید در برخورداری وی از توانائی‌های فنی بالا، مهمترین وظیفه وی شناخت آسیب‌هایی است که به فرش وارد می‌شود؛ این کار به قدری اهمیت دارد که از درمان آسیب نیز مهم‌تر است. بعد از شناخت آسیب، نوبت به انتخاب شیوه مرمتی و حفاظتی می‌رسد. مرمتگر فرش همانقدر که باید در این تکنیک‌های مرمتی زبده باشد باید با مواردی مانند طراحی فرش، تکنیک‌های مختلف بافت و رنگرزی نیز آشنایی داشته تا بتواند در موقع لزوم از آنها استفاده کند. آشنایی با سنت‌های بافت مناطق مختلف تاثیر مهمی در کیفیت کار او دارد؛ زیرا هر فرش را می‌تواند با توجه به اصالت و ویژگی‌های خود، رفو و مرمت کند که این خود یکی از مشخصه‌های عملیات مرمتی مناسب و خوب است. مرمتگر خوب باید خلاقیت و ذکاوت داشته باشد تا در مواجهه با شرایط کاری گوناگون بتواند بهترین راه حل را ارائه و اجرا کند (اربابی، ۱۳۸۶: ۱۲-۸).

روش تحقیق

روش تحقیق در این پژوهش بر مبنای مطالعاتی که با استفاده از روش توصیفی- تحلیلی صورت گرفته و جهت گردآوری اطلاعات از روش کتابخانه‌ای و اسنادی به جمع‌آوری اطلاعات در زمینه آسیب‌های فرش دستباف پرداخته شده است؛ همچنین با مصاحبه با صاحب نظران نیز اطلاعاتی جمع آوری شده است.

بحث:

شناسایی عیوب

در کل عیوب احتمالی در فرش در سه دسته قرار می‌گیرند:

۱- عیوب مربوط به مواد اولیه (پشم، ابریشم، پنبه)؛

۲- عیوب مربوط به عوامل جانبی (دار، ابزار، نقشه)؛

۳- عیوب مربوط به عدم نگهداری فرش؛

از آنجایی‌که مواد اولیه فرش از عوامل اصلی در بافت یک فرش محسوب می‌شوند، شناخت آنها از اهمیت بالایی

برخـــوردار اســـت. بایـــد از تاثیـــرات عوامل محیطـــی موثر بر آنها، مـــواد شـــیمیایی، زمان حـــرارت، نور خورشـــید و میکرو اورگانیســـم‌ها آگاه بود.

شناسایی الیاف پنبه

لیف نســـبتا محکمی که بطور عمده از ســـلولز تشـــکیل شده از مصالح عمده در بافت قالی اســـت با منشـــاء گیاهـــی؛ محصولی گرانبها اســـت و به طلای ســـفید شـــهرت دارد. الیـــاف پنبه در صنایع نســـاجی و صنایع دســـتی بخصوص فرش، گلیـــم و انواع زیرانـــداز اســـتفاده دارد. بهترین نوع آن پنبه ســـفید اســـت که کاربـــردش در بافـــت فرش به علت کشـــش کمتر بـــه عنوان نخ چلـــه و نخ پود اســـت؛ نوع مرغـــوب آن الیافی بـــه بلندای ۷-۳ ســـانتی‌متر با قطـــر بیـــن ۱۲-۷ میکـــرون دارد. از نظر خواص شـــیمیایی این اســـت که بیـــد روی آن اثر نـــدارد ولی رطوبت باعـــث کپک زدن آن می‌شـــود؛ در مقابل حرارت مقاوم اســـت اما اســـیدهای غلیظ آن را تجزیـــه می‌کند. پود ضخیـــم و نازک در فرش بـــه صورت رنگ‌های ســـفید، صورتی و آبـــی در بازار یافت می‌شـــود؛ ولی نخ چله ســـفید رنگ می‌باشـــد (نیرومند، ۱۳۸۷: ۶۰-۵۹).

شناسایی الیاف پشم

نوعـــی لیف پروتئنی اســـت کـــه روی بدن گوســـفند می‌روید و بـــه عنوان پرز یا ریشـــه در قالی اســـتفاده دارد؛ البتـــه در بافت قالی‌هـــای عشـــایر به عنوان چله هـــم کاربرد دارد. پشـــم از نظر ضخامت در ســـه دســـته به عنوان پشـــم درجه یـــک، درجه دو و ســـه قرار می‌گیـــرد؛ و به ترتیـــب در بافـــت فرش‌های ظریف بافـــت، متوســـط و درشـــت بافت بـــکار می‌رونـــد. بهترین نوع پشـــم برای مصرف در قالیبافی، پشـــم گوســـفندان ایرانی است و بهترین نوع پشـــم ایرانی هم پشـــم مناطق کرمانشـــاه، خراسان، خوزســـتان و نژاد بلوچ است.

بهترین پشـــم از بدن گوسفند در قسمت شـــانه است و پست‌ترین آن پشم دســـت و پای گوســـفند اســـت؛ همچنین پشم حیوان زنـــده بهتر از حیوان زبح شـــده اســـت و در کنار آن پشـــمی که در فصل بهار چیده می‌شـــود بهتر از ســـایر فصول ســـال است. پشـــم تا به الیاف خامه تبدیل شـــود باید مراحل ســـورت‌بندی، حلاجی و شستســـو، ریســـندگی و در مرحله آخر رنگرزی را طی کند .

پشـــم از لحاظ ساختمان شـــیمیایی از کراتین تشـــکیل شده که در مقابل اســـید سولفوریک حســـاس اســـت ولی نوع غلیظ آن پشـــم را تجزیه می‌کند و در ســـود سوزآور حل می‌شـــود. از نظر فیزیکی حالت الاستیســـیته[1] بالایی نســـبت به پنبه و ابریشـــم دارد در حـــرارت ۳۰۰ درجه می‌ســـوزد؛ نور آفتـــاب آن را تغییر رنـــگ می‌دهد و موجب خشـــن شـــدن آن می‌شـــود (نیرومند، ۱۳۸۷: ۳۵-۳۲).

شناسایی الیاف ابریشم

نوعـــی لیف پروتئنی اســـت که از پیله ابریشـــم بدســـت می‌آید که نرم، شـــفاف، ظریف و محکم اســـت؛ برای مصـــرف به عنوان نخ چله و پـــرز در فرش کاربـــرد دارد و کار کردن با نخ ابریشـــم مهارت خاص می‌خواهد و بیشـــتر فرش‌های اصفهـــان، قم، نائین و کاشـــان با این الیاف بافته می‌شـــوند. از نظـــر خاصیت فیزیکی این نخ حالت ارتجاعیش از پنبه بیشـــتر و از پشـــم کمتر اســـت. آب را بخوبـــی جـــذب و در مقابل حرارت و بیدزدگـــی هم مقاوم هســـت؛ هنگام ســـوختن بـــوی مو یا پـــر ســـوخته می‌دهد. از نظـــر تاثیر مواد شـــیمیایی بر روی آن اســـیدهای رقیق تاثیرگذار نیســـتند ولی اســـیدهای غلیظ ابریشـــم را متلاشـــی می‌کند و همچنین ابریشـــم در مواد قلیایی حل می‌شـــود.

ابریشـــم تا بخواهد بـــه عنوان نـــخ در صنعت قالیبافـــی کاربرد داشـــته باشـــد باید مراحـــل زیر را طـــی کند: نقـــادی، کوبی، تحویـــل که هریک از مراحل فوق بر روی ابریشـــم پروســـه خاص و تعریف خـــاص دارند (نیرومنـــد، ۱۳۸۷: ۶۶-۶۴).

چنانچـــه عدم دقـــت در انتخـــاب هر یـــک از مـــواد اولیه در بافـــت، کیفیت و ارزش فرش حاصله به شـــدت کاســـته شـــده و آســـیب‌هایی از جملـــه: دو رنگی یـــا رگه‌دار شـــدن فرش در قســـمت زمینه یـــا نقش و نگاره‌ها می‌شـــود؛ ایـــن عیب ممکن اســـت به علت عـــدم رنگرزی صحیح باشـــد یا عـــدم تهیه مواد اولیه بـــه مقدار مناســـب و مورد نیاز باشـــد.

عیب بالازدگی یـــا پایین‌زدگی و پوکی در فـــرش و عیب ترنج‌دار شـــدن هم می‌توانـــد به علت تهیه نامتناســـب بودن مـــواد اولیه با رجشـــمار فرش باشـــد یا عدم دقـــت در انتخـــاب ضخامت و نازکـــی چله‌ها یا پـــود با نخهـــای خامه.

عیوب مربوط به عوامل جانبی

در شناسایی عیوب مربوط به عوامل جانبی که شامل ابزار کار (قلاب، قیچی، دفتین) دار و نقشه می‌شود را نیز باید با مهارت و متناسب با نوع بافت فرش (ترکی یا فارسی)؛ همچنین متناسب با ریزی یا درشتی فرش انتخاب گردند. ابتدا باید در انتخاب یک دار مناسب دقت کرد که: دار بهتر است از جنس فلز یا آهن باشد، سردار و زیردار و همچنین راست روها در موازای همدیگر قرار گیرند، سردار و زیردار عاری از هر گونه برجستگی باشند؛ حتما سمباده کشی و صیقلی باشد و بهتر است رنگ بخورد. چنانچه در انتخاب دار دقت نشود قالی بافته شده حتما دچار عیوبی همچون کیسی، سرکجی، و کجی خواهد شد. انتخاب قلاب یا کاردک باید متناسب با رجشمار فرش باشد؛ اگر رجشمار بالاست پس قلاب ظریقی انتخاب شود و بالعکس. سبک باشد، تیز و برنده البته بدون برجستگی در قسمت لبه؛ اگر کُند باشد باعث کاهش سرعت بافت می‌شود؛ همچنین اگر سنگین باشد باعث خستگی زود به زود دست بافنده خواهد شد؛ همچنین در انتخاب شانه یا کرکیت هم باید حساسیت به خرج داد چون استفاده از شانه نامناسب باعث پارگی چله‌ها، کندی سرعت در بافت و در عمل پود دادن می‌شود. اگر یک قیچی مناسب استفاده نشود؛ کند و ناصاف باشد، علاوه بر اینکه موجب پدیدار شدن عیب جویدگی فرش می‌شود، کاهش سرعت بافنده را هم موجب خواهد شد. در نهایت چنانچه نقشه‌ای از سلامت کافی برخوردار نباشد عیوبی همچون غلط بافی و خلوت بافی را در پی خواهد داشت؛ این عیب ناشی از اصالت نداشتن طرح و رنگ، خلوت بودن نقشه، شلوغ بودن نقشه، تناسب نداشتن نقش‌مایه با رج شمار، پخش نشدن صحیح رنگ‌ها، تناسب نداشتن سطوح با هم، استفاده نکردن از تضادهای رنگی مختلف و رعایت نکردن سلیقه مشتریان حاصل می‌شود.

عیوب مربوط به عدم نگهداری فرش

همانطور که استفاده از مواد اولیه مناسب و مرغوب در هنگام بافت از اهمیت قابل ملاحضه‌ای برخوردار است، حفظ و نگهداری فرش بافته شده نیز حائز اهمیت است. از آنجایی‌که ممکن است عیوبی بعد از اتمام کار بافت هم برای فرش‌های تازه بافت یا کهنه در مراحل مختلف پیش آید که عبارتند از:

-در روش غبارگیری دستی عدم دقت در صورت تکان‌های شدید و ضربه‌های محکم احتمال پارگی را به وجود می‌آورد.

-در هنگام شستشو باید از ثبات رنگ اطمینان حاصل شود؛ زیرا در صورت عدم ثبات رنگ فرش باعث در هم رفتن رنگ‌های فرش خواهد شد و علاوه بر کاهش زیبایی فرش ارزش اقتصادی آن نیز کاسته می‌شود.

-هنگام لکه‌گیری سطح فرش، باید ابتدا لکه شناخته شود و سپس اقدام به عمل لکه‌گیری شود؛ زیرا عدم دقت و مهارت در شناخت نوع ماده لکه، عیبی غیر قابل جبران بر جای خواهدگذاشت.

-چنانچه فرشی به کارگاه دارکشی انتقال داده شود، فرد متخصص باید عملیات دارکشی را به درستی انجام دهد در غیر این صورت عیب پارگی بوجود می‌آید.

آسیب دیدگی‌های فرش

آقای توج ژوله در کتاب خود آورده که آسیب‌های مربوط به فرش هم در سه دسته قرار می‌گیرند:

آسیب‌دیدگی کم، آسیب‌دیدگی متوسط، آسیب‌دیدگی زیاد

آسیب دیدگی کم

این نوع از آسیب که درجه سه محسوب می‌شود را هم خود بافنده می‌تواند آن را ترمیم کند هم رفوی آسان دارد. این نوع آسیب‌دیدگی قسمت‌های پارگی چله یا دررفتگی شیرازه و همچنین برطرف کردن لکه‌های سطحی را شامل می‌شود. این آسیب معمولا به نقشه و متن فرش ربطی ندارد و برای رفع اگر در قسمت ریشه‌ها باشد معمولا از ریشه‌های آماده استفاده می‌شود؛ اما اگر آسیب در فواصل مختلف ریشه‌ها باشد با یک نخ چله متناسب با خود چله فرش یک ریشه جدید تزریق می‌شود. برای ترمیم در قسمت شیرازه ابتدا کمی از اطراف قسمت آسیب دیده را خالی و سپس با توجه به نوع شیرازه و خود نخ همرنگ و هم ضخامت شیرازه عمل دوخت به شکل دورانی انجام می‌گیرد. در مورد رفع اثر لکه‌های سطحی، ابتدا با قیچی پرداخت به طوری‌که به سطح و ارتفاع پرز فرش آسیب نرسد آن قسمت را پرداخت

کرده ولی از هیچ‌گونه مواد لکه‌بر استفاده نمی‌شود؛ زیرا لکه سطحی است نه عمقی.

آسیب‌دیدگی متوسط

این نوع از آسیب‌دیدگی که به درجه دو هم شناخته شده است، آسیب‌هایی را شامل می‌شود که ستون و اساس فرش را که چله می‌باشد را در بر نمی‌گیرند؛ فقط سطح را شامل می‌شود که عبارتند از ساییدگی، بیدزدگی و پارگی‌های کوچک. برای هرکدام از آسیب‌ها راهکاری وجود دارد:

در کتاب «مرمت قالی و زیرانداز» آقای بیژن اربابی، آسیب سائیدگی را به دو نوع جزئی و کلی تقسیم و نحوه مرمت را هم بیان می‌کند؛ ابتدا سائیدگی جزئی در قسمتی از شیرازه‌ی اصلی فرش سائیده شده به گونه‌ای که به چله‌ها و پودها آسیبی نرسیده باشد به صورت زیر عمل می‌شود:

در اولین مرحله ابتدا خامه‌ها ساییده شده‌ی شیرازه قبلی فرش را از محل خود خارج کرده و محل شیرازه را کاملاً تمیز می‌کنیم؛ خامه را متناسب با فرش و شیرازه قبلی انتخاب می‌کنیم؛ سپس دقیقاً مانند دوختن شیرازه متصل عمل می‌کنیم با این تفاوت که این عملیات به صورت مقطعی بوده و احتیاجی به عملیات موگیری و نخ تراز ندارد؛ چرا که بر روی شیرازه طبیعی دوخته می‌شود. بعد از اتمام عملیات خامه را وارد شیرازه قدیمی کرده و سپس از تن می‌چینیم.

سائیدگی کلی

این آسیب شامل دو حالت است؛ اول اینکه شیرازه به طور کامل سائیده شده ولی به تار و پود آسیبی نرسیده باشد. در این حالت شیرازه‌ی سائیده را از محل خود خارج کرده و شیرازه را با توجه به شیرازه‌ی اصلی (شیرازه پیچشی یا قیطانی) فرش بازسازی می‌کنیم. در حالت دوم ساییدگی کلی شیرازه همراه با آسیب رسیدن به چله و پود است؛ در این حالت ابتدا باید چله و پودهای آسیب دیده را ترمیم کرد. درصورت محدود بودن آسیب در کناره‌های کار می‌توان چند رج کناری را از قالی جدا نمود (در صورتی که لوار کار اجازه این کار را به ما بدهد)، پس از این کار شیرازه را با توجه به شیرازه‌ی اصلی (پیچشی یا قیطانی) بازسازی کلی می‌کنیم. (اربابی، ۱۳۸۶: ۹۹-۹۸).

بیدزدگی

یکی از انواع آسیب‌ها، بیدخوردگی است که به الیاف پشمی موجود در زیر اندازها صدمه می‌زند. حشره بید با تغذیه از پشم فرش موجب از بین رفتن پرزها می‌شود؛ این آسیب در زیراندازهایی که دارای چله‌ای غیر از چله پشمی باشند به دو دسته تقسیم می‌شوند:

۱.بیدخوردگی از رو؛

۲.بید خوردگی از پشت.

بیدخوردگی از رو: در نوع اول بید لابه لای پرزهای فرش خانه کرده و از ساقه گره‌ها تغذیه می‌کند. به علت از بین رفتن ساقه گره‌ها در هنگام استفاده به خصوص هنگام جارو زدن پرزها از محل خود خارج می‌شوند. این در حالی است که قوس پشتی گره‌ها سالم هستند و نمای گره از پشت کاملاً سالم به نظر می‌رسد. برای مرمت قسمت آسیب دیده در صورتی که اطراف ناحیه بیدخورده سالم باشد و دارای پرزهای سالم و بلند باشد با آماده کردن خامه همرنگ و هم ضخامت با روش گره u^{2} ترمیم می‌شود؛ اما اگر فرش دارای پرزهای کوتاه باشد از روش گره گوبلن[3] استفاده خواهد شد.

بیدخوردگی از پشت: این نوع آسیب‌دیدگی که در گذشته بسیار رایج بوده و قوس‌هایی از گره که در پشت فرش قرار دارد توسط بید از بین می‌روند؛ باید توجه داشت که از بین رفتن قوس گره‌ها از پشت فرش باعث از دست رفتن استحکام گره‌ها و در نهایت خارج شدن گره از سطح فرش می‌شود و این نوع بیدخوردگی بیشتر در بین مرز کاشی‌هایی که محل جمع شدن خاک و گرد و غبار است روی می‌دهد. برای ترمیم این ناحیه ابتدا فرش را به پشت خوابانده و کاسه زیر دست در ناحیه آسیب دیده قرار داده و سپس مرمتگر با استفاده از خامه هم رنگ و هم ضخامت با فرش شروع به بافت می‌کند که از پایین‌ترین قسمت آسیب دیده حرکت می‌کند و از گره گوبلن استفاده می‌شود؛ بعضی مواقع روش نیش قلم (رنگ زدن ناحیه آسیب دیده) نیز مورد استفاده قرار می‌گیرد (اربابی، ۱۳۸۶: ۱۷۳- ۱۶۶).

آسیب دیدگی زیاد که رفوی سخت و کامل را دارد شامل این موارد می‌شود: سوختگی قسمتی از فرش، پاره شدن و پوسیدگی در اثر حمل فرش و یا وارد آمدن وسایل نوک تیز و ضربات سنگین و یا رطوبت زیاد. در آسیب دیدگی زیاد چله

و پرز فرش و حتی گلیم و ریشه‌ها از بین می‌روند؛ حتی گاهی باید قسمتی از فرش را کامل بافت. برای ترمیم این ناحیه باید کاملاً مهارت داشت به طوری که ترمیم همانند نمونه اول باشد.

در سوختگی یا آسیب دیدگی شیمیایی که فقط سطح فرش از بین رفته باشد، نقشه فرش را ابتدا مشخص کرده و پس از آماده کردن رنگ‌های لازم که با رجشمار فرش متناسب باشد اول پودها را با کمک سوزن مخصوص ترمیم می‌کنند اما در مواقعی که فرش از چله پشمی باشد از پرز و چله هر دو در اثر سوختگی از بین بروند در این صورت باید گره‌های ناقص خارج شده و ترمیم بشود (ژوله، ۱۳۸۱: ۱۴۸-۱۴۷).

خانم افتخاری در کتاب تکنولوژی ویژه مرمت فرش می‌نویسد: درجات آسیب دیدگی فرش شامل: آسیب دیدگی درجه ۳ متشکل از ۱. در رفتگی شیرازه‌ها، ۲. پاره شدن ریشه‌ها.

آسیب دیدگی درجه ۲ شامل: ساییدگی، پارگی، بیدخوردگی، تاخوردگی، سوختگی.

آسیب دیدگی درجه ۱ شامل سوختگی شدید، پوسیدگی، پارگی، است (افتخاری راد، ۱۳۸۲: ۳۸).

اما در مقاله پژوهشی با موضوع آسیب شناسی و سطح بندی آسیب‌های قالی ایران سطح بندی جدید از این آسیب‌ها ارائه شده که شامل:

۱.آسیب پذیری پرزی (دنباله): این آسیب فقط سطح خارجی قالی یعنی پرزها که دنباله گره‌ها هستند را شامل می‌شود. در این وضعیت چنانچه از پشت قالی نگاه کنیم آسیبی را مشاهده نخواهیم کرد؛ یکی از اصلی‌ترین دلایل ایجاد این آسیب ساییدگی سطح قالی است مثل آسیب‌های ته خوابی، بره بره شدن، ساییدگی و سوختگی سطحی.

۲.آسیب گره‌ای (خامه): این نوع آسیب علاوه بر از بین بردن پرز به گره نیز آسیب زده و یا آن را از بین می‌برد؛ در این حالت جای خالی گره از پشت قالی به شکل نقطه‌های سفید نمایان می‌شود. از مهمترین عوامل ایجاد این آسیب، بیدخوردگی از پشت قالی، محکم نبودن گره و در نتیجه خارج شدن آن در هنگام جارو زدن، ساییدگی و سوختگی عمیق است.

۳.آسیب پودی (القاج) (پود کلفت ونازک): اگر القاج و پود نازک به دلیلی آسیب دیده باشد معمولاً گره‌ها نیز تحت تاثیر قرار گرفته و از جای اصلی خود جابه‌جا می‌شوند. البته این در حالتی است که گره سالم باشد. از جمله دلایل ایجاد این آسیب می‌تواند ترکیدگی، تا بر شدن، شکستگی از پشت، پارگی طولی و غیره باشد.

۴. آسیب تاری (چله): در این وضعیت تار به دلایل مختلف آسیب می‌بیند؛ ممکن است این آسیب دیدگی فقط تار را شامل شود مثل آسیب ترکیدگی که معمولاً تار پاره شده اما گره‌ها سالم می‌مانند گاهی نیز این آسیب از روی قالی باعث شده و پس از آسیب دیدگی پرز گره و پود به تار رسیده باشد مثل سوختگی عمیق، از هم گسیختگی، ساییدگی عمیق، پوسیدگی (طوسیان شاندیز و دیگران، ۱۳۹۲).

پی نوشت

ا. Elasticite (الاستیسیته): حالت کشسانی الیاف پشم را گو یند .

۲. گره یو (u kont): گره‌ای که با حلقه کردن زیر پود ضخیم درست می‌شود استحکام ندارد به بی‌گره هم معروف است در کرمان به گره کمانشی شناخته و در نائین زیاد بافته می‌شود (اربابی، ۱۳۸۶: ۲۹).

۳.گره گوبلن (Goublan Kont): نوعی گره پیچشی است که برای بازسازی نمای گره در پشت و روی قالی معمولا در قسمت‌های بید خورده، ساییدگی و سوخته قابل اجراست (اربابی، ۱۳۸۶: ۱۶۱).

نتیجه گیری

معیوب بودن یک دستبافته امری است که همیشه مذموم تلقی می‌گردد؛ درمورد دست بافته‌هایی مانند فرش که بهای گزافی برای آن می‌پردازیم این موضوع برای ما اهمیت دو چندانی پیدا می‌کند که هیچ کس تمایلی به خرید فرش معیوب ندارد. در این مقاله در تلاش بودیم تا با چگونگی عواملی که بودنشان علت معیوب بودن فرش است را شناسایی کنیم و بتوانیم با عدم بکارگیری آنها توسط بافنده ماهر و فروشنده مواد اولیه متخصص؛ همچنین نظارت درست، ماهرانه و در کنار اینها عامل آموزش به همه دست اندرکاران تولید فرش دستباف بتواند ارزش فرش ایران را به مانند دهه‌های قبل برساند و هنر فرش ایران در بین کشورهای تولید کننده

به عنـــوان رقیبی مهم تلقی شـــود.

راهکارهای پیشنهادی

-در خصـــوص مواد اولیه از مصرف نمودن پشـــم‌های خشـــک و پنبه‌های نـــارس و قارچ زده و همچنین ابریشـــم گجین خودداری شـــود. در ضمن از مصـــرف خامه‌های که با رنگ‌هـــای جوهری رنگرزی شـــده‌اند و خامه‌های ابـــرش (رگه‌دار) هـــم باید پرهیز شـــود. این امر باید هم توســـط فروشـــنده مواد اولیـــه رعایت گـــردد و هم خریدار باید مهارت تشـــخیص درســـت را داشـــته با شد .

-در خصـــوص ابزار و دار و همچنین نقشـــه که بطور مســـتقیم و غیرمســـتقم اثرات مهمـــی روی فرش دارنـــد و کوچک‌ترین عیب یـــا نقصی در هرکـــدام از ابزار آلات صدمات زیـــادی بر فرش وارد می‌کنند؛ پـــس باید با نهایت مهـــارت انتخاب شـــوند. اولا عاری از هرگونه زائده یا برجســـتگی غیرمعمول باشـــند. دار حتما مدور، صیقـــل خورده و نیـــم متر عرضی بیشـــتر از عـــرض قالی مورد بافت باشـــد؛ شـــانه تیز و برنده نباشد؛ نقشه ســـالم و خوانا باشد؛ قلاب تیز باشـــد و همـــه موارد فوق متناســـب رجشـــمار فرش مورد نظر انتخاب شـــوند.

-بافنـــده حتما باید مهارت کامل داشـــته باشـــد در واقع هم ناظر فنـــی فرش خود باشـــد و هم یک بافنـــده مهارت دیـــده. او باید تخصص کامل بر نوع بافت، نحوه پودکشـــی، شـــناخت نقشـــه، عیوب و طریقـــه رفع آنها را دارا باشـــد در غیـــر اینصورت حتما جهـــت آموزش‌هـــای تخصصی و لازم بـــه محیـــط کار واقعی یا آموزشـــگاه فرش ارجاع داده شود.

-در مـــورد نگهـــداری فـــرش باید با دقـــت عمل انجـــام گیرد؛ هرچند فـــرش بافته شـــده عـــاری از هرگونه نقـــص جزیی یا اینکـــه با بهترین مواد اولیه تهیه شـــده باشـــد ولی لازم اســـت تـــا هم در محیطـــی دور از تاریکی و نمناکی نگهداری شـــود و یا در تابش مســـتقیم نور نباشـــد؛ یا در هنگام لولـــه کردن چنانچه برای مـــدت طولانی می‌باشـــد در مابین آن از مـــواد گیاهی مثل تنباکو یا نفتالین اســـتفاده شـــود.

-چنانچـــه فرش آســـیب دید باید بـــه متخصصیـــن رفوگر و یا مرمـــت کاران فرش مراجعه شـــود و حتما ازســـابقه طولانی فرد متخصص از اینکه به علـــم رنگرزی، مکانیزم‌هـــای بافت، طراحی نقشـــه و شـــناخت عیوب و درجات انواع آســـیب‌ها آگاهی دارد مطمئن شوید.

فهرست منابع

اربابی، بیـــژن (۱۳۸۶) مرمت قالـــی و زیرانداز، تهران: دانشـــگاه هنر

افتخـــاری راد، فریبا (۱۳۸۲) تکنولوژی ویـــژه مرمت فرش، تهران: نشر دولتمند

سلحشور، شـــهناز؛ ســـلجوقیان، نزهت (۱۳۸۲) قالی بافی، گلیم بافـــی، رفوگری، تهـــران: جهان نو

ژوله، تـــورج (۱۳۸۱) پژوهشـــی بر فـــرش ایران، تهران: نشـــر یسا و لی

نیرومند، پـــوران دخـــت (۱۳۷۸) آموزش هنـــر قالیبافی، تهران: انتشـــارات بازتاب، چاپ هفدهم

طوســـیان شـــاندیز، علامرضا؛ چیت سازان، امیرحســـین؛ آزادی، مهرناز؛ قشـــقایی فر، فتحعلی (۱۳۹۲) آســـیب شناســـی و سطح بندی قالی ایـــران، دو فصلنانـــه علمی پژوهشـــی انجمن علمی فرش ایـــران، شـــماره ۲۴، صص ۷۰-۵۵

مقاله

مناره‌های دوقلوی شهر غزنی در دوره غزنویان

سارا سادات نوری
دانشجوی دکتری پژوهش هنر دانشگاه الزهرا
S.nouri@alzahra.ac.ir

چکیده

دوره غزنویان، حکومت مسلمان ترک نژادی بودند که در شرق خاورمیانه و جنوب آسیای میانه حکومت می‌کردند. سلطان محمود غزنوی از پادشاهان مشهور این دوره بود که حوزه فرمانروایی خود را به هندوستان و افغانستان گسترش داد.

شهر غزنی، واقع شده در جنوب شرقی افغانستان، مهم‌ترین کانون ادب فارسی و محلی برای رفت و آمد شعرای ایرانی بوده است که در آن مناره دوقلویی به چشم می‌خورد. این مناره‌ها یکی در زمان سلطان محمود و دیگری در زمان سلطان مسعود جانشین وی ساخته شده است. مناره‌ای است هشت ضلعی، دارای ۲۵ متر ارتفاع، با تزئینات گچبری، آجرکاری و نوشته‌هایی به خط کوفی، که با هدف اقتدار و شکوه شاهان غزنوی به ویژه سلطان محمود و فرزندان او ساخته شده است.

مناره ستاره شکل غزنی (اوایل قرن ۶ ه / ۱۲ م)، از نظرطولی به چند قسمت متمایز تقسیم می‌شود و شامل فرم‌های هندسی آزاد می‌باشد. در بالا یک ردیف نوشته خط کوفی در زمینه‌ای از نقش‌های اسلیمی دیده می‌شود که دارای خصوصیات منحصر به فردی است. این پژوهش سعی دارد به بررسی دقیق این مناره‌ها به خصوص نقوش مندرج روی آن و خطوط کوفی نقش بسته بر روی برج ها بپردازد. با توجه به اینکه در این دوره خطوط کوفی به خصوصی استفاده می‌شد که غزنویان خود به وجود آورنده آن بوده‌اند.

واژگان کلیدی: غزنویان، غزنی، مناره، اسلیمی، نقوش هندسی، خط کوفی

مقدمه

غزنویان، سلسله‌ای اسلامی که از ۳۶۶ ق. تا ۵۸۳ ق. در افغانستان، ماوراء النهر، بخش شرقی ایران و شمال هند حکومت کردند. موسس آن سبکتکین (وفات: ۳۸۷ ق.) ، غلام ترکی بود که به خدمت سامانیان درآمد و سر انجام از طاعت ایشان سر پیچید و امیر نشین خویش را به پایتختی شهر غزنه (غزنین)، اکنون در افغانستان، تاسیس کرد. پسرش محمود (سلطنت ۳۸۹ – ۴۲۱ ق.) این امیرنشین را به سلطان نشین بس نیرومندی مبدل ساخت. در فاصله سال‌های ۳۹۲ تا ۴۱۵ ق. ۱۷ لشکرکشی، تقریبا در هر سال، به شمال هند کردند. سلطان محمود در این لشکرکشیها به ظاهر جهاد با کفار را بهانه می‌کرد و این امر نام محمود را به مثل زبانزدی برای شریعتمداری دینی بدل ساخت. این یورش‌ها غنایم بسیاری نیز به ارمغان آورد و غزنه به صورت کلان شهر معروفی با مسجد شکوهمندی آراسته به طلا، رخام و مرمر، مدارس، کتابخانه‌ها، آباره‌ها و سایر بناهای عمومی در آمد. محمود با وجود پیشینه ترک نژادش مشتاقانه از سنت ایرانی ملهم از عهد ساسانی در حکومت الگو گرفت. اندیشمندان سرآمد روزگار، تقریبا دزدیده و به غزنه آورده می‌شدند تا بر جلال و شکوه دربار سلطنتی بیفزایند و شاعران درباری مدیحه‌های غرایی در وصف محمود می‌سرودند. با این همه، فردوسی شاعر بزرگ فارسی، محصول عمر خویش، شاهنامه را تقدیم وی کرد.

بساط سلسله غزنوی در سده ششم ق. به دست غوریان (آل شنسب)، سلسله‌ای که بر مرکز کوهستانی افغانستان سلطه داشتند، برچیده شد. غزنه در ۵۵۸ ق. سقوط کرد و غزنویان باز هم بیشتر به شرق رانده شدند و سرانجام آخرین بخش قلمروشان در هند، یعنی پایتختشان لاهور را در ۵۸۳ ق. به غوریان وانهادند (طباطبایی، ۱۳۹۱: ۴۳۴ – ۴۳۳). پادشاهی غزنوی علاوه بر فتوحات نظامی در عرصه هنر نیز به دستاوردهای مهمی نایل آمد. در این دوره جلوه‌های مختلف هنر نظیر معماری، نقاشی، تزئینات، پیکرتراشی و صنایع دستی به پیشرفت‌های قابل توجهی دست یافتند.

معماری عصر غزنوی هرچند کمیاب است، به سبب کیفیت عالی‌اش و به دلیل تنوع اشکالش، که بسیاری از آنها در هیچ جای دیگر جهان ایرانی دیده نشده شایان توجه است (همان: ۴۳۴– ۴۳۳). غزنویان را باید پیشکسوتان هنری بلافصل سلجوقیان به شمار آورد. اینان سنت را پایدار کردند و به آن وسیله راه را بر دستاوردهای بزرگ معماری سلجوقی هموار ساختند. در دوره غزنویان همانگونه که ارتفاع مورد توجه است، استحکام نیز مورد تاکید قرار می‌گیرد (پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷: ۱۱۹۱). که یکی از این بناها، مناره‌هایی است که در شهر غزنی، واقع در افغانستان کنونی ساخته شده‌اند.

مناره

یکی از مهمترین عناصر معماری که جایگاه مهم و ویژه‌ای در فرهنگ معماری و آداب و سنن اجتماعی ایران دارد، میل و مناره است که راهنمای ره گم کردگان در بیابان و نیز بیدار کننده به خواب رفتگان می‌باشد. تاریخ احداث اولین مناره در دوران اسلامی نامعلوم است. ظاهرا چنین به نظر می‌رسد که پیدایش مناره کمی پس از ساخت مساجد صورت گرفته لیکن منادیان خبر و موذنان آغاز اسلام جایگاهی برای رفیع‌ترین بنای شهر که دارای مرکزیت هم بوده، داشته‌اند (نوروزی، ۱۳۸۷: ۷۸). شکل و ساختار مناره‌ها متفاوت است و با توجه به مناطق و اصول و ساختار معماری در کشورهای مختلف، متفاوت بوده است.

این واژه در عربی به معنای جای نور است؛ در زبان عربی متداول در قرون وسطا، اصطلاحات دیگری به برج مجاور مسجد اطلاق می‌شد؛ از جمله: مناره، مذنه و صومعه. اما به نظر می‌رسد که در آغاز اینها رواج جغرافیایی محدودی داشتند یا به انواعی با کاربردهای مختلف دلالت می‌کردند. مناره‌ها شاخص‌ترین مولفه بیرونی معماری اسلامی است و از نظر شکل و مصالح ساخت متنوع‌اند. از برج‌های چهار گوشه آفریقای شمالی و اسپانیا، مناره‌های مخروطی چند طبقه‌ای مصر، میل‌های سنگی باریک و کشیده ترکیه عثمانی و برج‌های آجری استوانه‌ای ایران، تا ترکیب‌های عظیمی از میل‌های یال‌دار هشت ضلعی و استوانه‌ای افراشته در افغانستان و هند قرون وسطا. بیشتر مورخان زمان ورود مناره را به معماری اسلامی در نیمه سده اول ق دانسته‌اند. با این همه هیچ نمونه‌ای از برجی را که به طور خاص برای صلای مردم به نماز ساخته شده باشد نمی‌توان از این تاریخ قدیم ارائه کرد (طباطبایی، ۱۳۹۱: ۷۱۰).

در لغت‌نامه دهخدا، مناره به معنی چراغ پایه، روشنی جای، جای بلند، که به آن چراغ افروزند (دهخدا، ۱۳۵۲: ۱۱۶۸). این واژه در جاهایی به معنای مکان بلند و یا حتی ساختمان بلند به کار برده می‌شود و به عنوان برج راهنما و یا نشانه نیز به کار می‌رود. این واژه در اروپا به عنوان اتاق به کار می‌رود و در اسپانیا نیز لغت زوبا به معنی مناره است (هیلن براند، ۱۳۸۳: ۱۷۳). چندین واژه دیگر به طور پراکنده در ادبیات یا متن‌های مکتوب آمده است که دست کم برای معنای مناره، حکم مترادف را دارند: علم، علامت (تیرک، نشانه، مرز، سنگ پا بر جا، پرچم) میل (احتمالا مشتق از میلیاریون یونانی – miliarion - به معنی فرسنگ شمار) و اساس - asas - مکانی برای دیده بانی) که به ویژه در مغرب رواج فراوان دارند (همان: ۱۷۴).

مناره‌های آجری ایران از عناصر شاخص معماری ایران است. طرح‌های تزیینی مجرد که به بناهای ایرانی زینت می‌بخشد، چیزی فراتر از زیباسازی است. آنچه در وهله اول صرفا زینت می‌نماید، در عین زیبا بودن نمایشی از روح هنر قدسی از طریق نمادهای سنتی و تصویری می‌باشد. علاوه بر نمادهای سنتی بصری، کتیبه‌ها، نقش آرایشی مهمی ایفا می‌کنند؛ همچنین مناره با ارتفاع بلند خود که به سوی آسمان برافراشته است نظر را به بالا می‌کشاند و عظمت را القا می‌کند و عظمت خود یک زیبایی شدید است (زمانی، ۱۳۶۳: ۷۰۵). علی نقی وزیری درباره عظمت می‌گوید: «عظیم نقطه مقابل قشنگ است؛ این واژه یک نوع زیبایی خاص شدیدی را توصیف می‌کند که به وسیله مشاهده موجودات یا اشیایی که دارای عظمت و جلال و جذبه هستند، احساس می‌گردد» (وزیری، ۱۳۳۸: ۱۸۳-۱۸۲). مناره در بناهای مذهبی قاعدتا برای اینکه موذنه باشد به وجود می‌آمده و مهمترین کاربرد مناره‌ها، میل راهنما، اذان‌گویی، خبررسانی، ثبت بعضی مطالب تاریخی و سمبل پیروزی بوده است. ولی در ایران جنبه تزئینی آن قوی‌تر بوده و به قول دکتر زکی محمد حسن، دانشمند مصری: «مناره‌های ایرانی به واسطه ارتفاع زیادی که داشته برای اذان گویی به کار نمی‌رفت و در واقع این مناره‌ها بیشتر برای زینت بنا به کار می‌رفته است» (حسن، ۱۳۲۰: ۵۳). همچنین مناره، زمینه مناسبی برای اعمال ذوق و سلیقه هنرمندان در هنر آجرکاری است. آجرکاری و تزئینات آجری همیشه مورد توجه معماران ایرانی بوده است و هر مناره فقط نشان دهنده یک هنر نیست بلکه بعضی از مناره‌ها جلوه دهنده مجموعه‌ای از هنرهای تزئینی مانند خطاطی، کاشی‌کاری، مقرنس و پیچ تزئینی، نقوش هندسی و گل و بته‌ها است و اگر به گفته استاد محترم دکتر زرین کوب مسجد موزه هنر های اسلامی است، مناره آئینه تمام نمای آن موزه می‌باشد (زمانی، ۱۳۶۳: ۷۰۸).

برج‌ها، بناها و معابد بلند که بر فراز کوه‌های قد کشیده ساخته شده‌اند به زعم معتقدان به آیین، همواره نقطه برقراری ارتباط زمین و آسمان و محل نزول برکات و نعمات هستی بودند و به‌سان دست‌های مادرانه‌ای، از زمین به سوی ملکوت آسمان‌ها کشیده شده و با سر انگشتان گم شده در پهنه سپهرشان، سهم زمین را از بی‌کرانگی و قداست آسمان، اخذ می‌کنند. به دلیل ارتفاع زیاد آنها و گم‌شدن‌شان در غبار نفس آسمان، خیلی از مردم معتقد بودند که این معابد و بناهای آیینی، با زنجیره‌های نامرئی از آسمان آویزانند (احمدی ملکی، ۱۳۷۸: ۱۲).

در کل می‌توان مناره را به سه قسمت پایه، ساقه یا بدنه و کلاهک یا تاج مناره تقسیم بندی کرد. عموما پایه مناره‌ها به صورت سکوهای مربع شکل یا کثیر الاضلاعی هستند که مناره در وسط آن قرار گرفته و رو به بالا ادامه می‌یابدو بدنه یا ساقه مناره نیز عموما به شکل مربع هستند (شایسته فر، ۱۳۸۹: ۲۵).

شهر غزنی و غزنویان

شهر کوچک غزنه در مشرق افغانستان که بعدا مرکز قدرت سبکتکین گردید از قلمرو سامانی بود؛ اما در عمل، با فاصله دوری که این شهر از بخارا داشت سامانیان نفوذی اندک بر آن داشتند. با وجودی که جغرافی‌دانان قرن سوم، غزنه را یکی از انبارهای موقت کالای ترانزیتی که خراسان و ماواءالنهر را به هند متصل می‌کرد، توصیف می‌کنند. در واقع این سلاطین غزنوی بودند که غزنه را که شهرکی واقع در حاشیه عالم سیاسی و فرهنگی هند بود، به مرکزیت امپراتوری تبدیل کردند. غزنویان از این شهر به عنوان نقطه جهشی جهت لشکرکشی‌های زمستانی به درون هند استفاده می‌کردند. غزنویان علی‌رغم واگذاری متصرفات غربی خود به سلجوقیان توانستند مدت صد و سی سال به عنوان قدرتی در خاور

افغانستان و شرق هند باقی بمانند. شهر غزنی (غزنه، غزنین) از شهرهای عمده زابلستان قدیم و پایتخت سلطنت غزنویان (۹۷۵-۱۱۸۷ میلادی) بود. این شهر در آن زمان به ویژه در زمان سلطنت سلطان محمود (۳۸۹-۴۲۱ هـق) و پسرش سلطان مسعود (۴۲۱-۴۳۲ هـق.) به اوج شهرت و آبادانی خود رسید. غزنی در دوره غزنویان به مرکز تجمع دانشمندان بزرگ اسلامی مبدل شد و به نوشته برخی مورخان چهارصد شاعر برجسته در دربار غزنویان می‌زیستند و دو هزار مسجد و مدرسه در این شهر فعال بود. به باور برخی کارشناسان، امپراتوری غزنویان زمینه نزدیکی فرهنگ ملت‌های اسلامی را فراهم کرد (باسورث، ۱۳۵۶ :۳۵).

محمود همه هنرمندانی را که توانست به آنها در ایران، ماوراءالنهر و هند دست یابد در غزنه گرد آورد و در آنجا دست و دلبازانه به ساخت و ساز پرداخت؛ بنابراین به نظر قطعی می‌رسد که غزنه به عنوان مرکزی برای تبادل فرهنگی، سنن معماری را از فارس، بخارا و هند در هم آمیخت و به آن جان تازه‌ای بخشید. اگر عناصر هندی را در معماری سلجوقی می‌یابیم از طریق غزنه است که باید اصل و نسب آن را ردیابی کرد. چنانچه دو بازمانده شهر محمود، یعنی برج او و آرامگاه باشکوه سبکتکین نمونه‌های اصلی ازکیفیت معماری عهد او تلقی شدند (پوپ و اکرمن،۱۳۸۷ :۱۱۹۴).

غزنی شهری است که حکیم الهی ابوالمجد مجدودبن آدم سنایی غزنوی بزرگ‌ترین عارف و صاحبدل مشرق آن را تالی عرش می‌دانست و از فلک رفیع‌تر می‌شمرد و می‌گفت:

عرش و غزنین به نقش هر دو یک است لیک غزنین رفیع‌تر فلک است (خلیلی افغانستانی، ۱۳۴۰ : ۲۲۷). دهخدا در مورد غزنین می‌گوید: «غزنین، صحیح کلمه همان غزنین بنون آخر است؛ مجموع بلاد آن را زابلستان گویند و غزنین قصبهٔ آن است؛ دانشمندان بسیاری از غزنین برخاسته‌اند و آن مقر بنی محمود بن سبکتین بود؛ این شهر هزار باب مدرسه داشته است. حکیم سنائی غزنوی را غزنیچی گفته است. و این ظاهراً منسوب به غزنی می‌باشد» (دهخدا، ۱۳۵۲: ۳۴).

مناره دوقلوی غزنی

متخصصان تاریخ معماری ایرانی، در تقسیم‌بندی معماری ایرانی سبک‌های معماری متعددی را برشمردند. همانند شیوه‌های پارتی، پارسی، خراسانی، رازی و ... در این میان شیوه رازی، سبکی می‌باشد که در برگیرنده معماری سده‌های متعددی شامل حکومت‌های آل‌زیار، آل‌بویه، غزنویان، سلجوقیان، اتابکان و خوارزمشاهیان می‌باشد. در شیوه رازی ساختمان‌هایی با کارکردهای گوناگون پدید آمده‌اند، همانند آرامگاه‌های برجی و میل‌ها. آرامگاه‌های برجی بیشتر به شکل چهار گوش، پنج گوش، شش گوش، هشت گوش و استوانه‌ای بوده‌اند و گرداگرد آنها پرده‌دار یا ساده ساخته شده است. میل‌ها، برج‌های راهنما برای مسافران در بیابان بودند و افزون بر راهنما بودن معمولا گور سازنده خود نیز بوده‌اند (نوروزی، ۱۳۸۷: ۷۵).

تصویر۱: مناره شهر غزنی (منبع: Url۱)

در شیوه رازی، ساختمان از بنیاد و پای بست با ساختمایه مرغوب برپا می‌شد و آجرهای کوچک و بزرگ و نازک و ستبر نمای آن را می‌آراست. یکی از ساختمایه‌های مهم در این شیوه آجر پیش‌بر است که به گونه سفال لعاب‌دار یا بی‌لعاب بکار می‌رفته است (پیرنیا، ۱۳۸۶: ۱۶۵). در شیوه رازی گونه‌های نگاره با خطوط شکسته و مستقیم که بیشتر با آجر کار شده یافت می‌شود. نیز گره‌سازی با آجر و کاشی (گره درهم)

کـــه معقلی نیز نامیده می‌شـــود از این شـــیوه آغاز شـــد (همان: ۱۶۶). بـــرج محمود و مســـعود غزنوی در غزنیـــن، خارج مرزهای فعلی ایران اســـت. این بنا مـــورخ ۵۰۸ هجری و شـــیارهای آن شـــبیه کتاب بازی اســـت که جفـــت صفحه‌هـــای طرفین آنها خطـــوط کوفی و حواشـــی و متون مزیـــن را به بیننـــدگان القا می‌کنـــد (زمانـــی، ۱۳۶۳: ۷۰۷). این دو منار که بـــه قول یکی از ســـیاحان فرانســـوی، مانند دو شـــمع خاموش‌اند، یکی به نام بهرام شـــاه معروف اســـت و دیگری به نام مسعود ســـوم. هر دو آنها با آجر ســـاخته شـــده و آنها را با نقوش هندســـی و خطوط کوفـــی عالی از همـــان آجر تزییـــن کرده‌اند. گویا ایـــن دو مناره در اصل خیلی بلندتر بوده اســـت و قســـمتی از آنها (شـــاید بیش از نصف) فرو ریخته اســـت (اسلامی ندوشـــن، ۱۳۴۹: ۶۲).

قدمـــت ایـــن دو مناره به ۸۰۰ ســـال قبـــل بر می‌گـــردد؛ این مناره به صورت هشـــت ضلعی از خشـــت پخته ســـاخته شـــده اســـت که حدود ۲۵ متر ارتفـــاع دارنـــد. دارای تزئینات گچبری و نوشـــته‌هایی بـــه خط کوفی بوده اســـت؛ حـــدود ۳۰ درصد از ایـــن دو مناره به مـــرور زمان و بـــر اثر جنـــگ و زلزله تخریب شـــده اســـت. در یک طرف این مناره‌هـــا اســـماء خداوند و در ســـوی دیگر آن نام معمـــاران ایـــن بناها به خـــط کوفی حک شـــده اســـت. یکی از این مناره‌ها، منـــاره محمـــود غزنوی، که بین ســـال‌های ۳۸۸ و ۴۱۲ هجری ســـاخته شـــده است (داوری، ۱۳۸۸: ۳۵).

این برج منشـــور شـــکل از نظـــر طولی به چند قســـمت متمایز تقسیم می‌شـــود که شـــامل فرم‌های هندســـی آزاد می‌باشد. در بالا دارای یک ردیف نوشـــته پهـــن کوفی در زمینـــه نقش‌های تزیینـــی معروف به اســـلیمی قرار گرفته اســـت. ایـــن تنوع خط کوفی را به واســـطه مشـــخصات ویـــژه‌اش خط کوفـــی گره در هـــم می‌نامنـــد؛ همچنیـــن غزنویـــان از خط کوفی به روشـــی متفـــاوت و ترکیبی خاص اســـتفاده می‌کردند کـــه گویا خود به وجـــود آورنـــده آن بودند. در بـــالای این برج، یـــک حلقه کتیبه با قطعـــات فرجه‌دار و گوشـــه‌دار ایجـــاد گردیده اســـت که هر یـــک از فرجه‌هـــا مانند کتاب بازی اســـت کـــه در دو صفحه آن حـــروف کوفی درشـــت و زیبا القا گردیده اســـت. دســـته بعضی از حـــروف، از جمله الف، صعـــود می‌کند و در بـــالا متقارن گره می‌خـــورد و بالاخـــره راســـت و در انتهـــا باریک می‌شـــود و به شـــکل اســـلیمی‌های بســـیار ظریفی در می‌آیند؛ در این صورت، می‌توانـــد کوفـــی برگدار محســـوب گـــردد ولی چـــون قبل از آنکه دســـته حروف به اســـلیمی ختم شـــود به طور محســـوس و درشـــتی گره می‌خورد. می تـــوان آنها را در زمـــره کوفی‌های گره‌دار (معقد) محســـوب داشـــت (دوری، ۱۳۶۸: ۵۸).

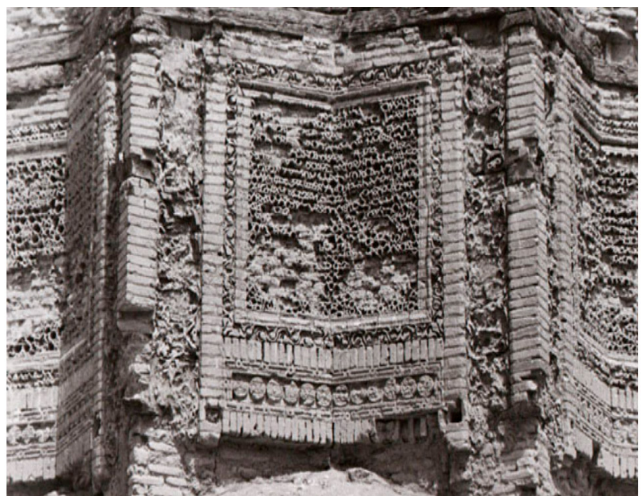
مناره‌هـــای مزبور به عقیـــده محققین به عنوان یـــاد بود پیروزی بنا شـــده اســـت. فرگوســـن۱ در این‌باره می‌گویـــد: «خارج از شـــهر غزنه دو منـــاره وجود دارد کـــه زودتر از خرابه‌های ســـایر ســـاختمان‌های غزنـــوی جلـــب توجـــه می‌کند؛ ایـــن مناره‌ها مانند مناره‌هایی اســـت که در چتور و ســـایر نقاط هندوســـتان به مناســـبت پیروزی در جنگ بنا شـــده اســـت. یکی از دو منار در زمان ســـلطان محمود و دیگری در زمان مســـعود جانشـــین وی ســـاخته شـــد؛ روی این مناره‌ها نام ســـلطان وقـــت و تاریخ بنا ثبت شـــده اســـت. قســـمت تحتانی این مناره‌ها به شـــکل کثیرالاضلاع اســـت و قســـمت فوقانی آن که به ۱۳۰ پا از ســـطح زمین می‌رســـد، همیشـــه مدور بوده و با کاشـــی‌های بســـیار زیبایـــی که تا امروز قشـــنگی خود را حفظ کـــرده تزیین گردیده اســـت. منارهای شـــبیه به این مناره‌هـــا در دهلی بـــه نام منار قطـــب و در ایران بـــه نام منار دامغـــان و منار قجـــاه و تنگ در بین النهرین هنوز بر پاســـت» (چغتایـــی، ۱۳۳۲: ۵۲). این مناره به منظور نشـــان دادن عظمت و قدرت امپراتوری‌ها و پادشـــاهان بنا شـــده اســـت. مناره‌ها به نحوی نشان دهنده شـــکوه و اقتدار شـــاهان در گذشته شـــناخته می‌شـــد و هر امپراتوری که مناره بلندتری داشـــت قدرتمندتر بود؛ همچنین برج ســـتاره شـــکل می‌توانـــد دارای منشـــا قبل از اســـلامی و غیراســـلامی باشـــد ولی لولـــه اســـتوانه‌ای نازک و یـــا ضخیم بر روی یـــک یا چند ســـطح احتمالا از اختراعات ســـده پنجم ه/ یازدهم م بوده اســـت؛ همچنین پایه ســـتاره شـــکل، گویا خاص مناطق جنوب شـــرقی بوده اســـت (پوپ، اکرمن، ۱۳۸۷: ۱۲۳۳). بنایان ســـامانی و غزنوی پیشـــتر در بهره‌بـــرداری از طرح‌ها و بافت‌های آجـــر چینی ابتکار و نیـــروی عظیمی از خود نشـــان داده بودند کـــه در این مناره‌ها چشمگیر اســـت؛ همچنین ســـنگ کنده کاری شـــده که نقشی جانبی در تزیین معماری اســـلامی ایران به عهده داشـــته اســـت، در بخش شـــرقی کشـــور و در حوزه فرهنگی غزنویان این صنعت گســـترش بســـیار داشـــته و از مهارت چشـــمگیر و به خصوص مجموعه نقوش تزیینی برجســـته‌ای برخوردار بوده اســـت (همان :۱۵۷۵).

۱ Fergusen

تزیینات نقش بسته بر دیواره مناره‌های غزنی

در معماری اسلامی، تزیین معنا و مفهومی فراتر از آراستن و پوشش ظاهری دارد که برای درک آن باید شناختی به رمزهای تصویری و مفاهیم دینی پیدا کرد. «تزیین در هنر اسلامی برای بیان فضای قدسی است؛ اطلاق تزیینی بودن در هنر اسلامی از سوی شرق شناسان به دلیل عدم درک رمزهای تصویری است و به غلط تزیین را به معنای آرایه فریبنده مطرح کرده‌اند» (رهنورد، ۱۳۷۸: ۷۷). «زینت که به عنوان یکی از پایه‌های تصویری هنر اسلامی ارزیابی شده، وسیله بیانی تصویری است برای شرافت بخشیدن به ماده، سطح، رنگ، خط، حجم، آجر، گل، گچ، کاشی و غیره تا به افق‌های برتر اعتلا یابند و رنگ و هویت معنایی و نهایتا شخصیت فوق طبیعی بیابند و معنوی و الوهی شوند» (همان: ۷۸).

گرایش به تزیین به عنوان یکی از نیازهای فطری انسان که لازمه زندگی اجتماعی اوست به وسیله خداوند در نهاد او قرار داده شده است؛ اصولا هنرهای غیرتزیینی در فرهنگ و هنر ما حضور نداشته است و بیان هنری و تزیین یک امر واحد بوده‌اند، زیرا هنر چنان به کار می‌رفته است که بیانی مجازی و غیرمانوس با طبیعت اشیا نداشته است. تزیین در معماری و هنر اسلامی نقش ویژه‌ای را به خود اختصاص داده است؛ این تزیینات به ویژه در مساجد، مکان‌های مذهبی ایران از زیبایی و شکوه و وحدت آفرینی برخوردار بوده است. در این مناره‌ها نقوش هندسی، اسلیمی و خط کوفی استفاده و با یکدیگر ترکیب شده‌اند که به بررسی معانی نهفته در این نقوش پرداخته می‌شود.



تصویر۲: تزئینات مناره غزنی (منبع: Url۲)

اسلیمی

اربسک کلمه‌ای فرنگی و اسلیمی کلمه‌ای عربی است؛ این طرح تزیینی، اغلب گیاهی، تقریبا در همه آثار دوران اسلامی به کار رفته و می‌تواند یک عامل اشتراک و اتحاد هنری در عالم اسلام شمرده و در مقامی نظیر مقام خط عربی گذارده شود. دوره غزنوی به ظریف کاری در تزیینات نباتی که از شاخه و ساقه‌های ممتد تشکیل می‌شد امتیاز خاصی داشته و با توازن و تناسب بسیار دقیقی که نمونه کاملی از ابداع و قدرت نمایی در کشیدن اشکال ارابسک است، آنها را نمایش داده است. طرح‌های اسلیمی اساسا نماد طرح درختان است با همه پیچ و خم و برگشان که تجرید یافته –خلاصه شده– و به صور قراردادی درآمده است. گاه اسلیمی‌ها نموداری هستند از حرکت هیجان‌آور و دارای انحنای بدن مار (اسلیمی ماری) و گاه ترکیبی از خطوطی که یادآور خرطوم فیل است. گردش موزون طرح‌های اسلیمی با انحناهای مداوم، همه جزئیات نقوش از قبیل برگ‌ها، گلها و غنچه‌ها را در برمی‌گیرد و یک نوع هماهنگی و نظم را میان اجزا اثر هنری برقرار می‌سازد. طرح درختان مو، اناری، انجیر، نخل و برگ‌های کنگر و مو بیش از درختان و برگ‌های دیگر در اسلیمی مورد استفاده قرار می‌گیرند (وزیری، ۱۳۴۰: ۲۰۶).

با تعریف عرفانی فلوطین، به این معنا که اسلیمی با حرکت مارپیچی‌اش به درون خود نفوذ می‌کند، همان تعبیری است که انکشاف درونی را معادل زندگی راستین روح می‌داند و از سوی دیگر حرکت و پویایی اسلیمی را می‌توان معادل

زندگی قلمداد کرد؛ به سخنی دیگر اسلیمی ترجمان لذت بصری از طبیعت را به صورت تجریدی، منسجم ساخته است که تداعی کننده ریتم، تعادل و توازن اجزا و منحنی‌های اسلیمی احساس لذت (بنابر تعریف هیوم از زیبایی) است. اسلیمی می‌تواند حس رهایی از عالم ماده را تقویت کند و همراه عابدی باشد که در حال سیر و سلوک و ذکر است؛ اسلیمی دارای جنبه قدسی و مفهوم رهایی از عالم اسفل است. تعریف بومگارتن از زیبایی "علم آگاهی محسوس" یا "استتیک" است. ریتم، تناسب درونی و بیرونی اجزاء، تعادل و توازن گل‌ها و برگ‌ها، وحدت حرکت و نیروهایی که با تمام کثرتشان جهت و شکل مشخص و هم سویی دارند. وحدت درونی هر یک از اسلیمی‌ها به صورت فردی، ترکیب محکمی است که در تمام اجزاء درونی و حاشیه آنها وجود دارد. ترکیب آنها با نقوش جانبی، که از تکرار واحدهای مشابه در کنار نقوش غیراسلیمی، به خوبی از اعتدال میزان انطباق و انعطاف‌پذیری فوق العاده در کنار قاعده‌مندی حکایت دارد. شکل حرکت حلزونی را می‌توان به وفور در طبیعت جستجو کرد. تیتوس بورکهارت اسلیمی را فقط امکان آفرینش هنری بدون پرداختن به تصاویر نمی‌داند، بلکه آن را وسیله‌ای برای انحلال آنچه در نظام ذهنیات با تصویر مطابقت دارد، توصیف می‌کند. «پدیده اسلیمی گویای حرکتی موزون و عقلانی است که دور یا بازگشت به نقطه اول را همچون دایره تکرار نمی‌کند؛ در ضمن دوران، حرکتی موزون و ریتم‌دار می‌یابد و در اصل محل شکن‌ها و گره‌های اسلیمی، ایستگاه‌های تفکر، مکث و استراحتی برای حرکت بعدی است. موضوع مهم حرکت صعودی نهفته در این نقش است؛ حرکتی که صعود و نزول در جهت یا بعد جدید را میسر می‌سازد» (پور جعفر، موسوی لر، ۱۳۸۵: ۱۸۶).

نقوش هندسی

اصول هندسه در تمامی هنرهای اسلامی اعم از معماری و ... نمودار است و با مفاهیم نمادین کیهانی و فلسفی پیوند می‌یابد؛ یکی از کابردهای آن در کنار هم قرارگرفتن و تکرار الگوهای ساده می‌باشد که تا بی‌نهایت قابلیت گسترش دارد؛ مانند نقش‌های روی کاشی‌ها که اغلب از نقوش گیاهی، برگ‌ها و درختان نشات گرفته‌اند. درخت، تعالی‌گرا و رونده زندگی را در باغ‌های آرمانی انسان تداعی می‌کند. جریان و رویش این درخت، در میان خطوط سیال و نقش‌های گوناگون، زاینده دنیایی از رموز و اسرار عمیق سر به مهری است که در شاخه‌های بی‌شمار و سیال بودن امواج روان، گسترش یافته و گوشه‌ای فراموش شده خاطر آدمی را با خامه خیال از تصاویر پاک و رنگ‌های زیبا مشحون می‌سازد. گل‌ها، برگ‌ها و ریاحین تجرید شده هر کدام رایحه‌ای در خود دارند. رایحه آن بهشت ازلی، آن آرمان شهر زیبا و باغ‌های موعود فرح بخش خیال آدمی. عطر بهشت و باغ رضوان و عطر سایه‌سار گل‌ها و درختان خم شده و نقش بسته بر چشمه کوثر. این گل‌ها، برگ‌ها و درختان که در فرش‌ها و نگارگری ایران نیز به چشم می‌خورد، بیان‌گر دنیایی مثالی و تمثیلی از فردوس برین و مامنی برای تجدید اشتیاق و تعلق خاطر آدمی و تداعی ذهنی لذت بخش وی به نیستان ازلی گم کرده اوست. تکرار مضامین و صورت‌ها همان بازگشت به اصل است. طرح‌های هندسی که به نحو بارزی وحدت در کثرت و کثرت در وحدت را نمایش می‌دهد، همراه با نقوش تجریدی که نقشی ظاهری گیاهی دارند، آنقدر از طبیعت دور می‌شوند که فضایی معنوی خاصی را ابداع می‌نمایند که رجوع به عالم مثل دارد (احمدی ملکی، ۱۳۸۴: ۱۳۹ – ۱۳۸).

نقش‌های هندسی اسلامی، آینه یک تمایل فرهنگی است؛ این تمایل همان گریز از طبیعت و میل به انتزاع هندسی است. در هم آمیختن نقش و زمینه، بازتاب جهان‌بینی خاص اسلامی است که قدرت را مختص خداوند متعالی می‌شمارد که همه مراتب نزد وی یکسان است. پس نقش‌های هندسی اسلامی یک زایش، یک مقصود هنری است که نگاره‌های طبیعت‌گرای کلاسیک را تغییر و به مدار فرهنگی کاملا متفاوتی وارد کرد. ریاضیات، به دلیل استحکامی که در ذات خود دارد و به دلیل اتکا بر عدد نمادهایی از مفهوم برابری را میان افراد جامعه می‌نمایاند (شاطریان، ۱۳۹۰: ۳۲).

در هنر اسلامی رمز و نماد همچون آیینه شفافی است که حقایق عالم ملکوت را جلوه‌گر می‌سازد. شمسه یا خورشید نیز در نزد عرفا و صوفیان اسلامی نماد انوار حاصل از تجلیات الهی و حقیقت نور خدا و ذات احدیت است؛ همچنین اشاره به وحدت هم هست. بدین لحاظ هنرمندان مسلمان در بسیاری از آثار خود مفهوم کثرت در وحدت و وحدت در کثرت را با استفاده از این طرح بیان کرده‌اند. البته در بعضی از آثار

هنر اسلامی از شمسه به عنوان نماد پیامبر هم استفاده شده است. از آنجا که نور در نزد صوفیان به اعتبار ظهور حق و نفسه وجود حق است، نقوش ستاره و شمسه در این مجموعه می‌تواند استعاره از همین نور الهی باشد که بنیاد عرفان و حکمت مشرق زمین محسوب می‌شود؛ از سوی دیگر استفاده از نقوش مزبور ورای امر تزیین را می‌توان نوعی تاسی و تبعیت هنرمند از پروردگار جهانیان نیز محسوب داشت. از آنجا که خداوند از ستارگان برای تزیین آسمان استفاده کرده، هنرمندان تزیین کار نیز به تاسی از این سنت از نقوش ستاره‌ای در تزیین بهره برده‌اند؛ علاوه بر مفاهیم عرفانی فوق از دیدگاهی متفاوت‌تر و قدیمی‌تر، نقوش شمسه و ستاره هشت پر که از چرخش دو ربع در هم پدید آمده و با توجه به کثرت کاربرد در تزیینات هنر دوران اسلامی به خصوص در طرح‌های کاشی‌کاری می‌توان آن را ستاره ایرانی نیز نامید، می‌توانند نمادی از گردونه خورشید باشند زیرا از سویی نقش شمسه بیشترین شباهت را با شکل ظاهری خورشید دارد و عدد هشت نیز از دیر باز، عددی رمزی خورشید در سراسر اروپا ، آسیا و آفریقا محسوب می‌شده است. لازم به ذکر است که گردونه خورشید یکی از نقش‌های بسیار کهنی است که پس از دوره اسلامی به شکل‌های مختلف از جمله شمسه و ستاره هشت پر به کار رفته است (حسینی، ۱۳۹۰: ۱۱). ابن خلدون می‌گوید: «باید دانست که هندسه ذهن را روشن و فکر را مستقیم می‌سازد. جمله براهین آن بس روشن و به سامان است؛ بعید است که به استدلال هندسی خطا راه یابد، زیرا که سخت متقن و منظم است. لذا فکری که پیوسته خود را به هندسه وا می‌دارد بعید است که به خطا درافتد؛ همچنین دانشمندان هندسه را قادر به بر انگیختن روح برای تعمق در مراتب عالی‌تر ادراک می‌دانند» (شاطریان، ۱۳۹۰: ۳۲).

خط کوفی

از دیگر جلوه‌های هنری غزنوی می‌توان به نمونه‌های برجسته و اصیل خوشنویسی در بناهای با شکوه اشاره کرد. کتیبه‌های هنری این دوره از نظر غنای اشکال، ملایمت، ظرافت و حس‌آفرینی موزون در تاریخ هنر ایران بی‌نظیر است و از اوج هنر این دوره سخن می‌گوید. اکثر کتیبه‌های‌خوشنویسی باقی مانده از این عهد نمایانگر آن است که هنرمندان غزنوی کاملا بر حروف کوفی و حکاکی این حروف تسلط داشته‌اند و در هنر گچ‌کاری ابتکاراتی نیز به خرج داده‌اند. خط کوفی این عهد با به کار بردن حاشیه‌های تزئینی و ایجاد تغییراتی در نحوه نگارش آن به پیشرفت عظیمی نائل آمد. هنر کتیبه نگاری در صدر اسلام به منظور هویت بخشی دینی، تاریخی، فرهنگی و هنری همواره مد نظر هنرمندان مسلمان بوده است (خانی پور، ۱۳۸۳: ۱۶۴).

غزنویان خط شکسته را در کتیبه‌های یادمانی به کار بردند و انواع مختلفی از خط کوفی، از جمله گونه‌ای با ویژگی پر نقش و نگار، را پدید آوردند. سفالینه‌های لعاب‌دار سبز غزنوی به بست و بامیان منسوب است.

برج مسعود غزنوی که دسته بعضی از حروف کتیبه بالای آن متقارن گره خورده و بالاخره به شکل اسلیمی‌های بسیار ظریف در آمده است. کوفی برگدار (مورق) – دسته حروف این نوع کوفی، به خصوص الف و لام، در انتهای فوقانی غالبا به یک بر گچه سه لبی منتهی می‌گردد. کوفی گل و برگ‌دار (مزهر) – این نوع کوفی غالبا در زمینه‌ای از گل و برگ و اسلیمی قرار داده می‌شود و یا انتهای حروف آن تبدیل به شاخه‌های باریک گیاهی می‌گردد. به این نوع، اگر با شاخه‌های گیاهی همراه باشد، می‌توان کوفی مشجر اطلاق کرد. کوفی گره‌دار (معقد) – دسته حروف این نوع کوفی در حین صعود بدور خود یا با هم گره می‌خورد. اگر دو یا چند دسته حروف با هم گره بخورد و این گره‌ها، که غالبا به صورت مربع القا می‌گردد، تکرار شود می‌تواند مشبک نیز نامیده شود (زمانی، ۱۳۶۳: ۲۳).

تصویر۳: خط کوفی در مناره (منبع: Url۲)

نتیجه گیری

مناره‌هـــای دو قلـــوی غزنی که یکـــی از آنها در زمان ســـلطان محمـــود و دیگری در زمان ســـلطان مســـعود در اوایـــل قرن ۶ هجری ســـاخته شده اســـت، برای نمایش قدرت شـــاهان غزنوی به خصوص ســـلطان محمود و جانشـــین او صورت گرفته اســـت که بـــا ارتفاع بلند خـــود، نمایشـــگر عظمت و زیبایی اســـت و با هدف ســـاخت این بنا کـــه نمایش قدرت پادشـــاهی غزنویان اســـت، هماهنگی کامل دارد. در یک ســـمت آن اســـما خداوند و در ســـمت دیگر نام معمـــاران این بنا و همچنین تاریخ ســـاخت آن درج شـــده اســـت. این بنا هشـــت ضلعی با قدمت ۸۰۰ ساله، ۲۵ متر ارتفاع داشـــته که از خشـــت خام ســـاخته شـــده ولی امروزه بیـــش از نیمـــی از آن از بین رفته اســـت؛ همچنین روی آن بـــا خطوط کوفـــی گره در هم کـــه به نقوش اســـلیمی ختم می‌شـــوند. نقوش هندســـی آزاد به صورت گچبری، سنگ تراشی و آجرکاری پوشـــانده‌اند که می‌توان از شـــاهکارهای دوره غزنوی به شـــمار آورد و همچنین ایـــن اصول را پایه‌ای بـــرای معماری ســـلجوقی دانســـت. همه تزیینات اســـتفاده شـــده در این بنا با منظـــور و هدفی خـــاص صورت گرفتـــه که بیشـــتر این نقوش ماننـــد اســـلیمی‌ها بـــر گرفته از طبیعت اســـت. عـــلاوه بر این نقوش هندســـی مورد اســـتفاده بـــر روی بدنه این بنـــا با پیام و محتـــوای معنوی و عرفانی در هنرهای اســـلامی بـــه کار گرفته شـــده اســـت؛ نقش‌ها و احجام هندسی بیشترین ســـازگاری را با تعالیم و قوانین اســـلامی داشـــته است.

فهرست منابع

احمدی ملکـــی، رحمان (۱۳۷۸) هنر و معماری اســـلامی، تهران: نشر رسانش

باســـورث، ادموند (۱۳۵۶) تاریخ غزنویان، ترجمه حســـن انوشـــه، تهران: نشـــر امیرکبیر

پوپ، آرتـــور؛ اکرمن، فیلیپـــس (۱۳۸۷) ســـیری در هنر ایران، ویرایـــش ســـیروس پرهام، جلد ســـوم، تهران: انتشـــارات علمی فر هنگی

پیرنیا، محمدکریم (۱۳۸۶) سبک شناســـی معماری ایران، تدوین غلامحســـین معماریان، تهران: ســـروش دانش، چاپ پنجم

حســـن، زکی محمد (۱۳۲۰) صنایع ایران بعد از اســـلام، ترجمه محمد علی خلیلی، تهران: نشـــر اقبال

دوری، کارل. جـــی (۱۳۶۸) هنر اســـلامی، ترجمـــه رضا بصیری، تهران: انتشـــارات یساولی

دهخـــدا، علی اکبـــر (۱۳۵۲) لغت نامـــه دهخـــدا، ج ۴، تهران: چاپخانه موسســـه انتشـــارات و چاپ دانشـــگاه تهران

رهنـــورد، زهرا (۱۳۷۸) حکمت هنر اســـلامی، تهران: انتشـــارات سمت

زمانی، عباس (۱۳۶۳) طرح آرابســـک و اســـلیمی در آثار تاریخی اســـلامی ایران، جلد دوم، تهران: نشـــر خوشه

شـــاطریان، رضا (۱۳۹۰) تحلیل معماری مســـاجد ایـــران، تهران: نو پردازان

طباطبایـــی، صالح (۱۳۹۱) دانشـــنامه هنر و معمـــاری ایرانی بر اســـاس فرهنگ هنر، تهران: فرهنگســـتان هنر

وزیـــری، علی نقی (۱۳۳۸) زیبایی شناســـی در هنـــر و طبیعت، تهران: هیرمند

هیلـــن براند، رابـــرت (۱۳۸۳) معمـــاری اســـلامی، ترجمه ایرج اعتصـــام، تهران: انتشـــارات برنامه ریزی شـــهری

مقالات

اســـلامی ندوشـــن، محمد علی (۱۳۴۹) دیداری از افغانســـتان، ادبیـــات و زبانها یغما، شـــماره ۲۶۵ ، صـــص ۳۹۸-۳۹۴

پورجعفـــر، محمد رضا؛ موســـوی لر، اشـــرف (۱۳۸۵) بررســـی ویژگی‌هـــای حرکـــت دورانی مارپیچ اســـلیمی، نمـــاد تقدس، وحـــدت، زیبایی، فصلنامه علوم انســـانی دانشـــگاه الزهرا، ســـال دوازدهم، شـــماره ۴۳، صـــص ۲۰۷-۱۸۴

چغتایـــی، محمد عبـــدالله (۱۳۳۲) آثار معمـــاری دوره غزنوی در پاکســـتان باختـــری، ادبیـــات و زبان‌ها، هلال، شـــماره ۲، صص ۵۶-۵۴

حســـینی، هاشـــم (۱۳۹۰) کاربرد تزیینی و مفهومی نقش شمسه در مجموعه شـــیخ صفی الدین اردبیلی، فصلنامـــه مطالعات هنر اسلامی، شـــماره چهاردهم، صص ۲۴ – ۷

خانی پور، رضـــا (۱۳۸۳) کتیبه و کتیبه نـــگاری، کتاب ماه هنر، صص ۱۶۴ -۱۶۰

خلیلی افغانســـتانی، خلیل الله (۱۳۴۰) آثار باســـتانی شهر غزنین، ادبیات و زبانها یغما، شـــماره ۱۵۷، صص ۲۲۷-۲۱۷

شایســـته فر، مهناز (۱۳۸۹) معماری اســـلامی، گـــذرگاه هنر و تمـــدن، کتاب ماه هنـــر، شـــماره ۱۴۲، صص ۳۷-۲۰

پایان نامه ها

داوری، آزاده (۱۳۸۸) ســـیر تحـــول مناره از صدر اســـلام تا پایان دوره ســـلجوقی، اســـتاد راهنما: دکتر محمد مرتضایی، مشـــاور: دکتر محمد چایچـــی امیرخیر، پایان نامه کارشناســـی ارشـــد، دانشگاه آزاد اســـلامی واحد تهران مرکز دانشـــکده ادبیات و علوم انسانی گروه باســـتان شناسی

نـــوروزی، حســـین (۱۳۸۷) بررســـی عناصر معمـــاری و برنامه ریزی شـــهری ایرانی در ادبیـــات دوره غزنوی، پایـــان نامه درجه کارشناسی ارشد در رشـــته زبان و ادبیات فارســـی، استاد راهنما: دکتر علی محمد پشـــت دار، اســـتاد مشـــاور: دکتر محمد علی خانمحمدی، دانشـــگاه پیام نـــور، مرکز تهران

Url1: *https://abadis.ir/fatofa/%D9%85%D9%86%D8%A7%D8%B1%D9%87-%D9%87%D8%A7%D-B%8C-%D8%BA%D8%B2%D9%86%D-/B%8C*

Url2: https://atis.af/masoud-bahram-mina-/rets

موریس مرلو پونتی، فیلسوف پدیدارشناس

فریماه فاطمی
دانشجوی دکتری پژوهش هنر دانشگاه الزهرا
f.fatemi@alzahra.ac.ir

موریس مرلو پونتی[1] (۱۹۶۱-۱۹۰۸) فیلسوف فرانسوی و از مطرح‌ترین نظریه‌پردازان در حوزه پدیدارشناسی قرن بیستم به شمار می‌رود؛ او با رویکردی پدیدارشناسانه در آثار هنری و مفاهیم مرتبط با هنر تامل می‌کند. شاخه اصلی کار او پدیدارشناسی ادراک محسوب می‌شود و با تکیه بر پیشینه پدیدارشناسانه مباحث ادراک و رابطه آن با هنر را بررسی می‌کند و جایگاه هنر و اثر هنری را با دیدگاه نوینی و از طریق تاکید بر مفهوم در جهان بودن بررسی می‌کند. تالیف‌های او می‌توان به «انسان دوستی و خشونت»، «در ستایش فلسفه»، «جهان ادراک» و «گویش‌های سال ۱۹۴۸: به انضمام تردید سزان» اشاره کرد.

مرلوپونتی که ماندگارترین نظریات را مربوط به فلسفه در زمینه

[1] Maurice Merleau-Ponty

ادراک و پدیدارشناسی ادراک ارائه داده است، با مطرح شدن ادراک، نقش فضا، بدن، دیگری و تجربه پررنگ‌تر کرد و به همین صورت جایگاه مخاطب، صرفاً به عنوان مخاطب از بین می‌رود و در بستری از شبکه‌های شکل‌پذیری و شکل‌دادن قرار می‌گیرد. پدیدارشناسی ادراک یکی از سنت‌ها و شاخه‌های مهم پدیدارشناسی به شمار می‌رود که مرلوپونتی در پیشرفت و توسعه آن نقش قابل توجهی داشت. او به عنوانی یکی از فلاسفه مدرن، انسانیت را امری متغیر می‌داند زیرا که هر کسی می‌تواند به آنچه از درون صحیح می‌داند معتقد باشد؛ بنابراین انسان عصر مدرن را درگیر یک موقعیت متناقض تصور می‌کند.

یکی از مسائل اندیشه مرلوپونتی مساله دید است؛ وی معتقد است هر نقاش در حالی که نقاشی می‌کند، رویکردی خارق‌العاده از دید را تمرین می‌کند؛ دیدی که از اتحاد به چشم نیامدنی و به چشم آمدنی برمی‌خیزد و مکان و جایگاه این قابلیت به چشم آمدن را بدن می‌داند (غلامی، ۱۳۹۱: ۵۳). مرلوپونتی از دیدگاه نظریه نشانه شناسیک خود درباره ادراک، زبان را با نقاشی همبسته می‌دانست و ارتباط آنها با یکدیگر را از لحاظ تاریخی بررسی می‌کرد. در اندیشه او نقاشان و نویسندگان صدها سال بی‌آنکه گمان ببرند که رابطه‌ای در میان آنها وجود دارد کار کرده‌اند (آدامز، ۱۳۹۴: ۱۷۱). مرلوپونتی تمایلات ساختارگرایانه دارد و به مباحث عملی تمایل نشان می‌دهد. آگاهی در مرلوپونتی به سنت هوسرلی و دکارتی وابسته است و برای تحلیل پدیدارشناسانه، جنبه‌های روانشناسانه را در نظر می‌گیرد (غلامی، ۱۳۹۱: ۵۳).

در سال ۱۹۶۰، موریس مرلوپونتی «نشانه‌ها» را منتشر کرد و در آن، زبان شناسی سوسوری را در مورد فلسفه به کار بست و جفت زبان-گفتار را به پدیدارشناسی ادراک ربط داد. مرلوپونتی بیش از آن که به نویسندگان و هنرمندان اهمیت بدهد به متن‌ها و تصویرهایی که آفریده‌اند اهمیت می‌داد و در این رویکرد در اعتراض به مفهوم نبوغ و به ویژه تعریف آندره مالرو۱ از خداگونگی هنرمند، با مارکس باوران و زن باوران همراه شد. به گفته او: برداشت ما از نویسنده با اثر او آغاز می شو د .

مرلوپونتی، هم زمان به همراه کسانی که رویکردی زندگی نامه‌ای به تاریخ هنر داشتند ارتباط میان هنرمند و اثر هنری را باز شناخت. در حالی که پاره‌ای از منتقدان بر این باورند که شکل پیرو عملکرد است، مرلوپونتی زندگی هنرمند را پیرو زندگی هنری او می‌داند.

او درباره سزان چنین می‌گوید: در این که زندگی انسان، اثر او را توضیح نمی‌دهد تردید نیست اما در این نکته هم جای گمان نیست که این دو با هم در ارتباطند. حقیقت آن است که به انجام رساندن یک اثر ویژه در گرو داشتن یک زندگی ویژه است (آدامز، ۱۳۹۴: ۱۷۲-۱۷۱).

او میان هنر و گفتار هم همانندی صوری می‌بیند، از آن رو که هر دو از مفاهیمی که عرضه می‌کنند سرچشمه می‌گیرند، همان گونه که هنر، پی آیند مفهوم و اندیشه‌ی شکل طبیعی یا بازشناسی‌پذیر است، گفتار هم پی‌آیند اندیشه‌ای است که ارائه می‌کند: این بازگشت دوتایی به سوی هنر پیش از هنر و گفتار پیش از گفتار، حد معینی برای کمال و تمامیت و آکندگی اثر هنری تجویز می‌کند که می‌تواند انسان‌ها را به همان اندازه که در مورد امور محسوس توافق دارند، با آن اثر هنری موافق کند.

اما در هنر مدرن با نوعی پیچیدگی سرو کار داریم، چون ظاهرا در این هنر، بیان از سرمشق طبیعت یاری نمی‌گیرد. مرلوپونتی در ۱۹۶۰ نوشته‌هایی درباره سبک‌های غیرتجسمی به ویژه اکسپرسیونیسم انتزاعی منتشر کرد. به نگرش او هنرمندان و نویسندگان به لحاظ تاریخی در پاسخ دادن به جهان دست به آفرینش می‌زنند ولی مدرنیست‌ها خود را از جهان طبیعی منتزع می‌کنند. مدرنیست‌های نقاش، شکل را مه آلود و ناواضح می‌کنند و مدرنیست‌های نویسنده، واژگان زبان معمولی را بازآرایی می‌کنند؛ در نتیجه، نقاشی مدرن به جهانی که می‌توان آن را شناخت شباهتی ندارد و حقیقت آن در فراسوی شباهت جا می‌گیرد. اما مرلوپونتی در عین حال درمی‌یابد که میان انتزاع مدرن و تاریخ هنر رابطه‌ای برقرار است. او دریافت که شدت انکار گذشته نشان دهنده وابستگی دنباله‌دار نقاشی مدرن به گذشته است، چون نو بودن نقاشی نو، نقاشی کهن را از اعتبار نمی‌اندازد، بلکه با آن به چالش می‌نشیند؛ به گفته او: کل فرهنگ، هم گذشته را دامنه‌دار می‌کند و هم با آن به چالش می‌پردازد. همین نکته از نظر مرلوپونتی باعث نبوغ سزان می‌شود: سزان به جستجوی معنای حقیقی نقاشی یعنی به پرسش گرفتن

۱André Malraux

هموارگی سنت برتری می‌داد (آدامز، ۱۳۹۴: ۱۷۲).

از نگاه مرلوپونتی، غالب شدن بر دوگانگی دکارتی در گرو توجه به این نکته مهم است که موجودات انسانی را نباید فقط ذهن محض و یا بدن مطلق تلقّی نمود، بلکه در بهترین تحلیل ممکن، لازم است طبیعت و ذات کلی آنها به عنوان ذهن شناسنده در نظر گرفته شود (Merlaeau Ponty, ۱۹۶۵). عبارات مزبور، بدین معنا نیست که شناسا صرفا بدن را در مالکیت دارد، بلکه برای نشان دادن آن دسته از شرایط وجودی است که به موجب آن ذهنیت و جسمانیت مؤلفه‌های کاملاً درهم تنیده یک جوهر بنیادین یکسان می‌گردند. در حقیقت، بدن عین شناسا و شناسا نیز عین بدن فرض می‌شود. از این‌رو، می‌توان ادعا کرد که تمیز و افتراق بین بدن و ذهنیت، تنها محصول تفکر نظری و انتزاعی در باب طبیعت انسانی می‌باشد.

اسکات لش[۱] معتقد است ارگانیسم بدن، به باور مرلوپونتی، از طریق شبکه‌ای از دلالت‌های ازلی به جهان می‌پیوندد که از ادراک حسی اشیا نشأت می‌گیرد. مرلوپونتی بدن را یک عامل التفاتی می‌داند و این بدان معناست که بدن را باید به مثابه منابعی ادراک نمود که توسط بدن و به نفع بازتولید بدن آفریده می‌شود. در اندیشه مرلوپونتی، بدن واجد تجربه زیست و پیکر جسمانی، دو مقوله متمایز از یکدیگر می‌باشند. بدن زیست‌مند، به مفهوم نظامی، از تطابق‌ها میان وجوه مختلف کنش و حوزه‌های حسی گوناگون برای توضیح عمومیت کل ادراک انسانی عرضه گردیده است (لش، ۱۳۸۴: ۱۱۴).

به نظر مرلو پونتی ادراک یک اثر، بر شناخت مولف یا تاریخ آن اولویت دارد، چون ادراک اثر سبب می‌شود که بیننده و خواننده درگیر پاسخ دادن خود به معنا شوند. مرلوپونتی هم مانند راجر فرای بر اهمیت نگریستن بر آنچه دیده می‌شود تاکید می‌کند، اما با شکل‌گرایی مخالفت می‌ورزد چون به نظر او شکل‌گرایی، شکل را از معنا می‌برد. آنچه او توصیف می‌کند نظریه خوبی است درباره سبک یا گفتار که این دو را برتر از فن یا شگرد بداند. او بر این باور است که در کار آفرینش هر اثر هنری با دو رویه سر و کار داریم: مثلا در نقاشی از یکسو تک ضربه قلمو را می‌بینیم و از سوی دیگر با رابطه این تک ضربه با تاثیری روبه رو می‌شویم که کل ترکیب بر جا می‌گذارد. اما این دو رویه یعنی عنصر نقش و رنگ و تاثیر آن در مقام یک کل با هم یکی می‌شوند چون نمی‌توانیم میان جهان و هنر یا میان احساس‌های خودمان و نقاشی مطلق یکی را برگزینیم، چون اینها در هم می‌آمیزند (آدامز، ۱۳۹۴: ۱۷۳).

فهرست منابع

آدامز، لوری(۱۳۹۴) روش شناسی هنر، ترجمه علی معصومی، تهران: نشر نظر، چاپ چهارم

غلامی، طاهره(۱۳۹۱) سزان و مرلو پونتی، فصلنامه کیمیای هنر، شماره ۶، صص ۵۹-۵۱

لش، اسکات (۱۳۸۴) جامعه شناسی پست مدرنیسم، ترجمه حسن چاوشیان، تهران: نشر مرکز

Merlaeau Ponty, M. (1965) The Structure of Behaviour, Translated by A. L. Fisher, London: Methuen

۱Scott Lash

تجزیه و تحلیل عکاسی اثر درخت آبی

مریم فرهادی

دانشجوی کارشناسی ارتباط تصویری دانشگاه الزهرا

Maria.Farhadi.MF@gmail.com

تصویر ۱: اثر درخت آبی (منبع:Url1)

پروژه درخت آبی

درختان آبی یک اثر هنری پرفورمنس۱ و اینستالیشن۲ می‌باشد که توسط تعداد از هنرمندهای سراسر جهان اجرا شده است. در این اثر هنرمندان با تغییر رنگ دو هدف اصلی دارند؛ برای برانگیختن بحث در مورد جنگل‌زدایی و در عین حال مشکل اجتماعی افسردگی که شدت جهانی گرفته است. تنه و شاخه‌های درختان زنده ولی خشک (که نمادی از تنهایی، خشکیدگی و نیاز به کمک) را با استفاده از رنگدانه طبیعی بیولوژیکی ایمن در آب به رنگ آبی در می‌آورد. هر یک از درختان به نماد یک قربانی این بیماری رنگ می‌شوند. ماموریت این گروه این است که مردم را تشویق کنند تا درباره مشکلات ذهنی و روانی صحبت کنند و به فکر فرو بروند. این کمپین جهانی اولین بار به صورت آزمایشی در ملبورن در سال ۲۰۰۵ ایجاد شد و در مارس ۲۰۱۱ در بینال ونکوور، کانادا راه‌اندازی شد. در سال ۲۰۱۷ در مرکز شهر دنور نصب شد و در سال ۲۰۱۸ موزه هنر کریر نصب درختان آبی در منچستر را سفارش داد که بیست و چهارمین نصب این اثر هنری شد (Url۲).

این اثر هنر اینستالیشن و محیطی است که بستر آن خیابان و سطح شهر بوده و پس از اجرا از سوژه عکاسی شده است. باید توجه داشت که این پروژه با هدف رسیدگی به مشکلات اجتماعی و محیط زیست و همچنین اطلاع رسانی همگانی طراحی شده است. تکنیک عکاسی متناسب‌ترین تکنیک با ابعاد اثر و سوژه مورد نظر است که قابلیت اشتراک‌گذاری برای بینندگان بیشتر و در سطح بین‌المللی را ایجاد می‌کند. این اثر به دلیل وجود در فضای باز، دارای منبع نور طبیعی یعنی خورشید است که در طول روز می‌تواند جلوه‌ای زیبا با حرکت خورشید و چرخش سایه‌ها داشته باشد؛ همچنین باید به این نکته توجه کرد که در شب، امکان نمایش اثر نیست (Url۳).

مخاطب این اثر، هنرمندان و هنردوستان هستند و هر آن کس که در جستجو مفهوم و کانسپت این اثر باشد. این اثر به دلیل سمبولیک بودن آن، فاقد از نژاد و موقعیت اجتماعی و سن مخاطب مفهوم خود را بسیار گیرا برای مخاطب جهانی هدف گرفته است به همین دلیل در چندین شهر مختلف اروپا و کانادا اجرا و به نمایش گذاشته شده است.

از نگاهی دیگر، اثر عکاسی در قطع افقی و با ترکیب‌بندی منتشر می‌باشد. این عکس از دیدگاه بصری تشکیل شده از سطح و خطوط است و دارای گرافیک ایستا می‌باشد. از هنر به عنوان بستری برای اطلاع رسانی در حوزه افسردگی که حتی پس از افزایش همه‌گیری کرونا، این موضوع شدت یافت، استفاده شده است. این اثر هنری، در تلاش به نمایش گذاشتن تشویش ذهن و سردرگمی و خشکیدگی روان و افکار این بیماری را نشان می‌دهد که می‌توان با تحلیل تمام عناصر اثر به آن پی برد.

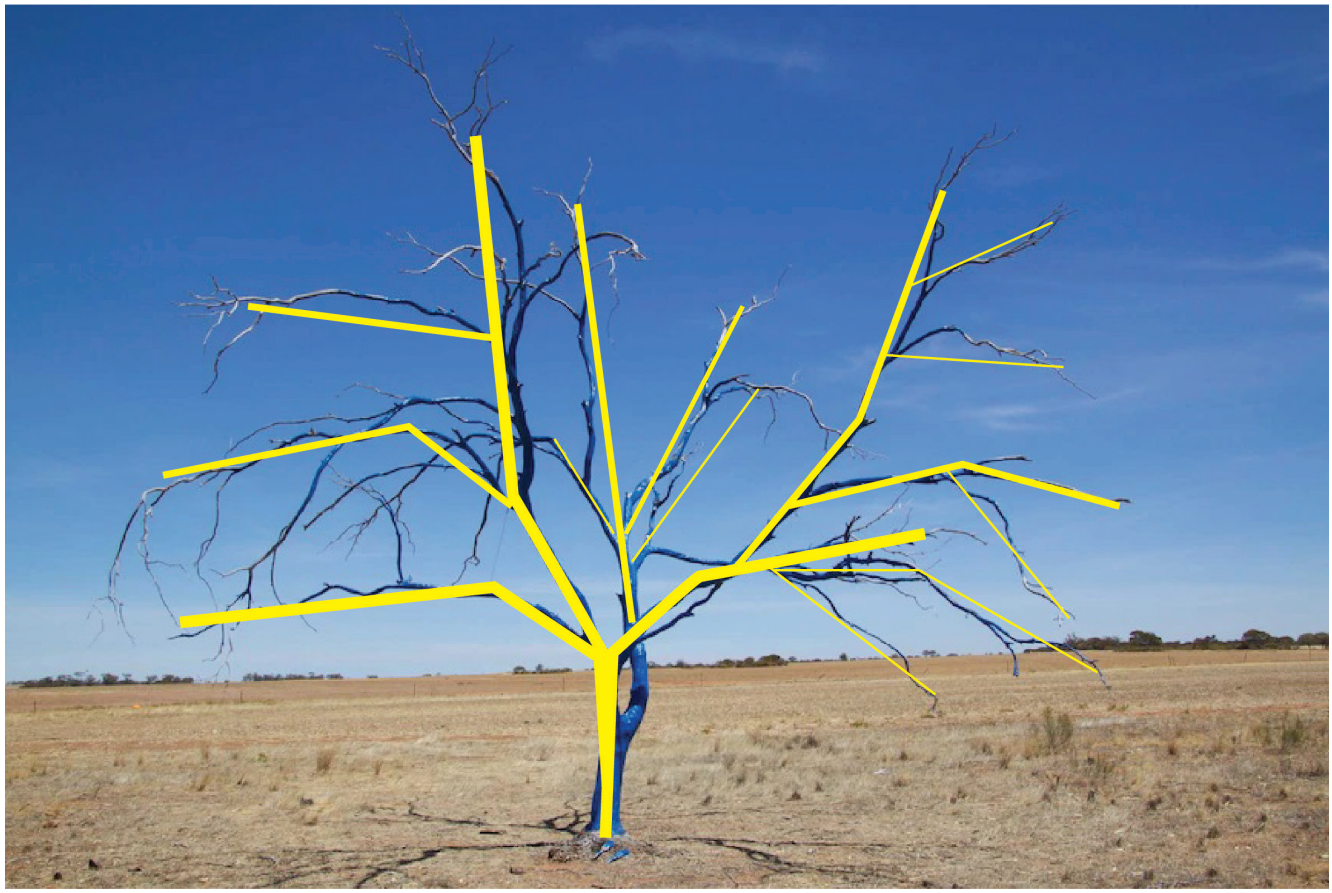
در این اثر رنگ و فرم در خدمت مفهوم و فضای منفی غالب بوده است. خط در اثر غالب می‌باشد و تاثیرگذارترین عنصر بصری است؛ خطوط شکسته و اکسپرسیو شاخه‌های پریشان درخت، نماد تشویش ذهن را دارد که بسیار پویا هستند و ایجاد انرژی کرده‌اند. مرکزیت درخت در عکس با پس زمینه بیابانی و خالی بودن صحنه، نشان‌دهنده تنهایی و افسردگی درخت (بیمار) می‌تواند باشد. زاویه‌های تیز و حاده ایجاد خشونت بیشتر کرده است و کادر افقی عکس، نماد مرگ و سکون و آرامش به شمار می‌آید. در تصویر، شاخه‌های درخت، فرمی دایره‌ای تشکیل داده است که باعث حرکت چشم در اثر می‌شود و می‌تواند نمادی از حرکت بی‌انتها باشد.

رنگ، عامل مهمی در انتقال پیام است؛ همنشینی رنگ‌ها در این عکس، ایجاد تاکید بیشتر بر پیام اثر را دارد. تصویر، فضایی سرد و بی‌روح دارد که یکی از اصلی‌ترین علت‌های آن، غلبه رنگ آبی در اثر است؛ ولی با این حال، با کمک رنگ خاکی زمینه ایجاد تعادل کرده است. اولویت آن به رنگ‌های دیگر در اثر، که در درخت و آسمان پشت دیده می‌شود، ایجاد حس آرام، ساکت و قابل اعتماد می‌کند؛ همچنین نمادی از ثبات در زندگی انسان است و همچنین این رنگ را نمادی از افسردگی می‌دانند. آبی رنگی است که ویژگی جنسیتی کمتری دارد و هم برای مردان و زنان مناسب است که این ویژگی مناسب مفهوم این پروژه می‌باشد؛ همچنین شواهدی موجود است که وقتی چشم انسان رنگ آبی را می‌بیند، آرامش بخش است (آیزمن، ۱۳۹۳: ۴۳ و ۵۵).

در نهایت، مفهوم پروژه درخت آبی باورپذیر است ولی باید توجه داشت که مفهوم اولیه آن، کمی از ذهن دور بوده و بیانیه هنری

1Performance
2 Installation

آن باید در دسترس مخاطب برای درک بهتر قرار گیرد. با این حال، پیام آن کاملا رسا و شفاف است. این پروژه ساختار و چهارچوب مشخصی دارد و بسیار هدفمند و مفهومی طراحی شده است؛ همچنین قابلیت اجرا در ابعاد گوناگون درختان را دارد. از فرم و رنگ متناسبی برای انتقال مفهوم استفاده شده ا ست .



فهرست منابع

آیزمن، لئاتریس (۱۳۹۳) روانشناسی کاربردی رنگ ها، ترجمه روح الله زمزمه، تهران: نشر بیهق

Url1: https://www.bluetreeproject.com.au

Url2: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Blue_Trees_(Dimopoulos)#cite_note-4

Url3: https://www.bluetreeproject.com.au

تجزیه و تحلیل اثر تبلیغاتی برند نایکی

محدثه ماستری فراهانی
دانشجوی کارشناسی ارتباط تصویری دانشگاه الزهرا
farahanimohadese69@gmail.com

تصویر۱: تبلیغ شرکت نایک برای ترویج استفاده از ماسک در دوران پاندمی، با شعار "فقط انجامش بده و از ماسک استفاده کن"
(منبع: *Url1*)

هویت بصری برند نایک در ذهن مردم صاحب جایگاه است؛ شعار و لوگوی این برند برای مردم به قدری شناخته شده است که فقط با دیدن قسمتی از لوگو، برند نایک در ذهن مخاطب تداعی می‌شود. قطع این اثر عمودی و دارای ترکیب‌بندی مرکزی می‌باشد؛ همچنین تکنیک اجرایی این اثر دیجیتال است. در این اثر محتوا کاملا در اختیار موضوع است و هوشمندانه از عناصر بصری برای رساندن پیام اثر استفاده شده است.

در دوران کرونا تمامی برندها از جایگاه خود برای رساندن پیام‌های اجتماعی استفاده می‌کنند؛ برند نایک هم به خوبی از جایگاهی که دارد استفاده کرده و پیامی مهم را به زبانی ساده بیان کرده است که در دوران پاندمی از ماسک استفاده کنیم. کاربرد این پوستر برای اهداف اجتماعی بوده و باتوجه به سادگی بیان و شیوایی لحن این پوستر می‌توان گفت که همه سنین قادر خواهند بود که مخاطب این اثر باشند. زبان این اثر لاتین است اما با توجه به فرم اثر حتی اگر کسی سواد خواندن هم نداشته باشد می‌تواند پیام این پوستر را درک کند. در این اثر از دو رنگ سیاه و سفید استفاده شده است؛ رنگ سیاه به کار رفته کاملا در اختیار موضوع اثر بوده است. رنگ سیاه در این اثر نشان دهنده اضطراب و حال روحی مردم دنیا در اوایل کرونا است و سفیدی زمینه و همچنین سفیدی لوگو نایک که تمثیلی از ماسک است به نوعی راه نجات از این شرایط و نشان دهنده امیدواری است. کنتراست سیاهی و سفیدی برای انتقال بهتر مفهوم به مخاطب است و سادگی در فرم و استفاده هوشمندانه از لوگو نایک به عنوان ماسک پیام اثر را به صراحت به مخاطب منتقل می‌کند.

در مرکز این تصویر نیمرخ دختری است که ماسک روی صورت دارد؛ این چهره به صورت کاملا ساده‌سازی شده به کار رفته است و از جزئیات در کاراکترسازی پرهیز شده است؛ این سادگی در فرم، بیانی صریح و ساده به پوستر می‌دهد. تقسیم فضای مثبت و منفی در این کار دارای تعادل است؛ با اینکه فضای منفی بیشتری وجود دارد، اما به علت رنگ سفید در فضای منفی و رنگ سیاه در فضای مثبت تعادل زیبایی شکل گرفته است.

زبان این اثر لاتین است به همین علت حرکت چشم از بالا سمت چپ به مرکز کار می‌باشد. مخاطب این اثر اروپایی است و سلیقه غربی و مینیمالیستی کاملا در این اثر مشهود است؛ با این که این اثر برای مخاطب غربی و طبق سلیقه مخاطب غربی طراحی شده است اما می‌توان گفت به علت لحن ساده‌ای که دارد مخاطب بین‌المللی با آن ارتباط برقرار می‌کند. تکنیک این اثر کاملا متناسب با مفهوم اثر بوده و طرح این پوستر دارای فرم غیرهندسی ا ست .

فضای حاکم در این کار با رنگ سفید پوشیده شده است؛ به همین علت می‌تواند اضطراب و تنش از کرونا را کاهش دهد و نشان‌دهنده امید باشد. رنگ غالب در این اثر خنثی است و می‌توان گفت رنگ هم کاملا در خدمت محتوا اثر قرار دارد. در نوشتار این پوستر از حروف ضخیم و سان‌سریف برای بیانی دوستانه و عامیانه‌تر و برقراری ارتباط بیشتر با مخاطب استفاده شده است. از نظر تقسیم‌بندی فضا به عناصر بصری، این اثر دارای سطوح غیرهندسی نقطه و خط مستقیم است. از لحاظ موضوعی، این پوستر جزء دسته پوسترهای آموزشی و اجتماعی قرار می‌گیرد. این اثر باور پذیر است به این علت که با افکار عمومی و فرهنگ مخاطب کاملا همخوانی دارد؛ همچنین قابلیت انتشار در انواع رسانه هم در فضای مجازی و هم به صورت فیزیکی را نیز دارد. این اثر از لحاظ ساختار دارای چارچوب مشخصی است؛ یعنی هنگام کوچک و بزرگ‌شدن، ترکیب‌بندی آن حفظ می‌شود و بازهم برای مخاطب قابل شناسایی است و خوانایی خود را از دست نمی‌دهد.

اگر تایپوگرافی داخل این پوستر را به عنوان خط ببینیم این اثر دارای دوخط مستقیم و افقی در مرکز کار است که تداعی کننده آرامش و سکون است و می‌توانند پیام اثر را در ناخوآگاه مخاطب ماندگار کند. خط موربی که لوگو نایک در مرکز تصویر تشکیل داده است، پویایی و حرکت کار را تشکیل می‌دهد و اجازه نمی‌دهد کار برای مخاطب یکنواخت و خسته کننده شود. فرم لوگو نایک به این علت که برای محصولات ورزشی هست به خودی خود دارای فرم موربی است و این فرم در این اثر گرافیکی شکستگی، تنوع و حرکت چشم به وجود آورده است و به انتقال پیام به مخاطب کمک شایانی کرده است.

فهرست منابع

Url1:https://www.reddit.com/r/DesignPorn/comments/lvyg0t/nike_ad_to_promote_mask_wearing/

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: